

**EVLYÂ ÇELEBİ’NİN *SEYAHATNÂME*’SİNDE GÖRSEL SANAT
ESERLERİNİN TASVİRİ: EKFRASTİK BİR YAKLAŞIM**

Doktora Tezi

NİLAY KAYA

Türk Edebiyatı Bölümü

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2016

**EVLYÂ ÇELEBÎ'NİN *SEYAHATNÂME*'SİNDE GÖRSEL SANAT
ESERLERİNİN TASVİRİ: EKFRASTİK BİR YAKLAŞIM**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

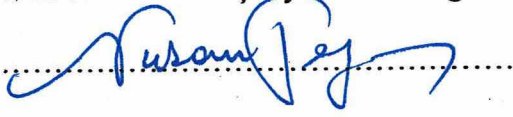
NİLAY KAYA

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi
Kazanma Yükümlülüklerin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ, ANKARA

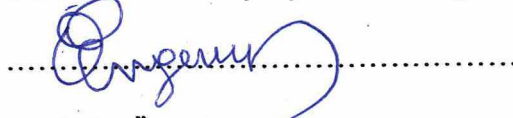
Haziran 2016

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....


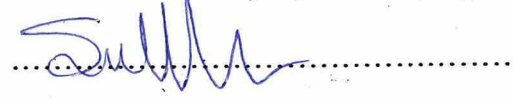
Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....


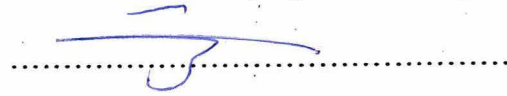
Prof. Dr. Özer Ergenç
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....


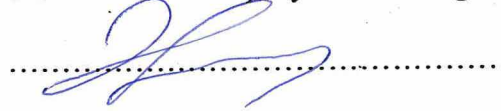
Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....


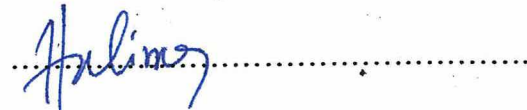
Doç. Dr. Özlem Uzundemir
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....


Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....


Prof. Dr. Halime Demirkan
Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nilay Kaya, 2016

Deniz Şengel ve Talât Sait Halman'ın anısına

ÖZET

EVLYÂ ÇELEBİ’NİN *SEYAHATNÂME*’SİNDE GÖRSEL SANAT ESERLERİNİN TASVİRİ: EKFRASTİK BİR YAKLAŞIM

Kaya, Nilay

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nuran Tezcan

Haziran 2016

Antik Yunan ve Roma kültüründe retorik uygulamalarının bir parçası olan *ekphrasis* en temel anlamıyla, görsel bir nesnenin sözle ifade edilmesidir ve zaman içinde yazınsal bir araç haline gelmiştir. Homeros’un *İlyada*’sında Akhilleus’un kalkanının tasvir edilışinden bu yana *ekphrasis*, yazarların, tarihçilerin, sanat eleştirmenlerinin sıklıkla başvurduğu bir yazınsal uygulamadır. Görsel sanat eserlerinin şiir, roman gibi kurmaca metinler aracılığıyla tasviri olarak uygulandığı gibi; tarih, sanat eleştirisi ve seyahat alanında yazılan düzyazı metinlerinde de karşımıza çıkar; yazarın tasvir ettiği nesneyi ele alış biçimini çözümlemek için incelenir. *Ekphrasis* incelemeleri, yazarın nesnellik ve öznellik kurduğu ilişkinin, dışavurduğu özneliliğinin yapıtaşlarının yazınsal unsurlar aracılığıyla saptanmasına imkan verir. Bu tezde, seyyah-yazar Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme*’de ayrıntılı olarak tasvir ettiği camileri, kiliseleri ve manastırları, resim ve heykelleri nasıl bir “ekfrastik” yaklaşımla ele aldığı incelenecek, bilhassa estetik değerlendirmesine etki eden öznel faktörlerin yazı pratiğinde nasıl ortaya çıktığı irdelenmeye çalışılacaktır. Özünde dilsiz nesneyi konuşturma eylemi olan ekfrasis, Evliyâ Çelebi’nin temsilinde nasıl bir kurmaca diline işaret eder? Bu dilin yarattığı orijinal nesneden bağımsız yeni görüntüler, başka bir deyişle Evliyâ’nın oluşturduğu imgeler nasıl özellikler gösterir? Evliyâ Çelebi’nin “ekfrastik” anlatısında gözlemlenen kişisel beğenin ve kültürel konumlanmanın yansıması estetik bakışa nasıl bir etkiye bulunur? Bu sorgulama *Seyahatnâme* yazarının estetik bakışının nasıl şekillendiğini gözlemlemeye ve metnin bu konu üzerinden saptanacak yeni yazınsal özelliklerini ortaya koymaya yönelik bir yaklaşımın modeli olmayı hedeflemektedir. Sosyal bilimlerin çeşitli alanlarına inceleme konusu olmuş *Seyahatnâme*’nin kurmaca disiplini içinde daha kapsamlı değerlendirilebilmesi için imkan sağlayan *ekphrasis* meselesi, görsellik ve yazı ilişkisine dayandığı için *Seyahatnâme* çalışmalarına yeni bir disiplinlerarası bakış kazandıracaktır.

Anahtar Kelimeler

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, ekfrasis, estetik bakış, görsellik ve yazın

ABSTRACT

DESCRIPTION OF THE VISUAL ART OBJECTS IN EVLİYÂ ÇELEBÎ'S *BOOK OF TRAVELS*: AN EKPHRASTIC APPROACH

Kaya, Nilay

Ph.D., Department of Turkish Literature

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nuran Tezcan

June 2016

As a part of the ancient Greek and Roman rhetorical practices, *ekphrasis* basically means the verbalisation of a visual object, and it has become a literary tool in time. Since the description of Achilles' shield in Homer's *İlliad*, *ekphrasis* has been a frequently used literary practice which writers, historians, art critics apply. *Ekphrasis* can be applied as the description of visual art objects through the fictional forms such as poetry and novel as well as it occurs in the prose concerning history, art criticism and travelogues; it is studied in order to analyse writer's handling with the description of the object. *Ekphrasis* studies enable to capture the writer's relationship between objectivity and subjectivity, the elements of his/her expressed subjectivity, through literary tools. This study will examine Evliyâ Çelebi's "ekphrastic" approach in describing mosques, churches and monasteries, paintings and sculptures in *Seyahatnâme* (The Book of Travels), especially focusing on how the subjective factors determining the writer's aesthetic appreciation occur in his literary practice. What kind of a fictive language does ekphrasis, which is essentially the act of making the silent image talk, show in Evliyâ Çelebi's representation? What are the characters of the new images created by this language, which is independent from the original objects, in other sense the images which Evliyâ created on his own way? How does the reflection of personal taste and cultural positioning affect aesthetic view of Evliyâ Çelebi's "ekphrastic" narrative? This questioning aims to observe how the aesthetic view of *Seyahatnâme*'s author takes shape and to be a model of an approach to put forth the new literary qualities of *Seyahatnâme*'s in the light of ekphrasis study. The problem of "ekphrasis" enables *Seyahatnâme* which has been already a study topic for various social sciences, to be evaluated in the discipline of fiction more widely. As the issue concerns basically the relationship between visuality and writing, it would bring a new interdisciplinary approach to *Seyahatnâme* studies.

Keywords

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme* (The Book of Travels), ekphrasis, aesthetic view, visuality and literature

TEŞEKKÜR

Beni Evliyâ Çelebi'nin eşsiz dünyasıyla buluşturan tez danışmanım Nuran Tezcan ve Semih Tezcan'a üzerimdeki tüm emekleri için, Evliyâ Çelebi'nin dünyasını en kadim retorik biçimlerinden ekfrasis'le buluşturmayı bana öneren hocam Jale Parla'ya ve doktora çalışmalarımda sonsuz destek gösteren tüm Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'ne, Türkiye'de ekfrasis kuramı üzerine çalışan nadir akademisyenlerden biri olan Özlem Uzundemir'e tez komitemde yer almayı kabul ederek yolumu aydınlattığı için, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı doktora programı sayesinde kendisinden ders alma şansı edindiğim değerli hoca Hilmi Yavuz'a, akademik ve manevi yardımları için dostlarım Sezin Kıpçak, Cafer Sarıkaya ve Ercan Akyol'a, son olarak, her zaman aileme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
TEŞEKKÜR.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: <i>SEYAHATNÂME</i> VE EKFRASİS KURAMI ÜZERİNE.....	6
A. Evliyâ Çelebi'nin <i>Seyahatnâme</i> 'sine Genel Bir Bakış: Sıradışı Bir Seyahatname.....	6
B. Ekfrasis Kuramına ve Tarihçesine Bakış.....	18
İKİNCİ BÖLÜM: CAMİLER.....	37
A. Nesnelliğin Sınırları.....	37
B. Öznelliğin Boyutları.....	40
C. Tarih ve Efsanenin Ekfrastik Anlatıya Kattığı “Söylem”.....	51
D. Karşılaştırmalı Ekfrasis.....	66
E. Camiler ve Ötekiler.....	91
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KİLİSELER VE MANASTIRLAR.....	100
A. Yazmak ya da Yazmamak.....	100
B. Tarih ve Efsane.....	107
C. Ötekiler, Beğeniler.....	112

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: RESİMLER.....	162
A. Batılı Resim Algısı.....	164
B. Doğulu Resimler.....	168
C. Öteki Resimler, Beğeniler.....	175
BEŞİNCİ BÖLÜM: HEYKELLER.....	203
A. Öteki Sanat.....	204
B. Antikite.....	224
C. Heykeller ve Yasaklar.....	235
SONUÇ.....	240
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	246
ÖZGEÇMİŞ.....	258

GİRİŞ

17. yüzyıldan günümüze ulaşan Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si ele aldığı konular açısından oldukça geniş kapsamlı olduğu için bugüne kadar çeşitli disiplinlerin çalışma alanına girmiştir. Türk dili ve edebiyatı, tarih, sanat tarihi, mimarlık, coğrafya, müzik, Alman dili ve edebiyatı, eğitim-öğretim, dilbilim, halkbilim, gazetecilik, siyaset bilimi, uluslararası ilişkiler, sosyoloji ve ilahiyat gibi alanlarda farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır. Öte yandan, *Seyahatnâme*'nin bir edebi anlatı olarak alımlanmasının çok yaygın olmadığı görülür. Özellikle de yazarının kullandığı edebi araçlar üzerinden pek fazla çalışılmadığı dikkat çekmektedir. Bu tezde, kökeni antik çağlara kadar giden bir retorik anlatı biçimi olan *ekfrasis*'in *Seyahatnâme*'de nasıl kullanıldığı incelenecektir.

Her türlü seyahat anlatısında seyirlik nesne olarak karşılaşılan mimari yapıların, resim, heykel, duvar yazısı, mezar yazıtları gibi görsel sanat eserlerinin yazar tarafından nasıl tasvir edildiği meselesi önemli bir yazınsal araç olmakla beraber kuramsal açılımlar getirir. Antik Yunan'da bir retorik biçimi olarak ortaya çıkan ekfrasis, temel olarak her türlü nesnenin tasvir ediliş biçimi olarak ortaya çıkmış, zamanla anlam daralmasına uğrayarak daha çok görsel sanat eserlerinin yazıda tasvir edilişlerine odaklanmıştır. Bununla birlikte ekfrasis çağlar boyunca farklı yaklaşımlar ve konulara odaklanarak, hatta müzik gibi başka disiplinlerle de zaman zaman ilişki içine girerek, yazı ile görsel sanatlar ilişkisini hep canlı

tutmuştur. Görsel sanatı betimleyen anlatılar, yazarın "görme biçimine" odaklanır ve bu biçimi nasıl bir yazınsal deneyime dönüştürdüğünü inceler. Evliyâ Çelebi'nin yıllar süren, geniş coğrafyalara yayılan seyahatleri boyunca gördüğü görsel sanat eserlerine nasıl bir gözle baktığı ve bu bakışını nasıl aktardığı sorusu önemlidir, zira öznelliği-nesnelliği, okuyucuya yaklaşımı ve en kısa sıfatlar da dahil olmak üzere kullandığı dil, onun gördüğü esere nasıl bir bakış açısıyla yaklaştığını ortaya koyacaktır.

Seyahatnâme'de görsel sanat eserlerini konu alan çalışmalar, daha çok mimari alanında yapılmıştır. Şule Pfeiffer-Taş, Çiğdem Kafescioğlu, Robert Dankoff, Semih Tezcan ve Nuran Tezcan gibi akademisyenler, Evliyâ Çelebi'nin görüp anlattığı çeşitli yapıları, konularına göre ayırt ederek mercek altına alan değerli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Şule Pfeiffer-Taş, "Seyahatnâme'de Bursa, Kayseri ve Urfa Çarşıları" adlı makalesinde, özellikle sanat tarihi için bu çalışmaların önemine dikkat çekmiş, bununla birlikte bugüne kadar yapılan çalışmalarda Evliyâ tarafından aktarılan nesnel bilgilerin saptanmasının yanı sıra bu yapıların nasıl bir zihniyet algısıyla ele alındığının incelenmesi gerekliliğinin de altını çizmiştir:

Evliyâ Çelebi *Seyahatnâmesi* şehirler, anıtlar, maddi çevre ile ilgili gözlemleri nedeniyle sanat ve mimarlık tarihçilerinin önemli kaynakları arasında yer alır. Evliyâ Çelebi'nin mimari yapıları, keskin bir uzman gözüyle betimlediğine dikkat çekilse de abartılı üslubu nedeniyle sunduğu kimi bilgilerin kabul edilebilirliği ve kullanılabilirliği kuşku ile karşılanmaktadır. Bu nedenle bu yazının birinci sorunsalı, Evliyâ Çelebi'nin abartılı görünen üslubunun arka planındaki "tarihsel gerçekliği", "arşiv belgeleri"nden derlenen verilerle ve maddi kültür ile karşılaştırarak betimlemelerinin

güvenilirliğini sorgulamaktır. [...] İkinci sorunsalı ise, tersine bir yaklaşımla, arşiv belgelerinin normatif, nötr satırları arasında görünmeyen insanı, “inşa edilecek geçmişin bir mekânı”nda “yaşayan bir varlık” olarak ortaya çıkarmaktır (283).

Pfeiffer-Taş, Evliyâ’nın anlatılarında belirli bir plan izlemesi, planlarındaki ortak öğeler, abartı ve musâhiplik unsuru, lokal değerler, şehir topoğrafyası, kent arkeolojisi gibi özellikler üzerinden *Seyahatnâme*’nin sunduğu, kültürel mirasın korunması gibi sosyal işlevlere işaret etmiştir. Çiğdem Kafescioğlu, “Şehrin ve Seyahatin Görünür Kıldıkları: *Seyahatnâme*’de Osmanlı ve Ortaçağ Anadolu Mimarlığı” adlı makalesinde, “Osmanlı elit kesimine mensup bir yazarın bir binayı anlatırken önceliklerinin neler olduğu; anıtsal ve simgesel değeri olan bir yapıyı nasıl okuduğu üzerine fikir sahibi olmanın” önemini vurgulamıştır (480). O da seyreden bir kişi olarak Evliyâ Çelebi’nin görme biçimine odaklanmaya çalışmış; Osmanlı emperyal kimliği, Mehmed Âşık’ın *Menâzırü’l-Avâlim*’i ile karşılaştırma, “sihr-i i‘câz”, “acîb ve garîb”, “tarz-ı hass”, “tarz-ı kadîm”, “tarz-ı rûm” sıfat ve kalıplarıyla belirlediği içerikler üzerinden bir nevi “ekfrastik” bir inceleme yapmıştır. Robert Dankoff ise, “Evliyâ Çelebi’s *Book of Travels* as a Source for the Visual Arts” (Görsel Sanatlar İçin Bir Kaynak Olarak Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme*’si) adlı makalesinin genelinde, Evliyâ’nın mimari alanında özellikle İslami kültüre ait yapılarla ilgilendiğini savunarak yine, bakış açısına odaklanan bir yaklaşım sergilemiştir. Semih Tezcan, Evliyâ’nın Atina ve çevresinde gördüğü antik dönem heykellerine odaklanmış; Nuran Tezcan ise Evliyâ’nın “freng-pesend” resim tutkusunu ele almıştır.

Tüm bu çalışmalar, Evliyâ’nın görme biçimlerini irdelemek açısından bir kapı aralamıştır. Bununla birlikte, Evliyâ’nın ne gördüğü ya da görmediği üzerinden

yapılan bazıları tümdengelimine dayalı yaklaşımlardan farklı olarak bu tez, tekrar özele, Evliyâ'nın öznel bakışına dönmeye ve onun görme biçimindeki, kendi içindeki çatışmalarla yazınsal temsilini irdelemeyi, yakın okuma odaklı bir yaklaşımla hedeflemektedir. Evliyâ neleri neden görmeye değer bulur, onun için görmek ne demektir, görmesi nasıl şekillenir ve bu meseleler yazıda nasıl bir temsile dönüşür? Evliyâ'nın "Kelimeler Müzesi", yani ekfrastik anlatıları *Seyahatnâme*'nin edebi yönünü açığa vuran ne kadar etkili bir araçtır? “Tasvir” ve “tavsif” olgusunun “ekfrasis” kuramıyla güçlendirilmesinin, yazınsal niteliklerin daha derinlikli olarak irdelenmesine imkan verdiği görülecektir. Neticede bir edebi anlatı türü olan seyahat yazını, yazıyla görselliği, farklı sanat anlayışları ve temsilleri bir araya getirerek, Evliyâ  elebi'nin *Seyahatnâme*'sini aslında bir karşılaştırmalı edebiyat disiplini içine dahil etmektedir. Bu konuları irdelemek, *Seyahatnâme*'ye yapılan farklı okumalara, onun edebi niteliklerini belirginleştirmek anlamında katkı sağlayacaktır. Aynı zamanda  ağdaş edebiyat eleştirisi alanında dünyada çok boyutlu çalışmaların konusu olan ekfrasis'in ülkemizde de bir retorik ve yazınsal araç olarak eleştiriye sağladığı imkanlara dikkat çekmesi umut edilmektedir.

“Evliyâ  elebi'nin *Seyahatnâme*'sinde G rsel Sanat Eserlerinin Tasviri: Ekfrastik Bir Yaklaşım” adını taşıyan tezin bu başlığı taşıma sebebi, Evliyâ  elebi'nin cami ve kiliseler olmak üzere mimari yapı örneklerini, resim ve heykelleri nasıl gördüğü ve temsil ettiğini incelemek esas alındığı için “ekfrastik bir yaklaşım” ifadesine yer verir. Aslında hem yazarın “ekfrastik yaklaşımına” işaret eder, hem de tezin kendisi de bir eleştiri yöntemi olarak “ekfrastik bir yaklaşım” sergiler. Keza, tıpkı ekfrasis yazarları gibi, bu tezde de incelenecek konular arasında bir seçmeye gidilmiş ve doğal olarak belirli konulara odaklanılmıştır. Örneğin, mimari yapılara örnek olarak, pekala köprüler, hamamlar, kaleler ve benzeri mimari yapılar da

incelenebilecekken sadece dini yapıların, cami ve kiliselerin ekfrasis’leri mercek altına alınarak, çalışmanın fiziksel koşulları gereği bir sınırlamaya gidilmiştir. Bu tezin açmayı umduğu kapılardan girerek, ileride bu konuda da çalışmaların yapılması hedeflenmektedir.

Tezin birinci bölümünde *Seyahatnâme*’nin 17. yüzyıl Osmanlı edebiyatındaki yeri incelendikten sonra, ekfrasis kuramının kökeni, anlamı, başlıca meseleleri, uygulama alanları üzerinde durulacaktır. İkinci bölümde, Evliyâ Çelebi’nin camilere yönelik ekfrasis anlatıları incelenecek, üçüncü bölümde ele alınacak kilise ve manastır ekfrasis’leri sayesinde farklı dinlere ait yapılara olan yaklaşımı karşılaştırma konusu da olacaktır. Dördüncü bölüm, Evliyâ Çelebi’nin hem Doğulu hem de Batılı resimleri nasıl “gördüğü” ve yazıya döktüğüne odaklanacak, beşinci ve son bölümde ise Evliyâ’nın kültürü için farklı bir görsel sanat eseri olan heykellere dair ekfrastik anlatılar mercek altına alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SEYAHATNÂME VE EKFRASİS KURAMI ÜZERİNE

A. Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sine Genel Bir Bakış: Sıradışı Bir

Seyahatname

2009'da Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan, Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si üzerine olan bir kitabın başlığı, 17. yüzyılın Osmanlı edebiyatı içinde Evliyâ Çelebi'nin yazarlığını konumlandırma açısından son derece yerindedir: "Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi". Bu tanımlamadaki "sıradışılığın" ölçütü çeşitli nedenlere dayanır. Her şeyden önce, Evliyâ Çelebi şiirin egemen olduğunu söyleyebileceğimiz bir edebiyat ortamında bir düzyazı metni kaleme almıştır. Üstelik bu metni döneminin nesir/düzyazı örneklerinden farklı olarak sadece okumuş, aydın kesime hitap eden sanatlı ve ağıdalı bir dil yerine, toplumun her kesimine hitap etmek amacıyla son derece yalın, konuşma diline de yakın bir dille yazmıştır. Yazdığı metnin türü ve onu yazma biçimi başlı başına sıradışıdır, çünkü uzunluğu ölçüsünde de sadece Osmanlı edebiyatında değil, dünya edebiyatında da benzerlerinden ayrılan, elimize geçtiği kadarıyla on ciltlik, eşine rastlanmayan bir tür, bir seyahatname ortaya koymuştur.

Evliyâ Çelebi'nin 1673-1685 yılları arasında, hayatının son yıllarını geçirdiği Kahire'de yazdığı *Seyahatnâme*'yi diğer seyahat anlatılarından farklı kılan özellikler

üzerine bugüne kadar kapsamlı çalışmalar yapıldı, yapılmaya devam ediyor. Evliyâ Çelebi'nin türün geleneklerinden yararlansa da büsbütün kendine özgü bir kurmaca yaratmış olduğu, bu incelemelerin genel kanısıdır. *Seyahatnâme* başlangıcından itibaren yazarının kurmaca kaygısını belli eder. Evliyâ Çelebi birinci cildin başında, 1630 yılında bir Muharrem gecesi gördüğü rüyada peygamberden "şefâ'at" isteyeceği yerde, bir dil sürçmesiyle "seyâhat" dilediğini söyler. Muzip bir anlatı hamlesi olarak görülebilecek bu dil sürçmesiyle, *Seyahatnâme*'sine başlayan Evliyâ Çelebi, hem metninin sebep-i telifini yazmış olur hem de bu rüyayı tüm yapıtının kurmaca çatısı olarak belirler. Nuran Tezcan, *Seyahatnâme*'nin yapısını incelerken sebep-i telifin, yani yapıtın yazılma nedenini giriş bölümünde belirtmenin ve bu bölümde rüya motifinden yararlanmanın bir Divan edebiyatı geleneği olduğunu söyler, ancak Evliyâ hayatının son yıllarında Kahire'de, tüm hayatını kapsayan seyahatlerini kaleme alırken burada yarattığı kurmaca çatısıyla rüya, seyahat tutkusu, amacı, ve bizzat kurgulamayı amaçladığı metin arasında tutarlı bir bağ kurarak, sebep-i telif klişesini ters yüz etmektedir (*Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi* 572).

Seyahatnâme'nin Osmanlı kültür dünyasına ilk girişi, yazılışından ancak iki yüz yıl sonra, 1896-1901 yıllarında Ahmet Cevdet Paşa'nın metnin önemini kavraması üzerine Necip Asım ile birlikte hazırladıkları, tam olmayan ve kısa sürede sansüre uğrayan baskıyla gerçekleşir. Ne var ki *Seyahatnâme*'yi ilk kez gün yüzüne çıkaran ve Osmanlı'dan önce dünya kültür sahnesine tanıtan, Avusturyalı Doğubilimci, Osmanlı Tarihçisi Joseph von Hammer-Purgstall olmuştur. Purgstall 1799-1806 yıllarında İstanbul'da Avusturya dışişlerinin tercümanı olarak görev yaptığı sıralarda sahaflarda metnin dördüncü cildini bulup satın alır ve 1814 yılında Viyana'da "Merkwürdiger Fund einer Türkischen Reisebeschreibung" (Türkçe Bir

Seyahatnamenin İlginç Bulunuşu) başlıklı bir yazı yayımlar. Purgstall, dönemin Osmanlı edebiyatını yermek pahasına *Seyahatnâme*'nin "sıradışılığını" vurgular:

Doğu'da çok nadir olan bu eserin Avrupa'daki tek yazma nüshası şimdi Viyana'da, bu satırların yazarının elinde bulunmaktadır. [...]
Çoğu zaman gözlemlerini pek titizce kaleme alan Türk ulema biyografilerinin iki başka Evliyâ Efendinin adlarını vermelerine karşın bu yazarın kimliği hakkında bütünüyle suskun kalmaları, hem onun eserinin son derece nadir olduğunun yeni bir kanıtıdır, hem de zevksiz şiir divanları, kırk kırk yaran [Arapça] gramer kitapları, teolojik saçmalıklarla dolu Osmanlı edebiyatının böylesine zengin bir topografya eseri üzerine hemen hemen hiçbir şey yazmaması, onun tuttuğu yanlış istikametinin yeni bir kanıtıdır. [...] Mevki ve mansaplarının her yıl değiştirilmesinden dolayı beş yüzyıldan beri Osmanlı ülkesini bu kadar çok gezen devlet adamları ve kadılar arasında yalnızca Evliyâ Efendi kendi seyahatlerini bu kadar ayrıntılı ve akıcı olarak yazmıştır. [...] Bu satırların yazarı onun eserini şimdiye kadar yaptığı inceleme ve bibliyografi araştırmalarında karşısına çıkan bütün Doğu yazma eserleri arasında en ilginç olanı ve mutlu edeni olarak görmektedir. (Alıntılaman Tezcan, *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi* 109).¹

Purgstall'dan yapılan alıntıdan anlaşılacağı gibi, *Seyahatnâme*'nin en ilginç özelliklerinden biri, onu hem bir "topografya metni" olarak değerlendirdiği hem de Osmanlı edebiyatı ile karşılaştırdığı göz önüne alınırsa, aslında bir türler karışımı olmasındadır. *Seyahatnâme*, Nuran Tezcan'a göre "nesnel bilgi ile kurmacanın

¹ Ayrıca bkz. Nuran Tezcan, "Evliyâ Çelebi *Seyahatnâmesi*'nin Hammer-Purgstall Tarafından Bilim Dünyasına Tanıtılması Hakkında". *Osmanlı Araştırmaları* 34 (2009): 203-230.

sarmalında bir eser"dir (*Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi* 469). Seyahat metninin amacı gereği, yazarı okuyucularına gezdiği yerlere ait topografik, coğrafi, folklorik, mimari, kültürel, sanatsal, etnolojik, etimolojik, tarihsel, siyasi ve benzeri bilgiler verme gayretindedir. Evliyâ bu görevi son derece ciddiye alarak "evsaf" usulüyle, yani kendine bir şablon belirleyerek, gittiği yerlerin özelliklerini mümkün olduğunca aynı sırayla, yazılı ve sözlü kaynaklardan yararlanarak aktarır. Ne var ki onun anlatısını başka gezi anlatılarından büsbütün farklı kılan özellik, özneliliği ve hikayeleme konusundaki hüneridir. Evliyâ, neredeyse tüm hayatını kapsayan seyahatlerini anlatırken, bize bir yandan hayatını ve görüşlerini aktarır; dolayısıyla doğrudan bir otobiyografi metni de ortaya koyar. IV. Murad'la başlayan musâhiblik görevinin de olumlu katkı sağladığını söyleyebileceğimiz hikayeleme yeteneği ise anlatmaktan duyduğu hazla birleşir. Gezip gördüğü yerleri ve insanları anlatışı, o insanlarla kurduğu diyalogları, başından geçen maceraları aktarışı, en çok da yazının başında belirttiğimiz kurmaca kaygısı, Ortaçağ'ın seyahat yazma anlayışıyla şekillenirken, Talât Sait Halman'ın son derece yerinde tespitiyle, yazdığı metni sadece bir seyahatname olmaktan çıkarıp "pikaresk" bir roman kurgusuna yaklaştırır (627). Evliyâ'nın hikayelemekten duyduğu haz, mizaha olan düşkünlüğüyle, muhtemelen okuyucusunu eğlendirme dürtüsüyle yer yer abartıya, uydurmaya ve olağanüstüye başvurmasına da neden olur. Kendini "bî-riyâ", "riyâ bilmez Evliyâ" olarak tanımlayışında dahi muzip bir tavır saklıdır. Tam da bu yüzden, Evliyâ'nın metni, rehber olarak başvurulacak herhangi bir seyahat metni değil, bir edebiyat metnidir. Semih Tezcan'ın sözleriyle "Evliyâ'nın ne yapmak istediğini kavramış olan başka bir edebiyat adamı, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* adlı eserinde şöyle demiştir: 'Zaten ben Evliyâ Çelebi'yi tenkit etmek için değil, ona inanmak için

okurum ve bu yüzden de daima kârlı çıkarım.'" (19).² Belli ki Tanpınar'ın "inanma" eğilimi bir edebiyat metni okuduğunun son derece bilincinde oluşuna, "kârlı" çıkışı ise bu metinden bir edebiyat okuru olarak aldığı keyfe işaret etmektedir. Robert Dankoff da *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı* adlı kitabında *Seyahatnâme*'nin keyif vermeye dayalı edebi yönüne işaret eder:

Bir şeyi, tekdüzelikten kurtarmak amacıyla ya da sırf eğlence olsun diye yahut da edebiyat yapmak istediği için öyleymiş gibi gösterebiliyor. Eşeğe dönüşen Tatar gencin hikayesi ile ölen ve kefenin içinde kara bir keçiye dönüşen Arap köle çocuğun hikayesi birer örnektir buna. Yıkık şehirleri ve Çağatay mezar yazıtlarını, gelecek Osmanlı sultanlarını gösteren Erdel (Transilvanya) fresklerini betimlemesi ve Kaffâh peygambere (Hoaxes) ilişkin aldatmaca bu kategoriye girer. Bitlis bölümlerinde Molla Mehmed'in sergilediği — Türk büyücülüğünün "gözbağcılık" olarak bilinen hoş örneklemelerinden olan— sihir becerileri ve Evliyâ'nın birinci kişi üzerinden dile getirilen anlatısına doğaüstü güç ve olayların pek çok kez birdenbire katılışı ya da daha biçemli rüya silsileler de bu kategoriye oluşturan diğer örneklerdir (174).

Bir seyahat anlatısı olarak Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sini konumlandırmak anlamında ise eleştirmenler farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. *Seyahatnâme*'yi özellikle son hac ziyaretini anlattığı bölümlerden yola çıkarak İbn Battuta'nın hac yolculuğu anlatısı olan *Rihle*'siyle (1357) kıyaslayan eleştirmenler olmuştur, ancak bu iki anlatı arasında paralellik kurulabilecek başlıca özellik, her ikisinin de bilgi vermekten çok aslında bir edebiyat ürünü olmalarıdır. "Dünya

² Alıntılanan, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001) 16.

Seyahat Edebiyatında Seyahatnâme'nin Yeri" adlı makalesinde bu konunun üzerine giden Sooyong Kim, şu saptamalarda bulunur:

Bir edebiyat metninden beklendiği üzere, hikaye anlatılan kısımlar, merak uyandıran anekdotlarla, uzun hikayelerle, düpedüz fantezilerle doludur. Eğlendirme amacıyla kurmaca ile gerçeği birleştirme, İbn Battuta'nın alışılmış anlatım tarzıdır ve söz konusu tarz her iki anlatının da özellikle yabancı topraklarla ilgili hikayeler ve anekdotların aktarıldığı kısımlarında göze çarpmaktadır. Öyle görünüyor ki, eğer Evliyâ *Seyahatnâme*'yi yazarken İbn Battuta'nın *Rihle*'sinden özellikle yararlanmadıysa bile, hayret verici mucizeler ile *acayib* içermesi beklenen hikayelerin bulunduğu edebi seyahatname geleneğine ait benzer yapıtları kaynak olarak kullanmış olmalıdır. Her tür ilginç şeye duyulan merak, geniş İslam kozmografya ve coğrafyası geleneğinin parçasıdır (565).

Söz konusu gelenek ve onun yazınsal unsurlarından yararlanmak, Evliyâ Çelebi'nin bu geleneği tekrar eden bir yapıt ortaya koymasına neden olmamıştır. Aksine, Evliyâ gelenekten yararlanmakla kalmayıp üzerine kendi kurmaca çatısını örmüş; Batı kültürüyle karşılaşarak onu deneyimlemiş, Osmanlı Türkçesi, Arapça ve Farsça kelime yapılarıyla oynamış, kendince bileşik kelimeler üretmiş, dolayısıyla hem olay örgüsü ve içerik, hem de dilsel bağlamda gelenekten kendini ayırmıştır. Geleneksel edebi türleri tek bir metnin içinde farklı bağlamlar üzerinden kullanarak, Divan edebiyatı okuyucusundan ziyade modern okuyucunun aşına olduğu yazınsal hamlelerde bulunmuştur.³ Örneğin, şehir methiyelerini şehrengiz üslubuyla şiirsel bir şekilde, evliyâlar hakkında bilgi verdiği bölümleri menâkıbnâme üslubuyla yazmış,

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuran Tezcan, "Seyahatnâme'nin Yazınsal Değeri ve Osmanlı Türk Yazınındaki Yeri". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011).

bir savaş sahnesinin ya da Viyana'daki ameliyat sahnesinin çarpıcı somutluğu ve gerçekçiliğinin ardından ise hayranlık ve sevgi beslediği Melek Ahmed Paşa ile Kaya Sultan arasındaki aşkı gazellerle dile getirebilmiştir. Dolayısıyla geleneğin farklı türlerini aynı metinde bir araya getirerek bir Divan edebiyatı kolağı yaptığını söylemek mümkündür. Kurgusal anlamda bütünlüklü anlatısını bu üslup ve tür parçalarıyla güçlendirmiştir.

Evliyâ, yer yer bir meddah konumuna bürünerek, başkalarından duyduğu hikayeleri aktarırken, bir bölümde kendi geçirdiği deniz kazasını anlatırken, bir bölümde hayatında ilk kez karşılaştığı "acayib" yemeklerin olduğu bir sofraya oturup kendisinin de güldüğü okuyucuyu da güldüren durumlarda kalmış, vampirleri ve koncolosları rivayet ederek esrar salmış, Sancho Panza'nın eşeğini aldırışı gibi atlarını aldırmış, türlü maceralarını okuyucusuna anlatmıştır. Bu bağlamda Halman'ın yaptığı "pikaresk roman" benzetmesinin hakkını teslim etmek gerekir. Pikaresk roman denilince ilk akla gelen örneklerden olan, Evliyâ'nın da çağdaşı Cervantes'i ve *Don Quijote* romanını (1605), bu romanın 'edebi ikizlerini', Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'ini (1534), Jonathan Swift'in *Gliver'in Gezileri*'ni (1726) hatırlamamak elde değildir. Enis Batur da bu edebi ikizlikleri görüp "Evliyâ elebi ve Dünyadaki Akranları" adlı yazısında onu yazınsal ilmeklerle bağlandığı akranlarıyla hayal etmiştir:

Evliyâ elebi'yi, gariptir ya da değildir, önce akranlarıyla birlikte düşünürüm, öteden beri. Bilirim ki, François Villon'la serserilik yapmamış, Rabelais'ye yakası aılmadık şarkılar söylememiş, Ronsard'la aynı dilber için şiirler dktrmemiş, Shakespeare ile aynı yollardan geçmemiş, Gongora'yla bir kelime yüzünden kavgaya etmemiştir, olsun! Bir biçimde, Tarih'in bir noktasında, evrensel

kültürün can alıcı önemdeki bir dönemecinde, onlar ve başkaları, el ele tutuşarak dans etmişlerdir, bana kalırsa (636).

Batur'un tahayyülü garip değildir zira Evliyâ ile birlikte düşlediği yazarların temalarına, üsluplarına, bakış açılarına ve yazınsal yöntemlerine bakıldığında, gerçekten de hiçbir zaman bir araya gelmemiş olsalar, birbirlerinin yazdıklarını okumamış olsalar bile belirgin benzerlikler görülür. Goethe'nin 19. yüzyılda ortaya attığı, bugün karşılaştırmalı edebiyat biliminin yapıtaşlarından biri olan "Weltliteratur" (Dünya edebiyatı) kavramının örnekleri gibidirler. Bu paralellik, kendisini “seyyah-ı âlem” olarak tanımlayan Evliyâ'ya bir Osmanlı yazarı olmaktan fazlasını, “edîb-i âlem”liği, bir dünya yazarı olma niteliğini kazandırmakta, onu çağdaşı olan Osmanlı coğrafyasındaki Divan ve Halk edebiyatı sanatçılarından ayırmaktadır.

Seyahatnâme'yi daha içeriden bir bakışla, kendi döneminde ve coğrafyasında üretilen yapıtları düşünerek konumlandırabilmek için 17. yüzyıl Osmanlı edebiyatı sahnesine daha yakından bakmak gerekir. Evliyâ'nın Müslüman coğrafyacıların seyahat anlayışı ve yazın geleneğinden etkilendiği doğrudur. Nuran Tezcan, "Seyahatnâme'nin Yazınsal Değeri ve Osmanlı-Türk Yazınındaki Yeri" adlı makalesinde, onun özellikle 16. yüzyılda yazılmış olan Mehmed Âşık'ın *Menâzırü'l-evâlim*'inden etkilendiğini, hatta *Seyahatnâme*'de bu metinden alıntılar da yaptığını söyler (*Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi* 572). Ancak tıpkı İbn Battuta'yla ilişkilendirilmesi örneğinde olduğu gibi, tüm kurmaca dinamikleriyle geleneğin üzerine yeni bir edebiyat anlayışı inşa ettiğini bu durumda da belirtmek gerekir. Öte yandan, Evliyâ'nın yaşadığı döneme daha yakın bir zamanda, 1679-1680 yıllarında edebiyat tarihine geçen başka bir seyahatname daha yazılmıştır. *Seyahatnâme*'nin akıbetinin aksine, yazıldığı dönemde doğrudan saraya sunulmuş, okuyucuyla

buluşmuş olan şair Nâbî'nin *Tuhfetü'l-Harameyn*'i otobiyografik bir hac yolculuğu seyahatnamesidir. Söz konusu eser, *rıhle* geleneğinin Osmanlı edebiyatındaki yetkin bir örneği olarak kısa sürede kabul görürken, Evliyâ'nın seyahatnamesinden üslup ve anlayış açısından belirgin farklar gösterir. Nuran Tezcan her iki seyahatname metni arasında şöyle bir karşılaştırma yapar:

Nâbî'nin eseri kendi döneminin klasik "edebî olma" ölçütlerine bağlı kalınarak kaleme alınmıştır. Bilindiği gibi Farsça zincirleme tamlamalar ve zengin teşbihler, secili uzun cümlelerle, zengin Farsça ve Türkçe beyitlerle edebî olmanın doruk noktasında yazılıp saraya sunulmuştur. Onun eseri gördüklerinden ve yaşadıklarından çok, göstermek istediklerinin perspektifsiz bir panosunu sunarken, Evliyâ'nın eseri gördüklerini, yaşadıklarını ve yaşananları anlatmak için kaleme alınmıştır. [...] Nâbî, döneminin estetik anlayışına ne kadar bağlı ise, Evliyâ klişeye rağmen klişenin kalıplarını kıran bir anlatımla karşımıza çıkar. [...] Şairlerin, yazar olduğu Osmanlı edebiyatında özgün kurgu ve kurmaca kaygısı 17. yüzyıla kadar edebiyatın önde gelen bir hedefi olmamış, insan gerçeği belli bir klişeden anlatılmıştı. Ama gerçekte klişeye girmeyen olaylar ve insanlar vardı, yaşananlar hangi klişeye girecek ve hangi dille anlatılacaktı? Gerçeği ve gerçekliği yazıya dökmenin, gerçek ve gerçekliği yazıda boyutlandırmanın kurmacası nasıl olacaktı? (*Doğumunun 400. Yılında....* 685-6).

Tezcan'ın karşılaştırmasındaki "perspektif" ve "klişe" vurguları önemlidir. Nâbî'nin eserinin Divan edebiyatı geleneklerine bağlı kalan hali onu özgün bir bakış açısına sahip olmaktan uzaklaştırır. Oysa Evliyâ, hem Divan edebiyatı klişelerini,

hem kendi metni içinde yarattığı kendine özgü klişeleri kullansa da özgün olma özelliği gösterir. Bir edebiyat metnini sadece “özgünlük” üzerinden hiyerarşik bir yetkinlik düzlemine oturtmak yanıltıcı olabilir, burada vurgulanmak istenen olumlu ya da olumsuz yargılardan uzak, karşılaştırma sonucu bir konumlandırma yapma gayesidir. Kaldı ki 17. yüzyıl Osmanlı edebiyatı, tercüme eserlerin etkinliğinden çok, “özgünlük” meselesinin gündeme geldiği, dönüşüm geçirmeye başlayan bir yüzyıldır. Büyük ölçüde şiir ve mesnevilere dayanan edebiyat âlemine artık içerikleri üzerinden farklı türlerde nesir örnekleri girmeye başlamıştır. Örneğin, Kâtip Çelebi’nin *Fezleke*, *Takvîmü’l-Tevârih*, *Cihannümâ* gibi tarih ve coğrafya eserlerinin yanı sıra, Osmanlı’nın 10 bin şair ve yazar ile 15 bin eserinin yer aldığı *Keşfü’l-zunûn* adlı bir Osmanlı bibliyografyası yazması önemli bir yeniliktir. Gerek mesnevi, gerekse gazel ve kaside türündeki dönüşümün yadsınması mümkün değildir. Özellikle Nev’izâde Atâyî’nin *Hamse-i Âtâyî*’si, şiirlerde beliren “sebk-i hindî” ve “hikemî tarz”, edebiyatçıların saray geleneğinin dışındaki bir toplumsal alana ve dile yönelip, daha öznel bir bakış açısı geliştirmeye başladıkları bir gerçektir. Veysî’nin padişaha övgü yerine, yaşadığı devrin toplumsal dinamiklerine odaklanan *Hâbnâme*’si (1627); Nâbî’nin kendi oğluna öğüt veren, hümanizma döneminin öznel bakış açısıyla yazılmış Castiglione’nin 1528 tarihli *Il Cortegiano*’sunu (Saraylının Kitabı), Machiavelli’nin 1532 tarihli *Il Principe*’si (Prens) ile bağ kurulabilecek *Hayriyye*’si (1701) “birey ve özgünlük” olgusunun kendini göstermeye başladığı örneklerdir.

Nuran Tezcan, söz konusu dönüşümün nedenlerinden biri olarak patronaj geleneğinde yaşanan değişimi de gösterir. Fars edebiyatını yüceltmeye, onunla boy ölçüşmeye dayalı bakış açısının değişimi, edebiyatın dolaşım içine girdiği çevrelerin

de değişmesiyle paralel bir şekilde ilerler. Hatta bu dönüşüm 19. yüzyılda hepten yerleşecek olan “mahallileşme” hareketinin hazırlayıcısı olacaktır:

Edebiyatın “bu klişenin içinde kendi Osmanlı Türk kimliğine dönmesi”, patronaj düzeyinde de kendini gösterir. Bu yüzyılda artık sarayın hedefi İranlı şairler ve eserleri değil, Türk şairleridir. Hatta, hikaye, destan, türkü, karagöz, ortaoyunu gibi halk edebiyatı türlerinin önde gelen temsilcileri bile saraya kadar girer. Buna paralel olarak mesneviye de yaşanan tarihten olaylar, günlük hayattan tasvirler, yerli tipler sokulur ve bazen konuşma dili kullanılır (*Çağının Sıradışı Yazarı...* 386).

Seyahatnâme, 17. yüzyıl Osmanlı edebiyatının dönüşüm konusunda kıpırdanmaya başlayan bu evresinde “türler arası”⁴ bir nitelikte olduğu için ayrı bir yerde konumlandırılmalıdır, ki pek çok akademisyen ve eleştirmen bu konuda hemfikirdir. Örneğin, *Seyahatnâme*’nin yazarının kendi seyahatlerinin öznel bir temsili oluşu içinde son derece “modern” bir anlamda, hayatının dörtte üçünün seyahatle geçtiği de düşünülecek olunursa, metnin otobiyografik özellikler taşıması buna bir sebeptir. Evliyâ, doğumundan, annesi, babası, kızkardeşi, çocukluğu, hayatının çeşitli dönemleri ile ilgili bilgileri birinci ağızdan, cinsellik de dahil olmak üzere tüm samimiyetiyle, bazen mizahla bazen hüznle paylaşır. Örneğin, *Seyahatnâme*’nin onuncu cildinde, Mısır seyahati sırasında gördüğü doğum kontrol taşlarından bahsederken kendi doğumu ve annesiyle babasının cinsel hayatına dair gayet mahrem bilgileri vermekten çekinmez:

“Hatta bu hakîrin annesi, hakîri doğururken büyük kafamız annemizin masdarından zorlukla çıktığından ferci dağılıp çirkin olduğundan

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mine Mengi, “Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*’sinde Bir Üslûp Özelliği Olarak Türler Arasılık”. *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009) 281-293.

dolayı hâmile kalmadan çekindiğinden bu Sebil-i Allam taşından daima taşıyıp peder ile hâlet-i mahmasada beline bağlardı” (SN X 230).

Bu cümleleri okuyunca Batı romanında otobiyografi türünü ve olay örgüsünü henüz 18. yüzyılda alt üst etmesiyle eşsiz bir yeri olan, Laurence Stern’in *Tristram Shandy* (1759) adlı romanını düşünmemek imkansızdır. Romanın ben anlatıcısı ciltler süren kitabında kronolojik çizgiyi yerle bir eder, kitabın başlarında annesiyle babasının onu nasıl ‘peydahladığını’ anlatmaya girişirken sürekli kendi anlatısını kesip başka konulara sapar, romanın yarısından çoğu geçtiği halde bir türlü bu olayı anlatamamıştır. Nihayet doğum anı geldiğinde de tıpkı Evliyâ gibi fiziksel koşulların yol açtığı bir doğum kazası yaşar, onun da burnu hasar görür. İki yazarın da benzer bir konuyu otobiyografi anlatısı içinde, zaman çizgisinin dışında, benzer bir üslupla anlatması, Talât Sait Halman ve Enis Batur’un Evliyâ’yı içinde konumlandırıdıkları dünya literatürü kavramını bu açıdan da destekler. Nuran Tezcan, onun sadece Türk edebiyatı içindeki yüzyıllar alan dönüşüme katkısını şu şekilde neticelendirir:

Aradan iki yüzyıl geçtikten sonra Türk edebiyatı 19. yüzyılda Batı etkisinde klişeden bireye/bireysele bilinçli olarak yönelecektir. Evliyâ Çelebi ise musahiplik görevinde edindiği deneyimler, seyahatleri sayesinde kazandığı geniş bir hayat perspektfi ve özgüven ile, hiç şüphesiz eşsiz yeteneğiyle bunu daha 17. yüzyılda başarmıştı. Evliyâ Çelebi yazıya geçmemiş olan yaşayan dildeki Osmanlı Türkçesinin anlatım gücüyle yazarken *Seyahatnâme* belki de Türk edebiyatında şairle yazarın birbirinden ayrıldığı ilk kavşaktı (*Doğumunun 400. Yılında...* 592).

Sonuç olarak tüm bu nedenlerle "çağının sıradışı yazarı" tanımını hak eden Evliyâ Çelebi, yazdığı dönemden yüzyıllar sonra da edebiyatçılara kapılar açmış, çağdaş Türk edebiyatındaki Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*'sı, İhsan Oktay Anar'ın tüm romanları gibi⁵ "palimpsest", tarihi-kurmaca romanlara, Behçet Necatigil'in 1960'larda *Seyahatnâme*'den esinlenerek yazdığı radyo oyunlarına ve pek çok edebi esere ilham kaynağı olmuştur.

B. Ekfrasis Kuramına ve Tarihçesine Bakış

Platon, *Devlet*'te şiir ve resim sanatlarını eşit derecede "taklitçi" bulduğu için şair ve ressamın ideal devlette yer almalarını istemez. Filozof "taklit" kavramına olumsuz bir anlam atfeder ancak her iki sanatın da gerçekliğin bir temsili olduğu muhakkaktır. Şiir ve resim ilk çağlardan beri üretilirken iki farklı *mimesis*, temsil biçimi oldukları halde her zaman ilişki içinde olmuşlardır. İlk olarak Romalı Horatius, M.Ö. 19. yüzyılda kaleme aldığı *Ars Poetika*'sında "ut pictura poesis" kavramını ortaya atar. "Resim gibi şiir, şiir gibi resim" olarak çevrilebilecek bu ifade, o günden bu yana sanat felsefesinin "temsil" problemi üzerinden en çok tartıştığı konulardan biri olur. Deniz Şengel, "*Ut pictura poesis: Kısa Bir Tarih*" adlı makalesinde bu kavramın kökenini tragedyayla ilişkilendirerek izini *Gilgameş* (Gılgamış) destanına kadar sürerken, Horatius'un bu ifadesiyle iki sanat biçimini bir rekabet içine sokmadığının altını çizer: "Horatius'un buradaki sentaksı devingendir; *ut* kelimesi, karşı karşıya getirdiği iki varlığın arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmasını engellemektedir" (2). Dolayısıyla iki sanat biçimi yıllar içinde "kızkardeş sanatlar" olarak da adlandırılırlar. Nitekim, Horatius'tan yaklaşık bir yüzyıl sonra Atinalı Simonides, "Poema pictura loquens, pictura poema silens", "şiir

⁵Ayrıntılı bilgi için bkz. Alphan Akgül, "Evliyâ Çelebi ve İhsan Oktay Anar'ın Ortak Üslubu: Fantastik mi, Keramet mi?". *Çağın Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009) 49-55.

konuşan resim, resim ise dilsiz şiirdir,” derken her iki sanatın temsil biçimlerinin birbirlerini tamamladığını ima eden bir görüş öne sürer (Goldhill 5). Ne var ki sanatçılar, eleştirmenler ve filozoflar gerek dilbilimsel gerekse felsefi yöntemlerle bu iki sanatı bir rekabet içine sokmakta ısrarcı olacaklardır.

Gotthold Ephraim Lessing'in 1766'da yazdığı *Laocoön, über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laocoön, Resim ve Şiirin Sınırları Üzerine) post-Aydınlanma çağında resim ve şiir arasındaki "sınırlar"ı tanımlama konusunda önemli bir rol oynar. Yirminci yüzyılın sonunda ise postyapısalcı eleştiri ile birlikte söz ve imge ilişkileri yepyeni bir ilgiye yol açacaktır. Lessing, eserin başında kardeşlik ya da rekabet içinde görülebilecek iki sanat formu için şunları söyler: "Resmi şiirle ilk karşılaştıran kişi, hoş hislerle her iki sanatın da üzerinde benzer bir etki bıraktığını gözlemledi. Her ikisi de, diye düşündü, olmayan şeyleri varmış gibi gösteriyor ve bir gerçeklik sunuyor. Her ikisi de bir illüzyon yaratıyor ve her iki durumda da illüzyon hoştur" (3). Lessing bu girişinden sonra her iki sanatın da temsil biçimlerini saptamaya çalışarak onları birbirinden ayırıştırır. Lessing'in Platon ve Aristoteles'ten ödünç aldığı *mimesis* kavramı başlı başına bir estetik sorunuyken, söz ve imgeyi temsil biçimleriyle birlikte irdelemek yeni sorular ve sorunlar doğurur. W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (İkonoloji: İmge, Metin, İdeoloji) adlı kitabında, "Modern eleştirinin gözünde dil ve görsellik birer bilmecedir, açıklanmayı bekleyen problemler, anlamı hapishaneye kilitleyerek dünyadan uzaklaştıran bir hale getirmiştir" (*Iconology*:...8) derken, şiir ve resim, ya da genelinde söz ve imge ilişkisinin doğurduğu temsil sorununun halini gözler önüne serer. *Ekphrasis*, bu temsil sorununun eleştirmenler için açtığı bir kapı olur.

Homeros, *İlyada*'nın 18. bölümünün 130 dizesini Akhilleus'un kalkanını tasvir etmeye ayırır. Kurmaca ürünü de olsa görsel bir temsil biçimi olarak kalkanı,

yazıyla temsil etmeye soyunmuştur. Homeros bu yazınsal temsili *nasıl* gerçekleştirir?

Bu soru ve Homeros'tan sonra başka yazarların da benzerlerini yapacağı bu tasvir denemesi, genel olarak temsil ve gerçeklik arasındaki farkı dile getirir. Homeros'un tarif ettiği nesnenin, yani kalkanın fiziksel gerçekliği olsaydı yazar bunu nasıl dile getirirdi sorusu ise şiirin dışına çıkarak, görsel sanat eserlerinin roman, tarih yazını, sanat tarihi, sanat eleştirisi, kitabe, mezartaşı, seyahatname gibi yazılı metinlerde tasvir edilmesinin irdelenmesine neden olacaktır.

Ekphrasis, Yunancada dil ile dışavurum olarak çevrilebilecek bir anlam ifade eder.⁶ Bir estetik sorunu olarak ekphrasis⁷ ise, eleştirmenler farklı tanımlamalar yapıp boyutlar açsalar ya da sınırlamalar getirseler de, özünde görsel nesneyi dil aracılığıyla anlatmaktır. Homeros'un *İlyada*'da Akhilleus'un kalkanını anlatışı çoğunlukla ilk örnek olarak kabul edilir.⁸ Yazılı metinlerde görsel sanat eserlerinin tasvir edilmesi yazarların ilk çağlardan bu yana kullanmayı sevdikleri yazınsal bir araç olmuştur. 3. yüzyılda Philostratus'un yazdığı *Imagines*, 8. yüzyılda Hesiodos'un yazdığı *Ἀσπίς Ἡρακλέους*, (Aspis Hērakleous, Herakles'in Kalkanı), Dante'nin *İlahi Komedya*'sı (1321), İngiliz Romantik şairi Lord Byron'ın 1816'da yazdığı "On the Bust of Helen by Canova" (Canova'nın Helen Büstü Üzerine), Oscar Wilde'in *Dorian Gray'in Portresi* (1890), William Auden'in Bruegel'in İkarus'unu anlattığı "Musée de des Beaux Arts" (1938) adlı şiiri, eleştirmenlerin değerlendirdiği ekphrasis örneklerini içeren farklı yazınsal türlerdeki yapıtlardan bazılarıdır.

⁶ Ek: dışarı; φράσις *phrásis*: konuşmak; φράζειν *phrázein*: söylemek, açıklamak; *ekphrázein*: cansız nesneyi konuşturmak, canlandırmak. Ayrıntılı bilgi için bkz. James A. Heffernan, *Museum of Words*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1993) 191; *The Oxford Classical Dictionary*. (4 ed), (ed.) Simon Hornblower, Anthony Spawforth, Esther Eidinow. (Oxford University Press, 2012) online

⁷ Bundan sonra "ekphrasis" yerine, kelimenin Türkçeye yavaş yavaş yerleşmekte olan hali, "ekfrasis" kullanılacaktır.

⁸ Deniz Şengel ve bazı eleştirmenler ise ilk ekphrasis örneğinin *Gilgames* (Gılgamış) destanında yer aldığını savunur.

Ekfrasis, son yıllarda akademisyenlerin hayli ilgisini çeken bir konu olmuştur. Temelde yazınsal bir araç olan ekfrasis, üzerine yapılan çalışmalarla sanat tarihi, kültürel çalışmalar, tarih, sosyoloji gibi alanlara yayılarak disiplinlerarası bir boyut kazanmıştır. James Heffernan’a göre ise “ekfrasis” teriminin edebiyat eleştirisinde yeniden tanımlanmaya ihtiyacı vardır. Heffernan, uzun bir süre görsel sanat eserlerinin tasvirleri hakkında pek çok kişinin yazdığını, ama kimsenin “ekfrasis” kelimesini kullanmadığını söyler (“Ekphrasis and Representation” 297). Leo Spitzer’ın Keats’in bir Yunan vazosunu anlatan “Ode on a Grecian Urn” adlı şiiri için yazdığı eleştiride dahi bu kelimenin yer almadığına dikkat çekerek kendisi bir tanımlama girişiminde bulunur:

Neden bu kelimeye ihtiyacımız var? Neden bu kelimeyi Yunan retorisyenlerine bırakmıyoruz? Bu soruya cevabım şudur: çünkü ekfrasis bir edebi tutum tasarlar ve bir edebi tutumun ismini koymadan ondan bahsetmek imkansızdır. [...] Eğer ekfrasis’i bir edebi tutum olarak tanımlıyorsak, bu tanım belirli bir tür anlatıyı işaret eden keskin bir tanım olmalıdır, bir o kadar da klassisizmden postmodernizme, Homeros’tan Ashbery’ye ulaşabilen bir esneklikte olmalıdır. Benim tanım önerim biçimsel olarak basit ancak boyutları çok bileşenli: *ekfrasis görsel temsilin sözlü temsilidir* (“Ekphrasis and Representation” 299).

Heffernan, görsel temsilin sözlü temsilini irdelemenin, bir edebi yöntemi tartışmanın yolu olacağını söyleyerek, bir disiplin ortaya koymaktadır. Günümüzde ekfrasis alanındaki özgün çalışmalarıyla tanınan Ruth Webb, 18. ve 19. yüzyılın başlarında Yunan filozof Philostratus’un eserlerini yayınlayan editörlerin *Imagines*’i görsel sanat eserlerinin *ekphraseis*’i olarak tanımladıklarını ve Kallistratos’un heykel

tasvirlerinin toplanmasına bu adı verdiklerini söyler. Ancak terimin ciddi bir akademik araştırma konusu haline gelmesi 19. yüzyılın ortalarında, 1867'de Friedrich Matz'ın yayımladığı bir incelemeyle, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide* ile olacaktır ("Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre" 15). Ekfrasis'i günümüzde disiplinlerarası bir konuma yerleştiren ise *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality* (Ekfrasis, İkonometinler ve Ortamlararasılık), (1999) adlı çalışması ile Peter Wagner olmuştur.

Ekfrasis'in tarihsel kökenine dönüldüğünde, Antik Yunan'da her türlü nesneyi, canlı varlıkları ve doğayı tarif etmek için kullanıldığı görülür (Chinn 265). *İlyada* gibi şiir ve destanlarda ise genellikle bir süs görevi gördüğü söylenir ancak bu eleştirmenlerin halen tartışmakta olduğu bir konudur. Homeros olay aktarımının güçlü olduğu bir savaş sahnesini anlatırken, aksiyonu durdurup 130 dize boyunca Akhilleus'un kalkanını anlatıyorsa, bu yazınsal tercihin nedenlerinin sorgulanması esastır. Kurmaca eserlerde tasvire dayalı bölümler genellikle bir anlatı molası olarak değerlendirilir, hikayenin dondurulduğu, tarifin öne çıktığı bölümlerdir bunlar. Gérard Genette, "Frontiers of Narrative" (Anlatının Sınırları) adlı makalesinde, tasvirin ikincil bir sırada yer aldığını, bir *ancilla narrationis* (yardımcı anlatı) olduğunu söyler (134). Böylelikle aslında tasvirin "gerekliliği" meselesini gündeme getirmiş olur. Kimi eleştirmenlere göre tasvirde amaç "nesne ya da sahneyi okuyucunun gözlerinde canlandırmaktır" (Lausberg 399) ki bu amaç ilk defa Antik Yunan'da dile getirilmiştir. Ya da amaç, Roland Barthes'ın öne sürdüğü gibi "gerçeklik etkisi" yaratmaktır (141). Barthes, tasvir edilen nesneler aracılığıyla metnin toplumsal boyutları olan anlamlar içerebileceğini düşünür. Ekfrasis kuramcısı Valentine Cunningham ise "Why Ekphrasis?" (Neden Ekfrasis?) adlı makalesinde okuyucu için "*oradalık* hissi yaratmak" amacını ileri sürer (61).

Ekfrasis'in kurmaca metinlerde nasıl bir işlev gördüğü sorusu farklı cevaplara gebe olabildiği gibi, nasıl uygulandığı ve anlatıda doğurduğu sonuçlar ayrı bir inceleme konusudur. John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art* (Bakan Kişinin Ruhu: Sessiz Sanat Eserleriyle Konuşan Şiirler) adlı kitabında ekfrasis'in uygulanma biçimlerinde farklılıklar olduğu için bir ayırım yapar. Kurmaca metnin dışında fiziksel bir gerçekliği olmayan, tamamiyle yazarın 'yarattığı' görsel sanat eserlerinin metinde tasvir edilmesine “notional ekphrasis” (soyut ekfrasis) adını verir (19). Homeros'un Akhilleus'un kalkanını tasvir edişi, Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* adlı romanındaki portre soyut ekfrasis örnekleriyken, William Auden'ın Brüksel'deki Musée de des Beaux Arts'ta gördüğü Bruegel'in İkarus tablosu üzerine yazdığı şiir, henüz böyle bir adlandırma yapılmamış olsa da "somut bir ekfrasis" örneğidir. Ekfrasis'in daha somut bir uygulaması, aslında kelimenin sözlük anlamını karşılayan ve kavramın kökenine işaret eden son derece pratik bir retorik uygulamadır. *Progymnasmata*, yani Antik Yunan ve Roma'da *gymnasium*'larda öğretilen retorik uygulamaları ekfrasis dersini de içerir. Henry Maguire, "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Arts" (Bizans'ta Sanat Eserlerinin Tasvirinde Hakikat ve Gelenek) adlı makalesinde bu eğitimi şöyle açıklar: "Ekfrasis, ya da tasvir, geç antik dönemde bir Bizanslının temel eğitiminde zorunlu dersi olan retoriğin standart egzersizlerinden biriydi. Gerek şiir gerekse düzyazı formunda yazılıyordu. Bazen bağımsız metinler olarak yazılıyor, bazen de uzun makalelerde, mektuplarda, vaazlarda, tarihi metinlerde yer alıyordu" (113).

Özellikle Bizans kültüründe imparatorluk için bir iktidar simgesi ve Hristiyan inancını pekiştirmek için elverişli bir araç olan kiliselerin tasvirleri, *gymnasium*'lardan çıkararak daha geniş kamusal bir alanda, sözlü ve yazılı olarak

gerçekleştirilen ekfrasis uygulamaları olmuşlardır. Bu ekfrasis örneklerinde patronaj/hâmilik faktörü de bir o kadar önem taşır. Paulus Silentarius'un iki bölümden oluşan Ayasofya hakkındaki şiiri *Ekphrases*, kilisenin hamisi olan İmparator I. Justinianos ve Konstantinopolis'in o dönemdeki patriği Eutychius'un büyük ölçüde övgüsüne dayalıdır. Şiir, Justinyen rejiminin, imparatorluğun propogandası işlevini görür. Buna benzer metinlerin birçoğu hakkında yazılan yapının önünde seyirciye okunur.

Dinleyicileri etkileme ve ikna etme yolunda gerçekleştirilen retorik uygulamalarının özelliklerine bakıldığında belirleyici noktalar dikkati çeker. Aristoteles'in *enargeia*, "görünür kılma" dediği kavrama yaslanılarak bu metinler hem gerçekçilik izlenimi vermeye çalışır hem de abartı unsurundan yararlanır. Goldhill, M.Ö. 1. yüzyılda Theon'un söylediği "ekfrasis, şeyleri göz önünde canlandıran tasvire dayalı konuşmadır" düsturunu hatırlatarak, retorisyenin ikna için başlıca silahının tasvir edilen yapının fiziksel özelliklerinin gerçekliğini dile getirmek ile abartı arasında hassas bir denge kurmak olduğunu söyler. Ekfrasis, bu bağlamda "dinleyicileri de bir gözlemci kılarak sözle yaratılan bir tür illüzyon tekniğidir" (Goldhill 3).

"The Occasion of Paul the Silentiary's Ekphrasis of S. Sophia" (Paulus Silentarius'un Ayasofya Ekfrasis'inin Durumu) adlı makalesinde Mary Whitby, tıpkı Barthes'ın öne sürdüğü "gerçeklik etkisine" benzer bir şekilde, "klasik dönemin yazarlarının heykeller ve resimlere dair ekfrasis yazarlarken eserin doğaya sadık olup olmadığına baktıklarını, ne kadar gerçeğe yakınlarsa o kadar başarılı bulduklarını ve yazınsal anlatılarını da bir o kadar canlı kılmaya çalıştıklarını" söyler (215). Öte yandan, Antik Yunan'dan itibaren uygulanan ekfrasis geleneğinin bir özelliği olarak klasik dönem ekfrasis'leri belirgin bir abartı unsuru da taşırlar. Ruth Webb, "The

Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings" (Kutsal Mekanın Estetiği: Kilise Binalarının Ekfrasis'lerinde Anlatı, Metafor ve Hareket) adlı çalışmasında abartı özelliğini şöyle örnekler:

Başka bir ekfrastik gelenek de bir bütünlük ve üstünlük duygusu yaratma çabasıdır. Örneğin, Aristeides Smyrna'yı anlatırken şöyle bir yöntem uygular: şehri parıldayan inci tanelerine ve türlü renklerle işlenmiş bir pelerine benzetir. Benzer bir şekilde Kyzikos, dinleyicilerinde heybet imgesi yaratmak için abartılı benzetmeler kullanır: taş blokları tapınaklar kadar büyüktür, tapınaklar ise bir şehir kadar ⁹ ("The Aesthetics of Sacred Space..." 65).

Bizans ekfrasis'leri antik Yunan anlatılarını sadece görsel sanat eserlerini değerlendirme konusunda değil, ayrıca kendilerine özgü dili bağlamında da kopyalarlar. Tıpkı abartı unsuru gibi, klişelerin, aktarmaların, alıntılarının ve belirli kalıpların sürekli olarak tekrarı söz konusudur. Bu gelenek haline gelen anlatı biçimleri birer *topos*'tur. *Captatio benevolentiae* (okuyucunun affına sığınma), anlatamama yetersizliği, dilin tutulması *thauma* (mucize), büyülenme, *techne* (ustalık), *marmarygma* (mermerin özellikleri), duyuları harekete geçirmek, gözlerin kamaşması, başın dönmesi, ruhani bir atmosfer yaratmak, dualar, eşsizlik ve üstünlük duygusu, klasik ekfrasis'in başlıca *topos*'larıdır. Henry Maguire bu genel durumu "stereotip" olarak değerlendirir:

Antikiteden 15. yüzyıla kadar sanat eserleri için yazılmış ekfrasis'ler Yunan edebiyatında süregiden bir gelenek oluşturdu. Neredeyse hepsi, birbirinin kopyasıydı; tekrarları görmek için giriş kısımlarına

⁹ Webb tarafından alıntılanan, Aelius Aristeides, "Oration 27". *Opera*. ed. Keil, Berolinum, Weidman, (1898) 2:129-30.

bakmak yeterlidir. Girişlerde her zaman yazarın tasviri yapma nedeni açıklanıyordu, ve görsel yapıtlar ile ilgili genel değerlendirmeler yer alıyordu. Naif okuyucu yüzyıllar içinde bu tavırda bir değişim sergileneceğini umut edebilir. Maalesef, hepsi stereotipti (127).

Örneğin, yazar sanat eserinin öyle gerçekçi olduğunu söyler ki karşısındakinin sanat olduğunu unuttuğunu dile getirir. "3. yüzyıl sofist Philostratus bir domuz avını tasvir eden resim için figürlerin çizilmediğini, gerçekten de var olduğunu ve hareket ettiklerini söyler" ya da 12. yüzyıl yazarı Constantine Manasses, Konstantinopolis sarayı için "Böyle şeylerden kitaplarda bahsedilir, tarihçelerde bunlardan bahsedilir, ama ressamın elinin hünerini gördüğümde büyüldüm, gözlerim kamaştı" der (116-128). 12. yüzyılda Michael Chatoulios, Konstantinopolis'teki Ayasofya'nın içini tasvir etmeye soyunduğunda bu işin zorluğunu dile getirir: "Böylesi heybetli ve değişik bir şeyi anlatmaya kimsenin gücü yetmez" ("The Aesthetics of Sacred Space..." 59). Bu şikayeti bilindik bir topos'tur, yazar ya da konuşmacının *captatio benevolentiae*'sidir (okuyucunun, dinleyicinin affına sığınma). Ama aslında pek çok topos örneği gibi önemli bir gerçeği ifade eder: Tasvir, görsel olanın sözle temsili, pek çok sorunsalı beraberinde getiren bir girişimdir. Materyal bir nesneyi materyal olmayan bir araçla, dille temsil etmek nereye kadar mümkündür? Üç boyutlu bir nesne zamanda yayılıp giden bir araçla, yani dille nasıl temsil edilir? En basit nesnenin bile sunduğu renklerin çeşitliliği, derinlik, doku, ışık, gölge gibi unsurlardan oluşan bir görsel deneyim bütünlüğünü ifade etmek nasıl mümkündür?

Mucize, şaşkınlık ve hayranlık —Yunan dilinde *thauma* — ekfrasis'teki diğer bir önemli topos'tur. Shadi Bartsch, ekfrasis'teki yoğun coşkunluk, mucize, hayret ve korku duyguları üzerinde durur (Bartsch ve Elsner v). Akhilleus'un kalkanı anlatının

başından sonuna kadar bir mucize eser olarak tanımlanır. Michael Squire'a göre "kalkan, *techne*'nin yani ustalığın nihai bir şekilde vücuda gelmiş halidir; bu *techne* hem görsel hem de dilsel olana dair bir mevzudur" (164). Squire ayrıca Homeros'un kendi şiirsel *techne*'siyle demirci ustası tanrı Hephaistos'un ortaya koyduğu *techne* arasında bir paralellik kurmayı amaçladığını söyler. Klasik ekfrasis yazarının görsel eseri yapan sanatçının ustalığını her zaman baş tacı ederek kendisinin de anlatısıyla ustalık sergileme iddiasına girdiği savı genel olarak doğrudur. Ancak Homeros'un durumunda işler biraz farklıdır. Bazen ekfrastik anlatıya tabi tutulan eserler yok olup sadece hakkında yazılanlar kalır ki Homeros'un durumunda ortada zaten bir nesne yoktur. Homeros kendi eseri için "Exegi monumentum petra perennius" (Ben taştan daha dayanıklı bir abide inşa ettim) diyerek asıl *techne*'yi kendine atfeder (Alıntılayan Heffernan, *A Museum of Words* 118).

Başka bir topos, mekanın içindeki çeşitlilikten, renk cümbüşünden, ihtişamdan, insanın başının döndüğünün; nesnelerin yaydığı ışıklardan ve parıltılardan gözlerin kamaştığının söylenmesidir. Ian Fletcher and D. S. Carne-Ross, "Lights in Santa Sophia, from Paul the Silentary" (Paulus Silentarius'ta Ayasofya'daki Işıklar) adlı makalelerinde Paulus Silentarius'un şiirinde şu ifadelerin altını çizerler: "her şeyin ihtişama bürünmüş olduğunun", "her şeyin gözleri kamaştırdığının", "sözcüklerin bu parlaklığı anlatmaya yetmeyeceğinin" ve elbette ustaya övgü ifadelerinin (565). İmparatorluğun şanını ve zenginliğini, kilisenin ihtişamını vurgulamak için ışık imgeleri ve mermer tasvirleri büyük bir işlevsellik taşırlar. Mermerlerin ne kadar uzak diyarlardan getirildikleri uzun uzun anlatılır ki imparatorluğun gücü ve zenginliği görünür kılınır. Bu anlamda mermerler dinleyicinin ya da okuyucunun zihinsel ve ideolojik algısını yönlendirme işlevi görürken, mermer ve ışık tasvirleri aynı zamanda okuyucuda mekan algısı yaratmak,

ruhani bir deneyim yaratmak için de kullanılır. "Bizans ekfrasis geleneğinde mermer ve altını anlatış psikolojik bir etki yaratmaya yöneliktir; görselleştirilmeye çalışılan parıltı, Yunancada *marmarygma*, kavramı ile ilişkilidir, mermerin akustik özellikleriyle de ilintilidir. Bu teknikler metinde ruhani bir atmosfer yaratmak için özellikle kullanılır" (Pentcheva 96).

Dinleyicilerin ve okuyucuların duyularına hitap etmek için bu tasvirlerde renkler, ışıklar, parıltılar ve biçimler ustalıkla verilmeye çalışılır. Ses de bu yeniden temsilde önemli bir rol oynar; görselleştirmenin önüne geçen bir duyu haline gelebilir. Nitekim ekfrasis, Yunan dilindeki konuşmak anlamına gelen "ekphrazein" sözcüğünden türediği için, tasvirde ses unsurunun yer alması anlamlıdır. Zaten Jean Hagstrum ve pek çok eleştirmen, ekfrasis için 'sessiz nesneyi konuşturmak' ifadesini kullanır" (Chaffee 312). Leo Spitzer ve Jean Hagstrum, ekfrasis'in soy kütüğünü mezartaşı yazılarına kadar götürmüşlerdir ve "Eğer ekfrasis sessiz bir nesneyi konuşturmaksa, M.Ö. 3. yüzyılda 'Ben şanlı Glauca'nın mezarıyım', ya da M.Ö. 7. yüzyılda 'Ben Meixis oğlu Xenvares'in sütunuyum' diyen mezartaşları bunu gerçekleştirirler" demişlerdir (49-50). Ruth Webb ise klasik ekfrasis yazarlarının görme duyusuna dayanan tekniği üzerinde durur:

Kilise gibi bir yapı durağan ve katı görünebilir; ancak mimari unsurları, özellikle de kemerlerin, kubbelerin kavisleri sütunların, tonozların kıvrımları ekfrasis'lerde sıklıkla sanki durağan taşlar değillermiş gibi anlatılırlar, hareket hissi verirler. Sütunlar dans eder, kemerler boy atar. Bu durum kimileri için "ölü metaforlar" olarak görülebilir ancak dinleyici ve okuyucuda bir hareket duygusu yaratmaları da söz konusudur, ve kilise atmosferini deneyimlemeye yardımcı olurlar [...] Özellikle de mermerlerden yansıyan ışıkların

yarattığı aydınlatma devreye girdiğinde materyal bir deneyimden
ruhani bir deneyime geçilir ("The Aesthetics of Sacred Space:..." 69).

Özellikle kilise, manastır ve benzeri kutsal mekanların tasvirinde ruhani bir atmosfer yaratmak önemlidir. Yazarlar betimlemelerin gücüyle bunu sağlamaya çalışırlar. Örneğin, bir kilise ekfrasis'inde "boyutların, kullanılan materyallerin, dekoratif unsurların, Meryem Ana ve kucağındaki bebek İsa mozaığının ayrıntılı tasvirlerini vermek esastır" (Moore 411). Bununla birlikte ekfrasis uygulamalarının gelenek haline gelmiş özelliklerinden biri de, ekfrastik metinlere eşlik eden *gospel*, *hymn* gibi Hristiyan duaları, ağıtları, ayet ve ilahilerdir. Rossitza Schroeder, "Looking with words and images: staging monastic contemplation in a late Byzantine church" (Kelimelerle ve imgelerle bakmak: bir geç dönem Bizans kilisesinde manastır tahayyülünü sahnelemek) adlı makalesinde, ekfrastik metinlere eşlik eden ilahilerin okuyucudaki ekfrastik algıyı etkileme gücüne dikkat çeker (118).

Ortaçağ'a gelindiğinde imge daha çok işlevsellik kazanır. Emily Laura Pez, "Rhetorical Ductus in Chaucerian Ekphrasis" (Chaucer'ın Ekfrasis'inde Retorik Yöntem) adlı çalışmasında resim ve heykel sanatlarının Hristiyan kültür için araçsal bir görevi olduğuna dikkat çeker (1). Resimler ve heykeller inancı ayakta tutmak için kilisede nasıl bir işlev görüyorlarsa, edebi ve edebi olmayan metinlerde de benzer bir amaca hizmet edebilirler. 13. yüzyılın yarı İtalyan, yarı Alman, "orta-yüksek Almanca" döneminin şairi Thomasîn von Zerclaere'nin dizeleri bu durumu doğrudan dile getirir:

swer nicht fûrbaz chan vernehmen
der sol da bi ouch bilde nemen [...].
swer nicht enchan
verstehen, daz ein biderb man

an der schrift verstehen sol,
dem si mit den bilden wol.
der pfaffe sehe sehe die schrift an.
so sol der ungelerte man
die bilde sehen, sit im niht
die schrift zerchennen geschicht.

— Thomasîn von Zerclaere, *Der Welsche Gast*, 1984, 1703-1704;
1711-1718
(Starkey 1).

"Kişinin kavrama yetisi yoksa imgelere bakıp öğrenmeli [...]. Kişi, iyi bir insanın yazıdan öğrenmesi gerektiği gibi öğrenemiyorsa ona en çok imgeler yardım eder. Yazı kendisini ona göstermiyorsa, tıpkı rahibin kelimelere baktığı gibi, cahil insan da imgelere bakmalıdır" şeklinde çevrilebilecek bu dizeler, eğitim görmemiş halkın imgelerle öğrenirken, okuyabilenlerin sofistike bir algıyla imgeleri kelimelerden de deneyimleyerek, gerçek ve kutsal bilgiyi pekiştireceklerini söylemektedir. Haiko Wandhoff, *Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters* (Ortaçağ Edebiyatında Sanat Tasvirleri ve Sanal Mekan) adlı kitabında, "Mistikler içsel görü yoluyla Tanrı'nın ışığını görürken, fiziksel görmeye karşı çıkıp tıpkı İslam anlayışında olduğu gibi sanatta soyutlama yoluna gittiler" derken ikonoklazmaya, putkırıcılığa da değinir (27). Bununla birlikte "ikonofili" Ortaçağ sahnesinde etkin bir rol oynar.

Daha önce belirtildiği gibi, 18. yüzyılda Lessing tarafından sorunsallaştırılan ekfrasis, günümüze gelinceye dek çeşitli özsel meseleler barındırmıştır ve yeni sorular üretmeye devam etmektedir. Görsel olanı yazıyla anlatamama kaygısı ya da Homeros'un yaptığı gibi anlatabilme konusunda meydan okuma durumu,

eleştirmenlerin irdeledikleri başlıca sorunsaldır. Önde gelen ekfrasis kuramcılarında biri olan W. J. T. Mitchell, buna benzer bir durumu ekfrastik umut ve ekfrastik korku kavramlarıyla açıklar: "Ekfrastik umut, tüm yazarların nesneyi görünür kılma isteğine, ekfrastik korku ise hem nesnenin hem de yazının ayırt edici özelliklerinin kaybolup gitmesi korkusuna işaret eder" der (*Picture Theory* 154-5). D.P. Fowler, "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis" (Anlat ve Tasvir Et: Ekfrasis Problemi) adlı makalesinde bu duruma dilbilimsel açıdan yaklaşır: "Lessing'ten hareketle gidersek, dilbilimsel gösterenler tesadüfidir, görsel olanlar ise ikonik. Bir kedi resmi kedi gibi görünür, "kedi" kelimesi ise görünmez." (29). O halde nesne nasıl anlatılacaktır ve anlatılan ne olacaktır? James Heffernan ise "Ekphrasis and Representation" (Ekfrasis ve Temsil) adlı makalesinde, bir resme verilen başlığın da resmin dilsel temsil olduğunu söyleyip sürrealist ressam René Magritte'in meşhur pipo resmini bu temsil sorununun doğasını vurgulamak için örnekler: "*Ceci n'est pas un pipe* (Bu bir pipo değildir) aslında resim başlıkları ve açıklamalarıyla dalga geçer, görsel ve dilsel temsilin bir araya geldiğinde yanlış bir temsil olduğunu ima eder" (303-4). Bu sorunlu ilişkiyi Michel Foucault da dile getirir. "Foucault, *Las Meninas* hakkında yazdığı ekfrastik anlatısını bir noktada durdurup 'dil'in resimle olan ilişkisi sonsuz bir ilişki... ne gördüğümüzü anlatmaya çalışmak boşuna; gördüğümüz şey asla söylediğimizde barınmaz'¹⁰ der" (Alıntılaman Shapiro 13). O yüzden bir girdaba girmeye başlayan bu ikili ilişki, bir tasvirin hiçbir zaman saf bir tasvir olmayacağı gerçeğiyle hayatta kalmak zorundadır. Söz konusu 'saflık' nosyonu, Friedländer'in "mimetic ekfrasis" ve "echte Beschreibung" (salt tasvir) kavramını ortaya atmasından bu yana tartışılmaktadır" (Francis 10).

¹⁰ Alıntılaman, Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. (New York: Random House, 1970) 9.

Ekfrasis yazma deneyimi, aslında nesneyi seyredene de bir anlamda meydan okur, bakış açısını ve öznelliğini şekillendirir. Ekfrasis, tasvir ettiği nesne ile tasvir etme eylemi arasında kurulan ortamlararası ilişkide bir “söylem” yaratır. Peter Verdonk, "Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics, and cognitive poetics" (Resim, şiir, paralellik: ekfrasis, stilistik ve bilişsel poetika) adlı makalesinde, "Dilsel tasvir, hiçbir zaman görsel nesnenin fiziksel özelliklerinin betimlenmesinden ibaret değildir; fikirler, inançlar, değerler ve duygular devreye girer" der (Verdonk 237). Bir nesneye bakış, eğitimle şekillenen zihinsel bir faaliyettir, bir *sophos*'a işaret eder, *sophos* sahibi kişi sözünü bilerek konuşan bir ustadır. O halde ekfrasis, seyreden kişinin neye bakmayı seçtiği ve nasıl baktığı meselesidir. Fiziksel özelliklerin tasvirinde yapılan seçimler de söylemdir. Ve seyreden kişi oluşturduğu söylemle okuyucusuna, “şu şekilde bakmalısın” der. Kısacası ekfrasis seyreden kişinin görme biçimini açığa çıkarır. Luz Aurora Pimentel, "Ekphrasis and Cultural Discourse" (Ekfrasis ve Kültürel Söylem) adlı çalışmasında, bir başkası tarafından görülen sunumunu şöyle değerlendirir:

Ekfrastik metnin sadece görsel nesneyi aktaran bir araç olduğu düşüncesiyle akademik çalışmalarda bu aktarımın nesnel olduğu *farzedilir*. Ancak durum tam aksi yöndedir. Aslında ekfrastik metin tıpkı roman ve şiir gibi edebi türlerde olduğu üzere, plastik sanat eserini algılayışımızı değiştirir, yeniden düzenler ve yazılı metinde var olan değerlere göre bakışımızı yönlendirir. Tasvirde verilen detaylar bir algı süzgecinden geçirilmiştir. O halde görsel bir sanat eserini yorumlamanın temelinde aslında bir ekfrastik öteki vardır. Bu da ekfrasis'in eleştirel yönünü gösterir (Pimentel 64).

Görsel nesneyi seyretmiş olanın yaptığı kritiğin, seyretmeyen kişiye olduğu gibi sunulması söz konusudur. Oysa kim şeyleri olduğu gibi görür? "Bir sanat eserini değerlendirmek çarpıtmaya, illüzyona hatta halisünasyona uğramaz mı? Eğer bir tasvir bir şekilde yanlış ya da yanılgı doluysa, bizim o sanat eserine bakışımızı değiştirme gücüne sahip değil midir?" (*Writing for Art...* 167). Dolayısıyla ekfrasis, görsel bir nesneyi bir köre anlatır gibi anlatmaktan farksızdır. Gören kişi kör olana *ekfrasis* sunar. Tam da bu nedenle, Gisela Schmidt, ekphrasis'i sunan kişiyi, antik çağlarda Yunan polis'lerinin dışında olup bitenleri içeridekilere rapor eden *theoros*'lara benzetir (151-2). Schmidt, haberci olarak konumlandığı gören kişinin aslında bir kavrayış sunduğunu, kelimeyi İngilizce olarak yazdığı makalesinde özellikle tercüme etmeyerek *Anschauung* kavramıyla açıklar:

Anschauung (görüş) hayalgücünü, bir nesnenin yokluğunda onu zihinde 'görünür' kılma gücünü de içerir. Gören kişi resmi gerçekten de seyredip bunu yapar, kör olan ise bir 'iç gözle' hayalgücünü harekete geçirir. Ama aslında her ikisi de *innere Anschauung* (içsel görü) yaşar. [...] Gören kişi, kör olana görmesi için kendi gördüğünü ekfrasis olarak sunar, kör olan da "I see, I see" (Görüyorum, görüyorum) der ama aslında demek istediği "I understand, I understand" dir (Anlıyorum, anlıyorum) (153).

Bu görüşün içinde belleğin de rolü vardır. Görsel nesne, bir rüyadan uyanınca neler hatırlanıyorsa onların dile getirildiğine benzer bir şekilde, *mümkün* olduğunca tarif edilmeye çalışılır. Yazar, bir nesneyi gördükten sonra, notlar dahi almış olsa, hatırladığı kadarıyla yazıyla tasvirini yapar. Belleğin bilinç dışında ve seçim yaparak işleyen bir mekanizma olduğu gerçeği ise, ekfrasis'in yine belli bir "kavrayışın" sunulması demek olduğu sonucuna bağlanır. Nitekim, Elsner bu durumu psikanalizle

ilişkilendirir: "Antik ekfrasis'ten başlamak üzere ekfrasis'in psikanalitik bir yanı vardır, çünkü hem konuşmacının hem de dinleyenin hayalgücü ve beklentilerine müdahil olan bir manipülasyon söz konusudur" ("Introduction..." 157). Seyreden kişinin seyrederken de, seyrettiklerini yazarken de algıda seçilim mekanizması işlemektedir. Üstelik, anlatacaklarını dinleyecek ya da okuyacak olanların psikolojilerini de gözetmek durumundadır. O yüzden ekfrasis yazarlarının neyi, nasıl anlatacakları konusunda yaptıkları seçimler önemlidir. Ruth Webb, retorisyenlerin kelimenin psikolojik etkisini ve önceden tahayyül edilen bir muhatabı düşünerek yazdıklarını, kültür ve gelenekten, eğitilmiş elitin kolektif hafızasından yardım aldıklarını söyler: "Bu yüzden sözlü temsiller bir gerçeklik izlenimi, ihtimali yaratma peşinde koşar ve kültürel anlamda önemli sembolleri gözler önüne sermeye, onlara dikkat çekmeyi hedefler" ("Ekphrasis: ancient and modern:..." 18).

Ekfrasis kritikleri, bu anlatıları incelediklerinde seyreden kişinin bakış açısını saptamaya önem verirler. Bir bakış açısı ürünü olarak cinsiyet rolleri, eleştirmenlerin izlek olarak belirlediği konulardan biridir. Onlara göre, seyreden kişi özne konumunda genellikle eril bir bakış açısıyla, seyredilen nesneyi dışıl bir konuma yerleştirir. W. J. T. Mitchell ve James Heffernan'ın bu konuyu gündeme getirmesinden sonra, çeşitli dünya edebiyatlarında bu temanın üzerine gidilmiştir. Örneğin, Özlem Uzundemir'in, Romantik dönemden 20. yüzyıla kadar İngiliz şiiri ve romanında ekfrasis örneklerini incelediği *İmgeyi Konuşturmak* adlı kitabında bu yaklaşımın olduğu görülür. Öte yandan, Christa Holm Vogelius'un ekfrasis kültürüne odaklanan bir çalışmasında belirttiği üzere, kadının seyreden özne olduğu durumlarda ne gibi sonuçlar ortaya çıkabileceğini araştıran 2009 tarihli *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler* (Çerçeve: Susan Wheeler'dan Marianne Moore'a Kadınların Ekfrastik Şiiri), 2000 tarihli

Between Literature and Painting: The Australian Women Writers (Edebiyat ve Resim Arasında: Avustralyalı Kadın Yazarlar) gibi seyredilen nesneyi dışıl bir edilgenlikten çıkarma çabasını irdeleyen çalışmalar da yapılmıştır (Vogelius 12). Bununla birlikte, 19. yüzyılda yaşamış Amerikalı kadın yazar Sophia Hawthorne'un *Notes in England and Italy* (İngiltere ve İtalya Notları) adlı seyahatnamesinde ekfrastik anlatılarında "domestic choice"ların (yerel tercihlerin) güdüleyici olduğu görülür (Vogelius 81). Psikanalitik ve sosyolojik güdülenmelerle şekillenen bu seyretme biçiminin analizleri, şiirler başta olmak üzere, sanat eleştirileri, romanlar, tarihsel anlatılar gibi farklı edebi türlerde yazılan metinler üzerinden yapılmıştır.

Ekfrastik anlatılar, mit ve tarihle de sıkı bir ilişki içindedir. Giulio Carlo Argan, "The Ideology and Iconology" (İdeoloji ve İkonoloji) adlı makalesinde, "Şeylerde ilahi olarak görülen şey mittir; klasik sanat mitolojik bir evrenin temsilidir, mitler varoluşundan bu yana varlıklarını temsilde sürdürürler. [...] Temsil, antik olana, evrilmeyen bir tarihe ve kendi geridönüşüm çemberi içinde devam eden bir algıya dönüşür" der (16). Ekfrastik anlatılar, konu edindikleri görsel nesnelerin tarihini de kendi söylemleri içinde aktarırken aslında okuyucuyu tarihle buluşmak ve hesaplaşmak durumunda bırakırlar. Bunun yanı sıra, bu yapıtları günümüze taşıyarak, onların bugünkü varlıklarını ya da yokluklarını, hâlâ mevcutlarsa durumlarını gündeme getirerek kültürel mirasların korunması meselesine katkıda bulunurlar.

Ekfrasis konusunda antik ve modern bakış açıları arasında farklar olabilir. Greko-Roman, Bizans sanatçıları "ekfrasis" kavramını bugünün okuyucusu gibi tartışmayabilir. Bununla birlikte ilk ekfrastik anlatılar, Homeros'un paradigmalarının, görsel-sözsöz oyunlarının farkındadırlar. Sofistike, katmanlı anlamlara yol açan, yaratıcı yollar denemişlerdir. Resim ve yazı birer temsilken, ekfrastik yazının kendisi

de başlı başına bir temsildir ve bu yeni temsil, bir başkasının görme biçiminin yol açtığı yazınsal ve ideolojik tercihlerinin irdelenmesine imkan verir.

İKİNCİ BÖLÜM

CAMİLER

Seyahat yazınının çoğunlukla konu ettiği mimari yapılar, 17. yüzyıl seyyahı Evliyâ Çelebi'nin de elli yılı aşkın süren seyahatları sırasında, istisnasız gittiği her yerde görmeye değeri bulduğu, bunun yanı sıra okuyucusuna anlatma isteği ve sorumluluğu duyduğu görsel sanat eserleridir. Evliyâ Çelebi'nin seyahat coğrafyasının büyük bir kısmını Osmanlı İmparatorluğu egemenliğindeki, İslamiyetin el değdiği toprakların oluşturduğu düşünülecek olursa, konu ettiği mimari yapıların arasında camilerin nicelik açısından öne çıkması anlaşılır bir durumdur.

A. Nesnelliğin Sınırları

Evliyâ Çelebi gittiği yerlerdeki camilerin elinden geldiğince tamamını anlatmaya gayret eder; ancak gezdiği ve gördüğu mekanların çokluğu, seyahat koşulları, camilerin büyüklüğu, küçüklüğu, göreceli bir mesele de olsa önemi gibi nedenlerle hepsini aynı oranda ayrıntılandırmaz, bazılarını ise sırası geldiğinde anlatacağını belirtip anlatma fırsatı bulamaz. Anlatma fırsatı bulduğu camileri dönemin ölçü birimleriyle, yapı malzemeleri, şekilleri, konumları, kubbeleri, minareleri, mihrapları, cam ve duvar işçilikleri üzerinden tasvir ederken

Seyahatnâme'ye mimarlık disiplini için kaynak metin olma özelliği kazandırır. Ne var ki *Seyahatnâme*, tüm seyahat anlatılarında olduğu gibi, nesnel ile öznel olanın iç içe geçtiği, kurmaca olarak değerlendirilmesi gereken bir metindir. Seyahat yazını bir edebi tür olarak değerlendiren eleştirmenlerin hemfikir olduğu nokta, “seyahat yazınının sanat, tarih, coğrafya vb. unsurları taşıyan melez bir edebiyat türü, bir temsil biçimi” olduğudur (Kovilovski'den alıntılan Kripokavić 2015). Bir edebi araç olarak ekfrasis ise “tasvir edilen nesneyi her yönüyle ele alan yöntemsel bir anlatıdır” (Salazar 1994). Evliyâ Çelebi de camilerin vasıflarını bildirirken belirli bir yöntem izler: Kaynaklara başvurarak caminin tarihçesini verir, varsa hakkındaki efsaneleri aktarır, şeklini, tarz ve biçimini, uzunluğunu ve genişliğini, sanatlı yapılarını sıralı bir şekilde anlatmaya özen gösterir. “Ma‘bed-i kadîm Ayasofya-i Kebîr'in eşkâli ve tarz [u] tarhın ve binâ-yı musanna‘âtı ve tûl [u] arzın ayân [u] beyân eder” (SN I 55), “Eski mabet Büyük Ayasofya'nın şeklini, tarz ve biçimini, sanatlı yapılarını, uzunluk ve genişliğini bildirir” (GTS I 83)¹¹ şeklinde bir başlık attıktan sonra, gerçekten de yapıyla ilgili nesnel bilgileri vermeye gayret eder. Kubbenin içinde ve dışındaki camların adedini, kubbenin kaç ayak ve kemerden oluştuğunu, caminin uzunluğunun ve genişliğinin kaç adım olduğunu, büyüklü küçüklü sütunların sayısını ve yüksekliklerini bildirir. Ayasofya camiye dönüştürüldükten sonra eklenen minarelerin tuğla ve beyaz taştan oluşan yapı malzemelerini, yüksekliklerini belirtir. Nuran Tezcan, “Behçet Necatigil'in Evliyâ Çelebi'den Uyarladığı Radyo Oyunları ve Osmanlı'da Siyaset” adlı makalesinde Evliyâ'nın cami tasvirlerini yaparken nesnel ve güvenilir bilgi verme gayretine dikkat çekerek Selimiye Camii tasvirini örnekler. Ona göre Evliyâ Çelebi, “[v]erdiği

¹¹ *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011). Bundan sonra GTS kısaltması kullanılacaktır. *Seyahatnâme* alıntılarının Türkçe çevirilerinde büyük ölçüde GTS kullanılacak, bazı alıntılarda çevirilerde değişiklik yapılan yerler köşeli parantez içinde belirtilecektir.

bilgi konusunda öyle titizdir ki, Mimar Sinan'ın caminin kubbesi için verdiği ölçünün doğru olup olmadığını bizzat kubbeyi adımlayarak denetler ve ulaştığı sayının eldekenden daha fazla olduğunu söyleyerek Mimar Sinan'ın bilgisini düzeltir” (35). Aşağıdaki bölümde Selimiye Camii'nin tasvirinin nesnel ölçülerinin, Evliyâ'nın kendi ölçü birimlerini Mimar Sinan'dan ve uzmanlardan alınan bilgilerle karşılaştırması yoluyla doğrulandığı gözlemlenir:

Cümle hendese sâhibleri üstâd-ı kâmillerin ve bünyâd eden Mi'mâr Sinân'ın kavî-i sahîhi üzre bu kubbe-i azîm İslâmbol'da Ayasofya kubbesinden kâmil altı zirâ'-ı melikî kaddi derindir. Ve dâ'iren-mâdâr etrâf-ı kubbe dörd zirâ' vâsi'dir. Hatta bu hakîr i'timâd etmeyüp Selîmiyye kubbesi içinde olan kanâdîl tabakası mezkûr kubbenin pervâzesi beraberinedir. Andan ayaklayıp dâ'iren-mâdâr kubbesinin cirmi (---) ayakdır. Ammâ Ayasofya kubbesinin kenaresinden cirmi (---) ayakdır. Ammâ derinlikleri ma'lûmum değildir. Ammâ Ayasofya kubbesi câmi' içindeki döşemeden tâ kubbenin alem yerine varınca cemî'i câmi'lerden âlî kubbedir amma yassıcadır (SN III 240).

“Bütün geometri iliminde yetkin üstadların ve inşa eden Mimar Sinan'ın doğru sözü üzere bu büyük kubbe İstanbul'da Ayasofya kubbesinden tam altı melikî arşın boyu derindir ve kubbenin çevresi dört arşın geniştir. Hatta bu hakir güvenmedim. [Selimiye kubbesi içindeki adı geçen kubbenin pervazesıyla birliktedir.] Oradan ayakladım (ayakla ölçtüm), firdolayı kubbesinin büyüklüğü (---) ayaktır, ama Ayasofya kubbesinin kenarından büyüklüğü (---) ayaktır, ama derinliklerini bilmiyorum” (GTS III 570). Maalesef Evliyâ'nın ayak ölçümleri *Seyahatnâme* yazmasında boş bırakılmıştır. Bununla birlikte Evliyâ, “üstâd-ı kâmillerin” ve usta mimar Mimar Sinan'ın bilgilerini dahi denetleme ihtiyacı

duymuş, kendi ölçümlerini okuyucuya aktarmıştır. Antik ekfrasis anlatılarında da ölçüleri gerçeğe uygun olarak vermeye gösterilen hassasiyet Evliyâ'da da mevcuttur.

B. Öznelliğin Boyutları

Seyahatnâme'de camilerin tasviri sadece mimariyi ilgilendiren unsurların nesnel aktarımıyla sınırlı kalsaydı eserin edebi tür olma özelliğinden ve bir edebi araç olarak ekfrasis'ten yararlanıyor oluşundan bahsedilemezdi. Nitekim, anlatılarda öznelliğin daha baskın ve belirleyici bir özellik olduğu görülecektir. Ne var ki Evliyâ Çelebi'nin mimari tasvirleri somut bilgi verme amacı taşımalarının yanı sıra, nesnel anlatımın önüne geçen öznel anlatılar olma özelliği taşır. Bizans döneminden itibaren İstanbul'un sembolik yapılarından biri olduğu için anlatımını uzun ve ayrıntılı tuttuğu Ayasofya Camii tasvirinde Evliyâ Çelebi'nin öznelliğini gözlemlemek mümkündür. Öncelikle, mimari özelliklerin aktarımıyla birlikte kişisel beğenin ifadesinin devreye girdiği noktada yazarın öznelliği başlamış olur. Ayasofya'nın tarihi, inşa edilişi hakkındaki bilgileri verdiği bölüm, ki bu bölüm Evliyâ'nın yöntemsel anlatısı bağlamında her zaman ilk sıradadır, bu duruma örnektir: “Ba‘dehu üstâd-ı mühendis-i hired [ü] hurdedân ve mi‘mâr-ı akl-ı selîm [u] iz‘ân Ayasofya'nın cânib-i erba‘ası dîvârlarının imâretine şurû‘ etdiler kim bu binânın mesâhat-ı erkânını temâşâ eden hayrân ve tarh-ı esâsı ve refi‘-i binâsın gören ser-gerdân olur” (SN I 54), “Daha sonra usta mühendis ve akıl ve anlayış sahibi mimar Ayasofya'nın dört tarafı duvarlarının yapımına başladılar ki bu binanın [temellerinin yapısı] seyreden hayran, [yapısının yüksekliğini gören] şaşkın olur” (GTS I 83). Evliyâ'nın yapının mühendisi ve mimarı için kullandığı, zekâlarını olumlayıcı sıfatların yanı sıra, yapının hayranlık ve şaşkınlık uyandırıcı olduğunu söylemesi, öznelliğinin ilk örneklerindendir. Evliyâ Çelebi'nin Ayasofya'nın henüz camiye dönüştürülmemiş olduğu zamanlarını

anlattığı bölümlerde salt mimari unsurlara duyduğu hayranlığı oldukça belirgindir. Yapının malzemesi olarak kullanılan mermerler için *Seyahatnâme*'deki başka ekfrasis örneklerinde gördüğümüz, kalıp haline getirdiği hayranlık bildiren sıfatları kullanır: “Ve ekâlîm-i seb‘adan gûnâ-gûn nakş-ı bukalemûn-ı ibret-nümûn ebrî ruhâmlar keştîlerle taşındı. Ve üstâd-ı Ferhâd-pîşe seng-tırâşların tîşeleri aşındı.” (SN I 54), “Ve yedi iklimden çeşit çeşit ibret verici bukalemun nakşı kıvrım kıvrım desenli mermerler gemilerle taşındı. Ve Ferhad karakterli taş yontucuların külünkleri aşındı” (GTS I 84). “İbret verici güzellikte bukalemun nakşı mermerler” ve üstad Ferhad’ın hünerine yaraşır mermer yontuculuğu Evliyâ Çelebi’nin kişisel beğenisini ifade eden kalıplardandır. Antik Yunan ve onu takip eden ekfrastik anlatılarda, özellikle dini mabedler söz konusu olduğunda özel bir yer ayrılan mermerlerin anlatımı, *marmarygma* burada kendini göstermektedir. Evliyâ’nın mermerlerin uzak diyarlardan getirildiğini vurgulaması ve estetik özelliklerini vurgulaması, antik ekfrasis’in *topos*’larından birine işaret eder.

Yazarın anlatısında öznelliğini ortaya koyan unsur, sadece kişisel beğenisini belirtmesi değildir; aynı zamanda tarif ettiği mimari yapıya içinde bulunduğu hâkim kültürün, yetişme tarzının belirlediği kodlarla yaklaşıyor oluşudur. Ekfrasis terimine Arapça karşılık olarak “tavsîf” sanatını uygun gören Akiko Motoyoshi Sumi, — nitekim Evliyâ’da “evsaf” kelimesini kullanır— tavsîfin “sadece nesnelerin görsel tasvirinden ibaret olmadığını, metaforik, simgesel, metonimik, psikolojik, dini öğelerden oluşan daha kapsayıcı bir yaklaşımın ürünü olduğunu” söyler (Sumi 2004) ki bu antik ekfrasis anlayışının *topos* dahilinde bir parçasıdır. Evliyâ Çelebi’nin İslam kültürünü küçük yaştan itibaren aldığı eğitimle içselleştirmiş olması, anlatıdaki İslami bakış açısının *Seyahatnâme*’nin pek çok yerinde gözlemlenmesine imkan

verir. Ercan Akyol, “Seyahatnâme’deki Ayetlerin İşlevi Üzerine” adlı makalesinde, Evliyâ’nın İslam kültürüyle şekillenen kimliğini şu şekilde açıklar :

[...] İslam kültürü ve şahsı arasındaki bu kuvvetli bağ birçok cihetten beslenmekteydi. Bunlar medrese hayatında ders aldığı hocalardan öğrendikleri, tanıştığı tarikat ehli kişilerin etkisi ve İslam kültürünün yazılı metinlerini okuması, dost meclislerinde yapılan sohbetler, Kur’ân’ı hıfz etmesi, naathanlık ve müezzinlik yapması gibi taraflardı. Çocukluğunda dâhil olduğu bu İslami kültürün unsurlarını yıllar sonra yazacağı *Seyahatnâme*’sinde kullanacaktı (53).

Evliya Çelebi’nin Ayasofya’ya ekfrastik yaklaşımında da İslam, belirleyici bir unsurdur; karşısındaki mimari yapıyı tasvir ederken her ne kadar somut ve nesnel bilgiler vermeye çalışsa da, kullandığı sıfatlarla, anlattıklarını destekleyen ayetlerle, İslami bakış açısını bilinçli olmaktan çok dürtüsel *görünen* bir şekilde sergilediğini görürüz. Bu durum, Sumi’nin bahsettiği tavsîfi oluşturan psikolojik ve dini faktörlere örnek olduğu gibi *Seyahatnâme*’nin okuyucu kitlesi de göz önünde bulundurularak yansıtılan bir tercihe de işaret edebilir. Ercan Akyol, *Seyahatnâme*’de kullanılan *Kur’ân* ayetlerinin işlevleri üzerine yazdığı makalede Evliyâ Çelebi’nin ayet kullanımını bilgi verme amaçlı ve kurgu-kurmaca dahilinde işlevsellikleri açısından iki gruba ayırır. Evliyâ Çelebi’nin ekfrasis uygulamalarında da gerek yazarın bakış açısını dışavuran, gerek bilgi verme amacı güden, bunlara ek olarak okuyucusunun bakış açısını da gözetten bir İslamî doku mevcuttur.

Evliyâ Çelebi, Ayasofya’nın kilise olduğu zamanlarda kubbesinde duran altın haçı, “Ve bu kubbe-i âlînin tâ zirve-i a’lâsında yüz kantâr İskenderî altundan bir haç alem edüp âfitâb-ı âlem-tâb edîm-i arza şu’le saldıkdâ Bursa’da Cebel-i Ruhbân’da ve Âlem dağında ve Istranca kûhunda olan ruhbânların merdüm-i dîdeleri hîrelenirdi”

(SN I 54), “Bu yüksek kubbenin ta en tepesinde yüz kantar İskenderî altınından bir haç alem [yapıp] dünyayı aydınlatan güneş yeryüzüne ışık saldıkça Bursa’da Ruhban Dağı’nda, Âlem Dağı’nda ve İstiranca Dağı’nda olan ruhbanların gözbebekleri kamaşırdı” (GTS I 84) diyerek anlatır. Güneş ışınları yeryüzüne vurduğunda haçın uzak dağlardaki ruhbanların bile gözlerini kamaştıracak nitelikte olduğunu belirten bir olumlamanın hemen ertesinde ise Evliyâ, İslam dininin en kutsal gecelerinden biri olarak kabul edilen Hz. Muhammed’in doğum gecesinde gerçekleşen mucizeleri anlatma ihtiyacı duyar: “[...] hikmet-i Hudâ ol leyle-i mübârekde cemî’i Kâfiristân içre bir zelzele-i azîm olup Bağdâd’da tâk-ı Kisrâ ve kubbe-i Kızılelma ve kubbe-i Ayasofya-yı bâlâ münhedim olup cümle âteş-gede-yı nâr-ı Nemrûd-ı merdûd sönüp niçe alâmetler zuhûr etdüğinden bildiler kim Muhammed dünyâya geldi dediler” (SN I 54), “Allah’ın hikmeti o mübarek gecede bütün kâfiristan içinde büyük bir deprem olup Bağdad’da Kisra kemeri, Kızılelma kubbesi ve Ayasofya kubbesi yıkılıp [bütün reddedilmiş, kovulmuş Nemrûd’un ateşi sönüp] nice belirtiler çıktığında bildiler ki ‘Hz. Muhammed dünyaya geldi,’ dediler” (GTS I 85). Evliyâ, Ayasofya kubbesindeki Hristiyanlığın sembolü haçı bir zamanlar en uzak diyarlardaki ruhbanların dahi gözlerini kamaştıracak biçimde tanımlasa da, haçın bulunduğu kubbenin Hz. Muhammed’in doğumuyla birlikte alaşağı olduğunu belirterek, *Seyahatnâme*’de sıklıkla aktardığı mucizeleri bir mimari yapının tasviri içine de yerleştirir. Benzer bir mucize, Ayasofya’nın içindeki “ibret verici güzellikte” bir yeşil sütunun yine peygamberin doğduğu gece baş aşağı oluşudur: “Ve bu mahalde bir sebiz-gûn amûd-ı ibret-nümûn vardır. Ol amûd üzre Meryem Ana timsâli var idi. Elinde bir şeb-çerâğ var idi kim beyza-i fâhte kadar var idi. Her şeb, bu şeb-çerâğın şû’lesi câmi’i münevver ederdi. Bu dahi Risâlet-penâh’ın mevlûdu gecesı ser-nigûn olup hâlâ {ol şeb-çerâğ} Kızılelma'dadır” (SN I 56-7), “Ve bu yerde ibret verici bir

yeşil sütun vardır. O sütun üzerinde Meryem Ana heykeli var idi. [Elinde üveyik kuşu yumurtası büyüklüğünde gece parlayan yakut kandil vardı. Her gece, bu yakut kandilin] ışığı camiye aydınlatırdı. Bu dahi Hz. Peygamber'in doğumu gecesi baş aşağı oldu" (GTS I 89).

Bu uygulama, Sumi'nin yazarın tavsîfin içine dinî öğeler ekleyebileceği savına metaforik ve simgesel olanı dahil edişine örnektir, Evliyâ Çelebi'nin Hristiyanlığın sembolü haçlı kubbenin ve Meryem Ana heykelinin elindeki yakut kandilin devrilerek söz konusu mimari yapının artık İslamiyetin sembolü olacağını vurguladığı açıktır. Bununla birlikte İslami mucizenin aktarımı, Evliyâ'nın okuyucularına nesnel bilgi verme gayretindeyken bir süre sonra anlatımının durağanlaşmasını engellemek için olağanüstüye başvurma konusundaki genel eğilimine de işaret eder. Başak Öztürk Bitik, "Evliyâ Çelebi Seyahatnâme'sinde Cadı, Obur, Büyücü Anlatıları ve Kurgudaki İşlevleri" adlı makalesinde Evliyâ'nın anlatıda tekdüzeliği kırmak için olağanüstü unsurlara başvurmayı tercih ettiğini söyler (64). Bir mimari yapının tasviri, yapının mimari unsurlarının nesnel bir şekilde tarif edilmesiyle sınırlı kalırsa, şüphesiz anlatı tekdüzelikten kurtulamaz; Evliyâ bunun da bilinciyle anlatıya mucize faktörünü dahil eder. Bunu yaparken hem kendi içinde bulunduğu İslami kültürün diliyle konuşması, hem de yine İslam kültürüyle çevrili, hitap ettiği okuyucu kitlesini göz önünde bulundurması yerindedir.

İslami inanışa göre peygamberin doğduğu gece gerçekleşen mucizelerin haber verdiği üzere Ayasofya'nın günün birinde İslam mabedi olacağının kaderi çizilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u fethiyle camiye dönüşen Ayasofya'nın Evliyâ tarafından tasvir edilişi, Evliyâ'nın mimari yapıya duyduğu kişisel beğeniyi dinî güdülenmeyle harmanladığını gösterir; artık nesnel bir sanat eseri değerlendirmesinden giderek uzaklaşılması söz konusudur. Evliyâ'nın Ayasofya

camii olduktan sonra eklenen dört minarenin vasıflarını bildirdiği bölüm, Ayasofya tavsîfinin geneli içinde nesnelliğin önüne öznelliğin geçtiği, hayranlık belirten sıfatların yoğunlaştığı bir bölümdür. Nesnellikten tamamen uzaklaşıldığını söylemek haksızlık olacaktır; Evliyâ mimari ölçüleri vermeye, mimari yapı malzemelerini ve özelliklerini ayrıntılı bir şekilde aktarmaya devam eder ancak bu nesnel anlatıya beğeni ve takdir belirten ifadeler her zamankinden daha çok yerleşir:

Ve hâlâ bu câmi‘-i pür-nûr dörd minârelidir. Ve her minârelerin alemleri yigirmişer zirâ‘ mutallâ-yı müzehheb alemlerdir kim mânendi âfitâb-ı âlem-tâbdır. Ve kubbe-i âlî üzre olan alem-i kebîri tahdîd edüp kubbesine göre alemin kaddin elli zirâ‘ tavîl edüp elli bin mümessek zeheb-i hâlis ile mutallâ edüp iki fersah yerden ve yüz mîl deryâdan nümâyân bir alem-i alâmet-i edyândır. Ve yine Sultân Murâd-ı Sâlis câmi‘ içre Marmara cezâiresinden gelmiş iki aded beyâz mermer-i hâmdan hum-ı husrevânîler getirdmişdir kim böyle bir küplere ne Cem ve ne Cemşîd ve ne Dâr[â] mâlik olmamışdır (SN I 57).

“Ve hâlâ nur dolu bu cami dört minarelidir. Her minarelerin alemleri yirmişer arşın parlak yaldızlı alemlerdir ki benzeri dünyayı aydınlatan güneştir. Ve yüksek kubbe üzere olan büyük alemi çevreleyip kubbesine göre alemin boyunu elli arşın uzun edip elli bin [pekişmiş, saf altın] ile parlatıp iki fersah yerden ve yüz mil denizden belli bir dinler alâmeti alemdir. Ve yine Sultan III. Murad cami içre Marmara Adası’ndan gelmiş iki adet beyaz ham [mermer bloklardan] büyük küpler getirtmiştir. Böyle küplere ne Cem, ne Cemşîd ve ne Dârâ sahip olmuştur” (GTS I 90). Artık kubbe üzerinde haç yerine, yapıya eklenen minareler ve tepelerinde İslamiyet sembolü alemler vardır. Evliyâ alemlerin yirmişer arşın olduğunu bildirdikten hemen sonra bu parlak yaldızlı alemlerin benzerinin dünyayı aydınlatan

güneş olduğunu söyler. Yüksek kubbe üzerindeki alemin boyu elli arşın daha uzundur, elli bin ‘mümessek’ saf altınla parlatılmıştır, yerden iki fersah, denizden ise yüz mil uzaktadır. Bu sayısal verilerin ardından Evliyâ, alemin uzaktan dahi dinlerin alâmetini gösterdiğini, Sultan III. Murad’ın Marmara Adası’ndan getirttiği iki adet beyaz mermer küpe ne Cem’in, ne Cemşîd’in ne de Dârâ’nın sahip olduğunu söyleyerek bu görsel nesnelerin heybetine vurgu yapar; takdir nesnelliğin önüne geçer.

Evliyâ Çelebi'nin Ayasofya'nın kilise olduğu dönemin tarihçesini verip yapının kilise mimarisine dair özelliklerini tasvir ederken, mimara saygısını belirtmesi ve kubbenin üzerindeki altın haçın göz kamaştırıcılığını dile getirmesi dışında öznellik taşıyan sıfatlar kullanmaması dikkat çekicidir. Bu tutumu, Evliya'nın İslam dini ve kültürüne ait olmayan görsel nesneleri estetik değerlendirmeye tabi tutmadığı yolunda bir genellemeye bağlamamak gerekir, zira Evliyâ Ayasofya'daki melek tasvirleri dahil olmak üzere seyahati boyunca gördüğü gayrimüslim yapılar, Batılı resim ve heykel örnekleri karşısında duyduğu hayranlık ve heyecanı yeri geldikçe ayrıntılı bir şekilde dile getirir. Fatih Sultan Mehmed Han Camii için yaptığı şu tespit Evliyâ'nın yaklaşımına bir örnektir: “Zamân-ı kadîmde bu câmi‘-i latif’in zemîninde (---) (---) nâm kıralın bir deyr-i garîbi var idi kim Kayser-zemîninde Ayasofya'dan sonra eyle bir musanna‘ binâ olunmamış idi” (SN I 63), “Eski zamanda bu güzel caminin yerinde (---) (---) adlı kralın garip bir kilisesi var idi ki Kayser ülkesinde Ayasofya’dan sonra öyle bir sanatlı yapı yapılmamış idi” (GTS I 101). Başlıca referans Ayasofya Kilisesi olmak üzere bu gayrimüslim yapıdan benzersizliğine vurgu yapılarak son derece övgüyle bahsedilmektedir. Kilise için "garip" tabiri de kullanılsa estetik yaklaşım beğenme üzerine kuruludur.

Görsel sanat eserlerini değerlendirirken, ekfrasis geleneği içinde alışlageldik olan ve bizzat kendisinin oluşturduğu kalıp ifadeler kullansa da Evliyâ Çelebi'nin seyrettiği nesneye tek ve kalıplaşmış, kendini tekrar eden bir ideolojik, dini ya da kültürel güdülenmeyle yaklaşmaması, *Seyahatnâme*'nin tamamı boyunca onu çok boyutlu, özgün bir seyirci konumuna yerleştirir. Ayasofya cami olduktan sonra caminin vasıflarını dile getirirken hayranlığının dikkat çekici boyuta ulaşması ise, yapıya İslamiyetin halifelik bayrağını taşıyan Osmanlı'nın mabedi olarak sembolik bir anlam yüklemesiyle açıklanabilir.

"Evsâf-ı minâre-i erba'a", dört minarenin özelliklerinin anlatıldığı bölüm, Sultan II. Mehmed'in Edirne'de padişah olduğu, İstanbul'un henüz Osmanlı'nın eline geçmediği dönemin tarihçesinin verilmesiyle başlar. İstanbul'da büyük bir deprem olursa Ayasofya Kilisesi kuzeye doğru eğilip yıkılır diye, Evliyâ'nın deyişiyle bütün "kâfirler" korku içindedir. Sultan II. Mehmed, Konstantin'e dostluk niyetini göstermek amacıyla, dönemin usta mimarı Mimar Ali Neccâr'ı Ayasofya'nın yapısının sağlamlaştırılması için görevlendirir. Ayasofya'nın dört tarafına yapıyı güçlendirici dört ayak inşa eden Mimar Ali Neccâr, sağ taraftaki ayağın içine minare yapımına imkan verecek bir merdiven inşa eder. Bizans kralı, yine Evliyâ'nın tabiriyle "kiral-ı dâl", "sapkın kral" bu merdivenin ne işe yaradığını sorduğunda mimar, merdiveni ihtiyaç zamanları için inşa ettiğini söyler. Hâlbuki görevini tamamlayıp, kraldan bol bol bahşış alıp Edirne'ye döndüğü zaman Sultan II. Mehmed'e söylediğine göre bu merdiveni yapmasının tek nedeni günün birinde orada bir minare olacağını hayal etmesidir. Minare yerini inşa ettikten sonra dua ettiğini belirtip padişaha "Ta'mîr etmek benden feth etmek senden ola" der (SN I 57). Evliyâ Çelebi bu başlangıçtan sonra bölümün vurgusunu "fetih" üzerinden yapmaya devam eder, kullandığı en kısa betimlemeler dahi fetihten sonra camiye dönüşen yapıya

eklenen yeni mimari unsurları güzellemeye yöneliktir: "Üç yıldan bi-emrillâh fethi müyesser olup ol mezkûr minâre pâyesi üzre Ebû'l-feth eflâke ser çekmiş bir şerîfeli tarz-ı kadîm bir tula şeşhâne minâre-i mevzûn inşâ etdirmiştir kim hâlâ kaddi (---) kademe minâre-i serâmeddir" (SN I 57), "Allah'ın emriyle üç yıldan fethi nasip olup o anılan minare ayağı üzere Fatih göklere baş çekmiş bir şerefeli eski tarz, tuğla, altı yivli, düzgün, boyu (---) ayak yüksek bir minare yaptırmıştır" (GTS I 90) diyerek Evliyâ, "Allahın emriyle fethi nasip olan" yapıya Sultan II. Mehmed'in yaptırdığı, "göklere baş çekmiş" ilk minareyi tarif eder. Minarenin şerefeli, eski usûlde, tuğladan yapılmış olması gibi somut özelliklerini aktarmasıyla birlikte Evliyâ'nın bundan sonra anlatacağı cami mimarisine özgü eserlere yaklaşımında olduğu gibi, tasvirlerinde fetih gururu, Ayasofya'nın artık İslamiyetin başlıca mabedi olması fikrinden duyulan memnuniyetle doğru orantılı olarak yapılara duyulan hayranlığın artışı gözlemlenir: "Ba'dehu sene 981 târîhinde Bâb-ı hümayûn köşesinde Sultân Selîm-i Sâni bir kadehli bir beyâz seng-i sengîn ile zih zih bir minâre-i mevzûn etmiştir {kim} ibret-nümâdır. Bunda olan mukarnez ve medîne ve zihlar bir minârede yokdur" (SN I 57), "Daha sonra 981 (1573-74) tarihinde Bâb-ı Hümayun köşesinde Sultan II. Selim bir şerefeli, beyaz taş ile yiv yiv bir minare yaptırmıştır ki ibret vericidir. Bunda olan mukarnas, medîne ve yivler bir minarede yoktur" (GTS I 90). Sultan II. Selim'in yaptırdığı beyaz taştan minare "ibret verici", üzerindeki mukarnas bezemeler, girinti ve çıkıntılar eşsizdir. Sultan IV. Murad'ın müezzinler için yaptırdığı mahfil "ta'bîr olunmaz", anlatılmaz niteliktedir, Sultan IV. Murad "çâr mermer sûtûn üzre yek pâre bir mermer kürsî inşâ etmiştir kim felekde misli yokdur" (SN I 57). Evliyâ, "câmi'-i dil-küşâ", "gönül açan cami"; "mehbûb-ı nûr-ı Hudâ", "Tanrı'nın nurunun ineceği yer" olarak adlandırdığı Ayasofya'yı gören akli selim, zevk ve basiret sahibi kimselerin hayran, mest ve şaşkın olacağını, "Ve ehl-i basîret ü

hayret ve sâhib-i akl u kiyâset olanlar bu câmi‘ mehbî-ı nûr-ı Hudâ'yı görenler vâlih [ü] hayrân ve mest [u] medhûş ser-gerdân olurlar" sözleriyle dile getirir (SN I 57).

Aşağıdaki alıntıda, Evliyâ'nın Ayasofya'nın cami haline yönelik tasvirlerinin ayrıntılandığı, yapının camiye özgü niteliklerinin daha güçlü bir beğeniyle anlatıldığı gözlemlenebilir. Öyle ki camiye güzellik katan faktörlerden biri ilahi gücün de hamlesidir. Evliyâ'nın dinî bakışı düşünüldüğünde son derece tutarlı görüneceği üzere böylesi güzellikler salt insan eliyle değil, tanrısal müdahalelerle vücut bulabilir.

Ve bu câmi‘in iç yüzü rû-yı dîvârında serâpâ beşer altışar zirâ‘ çâr-kûşe mücellâ ebrî hacrâtlar ile kaplı bir câmi‘dir. Her bir taşda bi-emrillâh gûnâ-gûn eşkâl-i garîbeler ve şükûfeler yazılmışdır ve kenârlarında elvân ezhârlar kazılmışdır ve her amûdların kürsî-i âlîlerinde ve kemerleri etrâfındaki zihlar kırışmelerinde ol kadar üstâd-ı mermer-bür san‘at harc etmişdir kim hâlâ cihân üstâdları ana bir tîşe urmağa kâdir [de]ğildir. Ammâ mihrâbı ve minberi beyâz mermerden sâde güzelidir. Ammâ gâyet musanna‘dır (SN I 57).

“Ve bu cami duvarının iç yüzünde baştan başa beşer altışar arşın dört köşe parlak dalgalı taşlar ile kaplı bir camidir. Her bir taşta allahın emriyle türlü türlü garip şekiller ve çiçekler resmedilmiştir ve kenarlarında renkli çiçekler kazılmışdır ve her direklerin yüksek başlıklarında ve kemerleri etrafındaki çizgilerde o kadar mermer ustası sanat göstermiştir ki hâlâ dünya ustalarının ona bir kazma vurmaya gücü yetmez. Ama mihrabı ve minberi beyaz mermerden sade güzelidir. Ama gayet sanatlıdır” (GTS I 89). Görüldüğü üzere Evliyâ taşlara güzellik katan desenlerin “Allah”ın emriyle çizildiğini belirtirek İslami dokunuşla ortaya çıkan nesneyi yüceltir. Mermer işçiliğinin sanatını takdir etmek için ise *Seyahatnâme*’de yeri

geldiğinde başvuracağı bir kalıbı kullanır: “Dünya ustalarının hiçbirinin düzeltme ya da yenileme hamlesine cüret edemeyeceği nitelikte sanatlı.”

İslami bir sanatın, hat sanatının camiye kattığı dokunuş da Evliyâ'nın hayranlığından payını alır. Evliyâ'nın hat işini tasvir edişinde ayrıntılara gösterdiği önem dikkat çeker. Yazıların kimler tarafından yazdırıldığını, sanatçısını, yazının içeriğini, niteliğini, ölçülerini belirttiği gibi, güzelliğini överken yine takdirini belirtmek için "insan elinin kâdir olamayacağı" vurgusu üzerinden bir güzelleme yapar:

Ve cânib-i erba‘asında niçe bin hüsn-i hat âsârlar vardır. Hattâ Sultân Murâd Hân-ı Râbi‘in fermânıyla Hattât Teknecizâde Mustafâ Çelebi lafza-i Celâl ve ism-i Resûl Muhammed *Aleyhi's-selâm* ve ism-i çâr-yâr-ı güzîn *ridvânullâhi Ta‘âlâ aleyhim ecma‘în* deyü Karahisârî tarzı hatlar yazmışdır kim makdûr-ı beşer değildir. Zîrâ eliflerinin kaddi onar arşındır. Ana göre sâ‘ir hurûflarına bir hüsn vermişdir kim ta‘bîr ü tavsîf olunmaz (SN I 58).

"Ve dört tarafında nice bin güzel yazı eserleri vardır. Hatta Sultan IV. Murad Han'ın fermanıyla Hattat Teknecizâde Mustafa Çelebi Allah'ın ismini, Muhammed peygamberin ismini, dört halifenin isimlerini Karahisârî tarzı hatlar yazmıştır ki insan elinin yapacağı iş değildir. Zira eliflerinin boyu onar arşındır. Diğer harflerine de bir güzellik vermiştir ki vasıflarını anlatmak mümkün değildir" (GTS I 91). Evliyâ, hattatın sanatında 16. yüzyılın — ki Osmanlı sanatının her anlamda klasik statüsüne ulaştığı çağdır — hattat ustası Ahmed Karahîsârî'nin de izlerini görmektedir. Hayran kaldığı eserler karşısında "insan değil Allah işi" ifadesini sıklıkla kullanır ve bu durum onun sanatçının ustalığının gücünü ifade etmek için başvurduğu kalıplardan biridir. Çok beğendiği bazı eserleri dile getiremeyecek nitelikte bulduğunu söylemesi

benzer bir duruma örnektir ve aslında Evliyâ'nın zaman zaman kapıldığı dilin görsel sanatlara üstün olamayacağı düşüncesini de yansıtır.

C. Tarih ve Efsanenin Ekfrastik Anlatıya Kattığı "Söylem"

Evliya Çelebi'nin cami tasvirlerinde *Seyahatnâme*'nin genel üslup özelliklerinden biri olarak, “nakş-ı bukailemun”¹² mermerler, “ibret-nümâ” gibi kalıp benzetmelere de başvurduğu bir gerçektir. Ne var ki Ayasofya'nın anlatımında bu kalıp benzetmelerin önüne geçen özellik, görülen ve yazıyla aktarılmaya çalışılan nesnenin, nesneye bakan kişinin algısı, deneyimi, kişisel yorumuyla temsil edilmesidir. Yazarın yorumunu içeren tasvirler, aynı zamanda okuyucusunun gözünde de yazarın istediği imgenin oluşmasını sağlamaya yöneliktir. Bizans döneminin Ayasofya'sı ve ekfrasis üzerine çalışan Nadine Schibille'ye göre, "ekfrasis okuyucuyu ya da dinleyiciyi nasıl bakacağı ve neyi göreceği konusunda yönlendiren, entelektüel bir bakışı destekler" (15). Bizanslı tarihçi Procopius ve Bizanslı şair Paulus Silentiarius, MS 6. yüzyılda ilki tarihi metin, ikincisi şiir formunda olmak üzere Ayasofya'nın ekfrasis'ini gerçekleştirmişlerdir. Procopius'un metni doğrudan tarihi bir metinken, Paulus Silentiarius'un şiiri de tarih anlatısı içerir. Procopius yapının ihtişamını imparatorluğun ihtişamının sembolü olarak sunarken, Paulus Silentiarius depremle yıkılan yapının yeniden inşası, imparatorun yeniden inşa edilen yapıyı ziyaret edişi gibi tarihsel olayları aktarır. Her iki yazar da mimari yapı özelliklerini, mermerlerin verdiği estetik hazdan, parıltılar ve renk karışımları gibi ayrıntılardan dem vurarak anlatır. Ama bu anlatıya eşlik eden tarihsellik, en geniş çerçevede Ayasofya'nın ışık ve bilgelik metaforu olarak sunulmasına hizmet eder.

¹² Bir nakış tarzını ifade eden kullanım hakkında bilgi için bkz. Robert Dankoff, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Okuma Sözlüğü*. Katkılarla İngilizceden Çev. Semih Tezcan. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004).

Evliyâ'nın Ayasofya tasvirlerinde tarih anlatısına uzun uzadıya başvurması, kilisenin camiye dönüşme sürecinin üzerinde durması, fetihten öncesini ve sonrasını vurgulaması, İslami gücün sembolü olarak gördüğü Ayasofya'yı okuyucularının gözünde de aynı şekilde görünür kılma niyetine işaret eder. Bu tarihsel dönüşümün mekanda yarattığı estetik değişime odaklanarak, benzetmelerini de bu güdülenme/güdülendirme paralelinde kurar. Evliyâ'nın "Bu bir câmi'-i azîmdir kim cemî'i fukarâlar ka'besidir. Ve İslâmbol içre andan büyük câmi'-i kebîr yokdur. Ve anda olan rûhâniyyet meğer Kudüs'de Mescid-i Aksâ yâhûd Şâm-ı şerîf'de Câmi'-i Emeviyye veyâhûd Mısır'da Câmi'-i Ezher ola" (SN I 58), "Ve bu büyük bir camidir ki bütün fakirlerin Kâbe'sidir. İstanbul içinde ondan büyük cami yoktur ve onda olan ruhaniyet meğer Kudüs'te Mescid-i Aksâ yahut Şam'da Cami-i Emeviyye veya Mısır'da Cami-i Ezher'de ola" (GTS I 91) diyerek Ayasofya'nın vasıflarını anlatmayı bitirdiği bölümde dikkat çeken nokta, Ayasofya'yı fakirlerin Kâbe'si olarak konumlandırması, camiyi gerek İstanbul'daki gerekse İslam âlemindeki önemli camilerden büyüklük ve ruhaniyet açısından üstün tutmasıdır. Böylelikle yazı diliyle, dini ve sembolik bir anlam yüklenen yeni bir Ayasofya imgesi yaratılmıştır.

Evliyâ Çelebi'nin Ayasofya tasvirleri, bir retorik ve yazın aracı olarak ekfrasis üzerine çalışan kuramcıların buluştuğu ortak noktanın, bir görsel sanat eserinin tasvirinin hiçbir zaman nesnel bilgi aktarımından ibaret olmadığı, nesneyi gören ve aktaran kişinin bakış açısını şekillendiren, psikolojik, dini, sembolik ve benzeri faktörlerle kurgulanan öznellik harmanlanmış bir anlatı uygulaması olduğu fikrinin yazınsal örnekleridir. Görsel bir nesneyi yazıda yeniden canlandıran yazar Evliyâ Çelebi'nin öznelliğinin, söz konusu faktörlere ek olarak kurmaca disiplini içinde değerlendirilmesi gereken, hitap edilen okuyucunun profilini gözetme ve

gerektiğinde onu yönlendirme eğilimi gösteren boyutlara uzanabileceği anlaşılmaktadır.

Grant F. Scott, “Ekphrasis and the Picture Gallery” (Ekfrasis ve Resim Galerisi) adlı makalesinde ekfrasis kuramcılarının bulunduğu bir noktaya işaret eder. Scott, ekfrasis’in her zaman için kapsamlı bir sözlü, sosyo-tarihsel, kültürel ya da eleştirel bir içerikte yer aldığını belirttikten sonra, antik anlatılarda özellikle epiğe iliştilen bir süs takısı, bir “broş” olduğunu söyler (408). Homeros’un *İlyada*’sında olaylar tüm hızıyla anlatılırken zaman durdurulur ve Akhilleus’un kalkanının tasvirine girişilir ki bu tasvir bilinen ilk yazılı ekfrasis örneğidir. Epik anlatıları konu edinen daha sonraki dönemlere ait metinlerde de aynı uygulamayla karşılaşılır. Örneğin, “Marlowe tamamlayamadan öldüğü ve İstanbul Boğazı’nın iki yakasında yaşayan gençlerin aşkını anlatan ‘Hero ile Leander’ adlı uzun şiirinde 22 dizeyi Hero’nun rahibesi olduğu Venüs tapınağını tasvir etmeye ayırır” (Ağıl 20). Evliyâ Çelebi’nin ekfrasis kullanımında ise bu durum tarih anlatısının devreye girdiği kısımlarda bizzat tarihin ekfrasis’e “broş” olarak dahil edilmesine dönüşür. Tarihsel anlatı çoğunlukla, hakkında ayrıntılı olarak yazma fırsatı bulduğu yapıların tasviri için Evliyâ Çelebi’nin takip ettiği şablonun ilk kısmıdır. Bununla birlikte, seyahat yazınının gerektirdiği üzere, okuyucularına belki de hiç görme imkanı bulamayacakları bir mimari yapıyı anlatmakla görevli yazar konumundaki Evliyâ Çelebi, kuru ve nesnel bir yapı tasvirini yeterli bulmadığı zamanlarda, özellikle de Ayasofya gibi ikonik yapılar söz konusu olduğunda tarihsel anlatıyı geniş ve kapsamlı tutar. Peki Evliyâ Çelebi’nin ekfrasis dahilindeki tarihsel anlatısına “broş” niteliği kazandıran nedir?

Evliyâ Çelebi’nin kurmaca dilinde tarihin efsaneleştirilmesi, efsanenin ise tarih anlatısına bürünmesi sıklıkla rastlanan bir durumdur. Yazar büyük bir ciddiyetle

tarih aktarımı için yazılı kaynaklara başvurduğunu belirtir, oysaki bu tarihi kaynakların başlıcaları aslında kendi kurmacasının ürünüdür. Saydığı tarihi kişilikler daha ziyade efsane olarak kabul edilebilecek figürlerdir. Henüz birinci cildin başında İstanbul'un oluşumunu Yunan tarihçisi Yanevan ve adını belirtmediği diğer tarihçilerin hem fikir olduğu bir şekilde Hz. Süleyman'ın girişimine atfetmesi, Evliyâ'nın bu konudaki genel tutumunun ilk sinyalıdır. Yeliz Özey, "Evliyâ Çelebi'nin Acayip ve Garip Dünyası" başlıklı tezinde Evliyâ'nın İstanbul tarihi hakkında Bizans ya da Roma kaynaklı tarihi metinlere dayanmak yerine, kendi yarattığı efsanevi karakterler üzerinden bir İstanbul tarihi kurguladığı fikri üzerinde durmuştur. Örneğin, İstanbul'un çeşitli yerlerindeki tılsımların açıklanması Evliyâ'nın kurguladığı tarih anlatısının ürünüdürler:

Evliyâ Çelebi'nin tılsımlı yapıların¹³ ne zaman ve nasıl oluşturulduğunu “tarihsel” bir bağlama oturttuğu bu açıklamada, tarihsel dönemin anlaşılabilmesi için adı geçen iki yöneticinin tarihselliğini sorgulamak gerekmektedir. Hem Yanko bin Madyan hem de Kral Vezendon birer efsanevi karakterdir. *Seyahatnâme*'nin kurgusunun dışından bakıldığında bu karakterlerin tarihî gerçekliklerinin olduğunu söylemek ya da onları belirli bir tarihsel döneme yerleştirmek oldukça güçtür. [...] Ancak Evliyâ, bu efsaneleri kendi kurgusunun içinde besleyecek, zaman, mekan, kişiler ve neden sonuç ilişkilerini her yeni açtığı başlıkta güçlendirecek böylece oluşturduğu büyük İstanbul kurmacasında tarihsel sisteme de yer vermiş olacaktır (200-2).

¹³ Bizans Konstantinopolisi'nin tılsımları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. John Freely, “Tılsımlar”. *Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'u*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013). 18-27.

Evliyâ Çelebi, Özay'ın belirttiği gibi efsaneleri tarihsel kurgu biçimine getirirken tarihsel bir sistem oluşturma gayretindedir ve bunun nedeni şüphesiz, okuyucusunda tasvir ettiği mekan hakkında doğru bilgiler verdiği izlenimini uyandırmak istemesidir. Öte yandan, tarihsel sisteminin harcını oluşturan tarihsel gerçeklikten uzak efsane malzemesi, anlattığı mimari eserin yapı özelliklerinin sıralandığı nesnel olduğu ölçüde monotonlaşma tehlikesi gösteren bir anlatıya "broş" özelliği vermekte, anlatıyı ilgi çekici hale getirmektedir. Gerek sıklıkla referans gösterdiği "Yanevan Tarihi"ni, gerekse okuyucusunun gerçekliğini sorgulamayacağı ön kabulüyle İslami mitleri tarihsel bir gerçek gibi sunması, çelişkili gibi görünse de değildir: Okuyucusundan hem kendisine inanmasını hem de anlattıklarını ilgi ve keyifle alımlamasını beklemektedir. Aşağıdaki örnekte görüleceği üzere, Unkapanı'ndaki Molla Hayreddin Paşa Camii'nin tasvirinde mimari özellikler sadece iki kısa cümle olarak yer bulurken, camiyle ilgili efsane Evliyâ'nın anlatıya ilgi çekicilik katma güdüsüyle kullandığı bir unsurdur:

Ebü'l-feth asrında binâ olunmuşdur. İslâmbol içre bundan gayrı üç mihrâblı câmi' yokdur. Ve üç kubbe ve üç kapudur. Ammâ taşra haremi dardır. Nazargâh-ı müstecâbü'd-da' ve mahaldir. Bu câmi' binâ olunurken Mollâ Hayreddîn mu'temed-misâl nigerânda iken bir leylek murgu gelüp "Lak lak" deyüp feryâd ederken hemân Mollâ Hayreddîn hazretleri gazab-âlûd olup, "Bire var hey tuyûr İslâmbol'dan taşra feryâd eyle" deyince bi-emrillâh nutk-ı dürer-bârları vücûd bulup İslâmbol içinden cemî'i leylek kalkup gayrı kurâ ve kasabâtlara giderler. İlâ hâze'l-ân İslâmbol'da leylek sâkin olmak değil dam u bâm üzre bir ferd [ü] merd görmüş değildir (SN I 142).

“Fatih zamanında yapılmıştır. İstanbul içinde bundan başka üç mihraplı cami yoktur. Üç kubbesi ve üç kapısı vardır ancak dış avlusu dardır. Duaların kabul olduğu bir yerdir. [Bu cami yapılırken kendisine itimat edilen Molla Hayreddin’e bir leylek kuşu gelip] ‘Lak lak’ diye feryat eder. Hemen Molla Hayreddin hazretleri sinirlenerek ‘Bre var hey kuş İstanbul’un dışında bağır çağır’ deyince Allah’ın emriyle inci gibi sözleri etkisini gösterir ve bütün leylekler İstanbul içinden kalkıp başka köy ve kasabalara giderler. Bugüne kadar İstanbul’da leylek yerleşmesi şöyle dursun damlar üzerinde bile bir kişi leylek görmemiştir” (GTS I 262). Evliyâ, okuyucuyu mimari açıklamalara boğmak yerine, Molla Hayreddin’in kerametine dair, mizah ve abartının da yer bulduğu bir hikayeyi devreye sokar ve bu hikaye muhtemelen kendisinin kurguladığı bir efsanedir. Leyleklerin çıkardığı seslerin aktarılması hikayeye mizahi bir boyut kattığı gibi, Molla Hayreddin’in ve Allah’ın kudretiyle meydana gelen İstanbul’da bir daha tek bir leyleğin görülmemesi sonucu Evliyâ’nın kendine özgü mizah ve abartı kullanımının örnekleridir, şüphesiz anlatıya eğlenceli ve ilgi çekici bir katkıda bulunurlar. Bu noktada, Evliyâ’nın sıklıkla yararlandığı bu türden bir mizaha antik ekfrasis’lerde rastlanmadığını belirtmekte fayda vardır.

Benzer bir saptamayı Machiel Kiel de Evliyâ *Çelebi Diyarbakir’de* adlı kitapta “Şehrin Fiziksel Özellikleri” adlı makalesinin “Evliyâ Çelebi’ye Göre Diyarbakir Mimarisi” adlı bölümünde yapmıştır. Kiel pek çok eleştirmen gibi, Evliyâ Çelebi’nin amacının “okurlarını eğlendirecek, ayrıca ne kadar çok yer gezdiğini, tecrübelerinin ne denli zengin olduğunu gösterecek bir eser kaleme almak olduğunu, bundan dolayı da eserde kesin bilgilere dayanan ciddi tasvirlerin yer yer çarpıcı ve eğlendirici anekdotlarla bölündüğünü” düşünür (105). Bu duruma örnek olarak, Evliyâ Çelebi’nin Diyarbakır camileri arasında en çok üzerinde durduğu Ulu

Camii'nin tasvirini örnek verir. Kiel'e göre Evliyâ cami hakkında genellikle doğru bilgiler verir, bununla birlikte okuru eğlendirme isteği doğrultusunda kesin bilgilerden uzaklaşmış, efsanevi söylemlere başvurmuştur:

Bu caminin Hz. Musa zamanında yapıldığı şeklindeki ifadesi, o dönemin yaygın bir yerel efsanesine dayanıyor olabilir; ancak, bu iddiasını desteklemek için bahsettiği İbranîce kitabe bir mistifikasyon olmalıdır. Külliye'nin hiçbir yerinde İbranîce (veya Aramîce ya da Ermenice) kitabe bulunmaz. Benzer şekilde, Evliyâ Çelebi, binanın çeşitli yerlerinde eskiden kilise olduğunu gösteren pek çok kanıt bulunduğunu ve sonradan kilisenin camiye çevrildiğini ileri sürerken de yanılıyordu. Cami, çok büyük ihtimalle, eski bir kilisenin yıkıntılarının bulunduğu bir yere inşa edilmişti, aynı yerde, muhtemelen, daha önce de bir pagan tapınağı bulunuyordu. Ne var ki, binanın kendisi, kesinlikle Müslümanların inşa ettiği bir eserdir; bunu ilk kez Gabriel¹⁴ ortaya koymuştur (108-9).

Evliyâ'nın aslında var olmayan İbranice bir kitabeye dayanarak yarattığı mistifikasyonun nesnel bir ekfrastik anlatıya ilgi çekicilik kattığı çok açıktır. Bununla birlikte efsane kullanımı, yazarın İslami duruşunu da destekler niteliktedir. Yapının kiliseden camiye çevrilmiş olduğu fikrini kesin bir bilgiymiş gibi öne sürmek, örtük bir şekilde de olsa İslam dininin üstünlüğünü ima eden bir fikir olarak tasvire karışır. Nitekim, gerçekten de kiliseden camiye dönüştürülen yapılar Evliyâ'nın ayrıntılı olarak anlatmayı tercih ettiği yapılardır. Bu örnekte ise doğruluk zemini olmadığı halde İslam mabedine dönüşen bir yapı algısı yaratılmak istenmiştir.

¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Albert Gabriel. *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*. avec un recueil d'inscriptions arabes par Jean Sauvaget. (Paris, 1940) 184-194.

Evliyâ'nın Ayasofya hakkındaki mitik söylemi ise eğlence ve ilgi çekme güdüsünden daha kapsayıcı ve belirli bir bakış açısını yaratan, okuyucuda aynı bakış açısının karşılığını bulmaya yönelik bir nitelik taşır. Yazarın Ayasofya ekfrasis'i için okuyucularının gözünde canlandırmak istediği Ayasofya imgesini henüz İstanbul'un oluşumunu anlattığı safhada kurguladığını söylemek abartılı olmayacaktır.

İstanbul'un oluşumunu, "günün birinde İslam dininin mabedi haline gelecek olan Ayasofya Camii" fikrine zemin oluşturacak şekilde bir tarih ve efsane zeminiyle döşemiştir. Ayasofya'nın yapımının Hz. Hızır'ın müdahalesiyle gerçekleştiğini anlatması, kilise olarak inşa edilen mimari yapıya daha en başından İslami kodlar yüklendiğini gösterir. Hızır figürü sadece İslamiyete özgü bir figür değildir, temeli Sümer medeniyetine gittiği gibi, Hristiyanlık mitlerinde yer alan St. Georges kültüründe de yer alır. St. Georges ile Hızır kültürünün etkileşimi üzerine yazdığı makalede Hüseyin Türk şunları söyler:

Türkler St. Georges'ı o kadar benimsemişlerdir ki, onu Bozatlı Hızır olarak kabullenmişler ve ele geçirdikleri kiliselerde öteki azizlerin resimlerini yırttıkları halde, St. George'unkine dokunmamışlardır. Bugün Müslüman ve Hristiyanların birlikte yaşadığı bölgelerde bu dini etkileşim sonucunda St. Georges ve Hızır kültürlerinin ne denli birbirlerine karıştıklarını gözlemlemek olasıdır (139).

Evliya'nın Ayasofya'nın yapımını anlattığı dönemde Hristiyanlığın Doğu mezhebinin merkezi olan Konstantinopolis'te Müslüman nüfusun yaşaması ve şehrin bir İslamiyet merkezine dönüşmesi için yüzyıllar geçmesi gerekmektedir, Türk'ün bahsettiği Hristiyan-Müslüman etkileşimin dahi söz konusu olması henüz mümkün değildir. Oysa Evliyâ doğrudan İslami bir figür haline gelmiş Hızır'ı Ayasofya'nın inşası hikayesinin temeline yerleştirir. Vezendon Kralı'nın Sofya'da doğan kızı

babasının İstanbul şehrini inşa ettiğini duyunca Ayasofya Kilisesi'nin yapımını başlatır, ancak kilisenin inşası ve tamamlanması Hızır'ın el değmesiyle mümkün olur: "Hazret-i Hızır gelüp 'Mühimmât [u] levâzımâtların benden alın ve şu resm-i musanna' üzre vaz'-ı esâs eylen' deyü Hazret-i Hızır ta'lîmiyle Ayasofya'nın binâsına şürû' etdiler" (SN I 18). Hz. Hızır, gerekli malzemelerin kendisinden temin edilmesini buyurarak, yerdeki sanatlı resmin üzerine temel koyulmasını söyler. Görüldüğü gibi Evliyâ Çelebi, Bizans kaynaklı bir tarihi kaynak ve böyle bir kaynağın dilini kullanmaz. Stefanos Yerasimos'un "Türkler yeni başşehirlerinin tarihini öğrenmeye çalışmak yerine, onu kendileri yaratmışlardır" (9) savını doğrularcasına kendi kurguladığı tarihi, o kurgunun gerektirdiği bir dille anlatır. Aksi takdirde bu bölümde en başta "İslâmbol" yerine "Konstantiniyye" ya da "Konstantinopolis" kelimesini kullanması gerekecektir. "İstanbul" kelimesini de değil, "İslamı bol" şeklindeki bilimsellikten uzak etimolojik açıklamayı aktardığı "İslâmbol" kelimesini kullanması dikkat çekicidir. Bununla yetinmeyip kilisenin inşasını anlatırken "cami" sözcüğünü kullanır: "Ve câmi'in tâ vasatında bakır kapaklı bir çâh-ı mâ vardır" (SN I 18), "Ve caminin tam ortasında bakır kapaklı bir su kuyusu vardır" (GTS I 15) der. Ayasofya'nın yazgısı, tıpkı Evliyâ'nın daha sonra anlattığı Mimar Ali Neccâr hikayesinde olduğu gibi en başından beri günün birinde cami olmaktır. Evliyâ kendi kurmaca tarih anlatısı içinde tavsîf yaparken, anlatı dili yine İslami bakış açısının izlerini aktarır: "Ve kible tarafında nîm kubbe içre yine nîm kubbede mihrâb vaz' olunmuşdur. Ve kible kapusu üzre dahi nîm kubbeler ile mebnîdir. İnşâ'allâh câmi'ler evsâfında ale't-tafsîl tahrîr olunur" (SN I 18), "Ve kible tarafında yarım kubbe içinde yine yarım kubbede mihrap konulmuştur. Kible kapısı üzerine de yarım kubbeler yapılmıştır. İnşallah camiler anlatılırken ayrıntılarıyla yazılır" (GTS I 15).Yapının kubbelerinden birisinin konumunu belirlemede ölçüt, bir

caminin olması gereken konumu gözetilerek kibleye yönelik olarak belirlenmektedir. Bu alıntıdaki söyleme göre Ayasofya Kilisesi'nde "kibleye bakan" bir kapı mevcuttur. Ayasofya'nın eski Ortodoks kiliselerinde geleneksel olduğu gibi Kudüs'e yönelmiş bir şekilde inşa edilmesi, Evliyâ'nın hiçbir şekilde dile getirmediği fiziksel gerçeklik taşıyan bir unsurdur. Evliyâ *Seyahatnâme*'sinde camilerin anlatılmasına sıra geldiğinde "İnşallah/Allah'ın izniyle" Ayasofya Camii'ni ayrıntılarıyla anlatacağını söyler, oysa Ayasofya'nın henüz bir kilise olduğu halini anlatırken dahi adeta bir camiye tasvir eder gibidir. Elbette "İnşallah/Allah'ın izniyle" ifadesi de, Evliyâ'nın nesnellikten uzaklaştığı öznel dilinin, dinî güdülenme boyutunu gösteren bir kullanımdır.

Öte yandan Evliyâ'nın tüm öznelliğiyle "sırası geldiğinde camiye ayrıntısıyla anlatma isteğini dile getirişi", kurmacasının planlı ve büyük ölçüde zamandizinsel yapısını da göstermektedir. İstanbul'un oluşumu ve Ayasofya'nın inşasını hikayelediği kısımda oluşturduğu zemini, "On beşinci fasıl şehr-i Mahmiyye-i Kostantiniyye içre olan selâtîn câmi'lerin beyân eder", "On beşinci bölüm Konstantiniye himayesi içindeki selâtin camilerini bildirir" başlıklı bölümde efsaneleri tarihselleştirme eğilimini arttırarak doldurur. Hz. Muhammed'in doğumuyla deprem olup dünyanın çeşitli yerlerindeki yapılarla birlikte yıkılan Ayasofya'nın tamir edilmesi gerektiğinde devreye yine Hızır girer. Hızır, rahipler önünde belirip kubbenin tamir edilmesi için yeni doğan ve ileride peygamber olacak Muhammed'in ağız suyu ve zemzem suyuyla yapılacak bir kireç karışımının tek çare olacağını söyler ve kaybolur. Rahipler soruşturarak Muhammed'in izini Mekke'de bulur ve ağız suyunu almayı başarırlar. Muhammed peygamber ağız suyunu verirken, İstanbul'un fethi ve yapının Müslüman mabedi olması için hayır duası eder. Evliyâ'ya göre, "Hâlâ yar-ı Resûl ile binâ olunan câ-yı ma'hûd kubbenin kible

tarafında otuz iki münakkaş terek-i cedîd râyegândır, ma‘lûmu olan cânlar nazar etdükde *Allâhümme salli ala Muhammedin* derler. Zîrâ kubbenin sâ‘ir yerinden yar-ı Resûl ile binâ olunan mahal günden güne ayân [u] münevverdir” (SN I 54), “Peygamberin ağız suyuyla yapılan yer hâlâ kubbenin kible tarafında otuz iki nakışlı yeni külah dilimidir, bunu bilenler ona baktığında *Allâhümme salli ala Muhammedin* derler, zira kubbenin diğer yerinde peygamberin ağız suyu ile yapılan yer açık ve aydınlıktır” (GTS I 86). Evliyâ Çelebi bilenlerin farklı bir bakış açısıyla gördüğü bir nesneden bahseder. Başka bir deyişle nesne, bu efsaneye “inananların” algısıyla anlam kazanmaktadır. Temelde Evliyâ’nın anlatıcı olarak söylemi de, bu durumu şüphe götürmez bir gerçeklik gibi aktarmasıyla, mevcut algıyı yeniden üretir. Wolfgang Iser, *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response* (Okuma Eylemi, Bir Estetik Karşılık Kuramı) adlı kitabında “Kurmaca yazarı kurmaca bir gerçekliğin paylaşıldığı belleğin taşıyıcısıdır, okuyucusunun entelektüel alımlamasına ve estetik beklentisine cevap vererek yazar. Bu paylaşılan gerçeklik, yazarın derleyip topladığı hayali bir evrendir” der (53). Evliyâ da Ayasofya’yla ilgili İslami efsanelerin oluşturduğu kolektif bir bellekten yararlanarak, aynı kolektif belleğe sahip okuyucusunun beklentilerini gözetten bir anlatım sergiler, okuyucuya inançla algılanan bir seyirlik nesneyi, peygamberin ağız suyuyla inşa edilmiş bir nesneyi sunar.

Manuel João Ramos, “Drawing the lines: The limitations of intercultural ekphrasis” (Çizgileri çekmek: Ekfrasis’in kültürlerarası sınırları) adlı makalesinde “ekfrastik değer” şeklinde bir tabir kullanır. Eğer yazar tarafından aktarılan seyirlik nesneye birtakım hayal ürünü güçler atfediliyorsa ekfrastik değerden bahsedebileceğimizi söyler (147). O halde, Evliyâ Çelebi’nin tarihsel bilgiyle şekillenmiş izlenimi vererek yazıda görselleştirdiği nesnelere efsanevi dokularla

yaklaştığı zamanlarda ekfrastik değerin hayli etkinleştğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Muhammed'in ağız suyuyla hazırlanan harç ve "bilenlerin görebileceği" külah dilimi hikayesinde olduğu gibi, Ayasofya'nın kapılarının tasviri de ekfrastik değerin hayali güçler faktörüyle yüklendiği bölümlerden biridir. Evliyâ caminin içinde ve dışında 361 kapı olduğunu, bunların 101'inin büyük ve tılsımlı olduğunu belirtir: "[...] ammâ bu mezkûr yüz bir kapunun cümlesi mutalsamdır, kerrât ile add etsen bir kapu dahi zâhir olur, ana dahi nişân edüp ad etsen nişânsız ad edüp görmediğin bir kapu dahi zâhir olur, aceb hikmetdir" (SN I 56), "[...] ama bu adı geçen kapıların hepsi tılsımlıdır, defalarca saysan bir kapı daha belirir, onu dahi işaretleyip saysan, işaretlemeyip saymadığın bir kapı daha belirir, acayip hikmettir" (GTS I 88) şeklinde çevrilebilecek bu alıntıda görüldüğü üzere Evliyâ bir kez daha, görsel nesnelere ekfrastik değer yüklemekte, dahası fiziksel görünürlüğü olmayan nesneleri anlatısına dahil etmektedir. Hemen ardından ölçü ve boyut bildiren nesnel bilgilerle, kişisel beğenisini harmanladığı bir anlatı gelir: "Ve cümle kapıların kaddi yigirmişer zirâ'-ı âlî bâb-ı kebîrlerdir kim cümlesinin kanatları kâr-ı zergerân ile ârâste olmuş gümüş ile mînâ olmuş pirinc-i musanna' ibret-nümûn bâb-ı mu'allâlardır. Ammâ kıblenin orta kapusu cümleden âlî kaddi elli zirâ' bir bâb-ı kebîrdir" (SN I 56), "Ve bütün kapıların boyu yirmi arşındır ki hepsinin kanatları kuyumculuk işiyle bezenmiş, gümüş ile süslenmiş, sanatlı pirinç, ibret verici yüksek kapılardır ama kıblenin orta kapısı hepsinden yüksek, elli arşın büyük bir kapıdır" (GTS I 88) diyen Evliyâ, kapıların ölçüsünü bildiren somut verileri de içeren tasvirinden sonra başka bir efsaneye başvurur:

Bu bâb-ı sa'âdetin levhaları cümle Hazret-i Nûh aleyhi's-selâm'ın

bizzât dest-i şerîfiyle inşâ etdüğü geminin tahtalarındandır [...] Mürûr-ı

eyyâm ile keşti-i Nûh levhaları Cebel-i Cûde üzre kalup tâ Vezendon kiral asrında kızı Ay Sofya, Ayasofya'yı binâ ederken Hazret-i Hızır'ın ta'limiyle Nûh Nebî keştîsinin tahtaların getirüp bu câmi'-i şerîfin cümle bâbların ol levhalardan inşâ etmişlerdir. Hâlâ gemi mismârı olan yerleri zâhirdir (SN I 56).

“Bu mutluluk kapısının levhalarının hepsi Hz. Nuh’un bizzat mübarek elleriyle inşa ettiği geminin tahtalarındandır. Bir zaman sonra Nuh gemisi levhaları Cudi Dağı üzerinde kalmış, ta Kral Vezendon döneminde kızı Ay Sofya Ayasofya’yı yaptırırken Hz. Hızır’ın öğretmesiyle Nuh Peygamber gemisinin tahtalarını getirip bu mübarek caminin bütün kapılarını o levhalardan inşa ettirmiştir. Hâlâ gemi çivileri olan yerleri görünür” (GTS I 88). Evliyâ’nın çivi izlerinin görüldüğünü söyleyerek hikayesini desteklemesi, gördüğünü istediği gibi yorumladığı ya da hiç var olmayan nesneleri “görülebilir” kıldığı anlamına gelir. Bu durum onu bir anlatıcı olarak, bakış açısı hayli etkin olan bir anlatıcı modeliyle güvenilmez tabir edilebilecek bir anlatıcı modeli arasında bir konuma yerleştirir.

Tamar Yacobi, "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis” (Sanatlararası Anlatı: Güvenil(mezlik) ve Ekfrasis) adlı makalesinde, ekfrasis’i gerçekleştiren yazarın anlatısının dokusuna zihinlerde soru işareti uyandırabilecek tuhaf unsurlar yerleştirme eğilimi gösterebileceğini söyler (Yacobi 711). Evliyâ’nın Ayasofya kapılarını bir yandan somut ölçüleriyle tarif ederken, bir yandan da anlattığı nesnelerin fiziksel gerçekliğini bertaraf eden anlatı özelliği Yacobi’nin tarif ettiği yazardan beklenecek bir eğilime işaret eder. Yazar, görsel malzemesini okuyucuya aktarırken oluşturduğu dilsel çerçeveye bir tür anlatıcı hakimiyeti kurmaktadır. Evliyâ’nın anlatısındaki belirsizlikler, çelişki ya da olağanüstüye dayanan unsurlar “güvenilmez bir anlatıcı” izlenimine yol açtığı gibi, Evliyâ kendi

döneminde hitap ettiği okuyucu kitlesinde mevcut olan inanç faktörüne de yaslanarak okuyucusunun kendisini ona “koşulsuz olarak teslim” ettiğini varsaymış gibidir. Bu durum, yine de herhangi bir kurmaca yazarının eserinin başında okuyucusuyla yaptığı sözsüz anlaşmadan farksızdır. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde, “Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge’in ‘inançsızlığın askıya alınması’ adını verdiği bir *kurmaca anlaşması*’nı kabul etmesidir” der (88). Yazar yarattığı kurmaca dünyada okuyucusundan anlattıklarına kayıtsız şartsız inanmasını bekler, okuyucu da metni okumaya başlarken bu ön şartı kabul etmiştir.

Oysa Evliyâ'nın, özellikle Osmanlı toprakları dışına çıktığı zamanlarda hurâfeler aktarırken onları bir başkasından dinlediğini, kendisinin ancak “söyleyenin yalancısı” olduğunu belirttiği zamanlar da olur. İslami inançla bağlantılı olmayan seyirlik nesneleri ilgilendiren hurafelere, okuyucunun inanmasını beklemes ve bir anlatıcı olarak güvenilirliğini sağlama alma ihtiyacı duyar. Ayasofya tasviri sırasında ise doğrudan İslami inançlarla ilişkilendirilemeyecek efsaneleri aktarma konusunda daha temkinlidir. Örneğin, "Andan yine Ayasofya Makâmâtların Beyan Eder", “Ayasofya Makamlarını Bildirir” adlı bölümde, Terlerdirek ziyaretgâhını anlatırken söyleminde "rivayet vurgusu" vardır:

Bu amûd-ı arak-âlûdun hakkında niçe kıyl ü kâl vardır kim sayf [u] şitâda şeb [u] rûz arakrîz olup durmadadır. Ayasofya câmi‘inin gerüde kible kapularının cânib-i garbî nihâyetindeki kapunun iç yüzündeki bucakda çâr-kûşe yek-pâre bir beyâz mermer sûtûn-ı müntehâdır kim kaddi on bir zirâ‘dır. Aşağısında bir âdem kaddi bakır kaplıdır. Yine böyle iken dâ’imâ terler durur. Bir rivâyetde temelinde mutalsam defîne var derler. Rivâyet-i uhrâda kal‘ada mahsûr olan Yâvedûd Sultân'ın âh-ı sûz-nâkinin harâretinden ile'l-ân terler derler. Bir

rivâyetde Hazret-i Risâlet'in ağız yarısıyla cümle kireç bu sütûn altında acîn olduğuyçün hâlâ anın nemnâki te'sîrinden terler derler. Garîb temâşâdır (SN I 61).

"Bu terleyen direk hakkında nice *dedikodu* vardır ki yaz kış, gece gündüz terleyip durmaktadır. Ayasofya Camii'nin geride kible kapılarının batı tarafı bitimindeki kapının iç yüzündeki bucakta dört köşe tek parça bir beyaz mermer yüksek sütundur ki boyu on bir arşındır. Aşağısında bir adam boyu bakır kaplıdır. Yine böyle iken daima terler durur. Bir *rivayette* temelinde tılsımlı defîne var derler. Başka bir *rivayette* kalede mahsur olan Yâvedûd Sultan'ın gönül yakan âhından/yanılıp yakınmasının sıcaklığından halen terler derler. Bir *rivayette* Hz. Peygamber'in ağız suyuyla bütün kireç bu sütun altında karıldığı için hâlâ onun rutubetinin etkisinden terler derler. Garip seyirliktir" (GTS I 97-8). İtalik'le belirtilen kelimelerde görüleceği gibi Evliyâ bu defa, gördüklerini nesnel bir şekilde tarif etmekle birlikte, efsanevi malzemeyi sorgulanamaz bir hakikat olarak değil, söylenti olarak aktarmaktadır. Bu söylentilerin içinde peygamberin ağız suyuyla ilgili bir efsane de yer almaktadır ancak bu, Evliyâ'nın İslami bir mitin mit olabileceği imasında bulunduğu tek yerdir. Belki de daha önce peygamberin ağız suyuyla yapılan yeri caminin içinde tarif ettiği için bu defaki bahsin söylenti olabileceğini belirtmektedir.

Evliyâ, efsanelerin rivayet olduğunu söylediği zamanlarda kendince nesneldir; bir hikaye anlatıcısı olmaktan ziyade hikaye *aktarmaktadır*. Buradan çıkarılacak sonuç, Evliyâ'nın özellikle İslami kodlarla okuyucusuna hitap ederek tasvir ettiği nesneler söz konusu olduğunda anlatıcı konumuyla hakimiyeti ele alarak, nesnelerin gerçekliklerinin ve hatta görünürlüklerinin sorgulanmasına mahal vermeyecek bir kurmaca dili oluşturduğudur. Başka bir deyişle, Evliyâ bu noktalarda

kurmacanın sözsüz anlaşmalarından yararlanmayı tercih etmekte, okuyucusunun onun anlatacaklarına inanma konusunda baştan tahahhüt verdiği yolunda bir kabulle hareket etmektedir. Öyleyse bu tutum, tasviri dramatize etmenin bir yolu değil midir?

Tamar Yacobi, "Fictive Beholders: How Ekphrasis Dramatizes Visual Perception" (Kurmaca Seyirciler: Ekfrasis'in Görsel Algıyı Dramatize Edişi) adlı makalesinde ekfrastik alımlama sürecinde devreye mutlaka kurmaca unsurların girdiğini söyler (72). Mitolojik temalar resimlerde nasıl dramatize edilerek temsil ediliyorsa, görsel nesnenin yazılı tasvirinde mitoloji devreye girdiğinde dramatizasyondan bahsetmek kaçınılmazdır. Dramatizasyon okuyucunun, Yacobi'nin tamiriyle "asimile" edilmesini de mümkün kılar (70). Evliyâ'nın Ayasofya anlatımında söz konusu olan da, mitolojiye karşılık gelen İslami mitlerdir. Evliyâ bu mitleri hem kurmacanın olanaklarını kullanarak okuma zevkine dönüştürür, hem de okuyucusunun sunduğu kodları almaya hazır oluşu bir anlatıcı olarak istediği görsel algıyı kurmasına, bir anlamda okuyucunun asimilasyonuna imkan verir.

D. Karşılaştırmalı Ekfrasis

Bu noktaya kadar görüldüğü üzere, Evliyâ Çelebi bir mimari yapı olarak Ayasofya'yı ele alırken, büyük ölçüde öznel bir estetik duruş sergilemiş, incelediği sanat eserine içinde bulunduğu İslami kültürün kodlarıyla yaklaşmış, Ayasofya'yı İslam dünyasının merkezi olarak gördüğü için sembolik bir anlam eşliğinde estetik değerlendirmelerini yapmış, okuyucusunun gözünde canlandırmak istediği Ayasofya imgesini pekiştirmek için tarih ve efsaneyi kurmacanın olanaklarıyla kullanmıştır. Seyahatleri boyunca gördüğü ve heybetli bulduğu camileri sürekli olarak Ayasofya ile karşılaştırması, Ayasofya'ya yüklediği sembolik değeri pekiştirir niteliktedir.¹⁵ Bu

¹⁵ 2009-2011 yılları arasında Ayasofya Müzesi'nin müdürlüğünü yapmış olan A. Haluk Dursun, Evliyâ Çelebi'nin gerek İstanbul'da gerekse İstanbul dışında Ayasofya'yla karşılaştırdığı camilerin

karşılaştırmalar gerek estetik değerler gerekse nesnel ölçütler üzerinden olabilmektedir. Evliyâ'nın bu yaklaşımı kendi şehrine ait olguların onun üzerinde yarattığı psikolojik, kültürel, etnik, siyasi güdülenmelere işaret etmesi açısından psiko-coğrafik bir eğilime işaret eder. Patrick A. Kelley, *Imperial Secrets: Remapping the Mind of Empire* (İmparatorluk Sırları: İmparatorluk Algısını Şekillendirmek) adlı kitabında Evliyâ Çelebi'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'u imparatorluk temelli bir mekan algısıyla merkez olarak konumlandığını, İstanbul dışında kalan her yeri, başka bir deyişle taşrayı parçalar olarak gördüğünü söyler:

Kendisinin şekillendirdiği şehir algısı mekanları deneyimlemek için ona bir yöntem de sunar. Alman kültür eleştirmeni Walter Benjamin'in tabiriyle, "şehir bir kolektivitenin iç mekanı, evidir." Dahası, *Seyahatname*'nin psiko-coğrafik haritalarla ortak bir noktası vardır: Hepsi de "evrensel bir bilgi"den ziyade özlerinde birer hikayedir" (149).

Evliyâ'nın evi imparatorluğun başkenti İstanbul'dur. İstanbul'u simgeleyen yapıları İstanbul dışında kalanlarla karşılaştırırken temel ölçüt olarak alması kendi ekfrastik anlatısının yöntemini de belirlemiştir: gerek nesnel ölçüler gerekse estetik beğeni bağlamında karşıındaki yapıları Ayasofya ile karşılaştırmak. Evliyâ, Kelley'nin "evrensel bilgi" olarak adlandırdığı evrensel ölçütlerle karşılaştırma yapmamakta, kendi öznel bakışını ortaya koymaktadır. Tam da bu özelliği psiko-coğrafik haritalar gibi, anlatısına öznel duruştan ötürü hikaye olma özelliği kazandırır.

büyük bir kısmını belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz. A. Haluk Dursun, "Evliyâ Çelebi'nin Ayasofyası". 1453 12 (2011): 19-29.

Evliyâ'nın imparatorluk algısıyla, Ayasofya'yı merkez olarak konumlandırışı psiko-coğrafik bir yaklaşımın örneği olarak son derece öznel bir tavır ortaya koyarken, ekfrasis yapan kişinin karşısındaki görsel nesneyi değerlendirme sürecinde kendisinin içinde bulunduğu konum bakımından bir tür benmerkezciliği akla getirir. Nitekim Robert Dankoff, "An Odyssey of Oddities: The Eccentricities of Evliyâ Çelebi" ("Tuhaflıklarla Dolu Bir Yolculuk: Evliyâ Çelebi'nin Eksantriklikleri) adlı makalesinde, Evliyâ Çelebi'nin anlatısı boyunca her fırsatta, "içinde bulunduğu durumlar kendisini çok da olumlayıcı olmadığı zamanlarda bile kendini öne çıkardığını, anlatısının eksantrikliğinin büyük bir kısmının egosantrizm olduğunu" söyler (106). Dankoff burada Evliyâ Çelebi'yi bir anlatıcı olarak coğrafi metinler yazma konusunda selefi olan Mehmed Âşık, ya da çağdaşı Kâtib Çelebi gibi yazarlarla karşılaştırır ve Evliyâ'nın kendine özgü, hayli öznel hatta benmerkezci bir anlatıcı olduğunu ortaya koyar. Dankoff'un kastettiği benmerkezciliği, kültürel bir benmerkezcilik bağlamında okumak da mümkündür. Evliyâ'nın Ayasofya'yı Osmanlı'nın ve İslamiyetin güç sembolü olarak algılayarak, bu güdüyle karşısına çıkan pek çok camiye Ayasofya ile kıyaslaması ekfrastik anlatıya yansıyan etnosentrik bir yaklaşımı akla getirir. Başka camilerin Ayasofya ile karşılaştırıldığı örneklerin çokluğu bu fikri destekler niteliktedir.

İstanbul'daki Şehzade Sultan Camii, "Süleymâniyye ve Ayasofya gibi ikişer nîm kubbe değildir" (SN I 122). Evliyâ, bu örnekte karşılaştırma unsuru olarak kullandığı Süleymaniye Camii'nin tasvirine de her iki caminin kubbeleri üzerinden bir Ayasofya karşılaştırmasıyla giriş yapar: "Bu câmi'-i azîmin tâs-ı nîlgûn kubbesinin tâ zirve-i a'lâsı Ayasofya kubbesinden müdevver ve yedi zirâ'-ı melikî refî'ü'l-bünyâd kubbe-i cihân-âbâddır" (SN I 68), "Bu büyük caminin [renkli gökkubbesinin] en tepesi Ayasofya kubbesinden yuvarlak ve yedi arşın yüksek

cihanı seyreden bir kubbedir" (GTS I 111). Sultanahmet Camii'nin sütunları ise Ayasofya ve Süleymaniye'ninkiler ile karşılaştırılır: "Ayasofya ve Süleymâniyye gibi içinde amûd-ı azîmler yokdur" (SN I 98), "Ayasofya ve Süleymâniyye gibi içinde büyük sütunlar yoktur" (GTS I 173).

Ulu Camii, "Bursa şehrinin gûyâ Ayasofyası'dır" (SN II 12). İzmir'in Selçuk ilçesindeki bugünkü adıyla İsa Bey, kendi tabiriyle Hazreti Sultan İsa Camii için Evliyâ, "Ammâ cirmi Ayasofya kadar büyükdür ve lâkin ensizdir. Ve bu câmi'in haremi dahi câmi'dendir. Ol hisâb üzre Ayasofya kadar vardır" (SN IX 72) der. Ayasofya'nın büyüklüğünün karşılaştırma ölçütü olduğu bu örnekler dışında, mermer işçiliği bir diğer kıyas konusudur. İskenderiye'de bulunan Attârîn Camii'nin mermerlerini tarif etmek için Ayasofya'ninkiler referans alınır: "Ve mihrâb dîvârı tarafında üç âdem kadd-i bâlâda bir başından bir başa dîvârın nısfı İslâmbol'da Ayasofya tarzı elvân elvân mevclî ve mücellâ ve sun'-ı Hudâ beyâz mermerler ve kırmızı ve yeşil ve zenbûrî sommâkî taşlar kaplıdır kim [...]" (SN X 354), "Mihrap duvarı tarafında üç adam boyu yükseklikte bir başından bir başına duvarın yarısı İstanbul'da Ayasofya tarzı renk renk dalgalı, parlak ve cilâlı beyaz mermerler, kırmızı ve yeşil ve zenburi somaki granit taşlar kaplıdır [...]" (GTS X 748).

Osmanlı'nın merkezinden en uzakta olduğu zamanlarda bile Evliyâ'nın camileri betimlemede belirleyici figürü Ayasofya'dır. Ayasofya'yı cami karşılaştırmalarının referans noktası olarak almak, sadece Ayasofya'nın estetik, sembolik ya da ruhani üstünlüğünü tescillemek için değildir. Zaman zaman mimari açıdan başka camilerin karşılaştırmada üstün geldiği de olur. Dikkat çekici olan, Evliyâ'nın kıstas yolunda yaptığı tercihtir. Evliyâ, Sultan Selim Han Camii tavsifinde caminin kubbesinin inşa ölçülerinin Ayasofya temel alınarak yapıldığını bildirir: "Ayasofya kubbesinin cânib-i müdevverinden birer şibr vüs'at üzre binâ olunmuşdur, deyü ta'rîf ü tavsîf

ederler. Hakkâ ki kubbe-i eflâke mânend bî-mânend kubbe-i nîlgündür. Lâkin Ayasofya kubbesi bu kadar âlî değildir" (SN I 67), "Ayasofya kubbesinin yuvarlak çevresinden birer karış geniş yapılmıştır diye anlatır ve tanımlarlar. Gerçekten gök kubbeye denk eşsiz mavi bir kubbedir. Lâkin Ayasofya kubbesi bu kadar yüksek değildir" (GTS I 110).

Osmanlı merkezinden hayli uzaktaki bir cami, tıpkı Ayasofya gibi kiliseden bozma bir cami oluşuyla, Ayasofya ile karşılaştırmak için elverişli bir yapıdır. Evliyâ, Sudan'daki Hazret-i Süleyman Camii hakkında, "Hulâsa-i kelâm deyrden vely olunmuş böyle bir câmi'-i zîbâ yokdur. Gûyâ cânib-i erba'asının der [ü] dîvârları ve amûd-ı gûnâ-gûnları Yed-i Kudret ile inşâ olunmuşdur. İslâmbol'da Ayasofya kubbesinden iki kat âlî altı adet kubbe-i sernigündür" (SN X 443), "Sözün özü, kiliseden çevrilmiş böyle güzel bir cami yoktur. Sanki dört tarafının duvarları ve sütunları Kudret eliyle inşa olunmuştur. İstanbul'da Ayasofya kubbesinden iki kat yüksek altı adet kubbedir" (GTS X 939) der. Bu örnekte Hazret-i Süleyman Camii'nin estetik ve mimari niteliklerinin Ayasofya'ya üstün geldiği görülür ancak önemli olan nokta Ayasofya'nın bir kez daha belirleyici ölçüt olarak tercih edilmesidir.

Evliyâ'nın Osmanlı merkezinden uzakta olduğu yerlerde gördüğü camileri değerlendirirken Ayasofya'nın haricinde, İstanbul'daki diğer camileri kıyas ölçütü olarak alması ise görece daha az rastlanılır bir durumdur. Adana'daki Payas Kalesi içinde bulunan camiyi tarif ederken yaptığı benzetme selâtin olanların ya da İstanbul'daki diğer camilerin referans alındığı nadir benzetmelerden biridir: "[...] ve bu hâna karîb bir câmi'-i musanna'-i acîb var kim misli meğer İslâmbol'da Silivrikapusu dâhilinde İbrâhîm Paşa câmi'i ola. [...] Bu şehir içre böyle bir selâtîn-misâl câmi'-i pür-envâr olduğundan cemâ'at-i kesîreli ibâdetgâhdır" (SN III 30),

"[...] ve bu hana yakın acayip sanatlı bir cami var ki benzeri meğer İstanbul'da Silivrikapısı içinde İbrahim Paşa Camii ola. [...] Bu şehir içinde böyle bir selâtin camii gibi nur dolu cami olduğundan kalabalık cemaatli ibadetgâhtır" (GTS III 61). Evliyâ, Payas Kalesi içindeki caminin güzelliğini İstanbul'daki bir caminin güzelliğine benzetir, camiye niteleyen "nur dolu" ifadesi sultan camilerine yaraşır özelliklerdendir. Mısır'daki Sultan Gavrî Camii için, "Ve sûk-ı sultânîye nâzır pençereleri üzre sihr-i i'câz hurde kuş gözü câmları var kim güneş pertev urdukca câmi'in içi nûrun alâ-nûr olur. Bu câmların misli İslâmbol'da Süleymâniyye câmi'inde ola" (SN X 114), "Çarşıya bakan pencereleri üzerinde büyüleyici küçük kuş gözü camları var ki güneş yansidikça camiin içi nur üstüne nur olur. Bu camların benzeri İstanbul'da Süleymaniye Camii'nde ola" (GTS X 228) diyen Evliyâ, burada yine selâtin camilerini referans almış, Sultan Gavrî Camii'nin nurlu oluşunu, selâtin camilerinin camlarına ve sağladıkları aydınlatma biçimlerine benzetmiştir. Bu karşılaştırma uygulaması dışında, Evliyâ'nın selâtin camilerinin ve diğer İstanbul camilerinin tavsifinde kullandığı benzetme, övgü ve tarif ifadeleri, ileride İstanbul dışında gördüğü tüm camileri anlatırken kullanacağı bir retorik kalıp model haline gelecektir.

Evliyâ'nın başta selâtin camileri olmak üzere İstanbul camilerinde kullandığı kalıplardan biri, söz konusu yapının mimari yetisini ve estetik değerini vurgulamak için mimari ve mermer ustalığı gibi alanlarda yetkin olan kişilerin yapının hakkını teslim ettiklerini söylemesi ya da benzetmelerini edebi metinlerdeki kalıplaşmış sanatsal ustalıklar üzerinden yapmasıdır. Başka ustaların hayranlıklarının ve şaşkınlıklarının ifadesi ise ağızlarının açık kalması, dudaklarını ısırması ya da parmaklarını ağızlarına götürmeleri gibi eylemlerdir. Örneğin, Süleymaniye Camii'nin kubbelerinin tasvirinde Mimar Sinan'ın ustalığı dile getirilirken ustalığın

tescili, ifadesini diğer uzmanların onay ve hayranlığının belirtilmesinde bulur:

"Hemân çâr-dîvâr üzre kubbe-i âlîdir kim ilm-i hendeseye mâlik olan üstâdlar gelüp temâşâ edüp, 'Koca Mi'mâr Sinân yed-i tûlâsını ayân etmiş' deyü engüş ber-dehen edüp hayrân olurlar. Hakkâ ki çâr-dîvâr üzre atlas-ı felekde böyle bir vâcibü's-seyr kubbe-i mînâ binâ olunmamıştır. Cümle mühendisîn nazar edüp {vâlih olurlar}" (SN I 67), "Hemen dört duvar üzere yüksek kubbelerdir ki geometri ilmine sahip olan ustalar gelip seyredip 'Koca Mimar Sinan maharetini göstermiş' diye dudaklarını ısırp hayran olurlar. Gerçekten dört duvar üzerine yükselen öyle bir seyre değer kubbe yapılmamıştır. Bütün mühendisler bakıp hayran olurlar" (GTS I 110). Evliyâ dünyanın kubbeye benzetilmesi üzerinden telmih sanatı yaparak, Süleymaniye kapılarından birinin mermer işçiliğinin ustalığını ve güzelliğini *Cemşîd ü Hurşîd* gibi Divan edebiyatı mesnevilerinde rastlanan sanatsal ustalıklar üzerinden tarif etme yoluna gider. Cemşîd'in İran mitolojisinde varlık gösteren nakkaşlık hüneri temel alınarak, bu defa bir estetik yetinin hakkını verme yolunda referans alınan nokta edebiyat geleneği içindeki ustalık mitleridir: "Ve bu kapunun atebe-i ulyâsı üzre mihrâb-misâl mermerden oyma mukarnas mebrûmlar içre ser-nigûn mermerden lâle-i ibret-nümûnlar ve sanâyi'ât-ı gûnâ-gûnları yine mermerden zencîr ile musanna' âvîzeler var, ilm-i Cemşîd-i çeberşebîr'den haberdâr olan bilür" (SN I 70), "Ve bu kapının yüksek eşiği üzere mihrap gibi mermerden oyma mukarnas burmalar içre baş aşağı mermerden ibret verici laleler ve çeşit çeşit sanatlar, yine mermerden zincir ile sanatlı avizeler var, [Cemşîd'in hünerinden] haberdar olan bilir" (GTS I 115). Antik ekfrasis'lerde değerlendirme yapmak için yapılar birbiriyle karşılaştırılır ve başta Homeros'un ekfrasis'ine konu olan soyut ekfrastik nesneler benzetme yolunda referans gösterilir; Evliyâ da kendi kültürü içindeki edebi anlatılara konu olan ustalık mitlerinden yararlanır.

İstanbul dışına çıkıldığında yapılan tasvirlerde de İstanbul camilerinin vasıflandırılma kalıpları kendini gösterir. Örneğin Azerbaycan, Şirvan'daki Şaburan Camii'nin tasvirine bakıldığında, Evliyâ'nın "bukalemun nakşı" benzetmesiyle, mevcut ustalığın hakkını vermek ve hayranlık belirtmek için başka ustaların takdirini vurguladığı yönündeki aynı kalıpla karşılaşılır: "Vâcibü's-seyr bir ibâdethane-i kadîmdir kim bunda olan hûrdekârlık, merğûb zîbâ san'atlar ve elvân elvân nakş-ı bukalemûn-ra'nâ tasarruflar var kim ilm-i mi'mârîden haberdâr olan üstâd-ı bennâlar bu câmi'de olan kâr-ı mermer-bürü görseler engüş-ber-dehen edüp vâlih [ü] hayrân kalır" (SN II 151), "Görölmeye değer eski bir ibadethanedir ki bunda olan ince işçilik, beğenilen süsleme sanatları, renk renk bukalemun nakşı güzel tasarruflar var ki mimarlık ilminden haberdar olan yapı ustaları bu camide olan mermer işçiliğini ve ustalığını görseler parmaklarını ısırp hayretler içinde kalır" (GTS II 352). Evliyâ bir kez daha kendi hayranlığını belirtmekle yetinmez, mevcut yapının sanatsal değerini bu işin ustalarının takdir ve hayranlığını vurgulayarak tescillemeye ihtiyaç duyar. Benzer bir örnek, Evliyâ'nın Gazze'deki Hüseyin Paşa Camii için yaptığı nitelendirmede de görülür: "Nev-binâ bir câmi'-i ra'nâdır kim cümle Mısır ve Şâm ve Kudüs mi'mârlarının birbirlerine tegallûben arz-ı ma'rîfet ile inşâ ettikleri câmi'-i bî-bedeldir kim ilm-i hendese sâhibi olan kimesneler im'ân-nazar ile nazar ettiklerinde engüş-ber-dehen edüp âlem-i hayrette kalırlar" (SN III 77), "Yeni yapı, güzel bir camidir. Bütün Mısır, Şam ve Kudüs mimarlarının birbirleriyle yarışıp ustalıklarını göstererek inşa ettikleri benzersiz bir camidir ki geometri bilimi sahibi olan kimseler insaf gözüyle baktıklarında [parmaklarını ağızlarına götürüp] hayretler içinde kalırlar" (GTS III 173). Bu örneklerde görölen tekrarlanan kalıpların, hayranlığın dile getirilmesi konusunda abartı ve aşırılık içerdiği muhakkaktır. Sadece mimari yapıların incelenmesi konusunun dahi bir alt-tür olduğu, Greko-Roman

retorik eğitiminin temel uygulamalarından olan ekfrasis’in geleneğinde “süperlatif” bir vurgu her zaman olmuştur. Seyredilen ve tasvir edilen yapıların “en üstün” olduğu fikri göze çarpar. “En üstün” olma halini dile getirmenin yolu da çoğunlukla abartıdan geçer. Jaś Elsner, “The Rhetoric of Buildings in the *De Aedificiis* of Procopius” (Prokopius’un *De Aedificiis*’inde Binaların Retoriği) adlı makalesinde Bizans İmparatoru I. Justinianos döneminin yapılarının ekfrastik anlatılarını yapanların bu yola sıklıkla başvurduğunu belirtir ve bu kültüre ait başka ekfrasis örnekleri de verir:

Ayasofya’nın kendisini seyredenlerin üzerinde bıraktığı “manzara karşısında kendinden geçme” etkisi, hatta *aporia* duygusu, ‘dilemma’, abartılı bir anlatma çabası oldukça etkin bir biçimde gelenekten ödünç alınmıştır. Akhilleus Tatios’un M.Ö. II. yüzyılda yazdığı *Leukippe ve Kleithopon*’un beşinci bölümünün açılışındaki meşhur İskenderiye ekfrasis’inde anlatıcı manzaranın muhteşemliği karşısında öyle şaşkına dönmüştür ki gözleri bir türlü dinlenemez (40).

Söz konusu yapının güzelliğini nasıl dile getireceğini, söze nasıl başlayacağını bilememe, yani *aporia*, abartılı anlatım, hayranlık ve şaşkınlığın yüksek dozda birbirine geçmesi, yapının güzelliği karşısında dillerin kenetlenmesi, gözlerin yorulması gibi durumlar Elsner’e göre bu anlatılarda ekfrasis janr’ının yaşayan arketipleridir. Evliyâ Çelebi’nin ekfrasis örneklerinde de aynı tutum kendini gösterir ve önce İstanbul camilerinin tasvirlerinde, sonra İstanbul dışındaki camilerin tasvirinde kalıp ifadelerle yer bulur. Sultanahmet Camii’nin ekfrastik anlatısına bakıldığında, “üstünlük” özelliği, caminin mimari özelliklerinin izleyenlerde yarattığı hayranlığın dışa vurumu, Elsner’in bahsettiği ekfrasis gelenekleri ve arketipleriyle benzerlik gösterir. Evliyâ, Sultanahmet Camii’nin kapıları için şunları söyler:

"Ammâ bu haremin kible kapusu Hudâ-yı Mûte‘âl hakkıyçün bir diyârda misli yok altun-misâl bir pirinc kapudur. Kaddi on iki zirâ‘dır. Üstâd-ı zerger kâr-ı iksîrin ayân u beyân içün bir bâb-ı sa‘âdet etmiş kim gûyâ Bâb-ı Mu‘allâdır kim im‘ân-ı nazar ile dikkat edenler vâlih [ü] hayrân olur" (SN I 99), "Ama bu haremin Kible kapısının benzeri, yüce Allah hakkı için bir ülkede yok, altın gibi bir pirinç kapıdır, boyu on iki arşındır. Kuyumcu ustası, ustalığını ve hünerini göstermek için öyle bir mutluluk kapısı yapmış ki sanki parlak Kâbe kapısıdır. Buna imanla bakanlar şaşkınlık içinde kalırlar" (GTS I 176). Bizans anlatılarında dini mabedlerin ekfrasis’leri yapılırken Kudüs yapıları nasıl merkez olarak konumlandırılıyor ve hayranlığı belirtmek için benzetme nesneleri olarak kullanılıyorsa, Evliyâ da tıpkı Ayasofya örneğinde görüldüğü gibi Kâbe benzetmesine başvurur; anlattığı kapının benzersizliğini “üstünlük” özelliğini ona atfederek vurgular.

Benzer bir şekilde Sultanahmet minareleri için, "[...] taşları ve yigirmişer zirâ‘ tavîl alemleri cümle zeheb-i hâlis ile mutallâ minâre-i bâlâlardır kim külâh-larının ve alemlerinin şu‘lesinden merdüm-i dîdeler hîrelenir" (SN I 100), "taşları ve yirmişer uzun alemleri tamamen saf altın ile kaplanmış yüksek minarelerdir ki, külâhlarının ve alemlerinin parıltısından insanın gözleri kamaşır" (GTS I 176) ifadelerini kullanır. Elsner’in örnek gösterdiği Akhilleus Tatios’un anlatıcısının İskenderiye seyrinden sonra gözleri yorulur ve yorgunluğu dinmek bilmez. Evliyâ da seyredilen güzelliğin gözlerde yarattığı etkiyi mutlaka vurgular ve *Seyahatnâme*’nin tamamı boyunca ekfrasis geleneğindeki söylemlere benzeyen kendi arketiplerini oluşturur. Pek çok mimari yapı karşısında “gözlerin kamaşması” söz konusudur. Yapıları seyredenler şaşkınlıktan “ellerini ağızlarına götürürler”, “parmaklarını ısırırlar”. Bazen de karşılarındaki yapının onlarda bu denli şaşkınlık ve hayranlık uyandırması “insan elinden çıkmış olduğuna inanmamaktan” kaynaklanır. İstanbul

dışından bir örnekte, Sinop Camii'nin vasıflandırılmasında tüm bu özellikler daha önce de ele alınan, başka ustaların değerlendirmelerinden yararlanma yöntemi de dahil olmak üzere gözlemlenebilir:

Evvelâ üstâd-ı kâmil-i kudemâ bu minberi altı kıt'a mermer-i hâmdan inşa edüp her pâresin birbirine eyle mümtezic etmiş kim ne kadar kuvvet-i basara mâlik olan Cemşîd-i hezârfen kimesneler im'ân-ı nazar ile bu minbere nazar etseler her kıt'a taşın birbirine imtizâcî yerin fark edemezler. [...] Hulâsa-i kelâm cemî'î seyyâhân-ı berr u bihâr ve üstâdân-ı hezâr-kâr-ı zevi'l-iktidâr olanlar bu minber-i ibret-nümûnu görüp engüşt ber-dehen edüp "Bu makdur-ı beşer kârından değildir. Ancak bir kibâr-ı evliyâullahın ızhâr-ı kerâmetidir" derler (SN II 43-4).

“Evvelâ eskinin [mükemmel] ustaları bu minberi altı parça ham mermerden inşa edip her parçasını birbirine öyle kaynaştırmış ki [ne kadar hünerden anlayan Cemşîd gibi bin hünerli kimseler] aşırı dikkatle bu mermere baksalar bile her parça taşın birbirine kaynaştığı yerini fark edemezler. [...] Sözün kısası karalar ve denizler gezginleri ve bin hünerli güçlü ustalar bu ibret verici [minberin karşısında] parmaklarını ağızlarına götürüp, ‘Bu insanın yapabileceği bir şey değildir. Ancak büyük bir evliyânın keramet göstermesidir’ derler” (GTS II 90). Bir kez daha “en üstün” olma durumuyla karşılaşılır: “Eskinin mükemmel ustalarının” değerlendirilmeleri daha hatırı sayılır addedildiği için üstünlük bildirir. Onlar bile Sinop Camii'nin minberinin mermer işçiliğinin detaylara dayalı sanatının sırrına vâkıf olamazlar. Söz konusu ustalar bile şaşkınlıktan ‘parmaklarını ağızlarına götürüp’ işçiliği insan elinden çıkamayacak nitelikte bulurlar, karşılarındaki estetik değerın vücut bulabilmesinin tek açıklaması budur.

Jaś Elsner üstünlük özelliğinin altını çizme, abartıya başvurma gibi arketipleri sıralarken ekfrasis anlatıcısının *aporia* duygusuna da kapıldığını söylüyordu. *Aporia* anlatıcının okuyucuya anlatmak istediklerini “nasıl dile getireceğini, söze nasıl başlayacağını ve neresinden devam edeceğini bilememe” durumunu aktaran, daha doğrusu böyle bir izlenim verme amacı güden bir arketip uygulamadır. Bir bakıma, anlatıcının okuyucuya “sözün bittiği yer” deme çabasıdır. Elsner, *De Aedificiis* yazarı Procopius’un Konstantinopolis kiliseleri için söylediği “Ne dilin gücü, ne ebediyetin imkanları, bunların hepsini anlatmamızı mümkün kılar,” sözünü alıntılar (“The Rhetoric of Buildings...” 43). Evliyâ Çelebi de *Seyahatnâme* boyunca Procopius ve çağlar boyunca ekfrastik anlatıcılarının hepsinde gözlemlenen *aporia* hissiyatını okuyucusuna geçirmeye çalışır ve bu durumun örnekleri “dile getirilmesi güç derecede” çok sayıdadır. Bu ifadelerde yer alan mimari yapıya duyulan hayranlık ifadeleri, Batılı ekfrasis örneklerinde de sıklıkla görülen, “imgenin söze üstünlüğü” düşüncesini de akla getirir.

Evliyâ’nın Süleymaniye Camii’nin tasvirine başlarken söyledikleri “anlatamama” sorununa dair ilginç bir açıklama içerir: “Ulemâ-yı neşyândan [*sic*] tevârîh yazan ve ol vech ile sikkeyi mermerde kazan fuzalâ-yı müverrihîn tahrîr-i midhatinde acz ü taksîrlere mu‘teriflerdirler, ammâ bu hakîr Evliyâ cür’et edüp alâ kadri’l-imbân bu câmi‘-i bî-bedelin medhine cür’et edelim” (SN I 68), “Yazar bilginlerden tarih yazan ve o vech ile [ad bırakan] fâzıl tarihçiler [bile] övgü yazmada âcizliklerini ve eksikliklerini itiraf ederler, ama bu hakir Evliyâ cüret edip elden geldiği kadar bu benzersiz caminin övülmesine cesaret edeyim” (GTS I 111). Evliyâ Çelebi en faziletli tarihçilerin bile Süleymaniye’nin tasvirini etmede aciz kaldıklarını, bunun dilin imkanlarını aşan bir mesele olduğunu itiraf ettiklerini belirttikten sonra, alçakgönüllüğünü dile getirmek için kendisi için her zaman

kullandığı “hakir” ifadesine başvurur. Kendisi “alçakgönüllü bir cüret” göstererek dile getirilemez olanı dillendirmeye çalışacak, başka bir deyişle kelimenin tam da Yunanca sözlük anlamıyla *ekphrasis* yapacaktır. Nitekim Süleymaniye Camii tasviri hayli uzun ve ayrıntılı bir dillendiriş örneğidir; hem anlatamama/anlatma güçlüğünden dem vurulur hem de bu güçlüğü aşma denemesidir.

Benzer bir anlatma cüreti, Evliyâ’nın İstanbul için kullandığı ifadeleri kalıp haline getirerek İstanbul dışına dair ekfrastik anlatılarda da kullandığını sergileyen bir biçimde, Sinop Camii’nin minberinin tasvirinde görülür. "Eyle bir musanna‘ mermer-i ibret-nümâdır kim sitâyîşinde kerrûbiyânlar dahi âcizlerdir. Lâkin alâ-kadri't-tâka bu hakîr-i pür-taksîr deryâda katre [ve] güneşde zerre kadar tavsîf edelim" (SN II 44), "Öyle bir sanatlı, ibret verici mermerdir ki övülmesinde gökteki melekler bile acizlerdir. Ancak gücümüzün yettiği kadar bu kusurlarla dolu hakir, denizde damla ve güneşte zerre kadar anlatalım" (GTS II 90). Üstelik bu örnekte anlatma acizliği başka bir boyut kazanmıştır. Süleymaniye örneğinde yapıyı övmeye en faziletli tarihçiler bile acizken, Evliyâ’ya göre burada insan üstü varlıklar, melekler dahi bu işin üstesinden gelemeyizler. Homeros’un *İlyada*’sından başlamak üzere Antik Yunan metinlerinde yazarlar anlatma konusunda aciz kaldıkları durumlarda ilham perileri gibi insanüstü güçlerden yardım isterler. Evliyâ ise böyle durumlarda bazen “Allah’ın iznini” alarak her zamanki alçakgönüllü cüretiyle — “deryâda katre [ve] güneşde zerre” ifadesi burada alçakgönüllülüğünün ifadesidir — anlatmaya girişir.

Öte yandan Evliyâ Çelebi, ekfrasis anlatılarının büyük bir bölümünde aynı anlatma cüretkarlığını vurgulamaz, tıpkı Procopius gibi anlatma imkansızlığından dem vurur ve bunun örnekleri sayılamayacak kadar çoktur. Örneğin, Eyüp’teki Zâl Paşa Camii için, "Eğer bu câmi‘in tarz [u] tavrı vaz‘-ı binâsın ma-vaka‘ı üzre tahrîr

eylese bir mücelled olur. Ancak bu câmi‘ içre olan ilm-i mi‘mârî bir câmi‘de yokdur" (SN I 190), "Eğer bu camiin tarzını, [temelini] olduğu gibi yazsak ciltli bir kitap olur. Bu camide olan mimari özellik [başka] bir camide yoktur" (GTS I 356) der.

Anlatmanın imkansızlığı, sadece yapıların dile getirilemeyecek kadar güzel oluşundan kaynaklanmaz, bazen de yapıların niceliği anlatımı imkansız kılar. Bursa yapıları için sarfettiği, "Eğer bu hânedânların cümlesin tarz-ı tarhıla ilmimiz lâhık olduğu mertebe tahrîr etsek başka bir sa‘âdetnâme olur" (SN II 11), "Eğer bu yapıların hepsini tarz ve yapı tipleriyle birlikte öğrendiğimiz kadarıyla yazsak başka bir mutluluk kitabı olur" (GTS II 12) cümlesi, yapıların çokluğunun anlatmaya zorluk teşkil ettiği durumlara bir örnektir. Bursa Yeşil Camii’nin tasviri ise, Süleymaniye’ninkine benzer bir şekilde caminin estetik niteliği yüzünden dilin aciz kaldığı durumlara örnektir:

Bu câmi‘-i behîşt-âsâda ibret-nümâ zîbâ san‘atlar ve gûnâ-gûn tasarruflar etmişlerdir kim ehl-i vasf anın midhatinde âciz ü kâsırdır. Netîce-i kelâm, bu câmi‘ bir tarz-ı acîb ve bir tavr-ı garîb üzre tarh olunmuşdur kim hüsn cihetinde ve letâfeti yüzünde vech-i arzda böyle bir kâr-ı insân binâ olunmamıştır. Hülâsa-i kelâm, hüsn [u] letâfeti ve kâr [u] zerâfeti hadd-i vasfdan hâric ve beyândan âricdir (SN II 13).

"Bu cennet benzeri camide ibret verici güzel sanatlar, çeşit çeşit ustalıklar sergilemişler ki [sanattan anlayanlar] onun övgüsünü yapmada aciz ve yetersiz kalırlar. Sonuç olarak, bu cami acayip bir tarz ve garip bir tavır üzere yapılmıştır ki güzellik açısından ve [zarafet, incelik] yönünden yeryüzünde böyle bir insan işi yapılmamıştır. Sözün kısası, güzellik ve [zarafetini], işçiliği ve inceliğini anlatmak çok zor ve açıklamak müşküldür" (GTS II 16). Mimari yapılar hakkında fikir beyan

eden tarihçiler, insan üstü varlıklar (melekler) gibi estetik değerlendirmeleri ve estetik değeri dile getirme/getirememe kapasiteleri konu edilen kişilere bu örnekte “sanattan anlayanlar” eklenmiştir. Evliyâ’nın “sanattan anlayanlar” olarak adlandırdığı kişiler, modern anlamıyla pekala sanat eleştirmenleri olarak görülebilir. Evliyâ’ya göre onlar da Bursa Yeşil Camii’nin güzelliğini dillendirme konusunda aciz kalmaktadır ve bu konuda görev, zor da olsa yazara, aslında kendisine düşmektedir.

Evliyâ gerek İstanbul’daki gerekse İstanbul dışındaki camiler ve farklı mimari yapılar için tasvirin zorluğu bağlamında başka bir kalıp ifadeye daha başvurur. Bu kalıp ifade, tekrarladığı bir mısradır. Gebze’deki Koca Mustafa Paşa Camii için, "Ve minberi ve mihrâbı ve mü’ezzinân mahfeli sihr-i i‘câz bir kâr-ı musanna‘lardır kim ta‘rîf ü tavsîfî bir vech ile mümkün değildir. Tâ ki müşâhade-i binâ olunmayınca ma‘lûm değildir. Zîrâ mısra‘ *Şeniden ki bûd, mânend dîdem* demişler" (SN II 87), "Ve minberi, mihrabı ve müezzinlerin mahfili insanı büyüler sanatlı bir yapıdır ki anlatmak ve tarif etmek hiçbir şekilde mümkün değildir. Ta ki gözle görmeyince belli değildir. Zira mısra *İşitmek, görmek gibidir* demişler" (GTS II 197) der. Nazmi Ağıl, *Ekfrasis: Batı’da ve Bizde Görsel Sanatın Sözlü Tasviri* adlı kitabında, başka ekfrasis kuramcılarının da söylediği gibi, bir noktada ekfrasis’i, bir köre göremediği bir yapının tasvir edilmesi durumunu örnek vererek tarif etmeye girişir ve bunun için Raymond Carver’ın “Katedral” adlı kısa hikayesini örnek verir. Öyküde, kör bir adama bir katedralin tarif edilmeye çalışılmasının zorluğu konu edilmektedir. Katedrali tarif etmeye çalışan kişi Ağıl’ın ifadesiyle “[...] bu işi sözlü olarak başaramaz ve misafirinin teklifi üzerine ellerini üst üste koyarak katedrali resmetme yolunu denerler” (43). Ağıl bu durumu bireylerin fiziksel görmeden bağımsız olan imgelem dünyalarının çok boyutluluğunun imkanı, postmodern düşüncede dilin

imkansızlığı gibi meselelerle yorumlar, ancak Ağıl'ın verdiği bu örnekle seyahat yazını ve ekfrasis'in imkan alanları bağlamında bir ilişki vardır. Seyahat yazarı olarak Evliyâ Çelebi'nin üzerine düşen, gördüğü yapıyı aslında onu göremeyecek olanlara, yazınsal türü gereği, tıpkı bir köre tarif eder gibi tarif etme *yükümlülüğüdür*. Evliyâ da Mustafa Paşa Camii örneğinde olduğu gibi, bazen “Katedral”deki tasvirle görevli karakterden farksız bir şekilde bu işi sözlü olarak başarma zorluğunu dile getirir. Tıkandığını söylediği noktada, tasvir etmeye çalıştığı yapının “ancak gözle görülerek” deneyimlenebileceğini belirtir. Bununla birlikte karşısındaki okuyucu mecazi olarak ‘kördür’ ve anlatıcı yine de ‘dilinden’ geldiğince bir imgelem yaratmak zorundadır.

İstanbul'un dışına çıkıldığında da durum farklı değildir. Evliyâ, tasvirin zorluğunu tarihçiler, melekler ve sanat eleştirmenleri nam-ı diğer ‘övcüler’den sonra kendisi gibi başka seyyahlara da atfeder: Mısır'ın Minye şehrindeki Tahir Baybars Camii için, “Cemî‘i seyyâhân-ı cihânân bu câmi‘in vaz‘-ı esâsı beyânında âciz ü fûrûmânedirler. Zîrâ bu savma‘a-i kadîmde ol kadar san‘at-ı kalemkârî ve nakş-ı halkârî ve hûb u mergûb tasarrufât-ı gûnâ-gûnlar var kim erbâb-ı kemâl ve ehl-i vâsıf anın midhatinde âciz ü kâsırdır” (SN X 400), “Dünyayı gezmiş bütün gezginler bu caminin [yapısının] anlatılmasında acizlerdir. Zira bu eski mabette o kadar kalemkârî [sanatı], halkârî [nakşı] güzel ve hoş türlü türlü tasarruflar var ki [yetkin kişiler] ve sanattan anlayanlar bunu övmekte âciz kalırlar” (GTS X 845) der. Tasvirin zorluğunun derecesi bu işin *en* ehli olarak görülen kişilerin, *tüm* dünyayı gezmiş olanların bile acizliği üzerinden bir kez daha “süperlatif” bir söylemle dile getirilmektedir. Bu alıntı, Elsner'in ekfrasis geleneğinin parçası olduğunu söylediği anlatıcının anlatma güçlüğüne kapıldığı retoriğini yaratması, bunu yaparken de üstünlük ve abartı unsurlarına başvurmasının başka bir örneğidir.

Evliyâ Çelebi tasvirine soyunduğu yapının vasıflarını aktarabilmek için güçlük yaşadığını belirttiği zamanlarda bir anlatma çabası olarak söz konusu yapıyı muadili olabilecek başka yapılarla karşılaştırma, çoğunlukla onlardan üstün olduğunu söyleme yoluna gider. Ne var ki bu söylemin de vardığı nokta, yine de anlatmanın imkansızlığıdır. Divriği Camii tasviri bu durumun örneğidir:

Üstâd-ı mermer-bür bu câmi'e eyle emek sarf edüp cemî'i der-i
dîvârın eyle bûkalemûn etmişdir kim ne Ayasulug'da Sultân Ya'kûb
câmi'i ne Bursa'da Yıldırım Hân'ın Ulu câmi'i ve ne Sinop şehrindeki
minber nakşı ve ne diyâr-ı Rûm'da Âtin'de Ebû'l-feth câmi'i ve ne
Budin serhaddinde Kal'a-i Üstorgon câmi'i bu Divriği câmi'inin
icrâ-yı ma'rifetine hemtâ olamazlar. El-hâsıl midhatinde diller
kâsırdır. Ve icâbet-i du'â mahalli olmağıla şeb [u] rûz cemâ'at-i
kesîreden hâlî değildir (SN III 129).

“Mermer ustası bu camiye öyle emek sarf edip [kapı ve] duvar yüzlerine öyle bukalemun nakşı etmiştir ki ne Ayasulug'da Sultan Yakup Camii, ne Bursa'da Yıldırım Han'ın Ulu Camii, ne Sinop şehrindeki minber nakşı, ne Rum ülkesinde Atina'da Ebülfeth (Fatih) Camii ve ne Budin serhaddinde Estergon Kalesi Camii bu Divriği Camii'nin işçiliğindeki ustalığa denk olamazlar. Kısacası övgüsünü yapmakta diller [yetersiz] kalır. Duaların kabul olduğu yer olduğundan gece ve gündüz kalabalık cemaatten hâlî değildir” (GTS III 295). Bu örnekte görüldüğü üzere, Divriği Camii'nin mermer işçiliğinin yetkinliği farklı coğrafyalardaki ünlü camilerin işçilikleriyle karşılaştırılmış, onlardan üstün tutulmuştur. Verilen diğer örnekler çoğaldıkça Divriği Camii'nin mermer işçiliğini anlatmanın güçlüğü de doğru orantıda artar. En sonunda vardığı noktada ise anlatma çabası hiçlenir, çünkü

buraya kadar gösterilen çabaya rağmen “övgünün yapılmasında diller yetersiz kalmaktadır.”

Estetik güzelliklerin aktarılmasında yetersiz kalan sadece dil değildir. En kadim sanatlardan biri olan resim de doğal ya da insan eliyle yaratılmış estetik güzellikleri temsil etme sorununu bünyesinde barındırır. İlkçağlardan bu yana, özellikle de bilindiği kadarıyla Horatius’un meşhur “ut pictura poesis” kavramının doğuşundan bu yana, şiir ve resim temsil konusunda hem birbiriyle rekabet içinde hem de kardeş sanatlar olarak görülmüştür. Rensselaer W. Lee, “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting” (Ut Pictura Poesis: Resmin Hümeristik Teorisi) adlı makalesinde, Rönesans'ta da gündeme gelen resim-şiir ilişkisi üzerine 16. yüzyıl ressamı ve sanat teorisini Gian Paolo Lomazzo’nun yazdığı *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Resim, Heykel ve Mimari Sanatı Arasındaki İlişkiler Üzerine İnceleme) adlı eserini “ut pictura poesis” kavramı üzerinden tartışır:

Lomazzo genellikle kardeş sanatlar olarak adlandırılan resim ve şiirin aynı yerden doğduklarını ama ifade bağlamında farklılaştıklarını belirtir, yine de doğaları ve amaçları gereği temelde özdeşirler. Plutark ve Simonides’e atfedilen “resim dilsiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir” sözü sıklıkla ve coşkuyla alıntılanmıştır; ve Horatius’un meşhur ut pictura poesis –resim gibi şiir– görsel sanatlar söz konusu olduğunda da “şiir gibi resim” dedirten tabir artık muhtemelen Horatius’un onaylayacağı bir şekilde söz konusu kardeş sanatlar arasındaki ilişkiye yakınlık kazandırmıştır (197).

Evliyâ Çelebi’nin ekfrastik anlatıları düzyazı metinler olduğu için doğrudan resim ve şiir ilişkisinden bahsedilemez ancak şu da bir gerçektir ki “ut pictura poesis” kavramı zaman içinde bir edebi tür olarak şiir konusunu aşan, resim ve dili

karşılıklı etkileşim ve rekabet ilişkisi içine sokan bir temsil ve estetik sorun haline gelmiştir. Evliyâ mimari yapıları tasvir etme yolunda zaman zaman onları dile getirme acizliğinden dem vururken bir sanatsal temsil aracı olarak resmin de aciz kaldığı durumları belirtir. Örneğin, Bursa'daki Ulu Cami-i Kebir'in minberi üzerindeki marangoz ustalığının ne dille tarif edilmesi mümkündür ne de herhangi bir ressam bu ustalığın yanına yaklaşabilir:

Ve mine'l-acâib mihrâbı vardır kim diller ta'bir ü tavsîfînde kâsırdır.
Ve bir ceviz haşebi levhasından siyâh minberi üzre üstâd-ı neccâr,
var makdûrun sarf edüp ızhâr-ı ma'rifet edüp bir nakş-ı Mânî ve
Erjeng-i nakş-ı bukalemuni minber etmiştir kim bunda olan {Bursa}
Fahrî oyması misâl-i şükûfe ve [türünce] ve islimî ve çâr-gül ve mu-
tabbak gül ve katmer gülleri ve gûnâ-gûn mutahhil ve kitâbeleri cihân
ressâmları cem' olsa böyle hurdekârlık etmeğe kâdir değillerdir. Gûyâ
kuyumcu kalemkârî nakşı bir minber-i ra'nâdır kim görmeğe muhtâc
bir kürsî-i vâlâdır [.....] (SN II 12).

"Acayip bir mihrabı vardır ki diller anlatımında ve tanımlanmasında aciz kalır. Bir ceviz ağacı levhasından siyah minberi üzerine marangoz ustası, elinden geleni yapıp ustalığını göstererek bir Mânî nakşı ve Erjeng bukalemun nakşı minber yapmıştır ki bunda olan Bursa Fahrî oyması gibi şükûfe, turunca, islimî, çâr-gül, mutabbak gül, katmer gülleri, çeşit çeşit [süsleme üslubu] ve kitâbeleri var ki cihan [nakkaşları] toplansa böyle ustalık etmeye kadir değillerdir. Sanki kuyumcu kalemkârî nakşı [gibi] güzel bir minberdir ki [görülmesi gereken] yüksek bir kürsüdür" (GTS II 13). Görüldüğü üzere, caminin minberi öyle bir minberdir ki dille tarif etmek imkansızdır. Üzerindeki ahşap işçiliği eseri nakışlar, yine Evliyâ'nın abartılı bir ifadesiyle bütün dünyanın ressamlarının erişemeyeceği ustalıktadır. Bu

örnekte bir bakıma insan elinden çıkma başka bir sanat temsil biçimi, yani mimarlık hem dile, dille temsil etme gücüne hem de resim sanatına üstün gelmiştir. Selçuk'taki Sultan İsa Camii'nin mihrabı için de benzer bir durum söz konusudur. Mimari yapı dille ya da resimle sanat temsiline imkan vermeyecek şekilde başlı başına yetkindir:

Ve Hudâ hakkıyçün mihrâb-ı musanna'ının evsâfı beyânında lisânlar lâldir. Zîrâ üstâd-ı mermer-bür eyle Ferhâdî tîşeler urmuş kim zer ü zîver ile nakş-ı bûkalemûn Hind sadevkârîsi gibi ibret-nümûn mihrâbdır. [...] Bu iki soffaların dahi şebeke kafesleri birer gûne Fahrî oyması gibi oyulmuşdur kim cihân ressâmları tarhında âcizlerdir (SN IX 72).

"Ve Allah hakkı için mihrabın süslemelerinin nitelendirilmesinde diller dilsiz kalır. Zira mermer üstadı öyle Ferhâdî [kazmalar] vurmuş ki altın ve süs ile bukalemun nakşı Hint sedefi gibi ibret verici bir mihraptır. [...] Bu iki soffaların bile şebeke kafesleri bir tür Fahrî oyması gibi oyulmuştur ki dünya [nakkaşları] süslemesinde acizdir." Evliyâ, mihrabın vasıflandırılmasında dilsiz kalınacağını belirttikten sonra çoğunlukla yaptığı gibi "Ferhâdî" ustalık, "bukalemun nakşı" gibi kalıp ifadelerine başvurur, dille anlatabilmenin tek yolu budur. Ne var ki söz konusu mimari yapı ögesi başka bir sanat ustalığının, resmin de yetilerinin üstündedir.

Evliyâ'nın başta selâtin camiler olmak üzere İstanbul camilerinin tasvirinde kullandığı, ilerleyen bölümlerde İstanbul dışındaki camiler için de sıklıkla kullanacağı kalıp benzetme örneklerinden biri de camilerin bahçeleri içindir. İstanbul içinde ya da dışındaki camilerin kendilerini doğrudan cennet olarak nitelendirdiği görülür. Örneğin, Mısır'daki Sultan Tumanbay ya da diğer adıyla Âdiliyye Camii'nin kendisini bizzat "kasr-ı huld-i berîn" (SN X 161), "[yüce] cennet köşkü" (GTS X 332) olarak nitelendirir.

Evliyâ'nın camilerin bahçeleri için kullandığı cennet benzetmesi ise kendini daha sıklıkla tekrar eden bir ifadedir. Sultan Bayezid-i Veli Camii için, "Ve mihrâbı revzenleri önünde bir ok menzili bir hadîka-i iremezât'dır kim cemî'i müsmirât-ı gûnâ-gûn ile ârâste bir bâğ-ı iremdir" (SN I 66), "Ve mihrabı pencereleri önünde bir ok menzili [uzaklıkta] bir İrem bağı vardır ki türlü türlü meyveler ile bezenmiş bir cennet bahçesidir" (GTS I 107) der. İstanbul dışındaki camilerin bahçelerinin tavsifini yaparken de, karşısındaki manzarayı ayırt edici özellikleriyle tarif etmekten ziyade sıklıkla "İrem bağı" ya da "cennet bahçesi" şeklindeki kalıp benzetmeyi tekrarladığı görülür. Nurhan Atasoy da "Evliyâ Çelebi ve Matrakçı Nasuh: Osmanlı Bahçelerine Yönelik Bakış Açıları (1534-1682)" adlı makalesinde, Evliyâ'nın gerek cami, gerekse türbe ve dergâh bahçeleri için kullandığı "gül gülistân", "İrem bağları" gibi kalıplara, onun tıpkı camilere yaptığı gibi gördüğü bahçeleri de diğer ünlü bahçelerle karşılaştırma eğilimi gösterdiğini söyler. Atasoy'un Evliyâ'dan alıntılandığı, pek çok cami ve türbenin bahçesi için kullandığı "tanrısal ışıkla aydınlatılmış ve cenneti çağrıştıran bir bahçe" kalıbı (517), cami ekfrasis'lerinin ruhani atmosfer yaratma prensibiyle örtüşür.

Atasoy'un saptadığı kalıplara ek olarak, Evliyâ için kalıp haline gelen başka bir kıyas ölçütünün de altını çizmek gerekir. Evliyâ, Tebriz'de bulunan Cihan Şah Emin Camii için de benzer tabirler kullanır ancak burada kalıp benzetmenin önüne geçerek Evliyâ'ya özgü olarak nitelendirilebilecek değişik bir kıstas ölçütüyle karşılaşılır: "Zîrâ mihrâbı önünde bir hıyâbân-ı İremi var kim felekde mislin Melek Ahmed Paşa görmemiştir" (SN II 123), "Zira mihrabı önünde bir İrem ağaçlıklı yolu var ki dünyada benzerini Melek Ahmed Paşa görmemiştir" (GTS II 284). Bu örnekte özgün olan unsur, ağaçlıklı yolun İrem/cennet bahçesine benzetilmesinde, Evliyâ'nın çok değer verdiği Melek Ahmed Paşa'nın devreye girmesidir. Evliyâ Çelebi'nin en

uzun süreli patronu olan musahiplik, ulaklık, hocalık gibi çeşitli görevlerle himayesine altına girdiği paşalardan biri olan Melek Ahmed Paşa'nın Evliyâ için yeri ayrıdır. Öyle ki Nuran Tezcan'a göre, "Evliya, büyük bir saygıyla ve içtenlikle bağlandığı Melek Ahmed Paşa'nın yalnızca görevlisi olmayıp onun çileli hayatını da paylaşır. Dürüst bir devlet adamının yaşadığı zorluklar, Osmanlı siyasetindeki ikiyüzlülükleri, doymazlıkları, zulümleri, haksızlıkları tüm gerçekliğiyle ortaya koyar ("Behçet Necatigil'in Evliyâ Çelebi'den Uyarladığı..." 37). Öyle ki bu durum, anlatının otobiyografik ve biyografik olma özelliklerini de gözler önüne serer. *Seyahatnâme* boyunca yeri geldiğinde Osmanlı siyasetinin kirlî yüzünü açık etmekten çekinmeyen, dürüst siyasete verdiği önemin altını çizen Evliyâ Çelebi için Melek Ahmed Paşa eşine kolay rastlanmayan, dürüst, başarılı, örnek alınacak bir siyaset adamıdır. Tezcan'ın Evliyâ ile paşa arasındaki ilişkinin himaye ve hizmet bağlamını aşan bir ilişki olduğunu söylemesi *Seyahatnâme*'deki Melek Ahmed Paşa ile ilgili bölümlerin içeriği düşünüldüğünde tartışma götürmez bir saptamadır. Melek Ahmed Paşa, *Seyahatnâme*'de kendisinin anlatılmasına ayrılan bölümlerin belirgin çokluğu ve Evliyâ'nın gözünden özel yaşamının verilmesiyle başlı başına bir biyografi nesnesidir. Bu durumu *The Intimate Life of an Ottoman Statesman* (Bir Osmanlı Devlet Adamının Özel Hayatı) adlı eserinde *Seyahatnâme*'den çıkan biyografik bir anlatı olarak derinlemesine değerlendiren Robert Dankoff, Melek Ahmed Paşa'nın Evliyâ'nın gözünde, gönlünde ve dolayısıyla seyahatname kurgusunda nasıl bir yer teşkil ettiğini şu şekilde analiz eder:

Eğer bir seyahatnamenin bir kahramanı varsa o kahraman seyyahın kendisidir. *Seyahatnâme* de bu duruma bir istisna teşkil etmemekle birlikte, başka bir kahramanı daha olduğu söylenebilir: Melek Ahmed Paşa. [...] Evliyâ'nın himayesi altına girip görev yaptığı çok sayıda

patrondan en önemlisi Melek Ahmed Paşa'dır. Akrabalık ilişkileri Evliyâ'nın Melek'e ve hanesine düşkünlüğünün temelini oluşturur. Evliyâ, Melek'e sadece dinî ve resmî görevlerde hizmet etmemiş, hepsinden önemlisi aralarındaki yaş ve mevki farkına, Evliyâ'nın paşanın emri altında olmasına rağmen onun güvenini kazanmıştır — buna arkadaşlık denilmesinde bir sakınca yoktur (*The Intimate Life of an Ottoman Statesman* 6-7).

Görüldüğü üzere, dürüst ve başarılı devlet adamlığı, dostluğu, sırdaşlığı, akrabalığı gibi nedenlerle Melek Ahmed Paşa'nın hizmetine girmesi diğer paşalara kıyasla Evliyâ için önemi büyüktür. Paşaya yüklediği değerin biçimi ve boyutu onun ekfrastik anlatısında dahi kendini gösterir. Tebriz'deki Cihan Şah Emin Camii'nin cennet bahçelerine benzeyen ağaçlıklı yolu, dünyada benzerini Melek Ahmed Paşa'nın bile görmediği güzelliكتedir. Burada mimari bir yapının estetik güzelliğini değerlendirme ölçütü, 'dünya güzelliklerini görmüş, güzel ve saygın bir insanın' estetik değerlendirmesini temel almak üzerine kuruludur. Nitekim Evliyâ, Melek Ahmed Paşa üzerinden oluşturduğu bu benzetmeyi, görsel sanat eserleri dışında, başka tasvirlerinde de kullanacaktır.

Cami mimarisi, dolayısıyla dini bir mabed söz konusu olduğunda atmosferin ruhaniliğı önem taşıdığı, yapının içine girenlerde yarattığı manevi etki önem kazandığı için Evliyâ Çelebi'nin cami tasvirlerinde bu boyuta ilişkin kalıp benzetmeler sıklıkla kendini gösterir. "Câmi'-i dil-küşâ", "gönül açan cami" bu kalıplardan biridir. Sultan IV. Murad Han'ın camisi olan Gül Cami için "câmi'-i zîbâ oldu kim gûyâ bir nûr-ı mübîn oldu" (SN I 103), "öyle güzel bir cami oldu ki sanki açık bir nur oldu" (GTS I 183) der. Evliyâ'nın camiler için sıklıkla "nur" ve "ışık" imgeleri üzerinden betimleme yaptığı görülür ki bu durum dinî yapıların mekan

algısı için genellikle önem teşkil eden bir faktördür. Nasıl ki Ayasofya'nın kilise olduğu zamanlarda ekfrasis'i yapılırken ruhani aydınlığı vermesi bakımından ve bilgelik kavramıyla ilişkilendirilmek üzere "ışık" unsuru sıklıkla vurgulanıyorsa, Müslüman bir mabed için de "nur" ve "ruhaniyet" imgelerinin görsel algıda yer alması ve birliktelikleri manidardır. Şeyh Emir Buharî Selâtin Camii, "nûr-ı mübîn ile memlû bir câmi'-i pür-envârdır" (SN I 142), "nur ile dolu bir aydınlık camidir." Evliyâ, Koca Mustafa Paşa Camii için "bu câmi'de olan rûhâniyyet bir câmi'de yoktur" (SN I 143) der ki aynı ifadeyi İstanbul dışındaki camiler için de kullanacaktır. Mısır'daki, Kâyid Cami-i Ezher'i için, "Ammâ rûhâniyyet var, içine giren çıkmak istemez" (SN X 107) şeklinde bir tanımlama yapar. Yine Mısır'da bir cami, Sultan Ahmed ibn Tolun Camii, Evliyâ'nın "ruhaniyetli" bulduğu camilerdendir. "Hazret-i Risâlet'in nazargâhı olmağile ruhâniyyet vardır" (SN X 108), "Hazret-i Peygamber'in nazargâhı olmakla ruhaniyet vardır" (GTS X 217) dediği caminin ruhaniyetini Hz. Muhammed'in ayak bastığı camilerden biri oluşuna bağlasa da, gerek İstanbul'da gerekse İstanbul dışında pek çok camiye değerlendirme ölçütü, kendi deyimiyle "ruhaniyetli" ve "nurlu" olmaları üzerindendir. Nil kenarında bulunan Rıdvaniye Camii'nin "Kasr-ı âlî-misâl bir câmi'-i nûrdur" (SN X 380), "Yüksek köşk gibi nurlu bir camidir" şeklindeki estetik değerlendirmesi, görüldüğü üzere ruhaniyeti sağlayan nurlu olma ölçütü üzerindendir. Medine'deki Hazreti Seyyülkeveyn Kubbesi, "kubbe-i pür-envâr", "nur dolu bir kubbedir" (SN IX 310).

Camilerin estetik değerlendirmesinde önemli olan mekanın yarattığı maneviyat etkisi, Evliyâ'nın tabirinde "gönül açan" ifadesiyle de yer bulur. Mısır'ın Circe şehrindeki Şehid Mehmet Bey Camii'nin tasviri, İstanbul'daki camilerin tasvirlerinde başlayan bu kalıp ifade üzerindendir: "[...] câmi'-i cihânnümâ-yı dilküşâ ve ibret-nümâdır. Hudâ hakkı misli meğher İslâmbol'da Rüstem Paşa câmi'i ola" (SN

X 411), "gönül açıcı ve ibretli, her yeri gören camidir. Allah hakkı benzeri meğer İstanbul'da Rüstem Paşa Camii ola" (GTS X 869). Evliyâ, "gönül açıcı", "ibretnümâ" gibi övgü içeren kalıp ifadeleri Mısır'daki camiler için kullansa da Şehid Mehmed Bey Camii'nin tasviri örneğinde merkezdeki camilerle karşılaştırma yapması dikkat çeker. Camiyi İstanbul'daki Rüstem Paşa Camii'ne benzetmesi, hem tasvirlerindeki kalıp ifadelerini İstanbul'da temellendirdiğine hem de İstanbul'u daha önce değinilen, kişisel ve kültürel konumlanmaya dayalı nedenlerle estetik değerlendirme ölçütü olarak kullanımına bir kez daha işaret eder.

Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'sinde selâtin camilerinin, başka bir deyişle sultan camilerinin tasviri son derece ayrıntılıdır ve bu tasvirlerde dua unsuru mutlaka yer alır. Evliyâ, bazı camileri özellikle "müstecâbü'd-dua", "dua kabul olunan yer" olarak nitelendirir ki bu nitelendirme *Seyahatnâme* boyunca kalıp bir kullanım haline de gelir. Ama sıra selâtin camilerinin tasvirine geldiğinde dua faktörü, anlatıya daha kapsamlı ve farklı boyutlarla dahil olur. "Evsâf-ı câmi'-i Ebü'l-feth Sultân Mehmed Hân Gâzî", "Fatih Sultan Mehmed Han Camii'nin vasıfları" adını taşıyan bölüm, "*Rahmetullâhi aleyh*", "Allah'ın rahmeti onun üzerine olsun" şeklindeki dua cümlesiyle başlar. Michael Niehaus, "Sebald's Scourges" (Sebald'ın Kırbaçları) adlı makalesinde ekfrastik anlatıların, tasvir edilen mekan dini bir yapıya da içermesine, hatta bir noktada tamamen dua metnine dönüşmesine değinir (48).¹⁶ Evliyâ'nın ekfrastik anlatısında da dua, metne girizgah ve camiyi kutsayış, caminin yapımına başlanırken edilen dua, inşa bittikten sonra düşülen tarih ve edilen dua, camide edilen duaların kabulü üzerine bir yorum olmak üzere çeşitli boyutlarıyla

¹⁶ Batı'daki ekfrasis örneklerinde Hristiyan mabedleri söz konusu olduğunda bu durum, Dylan Thomas'ın "Vision And Prayer" adlı şiirinde olduğu gibi, sözcük ve imgenin birbirine karşıarak amblematik şiirleri oluşturduğu bir örnek çeşitliliğine kadar varır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Matthias Bauer, "Vision and Prayer, Dylan Thomas and The Power of X". *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature* 3. Ed. Wolfgang G. Müller, Olga Fischer. (Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2003); Berkan Ulu, "A Stylistic Analysis of Ekphrastic Poetry In English". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2010.

kendini gösterir: “Cemî’i memâlik-i Âl-i Osmân'da ne kadar ilm-i hendesede kâmil mi‘mâr ve bennâ ve kûhken var ise İslâmbol'a cem‘ olup niçe bin kibâr-ı ev-liyâullâhın du‘âsıyla esâsına mübâşeret olundu, sene 867. İtmâmına târîh sene 875. İntihâ-yı imâretine bu mısra‘ târîhidir: *şeyyede şeyyedallâhu erkânehâ*” (SN I 63). “Bütün Osmanoğlu ülkesinde ne kadar geometri ilminde bilgin mimar, yapı ve taş ustası var ise İstanbul’da toplanıp nice bin büyük velilerin duasıyla temeline başlandı, sene 867 (1462). Tamamlanmasına tarih sene 875 (1470). İmaretin bitimine bu mısra tarihtir: *şeyyede şeyyedallâhu erkânehâ*” (GTS I 101). Evliyâ fetihle birlikte artık İslam eline geçmiş olan şehir için “İslâmbol” ismini kullanmayı tercih eder. Ayasofya nasıl İslam diyarının sembolü haline gelmişse, fetihten sonra İstanbul’da yaptırılan ilk cami olma özelliğini taşıyan Sultan II. Mehmed’in yaptırdığı cami de fethin sembolü, “Âl-i Osmân'ın” ihtişamını yansıtan bir cami olmalıdır ve dua ile kutsanmalıdır. Evliyâ hem caminin yapımında ve bitiminde edilen duayı özellikle aktarır hem de kendisi cami için dua eder. Evliyâ’nın tasviri, duayla pekiştirdiği ihtişamı karşılayan bir imge yaratmaya yöneliktir. Osmanlı ülkesinin en usta mimarlarının ve yapı ustalarının bir araya geldiğini söyleyerek anlatımına başlaması bu görsel algıyı yaratma sürecinde sadece bir başlangıçtır.

E. Camiler ve Ötekiler

İlerleyen kısımlarda giderek belirginleşen imge ise Osmanlı kimliği ve Müslümanlık vurgusunun pekiştiği bir imgedir, bunun belirleyici ölçütü olarak da yine dua kullanılır:

Ve câmi‘ içre kanâdîllerden gayrı maslûbât âvîzeler yokdur. Ammâ du‘â müstecâb olacak rûhâniyyetli câmi‘dir. Zîrâ binâ olundukda bennâ ve ummâlînden gayrı millet hidmet etmemişlerdir. {Cümle

huddâmları müselmânlar idi.} Ve ile'l-ân bâb-ı sa‘âdetinden içre Yahûd [u] Nasrânî girmemiştir. Cemî‘i huddâmları gasl edüp hidmet ederlerdi. Ve gazâ mâlından binâ olduğuyçün rûhâniyyet vardır (SN I 63).

“Ve cami içinde kandillerden başka asılmış avizeler yoktu. Ama dua kabul olacak ruhaniyetli camidir, zira yapıldığında yapı ustası ve amelelerden başka millet hizmet etmemişlerdir. Bütün hizmetçileri Müslüman idi. Ve halen mutluluk kapısından içeri Yahudi ve Hristiyan girmemiştir. Bütün hizmetçileri yıkanıp hizmet ederlerdi. Gaza malından yapıldığı için ruhaniyet vardır” (GTS I 101). Görüldüğü üzere, Fatih Sultan Mehmed Cami’nin önemli bir özelliği “dua kabul olunan” bir cami oluşudur ve bunun başlıca nedeni caminin inşasına gayrimüslim elinin değmemiş olmasıdır. “Gaza malından yapılmış” olması fetihle duyulan gururu yansıtan bir unsurdur çünkü yağma ile elde edilen mal helaldir ve caminin ruhaniyetine artı değer katar. Aynı yaklaşım bir diğer selâtin cami, Sultan Bayezid Han-ı Veli Camii’nin vasıflarını bildiren bölümde de “Ve gâyet helâl [ü] zülâl-i mâl ile binâ olduğundan gâyet rûhâniyyetli câmi‘ olup...” (SN I 66), “Ve gayet helâl ve temiz mal ile yapıldığından gayet ruhaniyetli bir cami olup” (GTS I 107) diye devam eden anlatımda da mevcuttur. “Helâl” ve “temiz” mal vurgusuyla kastedilen yine “gaza” malıdır.

Evliyâ’nın ekfrastik anlatısındaki "kâfir" söylemi, bulunduğu mekana ve değerlendirdiği duruma göre farklılıklar gösterir. Osmanlı tebaası olan gayrimüslimler ya da Osmanlı müttefiki olan gayrimüslimlere karşılık Osmanlı toprakları dışında karşılaştığı gayrimüslimlere bakış açısı değişkenlik gösterebilmektedir. Öte yandan Evliyâ’nın Osmanlı içindeki ve dışındaki gayrimüslim elinden çıkma sanat yapılarına hayranlık duyduğu da bir gerçektir.

Kâfirlik olgusu karşıt bir tutumu içerdği gibi Evliyâ'nın söyleminde İslami bir yapıyı övmek için referans noktası olarak da kullanılabilir. Sultan Bayezid Han-ı Veli Camii'nin mihrabının tasviri kibleye göre konumu, zamanı ölçmede güvenilirliği, yapının sağlamlığı bakımından Evliyâ'nın tabiriyle "kâfirlerin" dahi ölçüt aldığı bir yapıyı sunar: "Ve cemî'i Frengistân'da ilm-i nücûma mâlik olan üstâd kefereler mîkâtları ve kible-nümâların câmi'-i Bâyezîd Hân'da tas[h]îh ederler, meşhûr-ı âfâk bir mihrâb-ı sahîhdir" (SN I 66), "Bütün Frengistan'da yıldızlar ilmine sahip olan usta kâfirler, zamanlarını ve kible göstericilerini Bayezid Han Camii'nde düzeltirler, dünyaca ünlü bir sağlam mihraptır" (GTS I 108). Bu söylemden anlaşılacağı üzere, mihrabı ölçüt alan "kâfirler" sıradan "kâfirler" değil, astroloji ilminde uzman kişilerdir ve uzman oldukları için onların onayı daha önemlidir. Karşılarında durulan "kâfirler"e üstünlüğünü kabul etme güdüsü bu yapının özelliklerinin tasvirinde gözlemlenebilmektedir.

"Kâfirlere" karşı olumsuz söylem, özellikle kutsiyet taşıyan yapıların tasvirlerinde kendini belirgin bir şekilde gösterir. Evliyâ, Süleymaniye Camii'nin avlu kapısını tasvir ederken, benzersiz cilâlı parlak taşlarının ve işçiliğinin güzelliğini aktardıktan hemen sonra bu güzelliği zedeleyen unsuru ve hasarın ayrıntılarını uzun uzun anlatmaya girişir. Kapının iç yüzüne "kâfirler" tarafından bir haç kazınmıştır. Haç, her ne kadar Müslüman üstadlar tarafından kazınarak yok edilmeye çalışılmışsa da izi hâlâ belirgindir. Zarar bundan ibaret değildir. "Kâfirin" top izleri de hâlâ yapının üzerindedir: "Me'âl-i kelâm oldur kim mel'ûn Freng-i bed-reng ne adâvetdir ve ne mertebe üstâd topçusu vardır kim Galata'dan murâd edinüp Süleymâniyye ate-be-i süflîsin urup meksûr ede. Hâlâ darb âsârı zâhirdir kim temâşâgâh-ı ünâsır" (SN I 70), "Sözün anlamı odur ki mel'un kötü [işli, hileli] Frenk ne düşmanlıktır ve ne derece usta topçusu vardır ki Galata'dan isteyip Süleymaniye kapı eşiğini vurup kıra.

Hâlâ vuruş izleri bellidir ki insanların seyirliğidir” (GTS I 115). “Mel’ûn” ve “Freng-i bed-reng” ifadeleri hiç şüphesiz olumsuz ifadelerdir. Bu noktada Evliyâ, Osmanlı’nın düşmanı olan gayrimüslimleri, sadece dini farklılıkları yüzünden değil, kelimenin içinde siyasi bir düşmanlık ve nefret anlamlarını da barındırır bir şekilde “kâfir” olarak nitelendiriyor gibi görünmektedir.

Evliyâ’nın Ayasofya, Selimiye, selâtin gibi belli başlı camileri güzellemesi oldukça ayrıntılıdır. Ama bu örnekte “kâfir” vurgusu, Süleymaniye avlusunun dış kapısının güzelliğinin tasvirinin önüne geçer. Genellikle Müslüman ve Osmanlı kimliğinin üstünlüğünü tasvir ettiği yapıların tarihçesi, ya da kendi kurguladığı efsaneler üzerinden, hikaye anlatarak ya da aktararak yapmaya meyilli Evliyâ, Süleymaniye Camii tasvirine “kâfir” bahsini bizzat kendisinin deneyimlediği bir mesele olarak da dahil eder. Bu defa amacı, tıpkı Sultan Bayezid Han Camii’nin mihrabının övgüsünü yaparken olduğu gibi “kâfirin” de Müslüman yapısının ihtişamına kapıldığını vurgulamaktır. Bu anlatının Süleymaniye tasviri bölümünde büyük bir yer kaplaması dikkat çekicidir:

Hattâ bu hakîrin bir kerre manzûru oldu kim on aded Freng
keferelerinin ilm-i hendese ve ilm-i mi‘mârîde kâmil ve sâhib-ayârları
gelüp bevvâblar ile bu câmi‘-i münevverî gelüp seyr [ü] temâşâ eder-
ken bevvâb kayyımlar bu kâfirlerin ayaklar {ma} başka mest geydirüp
temâşâsına şürû‘ eyleyüp her ne cânibine nazar etdilerse engüşt ber-
dehen edüp ta‘accübâne birer parmakların ısırup hayrân olurlardı.
Kapuların Hind sadehkârîsi kanatların gördükçe başların salup ikişer
parmakların ısırırlardı. Ve kubbe-i ser-nigûn-ı mînâyı gördüklerinde
cümle başlarında manlifke şapkaların çıkarup "Marya Marya" deyü

vâlih oldular. Ve dâmen-i kubbede olan tâk-ı Kısra'dan nişân verir
dörd aded kemerleri gördüler kim beyt:

Kehkeşân-âsâ semâya ser çeküp

Zirve-i a'lâya salmışdır kemend

mazmûnunca bir kavs-ı kuzah-vâr kemerlerdir kim gûyâ her biri birer
yed-i Kudret kemeridir (SN I 72).

“Hatta bu hakir bir kere gördü ki on adet Frenk keferelerinin geometri ve mimari ilminde yetkin ve söz sahipleri gelip kapıcılar ile bu aydınlık camiye seyrederken kapıcı hademeler bu kâfirlerin ayaklarına başka mest giydirip seyrine başlayıp her ne tarafa baktılsa ağızları açık kalıp şaşkınlıklarından birer parmaklarını ısırıp hayran olurlardı. Kapıların Hind sedefkârîsi kanatlarını gördükçe başlarını salıp ikişer parmaklarını ısırırlardı. Baş aşağı dönmüş kubbeyi gördüklerinde bütün başlarında manlifke¹⁷ şapkalarını çıkarıp “Merye Merye” diye hayran oldular. Kubbenin eteğinde olan Kısra kemerinden nişan verir dört adet kemerleri gördüler ki beyit: *Kehkeşân-âsâ semâya ser çeküp / Zirve-i a'lâya salmışdır kemend* mazmununca bir gökkuşağı gibi kemerler var ki sanki her biri birer Kudret eli kemeridir” (GTS I 118). Evliyâ bir kez daha sıradan “kâfirlerin” değil, yapının ustalığını vurgulamak için geometri ve mimari alanında uzman “kâfirlerin” yapıyı değerlendirdiğini belirtir. Bu uzman kişilerin başlarında “manlifke şapkaların” olduğunu söylemesi de onların ya devlet adamı ya da dini rütbeleri olan saygın

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Robert Dankoff, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Okuma Sözlüğü*. Katkılarla İngilizceden Çev. Semih Tezcan. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004). Evliyâ Çelebi'nin “manlifke” dediği bir tür taçtır. İsmail Avcı'nın “Mitoloji ve Arkeoloji'nin Kesiştiği Noktada Osmanlı Edebiyatı: Tac-ı İskender'in Peşinde” adlı makalesinde taçla ilgili açıklaması şu şekildedir: “[...] zaman zaman eserlerde sözü edilen ve İskender'le birlikte anılan bir başka konu ise gücün ve ihtişamın simgesi hâline gelmiş meşhur tacı ve bu taçla ilgili anlatılanlardır. Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de hakkında uzunca bilgi verdiği bu taç "Gorona" ve "Manlifke" gibi adlarla bilinmektedir. Tarihte birçok hükümdarın başını ve hayallerini süsleyen taç, önemli bir siyasi simge olarak görülmüş, zaman zaman da savaşımlara sebebiyet vermiştir” (Avcı 402).

kişiler olduklarını vurgulamaya yöneliktir. Hayranlıkları, Meryem'in adını içgüdüsel bir şekilde zikretmelerine yol açan boyuttur ve Evliyâ hayranlıklarının derecesinin aşama aşama arttığını şaşkınlıktan ısırıkları parmaklarının sayısını arttırarak belirtir. Evliyâ'nın genel anlatı üslubunda abartının her zaman yer bulduğu bir gerçektir. Bu bölümde yabancıların hayranlığının altını çizmek adına abartı eğilimini adeta dizginleyemediği görülür ve şahit olduğunu söylediği hayranlığı ifade etmek için abartının dozunu giderek arttırır.

Yabancıların Süleymaniye kemerlerine, minarelere, yüksek kapılara, zarif avluya, kubbelere, sütunlara ve alemlere baktıkça hayranlıklarına büyük bir saygının da eşlik ettiğini belirtmeye devam eder: “[...] şa‘şa‘asından gözleri hîrelenüp yine başlarından şapkaların çıkarup ser-bürehne câmi‘-i şerîfin cânib-i erba‘asın temâşâ edüp kemâl-i ta‘accübden cümle onar parmakların ısırıldılar kim anların beyinde nihâyet ta‘accüb on parmağın ağzına komaktır” (SN I 72), “[...] parıltısından gözleri kamaşıp yine başlarından şapkalarını çıkarıp başı açık cami-i şerifin dört tarafını seyredip aşırı şaşkınlıklarından hepsi onar parmaklarını ısırıldılar ki onların arasında şaşkınlığın en sonu on parmağını ağzına komaktır” (GTS I 119). Evliyâ kâfirlerin şaşkınlık ve hayranlıklarının doruk noktasını, gayrimüslimlerle ilgili kültürel ve nesnel bir bilgi verircesine sunar. Söylediklerindeki abartı izlenimini önlemek, okuyucuyu ikna etmek için anlatımını kendi usulünce temellendirir. Ancak Evliyâ yabancıların Osmanlı ve İslam yapısına duydukları hayranlığın altını çizme güdüsüne ket vuramaz. Evliyâ'nın "şaşkınlığın en sonunu" dile getirdiği halde bizzat yabancıların ağzından yapının tüm Batı âleminde de eşsiz sayılacağını duyup bunu aktarması, Süleymaniye'nin estetik değerinin artık sorgulanacak bir tarafı kalmadığını ima etmektedir. Yabancılar Süleymaniye'nin zamanın en ihtişamlı yapısı Ayasofya'dan bile sanatlı olduğunu, yapımı için daha çok mal harcandığını söylerler.

Süleymaniye'nin estetik değeri artık nihai noktasına ulaşmıştır: "Her mahlûkât [u] mevcûdâtın ve binâ-yı imârâtın yâ derûnu yâhûd bîrûnu güzel olup iki güzellik bir yerde olmaz. Ammâ bu câmi'in derûn [u] bîrûnu eyle şîrînkârlık üzere binâ olunmuştur. Cemî'i Frengistân'da dahi böyle bir ibret-nümâ ilm-i hendese üzere kâmil ve mükemmel binâ görmedik" deyüp pesend hezâr ahsend etdiler" (SN I 72), "Her mâhlukat ve varlıkların, bina ve yapıların ya içi veya dışı güzel olup iki güzellik bir yerde olmaz, ama bu camiin içi ve dışı öyle şîrînkârlık üzere yapılmıştır. Bütün Frengistan'da dahi böyle bir ibret verici geometri ilmi üzere yetkin ve mükemmel bina görmedik diye binlerce takdirlerini bildirdiler" (GTS I 119). Evliyâ'nın gerçekten böyle bir diyalog içine girip girmediği önemli değildir, önemli olan bu diyalogu sunmayı tercih etmesi, nasıl ve ne dereceye kadar aktardığı, böyle bir diyalog gerçekleştiyse bundan duyduğu gurur ve memnuniyeti nasıl dile getirdiğini gözlemlemektir. Nitekim bu örnek, "yabancı'nın" estetik takdirinin son kerteye varmasının Evliyâ tarafından tescillenerek aktarılması açısından önemlidir.

Evliyâ Çelebi, Osmanlı'nın zaman içinde fethettiği topraklara gittiğinde gördüğü yapıları tasvir ederken, "düşman" anlamı içeren "kâfir" ifadesine daha sık başvurur, çünkü *Seyahatnâme*'nin bu bölümleri tarih anlatısına ek olarak Evliyâ'nın bizzat dahil olduğu savaşların anlatımının da yoğunlaştığı bölümlerdir. *Seyahatnâme* sırf bu özelliğiyle Evliyâ Çelebi'nin bir savaş muhabiri olarak algılandığı çalışmalara da konu olmuştur.¹⁸ Savaş anlatılarının başlıca eksenini kalelerin ve fethedilen yerlerdeki kiliselerin camiye dönüştürülmesi meselesini içerdiği için Evliyâ'nın "kâfir" söylemi, düşmanlık vurgusu ve "kâfir" elinden alınan yapıların olumlu dönüşümü üzerinden şekillenir. Evliyâ'nın "küffâr-ı dâll", "sapkın kâfirler" olarak adlandırdığı Rumların elindeki Kandiye Kalesi fethedildikten sonra Kethüda Zülfikâr

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Seyit Ali Kahraman, "İlk Savaş Muhabirimiz". Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2013.

Ağa'nın adı verilerek camiye dönüştürülen bir Rum kilisesini tasvir edişi, yapının eskiye oranla daha fazla estetik değer ve ruhaniyet kazandığını vurgulamaya yönelik anlamlar içerir ve son derece ayrıntılıdır:

İmdi ey ihvân-ı vefâ bu Kandiye içinde değil belki memâlik-i
mahrûse-i İslâmiyyede böyle bir câmi‘ yokdur kim sâfi kârgîr toloz
kubbeli bir Urûm kenîsesi idi. İçinde hâlâ ağaçdan bir eser olmayup
cümle der-i dîvâr-ı altun ile halkârî nakş-ı bûkalemûn iken şimdi bin
kat ol kadar dahi ziyâde nakş-ı bûkalemûn-ı ibret-nümûn olup serâpâ
rûy-ı dîvârı altun hal ile zer-ender-zer olup nûrun alâ nûr oldu.

Mihrâbı sünnet üzre sâde güzelidir, ammâ bir beyâz mermer-i hâmdan
şebeke-i Fahrî oyması gibi bir mukarnaslı minbere mâlikdir kim
cihânın İslâm diyârlarında nazîri olmayup bir yere yapışmamış hemân
meydânda câmi‘in sağ tarafında bir kürsî-i vâlâ-yı serâmeddir kim
gûyâ câmi‘in rûhudur. Ve bir münakkaş şebekeli mermerden mü’ezzi-
nân mahfili var kim bu dahi lâ-nazîre leh kabîlinden olup bir vecih ile
ta‘bîr ü tavsîf olunmaz (SN VIII 223).

"Şimdi ey vefa dostları, bu Kandiye içinde değil, belki İslam ülkelerinde
böyle bir cami yoktur. Safi kârgir toloz kubbeli bir Rum kilisesi idi. İçinde hâlâ
ağaçtan bir eser olmayıp tüm duvarları altın ile halkârî bukalemun nakşı iken şimdi
bin kat daha fazla ibretlik bukalemun nakışlı olup baştan başa duvarı yüzü altın
[karışımı] ile kaplanmış olup nur üstüne nur oldu. Mihrabı, sünnet üzere sade
güzelidir, ama bir beyaz ham mermerden Fahrî'nin ağ oyması gibi bir mukarnaslı
minbere sahiptir ki tüm İslam diyarlarında benzeri olmayıp bir yere yapılmamıştır.
Hemen meydanda caminin sağ tarafında yüksek bir kürsüdür ki sanki caminin
ruhudur. Ve bir işlemeli şebekeli mermerden müezzîn mahfili var ki bu da benzeri

olmayan cinsinden olup bir şekilde anlatılması mümkün değildir" (GTS VIII 489). Evliyâ'nın İstanbul içindeki ve farklı coğrafyalardaki başka camiler için de zaman zaman söylediği tüm İslam âleminde yapının benzerinin bulunmadığı yönündeki övgü sözleriyle burada da karşılaşılır. Ancak burada söz konusu olan yapının önceden kiliseyken şimdi cami olması, Evliyâ'nın anlatısındaki güçlü hayranlığı pekiştiren bir durumdur. Kâfirlerin elinden alınarak camiye dönüştürülen yapıya şimdi daha çok "ibretlik bukalemun" nakşı işlenmiştir. Evliyâ ekfrastik anlatısında sıklıkla başvurduğu nitelendirme kalıplarını kullansa da, nitelendirmelerinin tekrarı ve yoğunluğu ile tasvir ettiği yapıya özgü yaklaşımını sergiler. Evliyâ kâfirlerin elinden alınmış olsa da, yapı bir ibadethane olduğu için eski haline olumsuz bir özellik atfetmez ancak yapının cami olmasıyla birlikte "nur üstüne nurla" dolduğunu belirtmesi önemlidir. Yapının cami mimarisine özgü unsurları, mihrabı, minberi, mahfili, mermer işçiliğini anlatmaya koyulduğu kısımların son derece ayrıntılı olması, fetih gururu ve dini üstünlük unsurlarının mimari bir yapıya yansımak suretiyle belirleyici olduğu bir kâfir algısının sonucu olarak değerlendirilmeye müsaittir. Bu yüzden caminin tasvirinin, dini yapıların ekfrastik anlatılarında sıklıkla karşılaşılan dua ile, "Hudâ-yı Mûte'âl inkirâzu'd-devrân mü'ebbed ede", "Yüce Allah dünyanın sonuna kadar koruya" şeklinde son bulması manidardır. Kâfir elinden alınarak bir bakıma 'kurtarılan' yapının Müslüman mabedi olarak kalmaya devam etmesi için dua gereklidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

KİLİSELER VE MANASTIRLAR

Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme* boyunca ekfrastik anlatıya tabi tuttuğu mimari yapıların başında nicelik açısından camilerin öne çıktığı bir gerçektir. Bir önceki bölümde vurgulandığı gibi bu durumda ekfrasis anlatıcısının içinde bulunduğu hâkim kültürün, dini güdülenmenin algıda seçiciliğine etkisi söz konusudur. Yazarın gerek bilinçli gerekse bilinçsizce kendini konumlandırış biçiminin, camileri tasvir ediş yöntemine doğrudan etki ettiği gözlemlenmiş, özneliliğini oluşturan kişisel beğeni, ego/etnosentrizm, hedeflenen okuyucu kitlesinin beklentilerini ve konumunu gözetme gibi çeşitli faktörler ortaya konulmuştur. Bu bölümde Evliyâ Çelebi'nin Osmanlı toprakları ve dışında gördüğü kiliselere ve manastırlara nasıl bir estetik değerlendirmeye yaklaştığı irdelenmeye çalışılacaktır. Osmanlı toprakları ve dışındaki kiliselerin tasvir edilişleri karşılaştırılacak, gerektiğinde camilere yönelik efrastik yaklaşımlarla karşılaştırmaya da gidilecektir.

A. Yazmak ya da Yazmamak

Seyahatnâme'ye mimari ve sosyolojik açıdan yaklaşan çalışmalarda Evliyâ Çelebi'nin özellikle Osmanlı topraklarındaki mimari yapıları değerlendirirken kiliselerin ve manastırların üzerinde yeterince durmadığı, bunun kasıtlı bir tavır

olduğu yönünde fikirler öne sürülmüştür. Bu saptamanın geçerli olduğu durumlar olsa da genelleme yapmanın ne kadar yerinde olduğu tartışmaya açık bir mevzudur. Bu bölümde Evliyâ'nın kasıtlı olarak bu yapıları anlatmama eğilimi gösterdiği yolundaki mevcut yargı bir kenara bırakılarak, Evliyâ'nın hangi mimari eserleri konu *etmediği* üzerinde değil, kilise ve manastırlara dair mevcut ekfrastik anlatılarının özellikleri üzerinde duracaktır. Öncelikle yazarın okuyucuya sunduğu malzemenin niteliklerinin tahlil edilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte Evliyâ'nın, III. ciltte tasvir ettiği Muş'taki Çanlı Kilisesi'ni, diğer adıyla Surpgarabet Kilisesi'ni nitelendirmek için karşılaştırma yapma niyetiyle seyahatleri boyunca gördüğü diğer kilise ve manastırlardan bahsederken söylediklerine kulak vermek gerekir:

Ekâlîm-i seb'ada temâşâ etdiğimiz yedi manastır-ı mu'azzamdır. Biri Revân kurbunda Üç kenîsesi biri Nahşevân kurbunda Yedi kenîse üçüncüsü yine Van kurbunda Vereg kenîsesi dördüncü Nemçe çâsârı olan Beç'de İstefân Kenîsesi beşinci Macaristân'da nehr-i Tise'ye bir menzil karîb Faşa kenîsesi altıncı Kudüs-i şerîf kurbunda Hazret-i İsâ'nın müştak olduğu Beytü'l-lahm deyri yedincisi Kudüs-i şerîf içinde cemî'i Nasârânın bilâ teşbîh ma'bedgâhları olan Kumâme deyri ol dahi acîb ü garîb deyr-i kebîr-i musanna'dır kim tavsîf olunmuşdur (SN III 138).

“Yedi iklimde seyrettiğimiz yedi büyük manastır vardır. Biri Revan yakınında Üçkilise, biri Nahçıvan yakınında Yedi Kilise, üçüncüsü yine Van yakınında Vereg Kilisesi, dördüncüsü [Alman kralı] olan [Viyana'da Stephan] Kilisesi, beşincisi Macaristan'da Tise Nehri'ne bir menzil yakın Faşa Kilisesi, altıncısı Kudüs-i şerif içinde bütün Hıristiyanların bilâ teşbih mabedgahları olan Kumame Kilisesi. O da acayip ve garip sanatlı büyük kilisedir ki anlatılmıştır” (GTS

III 318). Anlaşıldığı üzere Evliyâ'nın gördüğü ve mümkün olduğunca anlattığı kilise ve manastırlar çeşitli coğrafyalara yayılmıştır. Bu alıntıda saydığı kilise ve manastır örnekleri gördüklerinden sadece meşhur ve büyük olanlarıdır. Bunlar haricinde de *Seyahatnâme*'de ekfrastik anlatıya tabi tuttuğu pek çok kilise ve manastır mevcuttur.

Machiel Kiel, *Evliyâ Çelebi Diyarbakır'da* adlı çalışmada yer alan “Şehrin Fiziksel Özellikleri” adlı makalesinde Diyarbakır şehri üzerinden Evliyâ'nın tıpkı Batılı yazarların İslam mabedlerini bilerek göz ardı edişi gibi, çağdaşı seyyahlarla ortak bir tutum içinde olduğu yönünde bir genellemeye giderek şunları söyler:

Müslüman yazarların standart tavrı, şehirlerindeki kilise ve manastırları göz ardı etmektir; aynı şekilde, gerek doğulu [sic] gerekse batılı [sic] Hristiyan gezginler de, İslâm anıtlarından ya hiç bahsetmiyor, ya da onlara çok kısa değinip geçiyorlardı. Örneğin 17. yüzyılda Diyarbakır'ı ziyaret eden ve eserlerinde şehre sayfalarca yer ayıran Lehistanlı Ermeni Simeon ve Fransız Tavernier'in yazdıkları bu tavrın bir örneğidir. Simeon'dan, Diyarbakır'da iki büyük Ermeni kilisesi – Surp Kiragos ve Surp Sargis kiliseleri – olduğunu öğreniyoruz¹⁹; şehirde, ayrıca, Süryanîlere ait ünlü Meryem Ana Kilisesi de vardı ve bir de Nasturî kilisesi olsa gerekti. Ne var ki, bunların hiç biri [sic] Evliyâ Çelebi'nin ilgisini çekmemiştir (104).

Bu alıntıda Kiel'in gerek Batılı gerekse Doğulu seyyahlarla ilgili, kendi dinlerinin haricindeki dini mabedleri yok saydıkları yolunda bir genelleme yaptığı görülmektedir. Bununla birlikte, Evliyâ'nın çağdaşı olabilecek Batılı seyyahlar tarafından ve Evliyâ'nın yaşadığı döneme yakın zamanlarda Doğu'ya dair yazılan

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hrand D. Andreasyan, *Polonyalı Simeon'un Seyahatnâmesi 1608-1619*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1073, (1964): 98-100; Jean-Baptiste Tavernier, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse et aux Indes*. (Paris, 1678) 301-303.

başka seyahat anlatılarına bakıldığında bu genellenmenin aksini gösteren örnekler olduğu da görülür.²⁰ Kiel, Evliyâ Çelebi'yi de Diyarbakır'da bulundukları halde anlatısına dahil etmediği kiliseleri örnek göstererek Doğulu seyyahlarla ilgili genellemesinin içine yerleştirmiştir. Oysa Kiel aynı makalesinde birkaç kez Evliyâ Çelebi'nin Diyarbakır'daki kiliseler ve manastırlar hakkında yazmayı tasarladığını ama bu bölümü tamamlayamadığını da belirtir. Evliyâ'nın “bî-medh-i kenîse-i rahibân' diye bir başlık atıp, konuya giriş niteliğinde tek bir satır yazmaktan öteye gidemediğini” söyler (104). Gerçekten de Diyarbakır bölümünde kiliselere dair tek anlatı şu şekildedir: “Bî-medh-i kenîse-i râhibân. Cümle (---) aded düyûr-ı kadîmlerdir kim bâ-sulh-ı Hâlid ibn Velîd'de mu'âf u müsellemlerdir. Evvelâ kefere mahallesinde(1 satır boş).....” (SN IV 31), “Rahip kiliselerinin övülmesi. Hepsi (---) adet eski kiliselerdir ki Hâlid ibn Velid barışında muaf ve teslim olmuştur. Birincisi kefere mahallesinde(1 satır boş).....” Ancak bu durum, Kiel'in “kiliselerin hiçbirinin Evliyâ'nın ilgisini çekmediği” gibi ifadeler eşliğinde bütün Batılı ve Doğulu seyyahları farklı bir dini mabed konusunda genellemeye tabi tutuşuna dayanak olmadığı gibi, son derece belirgin bir çelişkiye de işaret eder: Kiel, Evliyâ'nın yazmayı tasarladığı bölümü *yazamadığını* da bizzat söylemektedir. “Yazamama” eyleminin “bile isteye yazmayı tercih etmeme”

²⁰ Örneğin, Reika Ebert'in “Re-Creating Constantinople: The Imperial Gaze of Seventeenth-Century Hapsburg Travel Writers upon the City at the Bosphorus” adlı makalesi, yazarın “Hristiyan temelli” ve “Viyana odaklı” bakış açısı üzerinden, Habsburg İmparatorluğundan gelen seyyahların anlatıları üzerinedir ve sadece onların metinlerinde bile cami ekfrasis'lerinin hayli yer kapladığı görülür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Reika Ebert, “Re-Creating Constantinople: The Imperial Gaze of Seventeenth-Century Hapsburg Travel Writers upon the City at the Bosphorus”. *Pacific Coast Philology*. Penn State University Press 38 (2003): 116-131. Başka bir örnek, Evliyâ'nın yaşadığı tarihlere yakın bir seyahat anlatısı, İngiliz diplomat Edward Wortley Montagu'nun eşi Lady Mary Montagu'nun 1716-18 yıllarında Edirne ve İstanbul'dan İngiltere'ye yazdığı mektuplardır. Lady Montagu'nun Selimiye, Ayasofya, Süleymaniye gibi cami ekfrasis'leri mektuplarının en ayrıntılı bölümlerindendir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mary Wortley Montagu, *Letters and Works of Mary Lady Wortley Montagu*. (ed.) Lord Wharncliffe, Henry G. Bohn. (Londra, 1861) 283-331. Farklı yüzyıllarda Batılı yazarlarca yazılmış cami anlatıları örneklerini görmek için bkz. Kaya Genç, *An Istanbul Anthology: Travel Writing through the Centuries*. (Cairo, New York: The American University in Cairo Press, 2015) 62-80. Bu örnekler sadece İstanbul'daki camilerin Batılılarca anlatılmasına dair örneklerken, Osmanlı'nın daha geniş coğrafyalarını kapsayan Batılı seyahat anlatılarına bakıldığında örneklerin çeşitliliğinin arttığı görülecektir.

eylemiyle aynı anlama gelmediği çok açıktır. *Seyahatnâme*'nin pek çok yerinde, birbirinden çok farklı konular söz konusu olduğunda Evliyâ'nın hakkında yazmayı planladığı ancak çeşitli sebeplerle yazma imkanı bulamadığının anlaşıldığı bölümler vardır. Evliyâ bazen bu durumu doğrudan dile de getirir. Örneğin Balıklava Kalesi'nin özelliklerini, katıldığı seferler nedeniyle yazamamıştır:

Evsâf-ı menzil-i kal'a-ı Balıklava: Bu diyâr-ı Kırım'ın âb [u] hevâsı ve imâret [u] âsârların seferlere gitmeden bir vakt-i ta'tîl bulmadığımızdan evsâf-ı Kırım'ı tahrîre cür'et edemedik. Bu Balıklava kal'asın evsâfın dahi tahrîr etmeğe mübâşeret edecek mahalde {sene (---) târîhinde mâh (---)} Ucalı Sefer Re'îs nâm bir kimesnenin şaykasına üç yüz elli nefer kimesne ile gemiye girüp [...] (SN II 69).

“Bu Kırım ülkesinin suyu, havasını, yapılarını ve eserlerini seferlere gitmekten boş bir vakit bulmadığımızdan Kırım özelliklerini yazmaya [girişemedik]. Bu Balıklava Kalesi'nin özelliklerini de yazmaya başlayacak sırada (---) tarihinde (---) ayının (---) gününde Ucalı Sefer Reis adında bir kimsenin şaykasına 350 nefer kimse ile gemiye girip [...]” (GTS II 152). Bu alıntıda görüldüğü üzere Evliyâ'nın yazmayı planladığı anlatıyı yazamamasına, katılması gereken seferler ve zamansızlık gibi dış etkenler neden olmuştur; Evliyâ bu durumu söz konusu nedenlerle yazamadığını belirtme şansı da bulmuştur. Keza Diyarbakır'daki kiliseler için yazmayı planladığı başlığın doğrudan “övgü” ifadesi içermesi, yazarın burada etnosentrik bir yok sayma tutumu olduğu savı için doğrudan bir çelişki yaratmaktadır.

Seyahatnâme gün yüzüne çıktığından bu yana Evliyâ Çelebi'nin bazı nesneleri ve mekanları görmediği halde hakkında yazdığı iddiası da sıklıkla öne

sürülmüştür. Bu iddiaların bir kısmı tarihsel belgelerle çürütülmüştür²¹, bir kısmı ise tartışılabilirliğini korur, hâlâ üzerinde çalışılmaları gerekmektedir ya da gerçeklikleri hiçbir zaman bilinemeyecektir. Ancak metne, Evliyâ'nın okuyuca sunduğu malzemeye bakıldığında Kiel'in tutumunda olduğu gibi, bazen ortaya atılan savları ısrarla sürdürmek için Evliyâ'nın dile getirdiği pek çok konunun ya da ifadenin göz ardı edildiği gözlemlenir. Evliyâ Çelebi'nin ekfrastik anlatılarında, anlattığı yapının özelliklerini bilmediğinde, görmediği kısımlar olduğunda, emin olamadığı ölçüler söz konusu olduğunda, hakkında bilgi edinmediği, gezmediği yerlerden bahsedecek olduğunda bunu mutlaka tekrar tekrar belirttiğini göz ardı etmemek gerekir. Örneğin, Hırvatistan'daki Dırniş Kalesi'nin çevresi için "Kal'ası sehel taşlıca bir vâdî içre bir yalçın alçacık kaya üzre şekl-i muhammesden tûlânice bir kal'acıdır kim ol kadar sûr-ı kebîr değildir, ammâ kizb harâmıdır, adımlamadım" (SN V 250), "Kalesi biraz taşlıca bir vadi içinde bir yalçın alçacık kaya üzerinde beşgen şeklinden uzunlamasına bir kaleciktir ki o kadar büyük sur değildir, ama yalan haramdır, adımlamadım" (GTS V 667) der. Gürcistan'daki Tortum Kalesi'nin çevre ölçüsünü bilmediğini belirtir: "Ammâ dâiren-mâdâr cirmi ma'lûmum değildir" (SN II 173), "Ama çevresinin büyüklüğünü bilmiyorum." Trabzon, Akçaabad Kalesi için "Bu dahi Rûm keferesi binâsıdır, ammâ bânîsî ismi ma'lûmımız değildir" (SN II 46), "Bu da Rum keferesi yapısıdır, ama yapanın ismi tarafımızca bilinmemektedir" demektedir. Benzer bir şekilde Urfa şehri için, "Bu şehri-i Urfa içre niçe bin âsâr-ı acîbe ve garîbeler vardır kim tafsîliyle tahrîre muhtâcdır, ammâ bu hakîrin bu kadar ma'lûmu olmağıla bu kadarca tahrîr etdik. *Ve's-selâm*" (SN III 94), "Bu Urfa şehri

²¹ Nuran Tezcan, "Evliyâ Çelebi'den Kalan Belgesel İzler" adlı makalesinde Evliyâ'nın Viyana devlet arşivlerindeki belgeler aracılığıyla başta Viyana seyahatinin kanıtlanabilir gerçekliği olmak üzere bizzat Evliyâ'nın cami ve hamam duvarlarına, ağaç gövdelerine bıraktığı duvar yazıları, seyahat izni olarak aldığı geçiş belgeleri hakkında kapsamlı bilgiler verir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuran Tezcan, "Evliyâ Çelebi'den Kalan Belgesel İzler". *Evliyâ Çelebi*. (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011) 58-77; "Evliyâ Çelebi'nin Belgesel İzleri". 1453 12 (2011): 38-42.; "Evliyâ Çelebi'nin Belgesel İzi "Papinta Kâğız". *Toplumsal Tarih* 161 (2007): 31-5.

içinde nice bin acayip ve garip eserler vardır ki ayrıntılarıyla yazılmaya muhtaçtır ama bu hakirin bu kadar bilgisi olduğundan bu kadarca yazdık, vesselâm” (GTS III 212) derken Evliyâ bir kez daha bilgisi dahilinde olmadığı konularda söz söylememe konusundaki hassasiyetini dile getirmektedir. Erdel dolaylarındaki Topordok Kalesi için, “ [...] ilme'l-yakîn ve ayme'l-yakîn ve hakke'l-yakîn vâsıl etmediğimizden evsâflarına cür'et olunmayup ubûr olunup cânib-i yıldıza, [...]” (SN V 77), “Okuyarak, görerek ve gezip sorarak bilgi edinmediğimiz için özelliklerini yazmaya kalkışmayıp geçilerek yıldız tarafına, [...]” (GTS V 211) ifadelerini kullanır. İmkânı olduğunda ise ölçülerle ilgili bilgilerin sağlamasını yapma yoluna gittiği görülür. Romanya'daki Ortahisar Kalesi için söyledikleri bu duruma bir örnektir: “[...] zîrâ hakîr bu kal'ada sâkin olmağile [vaktinde bulunduğu sırada] ayak ile add etmişimdir ve elli ayak enli dolma rıhtım şeddadî dîvârdır, lâkin taş binâ değildir” (SN V 203), “Zira hakir bu kalede kaldığımdan ayak ile saymışım ve elli ayak enli dolma rıhtım şeddadî duvardır, ancak taş yapı değildir” (GTS V 542).

Tüm bu örnekler Evliyâ'nın hakkında bilgi sahibi olduğu ve gördüğü yapıları anlatma yolundaki hassasiyetini gösterir. Hakkında yazmak istediği ama seferler ya da zamansızlık gibi dışsal nedenlerle yazamadığı yapılardan bahsederken de bu imkansızlığı belirttiği görülür. Dolayısıyla Diyarbakır'daki kilise ve manastırlar örneğinde, bu yapıları anlatacağını söyleyip anlatmaması, "Rahip kiliselerine *övgü*" başlığını da halihazırda atmış bulunduğu düşünülürse, yazma imkanı bulamadığını belirtme fırsatını dahi bulamadığı bir duruma işaret etmektedir. Evliyâ, İstanbul'dan başlayarak gerek Osmanlı topraklarında, gerekse Osmanlı sınırları dışındaki coğrafyalarda olsun, kilise ve manastırların tasvirinin üzerinde durmaktadır. Bu tasvirlerin niteliklerinin incelenmesi Evliyâ'nın bir anlatıcı olarak tutumunun saptanması bağlamında belirleyici olacaktır.

B. Tarih ve Efsane

Seyahatnâme'de Hristiyan bir yapıya dair ilk anlatıyla, Evliyâ Çelebi'nin İstanbul şehrinin kuruluşunu, "Camiler" bölümünde bahsedildiği üzere kendince kurguladığı efsane diliyle anlattığı ilk ciltte karşılaşılır. Evliyâ burada görmediği bir yapıyı, Pozantin Kilisesi'ni ilk bakışta tarihsel bir anlatı üslubuyla görselleştirmektedir. Pozantin Kilisesi'nin tasvirinin bir bölümüne kadar Evliyâ'nın, görece ve görüntüde nesnel bir tutum izlenimi taşıdığı görülür. Mehmet Uğraş, "Seyahatin Sosyolojik İmkânı: Evliya Çelebi Seyahatnamesi Örneği" adlı yüksek lisans tezinde, "*Seyahatnâme*'de sunulan kurgusal yapı tutarlılığı ve ispatı önemseyen bir hal içindedir. Eserin tümü göz önüne alındığında parçalar arası bir bağ söz konusudur. Evliyâ Çelebi kendine özgü ispat yöntemleri geliştirmiştir. Bu, eserin kendi içindeki bütünlüğüdür" (53) diyerek Evliyâ Çelebi araştırmacılarının hemfikir olduğu bir duruma değinir. Evliyâ'nın şehirlerin ve yapıların tarihçesini anlatırken, tarihsel kaynakları ve soruşturması neticesinde kendisine anlatılanları, anlattıklarının doğruluğuna dayanak olarak göstermesi, Uğraş'ın dile getirdiği saptamaya bir örnektir. Bu durum Evliyâ'nın hakkında bilgi sahibi olmadığı ya da görmediği yapıları anlatmanın doğru olmadığını belirtme hassasiyeti yolundaki saptamayla çelişmez, aksine tarih sahnesinden fiziksel anlamda yok olan yapılardan bahsederken de kendince bir dayanak sağlamaya çalıştığı, adına "kurmaca tutarlılığı" denebilecek bir yazınsal tutuma işaret eder. Evliyâ'nın verdiği bilgilere nesnel dayanak gösterme konusundaki tutarlılığının örneklerinden biri, İstanbul tarihi söz konusu olduğunda genellikle verdiği tarihsel bilginin bir dayanağı ve doğruluğu olduğunu vurgulamak için *Yanvan Tarihi*'ne başvurduğunu söylemesidir. Ne var ki Evliyâ'nın *Yanvan Tarihi* diye bahsettiği kaynağın nasıl bir metin olduğu, Evliyâ'nın gerçekten o metni

okuyup okumadığı, o metnin sorunsallığı gibi türlü sorular gündeme gelmelidir. Nitekim Nuran Tezcan'ın Evliyâ Çelebi'nin yazılı kaynak kullanımı hakkında yaptığı saptamalara bakıldığında, *Yanvan Tarihi* gerçek bir tarihi kaynağa dayansa da *Seyahatnâme*'ye yansımalarının kurgusallaştığı sonucuna varılabilir:

Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'de görüp yaşadıklarından ve işittiklerinden edindiği bilgilerin yanı sıra yazılı kaynakları da kullanmıştır. Ancak bunların adını kimi zaman vermemiş, hatta kaynaktaki cümleleri bazı kelimeleri değiştirerek kendi tesbitleri gibi aynen nakletmiştir. Kaynağın adını ise bazan kendi bilgisini doğrulamak, bazan da o kaynaktaki bilginin doğru olmadığını göstermek için zikretmiştir. Onun adını verdiği kaynakların başında “Yanvan Tarihi” gelir. Bu onun genelde İslâm öncesi ya da Yunan tarihi için verdiği bilgilerde kullandığı tarihtir. Eser, başlangıçtan 941-942 yılına kadar bir dünya tarihi olan *Testimonium Flavianum*'un çevirisi *Kitâbü'l- 'Unvân*'dır. Fakat bunu daha çok ad olarak kullanmıştır (*İslam Ansiklopedisi* 17).²²

Görüldüğü üzere, Evliyâ'nın *Seyahatnâme* boyunca başvurduğunu söylediği *Yanvan Tarihi* adlı metin, kendi anlatısına kurmaca haline gelerek dahil olan bir metindir. Dolayısıyla İstanbul'un kuruluşunu ve o döneme ait mimari bir yapıyı ele alışı hepten kurgusallık taşımaktadır. O halde Evliyâ'nın okuduğunu söylediği söz konusu tarihi metinde Pozantin Kilisesi'ne dair ekfrastik bir anlatı olması mümkün

²² Evliyâ Çelebi'nin “Yanvan Tarihi”ni bir kaynak olarak kullanması konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Robert Dankoff, *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*. Çev. Müfit Günay. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012); Klaus Kreiser'in 1988'de Brill Yayınevinde (Leiden) başlattığı dizi “Evliyâ Çelebi's Book of Travels-Land and People of the Ottoman Empire in the Seventeenth Century” kapsamında Bitlis (R. Dankoff 1991), Diyarbakır (M. Brunessien ve H. Boeschoten 1988), Orta Anadolu (K. Buğday 1996), Manisa (N. Tezcan 1999), Arnavutluk (R. Dankoff ve R. Elsie 2000); Evliyâ Çelebi *Seyahatnâmesi*'nde geçen tarihi, coğrafi, dini kaynaklar üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin Yazılı Kaynakları*. Haz. Hakan Karateke, Hatice Aynur. (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2012).

müdür? Evliyâ söz konusu kiliseye dair bir anlatı okumuş olsa dahi, tarihi bir metne dayandığını belirttiği için okuyucusuna nesnel görünümlü ancak neticede kendisi kurguladığı için öznel nitelik taşıyan bir ekfrastik anlatı sunmaktadır. Nitekim görme şansının olmadığı, Bizans kralı Pozantin'e ait olduğunu söylediği kiliseyi duvarları ve bahçesiyle nitelik yönünden ayrıntılandırması dikkat çekicidir:

Yine Sultân Mehmed Hân Gâzî harem-i muhterem olmak için
İslâmbol'un Karadeniz tarafına ve Galata halicine nâzır bir mürtefi'
arz-ı hevâdâr üzre Pozantin Kıral binâsı bir deyr-i kadîm var idi kim
cânib-i erba'ası sûr-misâl beden beden bir dîvâr-ı üstüvâr idi. Bu
deyrin cânib-i erba'ası eyle çemenzâr ve hıyâbân-ı koyah etd[i] kim
Cenâb-ı izzet ber-hevâ tayerân eden ve ber-zemîn seyrân eden hûş-ı
tuyûrun ve hayvânât-ı gûnâ-gûnun envâ'ı ol dirahistân içre mevcûd
idi. Ol deyr içre Pozantin ve Kostantîn asrında on iki bin kıssîs râhib ü
râhibe sâhib-i riyâzet kefere-i dalâlet-âyîn var idi (SN I 51).

"Yine Sultan Mehmed Han Gazi, harem olması için İstanbul'un
Karadeniz tarafına ve Galata halicine bakan yüksek havalı bir yerde Pozantin
Kral yapısı eski bir kilise vardı ki dört tarafı sur gibi beden beden sağlam bir
duvardı. Bu kilisenin dört tarafı öyle yeşillik ve ağaçlık gölgelikti ki Cenâb-ı
Hak havada uçan ve yerde dolaşan çeşit çeşit kuş ve hayvanların her türlüünü
o ağaçlık içinde mevcut etmişti. O kilise içinde Pozantin ve Konstantin
asrında on iki bin keşiş, rahip ve rahibe perhiz sahibi sapkın törenli kâfirler
vardı" (GTS I 78). Pozantin Kilisesi tasviri dikkatle incelendiğinde,
duvarlarının "sağlamlığı" ifadesinden başlayarak kiliseyi çevreleyen yeşilliğin
anlatımıyla tasvirin giderek ayrıntı ve öznellik kazandığı gözlemlenebilir.
Evliyâ'nın kilisenin etrafındaki yeşillik ve ağaçlık alanın niteliklerini, içindeki

hayvanların çeşitliliğine varıncaya değin belirtiyor oluşu, bilhassa İslami konumlanmayla kodlanan kendine özgü diliyle aktardığı — "Cenâb-ı izzet"in yarattığı türlü mahlûğa değinerek — artık ipini *Yanvan Tarihi* denilen 'tarihi' metinden koparmış, başlı başına özgün bir ekfrastik yaklaşımdır. Kilise duvarlarından ve etrafındaki bahçelik alandan bahsedildikten sonra kilisenin belirleyici unsurları olan orada yaşayanlar, yani Hıristiyan din görevlileri, Evliyâ tarafından "kefere-i dalâlet-âyîn" olarak adlandırılır. Evliyâ'nın dilinde Müslüman olmayanlara yönelik "kefere", "kâfir", "dalâlet" (sapkınlık) gibi etnosentrik tutuma dayalı ifadeler yerleşiktir. Görüldüğü üzere, *Yanvan Tarihi*'ne dayanılarak bilgi aktaran anlatı böylelikle giderek daha öznel bir duruşa bürünmektedir. Müslüman olmadıkları için sapkın addedilen din görevlileri bahsinden sonra ise Evliyâ'nın kilise tasvirini sonlandırıp efsanelerle örülü bir üslupla Fatih Sultan Mehmed'in kiliseyi yıktırıp yerine Eski Saray'ı inşa ettirişini anlatışı uzunca bir yer kaplar. Evliyâ sıklıkla yaptığı üzere efsane anlatımına başvurmaktadır: İsa peygamberin havarilerinden Havari Şemun İstanbul'a gelmiştir, daha sonra Pozantin Kilisesi olacak yerde ibadet ederek yaşamakta, oradaki hayvanlarla iyi geçinmektedir. Onlara su vermek için yeri kazınca kazdığı yerden çıkan su "hayat suyu" olarak addedilmiştir. Havari Şemun bu olayın ardından oraya bir ibadethane yapmıştır. Bizans Kralı Pozantin ise bu kutsal mekanı Evliyâ'nın tasvir ettiği kiliseye dönüştürmüştür. İstanbul'un alınmasından sonra ise Fatih Sultan Mehmed kiliseyi yıktırıp yerine Eski Saray'ı inşa ettirmiştir. Evliyâ, Ayasofya'nın camiye dönüştürülmesini anlatırken belirgin bir İslami ve imparatorluk temelli gurur taşıırken, buradaki kültürel ve siyasi dönüşüme dair herhangi bir yorumda bulunmaz. Eski Saray'ı nesnel denebilecek bir

yaklaşım la betimler. Söz konusu dönüşümü ise doğallıkla karşılar izlenimini verir. Mehmet Uğraş, Evliyâ'nın bu tutumunu Evliyâ'nın *Seyahatnâme* boyunca yer yer tekrarladığı beyitlerden yola çıkarak, sosyolojik açıdan şu şekilde değerlendirir:

"Bozulur niçe bin işler düzülür niçe cünbüşler / Bu kâr u bü'l-acebdir
bu ki olmaz kârger peydâ"

Harap olmuş bir şehir, bozulmuş yapılar, imaretler karşısında Evliya Çelebi çağdan çağa dönen bir devranı tasvir eder. Onun düşünce sistematğinde nostalji Osmanlı tarihiyle sınırlıdır. Eskiye bakışında eskinin tahribine karşı bir tavrı yoktur. Devranın döndüğü bozulanın yerine yenisinin inşa edildiği ve belki de bozulanın artık ihtiyaç dairesinden çıktığı devamlı kendini şekillendiren şehirlerin spontane bir şekilde dönüşümüne ses çıkarmaz. Nostaljik yorumları yoktur (30-1).

Uğraş'ın bu saptaması Pozantin Kilisesi örneği için geçerlidir. Özellikle Osmanlı dışında, çoğunlukla Batı'da karşılaştığı kiliseler konusunda olumlu bir estetik yaklaşım sergileyen Evliyâ bu mimari yapıların özenle korunmasına hayran kalır, Osmanlı mimarisinde viraneye dönen yapılar konusunda hayıflanır. Bir yandan böyle bir tutum içindeyken, öte yandan İstanbul içinde yok olan Osmanlı öncesine ait bir mimari yapıyı, Pozantin Kilisesi'ni tarihsel geridönüşüm çöplüğüne göndermiştir ve bu durumun üzerinde durmaz. Yer yer sergilediği İslami ve imparatorluk temelli gururlu tavrı açıkça ortaya sermemekle birlikte yok olan bir mimari yapı karşısında duyulan bir kültürel hassasiyeti de göstermez. Bu tavır da Evliyâ'nın Osmanlı öncesi tarihe bakış açısının hayli etnosentrik noktalara varabildiğini gösterir niteliktedir.

C. Ötekiler, Beğeniler

Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'nin tamamı boyunca gördüklerine tek tip, kalıplaşmamış bir bakış açısıyla yaklaşması onu bir anlatıcı olarak özgün kılan niteliklerindendir. Örneğin, topyekün bir etnosentrik yaklaşım içinde olduğunu söylemek mümkün değildir. "Çelişkili" olmaktan ziyade "özgün" olarak adlandırılması gereken bu tavır, *Seyahatnâme*'deki ekfrastik anlatılarda mütemadiyen kendini gösterir. Nitekim, "Camiler" bölümündeki ekfrastik anlatılarda Müslüman olmayanlara karşı tavrının değişkenlik gösterebildiği gözlemlenmiştir. Tarih algısı ve yaşadığı dönemde kendini konumlandırışı yer yer etnosentrik eğilimler barındırabildiği gibi, farklı kültürlere ait unsurlara dair yaklaşımının evrensel, hoşgörülü, âdilane nitelikler barındırdığı da gözlemlenebilir. Sivas'ta gördüğü kiliseleri ele alışı incelendiğinde bu tutumu açığa çıkacaktır. Şehirdeki kiliselerin tavsifi için attığı başlık dahi bu tutumu benimsediğini kanıtlar niteliktedir: "İbret verici ruhban kiliselerinin isimleri ve anlatılması" anlamına gelen "Der-beyân-ı ibret-nümâ-yı esmâ-i kenîse-i ruhbân" şeklindeki başlık, olumlu bir nitelendirmeden başka bir anlam barındırmaz. Camilere dair ekfrastik anlatıların büyük bir çoğunluğunda, Evliyâ'nın kullandığı kalıp ifadeler olarak değerlendirilebilecek örneklerden biri olarak "ibret-nümâ" ifadesine rastlanır. "İbret" kelimesinin birincil anlamı kötü bir olaydan alınan ders, ikincil anlamı ise acayip ya da tuhaf olandır. "İbret", Evliyâ Çelebi'nin nitelendirme üslubunda fazladan olumlu bir değer barındırır. "İbret verici/alınacak güzellikte", "acayip güzellikte", "ilginç" anlamlarını karşılayan bir ifadedir. Camiler için sıklıkla kullandığı bu ifadeyi kiliseler için de pekala kullanıyor oluşu dikkate değerdir. Sivas'taki diğer kiliseler için "Deyr-i ibret-nümâ-yı Meryem Ana", "İbret verici Meryem Ana Kilisesi", "Deyr-i acîb-i Hızır-İlyâs", "Acayip Hızır İlyas Kilisesi" ifadelerini kullanır. Son derece olumlu büyük başlığın ardından devam

eden Sivas kiliselerine dair anlatının neredeyse tamamı aynı olumlu tutumu devam ettirir:

Cümle (---) aded vâng-i Ermenî ve Urûmdur. Bu diyârda kenîselere vang derler. Şehrin şimâlî tarafındaki Tuzaşar dağı dâmeninde, **Vang-i atîk tâ Geyümers binâsı:** 'dır derler. Türkçe Tuzhisâr vangı derler, zîrâ bir lezîz tuzu hâsıl olur, ammâ Ermenîler Site Kâbîd derler. Bin atlı konar ve göçer. Herkese ni‘meti mebzûl olup tatyib-i hâtır edüp ruhbânları ve mûğ-beçeleri âyende vü revende önüne durup hizmet eder. Bir nakkâş-ı Mânî-misâl bir papası var, ismi Nürdik ruhbân idi. Hâşâ ki papas olaydı. Halûk [u] halîm ve gıll [u] gışdan müberrâ ruhbân-sıfat bir merd-i sühendân idi. Hattâ Murtezâ Paşa efendimizin inşâ etdüğü Sivas sarâyının cümle âsâr-ı binâların bu ruhbân nakş-ı bukalemûn etmişdir. Cemî‘i ulûmda ve hey’et ü hikmet ve zîc ü usturlâb-ı nücûmda ve gayri ulûm-ı felsefâyâtta tekmîl-i mevâd etmişdi. Ammâ [Men yehdillâhu fe huvel muhtedî ve men yudlil fe ulâike humul hâsirûn (hâsirûne)] [A'râf, 178] sadakı üzre dalâlet-âyinde kalmış görünür bir Mığdisî idi (SN III 121).

"Tamamı (---) adet Ermeni ve Rum kilisesi vardır. Bu diyârda kiliselere vang derler. Şehrin kuzeyi tarafındaki Tuzaşar Dağı eteğinde, **Eski Kilise:** Geyümers yapısıdır derler. Türkçe Tuzhisar vangı derler, zira bir lezzetli tuzu hâsıl olur, ama Ermeniler Site Kabid derler. Bin atlı konar ve göçer. Herkese nimeti boldur. Gelenlerin gönlünü hoş tutup ruhbanları ve çırakları gelenler ve gidenlerin önüne durup hizmet eder. Bir Nakkaş Mânî gibi bir papası var, ismi Nürdik ruhban idi. Hâşâ ki papas olaydı. Halim-selim, yumuşak huylu, dedikodudan uzak, ruhban yapılı güzel konuşan bir yiğit idi. Hatta Murtaza Paşa efendimizin inşa ettiği Sivas

Sarayı'nın bütün yapılarını bu rahip bukalemun nakşı etmiştir. Bütün ilimlerde, hey'et, hikmet, yıldızlar ilminde ve diğer felsefi ilimlerde olgunluğa ermişti, ama "Allah kime yol gösterirse, işte yolu bulan odur..." [A'râf, 178] ölçüsü üzere yanlış inançta kalmış görünür bir Mığdîsî idi" (GTS III 276).

Evliyâ Çelebi, Ermeni ve Rum kiliseleri olduğunu söylediği yapıların o yörede Türkçe, Ermenice gibi çeşitli dillerde nasıl adlandırıldığı, adlandırılmaların nedeni, faaliyet durumları hakkında son derece tanımlayıcı ve nesnel bilgiler aktarır. Evliyâ'nın gelip geçenlerin, konaklayanların çok olduğu Eski Kilise için kullandığı "ni'meti mebzûl", "nimeti bol" ifadesi, nesnel anlatıya olumlayıcı bir anlam yüklemektedir. Hemen ardından, kiliseyi ziyaret eden, orada konaklayan kişilerin din görevlileri ve yardımcıları tarafından güzel karşılandıklarını, gönüllerinin hoş edildiğini "tatyib-i hâtır edüp" ifadesiyle dile getirir. Evliyâ'nın bu kanıya varmasında kuşkusuz duyduklarının yanı sıra kendi deneyimi, kendisinin söz konusu mekanlarda nasıl karşılandığı da belirleyicidir. Anlatının geri kalanında rahiplerden biri olan Nürdik'ten ayrıntılı olarak bahsetmesi bu kanıyı güçlendirir niteliktedir. Evliyâ, Rahip Nürdik'e gerek din adamlığı, gerek sanatçılığı, gerekse insaniyeti bağlamında son derece olumlu atıflarda bulunur, rahibin meziyetlerini tek tek sayar. Bu durum bir yandan ekfrastik anlatıya insan tasvirinin de dahil olduğu örneklerden biridir.

Lawrence R. Schehr, Balzac, Flaubert gibi 19. yüzyıl Fransız yazarlarının eserlerindeki kişileri realizm ve ötekilik bağlamında incelediği *Figures of Alterity: French Realism and Its Others* (Başlık Figürleri: Fransız Realizmi ve Ötekileri) adlı eserinde, "kişilerin ekfrastik anlatımlarının herhangi bir insan betimlemesine bir antitez oluşturma potansiyeli olduğunu" söyler (9). Schehr'in burada vurgulamak istediği, insanlara dair yapılan ekfrastik anlatıların özellikle "öteki" olarak konumlandırılan kişiler söz konusu olduğunda daha elverişli bir yazınsal araç

olabileceği yönündedir, ya da ekfrasis'i yapılan kişinin bizzat ekfrasis yoluyla "ötekileştirilmesi" gündeme gelmektedir. Evliyâ Çelebi'nin özellikle gayrimüslim ya da Osmanlı dışındaki kültürlerden insanları ekfrastik anlatıya tabi tutmayı tercih etmesi bu durumun bir örneği niteliğindedir. Viyana seyahatinde tanışma imkanı bulduğu Kral III. Leopold'u ayrıntılı olarak tasvir ettiği *Seyahatnâme*'nin insan ekfrasis'ine dair belki de en çarpıcı örneğidir ve bu konu üzerinde önemli çalışmalar yapılmıştır.²³ Rahip Nürdik'i çeşitli meziyetleriyle ele alması, sanatçılığını her zaman kullandığı olumlu estetik değerlendirmelerin bir örneği olan "nakş-ı bukaletmûn" eserler vermesi üzerinden övmesi, Doğu kültürü için örnek bir sanatçı figürü olan Nakkaş Mânî'ye benzetmesi, kendisi için "öteki" konumundaki bir insanı ekfrastik anlatıda görünür kılma gayretidir. Tam da bu noktada, "öteki" konusu ve ekfrastik anlatının, aynı zamanda Evliyâ'nın çelişkili gibi görünen ama aslında çok boyutlu olduğu için kendine özgü olan duruşu gündeme gelir: Evliyâ, Osmanlı tebası dahilindeki bir Ermeni din adamını olumlu bir şekilde ele almaktadır. Davut Kılıç, "Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Ermeniler ve Kutsal Mekanları" adlı makalesinde 17. yüzyıl Osmanlı'sında Ermenilere yönelik genel yaklaşımın olumlu olduğu saptamasında bulunur:

Evliyâ'nın, Ermenilerin sosyal yaşamları ve kutsal mekânlarıyla ilgili bize vermiş olduğu bilgiler temelinde XVII. yüzyıldaki Türk-Ermeni münasebetlerini şöyle değerlendirmek mümkündür: Evliyâ Çelebi seyahatnamesinde Türk-Ermeni münasebetleri açısından olumsuz bir ifadeye rastlanmaması, Osmanlı devleti içerisinde Ermeniler ile devletin ana unsuru olan Türkler arasındaki ilişkilerin belirli bir

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuran Tezcan, "Evliyâ Çelebi'den Kalan Belgesel İzler"; Gisela Procházka-Eisl, "Evliyâ Çelebi'nin Viyana Yolculuğu". *Evliyâ Çelebi*. (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011) 58-64; 157-165.

statüye oturduğunu göstermektedir. [...] Diğer taraftan Evliya'nın bütün seyahati boyunca uğrak yerlerinde Ermeni köylerine çekinmeden misafir olması, çoğu zamanda geçtiği mekânlarda Müslüman ve Ermenilerin birlikte aynı köy, kasaba ve şehirlerde yaşadıklarını kayıt altına alması taşrada da Türk Ermeni münasebetlerinin gayet iyi bir şekilde devam ettiğine işaret etmektedir. Yine bu konuyu destekleyecek başka bir önemli hadise de kilise ve manastırlarda, Ermenilerin dışında yolculuk yapan pek çok Müslüman Türk'ün ücret karşılığında konaklama yeri olarak bu mekânları seçmeleri de Müslim-gayrimüslim veya Türk-Ermeni ilişkilerinde oluşan karşılıklı güveni göstermesi açısından önemli bir örnektir (113-4).

Kılıç, yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere Evliyâ Çelebi'nin seyahatleri sırasında Ermenilerle kurduğu ilişkilerden yola çıkarak genel bir sosyo-tarihsel çıkarımda bulunur. Nitekim, özel bir örneğe, Evliyâ'nın Rahip Nürdik'e karşı olumlu yaklaşımına bakıldığında bu çıkarımla ters düşen bir durum gözlenemez. Evliyâ sadece Rahip Nürdik'in değil, genel olarak Ermeni din görevlilerinin kendilerini ve tüm ziyaretçileri konukseverlikle karşıladıklarını, gönüllerini hoş tuttuklarını vurgulayarak dile getirir. Bununla birlikte, Rahip Nürdik'in olumlu meziyetlerini saydıktan sonra anlatısını nihayetinde rahibin dalâlete düşmüş, doğru yoldan sapmış bir kâfir olduğunu söyleyerek sonlandırır. Böylelikle ekfrastik anlatısı Schehr'in bahsettiği türden bir ekfrastik anlatı modeline uygun bir şekilde "öteki" imgesiyle iç içe geçer. Bu "öteki" imgesi, farklı din ve kültürler arasındaki ilişkiler için öne sürülen, dinsel çoğulculuk modellerinin²⁴ geçerli olmadığı bir toplumsal düzendeki

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut Aydın, "Dinsel Çoğulculuğun Öteki ile Birlikte Yaşamaya Katkısı Üzerine Bazı Mülâhazalar". *Milel ve Nihal* 6 (2), (2009): 9-30.

“öteki”yi işaret eder. Osmanlı kimliğinin çoğulculuğu meselesi, bu çalışmanın dışına çıkacak nitelikte geniş bir konudur. Ne var ki Evliyâ’nın bütün olumlu meziyetlerini saydıktan sonra *apriori* bir güdüyle kendi inancını, İslam inancını tartışmasız üstün kıldığı Ermeni rahip yaklaşımı herhangi bir dini ya da kültürel çoğulculuğun mümkün olmadığı, Osmanlı imparatorluğunun belirlediği hakim dinin, kültürün veya dünya görüşünün mahsulü bir "öteki" algısını doğurur. Nitekim bu çalışmanın devamında “öteki” ifadesi bu algıyı karşılayan anlamıyla kullanılacaktır.

Evliyâ Çelebi’nin belirgin bir ötekiyle karşılaştığı zamanlardan biri şüphesiz Viyana seyahatine denk düşer. Viyana’nın en büyük katedrali olan St. Stephan, Evliyâ’nın deyişiyle İstifan Kilisesi’nde yaşayan rahipler derinlikli bir gözlem yapmasına ve uzun tasvirlerle yol açmıştır. Evliyâ rahiplerin günlük yaşantısını, yaşlarına göre katedralin hangi katlarında yaşadıkları, öğünlerinde ne yedikleri, nasıl bir perhiz uyguladıklarına kadar ayrıntılı bir şekilde ele alır. Felsefe, matematik, geometri, astronomi, tıp, cerrahlık gibi çeşitli bilim dallarında yetkin olmalarını, bu alanlarda sürekli tartışmalar yapıp kendilerini geliştirmelerini hayranlıkla karşılar. İstifan Kilisesi’nin tüm detaylarıyla mimari özellikleri, resim ve heykel alanındaki sanat eserleri Evliyâ’nın beğenisini kazanırken din adamları da olumlu değerlendirmesinden payını alır. Görünüşlerini, tavırlarını, ritüellerini, yaşayışlarını uzun uzun anlatma ihtiyacı duyması da bunun göstergesidir. Kilisenin çan kulesini tasvir ettiği bölümde önceliği rahipleri tanıtmaya verir. Yirmi yedi katlı çan kulesinde yaklaşık bin adet rahip olduğunu, bunların fiziksel güçleri göz önünde bulundurularak yaşlarına göre farklı katlarda yaşadıklarını, perhiz neticesinde aldıkları fiziksel durumu ince bir gözlemle aktarır:

En ednâ tabakasında yüz elli yüz altmış yaşında pîr-i muğânlar var
kim ömr-i nâzenînlerin ilm-i kemâl-i riyâzât ile geçirüp kadîd-i mahz

olmuş kıssîsler var kim ol mertebe müsinn ü mu‘ammer ve zâl-i zamân olmuş kim kuvvetleri gitmiş ve hey’etleri yitmiş ve ömr-i girân-mâyeleri yüz altmışa ve yüz yetmişe yetmiş ve musâhabetden bi'l-küllîye kalmış niçesi haftada bir kerre iftâr edüp beş hurma (?) ve beş zeytûn ve on dâne siyâh üzüm ve beş hurma ve bir iki fincân süd içer. Ba‘zısı bu me’kûlât [u] meşrûbâtları yigirmi günde bir ve ayda bir iftâr eder ruhbân râhibler var kim hem dâll u hem mudill ladikalar var, ammâ cümlesi nâne çöpüne ve yâdes kemiğine dönmüş arık ve urûk ve kadîd-i mahz kâfirler var kim yigirmisine bir muşt-ı pehlivânî ursalar cümle mürd olurlar. *Elhamdülillâh alâ dîni'l-İslâm* (SN VII 104).

“En alt katında yüz elli yüz altmış yaşında pîr-i muğânlar var ki değerli ömürlerini tam bir perhiz ile geçirip iskelet gibi olmuş kıssisler vardır. Bunlar o derece uzun ömür sürmüş ve yaşlanmışlar ki kuvvetleri gitmiş, heyetleri yitmiş, değerli ömürleri yüz altmışa ve yüz yetmişe yetmiş ve [sohbet etmekten] tamamen kalmış, nicesi haftada bir kere yemek yiyip beş zeytin, on adet siyah üzüm, beş hurma yiyip bir iki fincan süt içer. Bazısı bu yiyecek ve içecekleri yirmi günde ve ayda bir yer ruhban rahipler var ki [doğru yoldan sapmış, sapkın] ladikalar var. Bunların hepsi nane çöpüne ve yades kemiğine dönmüş arık, uruk ve iskelet kâfirler var ki yirmisine bir pehlivan yumruğu vursalar hepsi birden ölür. *İslâm dini üzere olmaktan dolayı Allah’a hamd olsun*” (GTS VII 236-7). Evliyâ’nın ötekiye yönelik beğenileri ve derinlikli gözlemleri, alıntıdan anlaşılacağı üzere giderek İslam dininin üstünlüğünün vurgulanmasına dönüşür. Kâfir din adamları için “dâll”, “sapkın” ifadesini kullanır. Dini perhiz sonucunda fiziksel anlamda güçten düşmüş rahiplerin yirmisini birden tek bir Osmanlı pehlivanının tek bir yumrukla devirebileceği

yolundaki düşüncesi belirgin bir Osmanlı gururu ve üstünlük duygusu içerir. Dini teamül gereği söz konusu "sapkınların" durumuna düşmek zorunda kalmadıkları için kendi tanrısına şükrederek anlatısını sonlandırışı bakış açısındaki "kâfir öteki" algısını belirgin bir şekilde ele verir. Nakışlarını, sanatlı özelliklerini övdüğü, krallar tarafından bağışlanan çeşit çeşit kilise iskemlesini de aynı bakış açısı üzerinden değerlendirir. Doğallıkla, "kâfir" rahipleri dinlemeye gelen cemaat de bu bakış açısından payını alır. Evliyâ'ya göre bu iskemlelerin üstünde "cemî'i küffârlar oturup zu'm-ı bâtıllarınca âyîn-i Îsâ edüp ibâdet ederler" (SN VII 100), "kâfirler toplanıp oturup yanlış inançlarınca İsa âyini edip ibadet ederler" (GTS VII 231).

Benzer bir örnek Evliyâ'nın Van seyahatinde, bugünkü adıyla Akdamar, kendi tabiriyle Ahdim-var Kilisesi izlenimlerinde de mevcuttur. Evliyâ, kilisenin adının kendince etimolojik kökenini açıklarken isimlendirmeyi bir şekilde İslami temellere dayandırır:

"Ve sebeb-i tesmiyyesi oldur kim kaçan Hazret-i Risâlet-penâha kırk yaşında Mekke-i Mükerrreme içre nübüvvet gelüp ibtidâ İslâm ile müşerref olan Hazret-i Ebâbekri's-Sıddîk'dır kim ibtidâ Hazret-i Risâlet anları diyâr-ı Ermenîstân-ı Enûşîrvân vilâyetlerinde kal'a-i Van'a gönderüp mezkûr Câlût'un deyrinde olan papası İslâm ile müşerref eder" (SN IV 159).

"İsimlenmesinin sebebi odur ki Hazret-i Risâlet-penâha kırk yaşında Mekke-i Mükerrreme'de peygamberlik gelip ilk olarak İslam ile şereflenen Hazret-i Ebubekir-i es Sıddîk'dır ki ilk defa Hazret-i Risâlet onları Enûşîrvân diyarı vilayetlerinde Van Kalesi'ne gönderip adı geçen Câlût'un kilisesinde olan papazı İslam ile müşerref eder" (GTS IV 359) şeklinde yapılan etimolojik açıklama, önce övgüyle başlayan bu ekfrastik anlatının bir noktada kâfirlik vurgusuyla neticelendirilmesine ön hazırlık

niteliğinde değerlendirilebilir. Tıpkı Sivas kiliseleri tasvirinde olduğu gibi, özellikle mimari yapının üstünlüğü üzerinden son derece olumlu, övgü içerikli ifadelerle başlayan ekfrastik anlatı, sonuçta "kâfirlik" vurgusunun devreye girmesiyle aşağıdaki alıntıda görüleceği gibi Evliyâ'nın öteki algısını ele veren bir hal alır:

Yedi yüz adım cirminde bir Şeddâdî taş binâ bir kal'a-i ra'nâdır.
Cânib-i garba bir bâb-ı sağıri var. Derûn-ı kal'ada mezkûr deyr-i
kadîmdir. Ammâ Revân yanında olan üç kenîse ve Nahşevân yanında
yedi kenîse ve Kudüs-i şerîfde Kamâme kenîseleri bunun yanında ne
şeydir. Eğer bu deyrin binâsı ve hücreler ü âvîzelerin ve imâret ü tarz-ı
tavrın tahrîr etsek bir tomar-ı dırâz olur. [...] Ve ahâlîsi cümle küffâr-ı
dûzah-karârdır. (SN IV 159).

“700 adım büyüklüğünde bir Şeddadî taş yapı güzel bir kaledir. Batı tarafa bir küçük kapısı var. Kale içinde anılan eski kilise vardır. Ama Revan yanında olan Üçkilise, Nahşevan yanında Yedi Kilise ve Kudüs-i Şerif'te Kamâme Kiliseleri bunun yanında [değersizdir]. Eğer bu kilisenin yapısını, odalarını, askılarını, imaret ve tarzı tavrını yazsak uzun bir tomar olur. [...] Ve halkı hepten cehennemlik küffârdır” (GTS IV 360). Evliyâ bugün dahi Ermeni kilise mimarisinin en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilen Akdamar Kilisesi'ne övgüler düzmektedir. Tıpkı camileri överken kıyaslama yöntemini kullanışı gibi, bu kilisenin mimari açıdan üstünlüğünü ifade edebilmek için gördüğü ve etkilendiği belli başlı kiliseleri ölçüt olarak alır. Akdamar Kilisesi, diğer kiliselerin üzerinde bıraktığı etkiyi öylesine unutturmuştur ki kilisenin niteliklerini bütün detaylarıyla yazmasının elverişsizliğinden dem vurur. Ne var ki anlatısının sonuna geldiğinde, kilisenin cemaatinin, Akdamar Adası'nın tüm halkının "cehennemlik kâfirler" olduğunu söyleyerek o ana kadar oluşturduğu tüm övgü dolu tonu son ifadesiyle kendince

dengeler. "Öteki" kültüre ait olan unsurlara karşı beğenisini dillendirirken, beğeni konusunda aşırıya kaçtığıнын farkına varıp kendini dizginler gibidir.

Transilvanya bölgesindeki Kolojvar Kalesi içindeki manastırların tasvirinde de belirgin bir "kâfir" vurgusu anlatıyı sonlandırmaktadır. Hristiyan yapılara övgü, Akdamar Kilisesi örneğindeki kadar kuvvetli değildir ancak mimari özelliklerin takdirinin ardından tasvire bir refleks gibi dahil olan "kâfir" ibaresi, Evliyâ'nın algısındaki ötekiyi açığa vurur:

On bir musanna‘ manastırı var. Her birinin serv-misâl serâmed
çanlıkları var. Üstleri gümüş-misâl kalaylı ve pirinç teneke örtülü
nâkûshânelerdir. Ve her kenîsenin kıbâbları üzre âdem kaddi kadar
altun yaldızlı haçları ve salîbeli peykerleri var. Ve her deyrin
yanlarında bilâ-teşbîh medrese -misâl papas-ı palas-pûşân hâneleri ve
mükellef bâzergân hânları ve çârsû-yı bâzâr-ı müzeyyeni var kim [...]
(SN VI 11).

“On bir sanatlı manastırı var. Her birinin servi gibi yüksek çanlıkları var. Üstleri gümüş gibi kalaylı ve pirinç teneke örtülü çanlıklardır. Ve her kilisenin kubbeleri üzerinde adam boyu kadar altın yaldızlı haçları ve haçlı bayrakları var. Her kilisenin yanlarında [*benzetmek gibi olmasın*], medrese gibi palas kuşanan papaz haneleri, mükellef bezirgân hanları ve süslü çarşı pazarı var ki [...]" (GTS VI 23). Evliyâ manastır yapılarının “sanatlı” olduğunu belirtir, ardından kubbeler ve çanlarla ilgili tasvirler gelir. Ne var ki bahis ibadethanelerin yanında yer alan papazhanelere geldiğinde, yapıları tarif edebilmek için “medrese” benzetmesi kullanır. Evliyâ'nın medrese benzetmesini yapmakla birlikte “benzetmek gibi olmasın” ifadesini kullanması, Müslümanların içgüdüsel bir şekilde “günah olmasın” dileğinde

bulunmaları ve bunu gündelik söyleme yansıtımalarının birebir örneğidir. Hristiyan işi bir binanın medreseye benzetilmesi potansiyel bir günah barındırır.

Evliyâ Çelebi'nin kiliselere dair ekfrastik anlatılarından bir bölümü ekfrastik anlatıda olağanüstü ve efsanenin kullanılışı yoluyla da bir bakıma "öteki" imgesini devam ettirir niteliktedir. İslam mabedleri söz konusu olduğunda olağanüstü ve efsane kullanımını verdiği bilginin doğruluğunu çoğunlukla tartışmalı bir düzleme oturtmadan sergileyen Evliyâ, Harput'taki bir Ermeni kilisesini sadece olağanüstülük ve efsane üzerinden ele alırken anlattığı "acayıplikler", hikaye kurgulamanın değil hikaye aktarma işlevinin ön plana çıktığı bir anlatı malzemesidir. Örneğin, Ayasofya Camii ekfrasis'inde İslami mitleri gerçek olgularmış gibi sunarken söz konusu mitleri başkalarından duyup aktardığını vurgulamaz, aksine onları hikayeleştirip masal okuyucusundan masaldaki tüm olağanüstülüklere kayıtsız şartsız inanmasının beklenmesine benzer bir tutum sergiler. Harput'taki Ermeni kilisesini anlatmak için ise hikayeleme coşkusuyla eser görülme, daha çok duyduğu hikayeyi aktaran bir tavır içindedir:

Garîbe-i acîbe: Bu cezîrede bir Ermenî deyri vardır. Hazret-i İsâ'nın hımârı (---) sene mu'ammer olup fevt oldukda cemî'i bîtrîk ü kıssîs ü ruhbân ve papaslar hımâr-ı İsâ na'sın mûmyâ edüp hâlâ bu deyr içre zîr-i zemînlerde gâyetü'l-gâye mahfûzdur kim anı ol deyrin huddâmları bile bilmezler. Hâlâ vücûd-ı hımâr endâmiyle çârpâ üzre ber karâr olup şeb-çerâğ gözlü zer-ender-zer çullu bir hımârdır deyü sikadan haber aldık, ammâ bu hakîr görmedim. Zamân-ı kadîmde millet-i Nasâra bu hara perestîş eylediklerinden {Har-put} şehri derler (SN III 133).

"Acayıplık ve gariplik: Bu adada bir Ermeni kilisesi vardır. Hazret-i İsa'nın eşeği (---) sene yaşayıp öldüğünde bütün bıtrık, keşiş, ruhban ve papazlar İsa eşiğinin ölüsünü mumyalamışlar. Bu kilise içinde yer altında saklanmaktadır ki onu o kilisenin hizmetçileri bile bilmezler. Hâlâ eşek vücudu endamıyla dört ayak üzerinde ayakta durur şeb-çerâğ gözlü yaldızlı çullu bir eşektir diye güvenilir insanlardan haber aldık, ama bu hakir görmedim. Eski zamanlarda Hristiyan milletler bu eşiğe tapındıklarından "Har-put şehri" derler" (GTS III 304). İsa peygamberin eşiğinin mumyalandığı ve bu kilisenin mahzeninde saklı olduğuna dair, şehrin adının etimolojisine de açıklık getiren, İslami bakış açısına göre öteki sayılan bir dini mit Evliyâ tarafından okuyucularına aktarılır. Bu noktada Evliyâ'nın anlatısında mitleri kullanırken rasyonellik nasıl bir ilişki içinde olduğuna daha yakından bakmak gerekir.

Hilmi Yavuz farklı çalışmalara da konu olan *Seyahatnâme*'deki olağanüstü unsurunu Bergson'un "masal üretme işlevi" ve Foucault'nun "episteme" kavramları üzerinden temellendirdiği "Evliya Çelebi, Rasyonalite ve 'Masal Uydurma İşlevi' Üzerine Notlar" adlı makalesinde, Evliyâ Çelebi'nin olağanüstüye dayalı anlatısında "dinsel söylemin ampirik söyleme hâkim olduğu bir zihniyet söylemi"nin vurgusunu yapar (17). Yavuz, Evliyâ'nın bazen kendisine anlatılan olağanüstü nitelikler taşıyan hikayeler karşısında ampirik gerçekliğe ters düşmeleri açısından rasyonel ve sorgulayıcı bir tavır aldığını söyleyerek bu durumu örnekler. Evliyâ, Kudüs'teki Mescid-i Aksa ziyaretinde gezdiği mağaraların Süleyman peygamberin devlerinin hapisanesi olduğuna dair bir miti öğrenir.²⁵ Olağanüstü unsurları hayli kuvvetli olan

²⁵ Bu noktada Evliyâ Çelebi'nin Kudüs seyahatine dair anlatılarının Doğulu ya da Batılı diğer seyyahların yazdıklarına nazaran daha kısa ve net bilgilerle dolu olduğuna, genelde başvurmayı sevdiği mucize hikayelerini pek kullanmadığına dikkat çekmekte fayda vardır. Mescid-i Aksa'nın altındaki mağaralarda Süleyman'ın devlerinin yaşadığına dair mit ve Kubbetussahra taşının Miraç gecesinde göğe yükselmesine dair anlattığı mucize bu tutumundaki iki istisnai örnektir. Hatta Gisela Procházka-Eisl, Avrupalıların Kudüs seyahatnamelerinin Evliyâ'nın görece daha nesnel anlatısına

bu mit, Evliyâ'nın zihninin rasyonel yönünü kurcalar. Olağanüstü ve rasyonalite ile olan ilişkisinin nasıl seyrettiği aşağıdaki alıntıda gözlemlenebilir:

Tâ mescid-i Aksâ altına dek gâr-ı azîmdir. Meğer dîv-i Süleymânîlerin mahbeshâneleri imiş bir muzlim küncdür. Dîv ve perî üstühânları mâl-â-mâldır. Bir incik üstühânı yedi karış geldi ve ba'zı kafâlar Rûm kîlesi kadar idi. [...] Ve ba'zı kaya deliklerinde hurmâ lîfi ipleri bağlıdır. Bize vesîle olan huddâmlar "Hazret-i Süleymân dîvleri bu habller ile kayd edermiş" dediler. "Ammâ akla muhâlif. Tatalım, mu'cize ile dîvleri ol iplerle bağlamış. [...] Hazret-i Süleymân Nebî asrından bin seksen bir asrına gelince üç bin altı yüz kırk yıldan berü dîvler bağlanan hurmâ ipleri çürümedi mi?" dedim. Ammâ ulemâ-yı Kudüs böyle buyurdular kim, "Hazret-i Süleymân halîfe-i ins [ü] cin ve hûş [u] tuyûr idi. Böyle iken hurmâ yaprağından zenbîlbâflık edüp kifâflanırdı ve dîvleri kayd-bend etmeğe hurmâ lîfinden mübârek elleriyle habl-ı kavî örüp dîvleri kayd ederdi. Ol ipler dest-kârları olduğundan fenâ bulmamışdır" deyü hakîre cevâb verüp i'timâd etdim. Hulâsa-i kelâm bu gâr içre olan rimâl üzre gûnâ-gûn hayvânât izleri nümâyân oldu kim bir mahlûkun nakş-ı pâyine müşâbeheti yokdur. (SN IX 234).

“Ta Mescid-i Aksa'nın altına kadar büyük bir mağaradır. Meğer Süleyman peygamberin devlerinin hapishanesi imiş karanlık bir bucaktır. Devlerin ve perilerin çürümüş kemikleriyle doludur. Bir incik kemiği yedi karış geldi ve bazı kafalar Rum kîlesi kadardı. [...] Ve bazı kaya deliklerinde hurma lifi ipler bağlıdır. Bize yol

rağmen daha fazla hoşgörüsüzlük, nefret, ret ve korku içerdiğini belirterek, "Evliyâ'nın rutin olarak kullandığı *kefere-i fecere* ve benzeri tabirler bunların yanında pek masum kalır," der. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gisela Procházka-Eisl, "Evliyâ Çelebi ve Kudüs'teki Kutsal Yerler". *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. (haz.) Nuran Tezcan. (İstanbul: Yapı Kredi, 2009) 358-359.

gösterenler, ‘Hz. Süleyman devleri bu iplerle bağlarmış,’ dediler. ‘Ama akıllı aykırı. Diyelim, mucize eseri devleri o iplerle bağlamış. [...] Hz. Süleyman peygamber zamanından bin seksen bir yılına gelince üç bin altı yüz kırk yıldan beri devler bağlanan hurma ipleri çürümedi mi?’ dedim. Ama Kudüs bilginleri, ‘Hz. Süleyman insanların ve cinlerin, vahşi hayvanların ve kuşların halifesiydi. Böyleyken hurma yaprağından hasır örerek geçinirdi ve hurma lifinden mübârek elleriyle ipleri örüp devleri bağlardı. O ipler mübarek elleriyle örüldüğünden bozulmamışlardır,’ diye hakire cevap verince itimat ettim. Sözün kısası, bu mağara içindeki kumların üzerinde çeşit çeşit hayvan izleri görünüyordu ki hiçbir canlının ayak izine benzemez.” Görüldüğü üzere Evliyâ, sorgulayıcı ve rasyonel olma potansiyeli taşıyan bir tutum içine girdiğinde dahi akla aykırı bulduğu durumları kanıtlama gayreti, ‘güvenilir’ saydığı bir bilgi kaynağı ve din olgusuyla, özellikle de İslami söylemle temellenmiş bir bilgilendirme neticesinde "itimat etmesiyle" son bulur. Başka bir deyişle, Evliyâ’nın özellikle İslami mitlerle hikayelemeye başvurduğu durumlarda İslami bilginin referans gösterilmesi yoluyla bir hakikat kanıtlama yolundaki girişimleri aslında ampirik nitelik taşımazlar. Hilmi Yavuz, mitolojik, rivayete dayalı bilgiler ve gerçeğe dayalı bilgilerin bir araya geldiği bu düzlemi şöyle açıklar:

Evliyâ Çelebi’nin, anlatısını 17. yüzyıl Osmanlı Toplumu’nun Episteme’sine denk düşen bir epistemik bütünlükle söyleselleştirdiği anlaşılıyor: Tıpkı Aristoteles ya da Aldrovandi gibi, Çelebi de Tarih’in, Mitoloji’nin, Masal’ın ve Rivayet’in birbirinden ayrılmadığı bir söylem inşa ediyor. Olağanüstülükleri değil, bir Episteme’nin söylemini sunuyor bize (18).

Yavuz'un tespitlerinden anlaşıldığı üzere, Evliyâ'nın rasyonalite ile kurduğu ilişkide masal ve rivayet belirleyici bir rol oynar. Harput'taki Ermeni kilisesine dair ekfrastik anlatı ise Evliyâ'nın her ne kadar güvenilir kişilerden duyduğunu söylese de kendisinin İsa'nın mumyalanmış eşeğini görmediğini vurgulamasıyla sonlandığından, masaldan çok hakikat konusunda bir şüphe duyulduğunu gösteren rivayete işaret eder. Evliyâ'nın doğrudan "itimad" etmesiyle sonuçlanan İslami bilgiyle sağlaması yapılan İslami mit kullanımından farklı bir izlenim bırakır. Bu durum ekfrastik anlatıda olağanüstü ve efsanenin kullanılışının "öteki" imgesiyle iç içe geçtiğini gösterir niteliktedir.

Seyahatnâme'de Evliyâ'nın ekfrastik anlatı içinde aktardığı rivayet, "ötekiye" ait mitik bir malzeme olduğunda, Osmanlı episteme'sinden uzaklaşarak neredeyse 18. yüzyıl rasyonel akıl yürütme biçimine yaklaştığının görüldüğü örnekler bulunmaktadır. Erivan sınırı yakınlarında gördüğü Üçkilise'yi sahip olduğu bir acayıplığa dair ayrı bir başlık atarak son derece uzun ve ayrıntılı bir şekilde tasvir eden Evliyâ, bu anlatıda bilhassa sözünü ettiği "acayip ve garayip" durumun fiziksel gerçekliğe aykırı olması üzerinde durur ve rasyonel bir akıl yürütmede bulunur. Bu uzun anlatıya bakıldığında — ki alıntıda Evliyâ'nın anlattığı sadece bir acayıplığın örneği verilmiştir — Evliyâ'nın özellikle vurgulamak istediği kısmın Hristiyan tılsımlarının boş inanç ürünü olduğunu kanıtlamaya soyunduğu kısım olduğu görülür:

Kayser-i Rûm binâsıdır, derler. İbret-nümâ bir deyr-i bâlâ-yı âcîbdır.
Üç deyrin birinde cümle Ermeni kızları sâkin olur, birinde Rûmlar ve
birinde Ermeniler sâkin olur. Üç kilise-i mu'azzamlardır. Diyâr-ı
Acem'de ma'rûf ve mevsûf deyr-i kadîm biri bu Üçkilise'dir. Biri
Nahşivân yolunda Yedikenîse'dir, amma bunda dahi ibret-nümâ âsâr-ı

garâ'ibler ve mutalsamât-ı acâ'ibler ile mebnî bir deyr-i kavîdir [...]

Bu deyrin havlısında meydân-ı muhabbet içre bir tâk-i bâlâ altında bir mu'allak kalın demir vardır. Hemân dâ'imâ mu'allak durur. Bir cânibe şeş cihetden bir yire ittisâli yokdur. Hakkâ ki sihr-i i'câz bir musanna' nihânî kâr-ı ibret-nümâdır. Cümle keferelerin zu'm-ı bâtıllarıyla Hazret-i İsâ havâriyyûnu Şem'ûn-ı Safâ'nın kerâmetiyle mu'allak durmuş ola. Ebleh müselmânlar dahi gördükde hayrân kalup i'tikâd ederler. Zîrâ şiddet-i rûzgâr bu hadîd amudcuğa isâbet etdikçe mütezelzil olur. Niçe Ehrimen âdamlar vaz'-ı yed etmesinler deyü cânib-i etrâfına muhkem sunta dırahtından parmaklık çekmişler. Ammâ ma'rifet-i amûd-ı hadîd, üstâd-ı hukemâ-yı bennâ-yı kudemâ bu demir direciğin üstünde evvel ol tâkı binâ edüp tâkin ta zirve-i âlîsi ortasına bir seng-i azîm mıknaţıs komuş ve bir mıknaţıs taş-ı kebîri dahi hendese üzre âlî mıknaţısın aşağısı olan zemîne {komuş}, ba'dehû bu demir direciği bu iki mıknaţıs taşlarının mâbeynine vaz' edince iki seng-i mıknaţısın mâbeyninde mu'allak kalmışdır. Yohsa ne kerâmet-i havâriyyûn-ı Şam'ûn ve ne tılısm-ı Şemsûn'dır. Her gören engüşt-ber-dehen edüp valih [u] hayrân olur. Bu hakîr-i pür-taksîr akl-ı kâsırumla böyle mülâhaza etdim. İnşâallah mülâhazamızda sehv ü hatâ yokdur (SN II 168).

“Üçkilise menzili: Rum Kayseri yapısıdır, derler. İbret verici acayip bir kilisedir. Üç kilisenin birinde bütün Ermeni kızları sakın olur, birinde Rumlar ve birinde Ermeniler sakın olur, üç büyük kilisedir. Acem ülkesinde bilinen ve övülen eski kiliselerden biri bu Üçkilise'dir. [...] Bu kilisenin avlusunda muhabbet meydanı içinde yüksek bir kemerin altında asılı kalın bir demir vardır. Hemen daima asılı

durur. Bir noktaya, altı cihetten bir yere bağlantısı yoktur. Gerçekten de hayret verecek sihirli sanatlı [esrarengiz] ibret verici bir iştir. Bütün keferelerin yanlış inançlarına göre Hazret-i İsa havarilerinden Şem'un Safa'nın kerametiyle böyle asılı durmuş ola. Ebleh Müslümanlar da gördüklerinde hayran kalıp inanırlar. Zira şiddetli rüzgar bu demir direğe isabet ettikçe sallanır. Nice kötü adamlar el koymasınlar diye dört tarafına sağlam sunta ağacından parmaklık çekmişler. Eski [usta] feylesof [mimar] bu demir direciğin üstünde önce o kemeri yapıp kemerin ta en yüksek kısmının ortasına büyük bir taş mıknatıs koymuş ve bir büyük taş mıknatısı da hendese üzere yüksek mıknatısın aşağısı olan yere komuş. Daha sonra bu demir direciği bu iki mıknatıs taşlarının arasına koyunca iki taş mıknatısın ortasında asılı kalmıştır. Yoksa ne Havari Şem'un'un kerameti ve ne Şem'un'un tılsımıdır. Her gören parmağını ısırıp hayran olur. Bu pek kusurlu hakir kısacık aklımla böyle düşündüm. İnşallah düşüncemde hata yoktur” (GTS II 392). Evliyâ Çelebi, Üçkilise'ye dair camiler için de övgü niteliğinde kullandığı “ibret-nümâ”, “ibret verici” ifadelerini kullanarak anlatısına başlar. Bu estetik değerlendirme sadece öznel beğenisini ifade etmekle kalmaz, Üçkilise'nin o bölgedeki en eski, en bilinen ve beğenilen kilise olduğu yolundaki kolektif bir değerlendirmeyi de aktararak kilisenin değerinin hakkını teslim eder. Evliyâ'nın anlatısı, kilisenin avlusundaki bir kemerin altında havada asılı durduğu belirtilen demir parçasıyla ilgili tılsım bahsine değin genel olarak yapıyı olumlayıcı, övgü içeren tavsif ve değerlendirmeler barındırır. Evliyâ demir parçasının gerçekten de hiçbir yere bağlantısı olmayacak bir şekilde durduğunu gözlemlemiştir; bu durumun da ibret verici, sihirli ve sanatlı bir iş olduğunu kabul eder. Ancak hemen ardından uzun uzun bu tılsımın esrarını akılcı bir şekilde irdelemeye çalışır. Kâfirleri ve “kafasız, aptal” olarak adlandırdığına göre özellikle Müslümanları, bu tılsıma körü körüne inandıkları için yerdığı ortadadır. İsa

peygamberin halefi Şem'un'un kerametiyle açıklanan bu mucizeye Müslümanların inanıyor oluşu onda tepki uyandırmış ve bu kerametın neden boş bir inanç olduğunu kanıtlama yolunda daha çok motive etmiş dahi olabilir. Bu sihirli eseri kim yarattıysa onu takdir ettiği “eski usta feylesof mimar” ifadesinden anlaşılır. Ne var ki sihirbazın ilüzyonunu çözmeye ve okuyucularını bu hurafeyi bertaraf eden rasyonel bir açıklamayla aydınlatmaya son derece kararlıdır. Akıl yürütmesinin sonucunda demir parçasının mıknatıs yardımıyla havada asılı durduğuna kanaat getirir. Hayranlık uyandırıcı eserlerin seyredenlerde yarattığı etkiyi dile getirmek için, cami izlenimlerinde de rastlanan, sıklıkla kullandığı “parmak ısırma” refleksini burada da tekrarlar. Her zamanki alçakgönüllü ifadesiyle kendisini “hakîr” olarak adlandırarak, ‘kısacık aklıyla’ yaptığı çıkarımı dikkatlere sunar. Ayasofya’nın günün birinde camiye dönüşecek olmasının kaderinin baştan yazılı olduğunu vurgulamak için Muhammed peygamberin tükürüğüyle yapılan harca dair efsaneyi doğruluğundan şüphe edilmemek üzere anlatan Evliyâ, bu ekfrastik anlatı örneğinde ötekinin efsanesine akılcılıkla yaklaşmaktadır.

Evliyâ Çelebi’yi bir anlatıcı olarak kendine özgü kılan özelliklerden biri, anlatısı için yazınsal bir tavır olarak her ne kadar kendine şablonlar, birbirini tekrarlayan kalıplar belirlemiş olsa da tüm kendini tekrar etme tehlikesini bertaraf etme ve okuyucuyu şaşırtma gücüdür. Kiliselere dair ekfrastik anlatılarında buraya kadar verilen örnekler “öteki” algısı barındırırken, bazı örneklerde ise böyle bir algının ya da “kâfir” vurgusunun hiç yer almadığı, aksine tamamen olumlu, övgü dolu tavsiflerin bulunduğu görülür. Evliyâ, salt mimari açıdan estetik değerdendirmenin olumlu özellik taşıdığı, hatta Hristiyanlık dinine ait bir ruhaniliğın kilisenin atmosferinde yarattığı etki üzerine fikir beyan eden, dikkate değerd ekfrastik anlatılar ortaya koymuştur. Muş’ta bulunan Çanlı, diğerd adıyla Surpgarabet Kilisesi

tasviri bu duruma uygun bir örnek teşkil eder. “Ta‘rîf-i bî-mâ‘nî, meşhûr-ı âfâk Çanlı kenise-i Yârmenî”, “Ermenilerin tarifi imkansız, meşhur Çanlı Kilisesi” başlığını taşıyan anlatı, henüz başlığından itibaren övgü dolu bir ton içerir. “Akâlim-i seb‘ada cem‘i milel-i muhtelif mâtbeyninde şöhre-i şehîr olup [...] Bânîsi Ermenîlerin dahi ma‘lûmları değildir. Ba‘zılar şeddâd binâsıdır derler. Hakkâ ki şeddâdî binâdan nişân verir” (SN III 138), “Yedi iklimde bütün milletlerce meşhur bir kilise olup [...] Yapıcısını Ermeniler de bilmiyorlar. Bazıları Şeddad yapısıdır, derler. Gerçekten de Şeddadî yapıdan nişân verir” (GTS III 317). Görüldüğü üzere Evliyâ, söz konusu Ermeni kilisesinin sadece Ermenilerce değil, geniş bir coğrafyaya yayılmış farklı milletler tarafından da önemli bulunduğunu ifade eder; kolektif bir beğeni ve takdiri kendisi de destekler. Cami ekfrasis’lerinde karşılaşılan “tarifi imkansız nitelikte” şeklindeki yoğun beğeni ifadesini, gayrimüslim bir dini yapı için de kullanabilmektedir.

Evliyâ, Çanlı Kilisesi’ne yönelttiği genel övgülerden sonra kilisenin yapısına dair unsurlardan bahsederken de beğenisini devam ettirir. Kilisenin mimarının kim olduğunun Ermeniler tarafından da bilinmediğini belirtir. Bu noktada, Evliyâ’nın mimari yapıları değerlendirirken bir sanatçı olarak mimara verdiği değeri, sanatçıyı ismi bilinmeyen olmaktan çıkarmaya yönelik hassasiyeti sebebiyle gözden kaçırmamak gerekir. Onun için sanatçının adını zikretmek her zaman büyük bir önem taşır. Hatta bununla yetinmeyip mimarların kim olduğunu bildiği durumlarda ekfrastik anlatılarına rivayetlerden yararlanarak mimar ya da yapı ustasına dair bazen oldukça uzun hikayeler serpiştirme eğilimindedir.

Evliyâ, Çanlı Kilisesi örneğinde mimarın kim olduğunu bilmez ancak yapının hangi mimari üsluba sahip olduğu konusunda yapılan tahminleri kendi izlenimi doğrultusunda değerlendirir. “Şeddadî” yapı ifadesini *Seyahatnâme*’deki başka

ekfrasis anlatılarında “büyük ve sağlam yapı” anlamında kullandığı görülür ki bu kullanım da Evliyâ'nın klişelerinden biridir. Burada ise sözcüğü belirli bir mimari üslubu andırması nedeniyle kullanılmaktadır.

Ermenistan ve Arran'da hüküm sürmüş olan Şeddadîlerin 10. yüzyıldan Evliyâ'nın yaşadığı döneme, 17. yüzyıla kadar uzanan, özellikle mimarlığın başı çektiği güçlü bir kültürel mirası bulunmaktadır. Dini, askeri ve sivil mimari alanında “Şeddadî”²⁶ üslup İslam medeniyetinin hayli aşına olduğu, estetik değerlendirmede ölçüt sayılan ekollerden biridir. Evliyâ'nın beğeni bildirmek için nakkaşlık konusunda sıklıkla başvurduğu Manî benzetmesi gibi buradaki “Şeddadî” ifadesi hem belirli bir mimari üslubu hem de beğeniyi içerir.

Evliyâ Çelebi'nin cami tasvirlerinde “dua kabul olunan yer”, “nurlu”, “gönül açıcı” gibi ibarelerle ifade bulan, ekfrastik değerlendirmenin ibadet ve ruhaniyet üzerinden şekillendiği durumlar gözlemlenmişti ve Evliyâ'nın kendi İslamî duruşu nedeniyle cami tasvirlerinde böyle bir dokunun bulunması anlaşılır bir eğilim olarak değerlendirilmişti. Öte yandan, Evliyâ'nın "öteki" de olsalar son derece olumlu değerlendirdiği gayrimüslim unsurlarla ilgili anlatıların sonunda mutlaka “kâfir” ya da “kâfir işi” şeklinde yaftalamalarda bulunduğu görülür. Çanlı Kilisesi ekfrasis'inde ise beklenmedik ve sıradışı olarak nitelendirilebilecek bir Evliyâ Çelebi değerlendirmesiyle karşılaşılır. Evliyâ burada bir Hristiyan ibadetinin mekan algısı içinde yarattığı ruhani etkiye dair övgü dolu cümleler sarf etmektedir:

Üçyüzden mütecâviz ruhbânları ve mûğpeçeleri var kim her biri
deyr-i Mesîh'de dem urup makâm-ı rehâvîde İncîl kırâ'at etdükde
gûyâ dem-i Mesîh ile mürde diller ihyâ olup her dem, dem-i cân-bahş

²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nigar Babayeva, ”Kuzey Azerbaycan'da Gelişen Mimari Ekoller”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6-25 (2013): 70-78, online; Zekai Erdal, “Büyük Selçuklular Öncesi Kafkaslardaki Beylikler: Şeddadiler”. *V.Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu*. İstanbul: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, (2010): 121-137.

olur [...] Ammâ bu Çanlı kenîse dahi ibret-nümâ bir binâ-yı acîbdir
[...] Hulâsa-i kelâm garîbe vü acîbe temâşâgâh-ı deyr-i ibret-nümâdır,
ve's-selâm" (SN III 138-9).

“Üç yüzden fazla rahipleri ve muğbeçeleri var ki her biri deyr-i Mesih’de dem vurup rehavî makamında İncil okuduklarında sanki Mesih demi ile ölü gönüller dirilip her dem, can bahşeden dem olur [...] ama bu Çanlı Kilise de ibret verici acayip bir yapıdır [...] Sözün kısası, garip ve acayip seyre değer ibret verici bir yapıdır, vesselâm” (GTS III 317). Evliyâ’nın gayrimüslim unsurlara dair anlatılarında gözlemlenen “kâfir” vurgusundan eser olmadığı gibi, alıntılanan bu değerlendirmede belirgin bir manevi etkilenme söz konusudur. Bu etkilenmenin mahiyeti ise ekfrasis’in araçları olan *enargeia*, *synaesthesia* ve Ortaçağ’da aldıkları biçimler düşünüldüğünde asıl ilgi çekici olan duruma işaret eder.

Antik Yunan’dan bu yana ekfrasis’in kelimelerle canlı bir görüntü yaratma çabası en önemli meselesidir. Ekfrasis retoriği içindeki bu egzersize *enargeia* adı verilir. Graham Zanker, “Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry” (Antik Şiir Eleştirisinde Enargeia) adlı makalesinde, Halikarnaslı Dionysos’un Lysias’ın şiirinin eleştirisini yaparken *enargeia*’yı nasıl tanımladığını aktarır: “ἐνάργεια (*enargeia*) izleyici ve dinleyicinin duyularını harekete geçirmek, onu doğrudan bir görgü tanığı yapmaktır” (279). Andrew Walker’ın “*Enargeia* and the Spectator in Greek Historiography” (Yunan Yarihayzımında *Enargeia* ve Seyirci) adlı makalesinde belirttiğine göre “Dinleyicinin ve okuyucunun tüm duyularına hitap etmek esas olandır” (353). Ruth Webb ise *enargeia*’yı “anlatıcının dil aracılığıyla fiziksel olarak var olmayanı yeniden yaratırken ortaya çıkardığı canlılık, dinleyici ya da okuyucu için var olmayanı *görünür* kılmak” olarak nitelendirir (*Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* 89-90). Ortaçağ’daki ekfrasis

uygulamalarına gelindiğinde ise *synaesthesia* adı verilen duyuşsal algı yaratma kaygısı öne çıkar. Okuyucu için “canlı anlar”, “epifanik sahneler” yaratmak önem kazanır. Ortaçağ’daki din olgusunun artan hakimiyeti, ekfrastik metinlere de yansır ve Seeta Chaganti’nin ifadesiyle “ekfrasis’in dinamik özelliği belirginlik kazanır” (252). Ekfrastik Ortaçağ metinleri üzerine çalışan Claire Barbetti, “mistik görü metinleri” olarak değerlendirdiği ekfrastik anlatılarda “mistik bir deneyimi temsil etme çabasının her ne kadar aciz bir uğraş da olsa görsel bir kompozisyonun dilsel çevirisi sırasında apaçık bir dinamizm yaratma girişimi olduğunu” söyler (17). Mistik bir deneyimin dille görselleştirildiği bu metinler aslında birer performansı yazıya aktarırlar ve bir tür aşkınlık duygusunu vermeye çalışarak ekfrasis’in *synaesthesia* özelliğini yansıtır. Evliyâ’nın Çanlı Kilisesi’nde deneyimlediği anlaşılan dinî ayini anlatışı da doğrudan mistik bir performansı yazıya aktarma denemesidir, duyuşsal algı yaratması söz konusudur. Evliyâ kilisede üç yüzden fazla rahip ve çırak bulunduğunu söyler. Bunların söz konusu İsa kilisesinde Evliyâ’nın yakıştırmasıyla “rehavî makamında” toplu halde İncil okumalarının yarattığı etki, “sanki Mesih demi ile ölü gönüller dirilip her dem, can bahşeden dem olur” ifadelerinden anlaşıldığı üzere mistik ve aşkın bir deneyime işaret eder. Mekanda algılanan ses “ölü gönülleri” harekete geçirirken Evliyâ da bu fiziksel deneyime yazı yoluyla — her ne kadar bu deneme tüm kuramcılar tarafından aciz bir deneme olarak nitelendirilse de — aslında devinim kazandırma gayretindedir. İncil okunurken İsa’nın nefes buluşu ve cana can katışı, “öteki” dine ait bir ayini gözlemleyen Evliyâ tarafından dile getirilen bir izlenim olması açısından ilginçtir. Nitekim Evliyâ anlatısının sonunda mekanı tekrar tekrar “ibret-nümâ” diye nitelendirirken bu mistik deneyimin de beğenisinde etkili olduğu düşünülebilir.

Günümüzde Slovakya şehri olan Evliyâ Çelebi'nin ise Orta Macar kenti olarak adlandırdığı Kaşa (Košice) şehrindeki bugün St. Elisabeth Kilisesi olarak bilinen Kaşa Ban Muğânı Kilisesi (Dóm svätej Alžbety) tasvirinde de benzer bir örnekle karşılaşılır. Kilisenin tasvirinde Evliyâ'nın bizzat deneyimlediğinin anlaşıldığı bir ayin sahnesi etraflıca anlatılmıştır. *Seyahatnâme*'de kendisiyle ilgili verdiği bilgilerden anlaşıldığı üzere müzikle olan yakınlığı ve müzik birikimi belirgin olan Evliyâ, bu defa ayinde icra edilen müziğe ve yarattığı etkiye daha çok vurgu yapar. Ayin müziğinin yarattığı etkinin inançlı bir Müslümanı dahi yoldan çıkarabileceğine dair yaptığı saptama, kendi Müslüman kimliğine rağmen şahit olduğu dinî performanstan karşı konulamaz bir şekilde etkilendiğini gözler önüne serer:

Ve bu kürsî mukâbilinde bir erganon-ı Dâvûdî kürsîsi var, binâyı Betlen Gabor kral inşâ etdirmişdir. Bu dahi sihr-i i'câz mertebesi müzeyyen ve sihr-âsâr mehâmildir kim cümle papas ve kıssîs ve bîtrîk ve ladika ve kalayoros irşekleri bu cây-ı ma'hûde üzre savt-ı bülend ile rehâvî makâmında ağâzeler edüp âyet-i İncîl'i müselsel âvâz-ı hazîn ile tilâvet edüp erganon-ı Dâvûd Nebî'ye rehâ buldurup bir ferdaş [sic] u zemzeme etdiklerinde âdemin vücûduna bir dehşet hâsıl olup vücûd-ı âdemde olan her ser-i mûy haberdâr olup âdemin tûğleri ülperir. Hulâsa ümmî ve mu'tekid âdem dinlese i'tikâdına hâlel gelir, ammâ ârifân-ı sâdıkân isti'mâ etse acâ'ib musanna' saz-ı erganondur deyüp mukayyed olmaz (SN VI 23).

“Bu kürsü karşısında bir Davudî erganunun kürsüsü var, binayı Betlen Gabor Kral yaptırmıştır. Bu da sihir [derecesinde] süslü ve büyüleyici mahmildir ki bütün papaz, kıssîs, bîtrîk, ladika ve kalayoros [piskoposları] bu yerde yüksek sesle rehâvî

makamında ağâzeler edip İncil âyetlerini art arda yanık sesle okuyup Davud Nebî organuna yol buldurup bir ferdaş [sic] ve zemzeme ettiklerinde adamın vücuduna bir dehşet gelip insan vücudunda olan bütün kıl uçları haberdar olup adamın tüyleri ürperir. Kısacası, ümmî ve inançlı adam dinlese inancına zarar gelir, ama sâdık ârifler dinlese acayip sanatlı organun sazıdır, deyip aldırış etmez” (GTS VI 49). Evliyâ, Çanlı Kilisesi'ndeki ayin üzerine olan anlatısında daha çok rahiplerin İncil okumalarından nasıl etkilendiği üzerinde dururken, buradaki ayinin en etkileyici unsurlarından biri "Davudî organun" denilen dini müzik aletiyle icra edilen müziktir. Evliyâ, "Davudî organun" olarak adlandırdığı müzik aletinden Macaristan ve Viyana'daki kiliselerde de sıklıkla bahseder. Bu müzik aleti, Osmanlılarca "organun" ya da "erganon" olarak tabir edilen Batılı bir müzik aletinden, büyük kilise orgundan başka bir şey değildir. Evliyâ'nın *Seyahatnâme*'de organun aletini en ayrıntılı şekilde tasvir ettiği bölüm, Viyana'daki St. Stephan Katedrali'ne, Evliyâ'nın tabiriyle İstifani Kilisesi'ne dair ekfrastik anlatıdır:

Ve bunda olan erganon-ı Hazret-i Dâvûd bir diyâr keferelerinin düyûrlarında yokdur. Kâmil üç yüz aded sâz u tabl ve nakâre vü nefîr ve gûnâ-gûn mizmerâtlardır kim ne diller ile ta'bîr ve ne kalemlerle tahrîr olunur, ancak semâ'a mevkûfdur. Ve dahi bu mısra kim *şenîden key buved mânend-i dîde* dediği gibi görmeğe muhtâc bir vâcibü's-seyr erganondur. [...] Kaçan kim küffârın bir bednâm günlerinde bu erganonu çalmak murâd edindiklerinde bu erganon ilminde mâhir üstâd-ı kâmil sâhir kefereler var kim her biri kavlı-edvâr kitâbı üzre ilm-i mûsîkârda Ferîdü'd-dehr olup gûyâ her biri Feysagores-i Tevhîdî ve Abdullâh-ı Fâryâbî ve Gulâm Şadî ve Hüseyin Ba[y]kara mertebesinde üstâdlar gelüp bu erganon

bisâtlarının çarhlarını ve burguların burup ve cemî‘i mizmarât
zematları kurup {mezkûr} körükleri çekmeğe başlarlar, ammâ bu
körüklerin yanlarında olan nerdübânlardan tavâşî Nemse gulâmları
çıkup âmâde dururlar. Kaçan kim körüklerin üst tahtası nihâyetine
çıkup aşağı enerken hemân tavâşî gulâmlar nerdübânlardan enüp
körüklerin tahtalarına binüp körükler ile aşağı bile enerken
körüklerden bir gûne rîh-ı sarsar zâhir olur kim hakkâ cemî‘i sâzları
sarsup her sâzdan birer gûne sadâ zâhir olup istimâ‘ olunur kim işiden
âdemler vâlih ü hayrân olur. [...] Ve bu gulâmlar hemân körüğe bâr-ı
sakîl olmak için değildir. Bu gulâmları anıniçün tavâşî etmişlerdir
kim nefesleri bozulmayup erganon sadâsıyla âheng olup asvât-ı
hazînler ile rehâvî makâmında Zebûr âyetlerinden suhuf sûreleri
okurlar. [...] bu erganon gerçi Deccâl sadâsı gibi bir mehîb ü mühiş
sadâ-yı ciğer delendir, zîrâ âdemin cümle vücûdındaki tûğleri ülperir.
Elhâsıl ümmî olan âdem bu erganonu dinlese Dâvûd-ı Nebî ve Îsâ
Rûhullâh mu‘cizesidir der. [...] âdemin ciğerleri hûn, dîdeleri eşk-i
nîlgûn ile pür olur (SN VII 102).

“Ve bunda olan Hazret-i Dâvûd erganunu bir diyar keferelerinin kiliselerinde
yoktur. Tam üç yüz adet saz, davul, nakkare, boru ve türlü türlü mizmarlardır ki ne
diller ile anlatılır, ne kalemlerle yazılır, ancak dinlenir. Ve dahi bu mısra ki *İşitmek
görmek gibidir* dediği gibi görmeye muhtaç bir görülmeye değer erganundur. [...] Kâfirlerin bir kutsal günlerinde bu erganunu çalmak istediklerinde bu erganun
ilminde usta, yetkin üstad sihirbaz kefereler var ki her biri musiki kitabına göre
musikâr ilminde zamanın seçkini olup sanki her biri Fisagores-i Tevhidî, Abdullah-ı
Fâryâbî, Gulâm Şâdî ve Hüseyin Baykara mertebesinde üstadlar gelip bu erganın

aletlerini çarklarını ve burgularını burup ve tüm mizmarat zamaratları kurup anılan körükleri çekmeye başlarlar. Ama bu körüklerin yanlarında olan merdivenlerden hadım Nemse oğlanları çıkıp hazır dururlar. Kaçan kim körüklerin üst tahtası sonuna kadar çıkıp aşağı inerken hemen hadım oğlanlar merdivenlerden inip körüklerin tahtalarına binip körükler ile aşağı bile inerken körüklerden bir tür sert yel çıkar ki bütün sazları sarsar, her sazdan bir çeşit ses çıkıp duyulur ki bunu işiten insanlar hayran olur. [...] Bu oğlanlar hemen körüğe ağırlık olmak için değildir. Bu oğlanları onun için hadım etmişlerdir ki nefesleri bozulmayıp erganun sesiyle âhenk olup yanık sesler ile rehavî makamında Zebûr âyetlerinden suhuf sureleri okurlar. [...] Bu erganun Deccal sesi gibi bir heybetli ve dehşet veren ciğer delen sestir, zira insanın tüm vücudundaki tüyleri ürperir. Kısacası ümmî olan insan bu erganunu dinlese Davud-i Nebî ve İsa Ruhullah mucizesidir der. O erganun ise ne keramet ve ne mucizedir. Ancak büyüğü bir ustalık eseri sazların bir araya gelmesidir ki duyan dinleyen insanların akılları perişan olur. [...] insanın ciğerleri kan, gözleri yaşlar ile dolar” (GTS VII 233-4).

Sadece bir bölümü alıntılanan bu hayli uzun erganun tasviri sadece söz konusu müzik aletiyle bir Osmanlının tanışma tecrübesini değil; koro ve diğer sazlar, İncil okumaları dahil olmak üzere topyekûn bir Hıristiyan ayinini, bununla birlikte gayr-i dinî bir konu olarak sazların mekaniğini, koroyu oluşturan genç oğlanların neden hadım edildiği gibi konuları içerir. Onun için yabancı olan müziği okuyucusuna tarif edebilmek için Doğu sanatının ustalarından örnekler verme yoluna gitmiştir. Evliyâ’nın müzik ustalığı bağlamında beğeni ölçütü olarak kullandığı başka bir isim ise “Fisagores-i Tevhidî”, başka bir deyişle Pisagor’dur. Yalçın Çetinkaya, “Evliyâ Çelebi ve Mûsikî: Bir Seyyahın Notları” adlı yazısında Evliyâ’nın müzik ve Pisagorla neden böyle bir bağlantı kurduğunu şöyle açıklar:

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*"nin bir faslını sâzendegâna tahsis etmiş ve bu fasılda Evliyâ, erişebildiği, ulaşabildiği, görüşebildiği, tanıyıp icrâsını dinleyebildiği sâzendegâna yer vermiştir ki, bu da kendi döneminin gerek doğulu gerek batılı, gerek Türk, gerek Arap, gerek Acem ve gerekse Avrupalı sâzendelerini tanımak bakımından önemli bir bilgidir. Evliyâ Çelebi esnâf-ı sâzendegânı "Fisagor"un gösterdiği yolu takib edenler" olarak vasıflandırmıştır sözkonusu faslın başlığını da belki bu sebepten dolayı olsa gerek "Esnâf-ı Sâzendegân-ı Fisagores-i Tevhîdî" olarak koymuştur. Esnâf-ı sâzendegândan bahsederken "Bunların pîri hakîm Fisagoras-ı Tevhîdî ve Abdullah Faryâbî. Bu tâife cümle yediyüz neferdir. Kırkyedi gûne saz ile fasıl ederek ubûr ederler" der. Böyle bir tasnif ve başlık, Evliyâ Çelebi'nin Pythagoras'a dayandırılan ve onuncu yüzyılda etkili olmuş İhvân-ı Safâ adlı topluluk tarafından derlenip toparlanmış mûsiki bilgisine vâkıf olduğunu, Fârâbî ve onun mûsikî nazariyatından da haberdâr olduğunu hatta bu bilgiyi referans olarak gösterdiğini açıkça ortaya koymaktadır (online erişim).

Evliyâ, kendi kültürel birikiminin de etki ettiği estetik değerlendirmeleriyle Batı sanatının en yetkin örneklerini gözlemleme fırsatını bulduğu St. Stephan/İstifani Kilisesi'nde organunun temel olduğu müzikli bir ayinin bir Müslüman için baştan çıkarıcılığını ziyadesiyle deneyimlemiştir. "Deccal sesi gibi heybetli" bir ses çıkaran organunu dinleyen Müslümanlar, yoldan çıkıp bu sesin İsa'nın mucizesi olduğuna inanma tehlikesi yaşayabilirler.

Evliyâ'yı son derece etkilediği anlaşılan orgun nitelendirmesinin "Davut peygamber" ve "rehavî makam" gibi İslamî unsurlarla yapıyor oluşu ise dikkate

değerdir. Sıtkı Bahadır Tutu, "Evliya Çelebi'nin Kaleminden Batılı Müzik Unsurları" adlı makalesinde, Evliyâ'nın söz konusu Batılı enstrümanı nasıl İslâmî kültürle ilişkilendirdiğini, *Seyahatnâme*'den bir alıntıyla açıklar: "Çelebi, bu noktada erganun ve Rehâvî Makâmı hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır: '*Bu âyeti Rehâvî Makâmı'nda okuduklarında insan hayran olur. Bu erganonu Hz. Davud, Ruhâ'da yani Urfa'da yaptığı için Rehâvî Makâmı derler. . .*'"²⁷ (216). Yine St.

Stephan/İstifani Kilisesi'ndeki erganun tasvirinde de Evliyâ erganunu Davut peygamberle ilişkilendirir: "Ve erganon Hazret-i Dâvûd'un mu'cizesidir kim Zebûr âyetin okurken niçe bin aded münkirîn îmâna gelirlerdi" (SN VII 102), "Ve erganun, Hazret-i Davud'un mucizesidir ki Zebûr âyetini okurken nice bin adet inkarcılar imana gelirlerdi" (GTS VII 233). "Rehavet" kelimesi, anlamı gereği insan ruhuna etki eden, mistik duyguları uyandıran çağrışımlar yaptığı için de Evliyâ'nın "rehavî makam" ifadesini kullanması söz konusudur.

Evliyâ'nın bu Batılı enstrümanın oluşumunu dönüp dolaşıp mit yardımıyla bir şekilde İslami bir zemine dayandırması ondan bu kadar etkilenmesinde haklı bir dayanak gösterme gayreti olarak yorumlanabilir. Keza Müslüman olanlar için Batılı bir enstrümandan etkilenmek günah potansiyeli barındırır. Evliyâ bu durumu Kaşa Ban Muğânı Kilisesi'ndeki ayin anlatısında ima ettiği gibi, "erganundan" bahsettiği başka bölümlerde de dile getirir:

Evliya Çelebi, usta '*erganun*' icracılarına saygı duyduğunu ve erganun eşliğinde okunan ilâhîleri ne kadar beğendiğini belirtse de; fethedilen yerlerde bulunan kiliselerdeki erganunların ve diğer çalgıların, kiliselerin camiye dönüştürülmesi sürecinde nasıl parçalanarak yok edildiğini anlatan sahneler de *Seyahatnâme*'de yer

²⁷ Alıntının özgün versiyonu şu şekildedir: "Bu âyeti rehâvî makâmında okuduklarında âdem hayrân olur. Bu erganunu Hazret-i Dâvûd, Ruhâ'da ya'nî Urfa'da peydâ etdüğüçün Ruhâ şehri ve ruhâvî makâmı derler" (SN I 331).

almaktadır. Bunlardan ilki, Budin Kalesi'nin Sultan Süleyman tarafından fethi ile ilgili tarihi bilgilerin aktarılması çerçevesindedir. Evliya Çelebi, gezisinden bir önceki yüzyılda geçen bu sahneyi şöyle aktarmaktadır: “*Bütün putları, çan, erganun ve trompete adlı Deccal sazların ve bütün haç, çelipa ve ağaç putları parça parça edip çirkinliklerden tüm kiliseleri temizleyip yamuk mihrapların Mekke-i Mükerreme'ye doğrulttular ki ...* (Tutu 219).²⁸

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere Evliyâ erganun aletini, çan ve trompet gibi diğer Batılı müzik enstrümanlarıyla birlikte kiliselerdeki putlarla ve haçlarla aynı kefeye koyar. Söz konusu objeler bizzat "Deccal"ın, başka bir deyişle şeytanın aletleridir çünkü Müslüman olan insanı baştan çıkarma tehlikesi taşırlar. Nitekim Kaşa Ban Muğânı Kilisesi'nde gerçekleşen ayinde erganunun etkisi, Evliyâ'nın tabiriyle insanın vücuduna dehşet salmakta, vücuttaki bütün tüyleri ürpertmektedir. "Ümmî ve inançlı" insanlar bile müziği dinlediklerinde inançlarına zarar gelecektir. Evliyâ bu yoldan çıkarıcı etkinin ne kadar güçlü olduğunu vurgulamak için ancak "sâdik ârifler"ın baştan çıkarmaya karşı koyabileceğini "acayip sanatlı erganun sazıdır, deyip aldırış etmezler," sözüyle ifade eder.

Evliyâ'nın Kaşa Ban Muğânı Kilisesi tasviri, “"mistik deneyim ve yoldan çıkma tehlikesi" bahsini barındırmasının yanı sıra mimari bir yapıyla ilgili *Seyahatnâme*'de yer alan en uzun ve övgü dolu ekfrastik anlatılardan biridir. Saf bir estetik beğenin hâkim olduğu, hiçbir şekilde "kâfir" vurgusunun yer almadığı bir anlatıdır. Öyle ki Evliyâ kilisenin güzelliğini ifade edebilmek için Hıristiyanlığın Kutsal Toprakları'ndaki kiliseleri ölçüt alma gereği duyar. “[...] gûyâ Kuds-i şerîfde

²⁸ Alıntının özgün versiyonu: “Ve cemî‘i putları ve nâkûs ve erganon ve torompete nâm Deccâl sazların ve cümle salîbe ve çelipa ve esnâm-ı haflelerin pâre pâre edüp kerâhet-i bed-âyn ve kıssîs [ü] ruhbândan cümle düyûrları tathîr edüp mihrâb-ı münhariflerin Mekke-i Mükerreme'ye doğru etdiler kim [...]” (SN VI 132).

küffârın kenîse-i Kımâmesidir”, “Kudüsi Şerif”te kâfirlerin Kamâme Kilisesi’dir”
diyerek taçlandırdığı kilisenin tasvirini aşağıdaki uzun alıntıda görüleceği üzere adeta
bir methiyeye dönüştürür:

Ol mecma‘-ı sürûş olan ol kenîse-i dilâvîzin urûşu ve furûşu ve ol
asrın üstâdân-ı hüner-furûşu bu deyre yüz sandûka zer-i hâlis sarf
edüp niçe bin elvân sanâyi‘-i ibret-nümâlar icrâ edüp bu deyr-i
ma‘bedgâh-ı Mesîhiyye eyle letâfet ve zerâfetler etmiş kim atlas-ı
felekte eyle bir kârgerlik Menûçeher’dan berü bir mi‘mâr-ı selef etme-
miştir [...] Andan mâ‘adâ bu deyrin enderûn [u] bîrûnunda envâ‘-ı
fusûs-ı mukavvem mahkûk-ı gûnâ-gûn ruhâm-ı ibret nümûn ma‘kûk
ile ma‘kûd olunmuşdur. Ve cümle maksûrelerinin dîvârları mînâkârî-
misâl nakş-ı nigâr ile muhallâ ve mutallâ zücâclar ile muhallâ
kılınmışdır. Her kubbe-i nîlgûnunda ve cümle rûy-ı dîvârı taklarında
umk-ı mencûklar ve beyâz ve siyâh ve ahmer-gûn ve gayrî gûnâ-gûn
ahcârât-ı zî-kıymetler ile Hind sadehkârîsi gibi cümle dîvârı müzeyyen
olmuş bir deyr-i musanna‘dır kim ayne’l-har ve ayne’l-hirr ve akîk-i
Yemenî ve zeberced ve seylân misillü hurde taşlar ile ârâste olmuş
mecma‘-ı kıssîs-i palâs-pûşândır. [...] Ve dahi bu deyrde tencîl-i
vâ‘ızân-ı ladıkası için mihrâb-ı mün‘akisinin cânib-i şarkîsinde mü-
zehheb ve mufazzaz bir kürsî vaz‘ edüp hâlâ zamânımız üstâdları ana
bir tîşe ve bir matraka urmağa kâdir değillerdir (SN VI 22-3).

“O melekler toplantı yeri olan o gönül alan kilisenin tavanı ve döşemesi çok
sanatlıdır. O asrın hüner sahibi ustaları bu kiliseye yüz sanduka saf altın sarf edip
nice bin renkli ibret verici sanatlar icra edip bu Mesih mabedgâhı kilise öyle
tatlılıklar ve incelikler etmiş ki felek atlasında öyle bir kârgerlik Menuçeher’dan beri

bir eski mimar etmemiştir. [...] Ondan başka bu kilisenin içinde ve dışında türlü türlü yüzükler, mermerden çeşit çeşit ibretlik işlemeli şekiller yapılmıştır. Bütün maksurelerinin duvarları mînâkârî gibi nakışlar ile süslenmiş ve yaldızlı ve parlak camlar ile bezenmiştir. Her mavi kubbesinde ve tüm, beyaz, siyah, kırmızı ve başka renk renk değerli taşlar ile Hint sade-fkârîsi gibi bütün duvarı süslenmiş bir sanatlı kilisedir ki aynülhir, Yemen akiki, zeberced ve seylân gibi küçük taşlar ile bezenmiş abalı papazlar toplantı yeridir. [...] Bu kilisede papazların vaaz vermeleri için mihrabının doğu tarafından altınlı, gümüşlü bir kürsü koymuşlar, hâlâ zamanımız ustalarının ona bir keski ve bir matraka vurmaya güçleri yetmez” (GTS VI 48-9).

Evliyâ'nın “mecma‘-ı sürûş olan”, “meleklerin toplantı yeri olan” gibi nitelendirmelerle bir Hristiyan mabedini değerlendirişi burada dinlerüstü bir alımlamaya işaret eder. Tasvirin odak noktası mimari yapının her unsuruyla sanatkarâne oluşu üzerinedir. Tavan ve döşemelerin işlemesi, altının ve renklerin kullanımı gibi detaylar Evliyâ'nın teker teker dikkatini çekmiştir ve dillendirilecek özelliktedir. Evliyâ'nın estetik değerlendirme yapıp beğeni sunarken sıklıkla başvurduğu karşılaştırma yöntemi burada da mevcuttur. Söz konusu “Mesih mabedgâhı”, başka bir deyişle İsa mabedi Anadolu Selçuklularının ilk camisi olarak anılan Kars, Ani Harabeleri'ndeki Menuçehr Camii'nin ustalığıyla yakışır niteliktedir. Menuçehr Camii, Evliyâ'nın beğeni ölçütü olarak mimari tasvirlerinde kullandığı Şeddadî mimari üslubunun örneklerinden biridir. Hristiyan yapı için yapılan benzetmenin İslami kültüre ait bir unsur olması anlatıcının öznel duruşunu bir kez daha yansıtır. Bununla birlikte Evliyâ'nın tüm maksadının beğenisini mümkün olduğunca somut bir şekilde ifade etmek olduğu açıktır. Kilise içindeki yüzük gibi değerli nesneler, mermerler, nakışlı duvarlar, camların tek tek renkleri, ayrıntılandırılırken her fırsatta ustalığa övgü bildiren detaylar dile getirilir.

Evliyâ'nın cami tasvirlerinde de karşılaşılan “hâlâ zamane ustalarının ona bir keski ve bir matraka vurmaya güçleri yetmez” yolundaki güçlü beğeni ifadesi papaz mihrabı ve kürsüsü için kullanılır.

Kaşa Ban Muğânı Kilisesi tasviri kilisenin kürsüleri, maksuresi, onların üzerindeki işlemelerde kullanılan materyaller, değerli taşlar, gravür, hakkaklık ve mermer işçiliği gibi unsurların ayrıntılandırılmasıyla devam eder. Evliyâ'nın kendi sanat kültürüne ait referans noktalarını temel alarak betimleme yaptığı, övgüde bulunduğu, ama daha da önemlisi karşısındaki sanat eserlerini adını andığı Doğulu sanatçıların eserlerinden üstün tuttuğu görülür:

[...] Ve yine bu deyrin mihrâb-ı münharifi yesârında sîm ü zer ile müzeyyen minber-misâl bir kürsî-i ibret-nümâ-yı vâcibü's-seyr binâ etmişler kim nişîmen-i batârîka olmak üzre hakkâk-ı üstâdân-ı selef yekpâre moran ve billûr ile inşâ olunup her cânib-i erba'ası Leh diyârının Daniska iskelesinden gelmiş kehribâr-ı hâlis-i asfar ile bezenilmiş maksûre-i ibret-nümûndur. Ve her şebekesi gûyâ Fahrî-i Bursavî oymasıdır kim bizzât Fahrî ana mânend hayâlî kâğıdda mikrâsla eyle oyma oymağa kâdir değildir. [...] Ve bu deyr-i kebîrin cânib-i erba'asında olan harem-i vâsi'in ferşi hacet-i aynü's-semek ve fîrûze ve yeşim ve yerekan ve harakan ve akîk-i Yemenî ve ruhâm-ı gûnâ-gûn ile mefrûşdur kim gûyâ nakş-ı bûkalemûn-ı Mânî ve Bihzâd'dır” (SN VI 22-3).

“[...] Yine bu kilisenin çarpık mihrabının solunda gümüş ve altın ile süslü minber gibi bir seyre değer ibret verici kürsü yapmışlar ki patriklerin oturacağı yer olmak üzere geçmişin usta hakkâkları yekpare moran ve billur ile yapıp dört tarafı Leh diyarının Daniska iskelesinden gelmiş sarı halis kehribar ile bezenmiş ibret

verici maksuredir. Her şebekesi sanki Fahrî-i Bursavî oymasındır ki bizzat Fahrî ona denk hayalî kağıtta makasla öyle oyma oymaya kadir değildir. [...] Bu büyük kilisenin dört tarafında olan geniş avlunun döşemesi balıkgözü, firûze, yeşim, yerekan, harakan, Yemen akiki ve türlü türlü mermerler ile döşelidir ki sanki Mânî ve Bihzâd'ın bukalemun nakşıdır" (GST VI 50). "İbret-nümâ" kürsüler gümüş ve altın işlemeceliğinin en güzel örnekleridirler. Moran, billur, kehribar üzerine muhtemelen gravürler hakk edilmiş yüzeyiyle maksure, aynı şekilde "ibret vericidir". Evliyâ'nın mahfil taşlarının Leh diyarının Daniska iskelesinden geldiğini söylemesi gerçek bilgiye mi dayanmaktadır, tartışılır; bununla birlikte incelediği yapının özellikleri hakkında bilgi alma alışkanlığı olduğu göz ardı edilmemeli, böyle bir ayrıntıya verdiği önem dikkate alınmalıdır. Maksurenin oymalarının dönemin kat' sanatı (kağıt oymacılığı) ustası Bursalı Fahrî'nin sanatıyla kıyaslanması, benzer bir şekilde kilisenin avlusundaki mermer işçiliğinin yine İslam sanatı kültürüne ait nakkaşlık ve minyatür gibi sanatların ustalarının, Mânî ve Behzâd'ın işleri üzerinden değerlendirilmesi, Evliyâ'nın kendi kültürü dışındaki bir sanat eserini değerlendirme yolunda başvurduğu yöntemi gözler önüne serer. Karşısındaki sanatın kendi kültürünün en başarılı örneklerinden üstün olduğunu söylemesi, görüldüğü üzere bu anlatının hiçbir şekilde "kâfir" söylemi barındırmadığının, Evliyâ'nın sadece estetik bir haz ve bunu dışavurma gayesi içerisinde olduğunun kanıtıdır, ki bu burada söz konusu olan estetik yaklaşım sanatın dinler ve milletler üstü olma özelliğine ilişkindir. Ladislav Kesner, "The predictive mind and the experience of visual art work" (Çıkarsamacı zihin ve görsel sanat eserinin deneyimlenmesi) adlı makalesinde, "sanat eserini alımlarken bir insanın zihninin beklentiler ve tahminlerle, bunların da zihindeki mevcut bilgi dağarcığı ve kültürle ilişkilendirme yetileriyle şekillendiğini, bir sanat eserine verilen tepkinin tamamıyla duygusal olması

sorunsalını” tartışır (1417). Kesner nöropsikolojik bir analiz yaparak, zihnin işleyişinin bu döngünün dışına çıkabileceğini kanıtlar ki aslında bu noktada felsefi anlamda bir estetik hazdan bahsedilebilir. Evliyâ’nın Kaşa Ban Muğânı Kilisesi tasvirinde gözlemlenen estetik değerlendirme, zihnin farkında olmadan içine girdiği kültürel alımlama döngüsünün dışına çıkarak sanat eseri karşısında salt estetik haz duymaya yönelik bir zihinsel işleyişin sonucu gibi görünmektedir.

Kaşa Ban Muğânı Kilisesi’ne dair ekfrastik anlatı, dikkat çekici uzunlukta ve muazzam bir beğeniyi açığa vuran bir anlatıdır. Evliyâ’nın kendisi de bir anlatıcı olarak bu durumun farkında olacak ki adeta dizginleyemediği anlatıya bir nokta koyma ihtiyacı hissettiğini ve bunun gerekliliğini şu şekilde dile getirir:

Hulâsa-i kelâm bu deyr-i bed-nâmın bu mertebe ta’rîf ü tavsîfinde
fâ’idesi ve beyânında â’idesi yokdur. Ve i’tibârı olmayan nesnelerin
medhi tatvîlinde melâlet vardır, ammâ bu kadar yıldır seyâhatimiz içre
böyle bir âsâr-ı acîbe ve binâ-yı ibret-nümâ-yı garîbe görmediğimiz-
den bu müsevvedât-ı küstâhânemiz içre bu kadarca tahrîr ile iktifâ
olundu. Ez-în-cânib yine sa[de]de rücû‘ edelim. (SN VI 25).

“Sözün kıyası, bu ünlü kilisenin bu mertebe anlatılmasında fayda yoktur.

Değeri olmayan nesnelerin uzun uzun övülmesinde sıkıntı vardır, ama bu kadar yıldır seyâhatimiz içinde böyle acayip eser ve ibret verici garip yapı görmediğimizden bu müsveddemiz içinde bu kadarca yazmakla yetinildi. Biz yine konumuza dönelim” (GTS VI 53). Anlatıyı dizginleyemediği bir uzunlukta tutmasını bir mesele haline getirdiği, “bu kilisenin bu mertebe anlatılmasında fayda olmadığını” söylemesinden anlaşılmaktadır. Ne var ki uzun yıllara yayılan seyâhatlerinde buna benzer bir yapı görmemiştir ve açıklamasının dayanağı bu durumdur. Evliyâ’nın gördüğü eserlerin dinen itibarı yokken, devreye sanatın baştan çıkarıcılığı girmiştir. Söz konusu “ibret-

nümâ-yı garîbe”, “ibret verici garip yapı” ayrıntılı bir tasvir gerektirmektedir. Üstelik, anlatısını sonlandırmaya karar verip “sadede dönüleceğini” belirttiği halde, tezin ilerleyen bölümlerinde inceleneceği üzere, kiliseye dair ekfrastik anlatısı kendini dizginleme girişimine rağmen devam edecektir. Keza İslam kültürü dahilindeki bir birey için estetik değerlendirmelerinin başlı başına bir sorunsal olacağı resim ve heykellerden bahsetmek zorunda kalacaktır.

Kaşa Ban Muğânı Kilisesi’nin methiye derecesinde övgülü ve ayrıntılı tasviri kadar Osmanlı söyleyişiyle Beç vilayetinin, Viyana’nın St. Stephan/İstifani katedralinin anlatıldığı bölüm *Seyahatnâme*’de ekfrastik anlatının dikkat çekici boyutta yoğunlaştığı kısımlardandır. Markus Köhbach, “Die Beschreibung der Kathedralen von Iasi, Kaschau und Wien bei Evliya Celebi. Klischee und Wirklichkeit” (Evliyâ Çelebi’nin Yaşı, Kaşa ve Viyana Katedralleri Tasvirleri. Klişe ve Gerçeklik) adlı makalesinde, Evliyâ’nın “belli başlı kalıp ifadeler kullandığını, hatta camiler için kullandığı betimleme örneklerini kiliselerin tasvirinde de uygulama eğiliminde olduğunu” söyler (214). Bununla birlikte St. Stephan Katedrali tasvirinin *Seyahatnâme*’deki en coşkunsuz ve empati barındıran anlatılardan biri olduğunun da altını çizer. Gerçekten de St. Stephan Katedrali tasvirinin başlangıcı, ilerleyen bölümlerde de yer yer gözlemleneceği üzere Evliyâ’ya özgü anlatı kalıplarını barındırır. Evliyâ’nın çok etkilendiği mimari yapılar hakkında daha önce eşini benzerini görmediği, daha önce etkilendiği yapıları sayarak onları bir çırpıda sildiği doğrudur. Nitekim aşağıdaki alıntı Köhbach’ın değindiği kalıp söyleme bir örnektir:

[...] şehrin tâ şu ayne'l-fi'linde İstifani nâm manastırı Rûm ve Arab [u] Acem'de el-hâsıl bu edîm-i arzın ekâlîm-i seb'a kâfiristânında eyle bir binâ-yı azîm ve eyle bir kâr-ı kadîm inşâ olunmamışdır ve olmaz da.

Cümle seyyâhân-ı berr [ü] bihâr rub‘-ı meskûnda nazîri yokdur, derler, hakkâ ki gerçektir.

Ammâ bu hakîr Leh memleketin seyâhat ederken Bahr-i Muhît kenârında Daniska iskelesinde (---) (---) manastırı (---) ve Orta Macar'da Kaşa şehrinde (---) manastırı mükellef ve ma‘mûr ve müzeyyen deyr-i azîmlerdir. Lâkin bu Beç içinde olan İstifani manastırı binâ-yı atîk ve gâyet ma‘mûr ve bunda olan mâl-ı hazâ'inin hadd [ü] hasrın ve bunda olan cevâhir-i murassa‘âtın ve bunda olan emânet-i zî-kıymet cevâhirlerin hisâbın Cenâb-ı Bârî bilir (SN VII 100).

“[...] şehrin tam ortasında olan İstifani adlı manastırı, Rum, Arap ve Acem’de kısacası bu yeryüzünün yedi iklim ve kâfiristanında öyle bir büyük yapı ve öyle bir eski bina inşa olunmamıştır ve olmaz da. Bütün kara ve deniz seyyahları, yeryüzünde benzeri yoktur, derler, hakkâ ki gerçektir. Bu hakir Leh memleketini gezerken gördüğüm Bahr-i Muhit kenarında Daniska İskeleyi’nde (---) (---) Manastırı (---) ve Orta Macar’da Kaşa şehrinde (---) Manastırı mükellef, bakımlı ve süslü büyük kiliselerdir. Ancak bu Beç içinde olan İstifani Manastırı çok mamur ve eski yapıdır. Bunda olan hazine mallarının sayısını, sınırını, bunda olan çok değerli emanet mücevherlerin hesabını Cenâb-ı Bârî bilir. Bu ana dek seyrettiğimiz kiliselerin hepsinden bu İstifani Kilisesi büyüktür” (GTS VII 228-9). St. Stephan Katedrali’nin büyüklüğünün vurgulandığı bu kalıp söylem, kilisenin heybetinin Evliyâ’nın daha önce belirgin ölçüde etkisi altında kaldığı Kaşa Buğani Kilisesi izlenimlerini bertaraf etmiş gibi gözükmektedir. Yüksek gotik mimarinin başlıca örneklerinden biri olan St. Stephan Katedrali, yine yüksek Macar gotiği örneklerinden biri olan Kaşa Buğani

Kilisesi'nden büyük olduğu gibi, daha fazla süslemeli oluşu ve muazzam bir hazine barındırması bakımından Evliyâ'yı etkilemiştir.

St. Stephan Katedrali'nin tasviri, kilisenin azametini dile getirmeye yönelik çabayla devam ederken Evliyâ'nın her zaman kullandığı kalıp ifadelerinin yanı sıra abartı faktöründen de yararlandığı görülür. Gotik mimarinin özelliği olan taş ve cam süslemelerinin, ince işlemlerin, renklerin, altın kullanımının bolluğu, yapıların iddialı yüksekliği Evliyâ'nın genel olarak abartıya meyilli anlatı üslubu için şüphesiz elverişli bir malzemedir. Markus Köhbach, Evliyâ'nın "Osmanlı topraklarından ne kadar uzaklaşırsa betimlemelerinin de o kadar fantastiğe meyilli ve abartılı bir üslup kazandığını" söyler (222). Köhbach'ın bu saptamasında doğruluk payı olduğu söylenebilir, zira Osmanlı toprakları içindeki kiliselerin de dışında kalan, hiç aşına olmadığı bir mimari üslubun üstelik en yetkin örneklerinden biriyle karşı karşıyadır. Bu durumun ekfrastik anlatısına coşkunluk ve abartı unsurunun yoğunlaşarak dahil olması bağlamında anlaşılır bir meyile işaret eder. Aşağıdaki alıntı söz konusu eğilimin açıkça gözlemlenebileceği bir örnektir:

Bir mesâfe-i ba'ideden bu deyre âdem nazar etse damlarının ve câmlarının billûr u necef u moran revzenlerinin şa'şasından ve üç yüz yerde âdem kaddi altun haç alemlerinin şu'lesinden merdüm-i benî âdem hîrelenir. Gûyâ bu deyr-i azîm Kürdistân'da altun ma'deni olan Akra dağı gibi berk urup nûru âdemin dîdelerin hîrelendirir ve eylece bir münevver dağ gibi durur bir ma'bedgâh-ı Mesîhiyyedir. Ve derûn-ı deyrde olan mezkûr on altı serâmed sommâkî ve zenbûrî ve yerekânî amûd-ı müntehâların her biri onar Mısır hazînesi değer sûtûn-ı bâlâlardır kim Hazret-i Süleymân'ın ehli Belkıs Ana'nın maskat-ı re'si olup hâlâ harâb olan Yemen diyârında Sebe' şehrinden

gelmiş amûd-ı azîmlerdir kim arâzî-i cihânda misilleri yok vâcibü's-seyr sun'-ı Hudâ savvân taş direklerdir (SN VII 100).

“Bir uzak mesafeden bu kiliseye insan baksa damlarının ve pencerelerinin billûr, necef ve moran camlarının parıltısından ve üç yüz yerde insan boyu altın haç alemlerinin ışıltısından insanların gözleri kamaşır. Sanki bu büyük kilise Kürdistan’da altın madeni olan Akra Dağı gibi ışıldayıp parıltısı insanın gözlerini kamaştırır ve öylece aydınlık bir dağ gibi durur bir Hristiyan mabedidir. Kilise içinde olan bu anılan on altı adet somaki, zenburî ve yerekanî uzun direklerin her biri onar Mısır hazinesi değer yüksek sütunlardır ki Hazret-i Süleyman’ın ehli Belkis Ana’nın doğum yeri olup hâlâ harap olan Yemen diyarında Sebe şehrinde gelmiş büyük sütunlardır. Bunların cihan toprağı üzerinde benzerleri yok, görülmeye değer Tanrı işi cingi [granit] direkleridir” (GTS VII 229). Evliyâ tek tek saymış mıdır yoksa kilisedeki rahiplerden somut bir bilgi edinmiş midir bilinmez ancak alemlerin üç yüz adet olduğunu söylemesi abartılı bir ifadedir. Kiliseye uzak bir mesafeden bakıldığında altın haç alemlerinin ışıltısından, kilisenin vitraylarının parıltısından insanın gözlerinin kamaştığını söylemesi abartılı övgü kalıplardan biridir. Kilisenin başlı başına altın madeni bir dağ gibi parıldayarak yükselmesi, sütunların birer Mısır hazinesi gibi heybetli ve değerli oluşu, üstelik kökenlerinin Süleyman peygamber ve annesiyle ilişkilendirilmesi Köhbach’ın St. Stephan Katedrali tasviri için kullandığı “coşkun” sıfatını karşılar niteliktedir. Nihayetinde karşısındaki gözlerini kamaştıran yapının insan işi değil tanrı işi olduğunu söylemesi, onun şiddetli beğeni duygusunu ‘coşkun’ bir üslupla dile getirişinin alışlageldik örneklerindendir.

Evliyâ’nın cami ekfrasis’lerinde de sıklıkla gözlemlenen dilin tasvir konusundaki acizliğine dair ifadesi ve zanaatkara, mimara, geniş anlamıyla ustaya olan saygı belirtisi St. Stephan Katedrali’nin vaaz kürsüleri bahsinde de gözlemlenir.

Evliyâ'nın söz konusu kalıp söylemleri tekrarlıyor oluşu saptaması bir yana, rahiplerin ve cemaatin "kâfir" olması durumunu bir yana bırakıp hayranlık duyduğu sanat eserine saf bir estetik hazla yaklaşıyor oluşu dikkate değerdir. Aşağıdaki alıntı, Evliyâ'nın cami ekfrasis'lerinde de ustalar için kullandığı övgü ifadelerini içermekle birlikte değerlendirmelerine genellikle etki eden Osmanlı kimliği ve İslami duruşunun belirlediği üstünlük ve öteleme bildiren ifadelerin hiçbir şekilde yer almadığı bir bölümdür:

Ve bu deyr içre başpapasın bednâm günlerinde çıkup va'z u nasîhat
edecek bir kürsîsi var. Bunun dahi vâsfında lisân kâsırdır. Ve bir mah-
fel dahi krallara mahsûs bir maksûre-i kâr-ı pür-füsûs var kim üstâd-ı
Nemse yed-i tûlâsını hakkâ ki ayân u beyân etmişdir kim üstâd
mühendisîn mi'mâr-ı selef var makdûrun sarf edüp ol bennâ-yı bânî
bu mahmelde ve bu deyr-i musanna'da niçe bin gûne tasarruflar etmiş
kim atlas-ı felek-i dehr-i denîde eyle bir kârgerlik bir mi'mâr-ı selef
etmemişdir. Meğer üstâd-ı ezel böyle kâr-ı bu'l-aceb ede (SN VII
103).

“Bu kilise içinde başpapazın [uğursuz günlerinde] çıkıp vaaz ve nasihat
edecek bir kürsüsü var. Bunun da anlatılmasında dil kısa kalır. Ve bir mahfil de
krallara özgü bir maksure vardır ki Nemseli usta bütün ustalığını açık seçik
göstermiştir. Mühendisler ustası, geçmişin mimarı var gücünü sarf edip o usta bu
mahmelde ve bu sanatlı kilisede nice bin ustalıklar göstermiştir ki bu alçak dünya
atlasında öyle bir ustalığı hiçbir eski mimar etmemiştir” (GTS VII 234). Evliyâ'nın
bu sözleri, Ladislav Kesner'in insan zihninin estetik değerlendirmede bulunurken
kendi kültürü ya da sanat eserini alımlamasını etkileyen farklı dış etkenlerin
işlemediği, "bednâm" şeklindeki olumsuz ifadeye rağmen saf bir alımlamanın

oluştugu yolundaki saptamasına karşılık gelen bir örnektir. Evliyâ'nın eserine güçlü bir hayranlık duyduğu ustanın "Nemse", Alman oluşunun burada hiçbir önemi yoktur. Bu durum, Evliyâ'nın gözlemlediği olgulara, karşısındaki seyirlik nesnelere her zaman Osmanlı kimliğinin belirlediği güdülenmelerle şekillenen kapalı devre bir algı sistemiyle yaklaşmadığının, bu sistemin pekala dışına da çıktığının kanıtlarından biridir.

Evliyâ, karşısına çıkan seyirlik nesne kendi kültürüne ne kadar yabancıysa o kadar heyecanlanır ve bu heyecanı anlatısına da yansır. Bununla birlikte ilk kez karşılaştığı bu nesneleri sadece büyük bir coşkuyla alımladığını ve tasvir ettiğini söylemek yetersiz olacaktır. Aynı zamanda karşısındaki nesneyi büyük bir dikkat ve özenle gözlemler, ilk kez karşılaştığı bir mekanizmanın nasıl işlediğini çözmeye ve tüm bu saptamalarını okuyucusuna ayrıntısıyla aktarmaya önem verir. St. Stephan Katedrali'nin büyük çan kulesi başta olmak üzere Viyana içindeki kilise çanlarının nasıl işlediğini anlatışı, "beğeni" unsuruna söz konusu dikkatli gözlemin ve teknik açıdan duyulan hayranlığın yansımalarının da eşlik ettiği bir bölümdür:

Cümleden büyük sâ'at çanı bu kullededir kim nâkûsu hammâm
kubbesi kadar vardır. Çekici at karnı kadardır kim kaçan öyle zamânı
bu sâ'at on ikiyi darb etdikde bu çanın sadâsı iki konak yerden istimâ'
olunur. Kış günleri çan çekicinin darbindan pârenlenmiş deyü çekicinin
önüne keçe bağlayup sâ'at çanına çekiç pek darb edemez. [...] Hemân
kim vakt-i zuhur oldukda ibtidâ bu İstifan kenîsesinin büyük sâ'ati bir
kerre urunca dahi âhengi tamâm olmadan Beç kal'ası içre cemî'i sâ'at
kullelerinde çanları darb-ı vâhidede çala düşer aceb irtibât
buldurmuşlardır, ammâ Rûm'da bir âdemin iki sâ'ati olsa biri bir
derîce ve iki dakîkada ileri yâhûd geri kalup yürür, ammâ Beç sâ'atleri

cümle yek darbdan çalar musanna‘ sâ‘at kulleleridir. [...] Ve bu kullenin cânib-i erba‘asının içinde kat-ender-kat kemerler içre kârgîr binâ hücrelerin billûr u necef ve moran câmlar ile ârâste ve niçe sivri sivri minârenin külâhı gibi sivri kıbâblar ile pîrâste olmuş üzerlerinde gûnâ-gûn altın haçlı alemleri var ve birbirine nâ-müşâbih maksûreler ve şâhnişîn-i cihân-nümâları var kim cümle sarınc pirinç ve kalaylı demir teneke örtülü kıbâbları üzre haç alemlerine güneş ursa ol haç alemlerin mutallâsı şa‘şa‘asından Hudâ hakkıyçün âdemin gözü hîrelenir. [...] Hudâ-yı Mûte‘âl minâre etdirüp bâng-ı Muhammedîler tilâvet etmesin müyesser ede, *ve's-selâm* (SN VII 104-105).

“Hepsinden büyük saat çanı bu kulededir ki çanı hamam kubbesi kadar vardır. Çekici at karnı kadardır ki öğle zamanı bu saat on ikiyi vurduğunda bu çanın sesi iki konak yerden duyulur. Kış günleri çan çekicinin darbından parçalanmış diye çekicinin önüne keçe bağlayıp saat çanına çekiç pek sert vuramaz. [...] Hemen öğle vakti olduğunda ilk defa bu İstifan Kilisesi’nin büyük saati bir kere vurur. Daha vuruşu ve sesi bitmeden Beç Kalesi içindeki tüm saat kulelerindeki çanlar tek vuruşla çala düşer, acayip bağlantı kurmuşlardır. Rum’da bir adamın iki saati olsa biri bir derece ve iki dakikada ileri yahut geri kalıp yürür, ama Beç saatlerinin tamamı yek darptan çalar sanatlı saat kuleleridir. [...] Ve bu kullenin dört tarafında kat kat kemerler içinde kârgir yapı odaları billûr, necef ve moran camlar ile süslenmiş ve nice sivri sivri minare külâhı gibi sivri kubbeler ile bezenmiştir. Üzerlerinde çeşit çeşit altın haçlı alemleri var ve birbirine benzemeyen küçük köşkler ve balkonlar var ki tamamen sarı pirinç ve kalaylı demir teneke örtülü kubbeleri üzerindeki haç alemlerine güneş vursa o haç alemlerin parıltısından ve ışıltısından Tanrı hakkı için insanın gözü kamaşır. [...] Yüce Yaratıcı minare ettirip Muhammedî ezanların

okunmasını nasip ede, *vesselâm*” (GTS VII 237-9). Evliyâ, büyük çanın ve çekicinin boyutlarını "hamam kubbesi", "at karnı" gibi kendi kültürüne özgü tanımlamalarla vermeye çalışır. Anlatının giderek vardığı nokta ise çanların çalış sistemini açıkladıktan sonra bu mekanizmaya duyduğu hayranlığın belirginlik kazanmasıdır. Bir sonraki aşamada zamanın ölçülmesi ve doğru ifadesi karşısında duyduğu hayranlık, söz konusu işleyişi kendi kültürüyle karşılaştırmasına yol açacaktır. "Rum" diye tabir ettiği Anadolu'da bir kişinin iki saatinin dahi olsa zamanı doğru bir şekilde ölçmeye kadir olunamadığını söylerken hayıflanma halinde olduğu sezilir. Üstelik Viyana çanlarının sadece işleyişinin muntazamlığı değil, estetik özellikleri de takdire şayandır. Büyük çan kulesini çevreleyen kubbelerin cam işlemleri, altın haçlar, "Tanrı hakkı için insanın gözlerini kamaştıracak nitelikte" olduğu ifadesiyle hakkını teslim etmesi gerektiğini belirten bir sanat karşısında duyduğu hayranlığın dışavurumudur. 16. yüzyıldan beri imparatorluğun fetih politikasının gündeminde olan Viyana'nın, Evliyâ'nın bizzat gözlemlediği can alıcı özellikleriyle hepten bir "altın kâse" görünümüne bürünmesi ise son kertede kaçınılmaz bir hal alır. Nitekim Evliyâ hayran olduğu kubbelerin günün birinde cami minarelerine dönüşmesi dileğini dua eşliğinde dile getirir.

Viyana'nın Osmanlı hakimiyetine girmesi yolundaki temenninin nihayetinde ekfrastik anlatıya dahil olması bir yana, gerek çan kulesi tasvirinde gerekse St. Stephan tasvirinin genelinde belirgin bir şekilde gözlemlenen tavır, şüphesiz hayranlıktır. Evliyâ'nın karşısındaki mimari yapılara ve detaylarına karşı hayranlığı arttığı ölçüde, kendi kültürünün mimari yapılarını ve sanat eserlerini yeniden değerlendirmeye ihtiyaç duyduğu gözlemlenir. Karşısındaki Batılı eserin estetik yetisinin hakkını ister istemez teslim ederken, Osmanlı'da sanata verilen değer konusunda karşılaştırmaya ve mevcut yaklaşım konusunda kendi kültürünün

eleştirisini yapmaya soyunur. Bu tutum sadece St. Stephan Katedrali'nin çan kulesine olan yaklaşımında gözlemlenmez. Nuran Tezcan, Evliyâ'nın *Seyahatnâme*'nin farklı bölümlerinde de Batılı sanat eserlerini değerlendirirken karşılaştırma ve kendi kültürünün sanata olan yaklaşımını eleştiri yoluna gittiğini şu şekilde belirtir:

Eserde müellifin gayrimüslimlerin yaşayışına ve kültürüne duyduğu ilginin de pek çok örneği yer alır. Özellikle Balkanlar, Orta Avrupa ve Filistin'deki kiliseleri büyük bir merakla gezen Evliyâ Çelebi Müslümanlarla Hristiyanları karşılaştırır. Onların binalarının bakımlı olması, buna karşılık Müslümanların binalarının harap durumda bulunması onun en başta farkettiği bir husustur ve XIX. yüzyılın Batı hayranlığı içinde Batı'da “kâşâneler”, Doğu'da “vîrâneler” gördüğünü söyleyen şairlerin söylemleriyle neredeyse özdeşleşir. Fakat Evliyâ Çelebi onlara nisbetle daha soğukkanlı yaklaşım ortaya koyar. Her iki dünyayı karşılaştırarak yaptığı gözlem ve değerlendirmeler nisbeten erken bir tarihte Osmanlı dünyasında “öteki”ne bakışı yansıtır. Osmanlı'nın gururu olan özelliklerini ve eserlerini dile getirmiş, buna karşılık yönetimle ilgili eleştirilerini de yazmaktan çekinmemiştir” (*İslam Ansiklopedisi* 17).

Daha önce de belirtildiği gibi, Evliyâ'nın Osmanlı ve İslam kültürüne içeriden, belirli bir üstünlük duygusuyla yaklaşarak karşılarındaki farklı kültürlere ait sanat eserlerini zaman zaman etnosentrik bir tutumla, ya da Tezcan'ın deyişiyle "Osmanlı'nın gururu olan özellikleri" dile getirerek değerlendirdiği bir gerçektir. Bununla birlikte kendi kültürüne ve yönetimin belli tavırlarına eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktan hiç çekinmediği de görülür. Robert Dankoff da “Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Işığında Osmanlıda Toplum Hayatı” adlı makalesinde,

“Evliyâ’nın genel olarak Hıristiyan dünyayla (Kâfiristan) karşılaştırıldığında Müslüman bölgelerin (İslam diyarı) berbat durumundan üzüntü duyduğunu” belirtir (518). Osmanlı yönetim anlayışının mimari yapıları ve sanat eserlerini korumak konusunda yetersiz kaldığını *Seyahatnâme*’nin birden fazla bölümünde üzüntüyle dile getirişi, bu konudaki hassasiyetini açıkça gösterir. Tezcan’ın da gönderme yaptığı, Sakız Adası’nda edindiği olumlu izlenimlerin üzerine Evliyâ’nın dini yapıların bakımı ve korunması üzerine düşüncelerini kültürlerarası karşılaştırma yoluyla ifade ettiği bölüm, kendi kültürünün sorunlu yaklaşımına dair doğrudan ve keskin bir şekilde eleştiri yönelttiği, dikkat çekici bir fikir beyanıdır. Evliyâ, Sakız Adası’nın kiliseleri başta olmak üzere genel olarak imarını güçlü bir takdirle karşılar. “[...] bu hakîr seyyâh-ı âlem Evliyâ otuz bir tâm on sekiz pâdişâhlık yerde seyr [ü] temâşâ etdim ve niçe kerre yüz bin engüşt ber-dehen edüp ibret-nümâlar gördüm”, “[...] bu hakir dünya gezgini Evliyâ otuz bir senedir on sekiz padişahlık yer gezdim, nice yüz bin kere parmaklarımı ağzıma götürüp ibret verici seyirlikler gördüm” dedikten sonra Sakız’ın benzersizliğinin altını çizer. Ne var ki aşağıdaki alıntıda görüleceği gibi, aynı güçlü takdir duygusu kısa sürede kendi kültür eserlerinin vaziyetine karşı duyduğu üzüntüyü dile getirip muhatabını doğrudan belirttiği güçlü bir eleştiriye dönüşür:

Bu hakîr-i cihân-keşt im’ân-ı nazâr ile ekâlîm-i seb‘ayî temâşâ
etdiğim yerlerde kâfiristândan ma‘mûr bir dâr [u] diyâr görmedim. Ve
İslâm diyârı kadar harâbâbâd görmedim. Kefere ve fecere-i müşrikîn
bâtıl dinleri üzre cân verüp kenîselerin ma‘mûr ederler. Ve mâlından
bir fülûs-i ahmer ekl etmeğe İsvet Nikola’dan ve Meryem ve İsâ
Peygamber’den havf ederler. Ammâ bizim ulemâ ve sulehâ ve hâkim
ve mütevellîlerimiz vakfullâhları ‘Vakfiyyesi vardır, ye demişler’

deyü mâl-ı vakfı yeyüp giderler. Ve seyr [ü] temâşâ etdiğimiz
diyârlarda niçe niçe kerre yüz bin mâl-ı hazâyin sarf olunmuş
beytullâhlar ve mesâcid-i vakfullâhlar harâb [ü] yebâb der-i dîvârları
türâb olup yatırlar. Lâyık-ı Muhammedî bu mudur ki gayret-i dîni
gözetmeyüp kefare kadar gayret etmeyüp ol güzelim ma'bedhâneleri
harâb etdikleriyçün 'Kanı gayret-i İslâm?' deyü zâlimlere menkûş-ı
pend-i hûş olsun içün bu kenîseleri bu gûne tahrîr etdik. Yohsa
müşrikînin midhati içün tahrîr olunmamışdır ve's-selâm (SN IX 65).

"Bu dünya gezgini hakir, iman gözüyle yedi iklimi dolaştığım yerlerde
kâfiristandan bakımlı bir ülke görmedim. Ve İslam diyarı kadar harap olanını
görmedim. Kâfirler ve günahkar müşrikler batıl inançları gereği can verip kiliselerini
mamur ederler ve malından bir bakır kuruş almaya Aziz Nikola, Meryem ve İsa'dan
korktukları için cüret etmezler. Ama bizim ulema, dini yetkililerimiz ve
yöneticilerimiz 'Vakfiyesi vardır, ye demişler,' diye vakıf malını yiyip giderler. Ve
gördüğümüz diyarlarda nice nice yüz bin mallık hazine harcanmış o güzel
camilerimizin ve mescidlerimizin vakıfları harap, yıkık; duvarları kapıları toz toprak
olmuş yatırlar. Muhammed'e layık olan bu mudur ki din için kâfirler kadar gayret
etmeyene, 'İslam gayreti bu mudur?' demek için, o güzel ibadethanelerin harap
olmasına sebep olan zalimlerin kulağına küpe olsun diye bu kiliseleri bu derece
yazdık. Yoksa şirk koşanı övmek için değildir, *vesselâm*." Evliyâ ulema ve yönetici
sınıfından olanların bakımı ve korunması gereken yapılar konusunda sorumluluk
almadıkları gibi kimilerinin vakıf mallarına el sürdüklerini hiç çekinmeden dile
getirir. Ona göre, "kefare ve fecere-i müşrikîn" bile her ne kadar 'yoldan sapmış'
olsalar da peygamberlerinden, aziz ve azizelerinden korkup haram mal yemeye
kalkışmazlar, kilise ve ibadethanelerini korumak için ellerinden geleni yaparlar. Oysa

Müslüman olduğu, ulema ve yönetici sınıfından olduğu halde peygamber ve allahın korkmayıp kendi ibadethanelerinin, vakıflarının hazinelerine el koyup korunup kalkınmalarına engel olanlar bulunmaktadır.

Bir yazın aracı olan ekfrasis'in sadece görsel bir objeyi ve sanat eserini yazıyla dile getirmekten ibaret olmadığı; anlatıcının psikolojisi, ideolojisi, içinde bulunduğu kültür, sosyolojik arka plan gibi faktörlerin ekfrastik anlatıyı doğrudan belirlediği düşünülecek olursa, bu örnekte devreye siyasetin de belirgin bir şekilde dahil olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Evliyâ Çelebi'nin ekfrastik anlatılarında siyasi güdümlenmenin etkili olduğu bölümler şüphesiz bulunmaktadır. Daha önce farklı örneklerde değinilen etnosentrik tutum, Osmanlı imparatorluğu kimliğinin getirdiği belirli bir gurur ve müzmin fetih arzusu ekfrastik yaklaşıma siyaseten etki eden unsurlardır. Kendra Jones, "The Ekphrasis Effect: An Analysis of Goya's *Black Paintings* within Antonio Buero Vallejo's Play *the Sleep of Reason*" (Ekfrasis Etkisi: Antonio Buero Vallejo'nun Oyunu *the Sleep of Reason*'ın Goya'nın *Black Paintings* Adlı Eserindeki İzleri) adlı makalesinde, ekfrasis kavramının daha geniş bir perspektifte düşünülmesi gerektiğini belirterek, tarihsel, sosyal, duygusal, psikolojik etmenlere siyaseti etkin bir şekilde dahil ederek "ekstrem ekfrasis" ifadesini ortaya koyar (online erişim). Benzer bir yaklaşımı ekfrastik anlatılarda emperyal ve koloniyal temsilleri inceleyen Kathryn Mayers da benimser (42). Evliyâ'nın imparatorluk merkezli algısının belirlediği ekfrastik yaklaşımlarından bu defa tamamen farklı olarak, doğrudan imparatorluğun yönetim şekillerine eleştiri yönelttiği bir durum söz konusudur. Zira eleştiri oklarının hedefinde siyasi gücü elinde bulunduran yöneticiler ve din adamları bulunmaktadır. Nitekim, seyahatlerinin tamamını doğrudan saraya ve devlet adamlarına bağlı görevler aracılığıyla gerçekleştirme imkanı bulan Evliyâ, hayatı boyunca aktif siyasetin içinde

bulunmakla beraber gerektiğinde yönetime karşı tavır almaktan, edebiyat geleneği içinde siyasetname olarak değerlendirilebilecek siyasi eleştiri ve nasihate dayalı söylemlerini *Seyahatnâme*'ye yansıtmaktan geri kalmamıştır.

On ciltlik *Seyahatnâme*'nin bizzat kendisinin buna bir kanıt oluşu gibi, *Seyahatnâme* araştırmacılarının tartışmasız hemfikir olduğu bir nokta, Evliyâ Çelebi'nin bitmek bilmeyen merakıyla güdülenen görme isteğidir. Evliyâ'nın "Bilmediği şeylere ilişkin merakı her zaman şüphesinden daha kuvvetlidir" (Procházka-Eisl, "Evliyâ Çelebi ve Kudüs'teki Kutsal Yerler" 359). Yunanistan yarımadalarından biri olan ve 17. yüzyılda Osmanlı hakimiyetinde bulunan, sadece manastır yaşantısının hakim, kadınların yaşamasının ise yasak olduğu Aynaroz, *Seyahatnâme*'nin pek çok bölümünde olduğu gibi Evliyâ'nın merakını ve görme isteğini tetikleyen yerlerden biridir. Gezmeye ve anlatmaya doyamadığı, "Eğer bu dağlarda [ve] bellerde ve sâhil-i Bahr-i Sefîd'de olan sağîr ü kebîr kılâ'ları ve derelerde ve depelerde olan kenîse ve manastırları ve derûn-ı düyûrlarda olan papasların kemâl-i mücâhede-i riyâzatların bir bir nakl etsek papasnâme kitâbına misâl bir müsevvedât olur" (SN VIII 44), "Eğer bu dağlarda, bellerde ve Akdeniz kıyısında olan küçük büyük kaleleri, derelerde ve tepelerde olan kiliseleri, manastırları ve kiliselerde olan papazların yaşantılarını bir bir anlatsak papaznâme kitabına benzer bir kitap olur" (GTS VIII 99) diyerek başladığı Aynaroz tasvirini genç yaşlı, papazların fiziksel özelliklerini, yaşayışlarını ayrıntılarıyla tarif ederek sürdürür. Büyük ölçüde beğeni barındıran ve "270 yaşına kadar yaşayan papazların" olduğunu söyleyerek her zamanki gibi abartıyı da eksik etmeyen anlatısında Evliyâ, papazların sanatçılıkları ve bilhassa genç papaz çıraklarının güzelliği üzerinde durur:

Ve bunda olan erbâb-ı ma'ârif papaslar bir diyârda yokdur. Meğer

Rûm'da ve Kızılelma'da ve Beç'de ve Prak'da ve bizim Atina şehrinde

ola. [...] arka kaşağıları ve kâse ve beşikler ve dervîşân zerdesteleri ve Fahrî oyması gibi sihr-i bûkalemûn salîbeler oyarlar kim gûyâ sihr-âsârdır. [...] Ve bunda olan mahbûb-ı pençe-i âfitâb mûğ-pîçe ve muğân-pîçeler var kim her biri kâküllerin târ kıldıklarında uşşâkların akılları târumâr olur. [...] Ve her müsâfirîn ü bay u gedâya bu kenîse-lerde eyle ri‘âyet edüp [...] Ve bunda olan püserân mûğ-pîçe-i muğân bir kenîsede yokdur (SN VIII 44).

“Ve burada olan marifetli papazlar bir diyarda yoktur. Meğer Rum’da, Kızılelma’da, Beç’te, Prag’da ve bizim Atina şehrinde ola. [...] Arka kaşağıları, kâse ve beşikler, dervîş zerdesteleri ve Fahrî oyması gibi bukalemun renkli haçlar oyarlar ki büyüleyicidir. [...] Burada olan güneş parçası genç papaz öğrencileri var ki her biri kaküllerini dağıttıklarında aşıkların akılları dağılır. [...] Zengin ve yoksul her konuğa bu kiliselerde çok saygı gösterip hizmet ederler. [...] Burada olan papaz çırakları oğlanlar bir kilisede yoktur” (GTS VIII 99-100). Evliyâ her ne kadar bir “papaznâme” yazacak durumda olmadığını söylese de Aynaroz tasviri son derece ayrıntılıdır. Tüm kilise ve manastırları elinden geldiğince ziyaret etmeye heveslidir ki Aynaroz nahiyesinde bulunan kilise ve manastırların sayısı düşünüldüğünde bu gayreti dikkate değerdir. “XVI. yüzyıl başlarında Piri Reis, bu yıllarda Aynaroz’da on dokuzu kıyıda olmak üzere 60 kadar manastır bulunduğunu yazmıştır.²⁹ Evliyâ Çelebi ise 17. yüzyılın ikinci yarısında Aynaroz Adasında '366 adet manastır' olduğunu yazmaktadır. Evliyâ Çelebi’nin 366 olarak verdiği rakam manastırlardaki kilise ve diğer binaların tamamını içeriyor olmalıdır” (Temizer 7). Gezme imkanı bulunduğu kilise ve manastırlardan bazıları; Aya Ladra, Ton Ayveru Kilisesi, Kutlumuş Kilisesi (Kutlumuşiu), Pandoradol (Pantokratoras), Portariçe Kilisesi ve Iskarapoz

²⁹ Temizer’in alıntılıdığı kaynak, Semavi Eyice, “Aynaroz”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* 4 (1991): 267–269.

(Ksiropotamu) Kilisesi'dir.³⁰ Her birinin "büyüleyici, ibretlik ve sanatlı" olduğunu belirtir. Ancak bu bölümde asıl dikkat çekici anekdot, görme isteğinin bitmek bilmediğini, istediği yerleri görmesine engel teşkil eden durumlar olduğunda da yaşadığı içermeyi ele veren aşağıdaki bölümdür:

Hattâ bu deyri temâşâ ederken bir savma'a şekilli bir köşede bir mesdûd kapu var idi. Bir perîzâd çehre bir gulâma, "Aç şu kapuyu seyr edelim" dediğimde, "Hazret-i Îsâ'nın anda Încîl'i vardır" deyü bize kapuyu açmayup ıgmâz-ı ayn etdikde bu hakîrin hâtırına evâyillerde istimâ' etdiğim ebyât idi, hemân hâtıra hutûr edüp eyitdim. Beyt-i münâsib:

*Dünki gün kilsaya vardım komadı gılmân beni,
Ahdım olsun kollayam mahşerde Îsâ'ya seni.*

deyüp gayri şeylere nazar etmeğe mukayyed olduk (SN VIII 44-5).

"Hatta bu kiliseyi gezerken bir savmaa (şapel) şekilli bir köşede kapalı bir kapı var idi. Peri yüzlü bir oğlana, 'Aç şu kapıyı seyredelim,' dediğimde, 'Hazret-i İsa'nın orada *İncil*'i vardır' diye bize kapıyı açmayıp yüz çevirince bu hakirin hatırına, önceleri duyduğum beyit idi, hemen hatırıma gelip dedim. Uygun beyit: *Dünki gün kilsaya vardım komadı gılmân beni, / Ahdım olsun kollayam mahşerde İsa'ya seni* deyip başka şeyleri seyretmekle meşgul olduk." (GTS VIII 100). Görüldüğü gibi Evliyâ görme isteği ve merakının kursağında kaldığı bir durumla karşı karşıyadır. İçeride Hz. İsa'nın *İncil*'i olduğu gerekçesiyle ziyarete izin vermeyen "peri yüzlü" genç oğlana sitemini ifade eden beyiti bir yerden duyduğunu belirterek söyler. Seyahatleri sırasında görmek istediği halde içeri alınmadığı başka Hristiyan

³⁰ Evliyâ'nın saydığı kilise ve manastırlardan tespit edilebilenlerin orijinal isimleri parantez içinde verilmiştir. Diğer isimler Evliyâ'nın yanlış okumasının eseri ya da isimleri duyduğu gibi yazdığı için farklı ifadeler alan isimler olabilir.

mabedleri de olmuştur ve Evliyâ aynı mizah dokulu beyiti tekrarlayarak hem bitmeyen görme isteğini dile getirir hem de kendi klişelerinden birini kullanmış olur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMLER

"Saf hiçbir şey yoktur," dedi Enişte Efendi. "Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimi sulandıracak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat'ı ve bütün Acem resminin güzelliğini, Arap resminin Moğol-Çin resmiyle karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp'ın en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan'daki Ekber Han'ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk üstatlarının usullerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu da Allah'ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun" (Pamuk 186).

20. yüzyıl Türk romanının önde gelen örneklerinden biri olan Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı 16. yüzyıl Osmanlı'sında geçen kitabı, Doğu ve Batı resmini cinayet, varoluş, kültürel çatışma/birliktelik gibi temalar, farklı postmodern roman teknikleri, edebi yöntemler ve türlerle ele alarak bir estetik problem olarak etraflıca masaya yatırır. Evliyâ Çelebi'nin 17. yüzyılda yazdığı

Seyahatnâme'nin tamamında resim sanatıyla kurduğu ilişki düşünüldüğünde Pamuk'un romanı, seyyahın Doğu ve Batı kültürünün ekseninde resmi algılayışının yetkin bir kurmacayla yansıtılması için son derece elverişli bir anlatı niteliğindedir. Yukarıdaki alıntıda, roman karakteri Enişte'nin nihayetinde Doğu'yu da Batı'yı da Allah'ın yaratısı olarak görerek resim sanatını kültürlerarası bir etkileşimin sonucu, bir sonraki aşamada da kültürler ötesi bir olgu olarak ele alışı, Evliyâ'nın Doğu resmini algılayışı ve Batı resmiyle olan estetik ve kültürel imtihanını değerlendirmek açısından fikirler sunar. *Benim Adım Kırmızı* romanı boyunca temel bir karşılaştırma konusu olan Manî, Behzat gibi Acem, Çin, zikredilen tüm Doğulu nakkaşlar ile Frenk ressamlar, minyatürler ile bir Doğulu için "hiyel ü şeytânât", "sihir ve şeytan işi" görülen Batılı resimler, Evliyâ'nın gördüklerini yazıya aktarırken sunduğu ekfrastik yaklaşımdaki belirleyici figürlerdir.

Cami ve kilise mimarisine dair anlatılarda ekfrastik tutumu belirleyen psikolojik, kültürel, dini ve lâdini faktörler, söz konusu faktörlerin tasvirlerde kullanılan olağanüstü, mizah, abartı, coşkunculuk gibi anlatı özelliklerine etki etmesi, Evliyâ'nın Doğu'da ve Batı'da gördüğü resim örneklerini ele alışı bilfiil geçerlidir ki bu durum yazınsal bir araç olarak ekfrasis'in arketiplerini ve uygulanma yöntemlerini bir kez daha gözler önüne serer. Evliyâ cami, kale ve tekke duvarlarında karşılaştığı Doğulu resimleri nasıl değerlendirir? Kiliseden camiye dönüştürülen yapılarda gerek İlkçağ ve Ortaçağ'dan kalma, gerekse Rönesans ikonalarını, fresklerini görür. Osmanlı kültürünün çok uzağındaki kiliselerde hayatında ilk kez İncil'den alınma konuları sahneleyen fresklerle karşılaşır. İslam dininin yasakladığı Batılı anlamda resmi değerlendirme konusunda kendince bir imtihan deneyimleri ve bu imtihan sürecini zihninde yaşadığı tüm çatışmalarla; uzlaşmalarla, karşılaştırmalarla, karşı koyuş ve sorgulamalarla olabildiğince

yalınlıkla okuyucusuyla paylaşır. İmtihan nasıl sonuçlanır? Bu bölümde Evliyâ Çelebi'nin ekfrastik anlatıları aracılığıyla bu sorulara yanıt bulunmaya çalışılacak, resim algısının ve yazın üslubunun nitelikleri saptanacaktır.

A. Batılı Resim Algısı

Evliyâ'nın Osmanlı topraklarında gördüğü Batılı resim örneklerinden önemli bir bölümü, kiliseden camiye dönüştürülen ve Osmanlı'nın güç göstergesi olarak sembolik bir önem taşıyan Ayasofya'dadır. Hellenistik kültür ile İslam kültürünün doğrudan aynı potaya girdiği bu yapıdaki Batılı resim örnekleri, seyahatlerinin başlangıç noktasının İstanbul olduğu düşünülecek olursa Evliyâ için kendi kültürü dışındaki resim anlayışıyla ilk kez karşılaşma deneyimidir. Evliyâ'nın Batılı resimlere dair ekfrastik anlatılarında gözlemlenen içeriğe ve tekniğe dayalı genel özelliklerin çoğunu barındırması açısından aşağıdaki alıntı yerinde bir örnektir:

Ve mezkûr kubâbların cümlesinin içinde üstâd-ı nakkâş Erjeng Freng Mânî Manastır nâm mutallâ ve müzehheb ve mînâ ve tasâvîr ve eşkâl-i garîbe ve acîbe sihr-âsâr timsâl-i kerrûbiyân ve gayrı âdemiyan sûretleri etmişdir kim hâlâ im'ân-ı nazar ile nazar eden engüşt berdehen edüp cümle eşkâlleri zî-rûh zan ederler. Bu eşkâllerden mâ'adâ kubbe-i azîmin dörd pâye-i azîmlerinin tabaka-i âlîsi nihâyetinde dörd köşede birer melek sûreti vardır. Bilâ-teşbîh biri Cebrâ'îl ve biri Mîkâ'îl ve biri İsrâfîl ve biri Azrâ'îl sûretleridir kim hâlâ kanatların küşâde edüp dururlar kim kadd [ü] kâmetleri perr ü bâlleri ile ellişer zirâ' timsâl-i acîbelerdir, tâ Hazret-i Risâlet vücûda gelince bu ferîşte sûretleri göbeğinde olan ağızlarından kelimât edüp Cebrâ'îl tasvîri cânib-i şarkda olup olacak alâ'imât ü vakâyi'âtı ayân edermiş. Ve

Mîkâ'îl sûreti cânib-i garbdan düşmen zuhûr eder ve kaht [u] galâ olur
deyü haber verirmiş. Ve İsrâfil sûreti cânib-i şimâlde olacak
vakâyî'âtından haber verirmiş. Ve Azrâ'îl timsâli cemî'i dünyâda
müte'ad[did] pâdişâhların mevti haberin verirmiş. Hâlâ ol zikr olunan
dörd sûret-i mehîb râyegândır. Ammâ Hazret'den berü tılsımâtı
bâtıl olmuştur” (SN I 55-6).

“Anılan kubbelerin hepsinin içinde üstad nakkaş Erjenk Frenk Mânî Manastır
adlı yaldızlı, altınlı, mina resimler, garip şekiller, acayip sihirli melek ve insan
resimleri yapmışlar ki hâlâ insafla bakan hayretler içinde kalıp bütün şekilleri canlı
sanırlar. Bu şekillerden başka büyük kubbenin büyük ayaklarının yukarı tabakasının
bitiminde dört köşede birer melek resmi vardır. Bilâteşbih biri Cebrail, biri Mikail,
biri İsrail ve biri Azrail suretleridir ki hâlâ kanatlarını açıp dururlar, boyları ve
kanatları ile ellişer arşın acayip resimlerdir ki ta Hz. Peygamber dünyaya gelince bu
melek resimleri göbeğinde olan ağızlarından konuşup, Cebrail resmi Doğu’da olup
olacak belirtileri ve olayları bildirmiş. Mikail resmi Batı’da düşman ortaya çıkar,
kıtlık ve yokluk olur diye haber verirmiş. İsrail resmi Kuzey’de olacak olaylardan
haber verirmiş. Azrail resmi bütün dünyada çeşitli padişahların ölüm haberini
verirmiş. Hâlâ o zikrolunan dört heybetli resim ayaktadır, ama Hz. Peygamber’den
beri tılsımları geçersiz olmuştur” (GTS I 87). Anlatıda genel olarak etkili olan beğeni
tonunun yanı sıra resimler bizatihi Hristiyan eserleri oldukları, özellikle de
Hristiyanlar tarafından tılsımlı olduklarına inanıldığı için öznel bir estetik
beğeniden, kültürel hesaplaşmanın ürünü öznel bir değerlendirmeye geçiş
yapılmıştır. Evliyâ'nın Batılı resimle ilk imtihanı, bundan sonraki resim tasvirlerinde
de karşılaşılabileceği üzere çift kutupludur. Hepsinden önce Batılı resmi değerlendirme
konusunda ilk yapılan eylem, resim denilince bir Doğulu için nakkaşlık ve minyatür

geleneğinin kanon'unu oluşturan "üstadların" bir sebeple anılmasıdır. Benzetme ya da karşılaştırma Evliyâ'nın mutlaka başvurduğu bir yoldur. Neredeyse hiçbir zaman ustanın isminin bilinmediği bir durumda üslup değerlendirmesi yapmak için Evliyâ bu örnekte olduğu gibi ölçüt olarak Erjenk, Mânî, Behzat gibi Doğu resim sanatının sembolü haline gelen isimleri kullanır. Karşısındaki "garip ve acayip" figürler ona söz konusu isimlerin elinden çıkmış izlenimi vermektedir. Kullandığı sıfatlardan söz açılmışken, Evliyâ'nın "garip ve acayip" sıfatlarını sadece olağanüstü olaylar ve efsaneler için değil, onun için hayli tuhaf, yabancı olduğu ölçüde etkileyici görsel nesneler için de kullandığı görülür. Nitekim karşısındaki insan ve melek figürleri için "sihirli" ifadesini kullanması, alımlamasındaki gerçekdışılık unsurunu gözler önüne serer. Bu noktada Doğu ve Batı resim sanatı anlayışları arasındaki farklılıklar belirgin bir şekilde gündeme gelir çünkü Evliyâ'nın karşısındaki resmi "sihirli" bulmasının başlıca nedeni yöntem ve üslup farklılığıdır. Doğu resim sanatındaki soyut anlayıştan farklı bir yaklaşımla karşı karşıyadır. Kemal Erol, "*Benim Adım Kırmızı*"da Resim Sanatı Bağlamında Doğu-Batı Çatışması" adlı makalesinde söz konusu soyut yaklaşımı şu şekilde açıklar:

Resim sanatının Şark - İslam düşüncesindeki yeri, dinî inanışlarla doğrudan ilişkilidir. Canlı varlıkları olduğu gibi tasvir eden resimler, Doğu sanat anlayışında ağaç, çiçek nehir, dağ, deniz gibi tabiat unsurlarının resimleri kadar hoş karşılanmaz. [...] Hatta nesnelerin resimleri bile çeşitli şekillerde stilize edilerek soyut biçimlere dönüştürülmüştür [...] Şark-İslâm sanatında minyatür, nakış ve figüratif resimler devamlı yer almıştır. Nitekim resim sanatı, Osmanlı kültüründe de en belirgin şekliyle minyatürlerde varlık göstermiştir. Figüratif resimlerin mahkûm edildiği tek yer, kült mekânlar, yani

mabedlerdir. İbadetin yapıldığı mescitlerde ve camilerde “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman”, “Ali” isimleri ile hatlı levhalar ve ayet hatlarından başka bir tasvir bulunmaz. Oysa Hristiyan Batı’da resmin başta kiliselerde olmak üzere diğer kamusal alanlarda da kutsal ve sağlam bir yeri vardır (232-3).

Doğu resim anlayışının çalışma konuları ve temsil biçimleri bu şekildeyken Hellenistik kültürün ürünü olan Ayasofya'daki fresk ve ikonlarda, Batılı resimde perspektif ve gölgelendirme gibi gerçekçiliği yakalamaya yönelik teknikler henüz kullanılmaya başlamadığı halde “canlı nesnelerin” ve perspektifin, insan ve melek figürleri çalışılmıştır. Evliyâ'nın gerek fâni gerekse göksel varlıkların somut bir şekilde tasvir edilmesi karşısında ilk verdiği tepkinin "acayip ve sihirli" kelimelerini zikretmek olması son derece anlaşılır bir durumdur. Kendisi gibi resimlere bakan herkesin yaşadığı ilk duygusal deneyim hayrete düşmektir. Hayrete düşülmesinin başlıca sebebi ise Doğu sanatında yer almayan canlı nesnelerin karşılardaki imgelerde yer almasıdır, nitekim Evliyâ resimlerdeki figürleri her görenin onları canlı zannedeceğini söyler. Batılı resim anlayışıyla belirgin bir farka işaret eden bu durum, Evliyâ'nın "canlı zannedilmesi" ifadesinden hareketle gerçekliğin temsiline vurgulanması açısından *Seyahatnâme*'deki çoğu ekfrastik anlatıda yer alır.

Evliyâ, ilk gördüğü resimlerin ardından Ayasofya'nın günümüzde sergilenen en tanınmış figürleri Cebrail, Mikail, İsrail ve Azrail tasvirlerini konu eder. Ellişer arşın olduklarını belirterek heybetli olmalarına — "acayip" sıfatını kullanmayı ihmal etmeyerek — vurgu yapar. Melek tasvirleri bahsinde kullandığı "bilâteşbih" ifadesi ise önemlidir zira Evliyâ, tasvirleri gündelik konuşma ve sohbet üslubunda anlatırken gayri ihtiyari bir şekilde bu ifadeyi kullanmış izlenimini verir. Dört meleğin suretleri tasvir edilmiştir ancak Evliyâ, kendi inancının getirdiği suretin günah olması

durumunu içselleştirmiş bir şekilde, içgüdüsel olarak "benzetmek gibi olmasın" demek ihtiyacı duymaktadır. Evliyâ'nın resimlerin heybetinden ve canlılıklarından etkilendiği açıktır. Bununla birlikte ekfrastik anlatısının devamında meleklerin barındırdığına inanılan tılsımın Muhammed peygamberin doğuşuyla birlikte etkisini yitirdiğini söylemesi, estetik beğeniye bir kenara koyup dini güdülenmeyle Hıristiyan mitinin yerine İslami miti koyma eylemidir. Zaten peygamberin doğuşuyla dünyanın çeşitli yerlerindeki Hıristiyan mabedlerinde alaşağı olan Meryem ve İsa heykelleri, yıkılan kilise tonozları ve benzeri durumlar Evliyâ'nın ekfrastik anlatılarına yer yer dahil olan mitik hikayelerdir. Evliyâ'nın Batılı resimle olan imtihanında "estetik beğeni ile dini güdülenme" arasında gidip geleceği çizginin ilk örneğini vermesi açısından bu kısım önemlidir.

B. Doğulu Resimler

Evliyâ'nın gördüğü Doğu resmine ait örneklerde Batılı resimlerde yaşayıp anlatısına yansıttığı coşkunluğun gözlemlenmemesi dikkat çekicidir. Başta cami duvarlarındaki nakış örnekleri olmak üzere bu anlatılarda dışavurulan duygusal tepkiler ve anlatı özellikleri özgün olduğu söylenemeyecek özellikte, genellikle de kısadır. Genellikle doğa, hayvan, güneş ve ay tasvirleri gibi konuları olan bu resimler, birbirini belirgin bir şekilde tekrar eden kalıplarla anlatılır. Örneğin Balat Camii'nin duvarında yer alan Kudüs, Mekke ve Medine gibi kutsal toprakları tasvir eden resimler, resimle tasvirin Evliyâ tarafından yazıyla tasvir edilmesi sürecinde benzetme dışında dikkate değer bir ekfrasis özelliği göstermezler:

Taşra soffasının kible dîvârında serâpâ Kudüs-i şerîf'den Mısır'a ve Mısır'dan tâ Medîne ve Mekke-i Mükerrerme'ye varınca cemî'i menâzillerde olan dere ve depeleri ve mahûf u muhâtara akabe

menâzilleri eşkâl [u] hey'etleri ile bir üstâd-ı kâmil nakkâş-ı âmil tasvîr etmiştir kim Erjeng ü Mânî kalemin çekmede âcizdir (SN I 143).

“Dış sofasının kible duvarında baştan ayağa Kudüs'ten Mısır'a ve Mısır'dan ta Medine'ye kadar bütün menzillerde olan dereleri, tepeleri ve tehlikeli geçit yerlerini şekil ve durumlarıyla usta bir nakkaş resmetmiştir ki Erjenk ve Mânî kalemini çekmede âcizdir.” (GTS I 264). Bu resimlerde Evliyâ'nın zaten son derece aşina olduğu "Erjenk ve Mânî" resimleri geleneğinin tekrarından başka bir özellik bulunmadığı görülür. Özlem Uzundemir, "*Benim Adım Kırmızı*"da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları" adlı makalesinde, “Nakkaşlıkta ustalık kazanabilmek için nakkaşların kendilerinden önce gelen ustaları taklit etmeleri gerektiğini” söyler (113). Balat Camii'nin duvarındaki resimler de özgün bir üslup içermeyen, geleneğe uygun bir şekilde Doğu resminin ustalarının üslubunu tekrar eden eserlerdir. Evliyâ için seyirlik nesnede "sihirli", "acayip ve garip" ya da "ibret-nümâ" bir yön olmadığı aşikardır. Benzer bir şekilde, İstanbul'da bulunan Caferâbâd Tekkesi duvarındaki keklik resmi Behzâd ve Mânî eserleri üzerinden değerlendirilmiş, "canlılık", "gerçekçilik" ya da başka bir üslup özelliği dile getirilmemiştir: “Hattâ Nakkâş Ağa Rızâ rû-yı dîvâra siyâh kalem ile bir kaya eşkâli üzre bir kepk-i vahşî tasvîr etmiş, Bihzâd-ı Mânî kalemin çekmede âcizdir” (SN I 199), “Hatta Nakkaş Ağa Rıza duvarın yüzüne siyah kalem ile bir kaya şekli üzerine vahşi bir keklik resmi yapmış ki, Behzâd ve Mânî kalemini çekmede acizlerdir” (GTS I 372).

Evliyâ Çelebi'nin Edirne'de bulunan Gazi Murad Han Camii kubbeleri üzerindeki nakışlara dair ekfrastik anlatısı, diğer Doğulu resim tasvirlerine nazaran daha uzun ve ayrıntılıdır. Kullanılan renkler tek tek ele alınır, işlemelerin hayranlık

uyandırıcı incelikte olduğu vurgulanır. Behzâd ve Mânî ustaların eserlerinin yetkinliğini aştığı söylendiği gibi, Evliyâ'nın yüksek beğenisinin kalıp ifadelerinden biri olan söz konusu eserin "insan elinden değil, Yaratıcı'nın elinden çıktığı" yolundaki güzellemeyle de karşılaşılır:

Bu beş aded kubbe-i acîbe ve garîbenin derûnuna üstâd-ı nakkaş niçe bin elvân la'î ve siylû ve lacüverd ve semâyî ve sebz-gûn ve asfer-gûn boyalar ile eyle nakş-ı bukalemûn-ı ibret-nümûn etmiş kim im'ân-nazar ile temâşâ eder ma'ârif-şinâs engüş-ber-dehen edüp vâlih [ü] hayrân dem-beste ve ser-gerdân olur. Gûyâ bu beş aded kubbe-i azîmlerin nakşını Nakkâş-ı ezel yed-i kudret ile resm etmiştir. Behzâd ve Mânî bir ser-i mû kilik-i cevâhir-i nisârın çekmede âcizlerdir. Erbâb-ı ma'ârif-şinâs u pinhân değildir. Ve bu genc-i kubbe içre olan nakş-ı ibret-nümâlar bir kubbede olan boyalar ve bir kubbede olan keyfiyyet-i tarh-ı mersûmlar bir kubbe-i nîl-gûnda yokdur (SN III 237).

“Bu beş adet acayip ve garip kubbenin içine üstad nakkaş nice bin renkte, kırmızı, silû, lacivert, mavi, yeşil ve sarı renkli boyalar ile öyle ibret verici bukalemun nakışları yapmış ki çok dikkatle inceleyen bilge kişiler parmaklarını dudaklarına götürüp hayran olarak susup boyun bükerek. Sanki bu beş adet büyük kubbelerin nakşını Nakkâş-ı ezel kudret eli ile çizmiştir. Behzâd ve Mânî bir kıl ucu kadar cevher saçan fırçasını çekmede acizlerdir. Bilge kişilere gizli ve saklı değildir. Bu beş kubbe içinde olan ibret verici nakışlar, bir kubbede olan boyalar ve bir kubbede olan resim tarhlarının durumu bir mavi kubbede yoktur” (GTS III 562-3). Evliyâ kubbe üzerindeki nakışları "ibret-nümûn" özellikleri üzerinden belirgin bir övgüyle anlatır; seyredene parmak ısırtacak etkileyicilikte niteliklere sahiptir.

Resimlerin inceliklerine ise herkesin değil, bilge kişilerin vâkıf olabileceğini söyler. Anlaşılan odur ki resimlerin estetik açıdan yetkinliği, nakışlardaki renk kullanımı ve ince bir işçiliğin ürünü olmalarından kaynaklanmaktadır. Ancak bu resimler neyi tasvir etmektedir? Bu noktada Doğu resminin Batı resminden ayrıldığı belirleyici noktalardan biri olan, resimlerin tasvir konularının farklılığı bir kez daha gündeme gelir. Erol Kılıç, "Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi" adlı makalesinde Doğu resminin barındırdığı soyutluk kavramını şu şekilde açıklar:

Nesnelerin görünümlerini olduğu gibi taklitten kaçınan sanatçılar (nakkaşlar), nesnel hakikate yönelerek, sezginin akıl ve mantık yoluyla görselleşmesini sağlamak; “vahdet-i vücûd”’a ulaşmak iste(mişlerdir). Böylece İslam sanatçısına nesnel görsellik yolu kapanırken, soyut biçimlemenin sonsuz yolu açılmış olur. Bu sebeptir ki, İslam sanatçıları, üç boyutlu gölgelendirmelerden kaçınmış, tasvir etmek istedikleri nesneleri, içlerini renklerle doldurarak vermişlerdir (53).

Gazi Murad Han Camii'nin kubbeleri üzerindeki nakışlar, tam da Kılıç'ın tanımını yaptığı, nesnel bir görselliğin tasvirinden uzak, yoğun bir renk kullanımı ve soyutlamanın belirleyici olduğu bir resim anlayışının örnekleridir. Evliyâ hayranlıkla karşıladığı nakışları en belirgin özellikleri olan renklerin üzerinde durarak anlatmaya gayret etmiştir. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı çalışmasında *Benim Adım Kırmızı*'dan alıntı yaparak, "Kimlik Doğu'lu nakkaşlar için kültürel ve epistemolojik bir değer yargısıdır. Kimlik kusurdur; kusur da imza. Makbul olan bir resmi kimin yaptığının belli olması değil, o 'resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı alemin renklerine saygıya, iç

düşünceye ve inanca çağırmasıdır" der (360-1; Pamuk 71). Nitekim Evliyâ, İslam düşüncesiyle şekillenen resim anlayışının bir sonucu olan Kılıç'ın "vahdet-i vücut'a ulaşma isteği" olarak tabir ettiği, soyutlama aracılığıyla Hakikat hissini ve düşüncesini vermeye yönelik amacı görerek karşısındaki eserin "kudret elinin nakşı" ve ancak sırrına bilge kişilerin vakıf olabileceği nitelikte olduğunu belirtme ihtiyacı duymuştur.

Doğru resminin soyut anlayışı ve nesnel tasvirden uzak uygulamaları, canlıları, özellikle de insanları tasvir etmekten uzak duruşu genel bir eğilimken, *Seyahatnâme*'nin birkaç yerinde bu durumun aksine insan figürünün yer aldığı Doğulu resimlerle de karşılaşılır. Bunlardan bir tanesi Fatih Sultan Mehmed Camii'nin kible kapısının iç yüzeyindeki Mevlevî derviş suretidir. Evliyâ'nın kısa tasvirinde dikkat çekici olan nokta, Batılı resim anlayışından farklı olarak, insan tasviri de olsa söz konusu resmin yaratıcı kuvvet ile ilişkilendirilmesidir: "Hattâ haremînin kible kapusunun iç yüzündeki amûd-ı ebrî içre bi-emrillâh taşın mevcinde bir hırka-i peşmîneli Mevlevî külâhlı ve eli mirvahalı bir dervîş sûreti vardır, gûyâ zî-rûhdur. Temâşâgâh-ı ünâsdır kim Musavvirü'l-Hallâk eyle tahrîr etmiş" (SN I 63), "Hatta avlunun kible kapısının iç yüzündeki ebrî sütun üzerinde Allah'ın izniyle taşın dalgalarında yün hırkalı Mevlevî külâhlı ve eli yelpazeli bir dervîş sureti vardır ki sanki canlıdır. İnsanların seyirliğidir ki Yaradıcı öyle yaratmıştır." (GTS I 102). "Gûyâ zî-rûh", "sanki canlı" ifadesi, Evliyâ'nın özellikle Batılı insan, melek ve hayvan tasvirleri ve heykeller karşısında sıklıkla kullandığı bir ifadedir. Canlı nesnenin Doğulu bir resimde yer alması durumunda söz konusu canlılık hissini 'kudret eline' atfedilmesi, özellikle de tasvir edilen kişinin bir Mevlevî dervîşi olduğu göz önüne alındığında anlaşılır bir durumdur. "Musavvirü'l-Hallâk" ifadesi, asıl yaratıcının Allah olduğu vurgusunu içerir. Oysa Evliyâ, insan eliyle insan tasvirinin

yapıldığı ve aynı canlılık etkisinin olduğu Batılı resimler için "sihirli", "şeytan ya da kâfir işi", "bilâteşbih" ifadelerini kullanır.

Edirne'deki Âhi Çelebi Hamamı'nda bulunan mermer üzerindeki insan resmi ise resimdeki gerçekçilik etkisinin belirgin olmasına rağmen Evliyâ'nın bu etkiyi yadırgamadığı, herhangi bir günah potansiyeli de görmediği bir resim örneğidir. Hamamda bulunan oğlan resmi, hamamın isimlendirilme nedenini de açıklamaktadır: “Zîrâ bir halvetinde bir kurna yanında beyâz mermer-i hâmdan bir mahbûb pençe-i âfitâb dellâk cüvânı tasvîri var kim gûyâ ol sûret zî-rûhdur. Her ne tarafından ol sûrete nazar etsen ol dahi sana nazar edüp tebessüm eder zann edersin. Anınçün bu hammâma Oğlan hammâmı derler” (SN III 254), “Zira bir halvetinde bir kurna yanında beyaz ham mermerden bir mahbub güneş parçası dellâk civanı resmi var ki sanki o resim canlıdır. Her ne tarafından o resme baksan o resim de bakıp tebessüm eder zannedersin. Onun için bu hamama Oğlan Hamamı derler” (GTS III 603). Bu örnekte kuşkusuz mekan ve tasvir edilen konunun ilişkisinin önemi söz konusudur. Camiler gibi hamamlar da Osmanlı toplumunda kamusal alan olarak işlev gören mekanlardır. Camilerin çevresinde, medrese, imaret, sebîl, kitaplık, hastane ve hamam gibi yapılarla birlikte oluşturduğu külliye mimarisi aslında bir anlamda hem dinî hem de lâdinî yaşayışı yansıtan mekanlardır. Aytül Papila, "Osmanlı'da Kamusal Alan-Osmanlı Külliyesi" adlı makalesinde külliye dahilinde camiler üzerinden mekanların barındırdığı estetik unsurların taşıdığı sembolik anlamlarla ilgili şu saptamada bulunur:

Mimari elemanlarla oluşturulan estetiğin tamamlayıcısı olarak, yüzey süsleme teknikleriyle gerçekleştirilen estetik değerler, yapıyı yaptıran ve kullanan kişiler arasındaki ilişkiyi, verilmek istenen mesajları sanatsal olarak aktarmıştır. Bu mesajlar, Osmanlı devlet yapısının

dinsel ilkelerini, camilerin taşıdığı dinsel anlamlarla birleştirmektedir" (67).

Nitekim Evliyâ Çelebi'nin cami ya da tekke duvarlarında görüp tasvir ettiği resimlerin, İslamî bakış açısıyla temellenmiş bir resim anlayışına uygun olarak soyutlamaya dayalı nakışlar olduğu görülür. Görüp değindiği tek insan tasviri ise yine İslamî bir unsuru barındıran Mevlevî derviş suretidir. Oysa külliye'nin mimari bir parçası da olsa Âhi Çelebi Hamamı'nda gördüğü oğlan tasviri, Papila'nın bahsettiği mekan ve dinsel mesajlar ilişkisinden son derece uzak, tamamiyle seküler/lâdinî, gündelik yaşayışa ilişkin olduğu söylenebilecek bir tasvir örneğidir. Zafer Doğan, *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi* adlı çalışmasında, "İslam coğrafyasında sanatın iman meselesine bağlı olarak düşünülmesinden dolayı profan yani seküler anlayışın henüz tam olarak gelişmediğini, şahsiyetini resim aracılığıyla göstermenin ve üslup sahibi olmanın minyatürcülükte bir kusur olduğunu" (209) belirtir. Benzer bir saptamayı *Osmanlı Minyatür Sanatı* adlı kitabında Banu Mahir de yapar:

Aslında İslam'da resim yasağı kesin emirlere dayanmamakla birlikte insan tasvirine dayalı bir resim geleneği oluşmamıştı. Yeni fethedilen topraklarda Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisiyle natüralist tarzda resimler ve mozaikler 7. ve 8. yüzyıllarda Emeviler döneminde ortaya çıktı. 9. yüzyılda ise resim yapımındaki yasağın keskinleşerek sadece kitap resimlerinin varlığına izin verildi (16).

Anlaşılan o ki, Oğlan Hamamı olarak bilinen hamamdaki insan tasviri, gerek Doğan'ın gerekse Mahir'in yaptığı genellemelerin dışına çıkan, Doğu resmi söz konusu olduğunda farklılık göstererek gerçekçilik unsuru barındıran "profan" ve İslamî yasakların dışında kamusal alanda ortaya çıkan bir insan tasviri örneğidir.

Tasvir için “Her ne tarafından o resme baksan o resim de bakıp tebessüm eder zannedersin,” şeklinde bir saptamada bulunan Evliyâ’nın resme baktığında, canlı ve gerçekçi bir yüz ifadesi bulduğu ortadadır ve bu üslubu yadırgamamaktadır.

C. Öteki Resimler, Beğeniler

Evliyâ’nın Batılı resim örnekleriyle karşılaştığında etkilenme, heyecan duyma, garipseme, karşısındaki üslubu “sihirli” olarak tanımlama eğilimi giderek artar. Antik ekfrasis geleneğinde *thauma*, yani görülen nesne karşısında duyusal ve duygusal alımlamanın yüksek oluşu ve bunu coşkunlukla dile getiriş, bu örneklerde belirgin bir şekilde kendini gösterir. Bulgaristan’da bulunan Silistre Kalesi’nde mermer üzerine yapılmış bir resim, Evliyâ’nın yadırgama potansiyelinin daha yüksek olduğu insan, melek ya da canlı varlık tasvirlerine karşılık, gökyüzü tasviri olduğu halde duyusal alımlamasının etkin olduğu bir ekfrastik anlatı örneğidir:

Ve bu kapudan içeri orta kapunun atebe-i ulyâsı üzre ay ve güneş
tasvîrin üstâd-ı kâmil beyâz mermer üzre tahrîr etmiş. Hakkâ ki
sikkeyi mermerde kazmış. Sihr-i helâ şems [ü] kamer göstermiş kim
bu felek-i atlasda eyle bir mâh-ı âfitâb resmin bir ressâm-ı kâmil
kemâliyle etmemişdir kim gûyâ kamer bedr-i münîr olmuş, güneş
âleme pertev urmuş” (SN III 185).

“Ve bu kapıdan içeri orta kapının yüksek bir yerine ay ve güneş resimlerini yetenekli usta beyaz mermer üzerine yapmış. Gerçekten de sikkeyi mermerde kazmış. Sihir gibi güneş ve ay göstermiş ki bu atlas feleğinde öyle bir ay ve güneş resmini hiçbir usta ressam tam olarak yapamamıştır ki sanki ay parıldayan dolunay olmuş, güneş âleme ışık saçmıştır” (GTS III 434). Evliyâ insan ve melek tasvirleri için “sihirli” sıfatını bol bol kullanır ancak buradaki gökyüzü tasvirinin ustalığını

ifade edebilmek için de aynı sığata başvurur ki gördüğü Doğulu resim örneklerinde bu sığata başvurduğu söylenemez. Üstelik karşıındaki "sihirli" resim duyularını harekete geçirmiş; Evliyâ'nın algısında ayın parıldaması, güneşin ışık saçması gibi aslında resme üçüncü boyut kazandıran etkilere yol açmıştır.

Evliyâ, Batılı resim karşısında genel olarak "sihir" görme eğilimindedir. Bununla birlikte Urfa'daki Çanlı Kilise'de gördüğü makrome mendil üzerindeki İsa sureti, özellikle İslami mitleri benimseyerek aktarma yolundaki eğiliminden farksız bir şekilde, bu defa Hristiyan inancı temelli bir mucizeyi de pekala benimsediğine işaret eden farklı bir örnektir. Bu örnekteki sihir, Batılı resimdeki gerçekçiliğin yol açtığı sihirden bir adım öne çıkarak İsa'nın suretinin mendile yansması yoluyla oluşan bir sihirdir. Aşağıdaki alıntı, Evliyâ'nın sihir olgusunu kendi içinde sorguladığı, sonunda ise sihiri Batılı resmin üslubu olarak değil, bir mucize olarak algıladığının göstergesidir:

[...] bi-emrillâhi Te'âlâ vech-i şerîflerinin şekl-i münevveri makramaya te'sîr edüp yed-i kudret ile tahrîr olunmuş bir sihr-i mübîn-âsâ sûret-i İsâ demdir kim gören anı zî-rûh zann eder. Hemân bir deme muhtâc sûret-i Mesîh-enfâsdır kim füsûn-i işve ve nazarda tebessümde gûyâ hayatdadır. Hele bu hakîrin şübhesi kalmadı kim eşkâl-i te'sîr-i Hazret-i İsâ'dır. Ve hakîr bu kadar erbâb-ı ma'ârif ile ihtilâtımızda ve bu seyâhat-ı tek-â-pûmızda niçe bin sihr-i i'câz mertebesi hayâl-pesend ma'rifetler gördüm, bu dahi anlar gibi bir rûhî boya ile Frenk Mânî kalemi olmasın deyü bu im'ân-nazar ile bu eşkâle dikkat-ı tâmm edüp nazar etdim, ammâ ilme'l-yakîn ve hakka'l-yakîn hâsıl etdim ki hemân bu makramadaki eşkâl-i mehîb sûret-i Hazret-i İsâ'dır. Zirâ benî Âdem gördükde vücûduna lertzân hâsıl olup âdemi dehşet alır.

Bu gûne bir makramadır. Teberrûken bu hakîr sağ elimle makramayı mesh edüp yüzüme sürüp bu makrama bu gûne temâşâ etdim. *Ve's-selâm*” (SN III 93).

“Allahu Taalâ’nın emriyle mübarek yüzlerinin nurlu şekli mendile tesir edip kudret eliyle yazılmış bir açık sihir gibi İsa resmidir ki gören onu canlı zanneder. Hemen bir nefese muhtaç Mesih suretidir ki işve ve bakışta, tebessümde sanki hayattadır. Hele bu hakirin şüphesi kalmadı ki Hazret-i İsa tesirinin şeklidir. Ve hakir bu kadar maarif erbabı ile görüşmemizde ve bu seyahat koşuşturmalarımızda nice bin sihir mertebesi hayâl-pesend marifetler gördüm, bu da onlar gibi bir ruhî boya ile Frenk Mânî kalemi olmasın diye çok dikkatlice bu şekle baktım, ama yakın ilmi ve gerçek yakın hâsıl ettim ki hemen bu mendildeki heybetli şekil Hazret-i İsa suretidir. Zira insanoğlu gördüğünde vücuduna titreme gelip insanı dehşet alır. Bu şekilde bir makramedir. Teberrûken bu hakir sağ elimle makrameyi mesh edip yüzüme sürüp bu makrameyi bu şekilde seyrettim. *Vesselâm*” (GTS III 210). Frederick A. de Armas, *Ekphrasis in the age of Cervantes* (Cervantes Çağında Ekfrasis) adlı kitabının “Simple Magic” (Basit Sihir) bölümünde sınıflandırma söz konusu olduğunda en zor durumlardan birinin ekfrasis’i konusuna göre saptamak olduğunu söyler, zira ekfrasis hagiografik, mitolojik, grotesk, tarihi ya da sadece manzaraya dayalı olarak gerçekleştirilmiş olabilir (21). Evliyâ’nın gördüğü mendil üzerindeki İsa suretinde ekfrasis’e temel oluşturan konu hagiografik bir malzemeye işaret eder. Ancak bu görme biçiminde Evliyâ’nın kendisinin tabiriyle bir “sihir” söz konusu olduğu için asıl sorgulanması gereken mesele, ekfrasis’in yaratılma, oluşma biçimidir. Armas, kurmaca ile gerçekliğin bir sarmala döndüğü *Don Kişot* romanında, ekfrasis’in kurgulanma biçiminin de tamamıyla kitabın kahramanının zihninde oluşan bir yaratının ürünü olduğunu savunur ve bu durumu “Ur-ekfrasis’in sihri” olarak

adlandırır: Roman karakteri Don Kişot'un yeldeğirmenlerini canavar devler olarak tasvir edişî zihnindeki kurgunun ürünü, ekfrasis'e sihir dokusunun eklenmesi durumudur. Evliyâ'nın dini bir figürün suretini gördüğünü iddia etmesi de hagiografik bir ekfrasis konusuyla birlikte sihir faktörüyle şekillenen bir zihinsel kurmacaya işaret eder. Evliyâ'nın mendilde gördüğü İsa sureti, Don Kişot'tan farklı olarak, sadece kendisinin gördüğü bir imge değil, kolektif bir Hristiyan inanışının tekrarıdır. Ne var ki inanç ve olağanüstü unsurlarıyla temellenen bir görme eylemi devreye girdiği için Evliyâ'nın o güne kadar gördüğü nesnel tasvir de olsa "sihir mertebesi hayâl-pesend marifetler", "sihir derecesinde hayal ürünü" olarak algıladığı Batılı resimlerden ayrılan, mucizevi bir seyirlik nesneden söz edilmektedir.

Çanlı Kilise'deki mendil üzerindeki İsa sureti Evliyâ Çelebi için mucizevi bir görüntüyken, Kudüs'teki Kumâme Kilisesi'nde bulunan bir İsa tasviri, mucizevi etkisinden ziyade sanatlı oluşuyla Evliyâ'yı etkiler. Zaten *Seyahatnâme*'nin büyük bir bölümünde Hristiyan mucizelerine sorgulama sonucunda ya da koşulsuz bir şekilde inanmak yerine, dini konuların Batılı anlamda resmedilme amacı ve üslubu karşısında, sorgulamaya dayalı meseleleri vardır. Aşağıdaki ekfrastik anlatıda görüleceği gibi Kumâme Kilisesi'ndeki ilahi bir dokunuş barındırmayan, insan elinden çıkma İsa tasviri, Evliyâ'nın karşısındaki görsel objeden estetik ve duyuşsal anlamda etkilendiği, Doğu sanatıyla karşılaştırma yoluna gittiği bir duruma yol açar:

Ve mihrâbları tarafında bir mahfil üzre bilâ-teşbîh Hazret-i İsâ timsâli var. Gûyâ münâcât eder gibi iki ellerin kaldırup du'â eder. Su'âl etdim, Rûhullâh'dır, deyü cevâb etdiler. Ammâ gûyâ zî-rûhdur. Her ne cânibe nazar etsen ol dahi ol cânibe nazar eder, yemîn ü şimâline varsan sana muntazırdır. Ve hande etsen ol dahi tebessüm eder. Bükâ

etsen ol dahi girye-künân olur. Hudâ hakkı kalemin çekmede Mânî ve
Bihzâd Erjenk Velîcân âcizlerdir. Beyt:

Güzel tasvîr edersin hâl [u] hatt-ı dilberi ammâ

Füsûn-ı işveye geldikde ey Bihzâd neylersin

mazmûnunca bu deyr-i atîkde mertebe-i sihr-i‘câz tasvîrâtlar çokdur”

(SN IX 240).

“Ve mihrapları tarafında bir mahfil üzerinde benzetmek gibi olmasın, bir
Hazret-i İsa timsali var. Güya dua eder gibi iki ellerini kaldırıp durur. Sordum,
Allah’ın ruhudur diye cevap verdiler. Ama güya canlıdır. Ne tarafa baksan o da o
tarafa bakar. Sağına soluna varsan yine seni gözetler. Ve gülsen, o dahi gülümser.
Ağlasan, o dahi gözyaşı döker. Allah hakkı için bir çizgisini çekmekte Mânî, Behzâd,
Erjenk, Velican acizlerdir. Beyit: *Güzel tasvir edersin dilberin yüzünün hâlini ama /*
Edasının sihrine gelince ey Behzâd neylersin.” Evliyâ’nın anlatısı bir kez daha
İslamda resim yasağının bilinci doğrultusunda İsa tasvirini yadırgar bir biçimde
“bilâ-teşbih”, “benzetmek gibi olmasın” ifadesiyle başlar. İsa figürünün resmediliş
biçimini anlatırken sıklıkla “güya” sözcüğünü kullanması da aynı içgüdünün
sonucudur. “Güya” sözcüğü söz konusu temsilin "taklit" özelliğini vurgulama gayesi
taşıyor. Öte yandan aynı “güya” sözcüğü bir yandan söz konusu sanat eserinin bir
taklitten ibaret olduğunu vurgularken, bir yandan da “gûyâ zî-rûhdur”, “güya
canlıdır” deyişiyle bu taklidin son derece başarılı bir taklit olduğunu belirtmektedir.

Tamar Jacobi, Horatius'un "ut pictura poesis" kavramını gündeme getirerek,
“ekfrasis’te güçlü bir mimesis geriliminin ortaya çıktığını, taklide dayalı sanatlar söz
konusu olduğunda yazı ve resmin doğrudan rekabete girdiğini” belirtir (“Pictorial
Models and Narrative Ekphrasis” 604). Evliyâ için bir taklit olarak İsa tasviri
başarılıdır, başka bir deyişle mimetik sorumluluğunu yerine getirmektedir. Kendisi

de bu başarılı mimetik etkiyi, özellikle de resmin canlılığı, seyredenleri takip eder hali, onlarla birlikte ağlayıp güldüğünü belirterek yazıyla okuyucusuna aktarmaya çalışır. “Hudâ hakkı” için resmin yetkinliğini kabul eder ve resmi Doğu’nun resim üstadlarının eserlerinden üstün bulur. Tüm bu değerlendirmelerle birlikte anlatısını, yeri geldiğinde *Seyahatnâme*’nin başka bölümlerinde de kullandığı beyitle sonlandırır. Bu beyit, resmin mimetik gücünün ancak bir noktaya kadar etkili olabileceğini ima ederken rekabet halindeki resimle şiire, "sözle" son noktayı koyar. Evliyâ’nın mimesis ve ekfrasis’le olan ilişkisi düşünüldüğünde; İslami nedenlerle resimle temsili sakıncalı bulunduğu, bununla birlikte estetik ve duyuşsal açıdan etkilendiği, en nihayetinde ise resimden çok yazıya paye verdiği ortaya çıkar ki bu durum Evliyâ’nın bakış açısının tek kutuplu olmayan doğasını gözler önüne serer.

Evliyâ Çelebi’nin İslami bakış açısının koyduğu sınırlamaların dışına çıkarak farklı kültürlerin sanat eserlerine yaklaşımının sorgulayıcı olduğu kadar son derece kucaklayıcı olabildiği kilise tasvirlerinde gözlemlenmişti. St. Stephan Katedrali’nde Batı’da resim sanatının neden kiliselerde varlık gösterdiğine dair papazlarla konuşması önemlidir. Benzer bir yaklaşım Batılı resim anlayışının örneklerine karşı tutumunda da mevcuttur. Resim değerlendirmelerini İslam dinindeki resim yasağı bilinciyle yaparken de aynı yasak doğrultusunda Batılı ya da Doğulu, resimlerin tahrip edilmesinden her zaman rahatsızlık duyar. Bunun ilk örneği, Atina Kalesi içindeki caminin duvarlarında zamanında var olan ancak bilinçli olarak zarar verilmiş resimlerdir. “Lâkin zâlim Garb sultânı Melik Mansûr bu vilâyeti feth etdikde bu câmi‘in cümle der-i dîvârlarında olan tasvîrâtın cevâhir gözlerin çıkarup kör eylemiş” (SN VIII 115), “Ancak zalim Mağrip Sultanı Melik Mansur bu vilayeti fethedince bu camiin duvarlarında olan resimlerin cevahir gözlerini çıkarıp kör eylemiş” (GTS VIII 253) diyen Evliyâ resim sanatına verdiği değeri gösterir.

Melik Mansur’a zalim diye hitap edişi, söz konusu tutumdan rahatsızlık duyduğunu açıkça ortaya koyar. Resimlerde gözlerin çıkarılması, eserlerin canlı varlıkların sureti olduğunu gösterir ve Melik Mansur’un tepkisi İslami yasağını destekleyen bir eyleme dönüşmüştür.

Resimlerin tahrip edilmesinden duyduğu üzüntüden yola çıkarak ve *Seyahatnâme*’nin pek çok yerinde verdiği bilgilere dayanarak Evliyâ Çelebi’nin resim sanatına verdiği önemi görmek mümkündür. Evliyâ, kendisinin de resim eğitimi aldığını belirttiğı gibi seyahatları sırasında resim çizdiği de olur. Evliyâ’nın resme verdiği önemi Semih Tezcan şöyle açıklar:

Kendisinin de resim yapmış olduğunu yazan ve *Seyahatnâme*’sinde İnebahtı kalesinin çizgi resmi bulunan Evliyâ Çelebi, resim sanatına özel bir ilgi duymuştur. Nitekim *Seyahatnâme*’nin 1. Kitabında anlattığı 1638 Esnaf Alayı’nın tanığı olan Evliyâ Çelebi, nakkaşların geçişini ayrıntılı bir şekilde tasvir ederken resim sanatının İslamda mübah sayılmasından yana tavır koyar. [...] Abdal Hân’ın değerli yazmalardan oluşan kütüphanesindeki minyatürlü bir yazmanın bir Kadızâdeli tarafından satın alınıp minyatürlerin göz ve yüzlerinin bıçakla tahrip edilmesi karşısında isyan derecesinde tepki göstermiştir ("Resim Düşmanı Kadızâdeli" 324).

Gerçekten de Evliyâ’nın Bitlis seyahati sırasında deneyimlediğı Kadızâdeli olayında resimlerin tahrip edilmesi karşısında üzüntü duyduğunu söylemek yetersiz kalacaktır, ki bu olayın ayrıntıları ileride incelenecektir. Evliyâ Çelebi’nin kendi çizimlerine ve üslubuna bakıldığında Frenk ressamlarını kendine ölçü olarak alması dikkat çekicidir. *Seyahatnâme*’de çizim deneyimlerini aktardığı kısımlar bu yaklaşımını ortaya koymaktadır. Örneğın, Manya’dayken Ali Paşa kendisinden Zarnata kalesinin resmini yapmasını ister. O da “dörd tabaka İslâmbol kâğıdına”

kaleyi resmedip bu durumu şöyle anlatır: “[...] hakîr bir hafta içinde cümle minvâl-i meşrûh üzre elvân boyalarla bir Freng-pesend kal’a tahrîr etdiğim Hünkâr câmi’ini gören ve sâ’ir hayâl-pesend amâristânların gören engüşt berdehen etdiler.” (SN VIII 265), “[...] hakir bir hafta içinde tüm bu anlatılan şekilde renkli boyalarla bir Frenk usulüyle kale resmi yaptığım Hünkâr Camii’ni gören ve diğer güzel binaları gören parmaklarını ağızlarına götürdüler.” Başka bir örnek, Van’da Ketenci Ömer Paşazade’nin kasrının “taşra dîvânhanesini”nin duvarına kalyon ve kadirga resmi yapmış olmasıdır. Anapoli/Anabolı kalesindeki Fethiyye Cami’nin minaresine çıkıp “şehrin tarh u tarz, eşkâl-i esâs-ı binâsın seyr ü temâşâ edüp bir tabak kâğıza kal’anın cümle imârâtların” (SN VIII 161), “şehrin tarhını, tarzını, şeklini ve yapısını gezip dolaşıp bir tabak kağıda kalenin tüm yapılarını” resmetmiştir. Mısır seyahatinde Nil Nehri’nin haritasını yapmaya soyunur.³¹ Bugüne kalan çizimler ise İnebahtı Limanı’nın çizimi ve Nil haritasıdır.³²

Evliyâ Çelebi’nin Doğulu ya da Batılı resim sanatı örneklerinin korunması konusundaki hassasiyeti *Seyahatnâme*’de bu konuya hatırı sayılır bir yer ayırmasından anlaşılır. Banu Mahir, 9. yüzyılda İslamdaki resim yasağının keskinleşerek sadece kitap resimlerinin varlığına izin verildiğini söylüyordu. *Seyahatnâme*’de Evliyâ Çelebi’nin aktardığı kadarıyla İslamiyetin izin verdiği ölçüde icra edilen resimli kitap örnekleriyle bir istisna dışında karşılaşılmaz. Ancak bu istisna Evliyâ için öyle önemli gözükmemektedir ki Bitlis seyahatinin ve belki de *Seyahatnâme*’nin onun kültürel bakış açısının derinliklerine inebilme konusunda en ayırt edici bölümlerinden birinin oluşmasına vesile olmuştur. Semih Tezcan, “Resim

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuran Tezcan ve Robert Dankoff, *Evliyâ Çelebi’nin Nil Haritası*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011); Nuran Tezcan, “Nil Yolculuğu: Mısır, Sudan, Habeşistan”. *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. (Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011) 244-65; Nuran Tezcan, “Evliyâ Çelebi’nin Gün Işığına Çıkan Eseri Nil Haritası”. *Toplumsal Tarih* 207 (2011): 58-63.

³² Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuran Tezcan, “Evliyâ Çelebi’den Kalan Belgesel İzler, Resim Merakı”. *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. (Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011) 73-75; Nuran Tezcan, “Evliyâ Çelebi’nin *Freng-pesend* Resim Tutkusu”. *Cahiers balkaniques* 41 (2013): 1-13.

Düşmanı Kadızâdeli” adlı makalesinde, Abdal Hân’ın değerli yazmalar barındıran kütüphanesindeki minyatürlü bir yazmanın bir Kadızâdeli tarafından alınıp tahrip edilmesi olayının ayrıntılarını derinlemesine irdeleyerek Evliyâ’nın “Kadızâdeli fırkasından geçinen bir nâmerd” üzerine verdiği şiddetli tepkiyi aktarır:

[...] tama‘-ı hâma düşüp bir sihr-âsâr Şâhnâme'yi mezâd-ı sultânîde bey‘-i men-yezîd edüp bin altı yüz guruşa {Şâhnâme} alup üzerine yazılmışken {herîf-i zarîf} haymesine varup "Tasvîr harâmıdır." deyüp cümle sahâyiflerde olan tasvîrâtı temâşâ ederken ba‘zı tasvîr-i sihr-âsârların gözlerin çıkarır şeklinde ol sûretlerin nergis gözlerin Etrâk bıçağıyla hakk ederken her varağı delik delik delmiş ve ba‘zı tasvîrleri bıçağıyla boğazladım zu‘mıyla boğazlarından çizmiş ve ba‘zı mahbûb u mahbûbe tasvîrâtların ol musanna‘ çehrelerin ve cümle libâsların ağzındaki mekrûh balgamı ve tükürüğüyle telvîs edüp böyle zî-kıymet kitâbın her varakın üstâd bir ayda hâsıl etmemişken bir ânda ağzı salyârıyla mülevves eder. Ertesi dellâliye akçesin taleb etmeğe vardıkda "Ben nideyim suratlı papas kitabın, surat harâmıdır", deyü almayup, "Cümle suratların bozdum"" deyü Şâhnâme-i şâhânşâhı dellâlın üstüne atar. Dellâl kitâbı açar, bakar, görürse kim bir sûret kalmamış. "Deyyâr bre ümmet-i Muhammed! Bu Şâhnâme'yi görün, bu zâlim neylemiş!" deyü feryâd eder. Herîf-i zarîf eydür: "Ey bürâderim {hoş etdim}. Tire şehrinde şeyhimin dediği gibi nehy-i münker eyleyüp hemân bir sûret alıkoydum. O da benim Tire şehrinde bir sevgili oğlanım var idi, anın sûretine benzediğiçün bozmadım" dedikde [...] (SN IV 152; alıntıl原因 S. Tezcan, "Resim Düşmanı..." 324-325).

“[...] ham tamaha kapılıp büyüleyici güzellikte bir Şehnâme’yi sultanî açık artırmada bin altı yüz kuruşa satın alır. Resimli bir *Şehnâme* olduğu için çadırına gidip ‘resim haramdır’ diye bütün sayfalarda olan resimlere bakarken bazı büyüleyici güzellikte resimlerin gözlerini çıkarırcasına o resimlerin nergis gözlerini köylü bıçağıyla boğazladığına inanırcasına boğazlarından çizmiş ve bazı güzel erkek ve kadın resimlerinin o sanatlı biçimde yapılmış çehrelerini ve bütün giysilerini ağzındaki iğrenç balgamıyla, tükürüğüyle pisletip üstadın her birine bir aydan fazla emek verdiği değerli kitabın her yaprağını bir anda ağzı salyasıyla kirletir. Ertesi gün tellal, tellâliye ücretini istemeye gittiğinde, ‘Ben ne yapayım resimli papaz kitabını, resim haramdır’ diye satın almayıp ‘Bütün resimlerini bozdum’ diye şehinşahlar *Şâhnâme*’sini tellâlin üstüne fırlatır. Tellâl kitabı açar, bakar ki tek bir resim bile kalmamış. Adam, ‘Bre ümmet-i Muhammet! Bu *Şâhnâme*’yi görün, bu zalim ne yapmış!’ diye feryat eder. Herîf-i zarîf der ki: ‘İyi ettim, Tire’deki şeyhimin dediği gibi *nehy-i münker* eyledim (“şeriatın yasakladığı şeye engel oldum). Sadece bir resim bıraktım, o da benim Tire şehrinde bir sevgili oğlanım vardı, onun resmine benzediği için bozmadım’ deyince [...]” (“Resim Düşmanı...” 324-325). Evliyâ’nın aktardığı ve hakkındaki tüm fikirlerini açıkça sunduğu bu olay İslam ve resim yasağı konusunun tarihsel gerçekliğine dair bir örnek olduğu gibi, trajikomikliğiyle de dikkat çeker. Kadızâdeli’nin Tireli şeyhinin sözüne kulak vererek gûnahtan sakınmak için parasını ödemeyi reddedeceği minyatürleri tahrip edip, sadece bir zamanlar sevgilisi olmuş bir oğlana benzerliği nedeniyle bir minyatüre kıyamaması trajikomiktir. Üstelik verdiği öfke dolu tepkiden Evliyâ için trajik yönünün daha ağır bastığı anlaşılan bu durum sadece söz konusu yazmanın başına gelmez. Bitlis’ten kaçmak zorunda kalan Abdal Hân’ın kütüphanesi *Şehnâme* gibi değerli Doğu klasiklerini içerdiği gibi coğrafya, astronomi, botanik, anatomi, felsefe gibi çeşitli

konularda yazılmış Batılı resimli kitaplarla doludur ve bu kitaplar da mezata düşer. Batılı resim örneklerinin yer aldığı bu kitapları mezatta gören Evliyâ'nın kapıldığı heyecan oldukça belirgindir. Bu kitapları, konuları ve en çok da resimlerinin ayrıntılarıyla coşkuyla tarif eder:

Ve iki yüz cild kefare hattı basmasıyla Kitâb-ı Atlas ve Minor ve
Coğraf ve Papa Munta nâm kitâblar ve hey'et ü hikmet kitâblarının
envâ'ı basa (?) kefare hattı kitâblar çıkdı kim mısra'ı:

Görenin akli gider özge temâşâdır bu

dediği mısra' üzre hey'et-i yeni dünya ve bu eski dünyâ eşkâlleri ve
niçe gûne eşkâl-i dünyâ harîtalari ve cemî'i nebâtât [ü] giyâhâtların
hukemâlara lâzım basma tasvîr ahşâbları ve niçe bin gûne benî
Âdem'in cümle eşkâlleri uzuvların teşrîh üzre tasvîr edüp basma
etmişler kim her tasvîri zî-rûh sanırsın. Hakkâ ki siyâh basma kalem-i
Fireng-i pür-renge kalmışdır. Ve iki yüz cild ibret-nümâ Acem u
Fireng kalemleriyle tahrîr olunmuş ibret-nümâ-yı nakş-ı bukalemûn
musavver mecmû'alar var idi kim her biri birer sihr-i helâl mertebesi
idi. Evvelâ kalem-i Fireng-i Mânî'ce siyâh kalem ile iki aded Hind
karakası ve bir Kalipot kalyonu ile temevvüc-i deryâda iki geminin
birbiriyle ceng [ü] cidâllerin tasvîr etmiş kim gûyâ henüz harb [ü] kıtâl
ederlerdi ve kalem-i Acem Mânî elvân kalemde hakkâ kim sihr-i
mübîn kalemi vardır. Ve Şâh Kulu ve Velîcân ve Şemsî Hân ve Mâlik
ve Erjeng ve Ağa Rızâ ve Muhammed Rızâ ve kalem-i Behzâd hakkâ
ki sihr-i füsûn-ı işve-gûne kalemi tâdır ve murdâr elin eşkâlât-ı
hayâlâtta pesendîde kalemi vardır. Hatta bir esb-i câdû ve pîl-i câdû

tasvîr etmişdir kim sihr-i füsûndur. Ve kalem-i Perîzâd, hakkâ ki perî-
peykerler ve melek-manzarlar bâzımda perîzâddır (SN IV 151).

“Ve iki yüz cilt kefare hattı basmasıyla *Kitâb-ı Atlas, Minor, Coğraf* ve *Papa Munta*³³ adlı kitaplarla, çeşitli astronomi ve hikmet konularında basma kefare hattı kitaplar çıktı ki mısra: *Görenin akli gider özge temâşâdır bu* dediği mısra üzere Yeni Dünya hey’eti, bu eski dünya şekilleri, çeşit çeşit dünya haritaları, bütün otların ve bitkilerin hekimlere gerekli basma resimleri ve binlerce çeşit insanların uzuvlarının şekillerini ayırıp çizimlerini basma etmişler ki her resmi canlı sanırsın. Gerçekten de siyah basma [marifetli ve teknik kurnazlığı olan Fireng’in] kalemine kalmıştır. Ve iki yüz cilt Acem ve Fireng kalemleriyle yazılmış ibret verici bukalemun nakşı resimli mecmualar var idi ki her biri birer sihir mertebesi idi. Evvelâ Fireng-i Mânî kalemince siyah kalem ile iki adet Hind karakarası ve bir Kalipot kalyonu ile denizin dalgaları içinde iki geminin birbiriyle savaşlarını çizmiş etmiş ki sanki henüz savaş ederlerdi ve Acem Mânî kalemi, renkli kalemde gerçekten büyüleyici kalemi vardır. Şah Kulu, Velican, Şemsi Han, Malik, Erjeng, Ağa Rıza, Muhammed Rıza ve Behzâd kalemi gerçekten eşsiz benzersiz sihirli kalemlerdir ve murdar elin hayâlî şekillerde hayret edilecek kalemi vardır. Hatta bir cadı at ve cadı fil çizmiş ki büyüleyicidir. Perîzâd kalemi, hakka ki peri yüzler ve melek görüntüleri yazmada perîzâddır" (GTS IV 340-1).

Bu ayrıntılı anlatımın neredeyse her cümlesi coşkun bir hayranlık ve övgüyle doludur. Anlatısına bu kitapların “kefare hattı basması” olduğunu söyleyerek başlayan Evliyâ, bir kez daha "kâfir" de olsa "kâfirin" ortaya koyduğu sanat eserini — ki burada Evliyâ’nın çok kıymet verdiği belli olan doğa ve sosyal bilimlere de söz konusudur — inkar edilemeyecek bir yetkinlikte bulmakta ve bu yetkinlik karşısında

³³ Evliyâ’nın *Papa Munta*’dan kastı Ortaçağ’dan itibaren çizilen dünya haritaları *Mappa Mundi*’lerdir.

heyecana kapılmaktadır; tıpkı kilise deneyimlerinde olduğu gibi. “*Görenin aklı gider özge temâşâdır*” beyitini söyleyerek aklı gidecek düzeyde heyecanını dile getiren Evliyâ, resimlerin büyüsunü ve sihir mertebesinde oluşlarını vurgular. Batılı resim örneklerine dair ekfrastik anlatılarında Evliyâ’nın en çok üzerinde durduğu özellik, resimlerin “canlılık ve gerçekçiliği” bu örneklerde de geçerlidir. Kitaplardaki bir görsel savaş tasvirini kendisi sözle tasvir ederken “sanki henüz savaş ederlerdi” demesi, Batılı resim anlayışında en çok etkilendiği özelliklerin başında neyin geldiğini gösterir. Evliyâ’nın tarif ettiği kitapların konuları göz önünde bulundurulursa —özellikle de coğrafi keşifler ve Yeni Dünya’ya yaptığı vurgu — kitaplardaki resimlerin Rönesans resim anlayışıyla çizilmiş olması yüksek bir ihtimaldir. Bu noktada, Evliyâ’yı resimlerin üslubu ile ilgili etkileyen önemli özelliğin altını çizmek gerekir. Rönesansta “[...] teknik buluşların en önemlilerinden biri, üç boyutlu anlatımı mümkün kılan perspektiftir. Ortaçağ resim sanatında figürlerin derinlikten yoksun, birer silüet şeklinde çizilmesinin karşısında Rönesans döneminde perspektif sayesinde figürler daha gerçeğe uygun, çizgisel ve ayrıntılara yer veren bir biçime kavuşur” (Conti 44-5). Evliyâ’nın tabiriyle bu “murdar”, şeriatı aykırı, kirli ellerin yaptıkları resimler, Rönesans anlayışının getirisiyle gerçeklik algısını derinleştirerek onun için büyüleyici bir özellik taşırlar.

Evliyâ’nın mimari özelliklerinden de hayli etkilendiği İstifani Kilisesi’nin (Viyana’daki St. Stephan Katedrali) kütüphanesinde bulunan kitaplar ise hem konuları itibarıyla çeşitlilikleri, hem resimleri hem de özenle korunuyor olmaları nedeniyle hayranlığını kazanmıştır. Bununla birlikte kiliselerin özenle korunuyor olmasından yola çıkarak Osmanlı’da camilerin harap bir halde olmasını eleştirdiği gibi Osmanlı’da kitapların da harap olmasından üzüntü duyup bu konudaki eleştirisini dile getirir:

Bir diyârda böyle kitâb-ı müstetâb cem‘iyyeti yoktur. İllâ Mısır'da Sultân Berkuk ve Sultân Ferec câmi‘inde ve İslâmbol'da Ebü'l-feth câmi‘inde ve Süleymâniyye'de ve Bâyezîd-i Velî'de ve Yenicâmi‘de dahi hisâbın Allâhu Rabbü'l-âlemîn bilir kitâblar vardır, ammâ bu Beç'de İstifan manastırında kitâb dahi ziyâdedir, zîrâ her lisânın kefare hatları musavver kitâbları ve teşrîh kitâbları ve Atlas ve Minor ve coğrafiyye ve Papamonta nâm hey’et kitâbları gâyet çoktur, ammâ bizde "Sûret harâmıdır" deyü bu tasvîrli kitâblar yoktur. Anıniçün bu Beç manastırında kitâb çoktur. Hele bu hakîr başpapasın izniyle bu kitâbhâneye girüp seyr-i temâşâ etdiğimde âlem-i hayretde kalup misk ü amber-i hâm râyihası dimâğım mu‘attar etdi [...] kitâbhânesi üzre bârân-ı rahmetden niçe bin cild kütüb-i mu‘tebereleri ve Yâkût-ı Musta‘simî ve Abdullâh-ı Kırımî ve Şemsullâh-ı Gamrâvî ve Şeyh Cûşî hatt-ı şerîfleriyle eyle zî-kıymet kelâm-ı izzetler cümle yağmurdan çürüyüp Cum‘a namâzına haftada bir kerre bu câmi‘e varan mezkûr Kitâbullâhları yeyen güvelerin ve kurdların ve fârelerin sadâların istimâ‘ edüp bir ümmet-i Muhammed demez kim, "Bu kadar Kitâbullâh telef oluyor, buna bir çâre edelim" demek ihtimâlleri yoktur, zîrâ Kitâbullâhlara kâfir kadar mahabbetleri yoktur (SN VII 101).

“Ancak bu Beç’te İstifan Manastırı’nda kitap daha fazladır. Zira her dilin kefare yazıları resimli kitapları, teşrih (anatomi) kitapları, Atlas, Minor, Coğrafiye ve Papamonta adlı heyet kitapları gayet çoktur. Ama bizde “Suret haramdır” diye bu resimli kitaplar yoktur. Onun için bu Beç Manastırı’nda kitap çoktur. Hele bu hakir başpapazın izniyle bu kütüphaneye girip seyrettiğimde hayretler içinde kalıp misk ve

ham amber kokusu beynimi kokulandırdı. [...] Ama bizim Mısır İskenderiyesi'nde Camiu'l-attârın derler büyük bir cami vardır, bu kadar yüz dükkan, han, hamam ve mahzenleri ve nice hayratları var iken cami harap olmuştur. Kütüphanesi üzerine yağmur yağıp nice bin cilt değerli kitapları, Yakut-ı Musta'sımî, Abdullah-ı Kırımî, Şemsullah-ı Gamravî ve Şeyh Cûşî hatlarıyla öyle değerli Kur'ân-ı Kerimler yağmurdan çürümüştür. Cuma namazına haftada bir kere bu camiye gelenler bu Kitabullahları yiyen güvelerin, kurtların ve farelerin seslerini işitirler. Bir ümmet-i Muhammed demez ki, 'Bu kadar Kitabullah telef oluyor, buna bir çare edelim' demek ihtimalleri yoktur. Zira Allah'ın kitaplarına kâfir kadar sevgi ve saygıları yoktur" (GTS VII 230). Halbuki Evliyâ'ya göre "kâfir kâfirliğince Allah kelâmıdır diye tüm kitapları haftada bir kere silip süpürmektedir". "Kâfir", 'kâfirliğine rağmen' nasıl büyüleyici resimler çiziyorsa mimari yapılarını ve kitaplarını da aynı titizlikle korumaktadır. Bahsettiği camiye cuma namazına gelenlerin kitapları tahrip eden "güvelerin, kurtların ve farelerin seslerini işittiğini" söyleyen Evliyâ duruma kara bir mizahla yaklaşmaktadır. Suretin haram olmadığı Beç Kütüphanesi'ndeki kitaplar ise Evliyâ'ya misk ve ham amber kokuları yayıp onun başını döndürürler.

İslam dininde suretin haram olması konusu Evliyâ'nın her daim aklını kurcalar. Evliyâ'nın kendi sorgulamalarına ve bu konuyu başkalarıyla birlikte gündeme getirişine bakmadan önce İslamda resim yasağının kökenine bakmakta fayda vardır. Mazhar Şevket İpşiroğlu, *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları* adlı çalışmasında yasağın *Kur'an*'la olan ilişkisini ve sonuçlarını şöyle açıklar:

İslam'daki resim yasağının kökeni, Buhari'nin naklettiği bir hadise dayanır. [...] Cahiliye devrinde Arap toplulukları tasviri puttan ayırmıyor, biçim verme yeteneğinde tabiatüstü bir gücün bulunduğu inanıyor ve tasvire tapıyorlardı. Bu yüzden Kuran'da

biçim verme (savara) ve yaratma (bara'a) aynı anlama gelir ve 'Yaradan'a (al-bârî), 'musavvir' (tasvir yapan, ressam) denir. [...]

Hadis, canlı varlıkların resmini yapanların Allah'la boy ölçüşmeye kalkıştıkları için kötü kişiler olduklarını söyler ve bu gibilerin Kıyamet Günü, yaptıkları tasvirlerle can vermek zorunda bırakılacaklarını, bunu başaramayacakları için de cehennem azabı çekeceklerini bildirir (23).

Evliyâ'nın söz konusu yasaktan hoşnut olmadığı *Seyahatnâme*'deki pek çok bölümden anlaşılır. Bununla birlikte yasağa karşı duyduğu hoşnutsuzluğun koşulsuz şartsız olduğunu söylemek de mümkün değildir. Resim sanatının icrasına ket vurduğu için yasaktan hoşlanmasa da inançlı bir Müslüman olduğu için fikri ve vicdanı rahat değildir. Allah'a şirk koşma, onun yaratıcılığıyla yarışa ve neticesinde günaha girme riskini göz ardı edecek değildir. İstifani Kilisesi'ndeki resimli kitaplar ve freskleri hayranlık ve hayretlikle incelemesi üzerine papazlarla yaptığı görüşmeyi alıntılayan aşağıdaki bölüm, onun hem başka kültürlerle olan merak ve ilgisini hem de kendi dininin resimle kurduğu ilişkiyi sorgulamasına neden olur. Papazlar kiliselerinde neden resim kullandıklarını Evliyâ'ya şu şekilde açıklarlar:

Hâşâ biz bu sûretlere tapup ibâdet ideyiz ve bunlardan oğul kız ve ni'met ü devlet-i dünyâ ve ömr isteyeyiz. Ancak peygamberimiz Hazret-i Îsâ ve havâriyyûnların ve sonraki gelen evliyâlarımızın ve sâhibkırânlarımızın ve hayrât sâhibi pâdişâhlarımızın sûretleridir kim görüp ta'zîm ile hayr du'â edüp cümleden ziyâde Hazret-i Îsâ Nebî'ye ziyâde ta'zîm ederiz, zîrâ rûhullâhdır. Bizim dînimizde sûret yazmak câ'izdir, zîrâ papaslarımız vaz' [u] nasîhat ederken sizin şeyhleriniz gibi halka hüsn-i ta'bîr ile anlatmak müşkil olup tasvîrler ile

peygamberleri ve evliyâları ve cenneti bu cemâl tarafı sûretiyle yazup anladırız ve cehennemi böyle zebânîler ile ve âteş-i sa‘îr ile ve nâr-ı hamîm ile nakş edüp celâl tarafın yazup papazlarımız halka ‘Korkun Allâh'dan’ deyü va‘z ederken bu sûretleri gösterir. Yohsa bunlara biz ibâdet etmeziz", deyü cevâb etdiler (SN VII 103).

“Hâşâ biz bu resimlere tapıp ibadet edeyiz ve bunlardan oğul kız, nimet, dünya devleti ve ömür isteyeyiz. Ancak peygamberimiz Hazret-i İsa ve havarilerin, sonraki gelen evliyâlarımızın, sahipkırânlarımızın ve hayrat sahibi padişahlarımızın suretleridir ki görüp saygı ile hayır dua ederiz, hepsinden fazla Hazret-i İsa Nebî’ye çok tazim ederiz, zira Ruhullah’tır. Bizim dinimizde resim yapmak serbesttir, zira papazlarımız vaaz ve nasihat ederken sizin şeyhleriniz gibi halka güzelce anlatması zor olup bu resimlerle peygamberleri, evliyâları ve cenneti bu güzel tarafı görüntüsüyle yazıp anlatırız, cehennemi böyle zebaniler ile cehennem ateşi ile fokurdayan kaynar sularla yapıp korkutucu yönüyle çizip papazlarımız halka ‘Korkun Allah’tan’ diye vaaz ederken bu resimleri gösterir. Yoksa bunlara biz ibadet etmeziz’ diye cevap verdiler” (GTS VII 234-5). Papaz yaptıklarının asla putperestlik olmadığıнын altını çizer. Tek amaçları resimlerin aracılığıyla saygı duydukları dini figürleri anıp onlara dua etmektir. Hem kendileri hem de cemaatleri için resimlerin tamamiyle araçsal bir işlevi olduğunu özellikle belirtirler. Ancak papazların resimlerin kendi dinlerinde günah sayılmama nedenini açıklamalarında en dikkat çekici kısım, kendi cemaatlerine ancak resim yani görselleştirme yoluyla tanrı ve ahiret korkusunu aşılayabileceklerini, oysa Müslüman din adamlarının cemaatlerine bu korkuyu öğretmek için resme ihtiyaçları olmadığını, vaazlarının yeterli olduğunu söylemesidir. Mazhar Şevket İpşiroğlu, “Reformasyondan sonraki Hıristiyanlıkta, Allah’la kul arasına girebilecek olan ‘otoritenin’ anlamını yitirmiş olduğunu

söyleyerek” Hristiyanlıkta bir noktadan sonra resim sanatının araçsallaştırılmasına açıklık getirir (153). Evliyâ Çelebi, İstifani Kilisesi’ndeki papazlar dışında Yaş şehrindeki Lipul Bey Manastırı’ndaki rahiplerle de benzer bir konuşma yapmış, Hristiyanlığın resim sanatını kullanma gerekçesini birinci ağızdan öğrenerek okuyucusuna aktarmıştır.

Hristiyan rahiplerinin resim konusunda Evliyâ’ya sundukları gerekçe onu ikna etmişe benzer. Özellikle İstifani Kilisesi, Lipul Bey Manastırı ve Kaşa Ban Muğanı Kilisesi’ndeki cennet ve cehennem tasvirleri, Evliyâ üzerinde öyle güçlü bir duygusal etki bırakır ki bir Müslüman olarak bu resimlerle kurduğu ilişki, hem Batılı resim anlayışından hem de resimlerin sunduğu dini mesajlardan etkilenmeyle birleşerek Evliyâ’nın *Seyahatnâme*’nin en uzun ekfrastik anlatılarını kaleme almasına neden olur.

Nazmi Ağıl, ekfrasis’in görsel sanat eserini seyreden kişiyi duygusal etkileşimin doruk noktalarına çıkaran yönü üzerinde de durmuştur. Tıpkı *Benim Adım Kırmızı* gibi Doğu ve Batı resim sanatını mesele edinen Nedim Gürsel’in *Resimli Dünya* adlı romanından bir sahneyi alıntılıyarak ekfrasis’le ilgili “resmin tutsak edici gücü” meselesini gündeme getirir ki bu örnek Evliyâ Çelebi’nin cennet ve cehennem tasvirleri karşısında hissettiklerini anlamak için yol gösterici özelliktedir:

Bir an önce uzaklaşmalı bu tablonun önünden, anısı can yakan, İsa’nın çarmıhtaki gövdesi gibi acıyla gerilen çıplak gövdeleri, sonu hep kötü biten sevişmeleri de artık unutmalı. Ama büyülenmiş gibi çakılıp kalmıştı [...] O gün Academia’yı gezenler girişte, Paolo Veneziano’nun *poliptik*’inin önünde orta boylu, orta yaşlı, saçları

arkadan biraz dökülmüş bir adamın hiç kıpırdamadığını gördüler

(Gürsel’den alıntıl原因 Ağıl 223; Gürsel 44).

Elbette Nedim Gürsel bu satırları Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme*’sinden 300 yıl sonra bir roman kurgusuyla kaleme almıştır. *Seyahatnâme* ise yazarının gerçek deneyimleri doğrultusunda yazılmış bir seyahat yazını örneği olarak farklı bir kurmaca türüdür. Bununla birlikte her iki eser de özünde birer kurmacadır ve bu örneğe değinmekte asıl belirleyici olan, söz konusu ekfrasis deneyimine işaret etmektir: ekfrasis’in seyreden kişide yarattığı duygusal etki dikkat çekicidir. Evliyâ’nın Kaşa Ban Muğanı Kilisesi’ndeki cennet ve cehennem tasvirlerini nasıl anlattığına bakıldığında, *Resimli Dünya*’nın gördüğü resimler karşısında kıpırdamadan kalan kahramanının durumuna benzer bir şekilde duygu yoğunluğuna kapılan bir seyirciyle karşılaşılır:

Bu deyr-i musanna‘ın papaslarıyla hüsn-i ülfet edüp niçe kerre girüp bu deyri seyr [ü] temâşâ edüp bir kerresinde im‘ân-ı nazar ile deyrin cümle der [ü] dîvârlarına nazar etdim. Niçe bin sûretlerden mâ‘âdâ bu deyrin sağ tarafında bir küşâde dîvârın yüzüne elli adım tûlu bir cennet tasvîri yazmışlar kim âdem gördükde teslîm-i rûh edüp Sûre-i Fecr’de [*Fedhulî fî ibâdî*] âyetin tilâvet edüp dâhil-i cinân olacağı gelir. Ve ana karşılık karşı cânibde bir muzlim rûy-ı dîvârın elli adım yerinde bir cehennem tasvîri tahrîr etmiş kim sırâtı gören sûre-i Fâtiha’da [*İhdinâs sırâtel mustakîm*] âyetin okur. Ve mîzân-ı terâzû tasvîrin gören sûre-i (---) [*Ve ekîmul vezne bil kıstı ve lâ tuhsırûl mîzân*] âyetin tilâvet eder. Ve derkü’l-esfel derelerinin tasvîrâtının gören sûre-i (---) [*İnnel munâfikîne fîd derkil esfeli minen nâr(nâri), ve len tecide lehum nasîrâ*] âyetin kırâ’at eder. Ve çâh-ı gayyâ

tasavvurun gördükde sûre-i Veyl'de [*Veylun li kulli humezetin lumezetin*] âyetin okur. [...] üstâd-ı nakkâş-ı Fireng-i Mânî Erjeng, Sannâ'-ı Lem-yezelin celâl tarafın yazup halkı korkutmak için eyle bir dâr-ı dûzah ve nîrân tasvîri yazmış kim ol cehennem dereleri içre ibâdullâhın nefit ve katrân ve âteş-i sûzân içinde kebâb-ı pur-putur ve kokoç olup zebânîler urarak develer gerdânı gibi yılanlar ve çıyanlar ve akrebler sokarak her âdemin azâb-ı elimi tasvîrlerin görenler hemân terk-i dünyâ edüp her şeyden tâ'ib ü tâhir olup yemeden ve içmeden el çekeceği gelüp âdeme bir dehşet ü vahşet hâsıl olur (SN VI 24-5).

"Bu sanatlı kilisenin papazlarıyla dost olup nice kere bu kiliseyi gezip dolaştım. Bir keresinde incelemek için bu kilisenin bütün duvarlarına baktım. Binlerce resimden başka bu kilisenin sağ tarafında bir açık duvarın yüzüne elli adım uzunluğunda bir cennet tasviri yazmışlar ki insan görünce ruhunu teslim edip Fecr suresindeki *Ey huzura eren nefis, gir kullarımın arasına, gir cennetime* âyetini okuyup cennete gideceği gelir. Ona karşılık karşı tarafta bir karanlık duvarın yüzünde elli adım yerinde bir cehennem tasviri yazmış ki sıratı gören Fâtîha suresindeki *Bizi doğru yola erıştır* âyetini okur. Terazî tasvirini gören (---) suresindeki *Tartmayı doğru yapın, tartıyı eksik tutmayın* âyetini okur. Cehennemin çukur derelerini gören *Doğrusu münaфіklar cehennemin en alt tabakasındadırlar* âyetini okur. Gayyâ kuyusu tasavvurunu görünce Veyl suresindeki *Diliyle çekiştiren, kaş ve gözüyle işaretler yapıp alay eden her fesad kişinin vay haline* âyetini okur. [...] Freng-i Mânî Erjeng usta nakkaşı, Ezeli Yaratıcı'nın celâl tarafını yazıp halkı korkutmak için öyle bir cehennem ve ateş resmi yapmış ki o cehennem dereleri içinde insanların nefit, katran ve yakıcı ateş içinde pur-putur ve kokoç kebab olup

zebânîler vurarak deve boynu gibi yılanlar, çıyanlar ve akrepler sokarak herkesin çektiği acı azabının resimlerini görenler hemen dünyayı terk edip her şeye tövbe ederek temizlenip yemeden içmeden el çekeceği gelip insana bir dehşet ve vahşet hasıl olur" (GTS VI 52-3).

Evliyâ Çelebi kilisenin rahipleriyle dost olup kiliseyi “nice kere” dolaştığını belirtir. Bu durum dahi onun söz konusu resimlere duyduğu ilgiyi açığa vurur, uzun anlatısından anlaşılacağı üzere resimleri tekrar tekrar incelediğini düşündürür. Gördüğü cennet tasvirlerini tarif etmez, ancak onda hissettirdikleri üzerinde durur. “İnsanın ruhunu teslim edip cennete gideceği gelir” ifadesi, güçlü bir duygusal etkileneceği işaret eder. Cennet, cehennem, terazi, cehennem çukurları ve Gayyâ kuyusu resimlerinin her birinin karşısında Kur’an’dan uygun bir ayet okuma ihtiyacı hisseder. Anlatının sonlarında yer alan cehennem tabloları sadece Evliyâ’nın duygulanımını aktarmakla kalmaz, daha önce papazların söylediği gibi resimlerin “cemaate korku salabilmek için” gereken etkiyi vermesi durumunu Evliyâ için de gerçek kılar. Nitekim Evliyâ, Frenk nakkaşın “halkı korkutmak için” yaratıcının kızgın yönünü ustalıkla görselleştirdiğini söyler, öyle ki kendisinin de resimler karşısında duyduğu başlıca his dehşet ve vahşettir. Cehennem azabını mekanın özellikleri, türlü korkutucu hayvanlar ve ateş imgeleriyle tüm ayrıntılarıyla işleyen resimler, Evliyâ’da “dünyayı terk edip her şeye tövbe etme” isteği uyandırmıştır.

Evliyâ’nın Lipul Bey Manastırı’nda gördüğü tablolar ise ekfrasis’in duygusal alımlama yönünü ileri bir boyuta taşır. Evliyâ’nın resimlere verdiği tepkileri dile getirişi, başka ekfrastik anlatılarında da gözlemlenen, tekrarlanan kalıpları içerir. Bununla birlikte gördüğü resimlerin hiçbirini bu uzunlukta ve ayrıntıda, her biri karşısında hissettikleriyle tarif etmemiştir. Üstelik aşağıdaki alıntıda görüleceği üzere

bu defa hayranlık, korku ve hayret karışımı olan duygularına içtenlikle açıkladığı başka bir duygu ve tepki de eklenir:

[...] üstâd-ı nakkaş arz-ı ma‘rifet için bu deyr içre bir tarafa cennet-i me’vâ ve bir tarafa cehennem ve derkü'l-esfel çâh-ı gayyâ tasvîri edüp cennetde hûrî ve gılmân ve firdevs ve huld-i berîn ve illiyyîn ve adn ve sidre-i mûntehâ gösterüp bir tarafına arş u kürs ve levh [u] kalem dahi gösterüp gûnâ-gûn kasr-ı müzeyyenler içre ehl-i cennetin hûrî ve gılmân ehl-i ıyâlleriyle ayş [u] işretlerin tahrîr etmiş kim hemân gören âdem ol ân rûh teslîm edüp cennet-i me’vâya gideceği gelir. Ve dahi dâr-ı cahîm tasvîrinde Veylû deresin ve Gayyâ deresin ve Sakar deresin ve Tamu deresi ve Siccîn deresi ve Sâ‘îr beli (---) (---) alev ber-alev elvân boyalar ile eyle âteş-i Nemrûdlar içinde Nemrûd ve Fir‘avn ve Karûn [ve] şeddad ve hümeze ve lümeze ve zemmâm ve nemmâm ve fâsık ve fâcir ve zânî ve lutîleri birbirlerine çatışmış tasvirlerin gösterüp yılan ve çıyan ve akreb ve ukâb sıfatlı zebânîler zift ve katrân içinde mezkûr âsîlere nobûtlar urup azâb-ı elîm etdiklerin göstermiş kim gören âdemler her şeyden tâ‘ib ü tâhir olup, "Cennet olmazsa bârî cennet ve cehennem ortasında a‘râf olsun" demesi mukarrerdir. A‘râfi dahi bir gûne tasvîr etmiş kim bu dahi bir vech ile ta‘bîr olunmaz. Bir tarafda dahi mîzân ve terâzu ve bir tarafda sırât-ı mustakîmi Sa‘îr âteşi üzre kılıçdan keskin ve kıldan ince eyle Sırat Köprüsü yazmış kim gören âdemin vücûdu berk-i hazân gibi ditrer. Ve bu deyrin kapusu tarafına rûz-ı mahşerin meydân-ı Arasât'ını tasvîr edüp bin bir ayak bir ayak üzre bir helc u melc ve vâveylâ ve vâveledâ ve feza‘ u çeza‘ etmiş şekilli tasvîr-i

ibret-nümâlar etmiş kim bir vech ile ta‘bîr ü tavsîfî mümkün değildir. Tâ ki ilme'l-yakîn ve ayne'l-yakîn hâsıl etmeyince ma‘lûm değildir, ammâ bu hakîr im‘ân-ı nazar ile bu tasvîrât-ı ibret-nümâlara nazar edüp engüşt ber-dehen etdim, ammâ cümleden ziyâde temâşâsında haz etdiğim tasvîr oldur kim şeytân *aleyhi'l-la‘ne* fakîri ve iblîs-i pür-telbîs ve darrât u züll ü künnes ü vesvâs er-racîm tasvîrlerin birer gûne eşkâl-i garîbe vü acîbe ve ucube bed-lika ile yazup zebânîler bunları bir hâl-i elîm ile azâb eder yazmış kim gören âdemler safâ edüp gülmeden bî-tâb ü bî-mecâl olup hakîr dahi görüp handeler etdim (SN V 178).

"[...] nakkaş ustalığını göstermek için bu kilise içinde bir tarafa cenneti, bir tarafa cehennem ve cehennem çukurunu, Gayyâ kuyusu resmi edip cennette hûrî, gılman, Firdevs, Huld-i berîn, Illiyyîn, Adn ve Sidre-i müntehâ gösterip bir tarafına arş, kürsi, levh u kalem dahi gösterip türlü türlü süslü köşkler içinde cennet ehlinin hûrî ve gılmanlarla içip eğlenmelerini yazmış ki hemen gören adam o an ruhunu teslim edip Me'vâ cennetine gideceği gelir. Cehennemın çizilmesinde Veyl Deresini, Gayyâ Deresini, Sakar Deresini, Tamu Deresi, Siccîn Deresi ve Saîr Beli (---) (---) alev alev renkli boyalar ile öyle Nemrud ateşi içinde Nemrud, Firavun, Kârûn, Şeddad, şeytanlık yapanları, kötöleyicileri, koğucuları, inançsız, günahkar, zina yapanları ve lutîleri (ibne) birbirlerine çatışmış resimlerini gösterip yılan, çıyan, akrep, karakuş sıfatlı zebanîler zift ve katran içinde anılan asilere nobutlar vurup yakıcı azap ettiklerini göstermiş ki gören adamlar her şeyden tövbe edip temizlenir. 'Cennet olmazsa bâri cennet ve cehennem ortasında a'râf olsun' demesi kesindir. A'râfî da bir çeşit resmetmiş ki bu da bir şekilde anlatılmaz. Bir tarafta da mîzân, terâzi ve bir tarafta sırât-ı mustakimi Saîr ateşi üzerinde kılıçtan keskin ve kıldan ince

öyle sırat Köprüsü yapmış ki gören insanın vücudu güz yaprağı gibi titrer. Bu kilisenin kapısı tarafına mahşer gününün Arasat meydanını resimleyip bin bir ayak bin bir ayak üzere bir karışıklık, bağırış, çağırış, ağıt, figan, feryat etmiş şekilli ibretlik resimler yapmış ki hiçbir şekilde tarifi mümkün değildir. Bu hakir insaf gözüyle seyredince hayranlığımdan parmağımı ağzıma götürdüm. Bunların içinde hepsinden fazla hazzettiğim resim odur ki melun Şeytan fakiri, iblis, darrât, züll, künnes ve vesvâs er-racim resimlerini birer tür garip ve acayip şekilli, ucube görünümlü yapıp zebâniler bunları çok yakıcı azap ile azap eder yazmış ki gören adamlar safâ edip gülmeden dermansız kalıp hakir de görüp bol bol güldüm" (GTS V 477-8).

Evliyâ, nakkaşın ustalığını kanıtlamak için bu resimleri yaptığı saptamasında bulunur. Kaşa Ban Muğanı Kilisesi'ndeki resimlerin tasvirinde nakkaşın Hristiyan halkı korkutma amacıyla resimleri yaptığını söylüyordu. Nakkaşın ustalığını resimlerin seyredenlerde korku uyandırma gücüyle ilişkilendirdiği görülür. Resimler; cennet, cehennem, Gayyâ kuyusu, cehennem, Araf ve Şeytan tasvirleridir. Evliyâ, Kaşa Ban Muğanı'da cennet tasvirlerinin onda yarattığı güçlü duyguları dile getirmeye odaklanırken, burada tasvirleri ayrıntılı olarak yazıya döker. Cennetin ayırt edici figürlerinin nasıl çizildiğini tek tek söyledikten sonra insanın nasıl ruhunu teslim etme isteği duyduğunu dile getirir. Evliyâ'nın cehennem tasviri de benzer bir şekilde her zamankinden ayrıntılıdır; cehennem dereleri, çukurları, Evliyâ'nın tabiriyle "alev alev renkli boyalarla" sağlanan cehennem ateşleri, özellikle de günahkarların günahlarına göre çeşitlendirilerek cezalandırılmalarını güçlü bir şekilde tasvir eden resimler Evliyâ'nın detaylı ekfrastik anlatısının konusu olurlar. Sözcüklerle anlatılmaya çalışılan bu görsellik Dante'nin Cehennem tasvirlerini andıracak niteliktedir. Nitekim bazı eleştirmenler Dante'nin teolojik yönüne

yoğunlaşarak *İlahi Komedya*'nın Tanrı ve İncil eğitimi için tasarlanmış bütüncül bir ekfrasis olduğunu savunurlar (Zhong 20). Yahya Kemal Taştan ise, "Evliyâ Çelebi İlahi Komedya'yı Okudu mu?" adlı makalesinde, Dante'nin zihin dünyasını şekillendiren San Silvestro Şapeli'ndeki fresklerin, onun Konstantin Bağışı'nı tarihsel bir felaket olarak yorumlamasına ve *İlahi Komedya*'ya bir cehennem tasviri olarak aktarmasına neden olduğunu söyler. Bununla birlikte Taştan'a göre, Kanuni Sultan Süleyman'dan beri Osmanlı entelektüellerinin haberdar olduğu Dante ve metninin, Evliyâ'nın imgelem dünyasında da bir etki sağlamış olması olasıdır (391-4).

Evliyâ'nın bir seyirci olarak görende "tövbe etme isteği" uyandırdığını söylediği kilise resimlerini yazıya aktarışı güçlü bir görsel imge yaratır. Cennet ve cehennem tasvirlerinin aktarılışından sonra sıra Araf ve Sırat köprüsü tasvirlerinin, mahşer gününün Evliyâ tarafından yorumlanmasına gelir. Evliyâ, mahşer gününde insanların feryatlarının, bağırs çağırışlarının yarattığı dehşet duygusunun resim aracılığıyla başarılı bir şekilde aktarıldığını düşünmektedir. Ekfrastik anlatısında belirgin olan duygusal etkilenmenin farklı bir duygusal tepkiye dönüştüğü kısım ise söz konusu resimlerde şeytanın tasvir edilmesini gülünç bulmasıdır. Cennet, cehennem, Araf ve mahşer günü tasvirleri bir Müslüman olan Evliyâ için Hristiyan papazlarının amaçlandığını söylediği şekliyle korku ve hayranlık uyandırabiliyorken, şeytan tasvirleri gerçekçi olmaktan uzak görünmektedir. Evliyâ'nın genel olarak gerçekçilik bağlamında yetkin bulduğu Batılı resimleri algılama deneyiminde istisnai bir duruma işaret eder.

Nuran Tezcan, "Evliyâ Çelebi'nin *Freng-pesend* Resim Tutkusu" adlı makalesinde, Evliyâ'nın Batılı resim algısını derinlemesine inceleyerek, öncelikle Osmanlı sanat tarihinde kullanılmayan, tamamiyle Evliyâ'ya özgü olduğu anlaşılan

"frenç-pesend" deyişini açıklar: "Bir yanda *Frenç-i pür-ceng* (barbar), *Frenç-i bed-reng* (kötü işli), *Frenç-i pür-reng* (hileci); öte yanda onun değer atfedilen üretim alanları ve *frenç-pesend* kavramı" (4). Görüldüğü gibi "Frenç" deyişi Evliyâ için olumsuz anlamlar içerdiği gibi Batılı sanatlar söz konusu olduğunda bu olumsuz anlamından tamamen arınmaktadır. Bütün sanatsal özellikleriyle Evliyâ'nın beğenisini kazanan İstifani Kilisesi'ndeki resim örnekleri hakkındaki ekfrastik anlatı, onun Batılı resim karşısındaki olumlu görüşlerini ve hissettiklerini özetler niteliktedir. Aşağıdaki alıntı, sadece cennet tasvirleri üzerinden Evliyâ'nın yaşadığı duygusal etkileşimi ve Batılı resim sanatını değerlendirme konusunda koyduğu son noktayı gösterir:

Ammâ bu Nemse kralının taht-ı nâ-bahtı olan bu Beç içindeki İstifani kenîsesinde bu gûne cennet tasvîri var kim âdem gördükde rûh teslîm edüp âye[t] sûre-i (---) [*vedhulî cennetî*] deyüp dâhil-i cinân olacağı gelir ve cennet-i Adn-i berîni ve cennet-i Firdevs'i ve cennet-i Illiyyîn'i ve cennet-i Sidre'yi ve cennet-i Me'vâ'yı ve cennet-i (---) bu cennetleri bir küşâde yerde kat-ender-kat kasr-ı İrem cinânlar ile ve gûnâ-gûn enhâr-ı azîmler ile ve havz-ı kevserler ile memlû bâğlar ve bâğçeler ve hûrî vü gılmânlar ile ve niçe bin gûne burâk ve sündüs istebraklar ve refref nâm burâklar ve cemî'î melâ'ikeler ve arş u kürsî ve levh u kalemler ile bir cennet göstermiş kim hakkâ Frenç tasvîre geldikde Hind ü Acem'e gâlibdir (SN VII 103).

“Ama bu Nemse kralının taht merkezi olan bu Beç içindeki İstifani Kilisesi'nde bu şekilde cennet resimleri var ki insan görünce ruhunu teslim edip âyette geçtiği gibi “*İyi kullarım arasına gir, cennetime gir*” deyip cennete gireceği gelir. Adn Cenneti’ni, Firdevs Cenneti’ni, Illiyyin Cennetini, Sidre Cenneti’ni,

Me'vâ Cenneti'ni ve (---) Cenneti'ni yapmışlar. Bu cennetleri açık bir yerde kat kat İrem Köşkü bahçeler ile türlü türlü büyük ırmaklarla süslemiş, Kevser havuzları ile dolu bağlar, bahçeler, huri ve gılmanlar ile nice bin çeşit burak ve sündüs istebraklar ve refref adlı Buraklar, tüm melekler, Arş, Kürsü, Levh ve Kalemler ile bir cennet göstermiş ki Freng resme gelince Hint ve Acem'e üstündür" (GTS VII 235). Nuran Tezcan'ın ifadesiyle Evliyâ için cennet tablosu "bir Doğulunun bakış açısından yani gölgesiz/perspektifsiz resim kültüründen gelen bir kişinin bakışı"yla, " hemen ölüp gitmek için ne kadar çekici"dir ("Evliyâ Çelebi'nin *Freng-pesend* Resim Tutkusu", 5). Duyduğu bu istek onun Batılı resmin biçim ve tekniğine üstünlük atfetmesinde şüphesiz etkilidir. Doğu kültürünün resim anlayışına koyduğu sınırlar, İslamın yol açtığı günah faktörünün soru işaretleri uyandırmasıyla, onun için çok sevdiği resim sanatının "Freng" diyarında üstünlük kazanmasına neden olmaktadır. İstifani Kilisesi'ndeki cennet tasvirlerinin yanı sıra incelenen tüm Batılı resim değerlendirmelerinde Evliyâ'nın resim sanatını değerlendirme ve takdirinin kültürel belirleyicilerin ve sınırlandırmaların ötesine geçtiğini söylemek mümkündür. Orhan Pamuk'un yüzyıllar sonra yazdığı romanda Doğulu bir nakkaş, kendi dünyalarında sanatlarını icra etme özgürlüklerinin ket vurulmasına ve takdir görme özlemlerine dair hislerini şu şekilde dile getirir:

Kitaplarımızı suçlular gibi gizli gizli ve çoğu zaman da özür diler gibi hazırlıyoruz. Bizi dinsizlikle suçlayacak hocaların, vaizlerin, kadıların, şeyhlerin hücumlarına peşinen boyun eğmenin, bu bitip tükenmez suçluluk duygusunun, nakkaşın hayalini hem öldürdüğünü, hem de beslediğini öyle iyi biliyorum ki... Yazıda, nakışta, resimde bizi çeken şey işte o korkunun içindedir. Sabahtan akşama kadar, geceleri mum ışığında kör oluncaya kadar dizlerinin üzerine çöküp

kendimizi resme ve kitaplara vermemizin nedeni yalnızca para ve
ihvan değil, öteki insanların gürültüsünden, cemaattan kaçmaktır.
Ama bu tutkuya karşılık, ilhamla yaptığımız resmi o kaçıp
saklandığımız insanlar da görüp takdir etsin isteriz (192).

Şeyhlerinin fetvaları doğrultusunda resimlerdeki insan figürlerinin gözlerini
çıkararak, resimli kitapları tahrip eden Doğululara kızan, "günah" da olsa kendisi de
Freng-pesend resimler çizip Batılı resimler karşısında her türlü duygulanımı yaşayıp
hayranlık besleyen Evliyâ, bu romandaki Doğulu nakkaşla diyaloga girme ihtimali
olsa onun beklediğı takdire kuşkusuz karşılık verecektir. Kendi kültürünün en önemli
edebi figürlerinden biri olan Şeyhî bir şiirinde, "Suret ü nakşî gözleyen kâfir ü büt-
perest olur / Âşık-ı sâdik olanın hâtırı lem-yezelledir" (Resim ve nakşî gözleyen
kafir ve putperest olur, sadık aşık olanın gönlü kalıcıdır) der (Alıntılaman Kardaş
126). Evliyâ kendisi de köklü bir dini eğitim almış, dini görevlerde bulunmuş biri
olarak hiçbir zaman bir inanç sorunu yaşamaz, ancak Batılı resimlere dair ekfrastik
anlatılarına bakıldığında bu resimlerin 'büyüsüne' kapılmadığını söylemek imkansız
olacaktır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

HEYKELLER

Tüm unsurlarıyla mimari yapılar, Doğulu ve Batılı resim örnekleri *Seyahatnâme*'nin tamamı boyunca Evliyâ Çelebi'nin dikkatle gözlemlediği, dini, kültürel, ideolojik ve estetik unsurlarla şekillenen bir öznellikte ekfrastik anlatıya tabi tuttuğu görsel sanat eserleri örnekleridir. Bu ekfrastik anlatılar, önceki bölümlerde incelendiği üzere hem İslami kültürün içinden hem de Batılı bir anlayışla yapılan çeşitli görsel sanat eserleridir ve kültürel konumlanmayla Evliyâ'nın duruma göre bakış açısının değişkenlik göstermesine neden olmuşlardır. Bu sanat eserleri, kimi zaman Batılı bir görsel sanat eserine kayıtsız şartsız hayranlık duymaya, kimi zaman Osmanlı kimliğinin dışına çıkamayarak "kâfir" algısıyla seyirlik nesneye yaklaşmaya, kimi zaman yeterince değer verilmediği için ilerleyemeyen, yok olan Doğu sanatı üzerinden toplumsal ve siyasi eleştirilere, her halûkarda sanatlar arası bir karşılaştırmaya ancak en nihayetinde tüm bu olguları aşarak görsel sanat eserini hangi kültürden olursa olsun özünde takdire yol açmıştır. Mimari ve resim dışında diğer bir görsel sanat dalı olan heykel de Evliyâ Çelebi'nin ekfrastik anlatılarının konusu olmuştur. Bu anlatılar buraya kadar ele alınan ekfrasis kavramının mesele ettiği konularla örtüştüğü gibi daha farklı meseleleri de gündeme getirir.

A. Öteki Sanat

Mimari ve resim, farklı anlayış ve üsluplarla hem Doğuda hem Batıda icra edilirken, bu sanatlara karşılık heykelin 17. yüzyıl Osmanlısında varlık gösterdiğini söylemek zordur. Derya Uzun, "Heykel Sanatının Türk Kültürü İçindeki Yeri ve Yervant Oskan Efendi" adlı makalesinde, heykel sanatının İslamiyetle olan ilişkisini şöyle açıklar:

Gerçek olan şudur ki, İslamiyetten önce Arap dünyası putlara tapınmaktadır. İslamiyet kabul görünce de, bu putlara tapınmanın cahillik ve yasak olduğu anlatılmaya çalışılır ve bu doğrultuda putlar yok edilirler. Kesin olarak Kur'an'da "putlara tapınmayı" yasaklayan ayetler vardır; "Ya Muhammed sen onlara (putperestlere) söyle ki, Allah'tan başkasına mı ibadet edersiniz? Sizin ibadet ettiğiniz şeyler (putlar) size menfaat ve mazarrat vermeye muktedir değildirler." Bu bağlamda, resim veya heykel sanatları insanları putperestliğe götürür inancında olanlar çoğalmıştır. Gerçek manada, resim ya da heykel yapmak yasak olmamakla birlikte, söylenilen hadislerin İslam ülkelerinde sanatı etkilediği bir gerçektir (279).

Uzun, İslami 'yasağın' özüne dair açıklama getirerek, sonuç olarak heykel sanatının icra edilmesine engel olduğunu belirtir. Yasak olsun ya da olmasın, resim farklı üsluplarla İslam kültüründe her zaman yer bulmuştur ancak 19. yüzyıldaki Batılılaşma güdümlü modernleşme hareketlerine kadar Osmanlı'da heykel yapıldığını söylemek zordur. Evliyâ'nın seyahatleri sırasında heykel adına görüp görebileceği ancak Hititlerden, İslam medeniyetinden de olsalar Emevîler ya da Abbasîlerden kalma eserler, Arap dünyasında Buhara ve Semerkant kentlerindeki eserler ve Antik Yunan örnekleridir. Dolayısıyla bir görsel sanat eseri olarak heykel, onun için kendi

kültürünün dışında, resim sanatına da kıyasla tamamen "öteki" özelliği barındıran bir objedir.

Ekfrasis, yazınsal bir teknik olarak özü gereği kendisi için bir "öteki"yi, yani görsel objeyi yazıya dönüştürme gayretidir. W. J. T. Mitchell, "Ekphrasis and the Other" (Ekfrasis ve Öteki) adlı makalesinde, ekfrasis'in gören özneye görülen nesne arasındaki sorunlu bulduğu ilişkiyi şöyle inceler:

Ekfrastik umudun temel hedefi "ötekiliğin üstesinden gelmek" olarak adlandırılabilir. Ekfrastik şiir metinlerin kendi semiyotik "ötekileriyle", temsilin yabancı modelleri olan görsel, grafik, plastik ya da uzamsal sanatlarla karşılaşmasıdır. Başka bir deyişle ekfrastik imge dilsel kurguda erişilemeyen, temsil edilemeyen bir "kara delik" gibi işlev görür, aslında o kara deliği temel yöntemlerle şekillendirir, doldurur (*Picture Theory* 154).

Ekfrasis söz konusu olduğunda bu durum sadece şiire özgü değildir, düzyazıda da geçerlidir çünkü yazarın gördüğü görsel nesneyi okuyucusuna yazıyla anlatma derdi vardır. Şiir ya da düzyazı formunda olsun ekfrastik prensip Mitchell'ın bahsettiği "kara deliği" doldurmak zorundadır. Evliyâ'nın gördüğü mimarlık ve resim örneklerini yazıya aktarırken bu kara deliği nasıl doldurduğu incelendiğinde; öznelliğin ağır bastığı bir öznellik-nesnellik düzlemi, tarih, mit, rivayet ve diyalog aktarımı, beyit ve ayet söyleme, dua etme, kendince kalıp haline getirdiği övgü ve yergi deyişlerini kullanma, abartı, mizah, toplumsal eleştiri gibi uygulamaların devreye girdiği gözlemlenmişti. Evliyâ semiyotik ya da temsil biçimi farklılığı anlamında öteki olan heykeli yazıda nasıl aktaracaktır?

Bu noktada devreye yazı ve görsel sanatlar arasındaki ötekilik ilişkisinden, başka bir deyişle yazınsal probleminden başka boyutlar da girer. Mitchell bu sorunları

şöyle sıralar: "Ekfrasis görünüşe göre imkansız bir çeviri ve değiş tokuş ilişkisinin formları içinde iki "ötekilik" arasında konumlanır: (1) görsel temsili tarif ya da vantrilokluk yoluyla dilsel temsile aktarmak; (2) dilsel temsili yeniden görsel bir temsile dönüştürmeye çalışarak okuyucuda görsel nesnenin imgesini yaratmak" (*Picture Theory* 164). Üstelik, "öteki" temsil biçimini yazıya dönüştürmek, sonra o dönüştürülen yazıyla yeniden bir görsel temsil yakalamaya çalışma sorunlarına temsil ve anlatı meseleleri dışında içerik bağlamında bir "ötekilik" meselesi de eklenebilir; tıpkı Evliyâ'nın heykellerle olan imtihanında olduğu gibi. Evliyâ'nın mimari ve resim sanatına göre daha az aşına olduğu heykel sanatı örnekleri, ekfrastik anlatılarında her zamankinden yoğun, içeriğe dayalı, kültürel bir "ötekilik" meselesini gündeme getirecektir.

Evliyâ'nın *Seyahatnâme*'de gerçekleştirdiği heykellere dair ekfrastik anlatıları temellendiren konular, "kültürel bir ötekilik" büyük başlığı altında tılsımlar, putlar, batıl inançlar, egzotizm, Hristiyanlık, paganizm ve lâdinî yapıtlar gibi konulardır. Bir seyahat yazarı olarak okuyucusuna anlatmayı görev bildiği ekfrastik nesne heykel olduğunda, bakış açısını şekillendiren konuların çeşitlendiği, bir gözlemci olarak da büyük ölçüde yabancılaştığı görülür. Mimari ve resim konusunda yaptığı estetik değerlendirmelerin yerini büyük ölçüde inanç ve olağanüstü unsuruyla şekillenen bir tutum devralır. Evliyâ özellikle de Osmanlının merkezinden uzaklaştıkça karşısına çıkan bu görece "yeni" görsel nesneler, mevcut görsel sanat eseri algısı ve birikiminin dışında oldukları için mimari ve resimde sıklıkla yaptığı gibi kendi kültürünün sanat anlayışı ve eserleriyle karşılaştırma yapma şansının olmadığı değerlendirmeler yapmasını zorunlu kılar. Suriye'nin Humus şehrinde bir mescidin kapısı üzerinde gördüğünü söylediği yarı insan yarı akrep şeklindeki heykel onun için bir sanat eseri olmaktan ziyade her şeyden önce görsel olarak "garip ve

acayip" bir seyirliktir. Üstelik heykel tılsımlıdır. Heykele dair ekfrastik anlatı tamamiyle bir acayıpliğin vurgulandığı, tılsımla ilgili birinci elden deneyimi de aktaran nesnel gerçeklik ve değerlendirme zeminin kaybolduğu bir yapıdadır:

Ahâlî-i vilâyetden istimâ' etdim, Hımıs'ın cânib-i Bey'a'da bir mescid vardır. Kapusu üzre bir mutalsam garîb u acîbü'l-heykel bir tasvîr vardır. Nısf-ı a'lâsı sûret-i insândır ve nısfından aşağısı akreb şekilli mermer-i hâm timsâldir. Bir âdem ol sûret üzre bir pâre hamur yapışdırsa ol hamur ol tılsım sûretine müşâbih olup ol hamur kuruduktan sonra ol hamurun sehelce pâresin âteşe bırağup akreb sokan kimesneye dütsi etseler ol zahmdâr âdem ol hamîrin râyhasın şemmetse bi-emri Hüdâ akrebin zahm urduğu yerün vec'i teskîn olup bi-emrillah şifâ bulur. Bu hamîrden hakîre Dizdâr Ağa elli dirhem mikdârı ihsân edüp hıfz etdim. Hikmet-i Hüdâ diyâr-ı Acem'de Rûmiyye şehrinde bir memlûküm akreb sokup mezkûr hamîrden âteşe yakup gulâmım buhûrlayup derhâl vec'inden halâs bulup zahm-ı akreb yerinden sarı sular cereyân edüp gulâmım halâs oldu (SN III 42).

"Vilayet halkından işittim, Humus'un Bey'a tarafında bir mescit vardır. Kapısı üzerinde bir tılsımlı garip ve acayip görünümlü bir heykel vardır. Yarısından yukarısı insan görünüşündedir. Yarısından aşağısı ise akrep şeklinde mermerden yapılmış bir heykeldir. Bir adam o heykel üzerine bir parça hamur yapıştırırsa o hamur o tılsımın şekline benzer, o hamur kuruduktan sonra hamurun azıcık bir parçasını ateşe bırakıp akrep sokan kimseye dütsü etseler o yaralanan adam hamurun kokusundan koklasa Tanrı'nın emriyle akrebin soktuğu yerin acısı dinip yaralı kişi şifa bulur. Bu hamurdan hakire Dizdar Ağa elli dirhem kadar hediye edince sakladım. Tanrı'nın

hikmeti Acem ülkesinde Rumiye şehrinde bir kölemi akrep soktu. Anılan hamurdan ateşte yakıp kölemi tutsüleyince derhal acısından kurtuldu, akrebin soktuğu yerden sarı sular akıp kölem kurtuldu" (GTS III 90). Söz konusu heykel, Evliyâ için estetik değeri üzerinden konuşulacak ekfrastik bir obje değildir. Evliyâ heykelin fiziksel niteliklerini tasvir eder ancak herhangi bir eleştiride bulunmaz. Onu ilgilendiren ve okuyucusuna aktarma gereği duyduğu konu heykelin tılsımlı olduğuna dair rivayettir. Nitekim tılsımın nasıl işlediğini detaylı olarak anlatır. *Seyahatnâme*'nin belli başlı yazınsal özelliklerinden biri olan "acayip anlatıları" bu örnekte ekfrasis'in bir bakıma önünü keser. Mitchell'ın deyimiyle bir tür anlatma imkansızlığı olduğu için "kara delik" işlevi gören ekfrasis'in içi burada mucizeyle dolmuştur. Evliyâ bir iki cümleyle görselleştirdiği heykeli, anlatısının geri kalanında tılsımının işlerliği üzerinden okuyucusunun imgeleminde gerçekçi kılmaya çalışır. Bu gerçekçi kılma çabasının belli başlı göstereni de tılsımın etkisini bizzat kendisinin deneyimlemiş olmasıdır.

Suriye'de karşılaşılan bu "tılsımlı görsellik" Evliyâ doğuya gittikçe heykel formunda çoğalarak artar. Özellikle Nil kenarında çoğalan tılsımlı heykeller Evliyâ'nın ekfrastik anlatılarına yoğunluk kazandırır. Artık konu edilenler sadece tılsımlar değil, heykellerin fiziksel özellikleri ve seyredenlerde nasıl hisler uyandırdıklarıdır. Evliyâ'nın ilk ele aldığı heykellerden bazıları mimarlık ve resim üzerine olan ekfrastik anlatılarındakine benzer yazınsal özellikler barındırır. Nil kenarında gördüğü ve "ejderha" olarak adlandırdığı, muhtemelen İslamiyet öncesi Mısır medeniyetinden kalma yılan figürleri olan heykeller Evliyâ'nın yazılı anlatımında daha belirgin bir görsellik oluştururlar. Ancak bu görsellik temsilinin de vardığı nokta "acayip ve gariplik" olacaktır:

Ve yine Nîl kenârında niçe yüz deve şikemi kalınlığında seng-i
siyâhdan deve gerdânlı yedi başlı ejderhâlar, kimi sernigûn kimi

la'lgûn pâre pâre durur, kimi tûrâb içre gark olmuş nısfı taşrada
ne'ûzu billâh ucûbe-hey'et ejderhâlardır kim görenin aklı çâk olur.
Âdem ne hâl ise zî-akıldır, havf ederse de vücûd vermeyüp temâşâ
eder, ammâ atlarımız bu hey'etleri gördükde kendülerin pâre pâre
etdiler (SN X 427).

"Yine Nil kenarında nice yüz deve karnı kalınlığında siyah taştan deve
boyunlu yedi başlı ejderhalar, kimi başı eğri kimi kırmızı parça parça durur, kimi
toprağa gömülmüş, yarısı dışarıda acayip görünüşlü ejderhalar ki görenin aklı
gider. İnsan ne hal ise akıllıdır, korksa da belli etmeyip seyreder, ama atlarımız
bunları görünce kendilerini parçaladılar. Ve nice bin acayıplikler var ama yazması
mümkün değildir" (GTS X 902). Görüldüğü üzere Evliyâ'nın fiziksel ölçü belirtme
üslubu da — ki bu eğilim her zaman için nesnel bir gerçeklik sunma gayretine işaret
eder — içinde bulunduğu yeni coğrafyanın ve kültürün özelliklerinden etkilenmiştir.
Evliyâ'nın büyüklük bildirirken "deve karnı" ifadesini kullanması yeni bir
nitelendirme biçimidir. "Ejderhaların" ne şekillerde durduğunu tarif ettikten sonra
hayret ve korku içeren duyusal ve duygusal alımlamasını bildirir. Ona göre insan
rasyonellikle korkusunu zapt edebilir, kendisi de bunu başarmıştır ancak heykellerin
görüntüsünün atlarında yol açtığı korkuyu vurgulama gereği duyar. Nitekim anlatının
aldığı yön bundan sonra "akılla açıklanamayan acayıplikleri" işaret eder. Bu bölgede
haşarat, yılan gibi çeşitli sürüngen hayvanların çok sayıda heykelinin olduğunu
söyler ve bunların bir zamanlar canlı oldukları ancak taşla döndürüldükleri yönünde
bir efsaneyi aktarır.

Evliyâ, Sudan, Rûmeyle'de karşılaştığı çoğu sürüngen olan çeşitli hayvanları
tasvir eden heykellerin canlılığı ve etkileyiciliği için ise kendisi benzer bir açıklama
getirir. Evliyâ'nın seyahat ettiği coğrafya kendi habitat'ı düşünüldüğünde egzotiktir,

bununla birlikte heykel denilen sanat eserinin de onun için "egzotik" olduğunu söylemek mümkündür. Sonia Elvireanu, "India as Object of Mircae Eliade's Gaze" (Mircae Eliade'nin Bakış Nesnesi Olarak Hindistan) adlı makalesinde, "özellikle 20. yüzyılda Batı'nın öznesi olduğu sömürgecilik ve emperyalizmin 'ekfrastik egzotizm' biçimine büründüğünü" söyler, ancak burada önemli olan bu çıkarımı ekfrasis yazarı için söz konusu olan ekfrastik objenin hayali ya da gerçek, tamamiyle yabancı olması durumundan yola çıkarak yapmasıdır (154). Evliyâ'nın durumunda da "egzotizm" kavramı ona tamamiyle yabancı bir coğrafya ve kültüre dairdir. Kendi kültürel perspektifi ve birikimi doğrultusunda gördüğü tuhaflıkları anlamlandırmaya çalışır. Aşağıdaki örnek onun bir Osmanlı olarak heykel sanatıyla kurduğu ilişkiye dair fikirler verirken bu bağlamda ekfrastik egzotizme de işaret eder:

İmdi ihvân-ı bâ-safâ, Cenâb-ı Bârî rûy-ı arzda ne kadar ecnâs-ı
mahlûkât halk etdi ise tâ karınca ve kurbağa ve sümüklü böcek ve
çekirge ve sovlucan ve akreb ve çıyan ve'l-hâsıl cümle haşerât-ı arzın
eşkâlleri bu Rûmeyle şehri kurbunda hâlâ durur. Ammâ bu hakîr
eydir: hâşâ kim bu eşkâlleri benî âdem etmiş ola, makdûr-ı beşer
değildir. Ve mu'cize ile dahi mümkün olmaya. Eyle timsâl-i acîbe-
lerdir kim ilâ hâze'l-ân bu kadar bin yıldan berü fenâ bulmamışlar.
Gûyâ zî-rûhlardır. Hemân kudret ve azamet-i Celâl gazabın kullarına
izhâr etmek için Hâkim-i Mutlak bunları taş eyledi, derim. Zîrâ âciz
insân bin yıl ömrü olsa bu eşkâlleri inşâ edüp bu hüsn-i sûrete
komağa kâdir değildir, *ve's-selâm* (SN X 465).

"İmdi kardeşler, Cenâb-ı Bârî yeryüzünde ne kadar çeşit canlı yarattıysa, karınca, kurbağa, sümüklü böcek, çekirge, solucan, akrep, çıyan, kısacası bütün yeryüzünün haşaratlarının şekilleri bu Rûmeyle şehri yakınında hâlâ durur. Ama bu

hakir der ki, hâşâ ki bu şekilleri insan yapmış ola, insanın becereceği şey değildir. Mucize ile de mümkün olmaya. Öyle acayip heykellerdir ki bu kadar bin yıldan beri halen bozulmamışlardır, sanki canlıdrlar. Hemen Allah'ın kudret ve büyüklüğünü kullarına göstermek için Hâkim-i Mutlak bunları taş eyledi derim. Zira aciz insan bin yıl ömrü olsa bu şekilleri yapıp bu güzel surete koymaya kadir değildir, *vesselâm*" (GTS X 985). Evliyâ'nın gördüğü heykellerden kalıcılıkları ve canlılıkları bağlamında hayli etkilendiği açıktır. "Hâşâ ki bu şekilleri insan yapmış ola" ifadesi, onun için böyle bir sanatın insan elinden çıkamayacak nitelikte olduğunu gösterir. Ama en çok da kendi kültürü ve dininin heykel gibi bir yaratıyı konumlandırma biçimini gözler önüne serecek bir şekilde "Allah'a şirk koşma" tehlikesine işaret eder. Egzotik nesneler, böyle güzelliklerin insan eliyle yaratılamayacağı ancak Yaratıcı'nın kendi kadir-i mutlaklığını gösterme amacıyla bizzat onun tarafından yaratıldığı yolunda bir İslamî epistemolojiyle somutlaştırılır.

Benzer bir şekilde Sudan'da başka bir egzotik nesne olarak Evliyâ'nın karşısına çıkan "dünyayı taşıyan sığır" heykeli, bu defa Evliyâ'nın kültürel belleğinde hali hazırda yer alan bir mitte açıklanma imkanı veren bir seyirlik sunar. Evliyâ, heykelin fiziksel özelliklerini tasvir etmek için de kendi kültürünün içinden değerleri kullanır. Dünyayı omzunda taşıyan öküz heykeli, onun için bir sanat objesi olarak egzotiktir; bununla birlikte heykelin yapılış amacını kendince bir bağlama oturtmaya çalışır:

Sübhâne sâni'î'l-kudre, hemân kullarına sun'un izhâr etmek için kuvvet kudret verüp yâ vahy ile yâ ilhâm-ı Rabbânî ile ol asrın kulları me'mûr olup böyle san'at izhâr ederlermiş. Kâmil üç bin Ayasofya amûdları gibi amûd-ı ahmerler üzre dünyâyı götüren sığırın vücûdunda bu amûdlar ayakları olmak üzre dizleri ile çatal tırnakları

ile niçe bin yılda binâ etmişler. Şikemi yine bir kûh-ı azîm kadar vardır. Ve başı evce berâber, gözlerinin bebekleri Ayasofya kubbesi kadar ve boynuzlarına hadd [ü] hasr yokdur. Üstâd buna bir gûne tarama [turfe?] kıllar göstermiş kim gûyâ dühâvî katîfedir. Gördükde aklımız perişân olup cânib-i erba‘asın iki sâ‘atde atlar ile gücile devr edüp vakt-i gurûb haymelerimize geldik. Akıl irmez temâşâlardır (SN X 467).

"Cenâb-ı Hak kullarına sanatını göstermek için kuvvet kudret verip ya vahiy ile veya Rabbânî ilham ile o asrın kulları memur olup böyle sanat gösterirlermiş. Ayasofya sütunları gibi tam üç bin kızıl sütunlar üzerinde dünyayı taşıyan sığırın gövdesinde bu sütunlar ayakları olmak üzere dizleri ile çatal tırnakları ile nice bin yılda yapmışlar. Karnı yine büyük bir dağ kadar vardır. Başı göklere ulaşmış, gözlerinin bebekleri Ayasofya kubbesi kadar ve boynuzlarına sınır yoktur. Görünce aklımız perişan olup dört tarafını iki saatte atlar ile güçlkle dolaşıp akşam vakti çadırlarımıza geldik. Akıl ermez seyirliktir" (GTS X 988). Evliyâ'nın yorumuna göre bu defa Yaratıcı kendi kudretini göstermek için söz konusu eserleri bizzat yaratmamıştır, ancak aynı amaç doğrultusunda gerekli kuvveti insanoğluna bahşetmiştir. Heykelin yapımı "nice bin yıllar" almıştır. Dünyayı sırtında taşıyan öküz imgesi, Kur'an'daki Hakka suresindeki arşı omuzlarında taşıyan sekiz melek bahsinden türetilerek İslami kolektif belleğe yerleşen bir mit olduğu için Evliyâ'nın heykelin yapılış amacı ve biçimini bu şekilde yorumlaması anlaşılır bir durumdur. Evliyâ, heykelin sadece gözbebeklerinin bile Ayasofya kubbesi kadar büyük olduğunu belirtirken bir yandan karşısındaki sanatsal objeyi değerlendirmek için kendi kültürüne ait değerleri ölçü olarak kullanır, bir yandan da hem ekfrasis geleneğinin bir parçası hem de kendisinin genel bir anlatı eğilimi olan abartıya

başvurur. "Akılları perişan eden", "akıl almayan" heybetlikteki heykelin çevresinden dolanmak atlarla bile iki saat sürmüştür.

Evliyâ'nın İslamî epistemolojiden yararlanarak değerlendirmede bulunmasına imkan veren başka bir elverişli malzeme de yine aynı bölgede, Rûmeyle'de yer alan Dâbbetü'l-arz heykelidir. "Eşkâl-i ucûbetü'd-dehr" başlığını taşıyan bu anlatıda içeriğinin değil ancak sanatsal form olarak heykelin onun için "yabancı" olduğu, *Seyahatnâme*'deki diğer ekfrastik anlatılarda gözlemlenen kalıp betimlemelerin dışına çıkan benzetmelerinden anlaşılır:

Mezkûr kaya üzre bir fil-i azîm cüssesi kadar dörd ayak üzre durur
beyâz mermerden bir sûretdir Gerdeni sürâhî servi gibi bir serâmed
gerden-i dîrâzdır. Kellesi âdem gibidir ve gâyet mahbûb-sıfatdır.
Lâkin alnında bir sivri boynuzu vardır ve geysûları perîşândır ve
kulakları fil kulağı gibi yassı ve sarkmış durur. Ve gerdânında yelisi
yokdur. Ve vücûdunda postu kaplan alacası gibidir. Ve kuyruğu
salkım saçaktır. Ve dörd ayakları gûyâ deve ayağı gibi çataldır,
uçlarında tırnakları vardır. Ve omuz başlarında iki kanadlarına üstâd
eyle Ferhâdî tîşe urmuş kim gûyâ per açup tayerân etmek üzre. Bu
şekilde bir hayvândır (SN X 466).

"Bu anılan kaya üzerinde büyük bir fil gövdesi kadar dört ayak üzere durur beyaz mermerden bir heykeldir. Boynu sürâhi servi gibi upuzundur. Kellesi adam gibidir ve gayet sevimli surattır. Ancak alnında bir sivri boynuzu vardır, saçları dağınıktır, kulakları fil kulağı gibi yassı ve sarkmış durur. Boynunda yelesi yoktur. Vücudunda postu kaplan alacası gibidir. Kuyruğu salkım saçaktır. Dört ayağı sanki deve ayağı gibi çataldır, uçlarında tırnakları vardır. Omuz başlarında iki kanadına usta öyle çekiç vurmuş ki sanki kanat açıp uçmak üzere, bu şekilde bir hayvandır"

(GTS X 987). Evliyâ'nın kullandığı "sürahi, "fîl kulağı" gibi benzetme ifadeleri, çağının yazarlarının dilinde rastlanmayacak, kendine özgü bir dil kullanımının örnekleridir. Bu "kendine özgülüğe" yazarlık üslubu dışında, aşına olmadığı bir sanat yapıtını tarif etme durumu da imkan vermiştir. Nitekim, bu bölgede gördüğü ve tarif ettiği heykeller muhtemelen seyahatlerinin hiçbir durağında karşılaşmadığı türden görsel nesnelerdir: Evliyâ'nın tarif ettiği simurg-ı ankâ, semender, gûl-ı beyâbân, eşek şeklinde Deccâl, "Ûc bin Unk", dünyayı sırtında taşıyan balık, "acayip ve tuhaf " bulduğu yılan heykelleri sıradışı imgelemlere yol açacak niteliktedir. Ekfrastik objeyle "ilk karşılaşmanın" yarattığı şaşkınlığın veya egzotik topraklarda bulunmanın verdiği bir imgelem coşkunun ürünü olabilirler. Bu noktada şöyle sorular sorulabilir: Bu yolculukta Evliyâ hangi heykellerden bahsediyor? Bu heykeller bugüne kalmış mıdır yoksa Evliyâ'nın hayalgücünün ürünü müdür? Aslında bu cevapların peşine düşmesi gereken kişi sanat tarihçisidir. Burada mercek altına alınan olgu, bir kurmaca eserde fiziksel gerçekliği olsa da olmasa konu edilen sanat eserine yönelik bakış açısı ve onun yazıyla nasıl aktarıldığıdır.

Evliyâ Çelebi'nin seyahat rotası doğuya uzandıkça görsel algısında belirgin bir egzotizm ve ekfrasis kuramlarında gündeme gelen dişillik-erillik meselesi de gözlenmeye başlar. Bir sanat objesi olarak zaten kendisine yabancı olan heykel, doğunun egzotizmi içinde onun için tümüyle "acayip" bir seyirliktir. Özellikle Sudan topraklarında çok sayıda heykelle karşılaşır ancak bunların en önemli özelliği "tılsımlı" olmalarıdır. Öteki algısı çoğaldıkça heykellerin "akıl almayan" özellikleri de artar. Evliyâ'nın tılsım olgusuna kimi zaman ikna olarak, kimi zaman havsalası almayarak yaklaştığı, kimi zaman ise bu öteki sanat yapıtını doğrudan sanatsal özellikleri üzerinden "tılsımlı" bulduğu görülür. Sudan'daki heykellere dair ekfrastik anlatılar gerek bu akıl dışı özellikleri, gerekse fiziksel özelliklerinin ayrıntılı

tasvirleriyle son derece uzun anlatılardır. Bunlardan biri, dişi bir dev heykeli ve dişilliğin tılsımla olan ilişkisini gözler önüne serer:

Bu hirmen cirmi vaz‘ olunan seng-i hârâ üzre tuncdan bir kancık dîv timsâli etmişler kim âdem görünce zehresi çâk olur. Başı eflâke ser çekmiş, geysûların fitîle fitîle perîşân etmiş, gözleri âfitâb-ı âteş-tâba karşı meş‘al gibi şu‘le verir. Ve kucağında yine tuncdan bir oğlun dizi üstüne oturdup gûyâ dirâgûş edüp sağ memesiyle süd verir şeklinde bir mahûf u mehîb ucûbe timsâldir. Ve memeleri kôs-i Bağdâd kadar vardır. Sağ elin kaldırıp Nîl’in cânib-i cenûbdan tarafa geldiği mahalle kolun uzadup bir parmağıle gösterir şeklinde durur. Ve iki ayakları ol mîl minârelerin üstünden aşağı amûdların temelinde olan seng-i hârâlara kadem basmış durur. Ammâ eyle musaykal u mücellâ tunc sûretidir kim gûyâ zeheb-i hâlisdir. Ve ayağı önünde bir havz-ı azîm var kim seng-i hârâdan oyulmuş aşren fe-aşren havz-ı kebîrdir, içinde bir kişi şînâverlik etse mümkündür. Ammâ bu temâşâda ta‘accüb edecek oldur kim bu amûdlar üzre karârdâde olan dîv-i mü’ennesin iki gözlerinden kanlı yaş iki dizleri üzerine cereyân edüp andan aşağı incikleri mesâbesi yerinden nüzûl edüp iki baş parmak tırnakları üzre bu kadar bin yıldan berü cereyân ede ede gûyâ mîzâb gibi yer eylemiş. Andan bu kırmızı kanlu yaş havz-ı azîm[e] dâhil olduğu demde ol dem dîde-i nem âb-ı rakîk beyâz mâ-i safî olur. Ve dâ’imâ bu havz leb-ber-leb durur. Mâh-ı Temmûz’da bu mâ-i nem yem-i Kulzüm gibi saruya mâyil olup rengi mütegayyir olur. Ve lezzetde kibrît suyu ta‘amında olup cemî‘i sâhib-i maraz olanlar bundan bir kerre nûş edüp yigirmi amel edüp cemî‘i ahlât-ı fâside-i

tahtânî sürüp nûş edenin reng-i rûyine humret verir. Ve yine mâh-ı
Temmuz'dan sonra ke'l-evvel ol âb-ı hayât olur. [...] Ammâ im'ân-ı
nazar ile görölse bu amûd-ı âlîler bir sahrâda inşâ olunmuşlar, bu
sütûnlardan bâlâ bir kûh-ı bî-hemtâ yok kim üstâd bennâ ol kûhlardan
bir san'at ile fevvâre-misâl bu câdû timsâlinin derûnuna girüp
dîdelerinden dem-be-dem cereyân edüp andan havzda mâ-i zülâl ola.
Aslâ aklım ihâta etmedi (SN X 443-4).

"Bu harman büyüklüğünde konan taş üzerinde tunçtan bir dişi dev timsali
etmişler ki insan görünce ödü patlar. Başı göklere yükselmiş, saçlarını belik belik
dağıtmış, gözleri ateş saçan güneşe karşı meşale gibi ışık verir. Kucağında yine
tunçtan bir oğlunu dizi üstüne oturtup sanki kucaklayıp sağ memesiyle süt verir
şeklinde bir korkunç ve heybetli acayip heykeldir. Memeleri Bağdad kösü kadar
vardır. Sağ elini kaldırıp Nil'in güneyinden tarafa geldiği mahalle kolunu uzatıp bir
parmağıyla gösterir şeklinde durur. Ve iki ayakları o minare millerinin üstünden
aşağı sütunların temelinde olan taşlara basmış durur. Ama öyle cilalı ve parlak tunç
heykeldir ki sanki saf altındır. Ayağı önünde büyük bir havuz var ki taştan oyulmuş
ona on büyük havuzdur, içinde bir kişi yüzebilir. Bu temâşâda şaşılacak şey odur ki
bu direkler üzerinde duran dişi devin iki gözlerinden kanlı yaş iki dizleri üzerine akıp
ondan aşağı incikleri mesabesi yerinden inip iki baş parmak tırnakları üzerinde bu
kadar bin yıldan beri aka aka yer eylemiş. Bu kırmızı kanlı yaş büyük havuza girdiği
anda o dem gözyaşı berrak beyaz saf su olur ve bu havuz daima ağzına kadar dolu
durur. Temmuzda bu gözyaşı su Kızıldeniz gibi sarıya çalıp rengi değişir. Lezzette
kükürtlü su tadında olup tüm hastalıklı olanlar bundan bir kere içip yirmi amel edip
tüm bozuk karışımları aşağıdan sürüp içenin yüzüne kan gelir. Yine temmuzdan
sonra eskisi gibi hayat suyu olur. [...] Ama dikkatle bakılsa bu yüksek sütunlar bir

sahrada yapılmıştır. Bu sütunlardan yükseklikte başka bir dağ yoktur ki yapı ustası o dağlardan bir sanatla fiskiye gibi bu cadı heykelinin içine girip gözlerinden devamlı akıp oradan havuza akıp tatlı su ola. Asla aklım almadı" (GTS X 937-8).

Evliyâ'nın gördüğü ilk andan itibaren "ödünü patlatan" bu dişi dev kadın heykeli, korkunç ve heybetli olmasıyla öne çıkar. Evliyâ korkunç ve acayip görünümlü kadın figürünü en ince ayrıntısına kadar tarif eder. Saçları dağınık, gözleri ateş saçan ve güneşle yarışacak derecede ışık saçan bu heykel, Evliyâ'nın her zamankinden özgün betimlemeler yapmasına neden olmuştur. Bu "acayıplık tasvirinde" dikkat çekici olan imge, heykelin statik haliyle saldırgan korku ve dehşet duygusudur. Mitchell, sanat tarihçisi Gombrich'in "apotropaic image" (kötülüğe karşı koruyucu tılsım taşıyan imge) dediği kavramı şu şekilde açıklar: "ölümcül, canavar görünümlü, paralize eden seyirlik" (*Picture Thoery* 176). Dişi dev kadın heykelinin içinde bulunduğu havuzun suyu tılsımlıdır ve yılın belirli zamanlarında hastalıklara şifa olur, bu anlamda kötülüğe karşı tılsım barındırır. Bununla birlikte şifa dağıtan bu kadın, korku ve dehşet salan bir ekfrastik imgedir. Hemen hemen tüm mitolojilerde iri memeleriyle bereketi ve doğurganlığı simgeleyen tanrıça figürlerini andırır bir şekilde Evliyâ'nın tabiriyle "memeleri Bağdad kösü kadardır" ve kucağında çocuğunu taşımaktadır. Kadın şifa dağıttığı ölçüde cadıdır da. Thomas Albrecht, *Medusa Effect, The Representations and Epistemology in Victorian Aesthetics* (Medusa Etkisi, Viktoryen Estetikte Temsiller ve Epistemoloji) adlı kitabında, ekfrasis kuramcısı James Heffernan'ın ortaya attığı "Medusa etkisi" adlı kavramı şu şekilde açıklar: "Ekfrastik imge şiddetli çelişik duygular yaratır: ikonofili ile ikonofobi; hürmet ve yüceltme ile sıkıntı bir arada yer alır" (138). Evliyâ'nın anlatısında da hem heykelin heybetine duyulan hürmet hem de ondan korkmak söz konusudur. Gombrich'in "apotropaic image", Heffernan'ın da "Medusa etkisi" olarak

adlandırdıkları kavramlar birlikte düşünülecek olursa, seyredeni paralize edecek, tılsımlı, aynı anda hem hayranlık hem de dehşet uyandıran bir görsel nesneyle girilen etkileşim söz konusudur. Buradaki ekfrastik deneyim özelliğine ek olarak "Medusa" etkisi aynı zamanda heykelin konusu ve içeriğine dairdir.

Başta İngiliz Romantik şair Percy Bysshe Shelley'nin 1819 tarihli şiiri "On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery" (Florentine Galeri'sindeki Leonardo da Vinci'nin Medusa'sı Üzerine) olmak üzere Medusa figürü ekfrastik şiirlerin sevilen konularından biri olmuştur. Özlem Uzundemir, "Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'nin Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond" adlı makalesinde, ekfrasis'in görsel imge ve söz arasındaki ilişkide barındırabildiği cinsiyetçi bakış açısına odaklanan kuramlar üzerinde durur. Sigmund Freud'un yılanlara dönmüş saçları ve durduğu yerden yönelttiği delici bakışlarla erkeklere dehşet salan, taşa dönmüş Medusa'nın temelde erkeklerde hadım edilme korkusuna işaret ettiğini söylediği meşhur "Medusa'nın Başı" adlı makalesine değindikten sonra Uzundemir, "edebiyatta da pek çok erkek yazarın metninde var olan kötü kadın imgesinin Medusa ile özdeşleştirildiğini" belirtir (235). Evliyâ'nın anlatısındaki dev kadın heykeli fiziksel görünümü ve "cadılığı" itibariyle Medusa'yı akla getirir. Dişil olanı edilgenleştirerek seyrederek tahakküm kuran eril bakışın aksine, burada keskin bakışlarıyla onu seyredenleri etki altında bırakan etkin bir dişil imge söz konusudur; o yüzden özellikle erkek için korku ögesidir. Ama bu durum ekfrasis'in doğası gibi tek boyutlu değildir, Medusa hem tehdit eder hem şifa verir, hem korkunçtur hem güzelliğiyle büyüleyicidir, hem cadıdır hem annedir. Dolayısıyla Evliyâ'nın anlatısında hem heykelin duyusal algı yaratması bağlamında Medusa etkisi hem de kadın imgesinin Medusalığı gündeme gelmektedir ve en nihayetinde bu tılsım Evliyâ için "akıl almaz" bir etki yaratır.

Evliyâ'nın görsel sanat eserlerine dair ekfrastik anlatılarının hiçbirinde gerek nitelendirme gerekse olağanüstü güç bağlamında "tılsım" olgusu, heykel anlatılarında olduğu kadar çok yer almaz. Osmanlı'nın gerek batısında, gerekse doğusunda onun için öteki olan heykeller yabancı oldukları ölçüde tılsımlı güçlere de sahiptirler. Bahsettiği tılsımlar kimi zaman İslami mitlerle ilişkilendirdiği, kimi zaman daha yerel ve pagan inanışlara dayanan, kimi zaman ise Hristiyanlık mitlerinin ürünü olan tılsımlardır. Evliyâ bunların kaynağını bazen rivayetlere dayanarak açıklar, bazen de karşısındaki görsel nesneye bizzat kendisi bir "tılsım" atfeder. Heykellerin dini içeriklerinin olması, ekfrastik anlatısına bir yazınsal işlev olarak da "tılsım" kazandırması için imkan verir gibidir.

Evliyâ'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun himayesindeki ya da dışındaki Hristiyan yerleşimli bölgelere gittiğinde karşılaştığı heykellerle bir seyirci olarak kurduğu ilişki, estetik mesafesinin "tılsım" olgusuyla ortadan kalktığı ekfrastik anlatılar kaleme almasına neden olur. Örneğin, 17. yüzyılda Erdel prensliği olan Transilvanya bölgesindeki Sibin Kalesi'nde (Sibiu Kalesi) gördüğü çarımha gerilmiş İsa heykeli, Evliyâ için başlı başına bir tılsım konusudur:

Hattâ bir tılsımât cin kapusunun yanına karîb bir küçük kal'a kapusu dahi var, bu kapudan taşra bir adım ba'îd bir serâmed küçük kubbe altında bilâ-teşbîh Hazret-i Îsâ'yı bir haça gerüp ellerinden ve ayaklarından gümüş eğseriler ile haça mıhlamışlar. Bir garâ'ib ü acâ'ib taşdan oyup vücûd-ı Îsâ ceseden tasvîr etmişler, ya'nî kâğızda tasvîr olunmuş gibi değildir, hemân kalıb-ı benî Âdem gibi bir timsâldir kim kaddi hâlâ benî Âdem kadlerinin üçü kadar vardır. Üstâd-ı nakkâş sâhib-i suver buna bir tîşe urup eyle bir mermer-bürlük san'atın icrâ etmiş kim gûyâ haça mıhladıkları zahminden bir

bükâ-âlûd çehresi göstermiş kim gûyâ bir sihr-i füsûndur. Ve bir keç-gerdân ve bir keç-nigâh gösterüp gûyâ dîde-i nergislerinden çekîde çekîde katarât-ı nem katre-i yem akar gibi göstermiş. San'at-ı mutalsam budur kim bu sûret-i Îsâ evâil-i a'sâr kelimât edüp herkese nice olup olacağın ve âhir demde nice öleceğin söyleyüp gözünden yaşlar cereyân edüp ellerinden ve ayaklarından eğseri zahmı yerlerinden kanlar cereyân edermiş (SN VI 48).

"[...] Hatta bir tılsım, cin kapısının yanına yakın bir küçük kale kapısı daha var, bu kapıdan taşra bir adım uzak bir küçük kubbe altında bilâ-teşbih Hazret-i İsa'yı bir haça gerip ellerinden ve ayaklarından gümüş çiviler ile haça mıhlamışlar. Bir garip ve acayip taştan oyup İsa vücudunu heykel gibi yapmışlar, yani kağıtta çizilmiş gibi değildir, hemen insanoğlu kalıbı gibi bir timsaldir ki boyu hâlâ insan boyunun üç katı kadar vardır. Nakış ustası, heykeltıraş buna bir keser vurup öyle bir mermer oyuculuk sanatını icra etmiş ki sanki haça mıhladıkları yarasından bir ağlar çehresi göstermiş ki sanki bir büyüdür. Ve bir boynu bükük ve bir eğri bakış gösterip sanki nergis gözlerinden sicim sicim yaş damlaları akar gibi göstermiş. Tılsımlı sanat budur ki bu İsa sureti eski zamanlarda konuşup herkese nasıl olup olacağını ve sonunda nasıl öleceğini söyleyip gözünden yaşlar akıp ellerinden ve ayaklarından, çivi yarası yerlerinden kanlar akarmış" (GTS VI 106). Bu anlatı "tılsım" olgusunun çift yönlü işlediği bir yapıdadır. Birincisi, Evliyâ'nın aşına olmadığı heykel sanatı, ustalıklı örneklerinden biriyle karşısına çıkarak "tılsımlı" nitelendirmesine yol açmıştır. İkincisi ise, Hristiyan dünyasında her zaman yer bulan, "el ve ayak bileklerinden kan akan çarmıha gerilmiş İsa heykeli", "ağlayan Meryem Ana heykeli" ve benzeri mitlerden birini rivayet olarak aktarma yoluyla tılsıma işaret eder. Evliyâ resim tasvirlerinde de sıklıkla kullandığı gibi "bilâ-teşbih" ifadesiyle

birazdan kendisini büyülediğini söyleyeceği sanat eseri yüzünden günaha girme riskine karşı bir kalkan kullanır. Karşısındaki eser resim gibidir ama resimden daha gerçekçidir. Bu özelliği nedeniyle esere de onu yapan ustaya da *techne*'si üzerinden övgüsünü dile getirir. İsa'nın yüzünde çektiği acıyı görebildiği için sanat eserinin "sanki bir büyü" olduğunu söyler. Öncelikli olarak sanatın kendisi büyüleyici ya da tılsımlı bir özellik taşıırken, ardından bu özelliği sanatsal özellikten olağanüstü güç barındıran tılsımlı bir nesneye dönüştürür. Bu rivayeti sorgulama yoluna da gitmez. Dolayısıyla "tılsım" her iki anlama da gelebilecek bir şekilde metinde yer bulur.

Hristiyanlık temalı heykel örneklerinin bazılarında ise "tılsım" bozulur. Evliyâ'nın etraflıca bir ekfrastik anlatıya tâbi tuttuğu Kaşa Ban Muğanı Kilisesi'ndeki havarilerin ve kucağında bebek İsa ile Meryem Ana'nın heykeli, tılsımın olağanüstü anlamının Evliyâ tarafından rasyonelleştirilerek bertaraf edildiği bir konumdadır. Aşağıdaki alıntı Evliyâ'nın estetik beğenisiyle birlikte bir illüzyonun açıklanmasıyla son bulur:

Hazret-i İsa'nın on iki havâriyyûnlarının heyâkil [ü] timsâlleri var
gûyâ her biri âdâb üzre karâr-dâde tasvîrâtı ceseden binâ etmişler
kim gûyâ her biri zî-rûhdur. Bu kürsî-i çelipa üzre bu kadar kütüb-i
mu'tebereler ve bu kadar cevâhir zarflı İncîller yığılup bu kitâbların
arasında zer-ender-zere müstağrak olmuş Hazret-i Meryem'in timsâli
ve der-âğûşunda palasanta Hazret-i İsa'nın ma'sûmluğu timsâli vücû-
den binâ olunup gûyâ vâlidesi kucağında vâlidesi südüyle gıdâlanup
hande-künân cümle âdemlere nigerân eder bir sûretidir kim gûyâ zî-
rûh rû[h]ullâhdır. Ve herkese nazar etdikde eğer vâlidesi Meryem
timsâli ve eğer İsa Nebî timsâli bir güne nazar eder kim her gören
onları hay zann ederler. Meğer bu sûretlerin başları içre sâ'at çarhı

gibi çarhlar olup gözleri sâ'at rakkâsı gibi deverân ve seyerân edüp
elleri ve kolları dahi hareket eder sihr-i mübîn mertebesi sûretler idi
(SN VI 23).

"[...] Hazret-i İsa'nın on iki havarilerinin heykel ve timsalleri var, sanki her biri edep üzere durmuş resimleri ceset gibi yapmışlar ki sanki her biri canlıdır. Bu çelipa kürsü üzerinde bu kadar muteber kitaplar ve bu kadar cevâhir kaplı İnciller yığılıp bu kitapların arasında altına boğulmuş Hazret-i Meryem'in timsali ve kucağında palasanta Hazret-i İsa'nın çocukluğu timsali heykeli yapılıp sanki annesinin kucağında ana sütüyle beslenip gülümseyerek bütün insanlara bakar bir resimdir ki sanki canlı rûhullahtır. Herkese bakarken, ister annesi Meryem heykeli ve ister İsa Nebî heykeli öyle bir şekilde bakarlar ki her gören onları canlı zannederler. Meğer bu suretlerin başları içinde saat çarkı gibi çarklar olup gözleri saat rakkası gibi dönüp elleri ve kolları da hareket eder, açık sihir derecesinde suretler idi" (GTS VI 49-50). Evliyâ'nın Batı resminde her zaman için etkilendiği bir özellik olan gerçekçilik ve canlılık, bu heykelleri alımlayışında da geçerlidir. "Sanki her biri canlı" ifadesini tekrarlar ve bundan etkilendiğini belli eder. Ancak konu heykellerin gözlerindeki hareketliliğe geldiğinde bunun sanat eserinin tılsımı değil, somut ve teknik bir mekanizmanın yarattığı illüzyon, kendi tabiriyle "sihr-i mübîn", "açık sihir" işi olduğunu açıklar. Böylelikle geriye sadece sanatsal yetkinliğin tılsımlı etkisi kalır. Benzer bir şekilde, Dubrovnik Kalesi'nde de bir Meryem Ana heykeliyle karşılaşır ve kaledeki diğer heykellerle birlikte bu eserlerin "küffârın kemâl mertebe san'atının nihâyet mertebesinde sihr-i'câz tasvîrleri", "kâfirlerin gelişmiş sanatlarının zirvesinde heykeller" olduğunu söyler (SN VI 261). Ancak "kâfirin" sanatının hakkını vermesinin hemen ardından Meryem Ana heykelinin vücudunun çeşitli çarklar ile hareket edişini açıklayarak tılsımı kendince bozar.

Evliyâ'nın heykellerle ilgili ekfrastik anlatılarının pek çoğunda da tılsım bahsi her türlü olağanüstülük unsurundan arınmış, sanatsal yetkinliği vurgulamak için bir nitelendirme ya da benzetme ifadesi olarak kullandığı bir kelimeye dönüşür. Evliyâ giderek neredeyse kendisi için bir öteki olan heykel sanatıyla bir sanat eleştirmeninde olması gerektiği gibi estetik mesafe kuran bir tavır almaya başlar. Romanya'da bulunan Varat Kalesi'ndeki heykeller, belki de lâdinî bir içeriğe sahip olmalarıyla Evliyâ'nın dinî güdülenmelerden uzak, daha yalıtılmış bir estetik değerlendirme yapmasına imkan vermişlerdir:

Bu sûretlerin gûnâ-gûnu turfa ve acîbe timsâller idi kim her biri altun yaldızlı putlar idi kim her biri birer harâc-ı Rûm değerdî. Her birinde şeb çerâğ taş gözler ve yigirmişer kırat elmas tırnaklar ve birer tuçdan mebnî atlara süvâr olup ba'zısının ellerinde yine tuçdan mücevher ve minâlı topuzlar ve salmalar ve ve Sâm-süvâr-vâr gürz-i Ferâmurzları ve bellerinde kılıçları ve omuzlarında kalkanları cümle müzehheb ve mutallâ tuçdan idi. Ve ba'zısı piyâde durup anları gören zî-rûh zann ederdi. Ve her birinin kadleri hâlâ benî Âdem kadlerinin iki kaddi kadar kadd-i kametleri var idi. Ve cümle atları dahi tuçdan dâbbetü'l-arz kadar musanna' timsâller idi (SN V 213).

"Bu putlar çeşit çeşit garip ve acayip heykeller idi. Her biri altın yaldızlı putlar idi ki her biri birer Rum haracı değerdî. Her birinde şeb-çerâğ taş gözler, yirmişer kırat elmas tırnaklar ve birer tunçtan yapılma atlara binip bazısının ellerinde yine tunçtan mücevher ve mineli topuzlar, salmalar, Sâm gibi Ferâmurz gürzleri, bellerinde kılıçları ve omuzlarında kalkanları tamamen müzehhep ve parlak tunçtan idi. Ve bazısı yaya dururdu. Onları gören canlı zannederdi. Ve her birinin boyları hâlâ insan boylarının iki katı kadar var idi. Ve bütün atları da tunçtan dâbbetü'l-arz

kadar sanatlı heykeller idi" (GTS V 570). Elbette "put" sözcüğü Osmanlının kendisi için öteki olan bir sanat eseri olan heykel algısını belirgin kılan bir anlam taşır. Konu edilen heykeller dini içerikli olmasa da Evliyâ'nın terminolojisinde birer puttur. Bununla birlikte bu ekfrastik anlatıda öne çıkan özellik, Evliyâ'nın bu "acayip ve garip" nesneleri estetik açıdan yorumluyor oluşudur. Her birini kullanılan taşlar, boyutları, üzerlerindeki savaş nesneleri, bakışları ve duruşları gibi fiziksel özellikleri üzerinden ele alır. "Tunçtan dâbbetü'l-arz" benzetmesiyle, bir kez daha kavramakta zorlandığı estetik nesneyi, kendi kültürel kodlarıyla anlamlandırmaya çalışarak övgüsünü dile getirir. İslam eskatolojisinde ahir zamanda yerden ortaya çıkılacağına inanılan, fiziksel özellikleri öküz, boğa, deve gibi çeşitli hayvanların bileşenine benzeyen canlı yaratık "dâbbetü'l-arz", Evliyâ'nın heykellere övgü olarak kullandığı ifadede aslında hem korkulan, hem açıklanamayan hem de hayranlık uyandıran bir imgeye işaret eder. Bu heykellerin artık Evliyâ'nın estetik değerlendirmesinde aradığı, övgüye değer bulduğu genel bir özellik olarak kabul edilebilecek gerçeklik hissini de karşıladıkları görülür.

B. Antikite

Evliyâ'nın tamamen başka bir "ötekiyle" karşılaşacağı yer kuşkusuz Antik Yunan'ın merkezi Atina'dır. "Bu şehri gelüb görmeyen seyyâh-ı 'âlem cihân-bînim demesin" (SN VIII 111) diyerek övdüğü Atina şehri, Antik Yunan kültürüyle doğrudan karşı karşıya geldiği, sadece heykelleri ve diğer sanat eserleri nedeniyle değil, bilginler diyarı olmasıyla etkilendiği özel bir şehirdir. Şehrin tarihçesini anlattığı bölüm doğrudan bir şehir ve kültür övgüsüne dönüşür; bu övgüler Atina şehrinin sınırlarını da aşır belirli bir medeniyet anlayışına karşı duyulan saygı halini alır:

Ba‘dehu bu Feylekos asrında İskender-i Kübrâ vücûda gelüp
Feylekos İskender'i perveriş edüp ol dahi cihân-ârâ bir pâdişâh-ı
Zülkarneyn olup bu Atina şehrini dahi ziyâde amâr edüp bu şehir içre
yedi bin aded hukemâ-yı Rûmiyyûnlar cem‘ olduğunda cümle
müverrihîn-i milel bu şehre "Dâr-ı medîneti'l-hukemâ ve'l-kudemâ"
deyü tesmiye etdiler. Hattâ hukemâlardan Fisagores-i Tevhîdî ve
Bokrât ve Sokrât ve Feylekos ve Feylesûf ve Restâlîs ve Câlinûs ve
Eflâtûn-ı İlâhî ve Batlîmûs ve (---) (---) [...] Zîrâ şehr-i Atina eyle bir
hûb u merğû(b) şehr-i âbâdândır kim refî‘u’l- bünyân ve halkı
‘azîmü’l- kân bir dâr-ı diyârdır kim rûy-ı ‘arzda vâki‘ olan ‘acâ’ibât u
garâ’ibâtu’d-dehrden her ne kadar musanna‘ât eşyalar var ise bu şehr-
i ma‘mûrede mevcûddur. [...] El-hâsıl acâ’ibâtu’d-dehrden ve
garâ’ibât-ı asırdan bu Atina şehrinin bu mu‘tedil şehr-i azîminde ve
dil-küşâ bender-i kadîminde ve Atina etrâfındaki vâdî-i Temâşâlık’da,
andan Ejder limanında, andan Derzî limanında, andan Koçbaşı nâm
kenîsede, andan Kifse kasabasında, andan Mermerlik’de olan acîb ü
garîb ibret-nümâ temâşâ-âsâr-ı vâcibü’s-seyrler bu rûy-ı arzın ekâlîm-i
seb‘asında yokdur (SN VIII 111-2).

“Sonra bu Feylekos asrında Büyük İskender dünyaya gelir. Feylekos,
İskender'i yetiştirir, o da cihangir bir Zülkarneyn padişah olup bu Atina şehrini daha
fazla mamur eder. Bu şehir içinde yedi bin adet Rumî hekimler (filozoflar)
toplandığında bütün milletlerin tarihçileri bu şehre 'Hekimler şehri' diye isim
verdiler. Hatta hekimlerden Fisagores-i Tevhîdî, Bokrat, Sokrat, Feylekos, Restalis,
Calinus, Eflâtun-ı İlâhî, Batlimus ve (---), (---). [...] Zira Atina öyle bir güzel şenlikli
şehirdir ki yeryüzünde bulunan acayip ve garip her ne kadar sanatlı eşyalar var ise bu

mamur şehirde mevcuttur. [...] Kısacası zamanın acayip ve garipliklerinden bu Atina şehrinin bu büyük şehri içinde, gönül açan eski şehirde, Atina etrafındaki Temâşâlık vadisinde, Ejder Limanı'nda, Terzi Limanı'nda, Koçbaşı adlı kilisede, Kifse kasabasında, Mermerlik'te olan acayip ve garip ibretlik seyirlikler bu yeryüzünün yedi ikliminde yoktur" (GTS VIII 245-6).

Bu noktada, Evliyâ'nın çağında Antik Yunan medeniyetinin Osmanlı zihniyet yapısında nasıl bir yer teşkil ettiğini düşünmek gerekir. Gülçin Tunalı Koç, "Osmanlı Atinası ve Düşünce Tarihi Ekseninde Kadı Mahmud Efendi'nin *Tarih-i Medinetü'l-Hukemâ* Adlı Eseri" adlı makalesinde, Evliyâ'nın ölümünden sonra yakın bir tarihte dünyaya gelen Kadı Mahmud Efendi'nin Avrupa'da dahi *philhellenism* etkisinin daha geç bir dönemde yaşandığı düşünülecek olursa, yazdığı eser nedeniyle Antik Yunan'a ilginin erken bir göstergesi sayılabileceğini savunur:

Mahmud Efendi'nin yirmi yedi sene (1688-1715) kadılık yaptığı dönemde Atina, *philhellenism* henüz bir furyaya dönüşmediğinden, Avrupalı seyyahlarca yeni yeni ziyaret edilen bir şehirdir. J. J. Winckelmann (1717-1768) günümüzde de hâlâ etkisini sürdüren Yunan sanatının mükemmelliği savını ortaya attığı *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (Yunan Resim ve Heykeltıraşlık Eserlerinin Alınlanması Üzerine Düşünceler) (1755) ve *Geschichte der Kunst des Altertums* (Antik Sanatın Tarihi) (1764) başlıklı eserlerini henüz kaleme almamış, İngiltere'de Dilettanti Cemiyeti (1734) kurulmamış, Roma İmparatorluğu yerine Atina demokrasisi ön plana çıkartılmamıştır. Tarihi kalıntılar arasında Türklerle Rumların ve az sayıdaki Arnavutla Katolik nüfusunun birlikte yaşadığı, camileri,

hamamları, çarşıları, kahvehaneleriyle bir Doğulu taşra kasabası görünümündedir (173-4).

Evliyâ Çelebi, bildiğimiz kadarıyla Kadı Mahmud Efendi gibi bir eser kaleme almamıştır. Bununla birlikte, *Seyahatnâme*'nin pek çok yerinde verdiği bilgilere bakıldığında zihninde yer eden belirgin bir Antik Yunan medeniyeti tahayyülü olduğunu görmek mümkündür. Bu mesele başlı başına bir çalışma konusudur ancak Atina şehriyle ilgili genel söylemi ve düşüncesi dahi onun bu medeniyet ve sanat, bilim, felsefe gibi yarattığı değerlere verdiği önemi göstermektedir. Bu genellemeden özele inilip Antik Yunan dönemine ait heykellere olan ekfrastik yaklaşımı incelendiğinde, tıpkı resimde olduğu gibi "Frenk işi" sanatı övgüyle karşılayan bir bakış açısıyla karşılaşılır. Nitekim Atina ve çevresinde gerçekleştirdiği seyahatler sırasında gördüğü heykellere dair ekfrastik anlatıları hayli uzun ve kapsamlı anlatılardır. Atina Kalesi'ndeki heykelleri değerlendirişi antikitenin heykel anlayışı ile kurduğu ilişkiyi gözler önüne serer:

Ve beyâz mermer-i hâmdan oyulmuş mukarnas san'atlar ve niçe kerre yüz bin aded gûnâ-gûn ecnâs-ı mahlûkâtın tasâvîr-i garîbe ve acîbeleri Freng-pesend timsâlleri var kim görenler vâlih [ü] hayrân akılları hoş ve vücûdu bî-hûş olup merdüm-i çeşm-i nergisleri nem-nâk olup hîrelenir. Gûyâ her tasâvîrleri zî-rûh gibi âdeme nigerân ederler. Bu timsâlleri temâşâ edenlere hande-künân tebessüm edüp kimisi gazab-âlûd olmuş şeklinde âdeme kec-nigâh ederler. [...] Ve akl-ı benî âdem ihâta etmez bir gûne sihr-i i'câz mertebesi suverlerdir kim kâr-ı makdûr-ı beşer değildir. Ancak akl-ı Arasto olan bu kârgerlikleri görüp kerâmât-ı benî âdemdir deyüp hâmûş-bâş olur, zîrâ cümle eşkâle ibret gözüyle nazar olunsa her biri zî-rûh zann

olunur (SN VIII 112-4).

"Beyaz ham mermerden oyulmuş mukarnas sanatlar ve nice kere yüz bin adet yaratığın garip ve acayip resimleri, Frenk işi heykelleri var ki görenler hayran kalır, akılları hoş ve kendileri bî-hoş olup nergis gözbebekleri nemlenip kamaşır. Sanki her heykel ve resim canlı gibi insana bakarlar. Bu heykelleri seyredenlere tebessüm edip kimisi öfkelenmiş şeklinde insana ters bakarlar. [...] İnsan aklı kuşatamaz bir çeşit büyüleyici suretlerdir. Ancak Aristo akıllı olan bu işçilikleri görüp insan kerametidir deyip susar. Zira bu şekillere ibret gözüyle bakılsa her biri canlı sayılır" (GTS VIII 252). Görüldüğü gibi Evliyâ Çelebi heykellere karşı belirgin bir hayranlık besler. Burada tasvirlerinin özgün olduğunu söylemek mümkün değildir, tüm ekfrastik anlatılarında rastlanan, heykelleri seyredenlerin "bî-hoş olup gözbebeklerinin nemlenip kamaşması", "insan aklının almaması" gibi hayranlık bildiren kalıp haline getirdiği ifadeleri kullanır. Heykellerin yüz ifadelerinin gerçekçiliği üzerinden canlılık, genel olarak görsel sanat eserlerinde onu etkileyen özelliklerden biri olarak burada da söz konusudur. Ama bu defa, üstelik zaman zaman heykellerin resimlerden gerçekçilik anlamında daha üstün ve etkili olduğunu dile getiren birisi olarak, sanatın verdiği canlılık hissinin resmi ve heykeli bu canlılık yaratma hilesi yüzünden yasaklama eğilimindeki İslami güdülenmelere kapılmaz. Bu yaratının "insan kerameti olduğunu" kabul eder, başka ekfrastik anlatılarında yapabildiği gibi tanrının muhtemel müdahalesini söz konusu etmez. Daha da çarpıcı olan nokta, bu çözümlemeye sadece "Aristo akıllı" kişilerin varabileceği konusundaki düşüncesidir. Bu bakış açısı hem Antik Yunan felsefesinin önemli figürü Aristoteles'i olumlar, ki *Seyahatnâme*'nin pek çok bölümünde akıllı insan anlamında "Aristo akıllı" kalıbını kullanır, hem de büyü ve tılsım kelimelerini bu heykeller söz konusu olduğunda tamamen insan eliyle kendini gösteren sanatsal bir yetkinliğe atfederek İslamî

kültürün tamamıyla dışında kalan bu sanat formunu da hayli beğenebileceğini gösterir.

Evliyâ'nın Atina'yı gezerken görüp çok etkilendiği heykellerden biri, "Rüzgarlar Kulesi"dir. İrlandalı bir ressam ve Antik Çağ araştırmacısı olan Edward Dodwel'in de 18. yüzyılda "Rüzgarlar Kulesi'nde Dervişler" adıyla resimlediği, Evliyâ'nın tabiriyle "Eflâtun çadırı"ndaki sekiz heykel, o sırada henüz Batı dünyası tarafından da keşfedilmemiştir. Bir tür su ve güneş saati olarak yapılan bu yapı, içindeki sekiz heykelle Berlin'deki Tegel Sarayı'nın (Humboldt Sarayı) üzerindeki kabartmalara ve Avrupa'da 18. yüzyılda inşa edilen pek çok yapıya ilham kaynağı olmuştur. Evliyâ için hayli yabancı bir seyirlik olan bu yapı, ekfrastik anlatısına yabancı olduğu ölçüde "ibretlik" bir görüntü etkisiyle yansımıştır:

Eski câmi‘ kurbunda cümle hukemâların mecma‘u'l-irfânı var kim ana Eflâtûn çadırı derler. Sekiz rûzgâra karşı sekiz köşe yek-pâre taşdan bir hayme-i ibret-nümâdır. Bu çadırın her köşesinde birer âdem sûreti tasvîr olunmuştur kim anlar da yek-pâre beyâz mermerden düzülmüş, her bir tasvîrin elinde birer rûzgâr alâmeti âletleri var. Ve sekiz rûzgârın dördü erkek ve dördü dişi tasvîr olunmuştur. Erkekleri pençe-i âfitâb gulâm-ı mehtâb çehresindedir. Dişileri mahbûbe avretler sûretindedir. Poyraz ve yıldız ve karayel ve gündoğusu rûzgârların erkek sıfatında tasvîr etmiş, ammâ lodosu ve batı ve inbatı ve keşişlemeyi avret sûretinde etmiştir. Ammâ hakkâ sihr-i i‘câz timsâller etmiştir kim yine her biri rûzgârlarına nâzır olup durur (SN VIII 116).

"Eski cami yakınında tüm hekimlerin toplantı yeri var ki ona Eflâtun Çadırı derler. Sekiz rüzgara karşı sekiz köşe yekpare taştan ibretlik bir çadırıdır. Bu çadırın

her köşesinde birer adam resmi yapılmıştır, onlar da tek parça beyaz mermerden düzülmüş. Her bir resmin elinde birer rüzgar alâmeti aletleri var. Sekiz rüzgarın dördü erkek ve dördü dişi yapılmıştır. Erkekleri güneş parçası, ay yüzlü oğlan çehresindedir. Dişileri mahbûbe avratlar suretindedir. Poyraz, yıldız, karayel ve gündoğusu rüzgarlarını erkek görüntüsünde yapmış, ama lodosu, batı, imbatı, keşişlemeyi avrat suretinde etmiştir. Ama Allah'ın sihiri eseri büyüleyici timsaller etmiştir ki yine her biri rüzgarlarına nazır olup dururlar" (GTS VIII 256). Bu yapının tarihini, keşfedilişini ve Evliyâ'nın onu nasıl nitelendirdiğini "Eflâtun Çadırı Rüzgârlar Kulesi" adlı makalesinde anlatan Semih Tezcan, Evliyâ'nın yapıyı gördükten yıllar sonra anlatısını kaleme aldığı için gözlemlerinde bazı hatalarının olduğu üzerinde durur (310).³⁴ Kubbedeki dilimlerin sayısını hatırladığı kadarıyla yazmış ve yanılgıya düşmüştür. Bununla birlikte "avrat suretinde" tasvir edildiğini söylediği dört heykel de aslında erkek figürleridir. Heykellerin lâdini bir içeriğinin olması, Evliyâ'nın değerlendirmesinin görece daha estetik bir değerlendirme olmasını sağlamıştır. Söyleminde İslamiyet ve heykel arasındaki gerilimli ilişkinin tonu sezilmez. Beğenisini "Allah'ın sihiri" ifadesiyle dile getirmesi burada bir söz oyunundan başka bir şey değildir.

Benzer bir şekilde, Evliyâ günümüzde Pire Limanı olarak geçen Ejder Limanı'nda da çok etkilendiği bir heykelle karşılaşır. Artık Venedik'te olan, *Italianische Reise* (İtalya Seyahati) adlı seyahat anlatısında Evliyâ kadar uzun olmasa da Goethe'nin de hayranlıkla bahsettiği aslan heykeli tamamen nesnel özellikler taşıyan, fiziksel ölçülerin ve unsurların baskın olduğu bir ekfrastik anlatının konusu olur:³⁵

³⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Semih Tezcan, "Eflâtun Çadırı Rüzgârlar Kulesi". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2011) 307-10.

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gunnar Janning, "Evliyâ Çelebi ve Pire'deki Mermer Arslan". *Belleten* 42 (1978): 775-779; Gert Kreutzer, "Der Runenlöwe von Piräus". *Analecta Septentrionalia, Papers on*

Bu limanın kenârındaki iskele başındaki hân-ı azîm dibinde iki âdem kaddi kadar bâlâ beyâz mermerden götü üzre oturmuş ve ağzın cânib-i cenûbdaki deryâyâ açmış bir arslan tasvîrin üstâd-ı mermer-bür eyle timsâl-i bî-misâl etmiştir kim bu dehr-i denîde ana mu‘âdil cem‘i dünyâ ressamaları cem‘ olsa bir tîşe ve bir tilsiman ve bir direk urmağa kâdir değillerdir. Ol esed tasvîrinin başı hammâm kubbesi kadar olup ön ayakların leb-i deryâyâ dayayup kıcı üzre çömelüp oturup gûyâ deryâda olan gemilere nigerân eder bir mehîb ü acîb san‘at-ı garîb ejdehâ-sıfat bir arslan-ı azîm sûreti olduğuçün bu limana Ejder limanı derler. [...] Ammâ hakîr kemter-i fakîr bu arslan tasvîrine im‘ân-ı nazar ile nazar etdim. Kefere asrında bu sübû‘-ı bî-gırrende ve bî-dirrende çeşme imiş, zîrâ kıcı üzre oturup ağzın hevâyâ açup durduğundan ve ön ayakları önünde yek-pâre havz-ı azîm olduğundan ma‘lûmdur kim çeşme-sâr ola. Ağzından âdem gevdesi kadar âb-ı hayât su pertâb edüp havza dökülüp cümle keştîbânlar andan sulanırlarmış. Ammâ âb-ı hayât suyunun menba‘ı Atina şehrinin şark tarafında iki sâ‘at ba‘îd Deli dağ derler, bir kûh-ı ser-bülend vardır, andan künkler ile âb-ı hayât su gelüp bu arslan sûretinin ağzından akarmış. Hâlâ su gelen yerleri âşîkâre durur (SN VIII 117-8).

"Bu limanın kenarındaki iskele başındaki büyük han dibinde iki adam boyu kadar yüksek beyaz mermerden kıcı üzere oturmuş ve ağzını güneydeki denize açmış bir arslan heykelini mermer ustası öyle güzel yapmış ki bütün dünya ressamaları bir araya gelse bu alçak dünyada ona denk çekiç, bir keski, bir keser vurmaya kadir

değillerdir. O arslan heykelinin başı hamam kubbesi kadar olup ön ayaklarını deniz kıyısına dayayıp kıcı üzere çömelip oturur. Sanki denizde olan gemilere bakar heybetli ve acayip sanatlı, ejderha görünümlü büyük bir arslan heykeli olduğu için bu limana Ejder Limanı derler. [...] Hakir kemter fakir bu arslan heykeline dikkatle baktım. Kefere zamanında bu kükremeyen arslan çeşme imiş, zira kıcı üzere oturup ağzını havaya açıp durduğundan ve ön ayakları önünde yekpare havuz olduğundan bellidir ki çeşme ola. Ağzından insan gövdesi kadar âbıhayat su akıp havuza dökülüp tüm gemiciler ondan sulanırlarmış. Âbıhayat suyunun kaynağı Atina şehrinin doğu tarafında iki saat uzak Deli Dağ derler, yüksek bir dağ vardır, ondan künkler ile gelip bu arslan heykelinin ağzından akarmış. Hâlâ su gelen yerleri belli olur." (GTS VIII 259).

Semih Tezcan, "Pire Limanındaki Aslan Heykeli" adlı makalesinde, "heykeli pek güzel tasvir ettiğini" söylediği Evliyâ'nın "hakîr" gözlemlerinin sonuçlarına titizlikle değinerek Evliyâ'nın heykelin ağzından su fişkırان bir çeşme olduğu yönündeki gözlemini kanıtlayacak bir bilgi olmadığını, bu saptamayı yüksek ihtimalle Avrupa'da gördüğü ağzından su fişkırان aslan heykellerini hatırlayarak yaptığını söyler (311-4). Bununla birlikte Evliyâ'nın heykeli her zamanki "alçakgönüllülüğüyle" dikkatle gözlemlemesinin altında heykele duyduğu hayranlık vardır. "Acayip sanatlı" bulduğu heykelin heybetli bir duruşla, sessizce limana yanaşan gemileri seyrettiğini söylemesi, Stephen Cheeke'in "Romantic Hellenism, sculpture and Rome" (Romantik Hellenizm, heykel ve Roma) adlı makalesinde, ekfrastik anlatılarda Yunan heykellerine atfedilen "*eine edle Einfalt und eine stille Grösse* (soylu bir sadelik ve sessiz bir ihtişam)" nitelendirmesini anımsatır (3). "Bütün dünya ressamlarının bir araya gelse bu alçak dünyada ona çekiç vuramayacağı" yönündeki ifadesi ise antik ekfrasis geleneğinin *topos*'larını

tekrarlayarak, hayranlığı güçlü bir şekilde verir. Evliyâ'nın lâdinî bir sanat yapıtını estetik bir hazla alımlamasına bir örnek teşkil eder.

Evliyâ Çelebi'nin Antik Yunan ya da Hellenistik kültüre ait heykel örnekleriyle karşılaşması sadece Yunanistan seyahatiyle sınırlı değildir. Evliyâ, İzmir'deki Kadifekale'yi (Pagos) ziyaret etmiş, muhtelemelen erken Hellenistik dönemden kalma eserlerle karşılaşmıştır. Nigel Spivey, *Understanding Greek Sculpture* (Yunan Heykeltraşlığını Anlamak) adlı çalışmasında, "geç Klasik dönemin sonu ve erken Hellenistik dönemin başında özellikle Anadolu'nun batı ve güneybatı sahillerinde Hellenistik sanatın ilk örneklerinin görüldüğünü söyler (191-2). 2011 yılında Kadifekale bölgesinde yapılan kazı çalışmalarında M.S. 2. yüzyıla, Hellenistik döneme ait olduğu düşünülen bir kadın başı heykeli bulunmuştur. Evliyâ Çelebi de Kadifekale'de gördüğü bir kadın büstünü şöyle anlatır:

Ol kapuya taşradan içeri girecek mahalde sağ taraftaki kullenin iki âdem kaddi bâlâ yerinde bir küçük kemer altında beyâz mermer-i hâmdan Kaydefâ'nın ceseden oyma bir sûreti var. Âdem gördükde zî-rûh zann edüp hayrân kalır. Ve ne cânibe gitsen ol cânibe nazar eder görünür. Tebessüm etsen eyle nümâyândır. Bükâ eder şekilli olsan ol dahi bükâ âlûd müşâhede olunur, garîbtemâşâdır. Lâkin gerdânından aşağı vücûdu yokdur. Hemân gerdânında halhâlî ve çehre-i la'lgûnu ve gûşlarında menkûşu ve serinde mergûle geysûsu ve mükahhal marâlî ve gazâlî gözleri ile tasvîr olunmuş bir perî-peyker çehre-i münevverdir. Ammâ rûh yokdur. Beyt:

Güzel tasvîr edersin hâl [u] hatt-ı dilberi ammâ

Füsûn-ı işveye geldikde ey Bihzâd neylersin

mazmûnu üzre bî-rûh bir kâlıbdır. Musavvir-i âlem ol Hallâku'l-bâkî'dir kim cemî'i zî-rûha cünbüş ve harekât [u] sekenât ve nutuk veren ol Sâni'-i kevneyn ve Hâliku's-sakaleyn'dir. Ve bu Kaydefâ tasvîrinin yüzü şimâle nâzırdır (SN IX 49).

"O kapıya dışarıdan içeri girecek yerde, sağ taraftaki kulenin iki adam boyu yerinde, bir küçük kemer altında, beyaz mermerden Kaydefa'nın oyma bir sureti var. İnsan görünce canlı sanıp hayran kalır. Ve ne yöne gitsen o yöne gider görünür. Gülümse sen o da gülümser. Ağlamaklı olsan, onun da ağlamaklı olduğu görülür, garip seyirliktir. Ama gerdanından aşağı vücudu yoktur. Hemen gerdanında halhalı, kulaklarında süsleri (küpleri) vardır ve başında kıvrım kıvrım uzun örgülü saçları ve sürmeli ceylan gözleri ile tasvir olunmuş peri yüzlü güzel aydınlık bir çehredir. Ama ruh yoktur. Beyit: *Güzel tasvir edersin dilberin Güzel tasvir edersin dilberin yüzünün hâlini ama / Edasının sihrine gelince ey Behzâd neylersin* mazmunu üzere ruhsuz bir kalıptır. Âlemin yaratıcısı o ebedi yaratıcıdır ki tüm canlılara hareket, duruş ve söz veren, her iki âlemin insanların ve cinlerin yaratıcısıdır. Ve bu Kaydefa tasvirinin yüzü kuzeye bakar." 2011 yılındaki arkeolojik kazılarda Kadifekale'de bulunan kadın başı heykelinin Demeter ya da Artemis görüntüsüne sahip olduğu belirtilmiştir.³⁶ Evliyâ'nın anlattığı beyaz mermerden kadın heykelinin ayrıntılı tasvirleri de genelde saçları buğdayla örülü tasvir edilen Yunan mitolojisindeki bereket tanrıçası Demeter imgesiyle örtüşür. "Evliya Çelebi'nin Eskiçağ Dünyası" adlı makalesinde Evliyâ'nın Yunan kültürü ve tarihi hakkında yetkin bir bilgisi olmadığı üzerinde duran Tansu Açık, onun sözlü bir yerel geleneği izleyerek bakış açısını şekillendirdiğini söyler: "Kaydafa, İslam geleneğinde, Osmanlı edebiyatında Mısır'la, Azerbaycan'la bağlantılıdır. Bu arada Hristiyanlarca 'kızoğlankız' sıfatıyla tanımlanan Meryem,

³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.haberler.com/kadifekale-de-kazi-bereketi-2970489-haberi/>

Anadolu'da nasıl 'ana' diye adlandırıldıysa, hem Saba Melikesi Belkıs hem de kraliçe Kaydefa 'ana' diye adlandırılır" der (535). Bu noktada önemli olan, Evliyâ'nın antikite bilgisinin boyutlarını ölçmek değil, karşısındaki görsel nesneyi tüm bilgisi ya da bilgisizliğiyle nasıl alımladığı ve yazıya aktardığıdır.

Evliyâ, İsa ya da Meryem heykellerinde kullandığı ekfrastik kalıplarını kullanarak karşısındaki estetik güzelliği över; heykelin insana hareketle karşılık verir gibi bir etkisinin olduğunu vurgulayarak canlılığını dile getirir. Ancak en nihayetinde bu "peri yüzlü aydınlık" güzelliği övdükten sonra, estetik mesafeden tamamen uzaklaşarak anlatısını İslam dininin tanrısına güzellemeye dönüştürür. Bu durum, Evliyâ'nın karşısındaki "öteki" sanatı alımlama konusunda gelgitlerinin olduğunu gösterir niteliktedir. Atina Kalesi'ndeki heykelleri "insan kerameti" olarak kabul edebiliyorken, bu örnekte olduğu gibi estetik değerlendirmelerinde İslamî bakış açısının etkisinden kurtulamadığı da görülür.

C. Heykeller ve Yasaklar

İslam dininin resim ve heykeli doğrudan yasaklamadığı unutulmamalıdır. Ancak Kur'an'daki bazı ayetlerin yorumlanmasında varılan fikir ortaklıkları ve İslamiyetin başlangıçta putperestliği alt etmek üzere yola çıkışı, İslam kültürünün kolektif belleğine köklü bir şekilde yerleşmiş, bu durum İslam dünyasında bu sanatların icra edilmesine belirgin sınırlamalar getirmiştir. Resim ve heykel Hristiyanlık dininde dini mabedlere girip inancı beslemek için araçsal ve işlevsel bir görev görürken, İslam dini için ilahi güç ve onunla ilişkili öğelerin somut tasvirleri dönüp dolaşıp Allah'ın yaratıcılığına dair inanç için tehdit oluşturan bir unsur olduğu fikrine bağlanır. Banu Ayten Akın, "İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri"

adlı makalesinde, bu tehdidin nedenlerini İslamiyetin görsel sanatlar söz konusu olduğunda soyutlayıcı bir anlayışı benimsemesi üzerinden şu şekilde açıklar:

Kilise İsa, Meryem ve melek ikonalarıyla donatılırken tüm putlar tanrının hizmetine girer. İsa simgesinde tanrının tasviri resmin ve heykelin kiliseye girmesini sağlamıştır. Ne var ki, İslam'da Allah zamandan ve mekandan soyutlanmıştır. Bu bakımdan tasviri mümkün olamaz. Heterodoksiler içinde Allah'ın yansıması olarak görülen Ali'nin canlandırılışı ise İslam'ın ortodoks yorumuna terstir. Allah peygamberin şahsında tasvir edilemez. Muhammed öldüğünde ona inanmayıp Muhammed'i tanrılaştırıp tapmak isteyenlere Ebu Bekir onu simgeleştiren herhangi bir nesneye tapmamaları için "*O gerçekten öldü*" diye yanıt verir.³⁷ Çünkü inancın ve sanatın kaynağında yatan tasvir isteği, tek tanrılı dinler için büyük bir tehlike içerir. Tasviri mümkün olan ulaşılamaz değildir ve tapınılanın yerine konan bir süre sonra tapınılana dönüşür (2).

Dolayısıyla heykel sınırlamasının İslamın ortodoks yorumunun bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum 19. yüzyıla kadar Osmanlı toplumunda sanatçıların heykeltıraşlıktan uzak durmalarına yol açmıştır. Evliyâ'nın Bitlis'te şahit olduğu resimli kitapların aynı nedenle tahrip edilmesi olayında bunu yapan Kadızâdeli, Tire'deki şeyhinin "suret haramdır" yollu fetvası doğrultusunda hareket ettiğini söylemiştir. Bu örnek büyük ölçüde Osmanlı toplumunda yüzyıllar sürecektir bir teamüle işaret eder. Sanata hâmilik eden patronların ya da sanatsever padişahların heykeltıraşlığı desteklemesi söz konusu olmayacaktır. Ancak ve ancak bazı Osmanlı aydınları ve devlet adamlarının heykele karşı ilgi, tahammül ve hoşgörüsünden,

³⁷ Alıntılanan, Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği*. (İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992) 17.

istisnai örneklerden bahsedilebilir; tıpkı Fatih Sultan Mehmet'in Rönesans portre geleneğine ilgi duyup Venedikli ressam Bellini'ye portresini yaptırması ya da Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa'nın Mohaç seferinden sonra Budin'den sarayına getirdiği üç mitolojik heykel gibi. Evliyâ Çelebi de Budin seyahatinde kiliseden dönüştürülen Süleyman Han Camii'nde gördüğü bir heykeli konu ederken, heykelin haram olma bahsine estetik ilgi ve hoşgörünün dahil olduğu özel bir durumu dile getirir:

Ve bu câmi' in iki aded kapusu var, cânib-i şarkdaki kapu üzre bir beyâz mermerden üstâd-ı kûh-ken mermer-bür bir kanatlı ejderhâ tasvîri eylemiş kim gûyâ zî-rûhdur. Ağzın açup dörd ayakların gerüp kuyruğun kıvrıup durur. Bu ejderhâ önünde bilâ-teşbîh Hazret-i Hızır bir at üzre süvâr olup elinde mızrağıyla ejdere bir sünü urup ejderhâyı at altına alup çiğner şeklinde bir gûne tasvîr eylemiş kim gûyâ henüz zî-r[û]hdurlar kim ejderhâ ile Hızır Nebî savaşı perhâş etmede şekilli tasvîr etmiş. Hattâ hîn-i fethde Ebussu'ûd "Tasvîr harâmıdır, bu timsâli kırmak gerekdir" dediklerinde Süleymân Hân-ı ârif nezâket edüp "Kimse bu sûretlere bakmasınlar, müslim olanlar tanımasınlar" deyü gerdeninden keşmîrî şâlin çıkarup bu hey'etlerin üzerine örtdürüp kırmadan halâs eder (SN VI 141).

"Bu caminin iki adet kapısı var, doğu taraftaki kapı üzerinde bir beyaz mermerden mermer ustası bir kanatlı ejderha tasviri eylemiş ki sanki canlıdır. Ağzını açıp dört ayaklarını gerip kuyruğunu kıvrıp durur. Bu ejderha önünde, benzetmek gibi olmasın, Hazret-i Hızır bir at üzerine binip elinde mızrağıyla ejdere bir süngü vurup ejderhayı at altına alıp çiğner şeklinde bir çeşit yapmış ki sanki hâlen canlıdırlar ki ejderha ile Hızır Nebî savaşı etmede şekilli yapmış. Hatta fetih sırasında

Ebussuûd 'Resim ve heykel haramdır, bu heykeli kırmak gerektir,' dediklerinde Süleyman Han nezaket edip 'Kimse bu heykellere bakmasınlar, Müslüman olanlar tanımasınlar' diye boynundan Keşmir şalını çıkarıp bu heykellerin üzerine örttürüp kırılmadan kurtarır" (GTS VI 312). Evliyâ, mermer tasvirindeki ejderhanın karşısında yer alan Hz. Hızır'dan her zamanki gibi "bilâ-teşbih" ifadesiyle bahseder. Bununla birlikte mermer ustasının ustalığını, heykelin canlılığını ve hareket hissini över. Hemen ardından bu heykelle ilgili duyduğu bir anekdotu aktarır. Mohaç Muharebesinde kazanılan zafer sonrasında elde edilerek camiye dönüştürülen yapıdaki heykele, Şeyhülislam Ebussuûd karşı çıkarak heykelin kırılmasını istemiştir. Kanuni Sultan Süleyman ise haram da olsa, fetvaya rağmen heykelin kırılmasına izin vermemiş, Evliyâ'nın tabiriyle "nezaket" göstererek heykeli kamufle etmeyi tercih etmiştir. Evliyâ'nın heykele dair ekfrastik bir anlatıda bu anekdotu aktarmayı tercih etmesi önemlidir. Zira Evliyâ hem heykelin haram olduğu bilgisinin Müslüman zihninden bir türlü çıkmamasını, hem de bir noktaya kadar sanata sanat olduğu için saygı duyma yetisini gündeme getirmektedir. Kendisi ise heykel sanatıyla kurduğu ilişkide Kanuni Sultan Süleyman'da olduğunu söylediği hoşgörüden bir adım ileriye giderek daha benimseyici ve sanat objesini takdir eden bir yaklaşım sergilemektedir. Banu Ayten Akın, "psikolojik estetik" adı verilen bu durumu şöyle açıklar:

Yirminci yüzyıl başında W.Worringer '*psikolojik estetik*'in temellerini atar. Alman estetikçilerden Johannes Volkelt ve Theodor Lipps'in '*eingefühlung*' (duygudaşlık) olarak adlandırdığı ve soyutlamanın karşısına yerleştirdiği "*bir objede sujeden (kendi kendimizden) duyulan haz*" düşüncesi, Doğu düşüncesinde yer almaz. "*Bir obje, bende özel bir duygu, güzellik duygusu diyebileceğimiz bir*

duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetkili olduğu için güzeldir. Güzellik bir objenin bende belli bir etki uyandırma yetkisine verilen addır. Bu etki bende meydana gelen bir etki olarak psikolojik bir olgudur”³⁸ (5).

Heykellere dair olan ekfrastik anlatılarından yola çıkarak, Evliyâ Çelebi'nin kendisi için ne kadar "öteki" olsa da, İslam'ın tasvir sınırlamasının getirdiği günaha girme tehlikesine yer yer kapılsa da estetik bir objeyi seyretmekten genel olarak keyif duyduğunu, Theodor Lipps'in *empfindung* olarak adlandırdığı duygudaşlık fikrini kendi çağının kültürel ve ideolojik saikleri için ilerici bir boyutta barındırdığını söylemek mümkündür. Özellikle Yunanistan'da gördüğü heykelleri "insan kerameti" olarak nitelendirebilmesi, gönül rahatlığıyla estetik haz duyduğunun kanıtıdır. Yer yer estetik haz duyduğu heykellerden bahsederken "günah" korkusuna kapılıp yaratma eyleminin tanrıya özgü olduğunu dile getirmeden duramasa da, ekfrastik anlatıya tabi tuttuğu tüm heykelleri birer sanatsal form olarak övdüğü, olağanüstü unsurları olduklarına dair rivayetlerden beslense de her şeyden öte sanatsal tılsımı olumladığı bir gerçektir.

³⁸ Alıntılanan, İsmail Tunalı, *Estetik*. (İstanbul: Remzi, 1989) 19.

SONUÇ

Evliyâ Çelebi ekfrastik anlatılarında belirli bir noktaya kadar nesnel olma hassasiyeti gösterir. Yapılar, resim ve heykeller hakkında bilir kişilerden bilgi almaya ve onları okuyucusuna aktarmaya gayret eder, imkan varsa haklarında yazılanları okuduğunu söyler. Nesnel ölçüleri vermeye çalışır, bazen kendisi arşın ve adımlama usulüyle, verili ölçülerin sağlamasını yapar.

Ekfrastik anlatılarında da *Seyahatnâme*'nin genel yapısına uygun bir şekilde, hem bir anlatıcı olarak kendisine hem de okuyucusuna kolaylık sağlamak amacıyla belirli bir sıra ve şablon izler. Örneğin, yapılarla ilgili önce nesnel bilgileri; yapı özelliklerini, konumlarını, ölçülerini verir. Ardından öğrendiği, bildiği, bazen de kendisinin kurguladığı kadarıyla tarihçelerini anlatır. Yapıların estetik özellikleriyle ilgili kişisel değerlendirmelerini yapar. Genelde, anlatıların başında kişisel değerlendirme, özellikle beğeni konusunda daha mesafeli olduğu gözlemlenir. Bir dini yapı söz konusuysa, kendi dini dışında olduğu halde, ustaya, mimara olan saygı ve övgüsünü mutlaka vurgular; hatta mimarlar ve yapı ustaları ile ilgili hikayeler anlatmayı sever. Anlatı ilerledikçe öznelliğin boyutları artar, devreye psikolojik, sosyolojik, siyasi, dini, kültürel ve benzeri faktörlerin etkilediği bir alımlama girer.

Evliyâ Çelebi'nin özellikle cami ekfrasis'lerinde kişisel beğenin de önüne geçen bir İslami güdülenme, Osmanlı ve fetih gururu gözlemlenir. Fetihler sonrasında camilere dönüştürülen kiliselere dair anlatılarda, o kiliselerin günün

birinde camiye dönüşeceği bilgisi ve ümidi mutlaka vardır, bunun için dualar ve ayetler okunur. Özellikle anlattığı İslami mitler ve olağanüstü hikayeler bu güdülenmeleri güçlendiren boyuttadır. Estetik özelliklerini beğense de, Peygamberin doğduğu gece kiliselerde meydana gelen tahribatlara dair hikayeler bu örneklerden sadece biridir. Evliyâ'nın bu mitleri aktarması, hem ekfrastik anlatılarına bir “broş” kazandırma, dramtizasyon eylemidir, okuyucunun ilgisini çekme gayretini gösterir; hem de zihniyet bağlamında yorumlanacak olursa, gerek saraydan gerek halktan olsun Osmanlı okuyucusunun beklentilerini karşılar, hatta ekfrasis'in antik çağlardan beri yaptığı gibi, okuyucusunu yönlendirip zihninde belirli bir imge oluşmasına katkıda bulunur. Ekfrasis'indeki söylem, sembolik anlamlarla yüklüdür ve bu anlamların alıcısı önemlidir. Evliyâ'nın sadece anlattığı mitler değil, “tarih” adı altında, bir anlamda kaynaklardan yararlandığını söylediği için “ciddi” görünerek aktardığı hikayeler de büyük ölçüde kendisinin kurguladığı hikayelerdir ve aynı işlevi görürler.

Evliyâ, ancak inançla görülebilecek nesneleri görme biçimleri de sergiler. Özellikle İslami inanış ve mitlere dayalı kolektif bir belleğin sunduğu malzemelerden yararlanarak, “irfan” ve “inanç” sahibi kişilerin görebileceğini söylediği nesneleri tasvir eder, onlara “ekfrastik değer” katar. Onları göremeyenler için “görünebilir” kılmaya çalışır. İslami mitlerin dışına çıkan, kendisinin de görmeyi deneyimlediği İsa'nın suretinin görüldüğünü söylediği makrome mendil örneği ise Evliyâ'nın her zaman tek kutuplu bir görme biçiminin olmadığını kanıtlayan örneklerdendir. Bununla birlikte, nesnelerle ilgili İslami hurafeler dışındaki olağanüstü hikayeleri rasyonelleştirme yoluna gittiği de görülür. Bazen inanarak ve okuyucusunun da inanmasını isteyerek olağanüstü hikayeler *anlatırken*, bazen kendisinin inanmadığı, okuyucusunun da inanmasını istemediği olağanüstü hikayeleri sadece *aktarır*.

Özellikle cami ve resimlere dair ekfrastik anlatılarında, karşısındaki nesneleri başka örneklerle karşılaştırma eğiliminin etkin olduğu gözlemlenir. İstanbul dışındaki camileri, psiko-coğrafya temelli; imparatorluk algısı ve kimliğiyle şekillenen bir öznellikte Ayasofya ile, ardından da selâtin camileriyle kıyasladığı görülür. Benzer bir şekilde, karşılaştığı Batılı resimleri övmek için dahi olsa, estetik değerlendirmesini kendi kültürel kodlarıyla ve “klasik” kabul edilen, “Behzâd”, “Mânî”, “Şeddâdi”, “Cemşîd” gerçek ya da kurmaca sanatçılar üzerinden değerlendirir. Kendi kültürü dışında beğendiği sanat eserleri, kendi kültürünün ustalarıyla yarışacak düzeyde ya da onlardan üstündür; ki resimler söz konusu olduğunda bu değerlendirmesi hakim bir ton taşır.

Ekfrastik anlatılarının içeriğinde hakim olan bir diğer konunun “kâfirlik” algısı olduğu tartışmasız bir gerçektir. Ne var ki, bu “kâfir” algısı da kendi içinde boyutlar barındırır. “Mel’un”, “Freng-i bedreng”, “dâll”, “kefere-i fecere-i müşrikîn” gibi en basit ifadelerle kendini gösteren bu algının nesneleri, zaman zaman Osmanlı ve Müslüman için “düşman” olarak görülür, onlardan alınan yapıların korunması için dua edilir, ya da onların zarar verdiği yapılara hassasiyet gösterilir. Bununla birlikte, kilise, resim ve heykel örneklerinde “küffârın kemal mertebe san’atının nihâyet mertebesinde sihr-i’ câz tasvirler” başta ediliir. Başta St. Stephan Katedrali olmak üzere Batılı kilise mimarisini, resim ve heykelleri ciddi bir beğeniyle karşıladığı, hatta estetik değerlendirmelerinin “kâfir” algısına rağmen, dizginlenemeyen, anlatısına doğrudan yansıyan bir coşkunluk taşıdığı görülür. Papazlarla yaptığı konuşma sonucunda öğrendiği Hristiyan cemaatin inançlarının pekiştirilmeleri için imgelerin haram değil, aksine işlevsel olduğu bilgisi onu tatmin etmiştir, daha da ötesi, Hristiyanları “korkutması amaçlanan” cehennem tasvirleri onu da şiddetli bir şekilde korkutur ve hayranlık uyandırır, dualar ve ayetler okumasına neden olur.

Aynı şekilde, cennet resimlerinin gerçekçiliği ve güzelliği onda bir an önce tövbe edip cennete gitme isteği uyandırır.

İslamın Batılı anlamda resim ve heykelle olan gerilimli ilişkisi ve “yasak” inancı bir Osmanlının kolektif belleğine ve vicdanına şüphesiz yerleşmiştir. Evliyâ, çok etkilendiği resim ve heykellerden bahsederken gayri ihtiyari bir şekilde “bilâteşbih”, “gûya zî-rûh”, “Hâşâ ki insan yapmış ola” şeklinde kalıp ifadeler kullanır ancak çoğunun üstün yetisinin hakkını “Hûda hakkı için” teslim eder ve özellikle Antik Çağ eserlerinde sanatın “insan kerameti” olabileceğini kabul eder. Evliyâ’nın hayranlığı ve duygusal alımlaması arttıkça coşkunluğu, abartılı ifadeleri de artar ve gittiği coğrafyaya göre benzetme ifadeleri değişkenlik gösterir. Bununla birlikte ne kadar coşkunluğa kapılsa da “öteki” sanat formlarını dikkatli bir gözlem ve incelemeye tabi tutar. Merak ve görme isteği hiçbir zaman bitmez. Doğulu resimlere dair ekfrastik anlatılarda ise aynı coşkunluğun ve özgünlüğün gözlemlenmediği görülür. Özellikle heykellere dair ekfrastik anlatılarda Evliyâ’nın tasvirlerine belirgin bir şekilde yerleşen “tılsım” kelimesi, bir anlamıyla sadece “sanatın tılsımlı” doğası ve estetik objeden alınan saf haz anlamındadır. Gerek resim, gerekse heykel söz konusu olduğunda kendisi için “öteki” nitelikler taşıyan bu görsel nesneler “suret haramdır” şeklindeki yerleşik inanca rağmen onda belirli bir estetik haz ve saygınlık uyandırır. O halde Evliyâ için seyirlik nesnelerin hem duyularına hem de zihniyetine etki ettiğini söylemek gerekir. Hem kendi kültürüyle, hem öteki sanat formlarıyla yüzleşmek, sorgulamak, eleştirmek durumunda kalır. Bunun yanı sıra, antik ekfrasis yazarlarından bu yana, sorun edilen temsil meselesini de kurcaladığı görülür. Horatius’un şiir ve resim arasında asırlar sürececek bir rekabete yol açan “ut pictura poesis” kavramı, Evliyâ’nın *mimesis* konusundaki farklı düşüncelere kapıldığı anlarda kendini gösterir. Bazen resim öyle etkili bir temsildir

ki, onu anlatacak kelimeler bulunamaz; bazen ise resim gayet etkilidir ancak şair bunu dizelere döktüğünde resmin ne kadar güzel olduğunu söylese de nihayetinde ruhu olmadığını belirtir, bu anlamda şiir resmin temsil sorununa karşı gelmektedir. Evliyâ'nın pek çok yerde bu fikri dile getiren beyite başvurmayı *tercih etmesi* önemlidir. Öte yandan, öyle zamanlar olur ki bazı mimari yapıtlar, Evliyâ için resmin de yazının da aktaramayacağı yetkinlikte başarılı temsiller olurlar.

Bu tezde incelenen *Seyahatnâme*'deki tüm ekfrasis anlatılarında, Ortaçağ ekfrasis yazarlarının Bizans geleneklerini, Bizanslı ekfrasis yazarlarının Antik dönem ekfrasis'lerinin izinden giden, retoriğin kalıplaşmış unsurlarının; söze nasıl başlayacağını bilememe ve okuyucunun affına sığınma, ışık ve aydınlık, ruhaniyet metaforları, gözlerin kamaşması, mermerlerin heybeti ve akustik özellikler, kelimelerin yetersiz kalması, üstünlük duygusu, sanatçının hünerine duyulan saygı ve hayranlık, tarih ve mitoloji kullanımı gibi unsurların belirgin bir şekilde tekrarlandığı görülür. Bununla birlikte Evliyâ Çelebi, kendi kalıplarını da yaratmıştır: “nakş-ı bukalemûn” eserler, “ibret-nümûn” yapılar, “dünya ustaları gelse bir keski vurmaya kâfi değillerdir” şeklinde ifadeler, “câmi’-i dil-kûşâ”, “mehbut-ı nûr-ı Hudâ”, “müstecâbu’ d-dua”, “nakş-ı Mânî”, “mecmâ’-ı sürûş”, “acâib ü garâib” gibi tüm görsel sanat eserleri için kullandığı kalıplar ve zaman zaman kendi kalıplarının da dışına çıkarak sergilediği özgün anlatımlar, hem onun gördüklerini anlatma keyfine işaret eder hem de okuyucuya yazınsal bir haz verir. Bu yazınsal araçlar aracılığıyla, dille temsil ettiği görme biçiminin sunduğu fikirler ise hem *Seyahatnâme* üzerine yapılan edebiyat eleştirisi temelli çalışmalara yeni bir boyut kazandıracak niteliktedir, hem de henüz Türk edebiyatı eleştirisine yerleşmemiş olan ekfrasis kuramının, başka “canon” eserler için de kullanılarak, bir karşılaştırmalı edebiyat disiplini içinde, okuma alanlarının genişletilmesi için bir örnek niteliğindedir. Zira

bir tasvir hiçbir zaman sadece bir tasvirden, bir seyahat ise hiçbir zaman sadece bir seyahatten ibaret değildir. “Yabancı bir ülke yoktur; yabancı olan tek şey seyyahın kendisidir” (Stevenson’dan alıntılanan *The Cambridge Companion to Travel Writing* 1)³⁹, tıpkı görmenin aslında kendine yönelmiş bir bakış oluşu gibi.

³⁹ Alıntılanan, Robert Louis Stevenson, *The Amateur Emmigrant; Across the Plains; The Silverado Squatters*. (Montana: Kessinger Publishing LLC, 2008) 50.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

A. Birincil Kaynaklar

- Evliyâ Çelebi. *Seyahatnâme* 1. Cilt. Haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: YKY, 2006.
- . *Seyahatnâme* 2. Cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman, Zekeriya Kurşun ve Yücel Dağlı. İstanbul: YKY, 2006.
- . *Seyahatnâme* 3. Cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: YKY, 2006.
- . *Seyahatnâme* 4. Cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: YKY, 2001.
- . *Seyahatnâme* 5. Cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve İbrahim Sezgin. İstanbul: YKY, 2001.
- . *Seyahatnâme* 6. Cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY, 2002.
- . *Seyahatnâme* 7. Cilt. Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve Robert Dankoff. İstanbul: YKY, 2003.
- . *Seyahatnâme* 8. Cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Robert Dankoff. İstanbul: YKY, 2003.
- . *Seyahatnâme* 9. Cilt. Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve Robert Dankoff. İstanbul: YKY, 2005.
- . *Seyahatnâme* 10. Cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Robert Dankoff. İstanbul: YKY, 2007.
- Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* 1. Kitap. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2003.
- . 2. Kitap. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2005.

- . 3. Kitap. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2006.
- . 4. Kitap. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2010.
- . 5. Kitap. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2010.
- . 6. Kitap. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2010.
- . 7. Kitap. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2011.
- . 8. Kitap. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2011.
- . 10. Kitap. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: YKY 2011.

B. İkincil Kaynaklar

- Açık, Tansu. "Evliyâ Çelebi'nin Eskiçağ Dünyası". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 528-39.
- Ağıl, Nazmi. *Ekfrasis: Batı'da ve Bizde Görsel Sanatın Sözlü Tasviri*. İstanbul: Simurg, 2015.
- Akgül, Alphan. "Evliyâ Çelebi ve İhsan Oktay Anar'ın Ortak Üslubu: Fantastik mi, Keramet mi?". *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 49-55.
- Akın, Banu Ayten. "İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi* 22 (2009): 1-10.
- Akyol, Ercan. "Seyahatnâme'deki Ayetlerin İşlevleri Üzerine". *Millî Folklor* 92 (2011): 53-7.
- Albrecht, Thomas. *Medusa Effect, The Representations and Epistemology in Victorian Aesthetics*. Albany: State University of New York Press, 2009.
- Andreasyan, Hrand D. *Polonyalı Simeon'un Seyahatnâmesi 1608-1619*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1964.
- Argan, Guilio Carlo. "Ideology and Iconology". *The Language of Images*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press, 1980: 17.
- Aristeides, Aelius. "Oration 27". *Opera*. Ed. Keil. Berolinum, Weidman, 1898.
- Armas, Frederick A. de. *Ekphrasis in the age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

- Atasoy, Nurhan. "Evliyâ Çelebi ve Matrakçı Nasuh: Osmanlı Bahçelerine Yönelik Bakış Açıları (1534-1682)". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 500-24.
- Avcı, İsmail. "Mitoloji ve Arkeoloji'nin Kesiştiği Noktada Osmanlı Edebiyatı: Tac-ı İskender'in Peşinde". *Türük*. Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 2 (2013): 465-73.
- Aydın, Mahmut. "Dinsel Çoğulculuğun Öteki ile Birlikte Yaşamaya Katkısı Üzerine Bazı Mülahazalar". *Milel ve Nihal* 6.2 (2009): 10-30.
- Ayvazoglu, Beşir. *İslam Estetiği*. İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992.
- Babayeva, Nigar. "Kuzey Azerbaycan'da Gelişen Mimari Ekoller". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6-25 (2013): http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25_pdf_ozelsayi/babayeva_nigar.pdf erişim tarihi 04.05.2016.
- Barbetti, Claire. *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*. (The New Middle Ages). New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Bartsch, Shadi ve Jaś Elsner. "Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis". *Classical Philology* 102.1 (January 2007): i-vi.
- Batur, Enis. "Evliyâ Çelebi ve Dünyadaki Akranları". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 636-7.
- Bauer, Matthias. "Vision and Prayer, Dylan Thomas and The Power of X". *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature* 3. Ed. Wolfgang G. Müller, Olga Fischer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2003. 167-79.
- Bitik, Başak Öztürk. "Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'sinde Cadı, Obur, Büyücü Anlatıları ve Kurgudaki İşlevleri". *Millî Folklor* 92 (2011): 64-71.
- Brunessien M. ve H. Boeschoten. *Evliyâ Çelebi in Diyarbakır*. Leiden: Brill, 1988.
- Buğday, Korkut M. *Evliya Çelebis Anatolienreise aus dem Dritten band des Seyahatnâme*. Edition, Übersetzung und Kommentar. Leiden: Brill, 1996.
- Chaffee, Diane. "Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.3 (1984): 311-320.
- Chaganti, Seeta. "Claire Barbetti, *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory* (The New Middle Ages)". Review. *Speculum*. A Journal of Medieval Studies 88.01 (January 2013): 252-4.

- Cheeke, Stephen. "Romantic Hellenism, sculpture and Rome". *Word & Image*. 25.1 (2009): 1-10.
- . *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2008.
- Chinn, Christopher M. "Before Your Very Eyes: Pliny *Epistulae* 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis". *Classical Philology* 102.1 (January 2007): 265-80.
- Conti, Flavio. *Rönesans*. Çev. Solmaz Turunç. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1982.
- Cunningham, Valentine. "Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis", "Why Ekphrasis?". *Classical Philology* 102.1 (January 2007): i-vi; 57-71.
- Çetinkaya, Yalçın. "Evliyâ Çelebi ve Mûsikî: Bir Seyyahın Notları". *Yeni Şafak*, 18 Eylül 2011.
<<http://www.yenisafak.com/yazarlar/yalcincetinkaya/evliya-celebi-ve-musik%C3%AE-bir-seyyahin-notlari-29015>> erişim tarihi 12.05.2016.
- Dankoff, Robert. "An Odyssey of Oddities: The Eccentricities of Evliyâ Çelebi". *Eurosian Studies* 8 (2010): 97-106.
- . *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*. Çev. Müfit Günay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Okuma Sözlüğü*. Katkılarla İngilizceden Çev. Semih Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- . "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Işığında Osmanlı Toplum Hayatı". *Türkler Ansiklopedisi* 10 (2002): 490-532.
- . "Evliyâ Çelebi's *Book of Travels* as a Source for the Visual Arts". *Turkish Studies Association Bulletin*. 16.1 (1992): 39-50.
- . *The Intimate Life of an Ottoman Statesman: Melek Ahmed Pasha (1588-1662) As Portrayed in Evliyâ Çelebi's Book of Travels*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- . *Evliyâ Çelebi in Bitlis*. Leiden: Brill, 1990.
- . ve Robert Elsie. *Evliya Çelebi in Albania and adjacent regions (Kosova, Montenegro, Ohrid)*. Leiden: Brill, 2000.
- Doğan, Zafer. *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki, 2014.
- Dursun, A. Haluk. "Evliyâ Çelebi'nin Ayasofyası". *1453* 12 (2011): 20-9.

- Ebert, Reika. "Re-Creating Constantinople: The Imperial Gaze of Seventeenth-Century Hapsburg Travel Writers upon the City at the Bosphorus". *Pacific Coast Philology* 38 (2003): 116-31.
- Eco, Umberto. *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2009.
- Elsner, Jaś. "Seeing and Saying: A psychoanalytic Account of Ekphrasis". *Helios* 31.1-2 (2004): 157-185.
- . "The Rhetoric of Buildings in the *De Aedificiis* of Procopius". *Art and Text in Byzantium*. Ed. Liz James. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Elvireanu, Sonia. "India as Object of Mircea Eliade's Gaze". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 7.2 (2015): 154-61.
- Erdal, Zekai. "Büyük Selçuklular Öncesi Kafkaslardaki Beylikler: Şeddadiler". *V.Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu*. İstanbul: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2010. 121-37.
- Erol, Kemal. "Benim Adım Kırmızı'da Resim Sanatı Bağlamında Doğu-Batı Çatışması". *International Journal of Languages' Education and Teaching* 3.1 (April 2015): 229-45.
- Evliyâ Çelebi *Seyahatnâmesi'nin Yazılı Kaynakları*. Haz. Hakan Karateke, Hatice Aynur. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2012.
- Eyice, Semavi. "Aynaroz". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* 4. İstanbul, 1991.
- Fletcher, Ian ve D.S. Carne-Ross. "Lights in Santa Sophia, From Paul the Silentary". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 4.4 (1965): 563-581.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Random House, 1970.
- Fowler, D.P. "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis". *The Journal of Roman Studies* 81 (1991): 25-35.
- Francis, James. "Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of Ekphrasis". *The American Journal of Philology* 130.1 (Spring 2009): 1-23.
- Freely, John. *Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'u*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Gabriel, Albert. *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale avec un recueil d'inscriptions arabes par Jean Sauvaget*. Paris, 1940.
- Genç, Kaya. *An Istanbul Anthology: Travel Writing through the Centuries*. Cairo, New York: The American University in Cairo Press, 2015.
- Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. Oxford, Blackwell: 1982

- Goldhill, Simon. "What Is Ekphrasis For?". *Classical Philology* 102.1 (January 2007):1-19.
- Gürsel, Nedim. *Resimli Dünya*. İstanbul: Can Yayınları, 2000.
- Hagstrum, Jean. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Halman, Talât Sait. "Geleceğin Evliyâ'sı". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 627-9.
- Heffernan, James A. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- . "Ekphrasis and Representation". *New Literary History* 22.2 (Spring 1991): 297-316.
- Hollander, John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Iser, W. *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1980.
- İpşiroğlu, M. Ş. *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Janning, Gunnar. "Evliyâ Çelebi ve Pire'deki Mermer Arslan". *Belleten* 42 (1978): 775-9.
- Jones, Kendra. "The Ekphrasis Effect: An Analysis of Goya's *Black Paintings* within Antonio Buero Vallejo's Play the *Sleep of Reason*". <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/jones.html>, erişim tarihi 15.05.2016.
- Kafescioğlu, Çiğdem. "Şehrin ve Seyahatin Görünür Kıldıkları: Seyahatnâme'de Osmanlı ve Ortaçağ Anadolu Mimarlığı". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 477-99.
- Kahraman, Seyit Ali. "İlk Savaş Muhabirimiz". Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2013.
- Kardaş, Sedat. "Divan Şiirinde Resim ve Heykel". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 47 (2012): 121-46.
- Kelley, Patrick A. *Imperial Secrets: Remapping the Mind of Empire*. Washington DC.: National Defense Intelligence College, 2008.
- Kesner, Ladislav. "The predictive mind and the experience of visual artwork". *Front. Psychol.* 5 (2014):

<http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01417>, erişim tarihi 11.05.2016.

Kılıç, Davut. "Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Ermeniler ve Kutsal Mekanları". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies* 11.2 (Kış 2011): 99-116.

Kılıç, Erol. "Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 3 (1997): 49-70.

Kiel, Machiel. *Evliyâ Çelebi Diyarbakir'de*. Der. Martin Van Bruinessen, Hendrik Boeschoten, Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim, 1997.

Kim, Sooyong. "Dünya Seyahat Edebiyatında Seyahatnâme'nin Yeri". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 565-71.

Köhbach, Markus. "Die Beschreibung der Kathedralen von Iasi, Kaschau und Wien bei Evliya Celebi. Klischee und Wirklichkeit". *Südost-Forschungen* 38 (1979): 213-22.

Kreutzer, Gert. "Der Runenlöwe von Piräus". *Analecta Septentrionalia, Papers on the History of North Germanic Culture and Literature*. Ed. Wilhelm Heizmann, Klaus Bödl ve Heinrich Beck. Berlin, New York: 2009. 717-29.

Kripokavić, Maria. *The Balkans in Travel Writing*. Newcastle upon Thyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Münih: Max Hueber Verlag, 1960.

Lee, Rensselaer W. "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting". *Art Bulletin* 22.4 (Dec. 1940): 196-269.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Çev. Edward Allen McCormick. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1984.

Maguire, Henry. "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Arts". *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 111-140.

Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

Mayers, Kathryn. *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrastic Writing*. Bucknell University Press: 2011.

Mengi, Mine. "Evliyâ Çelebi Seyahatnâme'sinde Bir Üslûp Özelliği Olarak Türler Arasılık". *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 281-93.

- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- . *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987.
- Montagu, Mary Wortley. *Letters and Works of Mary Lady Wortley Montagu*. Ed. Lord Wharncliffe, Henry G. Bohn. Londra, 1861.
- Moore, Kathryn Blair. "Seeing through text: the visualization of Holy Land architecture in Niccolò da Poggibonsi's *Libro d'oltromare*, 14th-15th centuries". *Word & Image* 25:4 (2009): 402-15.
- Niehaus, Michael. "Sebald's Scourges". *W.G. Sebald and the Writing of History*. Ed. Anne Fuchs, Jonathan J. Long. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 45-69.
- Özay, Yeliz. "Evliyâ Çelebi'nin Acayip ve Garip Dünyası". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2012.
- Pamuk, Orhan. *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim, 1999.
- Papila, Aytül. "Osmanlı'da Kamusal Alan-Osmanlı Külliyesi". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences* 5 (2011): 63-83.
- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim, 2000.
- Pentcheva, Bissera V. "Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics". *Gesta* 50.2 (2011): 93-111.
- Pez, Emily Laura. "Rhetorical Ductus in Chaucerian Ekphrasis". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ontario: The University of Western Ontario, 2016.
- Pfeiffer-Taş, Şule. "Seyahatnâme'de Bursa, Kayseri ve Urfa Çarşıları". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 283-303.
- Pimentel, Luz Aurora. "Ekphrasis and Cultural Discourse". *Neohelicon* 30 (2003): 61-75.
- Procházka-Eisl, Gisela. "Evliyâ Çelebi'nin Viyana Yolculuğu". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 157-65.
- . "Evliyâ Çelebi ve Kudüs'teki Kutsal Yerler". *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. Haz. Nuran Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi, 2009. 347-65.
- Ramos, Manuel João. "Drawing the lines: The limitations of intercultural ekphrasis". *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge, 2004. 147-56.

- Salazar, Joseph-Philippe. "Beyond Apologetics: Mythology, Rhetoric and The Other in Early Eighteenth-Century France". *Rhetoric, Scripture and Theology: Essays from the 1994 Pretoria Conference*. Ed. Stanley E. Porter, Thomas H. Olbricht. Bloomsbury T&T Clark: 1996. 369-83.
- Schehr, Lawrence R. *Figures of Alterity: French Realism and Its Others*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.
- Schibille, Nadine. *Hagia Sophia and The Byzantine Aesthetic Experience*. Ashgate, 2014.
- Scott, Grant F. "Ekphrasis and the Picture Gallery". *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992-93*. Ed. Thomas Sebeok. Mouton De Gruyter, 1994. 403-21.
- Schmidt, Gisela. "I see, I see, said the blind man...". *Journal of Visual Art Practice* 4.2.3 (2005): 151-165.
- Schroeder, Rossitza. "Looking with words and images: staging monastic contemplation in a late Byzantine church". *Word & Image* 28:2 (2012): 117-134.
- Shapiro, Gary. "The Absent Image: Ekphrasis and the Infinite Relation". *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007): 13-24.
- Spivey, Nigel. *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*. London: Thames & Hudson, 1996.
- Squire, Michael. "Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: 'the shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image". *Word & Image* 29.2 (2013): 157-191.
- Starkey, Kathryn. *Visual Culture and the German Middle Ages*. New York, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.
- Stevenson, Robert Louis. *The Amateur Emmigrant; Across the Plains; The Silverado Squatters*. Montana: Kessinger Publishing LLC, 2008.
- Sumi, Akiko Motoyoshi. "Description in Classical Arabic Poetry: Wasf, Ekphrasis, and Interarts Theory". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 67.3 (2004): 393-395.
- Şengel, Deniz. "Ut pictura poesis: Kısa Bir Tarih". *Parşömen* 2.4 (2002): 1-70.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi, 2001.
- Taştan, Yahya Kemal. "Evliyâ Çelebi İlahî Komedyâ'yı Okudu Mu?". *AİBÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Semih Tezcan'a Armağan* 13:13, 375-403.

Tavernier, Jean-Baptiste. *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse et aux Indes*. Paris, 1678.

Temizer, Abidin. "Kadınsız Şehir Aynaroz: Tarih, Mekân ve Yaşam". *Studies of the Ottoman Domain* 2.2 (2012): 1-22.

Tezcan, Nuran. "Behçet Necatigil'in Evliyâ Çelebi'den Uyarladığı Radyo Oyunları ve Osmanlı'da Siyaset". *Toplumsal Tarih* 286 (2016): 30-9.

———. "Seyahatnâme", *İslam Ansiklopedisi* 37.
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=d370017> , erişim tarihi: 15.04.2016.

———. "Evliyâ Çelebi'nin *Freng-pesend* Resim Tutkusu". Evliya Çelebi: Voyageur Ottoman du XVII^e Siècle et L'europe de son Temps., Evliyâ Çelebi et l'Europe Le «Frengistân » Paris. *Cahiers balkaniques* 41 (2013): 1-13.

———. "Evliyâ Çelebi'den Kalan Belgesel İzler", "Nil Yolculuğu: Mısır, Sudan, Habeşistan", "Seyahatnâme'nin Yazınsal Değeri ve Osmanlı-Türk Yazınındaki Yeri". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 58-77; 244-65; 572-592.

———. "Evliyâ Çelebi'nin Belgesel İzleri", 1453 12 (2011): 2-6.

———. "Evliyâ Çelebi'nin Gün Işığına Çıkan Eseri Nil Haritası". *Toplumsal Tarih* 207 (2011): 58-63.

———.ve Robert Dankoff. *Evliyâ Çelebi'nin Nil Haritası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

———. "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin Hammer-Purgstall Tarafından Bilim Dünyasına Tanıtılması Hakkında". *Osmanlı Araştırmaları* 34 (2009): 203-230.

———. "Evliyâ Çelebi'nin Belgesel İzi "Papinta Kâğız". *Toplumsal Tarih* 161 (2007): 31-5.

———. *Manisa nach Evliyâ Çelebi*. Leiden: Brill, 1999.

Tezcan, Semih. "Bir Dâhinin Seyahatnâmesi", "Resim Düşmanı Kadızâdeli", "Eflatun Çadırı Rüzgârlar Kulesi". *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*. Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011. 15-9; 324-7; 307-10.

The Cambridge Companion to Travel Writing. Ed. Peter Hulme, Tim Youngs. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

The Oxford Classical Dictionary. (4 ed). Ed. Simon Hornblower, Anthony Spawforth, Esther Eidinow, Oxford University Press, 2012.
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199545568.001.0001/acref-9780199545568-e-2365?rkey=Vholmt&result=4> , erişim tarihi 07.04.2016.

- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Yayınları, 1989.
- Tunalı-Koç, Gülçin. "Osmanlı Atinası ve Düşünce Tarihi Ekseninde Kadı Mahmud Efendi'nin *Tarih-i Medinetü'l-Hukemâ* Adlı Eseri". *DÎVÂN İlmî Araştırmalar* 20 (2006-1): 169-84.
- Tutu, Sıtkı Bahadır. "Evliya Çelebi'nin Kaleminden Batılı Müzik Unsurları". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies* 11.2 (Kış 2011): 215-26.
- Türk, Hüseyin. "Hatay'da Müslüman-Hıristiyan Etkileşimi: St. Georges ya da Hızır Kültü". *Millî Folklor* 22-85 (2010): 138-47.
- Uğraş, Mehmet. "Seyahatin Sosyolojik İmkânı: Evliya Çelebi Seyahatnamesi Örneği". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2012.
- Ulu, Berkan. "A Stylistic Analysis of Ekphrastic Poetry in English". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2010.
- Uzun, Derya. "Heykel Sanatının Türk Kültürü İçindeki Yeri ve Yervant Oskan Efendi". *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi* 1.1 (2012): 279-91.
- Uzundemir, Özlem. *İmgeyi Konuşturmak*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.
- . "Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'nin Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond". *bilig* 51 (Güz 2009): 231-44.
- . "*Benim Adım Kırmızı*'da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları". *Doğuş Üniversitesi Dergisi* 2.1 (2001): 112-9.
- Verdonk, Peter. "Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics, and cognitive poetics". *Language and Literature* 14. 3 (2005): 231-244.
- Vogelius, Christa Holm. "The Culture of Ekphrasis in America's Age of Print, 1830-1880". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Michigan: The University of Michigan, 2012.
- Walker, Andrew D. "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography". *Transactions of the American Philological Association* 123 (1993): 353-77.
- Wandhoff, Haiko. *Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate, 2009.

- . "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings". *Dumbarton Oaks Papers* 53, (1999): 59-74.
- . "Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre". *Word & Image* 15.1 (1999): 7-18.
- Whitby, Mary. "The Occasion of Paul the Silentiary's Ekphrasis of S. Sophia". *The Classical Quarterly* 35.1 (1985): 215-228.
- Yacobi, Tamar. "Fictive Beholders: How Ekphrasis Dramatizes Visual Perception". *Iconotropism: Turning Toward Pictures*. Ed. Ellen Spolsky. Bucknell University Press, 2004.
- . "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis". *Poetics Today* 21.4 (Winter, 2000): 711-49.
- . "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today* 16.4 (Winter 1995): 599-649.
- Yavuz, Hilmi. "Evliya Çelebi, Rasyonalite ve 'Masal Uydurma İşlevi' Üzerine Notlar". *1453* 12 (2011): 16-8.
- Yerasimos, Stefanos. *Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Zanker, G. "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry". *Rheinisches Museum for Philologie*. 124.3.4 (1981): 297-311.
- Zhong, Bili. "Ekphrastic Inversion between *Inferno* & *Paradiso* in the *COMMEDIA*". https://www.academia.edu/8751086/Ekphrastic_Inversion_between_Inferno_and_Paradiso_in_the_COMMEDIA, erişim tarihi 27.05.2016.

ÖZGEÇMİŞ

Nilay Kaya, 2003 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü’nden mezun oldu. 2009 yılında “Feyyaz Kayacan Öykücülüğünde Görme Problemi” başlıklı teziyle Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden yüksek lisans derecesini alan Kaya, İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmakta, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde doktora çalışmalarına devam etmektedir.