

Apollinaire ve Dufy'nin modern bestiaryum yorumunda şiir ve ağaç baskı

Poetry and woodcut in Apollinaire and Dufy's modern bestiary interpretation

Burçak Balamber 

¹ Balıkesir University, Faculty of Fine Arts, Printmaking Department, Balıkesir, Turkey

Özet: Bu makale, Guillaume Apollinaire ve Raoul Dufy'nin 1911 tarihli ortak çalışması olan Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi (Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée) adlı eseri, Orta Çağ bestiaryum geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki süreklilik ve dönüşüm ekseninde incelemektedir. Kökenini antik dönem Physiologus metinlerinden alan ve doğadaki hayvanları Hristiyan teolojisinin didaktik birer göstergesi olarak sunan bu kadim geleneksel form, incelenen eserde teolojik sınırlarından kopararak modern ve seküler bir estetik alana taşınmıştır. Çalışma, metnin merkezinde yer alan Orfe figürünün, geleneksel Hristiyan vaizin yerini alarak doğayı salt masum ve uyumlu bir alan olarak sunmak yerine, şiirin, müziğin ve insanın kültürel üretiminin ardındaki tahakküm ve bedensel araçsallaştırma bağlamında nasıl yeniden kurguladığını tartışmaktadır. Görsel boyutta ise Raoul Dufy'nin siyah ve beyaz zıtlığına dayanan dışavurumcu ağaç baskılarının, metni pasif bir biçimde resmetmenin çok ötesine geçerek metinle nasıl otonom bir diyalog kurduğu detaylıca analiz edilmektedir. Dufy, oluşturduğu kompozisyonlarda ikonografik açıdan şiirin anlam katmanlarını bağımsız bir şekilde zenginleştirmiştir. Makalede özellikle At, Ahtapot, İbis ve Fare bölümleri üzerinden metin ile imge arasındaki bu karmaşık, ironik ve varoluşsal etkileşim derinlemesine incelenmiştir. Sonuç itibarıyla eser, Orta Çağ'ın zoolojik sınıflandırma mantığını korurken hayvan figürünü sabit bir ahlaki dersin taşıyıcısı olmaktan çıkarıp modern öznenin iç dünyasını ve varoluşsal kaygılarını yansıtan çok anlamlı, dinamik bir göstergeye dönüştüren öncü bir avangart sanatçı kitabı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Bestiarium, Orfe'nin Geçidi, Raoul Dufy, Guillaume Apollinaire, sanatçı kitabı, ağaç baskı, baskiresim

Abstract: This article examines Guillaume Apollinaire and Raoul Dufy's 1911 collaborative work The Bestiary, or the Procession of Orpheus (Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée) in relation to the continuity and transformation between the medieval bestiary tradition and the modernist artist's book. Originating in the ancient Physiologus tradition, the bestiary presented animals in nature as didactic signs of Christian theology. In the work examined here, however, this ancient form is detached from its theological boundaries and transferred into a modern and secular aesthetic field. The article discusses how the figure of Orpheus, positioned at the centre of the text, replaces the traditional Christian preacher and reconfigures nature not as an innocent and harmonious realm, but in relation to the domination and bodily instrumentalisation underlying poetry, music, and human cultural production. On the visual level, the article analyses how Raoul Dufy's expressive woodcuts, based on strong black-and-white contrasts, move beyond the passive illustration of the text and establish an autonomous dialogue with it. Through his compositions, Dufy independently enriches the iconographic layers of meaning in the poems. Focusing especially on the sections Horse, Octopus, Ibis, and Mouse, the article examines the complex, ironic, and existential interaction between text and image. Ultimately, the work is evaluated as a pioneering avant-garde artist's book that preserves the zoological classificatory logic of the medieval bestiary while transforming the animal figure from a fixed carrier of moral instruction into a polysemic and dynamic sign reflecting the inner world and existential anxieties of the modern subject.

Keywords: Bestiary, The Procession of Orpheus, Raoul Dufy, Guillaume Apollinaire, artist's book, woodcut, printmaking

Citation: Balamber, B. (2026). Poetry and woodcut in Apollinaire and Dufy's modern bestiary interpretation. *International Journal of Communication and Art*, 7(18), 18-36

Extended Abstract

Medieval bestiaries are didactic texts in which real, imaginary, and hybrid animals are interpreted through Christian morality and theology. Their roots extend to Physiologus, a late antique text that combines pre-scientific natural knowledge with religious allegory. In this tradition, the animal is rarely treated as an autonomous being. Its physical features and behaviours are transformed into signs of divine order, moral instruction, sin, salvation, sacrifice, or resurrection. Nature is therefore read as a symbolic text rather than as an independent field of observation. This article examines Guillaume Apollinaire and Raoul Dufy's *The Bestiary or the Procession of Orpheus*, published in 1911, as a modernist reinterpretation of this medieval tradition. The work inherits the bestiary's animal-centred structure and its concern with the relation between text and image. However, it relocates these elements within the modern artist's book, or *livre d'artiste*, where poetry, image, page design, printing technique, and the materiality of the book operate together.

The purpose of this study is to analyse how *The Bestiary or the Procession of Orpheus* transforms the allegorical structure, text-image relationship, and book-object quality of the medieval bestiary through modern poetry and woodcut aesthetics. The study focuses on both continuity and transformation. It asks how a didactic and theological animal tradition is reformulated through the figure of Orpheus, Apollinaire's lyric language, Dufy's black-and-white woodcuts, and the modern artist's book format. The article does not aim to catalogue all thirty poems and thirty woodcuts in detail. Instead, it considers the structural role of the four Orpheus poems and concentrates on selected examples that reveal different aspects of the text-image relationship. The selected sections are analysed to show how Dufy's images expand and sometimes transform the meanings of Apollinaire's poems.

The study uses historical conceptual analysis, intertextual reading, visual semiotics, and printmaking-oriented formal analysis. In the first stage, the medieval bestiary tradition is examined through its historical roots in the Physiologus, its didactic structure, its allegorical animal discourse, and its material existence as an illustrated manuscript tradition. The discussion also considers parchment the tactile quality of the page, and the relationship between text and image in early block books. In the second stage, Apollinaire and Dufy's work is analysed as a modern artist's book. The article examines its page layout, its relation to early woodcut book culture, the structural function of Orpheus, and the visual language of Dufy's woodcuts. Particular attention is given to black-and-white contrast, carved line, figure-ground relation, typographic balance, and the way in which the woodcut surface becomes an active site of meaning.

The analysis shows that the transformation of the bestiary tradition begins with the replacement of the medieval Christian narrator by the mythological poet Orpheus. In medieval bestiaries, the animal is interpreted by an anonymous theological voice that converts natural behaviour into moral teaching. In Apollinaire's work, Orpheus becomes the organizing poetic authority. His voice gathers animals not through fear or doctrine but through lyricism, music, and mythic resonance. However, this Orphic authority is not entirely innocent. The lyre, made from a tortoise shell and sheep gut, reveals that the poetic ordering of animals also depends on the transformation of animal bodies. Dufy's woodcuts form the visual and material dimension of this modernist transformation. Their strong black-and-white contrasts carved white lines, figure-ground relations, and dialogue with typography create a graphic field that is not subordinate to the poems. In *Mouse*, the image responds to the poem's melancholy meditation on time with abundance and cyclical regeneration. In *Horse*, Dufy adds details such as Mount Helicon and the three-leaf clover, expanding the poem through pagan and Christian references. In *Octopus*, the animal becomes associated with the darker side of the modern subject, as the monstrous figure is connected to desire, violence, and self-recognition. In *Ibis*, the wordplay between the bird and the Latin future form, meaning "you will go", opens the poem toward death, shadow, and elegy. Dufy's dark ground gives this "earthly shadow" a material form on the woodcut surface. These examples show that image and poem enter into a productive dialogue rather than a simple explanatory relationship.

The study concludes that *The Bestiary or the Procession of Orpheus* reactivates the medieval bestiary within the avant-garde context of the early twentieth century. The work preserves key elements of tradition, including animal classification, symbolic reading, and the union of text and image. At the same time, it removes these elements from a strictly theological framework and repositions them within modern poetry, mythological memory, subjective experience, and printmaking aesthetics. Dufy's woodcuts are not secondary visual supplements. They are autonomous interpretive fields that expand and transform Apollinaire's poems. As a result, the work demonstrates how a medieval form can be renewed through the modern artist's book and the graphic language of woodcut.

Giriş

Terminolojik olarak bestiariu sözcüğü (Fransızca bestiaire, İngilizce bestiary), Latince vahşi hayvan veya canavar anlamına gelen bestia kelimesinden türetilmiştir. Başlangıçta yırtıcı ve tehlikeli hayvanları tanımlayan bu kavram, zamanla evcil hayvanları, kuşları, balıkları, efsanevi yaratıkları, bitkileri ve taşları da kapsayan geniş bir doğa tarihi ve alegori derlemesi biçimine dönüşmüştür. Temel olarak bestiariu, gerçek ya da hayali hayvanların fiziksel özelliklerini ve davranışlarını betimleyen, ardından bu özelliklerden Hristiyanlık inancına dayalı ahlaki ve teolojik anlamlar çıkaran didaktik bir metin türüdür (Kay, 2015, s. 35, 45; Mermier, 2004, s. 21-22).

Kökenleri milattan sonra ikinci ve üçüncü yüzyıllarda İskenderiye çevresinde derlenen Physiologus metnine uzanan bestiariu geleneği, Orta Çağ Avrupası'nda hem hayvanlara ilişkin anlatıları hem de bu anlatılara eşlik eden ahlaki ve teolojik yorumları bir araya getiren önemli bir metin türü olarak yaygınlık kazanmıştır. Bu metinlerde hayvanlar, kendi başlarına varlıklar olmaktan ziyade Tanrı'nın evrensel düzeninin yansımaları olarak değerlendirilmiş ve okuyucuya ahlaki doğruları aktaran simgesel taşıyıcılar haline getirilmiştir (Kay, 2020, s. 36-37; Ng, 2021, s. 405; Mermier, 2004, s. 22). Dolayısıyla bestiariu geleneğinde doğa, nesnel bir gözlem alanı olmaktan çok, dini anlamların ve ahlaki derslerin üretildiği alegorik bir metin olarak değerlendirilmiştir.

Yirminci yüzyılın başlarında modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte, geçmişten devralınan birçok görsel ve yazınsal form gibi bestiariu geleneği de yeni estetik ve düşünsel çerçeveler içinde yeniden yorumlanmıştır. Evrensel hakikati ve teolojik öğretiyi merkeze alan didaktik yapı, modern sanatın bireysel deneyim, şiirsellik, biçimsel özgürlük ve estetik özerklik vurgusu doğrultusunda dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşümün dikkat çekici örneklerinden biri, Fransız şair Guillaume Apollinaire ile Fovist ressam Raoul Dufy'nin ortak çalışması olan 1911 tarihli *Bestiariu* ya da *Orfe'nin Geçidi* (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*) adlı sanatçı kitabıdır (bu çalışmada eser, bundan sonra kısaca *Orfe'nin Geçidi* olarak anılacaktır). Bu dönüşümün estetik ve biçimsel zeminini kavrayabilmek için, eserin neden bir sanatçı kitabı olarak (ya da daha spesifik tanımla Fransız yayıncılık geleneğindeki *livre d'artiste* formu içinde) değerlendirildiğinin baştan temellendirilmesi gerekir. Geleneksel resimli kitaplarda illüstrasyon çoğu zaman metni açıklayan, destekleyen ya da süsleyen ikincil bir unsur olarak işlev görürken, *livre d'artiste* formatında metin, imge, sayfa düzeni, baskı tekniği ve kitap nesnesinin maddi yapısı daha bütüncül bir sanatsal kompozisyon içinde ele alınır. Bu bağlamda yazar ile sanatçı arasındaki ilişki, metnin görselleştirilmesine dayalı bir iş birliği olmaktan çıkarak, anlamın birlikte üretildiği daha etkileşimli bir yapıya dönüşür. Apollinaire'in Derain ile 1909'da yayımladığı *L'Enchanteur pourrissant*, bu avangart kitap anlayışının erken örneklerinden biridir (Bohn, 1997, s. 57; Coppel, 1999, s. 20). Apollinaire'in avangart sanatla kurduğu bu erken dönem ilişkisinin devamı niteliğindeki *Orfe'nin Geçidi*, edebiyat ile görsel sanatlar arasındaki sınırları geçiren hale getiren bu modern kitap formatının dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Mathews'un (2020, s. 1) belirttiği üzere, bu eserde geleneksel bestiariu pratikleri ile modern sanatçı kitabı formunun dinamikleri arasında özgün bir etkileşim bulunmakta, eski form bu yeni sanatçı kitabı formatı içinde yeniden biçimlendirilmektedir. Bu formatın temel sonuçlarından biri, metin ile imge arasındaki geleneksel hiyerarşinin zayıflaması ve görsel öğelerin sadece açıklayıcı bir işleve indirgenmemesidir. Bohn (2004, s. 45), *Orfe'nin Geçidi*'nin sanatçı kitabı yapısının, metni illüstrasyonlardan üstün tutan geleneksel hiyerarşiyi tersine çevirdiğini ve okuyucuyu şiirlere görsel bir perspektiften yaklaştırmaya davet ettiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, metin ile imgenin birlikte anlam ürettiği, Apollinaire'in şiirleri ile Dufy'nin ağaç baskılarının karşılıklı etkileşim içinde çalıştığı modernist bir sanatçı kitabı örneği olarak ele almaktadır.

Orfe'nin Geçidi, Apollinaire'in kısa lirik şiirleri ile Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskılarını bir araya getirerek Orta Çağ bestiariu geleneğini modernist bir metin-imge düzeni içinde yeniden kurmuştur. Kitap, geleneksel bestiariu yapısından biçimsel ve kavramsal izler taşımasına karşın, onun ahlaki ve teolojik çerçevesini modernist, lirik ve öznel bir anlam

düzeni içinde yeniden biçimlendirir. Orta Çağ bestiariuundaki anonim Hristiyan anlatıcının yerini burada Yunan mitolojisinin efsanevi şairi Orfe alır (Kay, 2020, s. 38). Böylece hayvan figürleri, dinsel bir öğretinin sabit sembolleri olmaktan çıkarak şiirsel, mitolojik ve öznel anlam katmanlarıyla örülü modern estetik göstergelere dönüşmüştür. Senior'a (2020, s. 111) göre Apollinaire'in kurduğu bu yapı, hayvanları temsil edilen varlıklar olarak sınırlamayan, onları şiirsel bir çekim alanı içinde yeniden anlamlandıran bir nitelik taşımaktadır.

Bu yeniden anlamlandırma sürecinde Raoul Dufy'nin ağaç baskıları belirleyici bir rol üstlenmektedir. Dufy'nin siyah-beyaz karışıklığına dayanan grafik dili, metne açıklayıcı bir eşlik sunmak yerine, şiirle birlikte işleyen bağımsız bir anlatım alanı yaratmaktadır. Sanatçının yalınlaştırılmış çizgisel yapısı, dekoratif ritim anlayışı ve figürleri işaretel biçimde kuran yaklaşımı, hayvanları doğalcı betimlemeler olarak değil, şiirsel çağrışımı güçlendiren görsel göstergeler olarak sunar. Böylece görseller, metnin anlamını tekrar eden unsurlar olmaktan çıkarak onunla eşzamanlı biçimde yeni anlam katmanları üretir. Bu bağlamda *Orfe'nin Geçidi*, sadece edebi ya da görsel bir üretim olmanın ötesinde, şiir ile baskıresmin birlikte işlediği disiplinlerarası bir sanatçı kitabı olarak değerlendirilmelidir. Eser, Orta Çağ bestiariu geleneğinin alegorik hayvan anlatısını, metin-imge birlikteliğini ve kitap nesnesi yapısını modernist bir sanatçı kitabı içinde yeniden biçimlendirir. Bu dönüşümde Orfe figürü, Apollinaire'in lirik dili ve Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskıları, hayvanı sabit bir teolojik işaret olmaktan çıkararak arzu, ölüm, bellek, gölge, şiirsel yaratım ve modern özneye ilişkili çok katmanlı bir estetik göstergeye dönüştürmektedir.

Bu çerçevede bu çalışma, Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eserini, Orta Çağ bestiariu geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki süreklilik ve dönüşüm ilişkisi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel problemi, Orta Çağ bestiariu geleneğinin didaktik, teolojik ve alegorik yapısının *Orfe'nin Geçidi*'nde modern şiir, Orfe figürü, ağaç baskı ve sanatçı kitabı formu aracılığıyla nasıl yeni bir metin-imge düzenine dönüştürüldüğüdür. Çalışmanın temel argümanı ise eserin Orta Çağ bestiariu geleneğini doğrudan tekrar etmediği, bu geleneğin hayvan alegorisi, metin-imge birlikteliği ve kitap nesnesi yapısını modernist bir sanatçı kitabı içinde yeniden biçimlendirdiği yönündedir.

Çalışmanın kapsamı, Orta Çağ bestiariu geleneğinin tarihsel ve kavramsal arka planı ile Apollinaire ve Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eserindeki şiir-ağaç baskı ilişkisiyle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda eserin sanatçı kitabı niteliği, Orfe figürünün yapısal rolü, sayfa düzeni, metin-imge birlikteliği ve Dufy'nin ağaç baskı estetiği temel inceleme eksenleri olarak belirlenmiştir. Çalışma, eserde yer alan otuz şiir ve otuz ağaç baskının tamamını kataloglamayı ya da her birini aynı ayrıntı düzeyinde çözümlemeyi amaçlamaz. Bunun yerine, eserin Orta Çağ bestiariu geleneğini modernist bir kitap nesnesi içinde nasıl dönüştürdüğünü gösterebilecek seçilmiş örnekler üzerinde yoğunlaşır.

Yöntem

Tarihsel-kavramsal inceleme, metinlerarası okuma, görsel göstergebilim ve baskıresim odaklı biçimsel çözümleme yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımıyla kurgulanmıştır. Tarihsel-kavramsal inceleme, Physiologus geleneğinden Orta Çağ bestiariularına uzanan düşünsel ve ikonografik arka planı ortaya koymak için kullanılmıştır. Metinlerarası okuma, Apollinaire'in şiirlerindeki mitolojik, teolojik ve edebi göndermeleri değerlendirmeye yöneliktir. Görsel göstergebilim ve biçimsel çözümleme ise Dufy'nin ağaç baskılarında figür-zemin ilişkisi, sembolik göstergeler, siyah-beyaz karışıklığı, oyma çizgi, sayfa kompozisyonu ve tipografiyle kurulan görsel dengeyi incelemek amacıyla uygulanmıştır.

Araştırmanın örnekleme, *Orfe'nin Geçidi*'nde yer alan otuz şiir ve otuz ağaç baskı içinden amaçlı örnekleme yoluyla seçilen bölümlerden oluşmaktadır. Bu çalışma, eserin tamamını kataloglamaktan ziyade, metin-imge ilişkisinin farklı biçimlerini görünür kılan seçilmiş örnekler üzerinden modern bestiariu yorumunu çözümlemeyi hedeflemektedir. Bu nedenle Orfe'ye ayrılan dört şiir, kitapta farklı hayvan gruplarının düzenlenişini belirleyen ve bölümler

arasındaki geçişleri sağlayan şiirler olarak genel düzeyde ele alınmıştır. Ayrıntılı çözümleme için Fare (La Souris), At (Le Cheval), Ahtapot (Le Poulpe) ve Ibis bölümleri seçilmiştir.

Örneklem seçiminde üç dahil edilme kriteri kullanılmıştır: şiir ile ağaç baskı arasında belirgin metin-imge ilişkisi kurması, farklı hayvan gruplarını ve sembolik düzeyleri temsil etmesi, Orta Çağ bestiarius geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki dönüşümü görünür kılması. Bu doğrultuda Fare zaman ve çoğalma düşüncesini, At mitolojik ve Hristiyan çağrışımları, Ahtapot modern özne ve karanlık arzu ilişkisini, Ibis ise sözcük oyunu, ölüm ve gölge temasını temsil ettiği için örnekleme dahil edilmiştir. Seçilen örnekler kadar belirgin bir yorum farkı sunmayan bölümler, teknik üretim süreçleri, sonraki baskılar, farklı çeviriler ve daha geç tarihli modern bestiarius yorumları ayrıntılı inceleme dışında bırakılmıştır.

Orta Çağ Bestiarium Geleneginde Alegori, Metin-İmge İlişkisi ve Kitap Nesnesi

***Physiologus* Geleneği ve Hayvanın Alegorik Anlamı**

Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin modern bestiaryum yorumunu kavrayabilmek için, öncelikle Orta Çağ bestiaryum geleneğinin kökenleri, işlevi ve metin-imge yapısı tarihsel bir çerçevede ele alınmalıdır. Bestiaryum metinlerinin tarihsel temeli, milattan sonra ikinci yüzyıl dolaylarında, dönemin önemli kültürel ve dini kesişim noktalarından biri olan İskenderiye'de Yunanca olarak kaleme alınan *Physiologus* adlı esere uzanmaktadır (Diebold, 2019, s. 666). Etimolojik olarak doğabilimci anlamına gelen bu metin, bilim öncesi doğa bilgisi ile Hristiyan alegorisini bir araya getiren, temel amacı okuyucuya teolojik ve ahlaki dersler vermek olan bir doğa derlemesi niteliğindedir (Kay, 2020, s. 36). Erken dönem İskenderiye'sinin Yunan, Mısır ve Yahudi-Hristiyan inanç sistemlerini bir araya getiren senkretik yapısı, *Physiologus*'un doğayı salt biyolojik bir alan olarak değil, sembolik olarak okunması gereken bir metin olarak kurgulamasına zemin hazırlamıştır.

İlerleyen yüzyıllarda Latinceye ve Avrupa'nın yerel dillerine çevrilen bu metinler, özellikle on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda İngiltere ve Fransa başta olmak üzere Avrupa'da yaygınlaşarak *bestiarium* (*bestiary* / *bestiaire*) formuna evrilmiştir (Diebold, 2019, s. 670). *Physiologus*, hayvanların yanı sıra taşları ve ağaçları da içeren daha geniş bir doğa derlemesi niteliği taşıırken, Latin *bestiarium* geleneği geliştikçe bitki ve mineral bölümleri büyük ölçüde geri plana çekilmiş ve eserler daha çok memeliler, kuşlar, sürüngenler ve balıklar gibi hayvan türleri etrafında düzenlenen *libri bestiarum* formuna yaklaşmıştır (Kay, 2020, s. 39-40). Bu tarihsel dönüşüm, hayvan figürlerinin Orta Çağ düşüncesinde ahlaki, teolojik ve felsefi anlamların taşıyıcısı olarak ne denli merkezi bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bu geleneğe doğa, kendi başına incelenen nesnel bir alan olmaktan çok, Hristiyan ahlakını, dogmalarını ve teolojisini görünür kılan didaktik bir araç olarak işlev görmüştür.

Bestiarium metinlerinin temel işleyişi, her hayvan figürünün iki aşamalı didaktik bir düzen içinde sunulmasına dayanır. Standart bir bestiarium bölümünde öncelikle kutsal kitaptan bir alıntı yapıldıktan sonra hayvanın fiziksel özellikleri ya da davranışları hakkında biyolojik veya sözde biyolojik bir bilgi verilir ve son olarak ise bu doğa bilgisinden insan yaşamı için çıkarılması gereken ahlaki ya da teolojik ders açıklanır (George ve Yapp, 1991, s. 6). Pierre du Beauvais'nin on üçüncü yüzyıla ait derlemelerinde de görüldüğü gibi, hayvanın büyük başı ya da uzun kuyruğu gibi fiziksel özellikleri önce betimleyici bir dille sunulmuş, ardından bu özellikler İncil'den referanslarla desteklenen ahlaki ve teolojik anlamlara dönüştürülmüştür (Casprowiak, 2008, s. 35). Bu bağlamda bestiarium, doğa kitabı ile Hristiyanlığın kutsal kitabını bir araya getiren, doğayı metinselleştiren teolojik bir yapı olarak işlev görmüştür (Kay, 2020, s. 36-37). Başka bir ifadeyle, doğa bölümünü zorunlu ve hiyerarşik olarak alegori bölümü takip etmiş, hayvanın fiziksel varlığı daima tinsel ve alegorik bir anlamın taşıyıcısı olarak yorumlanmıştır.

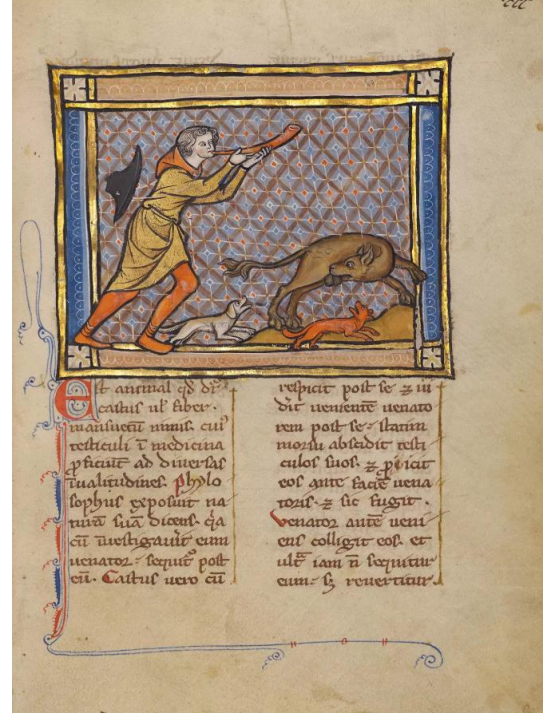
Bu didaktik yapı, hayvanların zoolojik gerçekliğinden ziyade, onlara yüklenen sembolik ve teolojik anlamlara odaklanmaktadır. Orta Çağ bestiarium metnlerinin evrensel açılış figürü olan aslan, bu işleyişin en belirgin örneklerinden biridir. İnaniş'a göre aslan yavruları ölü doğar ve üçüncü gün babalarının kükremesi ya da nefesiyle hayata döner. Bu sözde zoolojik anlatı,

İsa'nın çarmıha gerilişinin ardından üçüncü gün dirilişini simgeleyen teolojik bir modele dönüştürülmüştür (Diebold, 2019, s. 666). Benzer biçimde, pelikanın yavrularını beslemek ya da onları yeniden hayata döndürmek için kendi göğsünü gagalayarak kanatması motifi, İsa'nın insanlığın kurtuluşu için kendini feda etmesiyle ilişkilendirilmiştir (Diebold, 2019, s. 668). Kunduz örneğinde ise hayvanın bedeni doğrudan ahlaki bir uyarıya dönüştürülmüştür. Bestiarium anlatılarında kunduz, avcılarının kendisini testisleri nedeniyle takip ettiğini fark ettiğinde, bu organlarını kendi dişleriyle koparıp avcının önüne atarak canını kurtaran bir hayvan olarak betimlenir. Metin, bu olağanüstü doğa anlatısını hızla alegorik bir vaaza dönüştürür: Tanrı'nın emirlerine uymak isteyen insan, tıpkı kunduzun bedeninden vazgeçmesi gibi, içindeki şehveti, günahı ve erdemsizliği kendi iradesiyle söküp atmalı ve onu peşindeki Şeytan'a teslim etmelidir (Ng, 2021, s. 405).



Görsel 1. Bir Bestiariumda aslan tasviri, yaklaşık 1250. Parşömen, 29 x 20 cm. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 764, fol. 2v. J. Paul Getty Museum.

Görsel 2. Bir Bestiariumda kunduz tasviri, yaklaşık 1270, Parşömen üzerine tempera boya, altın varak ve mürekkep, 19,1 x 14,3 cm. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV 3, fol. 83.



Bu didaktik yapı bağlamında, Orta Çağ bestiariuamlarındaki hayvanlar bağımsız birer ontolojik veya estetik varlık olarak kabul edilmemektedir. Metinlerdeki hayvan figürleri, sadece Tanrı'nın evrensel düzeninin işaretlerini okuyucuya aktaran simgesel taşıyıcılar konumundadır. Orta Çağ düşüncesinde doğa, rastlantısal ya da kendi başına işleyen bir alan değil, ilahi anlamların izlenebileceği düzenli bir işaretler sistemi olarak kabul edilmiştir. White, Orta Çağ'daki bu benzerlik ve karşılıklık anlayışını şu sözlerle açıklamaktadır:

Yaratılış, paralel çizgilerle çizilmiş matematiksel bir diyagram gibiydi. Şeylerin sadece ahlaki anlamları yoktu, çoğu zaman başka varlık katmanlarında fiziksel karşılıkları da vardı. Eğer karada bir at varsa, denizde de bir denizati vardı. Dahası, büyük olasılıkla gökte de bir Pegasus bulunuyordu. Ahlaki benzerlikler kadar fiziksel benzerlikler de söz konusuydu (White, 1954, s. 245).

Bu anlayış, bestiariu metinlerinde hayvanların sadece gözlemlenen canlılar olmanın ötesinde, farklı varlık düzeyleri arasında kurulan ahlaki, fiziksel ve teolojik karşılıkların taşıyıcıları olarak ele alındığını göstermektedir. Dolayısıyla aslan, pelikan, kunduz ya da denizati gibi figürler, kendi biyolojik varlıklarından çok, ilahi düzen içinde işaret ettikleri anlamlarla önem kazanır.

Bu ontolojik sistemde hayvanlar, kendiliklerinden bağımsız bir varoluşsal değer taşımaktan ziyade, okuyucuya evrensel ahlaki doğruları aktaran simgesel varlıklar olarak işlev görmektedir. Hayvanların isimlendirilmesi dahi bu simgesel mantığa dayanmaktadır. İnanişâ göre, Nuh Tufanı öncesinde insanlığın evrensel dili olarak kabul edilen İbranicede hayvanlara isimleri, doğrudan doğruya onların özlerine ve doğalarına uygun biçimde Âdem tarafından

verilmiştir: kunduzun Latince *castor* adı ile kastrasyon anlatısı arasında kurulan ilişki, bu anlayışın tipik örneklerinden biridir (White, 1954, s. 70-71; Ng, 2021, s. 405; Kay, 2020, s. 47). Modern düşüncede gösterge ile gönderge arasındaki ilişkinin nedensizliği vurgulanırken, Orta Çağ ontolojisi kelime ile beden, ad ile doğa arasında zorunlu ve anlamlı bir bağ bulunduğunu varsaymaktadır. Dolayısıyla bestiariu metinlerinde hayvanlar, biyolojik tanımlarıyla sınırlanmayan, Tanrı'nın kelamını doğa içinde görünür kılan sembolik varlıklar olarak ele alınmıştır. İnsanın (veya modern öznenin) doğadan tamamen koptuğu, dünyayı salt bir sömürü ve nesne alanı olarak gördüğü modernizm çağından farklı olarak, Orta Çağ insanı doğayı, Tanrı'nın bir yansıması olarak okumakta, ancak bu okumayı yaparken doğayı tamamen kendi teolojik korku ve umutlarının (cehennem azabı, kurtuluş, diriliş) hizmetine sokarak onu bir kez daha insan-merkezci (antroposentrik) bir kafese hapsedmektedir (Mermier, 2004, s. 20-21; Ng, 2021, s. 405).

Metin-İmge İlişkisi, Parşömen ve Kitap Nesnesi

Bestiariu geleneğinin modern sanata, özellikle Dufy'nin ağaç baskılarına bağlanmasını sağlayan önemli unsurlardan biri, Orta Çağ el yazmalarındaki metin-imge ilişkisidir. Genellikle zengin biçimde tezhip edilen, altın varaklarla bezenen ve resimlendirilen bu eserlerde görsellik, ahlaki öğretinin ayrılmaz bir parçası olarak işlev görmüştür (Diebold, 2019, s. 666). Bununla birlikte, bestiariu imgelerini sadece metni açıklayan pasif illüstrasyonlar olarak değerlendirmek yeterli değildir. Kay'ın (2020, s. 44-45) göstergebilimsel analizine göre, geleneksel bestiariu imgeleri doğal dünyayı bütünüyle şeffaf ve okunabilir kılmaktan çok, metnin açıklayıcı yapısına direnç gösteren bir tür görsel muamma yaratma eğilimindedir. Bu nedenle imgeler, hayvanın doğasını gerçekçi bir anatomiyle belgeleyen nesnel kayıtlar değil, tefekkür için oluşturulmuş ruhsal ve sembolik odak noktalarıdır. Sayfa üzerindeki varlıklarıyla metne eşlik eden bu imgeler, metnin anlam alanını ikonografik ve teolojik bir boyuta taşırlar.

Orta Çağ bestiariuamlarının fiziksel doğası, metin-imge ilişkisine maddi ve bedensel bir boyut kazandırmaktadır. Bestiariuamların çoğunlukla hayvan derisinin işlenmiş hali olan parşömen ya da vellum üzerine kopyalanmış olması, sayfanın yüzeyinde kıl kökü izleri, yara izleri, damar yolları ve deriye özgü dokuların görünür kalmasına neden olmuştur. Kay'ın (2020, s. 45) "sayfanın duysal alanı" olarak tanımladığı bu durum, okuma eylemini entelektüel ve görsel sınırlarının ötesine taşıyarak dokunsal bir deneyime yaklaştırır. Okuyucu, hayvan derisi üzerine yazılmış bir hayvan metniyle karşılaştığında, insan ile insan-olmayan hayvan arasındaki ayrımı askıya alan organik ve bedensel bir temas alanına dahil olur (Kay, 2020, s. 45-46).

Bestiariumu metinsel bir türün ötesinde, çok duyulu bir kitap nesnesi yapan şey de kelime, imge ve malzemenin bu iç içe geçmiş yapısıdır. Bu maddi ilişki, on beşinci yüzyılda metin ve imgenin aynı ağaç plaka üzerine oyularak basıldığı kalıp baskı (blok) kitaplarda farklı bir biçimde devam etmiştir (Casprowiak, 2008, s. 14). Bu yöntemde metin ve imge aynı yüzeyden, aynı oyma ve basma mantığı içinde üretilmiş ve böylece sayfadaki görsel ve yazılı unsurlar teknik olarak ortak bir fiziksel zeminde birleşmiştir. Parşömenin organik yüzeyinde kurulan metin-imge ilişkisi, kalıp baskı kitaplarda bu kez ağaç plakanın fiziksel yüzeyine taşınmıştır. Bu tarihsel arka plan, Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* için ürettiği ağaç baskıların modernist anlamını kavramak açısından önemlidir. Çünkü Dufy, hayvan figürlerini ahşabın direnci, siyah-beyaz karşıtlığı ve oyma çizgilerinin fiziksel etkileri aracılığıyla yeniden kurmuştur. Nitekim Dufy'nin siyah-beyaz karşıtlığına dayalı baskılarında, imgenin siyah yoğunluğu ile dizgi yazısının siyahlığı arasında kurulan görsel denge, erken dönem kalıp baskı kitapların metin-imge bütünlüğünü modern bir sanatçı kitabı formunda yeniden düşünmeye olanak tanır (Casprowiak, 2008, s. 32-33).

Bu bağlamda Orta Çağ bestiariu geleneği, hayvanlara ilişkin alegorik anlatılarla sınırlı bir metin türünden ziyade, metin, imge ve malzemenin birlikte çalıştığı karmaşık bir kitap formu olarak değerlendirilmelidir. Hayvan figürleri, bu yapıda hem teolojik anlamın taşıyıcıları hem de sayfa yüzeyinde görsel olarak örgütlenen sembolik varlıklar haline gelir. Parşömen yüzeyin bedensel niteliği, tezhip ve resimleme geleneği, ardından kalıp baskı kitaplarda metin ile

imgenin aynı ağaç yüzeyden üretilmesi, bestiariuğun görsel ve maddi boyutunu güçlendiren tarihsel aşamalar olarak okunabilir. Dolayısıyla bu geleneğin önemi, anlattığı konularla birlikte, bu anlatıların yüzey, görsel düzen ve üretim mantığı üzerinden nasıl kurulduğunu ortaya koymasından kaynaklanır.

Bu çerçevede Orta Çağ bestiariuımları, bağımsız bir varlık düzeyinde ele almaktan ziyade, ilahi düzenin, ahlaki öğretinin ve teolojik hakikatin simgesel taşıyıcısı olarak konumlandırmıştır. Doğal dünya, bu metinlerde kendi içkin varlığıyla değil, insanın kurtuluşu, günahı ve ahlaki sorumluluğu etrafında anlamlandırılan bir işaretler sistemi olarak okunmuştur. Bestiariu geleneği, didaktik ve teolojik içeriğinin yanı sıra metin-imge ilişkisini ve kitap nesnesinin maddi yapısını bir araya getiren görsel düzeniyle de sonraki dönemler için önemli bir model oluşturmuştur. Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eseri, bu mirası doğrudan tekrar etmek yerine modernist bir bağlamda yeniden biçimlendirir. Eser, Orta Çağ bestiariuğunun hayvan figürlerini, metin-imge birlikteliğini ve ağaç baskıyla ilişkili erken kitap kültürünü devralırken, bu unsurları teolojik bir öğretinin hizmetinden çıkararak şiirsel, mitolojik ve estetik bir alana taşır. Böylece hayvan, Tanrı'nın kelimasını görünür kılan sabit bir alegorik işaret olmaktan çıkar ve modern öznenin duyarlılığı, Orfe figürünün lirik çağrışımları ve Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskı dili içinde yeniden anlam kazanır. Bu nedenle bir sonraki bölümde, *Orfe'nin Geçidi*'nin Orta Çağ bestiariu geleneğini modern sanatçı kitabı formu içinde nasıl dönüştürdüğü ele alınacaktır.

Bestiariu ya da Orfe'nin Geçidi: Orta Çağ Geleneğinden Modern Sanatçı Kitabına

Ağaç Baskının Tarihsel ve Teknik Bağlamı

Ağaç baskı, yüksek baskı mantığıyla çalışan ve kökenleri MS 7. ve 8. yüzyıllarda Doğu Asya'daki erken baskı uygulamalarına kadar uzanan en eski çoğaltım tekniklerinden biridir. Bu teknikte ahşap yüzeyde basılması istenmeyen alanlar oyulup çıkarıldıktan sonra yüzeyde bırakılan (yüksekte kalan) alanlar mürekkeplenerek kâğıda aktarılır. Bu yönüyle ağaç baskı tekniğinde çizgi, doğrudan oyma eyleminin sonucu olarak ortaya çıkar. Siyah-beyaz karşıtlığı, oyulmuş beyaz çizgiler, koyu alanlar ve ahşaba özgü fiziksel etkiler, tekniğin kendine özgü grafik dilini belirleyen temel unsurlardır. Geleneksel ağaç baskı, ahşabın lif yönüne paralel kesilmiş yüzeylerin oyulmasına dayanırken, 18. yüzyıl sonlarında gelişen ağaç gravür tekniği ahşabın dik kesitinin daha ince araç-gereçlerle oyulup işlenmesine, böylelikle daha ayrıntılı etkiler elde edilebilmesine olanak tanımıştır. Bu teknik ayırım, ağaç baskının hem yalın ve doğrudan bir ifade biçimi hem de ayrıntılı çoğaltım süreçlerine uyartılabilen esnek bir üretim yöntemi olduğunu göstermektedir.

Avrupa'da ağaç baskı, Orta Çağ sonlarında dini ve didaktik imgelerin çoğaltılmasında önemli bir araç haline gelmiştir. Özellikle on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitaplarında metin ve imgenin aynı ağaç yüzeye oyularak basılması, yazı ile görsel unsurun ortak bir üretim zemininde birleşmesini sağlamıştır. Bu durum, kitabın sadece metni taşıyan bir nesne olmadığını, yazı, imge, yüzey ve malzemenin birlikte kurgulandığı bütüncül bir yapı olarak düşünülebileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla bu yönüyle ağaç baskı, Orta Çağ kitap kültüründe yalnızca çoğaltıma hizmet eden teknik bir araç değil, metin-imge birlikteliğini fiziksel olarak kuran temel üretim biçimlerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Ağaç baskı ilk dönemlerinde ve özellikle bazı tarihsel bağlamlarda çoğaltıma işlevi için kullanılmıştır. Başka bir deyişle, bir metni, dini imgeyi, kitap resmini, gazete görselini ya da ticari illüstrasyonu çok sayıda üretmeye yarayan teknik bir araç görevi görmüştür. Bu kullanımda önemli olan çoğu zaman sanatçının kişisel dili değil, görüntünün mümkün olduğunca işlevsel biçimde çoğaltılması olmuştur. Modern dönemde ise bazı sanatçılar ağaç baskıyı sadece kopya üretme yöntemi olarak görmemiş, tam tersine ahşabın sertliği, oyma izleri, siyah-beyaz karşıtlığı, kaba/yalın çizgi karakteri ve doğrudanlığı nedeniyle bu tekniği bilinçli bir estetik tercih olarak kullanmışlardır. Yani teknik artık salt çoğaltıma mantığının ve işlevinin ötesine geçerek, özel bir görsel dil kurmak için seçilmiş ve sanatçılar için bilinçli bir

ifade alanına dönüşmüştür. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında Paul Gauguin, Edvard Munch, *Die Brücke* sanatçıları ve Fovistler, ağaç baskının yalın, doğrudan ve malzemeye bağlı karakterini akademik inceliğe ve endüstriyel çoğaltım tekniklerine alternatif bir grafik dil olarak değerlendirmiştir. Bu sanatçılar için ağaç baskı biçimsel sadeleşme, çizgisel sertlik, yüzeysel etki ve dışavurumcu yoğunluk sağlayan modern bir anlatım aracı olmuştur.

Fovist sanatçılar arasında yer alan Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* için ürettiği ağaç baskılar da bu bağlamda değerlendirilebilir. Fovizm genellikle saf renk, yüzey etkisi ve akademik çizim anlayışına karşı geliştirilen serbest biçim anlayışıyla tanımlansa da, bu yaklaşım Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskılarında renk yerine çizgi, leke ve ritim üzerinden görünür hale gelir. Sanatçı, figürleri ayrıntılı hacimsel modellemeye değil, yalın konturlar, keskin siyah-beyaz karşıtlıklar ve dekoratif yüzey düzenlemeleriyle kurar. Bu nedenle Dufy'nin baskıları, Fovist estetiğin renkçi bir resim anlayışı olmasının yanı sıra biçimi sadeleştiren, yüzeyi öne çıkaran ve doğrudan etki arayan modernist bir grafik duyarlılıkla da ilişkili olduğunu göstermektedir. *Orfe'nin Geçidi* bağlamında, Dufy'nin bu grafik duyarlılığının Apollinaire'in kısa ve yoğun şiirleriyle birlikte hareket ettiği dikkat çeker. Kitaptaki ağaç baskılar metin, imge, sayfa düzeni ve kitap nesnesi arasında anlam üretimine doğrudan dahil olan bir unsur haline gelir. Bu yönüyle Dufy'nin ağaç baskıları, Orta Çağ kalıp baskı kitaplarında görülen metin-ime birlikteliğini modernist sanatçı kitabı bağlamında yeniden düşünmeye olanak tanır.

Orfe Figürü ve Sanatçı Kitabı Yapısı

Orta Çağ bestiariu geleneği, Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin 1911 tarihli *Orfe'nin Geçidi* adlı eserinde modernist bir estetik dönüşüm içinde yeniden yorumlanmıştır. Modern sanatçıların ve yazarların bu kadim türe yönelmesi, geçmişe dönük nostaljik bir ilgiden ziyade, bestiariuvarın doğasında var olan sınıflandırma, envanter çıkarma ve hayal gücü arasındaki gerilimi yeni bir bağlamda değerlendirme çabası olarak okunabilir (Zdanski, 2020, s. 38). Bu eserde doğa tarihi, Tanrı'nın evrensel düzenini kanıtlayan sabit bir işaretler sistemi olmaktan uzaklaşarak modern öznenin içsel çatışmalarını, arzusunun ve yabancılaşmasını taşıyan parçalı bir estetik yüzey haline gelir. Bu dönüşüm, içeriğin sekülerleşmesinin ötesinde, kitabın fiziksel bir nesne olarak yeniden kurgulanmasını da kapsamaktadır. Geleneksel resimli kitaplarda imgeler çoğu zaman metne bağlı, onu açıklayan ya da süsleyen ikincil unsurlar olarak işlev görürken, Apollinaire ve Dufy'nin eserinde metin, imge, sayfa düzeni ve baskı tekniği birlikte anlam üreten bileşenler haline gelir. Bu durum, Orta Çağ el yazmalarının çok duyulu ve maddi yapısının, yirminci yüzyılın avangart *livre d'artiste* yani sanatçı kitabı formatında yeniden düşünülmesi anlamına gelir.

1911 yılında yayımlanan *Orfe'nin Geçidi*, otuz kısa şiir ve bu şiirlere eşlik eden otuz özgün ağaç baskıdan oluşur; eserin sonunda ise Apollinaire'in kaleme aldığı açıklayıcı notlar yer alır. Otuz şiirin yirmi altısı, aslan ve at gibi görkemli hayvanlardan pire ve tırtıl gibi küçük canlılara kadar geniş bir yelpazedeki hayvanlara ayrılmıştır. Geriye kalan dört şiir ise doğrudan mitolojik şair Orfe'ye adanmıştır. Bu dört Orfe şiiri, kitabın hayvanlar dünyasını zoolojik ve tematik olarak dört ana kategoriye ayıran yapısal eşikler olarak işlev görür: Memeliler (Kara Hayvanları), Böcekler (Küçük Canlılar), Balıklar (Su Canlıları) ve Kuşlar. Böylece Orfe, Orta Çağ bestiariuvarındaki ahlakçı Hristiyan vaizin yerini alarak, hayvanları ilahi korkuyla değil, lirik şiirin ve müziğin çekim gücüyle etrafında toplayan mitolojik bir otorite figürü olarak eserin merkezine yerleşmiştir. Orfe, her bir zoolojik kategorinin başında bir geçit töreni lideri gibi okuyucunun karşısına çıkar ve ilgili bölümün tematik tonunu belirleyen, Apollinaire'in farklı sanatsal, felsefi ve ruhsal yönelimlerini temsil eden bir anlatıcı figürüne dönüşür.

Bu dört Orfe şiiri, kitabın bölümlerini işaretlemekle birlikte, anlamın aşamalı biçimde kurulmasını sağlayan lirik eşikler olarak da işlev görür. Açılış şiiri olan birinci Orfe şiiri, sanatsal yaratımın, ışığın ve çizginin gücüne odaklanır. Orfe burada elinde liriyle görkemli bir figür olarak belirir ve okuyucuyu özellikle Dufy'nin ağaç baskılarındaki çizginin asaletini ve gücünü övmeye davet eder (bkz. Görsel 3). İkinci Orfe şiiri, böcekler ve küçük canlılar bölümüne geçerken iğrenç ya da değersiz görülen varlıkların bile harikulade olabileceğini vurgular. Böylece güzellik ve çirkinlik karşıtlığını yerinden eder. Balıklar ve su canlıları

bölümünü açan üçüncü Orfe şiirinde ise Orfe, pagan bir şairden çok Orta Çağ bestiariuamlarının didaktik ve Hristiyan anlatıcı figürüne yaklaşır. Balık imgesini Hristiyan sembolizmiyle ilişkilendirerek bestiariu geleneğinin alegorik tonunu yeniden çağırır. Dördüncü Orfe şiiri, kuşlar bölümüne geçerken ölümcül ve tehlikeli şarkılar ile cennetin melekleri arasında bir karşıtlık kurar. Böylece kitabın son bölümünü mitolojik, ahlaki ve Hristiyan çağrışımların iç içe geçtiği bir düzleme taşır (Scott, 2020, s. 75-76; Kay, 2020, s. 52). Bu yapı, Orfe'nin kitapta hayvanları etrafında toplayan bir şair figüründen daha geniş bir işlev üstlendiğini, farklı varlık alanlarını, inanç sistemlerini ve estetik tonları birbirine bağlayan düzenleyici bir sese dönüştüğünü gösterir.

Eserin sanatçı kitabı olarak fiziksel kurgusu, erken dönem basım tekniklerine ve Orta Çağ kitap estetiğine bilinçli göndermeler içermektedir. Hayvanlara adanan yirmi altı bölümde Dufy'nin kareye yakın formdaki ağaç baskıları sayfanın üstte kalan üçte ikilik kısmını kaplarken, Apollinaire'in dört dizelik şiirleri sayfanın alt bölümüne yerleştirilmiştir. Bu mizanpaj, metin ve imgenin aynı ağaç plaka üzerine oyulduğu on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitapların metin-imge bütünlüğünü çağrıştırmaktadır. Böylece sayfadaki görsel ve yazılı unsurlar, ayrı üretim alanlarına ait parçalar gibi değil, aynı fiziksel ve grafiksel düzen içinde birlikte çalışan bileşenler olarak algılanır. Orfe'ye adanan bölümlerde ise sayfa düzeni farklılık gösterir. Dikey ve dikdörtgen formdaki Orfe baskıları bir sayfada tek başına yer alırken, ilgili şiirler karşı sayfaya yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, kitabın genel akışı içinde lirik bir duraklama ve tefekkür alanı oluşturur (Casprowiak, 2008, s. 32).

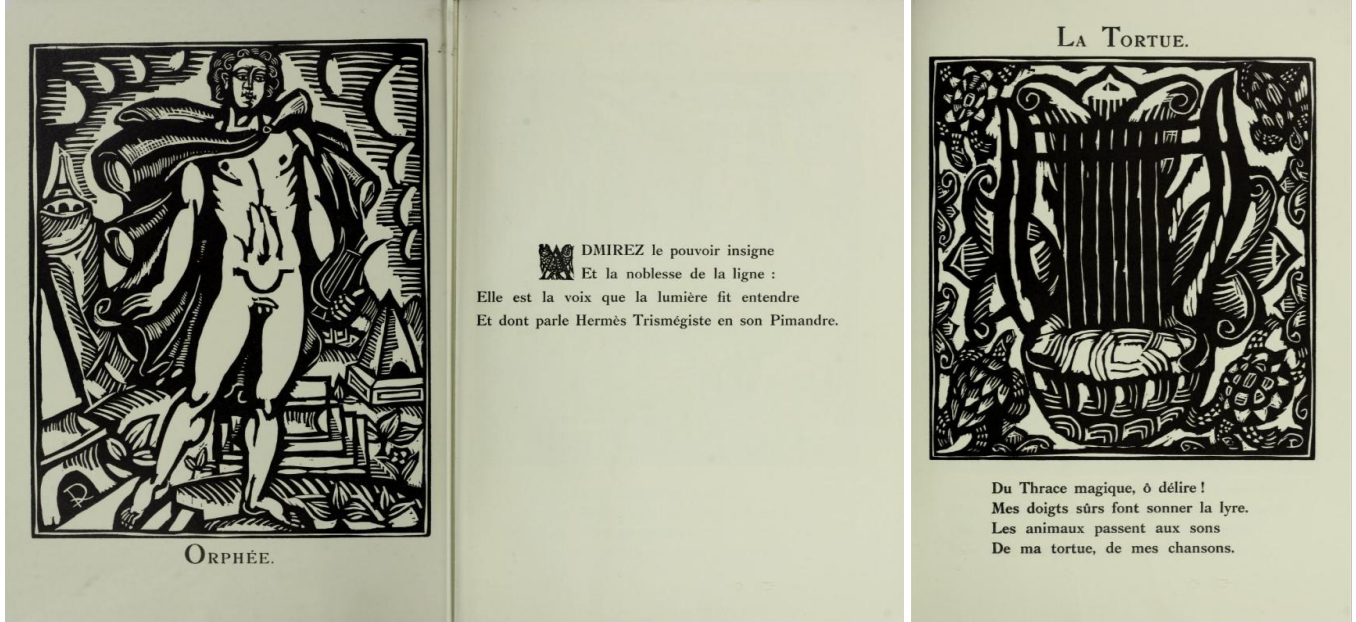
Raoul Dufy'nin bu eser için ürettiği ağaç baskılar, betimleyici illüstrasyonlar olmanın ötesinde, kitabın felsefi ve görsel yapısını kuran özerk bir grafik dile sahiptir. Sanatçı, siyah ağaç yüzeyden oyma yoluyla ortaya çıkardığı beyaz çizgi taramalarıyla, karanlık ile aydınlık arasındaki ilişkiyi tersine çevirir ve formu adeta siyah zeminin içinden doğan bir ışık etkisiyle görünür kılar (Coppel, 1999, s. 24; Casprowiak, 2008, s. 45). Bu teknik yaklaşım, Apollinaire'in açılış şiirinde geçen "ışığın duyurduğu ses" ifadesiyle kavramsal bir bütünlük oluşturur (Kay, 2020, s. 35). Dufy'nin siyah-beyaz karşıtlığına dayalı bu grafik dili, şiirlere görsel olarak eşlik etmenin yanı sıra onlara mitolojik, duygusal ve varoluşsal çağrışımlar ekleyen bağımsız bir yorum alanı açar.

Orfe'nin Geçidi'nin Orta Çağ geleneğinden ayrıldığı en belirgin noktalardan biri, doğayı yorumlayan otorite figüründeki değişimdir. Orta Çağ bestiariuamlarında doğayı açıklayan, hayvanların özelliklerinden ahlaki ve teolojik dersler çıkaran anonim Hristiyan vaiz ya da Physiologus figürünün yerini, bu eserde Yunan mitolojisinin efsanevi şairi Orfe alır (Senior, 2020, s. 110; Kay, 2020, s. 38). Bu değişimle birlikte Apollinaire, hayvanları ilahi korku ve ahlaki öğreti aracılığıyla değil, lirik şiirin ve müziğin çekim gücüyle bir araya getiren mitolojik bir otorite kurar. Detienne'in ifadesiyle Orfe'nin sesi, "sözcüklere ayrılmış dilden önce var olan, coşkun bir sevinç içinde ağaçları, kayaları, kuşları ve balıkları çevresinde toplayan sesiyle, başka hiçbir sese benzemeyen bir sestir" (Detienne, 1995, aktaran Senior, 2020, s. 111). Böylece hayvanlar, teolojik dogmaların edilgen taşıyıcıları olmaktan çıkarak şairin öznelliğini, yaratım gücünü ve mitolojik imgelemine yansıtan göstergelere dönüşür.

Ancak Orfe'nin hayvanları şiir ve müzik aracılığıyla bir araya getiren bu lirik gücü, bütünüyle uyumlu ve masum bir doğa tasavvuru sunmaz. Mathews'un (2020, s. 131-132) vurguladığı gibi, Orfe'nin müziği aynı zamanda hayvan bedeniyle kurulan şiddetli bir ilişkiye dayanmaktadır, çünkü Orfe müziğini yapabilmek için hayvan bedenine muhtaçtır. Eserde yer alan *Kaplumbağa (La Tortue)* başlıklı şiirinde ve kitabın bütünlüğünü sağlayan açıklayıcı notlarında Apollinaire, Orfe'nin lirini, bir kaplumbağa kabuğu ve koyun bağırsağından yapılmış bir enstrüman olarak tasvir etmiştir. İlgili şiirin dizeleri şu şekildedir: "Büyülü Trakyalıyım, ah ne çılgınlık! / Emin parmaklarım çınlatıyor liri. / Hayvanlar akın eder sesine / Kaplumbağamın, şarkılarımın." Dufy'nin bu şiir için yaptığı ağaç baskıda da, Görsel 4'te görüldüğü üzere, Orfe'nin lirini ters dönmüş bir kaplumbağa kabuğuna sabitlenmiş halde görürüz. Apollinaire, kitabın sonuna eklediği *Büyülü Trakyalı (Du Thrace magique)* başlıklı açıklayıcı notta ise, bu efsanevi enstrümanın anatomik ve maddi yapısını detaylandırmıştır:

Orpheus, Trakya doğumluydu. Bu yüce şair, Merkür'ün kendisine verdiği bir lir çalardı. Bu lir, bir kaplumbağa kabuğundan, çevresine yapıştırılmış deriden, iki koldan, bir eşikten ve koyun bağırsaklarından yapılmış tellerden oluşuyordu. Merkür, bu lirlerden Apollon'a ve Amphion'a da vermişti. Orpheus şarkı söyleyerek lir çaldığında, vahşi hayvanlar bile onun ilahisini dinlemeye gelirdi (Apollinaire, 1911/1980, s. 63).

Bu açıklama, hayvanların sanatsal ve kültürel düzene dahil edilmesinin, onların bedenlerinin dönüştürülmesi ve araçsallaştırılması yoluyla gerçekleştiğini gösterir. Dolayısıyla Orfe'nin doğayı ehlileştiren sesi, uyum ve büyülenme duygusu yaratırken şiirsel çekim gücünün ardındaki insan-merkezli hâkimiyet ilişkisini de görünür kılar.



Görsel 3. Raoul Dufy, Orfe (kitaptaki dört Orfe tasvirinden ilki), Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Görsel 4. Raoul Dufy, Kaplumbağa, Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Bu bağlamda Apollinaire ve Dufy'nin hayvan figürleri dışsal doğanın temsili olmaktan çok, modern öznenin arzu, korku, şiddet ve kırılabilirlik deneyimlerini görünür kılan göstergeler olarak değerlendirilmelidir. Orfe figürü aracılığıyla kurulan lirik düzen, Orta Çağ bestiariuvarının Hristiyan sembolizmini bütünüyle terk etmemektedir ancak bu sembolizmi mitolojik, erotik ve öznel anlam katmanlarıyla yeniden biçimlendirir. Böylece hayvan, ahlaki bir dersin pasif taşıyıcısı olmaktan çıkar ve şairin bedensel, duygusal ve varoluşsal deneyimlerini yansıtan çok katmanlı bir estetik göstergeye dönüşür.

Eserin açılış şiiri olan *Orphée*, Apollinaire'in yaratılış, şiirsel ilham ve görsel form arasındaki ilişkiye dair düşünsel zeminini ortaya koyar (bkz. Görsel 3). Şiirin dizeleri şu şekildedir: "Çizginin olağanüstü gücüne / ve soyluluğuna hayran olun: / O, ışığın duyurduğu sestir / ve Hermes Trismegiston'un Pimandre'inde sözünü ettiği şeydir." Apollinaire bu dizelerde Hermes Trismegistos'un *Pimandre* (*Poimandres*) adlı ezoterik metnine gönderme yaparak, çizginin soyluluğu ve gücünü "ışığın duyurduğu ses" (la voix que la lumière fit entendre) ifadesiyle ilişkilendirmiştir. Burada şair çizgiyi sadece resimsel bir unsur olarak görmemiştir. Çizgiyi, ışığın görünür/düşünülür hale gelmesi, hatta bir nevi ilahi düzenin görsel izi olarak ele almıştır. Hemen ardından Hermes Trismegistos'un eserine gönderme yapması da bunu güçlendirir. Çünkü Hermetik doktrine göre yaratılış, karanlığın ve kaosun içinden kutsal bir Söz'ün (Logos) ve ışığın fişkırmalarıyla şekil bulmuştur. Dolayısıyla "ışığın duyurduğu ses" ifadesi ışık, ses, çizgi ve vahiy kavramlarını aynı şiirsel düzlemde bir araya getirmektedir. Apollinaire, bu ışık-ses ilişkisini Dufy'nin ağaç baskı tekniğiyle de bağlantılı biçimde düşünmüş ve açıklayıcı notlarında resim sanatını "ışıklı bir dil" (langage lumineux) olarak tanımlamıştır (Kay, 2020, s. 55; Casprowiak, 2008, s. 45).

Bu "ışıklı dil" metaforu, Dufy'nin ağaç baskı estetiği ve kitabın metin-imge düzeni açısından belirleyici bir işleve sahiptir. Casprowiak'ın (2008, s. 31-32) belirttiği üzere, Dufy ve Apollinaire *Orfe'nin Geçidi*'ni tasarlarlarken metin ile imgenin aynı ağaç plaka üzerine oyulduğu on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitapların görsel düzeninden yararlanmışlardır. Dufy'nin

baskılarındaki yoğun siyah alanlar, sayfadaki dizgi yazılarının siyahlığıyla görsel bir denge kurar. Böylece metin ve imge, birbirinden bağımsız iki unsur gibi değil, aynı sayfa düzeni içinde birlikte çalışan grafik bileşenler olarak algılanır. Bu tercih, kitabı salt okunan bir metin olmaktan çıkarak görsel, maddi ve dokunsal nitelikleriyle deneyimlenen modern bir sanatçı kitabı olarak kavranmasını sağlamıştır. Dufy'nin ağaç plakayı oyarak ortaya çıkardığı beyaz çizgiler, Apollinaire'in "karanlıktan doğan ışık" düşüncesini doğrudan baskı yüzeyinde görünür kılmıştır. Ağaç baskı tekniğinde beyaz alanlar, yüzeye sonradan eklenen ışık etkileri değil, siyah mürekkebin basmayacağı biçimde oyularak açığa çıkarılan boşluklardır. Bu nedenle Dufy'nin çizgileri, figürü sınırlayan konturlar olmaktan ziyade, karanlık zemin içinden formu ve ışığı ortaya çıkaran fiziksel izler olarak işlev görmüştür. Böylece ağaç baskı, basit bir çoğaltma tekniği olmaktan çıkarak, şiirdeki ışık, ses ve yaratılış çağrışımlarını malzeme düzeyinde görünür kılan modernist bir ifade aracına dönüşmüştür.

Dufy'nin Ağaç Baskılarında Metin-İmge İlişkisi

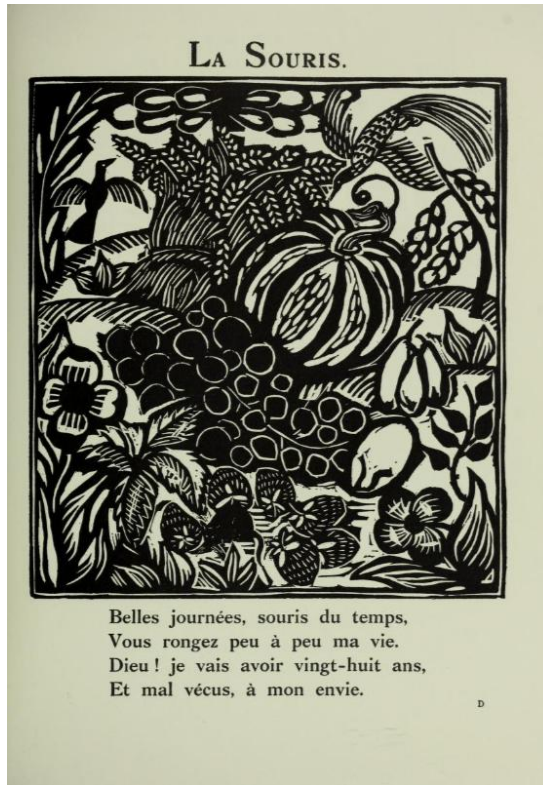
Geleneksel resimli kitaplarda imgeler çoğu zaman metni açıklayan ya da destekleyen ikincil unsurlar olarak konumlandırılırken, *Orfe'nin Geçidi*'nde metin ile imge arasındaki bu hiyerarşik ilişki belirgin biçimde dönüşmüştür. Bohn'un (2004, s. 45-48) vurguladığı üzere, eserin sanatçı kitabı yapısı, okuyucunun şiirlere sözel anlamın yanı sıra görsel bir perspektiften de değerlendirmeye davet eder. Dufy'nin ağaç baskıları, Apollinaire'in şiirlerinin pasif birer illüstrasyonu olarak işlev görmekten ziyade, figürlerin pozları, arka plan ayrıntıları ve kültürel referanslar aracılığıyla metinde açıkça yer almayan yeni anlam katmanları üretir. Bu nedenle baskılar, şiirleri açıklayan görsel ekler olmaktan çok, metnin anlamını genişleten ve kimi zaman onu muğlaklaştıran görsel muammalar olarak değerlendirilmelidir.

Bu görsel muamma, imgelerin şiirlere eklediği ikonografik ayrıntıların yanı sıra kitabın sayfa düzeni ve okuma deneyimiyle de ilişkilidir. Poe'nun (2013, s. xxxix) belirttiği gibi, eserde metin ile imge arasında pasif bir açıklama ilişkisinden çok estetik bir görsel rekabet söz konusudur. Okuyucu kimi zaman imgenin mi metni, yoksa metnin mi imgeyi yorumladığını sorgulamak zorunda kalır. Bu karşılıklı ilişki, eserin sanatçı kitabı niteliğini güçlendirmektedir, çünkü şiir ve ağaç baskı, birbirinden bağımsız iki unsur olarak değil, aynı okuma alanında karşılıklı olarak anlam üreten iki özerk yapı olarak işlev görmektedir.

Metin ve imge arasındaki bu modernist ilişkinin fiziksel sunumu, eserin 1911 tarihli özgün baskısı ile sonraki modern edisyonları arasında farklı mizanpaj düzenleri üzerinden izlenebilir. Casprowiak'ın (2008, s. 32-33) belirttiği üzere, Apollinaire ve Dufy'nin 1911 tarihli orijinal baskısında, hayvanlara ayrılan yirmi altı bölümde metin ve imge aynı sayfayı paylaşmıştır. Dufy'nin kareye yakın ağaç baskıları sayfanın üstte kalan üçte ikilik kısmını kaplarken, Apollinaire'in dizeleri sayfanın alt bölümüne yerleştirilmiştir. Bu düzen, on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitaplarında görülen metin-imge bütünlüğünü çağrıştıran organik bir sayfa yapısı oluşturur. Orijinal baskıda yalnızca Orfe'ye ayrılan dört bölümde sayfa düzeni değişmiş ve dikey formattaki Orfe baskıları bir sayfada tek başına yer alırken, ilgili şiirler karşı sayfaya yerleştirilmiştir. Buna karşılık, eserin bazı modern edisyonlarında, örneğin X. J. Kennedy'nin 2011 tarihli İngilizce-Fransızca baskısında, şiirlerin sol sayfaya, Dufy'nin kalın çerçeveli ağaç baskılarının ise sağ sayfaya yerleştirildiği karşılıklı bir mizanpaj tercih edilmiştir. Poe'nun (2013, s. xxxviii-xxxix) bu modern baskı üzerinden tanımladığı estetik görsel rekabet ve okuyucunun "imgenin mi metni, yoksa metnin mi imgeyi yorumladığını" sorgulama durumu, özellikle bu karşılıklı sayfa düzeni içinde belirginleşir. Dolayısıyla eser, özgün baskısındaki blok-kitap bütünlüğüyle de sonraki edisyonlarda görünür hale gelen karşılıklı sayfa düzeniyle de metin ile imge arasındaki geleneksel hiyerarşinin çözülmesine ve iki ifade alanının eşzamanlı anlam üretimine işaret eder.

Bu karşılıklı metin-imge ilişkisinin dikkat çekici örneklerinden biri *La Souris* yani *Fare* bölümünde görülebilir (bkz. Görsel 5). Apollinaire bu şiirde fareyi, zamanın geçişini ve yitip giden gençliği simgeleyen varoluşsal bir metafor olarak kullanmıştır: "Güzel günler, zamanın fareleri / Hayatımı azar azar kemiriyorsunuz. / Tanrım! Yirmi sekiz yaşıma girmek üzereyim, / Hem de içime sinmeden yaşanmış yıllarla." Şairin "zamanın fareleri" (souris du temps) olarak

adlandırdığı güzel günler, onun hayatını “yavaş yavaş kemiren” (rongez peu à peu ma vie) yıkıcı bir güç haline gelir. Bu yönüyle şiir, yirmi sekiz yaşına yaklaşan şairin geride bıraktığı yılları boşa harcanmış hissetmesinden kaynaklanan melankolik bir ağıt niteliğı taşımaktadır (Casprowiak, 2008, s. 35; Kay ve Mathews, 2020, s. 43). Dufy ise bu karamsar zaman duygusunu doğrudan resmetmek yerine, ona görsel düzlemde oyuncu ve coşkulu bir karşılık vermiştir. Sanatçının ağaç baskısında küçük fare, balkabakları, buğday demetleri, üzüm, armutlar ve çileklerden oluşan bereketli bir hasat yığını içinde neredeyse kaybolmuştur. Öyle ki izleyici olarak kompozisyon içinde küçücük kalmış fareyi bulmakta epey zorlanırız. Casprowiak'a göre (2008, s. 35), Dufy'nin kompozisyonu, şairin hüznünü pasif biçimde yinlemek yerine yaşamın döngüselliliğini ve doğanın üretkenliğini öne çıkarır. Üst köşelere yerleştirilen kuş figürleri, çizgisel titreşim ve kompozisyondaki hareket duygusu, şiirdeki tükeniş temasına karşılık görsel bir canlılık üretir. Hasat edilmiş ürünler zamanın geçişini ve kışın, dolayısıyla yaşlılığın yaklaşmasını çağrıştırırken, taze meyveler ve tomurcuklar doğanın yenilenme vaadini görünür kılar. Böylece Dufy, Apollinaire'in ömrü kemiren zaman imgesini doğanın bereketi ve döngüsel yenilenmesiyle karşı karşıya getirmiştir. İmge, şiirin melankolik tonuna bütünüyle teslim olmak yerine, metindeki tükeniş duygusunu yaşamın sürekliliğı ve doğanın üretkenliği içinde yeniden yorumlayarak şiirle estetik bir diyalog kurmayı tercih etmiştir.



Görsel 5. Raoul Dufy, Fare, Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911



Görsel 6. Raoul Dufy, At, Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Yukarıda, *Orfe'nin Geçidi*'ndeki baskıların şiirlerin anlamını kimi zaman genişleten, kimi zaman da muğlaklaştıran görsel muammalar olarak ele alınması gerektiğı vurgulanmıştı. Bu görsel muammanın belirgin örneklerinden biri *At (Le Cheval)* (Görsel 6) bölümünde görülmektedir. Apollinaire'in şiirinde at, zoolojik bir hayvandan ziyade, şairin düşleri, yazgısı ve dizeleri tarafından yönlendirilen güçlü bir yaratıcı enerji olarak ele alınır: “Sert, kuralcı düşlerim bilecek sana nasıl binileceğini. / Altın arabasıyla yazgım senin o yakışıklı arabacın olacak / Ki o arabacı, çılgınlık raddesine dek gerilmiş dizginler misali tutacak, / Tüm şiirlerin kusursuz timsali olan dizgilerimi.” Apollinaire bu dizelerde at figürünü açıkça isimlendirmese de, kitaba eklediğı açıklayıcı notlarda bu figürün şiir sanatını ve ilhamı simgeleyen efsanevi kanatlı at Pegasus olduğunu açıkça belirtmiştir (Apollinaire, 1911/1980, s. 63). Şiir, kitaptaki diğer metinlerin aksine bütünüyle geleceğı dönük bir kurguyla yazılmıştır. Apollinaire, katı ve

biçimsel kuralları temsil eden dizeleriyle Pegasus'u ehlileştireceğini, ona dizgin vurup zapt edeceğini iddia ederek şiirsel bir otorite ve zafer müjdelemektedir.

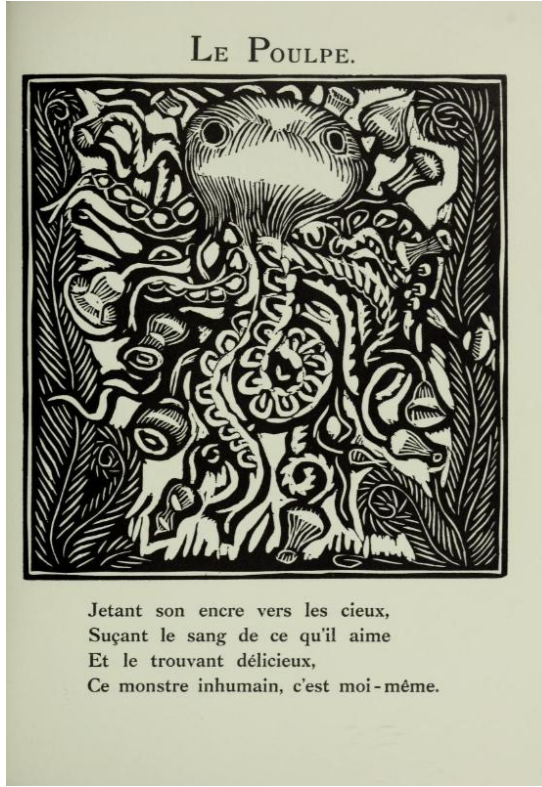
Ancak Dufy'nin bu şiire eşlik eden ağaç baskısı, şairin bu kesin ve otoriter tavrına tezat oluşturan bir görsel muamma sunar. Esere detaylı bakıldığında, Pegasus'un üzerinde ne bir eyer ne de bir dizgin bulunduğu, aksine atın bütünüyle vahşi ve özgür bir biçimde resmedildiği görülmektedir. Bohn'un (2004, s.49) analizine göre, Dufy sahneyi rastgele bir mekanda değil, ilham perilerinin yurdu olan Helikon Dağı'nın eteklerinde kurgulamıştır. Resimde arka planda yer alan dağ yamacından süzülen su akıntısı, efsaneye göre Pegasus'un toynağını yere vurarak yarattığı şiirsel ilham çeşmesi Hippokrene'yi temsil eder. Bu mitolojik arka plan, eserin temel meselesinin "şiirsel ilham" olduğunu görsel düzeyde doğrulamaktadır. Fakat Dufy'nin bu kompozisyondaki asıl dehası, arka planda bitki örtüsü kılığına bürünmüş gizemli üç yapraklı yonca motiflerinde gizlidir. Bu motifler, şiirin anlam katmanlarını genişleten çift yönlü bir anlam barındırır. İlk olarak, Hristiyan ikonografisinde Teslis inancını simgeleyen yonca, bir dağ yamacında resmedildiğinde ancak yoğun çaba, fedakarlık ve çalışma ile elde edilebilecek ilahi özün bilgisini temsil eder. Bu mistik katman, şairin peşinde olduğu kutsal ilham temasıyla kusursuz bir uyum içindedir. İkinci ve daha vurucu katman ise bitkinin botanik ve dilsel doğasında yatmaktadır: Resmedilen bitki, kanatlı atlar için ideal bir yem olan kırmızı yoncadır ve bu bitkinin Fransızca halk arasındaki adı olan "le farouch" kelimesi, yine Fransızcada vahşi ve evcilleşmemiş anlamına gelen "farouche" sıfatıyla birebir sesteştir.

Dufy, arka plana sadece dekoratif bir bitki örtüsü değil, zekice kurgulanmış dilsel bir bulmaca, entelektüel bir kelime oyunu yerleştirmiştir. Apollinaire metninde "seni dizginleyeceğim" diyerek ilhamı dizginleyip zapt edeceğini iddia ederken, Dufy'nin yonca motifleri, Pegasus'un (yani şiirsel ilhamın) şairin iddia ettiği gibi henüz ehlileştirilemediğini, hala vahşi olduğunu izleyiciye adeta fısıldamıştır. Bu ironik hamle sayesinde ağaç baskı, metni pasif bir şekilde tasvir eden ikincil bir araç olmaktan çıkmış ve mitolojik, teolojik ve dilsel unsurları harmanlayarak Apollinaire'in dizelerine çok katmanlı bir yorum alanı kazandırmıştır.

Eserdeki metin ve imge etkileşiminin en çarpıcı ve psikolojik açıdan en karanlık örneklerinden biri *Ahtapot (Le Poulpe)* bölümünde (Görsel 7) karşımıza çıkar. Eserdeki pek çok şiirde olduğu gibi bu bölümde de hayvan, salt zoolojik bir figür olmaktan çıkarak şairin varoluşsal itiraflarını yansıtan bir aynaya dönüşür. Apollinaire'in dörtlüğü şu şekildedir: "Mürekkebin göklere fırlatan, / Sevdiğinin kanını emen, / Ve bunu pek leziz bulan, / Bu insanlık dışı canavar, bizzat benim." Bu dizelerde şair, kendisini doğrudan bir ahtapotla özdeşleştirerek sanatsal yaratım ve insan doğasına dair sarsıcı bir metafor kurar. Şiirdeki "mürekkebin göklere fırlatmak" imgesi, şairin suyun içinde yazı yazan bir ahtapot gibi kendi mürekkebiyle (şiiriyle) dünyaya iz bırakmasını, ilhamını ve içsel karanlığını sonsuzluğa savurmasını simgeler. Ahtapotun savunma mekanizması olarak gerçekleştirdiği mürekkep fırlatma eylemi, vahşiliği ve içgüdüselliliğiyle, şairin kendi mürekkebiyle yarattığı edebi üretimine dair bir metafordur. Öte yandan, ahtapotun "sevdiğinin kanını emmesi", sanatçının doymak bilmezliğini, bağlı olduğu dünyayı ve insanları tüketerek onlardan beslenmesini temsil eder. Apollinaire, insan doğasının sıradanlığına meydan okumak için insan dışı olanı benimsemiş ve kendi sevgisinin yıkıcılığıyla sarmalanmış sanatsal (ve canavarca) bir doyumsuzluğu resmetmiştir. Şiirde sevdiğinin kanını emen "insanlık dışı bir canavar" ifadesi, doğrudan "bizzat benim" sözleriyle şairin öznesine bağlanmıştır (Senior, 2020, s. 113; Mathews, 2020, s. 142). Böylece Orta Çağ bestiariuundaki dışsal şeytani yaratık fikri, burada modern öznenin kendi içinde taşıdığı yıkıcı arzu ve yabancılaşma duygusuna dönüşmüştür.

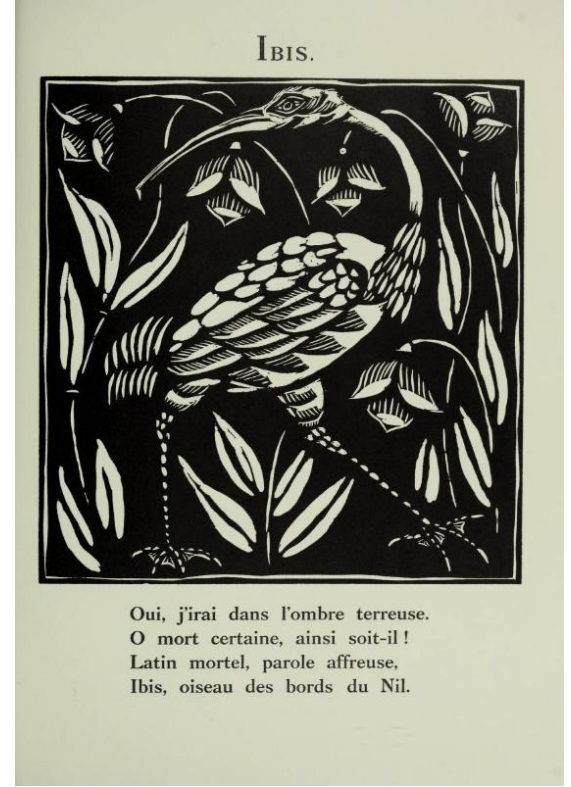
Dufy ise bu anlamı daha da yoğunlaştırmıştır. Bu şiire eşlik eden ağaç baskı, metnin sunduğu bu karanlık ve psikanalitik itirafı görsel bir yüzleşmeye dönüştürürken tekniğin sınırlarını da zorlar. Kitaptaki diğer hayvanların bazılarının ağır ve siyah formlarının aksine, Dufy ahtapotu adeta yoğun bir ışık huzmesinin içinde yüzer gibi resmetmiştir. Dokunmaçları her yöne kıvrılarak dalgalanan ahtapot, ağaç baskı tekniğinin doğasındaki sertliğe tezat oluşturacak derecede esnek ve yumuşak çizgilerle tasvir edilmiştir. Bu biçimsel kıvraklık, şiirde bahsedilen o durmak bilmeyen, emici ve her yanı saran enerjiyi görsel bir ritme dönüştürür. Fakat Dufy'nin bu kompozisyondaki asıl ikonografik müdahalesi figürün yüzüne yerleştirdiği

detayda gizlidir. Ağaç baskıdaki ahtapot, izleyiciye doğrudan bakan insansı (antropomorfik) gözlere sahiptir. Orta Çağ bestiariu geleneğinde de sıkça rastlanan bu antropomorfik bakış, Apollinaire'in son dizede vurguladığı "Bu insanlık dışı canavar, bizzat benim" itirafının kusursuz bir görsel yankısıdır. Dufy'nin bu müdahalesi sayesinde imge, metnin anlattığı sıradan bir deniz canlısı olmaktan çıkarak şairin içsel canavarlığını dışı vuran psikolojik bir otoportreye dönüşür. şiirde şiirsel yaratım ile hayvansal mürekkep atma eylemi nasıl iç içe geçiyorsa, Dufy'nin ağaç baskısında da insan ve hayvan aynı bedende birleşir. Metin ve imgenin bu güçlü birlikteliğı, okuyucuyu sanatçının kendi yıkıcılığı ve yaratıcılığı ile doğrudan göz göze gelmeye zorlayarak eserin anlam katmanlarını derinleştirmektedir.



Görsel 7. Raoul Dufy, Ahtapot, Apollinaire'in Bestiariu ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Görsel 8. Raoul Dufy, Aynak Kuşu, Apollinaire'in Bestiariu ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911



Bu karanlık anlam alanı, *Ibis* (Aynak Kuşu) bölümünde ölüm, gölge ve ağıt temalarıyla daha yoğun bir düzleme taşınmıştır (Görsel 8). şiirin Türkçe çevirisi şu şekildedir: "Evet, gideceğim o topraksı gölgeye, / Ey mutlak ölüm, öyle olsun! / Ölüm getiren Latince, korkunç söz, / İbis, Nil kıyılarının kuşu." şiirin başlığı olan Ibis, bir yandan Nil ve Mısır çağrışımları taşıyan ibis kuşuna gönderme yaparken, diğeri yandan Latince ire yani "gitmek" fiilinin gelecek zaman ikinci tekil biçimi olarak "gideceksin" anlamını taşımaktadır. şiirin başlığı, ölümün insana verdiği "gideceksin" (öleceksin) şeklindeki evrensel bir emir gibidir. şair de şiirin hemen ilk dizesinde bu emre Fransızca olarak cevap verir: "Oui, j'irai dans l'ombre terreuse" (Evet, gideceğim o topraksı gölgeye). Böylece şiirin başlığı, doğrudan şairin kendi ölümlülüğünü kabullendiğı bir emre dönüşür. Apollinaire şiirin son iki dizesinde İbis sözcüğünün bu çift anlamlılığını (hem Latince fiili hem de kuşu) açıkça yan yana koyarak oynamayı sürdürmüştür: "Latin mortel, parole affreuse", (Ölüm getiren Latince, korkunç söz) Ibis, oiseau des bords du Nil. (İbis, Nil kıyılarının kuşu)". Görüldüğü üzere şair, önce "korkunç söz" diyerek kelimenin Latince'deki o karanlık "gideceksin/öleceksin" anlamına vurgu yapar, hemen ardından da onu Nil kıyılarında gezinen, leşlerle ve ölümle beslenen kuşun kendisine bağlar. Yani Ibis, hem ölümün kaçınılmaz emridir hem de bu ölümün etrafında dolanan kuşun ta kendisidir.

Apollinaire'in şiirinde geçen "topraksı gölge" (ombre terreuse) imgesi, Orfe'nin yeraltı dünyasıyla kurduğı mitolojik bağı tematik bir ölüm çağrışımının ötesine taşıyarak şiirin ve sanatın doğasını sorgulayan daha derin bir kavrama dönüştürür. Spence'in (2020, s. 58-67) Vergilius ve Ovidius'un Orfe anlatıları üzerinden yaptığı okumaya göre, Latince *umbra*

sözcüğü antik şiirde çift değerli bir anlam taşır: Hem ağaçların ya da bedenlerin yarattığı fiziksel gölgeyi hem de yeraltı dünyasındaki ölümlerin gölgelerini, yani ruhlarını ifade eder. Orfe, eşi Eurydike öldükten sonra, onu geri getirmek için yeraltı dünyasına indiğinde bu ölü gölgelerle karşılaşır, ancak yeryüzüne döndüğünde artık eski Orfe değildir. Orfe, yeraltında karşılaştığı bu gölgeyi adeta şiirsel bir yük olarak yaşayanların dünyasına taşımıştır. Böylece Orfe'nin şarkısı, yalnızca doğayı büyüleyen lirik bir ses olmaktan çıkmış ve kayıp, ölüm ve yas bilgisini de içeren bir ağıt diline dönüşmüştür. Apollinaire'in Ibis şiirindeki "topraksı gölge" imgesi, bu Orfik geleneğin modernist bir yankısı olarak okunabilir. Dufy ise bu edebi ve mitolojik katmanı doğrudan baskının fiziksel yapısı üzerinden görselleştirmiştir. Dufy, Ibis şiiri için, kitabın genelinden farklı olarak negatif illüstrasyon etkisinden yararlanmış ve figürü beyaz zemin üzerine siyah çizgilerle kurmak yerine, ibis kuşunu yoğun ve masif bir siyah arka plan üzerine yerleştirmiştir (Bohn, 2004, s. 47). Bu siyah zemin, Apollinaire'in "topraksı gölge" imgesini temsil etmenin yanı sıra onu sayfanın ve ağaç baskı yüzeyinin maddi gerçekliğine dönüştürür. Ibis kuşunun Mısır mitolojisinde yazı, bilgelik ve ölümlerin yargılanmasıyla ilişkilendirilen Thoth'un sembollerinden biri olması da bu karanlık kompozisyonun ölüm, yazı ve kutsallık çağrışımlarını güçlendirmektedir. Böylece Ibis bölümünde hayvan figürü, Orta Çağ bestiariuamlarında olduğu gibi sabit bir teolojik dersin taşıyıcısı olmaktan çıkmış ve ölüm, gölge, yazı, bellek ve lirik ağıt etrafında kurulan modern bir göstergeye dönüşmüştür.

Bu örnekler, Dufy'nin ağaç baskılarının Apollinaire'in şiirlerini sadece betimleyen görsel eşlikçiler olmadığını açıkça göstermektedir. Fare bölümünde imge, şiirin melankolik zaman duygusuna karşı yaşamın döngüsel üretkenliğini öne çıkarırken, At bölümünde şiirde doğrudan yer almayan ikonografik ayrıntılar, metni mitolojik ve Hristiyan anlam katmanlarıyla genişletmiştir. Ahtapot bölümünde hayvan figürü, modern öznenin içsel karanlığı ve yabancılaşmasıyla ilişkilendirilir. Ibis bölümünde ise siyah ağaç baskı yüzeyi, ölüm, gölge ve ağıt düşüncesini maddi bir görsel alana dönüştürür. Böylece Dufy'nin baskıları, metni tamamlayan ikincil illüstrasyonlar olarak değil, şiirle birlikte çalışan ve kimi zaman şiirin anlamını dönüştüren özerk yorum alanları olarak belirir.

Sonuç

Bu çalışma, Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eserini, Orta Çağ bestiariu geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki süreklilik ve dönüşüm ilişkisi bağlamında ele almıştır. İnceleme sonucunda, eserin Orta Çağ bestiariu geleneğini doğrudan tekrar etmediği, kökenleri antik döneme uzanan bu geleneğin alegorik hayvan anlatısını, metin-imge birlikteliğini ve kitap nesnesi niteliğini modernist bir estetik çerçeve içinde yeniden biçimlendirdiği görülmüştür. Orta Çağ bestiariuamlarında hayvanlar, çoğunlukla Tanrı'nın düzenini ve Hristiyan ahlakını okuyucuya aktaran kapalı ve didaktik bir işaret olarak konumlandırılmıştır. Oysa *Orfe'nin Geçidi*'nde hayvan figürleri teolojik sınırlarından sıyrılarak şiirsel, mitolojik, öznel ve görsel anlam katmanlarıyla çoğalan modern estetik göstergelere dönüşmektedir. Bu yapısal dönüşümde Orfe figürü merkezi bir rol üstlenmektedir. Orta Çağ bestiariuamlarında doğayı yorumlayan anonim Hristiyan vaiz ya da Physiologus figürünün yerini, Apollinaire'in eserinde hayvanları lirik ve pagan bir otoriteyle etrafında toplayan efsanevi şair Orfe alır. Ancak Orfe'nin otoritesi bütünüyle masum bir uyum ve büyülenme üretmez. Şairin çaldığı lirin bir kaplumbağa kabuğu ve koyun bağırsağı gibi hayvansal malzemelerden yapılmış olması, insanın doğayla kurduğu ilişkinin aynı zamanda bedensel, maddi ve araçsallaştırıcı yönünü görünür kılar. Eser hayvanı izlenen bir doğa varlığından ziyade şiirin, müziğin, bedeninin ve kültürel üretimin kesişiminde yer alan felsefi ve çok katmanlı bir figür olarak ele alır.

Eserin Orta Çağ geleneği ile kurduğu bu hem süreklilik hem de kopuş ilişkisi, en net biçimde kitabın çift katmanlı başlığında (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* / *Bestiariu* ya da *Orfe'nin Geçidi*) karşımıza çıkmıştır. Apollinaire, başlıktaki "Bestiariu" sözcüğüyle eserini antik Physiologus geleneğine ve Hristiyanlığın didaktik hayvan anlatılarına dayandırdığını açıkça göstermektedir. Fakat başlığa aynı zamanda "ya da *Orfe'nin Geçidi*" ifadesini ekleyerek, bu teolojik formu kökten dönüştüren pagan ve lirik bir boyut ortaya koymuş, dolayısıyla yeni bir kültürel sentez yaratmıştır. Bestiariu formunun efsanevi şair Orfe'nin geçidine bağlanması,

geleneksel Physiologus yapısından yapısal ve felsefi anlamda büyük bir sapmaya işaret etmektedir. Geleneksel bestiariumlarda hayvanlar, sayfalar arasında sabitlenmiş ve belli bir sınıflandırma mantığına hapsedilmiş durağan birer ahlaki işaret olarak kalırken, Orfe figürünün esere dahil olmasıyla birlikte bu kadim zoolojiye yepyeni bir canlılık gelmiştir. Eserin görsel-işitsel yapısı Orfe figürü aracılığıyla esnetilmiş ve bu sayede hayvanlar salt incelenecek pasif nesneler olmaktan çıkıp, şairin şarkısının peşinden giden hareketli varlıklara, bir geçit törenine dönüşmüştür. Dolayısıyla, Apollinaire'in başlıkta "ya da" bağlacıyla yarattığı bu sentez, eserin temel felsefesini kusursuz bir biçimde özetler niteliktedir. Bu eser, bir yandan eski çağların dogmatik hayvan ansiklopedilerinin modern bir versiyonudur, diğer yandan da bu yeni evrende doğayı ve hayvanları yorumlayan figür, isimsiz bir Hristiyan vaizi değil sanatın, büyü'nün ve lirik coşkunun temsilcisi olan, hayvanları müziğiyle büyüleyip peşinden sürükleyen şairin (Orfe'nin) ta kendisidir. Bu anlamda bu isimlendirmenin, eserin durağanlıktan harekete, teolojiden seküler ve lirik bir modernizme geçişiyle son derece uyumlu olduğu görülmektedir.

Raoul Dufy'nin ağaç baskıları, bu modernist felsefenin görsel ve fiziksel boyutunu oluşturmaktadır. Dufy'nin siyah ve beyazın zıtlığına dayanan dışavurumcu grafik dili, oyma eyleminin fiziksel etkileri, figür-zemin ilişkisi ve tipografiyle kurduğu denge, eseri geleneksel resimli kitap hiyerarşisinden ayırmıştır. Baskılar, Apollinaire'in şiirlerini pasif biçimde açıklayan ikincil görseller olarak işlev görmekten çok uzaktır. Aksine eserdeki görseller, şiirlerde doğrudan yer almayan ikonografik ayrıntılar, anlam katmanları, grafik karşıtlıklar ve biçimsel müdahaleler aracılığıyla metnin anlamını genişletmiştir. Fare, At, Ahtapot ve Ibis bölümlerinde görüldüğü üzere Dufy'nin imgeleri kimi zaman şiirin duygusal tonuna karşılık verir, kimi zaman onu dönüştürür, kimi zaman da metindeki anlamı daha karanlık, mitolojik ya da fiziksel bir düzleme taşır. Fare bölümünde şairin yitip giden zamana dair hüznü, Dufy'nin doğanın bereketini vurgulayan coşkulu ve döngüsel hasat kompozisyonuyla dengelenmiştir. At bölümünde Apollinaire katı şiirsel kurallarıyla ilhamı dizginleyeceğini iddia ederken, Dufy arka plana gizlediği yonca motifleriyle Pegasus'un hala vahşi ve ehlileştirilemez olduğunu ima etmiştir. Ahtapot bölümünde eser karanlık bir psikanalitik boyuta ulaşmış ve şairin içsel canavarlığı, ağaç baskıdaki ahtapotun doğrudan izleyiciye bakan antropomorfik gözleriyle somutlaşmıştır. Ibis şiirinde ise mutlak ölüm ve topraklı gölge teması, Dufy'nin ahşabı oyarak elde ettiği yoğun siyah mürekkep kullanımıyla soyut bir metafor olmaktan çıkıp sayfanın fiziksel bir gerçeği haline gelmiştir.

Sonuç olarak Orfe'nin Geçidi, bu anlamda, Orta Çağ bestiariu geleneğinin modernist bir sanatçı kitabı içinde yeniden düşünülmüş en özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Eser, bestiariu hayvan merkezli sınıflandırma mantığını ve metin-imge birlikteliğini korurken, bu kadim yapıyı teolojik öğretinin dogmatik sınırlarından çıkarak şiirsel yaratım, modern özne, mitolojik bellek ve dışavurumcu baskiresim estetiğiyle ilişkilendirir. Böylece hayvanlar, sabit bir ahlaki dersin taşıyıcısı olmaktan çıkarak metin ile imgenin eşzamanlı ürettiği açık, dinamik ve çok anlamlı bir modern göstergeye dönüşmeyi başarırlar. Sonuç olarak Apollinaire ve Dufy'nin ortak çalışması, hem modern sanatçı kitabı tarihi hem de avangart baskiresim bağlamında, geçmişten devralınan didaktik bir formun modern bireyin varoluşsal ve estetik kaygılarını yansıtacak biçimde nasıl yeniden işlevselleştirilebileceğini gösteren önemli bir miras niteliği taşımaktadır.

Yazar Katkısı / Author Contribution

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur / The author is responsible for the entire work.

Finansman ve Teşekkür / Funding and Acknowledgements

Uygulanamaz / Not applicable.

Çıkar çatışması / Disclosure statement

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir / The author report there are no competing interests to declare.

Etik kurul beyanı / Ethics committee declaration

Uygulanamaz / Ethics committee declaration not applicable

Yapay zeka beyanı / Artificial intelligence declaration

Dil kontrolü amacıyla yapay zekâ desteğinden yararlanılmıştır. Çalışmanın bilimsel içeriği ve sorumluluğu yazara aittir / Artificial intelligence support was used for language checking purposes. The scientific content and responsibility of the study belong to the author.

Veri erişilebilirliği / Availability of data

Uygulanamaz / Data sharing not applicable.

Orcid

Burçak Balamber  <https://orcid.org/0000-0003-1098-6128>

Kaynakça

- Apollinaire, G. (1980). *Bestiary, or, the parade of Orpheus* (P. Karmel, Trans.). D. R. Godine. (Original work published 1911)
- Bohn, W. (1997). *Apollinaire and the international avant-garde*. State University of New York Press.
- Bohn, W. (2004). Contemplating Apollinaire's *Bestiaire*. *The Modern Language Review*, 99(1), 45–51. <https://doi.org/10.2307/3738864>
- Casprowiak, K. R. (2008). *Fashioning the woodcut: Raoul Dufy and the avant-garde* (Unpublished master's thesis). University of Oregon.
- Coppel, S. (1999). The Fauve woodcut. *Print Quarterly*, 16(1), 3–33. <https://www.jstor.org/stable/41825233>
- Detienne, M. (1995). *Les métamorphoses d'Orphée*. Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Diebold, W. J. (2019). *Book of beasts: The bestiary in the medieval world*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 14th May–18th August. *The Burlington Magazine*, 161(1397), 666–669. <https://www.jstor.org/stable/26849484>
- George, W., & Yapp, B. (1991). *The naming of the beasts: Natural history in the medieval bestiary*. Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Kay, S. (2015). Before the animot: Bêtise and the zoological machine in medieval Latin and French bestiaries. *Yale French Studies*, 127, 34–51. <https://www.jstor.org/stable/44512259>
- Kay, S. (2020). The voice of light: Nature and revelation in *The Bestiary or the Procession of Orpheus*. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 35–57). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- Mathews, T. (2020). Headpiece: Oblique and prolonged. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 1–26). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- Mermier, G. R. (2004). The Romanian bestiary: An English translation and commentary on the ancient *Physiologus* tradition. *Mediterranean Studies*, 13, 17–55. <https://www.jstor.org/stable/41166963>
- Ng, Z. (2021). After *Physiologus*: Post-medieval subjectivity and the modernist bestiaries of Guillaume Apollinaire and Djuna Barnes. *symplokē*, 29(1–2), 401–429. <https://www.jstor.org/stable/48642822>
- Poe, G. (2013). A joyful meeting of playful poets [Review of the book *The bestiary, or procession of Orpheus*, by G. Apollinaire & X. J. Kennedy]. *The Sewanee Review*, 121(2), xxxvii–xl. <https://www.jstor.org/stable/43662645>
- Scott, C. (2020). Apollinaire's octosyllabic quatrain, translation and zoopoetics. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume*

Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland (pp. 74–91). UCL Press.

<https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>

- Senior, M. (2020). Beasts of flesh and steel: The post-industrial bestiaries of Apollinaire, Dufy and Sutherland. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 110–126). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- Spence, S. (2020). *Ombre terrestre*: Shades of meaning in Vergil, Ovid and Apollinaire. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 58–73). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- White, T. H. (1954). *The book of beasts: Being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century*. Jonathan Cape.
- Zdanski, C. (2020). A bestiary in masks: Creative practices and transdisciplinary approaches to the production of knowledge. *Intervalla*, 8, 34–51. https://www.fus.edu/sites/default/files/inline-files/4_Zdanski_intervalla_8_final_0.pdf

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Diebold, W. J. (2019). *Book of beasts*. *The Burlington Magazine*, 161(1397), 666–669.
- Görsel 2. The J. Paul Getty Museum. (n.d.). *A hunter and a beaver*. The J. Paul Getty Museum Collection. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103SAY>
- Görsel 3. Dufy, R. (1911). *Orphée* [Woodcut illustration]. In G. Apollinaire, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Deplanche. Reprinted in *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1977). Metropolitan Museum of Art. Internet Archive. <https://archive.org/details/lebestiaire00guil/page/n17/mode/2up>
- Görsel 4. Dufy, R. (1911). *La tortue* [Woodcut illustration]. In G. Apollinaire, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Deplanche. Reprinted in *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1977). Metropolitan Museum of Art. Internet Archive. <https://archive.org/details/lebestiaire00guil/page/n19/mode/2up>
- Görsel 5. Dufy, R. (1911). *La souris* [Woodcut illustration]. In G. Apollinaire, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Deplanche. Reprinted in *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1977). Metropolitan Museum of Art. Internet Archive. <https://archive.org/details/lebestiaire00guil/page/n39/mode/2up>