

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 2747
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1705

BATI EDEBİYATINDA AKIMLAR-II

Yazar

Prof.Dr. İsmail ÇETİŞLİ

Editör

Yrd.Doç.Dr. Zeynep EMEKSİZ



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2013 by Anadolu University
All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

UZAKTAN ÖĞRETİM TASARIM BİRİMİ

Genel Koordinatör

Prof.Dr. Levend Kılıç

Genel Koordinatör Yardımcısı

Doç.Dr. Müjgan Bozkaya

Öğretim Tasarımcısı

Yrd.Doç.Dr. Evrim Genç Kumtepe

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Öğr.Gör. Nilgün Salur

Ölçme Değerlendirme Sorumlusu

Öğr.Gör. İlker Usta

Kitap Koordinasyon Birimi

Doç.Dr. Feyyaz Bodur

Uzm. Nermin Özgür

Kapak Düzeni

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Dizgi

Açıköğretim Fakültesi Dizgi Ekibi

Batı Edebiyatında Akımlar-II

ISBN
978-975-06-1418-7

1. Baskı

Bu kitap ANADOLU ÜNİVERSİTESİ Web-Ofset Tesislerinde 30.000 adet basılmıştır.
ESKİŞEHİR, Ocak 2013

İçindekiler

Önsöz v

Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) 2

1. ÜNİTE

EMPRESYONİZM ANLAMI VE TANIMI.....	3
EMPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	3
EMPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	3
EMPRESYONİSTLER VE ESERLERİ.....	6
EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK):“EKSPRESYONİZM”İN ANLAMI VE TANIMI.....	7
EKSPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	7
EKSPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	9
EKSPRESYONİSTLER VE ESERLERİ.....	11
Özet.....	13
Kendimizi Sınayalım.....	14
Yaşamın İçinden.....	15
Okuma Parçası.....	16
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	18
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	18
Yararlanılan Kaynaklar.....	19
Başvurulabilecek Kaynaklar.....	19

Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Letrizm 20

2. ÜNİTE

KÜBİZM, DADAİZM, FÜTÜRİZM VE LETRİZMİN KÜBİZM: KÜBİZM’İN ANLAMI VE TANIMI.....	22
Resimde Kübizm’in İlke ve Nitelikleri.....	22
Edebiyatta Kübizmin İlke ve Nitelikleri.....	23
Kübitler ve Eserleri.....	26
DADAİZM: DADAİZM’İN ANLAMI VE TANIMI.....	26
DADAİZM’İN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	26
DADAİSTLER VE ESERLERİ.....	28
FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK): FÜTÜRİZMİN ANLAMI VE TANIMI.....	29
FÜTÜRİZMİN SANAT/EDEBİYATINDAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	29
FÜTÜRİSTLER VE ESERLERİ.....	30
LETRİZM (HARFÇİLİK).....	31
Özet.....	32
Kendimizi Sınayalım.....	34
Yaşamın İçinden.....	35
Okuma Parçası.....	37
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	38
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	38
Yararlanılan Kaynaklar.....	38
Başvurulabilecek Kaynaklar.....	38

Sürrealizm (Gerçeküstüçülük) 40

3. ÜNİTE

“SÜRREALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI.....	41
SÜRREALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	42
SÜRREALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	44
SÜRREALİSTLER VE ESERLERİ.....	47
Özet.....	49

Kendimizi Sınayalım	50
Yaşamın İçinden	51
Okuma Parçası	52
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	52
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	53
Yararlanılan Kaynaklar	53
Başvurulabilecek Kaynaklar	53

4. ÜNİTE

Felsefe ve Edebiyat: Egzistansiyalizm.....	54
“EGZİSTANSİYALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI.....	55
EGZİSTANSİYALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	55
EGZİSTANSİYALİZMİN SANAT EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ ..	60
EGZİSTANSİYALİSTLER VE ESERLERİ	62
Özet	65
Kendimizi Sınayalım	66
Yaşamın İçinden	67
Okuma Parçası	68
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	69
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	70
Yararlanılan Kaynaklar.....	70
Başvurulabilecek Kaynaklar	70

5. ÜNİTE

Modernizmden Postmodernizme.....	72
MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN ANLAMI VE	73
TANIMI.....	73
POSTMODERNİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	74
POSTMODERNİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	78
POSTMODERNİSTLER VE ESERLERİ.....	84
Özet	86
Kendimizi Sınayalım	87
Yaşamın İçinden	88
Okuma Parçası	89
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	92
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	92
Yararlanılan Kaynaklar.....	92
Başvurulabilecek Kaynaklar	92

6. ÜNİTE

Batı Edebiyatının Türk Edebiyatına Tesiri.....	94
TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA GENEL BİR BAKIŞ	95
EDEBİYATTA MİLLETLERARASI ETKİLEŞİM.....	97
BATI EDEBİYATININ TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA TESİRİ.....	99
Özet	107
Kendimizi Sınayalım	108
Yaşamın İçinden	109
Okuma Parçası	110
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	111
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	112
Yararlanılan Kaynaklar.....	112
Başvurulabilecek Kaynaklar	113
Sözlük	115
Dizin	117

Önsöz

Sevgili Öğrenciler,

Batı Edebiyatında Akımlar-II dersi kapsamında okuyacağınız bu kitap sizlere 20 ve 21. yy. edebiyat ve sanat anlayışını biçimlendiren Empresyonizm, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi belli başlı sanat akımlarını ve bu akımlar anlayışıyla üretilmiş batı edebiyatındaki temel eserleri tanıtmayı amaçlamaktadır. Modernizmden postmodernizme yayılan bu süreci anlamak çağdaş edebiyat metinlerini de anlamamızı ve yorumlamamızı sağlayacaktır. Umarız bu kitap sizlerin çağdaş sanat ve edebiyat yolculuğunuzda iyi bir kılavuz olur.

Başarılar dilerim.

Editör

Yrd.Doç.Dr. Zeynep Erk EMEKSİZ

BATI EDEBİYATINDA AKIMLAR-II



Amaçlarımız

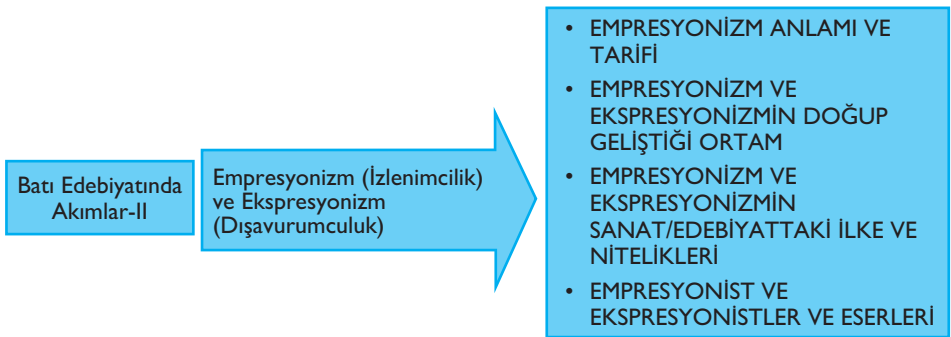
Bu üniteyi tamamladığınızda;

- Empresyonizm ve ekspresyonizm kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının doğup geliştiği ortamı çözümlenebilecek,
- Empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının temel ilke ve niteliklerini açıklayabilecek ve belli başlı temsilcilerini sıralayabilecek,
- Empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarını aralarındaki farklılıklar açısından değerlendirebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Empresyonizm
- Empresyonist
- Yeni İnsan
- Ekspresyonizm
- Ekspresyonist
- İç Gerçeklik

İçerik Haritası



Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

EMPRESYONİZM ANLAMİ VE TANIMI

“İzlenim/intiba” anlamına gelen “*impression*” kelimesine dayanan “*empresyonizm*”in Türkçe karşılığı “*izlenimcilik/intibacılık*”tır. Bu anlayışı benimseyen sanatkâra da “empresyonist” (izlenimci) denir.

“Empresyonizm” kelimesini ilk olarak gazeteci Louis Leroy, 1874’de açılan bir sergi hakkında yazdığı yazıda kullanmış ve Claude Monet’in sergideki resimlerinden birinin isminden (İmpresyon-İzlenim/Gün Doğumu, 1872) alınmıştır. Kelimenin 1858’lere kadar inen bir kullanımı olduğu iddia edilir.

Sembolizmle hemen hemen aynı dönemde görülen sanat/edebiyattaki empresyonizm akımı, XIX. yüzyılın sonunda Fransa’da doğmuş, oradan da bütün Avrupa ve dünyaya yayılmıştır. Çok büyük ölçüde resim sanatına has bir akım veya bir tarz/anlayış olan empresyonizm, edebiyatta da -özellikle şiir ve tiyatrodaki kendisini hissettirmiştir.

Empresyonizm; *XIX. yüzyılın son çeyreğinde realizm, natüralizm ve parnasizm tepki olarak doğup gelişen ve dış gerçekliğin sanatkârın rubunda bıraktığı izlenimlerin anlatımını esas alan bir sanat/edebiyat akımıdır.*

EMPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Aşağıda akımın sanat/edebiyattaki ilke ve nitelikleri anlatıldığında daha iyi anlaşılacağı gibi, empresyonizmin doğuş zemini, sembolizminden pek farklı değildir. Empresyonizmin doğuş ortamını, öncelikle insanı fizyonomi, irsiyet ve çevrenin ürünü kabul edip onun iradesini inkâr eden natüralizm; çok büyük ölçüde dış gerçekliğe takılıp kalan realizm; şiiri, sanatkârın duygu ve duyarlılığından uzak, soğuk bir mermer pürüzsüzlüğüne indirgeyen parnasizm gibi akımlara ve bu akımlar çevresinde oluşan sanata duyulan tepkide aramak gerekir. Buna, hayatı ve insanı akıl, madde ve ilimle sınırlayan pozitivist, determinist ve materyalist felsefeleri de ilâve edebiliriz.

EMPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

İzlenimlerin Anlatımını Esas Alma: Empresyonizm, gerek resim gerekse edebiyatta bütünüyle sanatkârın görme duyusu ile iç dünyası arasındaki ilişkiye dayanan bir sanat anlayışıdır. Bu anlayışta, dış dünya karşısında sürekli yenilenen bir bakış ve bu bakışın sürekli değişen bir ışık ve renk ortamında görülenlerin psiko-

lojik/iç dünyaya olan yansımalarının ifadesi esastır. Bu yönüyle akım, bir anlamda saf ve yalın duyarlılığa duyulan bir özlemdir.

Empresyonistlerin bu özlemlerinin arkasında ise, Andre Gide'in *Dünya Nimetleri* adlı eserinde, Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım." yargısıyla formüle ettiği akılcılığına tepkisini ifade eden "*Hissediyorum öyleyse varım.*" anlayışı vardır. Zira empresyonizm, dış dünyayı realizm, natüralizm ve parnasizmde olduğu gibi gerçek çizgileriyle ve objektif olarak sanata taşımayı değil, dış dünya, doğa ve nesnelere insan/sanatkâr üzerinde bıraktığı izlenimler çerçevesinde yansıtmayı esas alır. Sanatkâr için önemli olan, dış dünyanın gerçeği veya bu gerçekliğin nesnel bir şekilde ifadesinden çok önce, dış gerçekliğin kendi üzerinde bıraktığı izlenimlerin ifadesidir. Söz konusu izlenimlerin anlatımında doğal olarak teferruat atılır, gerçeğin keskin çizgileri yumuşatılır. Böylece empresyonist bir eserde, gördüğümüz ve bildiğimizden daha farklı bir dünya ile karşılaşırız. Elbette ki söz konusu tavır, dış gerçeklik yerine iç gerçekliği; sürekli ve kalıcı olanın yerine geçici olanı; statik'in yerine dinamiği anlatmayı amaç edinir. Empresyonizmde asıl olan sanatkârın ben'i ve hürriyetidir.

Bu bağlamda David Hume, empresyonizmden ne anladığını şöyle açıklar:

"Empresyon deyince ben, görürken, iştirken ve bir şeye dokunurken, bir şeyi sevenken, birinden nefret ederken, bir şeyi arzular veya isterken sahip olduğumuz canlı algıları anlıyorum. Her türlü nesne, ya bir empresyon (izlenim) ya da bir fikre döner; doğal olarak bunlar her ne kadar izlenimlere uygun düşerse de, güç ve canlılık bakımından ayrılırlar. Fikirler, basit olsun, karışık olsun insan zihninin içinde bulunan şeyler olup, hepsi de aslında izlenimlere dayanırlar." (Karaalioğlu, 1971, s.107)

Resimde Empresyonizm: Yakın veya uzak geçmişte bazı örnekler bulunmakla birlikte empresyonizm, resim sanatında yeni ufuklar açan ve bu alanda gerçek bir inkılâp olarak değerlendirilebilecek bir akımdır. Onda, sanatkârın görme duyusu ile iç dünyası arasında bir köprünün kurulması; bu köprü vasıtasıyla elde edilen izlenimlerin olduğu gibi tuvale aktarılması esastır. Empresyonist ressam, genellikle bilinen kuralları aldırmaksızın kendi şahsî izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi gaye edinir. O, çalışmalarını hemen hemen tamamen açık havada sürdürür. Yapacağı resimle ilgili kafasında önceden bir plân veya karara sahip değildir. Doğanın ışık ve zamandan kaynaklanan sürekli değişim içinde olması; bu değişim sürecinin sahip olduğu farklı izlenimleri kaçırma endişesi, empresyonist ressamın hızlı çalışmasını gerektirir. Doğadaki her bir değişimin meydana getirdiği izlenim, anında birkaç fırça darbesiyle tuvale aktarılmalıdır. Zira amaç, ışığın değişen etkilerini yakalamak, bundan doğan renk ve şekil cümbüşünü bütün canlılığı, yakınlığı ve yoğunluğu ile yansıtmaktır.

Empresyonist ressam, kalıcı ve statik olanın değil, geçici ve dinamik olanın peşindedir. Daha açık bir ifadeyle o, akıp giden zaman içinde sürekli bir değişim yaşayan dış dünyayı; bu dinamik dünya ile aynı kaderi paylaşan kendi iç dünyasını birleştirip *an*'ı tualde yakalamak ve dondurmak arzusundadır. Bu arzusunu o kadar ileri götürür ki, resim sanatına *resim dizisi* kavramını sokar. Yani bir ağacın, bir evin veya bir vadinin şafak vaktinden akşamın karanlığına kadarki zaman içinde geçirdiği renk, ışık, şekil serüvenini, peş peşe yapılan birden fazla resimle seyircisine göstermek ister.

“İnsanın evrimi açısından bakıldığında, tonun ve rengin en karmaşık birleşimlerini yakalayıp sunma yeteneğiyle, empresyonist sanatçının gözü en fazla gelişmiş ve en çok ilerlemiş olanıdır. Teknik açıdan bakıldığında, empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettiler. Bu, onları sanatın birçok geleneksel ilkesini terk etmeye yöneltti. Nesnelere biçimlerini veren ve bacim etkisi uyandıran kesin çizgiler bundan böyle bırakılarak, yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarından yararlanıldı. Geometrik kurallar üzerine kurulmuş olan perspektif artık kullanılmıyordu; ama onun yerine, boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plândan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar (zümrüt yeşili, koyu yeşil, krom yeşili, zeytin yeşili vb.) ve renk çeşitlerinden yararlanılıyordu.” (Surullaz, 1991, s.15)

Empresyonist ressamlar en çok dalgaları, su yüzeyini, denizi, gökyüzünden ayrıran ufuk çizgisini, şekilleri devamlı değişen bulutlarıyla gökyüzünü, akan nehirleri, güneş ışığının pırlıtlı oyunlarını, karın gözleri kamaştıran parlaklığını resmetmeyi severler. Böylece daha önceki dönemlerin din, mitoloji ve tarih konulu resim sanatı değerinden çok şey kaybederken manzara resimleri kesin hâkimiyetini ilân eder.

Empresyonizm akımı, resim sanatında ne tür bir yenilik getirmiştir? Açıklayınız.



Edebiyatta Empresyonizm: Empresyonizm akımı, edebiyatın şiir ve tiyatro türlerinde belli ölçüde etkili olmuştur. Çoğu zaman sembolizmle iç içe görülen şiirdeki empresyonizm, -resimde olduğu gibi-, dış dünya ile sanatçının iç dünyası arasındaki ilişkiyi esas alır. Bu ilişkide asıl olan, dış dünyanın sanatçının ruhunda bıraktığı izlenimlerdir. Bir başka söyleyişle empresyonist şiir, dış dünyanın, sanatçının iç dünyası perspektifinden görünüşünün ifadesidir. Bu tutum, doğal olarak -romantizmde olduğu gibi- sanatta sanatçının önem kazanması ve merkeze alınması demektir.

Ahmet Haşim aşağıdaki “*Mukaddime*” isimli dördlüğünde, empresyonizmi açık bir biçimde ortaya koymuştur.

Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevendir onunçün
Arzın bana ahçâr ü nebâtı

Ahmet Haşim’in aşağıdaki şiirini empresyonist yapan özellikler nelerdir? Açıklayınız.



AĞAÇ

Gün bitti. Ağaçta neş'e söndü.
Yaprak ateş oldu. Kuş da yakut.
Yaprakla kuşun parıltısından
Havzın suyu erguvâna döndü.

Haşim, hayatın şekillerini (her türlü varlık, olay ve durum), aracısız ve çıplak bir göz gerçekçiliği ile değil, “hayal havzu” perspektifinden seyreder. Bu sebeple yeryüzünün taş ve bitkileri (her türlü varlık, olay ve durum) ona, renkli birer akis-tirler. Yani onun şiirlerinde gördüğümüz varlıklar, iç dünyası/psikolojisinin süzge-

cinde şekillenip renklenerek mısralara dökülürler. Burada varlıkları çıplak göz gerçekliği ile seyretmenin, parnasyen şaire has bir tavır olduğunu hatırlayalım.

Ernst Fischer ise empresyonizmi şöyle izah eder:

“İzlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duyuşsal algıların gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi oldu. Yalnızlığın kapanan birey, kendi içine dönerek dünyaya birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karışıklık, ‘benim’ yaşantım, ‘benim’ duyuşum olarak algılar.” (Karaalioglu, 1971, s.107)

Sanatkarın iç dünyasında hayat bulan izlenimleri esas alan empresyonistler, şiirlerinde şekle ve kafiyeyle önem vermezler. Ayrıca onlar, sanat için sanat ilkesine bağlı olduklarından sanatın sosyal bir görev üstlenmesine karşı çıkarlar.

EMPRESYONİSTLER VE ESERLERİ

Adı geçen sanatkarlar ve eserleri, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor şeklinde anlaşılmalıdır.

Paul Verlaine (1840-1896): Fransız şairi. Eserleri: *Zuhâl Şiirleri, Âşıkların Bayramı, Güzel Şarkı, Sözsüz Romanslar, Usluluk, Beddualı Şiirler, İtiyaflar, Amours, Şiir Sanatı.*

Arthur Rimbaud (1854-1891): Fransız şairi. Eserleri: *Cebennemde Bir Mevsim, İlhamlar, Asılmışlar Balosu, Şaşkınlık, Vadide Uyuyan Adam, Sarhoş Gemi, İlluminations, Bütün Şiirler.*

Rainer Maria Rilke (1875-1926): Alman şairi. Eserleri: *Christoph Rilke'nin Aşk ve Ölüm Şarkısı, Yeni Şiirler, Resimler Kitabı, Malke Laurids Brigge'nin Notları, Duino Mersiyeleri.*

SIRA SİZDE

3

Aşağıdaki şiirde Rimbaud'un hangi ifadeleri sembolist-izlenimci olarak ele alınabilir?

SARHOŞ GEMİ

Ölü sularından iniyorum nehirlerin,
Bakın yedekçileri iplerimi bırakmış;
Cırlak Kızılderililer, nişan atmak için
Hepsini soyup alaca direklere çıkmış.

Bana ne tayfalardan; umurumda değildi
Pamuklar, buğdaylar, Felemenk ve İngiltere;
Bordamda gürültüler patırtılar kesildi,
Sular aldı gitti beni can attığım yere.

Denize bir kasırgayla açıldı gözlerim;
Ölüm kervanı dalgaları kattım önüme;
Bir mantardan hafif, tam on gece, hora teptim:
Bakmadım fenerlerin budala gözlerine.

Çocukların bayıldığı mayhoş elmalardan
Tatlıydı çam tekneme işleyen yeşil sular;
Ne şarap lekesi kaldı, ne kusmuk, yıkanan
Güvertemde; demir dümen ne varsa tarumar.

Gördüm şimşeklerle çatlayıp yarılan gökleri,
Girdapları, hortumu; benden sorun akşamı;
Bir güvercin sürüsü gibi savrulan fecri;
İnsana sır olanı gördüğüm demler oldu.

.....

(Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu)

EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK): “EKSPRESYONİZM”İN ANLAMI VE TANIMI

“Ekspresyonizm” (*expression-expressionnisme*), dilimizde “dışavurumculuk/kendicilik” olarak karşılanmıştır. **Ekspresyonizm**; XX. yüzyılın başında sanatkarın kendi iç dünyasını gözlemlemek suretiyle elde ettiği gerçeği açığa çıkarması, dışa vurmasını esas alan, bireyseli bir sanat/edebiyat akımıdır.

“Ekspresyonizm” in kelime olarak kullanılışı 1850’lere kadar inmesine rağmen, kavram olarak ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı; ilk defa kim tarafından kullanıldığı hususları tartışmalıdır. Bazı araştırmacılar, kavramın ilk olarak Almanya’da Wilhelm Worringer tarafından 1911’de; bazıları ise Paul Cassier tarafından 1910’da kullanıldığını iddia etmektedirler. Bununla birlikte ekspresyonizm kavramı ve akımının kamuoyuna mal olması 1910’lu yıllarda; yaygınlaşması ise 1916’lardadır. Akım 1925’lere kadar varlığını sürdürmüştür.

EKSPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Almanya’da doğan ve savaş yıllarında gelişip diğer ülkelere de yayılan ekspresyonizm, bunalan Avrupa’nın yeni arayışlarından birisidir. Bu sebeple onun temelinde, huzursuzluk ve tedirginliğin yarattığı başta “yeni insan” olmak üzere yeni bir dünya, yeni bir sosyal yapı, yeni bir gerçek, yeni bir sanat arayışı veya özlemi vardır.

Bir başka açıdan bakıldığında ise ekspresyonizm, bir tepki hareketidir. Sanatı bilimsel kadercilik veya görünenle sınırlayan natüralizmden an’ın geçici izlenimlerini esas alan empresyonizme; Sanayi Çağının anlamsızlaştırdığı veya bütünüyle maddileştirdiği hayattan burjuva ahlâkına; savaşın getirdiği yıkımlardan ekonomik dengesizliklere kadar, içinde yaşanan hayatın bütün değer ve müesseselerine yöneltilen bir tepki hareketi. Bir başka ifadeyle ekspresyonizm, yalnızlaşan aydın insanın ruh çığığıdır. Richard (1991) ekspresyonizm akımını belirginleştiren sosyal, ekonomik ve kültürel ortamı ve sanatçıların bu ortama tepkilerini şöyle betimler:

Resim 1.1



Edward Munch,
Çığlık

"Her şeyden önce ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1914 arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir buzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçekten boşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almaya'nın sanayileşmesindeki gelişmesinin (doğurduğu) sonuçların acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice bızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. (...) Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, İmparator'a ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kısıynda kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı." (Richard, 1991, s.19)

Sheppart ise ekspresyonizmin bir tepki akımı olarak ortaya çıkışını ekspresyonizm ile karşılaştırarak açıklar:

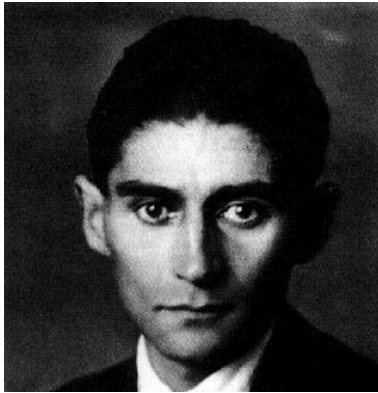
"Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve sun'î yapılar çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış 'yüzeyler' sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytanlığını gizledikleri için reddediyorlardı. Dışavurumcu sanatçı, izlenimci sanatçının tersine, alışılmış gerçekliğin cellâdı olacak, insan psikesinin bağladığı kabuğu kıracak, kısıtlanmış enerjilerin kayıtsızca dışa vurulmasını sağlayacak peygambervarî bir hayalci olarak görüyordu kendini. 'Çökmüş' geleneksel dünyayı temsil, tasvir ya da taklit etmiyor, sıradan nesnelere normal bağlamlarından soyutlayıp, yolunu kaybetmiş olan geist'a (ruha) ışık gönderen fenerler biçiminde yeniden inşa etmeyi amaçlıyordu. Tıpkı döngücüler gibi, konuya değil yaratıcılığa, sanatçının katkısına saygı duyuyordu." (Sheppart, 1999, s.241)

Kısacası, hem Richard hem de Sheppart'ın çözümlemelerinde vurguladıkları gibi savaşın yıkıcılığı, sanayileşme ile keskinleşen vahşi kapitalizmin günlük yaşamdaki yabancılaşma etkisi (alienation) ve bir yandan Avrupa'da gittikçe yükselen ırkçılığın (antisemitizm) yarattığı kaotik ortam ekspresyonistleri 'aydın sorumluluğu' ile çözüm aramaya yönlendirmiştir. Bu dönemde sözü edilen 'birey' tam da **Kafka**'nın 'Dönüşüm' (Die Verwandlung) adlı yapıtındaki *Gregor Samsa* gibidir.

Gregor Samsa'nın bir sabah kendini bir böceğe dönüşmüş olarak bulması devlet, toplum, aile gibi kurumlar arasında kendine yabancılaşan bireyin sembolü haline gelmiştir. Daha da acısı Samsa'nın ne kadar yabancılaştığının bilincinde olma-

Resim 1.2

Franz Kafka
(1883-1924)



masıdır. İşte ekspresyonistler Kafka'nın metaforik olarak tanımladığı 1900'lü yıllardaki insanın bu acınası halini sık sık eserlerine konu etmişler; bütün sorunlara çözüm olarak 'yeni insan'ı önermişler ve bu yeni insanın yaratılmasında yol gösterebilecek beş şahsiyeti model olarak benimsemişlerdir: Bunlar; **İsa, Darwin, Nietzsche, Marks** ve **Freud**'tur. Elbette ki bütün ekspresyonistlerin bu beş isme aynı ölçüde bağlı oldukları söylenemez; fakat bu isimler, onların dayandıkları düşünceyi şöyle veya böyle temsil ederler. Meselâ İsa, barış içinde, hoşgörü, sevgi ve kardeşliğin esas olduğu bir dünya

istemmiş; dolayısıyla yeni bir insan peşinde olmuştu. Ancak daha sonraki Hristiyanlık veya Hristiyanlar yüzyıllar boyu ona ihanet etmiş; onun arzuladığı insan veya dünya idealini unutmışlardır. Bunun için ekspresyonistler, Hristiyanlıktan çok Marksizme veya sosyalizme yakınlık duymuşlar; bununla Hristiyanlığı uzlaştırmaya çalışmışlardır. İnsanın iç dünyasındaki değişim inancı, onları Darwin'in evrim düşüncesine yaklaştırmıştır. Eğer insan değişir, savaşma, sömürme, hâkim olma, tahakküm etme içgüdüsünden vazgeçerse, ancak o zaman mutlu olabilirdi. Öte yandan ekspresyonistlerden bazıları Freud'un düşüncelerine bel bağlarlar. Çünkü Freud'a göre, insanları felâkete götüren temel faktör, insanın birçok duygularının, özellikle cinselliğinin, ahlâk, din, töre adına toplum tarafından kısıtlanması veya yasaklanmasıydı. Bu düşüncelerle dine, töreye, toplumun değerlerine, aristokratlara, burjuvalara saldıran ekspresyonistler, kendilerinin inandıkları yeni insan tipini öne çıkardılar. Onların en büyük derdi, insanoğlunun geleceği idi. İnsanlar, hangi ortamda ve nasıl kardeşçe, kavga etmeden, birbirlerini öldürmeden yaşayabilirdi? Ekspresyonistlerin eserlerindeki derin huzursuzluğun kaynağında bu soru yatar.

EKPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Güzel sanat dallarının hemen hepsinde yankı ve ifadesini bulan ekspresyonizmin belli başlı ilke ve nitelikleri şu şekilde sıralanabilir:

İç Gerçeği Esas Alma: Yukarıda vurgulanan tepki ve düşüncelerden hareketle yola çıkan ekspresyonizm, öncelikle yeni bir gerçek anlayışını gündeme getirir. Bu gerçek, ne realist ve natüralistlerin inandıkları maddî ve görünenle sınırlı bir gerçek, ne sembolistlerin inandıkları maddenin ardındaki gizli gerçek, ne de Eflâ-tun'un inandığı ideler âlemindeki gerçektir. Hatta dış gerçek, asıl gerçeğe ulaşmada bir engeldir. Gerçek, başka bir yerde değil, sanatkârın içinde veya ruhunda gizlidir. Yani nesnel değil, öznel ve içseldir. Bu sebeple ekspresyonizm, dış dünyanın veya ideler dünyasının gerçeğini değil, sanatkârın kendi iç dünyasındaki gerçeğini esas alır. O zaman sanatın veya sanatkârın biricik amacı, zaman ve mekân sınırlarını aşip **iç gerçeklik**'i ifade etmektir.

Ekspresyonizmin söz konusu gerçek anlayışı bizi, nesnelere olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi; kendilerini değil, anlamlarını vermeye çalışan bir gerçekçilikle yüz yüze getirir. Bu da, doğal olarak soyutlama ve simgelemenin kapısını aralayarak dış gerçeğin bozulmasını beraberinde getirir. Zira "Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsünün arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır." (Richard, 1991, s.10)

Herbert Kühn, bu konuda şunları söyler:

"Empresyonizmin amacı tanıttığı nesne idi. Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daba az, ne daba çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin ayımsının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanıyordu. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Bir bakıma, anlatılmak istenen şey resmin, tiyatro oyununun ve şiirin ötesinde başlar." (Richard, 1991, s.9)

Kısacası ekspresyonizmin gerçeği, sanatkârın iç dünyasında şekillenmiş 'itibârî/kurgusal' bir gerçekliktir. Üstelik dış dünyada var olan bir nesneyi kopyalamak bize herhangi bir şey kazandırmayacaktır.

SIRA SİZDE

4

Daha önceki akımları da dikkate aldığınızda, "gerçek" hakkındaki bunca farklı yaklaşımların sebebi ne olabilir? Açıklayınız.

İç Gözlem ve Dışavurumu Önemseme: Yukarıdaki gerçek anlayışı, ekspresyonizmi, öncelikle iç gözleme yönelir. Sanatın amacı ve görevi, sanatkârın kendi iç dünyasını gözlemesidir. Bu sebeple ekspresyonist, dış dünyada bulamadığı mutluluğu kendi iç dünyasında arayan ve bulduklarıyla dış dünyayı değiştirmek isteyen bir insandır.

İkinci aşamada ise bu iç gözlemlerin dışa yansıtılması gelir. Yani sanatkâr, kendi iç gerçekliğini, sanatın imkânları dâhilinde dışa yansıtacaktır. Zira onlar için güzel ve gerçek, başka gözlerin gördüğü ve başka akılların kabul ettiği değildir. Walden, bu hususu şöyle açıklar:

Ekspresyonizm; "Kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır. (...) Ressamın yaptığı resim en derinî duygularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışa vurumudur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür. Kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümünü iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletir." (Richard, 1991, s.9)

Kısacası ekspresyonizme göre sanat, sanatkârın duygularını, sezgilerini, izlenimlerini ve düşüncelerini açığa çıkarması veya gözler önüne sermesini esas alan, dışavurumcu estetik bir faaliyetidir.

Bireysellik ve Soyutlama: Gerçeği, sanatkârın iç dünyasında bulan, bu sebeple iç gözlem üzerinde yoğunlaşan ekspresyonizm, doğal olarak bütünüyle ferdiyetçidir. Bu noktada insanı içinde yaşadığı toplumdan; hatta kendisinden bile soyutlar. Geriye sadece iç ben/ruh kalır. Ancak bu insan, klâsisizmin evrensel insanından çok farklı, canlı bir ruhtur.

Ekspresyonizm, gerçek anlayışı, iç gözlem üzerinde yoğunlaşması ve insanı soyutlaması ile aslında bir kaçış akımıdır. Sanatkârın kendi iç dünyasına ve bu dünyada şekillendirdiği hayaller ve soyut ideallere kaçış...

"Gerçeklerden kaçıp soyutlamaya sığınma eğilimi, o zamanın sanatçısının toplum içindeki durumundan kaynaklanıyordu. Burada yine Almanlara özgü bir evrim göze çarpar: yazar toplum içinde küçük burjuva konumundaydı; ama bir aydın olarak belli bir sınıfa dâhil değildi, toplumsal bir kimliği yoktu. Yazar bu boşluğu bilincindeydi ve bunun ona verdiği sızıyı kendi içine kapanarak yok etmeye çalışıyordu. Toplumun baskısı altında Alman aydınının çektiği acı, onu kendinden başka amaç aramayan bir sanata yöneltti. Sanat özgürlüğe giden yol olarak görülüyor, böylelikle estetik duygu, dinî bir niteliğe bürünüyordu." (Richard, 1991, s.160)

Sanat/Edebiyata Fayda İşlevi Yükleme: Yeni bir insan, yeni bir dünya peşinde ve amacında olan ekspresyonistler, faydalı ve eğitici bir sanat anlayışına sahiptiler. Kimi zaman ümitli, kimi zaman da karamsar bir ruh hâli sergileyen ekspresyonistler, bu açıdan kendilerini reformcu olarak görürler. Amaçları okuyucuyu eğ-

lendirmek veya estetik haz vermek değil, onu sarsarak ve şaşırtarak içinde bulunduğu uyuşukluktan kurtarmak ve değiştirmektir. İsterler ki okuyucu, içinde bulunduğu zamanın çarpıklıklarını görsün, geleceğin belirsizliğini fark etsin ve kendini yeniden inşa etsin. Ancak ekspresyonizmin bu niteliği, diğer akımlarda gördüğümüzden bir hayli farklıdır. Çünkü yukarıda gördüğümüz gibi, iç gerçekliğine yönelen insan, toplumdan; hatta kendinden bile soyutlanmıştır. Kendini diğer insanlar ve toplumun gerçeklerinden büsbütün soyutlayan bir sanatkârın toplumculuğu tartışma götürür.

Çılgıya Dayalı Yeni Bir Dil ve Üslûp: Ekspresyonistler kendilerine has bir dil ve üslûp geliştirmişlerdir. Bu noktada kendilerinden öncekilerden çok daha zengin bir kelime hazinesinden faydalanmış, çok daha değişik dil imkânlarını denemiş ve bir ölçüde dili yenilemişlerdir. Çılgılık, ekspresyonist edebiyatın üslûbunda ki ortak niteliklerin başında gelir. Arkasında karanlık ve bedbin bir dünya görüşüne sahip sanatkâr ruhunun isyanı bulunan çılgılık, toplumun içinde bulunduğu olumsuz duruma karşı yöneltilmiştir. Ayrıca onların üslûplarında çeşitlilik, coşkulu anlatım ve ölçsüzlüğe karşı bir eğilim dikkati çeker.

“Hızla çöken bir toplumda seslerini duyurabilmek için yoğun anlatım, temalarda şemacılık ve üslupta şiddetten yararlanırlar. (...) Yeni romantizm, empresyonizm ve ‘sanat için sanat’ anlayışına karşı çıkılır. Tiyatroda ‘ lirik ben’in farklı yüzleri gösterilmeye çalışılır. (...) Romanda mekânlar ve zamanlar birbirine karışırken geleneksel roman kişileri yok edilmeye çalışılır.” (Kefeli, 2007, s.69)

Şiir ve tiyatro türlerinde dikkati çeken ekspresyonizm, toplumun gerçeklerine sırt çevirmiş olması sebebiyle pek başarılı olamamıştır. Meselâ acımasız parodiler, karikatürü aşan abartılar, kaba saptırmalarla dolu tiyatro eserleri, pek itibar görmemiştir. Kısacası; Birinci Dünya Savaşı kuşağı olan ekspresyonistler, ne savaşın problemlerini çözme ne yeni insanı gerçekleştirme ne yeni ve güçlü bir estetik program ortaya koyma ve ne de bu çerçevede güçlü eserler verme konularında yeterince başarılı olabilmişlerdir.

EKSPRESYONİSTLER VE ESERLERİ

Adı geçen sanatkârlar ve eserleri, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor şeklinde anlaşılmalıdır.

Heinrich Mann (1875-1955): Alman yazarı. Eserleri: *Bir Aile İçinde, Tembeller Ülkesinde, İmparator, Üç Dakikanın Romanı, Kapının Önünde Yürüyüş, Kavallar ve Hançerler, Kral Dördüncü Henri'nin Gençliği, Kral Dördüncü Henri'nin Sonu.*

Alfred Döblin (1878-1957): Alman yazarı. Eserleri: *Kara Perde, Üç Sıçrayış, Dağlar Denizler ve Devler, Berlin Alexanderplatz.*

James Joyce (1882-1941): İrlandalı yazar. Eserleri: *Dubliners (hikâye), Sürgünler, Ulysses (roman), Oda Musikisi, Sürgünler, Finnegan'ın Uykusuzluğu.*

Franz Kafka (1883-1924): Avusturyalı yazar. Eserleri: *Dava, Açlık Şampiyonu, Şato, Amerika, Çin Seddi, Değişim, Ceza Sömürgesi.*

Ernst Weiss: (1884-1940): Avusturyalı yazar. Eserleri: *Kadırga, Zincirlenmiş Hayvanlar, İnsan İnsana Karşı, Nabar, Görgü Tanığı, Cezaevi Hakimi, Aristokrat, Kadın Avcısı.*

Hugo Ball (1886-1927): Alman yazar ve şairi. Eserleri: *Fiametti ya da Fakirlerin Züppeliği Hakkında, Delişmen Tenderenda (roman).*

Arp Hans (1887-1966): Alman ressam, heykeltıraş ve şairi. Eserleri: *Boşlukta Lekeler*, *Gam Telaşı*, *Nefes*, *Havanın Yurdu* (şiiir), *Yapraksız Günler* (şiiir, deneme, anı).

Eugene Gladstone O'Neill (1888-1953): Ünlü Amerikan tiyatro yazarı. Eserleri: *İmparator Jones*, *Kıllı Goril*, *Şairin Rubu*, *Anna Christie*, *Kara Ağaçlar Altında*, *Sonu Gelmeyen Günler*, *Araya Giren Garip Oyun*, *Yağ*, *İp*, *Altın*, *Milyonlarca Mark*, *Ay Herkese Gülümser*.

Özet



Empresyonizm ve ekspresyonizm kavramlarının anlamlarını açıklamak

“İzlenimcilik” anlamına gelen empresyonizm; XIX. yüzyılın son çeyreğinde realizm, natüralizm ve parnasizme tepki olarak doğup gelişen ve dış gerçekliğin sanatkârın ruhunda bıraktığı izlenimlerin anlatımını esas alan bir sanat/edebiyat akımıdır. Çok büyük ölçüde resim sanatına has bir tarz/anlayış olan empresyonizm, edebiyatta da kendisini hissettirmiştir.

Türkçede “dışavurumculuk” olarak karşılanan ekspresyonizm; XX. yüzyılın başında sanatkârın kedi iç dünyasını gözlemlemek suretiyle elde ettiği gerçeği açığa çıkarması, dışa vurmasını esas alan, bireyselci bir sanat/edebiyat akımıdır.



Empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

XIX. yüzyılın son çeyreğinde görülen empresyonizm, natüralizm, realizm, parnasizm akımlarıyla pozitivist, determinist ve materyalist felsefelerle duyulan tepki ortamında doğup gelişmiştir.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya’da doğan, savaş yıllarında gelişip diğer ülkelere yayılan ekspresyonizm ise, bunalan Avrupa’nın yeni arayışlarından birisidir. Temelinde huzursuzluk ve tedirginliğin yarattığı yeni bir insan, yeni bir dünya, yeni bir gerçek, yeni bir sanat arayışı vardır.



Empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının ilke ve niteliklerini açıklamak

Empresyonizm, gerek resim gerekse edebiyatta bütünüyle sanatkârın görme duyusu ile iç dünyası arasındaki ilişkiye dayanan bir sanat anlayışıdır. Söz konusu izlenimlerin anlatımında teferuat atılır, gerçeğin keskin çizgileri yumuşatılır; böylece empresyonist bir eserde, gördüğümüz ve bildiğimizden daha farklı bir dünya ile karşılaşırız. Empresyonizmde sürekli ve kalıcı olanın yerine geçici ve anlık olan; statik’in yerine dinamik olanı anlatmak amaçlanır. Dolayısıyla asıl olan sanatkârın ben’i ve hürriyetidir.

Ekspresyonizm, daha önceki bütün gerçek anlayışlarını reddederek sanatkârın ruhunda gizli olduğuna inandığı iç gerçeği kabul eder. Bu sebeple gerçek nesnel değil, öznel ve içseldir. Bu

anlayış ekspresyonizmi, iç gözleme yöneltir. İkinci aşamada ise bu iç gözlemlerin dışa yansıtılması gelir. Dolayısıyla ekspresyonizmde bireysellik ve soyutlama söz konusudur. Buna rağmen faydalı ve eğitici bir sanat anlayışı savunulur. Ekspresyonistler kendilerine has bir üslup geliştirmişlerdir. Öncekilerden çok daha zengin bir kelime hazinesinden faydalanmış, çok daha değişik dil imkânlarını denemişlerdir. Çılgılık, ekspresyonist edebiyatın üslubundaki ortak niteliklerin başında gelir. Şiir ve tiyatro türlerinde dikkati çeken ekspresyonizm, toplumun gerçeklerine sırt çevirmiş olması sebebiyle başarılı olamamıştır.



Empresyonizm ve ekspresyonizm akımları arasındaki farklılıkları açısından değerlendirmek

Her ne kadar empresyonist ve ekspresyonistler içe yönelme ve ‘betimleme’ yerine ‘yaratıcı ifadeyi’ tercih etme açısından birbirlerine benzeseler de bu iki akım belirli konularda birbirlerinden ayrılırlar. Öncelikle empresyonizmde ‘an’ın sanatkârın bakış açısı ve algısıyla ifade edilmesi esastır. Oysa ekspresyonistler dış dünyadaki anın değil, kendi iç dünyalarındaki oluşumların peşinde olmuşlardır.

Diğer bir farklılık da sanatın işlevsel olarak değerlendirilmesi açısından ortaya çıkar: Empresyonistler sanatın asıl amaç olduğunu ve her türlü toplumsal işlevden bağımsız ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Oysa ekspresyonistler sanata toplumsal bir işlev yüklerler: Yeni insanın yaratılmasında öncülük etmek.

Kendimizi Sınayalım

1. Empresyonist ressamlar neden nehirlerin, bulutların, denizin ve gökyüzünün resmini yapmayı tercih ederler?
 - a. Nehirleri, bulutları, denizi ve gökyüzünü sevdikleri için.
 - b. Sevdikleri doğayla özdeşleşmek için.
 - c. Portre resmi yapmayı sevmedikleri için.
 - d. Değişim içindeki doğanın an'lık izlenimlerini ölümsüzleştirmek için.
 - e. Kendilerinden önceki resim tarzına tepki duydukları için.
2. Aşağıdakilerden hangisinde empresyonizm ile parnasizm arasındaki farklılıklardan biri **verilmemiştir**?
 - a. Öznellik-Nesnellik
 - b. İç gerçeklik-Dış gerçeklik
 - c. Sanatkâr merkezlilik-Dış gerçek merkezlilik
 - d. İzlenimlerin anlatımında yetkinlik-Şekilde yetkinlik
 - e. Bireycilik-Toplumculuk
3. Aşağıdakilerden hangisi ekspresyonizmin bir ilke ve niteliği **olamaz**?
 - a. İç gerçeği kabul etme
 - b. İç gözlemi önemseme
 - c. İç gözlemin dış vurumunu esas alma
 - d. Nesnel olma
 - e. Sanata fayda işlevi yükleme
4. Aşağıdakilerden hangisinde akım-gerçeklik anlayışı arasında çelişki vardır?
 - a. Realizm- Rasyonal gerçekçilik
 - b. Empresyonizm-Dış gerçekçilik
 - c. Natürallizm-Bilimsel gerçekçilik
 - d. Sembolizm-Sezgisel gerçekçilik
 - e. Ekspresyonizm-İç gerçekçilik
5. Herhangi bir doğa tasvirinde, bunun empresyonist bir şaire ait olup olmadığını gösteren **en belirgin** özellik aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Doğanın değiştirilmiş ve öznelendirilmiş olması
 - b. Doğanın değiştirilmemiş ve öznelendirilmemiş olması
 - c. Doğanın dış gerçekliği ile değil, temsil ettiği sembolikliği ile tasvir edilmesi
 - d. Şairin doğayı kendine bir sığınak olarak tasvir etmesi
 - e. Şairin doğayı fotoğraf gerçekçiliği ile tasvir etmesi
6. Aşağıdakilerden hangisi ekspresyonizm akımına zemin oluşturan nedenlerden biri **olamaz**?
 - a. Dünyada gittikçe yayılan savaş ortamı
 - b. Sanayileşme
 - c. Vahşi kapitalizm
 - d. Kültürel etkileşim
 - e. Irkçılık
7. Aşağıdakilerden hangisi ekspresyonizm akımı ile ilgili bir kavram **değildir**?
 - a. Yabancılaşma
 - b. Olguculuk
 - c. Çılgılık
 - d. Öznellik
 - e. Yeni İnsan
8. Aşağıdakilerden hangisi ekspresyonist sanatçıların model aldığı şahsiyetlerden biri **değildir**?
 - a. Freud
 - b. İsa
 - c. Hitler
 - d. Nietzsche
 - e. Marks
9. Aşağıdakilerden hangisi ekspresyonist bir resmin özelliği olabilir?
 - a. Resmin anlamı ve yansıtılan nesnenin birbirinden tümüyle kopuk olması
 - b. Bir nesnenin farklı zaman dilimlerindeki görüntüleri
 - c. Nesnelerin geometrik biçimlerle ifadesi
 - d. Gerçekliğin birebir aktarımı
 - e. Antik Yunan temalarının kullanımı
10. Kafka hangi eserinde 'insanın yaşadığı yabancılaşmayı' 'sembolik olarak dile getirir'?
 - a. Dava
 - b. Şato
 - c. Amerika
 - d. Dönüşüm
 - e. Çakallar ve Araplar

Yaşamın İçinden



Yabancı

Ernst Fischer

Çağının kendisine çok yakın olan olumsuz yanını olanca gücüyle özümlediği yolundaki dikkat çekici sözü, Kafka'nın ikili söylemidir ve bu söylem aynı, zamanda hem kendisine, hem de yaşadığı zaman parçasına ilişkindir. Kafka'nın duyarlı ve 'algılanması neredeyse olanaksız belirtiler karşısında şiddetli tepki gösteren yapısı, ona gizli hastalığı sezgi yoluyla algılayabilme yeteneğini kazandırmıştı. Kanserin kokusunu, daha varlığını kanıtlamanın olanaksız olduğu başlangıç evresinde alabilen bir doktor tanıdım. Kafka ise görünüşte henüz işleyen bir toplumdaki çürümenin, gününün bürokratinde yarının saldırganının ve celladının, göze görünmeyen tohumda oluşan yıkımın kokusunu aldı. Bunu yapabildi, çünkü bireysel konumu ile toplumsal bir konum arasında koşutluk vardı ve zamanın olumsuz yanını, onun çevresinde başka yerde olduğundan daha belirgin biçimde ortaya çıkmıştı.

Kafka'nın en temel yaşantısını **yabancılık**, dışlanmışlık, kendi kendine sürgün edilmişlik oluşturur. Günther Anders, "Kafka pro et contra" başlıklı mükemmel araştırmasında şöyle der: "Kafka, bir Yahudi olarak tümüyle Hristiyan dünyasının insanı değildi. Yahudiliğini umursamayan -ki gerçekte umursamıyordu- bir Yahudi olarak tümüyle Yahudilerden sayılamazdı. Almanca konuşan biri olarak tam anlamıyla bir Çek insanı değildi. Almanca konuşan bir Yahudi olması nedeniyle, tam anlamıyla Bohemyalı bir Alman olduğu söylenemezdi. Bohemyalı olması, tam anlamıyla Avusturyalı olmasını önüyordu: Sosyal sigorta memuru olarak tam burjuva değildi. Bir burjuva ailesinin oğlu olarak tümüyle emekçiler sınıfına girmiyordu; ama bir büro insanı da değildi çünkü bir yazar olduğunu duyumsuyordu. Gelgelelim bir yazar da değildi, çünkü gücünü ailesi uğruna harcıyordu. Oysa "aile çevremde bir yabancından bile yabancı yaşıyorum." (Nişanlısının babasına yazdığı bir mektuptan) "Hepiniz bana yabancısız," der Kafka annesine, "yalnızca bir kan bağı var, ama o da kendini duyumsatmıyor ..." Kasvetli aile yaşamından nefret eder, ama kurtulamaz. "Bundan da nefret ediyorum; evde annemle babamın yattıkları yatağın, kullanılmış çarşafı, dikkatle yerleştirilmiş gömleklerin görünüşü, beni kusturacak kadar bunaltabilir, içimi altüst edebilir, öyle ki, 'sanki doğuşum bir türlü tamamlanamamış, bu karanlık evde, kasvetli bir yaşamdan hep yeniden dünyaya gelliyorum, o evde sürekli olarak varlığım onaylanmasını bekliyorum ..." Çalışkan ve halinden memnun küçük burjuva ailesinin, içlerinde yetişen bu kuraldışı insan karşısındaki anlayışsızlıklar, mutlak ve aşıl-

mazdır. Bu nedenle sevgi arayan çocuk, kendi dünyasının bir köşesine kıvınlır. Çoğu kez kötü giydirilmektedir; kendini giysilerine uydurabilsin diye çarpık durur. "Daha o zamanlar gerçeklerden çok sezgilerin aracılığıyla kendimi küçük görmeye başlamış olduğumdan, giysilerin yalnızca benim üstümde böyle önce kaskatı, ardından da buruşuk ve sarkık görüldüğüne inanmıştım ... " Ama çocuk, uyumazdan önce kurduğu düşlerle yetinir: "Günün birinde zengin bir adam olarak, dört atın çektiği bir arabayla Yahudilerin oturduğu bölgeye girecek, haksız yere dövülen güzel bir kızı söyleyeceğim tek sözün gücüyle kurtarıp arabama alacağım ve götürüleceğim ..". Amerika romanında, bir ateşçinin hakkını savunmak için korkusuzca savaşan Karl, şöyle düşünür: "İsterdi ki annesiyle babası onun yabancı bir ülkede, önemli kişilerin. önünde iyi uğruna, nasıl savaşacağını, ve henüz zaferi kazanmamış bile olsa, son fetih için kendisini nasıl tümüyle hazır tuttuğunu görebilsinler ..."

Kafka, sık sık Kleist'in mektuplarını okur ve genç soylu Kleist'in ailesinin, yazar Kleist'i 'insan toplumunun hiçbir işe yaramayan bir uzvu' saymış olduğunu belirterek, içine acının da karıştığı alaylı bir gülümsemeyle, yüzücü ölüm yıldönümünde ailesinin onun mezarına, üstünde: -Soyunun en iyisine- yazılı bir çelenk bırakmasını söylerdi.

Praglı Yahudi Franz Kafka ile Prusyalı genç soylu Heinrich von Kleist arasındaki benzerlik, şimdiye dek sık sık belirtilmiştir. Ailesine, toplumsal konumuna ve ülkesine yabancılaşıp yabancı ülkelere yola çıkan Kleist, zaferle dolu bir dönüşün ailesinin ona sunacağı defnetacın düşünü kurmuş, ama hiçbir başarı kazanmaksızın geri dönmüş ve bunun utancına dayanamayıp ölmüştür. Kafka ise aile bağlarından kurtulabilme konusunda Kleist'dan da başarısızdı; kaçış girişimleri kendine aşırı güvenmiş olan genç soylununkilerden daha yetersizdi'. Ama sonuçta ikisi de birer kaçak, birer yabancıydılar; yetişkinlerle başa çıkabilecek güçte olmayıp, çocukluk yıllarında hapsolmuş kalmışlardı; ne kendilerini kurtarabilmişlerdi, ne de başkalarıyla sürekli bir birlikteliği gerçekleştirebilmişlerdi; sonunda böyle bir beraberliği kendilerine ancak ölümün getirebileceğine umut bağlamışlardı. Her ikisi de özellikle yabancılıklarıyla, gelmekte olan bir çağın temsilcileriydiler; tıpkı Rousseau'nun, tıpkı Byron'ın abartmaya kaçan bir üslupla yeni bir zamanın belirleyici özelliklerini önceden haber vermiş oluşları gibi.

Çeviri: Ahmet Cemal



Okuma Parçası

Dönüşüm

Franz Kafka

Gregor Samsa bir sabah bunalıcı düşlerden uyandıığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu.

Zırh gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatmaktaydı ve başını biraz kaldırdığında bir kubbe gibi şişmiş, kahverengi, sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle parsellere ayrılmış karnını görüyordu; karnının tepesindeki yorgan neredeyse tümüyle yere kaymak üzereydi ve tutunabileceği hiç bir nokta kalmamış gibiydi. Gövdesinin çapıyla karşılaştığında acınası incelikteki çok sayıda bacak, gözlerinin önünde çaresizlik içerisinde, parıltılar saçarak sallanıp durmaktaydı.

'Ne olmuş bana böyle?' diye düşündü. Gördüğü düş değildi. Biraz küçük, ama normal, yani içinde insanlar yaşasın diye yapılmış olan odası, ezbere bildiği dört duvarın arasında eskiden nasılsa, şimdi de yine öyleydi. Üstünde paketten çıkarılmış kumaş örneklerinin -Samsa'nın uğraşı pazarlamacılıktı- yayılı olduğu masanın üzerinde, kısa süre önce resimli

bir dergiden kesip, altın yıldızlı güzel bir çerçeveye geçirmiş olduğu bir resim asılıydı. Kürk şapkalı ve kürk atkılı bir kadın vardı resimde; kadın, kollarının dirsekten aşağı kalan kısımlarını tümüyle içine alan ağır bir kürk manşonu, dimdik oturduğu yerden izleyiciye doğru kaldırıyordu.

Gregor daha sonra bakışlarını pencereye yöneltti ve kasvetli hava yüzünden -yağmur damlalarının pencerenin çinko pervazına çarptığı duyuluyordu- içini büyük bir hüznü kapladı. 'Biraz daha uyusam ve bütün bu saçmalıkları unutsam, nasıl olur,' diye düşündü, gelgelelim bunu tümüyle gerçekleştirmesi olanaksızdı, çünkü Gregor Samsa sağ yanına yatıp uyumaya alışkındı, oysa o andaki durumu kendini böyle bir konuma getirmesine izin vermiyordu. Sağına dönmek için ne denli güç harcansa harcasın yine sırtüstü konumuna geri dönüyordu. Başarmayı belki yüz kez denedi, çırpınan bacaklarını görmemek için gözlerini kapattı ve ancak yan tarafında

o ana kadar yabancı olduğu, hafif, derinden gelen bir acı duymaya başladıktan sonradır ki, çabalamayı kesti. 'Aman Tanrım' diye düşündü, 'ne kadar da yorucu bir uğraş seçmişim meğer! Günlerim hep yolculuk etmekle geçiyor. İşin bu yanı asıl mağazadaki masa başı işine

oranla çok daha yıpratıcı, üstelik benim için bir de yolculuğun aktarma trenlerin peşinden koşmak, düzensiz ve kötü yemeklere yargılı olmak, insanlarla sürekli değişen, asla süreklilik kazanamayan, hep içtenlikten uzak ilişkiler kurmak zorunluluğu gibi sıkıntıları da var. Şeytan alsın bütün bunları! Karnının üstünde hafif bir kaşını duyumsadı; başını daha iyi kaldırmak için, sırtüstü konumda ağır ağır yatağın başucuna doğru süründü; kaşınan yeri buldu; burada ne olduğunu anlayamadığı bir sürü küçük ve beyaz nokta vardı; ayaklarından birini oraya dokundurmak istediysede hemen geri çekti, çünkü değmesiyle birlikte her yanını bir titreme nöbeti kaplamıştı.

Yine eski konumuna kaydı. 'Bu erken kalkma yok mu' diye düşündü, 'insanı aptala çeviriyor. İnsanın uykusunu alması gerekiyor. Başka pazarlamacılar harem

kadınları gibi yaşıyorlar. Örneğin ben aldığım siparişleri firmaya teslim etmek üzere öğleden önce otele geri döndüğümde, ötekiler daha kahvaltıda oluyorlar. Ben patronuma böyle bir şey yapmaya kalkışsam hemen o anda kapı dışarı edilirim.

Ama kimbilir, belki de çok iyi olurdu böyle bir şey benim için. Annemle babam yüzünden kendimi tutuyor olmasaydım eğer, işimden çoktan ayrılırdım, patrona çıkar ve ne düşündüğümü olduğu gibi söylerdim. O zaman kürsüsünden düşerdi herhalde! Üstelik kürsüye oturup çalışanlarla öyle, yani yüksekte konuşmak da başlı başına tuhaf bir davranış, hele kendisiyle konuşulan görevlinin, patronun kulağının ağır işitmesi nedeniyle kürsüye iyice yaklaşmak zorunda olduğu da gözönünde tutulursa. Öte yandan, henüz tüm ümitlerin yitirilmiş olduğu da söylenemez; annemle babamın patrona olan borçlarını ödemeye yetecek parayı bir kez biriktirdim mi - ki daha beş, altı yıl sürebilir bu -, o zaman



Resim 1.3

Dönüşüm'ün ilk baskısının kapak resmi, 1916

mutlaka yapacağım düşündüğümü. İşi kökünden bitireceğim. Ama şimdilik yataktan çıkmak zorundayım, çünkü trenim saat beşte kalkıyor.'

Ve gece masasının üstünde işlernekte olan çalar saate baktı. 'Aman Tanrım!' diye düşündü. Saat altı buçuktu ve akreple yelkovanın ilerleyişi sürmekteydi, saat buçuğu bile geçmiş, yediye çeyrek kalaya yaklaşmıştı. Yoksa çalmamış mıydı saat? Yataktan, saatin doğru, yani dörde kurulmuş olduğu görülüyordu; hiç kuşkusuz çalmıştı da. Evet ama, çaları, eşyaları yerinden oynatacak denli güçlü olan saati duymayıp uyumayı sürdürmüş olması düşünülebilir miydi? Gerçi sakın uyumuş olduğu söylenemezdi, ama herhalde o ölçüde de derin olmuştu uykusu. Peki şimdi ne yapacaktı? Bundan sonraki tren saat yedide kalkıyordu; o trene yetişebilme için deli gibi acele etmesi gerekirdi, üstelik kumaş örnekleri de daha sarılmamıştı ve Gregor Samsa kendini hiç de çok dinlenmiş, çok canlı duymamıştı. Trene yetişse bile, patronun bir öfke nöbetine yakalanmasını önleyemezdi, çünkü onu karşılamak için saat beş trenini beklemiş olan ve mağazanın ayak işlerine bakan görevli, onun treni kaçırdığını patrona çoktan haber vermiş olmalıydı. Patronun kayıtsız şartsız uşağı olan bu adamda ne kişilik, ne de akıl vardı. Peki, hasta olduğunu söyleyip işe gitmese? Böylesi, çok nahoş ve kuşku uyandırıcı bir davranış olurdu, çünkü Gregor beş yıllık hizmeti boyunca bir kez bile hastalanmamıştı. Patron, kesinlikle yanına sigorta doktorunu da alıp gelir, annesiyle babasını oğullarının tembelliğinden ötürü suçlar ve tüm itirazları sigorta doktoruna atıfta bulunarak geçersiz kılar; bu doktora göre dünyada yalnızca son derece sağlıklı, ama işten kaçan insanlar vardı. Ama doktor, şimdi kendisinin olayında gerçekten tümüyle haksız sayılabilir miydi? Çünkü Gregor, uzun bir uykunun ardından hakikaten gereksiz bir mahmurluğun dışında, kendini çok iyi hissediyordu ve üstelik çok da büyük bir iştahı vardı. Gregor bütün bunları, yataktan çıkıp çıkmama konusunda bir karara varmaksızın, hızla kafasından geçirdiği sırada - saat yediye çeyrek kalayı vurmuştu -, yatağının başucundaki kapıya dikkatle vuruldu. "Gregor," diye seslendi bir ses - annesiydi -, "saat yediye çeyrek var. Ser. yola gitmeyecek miydin?" O yumuşak ses!

Gregor, kendi yanıt veren sesini duyduğunda korktu, bunun eski sesi olduğu herhalde kesindi, ama bu sese alttan alta bastırılması olanaksız, acı bir ıslık da karışıyor ve bu ıslık, sözcüklerin netliklerini ancak ilk anda koruyor, hemen ardından sözcükleri karşıdakini kulaklarına inanamaz kılacak denli bozuyordu.

Gregor aslında ayrıntılı yanıt vermek ve her şeyi açıklamak istiyordu, ama bu koşullar altında "Evet, evet, teşekkür ederim anne, şimdi kalkıyorum," demekle ye-

tindi. Aradaki ahşap kapı nedeniyle Gregor'un sesindeki değişiklik herhalde dışardan anlaşılıyordu, çünkü annesi bu açıklamayı yeterli görerek uzaklaştı. Ancak bu kısa söyleşi, Gregor'un, normalin tersine, hala evde olduğu noktasına ailenin öteki üyelerinin dikkatini çekmişti ve babası, odanın iki yandaki kapılarından birine gerçi yavaş, ama yine de yumruğuyla vurmaya başlamıştı bile. "Gregor, Gregor," diye seslendi, "Ne oldu?" Ve kısa süre sonra, daha derinden gelen bir sesle, yine uyardı: "Gregor! Gregor!" Öteki kapının arkasında ise kızkardeşi, alçak sesle yakınıyordu: "Gregor? İyi değil misin yoksa? Bir isteğin var mı?" Gregor, her iki yan da: "Tamam, hazırım," diye yanıt verdi ve sözcüklerin arasına uzun aralar sokarak, sesinin tüm çarpıcı yanlarını gidermeye çalıştı. Bunun sonucunda babası kahvaltısının başına döndü, ama kızkardeşi fısıldamayı sürdürüyordu: "Gregor, yalvarırım aç kapıyı." Oysa Gregor kapıyı açmayı aklının ucundan bile geçirmiyordu, tersine, yolculukları sırasında edinmiş olduğu bir alışkanlığı, evde bile olsa gece bütün kapıları kilitlerle alışkanlığını övmekteydi.

.....
"Gregor'un duruş biçiminden ötürü, kapı iyice açıldıktan sonra bile dışarıdakiler onu hemen göremediler. Şimdi Gregor'un kapının kanatlarından birinin çevresini yavaştan dolanması gerekiyordu ve daha odaya adım atmazdan önce sırtüstü yuvarlanmak istemiyorsa eğer, bu işi çok dikkatle yapmak zorundaydı.

Henüz bu güç hareketle uğraştığı, dolayısıyla da başka şey düşünmeye meydan bulamadığı bir sırada, Müdür Bey'in yüksek sesle "Oh!" dediğini duydu - hızlı esen rüzgârın sesi gibi gelmişti bu kulağına - sonra kendisi de gördü; içerdekiler arasında kapıya en yakın duran Müdür Bey, elini açık olan ağzına bastırılmış, sanki hep aynı kalan bir güç tarafından sürüklenircesine ağır ağır geri çekilmekteydi.

Annesi - Müdür Bey'in gelmiş olmasına karşın, saçları hâlâ yataktan kalktığı andaki gibi dağınık ve kabarık - ellerini kavuşturup önce kocasına baktı, sonra Gregor'a doğru iki adım atıp, çevresine yayılan eteklerinin ortasına çöktü. Bu arada yüzü hiç gözükmeyecek biçimde göğsüne gömülmüştü. Babası, sanki Gregor'u yine odasına kovmak istiyormuş gibi düşmanca bir ifadeyle yumruklarını sıktı, sonra ne yapacağına karar verememişçesine oturma odasında çevresine bakındı, en sonunda da ellerini yüzüne kapatıp, güçlü göğsünü sarsan hıçkırıklarla ağlamaya başladı.

Çeviren: Ahmet Cemal

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Resim Sanatında Empresyonizm” bölümünü tekrar okuyunuz.
2. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz empresyonizm ve parnasizmin ilkelerini yeniden gözden geçiriniz.
3. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ekspresyonizmin ilkelerini yeniden gözden geçiriniz.
4. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz adı geçen akımların gerçek anlayışlarına yeniden bakınız.
5. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz empresyonizmin “İzlenimlerin Anlatımını Esas Alma” bölümünü yeniden okuyunuz.
6. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ekspresyonizmin geliştiği ortam ile ilgili bölümü gözden geçiriniz.
7. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ekspresyonizmin ilkelerini yeniden gözden geçiriniz.
8. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ekspresyonizmin ilkelerini yeniden gözden geçiriniz.
9. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ekspresyonizmin ilkelerini yeniden gözden geçiriniz.
10. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ekspresyonizmin ilkelerini yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Empresyonizm, o güne kadarki resim sanatında bir devrim gerçekleştirdiler. Çünkü empresyonistler, teknik açıdan bakıldığında, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettiler. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kesin çizgileri bırakarak, birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarından yararlandılar. Geometrik kurallar üzerine kurulmuş olan perspektif terk ettiler.

Sıra Sizde 2

A. Haşim, seyrettiği dış gerçekliği fotoğraf gibi nesnel olarak değil, kendi ruhunda bıraktığı izlenimler çerçevesinde değiştirerek öznel olarak anlatmıştır.

Sıra Sizde 3

Rimbaud’un ‘deniz’ ve ‘gemi’ ile ilgili kişileştirme taşıyan ifadeleri sembolik olarak değerlendirilebilir.

Sıra Sizde 4

İnsanın var olduğu günden bugüne çözümlenmeye çalıştığı sorunların başında “gerçek” gelmektedir. Farklı felsefe, inanç, yaklaşımlar, pek çok farklı gerçek anlayışını beraberinde getirmiştir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Ahmet Haşim. (1996). **Bütün Şiirleri**. (Hzl. İ. Enginün) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaaliğlı, S. K. (1971). **Edebiyat Akımları**. İstanbul. İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Richard, L. (1991). **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. (Çev.B. Madra). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Serullaz, M. (1991). **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. (Çev. D.Erbil). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sheppard, R. (1999). **Modernizmin Serüveni**, (Hzl. E.Batur). İstanbul: YK Yayınları.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Aytaç, G. (1999). **Çağdaş Dünya Edebiyatı Çeviri Seçkisi**. Ankara: KB Yayınları.
- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980). **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977-1990). İstanbul: Dergâh Yayınları.

2

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Kübizm, dadaizm, fütürizm ve letrizm kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Kübizm, dadaizm, fütürizm ve letrizm akımlarının doğup geliştiği ortamı çözümleyebilecek,
- Kübizm, dadaizm, fütürizm ve letrizm akımlarının ilke ve niteliklerini açıklayabilecek ve bu akımlara bağlı belli başlı şair ve yazarları sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Kübizm
- Görsellik
- Dadaizm
- Estetik Karşıtlığı
- Fütürizm
- Sanayi Çağı
- Letrizm
- Harf

İçerik Haritası



Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Letrizm

KÜBİZM, DADAİZM, FÜTÜRİZM VE LETRİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Bundan önceki akımlarda olduğu gibi kübizm, dadaizm, fütürizm ve bir önceki ünite de gördüğümüz ekspresyonizm, XX. yüzyılın ilk çeyreğinden görülen sanat/edebiyat akımlarıdır. Dolayısıyla hepsi de belirtilen dönemin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel şartlarında doğup gelişmişler ve ömürlerini bu ortamda tamamlamışlardır. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde gerek Batı'yı gerekse bütün dünya milletlerini etkileyen en önemli hâdise Birinci Dünya Savaşıdır. Bilindiği gibi Birinci Dünya Savaşı, bütün dünya ile birlikte Avrupa'yı da çok derinden sarsmıştır. Savaşın bitiminde milletler galipler veya mağluplar grubundan birinde yer almakla birlikte, her iki grup için de ortak olan birtakım sonuçlar kaçınılmaz olmuştur. Bu da, silahlanmaya ayrılan büyük para ve emeğe karşılık yokluk, kıtlık, acı, gözyaşı ve değerlerin alt üst oluşudur. Daha da önemlisi, insanların kendilerini ayakta tutan sosyal, ahlâkî ve dinî değerlerle yarınları olan inanç ve ümitlerini yitirmiş, derin bir karamsarlığa düşmüş olmalarıdır.

Meselâ Tristan Tzara'nın aşağıdaki dadaizmin doğuş zemini hakkındaki açıklamaları, kübizm ve fütürizm içinde geçerlidir:

"Dada'nın nasıl doğduğunu anlatmak için, bir yandan, Birinci Dünya Savaşı sırasında, bir çeşit hapishâne olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğunun ruh hâlini; öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatın düşünce düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten dâba başkalarını da gördük dâba sonra... Ama 1916-1917 yıllarında savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecek gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçekdışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama ütöpik barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, sebeplerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını da biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın bütün görünüşlerinden nefret ediyorduk: bütün dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırmız, gülünç ve saçmanın bütün estetik değerleri alt üst ettiği biçimler kazanıyordu... (...)

Dada, bir ablâkî zorunluluk, ablâkî bir kusursuzluğa erişmenin dizgin tanımaz iradesi ve insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğdu. Dada, bütün gençliğin ortak isyanından, taribe, mantığa ya da ablâka, onur, vatan, ablâk, aile, sa-

nat, din, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere, daba ne bileyim, bütün insanî değerlere cevap veren bütün kavramlara boş verip, doğanın köklü gereklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğdu. 'Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem.' Descartes'ın bu cümlesini yayımlarımızdan birinin alt başlığı yapmıştık. Bununla, dünyaya yeni bir gözle baktığımız, bize büyüklerimiz tarafından zorla kabul ettirilen değerleri, doğruluk kavramını yargulamak istediğimizi belirtmek istiyorduk." (Tzara, 1981, s.257-258)

Bu sebeple kübizm, dadaizm ve fütürizmin temelinde, huzursuzluk ve tedirginliğin yarattığı yeni bir insan, yeni bir dünya, yeni bir sosyal yapı, yeni bir gerçek, yeni bir sanat arayışı vardır. Nitekim sanat/edebiyat akımı olarak baktığımızda kübizm, dadaizm ve fütürizmin birer tepki hareketi olduğunu görürüz: Sanatı evrensel insan özünün anlatımını esas alan klasisizmden sanatkârın bireysel duygularının anlatımını esas alan romantizme; bilimsel kadercilik veya görünenle sınırlayan natüralizmden an'ın geçici izlenimlerini esas alan empresyonizme kadarki bütün sanat anlayışlarına bir tepki. Ayrıca Sanayi Çağının anlamsızlaştırdığı veya bütünüyle maddileştirdiği hayattan burjuva ahlâkına; savaşın getirdiği yıkımlardan ekonomik dengesizliklere kadar, içinde yaşanılan hayatın bütün değer ve müesseselerine yöneltilen bir tepki hareketi.

KÜBİZM: KÜBİZM'İN ANLAMI VE TANIMI

"Kübizm"ın bir sanat/edebiyat akımına ad olması, 1908'de Paris'teki Georges Braque'ın resim sergisindeki kübik biçimlerden oluşan bir ev resmini gören H. Matisse'nin, -alay olsun diye- bu resmi "kübist" olarak nitelemesiyledir. Kelimenin kavramlaşması, Louis Vauxcelles'in teklifi iledir. Akıma böyle bir ismin verilmesi ile Pablo Picasso, Paul Cezanne, Georges Braque, Francis Picabia, Juan Gris gibi ressamların resimleri ile -aşağıda izah edileceğimiz- resim sanatı hakkındaki düşünceleri arasında çok yakın bir ilişki vardır.

1908'lerde empresyonizme ve o güne kadarki diğer sanat anlayışlarına tepki olarak doğan kübizm, önce bir resim akımı olarak görülmüş, daha sonra da (1913'lerde) edebiyatta (özellikle şiir) kendini hissettirmiş ve 1930'lara kadar da tesirini sürdürmüştür.

Bir sanat/edebiyat akımı olarak **kübizm**; *resimde varlığın geleneksel tarzda yansıtılmasını reddedip onu görünen gerçekliğinden soyutlayarak bütün boyutları ve nitelikleriyle tuvale aktarmak iddiasında olan; edebiyatta ise geleneksel akıl ve mantık perspektifini reddedip sanatkârın hayal gücünü öne çıkararak varlığı bütün hâlinde kavrama iddiası içinde şiiri görselleştiren, dilin doğal sözdizimi, yapı ve anlam mantığını bozan, şeklinde her türlü yeniliğe açık olan bir akımdır.*

Resimde Kübizm'in İlke ve Nitelikleri

Zaman zaman soyut sanat veya yeni sanat olarak da isimlendirilen kübizm, varlığa, hayata ve insana karşı yeni bir bakış tarzıdır. Bilindiği gibi, bundan önceki dönemlerde Batı sanatlarında esas olan anlayış; varlığı, hayatı, olayı ve insanı taklit etme (mimesis), yansıtma şeklindedir. Şair, yazar, ressam, heykeltıraş, müzisyen ve mimarın sanatında yaptığı veya yapması gereken şey, dış dünya gerçekliğinin benzerini eserinde ortaya koymaktır.

Kübitler, gelenek hâline gelmiş bu bakış tarzını reddederler. Varlıkların doğrudan doğruya ve ışık altında olduğu gibi resmedilmesi yerine, bu varlıkların kendilerine sunduğu gerekli malzemeden hareketle gerçeğin yeniden yaratılması gerektiğini savunurlar. Çünkü onlara göre sanat, var olan gerçekleri taklit etmek, yeniden ortaya koymak değil, insanın keşiflerini, özlemlerini anlatan ve bütünüyle sanatkâra ait olan bir yaratma, bir sentez işidir. Bir başka ifadeyle, bilinmeyeni bilinene, anlatılmayanı anlatılana dönüştürmektir. Söz konusu yaratma tarzı sonucu elde edilen sanat eseri de, dış dünyanın veya oradaki herhangi bir varlığın taklidi değil, yeni bir varlık, yeni bir şeydir. O zaman kübizm, sanatın ve sanatkârın dış gerçeklikten, doğadan kopuşu ve kendi üzerinde yoğunlaşması demektir.

Max Jacop, genç bir şaire öğüt verirken şunları söyler:

“Sanatı kurtaran yeni buluşlardır. Yaratma, buluşların yeşerdiği yeredir ancak. Her sanatın kendine göre buluşları vardır. (...) Yeni olan şey, benim en derinimde olan şeydir; gerisi başkalarından geldiği için de yeni olamaz!” (Inal, 1991, s.150)

Kübitler, dış dünyanın, objenin geçici bir anını değil, ebedî özünü; yalnız görünen yönlerini değil görülmeyen yönlerini, ruhunu, şuuraltını; yalnız hâlini değil, geçmiş ve geleceğini de yansıtmak isterler. Özellikle resimde obje, üç boyutlu olarak ve geometrik biçimlerle yansıtılmaya çalışılır. Bunu gerçekleştirebilmek için kübit ressamın metodu şudur: Önce resmini yapmak istediği model veya manzarayı analiz etmek, onu parçalarına ayırmak; daha sonra da bu parçaları kendi zihni düzeni içinde yeniden kurmak, sentez etmektir. Meselâ, bir insanın resminde sadece onun dış görünüşü, bulunduğu mekân, gölgesi verilmekle kalmadı. Aynı tabloda o insanın duyguları, hayalleri, arzuları, hatta günah ve sevapları da yansıtılmaya çalışıldı. Söz konusu tabloda sadece yağlıboya veya karakalem değil, bunların dışındaki diğer malzemelerden (cam, kum, kumaş parçası, kağıt, tahta vb.) de faydalanılarak belli bir uyum yaratılmaya gayret edildi.

Kübitlerin söz konusu düşünce, anlayış ve bakış tarzlarının gerisinde, Cezanne'nin dış dünyadaki herhangi bir şeyin değişik görüntülerinin aynı anda ve geometrik şekiller yardımıyla ifade edilebileceği fikri vardır. Picasso, Braque, Derain, Gleize, Metzinger, Lhote önemli kübit ressamlardır.

Edebiyatta Kübizmin İlke ve Nitelikleri

Kübit ressamların yukarıda özetlenen görüşleri, Guillaume Apollinaire, Andre Salmon, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy gibi bazı şairler tarafından da benimsenmiş ve kübizm şiire taşınmıştır. Özellikle Guillaume Apollinaire bu konuda son derece önemlidir. Edebiyattaki kübizmin ilke ve nitelikleri şu şekilde sıralanabilir.

Şekil 2.1



Pablo Picasso, *The woman in front of the mirror.*

Akıl ve Mantık Perspektifinin Reddi: Kübizm, gerçeğin elde edilmesi ve ifadesinde, geleneksel akıl ve mantık perspektifini reddeder; bunun yerine sanatkârın hayal gücünü koyar. Zira kübizm, görülmemiş, söylenmemiş olan yeni bir gerçekliğin peşindedir.

“Kübitler olaylara, objelere anlam verirken, sanat için senteze varırken, aklın araya girmesini kabul etmezler. Onlara göre şiir, akla, mantığa dayanmamalıdır. (...). Onlara göre akıldan istenen, aşırı ve baskılı müdabaleyi kabul etmeme, biçimleri, gerçeği ve dünyayı ‘normal’ ve geleneksel şekilde görmeye karşı çıkma’ edebiyatçı kübitlerin amacı, her çareye başvurarak, mantık sıralamasından, mantık alışkanlığından, akıl yolu ile anlamaktan kurtulmaya çalışmaktır. Onların sayesinde şiir, bir defa daha, henüz söylenmemiş, görülmemiş olanı ortaya koymak istemiştir. Kübitlere göre, ‘söylenmemiş olanı’, ‘görülmemiş olanı’ söylemek bususunda dış dünya ile iç dünyayı birleştirici rol oynayan akıl değil hayal etme gücüdür. Bu güç yardımıyla kübit şair, bir dizi fikir ve imaj çağrışımlarını, çoğu zaman en cesur, en çarpıcı ve alışılmamış ters düşen çağrışımları, yan yana getirmek suretiyle, hareketleri, olayları yazı ile yeniden canlandırır.” (Göker, 1982, s.92-93)

SIRA SİZDE



Kübizmin akıl ve mantığı reddetmesi, kendinden önceki hangi akımların reddi anlamına gelir? Açıklayınız.

Bunun için de kübit sanatkâr, “ önce dış dünyaya çok dikkat etmek ve orada olup bitenleri iyi saptamak zorundadır. Dünyada küçük olayları, en anlamlılarını, her şeyi yakalamak gerek. Şair doğadaki hiçbir hareketi küçümsemez. Aklı da, kalabalıklar, yıldız kümeleri, okyanuslar, uluslar gibi en geniş ve çapraşık sistemler içinde olduğu kadar, bir cebi karıştıran el, sürtülerek yanan bir kibrit, hayvan sesleri, yağmurdan sonra bahçelerin kokusu, ocakta meydana gelen bir alev gibi, görünüşte en basit olayların içinde bir buluş peşindedir” (Göker, 1982, s.92).

Varlığı, bütüncül bir bakış tarzı içinde kavramayı amaç edinen kübit sanatkâr, çoğu zaman eserini, aralarında bir hayli zayıf ilişkiler bulunan bir yığın çağrışımlarla doldurur.

Şiirde Görselliği Önemsene: Kübit şiir, resim sanatı ile olan yakın ilgisi sebebiyle önemli ölçüde görsel bir niteliğe sahiptir. Şiir ‘duyulan, anlaşılan bir sanat’ olmaktan çok ‘görülen’ ve bu yolla okuyucu/seyircide bir yığın çağrışım doğuran sanat olma durumuna gelir. Nasıl sembolizm musiki hususunda ısrarlı ve musiki ile işbirliği içinde olmuş ise, kübit şiir de resim sanatıyla dayanışma içindedir. Nitekim kübit şairlerin şiirleri veya şiir kitapları, çoğu zaman resimlenmiş hâlde yayımlanmıştır.

Varlığı Bütün Olarak Kavrama: Kübit şair, varlığı bütün hâlinde kavrama arzusundadır. Yani insan, eşya veya doğanın ne sadece dış görünüşü, ne sadece iç görünüşü; ne sadece olay, ne sadece duygu; ne sadece hâl, ne sadece geçmiş... Hepsi bir arada, bir anda ve iç içe verilmeli. Bahis konusu tavır, kaçınılmaz olarak büyük bir karışıklık ve karmaşaya zemin hazırlamıştır.

Dilde Yeni Bir Söyleyiş Arayışı İçinde Olma: Kübitler, dilin tabii sözdizimi, yapı ve anlam mantığını bozar ve bunun dışına çıkarlar. Sözdizimi, yapı ve anlam mantığı bozulan cümleler, ibareler, dil birlikleri ve kelimeler, bir duyguyu, düşüncüyü, hayali veya olayı ifade etme gibi temel fonksiyonlarından uzaklaştırılarak şekli bir iletişim vasıtasına dönüştürülmek istenir. Kelimeler, sadece sözlük anlamları veya bilinen yan anlamlarının da dışında kalan en derin veya

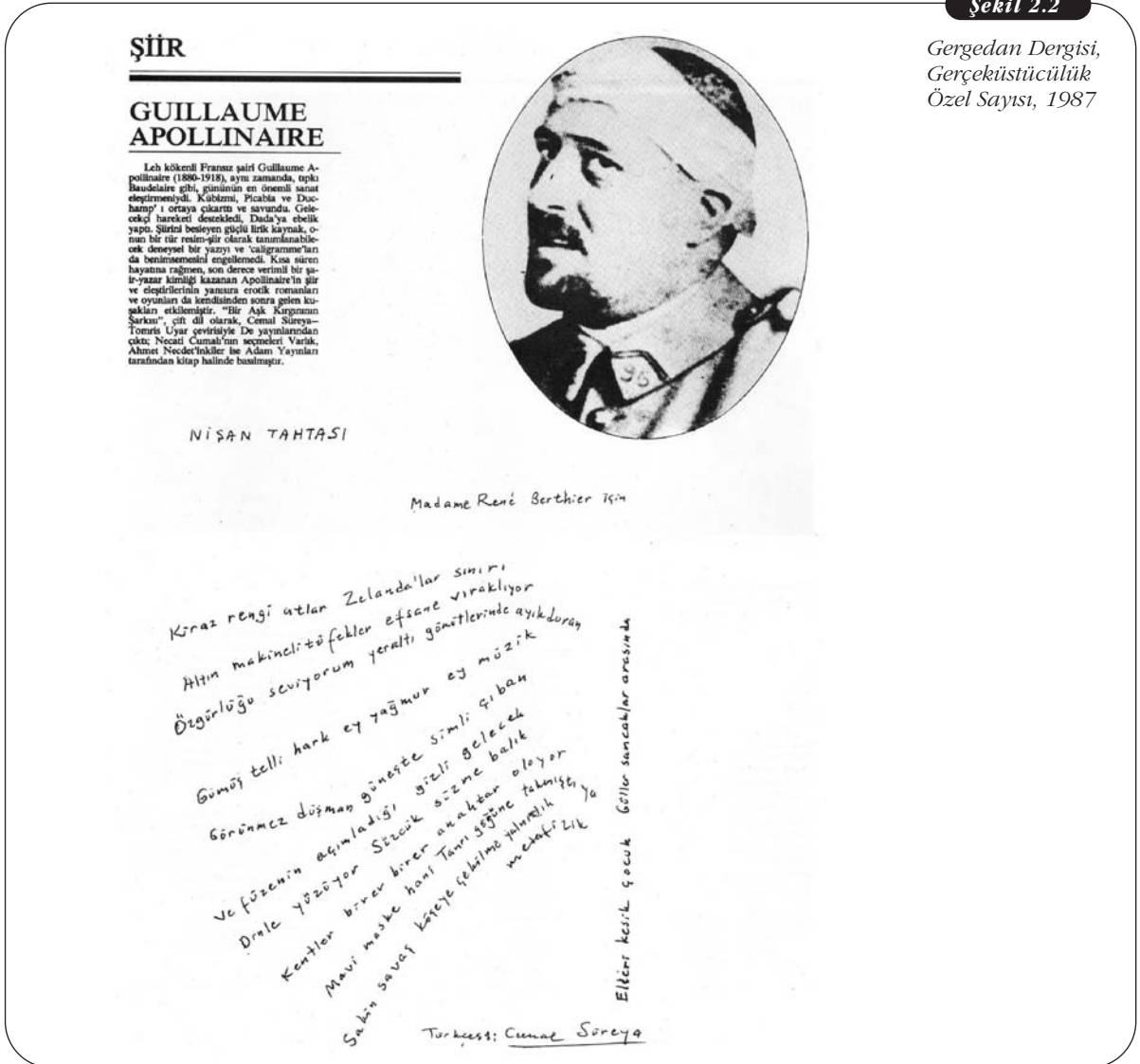
uzak anlamlarıyla kullanılmaya çalışılır. Böylece resimdeki üç boyutluluk, şiirde gerçekleştirilmeye çalışılır.

Şekil ve Unsurlarını Deforme Etme: Kübizm, şiirin şeklinde her türlü yeniliğe açıktır. Düzenli bir mısra yapısı olmadığı gibi noktalama işaretleri de kullanılmaz. Apollinaire, bunun gerekçesini şöyle açıklar: “Şiirde noktalama şart değildir. Şiir, noktalamaya muhtaç değildir. O, kendi kendisine yeter. Virgüllere, noktalara, soru ve ünlem işaretlerine ne lüzum var? Biz çirkini arıyoruz. İlhamda ayrıcalık bölgeler yoktur. En bayağı gerçekler de en üstünleri kadar beğenilebilir” (Karaaliolu, 1971, s.125).

Bunun ötesinde dil unsurları, sayfa üzerinde değişik geometrik şekiller içinde dizilir. Söz konusu biçim, geometri ile metafizik arasında gider gelir. Artık böyle bir şiirde alışılmış bir anlam değil, soyut bir düzlem içinde muhayyilenin istediği gibi yorumlayabileceği görsel ve matematiksel bir metin kurulmuş olur. Sanatkârın iç dünyasını yansıtan bir simgeler dünyası olduğu iddia edilen bu şiir, elbette ki deforme olmuş bir şiir, bir biçim denemesidir. Bu sebeple okuyucunun kübist şiir anlamlandırması bir hayli zordur.

Şekil 2.2

Gergedan Dergisi,
Gerçeküstüçülük
Özel Sayısı, 1987



Kübitler ve Eserleri

(Adı geçen sanatkârlar ve eserleri, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor şeklinde anlaşılmalıdır.)

Max Jacob (1876-1944): Fransız şair ve yazarı. Eserleri: *Saint Matorel, Art Poétique, Visions Infernales, Rivage, Ballades, Genç Bir Şaire Öğütler*.

Guillaume Apollinaire (1880-1918): Roman, hikâye, oyun türlerinde de eserler veren Fransız şairi. Şiirlerini *Alkoller ve Calligramme'lar* isimli eserlerinde toplamıştır. Diğer eserleri: *Estetik Düşünceler, Zamanın Rengi, Kazanova, İki Kıyının Avareleri*.

Andre Salmon (1881-1969) Fransız şair ve yazarı. Eserleri: *Peindre, Odeur de Poesie, Vocalises, Le Jour et la Nuit* (şiiir).

Blaise Cendrars (1887-1961): Fransız şairi. Eserleri: *La Legende de Novgorod, Les Paques a New-York, Feuilles de Route, Aujord'hui, Bourlinguer*.

Jean Cocteau (1889-1963): Fransız şair ve yazarı. Eserleri: *Le Prince Frivol, Poesies, Orphee, Les Parents Terribles, La Difficulte d'Être*.

DADAİZM: DADAİZM'İN ANLAMI VE TANIMI

Dadaizm, 1916'da İsviçre, Fransa ve Amerika'da hemen hemen aynı zamanda doğmuştur. Adını, Romanyalı Tristan Tzara'nın Larousse sözlüğünü rastgele açarak bulduğu “**dada**” kelimesinden alan akım, Tzara başkanlığında Zürih'te toplanan bir grup genç tarafından başlatılmıştır. Dadaistler, Zürih ve Paris'teki toplantılarında çoğu zaman dinleyicilerin protestoları ile karşılaşmış; zaman zaman da bu gürültülü toplantılar polis müdahalesiyle dağıtılmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası Paris'e geçen Tzara'nın bazı kübit şairlerle bir araya gelmesiyle belli bir güce ulaşan dadaizm, 1923'lerde ömrünü tamamlamıştır. Kübitizmden yola çıkan dadaizm, sanat ve edebiyatta ciddi bir eser vermemesine rağmen sürrealizme zemin hazırlamıştır.

Dadaizm; gerçek bir sanat/edebiyat akımı olmaktan çok Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrası dönemin dengesini yitirmiş inkârcı, şüpheci, isyankâr ve anarşist bir kuşağın ümitsizliği, isyanı ve hayatın saçmalığına olan inancının ifadesi olan bir harekettir.

DADAİZM'İN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Dadaizmi saf bir sanat/edebiyat akımı olarak düşünmek mümkün değildir. Dadaizm öncelikle, -yukarıda Tzara'nın da söylediği gibi- Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrası dönemin dengesini yitirmiş bir kuşağın ümitsizliği, isyanı ve hayatın saçmalığına olan inancının ifadesi olarak doğar. Hiçbir akım ve edebî kural; hiçbir dinî, ahlâkî, sosyal değer tanımayan ve hepsiyle alay eden bu gençler, son derece bedbin, inkârcı, şüpheci, isyankâr ve anarşisttirler. Düşünen kafa ve bilincin getirdiklerine isyan ederler. Söz konusu değerlere baş kaldıran nesil, kendi tabiatlarının derin istekleriyle özdeşleşmek ister. Dadaistlerin isyanı, savaşın vahşeti, sanat ve edebiyatın politikaya alet edilmesi, akılcı düşüncenin yetersizliği, bireysel ve sosyal değerlerin yozlaşmasıdır.

Tzara, 1918'deki dada bildirisinde şunları söyler:

“Acımak yok. Arınmış bir insanlık umudu ancak kırim ve kıyamdan sonra gerçekleşebilir. Beynin ve toplumsal örgütün çekmecelerini kırıyorum; her yerde, aktöre kurallarını altüst edip, cennetin elini cebenneme, cebennemin gözlerini cennete fırlatıyor ve evrensel bir sirkin doğurgan çarkını her bir şeyin gerçek düşlerine yeniden yerleştiriyorum. Baktığımız her şey sabetlik dolu. Yemekten sonra ha pasta yemişsin, ha kiraz, varılacak sonuç da aynı şey benim için, önemli olduğunu sanmıyorum. Sisteme karşıyım, ilke olarak, kabul edilebilir tek sistem sistemsizliktir...” (Alkan, 1995, s.248-249)

Tzara'ya göre “Dada bir manevî istekten, bir manevî bağımsızlığa varmayı amaçlayan sarsılmaz bir iradeden doğmuştur... Dada bütün gençlerde ortak olan, bireyin kendi yaratılışının derin ihtiyaçlarını eksiksiz bir şekilde kabul etmesini, tarihi, mantığı ya da çevreleyen ahlâk kurallarını bir tarafa bırakmak suretiyle kabul etmesini isteyen bir başkaldırıdan doğmuştur” (Göker, 1982, s.100-101).

Bir süre dada akımı içinde bulunmuş şair Louis Aragon ise akımı şöyle tanımlar:

“Artık ressamlara, artık edebiyatçılara, müzisyenlere, beykeltıraşlara, dinlere, cumhuriyetçilere, kralcılara, emperyalistlere, anarşistlere, sosyalistlere, bolşeviklere, politikacılara, proleterlere, demokratlara, ordulara, polise, vatana yer yok. Sonunda bütün bu budalalıklar yeter artık. Artık hiçbir şey yok, hiçbir şey yok, hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey. Bu şekilde umuyoruz ki, artık istemediklerimizle eşdeğerli olacak olan yenilik, daha az çürümüş, daha az birdenbire acayip olarak kendini kabul ettirecektir.” (Göker, 1982, s.1001)

Bütün bu açıklamaları ve dadaistlerin yaptıklarını dikkate aldığımızda dadaizmin estetik/sanat/edebiyatla ciddi ve samimî bir ilgisinin olmadığı açıkça ortaya çıkar. Çünkü her şeye karşı oldukları gibi edebiyata da karşıydılar. Onların gözünde edebiyat, diğer değerler gibi boş ve anlamsızdır. Üstelik dadaizm, sanatın biçim ve niteliklerinin tespiti etrafında oluşmuş bir akım değil, var olan ve -onlara göre- yozlaşmış değerlere karşı oluşmuş zihinsel bir tavidir. Bununla birlikte ikinci dereceden olmak kaydıyla dadaizmin söz konusu düşünceleri edebiyatı; özellikle şiiri etkilemiştir.

Dadaizmin şiirdeki tesirlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Her türlü edebî akım veya o güne kadarki edebî geleneğe; dolayısıyla onların getirdiği edebî ve estetik kurallara karşı olmak, isyan etmek; onları alaya almak.
- Şiiri, tamamıyla serbest çağrışımlara dayandırmak.
- Şiirde çok büyük ölçüde yeni ve şaşkıncı imajlar kullanmak.
- Şiirin şekline önem vermemek; her türlü şeklin olabirliğini kabul etmek.
- Şiir dilini, alışlagelmiş şiir dilinden tamamen uzaklaştırmak.
- Kelimeleri, bilinen manaları dışında kullanmak.

Tristan Tzara'nın, şiir yazış tarzlarını izah eden aşağıdaki cümlesi, dadaizmin “ilkesizlik ilkesi”ni ortaya koymaya yetecektir sanırız: “Kâğıt parçaları üzerine sözcükler yazın, bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra tekrar çekip bir kağıdın üzerine sıralayın; işte dadaizm.” (Karaalioğlu, 1971, s.85) Görüldüğü gibi dadaizm, öncelikle mevcut edebiyat geleneğini yıkar ve bütün gücünü de bu amaca harcar. Onlara göre edebiyat, geleneğin dışındaki her şeydir.

DADAİSTLER VE ESERLERİ

(Adı geçen sanatkârlar ve eserleri, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor şeklinde anlaşılmalıdır.)

Louis Aragon (1897-1982): Çağdaş Fransız edebiyatının önemli yazar ve şairi. Eserleri: *Sevinç Ateşi, Anicet veya Panaroma, Telemakın Maceraları, Çalgınlık, Rüyalardan Bir Dalga, Paris Köylüsü, Üslup Kitabı, Büyük Sevinç, Mazlum Zalim, Güzel Parçalar, Şabane Yolcular, Tasa, Elsa'nın Gözleri, Gerçek Dünya, Hafıza ve Gözler, Pablo Neruda'ya Ağıt.*

Paul Eluard (1895-1952): Dadaizme katılmış, sürrealizmin kurucusu olmuş, daha sonra gerçekçi sanata dönmüş, çağdaş Fransız şiirinin en önemli isimlerinden biridir. Eserleri: *Ölmeden Ölmek, Cours Naturel, Açık Kitap, İstenen Şiir ve İstenmeyen Şiir, Şiir ve Gerçek, Yaşamağa Değer, Çifte Karanlık, Görmek, Politik Şiirler, Mediuses, Donner a Voir.*

Tristan Tzara (1896-1963): Dadaizmin kurucusu Romen asıllı şair. Eserleri: *L'Homme Eppoximatif, Ou Boivent les Loups, L'Antitete, Grains et Issues, La Main Passe.*

SIRA SİZDE



2

Tristan Tzara'nın aşağıdaki şiirinden yola çıkarak dadaist şiirin geleneksel şiir anlayışının hangi özelliklerini reddettiğini açıklayabilir misiniz?

DADA ŞARKISI

Tristan Tzara

I

Bir dadacının şarkısı
yüreği dadayla dolu
fazlaca yordu motoru
yüreği dadayla dolu

Asansör bir kral taşıyordu
ağır çitkırıldım özerk ayrıca
kırsın mı sana sağ kolunu
yollasın mı Roma'daki Papa'ya

Artık bu yüzden işte
asansörcüğün yüreğinde
dada mada hak getire

Tıkınıp durun çikolata
yıkayıp beyninizi
dada
dada
su için üstüne sonra
(Çeviren: Cemal Süreya)

FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK): FÜTÜRİZMİN ANLAMI VE TANIMI

“Fütürizm” (futurisme) kavramı, Fransızca’da “*gelecek, gelecekteki, gelecek zaman, müstakbel*” anlamındaki “*futur*” kelimesinden türetilmiştir. Anlamı; “**gelecekçilik**”tir. Kübizmle hemen hemen aynı yıllarda önce İtalya’da şair Marinetti ve birkaç ressam tarafından başlatılan fütürizm (1909), aynı yıl Fransa’da La Figaro gazetesinde yayımlanan bildirisiyle bütün dünyaya duyurulmuştur. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Rus edebiyatına sığınan fütürizm, burada D. Burluk, A. Kurtçenykh, V. Hlebnikov, V. Mayakovski tarafından temsil edilmiştir. Akım, Fransız şair Apollinaire tarafından 1915’lere kadar savunulmuştur.

Fütürizm; *sanayi çağının dinamizmi, hızı, değişimi ve heyecanını sanata taşıyarak sanat ile hayat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak isteyen ve şiirde duygunun yerini makine, çark ve fabrika gürültülerini koyan bir sanat/edebiyat akımıdır.*

FÜTÜRİZMİN SANAT/EDEBİYATINDAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Daha ziyade resim ve şiirde görülen fütürizm, bazı hususlarda kübizm ve dadaizmle birleşmekle birlikte, bazı hususlarda onlardan ayrılır ve birtakım farklılıklar taşır. XX. yüzyıl çağdaş sanat akımlarından olan fütürizm, dadaizm ve sürrealizme zemin hazırlamıştır.

Fütürizm, sanayi medeniyetinin şekillendirdiği modern hayat ortamında doğmuştur. Amacı, bu hayatın en belirgin niteliği durumundaki yenilikleri, dinamizmi, hızı, değişimi, heyecanı, sanata taşımak ve sanatın diliyle ifade etmek; dolaşısıyla sanat-hayat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmaktır. Bir başka ifadeyle fütürizm, endüstrileşmenin bütün insan hayatına ve faaliyetlerine aktarılması teşebbüsüdür. Zira onlara göre hayat sürekli bir değişim ve dinamizm içindedir. Bu sebeple fütüristler, sanatın her türüne makineyi, hızı ve dinamizmi sokmak istemişler; makineye duydukları hayranlığı ifade etmeye çalışmışlardır. Fütürizmin bildirisinde yer alan aşağıdaki cümleler, onların arzularını açıkça ortaya koymaya yetecektir:

“Biz, şiirlerimizde tehlike tutkusunu, enerji ve ataklık alışkanlığımı dile getirmek istiyoruz. Korkusuzluk, gözüpelik, başkaldırı, şiirimizin başlıca öğeleri olacaktır. Edebiyat şimdiye dek dalgın hareketsizliği, kendinden geçişi ve uykuyu övdü. Biz, saldırgan dinamizmi, hummalı uykusuzluğu, koşuyu, ölüm perendesini, şamarı ve yumruğu yücelteceğiz.

Dünyanın görkemliliği yeni bir güzellikle zenginleşti: hız güzelligi. Ateş soluyan yılanlara benzer borularla donatılmış bir yarış otomobili, kükreyen bir yarış otomobili, Samothrake Nike’si heykelinden daha güzeldir. (...)

Biz, müzeleri, kitaplıkları, her türlü akademiye yıkmak istiyoruz.

Biz, çalışmanın, zevkin ya da ayaklanmanın harekete geçirdiği büyük toplulukların şiirini söyleyeceğiz; modern kentlerdeki devrimleri yaşayan çok renkli ve çok sesli yığınları söyleyeceğiz; şiddetli elektriğin ay ışığı altında yangın gibi parlayan şantiyelerin ve tersanelerin gece coşkusunu; dev koşucular gibi bir yandan bir yana nebirlere aşan, güneşte bıçak gibi parıldayan köprüleri; ufukları koklayan serüvenci gemileri; üzengisi borulardan yapılmış kocaman çelik atlar gibi, raylar üzerinde eşelenen geniş göğüslü lokomotifleri; pervanesi rüzgârda bir bayrak gibi çırpınan uçakların akıp giden uçuşlarını söyleyeceğiz.” (Türk Dili, 1981, s.251)

Yeni bir hayat ve yeni bir anlayış içinde olan fütüristler, sanat ve edebiyatı baştan başa yenilemek arzusuyla kendilerinden önceki bütün sanat telakkilerine hücum ederler. Rus fütüristleri bu konuda şunları söylerler: “Biz, çağımızın yüzüyük. Çağımızın av borusu, sözcükler sanatında bizimle ses veriyor. Geçmiş daracıktır. Akademi ve Puşkin, hiyerogliflerden daha anlaşılmalıdır. Puşkin’i, Dostoyevski’yi, Tolstoy’u, vb.’ni, çağdaşlık gemisinin bordasından fırlatıp atmak gerekir” (Batur, 1999, s.159).

Fütüristler, geleneksel tema ve şekilleri bir yana bırakarak, modern çağın, tekniğin, makine gücünün sağladığı ve gelecekte sağlayacağı bolluğu, refahı, huzuru savunurlar. Onlar, gerek resim gerekse şiirde, hayatı dinamizm içinde vermek ve daima değişeni yakalamak isterler. Ayrıca geçmiş-hâl-gelecek ve bunlara ait duygular aynı anda verilmeye çalışılır; ancak bunu alışılmış cümle, sanat tarzları ve mecazları yıkararak yaparlar.

Şiirin şeklinde yenilikler getiren fütüristler, vezin ve kafiye kaldırılmış, şiir sentaksını ve söyleyişi basitleştirmişlerdir. Modern hayata dönük, belli bir mısra tekniği olmayan, tabii, şekil verilmemiş duyguların beslediği bu şiir, bir anlamda materyalisttir. Aslında fütürist şiirde duygunun yerini makine, çark ve fabrika gürültüleri almıştır. Bildirilerinde bu konuda şunlar yazılıdır:

“Sözdizimine, noktalamaya, sıfata, zarfa hayır! Fiil, mastar hâlinde kullanılacaktır; çünkü yalnız mastar hâlindeki fiil, hayatın sürekliliğini duyurabilir. Sıfat kalkacaktır; çünkü bu yolla çıplak kalan isim, asıl rengini koruyabilecektir. Zarf kalkacaktır; çünkü zarf, cümleye, tedirgin edici bir ton birliği verir. Hep çift isim kullanılacaktır; yani isim, arada herhangi bir bağlaç olmaksızın, kendine benzeyen bir başka isim tarafından izlenecektir.”(Batur, 1999, s.159)

FÜTÜRİSTLER VE ESERLERİ

(Adı geçen sanatkarlar ve eserleri, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor şeklinde anlaşılmalıdır.)

Filippo Marinetti (1876-1944): Fütürizmin kurucusu İtalyan şair ve yazarı. Eserleri: *Mafarka il Futurista, Le Roi Bombance*.

Vladimir Vladimirovic Mayakovski (1893-1930): Rus şairi. Eserleri: *Savaş ve Evren, İnsan, Yüz Elli Milyon, Seviyorum, Tabtakurusu, Banyolar*.

SIRA SİZDE



3

Aşağıdaki şiir üzerinde çalışarak Fütürizmi, kübizm ve dadaizmden ayıran en önemli özelliğin ne olduğunu açıklayabilir misiniz?

OKUMA PARÇASI

PİSTON

Gürültüler arasından
Dan... Dan...
Gelir bir ses uzaktan
Makinenin gürültüsü
Pistonun gümbürtüsü
Piston... Ton... Ton... Ton...
Piston... Pis... ton...

Filippo Marinetti

LETRİZM (HARFÇİLİK)

“*Harfçilik*” anlamına gelen ve “*lettre*” (harf) kelimesinden türetilen letrizm (*lettrisme*), İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra görülen ve öncülüğünü Romen asıllı **İsodore Isou**’nun yaptığı bir şiir akımıdır.

Dadaizm ile bazı hususlarda benzerlikleri bulunan ve önemli ölçüde de bu hareketten doğan letrizm, mevcut şiir/edebiyat anlayışlarını bütünüyle reddeden ve geleneği bütünüyle yıkmak isteyen bir anlayışın ürünüdür.

Söz konusu reddediş, şiirin sadece bilinen birtakım genel ifade biçimlerine, şekline, muhtevasına değil, dilin yüzyıllar içinde teşekkül etmiş geleneksel işleyişi ve onun anlam dünyasıdır. O kadar ki, kelimelerin yapısı ve manası da reddedilerek en gelişmiş ifade ve anlaşma vasıtası olan dil, saf harf ve sese indirgenir. Çünkü lettrisler göre yüzyıllardan beri çıkarılmamıza alet ettiğimiz günümüz dilinin saflığı yok edilmiştir. Onu başlangıcındaki saflığına döndürmeli ve bu konuda hürriyetine kavuşturulmalıyız. Bu da dilin, en küçük birim durumundaki harflere ve onların karşılıkları olan seslere indirgenmesiyle mümkün olur. Üstelik böylece evrensel bir dil ortaya konmuş olacaktır.

Akımın öncüsü İsodore Isou, bu konuda şunları söyler:

“Harf ötesinde hiçbir şey yoktur. Aklımızda harf olmayan ya da harf olamayacak hiçbir şey yoktur. Yüzyıllardan beri, damar sertliğine uğramış 24 harf içinde çürüyüp giden alfabeye 19 yeni harf katmış olmakla öğünebiliriz.”(Karaalioğlu, 1971, s.89)

Ses taklidi yoluyla anlam ötesi bir müzikalite yaratmak isteyen lettrisler, alfabe-ye on dokuz yeni harf daha ekleyerek, söz konusu amaçlarını gerçekleştirmeye çalışırlar. Aslında letrizmin çabalarına benzer bazı denemeleri daha önceki dönemlerde görmek mümkündür. Bir noktaya kadar yeni anlatım yolları arayışı olarak değerlendirilebilecek olan letrizmin, gerçekte estetik ve sanatla ciddi hiçbir ilişkisi yoktur. Lettrislerin savunduğu doğrultuda yazılan metin (eğer buna metin denirse), hiçbir anlamı olmayan birtakım seslerin peş peşe sıralanmasından başka bir şey olmayacaktır. Aslında akım, dadaizmde olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı yılları ve sonrası dönemlerin dengesini yitirmiş gençliğine ait bir isyan hareketidir.

Özet



Kübizm, dadaizm, fütürizm ve letrizm kavramlarının anlamlarını açıklamak

Kübizm, dadaizm, ve fütürizm, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde; letrizm ise İkinci Dünya Savaşından sonra görülen sanat/edebiyat akımlarıdır. Kübizm resimde varlığın geleneksel tarzda yansıtılmasını reddedip onu görünen gerçekliğinden soyutlayarak bütün boyutları ve nitelikleriyle tuvale aktarmak iddiasında olan; edebiyatta ise geleneksel akıl ve mantık perspektifini reddedip sanatkarın hayal gücünü öne çıkararak varlığı bütün hâlinde kavrama iddiası içinde şiiri görselleştiren, dilin doğal sözdizimi, yapı ve anlam mantığını bozan, şeklinde her türlü yeniliğe açık olan bir akımdır.

Anlamın yokluğunu ve varlığın saçmalığını ifade etmeyi amaçlayan Dadaizm, adını Romanyalı Tristan Tzara'nın *Larousse* sözlüğünü rastgele açarak bulduğu **“dada”** kelimesinden alır. Bir sanat akımı olmaktan daha çok hayata bakış açısını yansıtan bir akım olan Dadaizm Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrası dönemin dengesini yitirmiş inkârcı, şüpheli, isyankâr ve anarşist bir kuşağın ümitsizliği, isyanı ve hayatın saçmalığına olan inancının ifadesi olan bir harekettir.

Fransızca'da *“gelecek, gelecekteki, gelecek zaman, müstakbel”* anlamındaki *“futur”* kelimesinden türetilen fütürizmin sözcük anlamı **“gelecekçilik”** tir. Kübizmle hemen hemen aynı yıllarda önce İtalya'da şair Marinetti ve birkaç ressam tarafından başlatılan fütürizm, sanayi çağının dinamizmi, hızı, değişimi ve heyecanını sanata taşıyarak sanat ile hayat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak isteyen ve şirde duygunun yerini makine, çark ve fabrika gürültülerini koyan bir sanat/edebiyat akımıdır.



Kübizm, dadizm, fütürizm ve letrizmin doğup geliştiği ortamı değerlendirmek

Kübizm, dadaizm, ve fütürizm, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde; letrizm ise İkinci Dünya Savaşından sonra görülen sanat/edebiyat akımlarıdır. XX. yüzyılın başında yaşanan en önemli hâdise Birinci Dünya Savaşıdır. Savaş, bütün dünya ile birlikte Avrupa'yı da çok derinden sarsmıştır. Yaşanan yokluk, kıtlık, acı, gözyaşları toplumlara sos-

yal, ahlâkî ve dinî değerlerle yarımlara olan inanç ve ümitlerini yitirmeleri ve derin bir karamsarlığa düşmeleri sonucunu beraberinde getirmiştir. Kübizm, dadaizm ve fütürizm akımları, hem bu gelişmelere hem de mevcut sanat anlayışlarına bir tepki ve yeni bir insan yeni bir dünya, yeni bir sanat arayışının sonucu olarak doğmuştur.



Kübizm, dadaizm ve fütürizmin sanat/edebiyattaki ilke ve niteliklerini açıklamak

Zaman zaman soyut sanat veya yeni sanat olarak da isimlendirilen kübizm, öncelikle resim sanatında görülür. Görünenin taklidine dayanan önceki resim anlayışını reddeden kübizm, varlığa ve hayata karşı yeni bir bakış tarzı getirir. Dış dünyanın geçici bir anını değil, ebedî özünü; yalnız görünen yönlerini değil görülmeyen yönlerini; yalnız hâlini değil, geçmişini ve geleceğini de yansıtmak ister. Obje, üç boyutlu olarak ve geometrik biçimlerle yansıtılmaya çalışılır. Böylece sanat eseri, herhangi bir varlığın taklidi değil, yeni bir varlıktır.

Resimden sonra edebiyata akseden kübizm, gerçeğin elde edilmesi ve ifadesinde, geleneksel akıl ve mantık perspektifini reddeder; yerine sanatkarın hayal gücünü koyar. Şiir, önemli ölçüde görsel niteliğe büründürülür. Varlığı bütün hâlinde kavrama arzusu sonucu metin büyük bir karışıklık ve karmaşa ile okuyucuya sunulur. Ayrıca kübistler, dilin doğal sözdizimi, yapı ve anlam mantığını bozar ve bunun dışına çıkarlar. Şeklinde her türlü yeniliğe açıktırlar. Düzenli bir mısra yapısı olmadığı gibi noktalama işaretleri de kullanılmaz.

Kübizmden yola çıkan ve ciddi bir eser vermeden ömrünü tamamlayan dadaizm, saf bir sanat/edebiyat akımı olmaktan uzaktır. Çünkü hiçbir akım ve edebî kuralı tanımaz. Bununla birlikte belli ölçüde edebiyatı; özellikle şiiri etkilemiştir. Buna göre dadaizm şiiri, tamamıyla serbest çağrışımlara dayandırır; çok büyük ölçüde yeni ve şaşırtıcı imajlar kullanır; şekle önem vermez; dili alışlagelmiş şiir dilinden tamamen uzaklaştırır; kelimeleri, bilinen anlamının dışında kullanır. “Gelecekçilik” anlamına gelen fütürizm, kübizmle hemen hemen aynı yıllarda doğar. Daha çok

resim ve şiirde görülen akım, sanayi medeniyetinin şekillendirdiği modern hayatın yenilikleri, dinamizmi, hızı, değişimi ve heyecanını sanata taşımak ve sanatın diliyle ifade etmek arzusunda. Bu sebeple fütüristler, sanata her türüne makineyi, hızı ve dinamizmi sokmak istemişler; geleneksel tema ve şekilleri bir yana bırakarak, modern çağın, tekniğin, makine gücünün hâlde sağladığı ve sağlayacağı bolluğu, refahı, huzuru savunmuşlar; şiirin şeklinde yenilikler getirmişler; vezin ve kafiyeyi kaldırmışlar; şiir sentaksı ve söyleyişini basitleştirmişlerdir.

“Harfçilik” anlamına gelen letrizm, İkinci Dünya Savaşından sonra görülen bir şiir akımıdır. Dadaizm ile bazı hususlarda benzerlikleri bulunan letrizm, mevcut şiir/edebiyat anlayışlarını bütünüyle reddeden ve yıkmak isteyen bir anlayışın ürünüdür. Söz konusu reddediş, dilin geleneksel işleyişi ve anlam dünyasıdır. O kadar ki, kelimelerin yapısı ve anlamı da reddedilerek dil sadece harf ve sese indirgenir. Bir yere kadar yeni anlatım yolları arayışı olarak değerlendirilebilecek olan letrizmin, gerçekte sanatla ciddi hiçbir ilişkisi yoktur.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi kübizm, dadaizm ve fütürizmin ortak özelliği **değildir**?

- XX. yüzyılın ilk çeyreğinde doğup gelişmiş ve ömrünü tamamlamış olmaları.
- Kendilerinden önceki sanat/edebiyat akımlarının ilkelerine bağlı olmaları.
- Birinci Dünya Savaşının getirdiği sonuçlardan etkilenmiş olmaları.
- Kendilerinden önceki sanat/edebiyat akımlarına tepki olmaları.
- Kısa ömürlü bir sanat/edebiyat akımı olmaları.

2. Aşağıdakilerden hangisi fütürizmin ilke ve özelliklerinden biri **değildir**?

- Sanayi medeniyetinin şekillendirdiği modern hayatı anlatmak.
- Sanayinin getirdiği dinamizmi, hızı, heyecanı sanata taşımak.
- Sanat ile hayat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak.
- Şiirde duygunun yerine makine, çark ve fabrika gürültülerini koymak.
- Sanatkarın iç gerçekliğini sanata taşımak.

3. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi dadaizmin ciddi bir sanat/edebiyat akımı olarak görülmemesinin nedenlerinden biri **değildir**?

- Dadaistlerin sanat/edebiyatla hiç ilgilenmemiş olmaları.
- Dadaistlerin hiçbir edebî kural tanımadıkları.
- Dadaistlerin her şeye karşı oldukları gibi edebiyata da karşı olmaları.
- Dadaistlerin sanat/edebiyat adına ortaya ciddi bir şey koymamış olmaları.
- Dadaistlerin kelimeleri, bilinen anlamının dışında kullanmaları.

4. Aşağıdakilerden hangisi kübizmin edebiyattaki özelliklerinden biri **değildir**?

- Gerçeğin elde edilmesinde akıl ve mantık perspektifi reddedilir.
- Şiir önemli ölçüde görsel niteliğe büründürülür.
- İnsanın bilinçaltı dünyasının anlatımı öne çıkarılır.
- Dilin doğal sözdizimi, yapı ve anlam mantığı bozular.
- Düzenli bir mısra yapısı ve noktalama işaretleri kullanılmaz.

5. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi kübist ressamların resme getirdiği özelliklerden biri **değildir**?

- Varlığı taklit etme veya yansıtmaya anlayışının reddedilmesi.
- Sanatkârın dış gerçeklikten kopuşu ve kendi üzerinde yoğunlaşması.
- Varlığın ebedî özü görülmeyen yönleri ve bütün zamanlarının yansıtılması.
- Varlığı taklit etme veya yansıtmayın esas alınması.
- Varlığın üç boyutlu olarak ve geometrik biçimlerle yansıtılması.

6. "Kâğıt parçaları üzerine sözcükler yazın, bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra tekrar çekip bir kâğıdın üzerine sıralayın; işte dadaizm." sözüyle Tzara dadaist sanat anlayışının hangi özelliğini yansıtmaktadır?

- İlkesizlikler ilkesi
- Anlamın sembolize edilmesi
- Sanatın makinalaştırılması
- Sanatın soyut olması
- Yaratıcılık ilkesi

7. Letiristler dilde 'çürüyen' anlamı yenilemek için ne yapmışlardır?

- Kelimeri yeni anlamlar yükleyerek kullanmışlardır.
- Biçime önem vermişlerdir.
- Resimli şiirler yazmışlardır.
- Şiiri düz yazıya dönüştürmüşlerdir.
- Alfabeye 19 yeni ses eklemişlerdir.

8. Kübizm, dadaizm, fütürizm ve letirizmin şiir anlayışlarındaki ortak özellik aşağıdakilerden hangisidir?

- Parnasyon özelliklere yer vermeleri
- Sembolist özelliklere yer vermeleri
- Şiirin geleneksel biçimini reddetmeleri
- Daha çok aşk teması üzerine yazmaları
- Gerçekçi olmaları

9. Aşağıdakilerden hangisi dadaizmin şiirdeki etkilerinden biri **değildir**?

- Şiiri, tamamıyla serbest çağrışımlara dayandırmak.
- Şiirde çok büyük ölçüde yeni ve şaşırtıcı imajlar kullanmak.
- Şiirin şekline önem vermemek; her türlü şeklin olabilirliğini kabul etmek.
- Şiir dilini, alışlagelmiş şiir dilinden tamamen uzaklaştırmak.
- Şiirde gerçekliği sesler aracılığıyla aktarmak

Yaşamın İçinden

10. Kübist şairlerin şiirlerinde kelimeleri en derin veya uzak anlamlarıyla kulanmalarının nedeni aşağıdakilerden hangisidir?

- Anlama karşı oldukları için
- Resimdeki üç boyutluluğu yansıtmak istemeleri için
- Kelimelerin özüne ulaşmak
- Şiirde yabancılaştırma yaratmak için
- Resimdeki perspektifi oluşturmak için

Dadaizm Manifestosu

Tristan Tzara

gazetecileri beklenmedik bir dünyanın kapısına getiren bir sözcüğün - dada - büyü, bizim için hiçbir önem taşımıyor. Bir manifestoya girişmek için a.b.c.'ti istemek gerek, 1, ,2, 3ê karşı ateş püskürmek, sinirlenmek ve kanatları bilemek, fethedip yaymak için küçük ve büyük a'ları, b'leri, c'leri, imzalamak, haykırmak, sövmek, mutlak, çürütülemez bir açıklık biçiminde düzenlemek düzyazıyı, doruk noktasını ispatlamak ve nasıl bir yosmanın son kez belirmesi tanrı'nın özünü ispatlarsa, işte öyle, yeniliğin yaşama benzediğini ileri sürmek. varlığı akordeonla, manzarayla ve tatlı sözlerle çoktan ispatlanmıştı. kendi a. b. c.'sini dayatmak doğal bir şeydir, - dolayısıyla da acınacak bir şeydir. herkes bir billur blöf-meryemana biçiminde öyle yapar, para sistemi, exza maddesi, ateşli ve kısır bakara çağırın çıplak bacak biçiminde. yenilik sevgisi bir sevimli haçtır, çocuksu bir adamsendeciliği gösterir, nedensiz, geçici, olumlu işarettir. ama bu gereksinim de eskimiştir. sanata en aşırı sadelik insanca ve sahici olunur, sıkıntıyı çarmıha getirmek için atılgan ve coşkulu. ışıkların kavşağında, tetikte, dikkatli, yılları pusuda bekleyerek, ormanda. bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum, ama bazı şeyler söylüyorum, hem ben de ilkesel olarak manifestolara karşıyım, tıpkı ilkelere de karşı olduğum gibi (ilkeler, her cümlemin manevi değeri için nicelik ölçüleri fazlasıyla kolaylık bu; yaklaşık değeri izlenimciler icat etti). bu manifestoyu, aynı zamanda, tek ve taze bir solukta, karşıt eylemler yapılabileceğini göstermek için yazıyorum; ben eyleme karşıyım; sürekli çelişki için, olumlama için de, ne leyhteyim ne aleyhte, ve açıklama yapmam, çünkü sağduyudan nefret ederim.

dada - işte düşünceleri ava götüren bir sözcük; her burjuva küçük bir oyun yazarıdır, değişik konular uydurur, kendi zeka düzeyine uygun kişilerine - sandalyede oturan kozalara - yer açmaktansa, entrikayı - konuşan ve kendini belirleyen öyküyü - sağlamlaştırmak üzere, (uyguladığı psikanaliz yöntemine göre) nedenleri ya da amaçları ara.

her seyirci entrikacıdır, eğer bir sözcüğü açıklamaya (öğrenmeye!) uğraşırsa. duvarları yılanı zorluklarla kaplanmış sığmadığından, içgüdüleriyle oynanmasına göz yumar. evlilik yaşamının mutsuzlukları da buradan doğar. açıklamak: boş kafataslarının değirmenlerinde kızılğöbeklerin hoşça vakit geçirmesi. dada hiçbir anlam taşımaz. İşe yaramaz geliyorsa ve hiçbir anlam taşı-

mayan bir sözcük için zaman yitiriliyorsa... şu kafalarda dolanıp duran ilk düşünce bakteriyolojik düzeydedir: Sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da en azından psikolojik kökenini bulmak. gazetelerden öğreniyoruz ki kruzencileri kutsal bir ineğin kuyruğuna daad adını veriyor. İtalya'nın bir bölgesinde kübe ve anneye dada deniyor. tahta at ve dadı, hem rusçada hem rumencede çifte evet: dada. bilgili gazeteciler bebeklere yönelik bir sanat görüyorlar onda, günümüzün öbür küçük çocukları çağıran isa ermişleri ise kuru ve gürültücü ve monoton bir ilkelcilğe dönüş görüyorlar. bir sözcüğe dayanarak duyarlılık inşa edilmez: her yapı, sıkıntı veren bir yetkinleşmeye yönelir, yaldızlı bir bataklık durgun düşüncesine, görece insan ürününe. sanat yapıyı, "kendi kendindeki güzellik" olmamalıdır, çünkü ölüdür; ne neşeli ne üzgün, ne aydınlık ne karanlık; ermiş hallerin pastalarını ya da atmosferler arası kambur bir koşunun terlerini sunarak ya sevindirmek ya da kötü davranmak bireylere. bir sanat yapıtı, yasa gereği, nesnel olarak, herkes için, hiçbir zaman güzel değildir. demek ki eleştiri gereksizdir, eleştiri her birey için, yalnızca öznel olarak, ve en küçük bir genel nitelik taşımaksızın vardır. bütün insanlığa ortak psikik temeli bulduk mu sanıyoruz? isa'nın girişimi ve kutsal kitap, geniş ve iyilikçi kanatlarının altında şunları gizler: boklar, hayvanlar, günler. Şu sonsuz, biçimsiz çeşitlemeyi yani insanı oluşturan kaosa düzen vermeyi nasıl isteyebiliriz ki? "komşunu sev" ilkesi bir ikiyüzlülüktür. "kendini tanı" bir ütopyadır ama daha kabul edilebilir niteliktedir çünkü içinde kötülüğü barındırır. acımak yok. katliamın ardından bize arınmış bir insanlık umudu kalır. hep kendimden söz ediyorum çünkü ikna etmek istemiyorum, başkalarını kendi ırmağıma sürüklemeye hakkım yok, kimseyi izimden gelmeye zorlamıyorum, hem herkes sanatını kendi yolu yordamınca ortaya koyar, eğer göğün katlarına ok gibi yükselen ya da kadvraların ve doğurğan kasılmaların çiçekleriyle dolu madenlere inen neşeyi biliyorsa. sarkıtlar: onları her yerde aramalı, acının büyütüldüğü, kreşlerde, meleklerin tavşanları kadar beyaz gözlerde. böyle doğdu dada, bir bağımsızlık, topluluğa güvensizlik gereksiniminden. bize bağlı olanlar özgürlüklerini korur. hiçbir kuram tanımamız biz. kübist ve fütürist akademilerden, o biçimsel düşünce laboratuvarlarından bıktık. para kazanmak ve kibar burjuvalara dalkavukluk etmek için mi yapılır sanat? kafiyelerde para şingirtisi duyuluyor, tonlamalar göbek kavisi boyunca kayıyor aşağı. bütün sanatçı grupları, başka başka kuyruklu yıldızlara binerek sonunda bu bankaya vardı. yastıklara gömülme, yeme içme olasılıklarına ka-

pı açık. burada verimli topraklara demir atıyoruz. burada haykırmaya hakkımız var çünkü biz ürpermeleri ve uyanışı yaşadık.

enerjiden sarhoş olmuş hayaletleriz, umursamaz tene saphıyoruz üç dişli yabayı. baş döndürücü yeşilliklerin tropik bolluğunda lanet selleriyiz biz, zamk ve yağmur bizim terimiz, kanıyoruz ve susuzluğu yakıyoruz, bizim kanımız güç demek.

kübizm basit bir nesnelere bakma biçiminden doğmuştu: cézanne bir fincanı gözlerinden 20 santim aşağıda tutarak resmederdi, kübistler fincana yukardan bakıyor, kimileri görünüşü karmaşıklştırıyor. (yaratıcıları unutmuyorum, kesin bir biçin kazandıkları malzemenin büyük hedeflerini de.) fütürist, aynı fincanı, birkaç kuvvet çizgisiyle muzipçe süslenmiş, yan yana dizilmiş bir nesnelere silsilesi olarak, hareket halinde görür. tuvalin, entelektüel sermaye yatırımına yönelik, iyi ya da kötü bir resim olmasına engel değildir bu. yeni ressam bir dünya yaratır, öğeleri aynı zamanda araç-gereçleridir, yalın ve kesin bir yapıt yaratır, tartışmasız. yeni sanatçı karşı çıkar: artık resim (simgesel ve yanılısamaya dayalı bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taştan, ahşaptan, demirden, kalaydan kayalar, anlık duygulanımın saydam rüzgarıyla her yöne döndürülebilir hareketli organizmalar yaratır. resimsel ya da plastik her tür yapıt gereksizdir; köle zihinlere korku veren bir canavar olsa da, insan giysilerine bürünmüş hayvanların yemekhanelerini süsleyen yavan yapıtlardan, insanlığın o geometrik açıdan paralel olduğu saptanmış iki çizgiyi bir tuval üstünde, gözlerimizin önünde, yeni koşullar ve gerçekliğinde buluşturma sanatıdır. bu dünya yapıtta belirtilmiş ya da tanımlanmış değildir, sayısız çeşitlemeleriyle seyirciye aittir. yaratıcısı için nedensiz ve kuramsızdır. düzen=düzensizlik; ben=ben-olmayan; olulma=yadsıma: mutlak bir sanatın yüce ışmaları. kozmik ve düzenli kaosun saflığı açısından mutlak; süresiz, soluksuz, ışıksız, denetimsiz bir saniye olan şu kürecikte sonsuz. eski bir yapıt yeniliğinden ötürü severim. bizi geçmişe bağlayan tek şey karşıtlıktır. ahlak dersi veren ve psikolojik temeli tartışan ya da geliştiren yazarlarda, gizli bir kazanma arzusundan başka, sınıflandırdıkları, paylaştıkları, yönlendirdikleri gülünç bir yaşam bilgisi vardır; tempo tuttuklarında kategorilerin dans ettiğini görmek konusunda diretirler. okurları bıyık altından güler ve devam eder: neye yarar?

doymak bilmez kitleye kadar ulaşmayan bir edebiyat vardır. yaratıcıların yapıtı, yazarın sahici bir gereksiniminden ve yazar için doğmuş bir yapıt. yasaların sararıp solduğu, yüce egoizmin bilgisi. her sayfa patlamalı-

dır, ya derin ve ağır ciddiyetle, burgaçla, baş döndürücülükle, yeniyle, sonsuzlukla, ezici şakayla, ilkelerin coşkusuyla ya da basılma biçimiyle. işte sallantıda bir dünya kaçıp gidiyor, cehennem çingiraklarının yavuklusu olmuş, işte öte yanda yeni insanlar. kaba sabalar, sıçrayanlar, hıçkırıklara binenler. işte sakatlanmış bir dünya ve gelişme hastalığına tutulmuş şarlatan edebiyat doktorları. size sesleniyorum: başlangıç yok, biz titremiyoruz, duygusal değiliz. deli rüzgar gibiyiz, yırtıyoruz bulutların ve duaların çarşafını; felaketin büyük gösterisini hazırlıyoruz, yangını, çürümeyi. yası ortadan kaldırma hazırlığındayız, ve gözyaşlarının yerine, bir kıtadan öbürüne uzatılmış sirenleri koyuyoruz. yoğun sevinç bayraklarını ve zehrin kederinden yoksun kalanları.

.....

her insan şöyle haykırınsın: bitirilmesi gereken koca bir yıkma yadsıma işi var. süpürmek, temizlemek. kişinin temizliği, delilik durumundan sonra kendini gösterir, yüzyılları parçalayıp yok eden haydutların eline bırakılmış bir dünyanın saldırgan, eksiksiz deliliğinden sonra. amaçsız, hedefsiz, düzensiz: dizginlenemez delilik, soy-suzlaşma. sözü ya da bileği güçlü olanlar ayakta kalacak, çünkü kendilerini savunmakta atik davranıyorlar, kolların bacakların ve duyguların çevikliği façetalı göğüslerinde alev alev parlıyor.

Okuma Parçası

ŞİİR SANATI

Louis ARAGON

Mayıs'ta ölmüş dostlar için
Sadece ama sadece onlar için
İncelik olmalı kafiyelerimde
Gözyaşlarım gibi silahların üstünde
Ve tüm yaşayanlara
Değişse de rüzgârla
Ölümler adına orda bilensin dursun
O beyaz silahı pişmanlık duygusunun
Evli sözcükler yara almış sözcükler
Suçun basbas bağırdığı kafiyeler
Dibinde çıkararak acı bir hikâyenin
Çifte su sesini küreklerin
Hem yağmur kadar adı
Parlayan bir cam gibi
Sanki geçitte ayna
Ölen çiçek bluzda
Çocuğun çemberle oynaması
Aydın ırmakta yansıması
Dolaptaki güve otu
Bellekteki bir koku
Kafiyeler kafiyeler orda duyurum
Kırmızı ısını kanın
Bize hatırlatın bunu
İnsanlar kadar zalim olduğumuzu
Ve yüreğimiz gücünü yitirdi mi?
Unutkanlık uykusundan uyandırın bizi
Sönmüş lambayı yakın yeniden
Yine ses gelsin boşalan kadehlerden
Ben hep şarkı söylemekteyim orda
Mayıs'ta ölen dostlarım arasında

(Çeviri: Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet)

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz adı geçen akımların ilke ve niteliklerini yeniden gözden geçiriniz.
2. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz fütürizmin ilke ve niteliklerini yeniden gözden geçiriniz.
3. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz dadaizm bölümünü yeniden okuyunuz.
4. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz kübizmin edebiyattaki ilke ve nitelikleri bölümünü yeniden okuyunuz.
5. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz resimde kübizm bölümünü yeniden okuyunuz.
6. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz dadizmin ilkeleri ile ilgili bölümü yeniden okuyunuz.
7. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz letirizmin ile ilgili bölümü yeniden okuyunuz.
8. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz adı geçen akımların ilke ve niteliklerini yeniden gözden geçiriniz.
9. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz dadaizmin şiirdeki etkileri ile ilgili bölümü tekrar okuyunuz.
10. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz edebiyatta kübizmin ilke ve nitelikleri ile ilgili bölümü yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Akıl ve mantık, hümanizm, klâsisizm, realizm, natüralizm ve parnasizm akımlarında vazgeçilemez bir değerdir. Bu bakımdan hemen hepsi rasyonalisttir. Dolayısıyla kübizm, adı geçen akımların bu yönlerini reddediyor demektir.

Sıra Sizde 2

Dadaizmden önceki akımlarla yerleşmiş olan biçimsel bazı özelliklerin reddedildiğini söyleyebiliriz. Örneğin şiirde ses benzerliklerinin ve yinelemelerinin olması, şiirin kıta, dörtlük gibi belirli biçimlerde yazılması, belirli bir tematik bütünlük olması gibi yerleşmiş olan özellikler rededilmekte, alışılanın ötesinde yeni biçimlerin tümünün kabuledilebilir olduğu iddia edilmektedir.

Sıra Sizde 3

Fütürizmin çağdaşı diğer akımlardan en belirgin farkı, XX. yüzyıl sanayi medeniyetini bütün yönleriyle sanata/edebiyata taşımak; böylece hayat ile sanat/edebiyatı birleştirmek istemeleridir. Şiirde sanayileşmenin bir göstergesi olan makinalar seslerle sembolleştirilmiştir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Alkan, E. (1995). **Şiir Sanatı**. İstanbul: Yön Yayınları.
- Göker, C. (1982). **Fransa'da Edebiyat Akımları**. Ankara: DTCF Yayınları.
- İnal, T. (1991). "Kübizm". **Littera**, C.II. (Hzl. C. Ertem). Ankara: Karşı Yayınlar. s.149-162.
- Karaalioglu, S.K. (1971). **Edebiyat Akımları**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Modernizmin Serüveni**. (1999). (Hzl. Enis Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dili** (Yazın Akımları Özel Sayısı). (1981). C.XLII, S. 349, Ankara: TDK Yayınları.
- Tzara, T. (1981). "Dada'nın Doğuşu". (Çev.Ö.İnce). **Türk Dili**. S.349. s.257-258.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Behramoğlu, A-İnce, Ö. (1997). **Dünya Şiir Antolojisi**. C.1-4. İstanbul: Soysal Yayınları.
- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kabaklı, A. (1978). **Türk Edebiyatı**. C.I, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980) **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977-1990). İstanbul: Dergâh Yayınları.

3

Amaçlarımız

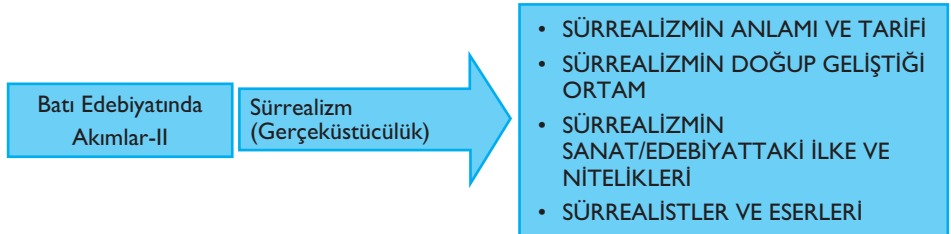
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 👁️ Sürrealizm ve sürrealist kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- 👁️ Sürrealizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümleyebilecek,
- 👁️ Sürrealizm akımının temel ilke ve niteliklerini açıklayabilecek ve belli başlı sürrealist şair ve yazarları sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Sürrealizm
- Sürrealist
- Bilinç
- Bilinçaltı
- Rüya
- Harikulâde
- Alaycılık
- Çılgınlık
- Otomatik Yazı

İçerik Haritası



Sürrealizm (Gerçeküstüçülük)

“SÜRREALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI

Resim 3.1



Max Ernst,
Arkadaşlarla
Randevu

Türkçede “gerçeküstüçülük” olarak karşılanan sürrealizm (*surrealisme*), XX. yüzyıldaki en yaygın ve en uzun ömürlü sanat/edebiyat akımlarından birisidir. Akım, çok büyük ölçüde **Dr. Sigmund Freud** (1856-1939)’un tez ve düşünceleri üzerine kurulmuştur. Dadaizm ve diğer bazı akımlardan birtakım unsurlar alan sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı yıllarında psikiyatri bölümlerinde çalışmış ve Freud’un düşünceleriyle yakından ilgilenmiş ve eski bir dadaist olan **Dr. Andre Breton** (1896-1966) tarafından sistemleştirilmiştir. İlk bildirisi (Le Premier Manifeste du Surrealisme) yine Andre Breton tarafından 1924’te, bunu tamamlayıcı ikinci bildirisi (Le Second Manifeste du Surrealisme) ise 1930’da ilân edilmiştir. Güzel sanatların çeşitli kolları yanında 1919’dan itibaren edebiyatta; bilhassa şiirde etkili olan sürrealizm, en parlak dönemini 1924-1928 yılları arasında yaşamıştır. 1930’dan sonra çeşitli siyasî düşüncelerle iç içe geçen sürrealizm, çözülme ve dağılma sürecine girer. Sürrealizm; sanatı insan bilinçaltının karanlık ve karmaşık sırlarının tek konusu, sanatkârı da iç beninin emirlerini kâğıda geçiren bir otomat olarak gören, akıl ve mantık perspektifini, kendinden önceki bütün sanat/edebiyat kurallarını reddeden bir sanat/edebiyat akımı.

SÜRREALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Birinci Dünya Savaşı sonrası, gerek Avrupa'da gerekse dünyada yeni bir huzur dönemi tesis etme gayretinin yoğunlaştığı yıllar olarak dikkati çeker. Savaş ve sanayileşme, göçler ve ırkçılığın yükselişi toplumlar ve birey açısından büyük bir kaotik dönem yaratmıştır. 20.yüzyılın başı aynı zamanda büyük rejim dönüşümlerinin de yaşandığı bir dönemdir. Rus Çarlığının sona ermesi ve komünist rejime geçiş, I. Dünya Savaşı sonucu Büyük Alman İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğunun parçalanışı ve yerlerini Cumhuriyet rejimine bırakmaları Avrupa'yı etkileyen başlıca dönüşümlerdir. Her ne kadar uluslararası andlaşmalarla huzur geçici olarak sağlanmış olsa da, yoksulluk ve yeni rejim sancuları ırkçılığın ve faşizmin yükselişini hızlandırmış ve II. Dünya Savaşı felaketine yol açmıştır. İspanya'da Franco, İtalya'da Mussolini, Almanya'da Hitler gibi faşist liderlerin rejimlerin baskısı ve özgürlüğün kısıtlanması sanatçılar arasında büyük bir tepkiye yol açmış, ve bu tepki daha çok eskinin reddi, düşünceyi biçimlendiren bütün normların ihlali olarak kendini göstermiştir. Avrupa'daki bu akıl tutulmasına karşı, kübizm ve dadaizmin zemin oluşturduğu bu tepki tarzı sürrealizmde doruk noktasına ulaşmıştır. Ancak şunu da eklemeliyiz ki 20 yüzyılın başları aynı zamanda teknik ve teknolojinin imkânlarının yeniden insanın emrine verildiği bir dönemdir. İnsan aklının ürünü olan bilim ve teknoloji dev adımlarla ilerlemektedir. Nitekim belli bir süre sonra maddî refahın hızla yükseldiği görülür. Ancak aklıyla madde dünyasında önemli mesafeler kaydeden insan, bu kaotik ortamda iç dünyasını tanıma ve tatmin etmede aynı başarıyı gösterememiştir.

Sürrealizmin doğuşundaki çok önemli bir başka etken Freud'un düşünceleridir. Avusturyalı psikiyatr Dr. Sigmund Freud, böyle bir ortamda insanogluna yeni bir pencere açar ve kendini tanıması hususunda birtakım teklif ve öneriler ortaya koyar. Psikiyatri alanındaki çalışmalarıyla, XX. yüzyıldaki hemen hemen bütün düşünce ve sanat hareketlerini derinden etkileyen Freud, insanın kimliğini korkunç bir çıplaklıkla karşısına koyar ve iki yüzlülük maskesini indirip kendi gerçeğini görmesini sağlar. Ona göre, insanın iki farklı yönü vardır; bilinç tarafı ve bilinçaltı tarafı. Hâlbuki Freud'a gelinceye kadar insan sadece bilinç tarafı ile bilinmektedir.

Bilinç/şuur; insanın akıl ve mantık tarafından kontrol edilen tarafıdır. **Bilinçaltı/şuuraltı** ise; bilincin dinî, ahlâkî ve geleneksel yasaklamaları sebebiyle baskı altında tutulduğu iç güçlerin toplandığı alandır. Bir başka ifadeyle bilinçaltı; gelenek, töre, ahlâk ve dinî mahiyetteki kontrol değerleri ile baskı altında tutulan ve gizlenen asıl benliğimizdir. Bilinçaltı âlemi, içgüdülerimiz, gerçek ve samimî arzularımızla doludur ve onlar tarafından idare edilir. Bir anlamda insanın gerçek iç yüzü bilinçaltında gizlidir.

Freud'a göre insan psikolojisi, "Ego", "Süperego" ve "İd" denilen bilinçaltıdan oluşmaktadır.

"Ego ve Süperego rubun yarı bilinçli bölümleri olup kökleri bilinçaltında bulunmaktadır. İd, rubumuzun bilinçaltı bölümüne verilen addır ve özünde ilkel içgüdülerimiz ve özellikle Libido veya cinsî enerji vardır. İnsan ibtiras ve içgüdülerinden oluşan İd'de hâkim olan şey, zevk ilkesidir. İnsan, bu ilkel içgüdü, ablâkla ve akılla hiçbir ilişkisi olmayan ibtiraslarını tatmin etmek ister, fakat toplumsal değerlerin izin vermediği durumlarda, onları bastırmak ve bilinçaltında hapsedmek mecburiyetindedir. (...) Kökü ve esası İd olan Ego, rubun dış dünyanın talepleriyle oluşan bölümdür. Ego, Süperego dediğimiz sosyal değerlerle İd arasında denge kurmakla ve gerektiği zaman, topluma ve ferde zararsız olduğu hâllerde de içgüdülerin ve ibtiras-

ların tatminine izin vermekle görevlidir. Ego'nun bir görevi de, tatminine imkân olmayan bilinçaltı arzu ve iktirasların işlenerek toplumca benimsenebilecek eylemlere veya değerlere dönüştürülmesidir. (...) Sonuç olarak Ego, rubun yapısı içinde bir denge unsurudur, bir yanda tatmin bekleyen içgüdüler ve iktiraslar, diğer yanda ferdî ve sosyal gerçekler arasında dengeyi sağlamak veya bilinçaltı güçleri sosyalleştirmek onun görevidir.” (Kantarcioglu, 1993, s.224)

Süperego veya bilinç, akıl, töre, sosyal ve dinî değer/kurallar, bilinçaltı ve onun değerlerinin su yüzüne çıkmasına engel olur. Bilinçaltı, bilincin baskısı belli bir noktayı aşınca, rüya yoluyla yeniden bilinç alanına çıkar. Bu sebeple rüyanın önemi büyüktür. Nitekim tarih boyunca insanoğlu rüyaya değer vermiş ve onu yorumlamaya çalışmıştır. Çünkü rüya, sembolik dille bir sır vermedir. Bilinçaltı, sarhoşluk, ateşli hastalık, aklî rahatsızlık gibi hâllerde de su yüzüne çıkar. O hâlde insanı bilinçaltında sakladığı gerçek kimliği ile tanıyabilmek için bilincin baskı unsurlarını ortadan kaldırıp bilinçaltı dünyasının dışarı sızmasına zemin hazırlamak gerekir. Bunun yolu, aklın ve bilincin kontrolünü ortadan kaldırmaktır. Yani rüya, yarı rüya, aklî dengesizlik ve hipnotizmadır.

İnsanın şuuraltı dünyasını (psikanaliz) tanıma hususunda önemli bir pencere açan Sigmund Freud'a göre sanatkar, “güpegündüz düş gören” insandır. Söz konusu düşleri de -uykusunda gördüğü düşler gibi- hayatın imkânları içinde bir türlü tatmin edilemeyen; bu sebeple bastırılıp şuuraltına itilmiş olan isteklerle alâkalıdır. Çocukluğunda bu isteklerini “oyun”la gerçekleştiren insan, ileri yaşlarında bu defa “sanat” a yönelir. Bu itibarla oyun ile sanat, oyunculukla sanatkarlık arasında çok açık paralellikler vardır.

“Yaratıcı yazar oyun oynayan çocuğun yaptığı gibi ayımsını yapar. Bir yandan keskin bir biçimde gerçeklikten ayrılırken öte yandan çok ciddiye aldığı -yani büyük ölçüde duyguyla donattığı- bir düşlem dünyası yaratır.” (Freud, 1999, s.126)

Ancak Freud sanatkarlığı, masum bir oyunculukla sınırlamaz. Sanatkarın düşlerinin “aşırı güçlü ve aşırı geniş” olması, “nevroz” ya da “psikoz” başlangıcı anlamına gelir. Kısacası sanatkarlıkla nevrozluluk; sanat ile nevroz arasında yakın ilişki olduğuna inanan Freud'a göre sanatkar gücünü, ne olağanüstü güçlerin fısıldadığı ilhamdan ne doğuştan getirdiği yeteneklerinden ne de gözlem gücünden alır. Sanatkarın gücü, bilinçaltında saklı duran gerçekleştirilememiş istek ve iktiraslarını sanatın diliyle ifade edebilmesindedir. Bir başka ifadeyle sanat, bilinçaltı duygu ve iktiraslarının sembolleridir.

“Freud'a göre sanatçı, esasen içgüdüsel tatminden vazgeçmek zorunda kalmayı kabul etmediği için gerçeklikten yüz çeviren, sonra da bir fantezi dünyasında cinsel istek ve tutkularının oyununa tam bir serbestlik veren bir kişidir. Fakat o, bu fantezi dünyasından gerçekliğe dönen bir yol bulur; kendine özgü yetenekleriyle fantezilerini yeni bir çeşit gerçeklik biçimine sokar, insanlar da bunları yaşanan hayal üzerine yapılmış değerli yorumlar gibi kabul ederler. Böylece belli bir yoldan giderek yazar dış dünyada gerçek değişimler yaratmak gibi dolambaçlı yoldan gitmeden, olmak istediği kabraman, kral, yaratıcı veya gözde kişi olur.” (Wellek, 1993, s.63)

Önceleri sadece tıp alanında kullanılan Freud'un psikiyatri/psikanaliz ile ilgili bu düşünceleri, zamanla din, folklor ve diğer birtakım alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Estetik ve edebiyat da bu alanlardan birisidir. Nitekim sürrealizm, bu etkinin sonucu ve bu düşünceler çevresinde teşekkül etmiş bir akımdır.

SÜRREALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Breton ve arkadaşları 1924 yılında bir araya gelerek bir manifesto yayımladılar. Bu manifestoda en çok üzerinde durulan konu **otomatizm** ve **oneirizm**dir. Otomatizm insanın bilincindeki her türlü bildik kalıpları ve kuralları yıkarak kendiliğinden ve kontrolsüz bir biçimde iç dünyasını dışa vurmasıdır. Bunun gerçekleşebilmesi için insanın dünyayı ve evreni yarı bilimsiz bir halde rüya gibi algılaması gerekir ki bu durum psikiyatride oneirizm olarak adlandırılır. Saf bir ruh otomatizmiyle insan bilinçaltının karanlık ve karmaşık sınırlarını sanat/edebiyatın yegâne konusu yapan sürrealizmin ilke ve niteliklerini şu başlıklar altında izah etmek mümkündür.

Akla Karşı Olma ve Bilinçaltını Esas Kabul Etme: Sürrealistlere göre sanattaki her türlü gerçek, yaratışın kaynağı olan bilinçaltındadır. Bugüne kadarki dönemde insan, hayat ve sanatın hemen hemen tek belirleyicisi ve yönlendiricisi akıl, zekâ ve mantık olmuştur. Hâlbuki böyle bir tavır, insanın son derece eksik ve tek yönlü olarak tanınmasına sebebiyet vermiştir. Üstelik bu tanıma, onun yapmacıklı veya maskeli yanısıdır. Bu yolla saf ve asıl insana; onun gerçekliğine ulaşmak mümkün değildir. Gerçek insana ulaşmak, öncelikle onun bilinçaltına inilmesi ve bilinçaltının boşaltılması ile mümkün olabilir. Bunun tek yolu ise rüyadır. İnsan rüyada tam bir hürriyet içindedir. Rüya hâlini sunî olarak elde etmenin biricik yolu ise hipnotizmadır.

Gerçeküstücüler, her türlü sanat kurallarına, ahlâkî değer ve töreye, hatta deneye karşı çıkarlar. Zira aklın ürünü olan bu değerler, bilinçaltının su yüzüne çıkmasına engel teşkil eder. Hâlbuki onların temel amacı; bilinçaltının gizli dünyasını serbest çağrışım yoluyla ifade etmektir. Böylece akılla sınırlanan gerçeği aşmak amacıyla olan sürrealizm, sanatı aklın ürünü olmaktan çıkararak **tesadüf** ve **otomatizmanın** ürünü hâline getirmiş olur. Akıllı, hayat ve sanattan kovar. Zira akımın amacı, düşüncenin gerçek işleyişini aktarmak ve düşüncenin sonucunu saf bir biçimde vermektir. Nitekim Breton'a göre sürrealizm şudur:

“Sürrealizm ister söz, ister yazı ile; ya da herhangi bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini belli etmek için baş vurulan katıksız ruh otomatizmidir. Aklın hiçbir denetimi olmadan, her türlü estetik ve ablâk kaygısı dışında, düşüncenin yazılıdır.

Sürrealizm bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üstün varlığını, rüyanın büyük gücünü, düşüncenin yarar gözetmeyen oyununu kabul eden inanca dayanıyor. Sürrealizm, diğer bütün ruh mekanizmalarını kesinlikle yok etmek ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde onların yerine geçmek yönündedir.” (Yetkin, 1967, s.87)

“Sürrealist eser aykırılıklarla, zıtlıklarla, gerçeğe her türlü bağı kesmiş; yitirilmiş olarak kendini gösterir. Sürrealizm, hayal dünyasının çevirisidir. O hayal dünyası ki, içindeki gerçekçi öğeler soyut, soyut öğeler de gerçek olabilir. Sürrealizmde gerçeğin normal açısı büsbütün kapanmıştır. Sürrealizm saf bir psikolojik iradesizlik olup, onun anlatım aracı söz olsun, yazı olsun ya da doğrudan doğruya biçim olsun, her türlü yargılamadan uzakta, bütün estetik ve ablâk kurallarının dışındadır. (...) Sürrealizm diğer bütün psikolojik kuralları çürütmeye uğraşırken gerçek hayat sorunlarının çözülmesi için kendini onların yerine koymak ister.” (Karaalioğlu, 1971, s.143-144)

Yukarıdaki izahlardan anlarız ki, sürrealizme konu teşkil eden malzeme akli/rasyonel değildir. Onun malzemesi aklın ve iradenin dışında, kendiliğinden, otomatik olarak meydana çıkan ruhsal olaylar, bilinçaltından gelen çağrışımlar ve rüyalarıdır. Sürrealizm bu ruhsal olayları, oldukları gibi ve hiçbir müdahalede bulunmadan aktarmak amaçındadır. Bu ilkelerin ışığında sürrealistler, başta realizm ve natüralizm olmak üzere pek çok akıma ve onların estetik görüşlerine karşı çıkmışlardır. Kısacası sürrealizm, “o döneme kadar göz ardı edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, düşün mutlak gücüne, amaçsız düşünceyle oynanan oyuna inanma üstüne kurulur” (Duplessis, 1991, s.7).

Sürrealistler, yukarıda ana hatlarıyla izah edilen anlayışlarını sanat ortamına taşıırken birtakım tekniklerden faydalanırlar ki, bunlar aynı zamanda onların sanatlarının nitelikleri olur. Bunları başında da “otomatik yazı” tekniği gelir.

Sürrealizm dadaizmin devamı olan bir akım olarak ele alınabilir mi? Neden?



Edebiyatı Otomatik Yazı Olarak Görme: Sürrealizmde sanat, akıl, mantık ve zekânın oynadığı bir hüner gösterme oyunu değil, şuuraltının aracısız ve engelsiz bir aktarımı; sanatçı da bir yaratıcı değil, iç beninin emirlerini kâğıda geçiren bir otomattır. Bu sebeple sanatı mantıkla izah etmeye kalkışmak mümkün değildir. Zaten mantık onu kavrayamaz.

Andre Breton, sürrealistlerin temel ilkelerinden biri durumundaki otomatik yazı hususunu şöyle açıklar:

“Düşüncenin kendi üzerinde toparlanmasına mümkün olduğu kadar elverişli olan bir yerde oturduktan sonra kâğıt, kalem getirin. Kendinizi elinizden gelen en pasif veya en alıcı duruma koyun. Kendi dehanızı, yeteneklerinizi ve başkalarınınkileri bir yana bırakın. Edebiyatın, insanı her şeye götüren bazın yollardan biri olduğunu içinizden geçirin. Önceden düşünülmüş hiçbir konu olmadan çabuk yazın, aklınızda tutamayacak ve yazdığınızı yeniden okumak isteğinde bulunmayacak kadar çabuk yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir; her saniyede, dışarıya vurmaktan başka bir şey beklemeyen, bilinçli düşüncenize yabancı bir cümlenin bulunduğu muhakkaktır.” (Yetkin, 1967, 89)

Otomatik yazım özgür çağrışımlarla bir tür doğaçlama eylemidir. Bu eylem sonucunda ortaya çıkan nesne bir sonuçtan çok bir sürecin izlerini taşır. Otomatik yazıda noktalama işaretlerine, imlâ kurallarına lüzum olmadığı gibi, bunları kullanmaya kalkışmak tehlikelidir. Çünkü noktalama işaretleri ve imlâ kuralları, bilinçaltının akışına, bu akışın devamına engel olacaktır. Buna rağmen bilinçaltı akışı, herhangi bir sebepten kesintiye uğrayacak olursa, herhangi bir harf yazılır ve bu harfi takip edecek olan kelimelerin akışı beklenir. Otomatik yazının sonucu, hiçbir zaman aklın, estetik amaçların, ahlâkî değerlerin ve geleneğin denetimine tâbi tutulamaz.

Sürrealistlerin iddia ettikleri gibi bir otomatik yazı ile gerçek bir şiir yazılabilir mi? Düşüncelerinizi açıklayınız.



Alaycı Tavır: Sürrealistler, mizah ve alaya büyük önem verirler; dolayısıyla sanatlarında alaycıdırlar. Onlar, hayat, toplum, insan ve olaylar karşısında alaycı bir tavır takınırlar. Bundaki amaçları, çevremizi, hayatımızı, inançlarımızı oluşturu-

ran değer ve kurumların hâkimiyetini; bundaki akıl ve mantık dokusunu kırmaktır. Zira onlar yeni bir dünya kurmak arzusundadırlar. Böyle bir dünyanın kurulabilmesi, insanın çıkar düşüncesinden, ikiyüzlülükten kurtulması ile mümkün olabilecektir.

Harikulâde Olana İlgi: Harikulâde, insan akli ve mantığının gerçek diye ortaya koyduğu değer ve doğruları aşma eylemidir. Harikalar âleminde komik, olağanüstü ve esrarlı şeyler bir aradadır. İnsanı, aklın kabul ettiği gerçeklerin dışında yer alan hayal, fantezi, rüya ile yüz yüze getirir. Böylece akıl ve mantığın değerleri sarsılır.

Rüyayı Önemseme: Sürrealistlerin temel çağrışım tarzlarından biri rüyadır. Çünkü rüya, insanın kendi iç dünyasına yönelme, bu dünyanın sınırlarını yakalama imkânı verir; akıl, mantık ve gözün gerçeklerinden uzaklaştırır. Rüyalar, uyanırken yaşadığımız gerçeklerden daha da gerçeklerdir. Onlar, şuurumuzun bastırıldığı şuuraltı gerçeklerinin sembolik dilidirler. Onda iki yüzlülük, çıkarıcılık yoktur. Rüyalara sığınma, aynı zamanda hayatın çirkinliklerinden bir kaçış ve kurtuluşur.

Çılgınlığa Yönelme: Sürrealistler, akıl hastaları, uyuşturucu madde kullananlar ve paranoyalara karşı özel bir yakınlık ve ilgi duyarlar. Çünkü sarhoşluk, delilik, akli dengesizlik, sürrealistlerin arzuladığı aklın kontrolünü ortadan kaldırarak asıl benliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Böyle bir şuuraltı boşaltma eylemi, dengeli bir insan için anlamsız ve çılgınlık olacaktır.

Çocukluğa Dönüş: Sürrealistlerde dikkati çeken bir başka husus, çocukluk dönemine özlem ve bunun sonucu olarak çocukluğa dönüştür. Zira çocukluk, insan hayatının en hür, en serbest, en gerçekçi dönemidir. Breton bu konuda sunları söyler:

“Yaşama ne kadar inanırsak inanalım, sonunda gerçek yaşam kendini ortaya kor ve inancımız da kaybolur. Yaşamdan payına düşen şöyle böyle, sıradan bir ömürdür. Düş kırıklığı içinde insan avuntuyu mutlu çocukluk günlerinde bulur. Böylece birçok yaşamı birlikte sürdürme olanağı bulur. Bu hayal içinde tüm güçlükler ortadan kalkar. Öyle ya, çocuklar her sabah kaygıdan, tasadan uzak evlerinden çıkarlar. Her şey bazırdır.” (Alkan, 1995, s.255)

Bunun ötesinde sürrealistlere göre sanat, bir nevi oyundur. Tabî ki büyüklerin oynadığı oyun. Nasıl çocuk, oyuncakları ile her türlü kayıttan azade muhayyilesindeki dünyayı kurar ve onun içinde yaşarsa, sanatkar da bastırıldığı arzu, istek ve hayallerini, sanatın imkânları içinde yaşar ve tatmin olur. Okuyucunun eserle özdeşleşmesi ise, yazarın durumuyla paralellik arz eder.

Yeni ve Şaşırtıcı Bir Dil ve Üslûp: Sürrealistler, kendilerinden önceki edebî akımların, yüzyıllar boyunca geliştirip işledikleri gelenekleşmiş bütün sanat/edebiyat kurallarına karşıdırlar ve onlarla da alay ederler. Dilin belli gramer ve anlam kuralları çerçevesinde kullanımına da karşıdırlar. Jacobson'ın 'edebiyat dilin ihlali' biçiminde tanımladığı 'yeni şiir' özellikle dil ihlalleri ile yeni bir biçim oluşturmaya çalışmıştır.

Meselâ onlarda bireysel bir üslûp endişesi yoktur. Bu konuda büyük sanatkarlara özenmekten ısrarla kaçınırlar. Dilin kullanımında açık, anlamlı ve faydalı olmaya değer vermezler. Bol imaj kullanırlar. Ancak bu imaj, alışılmışın bir hayli dışında keyfi, şaşırtıcı ve yenidir. Kısacası sürrealistler, dilin kullanımında da bilinci çağrıştırabilecek her türlü tavırdan uzak durmaya gayret gösterirler. Nitekim bildirilerinden birinde 'poetik' olanla "uzaktan yakından" bir ilgilerinin olmadığını ve sürrealizmin bir edebiyat akımı değil bir felsefe olduğunu açıklarlar.

Sürrealizm, büyük ölçüde edebiyatın şiir türünde yankısı bulmuştur. Bunun yanında yer yer roman ve tiyatro dalında da örnekleri veya temsilcileri görülmüştür.

Resimde sürrealist bir biçim ise Breton'ın yazı için öngördüğü yeni anlayış çerçevesinde düş ve düşsel olanın yansıtılabilmesi ilkesiyle ortaya çıkar. Max Ernst, Andre Masson, Joan Miro, Salvador Dali gibi öncü ressamlar bir sürrealist yansıtma biçimi oluşturmak için değişik teknikler oluşturmuşlardır. Montaj (montage), fomaj (fomage), kolaj (collage) bu tekniklere örnek olarak verilebilir. Montaj ve kolaj teknikleri birbirinden anlamca bağımsız nesnelerin ve malzemelerin biraraya getirilerek şaşırtıcı bir imgelem oluşturmayı amaçlar. Bu tekniklerin işlevi şiirde 'juxtaposition' (bitiştirme, yan yana koyma) olarak bilinir. Şiirde de şaşırtıcı ve gerçeklik algısını kıran imgeler oluşturabilmek için birbirinden anlamca bağımsız sözcükler ardı ardına dizilir. Bu teknik aynı zamanda bir otomatizm etkisi de yaratır.

Kısaca, sürrealistler aklın sınırlarını aşarak bilinçaltında gizli olan gerçekliğe ulaşabilmeyi amaçlamış; aklı ve dili biçimlendiren her türlü kuralı dışlayarak kendi ifade biçimlerini gerçeküstücü ve alışılmışın dışında bir imgeleme ifade etmeye çalışmışlardır.

Aşağıdaki metni sürrealist olarak niteleyebilir miyiz? Neden? Açıklayınız



MODEL

Paul Eluard

Bunca ışık
 Bunca el ve bunca yüz
 Bütün bu günler arasında bu gecelerin
 Gök gibi kanatları arasında
 Kuşların.
 Kader.
 İnsan, yalnız o, her şeyi buldu.
 Giriş.
 Ufuklar sahnede.
 Akış.
 Işığın düşüşü bir kubbenin üstüne,
 Bir çöl.
 Bir gündüz yıldızı yalnız birkaç gün için.

(Çeviren: Adli Moran)

SÜRREALİSTLER VE ESERLERİ

(Adı geçen sanatkarlar ve eserleri, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor şeklinde anlaşılmalıdır.)

Pierre Reverdy (1889-1960): Fransız şairi. Eserleri: *Poeme en Prose, Lucarne Ovale, Ardoises du Toit, Ferraille, Livre de mon Bord*.

Paul Eluard (1895-1952): Dadaizme katılmış, sürrealizmin kurucusu olmuş, daha sonra gerçekçi sanata dönmüş, çağdaş Fransız şiirinin en önemli isimlerinden biridir. Eserleri: *Ölmeden Ölmek, Acının Merkezi, Paylaşılan Geceler, Cours Naturel, Açık Kitap, İstenen Şiir ve İstenmeyen Şiir, Şiir ve Gerçek, Yaşamağa Değer, Çifte Karanlık, Görmek, Politik Şiirler, Mediuşes, Donner a Voir, Son Aşk Şiiri, Şair ve Gölgesi*.

Andre Breton (1896-1966): Sürrealizmin kurucusu Fransız şairi. Eserleri: *Dindarlık Tepesi, Manyetik Alanlar, Kaybolan İzler, Eriyen Balık, Serbest Bağlar, Ak Saçlı Tabanca, Yıldızlı Şato*.

Philippe Soupault (1897-1990): Sürrealizmin kurucularından Fransız şairi ve yazarı. Eserleri: *Manyetik Alanlar, Rüzgâr Güllü, Zenci, Büyük Adam, Şarkılar, Westwego, Georgia, Poesies Completes, Sans Phrases*.

Louis Aragon (1897-1982): Çağdaş Fransız edebiyatının önemli yazar ve şairi. Eserleri: *Sevinç Ateşi, Anicet veya Panaroma, Telemakın Maceraları, Çalgınlık, Rüyalardan Bir Dalga, Paris Köylüsü, Üslûp Kitabı, Büyük Sevinç, Mazlum Zalim, Güzel Parçalar, Şabane Yolcular, Tasa, Elsa'nın Gözleri*.

Benjamin Perret (1899-1959): Fransız şairi. Eserleri: *Translantik Yolcusu, Uyumak, Uyumak Taşlarda*.

Robert Desnos (1900-1945): İngiliz şair ve yazarı. Eserleri: *Onsekiz Şiir, Yirmi-beş Şiir, Aşk Haritası, Ölümler ve Kalıp Değiştirmeler, Toplu Şiirler*.

Jacques Prevert (1900-1977): Fransız yazar ve şairi. Eserleri: *Sisli Rıbtım, Cennet Çocukları, Hikâyeler, Temsil, Sözler*.

Rene Char (1907-1988): Fransız şairi. Eserleri: *Arsenal, Artine, Claire, Arts Brefs, Le Soleil des Eaux*.

Rene Crevel (1900-1935): Fransız yazarı. Eserleri: *Detours, Mort Difficile, Baby-lone, Mantığa Karşı Rub, Diderot'un Klavseni*.

Özet



Sürrealizm kavramının anlamını açıklamak

Türkçede “gerçeküstçülük” olarak karşılanan sürrealizm, çok büyük ölçüde Dr. Sigmund Freud’un düşünceleri üzerine kurulmuş XX. yüzyılın en yaygın ve en uzun ömürlü sanat/edebiyat akımlarından birisidir. Akım, eski bir dadaist olan Andre Breton tarafından sistemleştirilmiştir.



Sürrealizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

Sürrealizmin doğup gelişmesinde iki temel etkenden bahsedilebilir. Bunlardan birincisi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında bazı olumlu gelişmelere rağmen manevî değerlerdeki yozlaşma sürecinin devam etmekte oluşudur. Manevî bir boşluk içindeki insan, yeni arayışların peşindedir. İkincisi, Sigmund Freud’un düşünceleridir. Freud, o güne kadar bilinmeyen bilinçaltını keşfeder ve insanın kendini tanıması hususunda yeni bir pencere açar. Bilinçaltı; bilincin gelenek, töre, ahlâk ve dinî mahiyetteki kontrol değerleri ile baskı altında tutulan ve gizlenen asıl benliğimizdir. Bir anlamda insanın gerçek iç yüzü bilinçaltında gizlidir.



Sürrealizm akımının temel ilke ve niteliklerini açıklamak

Sürrealizm, saf bir ruh otomatizmiyle insan bilinçaltının karanlık ve karmaşık sırlarını sanat/edebiyatın yegâne konusu yapmak isteyen bir sanat/edebiyat akımıdır. Çünkü sürrealizme göre her türlü gerçek, yaratışın kaynağı olan bilinçaltındadır. Bu sebeple sanatta önemli olan insanın bilinçaltına inilmesi ve boşaltılmasıdır. Bu sebeple gerçeküstçüler, her türlü sanat kurallarına, ahlâkî değerlere ve töreye karşı çıkarlar. Sanatı aklın ürünü olmaktan çıkararak tesadüf ve otomatizmanın ürünü hâline getirmek isterler. Çünkü sanat, bilinçaltının aracısız ve engelsiz bir aktarımı; sanatçı da bir yaratıcı değil, iç beninin emirlerini kâğıda geçiren bir otomatiktir. Sürrealistler, rüya, hipnotizma, mizaha büyük önem verirler. Akıl hastaları, uyuşturucu madde kullananlara karşı özel bir yakınlık duyarlar. Çocukluk dönemine özlem ve bunun sonucu olarak çocukluğa dönüş, onlar için önemlidir. Kendilerinden önceki gelenekleşmiş bütün sanat/edebiyat kurallarına karşıdır ve onlarla da alay ederler. Bireysel bir üslûp endişesinden uzaktırlar. Alışılmışın bir hayli dışında keyfi, şaşırtıcı ve yeni imajlar kullanırlar.

Kendimizi Sınavalım

1. S. Freud'un düşünceleri, sürrealizmin aşağıdaki ilke ve niteliklerinden hangisinde **en belirgin** olarak görülür?
 - a. Sanat/edebiyatta alaycı bir tavır içinde olmak.
 - b. Sanat/edebiyatta bol yeni ve şaşırtıcı imaja yer vermek.
 - c. Sanat/edebiyatta akıl ve mantık perspektifini reddetmek.
 - d. Sanat/edebiyatta insan bilinçaltının ifadesini esas almak.
 - e. Sanat/edebiyatta çocukluk dönemine dönüşü önemsemek.
2. Aşağıdakilerden hangisi sürrealizmin "sanatkâr" ni telemesidir?
 - a. Sanatkâr, bilinçaltını kâğıda geçiren bir otomatür.
 - b. Sanatkâr, bilinçaltının verilerini yaratıcı bir esere dönüştüren insandır.
 - c. Sanatkâr, eserinde çocukluğa dönüşü başarıyla gerçekleştiren insandır.
 - d. Sanatkâr, evrensel insan özünü nesnel biçimde anlatabilen insandır.
 - e. Sanatkâr, bireysel duygu ve düşüncelerini özgün biçimde anlatabilen bir dahidir.
3. Aşağıdakilerden hangisi, sürrealistlerin akıl hastaları ve uyuşturucu madde bağımlılarına özel bir yakınlık duymalarının **gerçek** sebebidir?
 - a. Onların hayatlarının sanat için büyük ve bulunmaz bir kaynak olması.
 - b. Onların, bilinçaltının boşaltılmasında bilincin baskısından uzakta olmaları.
 - c. Onların, toplumsal baskılara aldırış etmiyor olmaları.
 - d. Onların, sanata ve sanatkârlığa daha yakın olmaları.
 - e. Onların, duygu ve düşüncelerini daha kolay ifade ediyor olmaları.
4. Sürrealistlerin alaycı veya mizahî tavırlarının gerçek sebebi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Mizahın sanat eserine önemli değerler katabileceği düşüncesi.
 - b. Eserlerinde akıl hastaları ve sarhoşları konu edinmeleri.
 - c. Mevcut değerlerdeki akıl ve mantık dokusunu kırma isteği.
 - d. Eserlerinde çocukluk dönemini öne çıkarmaları.
 - e. Eserlerinde insan bilinçaltını boşaltmayı esas almaları.
5. Sürrealizmin benimsediği 'gerçek' aşağıdaki seçeneklerden hangisinde verilmiştir?
 - a. Görünenin ardındaki görünmeyen gerçek
 - b. Sezgi melekesiyle kavranabilen gerçek
 - c. Rasyonalist gerçek
 - d. Bilimsel gerçek
 - e. Bilinçaltı gerçeği
6. Sürrealist şairlerin otomatik yazıma önem vermelerinin nedeni aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Bilinçaltını dışavurabilmek
 - b. Bilinçte olanları gizlemek
 - c. Gizem yaratmak
 - d. Anlaşılmaz olabilmek
 - e. Sembolist olabilmek
7. Aşağıdakilerden hangisi sürrealist ifade tekniğidir?
 - a. Lirikizm
 - b. Romantizm
 - c. Kübizm
 - d. Otizm
 - e. Otomatizm
8. Aşağıdakilerden hangisi sürrealist sanatın özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Yeni bir biçim arayışı
 - b. Bilinçaltını dışa vurma
 - c. Çocukluğa dönme arzusu
 - d. Düş ve rüyayı önemseme
 - e. Gerçeği geometrik ifade etme
9. Juxtaposition ne demektir?
 - a. Anlamca bağımsız öğelerin yan yana gelişi
 - b. Dilbilgisi kurallarının ihlal edilmesi
 - c. İki nesne arasında benzetme yapma
 - d. Gerçekliğin anlık olarak yansıtılması
 - e. Düzyazı biçiminde şiir yazma
10. Aşağıdakilerden hangisi sürrealist bir şair olarak **tanımlanamaz**?
 - a. Andre Breton
 - b. Philippe Soupault
 - c. Edgar Allen Poe
 - d. Louis Aragon
 - e. Benjamin Perret

Yaşamın İçinden

“

Dadaizmden Gerçeküstçülüğe Tuğrul İnal

Gerçeküstü Başkaldırma dergisinin ikinci sayısında (1924) A. Breton, dadaizmden ayrılışı konusunda şunları yazıyordu: “Son yıllarda boş ve genel bir güven sorununu her fırsatta gündeme getiren kimi aydınların hiçlikçi tutumlarının yaratabileceği sakıncaları gözlemledim”.

Breton, dadaizmi yadsırken düş ve olağanüstünün verebileceği “bilinmeyen” gerçekleri içeren bütüncül bir şiire ulaşmayı amaçlar. Gerçekten de Breton’un yayımladığı gerçeküstçülük bildirileri incelendiğinde gerçeküstçülüğün, düşüncenin (esprit) kendiliğinden ve tümünden (total) boşalmasını ve işlevini ön koşul olarak benimsediği görülür. 1924’ten başlayarak yönettiği ya da uzaktan da olsa yön verdiği *Lo Revolution Surrealiste*, *Le Surrealisme au Service de la Revolution*, *Varietes*, *Documents*, *Minotaure* adlı gerçeküstçülüğün yayın organı dergilerde, A. Breton, bilgisi ve kişiliğiyle 1789 ihtilalinin yöneticilerinden Saint-Just’ü anımsatır, gerçeküstçülüğü anarşik öznellikten uzaklaştırarak nesnelere özgür düşüncenin ve bilinçaltının bulunduğu bilimsel bir öğretiye dönüştürür.

A. Breton, ilk bildirisinde gerçeküstçülüğün tanımını şöyle yapıyordu: “Gerçeküstçülük, ister söz, ister yazı ile ya da başka bir yolla, düşüncenin gerçek işlevini ortaya çıkarmak için başvurulan içinden geldiği gibi yazma yöntemidir. Bu, usun denetimi olmaksızın, her türlü estetik ve ahlak kaygısı dışında düşüncenin yazılışdır.”

Bu bildiri şu anlamdadır: İnsanoğlu genelde -gerçeküstçülük öncesinde, gerçeküstçülüğe benzeyen rastgele ve bireysel örnekler dışında- mantığın egemenliğinden kendisini kurtaramamıştır. Sağduyu da mantığa eşlik eder. Gerçeküstçülük moda olan salt usçuluğun karşısında olup, geleneksel ve biçimsel inanç ve değerleri düşünceden silip atar. Düşünsel dünyanın en önemli paçalarından biri olan yeni buluşları benimser. Bunlar, imgelem, düş gibi buluşlardır. Yeni bulunan bu güçler ruhun derinliklerinden ortaya çıkarılacak, gerekirse usun denetimine sokulacaktır. Freud, düş gibi gerçeküstçülük için çok önemli bir ruhsal olaya dikkati ve ilgiyi çekmiştir: Düş, sürekli olup, gerçeğin bulunmasına yardımcıdır. Uyanıklık durumunda, bellek düşü parçalara ayrılır. Düş uyanıklığı denetim altında tutar. Düş kurban kişi tam bir doyunluğa erişir, özgürlüğe ulaşır. Düş,

gerçekliğin ve bilinçaltında yatan istekler ve duyguların toplandığı verimli kaynaktır. A. Breton, “görünüş bakımından birbirine aykırı olan durumun, (düş ve uyanıklık) bir çeşit salt gerçeklik olan gerçeküstü içerisinde eriyip kaynaşacağına” inanır. Breton’un ve gerçeküstçülerin ulaşmak istedikleri salt gerçekliktir. Şiirin görevi, olağanüstü denilen amacı, insanı salt gerçekliğe ulaştırmaktır. Şiirde söz konusu olan, düş yoluyla imgeleme erişmek, onun içerisinde salt bir özgürlük düşüncesiyle hiçbir şeyin ve durumun etkisinde kalmadan içinden geldiği gibi yazmaktır. (...)

Aragon’a göre, gerçeküstçülük, şaşkırtıcı imgelerin sürekli denetimsiz kullanılmasıdır. Yukarıda görüldüğü gibi sağduyuyu yadsıyan imgelerin denetimsiz ve kendiliğinden kullanımı, salt us ve sağduyu açısından bakıldığında anlamsız görülebilir. Belki kopuk ama içte kapalı kalan kimi gerçekleri ve duyguları şiirsel anlatıma uygun düşen bir düş havasında algılayabiliyoruz. Baudelaire de, S. Kemal Yetkin’in güzel bir dille çevirdiği *Saçlar* (Baudelaire, Varlık yay., s. 88-90) şiirinde duygularını anlamsızca varan imgelerle anlatıyordu:

İnsanın ve ağacın özsuyla serpiildiği

O sıcak iklimlere, ey gür şiyab örgüler, (Saçlar)

Kabaran deniz olun, alın götürün beni! (...)

Ey koyu gecelerden daba koyu mor saçlar, (...)

Dibindeki tüyler de kırık kâküllerinin

Bayıltıcı kokusu bütün rubuma dolar

Hindistan cevizinin, katranın ve amberin.

Duygusal bir boşalım biçimi olan lirizm, klasik yazında da gördüğümüz gibi salt sağduyu ve düzenli, bağımlı bir biçimde mi verilebilir? Hayır. Kanıtı da yukarıda aldığımız iki örnek. Usun ve mantığın sınırlarını aşan bir lirizm gerçeküstçü bir lirizm: Baudelaire ve Breton-Saupault ikilisi gibi fizikselle anlaksalı birleştiren sözsel çağrışımlarla alışlagelen şiirin dışına çıkan pek çok ozandan söz edilebilir: Rimbaud, Mallarme, Lautremont, Jarry, Saint-Pol Roux, Maeterlinck vb.

Gerçeküstçülere göre bilinçaltı, gerçeğin Freud’e değin bilinmeyen belirleyicisidir. Bilinçaltı, ilk elde algılandığı gibi salt anlamsız ve anlamsız olguların yaratıcılığını amaç edinmez; olgularla nesnelere ilişkisini insan düşüncesinde kurar. Bu kurgu, düş durumunda küçük parçalara ayrılır sonunda sürekli bir bütünlük kazanır. Gerçeküstçü üretim, şiir, düzyazı, resim ya da herhangi bir yaratı, zengin bir bireşimdir. Bu, geniş anlam-

da zihinsel bir işlemdir. Aşk, düş, umut, ruhbilim, rasilantı, gizemcil bilgiler, delilik, tutkular, folklor, mitoloji, ütopya, gerçek ya da imgelemsel geziler, olağanüstü masal, uzakçıl (egzotik) nesnelere ve insanlar bu işlevin makinesel gücü ve parçalarıdır. Gerçeküstücüler bu öğeleri XVIII. yüzyıl “kara roman” (roman noir) larında bulurlar: Horace Walpole, Ann Radcliffe, Marturin ve Lewis’in romanlarında. Sonra da XIX. ve XX. yüzyıl yazarlarının romanlarında. XIX. yüzyılda Petrus Borel, Charles Lassailly (başkaldırma, serüven), Faust’un çevirmeni Nerval (Alman coşumculuğu), Jean-Paul (düş), Novalis (gece ve düş), Hölderlin (şiir), Achim d’Arnim (Masal), Baudelaire (gündelik yaşam), Charles Cros, Huysmans, Rene Ghil, Viele GriHin.

Breton, Aragon, Eluard ve Peret’in 1922 yılında dadaizmden koptuklarını yukarıda belirtmiştim. Yazını ve sanatı kabul ya da yadsıma tartışmasından başlayan bu ayrılığı Freud, Einstein, Heisenberg, Broglie’nin bilimsel çalışmaları hızlandırmıştır. Ruhbilimin, gerekliliğinin (determinizm), göreciliğinin (relativizm)’in çağcıl verilerinden yola çıkarak, bilinçaltını, olağanüstüyü, düşün ve deliliği irdelemeye, gündelikle olan ilişkilerinin yazınsal yapılarda ortaya koymaya girişen gerçeküstücüler, gerçeküstücülüğü sanatsal bir okul olmaktan çok bilgi ve araştırma alanı olarak görürler. (...)

Okuma Parçası

GERÇEKÜSTÜCÜ ATASÖZLERİ

P. Eluard-B. Peret,

Filler bulaşıcıdır.

Bir yumurta öbür yumurtaları kırarsa bu onun omletleri sevmemesindedir.

Büyük kuşlar küçük panjurlar yaparlar.

Metinlerin eksik olduğu yerde kirazlar düşerler.

Kötü taranmış köpek tüylerini yolar.

Dedelerimizin iskeletini kaşımamız.

(Çeviren: Ergin Ertem)

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. d Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz “Bilinçaltını Esas Kabul Etme” bölümünü tekrar okuyunuz.
2. a Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz “Edebiyatı Otomatik Yazı Olarak Görme” bölümünü tekrar okuyunuz.
3. b Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz “Bilinçaltını Esas Kabul Etme” ve “Edebiyatı Otomatik Yazı Olarak Görme” bölümlerini tekrar okuyunuz.
4. c Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz “Alaycı Tavır” bölümünü tekrar okuyunuz.
5. e Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz “Bilinçaltını Esas Kabul Etme” bölümünü tekrar okuyunuz.
6. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Surrealizmin Edebiyattaki İlke ve Nitelikleri” ile ilgili bölümü okuyunuz.
7. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz, “Surrealizmin Edebiyattaki İlke ve Nitelikleri” ile ilgili bölümü okuyunuz.
8. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz, “Surrealizmin Edebiyattaki İlke ve Nitelikleri” ile ilgili bölümü okuyunuz.
9. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz, “Surrealizmin Resimde İlke ve Nitelikleri” ile ilgili bölümü okuyunuz.
10. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz, “Surrealist Şairlerle” ilgili bölümü yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Dadaizm sanatta 'anlamı' tümüyle dışlar. Anlamsızca dizilmiş sözcükler onların bu görüşlerini yansıtır. Oysa sürrealistler anlamı dışlamazlar. Biliçaltındaki anlamı ve gerçeği dışı vurmayı hedeflerler.

Sıra Sizde 2

Otomatik yazı yaklaşımı ile hakiki bir şiir elde etmek mümkün değildir. Çünkü estetik bir değer olan şiir, böyle bir yaklaşımla elde edilemez.

Sıra Sizde 3

Niteleyebiliriz. Çünkü cümlelerin anlamında akıl ve mantık dokusu yoktur. Atasözü gibi toplum tarafından kabul edilmiş doğruları ifade eden bir anlatım biçimiyle alay edilmektedir.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Behramoğlu, A-İnce, Ö. (1997). **Dünya Şiir Antolojisi**. C.1-4. İstanbul: oysal Yayınları.
- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980). **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977-1990). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yetkin, S.K. (1967). **Edebiyatta Akımlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yararlanılan Kaynaklar

- Alkan, E. (1995). **Şiir Sanatı**. İstanbul: Yön Yayınları.
- Duplessin, Y. (1991). **Gerçeküstçülük**. (Çev.İ.Yer-guz-E.Çamurdan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Freud, S. (1999). **Sanat ve Edebiyat**. (Çev. Emre-Ayşe Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.
- İnal, T. (1981). "Gerçeküstçülük". **Türk Dili** dergisi: Yazın Akımları Özel Sayısı. C.XLII, S. 349, Ankara: TDK Yayınları. s.262-280.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**. Ankara: Gazi Ü. Yayınları.
- Karaalioglu, S.K. (1971). **Edebiyat Akımları**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Wellek- Warren, R.-A. (1993). **Edebiyat Teorisi**. (Çev. Ö.F.Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.
- Yetkin, S.K. (1967). **Edebiyatta Akımlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

4

Amaçlarımız

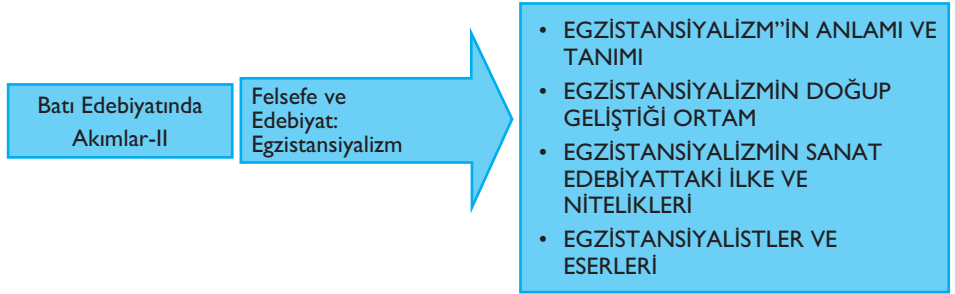
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 👁️ Egzistansiyalizmin kavram anlamını açıklayabilecek,
- 👁️ Egzistansiyalizmin doğup geliştiği ortamı çözümleyebilecek,
- 👁️ Egzistansiyalizm akımının ilke ve niteliklerini açıklayabilecek ve belli başlı egzistansiyalist sanatkârları sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Egzistansiyalizm
- Varoluşçuluk
- Varoluş
- Felsefi Roman
- Bunalım
- Toplumculuk
- Kendini Seçme
- Sorumluluk

İçerik Haritası



Felsefe ve Edebiyat: Egzistansiyalizm

“EGZİSTANSİYALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI

Türkçede “varoluşçuluk” kelimesiyle karşılanan egzistansiyalizm (exister), öncelikle felsefi bir düşünüş veya hareketin adıdır. Başlangıcını veya temellerini Blaise Pascal, Bergson hatta Sokrates’e kadar götürenler olmakla birlikte egzistansiyalizm asıl, XIX. yüzyılın ortalarından sonra şekillenmiş, 1930’lu yıllardan sonra yaygınlık kazanmıştır. İlk büyük temsilcisi Danimarkalı filozof **Sören Kierkegaard**’dır. Daha sonra Frederic Nietzsche, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Simon de Beauvoir, Merlau-Ponty gibi filozof veya filozof-yazarlar, varoluşçuluk felsefesini geliştirip savunan şahsiyetler olmuşlardır. Sanatta/edebiyatta varoluşçuluk, 1935’lerden itibaren hayat bulmaya başlamış, İkinci Dünya Savaşından sonra daha da güçlenmiştir. 1955’lerden sonra zayıflayarak yerini başka akımlara bırakan egzistansiyalizm, bugün de yer yer varlığını sürdürmektedir.

Egzistansiyalizm; *tamamıyla egzistansiyalist felsefe üzerine oturtulan ve insanın varoluş problemini edebiyat yoluyla geniş kitlelere aktarmayı esas alan bir sanat/edebiyat akımıdır.*

EGZİSTANSİYALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Varoluşçuluk felsefesi ve edebiyat akımının doğuş zeminindeki sosyal, siyasî, ekonomik meseleler üzerinde durmuyoruz. Çünkü bundan önceki akımlarda anlatılan Batı toplumlarının XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında içinde buldukları şartlar, egzistansiyalizm için de geçerlidir. Jean Paul Sartre, egzistansiyalizmin doğup geliştiği ortamı şöyle özetler:

Varoluşçuluk; “köklerinden kopmuş temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, topluma yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Bu felsefe daha çok, toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu, günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu, insan manasız bir varlık hâline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar.” (Sartre, 1977, s.10)

O zaman burada öncelikle egzistansiyalist felsefeyi tanımamız gerekir.

Egzistansiyalist Felsefe: Tartışma konusunu felsefenin başlangıcından alan egzistansiyalizm, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren bir yığın yozlaşma karşısında bunalıma düşen insanın varlık ve kimliğini yeni baştan sorgulamayı esas alan bir felsefedir. Adı geçen felsefenin merkezinde insan ve onun varoluş problemi vardır.

Varoluşçuluğun kurucusu durumundaki Søren Kierkegaard, bu noktada büyük ölçüde Sokrates'e dayanır ve onun "*kendini bil*" ilkesinden hareket eder. Böyle bir ilke, hiç şüphesiz, "Ben kimim?" sorusu ile çok yakından alâkalıdır. Bu sorudan hareket ederek insanı yapı ve dinamik oluş birliği içinde tanımaya çalışan egzistansiyalizm, o güne kadarki felsefelerden tamamen farklı bir yöntem izler. Zira bütün felsefeler, varlığa -dolayısıyla insana- soyut bir yaklaşım içinde olmuşlardır. Yani onların yaklaşımında herhangi bir varlık (Ali veya Veli) değil, genel varlık (insan) ve onların özü esas olmuştur. Hâlbuki egzistansiyalizm, tam bunun zıddına bireyseldir, bireye dayanır ve bilfiil birey (Ali veya Veli) üzerinde durur. Çünkü gerçek varlık insanın kendi ferdiyetinde; gerçek bilgi de insanın kendini bilmesindedir. Dış dünya ile ilgili bilgiler, bir kuruntudan ibarettir ve insanı kendini beğenmişliğe sevk eder. Realite ile ilgili gerçek bilgiye varmak istiyorsak kendimizden hareket etmek zorundayız. Kısacası egzistansiyalizm, obje (nesnel algı) üzerinde değil süje (öznel algı) üzerinde yoğunlaşan öznel bir felsefedir.

İnsanın kimliği, varlığı, kendine ve topluma karşı olan sorumluluklarını yeniden sorgulayan egzistansiyalizm, bu sorgulamasını -adından da anlaşılacağı gibi-, "*var olma*" problemi üzerinde yoğunlaştırır. Var olan'ın "*varoluş*" problemi. Burada "var olanın varoluş problemi" ifadesine dikkat etmek gerekir. Çünkü üzerinde durduğumuz felsefe, varlık problemine eğilmez. Var olanın, var olduktan sonraki varoluş süreci ve bu sürecin mahiyeti üzerinde durur. Bu açıdan bakıldığında egzistansiyalizm, bir anlamda gerçeğe ve somuta dönüştür. Varoluşçuluğun bu konudaki temel fikri; "**Var olma (existence), öz/cevher'den (essence) önce gelir.**" cümlesinde ifadesini bulur.

Jean Paul Sartre, bu konuyu şöyle açıklar:

"İnsanoğlu ilkin vardır, sonra şu ya da budur. Kısacası, insanoğlu, kendi özünü eliyle yaratmak zorundadır; kişiliğini, dünya sahnesine atılarak, acı çekerek, kavgaya ederek yavaş yavaş belirler ve tanımlama sonuna dek açıklar; insanoğlu ölmeden, insanlık yok olmadan ne oldukları söylenemez." (Sartre, 1981, s.322)

Aslında var olma problemi, insanlığın başlangıcından beri bütün felsefi ekollerin ve dinlerin üzerinde fikir yürüttüğü ve farklı izahlar getirdiği bir konudur. Platon'un idea ve eidola ayrımıyla başlayan ve varoluşçuluğa kadarki felsefi ekoller ve dinlerin bu konudaki ortak fikri; "*Öz, varoluştan önce gelir.*" cümlesiyle özetlenebilir. Yani bahçedeki ağaçtan önce onun özü; insandan önce de onun özü vardır. Bütün ağaçlar ve insanlara ait bu özlerin toplamı ise, evresel ağaç ve evrensel insan özünü teşkil eder. Meselâ evimizdeki masayı ele alalım. Masanın varlığı ortaya çıkmadan önce, onun plâni veya şeması (özü), onu yapacak olan zanaatkârın kafasında vardır. Zanaatkâr masayı, kafasındaki bu plâna göre var eder. Bu sebeple önce öz, daha sonra da varoluş vardır. İnsan için de durum aynıdır.

Hâlbuki varoluşçuluk felsefesinde durum tamamıyla bunun zıddıdır. Önce mevcut (var olan) vardır. Öz varoluştan sonra hayat bulur. Bu sebeple insan önceden tarif edilemez. Çünkü o, yaşamaya başlamadan önce hiçbir şey değildir.

"Varoluş özden önce gelir. İyi ama, bu ne demektir. Şu demektir: İlkin insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır.

Varoluşçuya göre insan dâba önceden tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir o zaman. Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır." (Sartre, 1977, s.63-64)

Egzistansiyalist felsefenin özünü oluşturan insanın “varoluş”u ne demektir? Açıklayınız.

Ayrıca varoluş **hürriyete** muhtaçtır. Bu da sadece insana ait bir imtiyazdır. Yani, insanın dışındaki varlıklar, varoluştan sonra söz konusu olan özlerini şu veya bu biçimde seçme, belirleme ve bu seçime göre şekillendirme hürriyetine sahip değildirler. İnsan, kendi kendini seçebilen, varlığını hür iradesiyle şekillendirebilen ve kendi kendisinin eseri olan tek varlıktır. Çünkü insan, kendisini seçer. Tabii ki, bu hususları gerçekleştirebilen insan, gerçek insandır. Aksi takdirde bir masadan, bir taştan farksızdır.

Mademki varlığın özü, var olmasından sonra gerçekleşiyor; insan kendi kimliğini kendi seçimleriyle belirliyor, o hâlde insan kendinden **sorumludur**. Onun sorumluluğu, seçme imkânından kaynaklanır. Korkak veya cesur, cahil veya âlim, kötü veya iyi, ahlâksız veya ahlâklı, inançsız veya inançlı... olmak gibi bir yığın ikilem arasında seçim yapmanın sorumluluğu insanın omuzlarındadır. O hâlde sahip olduğu kimlikten dolayı kimseyi suçlama hakkına sahip değildir.

Jean Paul Sartre, insanın bu sorumluluğunu, çok daha geniş çerçevede tutar. İnsan sadece kendinden değil, bütün insanlardan; çevresinde, ülkesinde, hatta bütün dünyada yaşanan olay ve gelişmelerden sorumludur. Bu sorumluluğu, öncelikle kendi kendini seçmekle; bu seçim sonucu ortaya çıkan kişiliğinin sergileyeceği örneklikle; her türlü tavır, hareket, söz, fiilleriyle yerine getirir. Zira sorumsuzluk, hem insan olma şerefine hem de yaşama fikrine aykırıdır.

“Gel gelelim, gerçekten de varoluş özden önce geliyorsa, insan ne olduğundan sorumludur öyleyse. İşte, varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu omzuna yüklemektir. Ne var ki biz, “insan sorumludur” derken, yalnızca “kendinden sorumludur” demek istemiyoruz, “bütün insanlardan sorumludur” demek istiyoruz.” (Sartre, 1977, s.67)

O zaman varoluş, içinde bulunduğumuz şartlara karşı takınılan tavırda ve yapılan seçimde ifadesini bulur, diyebiliriz. Elbette şu veya bu milletten olma, şu veya bu cinsiyette olma, fizik olarak şu veya bu niteliğe sahip olma konusunda seçme imkânımız yoktur. Fakat içinde yaşadığımız şartlara, gelişmelere, olaylara karşı “evet” veya “hayır” deme ve buna göre tavrımızı belirleme hakkımız ve sorumluluğumuz vardır.

Seçme eylemi, bir defa ile sınırlı değil, süreklidir. İnsan yaşadığı müddetçe her an yeni seçimlerle karşı karşıyadır. Aksi takdirde varoluş süreci kesilip statikleşme, donma, taşlaşma söz konusu olacaktır. İnsan bu seçimlerinde de hürdür.

Varoluşçuların hürriyet anlayışı, genel hürriyet anlayışından farklıdır. Onlara göre hürriyet; “Ne insan tabiatının felsefî bir kudreti, ne her istediğini yapma hürriyeti, ne de zindanda bile elimizden alınamayan iç sığınaktır. İnsan her istediğini yapamaz ama yine de hürdür, çünkü varoluşundan sorumludur. O, bu yükü taşır ve yaptıklarının hesabını verir. Bu anlamda hürriyet bir baş belâsıdır, ama insanın büyüklüğünü yapan da odur.”

Varoluşçulara göre, insanlar sadece doğma, büyüme ve ölmeye eşittirler. Bunun dışındaki eşitlik iddiaları, propaganda laflarından ileri gidemez. İnsanın üstün, orta veya aşağı oluşu, kendi hür seçiminin sonucudur. Üstünlük veya aşağılık, soya çekime, fizikî niteliklere veya ekonomik, sosyal, dinî güce dayanmaz.

Kötümser bir felsefe olan egzistansiyalizme göre, insan **bunaltı**dadır. Bu bunaltının temel kaynağı veya insanın sürekli bir bunalım içinde bulunmasının sebebi, insanın sınırlılığı ve yoklukla yüz yüze bulunması; kendi kendini yaratmak, bu yaratma esnasındaki seçme mecburiyeti ve seçmedeki hürriyetindedir. İnsanoğlu, sebebini bilmeden ve kendi arzusu dışında dünyaya gelmiştir. Tesadüfen kendine yabancı olan dünyaya gelmiş bulunan bu insan, Tanrısız, yardımcısız ve yalnız bırakılmıştır. Kendi kendini yaratmak, bunun için de seçmek hürriyeti ve bundan doğan sorumlulukla baş başa kalan insan, sürekli bir bunaltı ve bunalımdadır. Çünkü gerek kendisiyle ilgili, gerekse toplum ve insanlıkla ilgili hiçbir olumsuzluktan şikâyet hakkı yoktur. Kendi hür seçiminin sonunda doğabilecek olumsuzluklardan, kötülüklerden, yanlışlıklardan bahsedemez. İnsan, hür eyleminde, pişmanlıktan dem vuramaz. Herhangi bir mazerete, engele sığınamaz. Üstelik varoluşun sonu, sonsuzluğa değil, hiçliğe, saçmalığa açıktır.

Egzistansiyalistler bu noktada kendi içinde iki gruba ayrılırlar.

Dine Bağlı Varoluşçuluk: Sören Kierkegaard, Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Karl Barth, Gabriel Marcel, Unamuno dine bağlı, Tanrı'ya inanan bir varoluşçuluk felsefesi geliştirirler. Sören Kierkegaard her bireyin yaşamın sunduğu seçenekler arasından bilinçli ve sorumlu bir tercih yapması gerektiğine inanır. Bu inancın temelinde insanı soyut bir varlık gibi neden-sonuç ilişkisine indirgeyen Hegelci rasyonalist felsefeye karşı çıkış vardır. Kierkegaard'a göre Hegelci felsefe, insanı diğer tüm nesnelere gibi rasyonalist bir düşünce sisteminde ele alarak öznel gerçekliği yadsır ve insanla diğer nesnelere varoluşu arasındaki ayrımı göremez. Rasyonalist bilgi, insanı tamamen çevresi tarafından belirlenen bir varlık olarak ele alır. Oysa somut insan, diğer canlılardan farklı olarak sahip olduğu olasılıkları değerlendirebilir ve bir seçim yapabilir. Bu nedenle bireyin varoluşu diğer nesnelere varoluşundan farklıdır; bilimsel bir kadercilikle tanımlanamaz.

Kierkegaard varoluşu tanımlarken insanın ne olduğu ve ne olması gerektiği arasında bir ayrım yapar ve 'varoluşu' özden varlığa doğru giden bir süreç olarak görür. Bu süreç Hristiyanlıktaki 'günah' ve 'arınma' arasındaki ilişkiye benzer. Tanrı insanın özündedir. Tanrı inancından uzaklaşan insan özüne 'yabancılaşır' ve umutsuzluğu artar. Bu yüzden insanın varoluşunda 'inanç' zorunlu bir eylemdir ve Tanrıya ne kadar yaklaşırsa insan özünü o kadar iyi anlayabilir ve varoluşunun bilincine varır.

Kierkegaard bireyin varoluşunu üç evrede tanımlar: **Estetik, törel** ve **dini** evreler. *Estetik evre* bireyin 'haz' peşinde olduğu veya 'soyut felsefi aydınlanma' yaşadığı dönemdir. Haz peşinde olan birey romanslar ve erotik zevklerle yarını düşünmeden ve belirli törel bir hedef koymadan zaman geçirir ve varolma probleminin farkında değildir. Aynı biçimde, soyut felsefeyle aydınlanma yaşayan bireyde gerçeklikten uzak, insanın somut hallerini anlamaktan aciz bir uğraş içindedir. Uşculuk ona bir tür körlük yaşatır. Her iki birey tipi de bu evrenin sonunda yaşamalarında törel amacın eksikliğinden kaynaklanan bir boşluk hissederler ve bu boşluk onları törel evreye hazırlar. *Törel evre* bireyin ölüm gibi bir sonla yüzleşerek kendi içine yönelmesi ve bilinçli bir seçim yapmasıdır: ya hazzın ve usun oluşturduğu umutsuz ve yabancılaşmış bir birey olarak kalacaktır ya da onu bütünleştirecek ve kendisi kılacak bir inançla Tanrı'ya yönelecektir. Törel evre Socrat'ın 'kendini bilmek' eyleminden 'kendini seçmek' eylemine geçiştir. *Dinsel evre* Tanrı inancıyla 'günah'tan kaçınma ve kendini bulma' evresidir. Kierkegaard *Ölümüne Hastalık* adlı yapıtında 'inanç' ile 'günah'ın karşıt olduğunu; günah işleme eyleminin birey özelinde 'umutsuzluğa kapılmak' ve 'onun peşinden giderek ölme arzu-



Sören Kierkegaard
(1813-1855)

su duymakla eş görülebileceğini ifade eder. İnanç ise varlığın anlamına erişerek kendini duyumsamak ve huzura ulaşmaktır. Kısaca, varoluşçu felsefenin toplamı Tanrı'dır.

Kierkegaard bir yazar olarak eserlerinde 'parodi' 'yerme' 'taşlama' gibi üsluplarla hem döneminin rasyonalist düşüncesini hem de Kiliseyi eleştirmiş ve 'soyut insan'dan 'somut insan'a geçişin temellerini atmıştır.

Tanrısız Varoluşçuluk: Varoluşçu felsefeci ve yazarların bir kısmı da 'tanrısız' bir varoluşu öngörürler. Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Simon de Beauvoir, George Bataille gibi filozof-yazarlar bu grupta yer alırlar.

Kierkegaard varoluşa Tanrı özünde ulaşılabilirliğini savunurken Friedrich Nietzsche 'Tanrı öldü' der. *Şen Bilim* adlı eserinde güpegündüz elinde fenerle dolaşan bir deli 'Tanrı öldü' diye haykırır. Bu söz Nietzsche'nin varoluş felsefesini de özetler. İnsanlık serüveni boyunca tanrılar insana itaat etmesini ve mutsuz olmasını hükmetmiştir. Ona göre Tanrı 'ilk ve son Hristiyanı' çarmıhta öldürecek kadar acımasızdır. İnsanın kendini yaratabilmesi için önce Tanrının buyurganlığından ve onu edilgen kılan bütün dinsel kurallardan kurtulması gerekir. Nietzsche'ye göre varolmanın amacı **üstinsana** (Übermensch) ulaşmaktır ve ancak Tanrı düşüncesi öldüğünde 'üstinsan'a ulaşılabilir. Nietzsche üstinsanın özelliklerini *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinde şöyle betimler: Yaşadığı çağda insan her türlü değeri kaybetmiş, umutsuz ve yaşamın anlamından uzaklaşmış bir hayvana benzer. Bu yol insanı nihilizme (hiçlik) götürür. İnsanın kendini hiçlik içinde hissetmesine neden olan onun eksik yanlarının oluşudur. İnsan kendindeki eksikliği aşarak yanılsamalardan ve boşuna yücelttiği anlamsız değerlerden kurtulduğunda üstinsana ulaşabilir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te de belirttiği gibi, bu görüş İslam felsefesindeki 'insan-ı kamil' ile benzerlikler gösterir.



Friedrich Nietzsche

Camus ve Sartre ise Tanrı düşüncesini tümüyle dışlarlar ve varoluş felsefesine ataist bir yorum getirirler. Her ikisi de hür olmayı varoluşun ön koşulu olarak değerlendirir ve insan üzerinde baskı oluşturan din, ahlak, gelenek, aile gibi her türlü kuruma karşı çıkarlar. Sartre, Kierkegaard'ın felsefesine benzer biçimde insanın yaşamının kendi seçimleri ile oluşabileceğini, iradesi üzerindeki bütün engellere karşı durarak kendi benini yaratabileceğini ve böylece özüne ulaşabileceğini savunur. Diğer bir deyişle, 'varoluş' 'öz'den önce gelir. Kierkegaard'ın kullandığı 'bulantı' kavramı da Sartre'nin felsefesinin temel tanımlayıcılarından biri olmuştur. Dünyanın 'kendinden varlığı' nesnelere ve düzenin değişmezliği insana bulantı verir. Dünya olduğu gibidir ve her şey aynı kalacaktır. Oysa insan, diğer nesnelere farklı olarak 'değişebilme ve kendini seçme' olanağına sahiptir. Sartre'nin *Bulantı* adlı eserinde de 'Antoine Roquentin' çevresinin kendinden değişmez varlığı karşısında bulantı duyar ve bu bulantı onun potansiyel olarak değişebileceği bu kendinden dünyada 'kendi için' 'kendini' yaratabileceği düşüncesine götürür.

Görülüyor ki, Tanrı tanımamak, insana ve insan hürriyetine verilen değerden kaynaklanmaktadır. Bu grup, Tanrı'ya inanmadıkları gibi, tarihe, geçmişe ve geleceğe de inanmazlar; rejimlere, ahlâka, aşka ve bütün kurtuluş ümitlerine şüpheyle bakarlar. İnsanı bunalım ve bunaltı içinde görürler. Onlar için kendini seçmemiş olan insan için hayatın sonu hiçliğe açılır.

İki grubun ortak olduğu hususlar; varoluşun özden önce geldiği düşüncesine inanma, topluma karşı bireye değer verme ve eski felsefi düşüncelere karşı olmandır. Kısacası varoluşçuluk, ne maddeci ne de ruhçu bir felsefedir. Realizm ile idealizmi sentez etmek isteyen varoluşçuluk, çağdaş bir felsefedir ve sadece çağ üzerinde durmuştur.

Kendinden varolma:

Noumen veya Ding an Sich olarak adlandırılan, Kant Felsefesinde bilinemez ve tanımlanamaz olan gerçek bilgi

EGZİSTANSİYALİZMİN SANAT EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Egzistansiyalizm, yukarıda da vurgulandığı gibi, öncelikle insanın varoluş problemi üzerine yoğunlaşan felsefî bir akımdır. Söz konusu akım, İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarından itibaren sanata ve özellikle edebiyata sızramış; geniş kitlelere yayılmasını da bu yolla gerçekleştirmiştir. Akım, daha çok roman ve tiyatro türlerinde ifadesini bulmakla birlikte, sürrealizmle iç içe veya ondan da birtakım nitelikler alarak şiir ve diğer sanat kollarında da yer almış ve işlenmiştir. Varoluşçuluğun çağdaş olan en önemli temsilcisi, Jean Paul Sartre'dır. Simone de Beauvoir, Marleau-Ponty, Rilke, Kafka, Camus, Malraux, Bernanos, Unamuno gibi isimler de -yer yer kendi içinde farklılıklar taşımakla birlikte- varoluşçuluğun önemli temsilcileridir.

Edebiyatta Egzistansiyalizm Felsefesini Esas Alma: Varoluşçu filozofların temel amaçlarından birinin, felsefe ile sanat/edebiyat arasındaki uçurumu veya kopukluğu ortadan kaldırmak ve bazı noktalarda birbirine yakın bu iki alanı barıştırmak olduğu söylenir. Nitekim egzistansiyalist edebiyatın en belirgin niteliklerinin başında, özellikle roman türünde geniş bir felsefî içeriğe sahip olması gelir. **Felsefî roman**, varoluşçuluk akımının en gözde edebî türüdür.

Başlangıcında Dostoyevski'nin huzursuz romanlarının yer aldığı bu yönelişte soyut gerçeğin somut bir biçimde daha rahat anlatılması ve bundan faydalanma düşüncesi önemli bir faktördür. Aslında genel anlamıyla felsefî roman, diğer akımlarda da zaman zaman görülmüştür. Üzerinde durduğumuz akımın felsefî roman anlayışı, diğerlerinden ayrılır ve farklılıklar taşır. Söz konusu farklılıkların başında, bütün insanların veya insanlığın ortak özünün anlatımı değil, her insanın kendine mahsus ve onun varoluşunu sağlayan niteliklerinin anlatımı üzerinde yoğunlaşmış olmak gelir.

Egzistansiyalist bir yazarı ilgilendiren tek tek insanın varoluş serüveni ve bu serüvenin ruhî temelleridir. Bu sebeple egzistansiyalist bir eserde insan genellemelerine dayanan "karakter" ve "tip"ten bahsedilemez. Zira insan, hayatın akışı içinde doğumundan ölümüne kadar çeşitli durumlarla karşı karşıya olan bir varlıktır. Her durum karşısında bir seçim yapmak durumunda olan bu insan, seçiminden sorumludur. Söz konusu seçme mecburiyeti, onu bir yığın bunalımlara sürükler. İşte egzistansiyalist bir eserin konusu budur. Yani bir insanın doğumundan ölümüne kadarki zaman dilimi içinde yaşadığı var olma problemi. Böyle bir eser karşısında okuyucunun uyanık olması gerekir. Zira kahramanın hangi durum karşısında nasıl bir tavır takınacağı veya nasıl bir tepkide bulunacağı önceden bilinemez, tahmin edilemez.

Simone de Beauvoir, felsefî romandan ne anladıkları konusunda şunları söyler:

"Şimdiye kadar ki roman, hikâye ve tiyatrolarda bir edebî kişi psikolojik özellikleriyle anlatılıyordu. Biz onu, metafizik denen, yani bir kişinin bütün dünyaya karşı durumunu gösteren bütün özellikleri ile yaşatacağız. Ama insanlar ile dünya arasındaki münasebet, bir fikir münasebeti olmaktan çok, bir uğraşım, bir duygu, tek kelime ile canlı bir münasebettir. Biz eserlerimizde işte bunu vermek istiyoruz. Endişe, ölüm korkusu, isyan, hakikati arayış bir insanın asıl kişiliğini, cimriliği ve korkaklığından daha iyi belirtir.

İyi yazılmış, iyi okunmuş bir felsefî roman, başka hiçbir edebî türün yapamayacağı ölçüde bayatı aydınlatır. Felsefî roman, romanın en yüksek, en mutlak nevidir. Çünkü insanların ve insancıl olayların dünya ile münasebetlerini tümel (küllî) olarak sezmeğe çalışır. Sırf edebiyatın ve sırf felsefenin yapamayacağı şeyi o yapar." (Karaklı, 1978, s.402-403)

Karakter: Başkalarına benzemekten çok kendine özgü özellikleriyle belirginleşen kahraman.

Tip: Kendine özgü özellikleriyle değil, ait olduğu veya temsil ettiği grup ve sınıfın ortak özellikleriyle belirginleşen kahraman.

Edebiyata Toplumcu Bir İşlev Yükleme: Varoluşçular, kendilerine mahsus bir toplumculuk anlayışına sahiptirler ve bu anlayış içinde edebiyat yaparlar. Çünkü insan hem kendisine karşı hem de topluma karşı sorumludur. Bu sorumluluk duygusu onun topluma katılması ve onu yönlendirmesi görevini yüklemiştir. Sanatkâr, kendini toplumdaki soyutlayarak fildişi kulesine çekilemez. Hatta sanat ve sanatkâr, politikaya bile katılmalı, karışmalıdır. Böyle bir durum ne sanatı ne de sanatkârı küçültmez, aksine yüceltir.

“Biz edebiyattan, yazdıklarımızdan utanmak istemiyoruz; düşündüğümüzü söylemeden yazı yazmak istemiyoruz. Bunu istesek de yapamayız; çünkü, artık bunu hiç kimse yapamaz. (...) yazar, toplumun dışına çıkamaz, o halde çağına iyice sarılsın; tek çıkar yol budur. O, çağının, çağı onun malıdır.” (Sartre, 1981, s.325)

Bu tavır, aynı zamanda egzistansiyalistlerin “sanat sanat içindir” düşüncesine karşı oldukları açıkça ortaya koyar. Ayrıca onlar, romantizme, realizme ve gerçeküstücülüğe de karşıdırlar.

Söz konusu toplumculuklarına rağmen egzistansiyalistler, halka hitap eden, halkın anlayabileceği bir edebiyat yapmaktan uzaktırlar. Popülist edebiyat yapıp yapıp da açıkça belirtirler. Onlar, belli ölçüde felsefi birikimi olan aydın zümreye hitap ederler. Çünkü eserleri bir hayli kapalı, anlaşılması oldukça zor, yer yer de semboliktir.

Egzistansiyalistlerin toplumculuğu, ne ölçüde realistlerin toplumculuğuna benzer? Açıklayınız.



Olay Örgüsünü Önemsizleştirme: Varoluşçu edebiyatın anlatma esasına bağlı türlerinde (özellikle Sartre'nin roman ve tiyatrolarında) olay örgüsü ve olay örgüsünde merakı kamçılayan entrika, en eza indirilmiş ve önemsizleştirilmiştir. Daha çok varoluş sürecindeki insanın, içinde bulunduğu bunalımlı, sıkıntılı, kararsız hâli anlatılır. Bu insan her an yeni bir seçim, yeni bir kararla yüz yüzedir. Söz konusu tavır, bir tahlilcilik olarak değerlendirilemez. Yani egzistansiyalist romancı, psikolojik çözümlerinin hâkim olduğu bir roman peşinde de değildir. Ayrıca o, bir tezin ispatı gibi bir amaç da gütmeyiz.

Kaotik Edebiyat: Egzistansiyalist edebiyat, karamsar ve varoluş bunalımı yaşayan insanı ele alır. Bu nedenle kaotik bir bakış açısı eserlere yansır. Çünkü dünya saçma ve iğrenç; deniz soğuk ve kara; sevgili “kirlili ve besinli bir yemek dolabı”dır. İnsan, âdeta kapalı bir oda veya hücreye benzeyen bu dünyada yaşamak zorundadır. Bu sebeple onun hayatı boşluk, hiçlik, sıkıntı, bunalım ve abesle doludur.

Yalın ve Ağırbaşlı Bir Dil ve Üslûbu Benimseme: Egzistansiyalist yazarlar edebiyata belli bir biçim ve söylem özelliği kazandırmayı ve estetik bir öngörü oluşturmayı amaçlamamışlardır. Bu akım daha çok içerik ile ilgilidir. Bu nedenle egzistansiyalistler, edebiyatta üslûpçuluğa; parlak ve göz kamaştırıcı cümlelere karşıdırlar. Önemli olan çağın bunalımlı insanını yalın, soğukkanlı ve bir filozof ağırbaşlılığı içinde anlatabilmektir.

Absürdizm ve Yabancılaşma : Absürd (saçma/uyumsuz) kavramını ilk kullanan kierkegaard olmakla birlikte absürdizmi varoluşçu felsefede belirginleştiren Camus olmuştur. Camus, *Sisifos Söylencesi* adlı eserinde absürd olanı Sisifos'un tanrıların onu cezalandırması ile yaşadığı durum üzerinden aktarır. Sisifos ölümlülerin en bilgisi olmasına rağmen tanrılar tarafından dağın tepesine çıkarmakla cezalandırılır. Sisifos kayanın dağın tepesinde durmayıp aşağı yuvarlanacağını bilme-

Absürdizm: herhangi bir yaratıcı olmadığından insanlığın evrende bir anlam bulmasına yönelik uğraşlarının boşa bir çaba olduğunu ve eninde sonunda bu anlam bulma uğraşının başarısız olacağını söyleyen felsefi düşünce akımı

sine rağmen her defasında yılmadan kayayı sırtında yukarı taşıması ve yaşadığı bu kısır döngü saçmadır. Sisifos sorununa bir çözüm olmadığını bildiği halde aynı işi yapmaya devam eder. Bu noktada Camus intiharı reddeder ve saçmalığa rağmen didinmek bile 'insanın yüreğini doldurmaya yeter' der. Camus'nun bu kavramı edebiyata kazandırmasıyla zengin bir absürd edebiyat gelişir. Özellikle tiyatrodaki Samuel Beckett, Edward Albee, Harold Pinter absürdizm ilkesiyle pek çok eserler vermişlerdir. Bunlardan en yaygın olarak bilinenlerden biri Beckett'in 'Godot'u Beklerken' adlı yapıtıdır.

Camus'nun yabancılaşma ile ilgili görüşü ise Yabancı adlı romanında biçimlenir. Yabancılaşma insanın yaşadığı saçmalığın sonucunda ortaya çıkan durumdur. Kafka'nın Dönüşüm adlı eserinde kendine yabancılaşmanın uç noktasında bir böcek olarak gördüğümüz birey, Camus'un romanında çaresiz ve bezgin ölüme adım adım yaklaşır. *Mersault* karakteri kendine ve çevresine o kadar yabancılaşmıştır ki başına gelenleri dışarıdan biri gibi izler ve ölümünü durdurmak için hiç bir şey yapmaz.

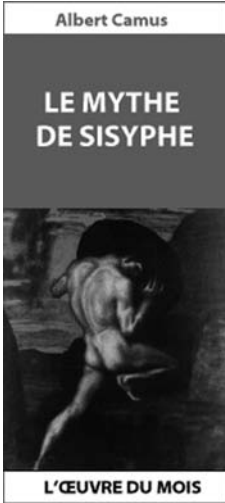
SIRA SİZDE



Ekspresyonist yazarların egzistansiyalist yazarlara öncülük ettiği söylenebilir mi? Neden?

EGZİSTANSİYALİSTLER VE ESERLERİ

(Adı geçen sanatkarlar ve eserleri, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor şeklinde anlaşılmalıdır.)



Camus'nun 'Le Mythe de Sisyphe' adlı eserinin ilk baskısının kapağı

Friedrich Hölderlin (1770-1843): Alman şairi. Eserleri: *Şiirler, Hiperiyon, Empedokles*.

Sören Kierkegaard (1813-1885): Danimarkalı yazar. Eserleri: *Enten-Eller, Stadier paa Livets Vej ne Gjentagelsen, Ablak Öğütleri*.

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900): Alman şair ve filozofu. Eserleri: *Trajedinin Doğuşu, Böyle dedi Zerdüşst Ecce Homo*.

Paul Claudel (1868-1955): Fransız şair ve yazarı. Eserleri: *Ode Les Muses, Cind Grandes Odes, La Cantate a Trois Voix, Poemes de Guerre, Visages Radieux, L'Oeil Ecoute*.

Andre Gide (1869-1951): Nobel Edebiyat ödülü sahibi Fransız yazarı. Eserleri: *Dar Kapı, Kalpazanlar, Dünya Nimetleri, Immoraliste, Yeni Nimetler, Journal, Interviewes Imaginaires, Angel'e Mektuplar, Ayrı Yol, Savurgan Çocuğun Dönüşü, Vatikan Zindanları*.

Paul Valery (1871-1945): Fransız şairi. Eserleri; *Leonard de Vinci'nin Metodu-na Giriş, Mösyö Teste ile Akşam, Genç Park, Hazlar, Çeşitlilik, Rub ve Dans, Bugününün Dünyasına Bakışlar, Benim Faustum*.

Robert Frost (1875-1963): Amerikan şairi. Eserleri; *Kuşların Şarkısı Hiçbir Zaman Aynı Olmayacaktır, İpek Çadır, Yıldız Gibi Bir Şey Seç, Örümlü Duvar*.

William Faulkner (1897-1963) Nobel edebiyat ödülü sahibi Amerikan romancı. Eserleri: *Askerlerin Ücreti, Gürültü ve Kızgınlık, Ber Ölürken, Tapmak, Ağustos Işığı, Sütun, Yenilmeyen, Yaban Palmiyeleri, Köy, Toz Toprak İçinde*.

Andre Malraux (1901-1976): Fransız romancı ve eleştirmeni. Eserleri: *Kanton'da İsyân, Kâğıttan Aylar, Fatihler, İnsanlığın Hâli, Büyük Yol, Umud, Meleklerle Savaş, Altenburg'un Ceviz Ağaçları, Sanat Psikolojisi*.

Jean Paul Sartre (1905-1980): Egzistansiyalizmin kurucusu ve savunucusu Fransız düşünür ve sanatkarıdır. Deneme, hikâye, roman ve tiyatro türlerinde eserler veren Sartre'nin önemli eserleri: *Duvar, Bulantı, Akıl Çağı, İçimizde Ölüm,*

Müblet, Son Şans, Özgürlük Yolları, Sinekler, Saygılı Yosma, Kirli Eller, Sözcükler, Diyalektik Aklın Eleştirisi.

Albert Camus (1913-1960): Nobel edebiyat ödülü sahibi Çağdaş Fransız yazarları. Önemli eserleri: *Yabancı, Ters Yüz, Düğünler, Yabancı, Sisifos söylencesi, Anlaşmazlık, Veba, Sıkıyönetim, Doğrular, İsyen Eden İnsan.*

Simone de Beauvoir (1908-1986): Fransız kadın yazar. Eserleri: *Konuk Kız, Başkalarının Kanı, Gereksiz Ağızlar, Varoluşçuluk ve Ulusların Bilgeliği, İkinci Cins, Veda Töreni, Düzenli Bir Genç Kızın Anıları.*

Milan Kundera: (1929-)Çek asıllı Fransız yazar. Eserleri: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, Kimlik, Bilmemek, Güllünesi Aşklar*

Aşağıdaki metin Canus'nun Veba adlı romanından alınmış bir bölümdür. Bu eserin tümünü okuyunuz ve üzerinde çalışarak varoluşçu unsurların neler olduğunu gerçekleriyle birlikte açıklayınız.



VEBA

Albert CAMUS

Siz biçbir insanın kurşuna dizilmesini gördünüz mü? Elbette ki hayır, öyle infazlarda ancak davetliler bazır bulunur, bunlar da önceden seçilmiş kimselerdir. Sizler hep basılı resimlerle, kitaplardakinden ötesini bilmezsiniz. Göz bağı, bir direk ve uzaktaki askerler... Hepsi bu kadar değil işte! Kurşuna dizme müfrezesinin mahkûmdan ancak bir buçuk metre ötede durduğunu bilir misiniz? Bilir misiniz ki mahkûm ileriye iki adım atacak olsa tüfekler göğsüne dayanacaktır? Bilir misiniz ki bu kısa mesafeden ateş edenler atışlarını kalp bölgesine çevirirler ve hepsi birden koca koca kurşunlarıyla oraya ateş edince insanın, yumruğunu içine sokabileceği bir delik açılır? Hayır, bilemezsiniz çünkü bunlar kimsenin bahsetmediği küçük teferruatlardandır. İnsanların uykuları vebaların hayatından daha kutsaldır. Bu mert insanların uykularına engel olmamalı. İnsanın çok zevksiz olması lazım bunun için. Zevk sabibi olmak ise, herkes bilir ki, olayların üzerinde fazla durmamaktır. Fakat ben o gündən beri bir türlü rahat uyuyamadım. Acı tat ağzımın içinde kaldı ve boynuna bunun üzerinde durmaktan, yani düşünmekten geri kalmadım.

O zaman anladım ki, bütün ruhumla vebaya karşı savaştığımı sandığım halde, bu uzun yıllar boyunca bizzat kendim bir vebalı olmaktan kurtulamamıştım. Binlerce insanın ölümüne bilvasita razı olmuştum, bayatta onların ölümüne sebep olan hareket ve prensipleri yerinde bularak bunu teşvik de etmişim. Başkaları bu yüzden rahatsızlık duyar gibi değildiler veya hiç değilse bundan kendileri hiç bahsetmiyorlardı. Benimse artık gurtlağıma kadar gelmişti. Hem onlarla beraber, hem de yalnız başımaydım. Vicdamındaki rahatsızlıklardan söz açtığım zamanlar, bahis konusu şeyin ne olduğunu düşünmek gerektiğini söylüyorlar ve çok defa bana tesir edici sebepler ileri sürüp bunları yutturmak istiyorlardı, fakat hiçbiri beni kandıramıyordu. Onlara cevap olarak o kırmızı cübbeler giyen büyük vebalıların da bu gibi vakalar için mükemmel delilleri bulunduğunu, eğer bir kere küçük vebalıların ileri sürdükleri lüzumlu sebepleri ve mübrem kuvvetleri kabul edersen, büyük vebalıların ileri sürdüklerini de reddetme imkân olamayacağını söylüyordum. Bana, o kırmızı cübbelilere bak vermenin, mahkûmiyet kararının yalnız onlar tarafından verilmesini kabul etmek sayılacağı cevabını veriyorlardı. Fakat ben, buna bir kere müsamaha gösterildi mi, artık önünü almaya imkân olamayacağını söylüyordum. Öyle görülüyor ki, kimin daha çok öldüreceği konusunda tarihin beni baklı çıkardığını anlıyorum. Hepsi cinayetin uyandırdığı öfke içindeler, zaten başka vaziyette olmalarına imkân yok.

Bana düşen şey, mubakeme yürütmek değildi. O kızıl baykuştı, o pis, vebalı ağızların zincire vurulmuş bir insanın öleceğini bildirmesiydi. Her işlerini, o insanın uzun geceler ve geceler boyunca can çekişmesini, öleceği anı gözleri açık beklemesini ve öyle yok edilmesini sağlamak üzere kurmuşlardı. Benim derdim göğüste açılan o delikteydi. Ve kendi hesabıma hiç değilse, bu iğrenç kasaplık için bir baklı sebep göstermeyi reddedeceğimi kendi kendime söylüyordum. Daba berrak görebilmeyi umarak bu inatlı körlüğü tercih ettim.

O zamandan bu yana bende bir değişme olmadı. Uzun zamandan beri utanç duyuyorum, uzaktan da olsa, iyi niyetle de olsa, kendim de sırası gelince bir katil olduğundan ölesiye bir utanç duyuyorum. Zaman geçtikçe, ötekilerden daha mükemmel olanların bile ya öldürmek ya da öldürülmekten başka bir şey yapamayacaklarını fark ettim, çünkü bu, yaşadıkları hayatın mantığına uygundu ve bu yeryüzü üstünde başkalarının ölmesine sebep olmayacak tek bir harekette bulunmamız imkânsızdı. Evet, ben o utançı yaşamaya hep devam ettim, hepimizin vebanın içinde olduğunu bir kere öğrendikten sonra huzurumu, tamamen kaybettim. Bugün de hepsini anlamaya çalışarak, kimsenin canına kasteden düşmanı olmaksızın bunu bilmeye gayret ediyorum. Artık bir vebalı olmamak için ne yapmak gerekirse onu yapmak gerektiğini biliyorum. Böyle hareket etmekle ancak huzura, ya da onun yerini alan güzel bir ölüme kavuşmayı ümit edebiliriz. İnsanları ferablatacak, onları kurtarmasa bile, hiç değilse daba az kötülük etmelerine sebep olacak veya mümkün olduğu kadar az kötülük etmelerini ve bazan da azıcık iyilik etmelerini mümkün kılacak yol buydu. İşte bunun için, uzaktan veya yakından, baklı veya baksız sebeplerle, insanları öldüren veya bunu mazur gösteren her şeyi red ve inkâr etmek kararını verdim. İşte bu yüzden veba salgını bana yeni hiçbir şey öğretmiyor, sadece, safınızda mücadele etmek gerektiğinden başka... En kesin bir ilim olarak biliyorum ki (evet Rieux, görüyorsunuz ya hayatta bilmediğim şey yok) her birimiz vebayı kendi içimizde taşıyoruz, çünkü kimse, dünyada hiç kimse ondan kendini koruyamamıştır. İnsanın dalgın bir anında kendini unutup başka birinin suratına doğru nefes vermemeye ve ona hastalığı bulaştırmamaya dikkat etmesi lazımdır. Tabii olan bir şey varsa o da mikroptur. Geriye kalan, sağlık, kusursuzluk, bir irade meselesidir. Hiç duraklamaması gereken bir irade meselesi. Namuslu insan, başkalarına hastalık bulaştırmayan insan, mümkün olduğu kadar az dalgın olandır. Dalgın olmamak için de irade ve sağlam bir azim lazım. Evet Rieux, vebalı olmak çok yorucu bir şeydir. Bu yüzden herkes yorgun, bitkin bir halde, çünkü bugün herkes az çok vebalı durumda. Bunun için, bu balden kendilerini ayırıp çıkarmak isteyen bazı kimseler, ölümden başka hiçbir şeyin onları kurtaramayacağı sonsuz bir yorgunluk içinde yaşıyorlar. Çeviren; Nedret Tanyolaç Öztokat

Özet



Egzistansiyalizmin kavramının anlamını açıklamak

Türkçede “varoluşçuluk” olarak karşılanan egzistansiyalizm, öncelikle felsefi bir akımdır. Başlangıcı Sokrates'e kadar götürülebilen egzistansiyalizm, asıl XIX. yüzyılın ortalarından sonra şekillenmiş, 1930'lu yıllardan sonra yaygınlık kazanmış, 1935'lerden itibaren de edebiyata sıçramıştır. Egzistansiyalizm; tamamıyla egzistansiyalist felsefe üzerine oturtulan ve insanın varoluş problemini edebiyat yoluyla geniş kitlelere aktarılması esas alan bir sanat/edebiyat akımıdır.



Egzistansiyalizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

Varoluşçuluk, Batı toplumlarının XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında içinde buldukları bunalım ve arayış şartları içinde doğup gelişmiştir. Temelinde de egzistansiyalist felsefe mevcuttur. Egzistansiyalist felsefe, insan ve onun varoluş problemi üzerinde durur. Ancak bu konuda o güne kadarki felsefelerden tamamen farklı bir yaklaşım sergiler ve kendinden önceki “Öz, varoluştan önce gelir.” düşüncesini reddeder. Egzistansiyalizmin bu konudaki fikri; “Var olma, öz/cevher'den önce gelir.” şeklindedir. Bu sebeple insan önceden tarif edilemez. Varoluş hürriyet'e muhtaçtır. İnsan, kendi kendini seçebilen, varlığını hür iradesiyle şekillendirebilen tek varlıktır. Bu bakımdan insan kendinden, hatta bütün evrenden sorumludur. Kötümser bir felsefe olan egzistansiyalizme göre insan bunalıtdadır. Bunalımın temel kaynağı da insanın sınırlılığı ve yoklukla yüz yüze bulunması ve seçme hürriyetindedir. Egzistansiyalistler bu noktada kendi içinde iki gruba ayrılırlar. Bunlar; Dine Bağlı Varoluşçuluk ve Tanrısız Varoluşçuluk'tur.



Egzistansiyalizm akımının ilke ve niteliklerini açıklamak

Egzistansiyalistlerin temel amaçlarından biri, felsefe ile sanat/edebiyat arasındaki uçurumu ortadan kaldırmaktır. Bu sebeple egzistansiyalist edebiyatın en belirgin niteliği, geniş bir felsefi içeriğe sahip olmasıdır. Bu eğilim felsefi roman türünü beraberinde getirir. Ancak bu roman, bütün insanların veya insanlığın ortak özünün anlatımını değil, her insanın kendine mahsus varoluşunu sağlayan niteliklerinin anlatımını üzerinde yoğunlaşmasıyla diğerlerinden ayrılır. Egzistansiyalist bir yazarı ilgilendiren tek tek insanın varoluş serüveni ve bu serüvenin ruhi temelleridir. Bu sebeple egzistansiyalist bir eserde “karakter” ve “tip”ten bahsedilemez. Varoluşçular, kendilerine mahsus bir toplumculuk anlayışına sahiptirler. Çünkü insan hem kendisine karşı hem de topluma karşı sorumludur. Buna bağlı olarak “sanat sanat içindir” düşüncesine karşı çıkarlar. Ancak onlar halka hitap eden bir edebiyat yapmaktan da uzaktırlar. Varoluşçu edebiyatın anlatma esasına bağlı türlerinde olay örgüsü ve olay örgüsünde merakı kamçılayan entrika, en eza indirilmiş ve önemsizleştirilmiştir. Egzistansiyalist edebiyat, karamsarlık ve bunalım edebiyatıdır. Çünkü sahihsiz, Tanrısız, yardımcısız insan, âdeta kapalı bir hücreye benzeyen bu dünyada yaşamak zorundadır. Bu sebeple onun hayatı boşluk, hiçlik, sıkıntı, bunalım ve abesle doludur. Egzistansiyalistler, edebiyatta üslûpçuluğa; parlak ve göz kamaştırıcı cümlelere karşıdır. Önemli olan çağın bunalımlı insanını yalın, soğukkanlı ve bir filozof ağırbaşlılığı içinde anlatabilmektir. Ayrıca, dünyanın varlığı karşısında insanın durumunu ‘absürd’ ve ‘saçma’ kavramlarıyla açıklarlar.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdakilerden hangisi egzistansiyalizmin insanın varoluş problemi hakkındaki temel görüşünü vermektedir?
 - a. Öz, varoluştan önce gelir.
 - b. Var olma, özden önce gelir.
 - c. Önce insanın özü var olur.
 - d. Var olmak, insanın özünü oluşturur.
 - e. Önemli olan insanın var olması değil, özünü oluşturmasıdır.
2. Aşağıdakilerden hangisi egzistansiyalistlerin "sorumluluk" kavramına yükledikleri anlamı açıklamaktadır?
 - a. İnsanın kendi özünü oluşturma sorumluluğu
 - b. İnsanın var olma sorumluluğu
 - c. İnsanın çevresine karşı sorumluluğu
 - d. Toplumun insana karşı olan sorumluluğu
 - e. Toplumun dış dünyaya olan sorumluluğu
3. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi egzistansiyalistlerin bunalım ve bunaltılarının sebeplerinden biri **değildir**?
 - a. İnsan hayatının boşluk, hiçlik ve abesle dolu olduğu inancı
 - b. İnsanın sınırlı bir hayat ve sonunda da hiçlikle yüz yüze bulunduğu inancı
 - c. İnsanın kendi özünü var etme sürecindeki seçme hürriyeti
 - d. Rejim ve toplumların insan hürriyetini kısıtladığı inancı
 - e. İnsanın kendi arzusu dışında dünyaya bırakıldığı düşüncesi
4. Aşağıdakilerden hangisi romantik bir roman ile egzistansiyalist bir roman arasındaki temel farklılıklardan biri **değildir**?
 - a. İçerikte duygusallık-İçerikte felsefe
 - b. Olay örgüsünün önemliliği-Olay örgüsünün önemsizliği
 - c. İçerikte mutluluk ve neşe- İçerikte bunalım ve bunaltı
 - d. Bir hayli bireysel bir dil ve üslup-Yalın ve ağırbaşlı bir dil ve üslup
 - e. Bireyin duygusal hayatının serüveni-Bireyin özünü var etme serüveni
5. Aşağıdakilerden hangisi egzistansiyalistlerin romanlarında "tip"e yer vermemelerinin sebebi **değildir**?
 - a. Tipin toplumda belli bir kesim ve sınıfı temsil etmemesi
 - b. Tipin modern insanı anlatmada yetersiz olması
 - c. Tip yaratmanın zor olması
 - d. XX. yüzyıl toplumlarında artık tipin kalmaması
 - e. Tipin bireyi değil toplumda belli bir kesim ve sınıfı temsil etmesi
6. Aşağıdakilerden hangisi egzistansiyalizmin kabullerinden biri olabilir?
 - a. Sanatın işlevi yeni bir üslup geliştirmektir.
 - b. Roman bireyin varoluş sürecini yansıtmalıdır.
 - c. Gerçeklik doğaüstü tanımlanmalıdır.
 - d. Edebiyat özü değil geneli yansıtmalıdır.
 - e. Felsefeyi edebiyat oluşturur.
7. Aşağıdakilerden hangisi egzistansiyalist sanatçılardan biri **değildir**?
 - a. Robert Frost
 - b. William Falkner
 - c. Jean Paul Sartre
 - d. Albert Camus
 - e. Max Ernst
8. Egzistansiyalist bir yazarın eserindeki **en belirgin** özellik aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Soyut ve sembol yüklü ifadeler
 - b. Dini ve ahlaki öğretiler
 - c. Karakter ve tipler
 - d. Bireyin varoluşunun ruhi serüveni
 - e. Deneysel bir üslup
9. Aşağıdakilerden hangisi egzistansiyalist felsefecilerden biri **değildir**?
 - a. Sören Kierkegaard
 - b. Frederic Nietzsche
 - c. August Comte
 - d. Martin Heidegger
 - e. Karl Jaspers
10. Aşağıdakilerden hangisi Nietzsche'nin görüşlerinden biridir?
 - a. Üstün insanı ancak Tanrı yaratabilir.
 - b. İnanç olmaksızın var olunamaz.
 - c. Üstün insanı toplum yaratır.
 - d. İnsanın varoluşu hiçliğe giden bir yoldur.
 - e. Üstün insanı ahlaki normlar yaratır.

Yaşamın İçinden



VAROLUŞÇULUK

Jean Paul Sartre

Uğradığı bir sürü eleştiriye karşı varoluşçuluğu savunmak istiyorum burada. Bu eleştirilerden ilkinde göre, varoluşçuluk umutsuzluğun doğurduğu bir durgunluk, bir miskinlik içinde kalmaya çağırıyor insanları. Ona kalırsa, kapalıymış bütün çıkar yollar, bu yüzden eyleme hiç yer yokmuş dünyada, hareket olanaksızmış. İşte bu durum, salt gözleyici felsefeye götürüyormuş varoluşçuluğu. Oysa, tek başına gözleyicilik bir şeye yaramazmış. Üstelik sonunda burjuva felsefesine sürüklenmiş kişiyi. (...)

Bu çeşitli eleştirileri cevaplandırmaya çalışacağım şimdi. Zaten bu küçük açıklamanın adını “varoluşçuluk bir insancılıktır” koyuşum da bundan. Gerçi birçok kimse burada insancılıktan söz açılmasına şaşabilirler. Olsun, biz gene de yolumuzdan dönmeyeceğiz, insancılıktan ne anladığımızı belirtmekten geri durmayacağız. Her şeyden önce şunu söyleyelim: Varoluşçuluk deyince, insanın yaşamasına yol veren ve her gerçeğin, her eylemin bir çevreyi, bir insancıl özneliği kucakladığını gösteren bir öğreti anlıyoruz. Bilindiği gibi, bize yapılan en zorlu saldırı insan hayatının sözüm ona hep kötü yanları üzerinde durmuş olmanızıdır. Geçenlerde bir kadını anlattılar: Hatuncağız sinirlenince ağzından uygunsuz bir söz kaçırmış. Bunun üzerine utanmış, özür dilemiş, “Ben de varoluşçu mu oluyorum ne!” demiş. Görüyorsunuz ki her çirkinlik, her bayağılık varoluşçuluğa yapıştırılıyor artık.

Bize doğalcı (naturaliste) denilmesi de bu yüzden. Hani sahiden öyle olsaydı yüreğimiz yanmazdı; asıl doğalcılığın bugün doğurduğu kızgınlık ve korkudan daha büyük bir öfke ve ürperti uyandırdığımızı görür de şaşır kalırdık. Öyle ki, Zola'nın bir romanını -sözgelimi Toprak'ı- sıklımadan okuyan kimseyi, varoluşçu bir romanı okuyunca hafakanlar basardı. Ne denli üzünçlü olursa olsun, ulusların bilgeliğinden yararlanan biri, gene de bizi ondan daha üzünçlü (hüzünlü) bulurdu. Ama bu, “önce can sonra canan” ya da “iyilik eden kötülük bulur” demekten yeğ değil midir?

Burada kullanılacak bir yağın beylik söz var ki hepsi de aynı kapiya çıkıyor: Sakın kurulu düzene karşı gelmeyiniz, iktidara kafa tutmayınız, çizmeden yukarı çıkmayınız, uslu olunuz! Çünkü bir geleneğe yaslanmayan her eylem romantiklidir. Doğruluğu anlaşılmalı bir denemeye dayanmayan her girişim (teşebbüs) başarısızlı-

ğa uğramak zorundadır! Yaşantılarımız da gösteriyor ki kötüye eğilimlidir insanlar! Onları bundan alıkoymak için önlerine sağlam engeller dikmek gerek; yoksa, bir kargaşadır sarar ortalığı!

Bu adamlar buna benzer can sıkıcı özdeyişleri (hikmetleri) ısıtıp ısıtıp önümüze sürerler. Dillerinden gerçekçi türküler eksik olmaz. Öyleyken, bir edimin iğrenç yanını az buçuk gösterdiniz mi, hemen kalkar varoluşçuluğu karamsar, üzünçlü, karanlık olmakla suçlarlar. Kendi kendime sorarım hep: Bu baylar varoluşçuluğun kötümserliğinden mi, yoksa aşırı iyimserliğinden mi yakınıyorlar? Açıklamaya çalıştığım öğretilerde onları korkutan, varoluşçuluğun insana bir seçme olanağı tanımış olması mı yoksa? Bunu anlamak için tüm felsefe alanında gözden geçirmek gerekiyor soruyu.

Varoluşçuluk nedir?

Bu sözcüğü kullananların çoğu, onu savunurken oldukça güçlük çekiyorlar şimdi. Çünkü bu sözcük moda oldu artık. O kadar ki, Clartes'nin dedikodu yazarı bile fıkrasının altına “Varoluşçu” diye imza atıyor, falanca ressamın ya da müzikçinin bile varoluşçu olduğundan dem vuruluyor. Hem de büyük bir sevinç duyuluyor bunun söylenmesinden. Diyeceğimiz, varoluşçuluk sözcüğü öylesine yayıldı, anlamı öylesine genişledi ki, artık hiçbir anlamı kalmadı desek yeridir. Görünürde gerçeküstüculüğe (surrealisme) benzer bir öncü akım da bulunmadığı için olacak, aylıklık ve rezaletle düşkün kimseler, varoluşçuluğa dört elle sarıldılar. Oysa, bu felsefe hiçbir şey getirmiyor onlara. Çünkü, rezaletle en az elverişli bir öğretiler o. Oldukça kuru ve sıkı bir öğreti. Daha çok uzmanlara ve filozoflara özgü bir öğreti...

Öyledir ama, yine de kolayca tanımlanabilir bu öğreti. İşlerin bunca karışması, iki çeşit varoluşçu bulunmasından geliyor: Birinci çeşit varoluşçular, Hristiyan varoluşçulardır. Katolik mezhebinden Karl Jaspers'le Gabriel Marcel bunlardandır. İkinci çeşit varoluşçular ise tanrıtanımaz varoluşçulardır. Bunlar arasında Heidegger'i, Fransız varoluşçularını ve beni sayabilirsiniz. Bu iki kolu birleştiren ortak yan, her ikisinin de şu düşüncüyü benimsemiş olmasıdır: “Varoluş özden önce gelir.” İsterseniz buna, “Öznellikten hareket etmek gerekir” de diyebilirsiniz. Peki ne demektir bu? Ne anlamalıyız bu sözden? Yapılmış bir nesneyi, sözcüğü bir kitabı ya da bir kâğıt keseceğini ele alalım. Bu nesneyi bir kavramdan esinlenen (ilham alan) bir zanaatçı yapmıştır. Zanaatçı onu yaparken bir yandan kâğıt keseceği kavramına, öbür yandan

da bu kavramla birleşen bir üretim tekniğine, bir yapış reçetesine başvurur. Böylece, kâğıt keseceği hem belli bir biçimde yapılmış bir nesne, hem de belli bir işe yarayan bir eşya olur.

Neye yaradığını bilmeden kâğıt keseceği yapmağa kalan bir kimse tasarlanamaz. Bu demektir ki, kâğıt keseceğinin özü (yani onu yapmayı ve tanımlamayı sağlayan reçetelerin, tekniklerin, niteliklerin hepsi) onun varlaşmasından önce gelir. Karşımda şöyle bir kitabın ya da böyle bir kâğıt keseceğinin bulunuşu önceden belirlenmiştir. Burada dünyanın teknik görümü (vision) ile karşılaşıyoruz. Bu görüme bakarak, “yapış, varoluştan önce gelir” diyebiliriz.

Kaynak: (Çeviren: Asım Bezirci)

Okuma Parçası

Jean Paul Sartre

BULANTI

Perşembe, saat on bir buçuk:

Okuma salonunda iki saat çalıştım. Sonra, pipo içmek için aşağıya, avluya indim. Zemin, gül renkli tuğlalarla döşelidir. On sekizinci yüzyıldan kaldığı için Bouville’liler bu avluya övünürler. Chamad ve Suspedard soakağın başına yerleştirilmiş eski zincirler yüzünden otomobiller içeri giremez. Köpeklerini gezdirmeye çıkmış siyah elbiseli kadınlar, duvarlar boyunca kemerlerin altında dolaşırlar. Aydınlığa çıkmazlar pek. Ama genç kızları gibi kaçamak ve doymun bakışlarını Güstave İmpetras’ın heykeline çevirir, onu göz ucuyla süzerler. Bu bronz devin ismini bilmezler herhalde. Ama redingotuna ve silindir şapkasına bakıp, seçkin bir kişi olduğunu anlarlar. Güstave İmpetraz, şapkasını sol elinde tutuyor, sağ elini bir kâğıt tomarının üzerine dayamış. Sanki büyük babaları, bronz haline getirilip, bu kaidenin üzerine yerleştirilmiş gibi gelir onlara. Her konu üzerinde kendileri gibi, hem de tıpkı kendileri gibi düşündüğünü anlamak için uzun boylu bakmak zorunda değildirler. Bu adam, elinin altında ezilen kâğıt tomarlarından edindiği uçsuz bucaksız bilgeliğini ve yetkisini bu hanımların minnacık ve kaskatı düşüncelerinin yararına kullanılmıştır. Siyahlar giyinmiş hanımlar, bir iç rahatlığı duyar; ev işlerine yönelir, köpeklerini gezdirirler. Çünkü babalarından kalan o kutsal, o güzelim düşünceleri savunmak sorumluluğu onlara düşmez. Bronz-

dan bir adam bu işi üzerine almıştır.

Büyük Ansiklopedi’de bu zatla ilgili birkaç satır var. Geçen yıl okudum. Kitabı pencerenin kenarına koymuştum, bulunduğum yerden İmpetraz’ın yemyeşil kellesini görebiliyordum. 1890 yıllarına doğru, kendini gösterdiğini öğrendim. Akademi müfettişiymiş. Sevimli resimler yapmış. Üç tane de kitabı var. “Eski Yunanlılarda Ün Kazanma Üzerine” (1887), “Bollin’in Eğitbilimi” (1891), ve 1899’da yazdığı bir şiirsel vasiyet. Çoluk çocuğunun, sağbeğeni sahiplerinin yakarışlarını ardında bırakarak 1902 yılında bu dünyadan göçmüş.

Sırtımı kitaplığın duvarına dayadım. Sönmeğe yüz tutan pipomu çekeştiriyorum. Kemerlerin altından korka korka çıkıp İmpertaz’a gözünü kırpmadan kurnazca bakan ihtiyar bir kadın görüyorum. Birden yürekleşip, avluyu dört nala geçiyor. Heykel önünde bir an duruyor, geviş getirir gibi çenelerini oynatıyor. Sonra basıp gidiyor. Gül rengi zemin üzerine bir kara leke haline giriyor ve duvarın çatlaklarından birinin içinde gözden kayboluyor. 1800 yıllarına doğru, pembe tuğlaları ve evleriyle, bu alan belki de neşeli bir yerdi. Oysa, şimdi kurumuş, kötüleşmiş, tiksinti veriyor insana. Kaidenin üzerinde duran şu adamcağızdan ötürü bu.

Bronza dökülünce, bu üniversite öğretmeni bir sihirbaz haline girmiş. İmpetraz’a tam karşıdan bakıyorum. Gözleri yok, burnu pek belirli değil. Bir ilçedeki bütün heykellere, bulaşıcı hastalık gibi ara sıra musallat olan o acayip cüzzam, sakalını kemirmiş. Selam veriyor. Yeleğinde, kalbinin üzerine gelen yerde aç renkli bir leke var. Hastalığa tutulmuş sanki. Canlı değil ama, büsbütün ölü de sayılmaz. Çevresine sessiz bir güç yayıyor, bir rüzgâr gibi itiyor gövdemi. İmpetraz beni avludan dışarı atmak istiyor. Pipomu bitirmeden hiçbir yere gitmem. Sıksa bir gövde beliriyor ardımda, irkiliyorum.

“Özür dilerim efendim, rahatsız etmek istemezdim. Kendi kendinize konuştuğunuzu gördüm de. Yazacağınız cümleleri düşünüyordunuz mutlaka.” Gülümsüyor: “Aleksandirin yakalıyordunuz herhalde.”

Autodicate’a aptal aptal bakıyorum. Şaşkınlığım onu da şaşırtmış gibi:

“Düz yazı da aleksandirinlerden kaçınmak gerekmez mi efendim?”

Biraz gözünden düştüm. Bu saatte burada ne işi olduğunu soruyordum. Patronu izin verdiğini, dosdoğru kitaplığa geldiğini, yemek yemeden akşama kadar çalışacağını söylüyor. Ne dediğini dinlemiyorum artık: Sizin gibi bir kitap yazabilmek mutluluğuna erişmek”

sözünü ansızın duyunca biraz önceki konudan ayrıldığını anlıyorum.

Bir şeyler söylemem gerekiyor.

İnanmıyormuş gibi: “Mutluluğuna mı?” diyorum. Söylediklerimi yanlış anlayıp hemen düzeltmeğe kalkıyor: “Değerliliğine demem gerekirdi efendim.”

Merdivenden çıkıyoruz. Çalışmak gelmiyor içimden. Biri, masanın üzerine Eugenie Grandel’yi bırakmış, yirmi yedinci sayfası açık. Hiçbir şey düşünmeden önüme alıyorum onu. Önce yirmi yedinci sonra yirmi sekizinci sayfayı okuyorum. İlk sayfadan başlamağa cesaretim yok. Autodicate, hızlı adımlarla raflara yöneliyor. Aldığı iki kitabı, kemik bulmuş bir köpek gibi masanın üzerine koyuyor.

“Ne okuyorsunuz?”

Bunu açıklamaktan tiksiniyor sanki. Biraz duraksıyor, şaşkın şaşkın bakınıyor sonra, sıkıntılı bir halde kitapları uzatıyor. Larbaletier’in Turbalar ve Turbalıkları ve Lastec’in Hitopadesa ya da Yararlı Bilgi’siymiş. Anlamıyorum doğrusu! Neden sıkılıyor acaba? Okudukları doğru dürüst şeyler. Hitopadesa’yı karıştırıyorum; yüce duygulardan gayri bir şey yok içimde.

SAAT ÜÇ:

Eugenie Grandel’i bıraktım. İstemiye istemiye çalışmağa koyuldum. Yazı yazdığımı gören Autodacte, saygı dolu bir zevkle gözlüyor beni. Ara sıra başımı kaldırıyorum; horozunkine benzer boynunu çevreleyen koskoca, dimdik takma yakası gözüme çarpıyor. Elbiseleri yıpranmış, ama gömleği kar gibi beyaz. Aynı raftan bir başka kitap aldı. Adını tersinden okuyorum. Caudebec’in Oku Mlle Julie Lavargine tarafından yazılmış bir Norman kroniği. Autodidacte’in okudukları şaşırtıyor beni. Birden, son olarak elden geçirdiği kitapları yazanların adları aklıma gelmiyor. Lambert, Lanlois, Larbaletier, Lastec, Lavargne. Birden anlayıveriyorum. Okuma yöntemimi buluyorum. Öğrenimini abece sırasına göre yapıyor.

Bir çeşit hayranlıkla seyrediyorum onu. Böyle geniş kapsamlı bir işi yılmadan, ağır ağır gerçekleştirmek için öyle bir irade gerekli ki. Yedi yıl önce bir gün (öğretmenine başlayalı yedi yıl okuduğunu söylemişti) bu kitapla kabarak girmişti. Duvarları kaplayan sayısız ciltlere bakıp, Rastignac gibi; “Bilimler! Bu iş ikimize kaldı.” demiştir.

Kaynak: (Çeviren: Selahattin Hilav)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. b Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz, “Egzistansiyalist Felsefe” bölümünü yeniden okuyunuz.
2. a Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz, “Egzistansiyalist Felsefe” bölümünü yeniden okuyunuz.
3. d Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz, “Egzistansiyalist Felsefe” bölümünü yeniden okuyunuz.
4. c Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz, her iki akımın ilke ve niteliklerini yeniden okuyunuz.
5. e Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz, “Edebiyatta Varoluşçuluk Felsefesini Esas Alma” bölümünü yeniden okuyunuz.
6. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz her iki akımın ilke ve niteliklerini yeniden okuyunuz.
7. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz egzistansiyalist yazarları yeniden okuyunuz.
8. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz her iki akımın ilke ve niteliklerini yeniden okuyunuz.
9. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Egzistansiyalist Felsefe” bölümünü yeniden okuyunuz.
10. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Egzistansiyalist Felsefe” bölümünü yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Egzistansiyalizme göre insan önce var olur, dünyaya gelir; bu andan ölümüne kadar olan hayatı müddetince de kendi hür iradesiyle özünü oluşturur.

Sıra Sizde 2

Toplumcu gerçekçi realistlerle egzistansiyalistlerin toplumsuluğu birbirine yakındır. Fark, realistlerin daha çok topluma, egzistansiyalistlerin ise bireye yönelik olmalarıdır. Egzistansiyalizmde asıl olan bireyin kendini tanıması, sorumluluklarının bilincine varmasıdır.

Sıra Sizde 3

Evet, söylenebilir. Özellikle Kafka'nın üzerinde durduğu 'insanın özüne yabancılaşması' kavramı egzistansiyalist felsefe ve yazında temel düşüncelerden biri olmuştur. Bu nedenle Kafka'yı egzistansiyalist bir yazar olarak da tanımlayabiliriz.

Sıra Sizde 4

Eserde özellikle yabancılaşma gösteren ve absürd olan durumlar üzerinde durabilirsiniz.

Yararlanılan Kaynaklar

- Kabaklı, A. (1978). **Türk Edebiyatı**. C.I. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Sartre, J.P. (1964). **Bulanık**. (Çev. S.Hilav). İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Sartre, J.P. (1981). "Les Tems Modernes Dergisinin Tanıtma Yazısı". (Çev. S. Eyüboğlu-V.Günyol). **Türk Dili**. S.349. s.324-329.
- Sartre, J.P. (1981). "Varoloşçuluğun Savunması". (Çev. B. Onaran). **Türk Dili**. S.349 s.321-324.
- Sartre, J.P. (1997). **Varoloşçuluk**. (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaufmann, W. (1997). **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**. (Çev.A.Göktürk). İstanbul: YK Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980) **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.
- Türk Dili** dergisi: Yazın Akımları Özel Sayısı. (1981). C.XLII, S. 349, Ankara: TDK Yayınları.

5

Amaçlarımız

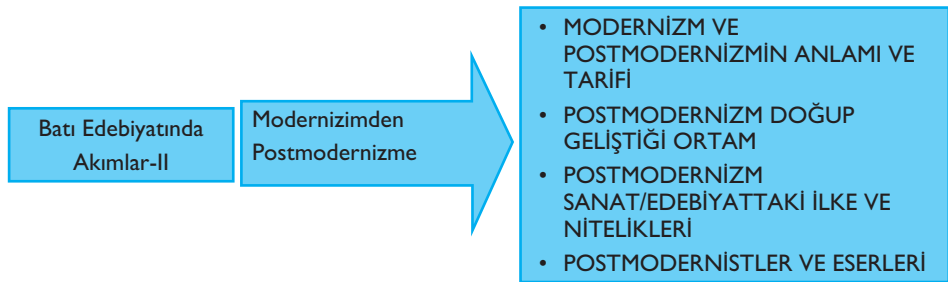
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Modernizm ve postmodernizm kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Postmodernizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümleyebilecek,
- Postmodernizm akımının ilke ve niteliklerini açıklayabilecek ve belli başlı postmodernist sanatkârları sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Modernizm
- Postmodernizm
- Çoğulculuk
- Metinlerarasılık
- Üstkurmaca
- İroni
- Parodi
- Kendini Yansıtma

İçerik Haritası



Modernizmden Postmodernizme

MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN ANLAMI VE TANIMI

Postmodernizm kelimesindeki “post-”, İngilizcede bir ön ektir ve “bir şeyden daha sonra, sonraki, sonrası, ...den sonra gelen” ve “ekleni, ilâve, ekleme” anlamlarında kullanılır: Dilimizde “yeni, çağdaş, ilerici, yenici” anlamlarına gelen “modern” veya “modernizm” ise Lâtince “modernus” kelimesinden gelmektedir. M.S. V. yüzyıldan itibaren kullanılan kelime ilk olarak Hristiyanlık öncesi dönem ile sonrası dönemi ayırmak için kullanılmıştır. Bu kullanışa göre, Hristiyan olmak modern olmak demektir. Bundan sonraki dönemlerde de kavram, “eski” ile “yeni”yi ayırma anlamını çok büyük ölçüde korumuş ve bu doğrultuda kullanılmıştır. Yani modernizm, modernlik veya modern, her şeyden önce “eski”ye göre “yeni” olmaktır. Rönesans dönemi, Antik Çağa göre; Aydınlanma Çağı, Rönesans’a göre moderndir. Bu sebeple kavram, sürekli olarak bir karşılaştırma ve yeniyi ifade etme anlamı taşıyagelmiştir. O zaman “postmodern”e, “modernizm sonrası, moderniteden sonraki” veya “modernlerden itibaren” anlamları verilebilecektir.

“Postmodern”, “postmodernlik” veya “postmodernizm” kelimeleri ilk defa 1934’lerde görülmeye başlamış, 1950’li yıllarda Anglo-Amerikan edebiyat eleştirisine girmiş, ardından mimarîde kullanılmış, 1960’lı yıllardan itibaren de yaygınlaşmıştır. Postmodernizm önceleri İkinci Dünya Savaşı sonrası ve eleştirisini tanımlamak için kullanılmış, daha sonra felsefî bir tanımlamanın ifadesi olmuş, ardından da politika, tarih, ekonomide ve mimarîde bir yöntem, edebiyat ve diğer sanat dallarında bir akımı ifade eden kavram hâline gelmiştir.

Bir sanat akımı olarak postmodernizm, 1950’lerin sonlarında kendinden söz ettirmeye başlamış, 1960’lardan bu yana Batı edebiyatlarında kendini hissettirmiş, asıl yaygınlığı ve günlük hayata girişini ise 1980’lerin başında gerçekleştirmiştir. Öncülüğünü ABD’nin yapmış olduğu sanattaki postmodernizm, oradan diğer kıta ve ülkelere yayılmıştır.

Çok farklı alanlarda kullanılması ve yer yer öznel yaklaşımlar sebebiyle postmodernizmin kavram olarak tanımı bir hayli karmaşıktır. Bu karmaşıklıkta postmodernizmin bir bildirisi, programı ve çok berrak bir tarihinin olmamasının büyük rolü vardır. İşte postmodernizm tanımlamalarından birkaçı:

Postmodernizm; “modernliğin parametrelerine, bilimsel bilginin üstünlüğüne, pozitif bilimlere, doğrusal gelişmeye, ulus-devlet anlayışına, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, lâikliğe, insan haklarına, teknolojiye, bürokrasiye ve uz-

manlaşmaya karşı gelen ve onları sorgulayan; buna karşın belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulculuğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerel bilgiye, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir hareket'tir (Kızılçelik, 1996, s.28).

Postmodernizm: "İkinci Dünya Savaşı sonrası süper endüstri veya post-endüstri, ileri teknoloji veya tekno-bilim toplumlarında ortaya çıkan bir dünya görüşü, bir gerçek anlayışı ve bu görüşler çerçevesinde gelişen yeni bir "kültür" tanımıdır" (Menteşe, 1995, s.274).

Postmodernizm: "1970'lerden başlayarak bugüne kadar Batı modernizminin ve onunla ilgili Aydınlanma ve hümanizm projelerinin politik güç ve çıkar amacına hizmet eden normlarını sorgulayan, onun düşünce yapısını çözen, çelişkilerine, çarpık ve kendine dönük norm ve yaklaşımlarına ışık tutan en önemli eleştiri yöntemidir." (Doltaş, 2003, s.190)

Postmodernizm: "İleri kapitalist kültürdeki bir harekete, özellikle sanatlarda (edebiyat, grafik ve plastik sanatlar, müzik vb.) dönüşümselliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastiche'i vurgulayan bir harekete verilen addır." (Ryan, 1994, s.298)

Postmodernizm: "Kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimarî, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hâle gelen hareket, akım, durum veya yaklaşım"dır. (Cevizci, 1999)

Yukarıdaki tanımlamalara dikkat ettiğimizde tanım sahiplerinden her birinin postmodernizm olgusuna farklı açılardan (toplumsal, eleştirel, sanatsal, tarihsel vb.) yaklaştığı veya onun farklı görünümünü (sosyal hayattaki, eleştirideki, sanattaki,) esas aldığını görürüz. Söz konusu tavır, ister istemez pek çok farklı tanımla gündeme getirmektedir. Buna, -aynı açı veya görünüm esas alınmasına rağmen- postmodernizm olgusunu anlama, algılama ve yorumlamadaki farklılıkları da eklediğimizde, kavramın niçin bu kadar çok tanımlamayla yüz yüze kaldığını daha iyi anlarız.

POSTMODERNİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Postmodernizmin doğuş ortamı, modern veya modernist dönemdir. O zaman önce "modernizm", "modernite", "modernlik" kavramlarının içerdiği anlam ve bu anlamın hayata mal edildiği çağın nitelikleri üzerinde durmamız gerekecektir. Modern dönemin başlangıcını; dolayısıyla modernizmin ortaya çıkışını kimi araştırmacılar Rönesans (XIV. yüzyıl) olarak kabul ederler. Ancak büyük çoğunluk bu konuda, Aydınlanma Çağı üzerinde fikir birliği içindedir. XVIII. yüzyılın başından itibaren Batı toplumlarının hayatında kendini açıkça hissettirmeye başlayan aydınlanma, Avrupa'da XVII. yüzyılın ikinci yarısıyla, XIX. yüzyılın ilk çeyreği kapsayan ve Descartes, Spinoza, Bacon, Locke gibi önde gelen birtakım filozofların görüşleriyle insan aklını, nesnel bilgiyi ve keşifleri önemseyen ve böylece Batı kültürlerinde büyük bir dönüşüme yol açan bir dönemdir.

Aydınlanma, Batı toplumlarının Tanrı merkezli dünya görüşü ve hayat tarzından sıyrılarak insan, akıl ve bilim merkezli dünya görüşü ve bu çerçeveye göre düzenlenmiş hayat tarzına geçişleridir. İlâhî olandan dünyevî olana geçişte Hristiyanlık, kilise, din adamları, aristokrasi, sosyal, siyasî, kültürel ve ekonomik değer ve kurumlar, kıyasıyla aklın eleştirisine tâbi tutulmuştur. Amaç, insanı veya insanlığı, her türlü köleleştirici mit, mitos, inanç ve ön yargılardan kurtarmaktır. Aklın hâkim olduğu Aydınlanma Çağında, elbette ki her şey, akla dayanmaktadır. Bu sebeple onun diğer adı *Akıl Çağı*'dir.

Aydınlanmanın merkeze aldığı akıl, her türlü kılavuz ve yardımcıdan arınmış; hür ve kendi kendine yetebilen, şüpheci, sorgulayıcı eleştirel bir akıldır. Kant, bu konuda şunları söyler:

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedeni de aklın kendisine değil, fakat aklın başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır. Sapere aude! (Bilmek ve tanımak yürekliliğini göster!) Aklını kendin kullanmak cesaretini göster, sözü imdi aydınlanmanın parolası olmaktadır.” (Kızılçelik, 1996, s.5)

Kısacası aydınlanma, aklın her şeye yeteceği, her şeyden üstün olduğu düşüncesini vurgulayarak önce rasyonalizmi, ardından da pozitivizm ve determinizmi, insan ve toplumun hayatında hâkim kılmıştır. Bierstedt Gay, Aydınlanma Çağının dört temel niteliğini şu şekilde özetler:

- “Doğüstünün doğalla, dinin bilimle, tanrısal buyruğun doğa yasasıyla ve din adamlarının filozoflarla yer değiştirmesi;
- Bir araç olarak deneyin rehberindeki aklın sosyal, siyasal ve dinsel sorunların çözümünde yüceltilmesi;
- İnsanın ve toplumun mükemmelleştirilebileceğine ve dolayısıyla insan soyunun gelişmesine duyulan inanç;
- İnsan baklarına ilişkin insancıl taleplerin artışı” (Kızılçelik, 1996, s.7-8).

İşte modernizm böyle bir Aydınlanma Çağı ortamında doğup gelişir. O, sadece dünyevileştirilmiş bilgi ile doğaya hâkim olmakla kalmaz, insan ve toplum hayatının her alanında yeni düzenlemeler getirir. Bu bakımdan modernizm veya modernlik; “bilimsel bilgi, endüstriyalizm, teknoloji, teknikleştirme, uzmanlaşma, demokrasi, lâiklik düşüncesi ve bireyselleşme eksenleri etrafında toplumsal yaşam alanlarını düzenlemeye yönelik bir projedir” (Kızılçelik, 1996, s.13).

Değişim ve ilerleme ile âdeta özdeşleşen modernite, eleştiriyi değişimin aracı olarak kullanır. Dolayısıyla modernizm, her şeyden önce geleneğe veya gelenekçiliğe karşı bir tavır sergiler ve onunla çatışmaya girer. Zira modern olmak, dünden veya eskisinden çok daha farklı bir dünyada yaşamak demektir. Modernite, sosyal hayatın rasyonelleştirilmesini, evrenselliği, homojenliği, açıklığı vadeder. Lâik bir düşünce yapısına sahip olan modernizm, sosyal hayatın eksenine bilimi ve akli yerleştirirken dine sadece şahsî hayatta bir yer bırakır. Modernizm, hürriyetçi ve özerkçidir. Toplumlari, tarım toplumundan sanayi toplumuna, şehirleşmeye, gelişmiş haberleşme ve ulaşım araçlarına, okur-yazar oranının artışına, statik bir yapıdan dinamik bir yapıya geçişe yöneltir. Modernizminin temel dayanakları; kapitalizm, endüstriyalizm, şehirleşme, demokrasi, akılcılık, lâiklik, bürokrasi, ihtisallaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi ve millî devlet şeklinde sıralanabilir.

Böylece modern döneme giren insanlık, -özellikle Batı toplumları- 1880-1930 yılları arası dönemde, nitelik ve nicelik bakımından daha önceki dönemlerden çok daha farklı bir hayata kavuşmuş olur. 1930 sonrasında da modernizmin getirdikleri bütün hızıyla devam eder. Hayat tarzı, kültür, sanat, teknik, bilim gibi insan ve toplum hayatının hemen her alanında büyük tesirler bırakan bu dönem, modern çağdır.

Modernizmin insan hayatına pek çok imkân ve kolaylıklar getirdiği inkâr edilemez. Bununla birlikte birçok olumsuz gelişmelere zemin hazırladığı da bir gerçektir. Söz konusu olumsuz gelişmeleri kısaca şu şekilde sıralayabiliriz: Bütün dünyaya ideal olarak sunulan Batı kaynaklı ekonomik ve siyasî modeller, zaman içinde gerçek kimlikleriyle tanınmış ve insanların bu modellere olan güveni sarsılmış; demokrasi ve insan hakları konusundaki çifte standartçı tutum yakinen görülmüş; çok yoğun bilgi bombardımanı ve hızla gelişen teknoloji insanı esir almış; kontrolsüz sanayileşme pek çok çevre problemine sebep olmuş ve dünyayı yaşanmaz hâle getirmiş; milletlerarası silahlanma yarışı, büyük miktarlardaki paranın bu alana ayrılmasını zorunlu kılmış, sonunda da insanlığın sonu olabilecek nükleer tehdide zemin hazırlanmış; her şeyde esas olan standardizasyon düşüncesi ve uygulaması hayatı tekdüze kılmış ve teknolojinin despotluğuna yol açmış; insanın kapitalist ekonomi veya sermayenin kölesi durumuna düşürülmesi üzerine birey ve bireysel hürriyet yok olmuş; aşırı bireysellik, insanı kalabalıklar içinde yalnızlığa itmiş; mahallî ve millî değerler, küreselleşme ile evrensel değerlerin hücumuna uğramış; pragmatizm (faydacılık), bütün değerlerin üstünde tutulup diğer değerlerin ölçüsü ve belirleyicisi hâline getirilmiş; madde ilâhlaştırılırken mana yok sayılmış; akıl, pragmatizmin aracı yapılmıştır. Böylece insan yabancılaşma, yalnızlaşma, tatminsizlik, güvensizlik, inançsızlık bunalımları içinde ne olduğu, ne olması gerektiği soruları arasında bir kimlik krizine düşmüştür.

İşte postmodernizm, modernizmin sebep olduğu böyle bir kimlik bunalımının yaşandığı ortamda hayat bulmuştur. Çünkü postmodernizmin doğuşunda, kimliğini kaybeden insanın gerek kendini gerekse modernizmi sorgulaması yatmaktadır.

Modernizme karşı ilk tepkiler Schopenhauer, Nietzsche, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer gibi şahsiyetler tarafından gösterilmiş ve sorgulamalar başlamıştır. Söz konusu sorgulamaların tarihi bir hayli eski olmakla birlikte, 1950-1960'lerden itibaren daha da yoğunluk kazandığı görülmektedir. Bununla birlikte postmodernizmi, sadece modernizme tepki olarak doğup gelişmiş bir tavır, bir felsefe veya bir akım olarak düşünmek yanlıştır. Zira o modernizm zemininde doğduğu gibi, yine modernizmle iç içe bir vaziyette varlığını sürdürmüş ve sürdürmektedir. Bu sebeple postmodernizm, modernizme karşı bir baş kaldırma olduğu kadar, modernizm içinde bunalmış insanın bir silkinme ve belki de kendine dönme eğilimi olarak da düşünülebilir. Postmodernizm hem bir sorgulama hem de bir cevap arama hareketidir. Çünkü postmodernizm, sadece estetik bir tavır değil, aynı zamanda politik bir tavidir.

Postmodernizmin doğuşu ve gelişmesinde Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard, İhab Hassan, Herbert Blau, Paul de Man gibi düşünürlerin katkıları yanında; XX. yüzyılda ortaya çıkan yapısalılık, yapı-bozumculuk, post-yapısalılık, neo-pragmatizm, perspektivizm, post-analitik gibi çeşitli felsefî akımların da önemli katkıları olduğunu belirtmek gerekir.

Postmodernizmin insan tanımı da modernist anlayıştan farklıdır: Bu insan, "izm"lere, insanî, sosyal ve geleneksel değerlere bağlılık ve sadakat yerine hür olmayı ister.

"...Postmodern insan rahat ve esnektir. Duygu ve hislerine yöneliktir. 'Kendin ol' tutumuna sahiptir. Aktif bir insandır ve anlam için kendi kişisel yolunu izler. Gerçek iddiasında bulunmaz, sürekli olan yerine geçici olanı tercih eder. Yaşa ve izin ver yaşayalım tavrındadır. Gelenek ve eskiyle barışıktır. Egzotik, kutsal ve nadir olana olumlu bakar. Genel ve evrensel olan yerine yerele yöneliktir ve kendi yaşamıyla ilgilidir. Evlilik, aile, kilise ve ulus gibi eski sadakat ve modern bağlılıklar yerine kendi ihtiyaçlarına yöneliktir. Güçlü tek bir kimliğin yokluğuyla karakterize edilir ve tek bir referans noktasına sahip olmayan bir kişidir." (Yılmaz, 1996, s.13)

Bu arada postmodernistlerin insanla ilgili görüşlerinin modernistlerden çok farklı olduğunu belirtmek gerekir. Her şeyden önce insan, modernistlerin tanımladıkları gibi, evrensel genel geçer niteliklere (akıl, duyu) sahip bir varlık değildir. İnsan sürekli bir oluşum hâlinindedir. Bu sebeple insan için “kişi” yerine “özne” tanımlaması tercih edilir.

Son olarak postmodernizmin, gerçeğin büyük ölçüde sanallaştığı, bilginin oyunlaştığı, dünyanın küçük bir köye dönüştüğü “medya çağı” ortamında hızla gelişip serpilmiş olduğu belirtilir. Televizyon, video, faks, telefon, bilgisayar, internet, CD, DVD, VCD teknolojilerinin baş döndürücü bir hızla gelişmesi ve en küçük birimlere kadar yayılması, modernizmin çeşitli sahalardaki pek çok tabusunu yıkmıştır.

Postmodernizmin belli başlı belirtileri veya niteliklerini şu şekilde sıralanabilir:

- *Rasyonalizm, pozitivizm, liberalizm, kapitalizm, marksizm vb. bütün ideoloji ve felsefelere (büyük anlatı) karşı olmak.*
- *Modernizm ve değerlerine karşı sorgulayıcı bir tavır almak.*
- *Evrensel bütünlük yerine her tür çoğulculuktan yana olmak.*
- *“Her şey gider” felsefesini ilke edinmek.*
- *Her alanda tam bir eklektizm (seçmecilik) anlayışı sergilemek.*
- *Gelenek-modern, yüksek kültür-kitle kültürü, sağ-sol, şimdi-geçmiş gibi kutupluluk ortamında olmak.*
- *Her alanda ‘kural, düzen, ilke, yasa, âdet’lere karşı bozucu, ihlal edici bir tavır sergilemek.*
- *Aşırı görecelik tavrı benimsemek.*
- *“Tek bir gerçek ve anlam değil, çok gerçek ve anlam vardır”, düşüncesinde bareket etmek.*
- *İronik olmak.*
- *Millî ve evrensel kültür anlayışını reddedip çoğulcu kültür görüşünü benimsemek.*
- *Dine karşı olumlu bir tavır almak.*
- *Geçmişin kendi şartlarına uygun bir şekilde yaşatılmasını istemek.*
- *Geçmişle hâl arasındaki bağları koparmamak.*
- *Gerçekliğin yerine imajı koymak*
- *Sentez ve bütünlüğün yerine parçayı veya parçalamayı ikame etmek. (Kızılçelik, 1996, s.36)*

Bir sanat/edebiyat akımı olan postmodernizmin, modern dönemin sanat/edebiyat ortamında doğmuştur. Batı sanat/edebiyatındaki modernizmin, realizmle başlayıp natüralizm ve parnasizmle devam ettiği söylenebilir. Daha önceki ünitelerde izah edildiği gibi, söz konusu akımlar, moderniteyi var eden rasyonalizm, pozitivizm ve determinizmin sanat/edebiyat alanındaki yansımalarıydı. Ancak XIX. yüzyılın sonlarına doğru bu akımların ilke edindiği hususlar tartışılmaya ve sorgulanmaya başlanır. Einstein’ın ünlü “*izafiyet/görecelik*” teorisi, Emile Boutroux’un *Tabihiyet Kanunlarının Olumsuzluğu* isimli eserinde ortaya koyduğu düşünceler, Henri Bergson’un “*sezgicilik*” teorisi, Freud’un insan bilinçaltını gün yüzüne çıkararak psikanaliz alanındaki çalışmaları, objektif, bilimsel, deneysel veya nesnel gerçekçiliğin insan ve toplum gerçeğini anlatmada yeterli olamayacağı ve olamadığı hakikatini ortaya koydu. Bunun sonucu olarak sanat/edebiyat yeniden hayal, rüya, sır, metafizik, şuuraltı gibi pozitivizmin yasakladığı alanlara yöneldi.

Bu yönelişte George Eliot, Bernard Shaw, Dostoyevski, Henri Ibsen, Strinberg, Hauptmann, Nietzsche gibi isimlerin ve eserlerinin büyük rolü olmuştur. Ardından gelen simbolizm, empresyonizm, kübizm, sürrealizm, egzistansiyalizm gibi sanat/edebiyat akımları, modern sanat/edebiyat akımlarının getirdiği ilkeleri -özellikle nesnel gerçek anlayışını- büsbütün reddederek sanat/edebiyatı yeni istikametlere yöneltti. Gittikçe hız kazanan arayışlar, sanat/edebiyatta beklenen başarıyı sağlamadığı gibi, güçlü ve uzun ömürlü akımlara hayat hakkı da tanımadı.

POSTMODERNİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Postmodernizmin sanat ve özellikle edebiyattaki belli başlı ilke ve nitelikleri şu başlıklar altında toplanabilecektir:

Yeni Bir Gerçek/Gerçeklik Anlayışı: Postmodernist sanatkâr, gerek modernizmi sorgularken gerekse kendi kimliği ve gelecekle ilgili tekliflerini tartışırken, bütün dönemlerde olduğu gibi, *gerçek/bakikat/doğru* problemi ile yüz yüze gelir. Gerçek nedir? Gerçek akıl veya sezgiyle kavranabilir mi? Kimin tespiti gerçektir? Gerçek nesnel midir, yoksa öznel midir?

Aslında bu soruların sarmaladığı husus, modernizmin sorgulanmasıyla paralellik arz eder. Özellikle Birinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda bu konuda giderek güçlenen şu kanaate varılmıştır: "... Gerçeğin tek ve tartışmasız bir açıklaması olamaz, ayrıca hiçbir zaman tek bir kişinin veya tek tek kişilerin tüm gerçeği kavramaları da söz konusu değildir. Eğer tek, bütüncül ve bağlayıcı bir gerçek varsa, bunu kişiler kendi zihinlerinde kendilerine göre yorumlayarak anlayabileceklerdir. Böylece yine gerçeğin ancak bir parçası bilinebilecektir" (Menteşe, 1992, s.237). Meselâ Nietzsche'ye göre "doğru", "doğruların yanılısama olduğunu unutanların yanılısaması"dır.

Postmodernistler, gerçek konusundaki bu kanaate tamamıyla katılır; hatta gerçeğin bölünmüşlüğü hususunda çok daha radikal bir tavır takınarak geleneksel düşünce biçimlerinin veya modernistlerin *anlam ve gerçek* hakkındaki tüm fikirlerini reddederler. Onlara göre, derin bir bölünmüşlük ve kimlik bunalımı içindeki modern insanın inandığı gerçek'i gerçek olarak kabul etmek mümkün değildir. Bir başka ifadeyle, gerçeğin tek, evrensel ve tartışılmaz bir açıklaması olamaz. Ayrıca bir kişinin veya kişilerin tek tek gerçeği kavramaları mümkün değildir. Çünkü tek merkeze bağlı bir gerçek olmadığı gibi, her şeyi içine alabilecek bir *doğru* da yoktur. Kısacası gerçek bölünmüştür. Kavranıldığı zannedilen gerçek, gerçeğin tamamı değil sadece bir parçasıdır. O da yoruma açıktır. Yorumdan kopuk gerçek olamaz.

Gerçek karşısındaki bu tavır, aynı zamanda postmodernistlerin, modernizmin insanı gerçeğe götürecek tek yol olarak kabul ettiği "bilgi" ve "bilim" hakkında da farklı düşüncelerini vurgular. Her şeyden önce postmodernizm, bilgi ve bilimin "nesnel" olabileceğine inanmaz. Çünkü bilgi, kişinin mensubu bulunduğu kültürün belirlediği deneyimlerine, ön yargılarına ve beklentilerine dayanır. Bilgi, iddia edildiği gibi ne "evrensel" ne de insanın dışında ve ondan bağımsız bir fenomendir. Bu bakımdan pozitivistlerin bilimin nesnellğine dair iddiaları, birtakım güç odakları, otoriteler veya iktidarların saltanatlarını sürdürürebilmeleri için uydurdıkları bir maskeden başka bir şey değildir. Dolayısıyla bilim de, diğerlerinden farklı olmayan bir tür ideolojidir.

“Postmodernitede bilgi, günlük yaşantının meselelerinde içkindir ve bu bilgi insan dolayımıyla anlaşılır. Bu itibarla, gerçeklik insanlar dışında bir yerde olmayıp, bizzati onların yorumları üzerine inşa edilmiştir. Bu anlamda realite ve hakikat insanî bir metin niteliğindedir. Metin ise, okuma yoluyla yorumlandığında, hemen hemen sonsuz sayıda ihtimallere maruz kalır. Dolayısıyla, hakikat ve düzen yapısal veya değişmez standartlara sahip olmayıp, insanlar arasında yapılan sözleşmeye dayanır. Bu sebeple, postmodernistlere göre hakikat bir grup şabı tarafından teyit edilen bilgiden ibarettir.” (Sarıbay, 1995, s.32)

Gerçek veya bilimle ilgili bu durum, sosyal hayat ve sosyal kurumlar için de geçerlidir. Yani toplumun sosyal gerçeği; bu gerçeği oluşturan bütün kurumları, kendilerine has gerçekleri olan farklı sosyo-kültürel gruplar tarafından inşa edilmiş kurmaca bir gerçekliktir. Dil de bunlardan birisidir. Zira dil ve onun temeli olan kelime ve kavramlar, insanlar tarafından sonradan tespit edilmiş ve birtakım anlamlar yüklenmiş olgulardır. O hâlde dil de kurmaca yapıya sahiptir.

“Doğruların ve gerçeğin böylesine bölündüğü bir evrende yaşayan postmodern bir sanatçı için artık ‘gerçek’le ilgili sorgulamalar konu dışı kalmıştır. Artık, bilgi nasıl elde edilir? Kimler nasıl, neyi bilebilir gibi epistemolojik sorgulamaların yerini, var olan dünyanın veya dünyaların sorgulaması alır, ontolojik sorgulamalar yapar. Yani hangi dünyadayım? Bu dünyada ne yapılabilir, hangi kimliğim bunu yapabilir? Değişik dünyalar ve varoluşların farklılıkları nelerdir? Farklı dünyalar arasında nasıl iletişim kurulabilir? Bu sorgulamada olması ‘mümkün olan’ veya kurgu bilim gibi olması ‘mümkün olmayan’ dünyalar ile edebiyat’ın, metin’in kendisine özgü dünyası da ilgi alanına girer ve edebî ‘diğer’ dünya ile gerçek dünyanın ilişkileri incelenerek sınırları belirlenir. Böylece post-modernist sanatta gerçek, gerçek-olmayan, fantezi, kurmaca dünyalarının sınırları zorlanarak karmaşa bir kurgu dünya, bir evren ortaya çıkar.” (Menteşe, 1992, s.238)

Postmodernizmin gerçek algısı ile realizmin gerçek algısı arasında ne tür bir farklılık vardır? Açıklayınız?



SIRA SİZDE

Kısacası postmodernizm, yüzyıllardır farklı din, ideoloji ve felsefi ekollerin (büyük anlatılar) inşa ettiği veya etmeye çalıştığı ‘gerçek’ in çok ötesinde, gerçek ile gerçek dışının, gerçek ile kurmacanın iç içe olduğu, akıl ve mantığın zorlandığı bir fantezi ve imajlar dünyası sunar.

Çoğulculuğu Esas Alma: Yukarıda vurgulandığı gibi, postmodernist sanatkâr, modernizmi ve kendi kimliğini sorgulayan insandır. İçinde yaşadığı modern hayat onun için çok açık bir kaostur. Bu sebeple o, önce modern hayata ve onun değerlerine karşı sorgulayıcı, eleştirici ve reddedici bir tavır takınır. Çünkü postmodern insan, modernizmin temelini oluşturan, ‘doğada bir düzen olduğu, bu düzeni insan aklının keşfedeceği, bu keşiflerin insanın mutluluğuna hizmet edecek kanunlar hâline getirilebileceği ve aklın veya bilimin verilerinin mutlak gerçek olduğu inancını’ reddeder. Bir başka ifadeyle postmodernist sanatkâr, Orta Çağın Tanrı merkezli ve Rönesans sonrasının insan merkezli dünya tasavvurunu yıkarak “merkezsiz” veya “çok merkezli” bir dünya tasavvurunu savunur.

Postmodernist sanatkâr, modernizmin getirdiği problemleri eleştirirken aynı zamanda yeni çıkış yolları da teklif etmek durumundadır. Çünkü o, hem modern dünya ile iç içe hem dünle olan göbek bağına kesmemiş hem de geleceğe yönelik-

tir. Düşüncelerini hangi sanat türüyle ifade ederse etsin, hangi yöntemi benimserse benimsesin, bu düşünceler, temelde yaşanmakta olan sosyal zamanın, politik bir kabul veya reddin yansıtılması şeklinde ortaya çıkar. Bu noktada onun hareket noktası bireyin hürriyeti, şahsiliği ve değişken yapısıdır.

Kısacası postmodernizmin hayata bakışını, modern düşünce tarzı olarak bilinen rasyonalizm, pozitivizm ve determinizme duyulan tepki ortamında şekillenen çoğulculuk, tarihilik, doğa ve çevreye uyumda aramak gerekir. Çünkü postmodernist felsefenin temel ilkesi, bütünlük değil **çoğulculuk**, çoğulculuğa geçiştir.

“Çoğulculuk, postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daba da ileri giderek ve postmodernizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı marjinalliğin yan yana/eşzamanlı varolduğu bir yaşam biçiminin adıdır.” (Ecevit, 2001, s.66)

Geleneksel Sanata/Sanat Anlayışlarına Karşı Olma: Yukarıda izah edilmeye çalışılan hayat ve gerçek anlayışı, postmodernizmin, kendinden önceki bütün sanat teori ve geleneklerine, estetik anlayış ve prensiplere karşı olduğu, olacağı gerçeğini açıkça ortaya koyar. Bunda kaos düşüncesinin; tek merkez, tek doğru, tek gerçek olmadığı inancının temel olduğunu söylemek gerekir. Zaten Birinci Dünya Savaşından sonraki sanat/edebiyat hareketleri, geleneksel sanat/edebiyat anlayışını/anlayışlarını büyük ölçüde hırpalamış ve bozmuştur. Postmodernizm, bu süreci çok daha uç noktaya taşır. Bunun için de öncelikle geleneksel sanat anlayışlarını yıkar; okuyucu/dinleyici/seyirciyi onlara yabancılaştırır. Dolayısıyla postmodern sanatın temel niteliklerinden birisi, alışılmış estetik değerlerin reddedilmiş; alışılmış ve bilinen sanat atmosferinden uzaklaşmış olmasıdır. Onda, bizi kendine bağlayan geleneksel güzellik duygusu, lirizm ve estetik büyü yoktur. O kadar ki, onun için çoğu zaman *anti-art* (sanat karşıtı) ifadesi kullanılır. Ancak bu tavır, geleneksel sanat/edebiyat değerlerinin postmodernist sanat/edebiyatta kullanılmadığı anlamına gelmez. Onlar, seçkin sanat-popüler sanat ikilemini ortadan kaldırıp her tür sanat zevkini eserlerinde sergilemeye çalışırlar.

Tek Bir Dünya İçinde Çeşitlilik/Çoğulculuk: Geleneksel sanat ve estetik değerlerini tümüyle reddeden postmodern sanatı/edebiyatı en iyi anlatabilecek ifade; *tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuk* tur. Çağımız insanı ve toplumlarının kültürel, sosyal, ekonomik ve diğer bütün sahalardaki bölünmüşlüklerini yansıtmaya amaçındaki postmodern sanatta, tek'lik, merkezîlik, birlik ve bütünlük yoktur. Zira modernizmin savunduğu teklik, merkezîlik, birlik ve bütünlüğün kabulü, gerçekçi değildir. Gerçekçi olan çeşitlilik ve çoğulculuktur. Sanatla hayatı birleştirmeyi veya barıştırmayı amaçlayan bu düşüncenin sanata yansımaları; bir araya getirme, derleme ve yeniden bütünleştirmedir.

“Postmodern sanat, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütüncül bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapının adıdır. Yelpazesi öylesine geniş bir çoğulculuktur ki bu, (...) sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır.” (Ecevit, 2001, s.68)

Bu tavır, eserin muhtevasından diline, şeklinden türüne kadar uzanır. Meselâ genel görünüm itibarıyla postmodern sanat hem yüksek/seçkin sanat niteliklerine hem de popüler/kitle sanatlarının niteliklerine sahiptir. Düne ait ve klâsikleşmiş bir sanat değerine yer verdiği gibi, günümüz popüler sanatlarının herhangi bir unsuruna da yer verebilir. Özellikle alışılmış türler arası geçiş; yani bir eserde, -herhangi bir referans vermeden- aynı türe ait diğer eser/eserler veya başka türlere ait eser/eserlerden alınmış parçalara yer verme (inter-textuality/metinlerarasılık), postmodern edebiyatın en belirgin özelliğidir. Böylece postmodernistler, sanat/edebiyatta alışılmış form/biçim/türlerin yerine, kaosun biçimini; daha doğrusu biçimsizliğini yansıtmaya amacı peşine düşerler.

Metinlerarasılık: Metinlerarasılık, postmodern edebiyatın, tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuk ve üstkurmaya anlayışının en önemli görünüm ve uygulamalarının başında gelir. Okuyucuya kurmaca bir metin veya dünya ile karşı karşıya bulunduğunu hatırlatan metinlerarasılık, aynı zamanda metne üstkurmaya niteliği kazandırmanın önemli yöntemlerinden biridir de.

Postmodern romanda metinlerarasılık uygulaması daha çok iki şekilde gerçekleştirilir. Bunlardan birincisi; romanda farklı anlatıcılara (bu anlatıcı bizzat yazarın kendisi olabileceği gibi, eserdeki kahraman/kahramanlar ve bunların dışındaki itibarî varlıklar da olabilir) birden fazla hikâye anlatırma tarzındadır (hikâye içinde hikâye). Farklı anlatıcıların anlatımları hikâye olabileceği gibi, felsefî, fikrî, ilmî, edebî konuları içeren metinler de olabilir.

Postmodernizmde metinlerarasılığın asıl uygulaması, başka yazarlar tarafından kaleme alınmış çeşitli metinlerin romanda malzeme olarak kullanılması şeklinde görülür. Bu tarzda, yazarın metni ile başka yazarlara ait metinlerden yapılan alıntılar bir araya getirilerek yeni bir metin üretilmiş olur. Alıntı, anırtırma, yeniden yazma ve montaj teknikleriyle gerçekleştirilen bu tarz metinlerarasılıkta çoğu zaman alıntı yapılan kaynak belirtilmez. Postmodern öncesi dönemlerde şiddetle eleştirilip taklitçilik olarak eleştirilen bu tavır, söz konusu akımın romanın biçime getirdiği önemli yeniliklerden biri olarak görülür.

Metinlerarasılık, tabii olarak aynı eserde (metin) belli bir üslûp birliğinin olmaması veya birden fazla üslûbun yer alması, farklı türlere ait biçimlerin veya farklı anlayışların (realist-romantik-sembolist) peş peşe veya iç içe bulunması, metin akışının belli bir mantikî tutarlılık ve devamlılıktan uzak olması, paragraflar arasında boşluklara yer verilmesi gibi sonuçlara zemin hazırlar ki, bu durum, postmodern sanatın temel niteliklerindedir.

Kısacası postmodern edebiyat, “kabul edilmiş doğruları, alışıl gelmiş çağrışımları, doğal ve doğru kabul edilmiş kavramları ve tüm kabulleri sorgulamaya, bunların doğallığını bozmaya çalışır ve de bütün bunları seyirci veya okuyucunun rahatını kaçırarak yöntemler kullanarak yapmaya çalışır” (Menteşe, 1992, 239). Yani onda alışılmış bir uyum, düzen değil, uyumsuzluk, düzensizlik; benzer olmayanların yan yana veya üst üste konması söz konusudur.

Bu durumun en net örneği “*postmodern roman*”da karşımıza çıkar. Zira postmodern roman, klâsik romandan pek çok noktada farklılıklara sahiptir. Bunları madde başlıkları hâlinde sıralayalım:

Gerçekle Kurmacanın İç İçe Olması: Postmodernizm, öncelikle kendisinden önceki dönemlerin “nesnel roman”ını reddeder. Zira postmodern romanın muhteva, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve anlatıcı gibi temel unsurlarında gerçek olanla kurmaca olan bir aradadır. Meselâ anlatı kişileri, klâsik romanın o bize çok benzeyen ete ve kemiğe bürünmüş insanı değil, eserin sayfalarında var ol-

muş dilden bir varlıktır artık. Mekânlar, gerçek dünyadan alınmış bir yer olabileceği gibi, bir başka metinden alınmış bir yer veya muhayyel bir yer de olabilir. Aynı durum olay örgüsü ve zaman için de geçerlidir. Ayrıca olay örgüsünde sebep-sonuç ilişkisi yok edilir. Üstelik yazar veya anlatıcı, okuyucunun kendini tam romana verdiği bir anda ortaya çıkar ve bu olay, insan, mekân ve zamanların gerçek olmadığını söyleyiverir.

Postmodern romanda birden fazla anlatıcı ve çoğulcu bakış açısı kullanılabilir. Söz konusu anlatıcılardan biri de yazarın kendisi olabilir. Yazar kendini eserinin dünyasından çekmez. Okuyucuya sık sık sorular sorar. Bazen de kaybolur gider. Metinde sık sık anlam boşlukları bırakır. Onun böyle bir tavır sergilemesinin gayesi, gerçeğin bölünmüşlüğüne vurgulamak, gerçek zannedilen şeylerin absürtlüğünü sezdirmektir.

“Bir yandan geleneklere karşı çıkan bir yandan da onları kullanan postmodern romanın en önemli özelliği bu ikili çelişkidir. Özellikle 1980’lerden sonra bir paradoks olarak ortaya çıkan postmodern roman önemli bir değişikliğe uğramıştır. Ön planda doğru ve yalan, gerçek ve kurgu, vs. arasında değişen ilişkileri eleştirel ve ironik bir biçimde kullanan ve her zaman iki seslilik ve çifte çelişki üzerine dayanan bu tür roman kendi çelişkilerini özellikle açığa vurmaktadır. Bu çok seslilik ve çifte çelişkiyi de ironi, parodi, gerçekçiliğe gönderimle birlikte kendini yansıtmaya biçiminde edebî oyunlarla dile getirmektedir. Bu durumda neyin hayal ürünü neyinse gerçekçilik olgusu olduğu her zaman belirsizleşmektedir.

Böylece belirsizlik, değişkenlik, çeşitlilik, metinsellik, metinlerde oluşturulan anlam boşlukları ve tarihsel olguları sorgulama hep ön plâna çıkarılmaktadır.” (Oppenmann, 1992, s.251-252)

Kendi Kendini Yansıtmaya: Postmodern romanda yazarın temel amaçlarından biri, romanın varoluş tarzı veya varoluş sürecini okuyucuya yansıtmak, en azından sezdirmek ve okuyucunun bu sürece katılmasını sağlamaktır. Bir başka ifadeyle “Yazarın ‘yazma eylemi’ni kurmaca metnin parçası durumuna getirmesi, ‘nasıl yazdığını anlatması’ ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde göstermesi”si; (Çelik, 2005, s.46) bir adım sonra da okuyucuyu bu sürece dâhil etmesi, postmodern romanın temel esaslardan birisidir. Artık yazar, romanın bütün unsurları ve imkânlarını bu istikâmette kullanır. Çünkü sanat/edebiyatın amacı, herhangi bir somut veya soyut gerçeği anlatmak değil, kendini anlatmak; en azından kendini yansıtmaktır. Bu husus, romanın konusunun bizzat kendisi olduğu gerçeğini hatırlatır. Ayrıca yazar kendi sanat anlayışını romanının önemli konularından biri hâline getirir. Böylece roman, yazarın benimsediği ve eleştirdiği sanat anlayışlarının tartışma alanına dönüşmüş olur.

Yukarıda belirtildiği gibi, postmodern romanda -bizim veya rasyonalist gerçek anlayışına göre- gerçekte gerçek olmayan yan yana veya iç içedir. Üstelik yazar, -daha önceki dönemlerin tam tersine- eserin bir kurmaca olduğunu ısrarla belirtir. Böylece okuyucuya demek ister ki, roman, ne iç ne de dış gerçekliği yansıtabilir; o bir kurmaca metindir. Zira onlara göre tek ve herkes için geçerli evrensel gerçeği kavramak mümkün değildir. Kavradığımızı kabul etsek bile, bu gerçeği dille anlatmak veya dile hapsetmek mümkün mü? O hâlde romanın görevi ve konusu, kendi varoluşunu ve bu varoluş sürecini birtakım dil oyunları ile anlatmaktır. Buna **metafiction** (kurgu ötesi/üstkurmaca) denir.

Bu noktada postmodernizmin sanatı, önemli ölçüde “oyun”laştırdığını söylemek gerekir. “Oyunsu yaklaşım postmodern edebiyatta çeşitli bağlamlarda kendini gösterir: Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar, siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır” (Ecevit, 2001, s.72). Romanda çok belirgin olan bu tavır, sanatkar için, estetik imkânlar dünyasında sonsuz bir hürriyet olurken; okuyucuyu için, çok açık bir “eğlenme” imkânıdır. Ancak böyle bir roman karşısında okuyucu aktif olmak mecburiyetindedir. Yazarın istediği de budur zaten.

Yukarıdan beri izah etmeye çalıştığımız postmodern romanın niteliklerini topluca sıralamak gerekirse şunlar söylenebilir:

“Kendi kendini yansıtma, merkezleri yıkma, ironi ve parodi kullanma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal, vs. yorumlar yerleştirme, kendi sürecini romanın asıl süreci olarak gösterme, roman kabramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, mitolojik, efsanevi ve tarihsel unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma ve efsanevileştirme ögesi ni vurgulama, intertextuality (metinlerarası) kullanma, boş ve kara sayfalar koyma, biçim düzeni koymama, anlatılan öyküyü bitirmeme veya romana birden fazla “son” yazma, yazarın ortadan kaybolması, yazarın ısrarla romanın gidişatına ve kabramanların işine müdabale etmesi, süreksizlik ve romanın düzenini parçalama, romanın bir hayal ürünü olduğunu vurgulama ve okura sorular yönelme.” (Oppenmann, 1992, s.247-248)

Postmodern roman neden kendi kendini yansıtmayı amaçlar? Açıklayınız.



Postmodernizm, edebiyatta elbette ki sadece romanla sınırlı değildir. Aynı nitelikler çerçevesinde diğer türlerde de söz sahibidir. Meselâ postmodern şairler, modernizm veya modernist sanat akımlarının mutlakçı ilkelerine karşı çıkmış, istedikleri her şeyi şiirlerinde diledikleri gibi kullanmışlardır. Elbette ki şiirde de bütünlük değil çoğulculuk; kuralcılık değil kuralsızlık; düzenlilik değil düzensizlik esastır.

İroni ve Parodi Düşkünlüğü: Postmodern sanat/edebiyatın bir başka belirgin niteliği ironi ve paradidir. Pek çok edebî akımın aksine, postmodernist sanatkar, çağdaş veya modern dünyanın olumsuzlukları, yanlışlıkları ve karmaşası karşısında karamsar bir tavır değil, onu belli ölçüde kabullenen, ama ciddiye almayan ve onunla alay eden bir tavır sergiler. Bu tavrını, eserinin hemen her unsuru ve her aşamasında ortaya koymaktan da geri durmaz.

Klasik sanatkarın bilgeliği, ağırbaşlılığı, ciddiyeti ve güvenilirliğinden; okuyucusunu inandığı doğrular istikâmetinde yönlendirmesinden çok uzak olan postmodernist sanatkar, ironik tavrını, sanatın hemen her imkânıyla (yapı, üslûp, sanat ve gerçeklik anlayışı, okuyucu ile ilişki vb.) ortaya koymaya çalışır. Onun ne kendi geleceğine ne de toplumun veya insanlığın geleceğine dair herhangi bir ütopyası vardır.

Postmodern sanat, “modernizmin ciddiyetinin tersine yeni bir ilgisizlik, şakacılık, rasgele bulunmuş nesnelere ortaya konan yeni bir eklektizm sergilenmektedir. Modernist sanatın ince işçiliğinin ve biçimsel bilgiçliğinin aksine, yüksek kültür ve popüler kültürü karıştıran, estetik sınırları alt üst eden bir arayış söz konusudur. Modernizmin ahlâkî ciddiyetinin yerini, ironi, şüphencilik, ticarî tutum ve bazen açık bir nihilizm almıştır” (Yılmaz, 1996, s.107).

Dil ve Üslûp: Yukarıdaki açıklamalar, postmodernist edebiyatın dil ve üslûbu hakkında bazı şeyleri sezdirmiş olmalıdır. Her şeyden önce postmodernistler, sanat/edebiyatta orijinalliğin vazgeçilemezliği; bu bağlamda sanatkarın üstün bir ya-

İroni: söze ciddi bir tavırla söylenilenin zıddı bir anlam yüklenerek yapılan ince, ısrarcı, eleştirici alaydır. Eleştiri dozu dikkate alındığında ironinin “mizah”tan çok farklı olduğu görülür. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, romanda ironik anlatımın güzel bir örneğidir.

Parodi: Alay etmek ve eleştirmek amacıyla başkasına ait bir eseri taklit ederek yeniden kurgulamak ve gülünçleştirmek. Orhan Veli’nin “Rakı şişesinde balık olsam” mısraı, Ahmet Haşim’in “Göllerde bu dem bir kemiş olsam” mısraının parodisidir.

Pastiş: Edebiyat dünyasında tanınan ve sevilen bir sanatkârın üslûbunu veya nüktelerini taklit ederek ona benzer bir eser ortaya koyma.

yaratıcı yeteneğe sahip olduğu inancını reddederler. Hatta onlar, edebiyatta yaratıcılığı öldürür; zaman zaman ‘peygamberlik’e kadar yükselen sanatkârın değerini en alt seviyeye indirirler.

Öncelikle metinlerarasılık düşkünlüğü, postmodernizmde üslûp birliğine izin vermez. İkinci olarak postmodernistler, gelenekleşmiş tür, şekil, edebî sanat, anlatım tarzları ve dilin kullanılış biçimlerini reddederler. Zira onlara göre kullandıkları dil ve bu dilin kelimeleri bireylere değil, evrensel bir sisteme aittir. Yazar veya şairin kendine has bir dili ve bu dilin kelimelerine yüklendiği manası olamaz. Bu inanç onlara, dille oynama, alışılmışı bozma imkânı verir. Sanatkârın yapabileceği şey, kendisinden öncekilerin kaleme aldıkları metinlerden birtakım parçalar alarak (metinlerarasılık), kendisinin kaleme aldığı veya başkalarından alınmış metin parçalarını bir araya getirerek (kolaj), eskileri taklit ederek (pastiş) konuşmaktır. Bu sebeple postmodern üslûp seçmecidir. İlkesiz, gelişigüzel, ama çarpıcı birliktelikler yaratabilen bir seçmecilik.

Elbette ki okuyucu da, böyle bir metin karşısında şaşırarak ve ona yabancılaşacaktır. Üstelik postmodern metinde klâsikleşmiş bir mana da yoktur artık. Diğer bir ifadeyle postmodernistler, “Metnin anlamı nedir?” sorusuna, “Her şey” veya “Hiçbir şey” şeklinde cevaplandırır. “...onlar için metin psikolojide kullanılan ve her türlü anlamdırmaya açık boş kâğıt üzerindeki mürekkep lekesi gibidir. Bu yaklaşımdaki eleştirmenler anlam üretmede ağırlığı yazara ya da metne değil okura ve söyleme verdiklerinden metnin yazarının da okur olduğunu öne sürerler. Onlara göre her metin ön-metindir, onu kimin yazdığı hiç önemli değildir ve okur ondan (...) kendi istediği anlamı çıkarır; yani metni okur yaratır.” (Doltaş, 2003, s.36)

Dolayısıyla nasıl hayatı anlamak mümkün değilse, bu anlayışa mensup sanatkârın eserinden ciddi, elle tutulur ve açık bir anlam beklemek de mümkün değildir. Sanatkârın okuyucudan istediği, alışılmış veya kabul edilmiş doğrulardan sıyrılarak eserin oluşumuna katılması ve kendi yorumunu kendisinin ortaya koymasıdır. Çünkü ne yazar metni tek başına var edebilir ne de metin tek ve mutlak bir anlama sahip olabilir. Özne ve göreceli olan metni anlamlandırma işi, tabii olarak okuyucu sayısınca zenginleşecektir. Bütün bu nitelikler, postmodernizmin “okuyucu merkezli” bir edebiyat akımı olduğunu; eserin anlamı konusunda ise hermenetik’i (yorumbilim) esas aldığına oraya koyar. Ayrıca yine bütün bu nitelikler postmodernist sanatkârın eserinde -en azından bir eser boyunca kendine has nitelikleriyle belirginleşip onu diğerlerinden ayıran- belirgin bir üslûp aramanın beyhude olduğunu vurgular. Bunun sonucu, eserin âdeta bir “anlatı ormanı”na dönmesidir.

SIRA SİZDE

3

Hasan Ali Toptaş’ın ‘Bin Hüzünlü Haz’ adlı eserini okuyunuz ve bu eserdeki postmodernist unsurların neler olduğunu gerçekleriyle birlikte açıklayınız. Bu çalışmanızda Hayatın İçinden bölümünde sunulan araştırma yazısı size yol gösterecektir.

POSTMODERNİSTLER VE ESERLERİ

(Aşağıda adı geçen yazar ve şairler tümüyle bu akım içinde ele alınmayabilir.)

James Joyce (1882-1941): İrlandalı yazar. Eserleri: *Dubliners*, *Sürgünler*, *Ulysses*, *Oda Musikisi*, *Sürgünler*, *Finnegan’ın Uykusuzluğu*.

Virginia Wolf (1882-1941): İngiliz kadın yazarı. Eserleri: *Dışarıya Yolculuk*, *Gece ve Gündüz*, *Jacob’un Odası*, *Deniz Fenerine Doğru*, *Dalgalar*, *Orlando*, *Seneler*, *İnsanın Kendi Odası*, *Bayan Dallonway*.

Robert Musil (1880-1942): Avusturyalı yazar. Eserleri: *Niteliksiz Adam*, *Genç Törless*.

Franz Kafka (1883-1924): Avusturyalı yazar. Eserleri: *Dava*, *Açlık Şampiyonu*, *Şato*, *Amerika*, *Çin Seddi*, *Değişim*, *Ceza Sömürgesi*.

Max Frisch (1911-1991): Almanca yazan İsviçreli yazar. Eserleri: *Cezaevi Günleri*, *Homo Faber*, *Günlük*, *Bay Beidermann ve Kundakçılar*, *Philip Hotz'un Büyüyük Öfkesi*.

Alain Robbe Grillet (1922-): Fransız yazar. Eserleri: *Silgiler*, *Gözetleyiciler*, *Kıskançlık*, *Deblizde*, *Buluşma Evi* (roman).

Umberto Eco (1932-); İtalyan bilim adamı, eleştirmen ve yazar. Eserleri: *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, *Foucault Sarkacı*, *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, *Gülün Adı*.

Octavio Paz (1914-): Nobel edebiyat ödülü sahibi Meksikalı şair. Eserleri: *Luna Silvestre*, *No Passaran*, *Raiz del Hombre*, *Piedra del Sol*, *Salamndra*.

Alber Camus (1913-1960): Nobel edebiyat ödülü sahibi Çağdaş Fransız yazarı. Önemli eserleri: *Yabancı*, *Veba*, *İsyan Eden İnsan*, *Düşüş*, *Sürgün ve Karanlık*, *Yanlışlık*, *Ters Yüz*, *Düğünler*, *Sizip Efsanesi*, *Anlaşmazlık*, *Sıkıyönetim*, *Doğrular*.

Orhan Pamuk (1952-): Nobel edebiyat ödülü sahibi Çağdaş Türk yazarı. Önemli Eserleri: *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı*, *Beyaz Kale*, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Yeni Hayat*, *Masumiyet Müzesi*.

Italo Calvino (1923-1985). İtalyan yazar. Önemli eserleri: *Amerika Ders Notları*, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, *Ağaca Tüneyen Baron*.

Özet



Modernizm ve postmodernizmin kavramlarının anlamlarını açıklamak

“Modernizm sonrası, moderniteden sonraki” veya “moderniden itibaren” anlamları verilebilecek olan postmodernizm kavramı sadece sanat/edebiyat alanında değil, eleştiri, mimarî, felsefe, politika, tarih, ekonomi gibi pek çok farklı alanda kullanılmış ve kullanılmaktadır. Bu sebeple kavram olarak tanımında bir hayli öznel yaklaşımlarla karşılaşılır. Bir sanat/edebiyat akımı olarak postmodernizm, 1950’lerin sonlarında kendinden söz ettirmeye başlamış, 1960’lardan bu yana Batı edebiyatlarında kendini hissettirmiş, asıl yaygınlığı ve günlük hayata girişini ise 1980’lerin başında gerçekleştirmiştir. Dilimizde “yeni, çağdaş, ilerici, yenici” anlamları yüklenen “modern” veya “modernizm” kavramı, ilk olarak Hristiyanlık öncesi dönem ile sonrası dönemi ayırmak için kullanılmıştır. Bu bağlamda modernizm, “eski”ye göre “yeni” olmaktadır.



Postmodernizmin doğup geliştiği ortamı çözümlemek

Postmodernizmin modern veya modernist dönemde doğmuştur. Modern dönemin başlangıcı XVIII. yüzyıldaki Aydınlanma Çağıdır. Bununla birlikte modernizm, XIX. ve XX. yüzyılda en uygun seviyeye ulaşır. Modernizminin temel dayanakları; kapitalizm, endüstriyalizm, şehirleşme, demokrasi, akılcılık, lâiklik, bürokrasi, ihtisaslaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi ve millî devlet şeklinde sıralanabilir. Modernizm, birçok olumlu sonuçları yanında birçok olumsuz gelişmelere de zemin hazırlamıştır. İşte postmodernizm, modernizmin sebep olduğu bu olumsuzluklar ortamında hayat bulmuştur. Bununla birlikte postmodernizmi, sadece modernizme tepki olarak düşünmek yanlıştır. Çünkü o modernizm zemininde doğduğu gibi, yine modernizmle iç içe varlığını sürdürmüş ve sürdürmektedir.



Postmodernizmin ilke ve niteliklerini açıklamak

Postmodernizm, modern hayata ve onun değerlerine karşı sorgulayıcı, eleştirici ve reddedici bir tavır takınır. Orta Çağın Tanrı merkezli ve Rönesans sonrasının insan merkezli dünya tasavvurunu yıkarak “merkezsiz” veya “çok merkezli” bir dünya tasavvurunu savunur. Temel ilkesi, bütünlük değil çoğulculuktur. Gerçeğin tek, evrensel ve tartışılmaz bir açıklaması olamaz. Bu durum, sosyal hayat ve sosyal kurumlar için de geçerlidir.

Postmodernizm, kendinden önceki bütün sanat teori ve geleneklerine karşıdır. Geleneksel sanat anlayışlarını yıkar; okuyucu/dinleyici/seyirciyi onlara yabancılaştırır. Onu en iyi anlatabilecek ifade; *tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuktur*. Onda tek’lik, merkezîlik, birlik ve bütünlük yoktur. Özellikle alışılmış türler arası geçiş; aynı türe ait diğer eser/eserler veya başka türlere ait eser/eserlerden alınmış parçalara yer verme (metinlerarasılık), postmodern edebiyatın en belirgin özelliğidir. Metinlerarasılık, aynı zamanda metne üstkurmaca niteliği kazandırmanın önemli yöntemlerinden biridir de. Böylece postmodernistler kaosun biçimini; daha doğrusu biçimsizliğini yansıtmaya amacı peşine düşerler. Bu durumun en net örneği *“postmodern roman”* da karşımıza çıkar. Postmodern roman da gerçek olanla kurmaca olan bir aradadır. Birden fazla anlatıcı ve çoğulcu bakış açısı kullanılabilir. Yazar kendini eserinin dünyasından çekmez. Okuyucuya sık sık sorular sorar. Bazen de kaybolur gider. Metinde sık sık anlam boşlukları bırakır. Yazarın temel amaçlarından biri, romanın varoluş tarzı veya varoluş sürecini okuyucuya yansıtmak, en azından sezdirmek ve okuyucunun bu sürece katılmasını sağlamaktır. Postmodern sanat/edebiyatın bir başka belirgin niteliği; ironi ve parodidir. Üslûpta gelişigüzel, ama çarpıcı birliktelikler yaratabilen bir seçmecilik söz konusudur.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi postmodernizmin “gerçek” anlayışını doğru biçimde vermektedir?
 - a. Gerçek; tek, evrensel ve tartışılmazdır.
 - b. Tek, evrensel ve tartışılmaz gerçek yoktur.
 - c. Gerçek; akılla kavranan, deneyle ispat edilebilendir.
 - d. Gerçek; akılla değil, sezgiyle kavranandır.
 - e. Hepsi
2. Postmodernizmde “çoğulculuk” kavramının karşılığı aşağıdaki seçeneklerden hangisinde verilmiştir?
 - a. Yönetimde çoğulculuk
 - b. Felsefede çoğulculuk
 - c. Sanatta çoğulculuk
 - d. Toplumda çoğulculuk
 - e. Hepsi
3. Aşağıdakilerden hangisi “çoğulculuk” ilkesinin postmodernist sanat/edebiyattaki sonuçlarından biri **değildir**?
 - a. Türlerin kendilerine özgü niteliklerini kaybetmesi
 - b. Seçkin sanat ile popüler sanat özelliklerinin aynı eserde bulunması
 - c. Metinlerarasılık
 - d. Sanatkarın bağlı bulunduğu akımın ilkelerine bağlı kalması
 - e. Sanatkarın kendine özgü bir üslup endişesi taşımaması
4. Aşağıdakilerden hangisi postmodern romanın belirgin bir niteliği **değildir**?
 - a. Toplumculuk endişesi taşınması
 - b. Gerçekle gerçek olmayanın iç içe bulunması
 - c. İroni ve parodi içermesi
 - d. Okuyucuyu kendi var oluş sürecine dâhil etmesi
 - e. Çok farklı veya birden çok anlatıcı içermesi
5. Postmodernistlerin eserlerinde ironi ve parodiyi çok yermelerinin **gerçek sebebi** aşağıdaki seçeneklerden hangisinde verilmiştir?
 - a. İroni ve parodiye başvurmaktan hoşlanmaları
 - b. Gerçek sanatı ironi ve parodide görmeleri
 - c. Modern dünyanın olumsuzluklarını ciddiye almamaları
 - d. Yaratılışları bakımından muzip olmaları
 - e. Postmodernizmin karşısında duranları eleştirmek istemeleri
6. Aşağıdaki zıtlıklardan hangisi, realizm ile postmodernizm arasında **görülmez**?
 - a. Gerçeğin akılla bilinebileceği-Gerçeğin bilinemeyeceği
 - b. Nesnellik-Öznellik
 - c. Bireycilik-Toplumculuk
 - d. Gerçekçilik-Gerçek ile gerçek dışının iç içeliği
 - e. Dil ve üslup endişesi-Metinlerarasılık
7. Postmodernizmin “okuyucu merkezli edebiyat akımı” olarak nitelenmesi ne anlama gelir?
 - a. Postmodernistlerin okuyucuya büyük değer verdiği
 - b. Postmodernist edebiyatın okuyucuyu aktif olarak esere katılmaya çağırdığı
 - c. Postmodernist edebiyatın okuyucunun rahatlıkla anlayabileceği bir dil kullandığı
 - d. Postmodernist edebiyatın öncelikle okuyucunun problemlerini konu aldığı
 - e. Postmodernist edebiyatın önceliği okuyucuyu eğlendirmeye verdiği
8. Aşağıdakilerden hangisi postmodernist bir yazar olarak **adlandırılmaz**?
 - a. James Joyce
 - b. Virginia Wolf
 - c. Orhan Pamuk
 - d. Hasan Ali Toptaş
 - e. Leo Tolstoy
9. Aşağıdakilerden hangisi ‘metafiction’ sözcüğünün postmodernist kuramdaki anlamını doğru olarak yansıtabilir?
 - a. Eserin kendi varoluşunu yansıtması
 - b. Eserin birden çok yazarının olması
 - c. Eserin diğer metinlerle bağlantılı olması
 - d. Eserin tarihsel olaylar içermesi
 - e. Eserin üstün özellikler taşıması
10. Aşağıdakilerden hangisi postmodernist edebiyat eserlerinin gerçeklik anlayışını doğru olarak özetleyebilir?
 - a. Gerçeklik ve kurmaca iç içe geçer.
 - b. Gerçeklik dil ve üslup ile yansıtılmalıdır.
 - c. İç gerçeklik daha önemlidir.
 - d. Yalnızca kurmaca vardır.
 - e. Gerçeklik nesnel olarak aktarılmalıdır.

Yaşamın İçinden

“

Bin Hüzünlü Haz ve Postmodernizm Oğuzhan Karaburgu

Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* isimli romanı, postmodernist bir arayış ve anlayışın romanı olarak kurulanmıştır. Öncelikle romanda kendini anlatmaya adanmış bir anlatı ile karşılaşırız. Bir yanda klâsik romanın unsurları postmodernist yaklaşımla yeniden üretilirken diğer yanda da postmodern unsurlar ustalıklarla kullanılır. Bütün postmodern romanlarda olduğu gibi *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatının merkezinde oyun vardır. Gerçek ve kurgunun geçirgenliği, belirsizliğin kazanında yoğrulur. Kurgunun sanallığı ile hayatın gerçekliği büyük oyunun bir malzemesi hâline getirilir. Metinlerarasılık ormanında, varlığı ve yokluğu belli olmayan roman kişilerinin fantastik ve masalsi arayışı, bir şiir tadında okuyucuya sunulur.

Bin Hüzünlü Haz, ilk sayfasından son sayfasına kadar bir arayışın romanıdır. Ancak roman boyunca “anamlı” ve takip edilebilir bir olay örgüsünden bahsetmemiz mümkün değildir. Dokuz bölüme ayrılan romanda olaylar neden-sonuç çizgisi üzerinde gelişmez. Bölümler birbirine “sayıklamavari” cümlelerle ve imgelerle bağlanır. Roman okuyucu, anlatıcı, yazar ve nihayet metin bağlamında ucu açık olarak bırakılmıştır.

İnsan merkezli medeniyet anlayışını benimseyen modernizm metni birey üzerine inşa etmesine karşı, merkezsizliği benimseyen ve idealize edilmişliği yadsıyan metin anlayışını hâkim kılmaya çalışan postmodernizm, özneyi tercih eder. *Bin Hüzünlü Haz* kahramansız bir romandır. Romanda yer alan şahıslar hiçbir şekilde detayları ile tasvir edilmezler. Şahıslar varlıkları ve yoklukları tartışılır silüetler gibidir. Kelimeler ve cümlelerle var edilen bu şahısların yaşayıp yaşamadıkları bile tartışmaya açık bir şekilde verildiği görülür.

Postmodern anlatılarda belirsizlik ve çoğulculuk, değişmez tek bir gerçeğin olmadığı düşüncesini vurgulamak için kullanılır. *Bin Hüzünlü Haz* fantastik kurgusu ile belirsizliğin içinde doğup çoğul öykülerle büyür. Romandaki en büyük belirsizlik roman kahramanın var olup olmadığı noktasında başlar. Alaaddin âdeta hayalet bir kahramandır. Aynı belirsizlik romanın kesin bir sona ulaşmamasında da görülür.

Postmodern eserlerin temel özelliklerinden biri de çoğulculuktur. Çoğulculuğun temel hareket noktası mutlak gerçeği sorgulayıp onun yerine çok sesliliği ikame etmeye çalışmasıdır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın hayalet kah-

ramanı Alaaddin, metin boyunca suretten surete bürünür. Kimi zaman yazar, kimi zaman Tatar kızı, kimi zaman okuyucu, kimi zaman da metnin kendisi olur.

Romandaki çok seslilik romanın isminden başlar: *Hüzün* ve *Haz*. Hasan Ali Toptaş, roman boyunca zıt kavramalara, olgu ve olaylara sanki birbirlerinin devamı, eşanlamlılarıyla gibi gayet doğal olarak birlikte yer verir. Melek ile kötülükler, ibadethane ile genelev, at kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak gürültüleriyle atmaca çığlıkları, divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları hep yan yanadır. Bütün bunlar gerçeğin ve doğrunun tek bir kavramda olmayıp çoğulculukta olabileceğini vurgulamak için kurgulanmıştır.

Postmodernizmin önemli kavramlarından biri de metinlerarasılıktır. *Bin Hüzünlü Haz*'da Kafka ve Cervantes eserleriyle değinilen iki yazardır. Bunların yanında yazarın beslendiği ana damarlardan biri olan masallar da metinlerarasılık bağlamında romanda yer alır. Özellikle romanın iki güçlü imgesi Motel ROM ve orman, metinlerarasılık ile bağlantılı verilmeye çalışılır. Motel ROM'da yaşlı kadın, yazar anlatıcıya üst katlarda gezinmesini salık verir. Buradaki “üst kat” imgesi diğer imge “orman” ile aynı vurguyu içerisinde barındırır: Edebiyat Tarihi. Yazar anlatıcı ormana girdiği zaman orada pek çok masal ve roman kahramanı ile karşılaşır.

Pek çok postmodern anlatıda olduğu gibi *Bin Hüzünlü Haz*'da da üstkurmaca önemli bir kurgu ögesidir. Postmodern metinlerde metnin yazılış süreci, metnin ana izleklerinden biridir. Böylelikle metnin kurmaca yapısı, metnin konusu olmuş olur. Anlatıda yazar sürekli okuyucusu ile diyalog içerisinde.

Modern mantık takvime bağlı zamanı vazgeçilmez olarak görürken postmodern romanlarda zaman parçaları ve öznelleştirilir. Bu öznelleştirme mantıksal zaman dizgesini bozar ve belirsizliği güçlendirir. *Bin Hüzünlü Haz*'da zaman, geleneksel ve modern romanlarda olduğu gibi kronolojik ve mantıkî bir silsile takip etmez. Romandaki tüm zaman dilimleri, aralarındaki geçmiş, bugün ve gelecek bölümlenmelerinden sıyrılmış, sürekliliği olan ve üst üste bindirilmiş katmanlar olarak verilir.

Realist ve natüralist romanlarda mekân tasvirlerine önem verilirken postmodern metinlerde mekân olabildiğince silikleştirilir. Mekânın işlevselliği tamamen sıfırlanmıştır. Göstergesel tasvir ile verilen mekân, postmodernin merkezsizlik ilkesi ile örtüşür. *Bin Hüzünlü*

Haz'da şehri tepeden gören evin terası, şehir ve şehrin sokakları, Motel ROM, orman, Asip dağı, bozkır, saray ve sarayın mahzeni gibi pek çok mekân görülür. Bu mekânların romandaki işlevi, roman boyunca devam eden arayışın devinimini ortaya koymak ve var olan kaotik yapıyı belirginleştirmektir. Yazar zamanda yaptığı gibi mekânda da üst üste bindirmeler yapar.

Okuma Parçası

Kara Kitap

Onaltıncı Bölüm: Kendim Olmalıyım

Orhan Pamuk

“Neşeli ya da büzümlü ya da dalgın ya da düşünceli ya da kibar olmak istinorsan, bu durumları tek tek bütün ayrıntılarıyla oynaman gerekiyordu yalnızca.”

Patricia Highsmith

Yirmi altı yıl önce, bir kış gecesi başımdan geçen bir metafizik deneyi, yıllar sonra hatırlayarak bir köşe yazımda, bu sütunlarda kısaca anlatmıştım. Bundan on bir ya da on iki yıl önce, iyi çıkartamıyorum, (Ne yazık ki hafızamın iyice zayıfıdığı bugünlerde bu gibi durumlarda başvurduğum ‘gizli arşivim’ elimin altında değil!) yazdığım bu uzunca yazıdan sonra, okuyucularımın bir yığın mektup aldım. Her zaman olduğu gibi, beklemedikleri, alıştıkları türden bir yazı yazmadığım için öfkelenen (Niye her zamanki gibi yurt sorunlarından sözletmiyordum, niye her zamanki gibi yağmurlu İstanbul sokaklarının hüznünü-anlatmıyordum?) okuyucularım arasında, başka’ çok önemli bir konuda benimle aynı görüşte olduğunu ‘sezen’ bir okuyucumun mektubu da vardı. Kısa bir süre sonra beni ziyaret edecek, ve ortak anlaşma noktalarımız olarak gördüğü bazı ‘özel’ ve ‘derin’ konularda bana sorular soracaktı.

Berber olduğunu yazan (bu da tuhaftı) bu okuyucumun mektubunu unutmak üzereydim ki, bir öğleden sonra kendisi gerçekten çıkageldi. Sayfaların bağlanma vaktiydi, yarı kalmış yazıları bitirip aşağıya yollamak üzereydik, hiç vaktim yoktu. Üstelik, berberin, dertlerini uzun uzun anlatacağını, bu bitip tükenmez dertlere sütunlarımda niye yeterince yer veremeyeceğimi sorarak beni sıkı şıracacağını da düşünüyordum. Başımdan savmak için başka bir zaman gelmesini söyledim. Gele-

ceğini önceden yazdığını hatırlattı bana, zaten ‘başka bir zamana’ da vakti olmadığını söyledi; hemen cevaplandırabileceğim iki soru soracakmış, ayak üstü bile cevap verebilmişim. Berberin konuya doğrudan doğruya girmesinden hoşlandığım için soruları hemen sormasını söyledim.

“Kendiniz olmakta güçlük çekiyor musunuz?”

“Tuhaf bir şeyin, bir ‘eğlencenin, sonradan hep birlikte gülünecek bir şakanın çoktan unutmuş olan genç köşe yazarı.

Tek bir şakanın yaklaştığını sezdikleri için masanın başına küçük bir kalabalık toplanmıştı. Ağabeylik ettiğim genç gazeteciler, şakalarıyla herkesi güldüren şişman ve gürtlülcü bir futbol yazarı ... Böylece, soruya cevap olarak, böyle durumlarda benden beklenen o ‘zeki’ şakalardan birini yaptım. Berber bu şakayı istediği bir cevap gibi dikkatle dinledikten sonra ikinci sorusunu sordu.

“İnsanın yalnızca kendisi olabilmesinin bir yolu var mıdır acaba?”

Kendi merakını doyurmak için değil de, sözcülüğünü ettiği bir başkasının isteği üzerine aracılık edcr gibi sormuştu bu sefer. Besbelli, soruyu daha’ önceden hazırlayıp ezberlemişti. İlk şakanın etkisi hala havadaydı, gülüşmeleri işiten başkaları da gelmişti, böyle bir durumda ‘insanın kendisi olabilmesi’ üzerine ontolojik bir nutuk atmak yerine, heyecanla beklenen ve taşı gedige oturacak ikinci şakayı patlatmaktan daha doğal ne olabilir? Üstelik, bu ikinci şakayla, birinci şakanın etkisi dc artıyor, herşey yokluğumda da anlatılacak şık bir hikaye haline dönüşüyordu. Bugün de hatırlamadığım bu ikinci şakadan sonra, berber:

“Zaten anlamıştım!” deyip gitti.

Milletirmez çift anlamlı sözlere ancak ikinci anlamda bir tür hakaret ya da aşağılama olduğu sürece ilgi gösterdiği için berberin alınganlığıyla ilgilenmedim bile. Hatta diyebilirim ki, bir genel helâda köşe yazarınızı tanıyıp, pantolonunu iliklezen adama, hayatının anlamını ya da Allaha inanıp inanmadığını soran heyecanlı okuyucuları küçümser gibi küçümsedim de onu.

Fakat aradan zaman geçtikçe ... Bu yarım kalmış cümleden sonra, küstahlığımdan pişman olduğumu, berberin sorusunun ne kadar yerinde olduğunu hep düşündüğümü, hatta bir gece rüyamda onu görüp suçluluk duyguları ve kabuslarla uyandığımı yazacağımı sanan okuyucularım, anlaşılın beni hala tanımamışlar. Berberi, bir kere hariç, hiç düşünmedim bile, O düşündüğüm

“bir kerede” de, düşüncem berberin kendisinden yola çıkmıyordu. Onu tanımadan, yıllar önce düşündüğüm bir düşüncenin devamıydı aklıma gelen. Hatta ilk başta buna düşünce bile denemezdi; çocukluğumdan beri zaman zaman aklıma takılan bir nakarat, birden kulaklarının dibinde, hayır, aklımın, ruhumun derinliklerinde bir yerde yeniden tekrara başlamıştı: “Kendim olmayım, kendim olmayım, kendim olmayım ... “

Kalabalık içinde, akrabalar ve iş ‘arkadaşları’ arasında geçirdiğim bir günden sonra, geceyarısı yatağıma girmeden önce evimin öbür odasındaki eski koltuğa oturmuş, ayaklarımı sehpaye uzatmış, sigara içerek tavana bakıyordum. Bütün gün “gördüğüm insanların bitip tükenmeyen sözleri, gürültüleri, istekleri sanki birleşip bir tek ses olmuş aa kulağımın dibinde tatsız ve yorucu bir baş ağrısı gibi, dahası sinsi bir diş ağrısı gibi çınlıyordu. ‘Düşünce’ demekten çekindiğim bu eski ‘nakarat’ da bu çınlamaya karşı, -nasıl desem - sanki bir tür ‘karşı ses’ olarak başladı önce. Kalabalığın bitip tükenmeyen gürültüsünden beni kurtarmak için, kendi iç sesime, kendi mutluluk ve huzuruma, hatta kokuma gömüleyim diye bana çıkış yolunu hatırlatıyordu. “Kendin olmalısın, kendin olmalısın, kendin olmalısın!”

Geceyarısı bütün kalabalıktan ve onların, (cuma vaazını veren imamın, öğretmenlerin, halamın, babamın, amcamın, politikacıların, hepsinin) ‘hayat’ diyerek içine iyice gömülmemi, gömülmemizi istedikleri o iğrenç kargaşanın çamurundan uzakta oturmaktan ne kadar memnun olduğumu o zaman sezdim! Onların tatsız ve yavan masallarının değil de, kendi hayallerimin bahçesinde gezinmekten öyle memnundum ki, koltuktan sehpaye doğru uzanan ince bacaklarıma, zavallı ayaklarıma bilc sevgiyle bakıyor, dumanını tavana üflediğim sigarayı ağzıma götürüp getiren beceriksiz ve çirkin elimi bile hoşgörülle süzüyordum. Kırk yılın tekinde kendim olabiliştim! Kırk yılın tekinde kendim olabildiğim için, sonunda kendimi sevebilmişim! İşte, bu mutluluk anında ‘nakarat’da renk değiştirdi. Cami duvarı boyunca yürürken her taştta aynı kelimeyi tekrarlayan mahallenin budalası gibi ya da trenin penceresinden bir bir bir telgraf direklerini sayan ihtiyar yolcu gibi, nakarat aynı kelimeleri tekrarlayacağına, yalnız beni değil, hiddeti ve sabırsızlığıyla içinde oturduğum o benim eski ve zavallı odayı da kaplayarak bütün ‘gerçekliği’ saran bir tür şiddet haline dönüştü. İçine düştüğüm bu şiddetle artık bu sefer ‘nakarat’ değil, mutlu bir öfkeyle ben kendim tekrarlıyordum:

Kendim olmayım, diye tekrarlıyordum, onlara hiç aldırmadan onların seslerine, kokularına, isteklerine, sevgilerine ve nefretlerine aldırmadan kendim olmayım ben, kendim olmayım, diye tekrarlıyordum, sehpaallin üzerinde memnun duran ayaklarıma ‘ve tavana doğru üflediğim sigara dumanına bakarak; çünkü kendim olmazsam onların olmamı istedikleri biri oluyorum ve onların olmamı istedikleri o insana hiç katlanamıyorum ve onların olmamı istedikleri o dayanılmaz kişi olacağıma hiçbir şey olmayayım ya da hiç olmayayım daha iyi, diye düşünüyordum, çünkü gençliğimde amcamların ve halamların evine gidince “Ne yazık ki gazetecilik yapıyor, ama çok çalışıyor ve böyle çalışırsa inşallah bir gün başarılı olacak,” diye baktıkları kişi oluyordum ve o kişi olmaktan kurtulmak için yıllarca çalıştıktan sonra bu sefer, bir katında yeni karısıyla babamın da oturduğu o apartmana ben, koca adam, gidince, “Çok çalıştı ve yıllar sonra biraz olsun başarılı oldu,” diye gördükleri kişi oluyordum ve daha kötüsü, ben de kendimi başka türlü göremediğim için, bu hiç sevemediğim kişilik etimin üzerine çirkin bir deri gibi yapışıyor ve biraz sonra, onlarla birlikteyken ben kendimin değil bu kişinin sözlerini söylerken yakalıyordum kendimi ve akşam eve döndüğümde olmak istemediğim bu kişinin sözlerini nasıl söylediğimi kendime işkence etmek için bir bir hatırlıyor ve “bu haftaki uzun yazımda bu konuya değindim”, “en son Pazar yazımda bu meseleyi ele aldım”, “yarınki yazımda şunu da söylüyorum”, “Bu Salı, uzun yazıda şunu da deşiyorum” gibi bayağı sözleri, mutsuzluktan boğulacak gibi oluncaya kadar tekrarlıyordum ki, en sonunda biraz kendim olabileyim.

Bütün hayatım bu tür kötü hatıralarla doluydu. Ayaklarımı uzatarak oturduğum koltukta kendim olabilmenin tadını daha da çıkarabilmek için kendim olamadığım zamanları bir bir hatırladım.

Askerliğimin ilk gününde silah arkadaşlarım benim öyle biri olduğuma karar verdiler diye, bütün askerliğimi ‘en zor durumda şaka yapmaktan vazgeçmeyen biri’ olarak geçirdiğimi hatırladım. Vakit geçirmekten çok serin bir karanlıkta yalnız başıma oturmak için gittiğim kötü filmlerin beş dakika aralarında sigara içen işsiz güçsüz kalabalığın bakışlarından beni ‘çok anlamlı işler yapmaya aday değerli bir genç’ olarak gördüklerine karar verdiğim için ‘çok anlamlı, hatta ulvi düşüncelere boğulmuş bir dalgın’ gibi davrandığımı halırladım. Bir askeri darbenin hazırlık planlarına ve iktidarı ele geçireceğimiz günlerin hayallerine gömüldüğümüz sıralarda, askeri darbe bir gecikir de, milletimin çektiği sıkıntılar daha da uzar korkusuyla, geceleri uyuyamayacak

kadar milletini seven biriymişim gibi davrandığımı hatırladım. Kimselere gözükmeden gizlice gittiğim randevuvelerinde, orospular öylelerine daha iyi davranıyorlar diye, yakın geçmişte başımdan korkunç ve umutsuz bir aşk macerası geçmiş bir umutsuz gibi yaptığımı hatırladım: Kaldırım değiştirecek vaktim yoksa, polis karakollarının önünden iyi uslu bir vatandaş gibi gözükmeye çalışarak geçtiğimi hatırladım. Sırf, yılbaşı gecesi denilen o korkunç geceyi tek başıma geçirecek cesaretim olmadığı için gittiğim babaannelerimin evinde, herkese katılmak için tombala oynarken çok eğleniyormuş gibi yaptığımı hatırladım. Hoşuma giden kadınların yanında kendim gibi olmayıp da onların hoşuna böylesi gider diye, kimine evlilikten, hayat mücadelesinden başka bir şey düşünmeyen biri gibi, kimine memleketin kurtuluşundan başka hiçbir şeye vakit ayırmamaya kararlı biri gibi, kimine de ülkemizdeki yaygın duyarlılıktan ve anlayışsızlıktan bıkmış duygulu biri gibi hatta bayağı bir deyişle 'gizli şair' gibi gözükmeye çalıştığımı hatırladım. Sonra, (evet, en sonunda) iki ayda bir gittiğim berberimde asıl kendim olmadığımı, taklit ettiğim bütün bu kişilerin toplamı olan kendimi taklit ettiğimi hatırladım.

Oysa kendimi koyvermeye giderdim ben bu berbere. (Yazımın başındakinden başka bir berber tabii!) Ama berberle birlikte kesilecek saçlara, bu saçları taşıyan kafaya, omuzlara, gövdeye, aynanın içine, bakmaya başladığımız zaman, hemen anlardım bu koltukta oturan ve aynanın içinde seyrettiğimiz kişinin 'ben' değil de, bir başkası olduğunu. Berberin "Önden ne kadar alacağız?" derken elinde tuttuğu bu kafa, bu kafayı taşıyan boyun, omuzlar ve gövde benim değil de, köşe yazarı Celal Beyindi. Benimse hiç ilgim bile yoktu bu adamla. O kadar açık seçik bir gerçektir ki bu, berber de farkedecek sanırdım, ama o hiç oralı olmazdı. Üstelik, ben değil de, 'köşe yazarı' olduğumu daha fazla hissettirmek ister gibi, bir köşe yazarına sorulacak soruları sorardı bana: "Harp çıksa şimdi biz Yunanlıları yener miyiz?", "Başbakanın karısının orospu olduğu doğru mu?", "Pahalılığı manavlar mı çıkarıyor?" gibi. Nereden geldiğini bir türlü çıkaramadığım anlaşılabilir bir güç, bu sorulara benim kendimin cevap vermeme izin vermez, benim yerime, aynada benim de tuhaf bir şaşkınlıkla seyrettiğim köşe yazarı, her zamanki ukala havasıyla birşeyler mırıldanırdı: "Barış iyi şeydir!", "Adam asmakla fiyatların düşmeyeceğini bilmek lazım!" gibi.

Her şeyi bildiğini sanan, bilmediği zaman da bilmediğini bilen, kendi eksiklik ve fazlalıklarına hoşgörülle bakmayı da ukalaca öğrenmiş bu köşe yazarından nefret

ediyordum! Her sorusuyla beni daha çok "köşe yazarı Celal Bey" yapan berberden de nefret ederdim! Bana tuhaf sorular sormaya gazete.ye gelen berberi de işte kötü anılannun bu noktasında hatırladım.

O noktada, gecenin geç saatlerinde, beni ben yapan kendi koltuğumda, ayaklarımı sehpaye uzatarak oturmuş, kulaklarımın dibinde bana kötü anılarımı hatırlatan o eski nakaratın yeni öfkesini dinlerken, "Evet, berber efendi!" diyordum kendi kendime, "insanın kendisi olmasına bir türlü izin vermezler, insanı bırakmazlar kendisi olsun diye, hiçbir zaman bırakmazlar." Ama nakaratın vezni ve öfkesiyle söylediğim bu sözler, beni yalnızca içine girmek istediğim huzura daha da fazla gömüyordu. O zaman bütün bu hikayede, berberin ziyaretinde ve başka bir berber aracılığıyla tazelenen anısında, başka yazılarımda da anlattığım ve ancak pek sadık okurlarımın farkedeceği bir düzen, bir anlam, hatta nasıl desem 'esrarlı bir simetri' olduğuna hükmettim. Geleceğime dönük bir işaretti bu: Uzun bir günün, hatta akşamın ardından insanın yalnız başına kalıp, kendi koltuğuna oturup kendisi olabilmesi, yıllar süren uzun ve maceralı bir yolculuktan sonra yolcunun kendi evine dönmesine benziyor.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- 1.b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Yeni Bir Gerçek/Gerçeklik Anlayışı” bölümünü tekrar okuyunuz.
- 2.e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Çoğulculuğu Esas Alma” bölümünü tekrar okuyunuz.
- 3.d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Tek Dünya İçinde Çeşitlilik/Çoğulculuk” bölümünü tekrar okuyunuz.
- 4.a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz postmodern romanın anlatıldığı bölümleri tekrar okuyunuz.
- 5.c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “İroni ve Parodi” bölümünü tekrar okuyunuz.
- 6.c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz realizm ile postmodernizmin ilke ve niteliklerini tekrar okuyunuz.
- 7.b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz postmodernizmin ilke ve niteliklerini tekrar okuyunuz.
- 8.e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Postmodernistler ve Eserleri” bölümünü tekrar okuyunuz.
- 9.a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz postmodernizmin “Kendini Yansıtma” ilkesini tekrar okuyunuz.
- 10.a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz postmodernizmin “Gerçekle Kurmacanın İç İçe Olması” ilkesini tekrar okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Postmodernizm, ne klâsizm ne realizmin ne de sembolizmin gerçeğine inanır. Çünkü gerçek bilinemez. Gerçek bölünmüştür. Gerçeğin tek, evrensel ve tartışılmaz bir açıklaması olamaz

Sıra Sizde 2

Kendi kendini yansıtma; Romanın varoluş tarzı veya varoluş sürecini okuyucuya yansıtmaktır. Bir başka ifadeyle yazarın yazma eylemini romanın konusu yapmasıdır. Dolayısıyla romanın konusu, bizzat kendi varoluş hikâyesidir.

Sıra Sizde 3

Araştırmanızda özellikle belirsizlik, romanın kendini ele verışı ve metinler arasılık üzerinde durabilirsiniz.

Yararlanılan Kaynaklar

- Cevizci, A. (1999). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Doltaş, D. (2003). **Postmodernizm ve Eleştirisi**. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaburğu, O. (2009). “Arayışın Postmodernist Anlatısı: Bin Hüzünlü Haz”. **1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler**. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Kızılcılık, S. (1996). **Postmoderniz Dedikleri**. İzmir: Saray Kitabevleri.
- Menteşe, O.B. (1992). “Sanat’da Modernizm’den Postmodernizm’e”. **Littera**. C.III. s.237.
- Menteşe, O.B. (1995). “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”. **Türk Dili**. S.519 Mart 1995. . s.273-283.
- Oppermann, S. (1992). “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve “Gerçeklik”/Yazı” İkilemi”. **Littera**. C.III.
- Pamuk, Orhan. (2009). **Kara Kitap**. İstanbul: İletişim Yayınları
- Ryan, M. (1994). **Modernite Versus Postmodernite**. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Sarıbay, A.Y. (1995). **Postmodernite, Sivil Toplum ve İslâm**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalçın Çelik, S.D. (2005). **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, A. (1996). **Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar**. Konya: Vadi Yayınları.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980) **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.

6

Amaçlarımız

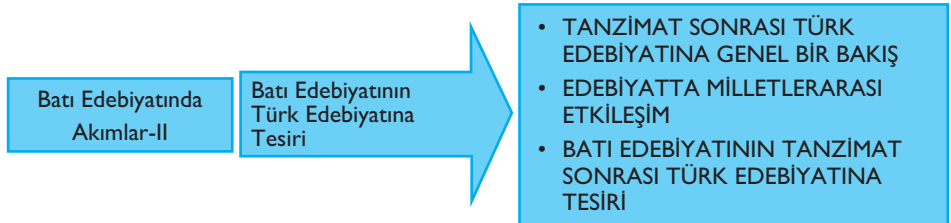
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 👁️ Tanzimat'tan günümüze kadarki Türk edebiyatı tarihini özetleyebilecek,
- 👁️ Edebiyatın milletlerarası düzeyde etkileşiminin sebeplerini çözümleyebilecek,
- 👁️ Batı edebiyatı ve akımlarının Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında olan etkilerini örneklerle açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı
- Tanzimat Edebiyatı
- Servet-i Fünûn Edebiyatı
- Cumhuriyet Edebiyatı
- Millî Edebiyat
- İkinci Yeniciler
- Batı Edebiyatı
- Edebiyatta Etkileşim

İçerik Haritası



Batı Edebiyatının Türk Edebiyatına Tesiri

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA GENEL BİR BAKIŞ

Türk edebiyatı tarihî süreç açısından iki büyük değişim ve dönüşüm gösterir: Bunlardan birincisi, İslâm dini ve bu dinin ekseninde doğup gelişmiş olan Doğu medeniyeti dünyasına girişimizle, ikincisi ise Hristiyanlık dini ve Antik Yunan-Latin kültür ve medeniyeti ekseninde doğup gelişmiş olan Batı medeniyeti dünyasına girişimizle yaşanan değişim ve dönüşümlerdir. Buna bağlı olarak Türk edebiyatı tarihi, kendi içerisinde *İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı*, *İslâmiyet Sonrası Türk Edebiyatı* ve *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı* olmak üzere üç ana döneme ayrılır.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı, bir medeniyet krizi ortamında doğup gelişmiştir. Osmanlı-Türk toplumunun XVIII. yüzyıldan itibaren dikkati ve yüzünün Avrupa'ya çevrilmiş olması, zamanla birtakım değer ve unsurların oradan alınıp hayatımız, kültürümüz ve medeniyetimize aktarılması veya mal edilmesi sonucunu doğurmuştur. Özellikle Tanzimat Fermanı'ndan (1839) sonra Batılı değerlerinin önemli ölçüde siyasî, sosyal, ekonomik, kültürel, sanat hayatımız ve kurumlarımızda somut olarak şekillenmeye başladığına şahit oluruz. Bu süreç, doğal olarak Türk edebiyatını da kökten sarsmış ve yeni bir edebiyatın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı, değişen hayat, zihniyet ve zevkin, çok açık biçimde edebiyat sanatındaki görünümü ve sanat eseri çerçevesindeki yorumu olarak karşımıza çıkar. Hayat, doğa ve insan anlayışı; estetik değerleri; dili, şekli ve üslûbu ile kendinden önceki Türk edebiyatından (Divan edebiyatı, Halk edebiyatı) farklı olan bu edebiyat, *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı kadar Yeni Türk Edebiyatı*, *Avrupaî Türk Edebiyatı*, *Batı Tesirindeki Türk Edebiyatı*, *Türk Teceddüt Edebiyatı* veya *Arayışlar Devri Türk Edebiyatı* gibi farklı isimlerle de anılır.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı, yaklaşık yüz elli yıllık tarihi içinde gerek Batı edebiyatı ve akımlarıyla olan farklı düzeylerdeki ilişkisi gerekse Türk toplumunun kendi şartları sebebiyle birtakım yönelişler, gruplaşmalar, mektepler veya akımlara sahiptir. Ancak bunların büyük bir bölümü, Batı'da görülen akımlara göre daha dar kapsamlı ve daha kısa ömürlüdür. Ayrıca bunların önemli bir kısmı, ciddi bir felsefî veya estetik temelden yoksundur. Söz konusu yöneliş, grup, mektep veya akımların belli dönemler hâlinde en dikkati çekenleri şu şekilde sıralanabilir:

- **Tanzimat Edebiyatı:** (Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Ahmet Vefik Paşa, Abdülhak Hâmid, Recaizâde Mahmut Ekrem, Sami Paşazâde Sezâi, Muallim Naci)
- **Edebiyat-ı Cedîde/Servet-i Fünûn Edebiyatı:** (Tevfik Fikret, Cenap Şahabeddin, Süleyman Nazif, Hüseyin Suat Yalçın, Celâl Sâhir Erozan, Faik Âli Ozansoy, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Hüseyin Cahit Yalçın)
- **Millî Edebiyat:** (Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Ali Canip, Refik Halit Karay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edib Adivar, Reşat Nuri Güntekin, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy)
- **Cumhuriyet Edebiyatı**
 - **Cumhuriyet Edebiyatı I** (1923-1940 dönemi)
 - **Cumhuriyet Edebiyatı II** (1940 sonrası dönem)

Bu grup, mektep, dönem veya akımların dışında veya içinde ve daha alt düzeyde olmak üzere Cumhuriyet öncesi ve sonrasında bazı alt grup ve yönelişlerden de bahsedilebilir.

Cumhuriyet Öncesi Dönem:

- **Tanzimat Edebiyatı Birinci Nesil:** (Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Ahmet Vefik Paşa)
- **Tanzimat Edebiyatı İkinci Nesil:** (Abdülhak Hâmid, Recaizâde Mahmut Ekrem, Sami Paşazâde Sezâi, Muallim Naci)
- **Mutavassıtın:** (Ahmet Mithat Efendi, Muallim Naci, Ahmet Rasim, Fatma Aliye Hanım, Mehmet Ziver, Nurettin Ferruh)
- **Ara Nesil:** (Abdülhalim Memduh, Ali Kemal, Fazlı Necib, İsmail Safa, Mehmet Celâl, M. Mehmet Tahir, Mustafa Reşid, Nâbizâde Nâzım, Recep Vahyi)
- **Fecr-i Âtî Topluluğu:** (Ahmet Haşim, Refik Halit, Yakup Kadri, Tahsin Nahid, Emin Bülend, Hamdullah Suphi, Şahabeddin Süleyman, Faik Ali, Celâl Sâhir)
- **Nâyîler:** (Halit Fahri, Selahattin Enis, Hakkı Tahsin, Orhan Seyfi, Yakup Salih, Safi Necip, Hasan Sait)
- **Nev Yunanilik:** (Yahya Kemal, Yakup Kadri, Salih Zeki Aktay)
- **Dergâbçılar:** (Yahya Kemal, Yakup Kadri, Ahmet Haşim, Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer)

Cumhuriyet Sonrası Dönem:

- **Yedi Meşaleciler:** (Kenan Hulusi Koray, Ziya Osman Saba, Yaşar Nabi Nayır, Vasfi Mahir Kocatürk, Cevdet Kudret, Sabri Esat Siyavuşgil, Muammer Lûtfi)
- **Garipçiler (I.Yeni):** (Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat)
- **İkinci Yeniciler:** (İlhan Berk, Cemal Süreyya, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Sabahattin Kudret Aksal, Ataol Behramoğlu, Ferit Edgü, Özdemir İnce, Refik Durbaş, Gülten Akın, Ali Püsküllüoğlu)
- **Hisarcılar:** (Mehmet Çınarlı, Gültekin Samanoğlu, İlhan Geçer, Mustafa Necati Karaer, Munis Faik Ozansoy)
- **Maviciler:** (Attila İlhan, Ahmet Oktay, Orhan Duru, Demir Özlü)

Bu gruplaşma veya akımların dışında Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatını birtakım eğilimler çerçevesinde de izah etmek mümkündür.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde görülen eğilimler:

- **Marksist-Toplumcu Eğilim:** (Nazım Hikmet, Hasan İzzettin Dinamo, Ceyhan Atuf Kansu, Rifat Ilgaz, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Can Yücel, Attila İlhan, Kemal Özer, Ahmet Oktay, Necati Cumalı, Ataol Behramoğlu)

- **İslâmcı-Mistik Eğilim:** (Necip Fazıl Kısakürek, Asaf Halet Çelebi, Cahit Zarfıoğlu, Erdem Beyazıt, Ebubekir Eroğlu, İsmet Özel, Nurullah Genç)
- **Türkçü-Milliyetçi Eğilim:** (Arif Nihat Asya, Hüseyin Nihal Atsız, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Abdürrahim Karakoç, Bahattin Karakoç, Yavuz Bülent Bakiler, Dilaver Cebeci, Ali Akbaş, Yahya Akengin)
- **Memleketçi Eğilim:** (Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Kemalettin Kamu, İbranim Alâettin Gövsa, Halide Nusret Zorlutuna, Ahmet Kutsi Tecer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Külebi, Orhan Şaik Gökyay, Zeki Ömer Defne, Bekir Sıtkı Erdoğan)
- **Saf Şiir Eğilimi:** (Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Ahmet Muhip Dıranas, Fazıl Hüsni Dağlarca, Behçet Necatigil, Özdemir Asaf)

Cumhuriyet sonrası Türk hikâye ve romanında görülen eğilimler:

- **Marksist-Toplumcu Eğilim:** (Nahit Sırrı Örik, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Reşat Enis Aygen, Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Samim Kocagöz, Necati Cumalı, Yaşar Kemal, Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız)
- **Milliyetçi-Türkçü Eğilim:** (Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Peyami Safa, Hüseyin Nihal Atsız, Emine Işınsoy, Mustafa Necati Sepetçioğlu, Sevinç Çokum)
- **Modernist-Postmodernist Eğilim:** (Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Ferid Edgü, Orhan Pamuk, Elif Şafak, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Latife Tekin, Nedim Gürsel, Ayla Kutlu, Buket Uzuner)
- **İslâmcı Eğilim:** (Samiha Ayverdi, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu)

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının yaklaşık yüz elli yıllık tarihinde bu kadar çok grup, yöneliş, mektep ve akımın bulunmasını nasıl açıklarsınız?



SIRA SİZDE

1

EDEBİYATTA MİLLETLERARASI ETKİLEŞİM

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Batı edebiyatı tesiri konusuna geçmeden önce, önemli gördüğümüz bir-iki hususu belirtmek isteriz. Edebiyat veya edebî eser, öncelikle sanatkâra ait bireysel bir yaratmadır. İçeriği, yapısı dil ve üslûbuyla şair veya yazarın tercihleri çerçevesinde var olmuş özel ve özgün bir yaratmanın eseri.

Edebiyat eseri, ikinci adımda millîdir. Tarihi varlığı, sanatkârı, içeriği, ifade vasıtası, seslendiği okuyucusu, estetik değerleri ile bir millete ait en önemli kültürel değerlerden biridir. Diğer güzel sanatlarla birlikte düşünüldüğünde -özellikle malzemesinden dolayı- denilebilir ki edebiyat, en millî sanattır. Çünkü her sanatkâr eserini, mensubu bulunduğu milletin diliyle kaleme alır. Söz konusu dil, yüz yıllar içinde kullanıla kullanıla o milletin değerlerinin aynası durumuna gelir. Öte yandan sanatkâr kimlik ve kişiliğini, mensubu bulunduğu milletin sosyal, siyasî, ekonomik ve kültürel değer ve şartları içinde oluşturur.

Edebiyatın tarihî varlığı ile millî bir değer olması ne demektir? Açıklayınız.



SIRA SİZDE

2

Bu gerçekleri unutmamak kaydıyla, farklı dillerde var olmuş farklı milletlerin edebiyatları arasında çok açık farklılıklar kadar birtakım yakınlık, benzerlik ve ortaklıklar da olabilecektir ve olur. Aynı dünya üzerinde yaşayan milletlerin diğer milletlerle olan çeşitli seviyelerdeki ilişkileri, bu yakınlık, benzerlik ve ortaklıkları

kaçınılmaz kılar. Unutulmaması gereken bir başka husus da, sanatkârın -hangi millete veya kültüre mensup olursa olsun, hangi coğrafya veya dönemde yaşarsa yaşasın, hangi dili konuşursa konuşsun- 'insan' olduğu gerçeğidir.

Bir sanatkârın eserinde mensubu bulunduğu milletin kültür ve edebiyat dünyasını aşarak milletlerarası kültür, sanat ve edebiyat dünyasına açılması, bireysellik ve millilik dairesinden sonraki üçüncü daireyi oluşturur. Üçüncü daire, sanatkârın ilgi ve bilgi birikimiyle; milletin sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel durumuyla ve milletlerarası iletişim imkânlarıyla yakından ilgilidir.

Bilinmesi gereken bir başka önemli husus, milletlerarası kültür, sanat, edebiyat sahalarındaki ilişkilerle bunun sonucunda ortaya çıkacak olan etkileşimlerin doğru değerlendirilmesidir. Tarihin hemen her döneminde -kendilerini tamamıyla dünyadan soyutlamış milletlerin dışında- milletlerarası ilişkiler ve karşılıklı etkilenmeler hep olagelmıştır. Bunun arkasında, öncelikle edebiyat eserini kaleme alan şair ve yazarlar bulunur. Çünkü sanatkâr, gerek şahsiyetinin oluşum sürecinde gerekse eserini kaleme alırken değişik kanallardan beslenir. Bizzat yaşama, gözlemlene, duyma, okuma, öğrenme, seyahat etme kanallarıyla aile, okul, semt, mahalle, köy, kasaba, şehir, bölge, kendi ülkesi gibi yakın çevreden bütün dünyayı kapsayan uzak çevreye doğru perspektif ve ilgi dünyasını genişleten sanatkâr, bu esnada yerli ve yabancı pek çok şeyden beslenir veya etkilenir. Farklı kanallarla sanatkâra ulaşan yerli ve yabancı kültür unsurları, çeşitli seviyelerde esere girer. Önemli olan bu etkileşimin mahiyeti, boyutları ve ne derece özümsemiş özümsemediğidir. Belli sınırlar içinde kalan etkilenmeler veya ciddi anlamda özümsemiş tesirler, sanatkâr veya eserin özgünlüğü, bireyselliği ve milliliğini ortadan kaldırmaz.

"Edebiyatta etkilenme bağlamında yapılan çalışmalarda, üzerinde en çok durulması gereken konu, etkilenen kişi açısından sanatsal yaratı ve özgünlük sorunu olmalıdır. Ancak, bu alanla ilgili çalışma yapanların çoğunlukla konuyu, yani etkilenmeyi, bu önemli sorundan soyutlayarak sığ genellemelere hapsedtikleri gözlenmektedir; nitekim 'tespit' düzeyinde kalan, ya da 'mabkûm etme' biçiminde dile getirilen bu 'yargı beyanı', sanatın doğasında olan bir olguyu küçümseyerek, ya da çarpıtarak göz ardı etmektedir. Oysa, genel olarak sanatta, özel olarak edebiyatta etkilenme doğaldır, normaldir. Çünkü, sanatçının en önemli niteliği kendine yetmezliğidir. Sanatın ana besini, ne denli doğa denirse densin, yine sanattır." (Özmen, 2002, s.65)

Karşılaştırmalı Edebiyat:
Aynı veya -genellikle- farklı millet ve dillerdeki edebiyat eserlerini karşılaştırarak aralarındaki benzerlik, yakınlık veya ortaklıkları tespit ve izah eden edebiyat bilimi dalı.

Aşağıda anlatılacak olan Batı edebiyatının Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatındaki etkilerini bu çerçevede düşünüp değerlendirmek gerekir. Bizim burada yapacağımız, belirtilen dönemdeki etkilenmeleri, akımlar çevresinde ve ana hatlarıyla vurgulamak; yer yer bununla ilgili sanatkâr ve eserlerden bahsetmektir. Çünkü Batı edebiyatının Türk edebiyatına olan tesirinin ayrıntılı biçimde izahı, hem bu kitabın sınırları aşar hem de uzun soluklu bir çalışmayı gerektirir. Ayrıca bu konu, Karşılaştırmalı Edebiyat biliminin çalışma alanıdır.

SIRA SİZDE



Şeyh Galib'in aşağıdaki mısralarının anlamı nedir? Açıklayınız.

*Esrârını mesnevîden aldım
Çaldımsa da mirî malı çaldım
Fehmetmeğe sen de himmet eyle
Ol geuberi bul da sirkat eyle*

BATI EDEBİYATININ TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA TESİRİ

Osmanlı-Türk toplumunun Batı'ya yönelip modernleşmesi ve edebiyatının değişmesinde aktif rol oynayan pek çok etkenden bahsedilebilir. Bu etkenler arasında tercüme faaliyetleri, gazete/dergiler, kalemler ve yeni tarz eğitim-öğretim yapan mektepler ilk sırada yer alır.

Batı kültür, sanat ve hayat tarzının yakından tanınması ve bunlara ait bazı unsurların Osmanlı-Türk dünyasına taşınmasında gazete ve dergiler önemli bir rol oynar. Çünkü gazete ve dergiler, Avrupa'ya dair pek çok bilgi, düşünce, hayat tarzı ve değeri giderek artan okuyucu kitlesine taşır. 1831'de resmî nitelikli bir gazete olan *Takvim-i Vekâyi* ile başlayan Türk basın hayatı, hızla gelişir. *Ceride-i Havadis* (1840), *Tercüman-ı Ahvâl* (1860), *Tasvir-i Efkar* (1862), *Muhbir* (1866), *Hürriyet* (1868), *Terakki* (1868), *Mümeyyiz* (1869), *İbret* (1869), *Hadîka* (1869), *Diyojen* (1869), *Basiret* (1869), *Medeniyet* (1874) ilk gazetelerden bazılarıdır.

Yeni tarz eğitim-öğretim faaliyetinde bulunan okullar (Dârülfünûn, Mekteb-i Harbiye, Mekteb-i Tıbbiye, Mekteb-i Mülkiye, Mekteb-i Hukuk, Galatasaray Sultanisi, Dârülmua'llimât, Dârülmua'llimîn, rüştiye ve idadî mektepleri); Darülfünûn'da okutulacak ders kitaplarını hazırlamak üzere kurulan Encümen-i Dâniş ve Tercüme Odası, Tophane Kalemî, Bâb-ı Âli Kalemî, Gümrük Kalemî gibi kalemler, Osmanlı-Türk toplumunun modernleşmesinde önemli rolleri olan kurumlardır.

Bunların dışında Tanzimat aydın ve sanatkârlarının Batı'yla diyalog kurmalarındaki ilk ve belki de en önemli faaliyet alanı tercüme olmuştur. Batı'dan yapılan çevirilerin bir yanını fikrî ve felsefî eserler oluştururken daha önemli bir yanını edebiyat eserleri oluşturur. Münif Paşa'nın Fenelon, Fontenelle ve Voltaire'den seçtiği felsefî diyaloglardan oluşan *Muhâverât-ı Hikemiye*'si (1859), Şinasi'nin çeşitli Fransız şairlerinin şiirlerinden oluşan *Tercüme-i Manzumê*'si (1859), Yusuf Kamil Paşa'nın *Tercüme-i Telemak*'ı (Fenelon, 1862), Batı'dan yapılan ilk derli toplu çevirilerdir. Bunları roman türündeki şu çeviriler takip eder: Victor Hugo'dan -Sefiller'inin özeti olan- *Hikâye-i Mağdûrîn* (1862), Daniel Defoe'dan *Hikâye-i Robinson* (Ahmet Lütfi Efendi, 1864), Bernardin de Saint Pier'den *Pol ve Virjini* (1870), J.J.Rousseau'dan *Emil* (Ziya Paşa, 1870), Alexandre Dumas'tan *Monte Cristo* (Teodor Kasap, 1871), Chateaubriand'an *Atala*, (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1872), Lesage'dan *Topal Şeytan* (Kadri, 1872), Swift'ten *Gulliver'in Seyahatnâmesi* (Mahmut Nedim 1872), Lamartine'den *Graziella* (Yusuf Neyyir, 1878).

Çevirilerin boyutlarını görmek bakımından şu bilgi önemlidir. 1859-1901 arası 43 yıllık dönemde başta Muallim Naci, Ahmet Rasim, Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid, Abdullah Cevdet, Şinasi, Nâbizâde Nâzım gibi pek çok kalem sahibi tarafından farklı Batılı milletlerin (Fransız, İngiliz, Alman, Belçika, Amerika, İtalya, Danimarka, Yunan-Rum, Latin, Leh) edebiyatlarından 988 şiir çevirisi yapılmıştır. Lamartine, Musset, La Fontaine, Gilbert, Florian, Boileau, Chateaubriand, Voltaire, Goethe, Racine, Victor Hugo, şiirleri tercüme edilen şairler arasında ilk sıraları alırlar. (Kolcu, 1999, s.727)

“Türk aydınlarının Batı felsefesiyle temasları belki de Tanzimat'tan önce başlamıştır. Büyük Reşid Paşa'nın, Pozitivizmin kurucusu Auguste Comte ile temasta bulunduğu, Auguste Comte'un Reşid Paşa'ya Türkiye'nin kaderi ile alakalı çok dikkate değer mektuplar yazdığını biliyoruz. Tanzimat'ın ilanından dört sene sonra, 1843'te, Münif Paşa'nın Fenelon, Fontenelle ve Voltaire'den yaptığı Muhâverât-ı Hikemiye adlı felsefî diyaloglar tercümesi, Batı felsefesine karşı memleketimizde uyanan alâka-

nın ilk yazılı vesikalarındandır. Bu tarihten itibaren Türk basını Batılı filozofların, bilbassa Aydınlık Devri filozoflarının adları ve fikirleriyle doludur. Bu alâka o dereceye kadar gider ki, Namık Kemal'in de yazı yazdığı bir mizab dergisi bir Yunan fi-lozofunun adını alır: Diyojen" (Kaplan, 1976, s.301)

XIX. yüzyılın sonlarına doğru, Batı klâsiklerinin dilimize çevirisinin kültür ve edebiyatımıza katkıları kadar getirebileceği olumsuzluklar etrafında "klâsikler" tartışması yaşanır. Ahmet Mithat Efendi, Cevdet Paşa, Cenap Şahabeddin, Necip Asım, Ahmet Rasim, söz konusu tartışmanın aktörlerinden bazılarıdır. Batı klâsiklerinin belli bir program dâhilinde ve devlet eliyle çevirisi 1940'lı yıllarda mümkün olmuştur. 1940-1960 yılları arasındaki dönemde toplam 947 klâsik çevirisi yayımlanmıştır. (Gürağaçlar, 2007, s.569)

Giderek artan ve alanını genişleten tercüme faaliyeti ve buna ilâve edilmesi gereken adapte çalışmaları, Batı kültür ve edebiyatının daha yakından tanınmasını sağlamıştır. Bir başka ifadeyle bir yandan roman, hikâye, tiyatro, makale, eleştiri gibi Batılı yeni türler tanınırken, diğer taraftan Batı düşünce ve zevkine ulaşılmış olur. Ayrıca tercüme faaliyetleri, Batılı nazım türlerinin, konuların, imaj dünyasının, hatta söyleyiş biçimlerinin edebiyatımıza taşınması sonucunu beraberinde getirmiştir. Bütün bu gelişmeler, aynı zamanda yeni bir edebiyatın temellerini oluşturmuştur. Nitekim ilk tercümelerden bir süre sonra -şu veya bu ölçüde- Batı tesirindeki ilk telif eserler verilmeye başlanır. Bu noktada Tanzimat edebiyatının ilk ciddi sanatkârı ve yol açıcısı İbrahim Şinasi Efendi'dir. Çünkü ilk serbest gazete (*Tercümân-ı Abvâl, Tasvir-i Efikâr*), ilk tiyatro (*Şair Evlenmesi*), kitap hâlinde ilk şiir çevirisi (*Tercüme-i Manzume*), halka ilk yönelik (*Durub-ı Emsâl-i Osmaniye*), yeni tarz ilk şiir kitabı (*Mübtehabât-ı Eş'âr*) ve nesir, onun kaleminden çıkmıştır.

Eserlerinde Batı edebiyatı ve akımlarının etkisi görülen ilk şair ve yazarlarımız Tanzimat edebiyatçılarıdır. İbrahim Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa, sınırlı bir biçimde de olsa XVII. yüzyıl Fransız klâsikleri, XVIII. yüzyıl Fransız filozofları ile romantiklerini okumuşlardır. Nitekim Şinasi Racine, La Fontaine, Lamartine, Gilbert ve Fenelon'dan çeviriler yapar ve bunları *Tercüme-i Manzume* adı altında kitaplaştırır (1859). Türk şiirine ilk defa "hak, adalet, kanun, meşrutiyet, medeniyet, akıl, cehalet" gibi yeni kavramlar ve konuları getirir. Reşid Paşa'yı övdüğü kasidesinde Eflatun ve Newton'a göndermede bulunur. Şiirlerindeki bu konu ve kavramlar, Şinasi'nin Fransız klâsiklerinden etkilendiğini düşündürür. Çağdaşı Ahmet Vefik Paşa, Moliere'in hemen hemen bütün oyunları ya çevirir ya da adapte eder. Bunlardan bazıları: *Zor Nikâb, Tabib-i Aşk, Meraki, Yorgaki Dandini, Zorakî Tabip, Dekbazlık, Savruk, Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi*dir. Öte yandan Feraicizade Mehmet Şakir Evhamî isimli eserini, Moliere'nin Cimri ve Hastalık Hastası isimli eserlerinin açık tesiri altında kaleme alır.

Tanzimat sanatkârlarından Namık Kemal, başta şiirleri olmak üzere romanları ve tiyatrolarında romantik bir tutum sergiler. Onun *Celaleddin Harzemşab* isimli tiyatrosu ve önsözü ile Victor Hugo'nun *Cramwell* önsözü, *Zavallı Çocuk* ile *Hernani*, *Cezmi* ile *Sefiller* arasında önemli paralellikler vardır. Kısacası Namık Kemal tiyatrolarında Victor Hugo ve Shakespeare'in tesiri altındadır.

"Namık Kemal, Hugo'nun yalnız devrine bâkim cezbeli adam tarafını sevmiş ve bazı ana fikirlerini benimsemiştir. O, Hugo'dan, üslûbunun dış tarafını, tezatlarla konuşmasını, bazı belagatli ve şişkin edaları almıştır. Ve asıl tanıdığı eserleri de galiba 'Sefiller'iyse, dramları, bir de 'William Shakespeare' adlı şaşırtıcı etiüdüdür." (Tanpınar, 1982, s.397)



Namık Kemal, 1840-1888

Tanzimat Edebiyatının ikinci neslini oluşturan Abdülhak Hâmid ve Recaiâde Mahmut Ekrem'de romantizmin tesiri çok daha belirgindir. Sosyal konulardan uzaklaşıp ölüm, aşk ve tabiat gibi bireysel konular üzerinde yoğunlaşan bu iki şair, Türk edebiyatında Cumhuriyet yıllarına kadar belirgin biçimde kendini hissettirecek olan santimentalizmi getirirler.

"Lamartine'in Ekrem Bey üzerindeki tesiri daha ziyade umumdur. Büyük romantik şairden iki kitabının, 'Tefekkür'le 'Zemzeme'lerin adlarını aldığı bir tarafa bırakacak olursak tabiat karşısındaki hissî ve dinî murakebeyi, hatıralar üzerine dönüşü, bülâsa lâyıkıyla idare edemediği o hüznü edayı almıştır. İkinci 'Zemzeme'deki 'nağme' manzumesi de şüphesiz bu kanala bağlanır. Yine kitaplarında manzumelerinin arasına serpiştirdiği nesirler de oradan gelir." (Tanpınar, 1982, s.481)

Hamit, *Sabra* isimli eserinde şehir hayatı ile kır hayatını karşılaştırarak kır hayatının üstünlüklerinden bahseder. Onun bu fikirleri ve doğa anlayışı, doğrudan doğruya J.J. Rousseau'dan gelmektedir. Böylece Türk edebiyatı Batılı anlamda doğayı tanımış olur. Ayrıca Hâmid bazı şiirlerinde Hindistan doğasına yer vererek egzotizmi gündeme getirmiş olur. Bunun dışında Hâmid'in *Makber*'inde Hugo'nun '*Dieux*' isimli manzumesinin tesiri vardır. Romantik tiyatrolarında ise Corneille, Racine ve Shakespeare'in tesiri.

"Finten' bir bakıma göre Hâmid'in eserleri arasında kendisini Shakespeare'e en fazla teslim ettiği eserdir. Burada biz başından itibaren Lady Macbeth'in havasında gibiyizdir. Finten Shakespeare'in kabramanı gibi maksadına bir cinayetle de olsa erişmekten çekinmez; onun gibi keskin azapları vardır, onun gibi 'somnanbül'dür. Hatta piyesin içinde Lady Macbeth'e benzediği bile söylenir." (Tanpınar, 1982, s.581)

Romantizmin bireyselliği, santimentalizmi ve maraziliği Ara Nesil, Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âtî grup veya mekteplerinde de varlığını sürdürecektir.

Tanzimat Edebiyatında şiire göre daha yeni olan türler, hikâye, roman ve tiyatro'dur. Modern Türk hikâyesi, Ahmet Mithat Efendi'nin 1870'ten itibaren çıkmaya başlayan *Kıssadan Hisse* ve bir seri olarak yirmi beş yılda parça parça yayımlanan *Letâif-i Rivâyâtı* (1871-1895) ile başlar. Bunları hemen hemen aynı yıllarda Emin Nihad'ın *Müsâmeretnâme'si* (1871-1875) takip eder. Edebiyatımızda roman türünün ilk örneği, Şemsettin Sami'nin kaleme aldığı *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'tır (1872). Ardından Tanzimat romanının en çok eser veren yazarı olan Ahmet Mithat Efendi'nin *Hasan Mellab* (1874), *Hüseyin Fellabı* (1875), *Felâatun Bey'le Râkım Efendi* (1875) romanları gelir. Çok yönlü bir sanatkâr olan Namık Kemal, *İntibah* (1876) ve *Cezmi'si* (1880) ile roman türüne önemli bir katkı sağlar.

Daha çok romantik bir tavır sergileyen ilk romancılarımız, geleneksel hikâye ile modern hikâye/roman arasındaki geçişi gerçekleştirirler. Dolayısıyla onların eserlerinde muhtevadan dil ve üslûba kadar gelenekten gelen özelliklerle Batı hikâyesi/romanından gelen özellikler yan yana veya iç içedir. Alexandre Dumas Pere'in *Monte-Cristo* romanını çok beğenen Ahmet Mithat, *Hasan Mellabı* kaleme alırken; Namık Kemal *Cezmi* romanında Victor Hugo'nun *Sefiller'i* tesiri altındadır.

Türk edebiyatına realizminin yansımaları, Tanzimat Edebiyatının ikinci nesli ile mümkün olur. Sami Paşazâde Sezâi'nin *Sergüzeşt* romanı ile hikâyeleri, Recaiâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı, Nabizade Nazım'ın *Zebra romanı* ve *Karabibik* hikâyesinde realizmin gerçekçiliği, mekân-insan ilişkisi, insanın iç dünyası, olay örgüsündeki sebep-sonuç bağlantısı belirgin biçimde kendini hissettirir.

Edebiyatımızda realizm ve natüralizm akımları hakkında ilk ciddi bilgiler, ilk Türk pozitivist olarak nitelenen Beşir Fuat tarafından verilir ve onun etrafında “hayaliyun-hakikiyyun” tartışması yaşanır. Nâbizâde Nâzım, hikâyelerinin önsözünde realizmi şu cümlelerle açıklar:

“Bu gibi romancıların maksatları vukuât-ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik ve hikâyeye etmektir. Bunlar, bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kabil ise ona o hissiyât ve harekâtı isnad edip, işi hadd-i tabiîsinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havassı insana isnad eylememek isterler. Vukuata renkli gözlüklerle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peyda edecekleri bükümler; sırf zâtî yani kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabiî ise âdetin, tabiatın fevkinde olamayacağından makul ve makbul bulunması dahi o kadar tabiîdir.” (Nâzım, 1961, s.63)

Edebiyat-ı Cedîde roman ve hikâyesinin belirgin niteliklerinin başında realist olması gelir. Bu mektebin yazarlarından Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit hikâyeye ve romanlarında realisttirler. Özellikle onların insan psikolojisi üzerinde yoğunlaşma ve çözümleme eğilimleri Paul Bourget’den; dil ve üslûplarındaki sanatlı söyleyiş Goncourt Kardeşler’den gelir. Halit Ziya, genç yaşta kaleme aldığı *Hikâyeye* isimli teorik eserinde, romantizmi eleştirirken realizmi savunur. Hüseyin Cahit’in hikâyeye kitaplarından birinin ismi *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*’dir. Aynı yazar, eleştirel yazılarında Hippolyte Taine’in pozitivist ve determinist düşüncelerini edebiyat kamuoyuna taşır. Ayrıca adı geçen mektep mensupları Goncourt Kardeşler, Alphonse Daudet, Emile Zola, Paul Bourget ve Guy de Maupassant’ı tanıtan yazılar kaleme alırlar.



Yakup Kadri Karaosmanoğlu,
1889-1974

Edebiyat-ı Cedîde grubuna katılmayıp Ahmet Mithat çizgisinde halkçı ve toplumcu bir yaklaşıma sahip olan Hüseyin Rahmi Gürpınar, hikâyeye ve romanlarında belirgin biçimde realist; yer yer de natüralisttir. Yukarıda adı geçenlerin dışında XX. yüzyıl Türk edebiyatının hikâyeye ve roman türlerinde eser veren birçok yazarı da realisttir. Ebubekir Hâzım Tepeyran, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Memduh Şevket Esendal, Halide Edip Adıvar, Sabahattin Ali, Sadri Ertem bunlardan bazılarıdır. Realist anlayış Cumhuriyet sonrasındaki yazarlarımızda da tesirini sürdürecektir. Özellikle köy ve köylüyü konu alan roman ve romancıları burada hatırlamak gerekir. Adı geçen yazarlar, hikâyeye ve romanlarında kimi zaman eleştirel gerçekçi çizgide kalırlarken kimi zaman toplumcu gerçekçi çizgiye geçerler. Realist yazarlardan bazılarında veya bazı realist romanlarda yer yer natüralist yaklaşımlarla karşılaşmak mümkündür. Nâbizâde Nazım, Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri bunlardan bazılarıdır.

Halide Edib Adıvar, aldığı eğitim sebebiyle İngiliz edebiyatını en iyi tanıyan yazarlarımızdan birisidir. Bu tanıma ister istemez birtakım tesirleri beraberinde getirir. Meselâ eserlerini tercüme ettiği Shakespeare tesiri.

“Halide Edib Shakespeare’in özellikle bazı eserlerine büyük önem vermiş ve onların tesirinde kalmıştır. Eserlerindeki bazı sahneler Shakespeare’den aksetmiş gibidir. Handan ve Muvud Hüküm’de görülen açık tesirler zamanla azalmış, ancak eserin bütün havasına, hatta insan anlayışına tesir etmiştir. Sinekli Bakkal’dan itibaren (Sonsuz Panayır, Akile Hanım Sokağı) bütün dünyayı bir oyun yeri olarak görmesinde, seyirlik oyunlarımız kadar Shakespeare’in eserlerinin de rolü vardır. O, bir sanatçının farklı geleneklerden nasıl faydalanılabileceğini ve buna rağmen yerli kalabileceğini bizzat kendi eserleriyle göstermiştir.” (Enginün, 1992, s.141)

Başlangıcından itibaren daha çok Maupassant tarzı hikâye formunu benimseyen Türk hikâyesi, 1920 sonrasında Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik'in kalemlerinde Çehov tarzı hikâyeyi keşfeder. Özellikle Esendal, Çehov tarzının en güzel hikâyelerini yazar. Sait Faik, son yıllarında kaleme aldığı ve şuuraltının çağrışımlarını öne çıkardığı hikâyelerinde (Alemdağda Var Bir Yılan) sürrealisttir.

Daha çok şiirde kendini gösteren parnasizm ve sembolizmin Türk şiirine tesiri, Edebiyat-ı Cedîde mektebiyle başlar. Dünya görüşü bakımından pozitivist olan Tevfik Fikret, şiirin dış yapı mükemmelliğine verdiği önem ve resme has tasvirî şiirleriyle parnasizme yaklaşır. Ayrıca Fikret bazı şiirlerinde (*İlel Ebede, Nesrin, Fırsat Yolunda, Tesadüf, Haluk'un Bayramı, Şermin'in Elifbası vb.*) Francois Coppee'nin açık tesirindedir.

"Fikret'in Coppee'den aldığı özel etkilerden söz etmek gerekirse şöyle bir tablo çizilebilir: biçimde, anlatımı öyküleştirmiş, şiiri düzyazıya yakınlaştırmış, 'enjambement' kullanmış, diyaloglara yer vermiş; içerikte de konuyu genişletip basitleştirmiştir. İçeriğe toplumsal nitelik vererek, Coppee'nin çokça işlediği şu konulara yönelmiş: sefalet, çaresizlik, kimsesizlik, yoksulluk, ölüm gibi insanlık dramı ve başkalarını yardıma çağırma ve acıma duygusu; kötümserlik, yaşamın değersizliği, ayrılık gibi temalar; günlük yaşamdan alınan basit, sıradan kesitler."(Ayдын, 2006, s.495)

Fransız şiirinin tesiri, ihtisas için gittiği Paris'te dört yıl kalan Cenap Şahabeddin'de çok daha belirgindir. Onun içindir ki, Ahmet Mithat Efendi, Cenap ve arkadaşlarını "dekadan"lıkla suçlar. Bunun üzerine dekadanlılık ve sembolizm üzerine birçok yazılar kaleme alınır. Cenap, şiirlerinde bol mecaz, istiare ve alegori kullanması, musikiye büyük önem vermesi, serbest müstezatı tercih etmesi, zaman olarak sonbahar ve mehtaplı geceyi tercih etmesi ve güzelliği esas alması bakımından önemli ölçüde sembolizme yaklaşır.

Cenap'la başlayan sembolizmin tesiri XX. yüzyıl Türk şiirinde Ahmet Haşım, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dırnas'ta varlığını sürdürmektedir. Özellikle Ahmet Haşım, Cenap gibi şiirlerinde bol mecaz, istiare ve alegori kullanması, musikiye büyük önem vermesi, serbest müstezatı tercih etmesi, zaman olarak sonbahar ve mehtaplı geceyi tercih etmesi ve güzelliği esas alması yönleriyle sembolist bir yaklaşım sergiler. Bununla birlikte Haşım, tam bir sembolist değildir.

Ahmet Haşım'de dikkati çeken bir başka taraf, empresyonizmdir. Çünkü Haşım, dış dünyada seyrettiği gerçeği, kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek mısralara yansıtır. Özellikle *Göl Saatleri* kitabındaki son derece renkli tabloları, birer empresyonist tablo olarak karşımıza çıkar.



Ahmet Haşım, 1885-1933

"Netice olarak Haşım'in yalın ve mutluk bir sembolist olmadığına karar vereceğiz. Onda Bağdad'ın ılık gecelerinden ve annesinden kalan hatıralarla İstanbul'da yalnız, yabancı ve çirkinlik kompleksine kapılmış bir insanın şahsiyeti, Türk şiir geleneğinin tesiri ve nihayet bu iki kaynağa uygun bir sembolizmi iç içe geçmiş buluruz. Hakikatte Ahmet Haşım'in sembolizmi de sembolizmin bir çeşit yorumudur. Onun şiiri -yine Haşım'ce bir ifadeyle söyleyelim- sembolizmle empresyonizm arasında, sembolizmden çok empresyonizme yakın bir dil olmuştur."(Okay, 1990, s.200)

XX. yüzyıl Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olan ve hayatının dokuz yılını Paris'te geçiren Yahya Kemal Beyatlı'da Fransız şiirinin farklı akımlardan (klâsikler, romantikler, parnasyenler, sembolistler) gelen tesirini görmek mümkündür. Beyatlı, şiirde mükemmelliğe verdiği değer; buna bağlı olarak yıllarca bir şiiri üze-

rinde çalışması ve pürüzsüz mısralarıyla parnasyendir. Ayrıca o, Paris'ten döndükten sonra bir süre Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile birlikte Nev Yunanilik anlayışını savunur. Türk şiirinin modernleşmesini Antik Yunan'a dönüşte arayan bu anlayış klâsisizmi çağırıştırır. Bunun dışında Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* isimli kitabında topladığı şiirleriyle neo-klâsiktir. Mallerme, Paul Valery, Paul Verlaine, Edgar Allen Poe, Maeterlinck, Verhaeren ve Jose Maria de Heredia, Yahya Kemal'in yakın ilgi duyduğu başlıca şairlerdir.

Antik Yunan mitolojisine dönüş ileriki yıllarda Salih Zeki Aktay, Ali Mümtaz Arolat, Mustafa Seyit Sutüven, Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerinde daha geniş bir biçimde kendini gösterecektir.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin bir başka önemli ismi olan Nazım Hikmet, Rus şairi Mayakovski tesiri altında 1921-1929 arasında Fütürist bir tavır sergiler. Ercüment Behzat Lav ise başlangıçta dadaisttir.

1940'lı yıllarından itibaren Türk şiirinde görülen bir başka Batı edebiyatı akımı tesiri, sürrealizmdir. Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat üçlüsünden oluşan Garipçiler, geleneksel Türk şiiri ve dayandığı değerleri reddederek yeni ve farklı bir şiir anlayışı savunurlar. Alelâde konuşmayı şiir diline taşımayı, çocukluğa dönüşü, değerler karşısında alaycı tavrı ve yer yer bilinçaltı yansımalarını şiirde öne çıkaran Garipçilerde sürrealizmin tesiri dikkati çeker. Nitekim Orhan Veli *Garip Önsözünde* şiirde "saflık ve basitlik"i esas aldıklarını, bu iki niteliğin de bilinçaltının, zekânın kontrolünden uzak biçimde dışavurumuyla mümkün olacağını belirtir.

"Şiirlik güzeli bunlardan (saflıkla basitlik) çıkarma arzusu, bizi şiirin en büyük hazinesi olan insanı hayatının bütün safbalarında kurcalayan bir âlemle yakından temasa sevk ediyor. Bu âlem de tabteşsuur (şuuraltı). Tabiat, zekânın müdahalesi ile değiştirilmemiş hâlde, ancak burada bulunabiliyor. Keza insan rubu burada bütün girifliliği, bütün kompleksleriyle, fakat ham ve iptidai halde yaşıyor. (...)

"Şiiri en saf, en basit halde bulmak için yapılan insan tabteşsuurunu karıştırma ameliyesi"nin symboliste'lerin (sembolist) kabul ettiği gibi içimizdeki bir takım gizli tellere dokunma, yabut Valery'nin, yaratıcı faaliyeti izab eden, "gayri şuurda olma" nazariyeleriyle karıştırılmamasını isterim. Bu hususta bizim arzumuzda en çok yaklaşan sanat cereyanı surrealisme cereyanıdır." (Orhan Veli, 1975, 32-33)

Garipçilerden sonraki nesli oluşturan ve İkinci Yeni olarak isimlendirilen yöneşte de dadaizm, letrizm ve sürrealizmin tesiri söz konusudur. İlhan Berk, Cemal Süreyya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ferit Edgü İkinci Yeniciler Batı'dan Apollinaire, Max Jacob, Rene Char, Ezra Pound, A. Breton, T.Hopkins, Nerval, Neruda, Aragon'dan etkilenmişlerdir.

"İkinci Yeni, (...) XIX. yüzyıldan beri dünyada ve Türkiye'de egemenliğini sürdüren, sanat üzerinde de etkisini gösteren akıl, bilim ve deney odaklı pozitivist anlayıştan bir kopuştur. İkinci Yeni şairleri, bu kopuşun işaretleri olarak, pozitivizmin gerçeklik anlayışına, söz konusu gerçekliğin kavrama araçları olan akıl ve mantığa, bu gerçekliği yansıtan dile, düz anlatıma ve belli kurullarla belirlenmiş biçime karşı çıkmışlardır. (...) İkinci Yeni, modern dünya şiirinin, özellikle G erçeküstücülerin etkisiyle, verili gerçeğin dışında, akıl dışı, bilinç dışı; ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçeklik anlayışının da farkına varır. İşte bu farkına varışla beraber, Türk şiirindeki egemen çizgiden ayrılır. Aradığı yeni bir gerçek ve tabii ki yeni bir şiirdir. (Karaça, A. (2005). s.500)

“İkinci Yeni, kötü örnekleriyle Dadaiizm ve Letrism’e, iyice örnekleriyle de ılımlı Gerçeküstücü şiire yakındır. (...) İkinci Yeni, gerçeküstücülüğün çok uzak bir bısmıdır.” (Ince, Ö. (1985). s.117)

Cumhuriyet dönemi şairlerimizden Ahmet Muhip Dıranas Villon, Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Moreas, F.Jammes, Apollinaire, E.A. Poe’dan farklı düzeylerde etkilenmiştir. (Özmen, 2002, s.69)

“Ben Fransızca’yı bile Baudelaire’i okuyup anlayabilmek için öğrendim denebilir. Ve gerçekten de dünyanın en büyük şairi olan Baudelaire’in etkisinde kalmak, benim için olsa olsa bir erdemdir. Bugün benim artık kişiliğimi ifade eden şiirlerimin Baudelaire’i en küçük bir hatırlatmasını bulmak mümkün değildir... ‘Selam’ adlı şiirimde Baudelaire’in etkisini kısmen kabul ederim. Ama tek şiir olarak.” (Özmen, 2002, s.69)

Türk edebiyatı, şiirde olduğu gibi hikâye ve roman türlerinde de 1940’lardan sonra önce modernist, 1980’lerden sonra da postmodernist akımın tesirine girmeye başlar. Söz konusu süreç, doğal olarak yeni ve farklı bir hikâye ve roman gündeme getirir.

“Edebiyatımızda modernist romanın öncüsü Oğuz Atay’dır. Atay 1972’de, o güne değin Türk edebiyatında kurgu/biçim özellikleri açısından görülmemiş bir romanla ortaya çıkar: ‘Tutunamayanlar’. Zamansal art ardalığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çok katmanlı bir yapı içinde verildiği romandır ‘Tutunamayanlar’. Atay’ın tanıdığını düşündüğümüz, modernizmin kült-romanı James Joyce’un ‘Ulysses’inden izler taşır bu alışılmamış metin. (...) Modernist özelliklerin yanı sıra postmodernist öğelerde yer alır onun metinlerinde. O, aynı zamanda Türk romanındaki ilk üstkurmaca yazarıdır, ilk metafiksiyonalisttir.” Ecevit, 2001, S.86-87)

Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Pınar Kür, Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu, Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Erendiz Atasü, Nedim Gürsel, Ayla Kutlu, Elif Şafak, Buket Uzuner postmodernist yazarların başında gelir.

Sonuç olarak denilebilir ki, Türk edebiyatı tarihinin üçüncü ana dönemi olan Tanzimat sonrasında şair ve yazarlarımız Batı’ya yöneldiler ve yeniye hep orada aradılar. Onlar, bu kaynaktan aldıkları değerlerle yeni bir sentez oluşturmaya; bu yeni sentezi halka ulaştırmaya ve toplum hayatına mal etmeye çalıştılar.

“Sırf edebî cereyanlar yönünden bakılırsa, bu yüz sene içinde Türk edebiyatının Garp edebiyatlarında ve bilhassa Fransız edebiyatında mevcut bütün cereyanları uzak yakın fasılalarla, muntazam surette takip edildiği görülür.” “Tanzimat’tan beri memleketimizde dışarıdaki edebiyat hareketlerini daima yakından takip eden bir münevver kitlesi vardır. İkinci Cihan Harbi yıllarında ise devletin giriştiği klâsikleri ve modern muharrirleri tercüme hareketiyle bu alâka bir kat daha artmıştır.” (Tanpınar, 1977, s.104/117)



Oğuz Atay, 1934-1977



Orhan Pamuk, 1952-

Bunu söylerken Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının bütünüyle taklitçi; yerli ve millî değerlerden büsbütün uzak bir edebiyat olduğunu söylemiyoruz elbette. Çünkü Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının oluşumunda, Türk toplumunun içinde yaşadığı sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel şartların; Tanzimat öncesi güçlü Türk edebiyatı geleneğinin (Divan edebiyatı, Halk edebiyatı) ve sanatkarların yaratıcı yeteneklerinin büyük rolü inkâr edilemez.

Batı, sanatkarlarımız için öncelikle Fransa; dolayısıyla edebiyatımızdaki Batı tesiri, öncelikle Fransız edebiyatı tesiridir. Batı, zamanla Fransa'nın dışına taşmaya başladı ve İngiliz, Alman, İtalyan edebiyatlarını da içine aldı. Bunları Rus ve İskandinav edebiyatları izledi. İletişim imkânlarının önceki dönemlerle kıyaslanamayacak ölçüde gelişmeye başladığı XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle 1990'lardan itibaren gündeme gelen "küreselleşme" süreci ile birlikte, edebiyatımızın tesirinde kaldığı alan çok daha genişledi. Şilili Neruda, Yunan Ritsos, İspanyol Lorca vb. buna güzel birer örnektir.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının lâıyıkıyla anlaşılabilmesi, bünyesinde barındırdığı estetik ve kültürel unsurların çözümlenebilmesi, satır veya mısra aralarında ki inceliklerin sezilebilmesi için, beslediği kaynaklardan biri olan Batı edebiyatlarının veya bu edebiyatların dayandığı temel değerlerin bilinmesi gerekir.

Özet



Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının tarihini özetlemek

Türk edebiyatı, ait olduğu milletin hayatına paralel olarak dinamik bir akış içinde var olagelmiş; Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik gelişme, değişme veya dönüşümlere paralel olarak değişmiş, gelişmiş veya yenileşmiştir. Büyük değişim ve dönüşümlerden biri Batı medeniyeti dünyasına girişimizle yaşanmıştır. Bu bağlamda Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı, Batı edebiyatı ve akımlarıyla farklı düzeylerde ilişkili birtakım yönelişler, gruplaşmalar, mektepler veya akımlara sahiptir. Ancak bunların büyük bir bölümü, Batı'da görülen akımlara göre daha dar kapsamlı, daha kısa ömürlü ve felsefi veya estetik temelden yoksundur. Söz konusu yöneliş, grup, mektep veya akımların en dik-kati çekenleri şunlardır: Tanzimat Edebiyatı, Edebiyat-ı Cedîde/Servet-i Fünûn Edebiyatı, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Edebiyatı. Bunların dışında veya içinde daha dar kapsamlı olmak üzere birtakım alt grup, akım ve yönelişler de mevcuttur. Bunlar; Mutavassıfîn, Ara Nesil, Fecr-i Âtî Topluluğu, Nâyîler, Nev Yunanilik, Dergâhçılar, Yedi Meşaleciler, Garipçiler, İkinci Yeniciler, Hissarcılar'dır.



Edebiyatta milletlerarası etkileşiminin sebeplerini çözümlenmek

Edebiyat, öncelikle sanatkâra ait bireysel bir yaratmadır. İkinci adımda millîdir. Diğer güzel sanatlarla birlikte düşünüldüğünde edebiyat, en millî sanattır. Bununla birlikte, farklı dillerde var olmuş farklı milletlerin edebiyatları arasında birtakım yakınlık, benzerlik ve ortaklıklar da olabilecektir. Milletlerin diğer milletlerle olan çeşitli seviyelerdeki ilişkileri, bu yakınlık, benzerlik ve ortaklıkları kaçınılmaz kılar. Nitekim tarihin hemen her döneminde milletlerarası ilişkiler ve karşılıklı etkilenmeler hep olagelmiştir. Önemli olan bu etkileşimin mahiyeti boyutları ve ne derece özümseyip özümsemediğidir. Belli sınırlar içinde kalan etkilenmeler veya ciddi anlamda özümsemiş tesirler, sanatkâr veya eserin özgünlüğü, bireyselliği ve milliliğini ortadan kaldırmaz.



Batı edebiyatının Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına olan tesirini açıklamak

XIX. yüzyılın başından itibaren Batı'ya yönelen Osmanlı-Türk toplumunun modernleşmesinde yeni açılan okullar, kalemler, yayımlanan gazete ve dergiler ile tercüme faaliyetleri önemli role sahiptir. Batı'dan yapılan fikrî, felsefi ve edebî eserlerin çevirileri, Batı kültür ve edebiyatının daha yakından tanınmasını sağlamıştır. Bu gelişmeler, aynı zamanda Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı olarak isimlendirilen yeni bir edebiyatın temellerini oluşturur.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının beslendiği ana kaynaklardan biri, Batı edebiyatı; özellikle Fransız edebiyatıdır. Zamanla İngiliz, Alman, İtalyan edebiyatlarıyla genişleyen bu çember, XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra çok daha genişledi. Dolayısıyla şair ve yazarlarımız farklı seviyelerde Batı edebiyatı ve akımlarından etkilenmişlerdir. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa, XVI. yüzyıl Fransız klâsikleri, XVIII. yüzyıl Fransız filozofları ile romantiklerinden; Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Mahmut Ekrem romantiklerden; Sami Paşazâde Sezâi, Recaizâde Mahmut Ekrem, Nâbizâde Nâzım, Servet-i Fünun yazarları ve sonraki pek çok yazar realizm ve natüralizmden; Tevfik Fikret parnasizmden, Cenap sembolizmden, Ahmet Haşim sembolizm ve empresyonizmden, Yahya Kemal klâsikler, romantikler, parnasyenler, sembolistlerden, Nazım Hikmet fütüristlerden, Ercüment Behzat Lav dadaistlerden, Orhan Veli ve arkadaşları sürrealizmden, İkinci Yeniciler dadaizm, letrizm ve sürrealizmden, 1980 sonrası romancılarımız ise postmodernizmden etkilenmişlerdir.

Kendimizi Sınyalım

1. Aşağıdakilerden hangisi, Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatında yaşanan değişimin **gerçek** sebeplerinden biri **olamaz**?

- Osmanlı-Türk toplumunun Avrupa ile yakın ilişkiye girmesi
- Batılı fikrî ve edebî eserlerin Türkçeye çevrilmesi
- Divan edebiyatının ömrünü tamamlamış olması
- Çok sayıda gazete ve derginin yayınlanmaya başlaması
- Yeni tarz eğitim ve öğretim veren mekteplerin açılması

2. Aşağıdakilerden hangisi, edebiyatın millî bir sanat olmasını sağlayan gerekçelerden biri **değildir**?

- Edebiyat, ifade vasıtası dili bakımından millî bir sanattır.
- Edebiyat, sanatkârı bakımından millî bir sanattır.
- Edebiyat, içerdiği konusu bakımından millî bir sanattır.
- Edebiyat, bünyesindeki estetik değerleri bakımından millî bir sanattır.
- Edebiyat, insandan bahsetmesi bakımından millî bir sanattır.

3. Aşağıdakilerden hangisi, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına verilen isimlerden biri **değildir**?

- Servet-i Fünûn Edebiyatı
- Yeni Türk Edebiyatı
- Batı Tesirindeki Türk Edebiyatı
- Türk Teceddüt Edebiyatı
- Arayışlar Devri Türk Edebiyatı

4. Aşağıdakilerden hangisi, Cumhuriyet öncesi Türk edebiyatında görülen grup, yöneliş, akımlardan biri **değildir**?

- Fecr-i Âti
- Edebiyat-ı Cedîde
- Millî Edebiyat
- Yedi Meşaleciler
- Nâyîler

5. Aşağıdakilerden hangisi, Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında görülen grup, yöneliş, akımlardan biri **değildir**?

- Yedi Meşaleciler
- Gariççiler
- Dergâhçılar
- İkinci Yençiler
- Hisarcılar

6. Aşağıdakilerden hangisi, millî edebiyatların birbirlerinden etkilenmesinin sebeplerinden biri **olamaz**?

- Şair ve yazarların sürekli yeni, özel ve özgün arayışı içinde olmaları.
- Milletlerin birbirleriyle olan siyasî, ekonomik, kültürel ilişkileri.
- Farklı milletlerin fikrî, felsefî, edebî eserlerinin çevrilmesi.
- Milletlerin ekonomik düzey ve imkânlarının gelişmiş olması.
- Milletlerarası karşılıklı seyahat ve iletişim imkânlarının artması.

7. Aşağıdakilerden hangisi, Batı'dan yapılan çevirilerin edebiyatımıza kazandırdıklarından biri **değildir**?

- Batılı roman, hikâye, tiyatro, eleştiri türlerinin tanınması.
- Batılı hayat tarzı ve zevkin tanınması.
- Batıdaki edebiyat akımlarının tanınması.
- Batılı imaj, edebî sanat ve söyleyiş biçimlerinin tanınması.
- Batılı yazar ve şairlerin tanınması.

8. Gariççilerden sonraki nesli oluşturan ve İkinci Yeni olarak isimlendirilen yönelişte etkili olan akımlar aşağıdakilerden hangisidir?

- Dadaizm, letrizm, sürrealizm
- Sembolizm, kübizm, dadaizm
- Parnasizm, letrizm, sembolizm
- Kübizm, egzistansiyalizm, sembolizm
- Yansıtma ve Markist Eleştiri

9. Aşağıdaki yazarlardan hangisi postmodernist edebiyat kuşağında yer alabilir?

- Yaşar Kemal
- Sevgi Soysal
- Buket Uzuner
- Reşat Nuri Güntekin
- Sait Faik Abasıyanık

10. 'Edebiyat-ı Cedîde mektebi' Batıdaki hangi akımların etkisini taşır?

- Parnasizm ve sembolizm
- Surrealizm ve kübizm
- Letrizm ve dadaizm
- Realizm ve toplumcu gerçekçilik
- Modernizm ve postmodernizm

Yaşamın İçinden

TESİRLER

Sebahattin Eyüboğlu

Andre Gide eski bir konferansında tesirlerin methiyelerini yaparken genç bir edibin bir gün kendisine: “Goethe’yi okumak istemiyorum; çünkü tesiri altında kalabilirim.” dediğini anlatır. (...) Tesir altında kalmayı bir âciz, bir şahsiyet noksanlığı saymak hepimizin başına gelmiştir; hepimizin bu köhne telâkki yüzünden bazen ruhumuzu baştanbaşa dolduran bir tesiri itiraf etmekten bir hırsız gibi korkmuşuzdur. Amatör münekkitlerin yeni yetişen bir sanatkârı şunun bunun tesirine bağlayarak küçültmekten yahut büyük bir adın ağırlığı altında ezmekten ne kadar hoşlandıklarını birsiniz, sanki tesir altında kalmayan sanatkâr varmış, olurmuş gibi...

Bir sanatkâra “Tesir altında kalmayacaksın” demek “Yaşamayacaksın” demektir. Tesir altında kalmayan bir ruh yağmura susamış çorak bir tarladır; renksiz, usaresiz, ‘şahsiyetsiz’ bir tarla... Tesir, ruhlar için Mesih’in nefesidir. (...)

Her eserden yeni bir öz getirmesini, orijinal olmasını istemek hakkımızdır. Fakat tesir altında kalmak orijinal olmağa mani değildir ki. “Orijinalin tanımı, taklit etmeyen değil, taklit edilemeyendir.” Dahiler en az değil en çok tesir altında kalmış adamlardır. Yaratıcı ruhu ben, bütün tesirlere; yeryüzünün, gökyüzünün bütün tesirlere açılmış iki geniş kol olarak görürüm. Küçük ruh tesir altında kalan değil, kalmayan ruhtur. En renkli çiçekler en fazla gıda almış olanlardır.

Goethe, “mahlûkların en zekisi”, İtalya’ya geldiği zaman yeniden doğduğunu söylemekten ve yetmiş yaşında Hafız’ın tesiri altında bir divan yazmaktan çekinmemiştir. Goethe’nin hayatı, kendinin değil aldığı tesirlerin tarihidir derler. Nietzsche psikolojiyi yalnız Dostoyevski’den öğrendiğini söylemekle orijinallikinden hiçbir şey kaybetmiş değildir. Klâsikler eskilerin tesiri altında kaldıklarını itiraf değil iddia ediyorlardı. Baudelaire, şairlerin en orijinali, Poe’yu korka korka değil, kana kana içmiştir. Gide, bugünün en orijinal ruhlarından biri, bütün tesir kaynaklarından içmiş ve hâlâ susuzluğunu giderememiştir. Fakat hiçbir şair tesir altında kaldığını Şeyh Galip kadar gururla söylememiştir:

*Esrârını mesneviden aldım
Çaldımsa da mirî malı çaldım
Fehmetmeğe sen de himmet eyle
Ol gevberi bul da sîrkat eyle*

(...) Yalnız büyük adamları değil, medeniyet tarihinin büyük devirlerini düşünecek olursanız, onların da en fazla tesir altında kalmış devirler olduğunu görürsünüz. Roma’nın en parlak devri, Augustus zamanı, Yunan tesiriyle doludur. Rönesans’ın kaynağı, Eskilerin tesiri olmuştur. Fransız büyük devrimini ve romantizmini şimal rüzgârları getirmiştir. Almanya’nın en kudretli günlerinde Fransız tesiri salgın halinde idi. Yeni Türk medeniyeti Batı kültürünü korka korka değil, bütün ihtihasiyle içmektedir. Ve Batının tesirleri millî dehanın uyanmasına engel olamamıştır...

Okumu Parçası

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'DA ANTON ÇEHOV TESİRİ

İsmail ÇETİŞLİ

Memduh Şevket Esendal (1884-1952), XX. yüzyıl modern Türk hikâyeciliğinin önemli isimlerinden birisidir. Yazar, yarım asra yaklaşan sanat hayatı müddetince üç yüze yakın hikâye ve üç roman kaleme almanın yanı sıra, hikâyeciliğimize de yeni bir tarz kazandırmıştır.

Esendal'ın hikâyeciliği veya hikâyeleri söz konusu olduğunda, sık sık onun "Çehov tarzı" hikâyeler kaleme aldığından bahsedilir. Onun Çehov'u tanınması, Ankara hükümetinin ilk dış temsilcisi olarak Bakû'ya gönderilmesi ile mümkün olmuştur (1920-1924).

Şimdi A. Çehov'un *Esrarlı Bir Tip* ile M.Ş. Esendal'ın *Köye Düşmüş* isimli hikâyelerini karşılaştırarak iki yazar arasındaki yakınlık, benzerlik ve ortaklıklarını görmeye çalışalım. Çehov, hikâyesine mekânı bildirip sınırlı bir biçimde tasvir eden, kahramanların (kadın ve gazeteci) fizikî görünüşleri, sosyal durumları ve olay zamanındaki ruh hâllerini sezdirenen iki paragrafı başlanmaktadır. Esendal ise hikâyesine, mekânı bildiren ve kahramanları (efendi ve mebus) fizikî tasvirleriyle dikkatlere sunan bir paragrafı başlanmıştır.

"Birinci mevki bir kompartıman.

Ağaççileği renginde kadife kaplı bir kanepenin üstünde, yarı uzanmış, güzel bir bayan oturuyor. Bayanın sinirli sinirli sıkığı avcunda, etrafı saçaklı çok kıymetli bir yelpaze, çattırdayarak sallanıyor. (...) Karşısındaki kanepedeğin üzerinde, il mektupçusu oturuyor. Bu, il gazetesinde sosyete hayatından öyküler, kendi deyişleriyle "Nuveler" yazan genç, amatör bir yazardır." (Çehov, 1986, s.52)

"Ankara ile Eskişehir arasında bir istasyonda tren bekleniyor. Kıvrıklık, kırık beşlik, üstü başı dökükçe, terbiyeli bir efendi söylüyor, boz kalpaklı, orta boylu, tıknaz, sarı potinlerinin konçları diz kapaklarına kadar yükselen bir efendi - ihtimal bir mebustur- elleri arkasında, gümüş saplı kamçısı ile oynayarak dinliyor." (Esendal, 1983, s.86)

İki metin arasındaki tek farklılık, Çehov'un giriş veya olaya hazırlık kısmını biraz daha uzun tutarak kahramanlarının ruh hâllerini de dikkatlere sunmuş olmasıdır. Esendal ise teferruatından önemli ölçüde kaçmaktadır.

Esrarlı Bir Tip'in olay örgüsü, kadınla genç yazarın konuşmalarından ibarettir. Konuşan da daha çok kadındır. Hâkim anlatıcı olay örgüsü boyunca dört yerde ve birer cümle ile diyalog aralarına girer. Fiilî hareket olarak er-

kek kahramanın iki defa kadının elini öpmesi yer alır. *Esrarlı Bir Tip*'in kahramanı kadın; bir memur kızı olarak nasıl zaruretlere içinde büyüdüğünü, şöhret arzusunu gerçekleştirebilmek için zengin, ama yaşlı bir generalle evlenmek zorunda kaldığını, fakat mutlu olamadığını; generalin ölümüyle tam mutluluğa ulaşacağı sırada karşısına yeni bir zengin ihtiyarın çıktığını, bu yüzden bedbaht bir kadın olduğunu anlatır ve karşısındaki kahramandan yazılarında kendinden bahsetmesini ister.

Köye Düşmüş'ün olay örgüsü, tek taraflı bir konuşmadan; daha açık bir ifadeyle İstanbullu efendinin monologundan ibarettir. Efendi konuşur, mebus dinler. Hâkim anlatıcı hiç araya girmemiş; konuşmanın dışında hiçbir hareket unsuruna yer verilmemiştir.

Doğma büyüme İstanbullu olan efendi, ta çocukluğundan başlayarak hâlâ kadarki hayatını, devrin sosyal ve siyasî olaylarıyla bağlantılı olarak özetler. İstanbullu efendi, lise tahsilinden sonra kalemde çalışmaya başlamış, faydası olur diye İttihat ve Terakki'ye girmiş, Tarablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya harplerinin getirdiği umumî sıkıntıları en az zararlı atlatmaya çalışmış, daha fazla yükselemeyeceğini görerek ticarete soyunmuş, bunun için de ilk defa Anadolu'ya gelmiş, ancak aradığını bulamamış ve bulunduğu yerde sıkışıp kalmıştır. Bunun için mebusan, Ankara'da bir iş bulabilmesi konusunda yardım istemektedir.

Her iki hikâye de, anlatıcılara ait sonuç paragrafı ile noktalanır. Çehov hikâyesinde, kahramanlar, zaman ve mekânın genel durumunu dikkatlere sunmaya çalışırken; Esendal, kahramanların o anki durum ve davranışları üzerinde durmaktadır.

"Kırılmış yelpaze güzel yüzünü gizliyor. Yazar, birçok düşüncelerden ağırlaşan başını, yumruğuna dayıyor, içini çekiyor, derin bir psikolog gibi tekrar düşünceye dalıyor. Lokomotif ışık çalıyor, homurdanıyor... Batan güneşin son ışıklarıyla, pencerenin perdecikleri kızılışıyor." (Çehov, 1986, s.54)

"Tren istasyona giriyordu. Söyleyen zat sözünü kesti. Ancak oradan ayrılmadı. Biri bile getirdi. Bir başkası bavulları taşıdı, kalpaklı efendi vagona girdi, epeyce bekledikten sonra tren kalktı, söyleyen zat vagonun kapısını etekler gibi kandilli bir temenna edip arkasına bakmadan çekildi, köye doğru gitti." (Esendal, 1983, s.93)

İki metin arasındaki farklılıkların, benzerliklerinden çok daha az veya küçük olduğu muhakkaktır. Eğer yazarla-

rın mensubu oldukları toplumlara ait mahallî ve millî unsurlardan kaynaklanan doğal farklılıkları dikkate alabilirsek iki hikâyeye arasındaki benzerlik ve ortaklıklar çok daha netleşecektir. Metinlerin genel kurgu tarzı, dış yapısı, başlangıç ve sonucu, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi unsurları (nitelik ve işlev bakımından) büyük ölçüde aynıdır. Hatta konu ve tema da bile önemli bir ortaklık söz konusudur. Gerek Çehov, gerekse Esendal, “insanın bencilliği”ni dikkatlere sunmaya çalışmaktadır. Her iki kahramanın ruh hâli vasıtasız bir şekilde; doğrudan doğruya kendilerinin konuşma ve tavırlarıyla sezdirilmek istenir. Bu yaklaşımla insanın evrensel bir yönü yakalanmış olur. Millî ölçüler içinde baktığımızda ise, hikâyelerde Rus ve Türk toplumuna mensup yozlaşmış iki insan tipinin anlatıldığını görürüz.

Esendal-Çehov alâkasını açık biçimde ortaya koyacak örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak bütün bu benzerlik veya ortaklıklar, Memduh Şevket Esendal’ın sanatkârlığını zedelemeyi ve hikâyelerinin kıymetini azaltmaz. Başka bir ifadeyle, yazarımız basit bir Çehov taklitçisi değildir. Esendal, başarıyla özümlediği bir tekniği, kendi şahsî üslûbu ve yaratıcılığı çerçevesinde kendi toplumu için kullanmıştır.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına Genel bir Bakış’ bölümünü tekrar okuyunuz.
2. e Bu doğru yanıt vermediyseniz ‘Edebiyatta Milletlerarası Etkileşim’ bölümünü tekrar okuyunuz.
3. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına Genel bir Bakış’ bölümünü tekrar okuyunuz.
4. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına Genel bir Bakış’ bölümünü tekrar okuyunuz.
5. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına Genel bir Bakış’ bölümünü tekrar okuyunuz.
6. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Edebiyatta Milletlerarası Etkileşim’ bölümünü tekrar okuyunuz.
7. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Batı Edebiyatı Tesiri’ bölümünü tekrar okuyunuz.
8. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Batı Edebiyatı Tesiri’ bölümünü tekrar okuyunuz.
9. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Batı Edebiyatı Tesiri’ bölümünü tekrar okuyunuz.
10. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Batı Edebiyatı Tesiri’ bölümünü tekrar okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Edebiyatın dinamik doğası, sanatkarların hep yeni ve özgün olanı aramaları, toplum hayatının sürekli bir değişim içinde olması, çeşitli dış tesirler, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatındaki pek çok grup, yöneliş, mektep ve akımın sebebi olmalıdır.

Sıra Sizde 2

Her milletin bir edebiyatı (Türk edebiyatı, Fransız edebiyatı vb.) vardır. Söz konusu edebiyat, ait olduğu milleti, diğer milletlerden farklı kılan önemli bir kültürel değerdir. Bu değer, aynı zamanda binlerce yıllık bir tarihî bir birikim demektir. İşte edebiyat, somut tarihi ve bu tarih içinde ortaya konan binlerce eseriyle millî bir değerdir.

Sıra Sizde 3

Şeyh Galib, Hüsn-ü Aşk isimli eserinin sırlarını Mevlânâ'nın Mesnevî'sinden aldığını; dolayısıyla topluma mal olmuş bir eserden faydalandığını belirttikten sonra; "Sen de anlamaya çalış ve o hazineden faydalan!" demektedir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aydın, A. (2006). "Tevfik Fikret'in Coppee Etkisiyle Yazdığı Şiirler". Frankofoni. No:18. Ankara: Bizim Büro Basımevi. s. 493-522)
- Çehov, A. (1986). "Esrarlı Bir Tip". **Çehov Toplu Eserleri (Hikâyeler I)**. (Çev.S.Lünel-H.A.Ediz-O.Peltek-E.Güney). İstanbul: Sosyal Yayınları s.52-54.
- Çetişli, İ. (2007). "Karşılaştırmalı Edebiyat Bağlamında M.Ş.Esendal-A.Çehov İlişkisi". **VI. Dil, Yazı, Deyiş-bilim Sempozyumu Bildirileri**. Isparta: s.248-253
- Ecevit, Y. (2001). **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Enginün, İ. (1992). **Mukayeseli Edebiyat**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Esendal, M. Ş. (1983). "Köye Düşmüş", **Otlakçı**, Ankara: Bilgi Yayınları. s.86-93.
- Eyüboğlu. S. (1997). **Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler**, İstanbul: Cem Yayınları.
- Gürağaçlar, Ş.T. (200'). "Tercüme Bürosu ve Bir Edebiyat Kanonunun Oluşturulması". **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.4. Ankara: KTB Yay. s.563-578.
- İnce, Ö. (1985). **Şiir ve Gerçeklik**. İstanbul: Broy Yayınları.
- Kanık, O.V. (1975). **Bütün Şiirleri**. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Kaplan, M. (1976). **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, R. (1998). **Klâsikler Tartışması**. Ankara: AKM Yayınları.
- Karaca. A. (2005). **İkinci Yeni Poetikası**. Ankara: Hece Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (1999). **Türkçede Batı Şiiri**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Nâbizâde N. (1961). **Hikâyeler** (Hzl. A. B. Serengil). Ankara: Dün-Bugün Yayınevi.
- Okay, O. (1990). **Sanat ve Edebiyat Yazıları**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özmen, K. (1999). "Tevfik Fikret ve Fransız Şiiri I-II". **Çağdaş Türk Dili**. Nisan/Mayıs. Ankara. s.21-28/25-32.
- Özmen, K. (2002). "Bir Metinlerarası Şair: Ahmet Muhip Dıranas", **Frankofoni**. No:14, Ankara: Bizim Büro Basımevi. s.65-81.
- Özmen, K. (2007). "Edebiyat Etkilenme". **Türk Edebiyatı Tarihi**. C.3, Ankara: KTB Yayınları. s.43-49.
- Parla, J. (2006). "Modernizmden Postmodernizme Türk Romanı". (Çev.Y.Salman). **Türk Edebiyatı Tarihi**. C.4. Ankara: KTB Yayınları. s.411-419.

- Tanpınar, A.H. (1977). **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1982), **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Yalçın-Çelik, S.D. (2005). **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**. Ankara: Akçağ Yayınları.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Alkan, E. (1995). **Şiir Sanatı**. İstanbul: Yön Yayınları.
- Enginün, İ. (1979). **Tanzimat Devrinde Shakespeare, Tercüme ve Tesiri**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kerman, Z. (1978). **1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerine Bir Araştırma**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (1999). **Alfred de Musset, Tercüme ve Tesiri**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (1999). **Alphonse de Lamartine, Tercüme ve Tesiri**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2002). **Albatros'un Gölgesi (Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme)**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, O. (1988). "Edebiyatımızın Batılılaşması Yahut Yenileşmesi". **Büyük Türk Klâsikleri**. C. 8. İstanbul: Ötüken-Söğüt Yayınları. s.301-316.
- Sevük, İ.H. (1940). **Avrupa Edebiyatı ve Biz**. C.I, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dili** dergisi: Yazın Akımları Özel Sayısı. (1981). C.XLII, S. 349, Ankara: TDK Yayınları.

Sözlük

A

Absürdizm: Herhangi bir yaratıcı olmadığından insanlığın evrende bir anlam bulmasına yönelik uğraşlarının boşa bir çaba olduğunu ve eninde sonunda bu anlam uğraşının başarısız olacağını söyleyen felsefi düşünce akımı.

Alegori: Bir düşünce veya duygunun daha etkili anlatımını sağlamak için somutlaştırarak anlatılması.

B

Batı Edebiyatı: Ortak kültür, felsefe, din, sanat ve medeniyete sahip Batılı toplumların Antik Çağdan günümüze kadarki süreçte ortaya koydukları edebiyat.

D

Dadaizm: Gerçek bir sanat/edebiyat akımı olmaktan çok Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrası dönemin dengesini yitirmiş inkârcı, şüpheci, isyankâr ve anarşist bir kuşağın ümitsizliği, isyanı ve hayatın saçmalığına olan inancının ifadesi olan bir hareket.

Dogmatik: Düşünce ve inançların her türlü şüphe ve eleştiriyeye kapalı bir kesinlik taşıması.

E

Edebiyat / Edebî Eser: Kurgusal bir dünya ekseninde şekillendirilmiş çok çeşitli yorumlara imkân veren ve nice beyin ve ruh sancılarının eseri olan bir muhteva; bu muhtevanın en güzel ve en etkili biçimde sunulmasını üstlenmiş ve dil zevki imbiğinden sabırla damıtılarak elde edilmiş bir edebî dil; muhteva-dil ikilisinin ferdi ve orijinal kompozisyonundan teşekkül etmiş bir yapı; bunlar ve bunların dışındaki daha pek çok unsurun birbiriyle birlik ve bütünlük prensibi dâhilindeki çok yönlü ilişkileri ve edebîlik potası içindeki sentezinden meydana gelmiş bir üslup çerçevesinde teşekkül etmiş estetik terkip.

Edebiyat Akımı: Belli bir sanatkar grubunun belli bir dönemde, ortak dünya görüşü, estetik, sanat ve edebiyat anlayışı çerçevesinde oluşturdukları edebiyat hareketi; bu anlayış ve hareket çevresinde kaleme alınan edebiyat eserlerin oluşturduğu bütün.

Egzistansiyalizm: Tamamıyla egzistansiyalist felsefe üzerine oturtulan ve insanın varoluş problemini edebiyat yoluyla geniş kitlelere aktarmayı esas alan bir sanat/edebiyat akımı.

Egzotizm: Bir eserde uzak, yabancı ülkelerle ilgili olayları, kişileri, yöresel görüşleri yansıtmaya, yabancıllık.

Ekspresyonizm: XX. yüzyılın başında sanatkarın kendi iç dünyasını gözlemlemek suretiyle elde ettiği gerçeği açığa çıkarması, dışa vurmasını esas alan, bireyselci bir sanat/edebiyat akımı.

Empresyonizm: XIX. yüzyılın son çeyreğinde realizm, natüralizm ve parnasizme tepki olarak doğup gelişen ve dış gerçekliğin sanatkarın ruhunda bıraktığı izlenimlerin anlatımını esas alan bir sanat/edebiyat akımı.

F

Fabl: Okuyucu/dinleyiciye ders vermek amacıyla hayvan, bitki ve cansız varlıkların insan niteliklerine büründürülerek oluşturulan kısa öykü, masal

Fütürizm: Sanayi çağının dinamizmi, hızı, değişimi ve heyecanını sanata taşıyarak sanat ile hayat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak isteyen ve şiirde duygunun yerini makine, çark ve fabrika gürlültülerini koyan bir sanat/edebiyat akımı.

H

Hümanizm: Rönesans çağında Eski Yunan ve Lâtin edebiyatına dönüp ona değer veren, tanıtan, araştıran öğreti. Genel olarak, akıllı insan varlığını tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlâkî gelişiminin, rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğaüstü alana hiç başvurmadan, doğal yoldan gerçekleştirebileceğini belirten ve bu çerçeve içinde insanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plâna çıkartan felsefi akım.

İ

İstiare: Eğretileme, benzeyen veya benzetilen belirtilmeden yapılan teşbih, benzetme.

K

Karakter: Başkalarına benzemekten çok kendine özgü özellikleriyle belirginleşen kahraman.

Karşılaştırmalı Edebiyat: Aynı veya -genellikle- farklı millet ve dillerdeki edebiyat eserlerini karşılaştırarak aralarındaki benzerlik, yakınlık veya ortaklıkları tespit ve izah eden edebiyat bilimi dalı.

Klâsizm: Edebiyatın özünü evrensel insan tabiatının anlatımı olarak gören, Eski Yunan ve Lâtin sanatkar ve eserlerini örnek alan, kuralcılık ve kurallara bağlılığı, nesnelliği, akıl ve sağduyuyu, evrenselliği, zevk vererek eğitmeyi ilke edinen, dil ve üslûpta ise açıklık, pürüzsüzlük, tabîlik ve mükemmelliği arayan ve XVII. yüzyılın ikinci yarısında asıl gücüne ulaşan bir sanat/edebiyat akımı.

Kübizm: Resimde varlığın geleneksel tarzda yansıtılmasını reddedip onu görünen gerçekliğinden soyutlayarak bütün boyutları ve nitelikleriyle tuvale aktarmak iddiasında olan; edebiyatta ise geleneksel akıl ve mantık perspektifini reddedip sanatkârın hayal gücünü öne çıkararak varlığı bütün hâlinde kavrama iddiası içinde şiiri görselleştiren, dilin doğal sözdizimini, yapı ve anlam mantığını bozan, şeklinde her türlü yeniliğe açık olan bir akım

L

Letirizm: Şiirde kelimelerin yapısı ve manasını redderek dili saf harf ve sese indirgeyen edebi akımı

M

Mecaz: Kelimenin, bir ilgi sebebiyle sözlük anlamının dışında kullanılması

N

Natüralizm: Pozitivist ve determinist düşünce zemininde XVIII. yüzyılın son çeyreğinde doğup gelişen ve bilimsel gerçekçilik, nesnellik, toplumsal işlev ilkelerine bağlı kalarak çağdaş insanı fizyolojik yapısı, irsiyeti, yaşadığı çevre, aldığı eğitim çerçevesinde açık ve yalın bir dil anlatmayı esas alan akım

P

Parnasizm: XIX. yüzyılın ikinci yarısında romantik şiire tepki olarak doğup gelişen ve sanat sanat için anlayışı içinde biçim yetkinliğini, ritmi, dış gerçekliğin tasvirini, duygudan arındırılmış genel düşünceyi tam bir nesnellik içinde anlatmayı amaçlayan şiir akımı

Pastiş: Edebiyat dünyasında tanınan ve sevilen bir sanatkârın üslûbunu veya nüktelerini taklit ederek ona benzer bir eser ortaya koyma

Postmodernizm: Modernliğin parametrelerine, bilimsel bilginin üstünlüğüne, pozitif bilimlere, doğrusal gelişmeye, ulus-devlet anlayışına, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, lâikliğe, insan haklarına, teknolojiye, bürokrasi ve uzmanlaşmaya karşı gelen ve onları sorgulayan; buna karşın belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulculuğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerel bilgiye, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir hareket

Pozitivizm: Temeli daha önceki dönemlere ve Aydınlanma Çağına uzanmakla birlikte XIX. yüzyılda Fransız filozofu Auguste Comte (1798-1857) tarafından sistemleştirilen kanıtlayıcı bir doktrinin adı

R

Realizm: Pozitivist düşünce zemininde XVIII. yüzyılın ikinci yarısında itibaren doğup gelişen ve gerçekçilik, nesnellik ilkeleri doğrultusunda çağdaş insan ve toplumu, içinde yaşadığı çevreyle birlikte sağlam bir dil ve üslûpla anlatmayı esas alan akım

Reform: Avrupa tarihinde dinde yapılan yenilik, dini yenileştirme, yeniden yorumlama.

Romans: Orta Çağ Batı edebiyatında okuyucunun hoşça vakit geçirmesini amaçlayan, olay örgüsü olağanüstülüklerle dolu kahramanlık ve aşk konulu hikâye/anlatı

Romantizm: Fransız İhtilâli ortamında klâsizm kuralcılığı ve akılcılığına tepki olarak doğan; insanın duygu tecrübesini, sanatkârın bireyselliği ve melankolik duyarlılığını, duygusal din anlayışını, doğaya yönelmeyi esas alan; her türlü hürriyeti, yerlilik ve milliliği savunan; lirik, duygusal olmasıyla dikkati çeken ve XIX. yüzyılın ilk yarısında Batı'da hâkim olan sanat/edebiyat akım

S

Sanat: İnsanın psikolojik hayatının temellerinden birini oluşturan güzellik duygusunun dil, ses, renk, taş, mermer, tunç gibi çeşitli malzemelerle, estetik formlara dönüştürülmüş somut hâli veya ifadesi

Sembol: Bir duygu hâlinin, bir fikrin, bir hayalin, bir olayın, bir manzaranın, geleneksel veya bilinen zihnî sanatların ötesinde, ama anlatılmak istenileni başarıyla temsil edebilen bir şeye (soyut veya somut) dönüştürülerek ifade edilmesi

Sembolizm: XIX. yüzyılın son çeyreğinde, görünenin ardındaki gerçeği, dilden elde edilebilecek ahenk ve birtakım semboller yardımıyla okuyucuya sezdirme/anlatmayı esas alan ferdiyetçi bir sanat/edebiyat akımı

Skolastik: Aristo'dan alınıp Hristiyanlık/kilise inançlarına uyarlanmış, dogmatik bakış açısı.

Sürrealizm: Sanatı insan bilinçaltının karanlık ve karmaşık sırlarının tek konusu, sanatkârı da iç beninin emirlerini kâğıda geçiren bir otomat olarak gören, akıl ve mantık perspektifini, kendinden önceki bütün sanat/edebiyat kuralları reddeden bir sanat/edebiyat akımı

T

Temsilî Teşbih: Benzeyen veya benzetilenin ayrıntılı anlatımıyla yapılan benzetme

Tip: Kendine özgü özellikleriyle değil, ait olduğu veya temsil ettiği grup ve sınıfın ortak özellikleriyle belirlenmiş kahraman

Dizin

A

Ahenk 110, 111, 117, 119, 122
Akıl/Sağ Duyu 40
Alaycılık 166
Aristo 18, 21-24, 26-31, 33
Aydınlanma Çağı 40, 47, 48, 54

B

Batı 18-23, 29-31, 33, 34
Batı Edebiyatı 220, 221, 223, 224, 226, 230, 233
Bilinç 166, 168, 169, 171
Bilinçaltı 166, 168-171, 173, 175
Bireysellik 64, 69, 72, 110
Bunalım 180, 181, 184-187, 191

C-Ç

Çoğulculuk 203, 206, 207, 209, 212
Cumhuriyet Edebiyatı 220, 222, 233
Çılgınlık 166, 172

D

Dadaizm 146-148, 152-159
Dekadan 110, 112, 122
Deney 82, 85, 94, 95, 103
Deneysel Roman 82, 95
Determinizm 82, 86, 91, 99, 101, 103
Doğa 64-74, 76
Dramatik Roman 91, 92, 103
Duygu Okulu 64, 67, 70, 76
Duygu Tecrübesi 64, 66, 67, 69, 70, 76
Duygusalılık 64, 76

E

Edebiyat 2, 3, 6-13
Edebiyat Akımı 2, 3, 9, 10, 12, 13
Edebiyatta Etkileşim 220
Egzistansiyalizm 180-184, 186, 188, 191
Egzotizm 64, 67
Ekspresyonist 128
Ekspresyonizm 128, 131, 133-137, 139
Eleştirel Gerçekçilik 82, 89, 92
Empresyonist 128, 130-132, 139
Empresyonizm 128-133, 135, 137, 139
Eski Yunan Edebiyatı 18, 20, 21, 29, 33, 34
Estetik 3-10, 13
Estetik Karşıtlığı 146
Evrensel İnsan Doğası 48, 49, 54

F

Felsefi Roman 180, 186, 191
Fütürizm 146-148, 155, 156, 158

G

Gerçekçilik 82-84, 87-90, 92, 94, 95, 97, 103
Görsellik 146
Gözlem 82, 84, 88, 92, 94, 95, 100, 103
Güzel 2- 6, 8, 9, 11, 12, 13
Güzellik 2-5, 8, 9, 11, 13

H

Harf 157, 159
Harikulâde 166, 172
Hristiyanlık 18, 29, 30, 33
Hümanizm 40-45, 54
Hürriyet 64, 66-68, 71, 74, 76

İ

İç gerçeklik 128, 135
İkinci Yeniciler 220
İroni 200, 208, 209, 212

K

Kapalılık 110
Kendini Seçme 180, 183-185
Kendini Yansıtırma 208, 209
Klâsik-Klâsisizm 40
Kuralcılık 40, 46, 51, 54
Kutupluluk 64, 71
Kübizm 146-152, 155, 156, 158

L

Latin Edebiyatı 18, 19, 21, 29, 31, 33, 34
Letrizm 146, 157, 158
Lirizm 64, 110, 117, 122

M

Metinlerarasılık 207, 210, 212
Millî Edebiyat 220, 222, 233
Mimesis/Yansıtırma 18
Modernizm 198-207, 209, 210, 212

N

Natüralist 82, 87, 89, 94-97, 104
Natüralizm 82-86, 94, 96-98, 103, 104
Nesnellik 40, 82, 88, 91, 92, 97, 99-101, 103, 104

O-Ö

Orta Çağ Avrupa Edebiyatı 18, 31-33

Otomatik Yazı 166, 171

Öznellik 64, 110

P

Parnas 82, 98, 99, 104

Parnasizm 82, 83, 91, 95, 98-101, 104

Parodi 208, 209, 212

Platon 18, 22-29, 33

Postmodernizm 198-200, 202-207, 209, 210, 212

Pozitivizm 82, 85-87, 99, 101, 103

R

Realist 82, 83, 87, 88-98, 103, 104

Realizm 82-90, 93, 94, 97-99, 103, 104

Reform 40-43, 45, 46, 54

Romantik 64, 65, 67-74, 76

Romantizm 64-72, 74-76

Rönesans 40- 47, 54

Rüya 166, 169-172, 174, 175

S

Sanat 2-9, 11, 12, 13

Sanatkâr 2, 5-9, 11-13

Sanayi Çağı 148, 155, 158

Sembol 110-120, 122

Sembolist 110, 111, 114-120, 122

Sembolizm 110-120, 122

Servet-i Fünûn Edebiyatı 220

Sorumluluk 180, 182, 184, 187

Sürrealist 166, 170-173, 175

Sürrealizm 166-168, 170, 171, 173-175

T

Tanzimat Edebiyatı 220, 222, 226, 227, 233

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı 220, 221, 223, 224, 232,
233

Toplumcu 82, 89, 92, 103

Toplumculuk 180, 187, 191

Ü

Üstkurmaca 207, 212, 214

V

Varoluş 180-187, 191

Varoluşçuluk 180-182, 184-186, 189, 191

Y

Yeni İnsan 128, 133, 134, 137, 139

Z

Zanaat 4, 5, 13

Zevk Vererek Eğitmek 40, 44, 51