



anadolium
e K a m p ü s
ve

anadolu mobil
dilediğin yerden,
dilediğin zaman,
öğrenme fırsatı!



(ekampus.anadolu.edu.tr)



(mobil.anadolu.edu.tr)

ekampus.anadolu.edu.tr



Takvim



Duyurular



Ders
Kitabı (PDF)



Epub



Html5



Video



Canlı Ders



Sesli Kitap



Ünite
Özeti



Sesli Özet



Sorularla
Öğrenelim



Alıştırma



Deneme
Sınavı



Infografik



Etkileşimli
İçerik



Bilgilendirme
Panosu



Çıkmış Sınav
Soruları



Sınav Giriş
Bilgisi



Sınav
Sonuçları



Öğrenci
Toplulukları



AOSDESTEK
AÇIKÖĞRETİM DESTEK SİSTEMİ

aosdestek.anadolu.edu.tr

444 10 26

www.anadolu.edu.tr



/AOFAnadolum



/Anadolu_Univ



instagram.com/anadoluuniv

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 3438
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 2286

BATI EDEBİYATINDA AKIMLAR II

Yazarlar

Prof.Dr. İbrahim ŞAHİN (Ünite 1)
Doç.Dr. Soner AKPINAR (Ünite 2, 4)
Doç.Dr. Eylem SALTİK (Ünite 3)
Doç.Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ (Ünite 5, 7)
Prof.Dr. Ali TİLBE (Ünite 6)
Doç.Dr. İrfan ATALAY (Ünite 8)

Editör

Doç.Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

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 © 2016 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.

Öğretim Tasarımcısı

Öğr.Gör. Orkun Şen

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Doç.Dr. Nilgün Salur

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Kapak Düzeni

Prof.Dr. Halit Turgay Ünal

Dizgi ve Yayına Hazırlama

Kitap Hazırlama Grubu

Batı Edebiyatında Akımlar II

E-ISBN

978-975-06-2990-7

Bu kitabın tüm hakları Anadolu Üniversitesi'ne aittir.

ESKİŞEHİR, Ocak 2019

2834-0-0-0-2002-V01

İçindekiler

Önsöz	vii
-------------	-----

Empresyonizm, Ekspresyonizm.....	2
GİRİŞ	3
EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)	4
EMPRESYONİZMDEN ÖNCE FRANSA'DA SANAT VE DÜŞÜNCE ORTAMI	5
EMPRESYONİZM DÖNEMİNDE SİYASAL VE SOSYAL ORTAM	7
EMPRESYONİZMİN DOĞUŞU	8
Empresyonizmin Sonuna Doğru	10
EMPRESYONİZMİN ÖZELLİKLERİ	11
Empresyonizmin Resimdeki İlkeleri	15
EMPRESYONİZMİN EDEBİYATA YANSIMALARI	17
EMPRESYONİSTLER	18
EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)	19
EKSPRESYONİZMİN ORTAYA ÇIKTIĞI SOSYAL VE SİYASAL ORTAM	19
EKSPRESYONİZMİN İLKELERİ	24
EKSPRESYONİSTLER	26
Özet	27
Kendimizi Sınayalım	29
Yaşamın İçinden	30
Okuma Parçası 1	31
Okuma Parçası 2	32
Kendimiz Sınayalım Yanıt Anahtarı	33
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	33
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar.....	34

1. ÜNİTE

Kübizm ve Dadaizm.....	36
GİRİŞ	37
KÜBİZM	37
Resim Sanatında Kübizmin Doğuşu	38
ŞİİRDE KÜBİZM VE KÜBİST ŞİİRİN ÖZELLİKLERİ	43
Kübist Şiirin Özellikleri	44
KÜBİST ŞİİRİN TEMSİLCİLERİ	45
DADAİZM	46
Dadaistlere Göre Dadaizm	49
Dadaizmin Amaçları	49
Bay Antipyrine'in Manifestosu	50
1918 Dada Manifestosu	50
DADAİST ŞİİRİN GENEL ÖZELLİKLERİ	52
DADAİZMİN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ	53
Özet	54
Kendimizi Sınayalım	55
Okuma Parçası	56
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	56
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	56
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	57

2. ÜNİTE

3. ÜNİTE

Fütürizm, Letrizm	58
GİRİŞ	59
FÜTÜRİZMİN ANLAMI VE AMACI	59
FÜTÜRİZMİN DOĞUŞU	59
Fütürizmin Bildirgeleri	61
FÜTÜRİZMİN TEMEL İLKELERİ	62
Eskiği Reddetme	62
Dinamizm, Hız ve Teknolojiyi Yansıtan Eser Verme	63
Modern Sanat Yaratma	64
FÜTÜRİST EDEBİYATIN İLKELERİ	67
Edebiyatı Canlandırmak	68
İçerik ve Şekilde Dinamizm Yaratmak	68
Kelimeleri Özgürce Kullanmak	69
Çağı Yakalamak	71
FÜTÜRİZMİN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ	71
LETRİZM (HARFÇİLİK)	72
Letrizmin Ortaya Çıkışı	72
LETRİST ŞİİRİN İLKELERİ	73
LETRİZMİN TEMSİLCİLERİ	74
Özet	76
Kendimizi Sınayalım	77
Yaşamın İçinden	78
Okuma Parçası	79
Kendimiz Sınayalım Yanıt Anahtarı	80
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	80
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	81

4. ÜNİTE

Sürrealizm	82
GİRİŞ	83
SÜRREALİZMİN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASİ VE KÜLTÜREL ORTAM	84
Sigmund Freud, Psikanaliz ve Bilinçaltı	85
YIKICI BİR AKIM: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE ONUN KISA TARİHİ	88
Sürrealist Bildirgeye (Manifesto) Doğru	92
Gerçeküstücülük Bildirgesi (Manifeste du Surréalisme)	92
İkinci Sürrealist Manifesto (1930)	96
Sürrealizmin Getirdikleri	97
SÜRREALİZMİN İLKE VE NİTELİKLERİ	98
GERÇEKÜSTÜCÜLÜK SANATIN HER ALANINDA	100
SÜRREALİZMİN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ	101
Özet	103
Kendimizi Sınayalım	104
Okuma Parçası	105
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	106
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	106
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	107

Varoluşçuluk 108**5. ÜNİTE**

GİRİŞ	109
VAROLUŞÇULUK VE VAROLUŞ ÜZERİNE DÜŞÜNMEK	110
Heidegger ve Varlık Kategorileri	112
Varoluş Özden Önce Gelir	113
Özgürlük	114
Tanrı Öldü: Nietzsche'de Özgürlük Sorunu	115
Camus ve Özgürlük	116
Özgürlüğün Diğer Yüzü: Bırakılmışlık, Suçluluk, Tedirginlik, Kaygı	116
Sorumluluk	117
Bunaltı	118
Saçma	119
EDEBİYATTA VAROLUŞÇULUK	122
Varoluşçu Edebiyatın Özellikleri	126
Türk Edebiyatında Varoluşçuluk	126
VAROLUŞÇULUĞUN TEMSİLCİLERİ VE ESERLERİ	127
Özet	129
Kendimizi Sınayalım	130
Okuma Parçası 1	131
Okuma Parçası 2	132
Okuma Parçası 3	132
Okuma Parçası 4	133
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	133
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	134
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	134

Büyülü Gerçekçilik..... 136**6. ÜNİTE**

GİRİŞ	137
RESİMDE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN	
HAZIRLAYICILARI	138
Büyülü Gerçekçi Resimlere Birkaç Örnek	140
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ	141
1925-1940 Dönemi	141
1948-1973 Dönemi	143
1974-1987 Dönemi	146
1988 Sonrası Dönem	147
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN GENEL NİTELİKLERİ	148
Türkiye'de Büyülü Gerçekçilik	152
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK AKIMININ TEMSİLCİLERİ	155
Özet	157
Kendimizi Sınayalım	159
Yaşamın İçinden	160
Okuma Parçası	161
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	162
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	162
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	163

7. ÜNİTE

Postmodernizm	166
GİRİŞ	167
MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME	168
Modern, Modernite, Modernizm	168
Bir Estetik Hareket Olarak Modernizm	169
POSTMODERNİZMİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR	172
Simülasyon ve Simülakra Çağı	174
Descartesçi Öznenin/Bireyin Ölümü	175
Tarihin Ölümü	176
Büyük Anlatıların Çöküşü	178
Büyük Anlatı ("Grand Récit")	178
Demokratikleşme ve Heterojenleşme	178
Postmodernizme Yöneltilen Eleştiriler	181
EDEBİYATTA POSTMODERNİZM	182
POSTMODERN EDEBİYATIN ÖZELLİKLERİ	183
POSTMODERNİZMİN TEMSİLCİLERİ	190
Filozoflar	190
Edebiyatçılar	191
Yönetmenler	191
Ressamlar	192
Müzisyenler	192
Özet	193
Kendimizi Sınayalım	194
Yaşamın İçinden	195
Okuma Parçası 1	196
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	198
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	199
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	199

8. ÜNİTE

Batı Edebiyatı ve Edebî Akımların Türk Edebiyatındaki Etkileri	200
GİRİŞ	201
TANZİMAT EDEBİYATI ÖNCESİ BATIYLA KÜLTÜREL İLİŞKİLER	201
BATI ETKİSİNDEKİ TÜRK EDEBİYATI	205
Tanzimat Edebiyatındaki Etki	205
Servet-i Fünûn Edebiyatındaki Etki	214
Fecr-i Âti Edebiyatındaki Etki	216
Millî Edebiyattaki Etki	218
Cumhuriyet Edebiyatındaki Etki	218
Özet	224
Kendimizi Sınayalım	226
Yaşamın İçinden	227
Okuma Parçası	227
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	228
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	228
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	229

Önsöz

Sevgili öğrenciler,

Elinizdeki kitap 20. yüzyıl modernist akımlarından postmodernizme uzanan sanat ve edebiyat akımlarını tanıtmayı amaçlamaktadır. İzlenimcilik, dışavurumculuk, kübizm, dadaizm, fütürizm, letrizm, sürrealizm, varoluşçuluk, büyülü gerçekçilik ve postmodernizm akımları doğdukları ortam, sanat anlayışı, felsefe ve meydana getirdiği etkiler bakımından kapsamlı bir biçimde değerlendirilmiş; son ünite ise Batı edebiyatının ve edebî akımların Türk edebiyatına yansımalarını ele alınmıştır.

Bir edebiyat akımı nadiren yalnızca edebiyatla ilgili olup sanatın ne olduğu, nasıl olması gerektiği ve neye yaradığı tartışmalarının bir sonucu olarak doğar. Bu tartışmalar da nadiren yalnızca sanatla ilgili olup içinden çıktığı çağın siyasal, toplumsal, felsefî ve bilimsel koşullarının bir sonucudur. Çağlar boyunca insan doğayı anlamaya çalışmış, bunun için gerçek, bilgi ve bilginin sınırları gibi kavramlar üzerine akıl yürütmüş, bu kavramları tanımlayabilmek için sorduğu sorulara verdiği cevaplarla çeşitli felsefî akımlarını meydana getirmiştir. Aynı şekilde büyük toplumsal olaylar, insanlığı etkilemiş travmalar, savaşlar, devrimler, yönetim biçimleri, bilimsel buluşlar ve teknolojik gelişmeler de sanatın niteliği, araç ve amaçları konulu tartışmaları şekillendirir. Bu nedenle kitapta ele alınan akımların doğduğu dönemin özellikleri, önemli tarihsel olayları, bilimsel gelişmeleri, felsefî tartışmaları verilerek akımların daha bütünlüklü bir şekilde kavratılabilmesi amaçlandı.

Kitabımız benim de dahil olduğum altı farklı yazar tarafından kaleme alındı. Bu nedenle üniteler arasında dil ve anlatım bakımından çeşitli farklılıklar göze çarpacaktır. Kitabın editörü olarak terim birliğini sağlamak amacıyla çeşitli müdahalelerde bulunduy- sam da dil ve anlatımdaki bu farklılıkları bir zenginlik olarak görüp olduğu gibi korumayı tercih ettim. Böylelikle siz de farklı üslûplar ve anlatım biçimleriyle tanışma imkanı bulabileceksiniz.

Kitabın sizlere yararlı olmasını ve başarı getirmesini dilerim.

Editör

Doç.Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

1

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Empresyonizm ve ekspresyonizm kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Empresyonizm ve ekspresyonizmin ortaya çıktığı dönemi değerlendirebilecek,
- Empresyonizmin sanattaki ilkelerini sıralayabilecek,
- Ekspresyonist sanat eserinin özelliklerini çözümleyebilecek bilgi ve becerilere sahip olabilirsiniz.

Anahtar Kavramlar

- Empresyonizm (İzlenimcilik)
- Pragmatizm
- Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)
- Soyutlama
- İzlenim
- İç Gözlem

İçindekiler

Batı Edebiyatında Akımlar II

Empresyonizm, Ekspresyonizm

- Giriş
- EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)
- EMPRESYONİZMDEN ÖNCE FRANSA'DA SANAT VE DÜŞÜNCE ORTAMI
- EMPRESYONİZM DÖNEMİNDE SİYASAL VE SOSYAL ORTAM
- EMPRESYONİZMİN DOĞUŞU
- EMPRESYONİZMİN ÖZELLİKLERİ
- EMPRESYONİZMİN EDEBİYATA YANSIMALARI
- EMPRESYONİSTLER
- EKSPRESYONİZM (DİŞAVURUMCULUK)
- EKSPRESYONİZMİN ORTAYA ÇIKTIĞI SOSYAL VE SİYASAL ORTAM
- EKSPRESYONİZMİN İLKELERİ
- EKSPRESYONİSTLER

Empresyonizm, Ekspresyonizm

GİRİŞ

1789 Fransız ihtilalinin sonuçlarından sadece Fransa değil hemen bütün Avrupa etkilenir. Aristokrasinin yerini burjuva, monarşinin yerini de cumhuriyet alır. Diğer yandan yüzyılın başında ortaya çıkan Alman romantizmi, bir ideoloji olarak milliyetçiliği ortaya çıkarmış ve milliyetçilik mahalli kültürlerin gelişmesini, açığa çıkarılmasını, incelenmesini önemseydiğinden, imparatorluklar yavaş yavaş parçalanmaya başlamıştır. İnsanlık tarihinin siyasi, edebi, fikri ve bilimsel gelişmeler açısından en yoğun yüzyılı olan on dokuzuncu yüzyılda sırasıyla romantizm, realizm, natüralizm, sembolizm, empresyonizm gibi edebiyat ve sanat akımları yanında birçok siyasi düşünce de ortaya çıkar. Bu yüzden edebiyat ve sanat hareketleri ile düşünce hareketleri ve siyasi olaylar arasında yakın bir ilişki vardır. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinde etkili bir düşünce hareketi olarak ortaya çıkan pozitivizm ve rasyonalizm, realist ve natüralist sanat hareketlerinin arka planını teşkil etmiştir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren pozitivizm ve rasyonalizm yavaş yavaş gücünü kaybederken realizm ve natüralizm de gücünü kaybetmiştir. Determinizmi, akli ve akılcılığı önemseyen, gerçekliği sadece beş duyu aracılığıyla elde edilebilecek veriler düzeyinde kabul eden pozitivizmin yerini on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, sezgicilik alırken, realizmin ve natüralizmin yerini de sembolizm ve empresyonizm alır. Bilim ve siyaset alanındaki gelişmelerin hızı, on dokuzuncu yüzyıl insanını bir süre sonra bunalıma sürerler. Çünkü pozitivizm ve rasyonalizm gerçekliği sadece beş duyu çapına indirgemekle insanın iç dünyasını ihmal etmiştir. Bu sebeple, yüzyılın ikinci yarısında, sanat ve edebiyat akımları insanın iç dünyasını yansıtmak iddiasıyla ortaya çıkar. Örneğin resimde ve edebiyatta sadece dış gerçekliği mümkün olduğunca aktarmaya çalışan realistlerin ve natüralistlerin yerini, dış gerçekliğin insan bilincindeki izdüşümünü, bireysel görüntüsünü vermeyi amaçlayan empresyonizm alır. Dış gerçekliği önemseyen realist ve natüralistler, gerçeğin aktarılmasında akla uygunluk arıyorlardı. Bu yüzden resim ve edebiyat bir yansıma (mimesis) idi. Oysa empresyonistler, Platoncu bir yaklaşımla varlığın aynen aktarılmasının imkânsızlığını görüyorlar ve varlığı bir ide olarak aktarmak gerektiğini savunuyorlardı. Onlara göre gerçek ışığın ve gölgenin, rengin ve çizginin algılanmasına bağlıdır. Işık her an değiştiğine göre, sabit bir gerçeklik yoktur. Ressam bu yüzden anı yakalamalı, hızlı fırça darbeleriyle, kısa bakışlarla yakaladığı görüntüyü tuvale aktarmalıdır. Edebiyatı ise empresyonizm dış gerçeklik yerine anlık ruh hallerini anlatmayı dener. Edebiyatçı empresyonistlere göre, insan gerçekliği beş duyunun verileri ile kavrayamaz. Çünkü dış gerçeklikte olduğu gibi insanın ruh hallerinde de sabitlik yoktur. Ruh hallerimiz de, ışığın etkisiyle dış gerçekliğin değişmesi gibi her an değişir. Gerçeklik

bakış/göz ile bilince aktarılır ve bilinçte kayıtlı olan başka deneyimlerin ışığında yeniden yorumlanır. Dolayısıyla gerçeğin/nesnelerin resim ya da edebiyat/dil yoluyla yeniden üretilmesi de bireylere göre değişir. Öyleyse bakışa ve bakana göre değişen bir görüntüler alemi vardır.

Sanat tarihinin realizmden natüralizme ve daha sonra da sembolizm ve empresyonizme geçişi, aslında insan bakışının dıştan içe doğru bir yönelişini göstermektedir. Sonuçta bu bakışın varacağı yer insan psikolojisidir. Yüzyılın sonuna doğru bir yandan insanın ruhsal yanını önemseyen sezgicilik diğer yandan Sigmund Freud'un psikoloji konusundaki çalışmaları, ekspresyonizmi ortaya çıkarmıştır. Ekspresyonizm yirminci yüzyıl başında, maddeciliğin, rasyonalizmin ve sanayi sonrası toplum yapısının bunalttığı insanın, bastırıldığı acılarının, yalnızlığının sanat yoluyla dışavurumudur. *Artık hem resim hem edebiyat sadece acı çeken, sistemin bunalttığı, nesneleştirdiği ve yabancılaştırdığı insanı anlatmalıdır.* Ekspresyonist resimde kullanılan renkler, çizgiler ve eski kültürlerden öğrenilen simgesel eşyalar sadece acı çeken insanın iç dünyasını yansıtacaktır. Şüphesiz ekspresyonizm sadece empresyonizmin değil aynı zamanda sembolizmin de birikimini devralmıştır. Bu yüzden sembolizm gibi ekspresyonizmde simgeler kullanmıştır. Fakat bu simgeler bildiğimiz geleneksel simgeler değil, renkler ve geometrik formlardır. Söz konusu simgesel figürler, yirminci yüzyıl başında, yalnızlaşmış insanın iç hallerinin temsilleridir.

Empresyonizm ve ekspresyonizm bölümlerinde on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başlayıp yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde son bulan iki önemli sanat akımı, toplumdaki sosyal ve siyasi değişimler açısından ele alınmış, bu iki akımın etkili olduğu yıllardaki ideolojik atmosfer de anlatılmaya çalışılmıştır.

EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

Empresyonizm on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da başlayıp, yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar etkisini sürdüren ve dünyanın başka ülkelerine de yayılan resim akımına verilen addır.

Türkçede intiba/izlenim anlamına gelen empresyon ilk defa Paris'te 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmî Salon'a alternatif olarak düzenledikleri sergide geçer. On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında, toplumca onaylanmış ressamların tablolarının sergilendiği yerlere Salon adı verilir. Sanat akademisinden mezun olan öğrencilerin eserlerini sergilemek için 1673 yılında açılan ve 1725 yılından itibaren gelenekselleşen Salon'lar, 1748 yılından itibaren akademik sanatçılardan oluşan bir jürinin denetiminde düzenlenmeye başlamıştır. Bu salonlara, o yılların sanat eleştirmenlerince kabul görmemiş ressamların eserleri kabul edilmez, daha çok geleneksel resim anlayışını sürdüren, mitolojiden ve dinden alınan konuları anlatan ve bir hikâye içeren tablolar kabul edilirdi. Bu yüzden fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosundaki sergi, devrin sanat anlayışına uymayan tabloların sergilendiği bir stüdyodur. Sergiye katılan sanatçıların ortak yanı, tablolarındaki üslup benzerliği değil; sadece akademik resme alternatif arıyor olmaları ve akademik anlayışa karşı durmalarıdır. Onların akademik resme itirazlarının izlenimcilik olarak adlandırılmasında Claude Monet'nin sergide yer alan "İzlenim: Gündoğumu" başlıklı resmiyle ilgili olarak eleştirmen Louis Leroy'nın Le Charivari gazetesinde yazdığı yorumlar etkili olmuştur. Leroy, yorumunda Monet'nin resminin *bitmemişlik duygusu uyandırdığını, bu anlamda düpedüz "izlenim"den ibaret kaldığını* yazmıştır. Sergide yer alan Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Cezanne gibi sanatçıların resimleri o dönemin egemen sanat anlayışı olan akademik resimlerden, örneğin Alexandre Cabanel (1823-1889) ya da William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) gibi ressamların yapıtlarından oldukça farklıdır.

EMPRESYONİZMDEN ÖNCE FRANSA'DA SANAT VE DÜŞÜNCE ORTAMI

On dokuzuncu yüzyıl başında bilhassa Almanya'da romantik felsefe ve onun etkisinde de romantik edebiyat popülerdir. 1840'lardan itibaren Fransa'da romantizmin yerini realizm almaya başlar. Aynı senelerde Avrupa'da en etkili düşünce akımı pozitivisttir. **Pozitivizmin** esasını ise beş duyu çapındaki gerçeklik teşkil eder. **Determinizm** ve **rasyonalizm** pozitivist akımın ilkeleri arasında belirleyicidir. İnsan bilincinin hayal etme kabiliyetini, hayal gücüne dayalı yaratıcılığı dışlayan bu anlayış bilhassa on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olmaya başlayan ve aydınlanma düşüncesine tepki olarak doğan duygucu ve hayalci akıma bir tepkidir. Nihayet on dokuzuncu yüzyılın başında Fransız ihtilalinin kaotik atmosferinde, hayal gücünü esas alan, tabiattan alınan ilham çerçevesinde sanat eseri yaratmayı prensip edinen ve üstelik idealist felsefeye dayalı romantik akım doğar. Alman romantiklerinin daha çok hayalî ve olağanüstü olana duydukları ilgi, sanatın ve edebiyatın on altıncı yüzyıl anlayışına dönmesi demektir. Bütün Avrupa düşüncesini etkileyen fantastik romantik edebiyat, Descartes'dan beri hayali bir sanrı olarak kabul eden dünya görüşüne itirazdır. Romantiklerin tezleri 1840'larda, Victor Hugo'nun Les Burgraves adlı dramının sahnelendiği tarihten itibaren giderek gücünü kaybeder ve onun yerini realizm almaya başlar. Her sanat hareketinin arkasında bir düşünce hareketi olduğuna göre, realizmin arkasında da, onu besleyen pozitivist ve rasyonalist hareket vardır. Avrupa sanat ve düşüncesinde 1860'lara kadar devam eden realizm, yerini o tarihlerde natüralizme bırakır. Realizm ve natüralizm arasında sanatkarın nesne karşısında tarafsızlığı ve kalıtımın insan davranışlarındaki etkisi gibi iki temel fark vardır. Diğer yandan bilindiği gibi natüralizm, bilimsel verilerin, özellikle romanlarda vesikaların kullanılmasını şart koşar.

Romantizm ile empresyonizm arasındaki ilişkiyi de sözünü ettiğimiz kesinlik anlayışının insan tabiatına aykırılığı yönünden değerlendirmek mümkündür. Çünkü bugün tanımı mümkün gibi görünmeyen romantizm, tabiatı bireysel algı ve marazi hassasiyet derecesinde yorumlayan bohem bir tarzın adıdır. Nitekim natüralizmin arkasından sembolizm ve empresyonizm de sanatkarların yaşam biçimi ve dünya algısı bakımlarından romantik duyuştan etkilenmiştir. Rasyonalizmin baskısı sonucunda ortaya çıkan bunalımı, aynı yıllardaki teknolojik gelişmeler ortadan kaldıramaz. İnsan ruhunun yaratıcı tarafını, manevi alanı inkâr eden bir bilim algısının sanatkarları tatmin etmeyeceği açıktır. Hayal gücünü sanattan ziyade bilimsel gelişmelere yönlendirmiş bir toplumda, **pragmatizm**, sanata göre daha etkili bir tercihtir. Sonuçta teknolojik üretim toplumun gelişmesini ve konforunu sağlayacak, on dokuzuncu yüzyıla hâkim olan ilerleme düşüncesine ve mevcut ütopyalara da uygun olacaktır. Rasyonel düşüncenin egemen olduğu bir dünyadan ve bir sanat anlayışından muğlaklığın esas alındığı bir sanat ve düşünce anlayışına geçilirken empresyonizm bir uğrak yeridir. Yüzyılın başından itibaren toplumsal zihniyete hâkim olan rasyonalizmin yerini, yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekliği sembollerle ve izlenimlerle anlatmayı tercih eden iki yeni sanat akımı, sembolizm ve empresyonizm alacaktır. Sembolizm gerçekliği anlatmakta dilin yetersiz olduğunu savunarak geleneksel sembollere başvururken, empresyonizm anlık ve bireysel duyuları öznel bakış açısıyla resmetmek gerektiğini savunur.

Romantizmden sonra ortaya çıkan realist ve natüralist akım daha çok hayatın sefil ve sefiş yanlarını, aşağı sınıfların hayatını anlatmaları bakımından, insan hayatı karşısında dış gerçekliği önemsemiştir. Natüralistler, ele aldıkları konular bakımından aynı zamanda maddecidirler. Realist roman olay örgüsünü mantık çerçevesinde ve zamanı da kronolojik şekilde düzenlerken aslında determinist ve rasyonalist ilkeleri savunmakta ve böylece sanatkarın hayal gücünü sınırlamaktadır. Natüralizm bu ilkeyi bir basamak daha ileri gö-

Pozitivizm, rasyonalizm ve determinizm realizmin düşünsel temelini oluşturan akımlardır.

Pragmatizm: faydacılık.

Determinizm: Aynı koşullarda aynı nedenlerin aynı sonuçları doğuracağı esasına dayalı felsefi öğretilerdir.

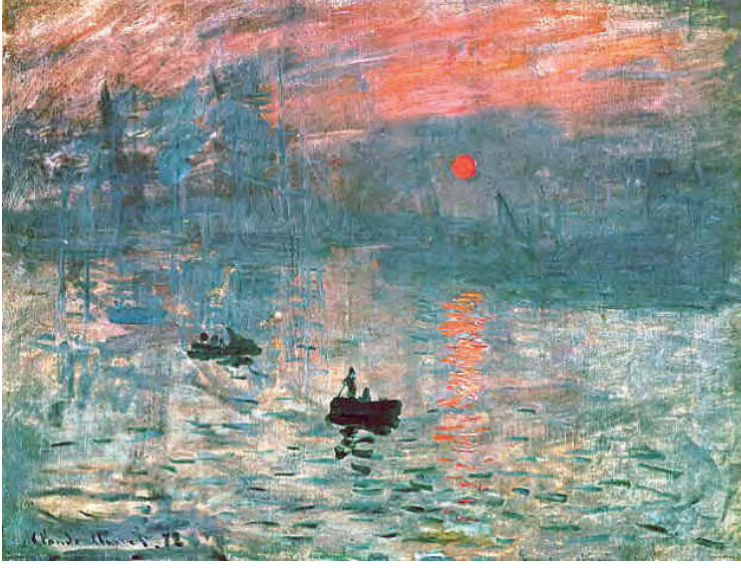
Vesika: Belge. Edebiyatta kullanılan vesikalardan bazıları şunlardır: nüfus cüzdanı, evlilik cüzdanı, fotoğraf, günlükler, mektuplar vb.

türerek edebiyat ve biyografi arasındaki farkı ortadan kaldırır. Roman Emile Zola'nın *İkinci İmparatorluk Devrinde Bir Ailenin Tabii ve İçtimai Tarihi* adlı eserinde olduğu gibi bir çeşit tarih kitabına döner. Emile Zola söz konusu romanı yazarken kendi hayal gücünden ziyade arşiv **vesikalarından** faydalanmıştır.

Dolayısıyla natüralizm ile empresyonizm arasındaki temel fark, eşyanın nasıl görül- düğüne ve nasıl aktarıldığına ilişkindir. Natüralistler hayatı donmuş ve bitmiş, tamam- lanmış eylemlerden ibaret gibi resmederken, empresyonistler hareket halinde bir dünya- yı resmetmişlerdir. Çünkü dünya oluş halinde bir süreçtir. Empresyonizmin bu ilkesini unutmadan, 1874'ten kısa bir süre sonra, 1880'lerde felsefede sezgiciliğin ortaya çıktığını ve aynı senelerde sembolizmin de popüler bir sanat ve edebiyat akımı olduğunu hatırlata- lım. Empresyonistlerin oluş halinde bir dünya tasavvurunun felsefi izahını, aynı senelerde Henri Bergson sezgicilik olarak bilinen felsefi görüşüyle dile getirmeye başlamıştı. Resmin gerçeğe uygun olabilmesi için ressamın oluş halindeki dünyayı resmetmesi gerekir. Çünkü gerçeğin farklı görünmesinin sebebi fiziki şartlardır. Işık, gölge, hava gibi faktörler nesne- nin sürekli değişmesine/değişmiş görünmesine sebep olur. Ressam asıl bu değişme süreci- ni resmetmelidir. Görülüyor ki natüralizm ile empresyonizm arasındaki fark natüralizmin gerçeğin sürekliliğini, empresyonizmin ise an'ları önemsemesinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden natüralizm ile empresyonizm arasında hem tarihsel süreç hem de kavramların tanımı bakımından kesin sınırlar çizilemez. Çünkü her iki akımın ortaya çıktığı ve popü- ler olduğu yıllarda, üslup bakımından aralarında büyük bir farklılık olmadığı gibi, içine doğdukları toplumun sosyal ve ekonomik durumu da aynıdır.

Empresyonizmin ortaya çıktığı senelerde Fransız klasik sanat geleneği hala etkisini sürdürmektedir. Eugene Delacroix'nın (1798-1863) öncülük ettiği Fransız romantik sa- nat geleneği, devrin en çok beğenilen sanat anlayışıdır. Sağlam bir desen anlayışından çok renk olgusuna yönelen klasiklerle yeni resim anlayışı arasındaki tartışmanın kökü on sekizinci yüzyıla kadar uzanır. Sanatın akla hitap etmesi gerektiğini savunanlarla sa- natın duygulara hitap etmesi gerektiğini savunanlar arasındaki bu tartışma on dokuzun- cu yüzyılda da devam eder. Fakat aralarında önemli bir fark daha vardır. Klasik ve ro- mantik sanatçılar idealisttirler yani sanatçının gördüğünü değil zihninde canlandırıldığını aktarması gerektiğini savunurlar; oysa yeni resim anlayışı sıradan insanları ve gündelik hayatı yüceltmek, modern dünyanın olgularını yansıtmak taraftarıdır. Yeni resim an- layışının savunmasını realist ressam Gustave Courbet (1819-1877) 1850 yılında kaleme aldığı "Gerçekçilik Manifestosu" adlı yazısıyla yapar. Courbet'nin görüşleri "Yaşayan sanat yapmak... Hedefim budur!" cümlelerinde özetlenebilir. Paris Dünya Fuarı'na (1855) ka- bul edilmeyen resimlerini, kendisinin açtığı kişisel "Gerçekçilik Pavyonu"nda sergileyerek resmi otoriteye başkaldıran Gustave Courbet, bu dönemde yaşanan akademik-avangard çekişmesinin adeta simge ismidir. Onun "Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori" adlı tablosu söz konusu manifestoda savunulan görüşleri yansıtır. Çünkü "Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori" adlı tablo, 1850'li yıllarda Fransa'nın ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel özelliklerine ilişkin verilerle doludur.

Resim 1.1



Impression, Soleil Levant (İzlenim, Gündoğumu), Claude Monet, 1872.

Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/>

EMPRESYONİZM DÖNEMİNDE SİYASAL VE SOSYAL ORTAM

Natüralizmin hüküm sürdüğü ve empresyonizmin doğduğu yıllarda Fransa'da liberallerin yerini tutucu cumhuriyetçiler almıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız toplumu, toplumsal sorunları cumhuriyetçilerin çözeceğine inanıyordu. Gustave Flaubert, T. Gautier ve Goncourt kardeşler gibi o yılların tanınmış aydınları, toplumsal huzuru bozabilecek davranış biçimlerini eleştiriyorlar ve mevcut yönetimden muhtemel karışıklıklara karşı tedbir almasını istiyorlardı. Çünkü onların alıştıkları dünya on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki nispeten huzurlu Fransa'ydı. Kapitalizmin hızla geliştiği bu senelerde yüzeydeki sakinliğe karşın, derinde bir takım değişiklikler olmaktaydı. Örneğin kapitalist sistem, kendi gücünü toplumun bütün katmanlarına yaymak için ciddi şekilde rasyonel bir sistem haline geliyor, bir standart oluşturuyor, tröstler ve sendikalar ortaya çıkıyordu. Kapitalizmin ekonomik ve siyasal örgütlenmesi karşısında gücünü kaybeden toplumsal kesimler arasında, doğal olarak idealist ve gizemci inançların yüceltilmesine dayanan bir kötümserlik ortaya çıktı.

İnsanlık tarihinin teknolojik üretim bakımından en hızlı yüzyılı olan on dokuzuncu yüzyıldaki bu değişim, öte yandan sanatta da zevk değişikliğini zorunlu kılar. Her şeyin değiştiği bir atmosferde sanat şekillerinin değişmemesi düşünülemez. Üstelik teknolojik gelişmeler, üretim artışı, konforun yayılma hızı, toplumsal sınıflar arasında doğal olarak zevk değişmesine sebep olmuştur. Burjuva toplumunun refah düzeyindeki artış, onların sanat algısını da değiştirmiş, realizmin ve natüralizmin sanat anlayışlarının yerini daha soyut, en azından sanatkarın zihinsel sürecini de hesaba katan bir başka sanat anlayışının almasını gerektirmiştir. Teknoloji hızla gelişirken, moda ve alışkanlıklara bağlı olarak estetik beğeniler de değişmiştir.

On dokuzuncu yüzyıldaki sanayileşme süreci başta Paris olmak üzere bir kısım Avrupa şehirlerinin kültür merkezlerine dönüşmesine yol açar. Bu kentler aynı zamanda modern sanat anlayışlarının, bilhassa mimarinin prensiplerine göre inşa edilmiştir. Modern sanat, sanayileşmenin ortaya çıkardığı bu büyük kentlerde doğmuştur; dolayısıyla sembolizm ve empresyonizm başta olmak üzere sonraki akımlar öncelikle kent sanatıdır. Yüzyıl ortalarına kadar bilhassa romantizm, realizm ve natüralizm daha çok köy ve kır hayatını konu olan eserler üretiyordu. Büyük sanayi kentlerinin ve sanayileşmenin ürettiği bireysel hayat ve bireysel bakış açısı, empresyonizmle beraber sanata dâhil olmuştur.

SIRA SİZDE



On dokuzuncu yüzyılda sanat dallarının kent sanatına dönüşmesinin ana nedenleri nelerdir?

Sanatçıların dünyayı bir burjuvanın gözü ile görmeleri ve dıştan gelme izlenimlere yer vermeleri büyük kent olgusunun doğurduğu başka bir sonuçtur. Dikkat edilirse empresyonist ressamların tablolarında kır hayatı daha çok burjuvanın gezme mekânı olarak vardır. Onlar sanayileşmiş toplumun yaşadığı kentteki insanın gelip geçici izlenimleri yanında, çoğu zaman huzursuz ve asabi ruhsal dünyasını ele almışlardır.

Aynı senelerde pozitivist anlayışın bir sonucu olarak ortaya çıkan natüralist bunalım, 1885'den önce belirgin duruma gelmemişse de, belirtileri 1870 sıralarında ortaya çıkmıştır. Nitekim natüralizmin arkasındaki zihniyetin akılcılık, maddecilik gibi temel kavramlarına düşmanlık bu senelerde en yüksek düzeye ulaşır. Toplumun büyük bir kesimi bilimsel alandaki ilerlemelere saldırıp dini yeniden canlandırmakla yepyeni bir entelektüel yaşamın doğacağına inanmaktadır. Onlar bilimin iflas ettiğinden, natüralizmin sonunun geldiğinden, kültürün makineleşip ruhsuzlaştığından söz ederler; ne var ki, çağlarının entelektüel yönden yoksul olmasından yakınıp buna hiddetlenirken, aynı kesimler, devrime, cumhuriyete ve liberalizme saldırmaktadırlar.

Öte yandan 1870 dolaylarında Fransa, en ciddi entelektüel ve ahlaki bunalımlarından birini geçirmektedir. Bu durumun askeri yenilgilerle ve maddecilikle bir ilgisi yoktur. Fransız toplumundaki bezginlik ve yılgınlık çağın hızından kaynaklanmaktadır. Bu bıkkınlık tüm yüzyıla egemen olan romantik bir hastalıktır ve 1885 kuşağının bütün suçu ve sorumluluğu yüklediği Emile Zola'nın natüralizmi, insanların düşüncelerine egemen olan **nihilizmi** yenmek için yapılan, elverişsiz de olsa tek ciddi atılımdır.

Nispeten aydınlanmacı geleneğin mirasını devam ettirmekte olan natüralizme olan tepki, insan doğasının gizeme olan düşkünlüğünü yeniden ortaya çıkarır. Akla uygun olan gizem barındırmadığından insanlara yüzeysel gelir. Onlar daha derin ve kutsal olanın peşindedirler. Varoluşu boyunca imkânsız arayan insan, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında bir çeşit mistik anlatım biçimi olan sembolizme ilgi duymaya başlar. Romantik akımın tanınmış isimlerinden kimse söz etmez. Onların yerine Stendhal ve Baudelaire'den söz edilir; Villiers de L'Isle-Adam ve Rimbaud için coşku duyulduğu ve Rus romanına, İngiliz Ön-Rafaelocularına ve Alman felsefesine ilgi beslendiği görülür. Fakat en derin ve verimli etkiyi Baudelaire'in sağlamış olduğu gözlemlenir. Bu yazara, simgeci şiirin öncüsü gözüyle bakılır ve kendisi modern lirizmin yaratıcısı kabul edilir. Bu kuşağı yeni baştan romantik estetikze yönelten ve ona yeni gizemcilik ile eskinin sanata aşırı derecede bağlılığı arasında nasıl bir uyum sağlanacağını öğreten Baudelaire olmuştur.

Nihilizm: Latince nihil yani hiç anlamındaki kelimeden türetilen nihilizm 19. Yüzyılda ortaya çıkmış, var olan bütün varlıkları, değerleri ve gerçekleri reddeden felsefenin adıdır.

SIRA SİZDE



Empresyonizmin ortaya çıktığı dönemde siyasal ve sosyal ortamın değişimi sanatı nasıl etkilemiştir?

EMPRESYONİZMİN DOĞUŞU

İzlenimcilik birdenbire ortaya çıkmış veya ansızın yok olmuş bir akım değildir. Tamamlayıcı renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karmaşık bileşimlerini saptayan Constable, izlenimci yöntemi daha önce uygulamış sayılırlar. İzlenimciliğin özü olan "görmenin güç kazanması", Delacroix ve Constable gibi izlenimcilik öncesi eser veren sanatçılarla başlar. Açık hava ressamlığında, Barbizon okulunun yaptığı yenilikleri de unutmamak gerekir. Manet'nin başlattığı, kent hayatına sanatkar gözüyle bakmak ve toplumsal tepki karşısında, izlenimci ressamların güçlerini birleştirmeleri, akımın etkisini artırır. Kent hayatı kalabalıklar arasındaki insanın yalnızlığını artıran bir hayattır. Bu yalnızlık bir çeşit yabancılaşmayı ve terk edilmişlik

duygusunu üretir. Bununla birlikte kent hayatında birbiri sıra değişen görüntüler, insan psikolojisindeki ani değişimler, duygusal kırılmalar izlenimci sanatı besler.

Diğer taraftan izlenimci resme karşı toplumun gösterdiği tepki, izlenimcilerin topluma saldırmak gibi bir tercihleri olmadığı için pek anlaşılır değildir. İzlenimcilerin ortaya çıkmalarına sebep olan belki de en önemli etken, o yılların resmi sanat görüşü olan akademik resim anlayışının, onları Salonlarına kabul etmemeleridir. Hâlbuki onlar da kendilerinden öncekiler gibi geleneğe bağlı kalmak istiyorlardı. Üstelik izlenimcilerin toplumsal zevki değiştirmek için çabaları kendilerinden önceki romantik ve natüralistlere göre daha azdır. Belki de izlenimcilerin en büyük zaafı, Salon'a kabul edilmekle başarıyı aynı şey olarak görmüş olmalarıdır.

Gerçeği olduğu gibi vermeyi amaçlayan, tamamlayıcı renkler kullanan, ışıklı, parlak açık-koyu değerler tercih eden Venedikli Rönesans ressamı onları etkileyen kaynaklardan sadece biridir. İspanyol ressamı, özellikle El Greco, Velazquez ve Goya bu eğilimleri daha büyük boyutlara ulaştırdılar. Nitekim izlenimcilerin önemli isimlerinden Edouard Manet ve Auguste Renoir bu sanatçıların resimlerinden etkilenmişlerdir.

Öte yandan akademik sanatçıların yanında eğitim gören ama akademizmi kıyasıya eleştiren Gustave Courbet, Edouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi avangard sanatçıların yapıtlarının Salon tarafından genellikle reddedilmesi; Paris sanat ortamında giderek yükselen bir hoşnutsuzluk doğurmuştur. Özellikle 1863 yılında Salon'a başvurusu yapılan 3000 kadar yapıtın reddi sonucunda salon karşıtı bir protesto kampanyası başlamış, sonuç olarak o yıl ilk kez "Reddedilenler Salonu" adı altında resmi Salon'a alternatif bir sergi düzenlenmiştir. Başta Edouard Manet'nin "Kırda Kahvaltı" (1863) resmi olmak üzere büyük bir skandal yaratan "Reddedilenler Salonu" eleştirmenlerin ve halkın alay konusu olmuş, Paris'te o yılın en çok konuşulan olayları arasında yer almış, hatta ünlü Fransız yazar Emile Zola (1840-1902) konuyla ilgili "Başyapıt" (L'Oeuvre, 1886) adında bir de roman yayımlamıştır. Manet'nin "Kırda Kahvaltı" resminin yarattığı tepkinin nedeni, resimden yansıyan dünyanın güncelliğidir. Resimdeki figürlerin birer edebi ya da mitolojik 'kahraman' olmaması, üstelik burjuva ahlakının gereklerine duyar-sız görünmeleri, düpedüz başkaldırıdır. Resimde desen temelini fazla sert, ışığı fazla çığ, renkleri fazla ham diye niteleyen ve daha birçok kusur bulan eleştirmenler, hep bir ağızdan dile getirdikleri olumsuz eleştirileriyle Manet'ye ün kazandırmışlardır.

Bu alternatif sergiden yaklaşık on yıl sonra 1874'te İzlenimci sanatçılar ilk bağımsız sergilerini açmışlardır. Bu süreçte resmi Salon da çeşitli değişimlere uğramıştır. İzlenimcilerin 1870'li yıllardan itibaren düzenledikleri bağımsız sergilerin yanı sıra 1884'te Georges Seurat'nın öncülüğünde Bağımsızlar Salonu, 1903 yılında da hem resmî Salon'a hem diğer bağımsız etkinliklere alternatif olarak yine Paris'te yıllık olarak gerçekleştirilen Sonbahar Salonu açılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında avangard sanatçıları destekleyen, onlara kişisel sergiler açan ve eserlerini pazarlayan Paul Durand-Ruel (1831-1922) bu anlamda anılmaya değer bir figürdür. 1860'lı yıllardan itibaren Paris ve Londra'daki galerilerinde onların resimlerini sergileyerek izlenimciliğe yönelik ilginin gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Akademizme alternatif sanatçılar, elbette ki yalnızca ressamlar değildir. Kendi çağının heykeline yeni bir ifade kazandıran, on dokuzuncu yüzyılın kalıplaşmış akademik heykeline karşı cesurca karşı duran, insan bedeninin hallerini zengin bir biçimsel dağarcık içinde o güne değin görülmemiş bir gerçeklik duygusuyla anlatan Auguste Rodin'i de hatırlamak gerekir. Biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerjiyle donatarak acı ya da haz ekseninde her tür duygunun dile geldiği, sanki soluk alıp veren bir dış kabuğa dönüştüren Rodin, Güzel Sanatlar Okulu tarafından üç kez reddedilmiştir. Paris Dünya Fuarı'nda (1900) sergilediği heykelleriyle büyük bir ün kazanan Rodin'in ısmarlama bir yapıt olmasına karşın reddedi-

len “Balzac” (1891) heykeli, anıt heykel tarzına sıra dışı yaklaşımı ve biçimsel serbestliğiyle yüzyılın en önemli heykeli olarak nitelendirilmiştir. Rodin’in Balzac heykeli, ünlü heykeltıraş Brancusi’ye göre “modern heykelin başlangıç noktası”dır.

On dokuzuncu yüzyılın Paris sanat ortamında yaşanan akademik avangard çekişmesi geçen yüzyılda da tekrarlanacak bir kültürel dinamiğin, yeni arayışlar peşindeki sanatçıların karşılaşacağı direncin ilk örneğidir. Bu direncin kaynağında yalnızca sanatın değil, dünyanın da değişimine yönelik bir hoşnutsuzluk yer alır. Oysa tıpkı Baudelaire’in dediği gibi “her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu” vardır. Dünya sürekli bir değişim içindeyken sanatın bir noktada donup kalması beklentisi, gerçekçi bir beklenti değildir.

Sonuç olarak on dokuzuncu yüzyıl Fransız toplum yaşamının esas bireysel özgürlüktür. İlhamını özgürlükten alan bu toplumda artık sanatçının yaratma sürecini etkileyen herhangi bir toplumsal kurum söz konusu değildir. Yalnızlık içindeki sanatçı, çevresini gözlemleyerek eserlerini üretmek zorundadır. Rilke’nin deyişiyle sanatçının öğrenmesi gereken sadece görmektir. Kendi gördüğüne önem vermek on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sanatçının birinci prensibi ise, tuval üzerinde canlı fırça darbeleri ile resim yapmak da ikinci temel prensiptir. Böylece konu ve teknik bakımdan yenilik yapmak gerektiğine inanan izlenimcilerin nesne ve atmosfer arasında ilişki kurarak öğrendikleri başka prensipler de vardır: Onlar geçici bir görünüşü saptamak için ressamın renkleri karıştırmak ve onları tuvale özenle yerleştirmeye için vakit olmadığını, boyayı süratle kullanmanın ilk izlenimi bozmamak için zorunlu olduğunu, ilk izlenimin yitirilmemesi için manzaranın ayrıntılarıyla değil bütünüyle görülmesi gerektiğini de öğrenmişlerdir.

Empresyonizmin Sonuna Doğru

Empresyonist ressamın arasında farklar, 1880’li yıllardan itibaren belirginleşmeye başlar. Bu durum aynı zamanda empresyonistlerin dağılma sürecinin de başladığı anlamına gelmektedir. Örneğin Paul Cezanne 1877’den beri empresyonistlerle birlikte sergi açmamıştır. Pissaro kırsal yaşamla, tabiat manzaralarıyla ilgilenmekle beraber, sonraları figüre yönelir. 1880’lerdeki tabloları daha çok köylü kadın tasvirlerinden ibarettir. Berthe Morisot, başlangıçtaki empresyonist duyarlılığından uzaklaşmamakla beraber daha serbest ve açık hava resimleri yapar. Empresyonist ressamın arasında başlangıçtaki ilkelerine sadık kalan tek isim Sisley’dir. Onun resimlerinde suyun özel bir yeri vardır. Aralıksız sudaki yansımaları resmeden Sisley’de zaman zaman tekrarlar da görülür. Caillebotte ise empresyonizme sonradan katılmış olmakla beraber, arkadaşlarının izlediği yolu tersten kateder. Onun dikkat çekici eseri 1876 tarihli Parke İşçileri’dir. Işığın ve gölgenin empresyonist dikkatle kullanıldığı bu tablo realizme yaklaşır. Caillebotte sonraki yıllarda tarzını sürdürmekle beraber tablolarında açık renkler kullanmaya ve şehir manzaralarını resmetmeye başlar. Renoir, 1881’de Delacroix gibi önce Cezayir’e gider, oradan da İtalya’ya geçer. Raffaello’nun fresklerine hayran kalan Renoir, kendi resim anlayışından şüphe eder. Bu yüzden Renoir, bir süre sonra resimlerinde rengi geriye atıp, çizgiye önem vermeye başlar. Açık havada çalışmayı da önemseyen Renoir, büyük ebatlı tablolar yapar. Eduard Monet ise 1883’te Renoir’le birlikte Fransa’nın güneyini keşfe çıkar. Akdeniz manzaralarına hayran olan Monet, yoğun renklerle, lirik çağrışımlarla yüklü, hareketli resimler yapar. Zaten aynı senelerde empresyonist ressamın teker teker Paris’i terk ederler. Paul Cezanne Güney’e çekilmiş, orada empresyonizmi bir müze sanatı haline getirmeye çalışmıştır. Sisley, 1882’de Fontainebleau yakınlarındaki Saint-Mammes’e temelli yerleşir. Monet 1883’te Giverny’ye, Pissarro 1884’te Anvers’den ayrılıp Eragne’ye yerleşir. Ancak bu uzaklaşmayı telafi etmek için kışın, ayda bir kez Riche kahvesinde düzenlenecek empresyonist akşam yemeklerinde buluşmayı kararlaştırırlar.

EMPRESYONİZMİN ÖZELLİKLERİ

Toplumsal zevkin şekillenmesindeki rolüyle düşünce tarihinde edebiyatın önemli ve ayrıcalıklı bir etkisi vardır. *On yedi ve on sekizinci yüzyıl Batı edebiyatı, tarihsel süreci değiştirecek derecede güçlü etkiler yaratmıştır. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, empresyonizmle beraber edebiyat bu gücünü resme kaptırmıştır.* 1860'lı yıllarda natüralizme ilişkin tartışmalar devam ederken, empresyonizm üslup ve teknik bakımdan bağımsızlığını ilan etmiş ve yeni bir estetik doğurmuştur. Onların ilk sergileri 1874'te gerçekleşmiş olmakla beraber, geçmişleri bu tarihten yirmi yıl öncesine dayanır ve 1886'daki sekizinci grup sergisi ile son bulur; üniform bir sanat hareketi olarak da Cezanne'nin ölüm tarihi olan 1906'ya dek sürecek olan geç-izlenimci döneme bağlanır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren edebiyatı ve müziği geride bırakan resim sanatı, sanat eleştirmeni Asselineau'ya göre, 1840 yılında şiirin yerini almıştır. O yüzden Goncourt Kardeşler, ressamlıkla yazarlığı karşılaştırarak, ressamı daha mutlu sayarlar. Çünkü resim sanatı, tekniği itibarıyla, müziğin ve edebiyatın karşısında daha işlevseldir. Sanatı işleviyle tanımlayan on dokuzuncu yüzyıl anlayışını yansıtan bu tez, çağın büyük şairlerinin de izlenimci olarak tanımlanmasına sebep olur. Çünkü izlenimci resim, şiirin ve müziğin duygu ve heyecanları ifade etme kabiliyetini kendi teknik imkânları ile yeniden düzenler. Işık, hava ve renk deneyleri, onların yanında atmosfer izlenimleri resimde, şiir ve müziğe göre daha iyi algılanabilen öğelerdir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında izlenimciliğin gücü, bir dönem sanatı olmasından değil, evrensel geçerliğe sahip bir üslup ve estetik anlayışını temsil ediyor olmasından gelir. Nitekim izlenimciliğin çöküşünden itibaren, Avrupa sanatının aldığı yeni biçimleri tanımlamak ve tasnif etmek güçleşmiştir.

Resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilen empresyonizm akımı, on dokuzuncu yüzyılın başlangıcından itibaren bilhassa edebiyatta ve resimde görülen sanat akımlarına karşı ortaya çıkmıştır. *Empresyonistler resimlerinde resmettikleri şeyin yapısı kadar, maddenin değişkenliği içinde onu nasıl algıladıklarına da vurgu yaptılar. Bu değişkenliği ifade eden küçük, kısa, birbirinden ayrı fırça vuruşlarıyla, prizmatik renkler kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak yansıtmaktı.*

Sadece yenilik peşinde koşan, yenilik için anlamsız, verimsiz ve delice bir istek duyan huzursuz on dokuzuncu yüzyıl sanayi toplumuna felsefe ve sanat da ayak uydurur. İzlenimciliğin ifade etmek istediği modern teknolojinin gündelik hayata getirdiği bu görülmedik dinamizmin kendisi ve duygusal karşılığıdır. Empresyonizmin geri planındaki bu motive edici faktör, resme estetik hassasiyet olarak yansır. Sanatta estetizmin esası, içerikten çok formun önemsenmesine bağlıdır. Estetizm, izlenimcilik ile gelişiminin doruk noktasına ulaşmış olur. Bundan böyle sanat eleştirisinde, yaşama karşı takınılan edilgin ve küçümseyici tavır, deneyin gelip geçici ve tarafsız olma niteliği ve hazcı duyumsuzluk gibi estetizme özgü ölçütler etkin olacaktır. Sanat eseri, sadece kendisinde tükenen bir şey, kendi kendine yeten, büyüğü dıştan gelme olan estetik bir amaç tarafından bozulmaya elverişli bir oyun ya da yaşamın insana sunduğu ve insanın ondan haz duyabilmesi için kendisini hazırlaması gereken en güzel armağan olarak kabul edilir. Aynı zamanda, özerkliği ve kendi alanı dışında kalan her şeye olan ilgisizliği ile şair ve yazarlara saygı göstermek de yeni bir sanatçı imajı doğurur. Sanatçılar bu yeni imajlarıyla birer model olarak tablolara konu olurlar. Estetizmi önemseyen kesimi toplumun diğer kesimlerinden ayıran özellik, yaşamını bir sanat yapıtına dönüştürme çabası, diğer bir deyişle, yaşamını pahalı ve işe yaramaz olana, özgürce ve bolluk içinde akıp gidene sırt çevirip onu güzelliğe, salt biçime, ton ve çizgi uyumlarına teslim etmesidir. Estetik kültür, işe yaramazlık ve gereksizliklerle dolu bir yaşam biçimi, başka bir deyişle, romantik bir biçimde teslim olma ve

edilgenlik demektir. Fakat bu kültür, romantizmden de baskın çıkar; sanat uğruna yaşamı yadsıdığı gibi, sanatta yaşamı haklı çıkaracak kanıtlar arar. Ona göre sanat dünyası yaşamın düş kırıklıklarını telafi eden ve aslında tamamlanmamış, ifade edilememiş bir varlığı tamamen erdiren ve onun gerçekleşmesini sağlayan tek olgudur. Fakat bu, sadece yaşamın sanat altında gizlendiğinde daha güzelleştiği ve daha yumuşadığı anlamına gelmez. Aynı zamanda son büyük izlenimci ve hazcı Marcel Proust'un da söylediği gibi, o ancak hafızada, görmede ve estetik deneyde anlamlı bir gerçeğe dönüşür. Tecrübelerimizi en yoğun biçimde yaşamamız, insanlarla ve nesnelerle karşılaştığımızda değil, zamanı yeniden ele aldığımızda, yaşamımızın oyuncusu değil, seyircisi olduğumuzda, sanat yapıtları yaratıp onlardan haz duyduğumuzda, diğer bir deyişle, 'anımsadığımızda' mümkün olur. Marcel Proust, Platon'un görüşünü paylaşmaktadır: *İdealar varoluşun temel biçimlerinin gerçek anımsatıcılarıdır.*

Hemen her yeni sanat hareketi gibi izlenimciler de, devrin resmî sanat anlayışını temsil eden akademik sanat anlayışını savunan eleştirmenler tarafından ciddiye alınmamışlardır. Sonuçta Monet, Renoir, Pissarro gibi sanatçılar ekonomik bakımdan güç durumda kalmışlardır.

Resim 1.2

Henri de Toulouse-Lautrec, "Moulin Rouge'da" (1895).

Kaynak: <http://www.toulouse-lautrec-foundation.org/at-the-moulin-rouge.html>



İzlenimcilik, halkın zevkini yansıtarak burjuva toplumu üzerinde kötü etkiler bırakacak bir sanat akımı da değildir. Sanat anlayışı bakımından seçkin, duygulu, zarif ve titiz, duyumcu ve çoğu zaman **Epikürcü** olan izlenimciler, yalnızlık ve ıssızlığa çekilme deneyleri gibi yöntemlerle, kendi duyarlıklarını artırmışlardır. O yüzden üslupları aristokratlara özgü bir üslup olarak kabul edilmelidir. Çoğu zaman yüksek üslubun temsilcisi izlenimciler, birer aristokrat değil, daha çok burjuva kökenlidir. Onlar, kendilerinden öncekiler gibi kendi çağlarının entelektüel sorunları ile ilgilenmedikleri gibi, onlar kadar çok yönlü de değildirler. Daha çok birer resim işçisi olarak tanımlanabilirler: Ancak aralarında burjuva ve aristokrat kökenli olanlar da vardır. Manet, Bazille, Berthe Morisot ve Cezanne burjuva, Degas ise aristokrat kökenlidir. Toulouse-Lautrec ise yüksek aristokrasiden gelmez.

Manet ve Degas'ın ince, titiz, özenli üslupları ile kibar hal ve tavırları, Constantine Guys ile Toulouse-Lautrec'in zarif, oynak sanat yapıtları, II. İmparatorluk devrinin burjuva toplumunu yansıtır. *Empresyonizmle beraber, resimde durağanın yerini dinamizm, desenin yerini renk, soyut düzenin yerini organik yaşam, Orta Çağ'ın dünya görüşünü tümüyle yıkan deneyin dinamikliği alır.*

Empresyonizmin geçirilen anları sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutması, her olguyu yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine 'ikinci kez girilebilmesi olanaksız' bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetmesi, izlenimciliği anlatan en iyi formüldür. Öyleyse izlenimciliğin bütün ilkeleri temelde Heraklitoscu dünya görüşünü yansıtır. Heraklitos'a göre, gerçek, bir varlık değil, bir oluş, bir koşul değil, bir süreçtir. Empresyonist ressamalar, Heraklitos'un dünya görüşüne uygun olarak sürekli hareket halinde olan varlığın tek bir anını yakalamayı amaçlamışlardır. Öyleyse izlenimci resim, geçmişle gelecek arasındaki ve onlarla çatışma halindeki anın nazik dengesidir. Arnold Hauser'e göre izlenimci 'görme', doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir metamorfoz (başkalaşım) sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür. Empresyonist görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmeyi tercih eder. Çünkü modern perspektif resminde de ışık, hava ve atmosferin temsil edilmesi, düzgün olarak boyanmış yüzeyin renk noktacıklarına ve fırça darbeciklerine dönüşmesi, işlenilen yöresel özelliklerin değerlere, perspektife, bakış açısına göre değişmesi esastır. Yansıyan ışıkların ve ışıklı gölgelerin oyunu, titreşen, hareket eden noktacıklar ve sürekli, gevşek ve ansız vurulmuş fırça darbeleri, hızlı ve kabaca yapılmış taslakları ile tümüyle içten geldiği gibi resim yapma tekniği empresyonist prensipler arasındadır. Empresyonizme göre nesne çabucak, dikkatsizce kavranmalı, resme rastgele ve kayıtsızca yapıldığı izlenimi verilmeli ve perspektifin kullanılmasıyla yeni bir form almış olan resim ile başlayan dinamik, hiç durmadan değişen ve kaynaşan gerçeklik duygusunun ifadesi sayılmalıdır.

Epikürcü: Hazzın, mutluluğun, neşenin olduğu hayatı amaçlayan kişidir.

Resim 1.3

Renoir, "Dance at Le Moulin de la Galette", 1876.

Kaynak: www.artble.com



Şüphesiz olguların sürekli değiştiği bir dünyada, bizzat bu değişimin bıraktığı bir süreklilik izlenimi olacaktır. O yüzden sürekliliğin kendisi sürekli, nesnelerin formu değil. Esasında değişen insanların bakış açılarıdır. Empresyonizm bu yüzden gerçeği şeylerin ve insanın değişmezliği prensibinde değil, bireyin -şimdi ve burdalığında (hic et nunc/dasein) aramıştır. Onlara göre *rastlantı, tüm oluşun en esası ilkesidir*. Çünkü bir sonraki anın nasıl bir şekil alacağına dair ihtimal sınırsızdır. Bu sınırsızlık hem insan bilincinin formu hem de eşyanın formu açısından geçerlidir. *Empresyonistler anı, rastlantıyı, değişimi önemsediler*. Bu önemseyiş, estetik açıdan, gelip geçiciliğin gündelik hayata hâkim olmasına ve rastlantısal ilişkilerin önemine işaret eder. Sanat eseri onlara göre anlık bir değişim sırasında hissedilenin ürünüdür. Bu edilgin tavır aynı zamanda estetik bir tavidir. Bu yüzden izlenimcilik, estetik kültürün doruk noktasına ulaştığı bir akımdır.

Genelden özele, örnekten bireye, soyuttan somuta göre ilerleyen natüralizmin üslubu ile empresyonizmin üslubu yer yer birbirine benzediğinden, çoğu zaman ayırmak zordur. İzlenimcilik aslında natüralizmin mantıksal sonucudur. Çünkü natüralizm mekânı ve zamanı seçilmiş bir deneyken, empresyonizm de gerçeğin tekrarlanamayacak olan izlenimlidir. Nitekim izlenimci görüntüler, natüralist görüntülere nazaran daha duyumsaldır. Öyle ki çoğu zaman izlenimci resmin optik/fiziksel görü hakkındaki gelişmelerle yakın ilişkisi vardır. O yüzden izlenimcilik kadar görsel deneyi önemseyen başka bir sanat akımı söz konusu olmamıştır. Natüralizm hayatın daha çok sefalet sahnelerine ve aynı zamanda irsiyete (kalıtım) önem vermesine karşılık izlenimcilik, sadece görme biçimine ilişkin deneysellğe önem verir: Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görme ile ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece doğalcılıktan değil, şimdiye dek görülen sanatların tümünden ayrılır.

Erken izlenimci (pre-empresyonist) sanat, görünüşte 'uniform' olmakla beraber birbirinden farklı dünya görüşleri üzerine kurulmuştur. Empresyonist akım, sadece görme biçimlerinin farklılığına bağlı olduğundan esasında, dünya görüşü bakımından bir ortaklık da gerekmez. Kendinden önceki sanat akımları daha çok senteze önem verirken, empresyonizm analizcidir. Bakma biçimlerine ve bakılan yere, bakmanın zamanına göre değişen gerçeklik fikri, ancak bir analiz sonrası resmedilebilirdi. Nitekim izlenimcilik, natüralizm kadar yanılısamalı bir akım değildir; seyirciye yanılısamanın yerine konunun öğelerini; bir bütünü göstermek yerine, deneyin yapısında kullanılan tuğla parçalarını verir. Seyirci tuğla parçalarının oluşturacağı binanın bütünü kendi zihninde tamamlar. Gölge ve ışık, parçaların birleştirilmesinde ayrıca öneme sahiptir. İzlenimcilikten önce sanat, nesneleri bir takım işaretlerle anlatmıştı; şimdi ise onları meydana getiren öğelerle, onu yapan maddelerin değişik parçalarını göstererek anlatmaktadır.

Empresyonizmin kendinden önceki resim akımlarından bir başka farkı da, resme konu olan motif sayısını artırmış olmasıdır. Belli bir dünya görüşüne sahip sanatçıların bir araya gelerek kurdukları akımlar, doğal olarak bir süre sonra birbirinin tekrarı motifler üzerinde yoğunlaşacaktır. Oysa empresyonizmin durağanlık yerine hareketi benimsemiş olması, tablolarındaki motif sayısını sınırsız derecede artırmıştır. Böylece resimde konu, öykü ve fıkra gibi bir olay örgüsü içeren kurgusal düzen ortadan kalkar. Tablodaki tüm motiflerin bir manzara mantığıyla ele alınması resim sanatının temel ilkesinin resme hâkim olması demektir. Onlar bir konuyu sadece ortaya çıkacak tonlar açısından önemsediler. Herhangi bir motifin maddesel özüne indirgenerek etkisizleştirilmesi, romantik olmayan bir dünya görüşünün ifadesidir. Resim sanatında debdebeli, görkemli motiflerin dışarda bırakılması, önemsizleştirilmesi, tam tersine gündelik hayattaki her anın bir resim malzemesi olması böyle mümkün olmuştur. Görüldüğü gibi empresyonizmle beraber resim sanatının ve elbette edebiyatın konusu da genişlemiştir.

İzlenimcilik, iki boyutlu bir gerçek üzerinde durur. Gerçeğin resme aktarılmasında sadece plastik ve mekân değil, desen ve çizgisel olan da önemlidir. Seyircinin resim karşısındaki durumunu etkileyen, gerçeğin açık seçik verilmiş olması değil, duyumların çekiciliğidir. Zaten izlenimcilerin asıl amaçları da duyumsal çekicilik yaratmaktır.

Empresyonistlerin ilk sergilerine gösterilen tepkiyi, eski karşısında edinilen alışkanlığa bağlamak mümkündür. Yıllardır devam eden resim alışkanlığı ve bu alışkanlığın ürettiği sanat zevki, empresyonistlerin tarzı ile sarsılmış, eşyanın alışılmışın dışında bir bakış açısı ve teknikle de resmedilebileceğini göstermiştir. Barok sanattan itibaren resmin gerçekle ilişkisi, zamanla soyutlaşmış ve karmaşıklaşmıştır. Resim sanatının tıkanıp çıktığı noktada ortaya çıkan bir akım olan empresyonizmin ortaya koyduğu resimler natürmort, tarihsel resim, nü, yalnız figür veya portre, modern yaşam, peyzaj başlıkları altında sınıflandırılabilir.

Empresyonist sanat eserinin temel özellikleri hakkında bilgi verebilir misiniz?



SIRA SİZDE

Empresyonizmin Resimdeki İlkeleri

Akademik resimlerin kuralcı, neo-klasik üslubuyla karşılaştırıldığında empresyonist resimler kuraldan ve sağlam bir desen temelinden, hatta biçimden yoksun görünür. Karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renkler almış, ışık sanki başlı başına bir konu haline gelmiştir. Siyahla elde edilen gölgelendirmeler yok olmuş, açık koyu tonlari farklarıyla elde edilen bambaşka bir hacimsellik anlayışı ortaya çıkmıştır. Rönesanstan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinlik, hava perspektifi almaya başlamış, uzaklıklar da yakınlıklar da renklerle ifade edilmeye başlanmıştır. Bir izlenimi aynı etkiyle tuvale aktarabilmek için gereken çabukluk, akademik resimlerdeki ayrıntıcılıktan feragat etmeyi, onun yerine resmin bütüncül etkisine odaklanmayı gerektirmiştir. Desen çizmeden, doğrudan tuvali boyayan Diego Velazquez (1599-1660) ve Eugene Delacroix (1798-1863) gibi ressamların izinden giden izlenimciler bir izlenimi etkisini yitirmeden tuvale aktarabilmek için gereken hızı, çabuk ve kesik fırça vuruşlarıyla, sonradan gözün birleştireceği renk tonlarıyla sağlamışlardır. Böylece akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün çok ötesinde bir canlılık yakalanmıştır. Resim yüzeyine az önce dokunulmuş etkisi uyandıran bu canlılık, akademik resimlerle karşılaştırıldığında elbette ki “bitmemiş” gibi görünür ve algılanır.

İzlenimciler, açık hava resminin öncüleri Barizon Ekolü ressamı gibi, atölyede değil doğrudan doğa karşısında çalışmayı seçerek atölye ortamından çok farklı koşulların yaratacağı güçlüklerin üstesinden gelmeye kararlı davrandılar. Başta Monet olmak üzere pek çoğu, doğanın bizzat içinde çalışabilmek için yüzen birer atölye haline getirdikleri kiralık sandallarda yaptıkları resimlerde ışığın anlık değişimlerini, doğadaki farklı renkleri olanca çabuklukla kaydetmeye çalışmıştır.

Resim 1.4

Monet, “Şemsiyeli Kadın”, 1886.

Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/>



İzlenimci sanatçıların açık havada çalışabilmelerinin yeni teknik olanaklarla mümkün olduğunu vurgulamak gerekir. 1840’lı yıllarda yağlıboyanın metal tüplerde satın alınabilmesi, ressamın doğada çalışabilmesini ciddi anlamda kolaylaştırmıştır. İzlenimcilerin bazıları, renk algısı konusunda yeni bilimsel gelişmelerle de ilgilenmişlerdir. Örneğin, Michel Eugene Chevreul’un (1786-1889) 1839 tarihli *Renklerin Eşzamanlı Zıtlıkları Kuralı Üzerine* gibi kitaplarında yan yana gelen birbirini tamamlayıcı renklerin kazandığı yoğunluğa ilişkin deneylerin yer alması, kimi izlenimci ressamların bu tip kaynakların farkında olduğunu düşündürür. İzlenimcilik sonrası resamlardan Georges Seurat’nın (1859-1891) “Noktacılık” (Pointillisme) adı verilen teknikte yaptığı resimler, optik ve renk alanındaki bilimsel çalışmaların adeta birer görsel karşılığıdır. İzlenimciliğin yeni bilimsel gelişmeleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtmaları, görünüşte ‘gerçekçilikten’ uzaklaşmasına yol açmıştır. Oysa bu tür resimlerde, fiziksel gerçekliği tüm sahiciliği içinde yakalama çabasıyla şekillenen bir optik gerçekçilik vardır. Bu çaba, resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır. Empresyonistlerin özellikleri şöyle maddeleştirilebilir:

1. Doğayı gözlemleyerek bilhassa gölge bölgelerinin ışıktan yoksun olmadığını fark ederek, gölgenin içerdiği ışığı resmetmişlerdir.
2. İzlenimciler zamanla yerel renk diye bir şey olmadığını, her nesnenin göze kendinden çıkan renk altında göründüğünü anlamışlardır.
3. Bilhassa atmosferin nesnelerin görünümünde etkili bir rol oynadığını kavramışlar ve resimlerinde atmosfere özel önem vermişlerdir.
4. İzlenimciler bütünüleyici renkler konusunu da benimsemişlerdir.
5. On dokuzuncu yüzyılda başlayan biçimi bozma yöntemini daha da ileri götürmüşlerdir.

6. Resmin asıl konusunun ışık olduğunu ilk savunan Delacroix olmakla beraber izlenimciler bu kurala sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır.
7. Bakışın kesinlikle bireysel olduğunu, bu yüzden nesnelerin sabit bir formunun olmadığını savunmuşlar ve tablolarında eşyayı kendi gördükleri biçimde resmetmişlerdir. Bu düşünce onlara göre sabit bir gerçek olmadığı anlamına da gelmektedir.
8. Açık havada resim yapma yöntemini getirmişlerdir.
9. İzlenimciler gözlerini sadece görünüşe çevirirler. Bunların arasında değişmez bir kâinat kurmaya çalışan sadece Cezanne'dir. Diğer izlenimci ressamalar daha çok hareket eden nesneler üzerinde dururlar. Manet, hareket halindeki kitleleri, Degas, jestleri, Monet ve diğerleri ise yine hareket halindeki tabiat manzaralarını resmetmiştir.
10. İzlenimcilerde her şey manzaraya dayanır. Nesneler adeta bir manzara resmi yapıyor gibi boyanır. Bu yüzden on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına manzara resmi damga vurmuştur. Işık içinde manzaralar, prizmadan geçerek eşyayı bozan çözülüş, düzensiz fırça vuruşları ile formu bozulmuş nesneler, izlenimci tabloların titretilen bir manzaraya dönüşmesini sağlamıştır.

EMPRESYONİZMİN EDEBİYATA YANSIMALARI

Aslında bir resim akımı olan izlenimciliğin edebiyattaki görüntüsü yeteri kadar tespit edilmiş değildir. Esasen resimde izlenimciliğin başladığı senelerde natüralizm hâlâ etkisini sürdürmekteydi. Bu yüzden izlenimciliğin hüküm sürdüğü tarihsel dönemi bütün açıklığı ile tespit ve tayin etmek zordur. O sebeple izlenimciliğin edebiyattaki görüntüsünü kavrayabilmek için realizmin ve natüralizmin prensiplerini hatırlamak gerekir. Realizm pozitivizmin ve maddeciliğin beslediği akla dayalı sanatı esas alan bir akımdır. Mantıklı olay örgüsü çerçevesinde nesneleri gerçekliğe uygun şekilde anlatmak, realizm için belirleyici bir tanımdır. Natüralizm ise realizmin prensiplerine bilimi kattı. Bu katkının en görünür yanı irsiyet/kalıtım problemi ve sanat eserinde bilimsel verilerin kullanılması şartıdır. *Oysa izlenimcilik hem resimde, hem de edebiyatta, nesnenin bakış yoluyla kavranmasının arkasında bilinçte değişeceği tezinden yola çıkar.* İzlenimciliğin bu görüşü natüralizmin değişmez olgu ve nesne anlayışına aykırıdır. Romancı ya da şair veya ressam, nesneleri bireysel olarak kavıyor ve yine bireysel olarak dile ya da tuvale döküyorsa, burada kişisel/özel duyuş ve algılayış var demektir.

Empresyonizm gerçekliğin aksine, nesnelerin gerçekte olduğuyla, nereden geldiğiyle, neden kaynaklandığıyla ilgilenmez; onun izlenimini çekinmeden ve tam bir dürüstlikle ortaya koyar (Gibbs, 1952, s. 175). *Şeyler duyusal ve duygusal izlenimlere neden olur ve empresyonist artık sanat konu ya da nesne olarak bu izlenimleri alır. Empresyonistler nesne-konu, nesne-şey ilişkisi karşısında realistler kadar nesneldirler; bir şeyin izlenimini realistlerin o şeyin kendisini sundukları nesnellikle sunarlar. Özneldirler çünkü şeylerin insan deneyimindeki şekilden ötesiyle ilgilenmezler; nesneldirler çünkü bu deneyim sonucu üretileni (empresyonu, izlenimi) tam bir içtenlikle sunarlar* (Bally vd., 1936 akt. Gibbs, 1952, s. 175)

Empresyonizm de realizm gibi bir dış gerçekliği ve gözlemi temel alır. Ancak realizmde söz konusu şey en ince detayına kadar incelenirken empresyonizmde bu kısa, anlık bir süredeki gözleme dönüşür. Ancak empresyonistler bu anlık gözlem sonucu oluşan izlenime en az realistlerin detaylı bir şekilde gözlemledikleri nesne gibi detaylı bir görüntü çıkarırlar. “Her şey mizaç aracılığıyla görülür” (Bally vd, 1936). Empresyonistlerin temel anlayışı budur. Bu nedenle realizmde göremediğimiz bireysellik ve öznellik bu akımda görülür. Öznelliği, yani kişisel duyuş ve algılayış sanatı ilk ve esas ilke olarak kabul etmek, her şeyden önce pozitivizmin ve natüralizmin gerçeği sadece beş duyunun algıladıkları ile sınırlayan anlayışına aykırıdır. İzlenimcilik böylece hislerin/bireysel algıların sanatsal yaratmadaki etkisini yenisinden devreye sokmuştur.

O yüzden resim ve izlenimci edebiyat Ahmet Haşim'in hayal havuzu dediği bilincin şahsiliği sayesinde değişen nesneyi değişmiş olarak yeniden üretir. Bu aynı zamanda dünyayı estetize etmek demektir. Sanatçının gördüğünün yerine, ona benzeyeni anlatması izlenimin, dil yoluyla imgeye dönüştürülmesidir. Bu yüzden çoğu zaman tasvirle izlenim karıştırılır. Oysa tasvir gerçekliğin bildiğimiz ve gördüğümüz özellikleriyle dile getirilmesidir.

Edebi izlenimcilik, resim sanatının ifade araçlarının yazma sanatına sistematik aktarımıdır (Burnetiere, 1893, akt. Gibbs, 1952). İzlenimcilik (empresyonizm), dış gerçekliği karakterlerin izlenimleri ve fiziki deneyimlerin metaforik aktarımları aracılığıyla anlatır. Bu oldukça bireysel bir anlatım biçimidir. İzlenimler, düşünce, hayal, illüzyon gibi biçimler alırlar. Sanatçı bir "yazar-ressam" olur ve izlenimci resimdeki ilkeleri yazıya uygular, anlık ve dinamik bir izlenimi gerçek izlenime üstün tutar (Gibbs, 1952, 176).

Empresyonistler dış gerçekliğin evrensel değil bireysel algılanışını ortaya koyarlar. Onlara göre dış dünyayla ilgili görsel gerçeğin tek kaynağı sanatçı/gözlemcidir. Romanda ya da şiirde imgeleştirilen empresyonlar (izlenimler) henüz aklın müdahil olmadığı saf formlardır. Okuyucu o izlenimin sanatçıdaki yansımasından yola çıkarak anlatılan dış gerçekliği yorumlar. Burada, nesneden gözlemcinin ve okuyucunun zihnine doğru bir hareket vardır; bir başka deyişle nesne kendini alıcının zihnine empoze eder. Ekspresyonizmde ise bunun tersine, uyarıcı olan nesne sanatçının zihninden ona doğru bir hareketle tanımlanır, sanatçı kendini nesneye empoze eder. Sanatçı nesneyi kavradığında artık nesne kendi biçimini kaybetmiştir ve sanatçının şeklini alır. Ekspresyonizmde anlatılan ya da resmedilen madde, sanatçının duygularının, ruh halinin ve bakış açısının şekillendirdiği bir maddeyken, empresyonizmde öznellik daha çok gözlemci/sanatçı ile okuyucu/seyirci arasındaki ilişkiden doğar. Empresyonizmde maddeden zihne doğru bir akış vardır, ekspresyonizmde ise zihinden maddeye. Bu farklara rağmen bu iki akım birbirine çok benzer ve yakın teknikler kullanmış ve yan yana var olmuşlardır (Gibbs, 1952, s.177).

Empresyonizm öznellikten yola çıkan bütün akımlar gibi romantizmin tarihi mirasını devralır ve onu yeniden yorumlar. Ancak romantikler ya da sembolistlerden farklı olarak empresyonistler daha yüzeysel bir gerçeklik tasavvuruna sahiptirler. Ne sembolistler gibi sanatçının iç dünyasının ve bilinçdışının dış gerçekliği nasıl algıladığını ya da kurguladığını gösterirler ne de devinimi ve değişkenliği yansıtma konusunda fütüristler kadar radikaldirler. Bu nedenle empresyonizmin edebiyatta daha çok bir ara akım olarak görülmesi uygun olur. Empresyonizm daha çok nesnenin kavranışına getirdiği yorumla modernist estetiğe yön vermesi açısından önemlidir.

EMPRESYONİSTLER

Paul Verlaine (1844-1896): Düzenli bir eğitim görmeyen Verlaine başıboş bir hayatı tercih etti. Kısa bir süre öğretmenlik yaptı. Parnasyenlerle yakın ilişkisi bulunan Verlaine'in şiirleri hem empresyonizmin hem de sembolizmin ana metinlerindendir. Şiirlerinde hayal gücünün, musikin ve renkli anlatımın özel bir önemi vardır. Eserleri *Zuhal Şiirleri*, *Güzel Şarkı*, *Şiir Sanatı*, *Sözsüz Romanlar* ve *Usluluk*'tur.

Arthur Rimbaud (1854-1891): Fransa'nın kuzeyinde Ardenler bölgesinde Charleville kasabasında doğar. Babası bir subaydır. Rimbaud sekiz yaşında okula verilir. Daha sonra dini eğitim verilen bir okula yerleştirilen Rimbaud aynı senelerde *Le Parnasse Contemporain* (Çağdaş Parnasse) dergisini takip etmiştir. Théophile Gautier, Théodore de Banville, Léon Dierx ve Paul Verlaine gibi o yılların tanınmış şairlerinin şiirleri ile bu dergi aracılığıyla tanışır. *Esrik Gemi* (1871), *Cehennemde Bir Mevsim* (1873), *Illuminations* (1874) adlı şiir kitapları vardır.

Rainer Maria Rilke (1875-1926): Babası Josef Rilke (1838-1906) Alman kökenli bir demiryolu memuru, annesi ise Praglı zengin bir aileye mensuptur. Rilke dokuz yaşına gel-

diğinde annesi ile babası boşanır ve Rilke annesiyle birlikte Viyana'ya yerleşir. 1896-1899 yılları arasında öğrenimine Münih ve Berlin'de devam eden Rilke, burada Lou Andreas-Salome ile tanıştı. Rilke'nin sanatçı kişiliğinde Salome'nin etkisinin büyük olduğu söylenir. Rodin'in yaşamını yazmak üzere Paris'e gider. Rodin'in yaşamından ziyade kendisinin Paris'teki hayatını dile getiren Auguste Rodin adlı ilk mensur eserini yayınlar. *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı ilk romanını tamamladıktan sonra Kuzey Afrika seyahatine çıkar. 1909'da *Duino Ağıtları*'nı, 1919'da *Orpheus'a Soneler*'i yazar. 1926'da ölür. Eserleri: *Yaşam ve Şiirler* (1894), *Erken Şiirler* (1902), *Görüntüler Kitabı* (1902), *Saatler Kitabı* (1905), *Yeni Şiirler* (1907), *Duino Ağıtları* (1923), *Orpheus'a Soneler* (1923).

Marcel Proust (1871-1922): Asıl adı Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust'dur. Romanları, denemeleri ve eleştiri yazıları vardır. 1913-1927 yılları arasında yayınlanan ve Türkçeye *Geçmiş Zaman Peşinde* adıyla çevrilen yedi ciltlik *À la recherche du temps perdu* en tanınmış eseridir.

EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)

Sanat ve edebiyat hareketleri/akımları genellikle birbirine tepki olarak doğmuştur. Nitekim on dokuzuncu yüzyıl sonuna doğru, sembolizm ve empresyonizmin arkasından, bu akımlara tepki olarak ekspresyonizm akımı doğar. Ekspresyonizm kelimesinin anlamı dışavurumculuk demektir. Onlar empresyonistleri tabiat manzaralarına verdikleri önem bakımından yüzeysel bularak eleştirmişlerdir. Oysa sanatçı insanın acılarını anlatmalıdır. O yüzden empresyonizmin dış gözleme ve bakışın niteliğine önem veren anlayışına karşılık ekspresyonizm insanın iç dünyasının mümkün olduğunca dışavurumunu esas alır. Bireyin iç dünyasının dışavurumu ise zorunlu olarak soyutlamayı gerektirir. Ekspresyonizmin doğduğu senelerde Fransa'da ve Almanya'da sanatçılar arasında "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" (Köprü) ve "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) gibi gruplaşmalar vardır. Ekspresyonizm, 1911 yılında, Berlin'de dönemin avangard sanatını destekleyen galerilerde doğmuştur. Modernitenin ürettiği toplumsal kuralların ve sanayileşmenin getirdiği tek düze hayatın arasına sıkışmış bireyin iç dünyasını teşhir etmeye dayanan ekspresyonizm, aslında insanın her eyleminin bir çeşit dışavurum olduğu tezinden hareket eder.

EKSPRESYONİZMİN ORTAYA ÇIKTIĞI SOSYAL VE SİYASAL ORTAM

Eğer insana ait her türlü davranış, bireyin iç dünyasının bir çeşit dışavurumu ise, insanlık tarihi boyunca bütün sanatlar, esasında insan davranışları üzerinden insanı anlamaya ve anlatmaya çalışmaktadır. Davranışların çözülmesi ise bilindiği gibi psikoloji biliminin alanına girer. Bu yüzden Sigmund Freud'un psikoloji alanında gerçekleştirdiği keşifler ile ekspresyonizmin doğuşu arasında bir ilişki vardır. Norbert Lynton o yüzden, ekspresyonizmin köklerini, yirminci yüzyıl öncesinde arar. Ona göre Reform arifesinde Dürer, Altdorfer, Bosch gibi sanatçıların eserleri modern çağa hitap eden **apokaliptik** bir kaygı ve dışavurumcu değerler taşırlar ve Venedik geleneğine özgü dramatik ışık, zengin renkler ve coşkulu fırça darbeleri dışavurumcu bir geleneğin yansımasıdır. Norbert Lynton'un bu konuda verdiği örnekler klasik dönem İtalyan resminin ustalarından başlar. Michelangelo, El Greco, Rubens, Rembrandt gibi ressamalarda dışavurumculuğun izlerini bulmak mümkündür. Öte yandan romantik akımın önemli temsilcilerinin, örneğin Goya'nın, Blake'in, Delacroix'nın, Friedrich'in, Turner'in duyuş ve düşünüş biçimlerinin de dışavurumcu olduğunu savunur.

On dokuzuncu yüzyılda ise yeni romantik hareket, örneğin Gauguin'nin Avrupa uygarlığından kaçışı, James Ensor'un (1860-1949) hem ele aldığı konular hem de tekniği yine bir çeşit dışavurumu göstermektedir. Özellikle Edward Munch'un (1863-1944) "kişisel

Apokaliptik: Anlaşılmaz, kapalı, karanlık (söz veya yazı).

dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri”, Van Gogh’un doğa karşısındaki tutkusunu gösteren renkleri, Rodin’in bütün iç dünyasını yansıtan resimleri, birer ekspresyondur. Avrupa kültür geleneğinin önemli örnekleri üzerinde açıkça görülebilen ekspresyonizmin felsefi alanda da işaretleri ve hatta temsilcileri vardır. Daha çok kötümserlik felsefesinin temsilcisi sayılan Frederic Nietzsche düşünceleri itibarıyla bilhassa Alman sanatçılar üzerindeki etkisiyle dışavurumculuğu besleyen önemli bir isimdir.

Sanat tarihinde yer alan soyut dışavurumculuk, yeni dışavurumculuk gibi başlıklardan ve Lynton’un yorumlarından anlaşılabilirliği gibi, ekspresyonizm, ilkeleri belirlenmiş bir akımdan ziyade, sanatçıları bir amaç etrafında bir araya getiren bir resim ve edebiyat anlayışıdır. Çünkü bireyin iç dünyasını resme ve edebiyata aktarmanın birçok yolu vardır. O zaman bir değil, birden fazla dışavurumculuktan söz edilebilir: Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Vlaminck’in dediği gibi, “Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma” çabasını gözler önüne serer. Ancak burada söz konusu edilen dünya insanın iç dünyasıdır. Başka bir deyişle, sanatta sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu esastır. Sezgi ve ifadenin sanatta aynı şey olduğunu ifade eden İtalyan filozof Benedetto Croce’nin (1866-1952) *Estetik* (1902) adlı yapıtında öne sürdüğü düşünceleri hatırlatan bu yaklaşım, sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımından hareket eder. Croce’ye göre herkesin sanatçı olamamasının nedeni, sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil bir sanatçı gibi sezememesidir.

Bireysellik bütün sanatçılarda önemli bir özellik olduğu gibi ekspresyonistlerde de önemlidir. Kendine özgürlüğün yanında, dışavurumcular, biçimi bozmak, renklere simgesel anlam yüklemek, psikolojik gerekçeleri resme yansıtmak bakımlarından ortak bir tavır sergilerler. Onların renklerin simgesel anlamlarından faydalanan olmaları, kendilerinden önceki sembolistlerden de etkilendiklerini gösterir. Diğer yandan izlenimciliğin dış gerçeği gözlemlenme prensibini ekspresyonistler iç halleri gözlemlenme şeklinde değiştirmek bakımından da empresyonist sanatın prensibini değiştirmişler. Bu tercihler, onların hem sembolizmden hem de empresyonizmden etkilendiğini göstermektedir. Natüralizmin resimde boya kullanma yöntemine itiraz ederek renkleri özgürleştiren bu akımın temsilcileri, perspektif ve desene önem vermek bakımından da ortak özelliklere sahiptirler. Çünkü sanat eserindeki her türlü argüman, malzemenin kullanılış biçimi ve hatta oranı, simgesel anlamlarıyla birlikte, sanatçı ile seyirci arasında bir çeşit psikolojik iletişim kurulmasını sağlar.

Aynı dönemde yine Fransa’da etkili olmaya başlayan primitivizm akımının geçmiş kültürlerle karşı gösterdiği ilgide de aynı dışavurumcu hassasiyet söz konusudur. Primitif terimiyle ekspresyonizmin çoğu zaman birlikte kullanılmasının sebebi de, eski kültürlerin sanatsal verilerinde görülen simgesel anlamı kavramaya çalışmalarıyla ilgilidir. Üstelik Batı sanatı tarihi çeşitli akımlar vesilesiyle kendi kültürünün verilerini birkaç asırdır yoğun şekilde kullanmış ve yavaş yavaş sanatçılar başka kültürlerle ilgi duymaya başlamıştır. Hem on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sanayileşen ve zenginleşen Avrupa burjuvazisinin seyahate düşkünlüğünü hem de başka kültürleri tanıyarak evrenselleşme arzusunu gösteren söz konusu ilgi, aynı zamanda yeni bir estetik arayışı anlamına gelmektedir. Hatırlanacak olursa empresyonizm için daha çok bir kent sanatıdır demiştik. Sembolizm ise rasyonel anlamın dışında başka bir anlam dünyası, daha zengin bir anlam dünyası arama çabasının adıdır. Ekspresyonizm bu anlamı çoğaltma çabasına, kentin ve sanayileşmenin dışında başka bir malzeme eklemiştir. Hem primitivizm hem de ekspresyonizm bu ba-

kımdan yeni romantik ruhun doğuşu anlamına gelmektedir. Çünkü primitivizm modernitenin argümanlarına ve sonuçlarına bir çeşit itirazdır. Akımın romantizmle ilgisi de bu aykırılıktan, itirazdan kaynaklanmaktadır. Çünkü romantik ruh daima mevcut değerler sistemine itirazı içermektedir. Bu karşı tavır, Batılı sanatçıların ilkel toplumların sanatına yönelik ilgisinden beslenir; primitif sözcüğü ayrıca bastırılmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsar. Batının modern sanatçıları, ilkel kültürlerin kaynaklarında zengin bir biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. Bu arayış, sanatçıların saf bir sanatsal dürtüyle içsel bir ilhamla yarattıkları düşüncesini de beslemiştir.

Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" isimli tablosu dışavurumcu ve primitif sanatın en tanınmış örneklerindendir. "Avignonlu Kızlar", 1907 yılında yapılmıştır. Picasso'nun söz konusu resmi yaparken, bir yığın primitif dönem malzemesinden faydalandığı bilinmektedir. Örneğin Afrika maskları, İberya heykelticikleri gibi. Batı sömürgeciliğinin aşağı yukarı iki yüzyıl boyunca, başka kültürlerden kaçırdığı bir kısım tarihî eserlerle on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren sanatçılar, müzelerde, fuarlarda ve antikacı dükkânlarında karşılaştıklarında, şüphesiz kültürel sömürgeciliğin sonuçlarını görmüşlerdir. Bu dönemde sömürge ülkelerinden çok sayıda fetiş nesne Avrupa'ya getirilmiş, etnografik fotoğraflarda bir patlama yaşanmış, hatta bazı dünya fuarlarında 'gerçek ilkeller' sergilenmiştir. Avrupa'da müze koleksiyonları etnografik nesnelerle dolarken, dönemin pek çok avangard sanat işinin atölyesi de Afrika, Okyanusya, İberya gibi uzak diyarlardan getirilen masklarla, heykelticiklerle ve ritüel işlevi olan başka nesnelerle süslenmiştir. Bu ilgi, Avrupa toplumlarının dünyaya egemen gücünün bir yansıması olsa da avangard sanatçıların tarafından burjuvaziye ve burjuva değerlerine yönelik bir tepkinin ifadesi olarak benimsenmiş; yeni bir çıkış arayan genç sanatçılar, primitif kaynaklarda Avrupa sanat akademilerinin köhnemiş muhafazakâr sanat anlayışlarına bir alternatif bulmuşlardır.

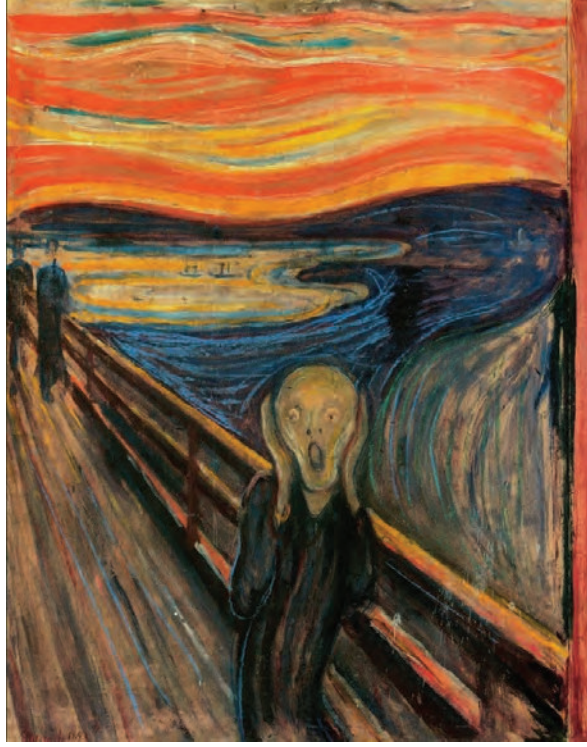
Ressamın malzeme konusundaki tercihleri aynı zamanda geleneksel Batı sanatına karşı bir başkaldırı anlamına da gelmektedir. Dışavurumculuk başlığı altında ele alınabilecek bir başka grup ise, akademik sanat anlayışına karşı çıkan bir tavırla, 1905 yılında Paris'te açılan ve sergiye katılan sanatçıların resimlerini Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles'in (1879-1943) ifadesiyle "vahşi yaratıklar" denilen "Fovlar"dır. Fovlar yirminci yüzyılın ilk dışavurumcu akımıdır. Fovizm bir akım sayılamaz, birkaç sanatçının bir sergide bir araya gelmesinden ibarettir.

Ahu Antmen, fovistlerin resimlerinin en büyük özelliğinin son derece parlak ve zıt renkleri kullanmaları ve böylece anti-natüralist bir tavır göstermeleri olduğunu söyler. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, natürmort ya da portreyle sınırlı olan içeriğin hemen hiç önemi yoktur; önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır. Fovistlerin öncüsü, grubtaki diğer ressamlardan yaşça büyük olan Henri Matisse'in sergilendiğinde büyük tepki çeken "Mavi Çıplak" (1907) ya da "Madam Matisse'in Portresi" (1905) gibi resimleri, bu bağlamda değerlendirilebilir. Matisse "Mavi Çıplak"ta tümüyle biçim bozmacı bir tavır içinde akademik çıplak geleneğini yerle bir eden bir biçim ve renk deneyselliği sergilemiş, "Yeşil Şerit" olarak da anılan "Madam Matisse'in Portresi" adlı ünlü resminde, bir kişinin portresinden çok kendi renk duygusunu ve dışavurumunu ortaya koymuştur.

Resim 1.5

Edvard Munch, *Çığlık*, 1893.

Kaynak: <http://www.edvardmunch.org/>



Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyrden oluşan dört kişilik bir mimar grubunun 1905 yılında Almanya'nın Dresden şehrinde bir araya gelerek kurdukları ve dışavurumcu sayılan bir başka grup ise *Die Brücke* (Köprü)dür. Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi isimlerin sonradan katıldığı bu grup, yirminci yüzyılın manifestolu ilk ekspresyonist grubudur. Alman dışavurumculuğunun öncülerini sayılan *Die Brücke* sanatçıları, 1913 yılına kadar birlikte sergiler açmış olmalarına rağmen, eserleri arasında biçimsel bakımdan bir bütünlük yoktur. Onların asıl misyonlarının sanatta yenilik yapmak olduğu anlaşılmaktadır. Grubun kendisine isim olarak seçtiği Köprü (*Die Brücke*) ismi ise Nietzsche'nin bir sözüyle ilgilidir. Onlar eski sanatla yeni sanat arasında bir köprü olmak istediklerini söylerler: Munch'tan ve Van Gogh'dan etkilenen, Fransız Fovistlerini tanıyan, Batılı kaynakların yanı sıra Afrika'nın ve Okyanusya'nın sanatına ilgi duyan *Die Brücke* sanatçıları, tıpkı Fovistler gibi canlı renkleri anti-natüralist bir anlayışla ve serbest fırça darbeleriyle tuvale aktarmışlardır. *Die Brücke* sanatçıları ayrıca, ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, hatta Kirchner'in yazdığı *Die Brücke* Manifestosu ahşap baskı yoluyla çoğaltılmıştır. Akım, ahşap baskı sanatının yirminci yüzyılda yaygınlık kazanmasındaki temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Resimlerinin erotik içeriği sebebiyle, dönemlerinin en cesur sanatçı grubu olarak değerlendirilen *Die Brücke*çilerin Afrika heykellerini hatırlatan ahşap heykel tarzında çalışmalarını da vardır. Bu grubun bazı sanatçıları daha sonra, Berlin Sezession grubuna katılmak istemişler, ancak kabul edilmemişlerdir. Max Pechstein öncülüğünde Berlin'de (1910) Yeni Sezession'u kurmaları bu yüzdendir. *Die Brücke* adlı grubu oluşturan sanatçılar 1913 yılında dağılmışlardır. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde yine Almanya'da bir başka dışavurumcu grup ortaya çıkar. 1911-1914 yılları arasında etkili olan bu grubun adı *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari)'dir. Grupta Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc da bulunmaktadır.

Resim 1.6

1913, Kandinsky.

Kaynak: <http://www.wassilykandinsky.net/>

O yılların birçok avangard ressamı, Kandinsky'nin başkanlığını yürüttüğü Yeni Sanatçılar Birliği'nin (1909) sergilerine katılmaktaydı. Ancak birlik üyelerinin birçoğu soyut resmi onaylamıyordu. Bunun üzerine Kandinsky Franz Marc'la birlikte Der Blaue Reiter grubunu kurdu. Gruba isim olan Der Blaue Reiter tamlamasının Franz Marc'ın ve Wassily Kandinsky'nin atlara olan sevgisinden ve "mavi"nin ruhani bir renk olarak anlaşılmasından geldiği sanılmaktadır. Ayrıca Kandinsky'nin "Mavi Süvari" (1903) başlıklı bir de tablosu vardır. Sembolizm, empresyonizm ve bilhassa psikoloji ve felsefedeki gelişmelere ilişkin birikimin etkisiyle Kandinsky o yıllarda, resim ve müzik arasındaki ilişkiyle ve renklerin simgesel anlamlarıyla ilgilenmektedir. İlk soyut dışavurumcu resimler bu etkiyle yapılmıştır. Kandinsky'nin yakın dostu Franz Marc ise daha çok hayvanların ve doğanın esrarlı yanlarını ortaya çıkaracak bir çaba içerisine girer. Aynı gruptan August Macke, arkadaşı Franz Marc tarafından, Modern Alman sanatında renk alanında görülmemiş bir güzellik ve cesaret örneği olarak nitelendirilmiştir. Grup, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması, Franz Marc ve August Macke'nin ölümü gibi sebepler yüzünden kısa süre sonra sona ermiş, sadece Kandinsky tarafından devam ettirilmiştir. Bilhassa felsefe alanında on dokuzuncu yüzyıl başından itibaren büyük bir birikime sahip olan Alman kültürünün yirminci yüzyıl başlarında ekspresyonizm başlığı altında ele alınabilecek Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi gruplar ortaya çıkarması normaldir. Bu yüzden dışavurumculuk, daha çok Almanya'da etkin olmuş sanat akımı olarak kabul edilir. Fakat Hitler'in iktidara gelişinden ve Dışavurumculuğu "dejenere sanat" olarak nitelendirmesinden sonra, birçok sanatçı Almanya'yı terk etmiş, Almanya'da klasik akademik sanat yeniden canlanmıştır.

Der Blaue Reiter grubu Paul Klee, Robert Delaunay, David Burliuk, Elizabeth Epstein, Georges Braque, Andre Derain, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso gibi farklı ülkelerden farklı isimleri bir araya getirmiştir. Grup, Die Brücke'den, farklı anlayışlara açık olması ve figürden çok soyut dışavurumculuğa yönel-

mesi bakımlarından ayrılır. Zaten her iki grubun da beslendiği kaynaklar (bilhassa Afrika kaynaklı kültürel nesneler, Alman ve Rus halk sanatı ürünleri, çocuk resimleri, ortaçağ heykelleri gibi) aynıdır.

Vincent van Gogh, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Edward Munch, Ernst Ludwig Kirchner en tanınmış ekspresyonist ressamalardan birkaçıdır.

Resim 1.7

Cardinal and Nun (Caress), Egon Schiele, 1912.

Kaynak: www.leopoldmuseum.org



EKSPRESYONİZMİN İLKELERİ

Ekspresyonizmin ilkelerini kavrayabilmek için gerçeğin herkese göre değiştiğini iddia eden ve bakışı/görmenin biçimlerini önemseyen empresyonizmi, mevcut dilin gerçeği anlatmakta yetersiz olduğunu savunan sembolizmi, başta Dostoyevski olmak üzere psikolojik gerçekçilik anlayışının önemli romancılarını, 1883'ten itibaren Avrupa felsefesine bambaşka bir bakış açısı getiren ve gerçekliği yeniden yorumlayan Bergsonculuğu –intuition felsefesi-ve bilhassa psikanalizdeki gelişmeleri hatırlamakta fayda vardır. Çünkü Descartes'dan itibaren gerçeğin tanımı aklı esas alan Avrupa fikir ve sanat hayatı, sembolizm ve empresyonizmle beraber, bu kanaatini sorgulamaya başlamıştır. Beş duyu insan bilincine sadece nesnelerin formları hakkında bilgi verir. Ancak bireyler gerçeği kendi bilinçlerinin içeriğine göre kavrarlar. Buradan bir değil en az iki gerçeğin olduğu anlaşılmalıdır. Birisi fizik gerçek diğeri de metafizik gerçek. Fizik gerçek pozitivistlerin kabul ettikleri gerçektir ve onu kavrama yolu, zekâdır. Ancak metafizik gerçek zekâ ile kavranamaz, sezgi ile kavranabilir. Sezgici felsefenin esasını teşkil eden bu tez, sanat ve edebiyat alanında da etkisini göstermiş ve aynı senelerde edebiyatta sembolizm ve empresyonizm, biraz sonra da ekspresyonizm ortaya çıkmıştır. İnsan doğası sadece dış gerçeklikten değil, aynı zamanda iç gerçeklikten ibarettir. İç gerçekliği anlamının yolu ise kendimizi gözlemlemekle mümkündür. Başkalarının psikolojik dünyasını anlamak için de jestlerin ve mimiklerin anlamını kavramak gerekir. Öte yandan insanı kavrayabilmek için, onun geçmişte kalmış tecrübeleri de önemlidir. Resimde ya da edebi-

yatta gerçekliği anlatmanın yolu demek ki bir çeşit psikanaliz yapmaktır. *Dışavurumcular, psikolojik gerçekçiliğe doğru giden sanat şekillerinde gerçeğin aktarılma biçimini değiştirmişler, yer yer klasik değilse bile, renklerden ve geometrik şekillerden faydalanmışlardır.* Bu konudaki bilgileri ise yine on dokuzuncu yüzyıl sonunda yoğunlaşan psikoloji ve eski kültürler hakkındaki çalışmalardan gelmektedir.

Demek ki ekspresyonizmde dış gerçeklikten ziyade iç gerçeklik önemlidir. İç gerçekliği anlatmak için renklerin ve geometrik formların simgesel anlamları kullanılmalıdır.

İç gözlem ve Dışavurum: Ekspresyonist sanatçılara göre sanatçının asıl görevi kendi iç dünyasını gözlemlemektir. Daha çok psikolojik analizi gerektiren iç gözlem sonucunda, bireyin iç halleri diyebileceğimiz tespitler, ekspresyonist anlayışın prensipleri doğrultusunda tuvale ya da dile dökülür. Çünkü duyuş ve düşünüş daima bireyseldir; dolayısıyla iç dünyamızdaki halleri tuvale ya da dile dökmek de bireysel bir tarz gerektirir. Böylesi bir anlayış sanatçıyı kavramsallaştırmaya götürür. Sanatçı duygularının dışsal sebeplerini bir yana bırakarak hissettiklerini, somut olgulardan bağımsız olarak kavramsallaştırır.

Ekspresyonizmin iç dünyaya bakışı, tıpkı empresyonizmin hareketli dış dünya anlayışına benzer. Sürekli değişen iç dünyamız canlı bir göstergeler topluluğu sayılabilir. İç hallerin sanatçı tarafından resme ya da yazıya dökülmesi ise mutlak *soyutlamayı* doğurur. *Edebiyatta soyutlama, iç halleri dış dünyadan ve nesnelerle hallerin dilsel karşılıkları dışında başka ifadelerle anlatmak demektir.* Olgu böylece kaynağından bağımsızlaşır. Estetik bir dil birliğine ya da şayet sanatkar ressamı, renklerden oluşan estetik bir görüntüye dönüşür. Ekspresyonistlerin soyutlamacı tavrı onları, sosyolojik ve bireysel gerçeklerden uzaklaştırmıştır. *Böylece resim ya da edebi metin gittikçe bir iç halin izdüşümüne, kavramsal karşılığına dönüşür. Ekspresyonist sanatçı için eseri bir çeşit duyuş temsildir.*

Her sanat akımının kendi prensipleri olduğu gibi her sanatkarın da kendine ait bir üslubu, yazma ya da resim yapma tarzı vardır. Üslup, aynı akıma mensup olsalar bile sanatkarlar arasındaki farkı ortaya çıkaran bireysel biçimdir. *Ekspresyonistler yirminci yüzyıl başı Avrupa'sının sosyal ve siyasi şartları arasında iç dünyalarını en sert şekilde dile getiren, resmeden bir üslup kullanmışlardır. Onların üslubu hissettiren bir üsluptur.* Toplumla arasındaki ayrışmayı, eserlerinde kullandıkları coşkulu anlatım yoluyla göstermeye çalışmışlardır. Zaten Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avrupalı aydınlar arasında ciddi bir bunalım başlamıştır.

Ekspresyonistlerin bu tepkilerini Richard şöyle açıklar:

"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 huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önün- deki gerçekten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya'nın sanayileşmesindeki gelişmesinin (doğurduğu) sonuçların acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçülüyordu. (...) Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, İmparator'a ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı" (Richard, 1991, s.19).

Ekspresyonistler her ne kadar eserlerini iç gerçekliği esas alarak kurgulasalar da Ernst Ludwig Krichner'in deyimiyle onlar *geleceği de sırtlamak* istemişlerdir. Ekspresyonistlerin iç dünyalarındaki çatışmaların bir nedeni de yaşadıkları toplum ile olan uyumsuzluklarıdır. Bu nedenle kendilerini kendilerine ait üslupla anlatan ekspresyonistlerin bu yolda ortaya koydukları amaçlardan bir de sanat anlayışlarını toplumun yararını da düşünerek uygulamaktır. Çünkü onlara göre yarattıkları üslup bireylere özgürleşmeyi öğretecek bu da toplumu ve o topluma ait sanatı geleceğe taşıyacaktır.

EKSPRESYONİSTLER

Heinrich Mann (1871-1950): Zengin bir ailenin çocuğu olan Mann, Thomas Mann'ın ağabeyidir. *Tembeller Ülkesinde* (1900) başta olmak üzere ilk eserlerinde toplumun üst kesimlerindeki çöküşü anlatır. Eserlerinde en çok rastlanan temalar para, mevki ve iktidar tutkusudur. *Profesör Unrat* (1905) adlı romanı *Mavi Melek* (1928) adıyla sinemaya uyarlandıktan sonra büyük ün kazandı. *Uyruk* (1918), *Yoksullar* (1917) ve *Kafa* (1925)'dan oluşan *İmparatorluk* adlı üçlemesinde, otoriter devlet yapısının sonuçlarını anlatır.

Alfred Döblin (1878-1957): Alfred Bruno Döblin Alman roman ve deneme yazarıdır. En tanınmış romanı 1929'da yazdığı *Berlin Alexanderplatz*'dir. Döblin, Alman edebiyatında modernizmin en tanınmış temsilcilerindendir.

James Joyce (1882-1941): Asıl adı James Augustine Aloysius Joyce'dur. İrlandalıdır. Edebiyatta anlatım biçimleri alanında yaptığı yeniliklerle yirminci yüzyıl edebiyatını derinden etkilemiştir. Cizvit okullarında eğitim gördü. Dublin'deki University Collegedâ felsefe ve modern diller okudu. *Sürgünler* adlı tek piyesini 1915'te yazdı. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adını taşıyan otobiyografik romanı 1916'da yayımlandı. En tanınmış eseri *Ulysses* ilk kez 1922'de Paris'te basıldı. Anlatım teknikleri konusunda birçok yenilikler içeren bu iki roman, dünya edebiyatının adeta seyrini değiştirdi. Bugün bilinç akışı adıyla bilinen ve daha çok psikanalizden etkilenen yazma tekniği Joyce'un bu eserleri ile başlamıştır denebilir. 1939'da, *Finnegans Wake* adlı eserini yayınladı ve 13 Ocak 1941'de öldü.

Franz Kafka (1883-1924): Prag'da Hermann ve Julie Kafka'nın altı çocuğunun en büyüğü olarak dünyaya gelir. Küçük yaşta yazmaya başlayan Kafka'nın yazıları 1912 yılından itibaren yayımlanmaya başlamıştır. Yaşarken yayınlanmış kitaplarının sayısı yedidir. Ancak ölümünden sonra başka kitapları da vardır. Bunların arasında günlük, roman ve mektuplar vardır. Bütün eserlerini Almanca kaleme alan Kafka, modernist yazarlardandır. Eserlerinde yabancılaşma başta olmak üzere, insanın kendine karşı işlediği suç ve özgürlük gibi temalar ele alınmıştır. Tanınmış eserleri *Dava*, *Şato* ve *Dönüşüm*'dür.

Ernst Weiss (1884-1940): Avusturyalıdır. Otobiyografik romanları vardır. *Die Galeere* ilk eseridir.

Hugo Ball (1886-1927): Biyografi yazarı, eleştirmen, oyuncu ve piyes yazarı. Sert toplum eleştirileriyle tanınır. Alman romancı Hermann Hesse'in hayatı hakkında yazdığı eleştirel biyografi kitabı en tanınmış eseridir. Münih ve Heidelberg üniversitelerinde (1906-1907) eğitim gördükten sonra, Berlin'e gider. Birinci Dünya savaşı sırasında İsviçre'ye geçerek Zürih'e yerleşir. Orada daha sonra Dadaistlerin toplanma yeri olan Cabaret Voltair adında bir kafe işletir. Bir süre gazetecilik de yapan Ball'ın eserleri şunlardır: *Alman Aydınlarının Eleştirisi* (1919) ve *Zamandan Kaçış* (1927).

Arp Hans (1887-1966): Jean Arp ya da Hans Arp, yirminci yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da görülen öncü sanat anlayışının önderlerinden biridir. Heykeltıraş, ressam ve şairdir.

Eugene Gladstone O'Neill (1888-1953): Nobel ödüllü Amerikalı yazar.

Ernst Ludwig Krichner (1880-1938): Alman ressam ve heykeltıraş. Daha çok portre ve nü eserleriyle tanınan Krichner, sokakları konu alan resimleriyle Alman empresyonizminin önemli örneklerini vermiştir. *Die Brücke* (Köprü) Manifestosu'nun yazarıdır.

Özet



Empresyonizm ve ekspresyonizm kavramlarının anlamlarını açıklamak

Empresyonizm Türkçede intiba/izlenim anlamına gelen empresyon kelimesinden türetilmiş olup izlenimcilik anlamındadır. Beş duyu gerçekliğine dayanan sanat anlayışlarına (realizm, natüralizm) karşı sanatkarın zihinsel sürecini de hesaba katan bir sanat anlayışıdır. Empresyonizme göre bireysel bakış açısı da sanat dahil edilmelidir.

Ekspresyonizm ise dışavurumculuk demektir. Empresyonizmin dış gözleme ve bakışın niteliğine önem veren anlayışına karşılık ekspresyonizm insanın iç dünyasının mümkün olduğunca dışavurumunu esas alır.



Empresyonizm ve ekspresyonizmin ortaya çıktığı dönemi değerlendirmek

Empresyonizm ve ekspresyonizm on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başlayıp yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde son bulan iki önemli sanat akımıdır. Bu akımların ortaya çıkışı, dönemin siyasi, edebi, fikri yapısıyla ilgilidir. 1789 Fransız ihtilalinin sonuçlarından sadece Fransa değil hemen hemen bütün Avrupa etkilenir. Aristokrasinin yerini burjuvalar, monarşinin yerini de cumhuriyet alır. Diğer yandan yüzyılın en güçlü düşünce akıllarından biri de milliyetçiliktir. Alman romantizminin prensiplerinin ortaya çıkardığı milliyetçilik, mahalli kültürlerin gelişmesini, açığa çıkarılmasını, incelenmesini önemseydiğinden, imparatorluklar yavaş yavaş parçalanmaya başlar. Bilim ve siyaset alanındaki gelişmelerin hızı, on dokuzuncu yüzyıl insanını bunalıma sürerler. Çünkü pozitivizm ve rasyonalizm gerçekliği sadece beş duyu çapına indirgemekle, insanın manevi/ruhi dünyasını ihmal etmiştir. Bu sebeple, yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat ve edebiyat akımları insanın iç dünyasını yansıtmaya yönelir. Örneğin resimde ve edebiyatta sadece dış gerçekliği mümkün olduğunca olduğu gibi aktarmaya çalışan realist ve natüralistlerin yerini, dış gerçekliğin aynını değil, insan bilincindeki yansımasını anlatmak gerektiğini savunan empresyonizm alır. Sanat tarihinin realizmden natüralizme ve daha sonra da empresyonizme geçişi, aslında insan bakışının dıştan içe doğru bir yönelişini göstermektedir. Sonuçta bu bakışın varacağı yer insan psikolojisidir. Yüzyılın sonuna doğru bir yandan insanın ruhsal yanını önemseyen Bergsonculuk/sezgicilik diğer yandan

S. Freud'un psikoloji konusundaki çalışmaları, ekspresyonizmi psikolojisidir. Yüzyılın sonuna doğru bir yandan insanın ruhsal yanını önemseyen Bergsonculuk/sezgicilik diğer yandan S. Freud'un psikoloji konusundaki çalışmaları, ekspresyonizmi ortaya çıkarmıştır. Ekspresyonizm yirminci yüzyıl başında, maddeciliğin ve rasyonalizmin bunalıttığı insanın, bastırdığı acılarının, yalnızlığının sanat yoluyla dışavurumudur.



Empresyonizmin sanattaki ilkelerini sıralamak

Empresyonist sanatçılar görülene göre değil özel hareket etmeyi tercih eder. Gerçeği herkesten farklı görürler. Bunun için de nesneyi değiştirerek eserlerine dahil ederler. Dinamik ve renkli eserler ortaya koyarlar. "An"ı anlatır. Çünkü onlara göre an tekrarlanamaz ve geri gelemez. Sanat eseri, bir anlık değişim sırasında hissedilenlerin ürünüdür. Estetik yapıya önem veren empresyonistler duymusal çekicilik yaratmak için dili özenli kullanırlar. Seçkin, duygulu, zarif, titiz, duyarlı bir sanat anlayışları vardır. Empresyonist ressamlar resmin asıl konusunun ışık olduğunu savunurlar. Işığı ve rengi iyi kullanabilmek için açık havada resim yapma yöntemini getirirler. O dönemde taşınabilir resim malzemelerinin artması da bu tekniğin gelişimine katkı sağlar. İzlenimcilerde her şey manzaraya dayanır. Gerçeği hayal dünyalarında değiştiren Empresyonist ressamlar nesneleri adeta bir manzara resmi yapıyorlarmış gibi boyamışlardır. Estetizm, izlenimcilik ile gelişiminin doruk noktasına ulaşmış olur. Bundan böyle sanat eleştirisinde, yaşama karşı takınılan edilgin ve küçümseyici tavır, deneyin gelip geçici ve tarafsız olma niteliği ve hazcı duyumculuk gibi estetizme özgü ölçütler etkin olacaktır. Sanat eseri, sadece kendisinde tükenen bir şey, kendi kendine yeten, büyüğü dıştan gelme olan estetik bir amaç tarafından bozulmaya elverişli bir oyun ya da yaşamın insana sunduğu ve insanın ondan haz duyabilmesi için kendisini hazırlaması gereken en güzel armağan olarak kabul edilir. Empresyonizmle beraber, resimde durağanın yerini dinamizm, desenin yerini renk, soyut düzenin yerini organik yaşam, Orta Çağ'ın dünya görüşünü tümüyle yıkan deneyin dinamikliği alır.



Ekspresyonist sanat eserinin özelliklerini çözümlemek

Ekspresyonizmde dış gerçeklikten ziyade iç gerçeklik önemlidir. Bu nedenle ekspresyonist eserler iç dünyasını gözlemleyen sanatçıların bu gözlemlerinin birer dışavurumudur. Sanatçı iç gerçekliği anlatmak için renklerin ve geometrik formların sembolik anlamları kullanır. Bu teknikle amaç, iç dünyanın en etkili şekilde anlatılmasıdır.

Ortada somut bir dil olsa da iç hallerin sanatçı tarafından resme ya da yazıya dökülmesi mutlak soyutlamayı ve bireyselliği gerektirir. Bu nedenle ekspresyonist eserlerde soyutlama da çok kullanılır. Edebiyatta soyutlama, iç halleri dış dünyadan ve nesnelerle hallerin dilsel karşılıkları dışında başka ifadelerle anlatmak demektir. Ekspresyonistlerin amaçlarından birisi de eserde estetik bir yapı oluşturmaktır. Sanatçının, bu amaca soyutlama yaparak, renklere sembolik anlamlar yükleyerek, bazen abartılı bir renk ve biçim yaratarak ulaşmaya çalıştığı görülür.

Kendimizi Sınavalım

1. Empresyon (impression) kelimesinin ilk kez kullanıldığı yer aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Paris'te fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosundaki sergide
 - b. İngiltere'de Cezanne'nin tablosu için
 - c. Paris'te Salon sergilerinden birinde
 - d. Emile Zola'nın Bie Ailenin İçrimai Tarihi adlı eserinde
 - e. 1900 yılında Paris Dünya Fuarı'nda
 2. 19. yüzyıl Fransa'sında, toplumca onaylanmış ressamların tablolarının sergilendiği yere verilen ad aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Saray
 - b. Amfi
 - c. Salon
 - d. Müzayede
 - e. Müze
 3. Aşağıdakilerden hangisi empresyonistlerin özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Açık havada resim yapma yöntemini kullanmışlardır.
 - b. Gerçeğin sadece beş duyuyla algılanabileceğine inanmışlardır.
 - c. Şahsi duyuş ve algılayışı sanatın ilk prensibi olarak kabul etmişlerdir.
 - d. Nesnenin bilinçte değişebileceğini kabul etmişlerdir.
 - e. Resmin asıl konusunun ışık olduğunu savunmuşlardır.
 4. On dokuzuncu yüzyılın son yarısında avangard sanatçıları destekleyip onlara kişisel sergiler açarak izlenimciliğin gelişmesinde önemli rol oynayan kişi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Camille Corot
 - b. Theodore Rousseau
 - c. Paul Durand-Ruel
 - d. Auguste Comte
 - e. Claude Monet
 5. Aşağıdakilerden hangisi ekspresyonist sanatçıların eserinde (şiiir, resim, heykel vb.) özgünlük yaratmak için kullandıkları tekniklerden biridir?
 - a. Harflerle şiiir yazmak
 - b. Kara kalem çizimler yapmak
 - c. Sadece insan figürlerini resmetmek
 - d. Resimlere sembolik anlamlar yüklemek
 - e. Şiiir dilini somutlaştırmak
 6. Ekspresyonizmin tezi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İnsanın her eylemi bir çeşit dışavurumdur.
 - b. Sanatçı dış gözlemi esas almalıdır.
 - c. Sanat eseri gerçeğin değişmez anlatımıdır.
 - d. Sanatçı nesneyi bilimsel gerçekleriyle anlatmalıdır.
 - e. Sanat eseri sokaktaki gerçeği esas almalıdır.
 7. Aşağıdakilerden hangisi Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi ve Ulysses isimli romanlarıyla dünya edebiyatının seyrini değiştiren ekspresyonisttir?
 - a. Franz Kafka
 - b. Hugo Ball
 - c. James Joyce
 - d. Paul Verlaine
 - e. Marcel Proust
- 8-10 arası sorular boşluk doldurma türündedir.
8. Fovist resimlerin en büyük özelliği renkleri kullanmaları ve böylece anti-natüralist bir tavrı yansıtmalarıdır.
 - a. Kırmızı tondaki renkleri
 - b. Parlak ve zıt renkleri
 - c. Mat ve zıt renkleri
 - d. Siyah ve beyaz renkleri
 - e. Donuk renkleri
 9. Dışavurumcu sayılan yirminci yüzyılın manifestolu ilk grubudür.
 - a. Fovlar
 - b. Primitifler
 - c. Mavi Süvari
 - d. Köprü (Die Brücke)
 - e. Berlin Sezession
 10. Pablo Picasso'nun isimli tablosu dışavurumcu ve primitif sanatın en tanınmış örneklerindendir.
 - a. Şemsiyeli Kadın
 - b. Tasmalı bir Köpeğin Dinamizmi
 - c. Avignonlu Kızlar
 - d. Balkondaki Kadın
 - e. Dans Eden Kadınlar

Yaşamın İçinden



Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu

Johannes Molzahn

Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve buhranın ertesinde gerçekleşen Kasım Devrimi, bir yıl önce Rusya'da yaşanan Ekim Devrimi gibi, sanatçıları radikal bir toplumsal dönüşümün ön saflarında birleşmeye çağıran hareketlere esin verir. Birinci Dünya Savaşı öncesi sanat ortamının etkili figürlerinden Herwarth Walden, Der Sturm [Fırtına] galerisinde açtığı fütürizm, kübizm ve Rus avangardı sergileriyle Alman sanatçıları Avrupa avangardıyla tanıştırmıştır. 1911-1929 arasında yine Walden'in öncülüğünde yayınlanan *Der Sturm* dergisi, savaş sonrası dönemde de avangard sanatçıların odağı olur. "Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu", Molzahn'ın Ekim 1919'da Der Sturm galerisinde düzenlenen bir sergiye yazdığı katalog metnidir.

Yeryüzü sarsılıyor – sallanıyor- nabızıyla uzayı yankılandırıyor. Mihverine kadar titriyor, çünkü - O - SONSUZ (BİR) - gövdesine dokundu.

Asırlar - binyıllar sararıp soluyor O'nu görünce. - O'nun kanı bizi seçti - ileriye itti. - O, büyük Ekspresyonist. - Biz - Onunla - mest olmuş biz - O'nun yolunda şad oluruz. - O'nun geçtiği yolda. - Seninle şad oluruz!

Bizim - ressamlar - heykeltıraşlar ve şairler olarak - bağlı olduğumuz eser - bu olayların muazzam enerjisidir - kozmik iradedir - SONSUZLUĞUN ateşidir. - Canlı ok - hepinizi nişan alan. - Teninizden girmeli - kanınızı ışıldatmalı - ki aksın daha canlı ve hızlı - daha parlak parlasın SONSUZ-LUĞA karşı.

Güneşler ve aylar [bize esin veren] imgelerdir - sana doğru uzattığımız. Sonsuzluğun yıldızlı bayrakları - sana doğru çiçek açan. - Başlangıç ile son arasına - doruklarla dipler arasına fırlatılmış - hiçbir mirasa - hiçbir mülke - itibar etmeyiz. Biz olağanüstü neşeli havadisleri taşıyoruz.

Senin gibi, bizi de, uyuşuklukla kandırmaya kalktılar. - Ama biz bu yalanı - bu hileyi silkeledik sırtımızdan. - Bize doğrultulan - aynayı - tuzla buz ettik. Hepi topu yararsız büyü; - tahrifatın izlerini saklamak zordur. - Dört bir yanımızda yankılanıyor elem çığlıkları.

Enkazın üzerinde hazırlıyoruz eserimizi - savaşa savaşa yıldızlara varmaktır arzumuz. -

Artık bir ben yok - ya da bir sen - Bütün amaçlar - hedefler - SONSUZLUĞUN akışını engeller. - Gün döndü - saatler tükendi - artık bizi oraya bağlayan hiçbir şey kalmadı.

Asırlar - binyıllar - tepinerek - ışıldıyor bize doğru - tüm enerjimizi SONSUZLUĞA sevk ederek.

Her sanat eseri SONSUZ'un yalazlı nişanı. - Hiçbir eser - do-

ğamazdı asla - kavgada kor gibi yanmasa. - Kavgayı kutsuyoruz bu yüzden - savaşın hiddetle gürleyen müziğini. - Haykırın kan. - Kılıç - çınlayıp coşarak uzayı kesen - yıkımla yüklü.

Kızgın olayların zinciri - onun mihveri - derinlikleri boşaltan. - İnsanlığın içindeki - kutuplar. - Hepsini açığa çıkarılmalı - resimlerimizle - heykellerimizle - şiirlerimizle.

Ölü reçeteleri hor görüyoruz. - Biz canlı gelişmeye giden yolu göstermek istiyoruz, SONSUZ'a bir sıçrama tahtası gerin onun için. Elementlerde coşuyoruz - güreş tuttuğumuz elementler - bizi sarsıp yutan. - Kutupların çarpışma enerjisi - nasıl da çekiyor ve itiyorlar - birbirlerini - tekrar tekrar. - Yıldızların nabız gibi atan yörüngeleri - alev alev ışıkları - bitimsiz afetlerde yok olup yeniden doğan. - Sarsılan dönen yeryüzü - yaratıkları. Irklar - elementler gibi birbirine çarpan - şarkılar eşliğinde hançerlerini kana saplayan - kadere bağlayan - gizli düğümleri yırtarak - göğe asılı tehditkâr - bir kılıç gibi. Yaşayan ve yok eden yol.

Muhteşem erkek devi kutsuyoruz - mızrak gibi uzayı yaran. - Atılım ve kutup. - kızgın kılıç. - karşısında tüm mühürlerin açıldığı - ucunu gövdeye geçiren - tüm derinlikleri deşip bozguna uğratan - nabız atan kaos - güçlü ürperti - alımlayıcı beden.

Anneyi kutsuyoruz - olayın büyüklüğüne bırakmış kendini - kanın yüküyle iki büklüm. - yüklü rahim açılır - vadesi gelir - SONSUZ'un (BİR'İN) meyvesini taşıyan - zorunluluğu sona erer.

Hiçbir sanal eseri - bu kadar derinden ve tutkuyla yaşamadıkça - doğamaz böyle bir elemden. -Ancak kanın yolundan geçen eser kanı ışıldatabilir - yakalayabilir ve savurabilir - SONSUZ'u koparabilir.

Dünyanın içgüdülerini selamlıyor ve kutsuyoruz - insandaki canlı olayları. - En has kardeşimiz değil mi - bize doğru hızla gelen? Büyük kozmik dalga - O'nun- uzaya savurduğu - yeryüzüne - insanı alaşağı edip - ona meydan okusun diye. Ateşe körükle gitmek istiyoruz - kıvılcımı aleve alevi ateşe dönüştürmek soluğumuzla - ki tüm küreyi sarsın - onu daha şiddetle çarptırsın - olanca kuvvetiyle sarssın - yaşayan, kalbi atan - istim üstündeki kâinat. - Kamayı daha bir kuvvetle saptamak istiyoruz - ebediyen saptamak. - Daha kudretli - daha güçlü germek istiyoruz enerji yayını - yeryüzünü baştan başa deşmek - kanı çalkalamak haykırırsın diye.

SONSUZ'un damgasıyla - işaretlenmeli insan - ışıldayan yıldızların damgasıyla. Döne döne SONSUZLUĞA varan - binyıllar sarmalında sıçrayışla.

Bu güçlü manifesto - bu yanan bayrak - tepemizde yükselen - yıldızlan hedef alan! Onu açmak ve titreyen yeryüzüne ger-

mek istiyoruz - kozmik iradenin - olaylar döngüsünde akan enerjinin - canlı simgesi olarak.

Selam olsun sana - sen, esip gürleyerek bize doğru gelen. - Selam olsun yıldızlara. İstirabını anladığımız - insanın durumuna. Geliyoruz, pervasızca, eserimizle seni karşılamaya.

ÇEVİREN: Elçin Gen

Ali Artun (Derleyen), *Sanat Manifestoları*, İletişim Yayınları, 2010, İstanbul, s.106-109.

Okuma Parçası 1

Edouard Manet

Emile Zola

Manet'nin yapıtlarında her şeyden önce dikkatimi çeken ve bende çarpıcı bir etki uyandıran şey, ton ilişkileri arasındaki duyarlı ölçüdür. Ne demek istediğimi anlatayım: örneğin bir "Natüermort"unda bir masanın üstüne çeşitli meyveler konmuş. Bunlar, gri bir fon doğrultusunda açıkça belirleniyor. Birbirine az ya da çok yakın tutulmuş durumdaki meyveler arasında, tamamıyla bir renk düzeni oluşturan boya değerlendirmesi mevcut. Eğer siz; gerçeğe kıyasla daha açık bir notadan hareket etmişseniz daima daha açık, daha koyu bir notadan hareket etmişseniz daima daha koyu bir düzeni izlemek zorunda kalacaksınız! Şayet yanılmıyorsam, "değerler kuralı" denen şey de bu olsa gerek.

Manet'nin yapıtlarında sarı renk ve aydınlık egemendir. Sağlam ve kesin bir solgunluğu içermektedir. Geniş ve beyaz bir biçimde düşen ışık, yansıtılan şeyleri tatlı ve yumuşak bir doğrultuda aydınlatır. Onda zorlamanın zerresi bile yoktur. İkinci aşamada dikkatimi çeken bir şey daha var. Değerler kuralının noksansız olarak gözlenmesi nedeniyle ortaya çıkan kaçınılmaz sonuç. Sanatçı şu ya da bu konunun karşısına geçtiğinde kendini gözlerinin kılavuzluğuna bırakmaktadır. Bu gözler de konuyu, kendi aralarında uyumlu bir ilişki kuran geniş tonlar biçiminde sezinlemektedir. Duvara karşı poz veren bir baş, gri durumdaki bir fon üstünde aşağı yukarı beyaz bir lekeden başka şey değildir.

Sadeliği oluşturan yöntem de aslında budur. İşlem sırasında ayrıntılara bütünüyle yer vermeme olayı. Yerli yerine oturtulmuş özenli ve duyarlı lekelemelerin, belirli bir uygulamadan sonra yapıta, bağlayıcı bir rölyef sağlaması, üçüncü aşamada beni etkileyen ve çarpıcı bir yönde uyaran şey, biraz kuru olmakla beraber son derece hoş ve latif bir çekiciliktir. Yalnız unutmayalım, ben burada porselenden yapılmış taş bebeklerin başındaki pembe beyaz latifliği ve çekiciliği vurgulamıyorum. Sözümlü ettiğim latif ve çekici öge gerçekten insancıl ve derinlemesine etkileyen cinstendir.

Edouard Manet her yönüyle bir sosyete adamıdır. Yapıtlarında, salonların şıklığına ve zarıflığına karşı duyduğu aşk derecesindeki tutkuyu belirleyen tadına doyumlanmaz çizgiler, ince, sevimli, cana yakın davranışlar yer almaktadır. Bu, bilinçsiz bir eleman olup sanatçıya ait doğallığın ta kendisidir.

Manet'nin tablolarıyla Charles Baudelaire'in dizeleri arasında ilişki kurmak, ortak yönler bulmak hevesine kapılanları protesto için de bu fırsattan yararlanıyorum. Çok canlı bir duygudaşlığın şairle ressamı birbirine yaklaştırdığım biliyorum. Fakat Manet, birçoklarının yaptığı gibi, resim sanatına başkalarına ait birtakım düşünceleri sokuşturmak gibi budalaca bir hevese kendini kaptırmamıştır. Bunu kesinlikle onaylayabilirim.

Manet'nin çok sayıdaki şeyleri ve şekilleri bir araya getirmesi, seçenekler bakımından sadece çok daha güzel lekelemeler ve karşıt öneriler elde etme amacına yönelik bir davranıştır.

Şimdi de bir sentez yapalım. Bunun için de sanatçıya ait tablolardan gelişigüzel birini alalım ve söz konusu yapıta da içeriğinden gayrı bir şey aramayalım: Aydınlık şeyler ve gerçek yaratıklar. Genel görünüm, önce de söylediğim gibi sarı bir aydınlığın ta kendisidir. Yaygın ışığın altında suratlar et, kan ve kemik karışımının tüm canlılığıyla belirlenmekte, dudaklar basit birer çizgiye dönüşmekte, her şey güçlü birer yığın biçiminde sadeleşerek fon doğrultusunda yüzeye çıkmaktadır. Tonlardaki ölçü ve isabet, plânları saptamakta, tuale kendine özgü bir hava vermekte, güç katkısını da bütün yönlere aşılacaktır...

Edouard Manet'nin bir tablosuna ait ilk izlenim biraz haşın ve katıdır. Gerçeği, böylesine sade ve içtenlikli biçimde aktarma yöntemi alışılmışın dışında bir şeydir. Sonra yukarıda da dediğim gibi, bu yapıtlarda insanı şaşırtan katı bir zarıflık egemendir. Önce göz, genişlemesine uygulanmış birtakım boyalardan başka bir şey görmüyor; fakat şeylerin hizaya girmesi, yerli yerine oturması bakan ve gören için sadece bir an meselesi olacak, bu olayın hemen ardından güçlü ve sağlam bütün olduğu gibi ortaya çıkacaktır. Bu, aynı zamanda hem duru hem de ağır resmi seyretmek başlı başına bir zevk hâline dönüşmektedir. Onunki doğayı, tatlı ve ılımlı bir çirkinlik doğrultusunda belirleyen bir sanattır, işte ben de duygularımı böylece açıklamış oluyorum.

Empresyonistler: Manet, Baskan Yayınları, İstanbul, 1980, s. 6-7.

Degas, Dans, Desen**Paul Valery**

Sözüne bağlılığı, pırlıl pırlıl zekâsı ve tahammül edilmezliğiyle her cuma günü Mösyö Rouart'ın öğle yemeklerine canlılık katıyor, çevresine espri, dehşet ve neşe saçıyordu. Her hâliyle herkesten başka bir kişiliğe sâhip olduğunu belli ediyor, taklitler yapıyor, nükteler ve özdeyişler yumurtluyordu. Anlattığı ibret hikâyeleriyle birtakım masallardan alışılmışın çok dışında, kuralların çok ötesinde müthiş bir zekâyâ sâhip olduğu derhal sezilenirdi. Zevk ve eğilimlerinin ön plânında, kimseninkine benzemeyen bir tutku ve güven duygusu yer almaktaydı ki; bunun göz kamaştırıcı belirtilerini de pekâlâ fark edebildiniz. Fena hâlde hırpaladıkları arasında edebiyatçılar, sahte inanmışlar, türedi sanatçılar ve Enstitü başta gelmektedir. Bunlara örnek olarak Saint-Simon'u, Proud'hon'u, Racine'i gösterdikten başka, Mösyö Ingres'in de büyük çaptaki deli saçmalıklarına dikkati çekmekten geri kalmıyordu.

Şu anda onu duyar gibi oluyorum. Onu, tapma derecesinde seven ev sâhibi kendisini hayranlık dolu bir hoşgörü ile dinlerken; genç kişilerden, yaşlı generallerden, sessiz hanımefendilerden oluşan misafirler topluluğu bu ince alaylar, bu ustaca taşlamalar nedeniyle çılgıncasına neşeleniyorlardı. Kahredici nükte ve yakıştırmalar konusunda gerçekten benzersizdi. Mevcut olmayan bir kimseye nasıl davranılırsa bana karşı da daima nâzik ve sevimliydi. Zaten ben de, yıldırım örneği çarpıcı bir kimse değildim. Buna karşın, kendilerini çağdaş edebiyat ve sanat dünyasının temsilcileri sanan gençler ona karşı sevginin zerresini bile duymuyorlardı. Kuşkusuz kendisi de onlar için aynı duygulara sâhipti. Söz konusu evde karşılaştığı Gide, hiç mi hiç hoşuna gitmiyordu. Oysa genç resamlara karşı gayet yumuşak ve uyumluydu. Ne var ki, onlara ait yapıt ve görüşleri acımasızca yerin dibine batırmaktan da geri kalmıyordu. Fakat bu tür davranışları sırasında açıkça belirlediği vahşî alaya, bir çeşit duygusallık ve nezaket katıyor, saldırılarını böyle bir karışım biçiminde yüzeye çıkarıyordu. Sergilerine gidiyor, en ufak bir başarı işaretini bile değerlendiriyor, yapıtın sâhibi eğer yanıbaşında ise gülyüz gösteriyor, gönlünü alıyor, övüyor, bir de öğüt veriyordu.

Empresyonistler: Degas, Baskan Yayınları, İstanbul, 1980, s. 7-8.

Okuma Parçası 2**Dönüşüm (Kafka)**

Gregor Samsa bir sabah bunalıtlı düşlerden uyandığında, kedinin yatağında bir dev 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 parselleri ayrılmış karnını görüyordu; karnının tepesindeki yorgan neredeyse tümüyle yere kaymak üzereydi ve tutunabileceği hiçbir nokta kalmamış gibiydi. Gövdesinin çapıyla karşılaştırıldığında 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 duvarı arasında eskiden nasılsa, şimdi de yine öyleydi. Üstünde paketten çıkarılmış kumaş örneklerinin – Samsa'nın uğraşı pazarlamacılığı- yayılı olduğu masanın üzerinde, kısa süre önce resimli bir dergiden kesip, altın yaldızlı 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 kaldırır gibiydi. Gregor daha sonra bakışlarını pencereye yöneltti ve kasvetli hava yüzünden –yağmur damlalarının pencerenin çinko pervazına çarptığı duyuluyordu- içini büyük bir hüznün 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 harcarsa harcasın yine sırtüstü konumuna geri dönüyordu. Başarmayı belki yüz kere denedi, çırpınan bacaklarını görmemek için gözlerini kaptı 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...”

Kendimiz Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. a	Yanıtınız yanlış ise “Empresyonizm (İzlenimcilik)” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. c	Yanıtınız yanlış ise “Empresyonizm (İzlenimcilik)” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. b	Yanıtınız yanlış ise “Empresyonizmin Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. c	Yanıtınız yanlış ise “Empresyonizmin Doğuşu” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. d	Yanıtınız yanlış ise “Ekspresyonizmin İlkeleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. a	Yanıtınız yanlış ise “Ekspresyonizmin İlkeleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. c	Yanıtınız yanlış ise “Empresyonistler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. b	Yanıtınız yanlış ise “Ekspresyonizmin Ortaya Çıktığı Sosyal ve Siyasal Ortam” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. d	Yanıtınız yanlış ise “Ekspresyonizmin Ortaya Çıktığı Sosyal ve Siyasal Ortam” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. c	Yanıtınız yanlış ise “Ekspresyonizmin Ortaya Çıktığı Sosyal ve Siyasal Ortam” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

On dokuzuncu yüzyıldaki sanayileşme ile birlikte şehre göç ve sonrasında başlayan süreç sanatın kent sanatına dönüşmesine neden olmuştur. Modern sanat, sanayileşmenin ortaya çıkardığı bu büyük kentlerde doğmuştur; dolayısıyla empresyonizm başta olmak üzere sembolizm ve sonraki akımlar öncelikle kent sanatıdır. Yüzyıl ortalarına kadar bilhassa romantizm, realizm ve natüralizm daha çok köy ve kır hayatını konu olan eserler üretiyordu. Büyük sanayi kentlerinin ve sanayileşmenin ürettiği bireysel hayat ve bireysel bakış açısı, empresyonizmle beraber sanata dâhil olmuştur. Resim böylece kent sanatı haline gelmiştir.

Sıra Sizde 2

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız toplumu, toplumsal sorunları cumhuriyetçilerin çözeceğine inanıyordu. Gustave Flaubert, T. Gautier ve Goncourt kardeşler gibi o yılların tanınmış aydınları, toplumsal huzuru bozabilecek davranış biçimlerini eleştiriyorlar ve mevcut yönetimden muhtemel karışıklıklara karşı tedbir almasını istiyorlardı. Çünkü onların alıştıkları dünya on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki nispeten huzurlu Fransa’ydı. Kapitalizmin hızla

geliştiği bu senelerde yüzeydeki sakinliğe karşın, derinde bir takım değişiklikler olmaktadır. Örneğin kapitalist sistem, kendi gücünü toplumun bütün katmanlarına yaymak için ciddi şekilde rasyonel bir sistem haline geliyor, bir standart oluşturuyor, bilhassa tröstler ve sendikalar ortaya çıkıyordu. Kapitalizmin ekonomik ve siyasal örgütlenmesi karşısında gücünü kaybeden toplumsal kesimler arasında, doğal olarak idealist ve gizemci inançların yüceltilmesine dayanan bir kötümserlik ortaya çıktı.

İnsanlık tarihinin teknolojik üretim bakımından en hızlı yüz yılı olan on dokuzuncu yüzyıldaki bu değişim, öte yandan sanatta da zevk değişikliğini zorunlu kılar. Her şeyin değiştiği bir atmosferde sanat şekillerinin değişmemesi düşünülemez. Üstelik teknolojik gelişmeler, üretim artışı, konforun yayılma hızı, toplumsal sınıflar arasında doğal olarak zevk değişmesine sebep olmuştur. Burjuva toplumunun refah düzeyindeki artış, onların sanat algısını da değiştirmiş, realizmin ve natüralizmin beş duyu gerçekliğine dayanan sanat anlayışlarının yerini daha soyut, en azından sanatkarın zihinsel sürecini de hesaba katan bir başka sanat anlayışının almasını gerektirmiştir.

Sıra Sizde 3

Empresyonist sanat eseri, dinamik ve renklidir. “An”ı anlatır. Çünkü an tekrarlanamaz ve geri gelemez; bir anlık değişim sırasında hissedilenlerin ürünüdür. Estetik kültürün bir ürünüdür. Bütüne değil, parçalara dikkat çeker. Görsel değerlere yer verir.

Sıra Sizde 4

Ekspresyonizm anlamı dışavurumculuk demektir. Empresyonizmin dış gözleme ve bakışın niteliğine önem veren anlayışına karşılık ekspresyonizm insanın iç dünyasının mümkün olduğunca dışavurumunu esas alır. Her eser elbette kişiseldir. Ancak ekspresyonistler iç dünyaları esere yansıtırken biçimi bozarak, renklere simgesel anlamlar yükleyerek, zengin kelime hazinesi ile farklı bir üslup yaratarak bu bireyselliği belirginleştirmişlerdir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Artun, A. (Derleyen). (2010). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul: İletişim.
- Birsel, S. (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Ankara: Dost.
- Bocquillon, M. F. (2005). *Empresyonizm*, Ankara: Dost.
- Broude (Ed.), N. (1994). *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*, New York: A Times Mirror Company.
- Gibbs, B. (1952). "Impressionism as a Literary Movement". *The Modern Language Journal*, 36(4), 175-183. Erişim: <http://www.jstor.org/stable/318123>
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul: Remzi.
- Honour, H.-Fleming, John (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev. Hakan Abacı). İstanbul: Alfa.
- Hourticq, L. (1958). *Sanat Şaheserleri: Rönesanstan Bugüne Kadar*, (Çev. Burhan Toprak). İstanbul :Güzel Sanatlar Akademisi.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi: Rönesans'tan Yüzyılımıza- Geleneksel'den Modern'e*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Beral Madra). İstanbul: Remzi.
- Serullaz, M. (1991). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi.

2

Amaçlarımız

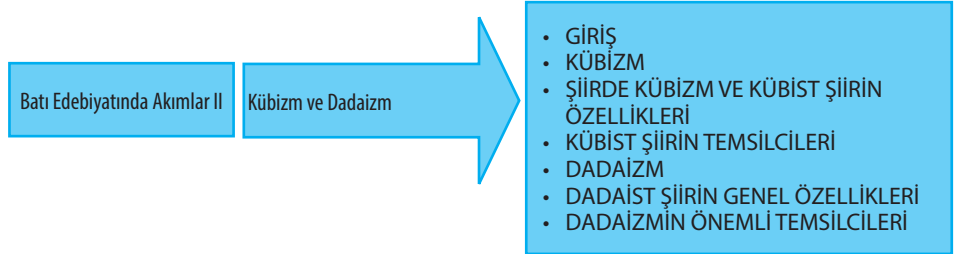
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Kübizm ve dadaizmin alt yapısını oluşturan sosyokültürel yapıyı tanımlayabilecek,
- Kübizm ve dadaizmin temelinde yatan zihniyet yapısını belirleyebilecek,
- Akımların estetik özelliklerini sıralayabilecek,
- Akımları diğer edebi akımlardan ayırt edebilecek ve temsilcilerini tanımlayabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Dadaizm
- Kübizm
- Kolaj
- Orfizm
- Manifesto

İçindekiler



Kübizm ve Dadaizm

GİRİŞ

20. yüzyılın başlarında bilim dünyası, Max Planck (1858-1947)'in kuantum kuramı, Albert Einstein (1879-1955)'in görelilik kuramı gibi her biri bir sonraki buluşu tetikleyen yeni buluşlarla yepyeni bir sosyokültürel ortamın doğmasını sağlar. İnsanlık o güne kadar kaydettiği bilimsel kazanımların son haddindedir ve bu yapı doğal olarak sanatın da kendisine uymasını zorunlu kılar. Sanayileşmenin ve teknolojinin en ileride olduğu kıta olarak Avrupa ve buradan yayılarak ABD gibi uzak ülkelerde bile yeni sanat akımları doğar. Üretim ve tüketim alışkanlıkları değiştiği için, Fransız İhtilali'nden sonra hız kazanan bir gerçek vardır ki o da artık sanatçının aynı zamanda bir üretici olmasıdır. Saray ya da aristokrasinin menfaatleri doğrultusunda değil, kendini, kendisi için ortaya koyan yeni bir sanatçı tipi oluşur. Belirli bir sanatsal zevke ya da ideolojiye sahip sanatçılar daha fazla bir arada görünür. Birlikte hareket etmeye başlarlar. Sanatın tüketilen ve talep edilen bir şey olmaya başlaması, galerilerin sayısını artırır. Bahsettiğimiz ortak zevke sahip sanatçılar buralarda toplu sergiler düzenler.

Teknolojinin yarattığı devinim ve dinamizm sanata da sürekli değişim gibi fikirlerle yansır. Bilimdeki hızlı gelişmelere paralel olarak sanatsal faaliyetlerde de bu dönemde gözle görülür bir hareketlenme başlar. Neredeyse her beş on senede bir yeni bir akım doğar. Bu noktada önemli bir ayrıntı göze çarpar. Örneğin klasisizmden romantizme, oradan realizme geçilen dönemlerdeki geçiş süreçlerinde her yeni akım bir öncekinin estetik ve ideolojik değerlerini yıkmak üzere yapılırken 20. asrın başında gelişen fütürizm, kübizm, dadaizm, sürrealizm gibi akımlar birbirinin ardınca, birbirine eklemlenerek gelişir ve topyekûn kendilerinden önceki geleneksel sanat anlayışına karşı dururlar. Hatta bazı sanatçılar bu akımların birkaçının içinde yer almış ve bu akımların farklı zevkleri doğrultusunda eserler vermişlerdir.

Kübizm ve Dadaizm de 20. Yüzyılın başlarında gelişen yenilikçi sanat akımlarından ikisidir. Sanat akımları yukarıda da söylediğimiz gibi birbirlerine eklemlenerek geliştikleri için kronolojiyi takip etmek gerekir. Bu yüzden önceliği kübizme verelim.

KÜBİZM

Kübizm, 1907-1914 yılları arasında Paris'in sanat çevrelerinde önce resim sanatında ortaya çıkmış, ardından şiire ve başta mimari olmak üzere sanatın diğer kollarına yansımıştır. 20. Yüzyılın resim sahasındaki en önemli akımlarından biridir. Öncülüğünü İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ve Fransız ressam Georges Braque (1882-1963) yapar. Akımın adı ressam Henri Matisse (1869-1954)'in Braque'in kübik şekillerden oluşan bir

Kübizm sözcüğü öзде geometri ile ilgili bir anlam içerir. Kaynağına ulaşmak isteyenler kendisini bin yıl öncesinde bulur. İranlı Bilge ozan Ömer Hayyam (1048-1131) Fil Berahin el Mesaili el Cebr ve el Mukabele (Cebir Sorunlarına İlişkin Kanıtlar)'de üçüncü dereceden bilinmeyenler için "kaab" sözcüğünü kullanmıştır. Bu sözcük, Anadolu'daki yapı ustalığında Selçuklulardan beri kullanılmaktadır. Hayyam'ın kitabını Fransızcaya çeviren Franz Woepke (1826-1864) "kaab" sözcüğünü "cube" şeklinde ifade etmiştir. Buna bağlı olarak temel polihedronlardan heksahedronun da adı değişmiş, "cube (küp)" olmuştur (Yurtsever, 2014, 231) İlk defa Fransız ütopyacı sosyalist Henri de Saint-Simon tarafından 1820'lerde, önce askerî bir terim olarak kullanılan "**avangard**" (Fr. avantgarde) sözcüğü, daha sonra modern sanatın öncülerini ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır.

ev resmini (L'Estaque'ta Evler) alaya almak için sarf ettiği "kübik" nitelendirmesinden gelir. Sonra eleştirmen Louis Vauxcelles (1870-1943)'in de kelimeyi bu manada kullanması yaygınlaşmasına ve genel kabul görmesini sağlar. Guillaume Apollinaire (1880-1918) bu terimi "Kübist" olarak düzeltir. Kelimenin kökeni Fransızcadaki geometrik bir şeklin adı olan "cube"dur.

Kübik resim, resmin yüzeyinde derinliksiz ve iki boyutlu imgeler yaratmayı amaçlar. Doğanın ve eşyanın yapısını bozarak onları keskin hatlı geometrik şekiller olarak sunar. Bu bakımdan perspektif, hacimlendirme ışık-gölge uyumu gibi geleneksel tekniklere karşıdır. Geleneksel sanatın doğayı olduğu gibi yansıtmaya (taklit) çabası da söz konusu değildir. Aksine doğa deforme edilir. Elbette yine malzeme doğadır ama doğa, parçalara ayrılmış ve her parça geometrik şekillerle yeniden yorumlanmış ve son olarak tekrar bir araya getirilmiştir. Bu bakımdan resimde yer alan her öge, ayrı bir kimlikle karşımıza çıkar. Alımlayıcı tarafından nesnelerin hem ayrı ayrı hem de resmin bütününde yarattığı kompozisyonun fark edilmesi sağlanır.

Geleneksel kuralları uygulamadan da resim yapılabileceğinin kanıtı olarak kübizm, yerleşik görsel teknikleri ortadan kaldıran ve köklü değişiklikler yapan yıkıcı bir akım olarak diğer sanatlar için de bir yol açıcı olmuş, geleneği yıkmak isteyen ve kendine yeni bir damar arayan şiiri de etkilemiştir. Başta Guillaume Apollinaire, Max Jacob (1876-1944), Andre Salmon (1881-1969), Blaise Cendrars (1867-1961), Pierre Reverdy (1889-1960) olmak üzere dönemin dadaizm, fütürizm, sürrealizm gibi diğer avangard akımlarının içinde de yer alan şairler, kübizmi şiire uygulamıştır.

Resim Sanatında Kübizmin Doğuşu

Yukarıda "kübizm" kelimesinin nereden çıktığını söylerken ressam Braque'ın yeni tarz resimlerinin uyandırdığı izlenimin böyle bir adı çağrıştırdığını belirtmiştik. Peki, bu tarz neydi?

Resim 2.1

*L'Estaque'ta Evler,
Braque (1908)*



Braque'ın "L'Estaque'ta Evler" eserinde evlerin küp şeklinde kutular gibi birbirinin üstüne yığıldığını, ağaçların silindirik şekilde ve tamamının taba renk tonunda olduğunu görürüz. Kısacası karşımızda bilindik bir manzara resmi yoktur. Zaten Braque'ın bu ve benzer diğer resimleri, sanat çevrelerinde bile yadırganacak ve ağır eleştiriler alacaktır. Yeniden resme dönersek bu resim anlayışının Georges Braque'a empresyonizm ile kübizm arasında bir köprü olan ve modern sanatın mimarı olarak tanımlanan Paul Cézanne (1839-1906)'dan miras kaldığına dair sanat tarihçilerinin ortak bir görüşü vardır. Cézanne'ın doğadaki her şeyin geometrik bir şekille yansıtılabileceği düşüncesi ile kübizmin ilk evresini etkilediği bilinir.

Kübik yeni üslubun asıl müjdecisi ise her ne kadar tam anlamıyla kübist olmasa da Picasso'nun 1907'de yaptığı "Avignon'lu Kızlar"ıdır. Bundan önce, Picasso zaten henüz yirmili yaşlarındayken 1906'dan itibaren aralarında kendi portrelerinin de olduğu resimlerde figürlerini birer heykel gibi ele almaya başlamıştır. Bu resme de ilham kaynağı olarak Cézanne'ın "Yıkılanlar" resmi gösterilir. "Bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır. Resmin 20. yüzyılın ve genel olarak modern sanat tarihinin çoğu zaman açılış sayfası olarak gündeme gelmesi de bundandır. Avignonlu Kızlar, kübizme giden yolu açmakla birlikte, tam anlamıyla Kübist değildir. Sonraki yıllarda gelişen Kübist estetiğinin çok uzağında bir renkselliğe ve dışavurumculuğa sahiptir... Avignonlu Kızlar'ın Kübizm açısından önemi, o güne kadar hiçbir sanatçının yeterince üstüne gitmediği resimsel sorunların çözümünü göze almasındandır" (Antmen, 2008, 46).

Resim 2.2

Avignonlu Kızlar,
Picasso (1907)



Picasso'nun kübist anlayışının ilk kez ortaya çıktığı bu resimde beş kız vardır ve bu kızlar kırık çizgilerle ve köşeli biçimlerde yansıtılır. Özellikle sağdaki iki kızın yüzü amorf biçimiyle dikkati çeker. Cezanne resimlerinde olduğu gibi burada da canlı renkler hâkimdir. Kırmızı, sarı gibi sıcak renkler kızların ön plana çıkmasını sağlamış, dolayısıyla yakınlaştırmak için kullanılmıştır. Mavinin çeşitli tonları ise -ki soğuktur- geri planı yine geometrik şekiller biçiminde oluşturmuştur. Picasso resimlerinde kadın ve insan yüzlerinin asimetrik bir şekilde betimlenmesi ileriki yıllarda da devam edecektir. Picasso'nun bu asimetrik yapıyı Afrika masklarından ve ilkel (primitif) sanattan aldığı bilinmektedir. Yine onun estetik altyapısında Yunan ve İspanyol resim geleneğinin izleri de vardır.

Picasso, kendi kültürel ortamında ritüel nesneleri olarak bir işleve sahip olan ve simgesel anlamlar taşıyan etnografik nesnelerin üretim sürecine ilgi duymuş, bu nesnelerin özünde simgesel ve kavramsal birer imge oluşu ilgisini çekmiştir. Temsili olmasına karşın betimlemeci olmayan, geometrik ve stilize bir sadeliğe ulaşan bu tür nesnelerde kendi aradığı çıkış yolunu bulan Picasso, zaman zaman bu tür nesneleri betimlemeye kalkışsa da özünde primitif sanatçıya özgü olduğu varsayımına dayanan saf ve dürtüsel bir üretim sürecine öykünmüştür. Avignonlu Kızlar'ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır (Antmen, 2008, 47).

Picasso 1908'den sonra Braque'la çalışmaya başlar. Birlikte evrensel bir resim dili arayışı içindedirler. Ortak dostları düşünür ve Matematikçi Maurice Princet (1875-1973)'le yaptıkları söyleşiler onlara yeni ufaklar açar. Resimlerinde nesneleri önce parçalayıp daha sonra rölyefi ve perspektifi bir yana bırakarak bunları, gri ve kahverengi diziler içinde yeniden düzenlerler. Natürmortların içine portreler yerleştirirler. Picasso bu dönemdeki "Hortada Fabrika" ve "Koltukta Oturan Çıplak" gibi resimlerinde yeşil ve gri tonlarına ağırlık verir ve yavaş yavaş geometrik şekillerden oluşan kendine özgü soyutlama yöntemini bulmaya başlar. Ardından gazete kâğıtları, kibrit kutuları gibi nesnelerin yüzlerini kullandığı yapıştırma tekniğini uygular. Bu aynı zamanda sentetik Kübizme kayıştır. 1935'e kadar Kübik eserler verecek olan Picasso, bu tarihten sonra yeni klasik bir tutuma yönelir.

Kübizm iki evrede değerlendirilir: Analitik ve Sentetik Dönemler. 1910-12 arası Kübizmin analitik (çözümse) evresidir. Biçimlerin parçalanıp, çözümlemesi esastır. Dik açılı ve düz çizgili düzenlemeler tercih edilir. Picasso'nun "Mandolinli Kız" tablosunda olduğu gibi resmin bazı kısımları heykeli andırır. Alımlayıcıyı şaşırtmak ve onu biçime yöneltmek esas olduğu için renk kullanımları aşağı seviyeye çekilmiştir. Yapıtta öncelikle biçimlerin yapısına önem verildiğinden, izleyicinin dikkatini bu yapıdan uzaklaştırmamak için renk kullanımı basitleştirilmiş, taba, kahverengi, gri, krem, yeşil ya da mavinin tonları yeğlenmiştir. Tek renkliliğe yaklaşan bu tutum nesnenin birçok görünümünü birden, karmaşık bir düzen içinde vermeye de uygun düşer; üst üste bindirilen saydam ve saydam olmayan renk alanları resmin gerilerinde kalmak yerine yüzeyine çıkar gibi görünür. Resmin ortasında küçük ve sıkışık olan biçimler, tuvalin kenarlarına doğru büyüyüp serbestleşir.

Kübizmin matematik ve geometriyle ilişkisi için Hüseyin Yurtsever'in Kozmos-Kaos-Kübizm eserine bakabilirsiniz.

Picasso'nun eserleri palyaçolar, kadınlar, mitoloji ve efsanelerden alınmış tipler, yeme içme ve boğa güreşi sahneleriyle doludur. Bunlar her defasında insanı şaşırtan görseellikler sunar.

Resim 2.3

*Kübizmin Analitik
Döneminden Bir
Eser: Mandolinli Kız,
Picasso (1910)*

Kaynak: www.pablopicasso.org



1912'den sonraki bireşimsel (sentetik) Kübizm Dönemi'nde de gene aynı konular işlenir ama bu dönemdeki yapıtlarda biçimlerin bireşimi önem kazanır. Rengin önemi büyük ölçüde artar. Biçimler parçalanmış ve iki boyutlu olmakla birlikte daha büyük ve bezemeli. Düzgün ve kaba yüzeyler karşıtlık oluşturacak biçimde kullanılır ve sık sık kolaj yöntemine başvurulur. Kolaj hem bu karşıtlık duygusunu pekiştirmeye hem de doğada ve resimde dikkati gerçekle yanılama ayırımına çekmeye yarar (Ana Britannica, "Kübizm"). Braque'ın ve ardından Picasso'nun boyaya kum, talaş vb. maddeler katması, resimlerinde şablon harfler kullanması sentetik Kübizmin tekniklerindendir.

Burada Picasso ile özdeşleşen bir resme, Guernica'ya bir parantez açmak gerekir. Guernica, Picasso'nun özelde İspanya İç Savaşı'na karşı duyduğu üzüntünün genelde de savaşa karşı tepkisinin dile gelmesidir. 28 Nisan 1937'de küçük bir kasaba olan Guernica, Franco'yu desteklemek için gönderilen Hitler'in uçakları tarafından bombalanır. Geride iki bine yakın ölü ve yaralılar vardır. Tam bu sırada İspanya Hükümeti, Dünya Fuarı için Picasso'dan bir resim talep eder. Duyarlı bir sanatçı için böyle bir durumda başka konu aramaya gerek yoktur. Picasso da 3.5 X 7.8 metre ebadındaki, savaşın yarattığı acıları çeşitli simgelerle ortaya koymayı amaçlayan bu tabloyu yapar.

Resim 2.4

Guernica, Picasso
(1937)

Kaynak: www.pablocapasso.org



Jean Metzinger (1883-1956) ve Albert Gleizes (1881-1953)'in 1912 tarihli *Kübizm Üzerine* adlı çalışmaları kübizmle ilgili ilk kuramsal yayın olarak kabul edilir. Ayrıca Picasso'nun önemini ilk fark eden isimlerden biri olan galerici Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979)'ın 1920 yılında yayımlanan *Kübizmin Yükselişi* eseri de önemlidir. Bunlardan başka kübistler, kübizm ve sanatları hakkında çeşitli yazılar yayımlamışlardır. Kübizmi bize en iyi özetleyebilecek olanlar da bu bakımdan yine kübistlerdir. Akımın Picasso ile birlikte kurucularından biri olan Georges Braque'nın "Sanat Üzerine Düşünceler" inde Kübizmin estetik kıstaslarının neler olduğu, akımın ne yapmak istediği gibi pek çok sorunun cevabını bulmak mümkündür. Düşünceler maddeler hâlinde şöyle dile gelir:

1. Sanatta ilerleme, ilerlemekten değil sınırları bilmekle ilgilidir.
2. Sınırlar üslubu belirler, yeni biçimlerin ortaya çıkmasına ön ayak olur, yaratıcılık dürtüsünü belirler.
3. Primitif resme cazibesini ve etkisini kazandıran sınırlarıdır. Sınırları gereksiz yere aşmak, sanatsal yozlaşmaya neden olur.
4. Yeni konular yeni araçlar gerektirir.
5. Ressam biçim ve renkle düşünür.
6. Amaç, bir öyküyü yeniden oluşturmak değil, resimsel bir veri oluşturabilmektir.
7. Resim bir temsil biçimidir.
8. İnsan yaratmak istediği şeyi taklit etmemelidir.
9. Görüntü taklit edilmez, görüntü sonuçtur.
10. Bir resmin saf bir taklit olabilmesi için görüntüleri soyutlaması gerekir.
11. Doğadan çalışmak doğaçlamaktır.
12. Başka sanatları ya da gerçekliği yorumlamaya yarayan, yaratı yerine yalnızca bir üslup üretmeye yarayan çok amaçlı formüllere dikkat etmek gerekir.
13. Etkisini saf halinden alan sanatlar hiçbir zaman çok amaçlı formüllerle üretilmemiştir. Yunan heykeli ve sonradan yozlaşmış biçimi, bunu bize öğreten örnekler arasındadır.
14. Aklın şekillendirdiğini duyular bozar. Aklı mükemmelleştirmek için çalışmak gerekir. Aklın kavradığının dışında bir kesinlik yoktur.
15. Daire çizmek isteyen ressam yalnızca bir yüzük çizer. Çizdiğinin görüntüsü onu tatmin edebilir ama şüphe de duyar. Pergel kullanırsa emin olur. Benim çizimlerimdeki yapıştırma kâğıtlar (papier collés) işte öyle bir kesinlik duygusu vermektedir.
16. Trompe L'oeil, etkisini öğelerin basitliğinden alan, anlatımdaki bir kazaya dayanır.

17. Resimlerimde kullandığım yapıştırma kâğıtlar, ahşap taklitleri –ve benzeri başka öğeler- bu öğelerin anlaşılabilirliğinden dolayı başarılı olmuş, onların tromp l'œil gibi algılanmasına yol açmıştır, oysa durum tam tersidir. Bu basit öğeler aklın ürünü olarak espasta yeni bir biçimin meşru kılınmasına yardımcı olur.

18. Soyluluk dışı vurulmayan duyguların sonucudur.

19. Duygular heyecanlı titreşimlerle dışı vurulmamalıdır. Bunlar, eklenen, taklit edilen şeyler değildir.

20. Duyguyu ıslah eden kuralı severim (Braque, 2008, 52-54).

Sanatçının bu görüşleri akımın şiire yansıma biçimini de anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Picasso ve Braque'nın kurduğu bu yeni görsel dil, 1910'dan sonra Juan Gris (1887-1927), Fernand Léger (1881-1955), Robert Deleunay (1885-1941), Marcel Duchamp (1887-1968), Albert Gleizes (1881-1953), Roger de la Fresnaye (1885-1925), Jean Metzinger (1883-1956), Henri Le Fauconnier (1881-1946) gibi ressamların özellikle toplu sergileri aracılığıyla etki alanını genişletmiştir. Kübizmi benimseyen heykeltıraşlar arasında akla ilk gelenler Alexandre Archipenko (1887-1964), Raymond Duchamp-Villon (1876-1918)'dur. Her ne kadar sonradan üslubu çokça eleştiri alsa ve eserleri ruhsuz monolitler (tekparça dikme) olarak adlandırılrsa da mimari sahasında da Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret 1887-1965) akımın önemli isimlerindendir.

Kübizmin sinemada da deneysel çalışmalarla bir etki alanı oluşturduğu söylenebilir. Bu türde eser veren yönetmen var mıdır? Varsa bu sinema filmlerinden bazılarını bulabilir misiniz?



SIRA SİZDE

Kübizmin fütürizmle ve realizmle sentezlenmesinden de yeni anlayışlar ortaya çıkmıştır. *Küçük geleceçilik* (Kübo-fütürizm) 1910'larda Rusya'da gelişir. Resim sahasında Maleviç'in öncülüğünü yaptığı akım edebiyatta daha fazla etkili olmuştur. Maleviç, kübizmin parçalanmış düzlemler, Fütürizmin de dinamizm ilkelerini birleştirerek resmi silindirler gibi geometrik şekillerin yer aldığı dinamik renk bloklarına dönüştürür. Edebiyat alanında ise Rus Fütürizmi olarak anılacak bu akımın öncülüğünü Viladimir Mayakovski (1893-1939) yapacaktır. (İlgili bölümde ayrıntılı bilgiye ulaşabilirsiniz.) *Küçük gerçekçilik* (Kübo-realizm) ise 1920'lerden sonra ABD'de Charles Sheeler (1883-1965) gibi isimlerin uyguladığı kübik soyutlamalardır.

Kübizmle estetik bağlantıları olan Rus Fütürizminin önde gelen ismi Mayakovski'dir. Fütürizmin ve Mayakovski'nin etkisi ile şiir estetiğini değiştiren bir Türk şairi vardır. Bu kim olabilir?



SIRA SİZDE

ŞİİRDE KÜBİZM VE KÜBİST ŞİİRİN ÖZELLİKLERİ

Guillaume Apollinaire, Andre Salmon, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy gibi şairler 1905'ten sonra -her ne kadar o, kübizmin bir resim akımı olduğunu söylese de- Picasso ile kübizmin şiir alanında uygulanıp uygulanamayacağına dair çeşitli görüşler paylaşmışlardır. Aslında etkilenmenin karşılıklı olduğunu da söylemek gerekir. Çünkü sanat tarihçileri Picasso'nun simgeci tavrının oluşmasında Guillaume Apollinaire, Louis Aragon (1897-1982) Max Jacob, Jean Cocteau (1889-1963), Paul Eluard (1895-1952) ve Andre Salmon gibi şairlerle sürekli temas hâlinde olmasının da payı olduğuna işaret ederler. Gerçek şudur ki avangard sanatın bu öncüleri yakın arkadaşlardır ve geleneksel sanatın karşısında durmak gibi ortak bir yönleri vardır. Dolayısıyla birbirlerinden etkilenmeleri de kaçınılmazdır. Hatta bu öncü genç şairler Picasso'nun atölyesini sıklıkla ziyaret ettiği için Picasso, atölyesinin girişine "şairlerin buluşma noktası" diye yazdırmıştır. *Kübizt Ressamlar* diye bir çalışması da olan Apollinaire'in ise Picasso ile arkadaşlığı biraz daha

ön plandadır. Son tahlilde bu karşılıklı etkileşim kübizmin şiire uygulanmasıyla devam etmiştir diyebiliriz. Kübizm şiir ve resim arasında ama resim ağırlıklı ortak bir yöneme dönüşmüştür.

Picasso ile kübizm sohbetlerinin içinde olan ve kübist resmi yakından takip eden Apollinaire, kübizmin lideri olarak kabul edilir. Ancak Andre Salmon'un girişimlerinin kübizmin ilerlemesindeki payı da en az onunki kadar etkili olmuştur. Salmon'un Apollinaire ve Max Jacob ile birlikte çıkardığı *Le Festin d'Esopo* (1903) adlı dergi ve 1905'te Paul Fort (1872-1960) ile birlikte çıkardığı *Vers et Prose* kübist şairlerin eserlerini yayımladıkları dergiler olmuştur.

Kübist Şiirin Özellikleri

1. **Dış Dünyanın Gözlemlenmesi:** (3. Düzey) Kübizm esasen bir resim sanatı olduğu için dış dünyanın gözlemlenmesi ve en ufak ayrıntının bile kaçırılmaması çok önemlidir. Apollinaire'e göre şair doğadaki hiçbir hareketi küçümsemez. 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, 92). Gözlem aşamasından üretim aşamasına geçildiğinde şair, dış dünyadan aldığı kavram ve nesneleri tek bir algı içine toplamaya çalışır. Parçalardan bütün oluşturulacaktır.
2. **Şiir Diliyle Resim Yapma:** Kübizm nasıl algısal bütünü parçalar ve bu dağılmış öğelere garip, alışılmadık bir görünüm verirse, yeni şiir de parçalanmış bir evreni kendisine hareket noktası olarak alır. Ressamların çizgi ve renklerle yaptıklarını şairler kaligramlarla, metinlerdeki aralarla denge sağlayarak yapmaya çalışır (İnal, 1991, 154-155). Bir resim oluşturulur. Buradaki disiplinler arası ilişki aslında sembolistlerin şiirle musiki yapmaya çalışmasına benzer. Kübist şiirin resimle ilişkisi onu doğal olarak resmin görselliğini yakalama çabasına itmiştir. Şiir metninin kübist olup olmadığı onu kâğıt üzerinde görmekle daha iyi anlaşılır. Bu şiir dikey ya da yatay eksenle sözcüklerin geometrik dizilişleriyle; çapraz, simetrik düzenlenişleriyle bir somut görüntü oluşturur. "Algılanan ya da tasarlanan her şeye bir biçim verilir ve böylece de usun uçsuz bucaksız fantazyaları içerisinde görsel olan gerçekleştirilir... Kübist şiir **non-figuratif** bir resmin geometrik yapısı gibi özgür sözcük ve biçimlerden bir bütün oluşturur (İnal, 1991, 158). Örneğin Blaise Cendrars şiiri hareketin cesur ve yepyeni yöntemlerle söze dökülmesi ve birçok izlenimin aynı anda, imge, duygu, çağrışım ve şaşırtıcı teknikleri içeren karmaşık bir doku içinde, düzensiz ve aksak bir ritimle iletilmesi olarak görür.
3. **Aklın ve Mantığın Reddi:** "Kübistler olaylara, objelere anlam verirken, sanat için senteze varırken, aklın araya girmesini kabul etmezler. Onlara göre, şiir akla ve mantığa dayanmamalıdır (Göker, 1982, 93). Akıl ve mantık duyguları da hayalleri de sınırlayıcı ve denetleyicidir. Akıl devreye girdiği zaman sanatsal yaratımın resim özelinde düşünürsek taklitten, natüremorttan öteye geçmesi imkânsızdır. Oysa dikkat edilirse klasizm sonrası hızla gelişen akımlar çoklukla akla karşı tavrı almışlardır. Çünkü akıl düzendir, normaldir, onaylanandır. Dadaizm gibi başkaldırı tavrıyla ortaya çıkmış marjinal bir akımla sırt sırta gelişen kübizmin aklın içinde kalarak "başka olma" ihtimali yoktur. Dadaizm de sürrealizm de akli öteleyerek başkalaşmıştır. Bunun için kübist şairler aklın baskısından, müdahalesinden kurtulmaya çalışır.

İnsan, hayvan ve tabiat öğeleri gibi nesnel gerçekleri işlemeyen sanat için **nonfiguratif** terimi kullanılır

Apollinaire'e göre söylenmemiş ve görülmemiş olanı söylemek konusunda dış dünya ile iç dünyayı birleştiren akıl değil hayal gücüdür. Kübist şair bu güç yardımıyla fikir ve imaj çağrışımlarını cesur, çarpıcı bir şekilde sunabilir. Alışılmamış çağrışımları yan yana getirerek hareket ve olayları yeniden canlandırır. "En zengin, en az bilinen, genişliği sonsuz olan alan hayal etme olduğuna göre, yeni zevkler arayanlara hayalde canlandırılan çok büyük sonsuzlukları belirleyenlere özellikle şair adının verilmiş olmasında şaşılacak bir şey yoktur" (Göker, 1982, 93).

4. **Söz Dizimin Bozulması ve Sözcüklerin Parçalanması:** Sadece kübist şiir için değil fütürizm, dadaizm, sürrealizm gibi bu dönemin akımlarının hepsinde dil bilgisel kuralların olabildiğince bozulduğu görülür. Geleneksel şiir yapısında cümle büyük ölçüde dizede tamamlanır. Günlük konuşma dilinde anlamın cümlede tamamlanması gibi. Kübistlerse cümlelerin anlamsal ve göstergesel öğelerini parçalarlar. Böylelikle yerleşik biçimin yarattığı kanıksanmış güzellik anlayışını da bozmuş olurlar. Sözdizimi bozulduğu ve sözcükler bambaşka bir düzende metne yerleştirildiği için bu defa kendileri başka bir biçim güzelliği elde etmiş olurlar. Sözcükler de sözlükteki birincil ya da ikincil anlamlarının çok uzağında bazen de dışında kullanılır. Dil bilgisel kuralları önemsememelerine örnek olarak Apollinaire'in şu sözleri gösterilebilir: "Şiirde noktalama şart değildir. Şiir noktalamaya muhtaç değildir. O, kendi kendisine yeter. Virgüllere, noktalara, soru ve ünlem işaretlerine ne lüzum var? İyi bir şair şiirine ahenk verebildi mi yeter. Biz çirkini arıyoruz... En bayağı gerçekler de en üstünleri kadar beğenilebilir" (Karaalioğlu, 1965, 123).
5. **Kolaj:** Kübist ressamlar gazete parçaları, kibrit kutuları gibi materyalleri rastgele ya da düzenli bir şekilde resim içine montajlayarak bir yeni görüntü oluşturur. Buna benzer bir yapıda kübist şiir de insanların konuşmaları, reklam sloganları, reçeteler gibi metinleri şiir içinde kullanır. Dadaizmin de uyguladığı bu yöntemi Tzara çok kullanacaktır. Örnek için Dadaizm bölümüne bakabilirsiniz.

Kübizm öncelikle bir resim akımı olduğu için edebiyattaki yansıması kısa soluklu olmuş ve diğer akımlara göre kısır kalmıştır. Kübist anlayış içinde şiir yazan şairler, sanat hayatları boyunca bu akım dâhilinde eser vermez. Bu bakımdan kübizmin temsilcilerini diğer akımların içinde de görebiliriz. Yine de bu yönde şiirler yazmış şairleri yakından tanımak gerekir.

KÜBİST ŞİİRİN TEMSİLCİLERİ

Guillaume Apollinaire (1880-1918): Asıl adı Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky olan Apollinaire, kısa denilebilecek bir yaşam sürmesine rağmen görüşleri, kuramsal yazıları ve sanatsal faaliyetleriyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Yüzyılın başındaki öncü sanatsal akımların birçoğunda yer alan sanatçı, Picasso ile birlikte kübist akımın hem resimdeki hem de edebiyattaki estetik ilkelerini belirlemeye çalışmıştır. *Kübist Ressamlar* (1913) adlı çalışması ile kübistlerin tanınırlığını daha da artıran Apollinaire, **orfizm** akımının da isim babasıdır. Fütüristlerle de yakın ilişki içindedir ve bildirgelerinin hazırlanma sürecinde de vardır. Şairin ilk şiir kitabı *Kokuşmuş Büyücü*, 1909'da yayımlanır. Şiirsel düzyazı olarak yazılan bu kitabı *Dinsiz ve Şürekası* (1910) adıyla yayımladığı sıra dışı öyküler izler. Daha sonra *Hayvan Öyküleri* (1911), *Katledilen Şair* (1916)'ı yayımlar. Apollinaire ile özdeşleşen *Calligrammes* (Kaligramlar)'ın yayımlanma tarihi ise 1918 olacaktır. Buradaki şiirler savaş imgeleriyle doludur ve bazı örneklerini de gördüğünüz üzere düzenlenmeleriyle aynı zamanda birer desendir. Apollinaire'in *Tiresias'ın Memeleri* (1917) adlı oyunu sürrealizmin de müjdeleyicilerindendir.

Orfizm, saf soyutlama ve parlak renklere odaklanan bir kübizm alt dalıdır. Kübizmden soyut sanata geçişte bir köprü olan orfizm terimini Apollinaire ortaya atar.

Max Jacob (1876-1944): Pablo Picasso, Juan Gris (1887-1927) ve Apollinaire ile olan yakın dostluğu bulunan şair, yazar ve ressam Jacob, kübizmin yanı sıra sürrealizmin de içinde bulunmuştur. Bir Yahudi iken din değiştirip Hristiyan olan Jacob'un üzerinde din değiştirmeden kaynaklanan psikolojik ve sosyolojik baskı hep var olmuştur. *Aziz Matorel* (1909) romanı ve *Yüce Özveri* (1929) gibi dinsel deneyimlere yer verdiği bazı eserlerinde kendisi ile yüzleşen Jacob'un eserlerinde korkularını da görmek mümkündür. Şiirlerinde gerçeküstücülüğün mizahi anlayışı hâkimdir. Önemli şiirlerini sürrealizm içinde kaleme almıştır. *Zar Kutusu* (1917), *Merkez Laboratuvarı* (1921), *Genç Bir Şaire Öğütler* (1945) bunlardan birkaçıdır.

Jean Cocteau (1889-1963): Şair, romancı, film yönetmeni, oyunculuk gibi çeşitli yönleriyle karşımıza çıkan Fransız sanatçı Cocteau, yüzyılın çok yönlü sanatçılarından başında gelir. Picasso ve Amedeo Modigliani (1884-1920) gibi ressamın yanında Max Jacob, Apollinaire ve Raymond Radiguet (1903-1923) gibi edebiyatçılarla yakın dostluklar kurar. Radiguet'le daha sıkı bir bağı vardır ve onun ölümünde sonra uyuşturucu kullanmaya başladığı söylenir. Uzun şiiri *Lange Heurtebise* (1925)'de ilerideki eserlerinde de zaman zaman karşımıza çıkacak bir meleklerle çatışma sahneleri vardır. Cocteau'nun *La Voix humaine* (İnsan Sesi, 1940), *L'Aigle à deux têtes* (İki Başlı Kartal, 1949) eserleri Türkçeye çevrilmiştir. İlk filmi *Le Sang d'un poète* (1930) olan sanatçının başka film çalışmaları da olmuş, *Saatli Bomba* (1930) ise en önemli oyunu olarak kabul edilmiştir.

Blaise Cendrars (1887-1961): Dünyanın pek çok ülkesini görmeye çalışan bir se-rüvenci olan şair ve yazar Cendrars, şiirlerinde hareketli ve tehlikeli bir yaşamı dile getirmiştir. Kendine özgü bir şiir üslubu geliştiren şair "New York'ta Paskalya" (1912) ve "Transsibirya'nın ve Fransalı Küçük Jeanne'nin Öyküsü" şiirlerinde gezi yazısı ve ağıt türlerini birleştirmeye çalışır. *L'Or* (Altın, 1925), *Vie Dangereuse* (Tehlikeli Yaşam, 1938) ve *Bourlinguer* (Dolaşmak, 1948) adlı romanları da vardır.

Andre Salmon (1881-1969): Apollinaire ile birlikte kübik şiirin en önemli savunucularından biri olan Salmon, şairliğinin yanında yazar, romancı ve eleştirmen olarak da bilinir. Dönemin pek çok sanatçısı gibi o da Picasso, Max Jacob ve Apollinaire çevresindedir. Oldukça üretken bir sanatçı olmasına rağmen diğer kübist şairlerin oldukça gerisinde kalmıştır. Türkiye'de çok tanınmayan Salmon'un sayısı bir hayli fazla olan eserlerinden bazıları *Poèmes*, *Vers et prose* (1905), *Peindre* (1921), *Odeur de poésie* (1944), *Saint André* (1936)'dır.

DADAİZM

Dadaizm yirminci yüzyılın hemen başında Berlin, Köln, Paris, Zürih, New York, gibi şehirlerde eş zamanlı olarak nihilist ve yıkıcı bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Dada, adını, akımın öncüsü olacak Romen asıllı Fransız şair Tristan Tzara (1896-1963)'nın *Larousse* sözlüğünü rastgele açıp bulduğu "dada" kelimesinden alır. Fransızca "tahta at" anlamına gelmektedir. 1918-Dada Manifestosu'nda Tzara kelime ile ilgili şunları söyler:

DADANIN HİÇBİR ANLAMI YOKTUR

Eğer işe yaramaz ise ve zamanımızı anlamı olmayan bir sözcükle kaybetmek istemiyorsak... Bu tür kişilerin kafasında dolaşan ilk düşünce bakteriyolojik bir düzendedir: en azından etimolojik, tarihi veya psikolojik kökenini bulmaktır. Krou zencilerinin kutsal bir ineğin kuyruğuna DADA adını verdiklerini gazetelerden biliyoruz. DADA, İtalya'nın bazı yörelerinde ise küp ve anne anlamına geliyor. Rusçada ve Romence'de tahta at, sütanne, çifte doğrulama demek DADA (1918 Dada Manifestosu)

“Dada” kelimesinin Tzara’nın alaycılığından da anlaşıldığı gibi aslında akımın estetik kıstaslarını ya da felsefesini ortaya koyan bir yanı yoktur. Tamamen uydurmadır. Bu ad, Richard Hülsenbeck (1892-1974), Jean Arp (Hans, 1887-1967), Marcel Janco (1895-1984), Tristan Tzara, Emmy Hennings (1885-1948) gibi içinde başkaldırı ruhu taşıyan ve sosyo-kültürel yapıyla uyşamayan savaş karşıtı (Birinci Dünya Savaşı), marjinal denebilecek gençlerin Hugo Ball (1886-1927)’un Zürih’te açtığı “Cabaret Voltaire” adlı kafede bir araya geldikleri bir toplantıda aldıkları ortak karar üzerine kullanıma girer. Onları bir araya getiren Hugo Ball’dur. Ball, 1916 yılında bahsedilen kafeyi, savaş karşıtı gençleri, aydınları, sanatçıları bir araya getirmek üzere açar. Hakikaten de kısa zaman sonra yukarıdaki gençler ve daha niceleri burada toplanır. Bu toplantılarda başta Arthur Rimbaud (1854-1891), Jules Laforgue (1860-1887) olmak üzere kendileri gibi başkaldırı ruhu taşıyıp geleneğe karşı çıkan sembolist şairlerden şiirler okunur.

Hans Arp, Birinci Dünya Savaşı sırasında neden böyle bir yapılanmaya gittiklerini ve bir araya gelme ihtiyacı duyduklarını şöyle dile getirir:

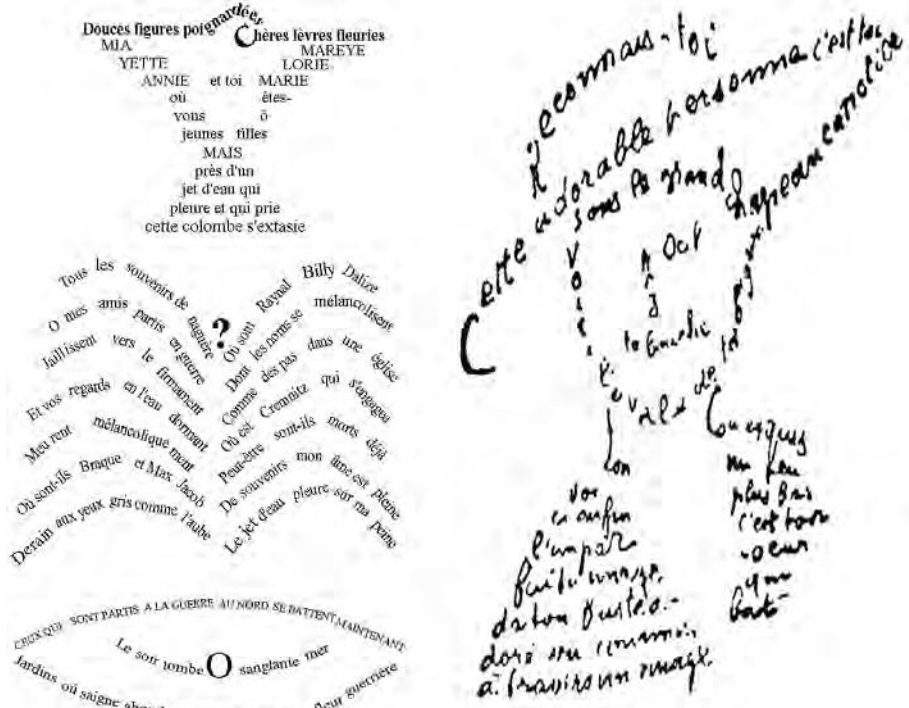
Bizler, 1914 tarihli Dünya Savaşı’nın katliamından tiksindiğimiz için, Zürih’te kendimizi sanata adadık. Uzaklarda silahlar ateşlenirken tüm gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolajlar yapıp şiirler yazdık. Çağın deliliğine çare olsun diye temellere dayanan bir sanatı ve cennetle cehennem arasında yeniden bir denge kursun diye yeni bir nesneler düzeni arıyorduk (Hokins, 2004, 25-26).

Yukarıda da belirtildiği gibi dadacılık farklı ülkelerde eş zamanlı olarak gelişme göstermiştir. Dadaizm ABD’de ressam, heykeltıraş ve fotoğraf sanatçısı olan Alfred Stieglitz (1864-1946) ve şair, eleştirmen Walter Conrad Arensberg (1878-1954)’in çalışmaları ile ivmelenir. Stieglitz’in sanat galerisi ve Arensberg’in stüdyosu dadanın toplanma yeri olur. Man Ray (1890-1976), Francis Picabia (1879-1953) gibi önemli öncü isimlerin katılması ile hareket yayılma alanını genişletir. **Marcel Duchamp** ve Picabia’nın Fransa’daki sanat çevrelerinin önde gelen isimlerinden olmasına rağmen siyasi nedenlerle daha liberal buldukları Amerika’ya gitmeleri dadaizmin buradaki gelişimini hızlandırır. Picabia, ABD ile Avrupa arasında gidiş gelişleriyle dadacılar arasında bağlantı görevi görür. Bu bakımdan sanat tarihçileri Picabia’nın çalışmalarının yerleşik sanat anlayışını yıkmasını gerekçe göstererek dadaizmi onunla başlatır. Onun “Şişe Taşıyıcısı” gibi gündelik eşyaların gülünç yanlarını ortaya koyan eserleri dadacılığın çekirdeğini oluşturur. Dadaizmin fütürizm gibi bilişsel ve estetik emsalleri de vardır. Aşağı yukarı aynı zamanlarda ortaya çıkmışlardır. Özellikle dadanın fonetik şiirinin fütürist şiirde önceden örnekleri verilmiştir. Ancak dadaist şiir daha soyuttur ve dadacılar mutlak biçimde anti militaristtir ve teknolojik ilerlemeye karşı endişelidir.

Dadaizmin habercisi **Marcel Duchamp**’ın ilk örneği kaybolan (sonradan birkaç kere daha yeniden yapılır) bir sandalyenin üstüne oturttuğu bisiklet tekerleğinden oluşan adı da “Bisiklet Tekerleği” olan eseridir.

Resim 2.5

Apollinaire'in
kaligramları.



Wieland Herzfelde (1896-1968)'nin kardeşi **Helmut Herzfelde** (1891-1968) tırmanan Alman milliyetçiliğini, Nazileri protesto etmek amacıyla adını İngilizce John Heartfiel'a çevirir.

Bu sıralarda dadacılar, *The Bilind Man*, *New York Dada* gibi yayınlarla geleneksel estetik kuralları yıkmayı amaç edinirler. Picabia'nın 291 adlı dadacı dergisi 1917-1924 arasında New York, Zürih, Paris gibi şehirlerde yayımlanır. (Barselona'da da daha sonra 391 yayımlanacaktır) Nazi baskısından dolayı adını sonradan Charles Hulbeck olarak değiştirip Amerika'ya gidecek olan Zürih grubu içindeki Richard Hülsenbeck dadaizmin Berlin'de siyasal bir nitelik kazanmasını sağlar. Raoul Housmann (1886-1971), Johannes Beader (1875-1955), Otto Scahmalhausen (1890-1958) ve **Herzfelde kardeşler** ve daha pek çok sanatçı yükselen Alman milliyetçiliğine karşı bir cehpe alırlar. Bu dönemin en önemli tekniği yapıştırılmış fotoğraf parçaları ile fotomontaj yapmaktır. Bunun da ötesinde yaptıkları her iş tuhaftı ve sürekli insanları şaşırtmaktaydılar. Tuhafliklarını *Club Dada*, *Der Dada*, *Jedermann sein eigener Fussball* (Herkes kendi kendisinin futbol topudur) gibi yayınlarla ortaya koymaktalardır. Bu sırada 1920 senesinde ilk uluslararası Dada Fuarı da Berlin'de açılacaktır.

SIRA SİZDE



Dadacıların toplumsal kuralları altüst etmek adına sürekli sıra dışı davranışlarda bulunduğu bilinir. Türk edebiyatında da böyle sanatçılar var mıdır?

1920'lerin başında Almanyadaki dada hareketinin başında daha sonra gerçeküstücülüğün de içinde göreceğimiz Max Ernst (1891-1976) ve Johannes Baargeld (1892-1927) vardır. Berlin'de *Die Schammade*, *Bulletin D* ve *Dada W/3* önde gelen dadacı yayınlar arasındadır.

Dadacılık Almanyada daha çok görsel sanatlar içerisinde faaliyetlerini yoğunlaştıran Paris'te ise edebiyat ve özellikle şiir ağırlık kazanmıştır. Başta Tristan Tzara olmak üzere sonradan dadaizmden vazgeçip gerçeküstücülüğü kuracak olan André Breton (1896-1966) ve dadaizm sonrası gerçeküstücülüğü tercih edecek Louis Aragon, Philippe

Soupoult (1897-1990) başta gelen isimlerdir. Aslında Tzara henüz Paris'e gelmeden ününü duyurmuştur. "Bay Dada"nın şiirleri Aragon'la Breton'un çıkardıkları *Littérature* dergisinde yayımlanmaktadır. Tzara, Paris'e geldikten sonra yukarıdaki isimlerin yanına Paul Eluard gibi başka şairler de eklenir ve dadanın çekim gücü artmaya başlar. Konferanslar, sergiler, gösterilerle dadayı yaygınlaştırmaya çalışırlar.

Dadaizm, marjinalleştikçe bir taraftan da taraftar kaybeder. Sanatçılar ve sanatseverler dadacıların düzenledikleri "Happening" adını verdikleri etkinliklerden bıkmaya başlamışlardır. Önce bazı kübistler akımla irtibatını zayıflatır. 1922'deki dada sergisine Picabia da Duchamp da eser göndermez. Aynı yıl Hans Arp ve Tristan Tzara, dada akımının öldüğünü düşündükleri için ağıt niteliğinde bir söylev okurlar. Bu metin *Merz* adlı bir dergide yayımlanır. Zaten Breton ve Aragon gibi isimler kurdukları gerçeküstücü akımın içine dâhil olacak, dada da yerini bu akıma bırakacaktır. Fransa'da durum böyleyken diğer ülkelerde dada etkisini bir müddet daha devam ettirir. Özellikle II. Dünya Savaşı öncesinde dadaizmin sosyalizmle yakınlaştığı görülür. Örneğin Richard Huelsenbeck tarafından kaleme alınan "Alman Dada Manifestosu- Dadaizm Nedir Almanya'da Ne Yapmak İstiyor"da sosyalizmle dirsek teması içine girmeleri açık şekilde ifade edilir. Tristan Tzara da dada çizgisinden sıyrılıp gerçeküstücü çizgiye geçecek ve bu sırada o da sosyalist düşüncelere yaklaşacaktır. 1936'da Fransız Komünist Partisine girer, II. Dünya Savaşı sırasında da Fransız Direniş Hareketi'ne katılır.

Dadaistlere Göre Dadaizm

Sınırları net bir şekilde belirlenemeyen bir yapının ne yapmak istediğini tespit etmek güçtür. Bu yüzden Dadacıların akımlarını nasıl tarif ettiklerini bilmek belki işimizi kolaylaştırabilir.

Dadaizmin kurucularından biri olan Hugo Ball'a göre Dada sadece "dada" diyerek bile insanlara sonsuz saadeti verebilecek bir özgürlüktür. Şiirde ise asıl yazılması gerekeni yazmayıp onun etrafında dolanıp duran şairlere karşıdır (Dada Manifestosu, 1916).

Francis Picabia için dada, modern hayatın en dürüst ve saf dışavurumudur. "Bugünün Ressamı-Yamyam Manifestosu-1920) ise dadanın hiçbir şey olduğunu şöyle açıklar:

Umutlarınız gibidir o: hiçbir şey.

Cennetiniz gibi: hiçbir şey.

İdolleriniz gibi: hiçbir şey.

Politikacılarınız gibi: hiçbir şey.

Sanatçılarınız gibi: hiçbir şey.

Dininiz gibi: hiçbir şey.

Huelsenbeck "Dada Nedir?-1919" da dadaizmin ne olduğunu merak edenlerle dalga geçerek "sanat mı?", "felsefe mi?", "yangın sigortası poliçesi mi?", "devlet dini mi?" gibi sorular sorar ve dadaizmi "Belki de Hiçbir şey, ya da her şey?" diye açıklar.

Dadaizmin Amaçları

Sürrealizm ünitesi ve diğer bazı ünitelerin girişlerinde de akımların ortaya çıkışını hazırlayan toplumsal ve kültürel bağlam ortaya konduğu için burada bunları yeniden aktarmaya gerek yok. Ancak şunu hatırlamakta fayda var ki dadaizmi yaratan şey, her şeyden önce o günün toplumsal ve siyasi ortamıdır. Dada dünyayı mevcut duruma getiren toplumsal, siyasi, kültürel, sanatsal ne varsa yıkmaya çalışır. Anarşist bir ruh taşır. Geleneksel olan, geçmişten gelenlerin yanında çağdaş olandan bile kopuşu ifade eder. Nesneleri ve görüntüleri bozar, saptırır, gülünç duruma düşürür. Bunlardan başka yapmak istedikleri ve yaptıkları pek çok şeyi manifestolarla ortaya koymuşlardır. Şimdi bu manifestolara bakalım.

Bay Antipyrine'in Manifestosu

İlk dadaist metinlerden biri olarak kabul edilen “Bay Antipyrine’in Gökyüzündeki İlk Se-rüveni (1916)” başlıklı metin, “DADA şiddetimizdir bizim” diye başlar. Metin birbirinden bağımsızmış gibi duran bir sürü fikrin birbiri ardınca sıralanması gibi görünür ama bütünden çıkarılan şey şudur ki tüm değerlerle alay edilmektedir. İnsanlığın içinde kendini de küçümseyen ve “hiç” gören bu tuhaf ses, yıkmak ve yerine bir değer üretmek değil, sadece yıkmak ister. Yıkılanın yerine konacak olan da aslında tam da ilkelerindeki gibi rastlantısaldır. Değiştirmek ya da dönüştürmek süreçlerinde dahli olsun istemez. “Zayıf Avrupa’nın sanattan hayvanat bahçesinin içine farklı renklerde pislemek istiyoruz” der. Bu aslında bir başkaldırı ifadesidir. Siyasi ve kültürel ortam o denli boğucu ve içinden çıkılmaz bir hâl almıştır ki sanatçının elinde tüm değerleri alaya almaktan başka çare kal-mamıştır.

Dada aynı zamanda burjuva ideolojisine de karşıdır. Kendisini “Dada ne çılgınlıktır, ne bilgelik, ne de ironi, bana bak, kibar burjuva” diye nitelerken burjuvaya sesleniyor olu-şu onu muhatap ve karşısına alması ile ilgilidir.

Kendisine kadar sanatın basmakalıp biçimler içinde insanları uyuttuğunu düşünür. “Çocuklar sonu uyaklı biten sözcükleri toplarlar sonra ağarlardı ve bağırarak şiir okur-lardı.” Sözleriyle sanatın yeknesaklığına ve değişmez yapısının insanları tek tipleştirdiğine işaret eder.

1918 Dada Manifestosu

Tristan Tzara’nın düşüncelerinin dökümü olan Dada manifestosu “dada bizim için hiç önemli değildir” diye başlar. Bu aslında ortaya bir iddia ile atılmadıklarının ifadesidir. Tzara, kişinin bir şey iddia etmesini ve kendi doğrularını dayatmasını da anlamsız bulur. Oysa bütün manifestolar eskinin artık işe yaramadığı noktadan hareketle bir değiştir-me tezi ile ortaya çıkmıştır. Dadanın değiştirmek ve yerine koymak gibi bir iddiası yoktur. Bu nedenle de bu tip girişimleri, iddiaları “can sıkıcı” bulurlar. Tzara eskiyle bağının sade-ce karşı olmaktan ibaret olduğunu söyler.

“Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum” diyen Tzara, ilkesel olarak ma-nifestolara da hatta ilkelere de karşı olduğunu belirtir. Manifestoyu yazış amacını ise şöy-le tarif eder: “Bu manifestoyu karşıt eylemlerin tek bir solukta, birlikte yapılabileceğini göstermek için yazıyorum; eyleme karşıyım; sürekli çelişme ve olumsuzlamaya gelince, ne savunuyorum ne de karşıyım, sağduyudan nefret ettiğim için açıklama getirmiyorum” der. Görüldüğü üzere Tzara “anlam”ın içinde yer alma ve tanımlanma niyetinde değildir.

Manifesto’da dile gelen düşüncelerden biri de her türlü yapının sıkıcı bir mükemmel-likle sonuçlandığı için insanları sınırlandırdığıdır. Sanatın güzelliğinin yasalarla nesnellik sağlanarak herkes için güzel kılınabilmesinin mümkün olmadığını düşünür. Bu, biçimi rettir. Biçimin güzelliğini sanatın güzelliği zanneden zihniyete karşıdır. Sanatın öznel bir şey olduğuna, bu bakımdan da genel yasalarının olamayacağına inanır.

Erdemleştirilen toplumsal değerleri de alaşağı etmek isteyen Tzara “Komşunu sev”, “Kendini tanı” gibi ütöpik sözlerin yalan olduğunu düşünür. Hiçbir teoriyi tanımaz. Sa-natçıların para için ya da burjuvaları mutlu etmek için sanat yapmasını da anlamsız bulur. Ona göre etik dersi veren, psikolojik ilkeleri tartışan ve ıslah etmeye çalışan yazarlar an-cak kazanmaya karşı istek duyanlardır. Bunlar sınıflandırabilecekleri, pay edebilecekleri ve yönlenebilecekleri gülünç bir hayat bilgisine sahiptirler.

“Beynin ve toplumsal organizasyonun çekmecelerini yıkıyorum” diyen Tzara mevcu-du var eden ahlâk, estetik gibi her türlü dinamiği görmezden gelir. Çünkü bunların hep-sinin kendi varlıklarını ortaya koyarken büyük iddia ve ideallerle çıktığını, birbirlerini yıkarak geldiklerini ama sonuçta hepsinin de hatalı olduğunu söyler. Önerisi, bir kere bile olsun bir iddiayla ortaya çıkmamaktır.



Jean Arp, Tristan Tzara,
Hans Richter, 1918.

Tzara'nın manifestoda geleneksel sanata karşı olduğunu ve yerine bir şey koymak gibi bir derdi de olmadığını söyledik ama muhakkak bir önerisi de olmalıdır öyle değil mi? Manifestonun bazı bölümlerinde kendi sanat anlayışlarından ya da sanatın ne olması gerektiğinden bahsettiği de olur. Bunlara bakarsak ilkin güçlü, doğru sözlü, kesin ve hiçbir zaman anlaşılmayacak bir sanatı arzuladığını görürüz. Mantiğın düzmece olduğunu düşünen sanatçı, onu bağımsızlığı boğan dev bir “çok-bacaklı”ya benzetir. Demek oluyor ki amacı sınırları yıkmak, “normal olan güzeldir” anlayışını bozmaktır. “Yapmamız gereken yıkıcı, olumsuz, büyük bir iş var. Süpürmek, temizlemek” derken bunu kastetmektedir.

Tzara, manifestoyu, dadaizmin karşı olduğu bütün kurumları listeleyerek sonlandırır. “Dadaist Tiksinti” adlı bu bölümü olduğu gibi aktarmak, metni de görmeniz açısından doğru olacaktır.

Resim 2.6

Tristan Tzara
(1896-1963)

Kaynak: wikipedia.
org

Sıradan Aşk ve Acı Üzerine DADA Manifestosu

VIII

DADACI BİR ŞİİR YAPMAK İÇİN

Bir gazeteyi alın

Bir makas alın.

Gazeteden, şiirinizin ebatlarına göre bir yazı seçin.

Yazıyı kesin

Sonra yazıyı oluşturan sözcükleri tek tek dikkatlice kesip hepsini bir keseye doldurun.

Yavaşça çalkalayın.

Sonra kestiğiniz parçaları tek tek seçin.

Keseden çıkış sıralarına göre özenle yazın.

Şiir size benzeyecektir.

İşte siz artık bir yazarsınız –cahil cühela kıymetini bilmese de çarpıcı bir duyarlılıkla donanmış, oldukça özgün bir yazar.

Dadaist şiirin Avrupa edebiyatındaki önemli temsilcilerini tanıma imkânı bulduk. Dada akımının dünyanın çeşitli ülkelerinde eş zamanlı olarak geliştiğini ve oldukça geniş bir yayılma alanına sahip olduğunu da biliyoruz. Öyleyse bu akım Türk edebiyatında da etkili olmuş mudur? Bu anlayışla şiirler yazan şairler var mıdır?



SIRA SİZDE

DADAİZMİN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ

Dadaizmin edebiyat sahasındaki en önemli temsilcileri Tristan Tzara, Louis Aragon ve Paul Eluard olmasına rağmen, Tzara dışındaki diğer ikisini “Sürrealizm Ünitesi”nde değerlendirdiğimiz için burada yinelenmeyi gereksiz gördük.

Tristan Tzara (1896-1963): Rumen asıllı Fransız şair ve yazar Tristan Tzara dadacılık hareketinin kurucularından biridir. Dadaizmin ilk metinleri olarak kabul edilen *Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Bay Antipyrine’in Gökyüzündeki İlk Serüveni, 1916), *Vingtinq poèmes* (Yirmi Beş Şiir, 1918) ve *Dada Manifestosu* da şair tarafından kaleme alınmıştır. Şapkaya doldurduğu kelimeleri rastgele çekip şiir oluşturmak gibi tekniklerle rastlantısal, düzensiz, biçimsiz şiirler oluşturur. Öncülüğünü yaptığı akımın görüşlerini dile getirmek için *Sept Manifestos* (Yedi Manifesto, 1924)’u yazmıştır. 1920’lerden sonra dadaizmin yerini gerçeküstücülüğe bırakmasından sonra gerçeküstücü çizgiye yaklaşır ve siyasal kimliği ağırlık kazanır. II. Dünya Savaşı’nda sol görüşlü bir direniş hareketçisidir. Eserleri arasında *L’Homme approximatif* (Aşağı Yukarı İnsan, 1936), *Parler Seul* (Tek Başına Konuşmak, 1950) ve *La Face intérieure* (İç Yüz, 1953) aklı ilk gelenlerdir.

Kurt Schwitters (1887-1948): Kolaj ve kabartma konstrüksiyonlarıyla daha çok tanınmasına rağmen şiir de yazan Schwitters, dadacıların Berlin grubuna kabul edilmeyince Hannover’de kendi grubunu kurar. Kolajlarında uyguladığı gazete, posta pulu, tren bileti gibi nesnelerle düzenlemeler yapma tekniğini şiirlerine de yansıtır. Gazete başlıklarından, reklam sloganlarından aldığı metinlerle şiirler oluşturmaya çalışır. 1922’de yayımlanan “İnek Manifestosu” dadaizmin önemli metinlerinden biridir. Şairin 1923 tarihli “Grim glim gnim bimbim” seslerinin sürekli tekrar ederek geliştiği “Sonat”ı ise dadaist şiirin uç örneklerindendir.

Jean Arp (1887-1967): Hans Arp olarak da bilinen sanatçı, 20. Yüzyılın öncü sanat akımlarının hemen hepsinin içinde olmuştur. Heykелci, ressam ve şairdir. Max, Jacob, Robert Delaunay, Picasso gibi dönemin önemli sanatçılarıyla yakın dostluğu bulunan Arp, I. Dünya Savaşı sırasında savaştan uzak bir şehir olan Zürih’e sığındığında dadaizmle tanışır ve öncülerinden biri olur. 1920’lerden sonra gerçeküstücülüğü benimser. Yazıları *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories by Jean Arp* (Arp, Arp’ı Anlatıyor: Jean Arp’in Şiirleri, Denemeleri ve Anıları, 1972) ve *Arp’s Collected French Writings* (Arp’in Fransızca Toplu Yazıları, 1974) adlarıyla derlenmiştir.

Özet



Kübizm ve dadaizmin alt yapısını oluşturan sosyokültürel yapıyı tanımlayamak

Kübizm ve Dadaizm 20. Yüzyılın başlarında gelişen önemli avangard akımlardan ikisidir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik ortamın sonucu olarak tıpkı sürrealizm, fütürizm vb gibi sanatçıların yeni çıkış yolları aramasının birer neticesidir.



Kübizm ve Dadaizmin temelinde yatan zihniyet yapısını belirlemek

Kübizm aslında bir resim sanatı akımıdır ve esasen bu alanda gelişme gösterir. Düzen ve düzensizlik dengesinde, parça ve bütün ilişkisinde ve nesnenin doğasını bozup yeniden yorumlama tekniğinde yeni açılımlar getirmesi, diğer sanatlara da yansımıştır. Bu sanatlardan biri de edebiyat ve özellikle şiirdir. Kübik resmin en önemli ismi Picasso'nun daha sonra kübist şiiri oluşturacak şairlerle yakın arkadaşlık ilişkisi ve birlikte gerçekleştirdikleri kübizm tartışmaları, kübizmin şiire de uygulanabileceği ihtimalini çıkarmıştır. Apollinaire'in kuramlaştırdığı bu yöntemle şiir, geleneksel çizgisinden bir hayli sıyrılmış ve görsel sanatlardan aldığı tekniklerle anlam ve şekil düzlemlerini kaynaştırmaya çalışmıştır.

Hugo Ball'un öncülüğünde 5 Şubat 1916'da Cabaret Voltaire'de kurulan "Dada" ise kübizm gibi, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı trajik ortamın sonucudur. Toplumsal ve siyasal yapıya güveni kalmamış ve büyük bir varoluşsal belirsizliğin içinde savrulmakta olan isyankâr, savaş karşıtı gençlerin anti burjuva bir tavırla başkaldırmasıdır. Faşizm, savaş, soykırım gibi insanlığı ayaklar altına alan sözde değerlerin oluşturduğu bir dünyanın dışında da bir dünya, yaşam tarzı olabileceği noktasından hareket ederler. Bu bakımdan dadaizm sanatsal bir akım olmaktan çok, öncelikle toplumsal ve siyasal, ideolojik bir duruşu ifade eder. İnsanca yaşama adına ne varsa altüst eden mevcut sosyokültürel yapıyı yıkmak ve bu yapıyı var eden dinamiklerden biri de sanat olduğuna göre, onu da baştan ayağa değiştirmek ister.



Akımların estetik özelliklerini sıralamak

Dış dünyanın gözlemlenmesi, şiir diliyle resim yapma, aklın ve mantığın reddi, söz dizimin bozulması, sözcüklerin parçalanması ve kolaj kübist şiirin öne çıkan teknikleridir.

Dadaist şiirin genel özellikleri arasında ise "şaşırtmayı amaçladıkları için imgeleri çoğunlukla birbiriyle bağlantısız kavramlardan seçmek", "organik tema bütünlüğünü bozup anlamdan uzaklaşmak" ve "Fonetik şiir" algısı sayılabilir. Kısacası dadaizm her türlü geleneksel şiir biçimini ortadan kaldırmayı amaçlar.



Akımları diğer edebi akımlardan ayırt etmek ve temsilcilerini tanımlamak

Kübist şiir içerisinde Guillaume Apollinaire yanında Max Jacob, Jean Cocteau, Blaise Cendrars vb. isimler akla ilk gelenlerdir. Tristan Tzara yanında Kurt Schwitters ve Jean Arp gibi temsilcileri olan Dadaizm ise, kaza ve rastlantıya dayalı teknikleri ve sanatçının zihinsel etkinliğinin nesnel dünyadan daha üstün olduğu görüşüyle, başta gerçeküstücüler olmak üzere bütün kavramsal sanat akımlarını derinden etkilemiştir. Her iki akım da kısa sürede yayılma imkânı bulmuş ve çeşitli ülkelerden farklı sanat kollarından sanatçıları aracılığıyla etki alanlarını genişletmiştir.

Kendimizi Sıyalalım

1. Aşağıdakilerden hangisi kübizmi hazırlayan toplumsal, siyasi ve kültürel şartlardan biri **değildir**?
 - a. 20. yüzyılın başlarında bilim dünyasındaki hızlı gelişmeler
 - b. Fransız İhtilali sonrası sanatçıların daha bağımsız olmaları
 - c. Teknolojinin yarattığı dinamizmin sanata da yansması
 - d. Yüzyılın başındaki güvensiz siyasi ortam
 - e. II. Dünya Savaşı sonrasında trajik görünümü
2. Aşağıdakilerden hangisi kübizm akımının ilk kez görüldüğü sanat dalıdır?
 - a. Edebiyat
 - b. Heykel
 - c. Resim
 - d. Şiir
 - e. Sinema
3. Kübizm akımı aşağıdaki hangi iki sanatçının öncülüğünde gelişmeye başlamıştır?
 - a. Andre Salmon-Andre Breton
 - b. Pablo Picasso- Georges Braque
 - c. Tristan Tzara-Andre Breton
 - d. Modigliani- Monet
 - e. Louis Vauxcelles- Max Jacob
4. Kübist estetik için dile getirilen aşağıdaki düşüncelerden hangisi geçerli bir görüş **değildir**?
 - a. Keskin hatlı geometrik şekiller kullanılır
 - b. Derinliksiz ve iki boyutlu imgeler yaratmayı amaçlar
 - c. Doğanın ve eşyanın yapısını bozar
 - d. Doğa olduğu gibi yansıtılmaya çalışılır
 - e. Geleneksel tekniklere karşıdır
5. Aşağıdakilerden hangisi kübist şiirin genel özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Akıl ve mantık reddedilir
 - b. Şiir diliyle resim yapmaya çalışır
 - c. Söz dizimi bozulur ve sözcükler parçalanır
 - d. Kolaj tekniği kullanılır
 - e. Didaktik bir söylemi vardır
6. Kübizm için “söylenmemiş ve görülmemiş olanı söylemek konusunda dış dünya ile iç dünyayı birleştiren akıl değil hayal gücüdür. Kübist şair bu güç yardımıyla fikir ve imaj çağrışımlarını cesur, çarpıcı bir şekilde sunabilir” diyen kübist şiirin kuramcısı aşağıdaki sanatçılardan hangisidir?
 - a. Andre Breton
 - b. Max Jacob
 - c. Apollinaire
 - d. Aragon
 - e. Hans Arp
7. Dadaizmle ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi geçerli bir görüş **değildir**?
 - a. Şiir dışında başka bir sanat dalına yansımamıştır
 - b. Berlin, Köln, Paris, Zürih, New York, gibi şehirlerde eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır
 - c. Nihilist ve yıkıcı bir akımdır
 - d. Kurucusu Tristan Tzara’dır
 - e. Savaş karşıtı gençler tarafından kurulur
8. 1920’lerin başında Almanya’daki dada hareketinin başında daha sonra gerçeküstücülüğün de içinde göreceğimiz hangi sanatçılar vardır?
 - a. Soupoult- Andre Salmon
 - b. Louis Aragon-Thomas Mann
 - c. Max Müller- Andre Breton
 - d. Apollinaire- Hans Arp
 - e. Max Ernst- Johannes Baargeld
9. Aşağıdakilerden hangisi dadaist şiirin özelliklerinden biridir?
 - a. Geleneksel biçimleri kullanmak
 - b. Doğa betimlemeleri yapmak
 - c. Bilinçaltını gerçek kabul etmek
 - d. Alaylı, ironik bir söylem yaratmak
 - e. Didaktizmi esas almak
10. Kolajlarında uyguladığı gazete, posta pulu, tren bileti gibi nesnelerle düzenlemeler yapma tekniğini şiirlerine de yansıtır. Gazete başlıklarından, reklam sloganlarından aldığı metinlerle şiirler oluşturmaya çalışır. 1922’de yayımlanan “İnek Manifestosu” dadaizmin önemli metinlerinden biridir. Kısaca tanıtılan şair aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Jean Arp
 - b. Kurt Schwitters
 - c. Tristan Tzara
 - d. Francis Picabia
 - e. Robert Desnos

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. a	Yanıtınız yanlış ise “Giriş” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. c	Yanıtınız yanlış ise “Kübizmin Ortaya Çıkışı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. b	Yanıtınız yanlış ise “Kübizmin Ortaya Çıkışı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. d	Yanıtınız yanlış ise “Kübizmin Ortaya Çıkışı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. e	Yanıtınız yanlış ise “Kübist Şiirin Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. c	Yanıtınız yanlış ise “Kübist Şiirin Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. a	Yanıtınız yanlış ise “Dadaizmin Ortaya Çıkışı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. e	Yanıtınız yanlış ise “Dadaizmin Ortaya Çıkışı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. d	Yanıtınız yanlış ise “Dadaist Şiirin Genel Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. b	Yanıtınız yanlış ise “Dadaizmin Önemli Temsilcileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Akira Kurosawa’nın “**Rashomon**” (1950), Stanley Kubrick’in “**Otomatik Portakal**” (1971), Tom Tykwer’in “**Koş Lola Koş**” (1998) filmleri bu çerçevede değerlendirilebilir.

Sıra Sizde 2

Rusya’ya ekonomi eğitimi için giden Nazım Hikmet, Rus sınırlarına girer girmez oradaki açlık ve sefaletle yüzleşir. Gazetede gördüğü farklı teknikle yazılmış bir şiirin bu sefaleti çok iyi anlattığına şahit olur. Bu şiir sonra daha yakından ilgileneceği Mayakovski’nindir. Nazım Hikmet’in “Orkestra”, “Makinalaşmak” gibi şiirlerinde bu etki çok açıktır. İlgili ünite de ayrıntılı bilgiye ulaşabilirsiniz.

Sıra Sizde 3

1930’ların sonundan itibaren Türk Edebiyatında etkili olmaya başlayan Garipçiler diye adlandırdığımız Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rıfat üçlüsünün böyle davranışları vardır. Üçlü, Orhan Veli’nin balonlarla sokaklarda gezmesi, çelenkle düğüne gitmesi ve sıra dışı bir şiir yazmasından dolayı edebiyat kamuoyu tarafından “garipçiler” diye nitelendirilmeye başlanır. Grubun adı aslında “Tahattur” olacakken bir arkadaşlarının araya girerek “size herkes ‘garip’ diyor, öyleyse adınız da garip olsun” demesinden sonra bu ismi benimserler.

Sıra Sizde 4

Teknik olarak tam anlamıyla dadaist olmasalar da kuralları yıkmaya noktasındaki tavırlarıyla Garipçilerin dadaizmden etkilendiğini söyleyebiliriz. Garipçilerin ötesinde, onların ironik, bozucu, yıkıcı tavırlarını devam ettiren bazı şairlerin şiirlerinde ve zaman zaman II. Yeni şiirinin içinde dada ve hatta kübizm etkisi bulmak mümkündür. Ercan Belen’in “X+Y Denklemi”; Melih Cevdet’in “4 X 400 Engelli”; Ümit Yaşar Oğuzcan’ın “Memeli Şiir”i gibi pek çok şiir dadaizm izleri taşır. Bu şiirleri görmek için Ümit Yaşar Oğuzcan’ın *Garip Şiirleri Antolojisi* kitabına bakabilirsiniz.

Okuma Parçası

İnek Manifestosu

Evvela farklı ineklerin aynı kovanın içine sağılmasını doğal bulmuyorum. Farklı inekleri farklı kovalara sağmalısınız. Bu durumun bile bir amacı yok, kaldı ki farklı insanların da aynı kovadan süt içmeleri ahlaka tezattır. Aynı ineğin sütü farklı insanlar için farklı kovalara sağılarak bu sorunun üstesinden gelinebilir. Bir ineğin farklı kovalara sağılması üstelik (bugün olduğu gibi) şişelenmesi de doğal değildir. Sütün doğası gereği inekte kalmalı ya da yavrusunun veya insanın midesinde durmalıdır, kesinlikle bir şişenin içinde değil. Öte tarafta, bugünün yaşam ritmi içinde büyük kentlerde yaşayan insanların, süt içmek için kalkıp istedikleri zaman köye gidip, kişisel ineğinin memesinden süt içmeleri de pek mümkün değil. Ayrıca yer darlığından dolayı şehirdeki herkes için inek beslemek de imkânsız. sonuç olarak hem modern yaşamın içindeki modern insanlar hem de inekler için tek bir hijyenik çözüm yolu var.

Bırakalım inekler huzur içinde çayırda otlasın, memelerine takacağımız boruları da büyük şehirlerin yeraltından geçen gaz borularına bağlayalım. Fakat bu boruların kesinlikle birbirine bağlanmaması, paralel döşenmesi gerekiyor. Bu boruları direkt binaların içine, odalara gelecek şekilde ve kullanılabilecek makul bir yükseklikte bağlamak şart. Odaanın içine bağlanmış boruya zevkinizi yansıtan bir musluk bağlayabilirsiniz. Eğer gerekirse borunun ucuna bir meme takılabilir. Bu şekilde inek sahibinin canı süt istediğinde, ineğin memelerini sağabilir. görüldüğü üzere bu hem inekler için hijyenik ve sağlıklı, hem de genel ahlaka uygun bir çözümdür.

Kurt Schwitters, 1922

Mekanik Ustura

Arkana yaslan ve ağaçlardaki yaprakları say

ORMANDA BİR BİR

GENÇ KIZLAR GİTTİ

Yeşilin şatafatlı dünyaları, mavininkilerle birleşti

iiiiiiiiiiiiiii

Fillerinaslanlarınkaplanlarınıyanlarınvejaguarların ormanı

Bir parçasın sen

Ama Clamart'ı düşünüyorum

Aşya'da bir orman BİR FINDIK ve iki Amerika

GÜVERCİN UÇUYOR

UÇAK UŞUYOR

HI HI HI HIHA HA HA HA HA

Sonsuzluğumuzun

Ölçülmezliği

Beyazlık ve mavilik

GEL GÖR

Sessizliğin Meryem'ini

Tren istasyonlarına gideceğiz

Ve limanlara

BURADAN GEÇTİ

TAHTA GELİNCİK / BAKİRELERİN HIRSIZI

BURADAN GEÇTİ

Demiryolu gemisiyle

Yerkumdenizin üzerinden

YAĞACAK

Ve sonra tufan olacak

Pierre Albert-Birot

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

Ana Britannica (1994). Ana Yayıncılık, İstanbul.

Antmen, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali (2013). *Sanat Manifestoları-Avanguard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Blau, Eve- TROY, J. Nancy (2002). *Architecture and Cubism*, Cambridge: The MIT Press.

Braque, Georges (2008). "Sanat Üzerine Düşünceler", *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (Haz.: Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Cox, Neil (2000). *Cubism, Art and Ideas Series*. London: Phaidon Press Limited.

Dictionnaire Larousse Ansiklopedik Sözlük (1993).

Duranay, Halil (2014). *Dada Bir Armadillo'dur*. (Derleyen Halil Duranay). Kocaeli: Kült Neşriyat.

Eroğlu, Özkan (2014). *Dada*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Göker, Cemil (1982). *Fransa'da Edebiyat Akımları*. Ankara: DTCF Basımevi.

Hopkins, David (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*, (Çev.: Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi.

Kaplanoglu, Lütfü (2008). "Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*.

Karaalioglu, Seyit Kemal (1965). *Edebiyat Akımları*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

Kuenzli, Rudolf (2006). *Dada*. London: Phaidon Press Limited,

Kuranov, Sadulla (2012). "Şiirin Geometrik Şekli", *Gazi Türkiyat*, Güz 2012/11.

Oğuzcan, Ümit Yaşar (2008). *Garip Şiirleri Antolojisi*. İstanbul: DonKişot Yayınları.

Théma Larousse Tematik Ansiklopedi, Sanat ve Kültür Dünya Cildi (1993).

Tzara, Tristan (2005). *Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler*. (Haz. Tozan Alkan). İstanbul: DonKişot Yayınları,

Yurtsever, Hüseyin (2014). *Kozmos-Kaos-Kübizm*. Ankara: Detay Yayıncılık.

3

Amaçlarımız

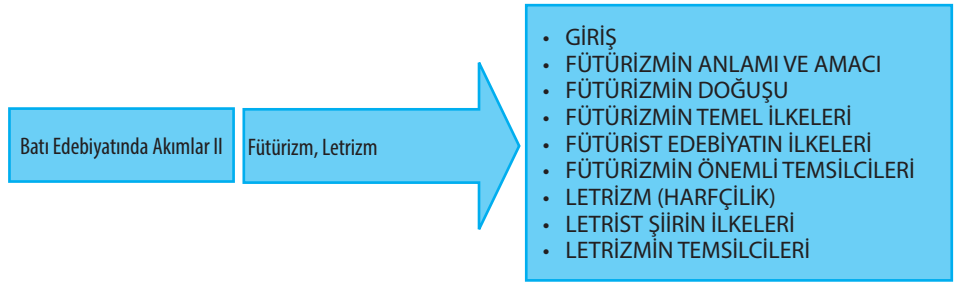
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Fütürizm ve letrizm kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Fütürizm ve letrizmin ortaya çıkışını ve gelişim seyrini değerlendirebilecek,
- Fütürizmin ilkelerini ve bu ilkeler doğrultusunda ortaya konan eserleri çözümleyerek fütürizm ile yaşam arasındaki ilişkiyi açıklayabilecek,
- Letrizmin ilkeleri ile eserler arasındaki bağlantıyı çözümleyebilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Fütürizm (Gelecekçilik)
- Dinamik Yapı
- Bildirge (Manifesto)
- Letrizm (Harfçilik)
- Harf

İçindekiler



Fütürizm, Letrizm

GİRİŞ

Edebiyat akımı, belli bir dünya görüşü ve sanat anlayışının belirlediği amaçlar etrafında gelişen hareketin adıdır. Bu ünite ele alınan fütürizm ve letrizmin dünya görüşünün ve sanat anlayışının belirleyicisi, XX. yüzyılın savaflara ve rejim değişikliklerine sahne olan siyasî yapısı ile hızlı sanayileşme ve teknolojik gelişmelerin etkilediği ekonomik yapısıdır. Toplumun sosyal, kültürel, felsefi, ahlaki vb. diğer katmanlarını da etkileyen gelişmeler şair ve yazarların hoşnutsuzluklarının/tepkilerinin ana kaynağını oluşturur. Yaşadığı dönemde savaflara, kavgalara şahit olan sanatçıların tepkisi öncelikle toplumda iyi gitmeyenlere sonrasında da tüm bu olanlara ayak uyduramayan edebiyatadır.

Bu akımlar tepki olarak ortaya çıkmalarına karşın sanatın ve edebiyatın gelişimine katkı sağlamaları bakımından önem arz etmektedirler. Bu yüzden ünite akımların hem ortaya çıkış nedenlerine hem de ilkelerine yer verilmiş, teorik bilgi örneklerle desteklenmeye çalışılmıştır.

FÜTÜRİZMİN ANLAMI VE AMACI

Fransızca “futar” (gelecek) kelimesinden türetilen “fütürizmin” Türkçe karşılığı “gelecekçilik”tir. XX. yüzyıl başlarında dünyadaki gelişmelerin gerisinde kaldığı düşünülen İtalya’yı canlandırmak ve güçlendirmek için ortaya çıkan Fütürist akımın düşünsel temelinde geleceği makine ve hız ile inşa etme fikri vardır. Fütürizmin amacı, dünyadaki dinamikleri **makine, enerji, hız**-çeşitli teknikler aracılığıyla sanat eserleriyle buluşturmak ve böylece insanların aktif bir rol ile geleceklerini kurgulamalarını sağlamaktır. Bu nedenle fütürist eserler makine, enerji ve hızın dinamizmini yansıtan niteliğe sahip ürünlerdir. Resim, mimari, heykel, tiyatro, sinema, edebiyat, müzik gibi birçok sanat dalına ait fütürist eserler, teknolojinin ve sanayinin gelişimini, değişimini, hızını insan yaşamıyla bütünleştirdiği ölçüde işlevseldir.

Makine, enerji ve hızın yaşamda yarattığı dinamizmin sanat eserlerine yansması, sanat eserinin iki temel yapısı (şekil ve içerik) nda yapılacak düzenlemelerle mümkündür.

Plastik sanatların bir diğer adı görsel sanatlardır. Resim, heykel, mimari, grafik bu gruba giren sanat dallarıdır.



DİKKAT

FÜTÜRİZMİN DOĞUŞU

20. yüzyıl başında İtalya’da ortaya çıkan ve sonrasında Fransa ve Rusya’da yayılan Fütürizm önce plastik sanatlarda ardından edebiyatta etkili olmuş bir sanat akımıdır. Diğer sanat akımları gibi fütürist akım da ait olduğu coğrafyanın bir sonucudur denebilir. Akımın ortaya çıkışının başlıca nedenleri şunlardır:

- XX. yüzyılın sosyal, siyasal, ekonomik, ahlakî yapısı ve bu yapının insanlar üzerindeki olumsuz etkileri
- İtalya'nın Avrupa ülkelerinin gerisinde kalması
- Sanat/edebiyat akımlarının olması

Akımların ortaya çıkışı coğrafya ve toplum ile doğrudan ilintilidir. Coğrafyanın fizikî, siyasî, ekonomik koşulları sosyolojik yapıyı, sosyolojik yapı da insanın ruh hâlini etkileyerek akımların ortaya çıkışında etkili bir zincir oluşturur. Örneğin Romantizm dışında neredeyse hemen her akımın Fransa'da ortaya çıkmasının nedeni Fransa'nın Avrupa ve dünyadaki siyasî ve kültürel gücüdür.

Fütürist akımın İtalya'da ortaya çıkmasının sebebi ise İtalya'nın siyasî ve ekonomik durumudur. İtalya, 20. yüzyılda sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle güçlenen İngiltere, Fransa ve Almanya gibi ülkelere göre daha yavaş gelişme göstermiştir. Fütüristlerin bu durum için sunduğu çözüm önerisi, sanayi ve teknolojinin imkânları ile yeni bir dünya yaratmaktır. Bu dünya insanoğlunun pozitif düşünceleriyle ve ümitleriyle kurulacaktır. Hızla ilerleyen sanayileşme ve teknoloji sanat ile bütünleştirildiğinde insanoğlunun mutlu yaşayacağı dünya yaratılmış olacaktır.

20. yüzyılın ilk çeyreği bir taraftan empresyonist, bir taraftan kübist bir taraftan da dadaist akımın devam ettiği zaman dilimidir. Fütürist akım yaşanan somut gelişmelere, I. Dünya Savaşı, sanayileşme, nüfus artışı vb., rağmen sembolik anlatımda ısrarcı olan empresyonizme karşı bir çıkış olarak da değerlendirilebilir. Çünkü fütüristlere göre sembolik dil bir yönüyle akıl tutuculuğudur. Sembol doğası itibarıyla değişken olmayan, sabit ve tekrarlanan bir unsurdur. Oysaki fütüristler durağanı değil hareketli olanı, tekrar edileni değil çağı yakalayanı tercih ederler. Çünkü 20. Yüzyılın siyasî, sosyal, kültürel yapısı bunu gerektirmektedir.

Tuğrul İnal (2013), mevcut sanat/edebiyat akımlarının fütürist akıma hazır bir ortam bıraktığını ve bunun fütürizm üzerindeki etkisini şöyle açıklamaktadır: “1760’lı Avrupa’nın “düşünür” niteliği, 1914 öncesinde uluslararası “bilimsel” ve “artistik” bir niteliğe dönüşmüştür. New York’ta Armony Show’da bine yakın tablonun sergilenişi (1913), Picasso ve Braque’ın Paris ve Prag’la olan ilişkileri, Gleizes ve Le Fauconnier’in Moskova sergileri, Marinetti’nin Milano, Brüksel, Londra, Paris, Moskova gezileri insanı şaşırtan ama çığ gibi büyüyen ve giderek etkileyici olan yeni yazın ve sanat beğenisini uluslararası bir düzeyde egemenleştiren salt birkaç örnektir.” Çağı yakalayarak geleceğe varmak isteyen fütüristler için sosyal ve kültürel ortam hazırdır. Onlar da bu durumu kendi lehlerine değerlendirerek bir akım başlatmışlar ve bu akımı kısa sürede yaymışlardır.

“Hız”ın insan için önemini fark eden fütüristlerin ortaya çıkışı *Filippo Tommaso Marinetti* (1876-1944) isimli İtalyan şairin 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa’da çıkan *Le Figaro* gazetesinde yayımladığı bildirge ile olmuştur. *Fütürizm Manifestosu* başlığını taşıyan bu bildirge fütürist akımın ilk ve öncü **bildirgesi**dir. Şair, yazar Marinetti “*Şiddetli başkaldırımızı dile getiren bu manifestoyu İtalya’dan dünyaya duyuruyoruz.*” ifadesiyle Avrupa ve Rusya’da yayılacak ve kendisinden sonraki akımların oluşumuna zemin hazırlayacak olan fütürist akımın başladığını dünyaya ilan etmiş olur. Marinetti’nin bildirgesinde dikkati çeken “savaş, devrim, şiddet, saldırgan, korkusuz vb.” kelimeler bu akımın bir “başkaldırı” olduğunu göstermektedir. Geleceği hedefleyen bir şair olarak Marinetti’nin geçmişe ve geçmişe ait her şeye karşı başlattığı başkaldırı ve bunu dile getirme tarzı akımın kısa sürede yayılmasına, pek çok sanat dallını etki altına almasına neden olmuştur. Ayrıca yapılan söyleşiler, çeşitli sergi ve konserler ile kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması fütürizmin Avrupa’da hızla taraftar toplamasını sağlamıştır. 1909-1914 yılları arasında resimden müziğe, şiirden heykele, mimariden sinemaya pek çok sanat dalının fütürist bildirge ve eserlerle bu akımı desteklediği görülür.

Türkçe karşılığı “**bildirge**” olan “manifesto”nun anlamı, toplumsal bir hareketin siyasal inanç ve amaçlarının açık ifadesidir.

1914 yılında tüm dünyayı etkileyen I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Fütürizm Avrupa'daki etkisini kaybetmiştir. Bunun sebebi fütürist sanatçılardan bazılarının ölümü, bazılarının ise farklı sanat akımlarının etkisi altına girmesidir. Fütürizm 1929 yılında Marinetti ile yeniden gündeme gelmiş ancak savaş sempatzanlığı nedeniyle tepkiler almıştır. Savaşı savunduğu için taraftar kaybetmeye başlayan akım daha sonra yerini dadaizm, sürrealizm, kübizm, reyonizm, vibrizm, planizm, serenizm, omnizm gibi akımlara bırakarak son bulmuştur.

Fütürist akımın Avrupa'nın dışında yayıldığı coğrafya Rusya'dır. 1912 yılında yayımlanan Genel Beğeniye Tokat başlıklı bildirge fütürizmin ilkelerinin yayımlandığı en önemli bildirgelerden biridir. Bu bildirgeyi imzalayan **Rus fütüristler** V.V. Mayakovski (1883-1930), David Burlyuk (1882-1967), Velimir Hlebnikov (1885-1922) ve Aleksei Kruchenykh (1886-1968)'tır. Rusya'da 1910-1928 yılları arasında fütürizm aktif bir akım olarak siyasî ve kültürel yapıda etkisini hissettirmiştir.

Rus fütürizminin, İtalya'da başlayan fütürist akımın "geleneği reddetme" üzerine kurulu ilkesine bağlı geliştiği görülür. Şiirde yenilik yaratmak için kelimeleri özgürce kullanmanın önemli olduğunu düşünen Rus fütüristler, bunun savunuculuğunu yaparak yıllar sonra eser verecek Rus şairleri de etkilemişlerdir. Rus fütürizminin materyalist bakış açısı, devrimci tavrı, kelimeleri özgür kullanımı Türk edebiyatının önemli şairlerinden olan Nazım Hikmet Ran'ı da bir dönem etkilemiştir.

Rus fütürizminin üç koldan geliştiği görülür: *Kubo-fütüristler*, *egofütüristler*, *tsentrifüg*. Geleneğe, var olan değerlere, edebiyatın klasik yapısına karşı çıkan Rus fütüristler yeniliği materyalist ve ideolojik bir yapı üzerine inşa etmek istemişlerdir. Özellikle *Kubo-fütüristler* kelimelerin özgür olması gerektiğini ve şiirin dış yapısının anlamı okura ulaştırmak için daha önemli olduğunu ileri sürerek taraftar toplamışlardır. Kubo-fütüristlerden sonra dikkat çeken diğer grup "*tsentrifüg*"lardır. *Tsentrifüg* grubunun farkı, geçmişini tamamen reddetmemeleridir. Onlara göre moderni yakalamak için geçmiş yok saymaya gerek yoktur.

Fütürizm bir başkaldırı ve devrimci bir hareket olarak tanımlanmaktadır. Rus fütürizmi bu tanımlara uygun bir akım olarak gelişim göstermiştir. Özellikle aralarında Mayakovski'nin de yer aldığı *Kubo-fütüristler* fütürizmi materyalist bir dünya görüşü ile politize etmişler ve bu nedenle Sovyet rejimi ile çatışmışlardır. Çarlık Rusyası'nın baskıcı yönetimine karşı Bolşeviklere yaklaşıma başlayan fütüristlerin politik ve edebî görüşleri sosyalist çizgide gelişme göstermiştir. Rus Fütüristler 1917 Ekim Devrimi'ni desteklemişler ve kendilerini "solun ustaları, modern sanatın emekçileri, yeni yaşamın yeni insanları ve çağın yüzü" olarak tanımlamışlardır. Fütüristler bu tercihlerini 1920'li yıllarda Mayakovski'nin çıkardığı LEF dergilerinde bir araya gelerek kamuoyuyla da paylaşmışlardır. Dergide sanatı yaşama dahil etmek için çalışan Rus fütüristler, 1928 yılında derginin kapanması ve iki yıl sonra Mayakovski'nin ölümüyle dağılmışlardır.

Fütürizmin Bildirgeleri

Sanat akımları zaman zaman bir bildirge ile tanıtılır. Bazen tek bir kişi bazen ise aynı akıma mensup birden fazla kişi tarafından yazılan bu metinlerin özünü akımın amacı, ilkeleri, eleştirileri ve hedefleri oluşturur. Kamuoyu ile paylaşıldığı için bir nevi çağrı niteliği de taşıyan bildirgeler okura ulaşmanın da en hızlı yoludur. Bu nedenle fütürizmin birden fazla bildirgesi vardır.

Fütürizmin diğer sanat akımlarından farklı olarak birden fazla bildirgesinin olmasının bir diğer sebebi, Marinetti'nin yeni bir dünyanın yaratılması gerekliliğine çeşitli eylemlerle dikkat çekmiş olmasıdır. Marinetti'nin meydanlarda yaptığı konuşmalar, düzenlediği söyleşiler, beraberinde resim, heykel sergilerinin yapılmasını teşvik ederek fütürist akım sanatçılarının toplu bildirgeler yanında bireysel bildirgeler de yayımlamasına neden olmuştur.

Rus fütüristlere ait Genel Beğeniye Tokat isimli bildirgenin iletisini bildiride geçen şu cümle taşımaktadır: "Puşkin, Tolstoy, Dostoyevski ve diğerlerini çağdaşlığın gemisinden atmak gerek."

Fütürizmin savunuculuğunu yapan ilk LEF dergisi 1923-1925 yılları arasında LEF (Sol Sanat Cephesi) ismiyle, diğeri ise Novy LEF ismiyle (1927-1928) yılları arasında yayımlanmıştır.

Fütürizmin ilk bildirgesi *Filippo Tommaso Marinetti* (1876-1944)'nin 1909 yılında Fransada yayımladığı *Fütürizm Manifestosu*'dur. Marinetti'nin kaleme aldığı bu bildirge diğer sanat alanlarında da fütürist bildirgeler yazılmasına yol açmıştır. Fütürizmin resim sanatındaki önemli bildirgesi *Umberto Boccioni* (1882-1916)'nin 1910 yılında yazdığı *Fütürist Resim: Teknik Manifesto*'dur. Bu manifesto fütürizmin temel ilkelerinden biri olan "hareket-hız-dinamizm-gelecek" kavramları arasındaki ilişkiyi açıklaması bakımından önemlidir.

Umberto Boccioni (1882-1916)'nin kaleme aldığı diğer manifesto heykel sanatı ile ilgilidir. 1913 tarihli *Fütürist Heykel Teknik Manifestosu* başlıklı bildirgenin ana iletisi de sanat eserinin yaşamdaki hareketliliği yansıtması gerektiği fikri üzerine kuruludur.

Fütürizmin edebiyat alanındaki önemli bildirgesi ise *Guillaume Apollinaire* (1880-1918)'in 1912 yılında kaleme aldığı *Fütüristlerde Gelenek Karşıtlığı* isimli bildirgedir. Fransız şair, eleştirmen Apollinaire, bu bildirgede okuru etkilemenin yolunun ses, şekil ve görüntüyü bir arada kullanmak olduğunu vurgulamıştır. Apollinaire'e göre şiir aynı zamanda bir müzik yapıtı olmalıdır. Çünkü şiirde kullanılan her bir harfin bir ses değeri vardır ve şiirin bütününe hâkim olan bu ses okura ulaştırılmalıdır.

Fütürist akımın tiyatroya ait manifestosu *Oyun Yazarları Bildirgesi* başlığı ile *Filippo Tommaso Marinetti* (1876-1944) ve diğer fütürist yazarlar tarafından 1913 yılında imzalanmıştır. Bildirgenin ana iletisi tiyatrodaki alışlagelmiş tekniklerden vazgeçilmesi gerektiğidir. Tiyatro, Marinetti'nin fütürizmi yaymak için kullandığı araçlardan biridir. Bir vasfı da oyun yazarlığı olan Marinetti, hem kaleme aldığı oyunlar ile hem de oyunların sergilendiği sahnede okuduğu Yuhalamanın Hazzı başlıklı manifestosu ile alışlagelmiş her şeye alışılmışın dışında söylem ve davranışlarla tepki gösterdiğini/ göstereceğini ilan etmiştir.

Fütürizmin bir diğer bildirgesi *Luigi Russolo* (1885-1947) tarafından yazılan *Gürültü Sanatı*'dır (1913). Russolo bu bildirgeyi fütürist akımın geleceği teknoloji üzerine kurma fikri üzerine yazmıştır. Makineler, aletler, trenler, araçlar vb. hemen hepsi ses hatta gürültü ile çalıştıkları için gelecek de gürültü üzerine inşa edilecektir. Russolo'ya göre 20. yüzyıl müziği de teknolojinin bu gür sesini yansıtan tonda olmalıdır.

Rus fütüristlerin bildirgesi ise 1912 yılında *Genel Beğeniye Tokat* isimli derleme eser içinde yayımlanmıştır. Bu bildirgeyi D. Burlyuk, V. Mayakovski, V. Hlebnikov ve A. Kruchenykh imzalamıştır. Bildigedeki can alıcı maddelerden bazıları şunlardır: "Biz çağımızın yüzüyükz.(...) Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u, vb.'ni, çağdaşlık gemisinin bordasından fırlatıp atmak gerekir..." (Batur, 2002) Rus fütürizmi de geçmişe tutsak olmayıp modern olanı üretmek amacındadır. Bildirgede buna dikkat çeken fütüristler, şairlerin özellikle yeni kelimelerle söz dağarcıklarını genişletmeleri gerektiğini belirtmişlerdir.

FÜTÜRİZMİN TEMEL İLKELERİ

20. yüzyılın ilk yıllarında savaşın olumsuz sonuçlarıyla karşı karşıya kalan insanoğlunun geçmişe bir tepki ve yaşanan döneme bir başkaldırı şeklinde başlattığı fütürist akım, ilkelerini hemen her sanat dalına ait ayrı bildirgelerle kamuoyuna duyurmuştur. Bu nedenle farklı sanat dallarına ait bildirgelerden hareketle fütürizmin amaçlarını ve onları bu amaçlara ulaştıracak ilkeleri tespit etmek mümkündür. Fütürizmin Temel İlkeleri başlıklı bu bölümde edebiyat, resim, heykel, tiyatro ve müzik alanında etkili olan fütürist akımın hangi ortak ilkeler paydasında birleştiği ve bu durumun fütürizme nasıl katkı sağladığı üzerinde durulacaktır.

Eskiye Reddetme

Fütürist akımın temel amacı "gelecek"i inşa etmektir. "Gelecek"i yeni bir dünyayı yansıtan sanat eserleriyle kurmaya çalışan fütüristler Tuğrul İnal'ın(2013) betimlemesiyle "yenilenmiş bir dünya özlemiyle yanıp tutuşan gizemciler"dir. Bu nedenle onlar işe geçmişe ait her

Fütürizmin hızla yayılmasında bildirgeler kadar dönemin yayın organlarının da önemli role sahip olduğu görülür. Alman, İngiliz, Fransız dergiler fütürist akımı yayımladıkları yazılarla desteklemişlerdir. Viyana'da çıkan *Die Fackel* ve *Der Brenner*, Imago; Floransa'da *Lacerba* vb.

şeyi yok sayarak başlamışlar ve bu tercihlerini “Biz müzeleri, kitaplıkları, her türlü akademiyi yıkmak istiyoruz”, diyerek ilan etmişlerdir. Yeni bir dünya için yeni bir sanat yaratmanın gerekli olduğunu düşünen fütüristlerin bu amaç uğruna kütüphaneleri, müzeleri, tüm sanat eserlerini keskin bir tavırla reddettiği görülür. Fütürizmin öncüsü Filippo Tommaso Marinetti fütürizmin ilk bildirgesinde (1909) geçmişe karşı tavrını şu cümlelerle ortaya koymuştur: “*Yüzyılların son kalesinde duruyoruz!.. Amacımız İmkânsız'ın gizemli kapılarını yerle bir etmekse, o halde neden geçmişe bakalım? Zaman ve mekân dün ölmüştür.*” (Antmen, 2014) Marinetti bu cümlesiyle, durağanlaşan, yavaşlayan, mutsuzlaşan dünyayı yıkıp yerine dinamik, yenilenen ve mutlu bir dünya kurmanın sanıldığı gibi imkânsız olmadığına, bunun için geçmişin ölü kabul edilmesinin yeterliliğine vurgu yapmaktadır.

Ressam Umberto Boccioni, Marinetti ile aynı fikre sahip olduğunu bir yıl sonra (1910) kaleme aldığı *Fütürist Resim: Teknik Manifesto* başlıklı bildirmede “*Ne pahasına olursa olsun, hayatın içine dalacağız. Zafer kazanmış bilim, bugün geçmişini inkâr ederek zamanımızın gereksinimlerine yanıt verme çabası içindedir; biz de sanatı geçmişin boyunduruğundan kurtararak en azından içimizdeki entelektüel girişimlere yanıt vermesini istiyoruz*”, (Antmen, 2014) cümleleriyle açıklamıştır. Boccioni'ye göre entelektüel gelişim için sanatçının zihnini geçmişin klişelerinden kurtarması şarttır. Çünkü geçmiş, sanatçının yaratıcılığını engellemektir.

Fütürist ressamların bir diğer bildirgesi *Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi* başlığını taşımaktadır. Luigo Russolo bu bildirmede resmin XX. yüzyıla kadarki durumunu ve fütürist resmin özelliklerini kaleme alır. Ona göre XX. yüzyılda resim “sessiz bir sanat”tır. Antikçağın, Rönesans'ın, XV. ve XVI. yüzyılların ressamaları, kompozisyonlarına tema olarak çiçekleri ve fırtınaları seçtikleri zaman bile sesleri, gürültüleri ve kokuları, resimsel olarak dile getirmeyi akıllarının ucundan geçirmemişlerdir. Bu nedenle resimler ölgün çizgiler, tutkusuz dik açılar, gri ve kahverengi gibi bulanık renkler, küp, pramit gibi statik formlar ile devingenliği engelleyen zaman ve yer birliği içine sıkışıp kalmıştır. Oysaki resim için form bakımından içbükey ya da dış bükey, üçgensel, elips, uzun, konik, küresel, sarmal vb., sesler, gürültüler ve kokular; renk bakımından sarı, kırmızı, yeşil çivit rengi, gök mavisi ve mor sesler vardır. Fütürist ressamlar tüm bunları kullanarak sanat alanında yeni yollar açtıklarına inanırlar. Russolo, fütürist resmin modern sanat anlamında neler yaptığını şu cümlelerle özetlemiştir: “*Biz daha önceden, dünyanın sanatsal duyarlılığında modern, dinamik, sesli, gürültülü ve kokulu yaşama, yönelik bir tutku yarattık ve gösterişle, donmuş, mumyalaşmışa dinginlik ve düşünsel soğuklukla örtülmüş coşkusuzluğa duyulan manyakça bağlılığı yıktık*” (Batur, 2002).

Balilla Pratella fütürizmin müzik alanındaki temsilcilerinden biridir. 1911 tarihinde yazdığı *Fütürist Müzisyenler Manifestosu*'nu “... Rameau çağından beri kurulmuş hiyerarşiden, sessel malzemeyi kurtarma ve her yapıt için daha önceki modellerin yinelenmesi olmayan bir biçim tasarlama isteği...”ni dile getirmek için yazdığını özellikle vurgular. Bu vurgu, müzisyen fütüristlerle diğer fütüristleri birleştirir.

Fütürizm Rusya'daki temsilci Viladimir Mayakovski (1893-1930) dir. Mayakovski gelecekçi şiirle Marinetti'nin 1912 yılında Moskova ve Petersburg'da yaptığı konuşmalarda tanışır. Mayakovski'nin gelenek konusundaki tavrı Marinetti ve diğer fütüristlerle ortaktır. “*Ceketimizi değil, iç organlarımızı değiştirelim.*” söylemi şairin gelecekçi şiir için gelenek ve geçmişi yok saydığını göstermektedir.

Dinamizm, Hız ve Teknolojiyi Yansıtan Eser Verme

Fütürist akımın sanat eserlerini hem teknik hem de tematik açıdan etkisi altına aldığı üç temel unsur hız, dinamizm ve teknolojidir. Bu etkenler, fütüristlerin “eski”yi reddetme, “yeni”yi var etme sebebidir. Çeşitli nedenlerle dünya hızla küçülürken akıl tutuculuğundan kurtulmak gerektiğine inanan fütüristler yeni dünyanın dinamiklerinin hız, teknolojik ve bilimsel gelişmeler olacağına inanırlar. Eskiye ait her şeye karşı savaş başlatan

fütürist sanatçıların devrimci tavrının dinamik sanat yaratma noktasında hissedildiği görülmür. Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 tarihinde yayımladığı bildirgede yer alan şu cümleleri yeni bir dünya yaratmak isteyen devrimci fütüristlerin inancını yüksek tonda dile getirmektedir:

“Çalışmakla, hazla ve ayaklanmayla heyecanlanan büyük kitleler için şarkılar söyleyeceğiz; modern başkentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli dalgalarının; cephaneliklerin ve tersanelerin şiddetli elektrik ışığıyla mehtaplanarak parlamış gece öfkesinin; dumanlar saçan yılanları yutan açgözlü tren istasyonlarının; bulutlar üzerinde dumanlarıyla asılı duran fabrikaların; dev jimnastikçiler gibi nehirleri bir ucundan bir ucuna birleştiren, güneşte bıçaklar gibi parıldayan köprülerin; ufku koklayan serüvenci vapurların; tekerlekleri rayları tüplerle gemlenmiş dev çelik atlar gibi döven iri lokomotiflerin; pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi, tezahürat yapan kalabalıklar gibi ses çıkaran uçakların zarif uçuşlarının şarkısını söyleyeceğiz”(Antmen, 2014).

Fütüristlere göre yeni dünyayı anlatacak yeni sanatın ana malzemesi enerji, makine ve hızdır. Trenler, uçaklar, vapurlar; köprüler; fabrikalar, tersaneler enerjinin, hızın ve gücün kaynaklarıdır. Bu kaynaklar yaşamın hareketliliğinin sembolü oldukları gibi insanın gücünün de kanıtıdır. İnsanoğlu kendisinin kumanda edebileceği makinelerle geleceğini kurabilir. Makineye hâkim olan insan böylece mutlu geleceğini de garanti altına almış olur.

Fütürist akımın etkisinde kalan tüm sanatçılar insanı mutlu edecek geleceğin makine sayesinde mümkün olacağı ilkesinde hemfikirdirler. Bu nedenle makineye, enerjiye, hıza ait ne varsa hepsini eserlerinde kullanarak akımın temel ilkesine uygun hareket ederler. Malzeme sanat dalına göre farklılık gösterse de tüm sanat dallarınca izlenen iki temel yol vardır:

- *Tematik yapıyı* makine, enerji, hız ve dinamizm üzerine kurmak
- Makinenin, enerjinin, hızın varlığını sanat dallarına ait *çeşitli tekniklerle eserlere taşımak*. Örneğin resimde varlıkların hareketini hatırlatan çizimler yapmak, şiirde ise makinenin gürültüsünü çağrıştıran farklı ses yapılarını kullanmak.

Modern Sanat Yaratma

Yeni ve devrimci bir yaşam ve sanat için geçmişi yok sayan fütüristler geleceği alışlagelmiş ne varsa hepsini değiştirerek kurmak istemişlerdir. Bu nedenle çağın gelişmelerini takip etmiş ve teknolojik, endüstriyel yenilikleri insan yaşamına dahil edebilecekleri sanatın peşine düşmüşlerdir. İnsanları durağanlıktan kurtaracak olan teknolojik gelişmeler yaşamın devamlılığı için önemlidir. Bu gelişmeler, yaşamın devingenliği için insan ile ilgili her şeyde hissedilmelidir. Fütürist sanatçıların ortak ilkelerinden bir diğeri bu paradigma üzerine kuruludur. “Sanat modern olmalıdır”. Geleceğin teknoloji, dinamizm ve hız üzerine kurulabileceğine inanan gelecekçiler bu dinamikleri sanatta kullanarak modern sanatı yaratmak isterler. Bu yüzden sanatçının temel görevini “çağı ve teknolojiyi takip etmek” olarak tanımlarlar. Sanatçı değişen ve gelişen dünyayı eserlerinde yorumlayarak geleceğe katkıda bulunmalıdır. Örneğin makinenin gücünü resimde, şiirde ya da heykelde sembolize ederek toplumların mutluluğu için mekanik dinamizmin nasıl bir önem taşıdığını insanlara anlatmalıdır. Sanatçı değişim halindeki dünyayı eşzamanlı takip edebilmeli, durağan ve sıradan olandan uzak durmalıdır.

Makinenin, trenin, uçağın, teknolojinin ve hızın sebep olduğu dinamizmin edebiyata yansması ünite içinde ayrıntılarıyla anlatılacaktır. Bu nedenle, Modern Sanat başlığı altında sadece, teoriyi desteklemesi açısından, fütürizmin modern sanat ilkesinin resim, heykel ve mimarideki etkisine yer verilecektir.

Yaşamın değişken hareketliliğini resme yansıtabilmek için renk ve biçimden daha farklı malzemeye ihtiyaç duyan fütürist ressamlar obje ne olursa olsun onu ait olduğu atmosferin tümünü görünür kılacak şekilde resmetmeye çalışmışlardır. Resim sanatındaki amaçlarını “Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizmin içinde be-

lirli bir sabit an değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli dinamizm duygusunun kendisidir,”(Antmen, 2014) cümleleriyle özetleyen gelecekçi ressamlar, bunun nedenini ise bilimsel dayanağı olan şu cümlelerle açıklamışlardır: “Şöyle bir bakın etrafınıza, her şey hareket ediyor, her şey bir koşturmaca halinde, her şey hızla değişiyor. Görünen bir şey gözlerimizin önünde hiçbir zaman sabit durmuyor, aksine bir görünüyor, bir kayboluyor. Retinanın algıladığı bir imgenin sürekliliği, hareket eden nesnelerin kendini an be an çoğaltmasıyla mümkün oluyor; nesnelerin biçimi hızlı titreşimler gibi değişip duruyor, delice dönüşüyor. Bakıyorsunuz, koşan bir atın dört bacağı değil yirmi bacağı oluveriyor, koştukça üçgeni bir hareket görünüveriyor” (Antmen, 2014). Aşağıdaki resimler fütürizmin öncülerinden Giacomo Balla ve Carlo Carrà’ya aittir. Resimlerin ortak özelliği yaşamın sürekliliğini, hareketliliğini ve değişkenliğini anlatmasıdır. Her iki ressamda gerek çizgilerle gerekse objenin her hareketini gösteren titreşimlerle insanoğluna yaşamın hareketliliğini hatırlatmaktadırlar.

Resim 3.1

Giacomo Balla
“Tasmalı Bir Köpeğin
Dinamizmi” (1912)

Kaynak: wikipedia.
org

Resim 3.2

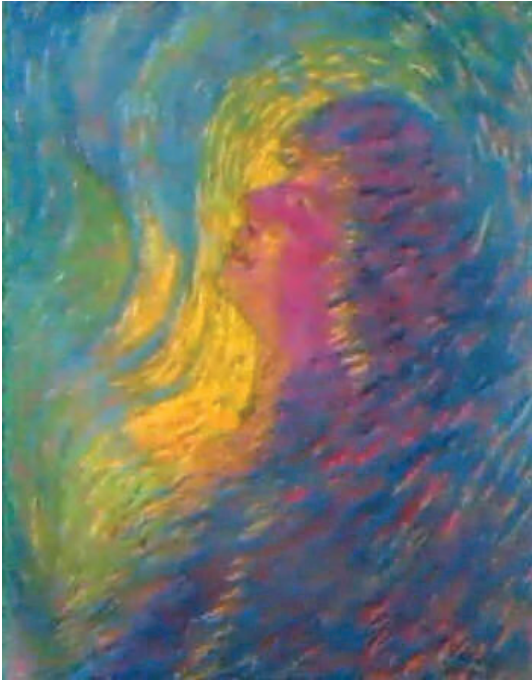
Carlo Carrà
“Balkondaki Kadın”
(1912)

Kaynak: settemuse.it

Fütürist ressamlar resim ile yaşam arasında enerji, hız, dinamizm üzerine kurulması gereken ilişkinin/bağlantının renklerle de mümkün olacağını düşünürler. Luigi Russolo'ya göre antikçağın ölgün, hareketsiz, renksiz, tutkusuz resmi renkler sayesinde dinamik hâle getirilebilir. Çünkü her bir renk ses, gürültü ve kokuyu sembolize eder. Örneğin “garlarda, fabrikalarda, garajlarda ve hangarlarda, mekanik dünyada ve spor dünyasında sesler, gürültüler ve kokular hemen her zaman kırmızıdır; kahvelerde, lokantalarda ve salonlarda ise gümüşü, sarı ve mordurlar. Hayvanların sesleri, gürültüleri ve kokuları sarı ve mavidir, ama kadın sesleri, gürültüleri ve kokuları yeşil, gök mavisi ve mordur.” (Batur, 2002) Aşağıdaki her iki resim de İtalyan'ın tanınmış fütürist ressamlarına aittir. Resimlerin dikkati çeken ortak özelliği kadın ve renklerdir. Luigi Russolo koku etkisini yeşil, mor, mavi renkleriyle, Severi ise dansın sesini kırmızı tonlarıyla resmetmiştir.

Resim 3.3

Luigi Russolo



Kaynak: baskiloji.com

Resim 3.4

Gino Severini



Kaynak: epdlp.com

Fütürist akımın etkisinde kalan heykeltıraşlar gelecekçi heykelin modernizasyonu kullandıkları malzemeyi değiştirerek ve çeşitlendirerek yapmışlardır. Umberto Boccioni 1912 yılında kaleme aldığı *Gelecekçi Heykel Bildirge'si* ile heykel sanatının fütürist ilkelerini ortaya koymuştur. Boccioni'ye göre heykel yapmak için mermer ve bronzun dışında da malzemeler kullanılmalıdır. Kumaş, deri, çimento, çam, ahşap, cam, ayna, demir, elektrik lambaları vb. heykeltıraşların kullanabileceği alternatif malzemelerdir.

Boccioni bildirgede malzeme seçenekleri dışında özellikle bu malzemelerin nasıl kullanılacağını açıklar. Fütürist heykel sanatçısının, malzemesini geçmişin durağanlığını bozacak şekilde tasarlaması gerekir. Heykel hareketi yansıtmalı, bunun için gerekirse elektrikli motor kullanılmalıdır. Aşağıda resmi verilen Umberto Boccioni'ye ait *Mekânda Sürekliliğin Benzer-siz Biçimleri* isimli eser, sabit malzemenin esteteze edilerek hareketli bir görüntüye kavuşturulabileceğine bir örnektir. Bir sanat akımı olan fütürizmin eser modernizasyonunda önemli hedeflerinden biri “obje, hareket ve estetik”in bir arada olduğu eserler ortaya koymaktır.

Resim 3.5



Umberto Boccioni'ye ait "Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" isimli heykel

Kaynak: wikipedia.org

Fütürist akımın özellikle 1950 sonrası tiyatronun gelişiminde etkili olduğu söylenebilir. 1913 yılında Marinetti ve birkaç fütürist sanatçı tarafından kaleme alınan *Fütürist Oyun Yazarları Bildirgesi*'nde "Tiyatroda alışlagelmiş çalışmalara karşı çıkılmalı, yenilik getirilmelidir. (...) Tiyatro, gerçeğin taklidini değil, ruhunu yansıtmalı ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçimini uygulamalıdır", gibi ilkeler fütürist akımın geçmişe olan tepkisinin ve yeni yaratmak isteğinin tiyatro sanatı için de geçerli olduğunu ifade etmektedir. Fütürizmin tiyatronun gelişi mine ve modernizasyonuna katkısı şu maddelerle anlatılabilir:

- Sahnede çeşitli gösteri araçlarını kullanarak devingen bir görüntü yaratmak
- Oyuncular arasında canlı bir iletişim kurmak
- Oyuncu ile seyirci arasında canlı bir ilişki kurmak
- Sahnede eşzamanlılık yaratmak
- Çok odaklı deneyimler yaşanmasını sağlamak

Fütürizmin tiyatroya etkisini Özlem Aliyazıcıoğlu'nun "Fütürizm'in Sahne Tasarımına Getirdikleri" başlıklı makalesinden okuyabilirsiniz. Derginin künyesi: Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 4, 2010, Sayfa 17-28.



MAKALE

FÜTÜRİST EDEBİYATIN İLKELERİ

Fütürizm pek çok sanat dalını etkisi altına almış ve akımın temel ilkeleri sanatçısının yaratı yeteneğine ve sanat dalına ait malzemeye göre şekillenmiştir. Bu süreçte ortaya çıkan sanat ürünleri akımın yayılmasında önemli role sahip olmuştur. Edebiyat alanında da fütürist akıma yön veren önemli sanat eserler ortaya konmuştur. Özellikle İtalya'da Marinetti, Fransa'da Apollinaire ve Rusya'da Mayakovski fütürist edebiyatın öncüleri olarak hem edebi türlerin gelişimine hem de akımın yayılmasına büyük katkılar sağlamışlardır.

Fütürist akımın ilk bildirgesi 1909 tarihli Filippo Tommaso Marinetti imzalı *Fütürizm Manifestosu*'dur. Bildirgenin içeriği Marinetti'nin dönemin politikasına dair eleştiri ve öneriyle edebiyat daha çok da şiir ile ilgili fikirlerden oluşmaktadır. İtalyan şair 11 Mayıs 1912 yılında yayımladığı Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu'nda ise fütürizmin sadece edebiyat ile ilkelerine yer vermiştir.

Fütürist akımın edebiyat ile ilgili önemli bildirgelerinden bir de Fransız şair Apollinaire'e aittir. 1913 tarihli *Fütüristlerde Gelenek Karşıtlığı* başlıklı bildirgenin iskeletini şairin şiir ve resim sanatı ile ilgili görüşleri oluşturmaktadır. Apollinaire'in ileri sürdüğü fikirler fütürizmin felsefi yapısını açıklaması ve özellikle edebi türlerin gelişimine yön vermesi açısından önemlidir.

Edebiyatı Canlandırmak

Fütürist akımın edebiyata yansımaları hem akımın yayılması hem de edebi türlerin özellikle şiirin gelişimi açısından önemlidir. Fütüristlerin edebiyat ile ilgili ilk amacı o güne kadarki hareketsiz, uyuyan hatta ölü edebiyatı uyandırmak/canlandırmaktır. Marinetti bu amaçlarını, fütürizmin bildirgesinde “*Bugüne kadar edebiyat düşünceli bir hareketsizlik, bir esrime, bir uyku içinde olmuştur. Biz onu saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokatla hızaya getireceğiz*”, cümleleriyle kamuoyuna duyurmuştur. Fütüristler yeni dünya için önce yeni bir edebiyat peşine düşmüşler, edebî ürünleri fütürist ilkelerle cesurca şekillendirmişlerdir. Fütüristlerin edebiyatı canlandırmak için

- Geçmişte yazılan eserleri yok saydıkları,
- Sanatçıyı özgür bıraktıkları,
- Geleneksel yapıları terk ettikleri,
- Çağa uygun yeni temalara işledikleri,
- Şiirin klasik yapısını kırdıkları

görülmür.

İçerik ve Şekilde Dinamizm Yaratmak

Fütürist akımın ortaya çıkış amacı, gelecek için dünyanın gelişim hızına ayak uydurmak şeklinde özetlenebilir. Bu nedenle fütüristler için en önemli kavram “dinamizm”dir. Geleceği o güne kadarki hareketsiz, uyuyan hatta ölü edebiyatı uyandırarak/canlandırarak inşa etmek isteyen fütüristlere göre yapılacak şey edebî eserlerde enerji ve hız yaratmaktır. Fütürizme ait tüm sanat eserlerinde ana tema veya ileti olarak enerji ve hız kavramları ile bu kavramları kapsayan dinamizm vardır. Fütüristlerin şiirde dinamizm için birden fazla önerisi vardır. Önerileri şekil ve içerik ile ilgili öneriler şeklinde ikiye ayırmak mümkündür.

- Şiirin tematik yapısı içeriğin ana belirleyenisidir. Fütürist sanatçılar şiirde dinamizmin hız, makine, enerji, elektrik, liman, gar, fabrika, tünel, şantiye, tersane, tren, uçak, araba, gemi, köprü, demir gibi mekanik çağın simgesi olan konularla sağlanacağına inanarak şiirlerinde bu temalara yer vermişlerdir. Ayrıca geleceği için çalışan, yaşadığı döneme karşı ayaklanan ya da içinde bulunduğu durumdan hoşnut olanlar da hareketin sembolü oldukları için dinamizmi destekleyen temalar olarak çokça işlenmiştir. Sokağın hareketini şiire taşımak da şiiri hareketli kılacaktır. Marinetti ve Apollinaire'e göre, sokaktaki insanların, satıcıların, araçların sesini yani sokağın gürültüsünü şiire taşımak şiirde “fantastik” bir yapıyla birlikte durağandan uzak bir yapı da yaratır. Bu, modern sanat için zorunlu bir kullanımdır. Fütüristlere göre dinamizm ve eserdeki güzelliğin bir şartı da “savaş”tır. Bu nedenle fütürist şairler eserlerinde militarizmi, yurtseverliği, uğrunda ölünen ülkeleri anlatarak savaştaki saldırgan hallerin yarattığı dinamizmi şiirde yakalamaya çalışmışlardır. Fütüristler göre hız, makine, enerji, hareket eserin estetik değerinin esas belirleyenisidir.

SAN'AT TELAKKİSİ

Bazen ben de gönül ahlarımı
 çekerim birer birer
 kan kırmızı yakut tespih gibi,
 ve bu kızıl pırıltılı tespihin ipi
 sırma saç tellerindendir...

Fakat
 benim
 şiirime ilham veren perimin
 omuzlarında açılan kanat:
 asma köprülerin
 demir putrellerindendir!

Dinlenir,
 dinlenmez değil
 bülbülün güle karşı feryatları..
 fakat asıl
 benim anladığım dil :-
 Bakır, demir, tahta, kemik ve kirişlerle çalınan
 Beethovenin sonatları..

Sen istediğin kadar
 tozu dumana katar
 sürebilirsin atını!..
 ben değişmem
 en halüsüddem
 Arap atına;
 saatte 110 kilometrelik sür'atini
 demir raylarda koşan
 demir beygirimini!
 (...)

Nazım Hikmet Ran (Şiirin devamı için bkz. Ran, N.H., (2013).
 Bütün Şiirleri, YKY, İstanbul 2013, s.52)

Kelimeleri Özgürce Kullanmak

Fütüristlere göre şiirde hareketli bir yapı yaratmak için şiiri aklın ve sözdiziminin klasik kurallarından kurtarmak şarttır. Bunun için fütüristler ilke olarak, şairin

- Kelimeleri özgürce kullanmasını
- Otomatik yazıdan faydalanmasını
- Kuraldan uzak anlatımı tercih etmesini
- Klasik söz dizimini kırmasını

kabul etmişlerdir. Bu özellikler şiirin tema ve iletisini desteklemek için önemli olmakla birlikte şiirin klasik yapıyı kırarak modernize olmasını sağlaması bakımından da önem arz etmektedir. Şiirin içeriğini ve şeklini etkileyen bu maddeler fütürizmden sonra ortaya çıkan bazı akımlar için de esin kaynağı olmuştur.

Bu konu ile ilgili sürrealizm ünitesini gözden geçirmeniz yararlı olacaktır.



DİKKAT

Aliterasyon: Sessiz harflerin tekrar edilmedir.

Asonans: Sesli harflerin tekrar edilmesidir.

Otomatik yazı şairin bilinçaltındakileri doğrudan, olduğu gibi kağıda dökmesidir.

- Edebi eserlerin değeri sanatçının dili kullanma yetisi ile doğru orantılıdır. Dili kullanma yetisi yaratma yetisiyle birleştiğinde iyi eser ortaya çıkacaktır. Bunun bilincinde olan fütüristler eserlerini *kelimeleri özgürce kullanarak* yazmayı tercih etmişlerdir. Kelimeleri özgürce kullanmak kelimeye sembolik anlam yüklemek, kelimenin yapısı ile oynamak, örneğin kelimenin harflerini büyüklü, küçüklü yazmak, kelime içindeki harfleri tekrarlamak (**aliterasyon, asonans**), kelimeleri hecelerinden ayırmak, yeni kelimeler türetmek vb., anlamına gelmektedir. Fütürist şairlerin alışlagelmiş her türlü kullanım şekline, kafiye ve redif gibi, karşı savundukları kelimeleri özgürce seçme ve kullanma tercihi yeni dünya için yeni sanat yaratma hedeflerinin önemli bir adımını oluşturmuştur. Kelimeleri özgürce seçen ve bir araya getiren şair, okura farklı çağrışımlar sunarak şiirin modernini yakalamasını sağlamıştır.
- Sanatta özgürlüğü sağlayan bir diğer teknik **otomatik yazı**dır. Otomatik yazı bir taraftan şairin yaratı yetisini özgürce kullanmasını sağlarken bir taraftan da kelime ve sözdiziminde kuralların yıkılmasını kolaylaştırır. Fütürist şair, daha sonra asıl sürrealistlerin uygulayacağı yetiyi özgür bırakan bu teknik ile savaşın, devrimin, makinenin, mekanik çağın ve tüm bunların yaratıcısı güçlü insanın sesini şiirine taşımaya çalışmıştır. Aklın tutsağı olmaktan bıkmış fütüristler için bilinçaltına saklanmış gerçekleri şiire dökmek başkaldırının da bir başka yoludur. Marinetti, kelimeleri özgürlüğe kavuşturan otomatik yazı tekniğini lirizm yeteneğine sahip bir insanın, yoğun olayların (devrim, savaş, deniz kazası, deprem vb.) gerçekleştiği bir yerde bulunup daha sonra olanları bir başka arkadaşına anlatmasına benzetir. Bu kişi konuşurken sözdizimini hoyratça yıkar, cümleleri sıralayarak zaman kaybetmekten kaçınır, noktalama ve sıfatların düzenini hiçe sayar, bütün görme, işitme ve koku duyumlarını bir hareket yaratacak şekilde kullanır. İşte konuşma dilindeki bu özgürlük fütürist şairlerin şiir dilinde yakalamak istedikleri bir özgürlüktür. Mayakovski'nin *Pantolonlu Bulut* isimli şiiri bilinçaltının otomatik yazı ile kağıda döküldüğü şiirlerinden biridir. Mayakovski bu şiiri okuduğunda etrafında bulunanlar şiiri beğenmemişler, yayınevleri de yayımlamayı kabul etmemiştir.

DİKKAT



Pantolonlu Bulut isimli şiirin yazılış ve yayımlanış hikâyesini Abdullah Rıza Ergüven'in Vladimir Mayakovski Yaşamı/Sanatı Şiirleri isimli eserinden okuyabilirsiniz.

- Fütürist şairler, şiirde kalıplaşmış kullanım şekillerine karşı çıkmışlardır. Sözdizimi kalıbı ve noktalama işaretlerinin kullanımı fütüristlerin yıkmaya çalıştığı kalıplardır. Sözcükleri özgürlüğüne kavuşturmanın yolu onları sözdizimi içine sıkıştırmaktan vazgeçmek ve noktalama işaretlerinin belirleyiciliğinden kurtarmaktır. Bu iki kalıp aynı zamanda akıl ve şiir yazma yetisini de sınırlamaktadır. O nedenle şairin dinamik, sesli ve etkileyici olabilmesi için alışlagelmiş bu kullanımlardan uzak durması gerekir. Ancak bu şekilde *dışavurumlu özgür* yani *yeni yazıma* ulaşabilirler. Fütüristler kelime türlerinden sıfatı ve zarfı da kullanmak istemezler. Sıfatın ismi, zarfın ise cümleyi doğal halinden uzaklaştırdığını düşünürler.
- Şiirde kelimeleri özgürce seçmek, kuralsız anlatım biçimini kullanmak, imgelelere ver vermek fütürist temaların ve iletilerin okura daha kolay ulaştırılmasını da destekleyen tercihlerdir. Temada seçilen makinenin gürültüsü ve enerjisi, uçağın, trenin hızı, fabrikanın hareketliliği, demirin sertliği, savaşın saldırganlığı vb. klasik bir anlatımla okura geçirilemez. Bu nedenle fütürist şairler alışılmışın dışında özgün kullanım şekilleri yaratarak temanın içinde var olan sesi görüntü ile birleştirir.

meye çalışmışlardır. Özellikle Apollinaire *şiiirle resmin ikiz kardeş gibi birlikte gelişip boy atmalarını* bu yüzden gerekli olduğunu vurgulamıştır. (İnal, 2013) Apollinaire'e göre bu birliktelik şiiirin halk yığınlarını etkilemesini kolaylaştıracaktır.

Çağı Yakalamak

Fütüristlere göre geleceği kuracak olanlar sanatçılardır. Çünkü sanat eserlerinin işlevlerinden biri sürekliliktir. Sanat eserleri yaşama yaşam da sanat eserlerine yansıdığı süreç insanoğlu iyi ve mutlu hayatı yaşayabilecektir. Bu yüzden fütüristlerin sanatçı tanımını titizlikle yaptıkları, onlara toplumsal anlamda da sorumluluk yükledikleri görülmektedir. Sanatçı dil kullanımında özgürdür, ancak toplumun geleceği için sorumlulukları da vardır.

- Fütüristlerin sanatçı tanımı, "akıl ve geçmiş tutsaklığından kurtulup toplumun çağı yakalamasına önderlik eden kişi"dir. Sanatçı, durağan dünyaya karşı olmalıdır. Geçmişe ait her şey yaşamı sıradanlaştırdığı, hareketsizleştirdiği için sanatçının birinci görevi insan yaşamında bir devingenlik yaratmaktır. Bu yüzden Marinetti'ye göre sanatçı sokaklarda olmalıdır. İnsanları, makineleri, araçları, doğayı, yaşama ait her şeyi gözlemlemeli, hızla değişen dünya ile insan arasındaki ilişkiyi yakından takip ederek geleceği etkileyecek bu ilişkiye yön verebilmelidir. Sanatçının temel görevlerinden biri de gözlemlerini tüm ayrıntılarıyla gerekirse farklı yollarla, eser, söyleşi, konferans vb., toplumla paylaşmalıdır. Olumlu ya da olumsuz paylaşılan her şey insan yararına olmalıdır düşüncesindeki fütüristler bir taraftan makineyi, teknolojiyi savunurken bir taraftan bu tür mekanik dünyanın insan yaşamı için zararlı olacağını söylemeden de duramamışlardır.
- Dünyayı kurtaracak tek aracın savaş olduğuna inanan fütüristler sanatçıya cesur, saldırgan olma sorumluluğunu da yüklemişlerdir. Onlara göre, sanatçı savaşçı, yurtsever, devrimci ruhlu olmalıdır. Fütüristlerin bu fikri hızlı olup çağa ayak uydurabilmek için gerekli gibi algılansa da zamanla bu fikrin katı bir savunucu olmaları fütürizmin sonunu hazırlamıştır. Halk her ne kadar sanat salonları açıp farklı ülkelerden sanatçılar getirerek, Marinetti'nin Moskova ve St. Petersburg'da, Ttalin ve Pevsner'in Paris'te konuşmalar yapması gibi, fütürizmin yayılmasına katkı sağlamış olsa da savaş sempatanlığına tepki göstererek de akımın son bulmasında da etkili olmuştur.

Fütürist şairlerin şiiirde dinamik bir yapı yaratmak için tercih ettikleri dil kullanımları hakkında bilgi verebilir misiz?



SIRA SİZDE

FÜTÜRİZMİN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944): İtalyan yazar, şair. Fütürist akımını başlatan kişidir. 1909 yılında kaleme adlığı fütürizm bildirgesindeki ilkeleri bağlı kalarak eserler vermiş ve taraftar toplamıştır. Dinamik bir yapı için kurallardan uzak bir di kullandığı Mafarka le Futuriste isimli romanı ile dikkat çekmiştir. Eserleri: Le Roi Bombance (Kral Şölen), Anti-neutralità (Taraftsızlığa Karşı), Teatro sintetico futurista (Gelecekçi Bireşimci Tiyatro), Guerra sola igiene del mundo (Dünya Sağlığının Tek Koruyucusu Savaş), Futurismo e Fascismo (Gelecekçilik ve Faşizm)

Guillaume Apollinaire (1880-1918): Fransız şair, sanat eleştirmeni. 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan sanat akımlarından kübizm, fütürizm, orfizm ve gerçeküstücülük gibi akımların gelişiminde katkıları olmuştur. Şiiirde kısa ve uyaksız dizeler kullanarak, noktalama işaretlerine yer vermeyerek, kelimeler arasında özgün bağlantılar kurarak üslubunu ortaya koyan Apollinaire öykü, şiiir, tiyatro türlerinde eserler vermiştir. Kokuşmuş Büyücü (şiiir), Alkoller (şiiir), Kaligramlar(şiiir), Dinsiz ve Şurekası (Öykü), Hayvan Öyküleri , Katledilen Şair(öykü), Teiresias'ın Memeleri (oyun).

Giacomo Balla (1871-1958): İtalyan Ressam. Fütürist resmin kurucularındandır. Gino Severini, Carlo Carra'nın yetişmesinde rol oynamıştır. Marinetti sayesinde fütürizmi tanıyan ressam fütürist akımın savaş yanlısı olma fikrinden ziyade sanatın devingen olması gerektiği fikrinden etkilenmiştir. Bu nedenle seçtiği her objeyi hareketiyle birlikte resmederek dinamik ve modern bir eser ortaya koymak istemiştir.

Gino Severini (1883-1966): İtalyan ressam. Picasso ve Braque gibi kübist ressamlar ile fütürist şair Marinetti'nin etkisinde kalan Severini'nin eserlerinde bu iki akımın da etkileri görülür. Severini, gelecekçilerin savaş ve teknoloji esas alan devingenliğini kübist çizgilerle eserlerine yansıtmıştır.

Carlo Carra (1881-1966): İtalyan ressam. İtalyan resim sanatının etkili isimlerinden olan Carra, fütürizme dinamizmi, hareketi, modernizmi ve teknolojiyi esas alan ilkeleri nedeniyle ilgi duymuştur. "Anarşist Galli'nin Cenazesi" isimli çalışması eserlerindeki fütürist etkinin tipik bir örneği olarak değerlidir.

Umberto Boccioni (1882-1916): İtalyan ressam, heykeltıraş: Fütürizmin resim ve heykel alanındaki öncüsüdür. Gelecekçi Ressamların Teknik Bildirisi(1910)'ni yayımlayarak fütürist resmin kuram boyutunu açıklamıştır. Resmi hareket ve dinamizm ile modernize etmek isteyen Boccioni, aynı teklifi 1912 yılında kaleme aldığı Gelecekçi Heykel Bildirisi'nde heykel sanatı için de yaptığı görülür. Heykel yapmak içim alışıl gelmiş malzemelere yenilerinin eklenmesi gerektiğini söyleyen ressam "Şişenin Uzaydaki Gelişimi" ve "Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" isimli çalışmalarıyla fikirlerini somutlaştırmıştır.

Diğer Fütüristler: Valery Larbaud, (1881-1957), yazar, şair, Luigi Russolo (1885-1947), ressam, müzisyen, Balilla Pratella (1880-1955), müzisyen

Rus Fütüristler

Vladimir Vladimirovic Mayakovski (1893- 1930): Rus yazar, şair. Rus fütürizminin öncülerindendir. Eserleri: Pantolonlu Bulut (şiir), Omurga Flüt (şiir), Lenin Destanı (şiir), Amerika'yı Keşfim (gezi yazıları+şiir), Tahtakurusu (oyun), Banyo (şiir), Lili Brike Mektuplar.

David Davidoviç Burlyuk (1882-1967): Rus yazar. Mayakovski ile birlikte çalışarak Rus fütürizminin yayılmasına katkı sağlamış isimlerdendir.

Velimir Vladimiroviç Hlebnikov (1885-1922): Rus şair. Dilbilim öğrenimi görmüş olmanın da etkisiyle kendine özgü dil yaratan Hlebnikov bu sayede Rus şiirinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Dili deneyci bir bakış açısıyla kullanan şairin yarattığı alışılmışın dışındaki anlam evreni, kendine özgü kelime dünyası fütürizmin ilkelerine ters gibi görünse de diğer fütürist şairlere yol açıcı olması bakımından önemlidir.

LETRİZM (HARFÇİLİK)

Letrizm, Fransızca *harf* anlamına gelen *lettre* kelimesinden türetilmiş bir kelimedir. *Harfçilik* anlamına gelen bu kelime edebî bir akımın adıdır. İsminden de anlaşıldığı üzere bu akım amacı, şiirdeki yeniliği harflerle gerçekleştirmektir. Letrizm, şiiri kelimeyi değil harfleri esas alarak yazmak isteyen, şiirdeki ses organizasyonunun, anlamın/anlamsızlığın ve tüm bunların birleşiminden doğacak şiire ait duygunun harflerle yakalanabileceğini savunan bir şiir akımıdır.

Letrizmin Ortaya Çıkışı

Letrizm ortaya çıkışı II. Dünya Savaşı sonrasındadır. Romen asıllı Isodore Isou'nun 1946 yılında kurduğu bu akım bir şiir akımıdır. Ortaya çıkış nedeni diğer akımlarla benzerdir. Var olana karşı çıkma, reddetme letrizmin başlamasının temel nedenidir. II. Dünya Savaşı sonrasında Paris'e yerleşen Isodore Isou şiirde tüm dünyayı etkileyecek bir yenilik

yapmak istemiş ve “harf olmayan ya da harf olmayacak hiçbir şeyin tinsel olarak da var olamayacağını” iddia ederek letrist akımı başlatmıştır. Isou’nun tepkisi var olan her şeyden ziyade var olanın yanlış yorumlanmalarıdır. Isou’ya göre anlam kelime ile var olmaz. Anlamın belirleyicisi kelimedenden önce harftir. Bu yüzden, Roman şairin tepkisi öncelikle kelimelerdir. Şiirde sarsıcı bir yenilik yapmak için öncelikle dilin en küçük biriminden başlamak gerekir. Dil ancak bu şekilde çözümlenebilir ve iyi şiir ancak bu çözümlemelerle yaratılabilir. Bu yolda dili harflerle yorumlamaya çalışan letristler alfabeledi yirmi dört harfi yetersiz bulup alfabeyle on dokuz harf daha ilave etmişlerdir. Harf ve seslerle evrensel bir dil yakalamak isteyen Isou’nun bu iddialı fikirleri uygulamada çok etkili olamamış ve taraftar toplayamamıştır.

LETRİST ŞİİRİN İLKELERİ

- **Gelenekte var olan her şeye karşı çıkmak:** Letrist akımın temel ilkesi gelenekte var olan her şeye karşı çıkmaktır. Hemen her sanat akımı bir karşı tepki olarak doğsa da letristlerin tepkisinin biraz daha kökten bir tepki olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü onlar var olan kelimelerin anlamlarına dahi şüphe ile yaklaşarak dikkatlerini harfe ve sese çevirmişlerdir.
- **Harf ve sese dayalı bir dille şiir yazmak:** Letrist şairlerin amacı harf ve ses üzerine kurulu bir dil ile uluslar arası bir şiir yaratmaktır. Bu nedenle onlar sadece edebî geleneğe değil o güne kadar kullanılan dilin yapısına da karşı çıkmışlardır. Bir dilin anlamının ve ruhunun harflerde gizli olduğunu düşünen letristler var olan kelimeleri ve anlamları yok saymışlardır. Şiirde kelimeler yerine harfler vardır. Yan yana getirilen farklı harfler veya tekrar edilen harfler büyüklü küçüklü yazımlarıyla ve dize kırılmalarıyla şiiri oluşturur. Ortaya çıkan eserin anlamı ya yoktur ya da okurun anlayamayacağı kadar kapalıdır.

Aşağıda verilen İlhan Berk’in Paul Klee’de Uyanmak isimli şiirini letrizmin ilkelerinden hareketle açıklayabilir misiniz?



SIRA SİZDE

İlhan Berk’in şiirinde letrizmin etkisi için Tarık Özcan’ın “Letrizm(Harfçilik) ve İlhan Berk” isimli makalesini okuyabilirsiniz. Tarık Özcan, “Letrizm(Harfçilik) ve İlhan Berk”, Dil Der-gisi, Ankara Üniversitesi Yay., S.68, Haziran 1998, s. 40-44.



DİKKAT

Paul Klee’de Uyanmak

Uyandım çiçek gibi dayanılmaz güzel kızlar
Ad Marginem’den asma köprüler kurmuşlar İstanbul’a
Nehirler, aylar çevirmişler o Ayla’lar, Münibe’ler
Tümü bir uzak denizde A’lar, V’ler, U’larla
Gece sarı bir evde bir iki yaprak evlerinin önünde
Açtı açacaklar dünyamızı açtı açacaklar

Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim
Bu dünyaları onun için açtım bu balıkları tuttum
Bir sabah çıkmak güneşler, aylar bir sabah çıkmak
Bir ağacı bu evleri sarı ters bir kuşu düzeltmek
Edibe bu sokağı al götür görmek istemiyorum
Edibe bu evleri Edibe bu göğü bu güneşleri Edibe

A’lar V’ler U’larla olmak Paul Klee’de uyanmak

İlhan Berk, Galile Denizi

DİKKAT



İlhan Berk'in şiir ve şiir dili hakkındaki görüşleri için El Yazılarına Vuruyor Güneş isimli eserini okuyabilirsiniz.

- **Harf ve seslerle dilde yeni bir anlam evreni yaratmak:** Dilde yeni bir anlam evreni yaratacak olan temel öğeler harfler ve seslerdir. Bu nedenle letristler, mevcut yirmi dört harften oluşan alfabeye on dokuz harf daha eklemişler ve bu haliyle alfabenin kendilerinden sonra gelecek sanat ve sanatçılara da yol açıcı olacağını düşünmüşlerdir. İsidore İsou, dile niçin harf eklediklerini şu cümlelerle açıklamıştır: “Ölçüp biçmesini öğrendiğimiz şeylerin dışında hiçbir şeyin var olmadığını düşünüyoruz ve işte bu nedenle de ölçülemeyeni, sınırsız olanı hesaplama işine koyulduk. (Dizem(ritm) doğaya aykırıdır sözgelimi; çünkü çan, canavar düdüğü-nün uğultusu, yapraklarda rüzgârın uğultusu, yapraklarda rüzgârın hışıltısı dizeme aykırıdır da ondan). Burada gene yalnızca insanın yol ve yöntemini benimsedik. Daha sonra, damarları sertleşmiş yirmi dört harfiyle yüzyıllardır kokuşup kalmış abeceyi açtık ve karnına on dokuz yeni harfi sokuşturduk. Bizden sonra gelenler boşluk bırakmayacak bir biçimde tıkayabilmeleri için de, bağırsakları dışarıda, yarı aralık onu orada öylece bıraktık; o zaman yeniden kapanacaktır kendi kendine. Bir gizilgüç olarak geleceğin istediği bu abece, dillerin işine yaramasa da, hiç değilse bir gün ortaya çıkabilecek sözlere yararlı olabilecektir, tabii yetersizliğimiz onların yolunu kapamazsa...” (Emre, 2013)
- **Anlamı sesle kurmak:** Letrist şairler edebi metinlerdeki anlamı kelime ile değil seslerle kurmaya çalışmışlardır. Çünkü onlara göre kelimeler ve anlamları mevcut dili bozmuştur. Bu nedenle şiirde anlam ve âhenk seslerle, ses taklitleriyle sağlanmalıdır, Abidin Emre'ye göre(2013), letristlerin dili bu şekildeki çözümleyici tavrı “insanlığın tamamen mitos çağına dönüşünü bir özlem haline getirmesi”ndendir. Letrist sanatçılar, “İmin, el kol hareketinin, sessel bir değer kazandığı o yitik bütünlüğün peşindedir.”
- **Dadaizm ve sürrealizmin etkisi:** Letrizm dadaizm ve sürrealizmin etkisinde kalmış bir akımdır. Ancak geleneği reddetme ilkesinde bir etkileşimleri olsa da letrist şiirlerin hiçbir anlam ifade etmemesi bu akımı diğerlerinde ayırmıştır. Letristler şiirin edebiyatla bağının olmadığı savunmuşlar ve ortaya anlamsız eserler koyarak letrizmin sonunu hazırlamışlardır.

SIRA SİZDE



Letristlerin “harf” esas olarak yenilik yapma nedenini/nedenlerini açıklayabilir misiniz?

LETRİZMİN TEMSİLCİLERİ

Isidore Isou (1925-2007): Romen şair. Eserleri: Les Champs de Force de la Peinture Lettriste, Avant- Garde, Paris, 1964 ; Introduction à une Nouvelle Poésie et une Nouvelle Musique, Paris, Gallimard, 1947; Les Journaux des Dieux, 1950/51

François Dufrêne (1930-1982): 1946 yılında letristlere katılan Dufrêne “ses şiiri (so-und poetry)”nin öncüsü olarak bilinir. Dilin klasik yapısını kırarak fonetik şiiri yarattığı için ultra letrist olarak nitelendirilir. Yayınlanmış bir eseri yoktur.



Isidore Isou

Gabriel Pomerand (1926-1972): II. Dünya Savaşı sonrasında Paris'e dönen Pomerand burada Isidore Isou ile tanışmış ve Letrizmin kurucularından biri olmuştur.

Maurice Lemaître (1926): Isidore Isou ile 1949 yılında tanışan Lemaître letrizmin öncülerindendir. Resim, müzik, şiir, fotoğraf, heykel ve sinema gibi birçok alanda çalışmalar yapmıştır. Hypergraphie-Les Erreurs de Gutaï, Photographies d'avant -garde, Canailles, Correspondance Maurice Lemaître eserlerinden bazılarıdır.

Letrizmin Türk edebiyatında temsilcisi yoktur. Ancak II. Yeni şairlerinden İlhan Berk'in bazı şiirlerinde letrizmin etkileri görülür.



Isidore Isou ve Maurice Lemaître, 1949

Maurice Lemaître hakkında daha fazla bilgi ve letrist şiir ve müzik örnekleri için bkz. <http://www.mauricelemaitre.org/>, <http://www.mauricelemaitre.org/~pfs/poetry-music/>



DİKKAT

Özet



Fütürizm ve letrizm kavramlarının anlamlarını açıklamak

Fütürizm Fransızca “futur” kelimesinden türetilen, Türkçe karşılığı “gelecekçilik” olan akımın adıdır. Başlangıçta plastik sanatlarda ortaya çıkmış, sonrasında edebiyatı da etkisi altına alarak gelişim göstermiştir.

Harfçilik anlamına gelen Letrizm, *harf* anlamına gelen *lettre* kelimesinden türetilmiştir. Edebiyat akımına ad olmasının nedeni şiirdeki yeniliğin harfler kullanılarak yapılmasıdır.



Fütürizm ve letrizmin ortaya çıkışını ve gelişim seyrini değerlendirmek

20. yüzyılın değişen siyasi, politik ve ekonomik yapısı diğer sanat akımlarında olduğu gibi fütürist akımın doğuşunda da önemli etkenlerdir. Özellikle hızla ilerleyen sanayileşme ve teknolojik gelişmeler fütüristleri harekete geçirmiştir. Dünyadaki gelişmelerin gerisinde kaldığı düşünülen İtalya’yı canlandırmak ve güçlendirmek için ortaya çıkan fütürist akımın düşünsel temelinde geleceği makine ve hız ile inşa etme fikri vardır. Fütürizmin amacı dünyadaki dinamiklerimakine, enerji, hız- çeşitli teknikler aracılığıyla sanat eserleriyle buluşturmak ve böylece insanların aktif bir rol ile geleceklerini kurgulamalarını sağlamaktır.

Letrizmin ortaya çıkışı nedeni, var olana karşı çıkma, reddetme gibi ilkelerde diğer akımlarla benzerlik gösterse de letrizmin başlamasının temel nedeni II. Dünya Savaşı sonrasında Paris’e yerleşen İssodore İssou’nun şiirde yapmak istediği kökten değişimlerdir.



Fütürizmin ilkelerini ve bu ilkeler doğrultusunda ortaya konan eserleri çözümleyerek fütürizm ile yaşam arasındaki ilişkiyi açıklamak

Fütürizmin temel ilkeleri şunlardır: Hem ekonomik hem teknolojik hem de kültürel anlamda çağı yakalamak, hız ve enerji temelli eserler vermek, hareketsiz, ölü edebiyatı dinamik hale getirmek, sanat eserlerinde çeşitli tekniklerle dinamizm yaratıp bunu insan yaşamına dahil etmek, monotonlaşmaya, durağanlaşmaya neden olan alışlagelmiş ne varsa hepsinden vazgeçmek, geçmişe ait her şeyi yok saymak, “yeni”yi çağın koşullarına göre meydana getirmek.



Letrizmin ilkeleri ile eserler arasındaki bağlantıyı çözümlemek

Letrizm de geçmiş reddederek ortaya çıkmış bir akımdır. Dolayısıyla belirlenen ilkeler bu tavırla doğru orantılıdır. Letristler var olan edebiyata karşı çıkarlar. Kelimelere ve anlamlarına karşılık letristlerin teklifi harflerle anlam yaratmaktır. Şiirde anlamın harflerin farklı kullanımlarıyla da oluşturulabileceğini düşünürler. Harflerle ses organizasyonu sağlayıp eserin anlam evrenine katkı sağlamak isterler. Amaçları harf ve ses üzerine kurulu bir dil ile uluslar arası bir şiir yaratmaktır.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Fütürizmin Türkçe karşılığıdır?
 - a. Harfçilik
 - b. Gelecekçilik
 - c. Dışavurumculuk
 - d. Gerçeküstücülük
 - e. Simgecilik
2. Fütürizmin ortaya çıkış amacı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İtalya'nın geçmişle bağını koparıp geleceğini hazırlamak
 - b. İtalya'nın resim sanatında devrim yapmak
 - c. İtalya'nın eski dönem eserlerini canlandırmak
 - d. İtalyan geleneklerini anlatan eserler vermek
 - e. İtalya sanatını geçmişten geleceğe taşımak
3. Aşağıdakilerden hangisi fütürizmin ilkelerinden biridir?
 - a. Şiirde ses organizasyonunu kafiyelerle sağlamak
 - b. Şiirde söz dizimi kuralına bağlı kalmak
 - c. Şiirde geleneksel kullanım şekillerine yer vermek
 - d. Şiiri kelimeleri özgürce kullanarak yazmak
 - e. Şiirde temadan çok sese önem vermek
4. ve 5. sorular boşluk doldurma türündendir.
4. Fütürizmin ilk bildirgesini kaleme almıştır.
 - a. Tristan Tzara
 - b. Ernst Fischer
 - c. Filippo Tommaso Marinetti
 - d. Franz Kafka
 - e. Vladimir V. Mayakovski
5. Fütürist şairler geleceğin ile kurulacağına inanırlardı.
 - a. Gelenek
 - b. Alışlagelmiş şeyler
 - c. Durağan bir dünya
 - d. Klasik eserler
 - e. Devrimci bir sanat
6. Aşağıdakilerden hangisi letrizmin **temel** kavramlarından biridir?
 - a. Harf
 - b. Kafiye
 - c. Anlam
 - d. İleti
 - e. Resim
7. Letrizmin kurucusu aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. François Dufrêne
 - b. Maurice Lemaître
 - c. André Martel
 - d. Isodore Isou
 - e. Gabriel Pomerand
8. Letrizmin **ana hedefi** aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Şiirle resim sanatını birleştirmek
 - b. Şiirde geleneğe ait unsurlara yer vermek
 - c. Kelimelerle değil harflerle şiir yazmak
 - d. Kelimelerin anlamlarını değiştirmek
 - e. Şiirde dize bütünlüğüne yer vermek
9. Letrizm etkilendiği akımlar vedir.
 - a. Sürrealizm, postmodernizm
 - b. Klasisizm, realizm
 - c. Sembolizm, klasisizm
 - d. Empresyonizm, dadaizm
 - e. Dadaizm, sürrealizm
10. Letrizmin **en önemli** eleştiri konularından biri
 - a. Şiirde müziğin rolüdür.
 - b. Kelimelerin anlamlarının doğru olup olmadığıdır.
 - c. Şiirde anlamın esas oluşudur.
 - d. Romanın letrik olup olamayacağıdır.
 - e. Siyaset ve şiir ilişkisidir.

Yaşamın İçinden



Fütürizm Manifestosu (1909)

(...)

1. Tehlikenin şarkısını söylemeyi, enerjiyi ve korkusuzluğu alışkanlık haline getirmeyi amaçlıyoruz
2. Cesaret, cüret ve başkaldırı, şiirimizin temel nitelikleri olacaktır.
3. Bugüne kadar edebiyat, düşünceli bir hareketsizlik, bir esrime, bir uyku içinde oldu. Biz onu saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışçının hızı, ölümcül zıplayıp, yumruk ve tokatla hizaya geçireceğiz.
4. Dünyanın ihtişamlılığının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir. Kaportası şiddetle soluyan yılanlara benzer büyük borularla süslenmiş, kükreyerek giden bir yarış arabası, Kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir.
5. Ruhunun mızraklarını Dünya'nın dört bir yanına gönderen direksiyondaki adama ilahiler okuyoruz.
6. Şair kendini gayretkeşlik, görkem ve bonkörlükle tüketmeli, tüketmeli ki temel öğelerin hevesli harlı ateşini üzerine çekebilsin.
7. Mücadele yoksa güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez. Şiir, bilinmez güçlere karşı şiddetli bir saldırı gibi yazılmalı, saldırı o şiddetli güç insanı bitkin ve bitik düşürene kadar durmamalıdır.
8. Yüzyılların son kalesinde duruyoruz!.. Amacımız İmkânsız'ın gizemli kapılarını yerle bir etmekse, o halde neden geçmişe bakalım? Zaman ve mekân dün ölmüştür. Sonsuz ve her yerde mevcut hızı yaratan bizler, çoktan mutlakta yaşamaya başladık bile.
9. Savaşı, dünyanın tek temizlik olanağı olan savaşı, militarizmi, vatanseverliği, özgürlük savaşçılarının yıkıcı eylemlerini ve ölmeye değer güzel idealleri yücelten bizler, kadınları hor görürüz.
10. Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiye yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportünist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz.
11. Çalışmakla, hazla ve ayaklanmayla heyecanlanan büyük kitleler için şarkılar söyleyeceğiz; modern başkentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli dalgalarının; cephaneliklerin ve tersanelerin şiddetli elektrik ışığıyla mehtaplanarak parlamış gece öfkesinin; dumanlar saçan yılanları yutan açgözlü tren istasyonlarının; bulutlar üzerinde dumanlarıyla asılı duran fabrikaların; dev jimnastikçiler gibi nehirleri bir ucundan bir ucuna birleştiren, güneşte bıçaklar gibi parıldayan köprülerin; ufku koklayan serüvenci vapurların; tekerlekleri rayları tüplerle gemenmiş

dev çelik atlar gibi döven iri lokomotiflerin; pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi, tezahürat yapan kalabalıklar gibi ses çıkaran uçakların zarif uçuşlarının şarkılarını söyleyeceğiz.

12. Şiddetli başkaldırımızı dile getiren bu manifestoyu İtalya'dan dünyaya duyuruyoruz. Bununla birlikte biz, bugün, Fütürizmi kurduğumuzu ilan ediyor; topraklarımızı, profesörlerin, arkeologların, *ciceroni*'lerin ve antik uzmanlarının kokuşmuş kangreninden kurtarmayı istiyoruz. İtalya artık elden düşmeleri pazarlamaktan kurtulmalı. İtalya'yı onu mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz.

(...)

Kaynak: Filippo Tommaso Marinetti, Le Figaro, 1909

Yargıç Akvaryumu II

ÖNSÖZ

(...)

Bizler, aşağıdaki düzen içinde gördüğümüz yeni yaratış ilkelere ilk ortaya atanlarız:

1. Sözcüklerin kurulmasını ve telâffuzunu dilbilgisi kuralları bakımından ele almayı bir yana bıraktık ve harflerde söylemin yönlendirilmesi'nden başka bir şey görmemeye başladık. Sözdizimini parçaladık.
2. Sözcüklere, grafik ve sessel özellikleri'ne göre bir anlam vermeye koyulduk.
3. Örneklerin ve soneklerin rolünü kabul ettik.
4. Bireysel durumların özgürlüğü adına yazımı reddediyoruz.
5. Adları, sadece sıfatlar yardımıyla değil (bizden önce her zaman böyle yapılmıştır), söylemin öteki öğeleri ve hatta tek tek harfler ve sayılarla da niteliyoruz ve şöyle düşünüyoruz:
 - a. müsveddeler ve taslaklar da yapıtın ayrılmaz bir parçasıdır;
 - b. yazılı harf, şiirsel itkinin kurucu bir öğesidir;
 - c. bundan ötürü Moskova'da özyazı, "kendinde yazı" kitapları yayımladık.
6. Noktalama işaretlerini bir yana attık ve böylece ilk olarak, sözsel kitlenin rolünü ileri sürdük ve benimsedik.
7. Sesli harfleri atılımı belirleyen zamanlar ve mekânlar ve sessiz harfleri de, renk, koku, ses olarak kavriyoruz.
8. Ritimleri kırdık. Hlebnikov, canlı ve konuşulan dilin şiirsel veznini ortaya koydu. El kitaplarında vezin aramayı bir yana bıraktık; çünkü, her hareket, saire, yeni ve özgür bir ritm duyurur.

9. Başta (David Burliuk) bulunan, ortada yer alan ve dönük (Mayakovski) kafiyeleyer ortaya koyduk.
10. Şairin sözcük dağarcığı zenginliği, onun varlığının haklı çıkmasıdır.
11. Sözcüğün, efsane yaratıcı olduğunu, sözcüğün efsaneyi yaratmak için öldüğünü ve bunu tersinin de doğru olduğunu düşünüyoruz.
12. Yeni temaların dizginleri elimizde; yararsızın, saçmanın, gücü her şeye yeten hiçlikteki gizli şarkısını söylüyoruz biz.
13. Şan ve şerefi küçümsüyoruz; bizden önce bilinmeyen duygularımız var
Biz, yeni bir yaşamın yeni insanlarıyız.

David Burliuk, Elena Guro, Nikola Burliuk, Vladimir Mayakovski, Ekaterina Nizen, Victor Hlebnikov, Benedikt Livşitz, Aleksei Krutçenykh.

Kaynak: Saint-Petersburg, 1913

Okuma Parçası

PANTOLONLU BULUT (Mayakovski)

Senin İçin, Lilya

Düşleyen
düşünceler donmuş usunuzda
yağlı koltukların semiz uşakları gibi
tedirgin edip kanlı bir yürek parçasıyla
alay edeceğim öyle yüzünüz, acı dilli.

Moruk sayrılığı aramayın bende, ölümcül
boy vermez tek bir ak saç ruhumda.
Bozguna uğratıp dünyayı bir sesle gücül
geliyorum-kıyak bir genç yirmiiki yaşında

çıtkırıldım!lar!
Kemanlara âşık olmak niyetiniz!
aşk istiyor kabalar dümbelek gibi.
Ama tersyüz olabilir misiniz
dudak kesilinceye kadar benim gibi!

Gelin, öğreteceğim size-
doğru kadın görevliler melekler gibi
patiska giysili, güzelim salonlarda.

Onlar çeviriyor ilgisiz, dudaklarıyla
yemek kitabı sayfalarını ahçı kadın gibi.

İsterseniz-
Bir ten olurum yalnız çatlayan
-başka bir sesle göğün lirinden-
isterseniz-
celebi ve sevecen olabilirim
-bir erkek değil ama pantolonlu bulut!

İnanmıyorum çiçekli yataklarına Nice'in!
Söylüyorum düpedüz övgü türküleri
hastaneler gibi bayatlık erkeklere
ve yıpranmış kadınlara atasözleri gibi.

Kendimiz Sınavı Yanıt Anahtarı

1. b	Yanıtınız yanlış ise “Fütürizmin Anlamı ve Amacı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. a	Yanıtınız yanlış ise “Fütürizmin Anlamı ve Amacı” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. d	Yanıtınız yanlış ise “Fütürist Edebiyatın İlkeleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. c	Yanıtınız yanlış ise “Fütürizmin Doğuşu” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. e	Yanıtınız yanlış ise “Fütürist Edebiyatın İlkeleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. a	Yanıtınız yanlış ise “Letrizm (Harfçilik)” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. d	Yanıtınız yanlış ise “Letrizm (Harfçilik)” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. c	Yanıtınız yanlış ise “Letrist Şiirin İlkeleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. e	Yanıtınız yanlış ise “Letrist Şiirin İlkeleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. b	Yanıtınız yanlış ise “Letrist Şiirin İlkeleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Nazım Hikmet’in *Sanat Telakkisi* isimli şiiri şairin fütürist etkiyle yazdığı şiirlerinden biridir. Şiirin teması, insan yaşamını kolaylaştıracağı düşünülen makinelerdir. Şiirde geçen demir, demir ray, demir beygir, asma köprü, demir putrel kelimeleri şairin materyalist bakış açısını yansıtan kelimelerdir. Nazım Hikmet, insanın mutluluğu için makinenin ve teknolojik gelişmelerin önemli olduğunu “demir beygir” olarak imlediği tren ile anlatmaya çalışmıştır. Ayrıca şairin, şiirde geçen tren-at karşılaştırmasıyla geçmiş eleştirdiği görülür. Şiir bu özellikleriyle fütürist akıma örnek olabilecek bir yapıya sahiptir.

Sıra Sizde 2

Fütürist şairlerin bildirdiklerinde de özellikle vurguladıkları ilkelerden biri eserde şekil ile hareketi eşzamanlı kullanmaktır. Bu teknik, hem ressam hem mimar hem de şairlerin kullandığı bir tekniktir. Çünkü onların amacı yaşamın enerjisini insana aktarmaktır. Şairler bu nedenle eserlerinde kelimeleri özgürce kullanmışlar ve böylece içerik ile anlatılanı okura daha etkili bir biçimde iletmeye çalışmışlardır. Şairlerin bu amaçla, kelimeleri söz dizimi kuralına aykırı bir biçimde bir araya getirdikleri, kelimelerin harflerini büyük küçük-

lülü yazdıkları, ses tekrarları yaptıkları, kelimeleri dize içinde rastgele hecelerinden ayırdıkları, noktalama işaretlerini kullanmadıkları, otomatik yazıdan faydalandıkları görülür.

Sıra Sizde 3

İlhan Berk Türk edebiyatının önemli bir dönemi olan II. Yeni şiirin temsilcilerindendir. II. Yeni şiirin Türk şiirinin gelişim seyrinde dikkate değer bir rolü vardır. Çünkü II. Yeni Türk şiirinin klasik yapısını büyük oranda değişimine neden olmuştur. II. Yeni şiiri kelime dünyası, dış yapısı, somuttan soyuta kayan anlam evreni ile Türk şiirin gelişiminde rol sahibidir. İlhan Berk bu anlamda tipik bir II. Yeni şairidir. Şiirlerindeki anlam kapalılığı, imge yoğunluğu, kelime kullanımlarındaki farklı tercihleri bunun kanıtıdır. Berk’in Paul Klee’de Uyanmak isimli şiiri şairin sıra dışı üslubuna örnek olabilecek şiirlerinden biridir.

İlhan Berk bu şiiri sürrealist ressam Paul Klee’nin “Ad Marginem” isimli tablosundan etkilenecek yazmıştır. Şiirde yaşadığı ortamdan hoşnut olmayan insanın hikâyesi anlatılmaktadır. Bu kişi yaşadığı yerden uzaklaşmak istemektedir. Çünkü bu mekân onu huzursuz etmektedir. Etrafındaki güzel kızları, Ayla’yı, Edibe’yi, yaşam belirtisi olan güneşi, ayı, balıkları ve dünyayı bırakıp giderek mutlu olacağını düşünür. Gitmek istediği ye Paul Klee’nin eserleridir. Gerçeküstüsü ressam olan Paul Klee’nin eserlerindeki atmosferin ve oradaki nesnelerin kendisini mutlu edeceğine inanır. İlhan Berk’in A’lar, V’ler, U’lar şeklinde sembolize ettiği bu varlıklar gerçekte var mıdır, kimi ya da neyi sembolize etmektedirler belirsizdir. Letrizzmin harflerle yarattığı anlamsız/kapalı yapı İlhan Berk’in şiirine de yansımıştır.

Sıra Sizde 4

Letristlerin “harf”i esas alarak yenilik yapmak istemelerinin birçok nedeni vardır. Asıl neden geleneğe karşı çıkmaktır. Letrist şairler kelimelerin anlamlarından dahi şüphe ettikleri için onları yok saymışlar ve kendilerine özgü anlam evreni yaratmak amacıyla harfleri kullanmışlardır. Ayrıca uluslar arası bir dil ve şiir yaratmaya çalışan letristler, harflerle özgün bir üslup yakalamak istemişlerdir. Harf kullanarak yenilik yapmalarının bir diğer nedeni de anlamı ses ile kurma tercihleridir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Aliyazıcıoğlu, Ö. (2010). Fütürizmin Sahne Tasarımına Getirdikleri. Yedi, *DEÜ GSF Dergisi*, 4, 7-28.
- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say.
- Batur, E. (2002). *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: YKY.
- Berk, İ. (1982). *Galile Denizi*, İstanbul: Adam.
- Çetişli, İ. (2008). *Batı Edebiyatın Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ.
- Emre, A. (2013). Letrizm (Harfçilik). *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, 310-313.
- Ergüven, A. (2002). *Vladimir Mayakovski Yaşamı, Sanatı, Şiirleri*, İstanbul: Berfin.
- Göker, C. (1982). *Fransa'da Edebiyat Akımları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi.
- İnal, T. (2013). Gelecekçilik, *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, 241-255.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Karaaliğlu, S.K. (1971). *Edebiyat Akımları*, İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Özcan, T. (1998). Letrizm (Harfçilik) ve İlhan Berk, *Dil Dergisi*, 68, 40-44.
- Ran, N.H. (2013). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: YKY.
- Türk Dili Dergisi Yazın Özel Sayısı*. (2013). Ankara: TDK.

4

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Sürrealizmin alt yapısını oluşturan siyasi ve sosyal yapıyı tanımlayabilecek,
- Sürrealizmin temelinde yatan felsefi ve psikolojik disiplinleri belirleyebilecek,
- Akımın estetik özelliklerini sıralayabilecek,
- Akımı diğer edebi akımlardan ayırt edebilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Gerçeküstücülük
- Üst-Gerçekçilik
- Sürrealizm
- Otomatik Yazım
- Manifesto

İçindekiler

Batı Edebiyatında Akımlar II

Sürrealizm

- GİRİŞ
- SÜRREALİZMİN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASİ VE KÜLTÜREL ORTAM
- YIKICI BİR AKIM: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE ONUN KISA TARİHİ
- SÜRREALİZMİN İLKE VE NİTELİKLERİ
- GERÇEKÜSTÜCÜLÜK SANATIN HER ALANINDA
- SÜRREALİZMİN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ

Sürrealizm

GİRİŞ

Sürrealizm (Fr. *surréalisme*) kelimesi dilimize “gerçeküstücülük” olarak çevrilmiş ve genel kabul görmüştür. Bazı edebiyat bilimcileri ise “üst-gerçekçilik” ya da “gerçekötecilik” karşılıklarını önerirler. Gerçeküstü çevirisinin, morfolojisinden dolayı gerçek dışılık, saçmalık gibi anlamlara geldiğini; oysa sürrealizmin, gerçeğin bir başka biçimi olarak bir başka gerçekliği ifade ettiğini öne sürerler.

20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren resim, şiir ve sinema gibi sanatın pek çok alanına yayılma imkânı bulmuş olan sürrealizm, kısa soluklu gibi görünse de yarattığı güçle etkisi uzun süren bir akım olmuştur. Günümüzde de sanatçıların teknik düzeyde hâlen sürrealizmin olanaklarından yararlandığı görülmektedir.

Sürrealizm, salt aklın, rasyonalizmin boğduğu insanlığın bir haykırışı olarak kendisi de bir psikiyatrist olan André Breton (1896-1966) tarafından kuramlaştırılır. Yakından takip ettiği Sigmund Freud (1856-1939)’un psikanalitik kuramını ve görüşlerini benimseyen Breton, Freud’un özellikle bilinçaltına dair görüşlerinden beslenir ve bu kaynağı edebiyata aktarmak ister. Breton geleneksel sanat ve onun statükocu yapısına bir başkaldırı niteliğinde 1924’te ilkini, 1930’da ikincisini yayımladığı sürrealist manifesto ile birlikte sanatla yapmak istediği, sürrealizmin ne olduğu, sanatın toplum hayatı içindeki işlevi gibi konuları ortaya koyar. Ünitede bu fikirler ayrıntılarıyla incelenecektir.

Her edebiyat akımının oluşum süreci, birtakım siyasi, sosyal ve kültürel şartların sonucudur. Neoklasisizmin Rönesans, romantizmin ivmelenişinin Fransız Devrimi ile ilintisi düşünüldüğünde sürrealizmin de tıpkı kendisinden önceki bu akımlar gibi dayandığı siyasi ve sosyal temellerin var olduğu görülecektir. Diğer taraftan romantizm, realizm, sembolizm akımları salt estetik değişimler değildir. Bunların mevcut siyasal konjonktüre karşı bir tavrı da vardır. Sürrealizmin niyeti de onlarda olduğu gibi bir öncekini sadece salt estetik kaygılarla yıkmak değildir. Unutulmamalıdır ki edebî akımların gelişmesinde estetik sebeplerden çok siyasal sorunlar vardır ve bu anlamda ideolojilerin aslında biçimleri belirlediğini söylemek gerekir. Ülkenin ya da dünya siyasetinin gidişatından duyulan huzursuzluk, yeni söylemlere ihtiyaç yaratır. Bu bakımdan sürrealizm de aslında Birinci Dünya Savaşı ile birlikte zirvesine ulaşan rasyonalizmin, milliyetçiliğin ve mevcut zihniyet dünyasının karşısında bir başkaldırıdır. Dolayısıyla sürrealizmin çıkış sebeplerini daha iyi anlayabilmek için yüzyılın başındaki Avrupa’nın siyasi panoraması ile işe başlamak gerekir.

SÜRREALİZMİN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASİ VE KÜLTÜREL ORTAM

Uzun süren Orta Çağ (Skolastik Dönem)'in ardından Batı, önce Rönesans'la, sonrasında, 17. ve 18. yüzyıllarda Aydınlanma Çağı ile aklı ve bilimi yaşamın merkezine almaya başlamıştır. Bunu coğrafi keşifler ve Sanayi Devrimi, doğal bir sonuç olarak takip eder ki hepsinin neticesinde Batı ile Doğu arasındaki zenginlik ve medeniyet uçurumu gittikçe artmıştır. Batılı ülkeler, özellikle feodalizmin sona ermesi ve Sanayi Devriminin gerçekleşmesinin ardından kendi aralarında bir güç ve iktidar savaşına girmiştir. Ülkelerin sanayileri geliştikçe hammadde ihtiyaçları artmış, hammadde ihtiyacı ise bu ihtiyacın karşılanabilmesi için girişilen sömürgecilik faaliyetlerini doğurmuştur. Paradoksal biçimde bu erken dönem kapitalizmi Batı'nın dünyaya egemen olmasını da sağlamıştır. Maddî güç beraberinde kültür ve medeniyet olarak da Batı'nın üstün olduğu izlenimi yaratmıştır. (Durum hâlâ aynıdır.) Batı ise medeni olarak kendisini "öteki" olarak gördüğü topluluklardan üstün gördüğü için onlar üzerinde egemenlik kurabileceğini düşünmüş ve emperyalist politikalarını böylelikle meşrulaştırmaya çalışmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sömürgecilik ve emperyalizm ciddi tırmanışa geçer. 20. yüzyılın başına, Birinci Dünya Savaşı'nın arifesine gelindiğinde dünyanın neredeyse dörtte biri başta İngiltere olmak üzere Almanya, Belçika ve İtalya gibi devletlerin sömürgesi hâline gelmiştir. En çok sömürgeleştirilen coğrafya Afrika gibi görünür. Osmanlı'nın "Düvel-i Muazzama" olarak adlandırdığı bu büyük emperyalist devletler, bindiği üzere 93 Harbi'nden sonra Osmanlı topraklarını da pay etmeye başlar.

Önce ticari amaçlarla kurulan bu sömürge imparatorlukları, bir müddet sonra sömürgeleştirdikleri ülkelerin yer altı ve üstü kaynaklarını yağmalamakla kalmaz; sömürgelerinin üretim, tüketim ve yaşam alışkanlıklarını değiştirerek onları da kapitalizm sürecinin içine dâhil ederler. Bir noktadan sonra dünyada neredeyse Batı devletlerinin bir şekilde sömürgesi hâline girmemiş devlet kalmayacaktır. Zayıf bir ülke en azından siyaseten de olsa bu güçlerden birisinin yanında yer almak ya da ittifak kurmak mecburiyetindedir.

Sömürgecilik süreci sırasında Avrupa, ringde rakibinin zayıf anını tartan bir boksör gibidir. Bu yüzden Birinci Harbe kadar birkaç savaş dışında birbirleri ile büyük çaplı savaşlara girişmemişlerdir. Ne var ki Alsace-Lorraine sorunu zaten gergin olan Fransa-Almanya ilişkilerinin daha da gerilmesine yol açar. Asıl sorun ise emperyalist faaliyetleri ile gittikçe güçlenen Avrupa ülkelerinin bu sömürge yarışında diğerinden bir adım daha öne geçebilme çabasıdır. Bu yarışta İngiltere açık farkla öndedir, Almanya ise İngiltere'ye göre epey geride kalmıştır. Artık yükselen değer milliyetçiliktir ve savaşın çıkması için sadece bir bahaneye ihtiyaç kalmıştır. Bu bahane de Avusturya tahtının veliahdı Ferdinand'ın 28 Haziran 1914'te bir Sırp milliyetçisi tarafından Saraybosna'da öldürülmesi olacaktır. Bu olay sonunda ittifaklar belirlenecek ve büyük devletler, sömürgelerini de dâhil ederek, Avrupa'da başlayıp dünyaya yayılacak olan, tarihin o güne kadar gördüğü en büyük savaşlarından birine tutuşacaktır. 1914'te başlayıp 1918'de biten ve dokuz milyona yakın insanın öldüğü bu savaş sonunda Almanya, Rusya, Avusturya-Macaristan ve Osmanlı gibi büyük imparatorluklar da ortadan kalkacaktır.

Birinci Dünya Savaşı ile yeni devletler kurulmuş ancak Avrupa yeniden bir nizam almış gibi görünse de yaklaşık yirmi sene sonra patlak verecek olan II. Dünya Savaşı'nın sebepleri bertaraf edilmemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nı yaratan sebeplere artan milliyetçilik cereyanları ve 1917 Rus Devrimi'nin etkileri de eklenince bu defa 50 milyondan fazla insanın yaşamını yitirdiği tarihin en büyük savaşının patlak vermesi kaçınılmaz olacaktır.

Sürrealizm işte tam bu iki savaşın arasında, milliyetçiliğin ırkçılık boyutuna uzandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Almanya'da Adolf Hitler (1889-1945)'in, İtalya'da Mussolini (Benito Amilcare Andrea, 1883-1945)'nin başı çektiği faşist rejimler, Avrupa'yı ve o güne kadar savundukları değerleri allak bullak etmiştir. Sürrealizm insanoğlunu bu kötü duruma getiren değerlerden, bu gerçeklerden kaçıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı trajik, kaygılı, çoğu zaman umut kırıcı ortamda, her çağda olduğu gibi insanoğlu, varoluşuna yeni bir anlam ve çekidüzen vermek ister. Savaşın ve bunalımların ardından yeni bir hümanizma, yeni bir edebiyat ve estetik anlayışı gelir. Bu defa da öyle olur. Dönemin sanatçılarından bazıları çağdaş teknolojinin yıktığı geleneksel değerleri korumak, eskiyi yeniden canlandırmak ister, bazıları da yıkıntı hâlindeki bir uygarlık içinde, eskiden, geleneksel olandan tümüyle kopar. Ne var ki, eski değerlere bağlananlarla yeni değerler ve yeni bir dünya yaratma eylemine girişenler arasında "organik" farklılıklara karşın, temelde kesin ayrılıklar yoktur. Dünya görüşleri ve eylem biçimleri ne olursa olsun hepsi de ortaklaşa olarak trajik ögenin yanında toplumsal öğeyle de ilgilenmek gereğini duyuyorlardı (İnal, 198, 268). Fütürizm de dadaizm de işte bu yönde sanat akımlarıdır ve dadaizmin yerini alacak sürrealizm de "denizin diplerinden gökyüzüne, bir ülkeden ötekisine uçakla, trenle, gemiyle giden radyo, televizyonla dünyanın her köşesine giren savaşlar gören, bu eski Avrupa ülkesinin insanlarını (XIX. Yüzyılın ikinci yarısı) yeniden eski düş dünyalarına bırakacak" (İnal, 198, 268) bir sanat akımı olmuştur.

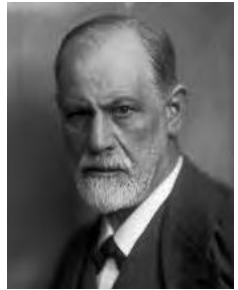
Sanatın toplumu değiştirme ve yönlendirme gücü vardır. Elinden geldiğince topluma yön vermeye gayret eder. Ancak sanatçılar mevcut yapıyı değiştiremediklerini fark ettiklerinde, içinde bulundukları realiteden kaçmak isterler: Romantiklerin zamandan ve mekândan kaçışları gibi, Servet-i Fünûncuların egzotik ülkelere kaçma isteği ya da inziyaya çekilmeleri gibi... Sürrealistlerin ise yukarıda da belirtildiği üzere nesnel dünyanın anlamsızlığından, trajikliğinden, kaosundan kaçtıkları yer, insanın iç dünyası, bilinçaltı ve düşleri olur. André Breton'un Freud'un psikanalitik görüşleriyle beslenmesi, ona böyle bir kaçış imkânı tanımıştır. Dolayısıyla sürrealizmin en önemli dinamiği olan bilinçaltının ne olduğunu bilmek akımı daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Sigmund Freud, Psikanaliz ve Bilinçaltı

Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un din, aşk, cinsellik, insanın gelişimi, ölüm vb. hakkındaki kuramsal görüşleri, kendisinden sonra psikiyatrinin yanı sıra diğer disiplinleri de derinden etkilemiştir. Sanat ve edebiyat da bu etkiden payını almıştır.

Freud, *Psikanalize Giriş Dersleri* (1933)'nde son dönemlerdeki bilimsel gelişmelerin yüzyıllardır kendisine hayran olan insanın bu hayranlığını sarstığını dile getirir. Bunlardan biri dünyanın evrenin merkezi olmayıp hayallere sığdırılması zor genişlikteki bir kozmik sistemin küçük bir parçacığı olduğunu öğrenişidir. Biri de insanın megalomanisine en yaralayıcı darbeyi indiren, "egoya kendi mülkünün bile efendisi olmadığını ve zihninde bilinçdışı olup bitenler hakkındaki kıt bilgiyle yetinmesi gerektiğini kanıtlamaya çalışan günümüzün psikoloji araştırmalarıdır" (Muckenhaupt, 2000, 9).

Freud, ilkin yakın arkadaşı ve meslektaşı Josef Breuer (1843-1925)'le beraber hipnoz durumundaki hastaların geçmişte kendilerini etkileyen olayı anımsamalarını ve bozukluğa sebebiyet veren andaki şoku, yeniden canlandırıp hastaya duygularını dışa vurma imkânı sağlamakla işe başlar. Hastanın olayın şokunu yeniden yaşayıp hipnozdan çıkışına "boşalma" diyen ikili, bu yönetime dair kuramsal çalışmalarını *İsteri Üzerine İncelemeler* (1895) adıyla yayımlar. Freud, Breuer'le yollarını ayırdıktan bir müddet sonra çalışmalarını kendi başına sürdürür ve bu defa nevroz kökenli bozukluklarda cinsellikle ilgili kaygıların yattığı tezi ile ilgilenir. Geleneksel hipnozla tedaviyi de bırakarak psikanalize geçer ve serbest çağrışım yöntemiyle hastalarını keşfe çalışır.



Sigmund Freud (1856-1939)

Serbest çağrışım, hastanın kendi hâline bırakılıp aklından geçenleri anlamlı ya da anlamsız, uygun ya da değil, önemli ya da önemsiz fark etmeksizin sıralamasını sağlamaktır. Böylelikle problem ortaya çıkacaktır. (İleride sürrealistlerin buna benzer bir yöntemi kullandıklarını bir anlamda Freud'un hastaları gibi davrandıklarını göreceğiz.) Freud, kişiliğin gelişiminde çok önemli rol oynayan hatta ruhsal bozukluklara sebebiyet veren bu unutulmuş anıların bilince çıkmasını engelleyen gücü "direnme", sarsıntının ardından olayın unutulma sürecini ise "bastırma" olarak adlandırır. Bu bakımdan bastırılan şeyler insanın ahlâkla bağdaşmayan arzularıdır ama her ne kadar bastırılırlarsa bastırılırlar yanlış davranış, unutkanlık ya da düşler vasıtasıyla bir şekilde bilinç düzeyine çıkarlar. Düşünürün bu konudaki eseri de *Rüyalar ve Yorumları* (1900) olacaktır. Freud daha sonra nevrozlu kişilerin gösterdikleri bozuklukların kaynağının çocukluk dönemi olduğu ve bunların çoğunun da cinsellikle ilgili birtakım olayların neticesinde gerçekleştiği ile ilgili çalışmalar yapar. Ardından psikanalitik kuramını antropoloji ile de birleştirerek insanlığın ortak davranış kodlarını tespiti çalıştığı *Uygarlığın Huzursuzluğu* (1930) eserini kaleme alır. Freud burada Eros'un insanlığı libidoda bir araya getirmeye çalışmasına karşın, ölüm içgüdüsünün bunu engellediğini iddia eder. Bu anlamda aslında Eros "id", ölüm de "süperego"dur. Peki, "bilinç, bilinçaltı" ve "id, ego ve süperego" nedir?

Bilinç, algıların ve bilgilerin zihinde duru ve aydınlık olarak izlenme süreci olarak tarif edilebilir. **Bilinçaltı** ise insanın -bilincinde olmadığı hâlde- davranışlarını etkileyen ruhsal durumdur. Yukarıda da belirtildiği gibi Freud'a kadar insan, "bilinç" düzeyinde kavranmıştır. Oysa Freud, davranışlarımızı belirleyen temel dinamiklerin bilinçaltında yattığını iddia eder.

Freud, ruhsal aygıtı, üçe ayırır: *İd*, *ego* ve *süperego*.

İd kısaca dürtüsel ilkel benliktir. Bilinçdışı alanı ifade eder ve hazzın doyumunu ilkesine göre çalışır. Yüzbinlerce yıldır, insan var oldukça değişmeyen birtakım dürtüleri vardır. Kişiden kişiye değişmeyen cinsel arzuları, libidoyu, hayatta kalma, tehlikeden kaçınma ve şiddet dürtüsünü kapsayan "id", insan ruhunun en ilkel parçasıdır. Her ne kadar insanların bir içgüdüsünün olup olmadığı tartışmalı bir konu olsa da "id" insandan insana değişmeyen arzuları içerdiği için, içgüdüsel bir mekanizma olarak değerlendirilebilir. *İd*, dürtüsel istekleri doğrultusunda hazza hemen ulaşmak ister. Bilinçdışı bir alan olduğu için, dış dünyanın "ahlâk, töre, normlar, günahlar vb." baskıları onu etkilemez. Dürtülerin tatmin edilmesi temel amaçtır ve amacına ulaşmak için "ego"yu zorlar. Fakat doyumsuz ve sonsuz arzuları frenleyen bir mekanizma vardır: o da "süperego"dur. Süperegoya geçmeden egonun ne olduğuna ve işlevine bakmak gerekir.

İnsan doğduğu andan itibaren kendisini en azından anne, babadan oluşan bir çevrede bulur ve bu çevre yaşı ilerledikçe genişler. Çevrenin ise yüzlerce yıldır deneyimleyerek yaşamını kolaylaştırdığına inandığı, kendince doğru olduğunu düşündüğü bir değerler sistemi vardır. İnsan bebekken bile her istediğinde mamaya ulaşamayan bir varlık olarak, büyümeye başladıkça henüz çocukluğundan itibaren hazza ulaşmada dış dünyanın kendisini sınırladığını fark eder. Bu durumda *egoyu* oluşmaya başlar ve buradaki temel ilke gerçekliktir. "*İd*"deki sonsuz arzu, gerçeklik duvarına çarpmıştır ve kendisini frenleyip düzenlemek zorundadır. Böylelikle dış dünya ile uyumlu bir birliktelik kurabilecektir.

Dış dünya ile uyumlu birlikteliği sağlayabilmek içinse *egoya* düşen görevler vardır. En genel ifadeyle bu, ilkel arzular ve sonsuz haz arayışı ile dış dünyanın gerçekleri, kuralları, değer ve normları arasında denge kurmaktır. Bunun için egonun algılarının açık olması gerekir. Öncelikle dürtülerinin, ardından dış dünyanın gereklerinin farkında olmalıdır. Ondan sonra ise ulaşmak istediği nesneye dış dünyayı huzursuz etmeden (çalmadan, gasp etmeden vs.) ulaşmanın yollarını bulması gerekir. Yani *id* ile *süperego* arasında bir köprüdür, ikisini dengeleyen benliktir.

Bilinçaltı kelimesi dilimizde "şuuraltı" ve "tahteşşuur" kelimeleri ile de karşılanır.

Süperegoya gelince, bu da toplumsallaşan egonun bir parçasıdır. Bir diğer ifadeyle üst-benliktir. Bilindiği üzere insanoğlu tabiattaki en acımasız ve bencil varlıklardan biridir. İnsanın yavrusu ise -elbette doğası gereği- sadece ağlayarak nesneye (mama, emzik, anne memesi vs.) ulaşabilen nadir varlıklardandır. Bu bakımdan doğduğu andan itibaren haz ilkesi devrededir. Üzerinde “mama istemek ayıp”, “emzik emmek yasak” gibi birtakım baskılar yoktur. Ancak anlamaya ve toplumsallaşmaya başladığı andan itibaren en yakın çevresince uyarılmaya başlar. Oyunağını arkadaşı ile paylaşmayan çocuk, babasının “o da seninle paylaşmaz” dediği anda aslında toplumsal kuralların içine girmiştir. Bu bakımdan sonsuz haz ilkesini devam ettiremeyeceğini de öğrenmeye başlar. İleriki yaşlarda da haz ilkesini devam ettirmek istediği her noktada anne, baba, genişleyerek öğretmenler vb. onu frenleyecektir. Bir noktadan sonra ise frenleyiciler ortadan kalksa da bireyin onlar yokken de toplumsal normlar çerçevesinde davranmaya başladığı görülür.

Kısacası Freud, insanın bilinen küçük fiziksel özellikleri karşısında bilinmeyen sonsuz iç dünyasına yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculukta insanın hür iradesi ile yaptığını zannettiği şeylerin aslında pek çoğunun bilinçaltında oluştuğunu ve toplumlarınsa birtakım mekanizmalarla insanların bilinçaltılarını yönlendirdiğini keşfetmiştir.

Freud’un sürrealizm için nasıl bir gerçeklik alanı açtığı ortada: oldukça geniş bir evren. Diğer taraftan Freud’un sanatçıları yaratma edimi içine sürükleyen dürtünün ne olduğuna dair görüşleri de vardır. Bunları bilmek sürrealistleri daha iyi anlamamıza yarayabilir.

Sanatçıların neden sanat icra ettikleri, neden şairlerin şiirler yazdığı, ressamların resimler yaptığı, hatta ilkel insanları düşünürsek bu insanların neden mağaralara resimler yaptığı, sıradan insanların da bilim adamlarının da yıllarca ilgisini çekmiştir. Kimi antropologlar bunun tamamen pragmatik olduğunu ve doğayı taklitle başladığını iddia etseler de her ne olursa olsun ilkel insanların da tamamı bu faaliyetlerin içine girmez. İçlerinden sadece birkaçı mağaralara resimler yapar ya da yaban hayvanlarını taklit ederek gösteriler yapar. Bu azınlığın dürtüsü nedir?

Freud, yaratma eylemi ile nevroz arasında bir ilişki kurar. İnsanların birtakım istekleri, itileri vardır (Yukarıda bahsettiğimiz id), ama toplum içinde yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak (süperegoye) zorunluluğunu duyar ve bu isteklerini serbestçe tatmin edemez, aksine bastırmaya örtmeye bakarlar. Ama ister cinsel alanda ister başka bir alanda olsun bu itilerden, isteklerden vazgeçmek çok zordur. Bundan ötürü insan gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevkleri, hayal kurma yoluyla elde etmeye çalışır. Böylece gerçeklik ilkesinin sözünü geçiremediği bir hayal dünyasında insan en gizli arzularını tatmin eder. Çoğunlukla cinsel ya da kendini başarılı, kuvvetli ve yüksek görmekle ilgili isteklerdir bunlar. Bu hayal kurma eylemi aşırı kaçır, normal sınırları aşarsa ruh hastalığı için ortam hazırlanmış demektir. Freud’un sanat kuramında, bu hayal kurma eylemi ile sanatçının yakın ilişkisi vardır. Sanatçı da bir ruh hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle doludur. Onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister ama bu zevklere ulaşma araçlarından yoksundur. Böylece o da özlemi yerine getirilmemiş herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır. Bu da kolayca nevroza yol açabilir (Moran, 1999, 151-152).

Sürrealizmin geliştirdiği ortam ve Freud’un sanatın bir kaçış alanı olduğu tezi düşünüldüğünde, sürrealistlerin kaçmak istedikleri o kadar çok şey vardır ki kaçtıkları yer de olabildiğince gerçeklik duvarının ön tarafı olacaktır.

Resim 4.1

Max Ernst, Arkadaşlarla Randevu (1922). Resimdekiler, soldan sağa ön sıra: René Crevel, Max Ernst (Dostoyevski'nin dizinde oturan), Theodor Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Johannes Th. Baargeld, Robert Desnos. Arka sıra: Philippe Soupault, Hans Arp, Max Morise, Raffaele Sanzio, Paul Eluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico, Gala Eluard.

Kaynak: abcgallery.com



YIKICI BİR AKIM: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE ONUN KISA TARİHİ

Yukarıda kısaca belirlediğimiz Birinci Dünya Savaşı ve onun yarattığı toplumsal ve siyasi ortam, insanlar üzerinde nasıl olumsuz bir etki bıraktıysa, duygulanım seviyelerinin yüksek olduğunu bildiğimiz sanatçıları çok daha derinden etkilemiştir. 1914-18'in yarattığı trajik ortam, gerçeküstü akımın kurucularında mevcut siyasi ve kültürel ortamı meydana getiren değerlere karşı bir tiksinti oluşturmuştur. Aynı psikolojik altyapı gerçeküstücü akımdan önce dadaizmin de yıkıcı kimliğini belirlemiştir. Bu bakımdan gerçeküstücülüğü dadaizmin bir devamı ya da yeniden dirilişi gibi görebiliriz.

Tristan Tzara (1896-1963) ile özdeşleşip bütünüyle yıkıcı ve muhalif olan, geleneksel sanata karşıyken sanata ve hatta kendine bile karşı olmakla sonlanan macerasında "dada", en büyük mirasını gerçeküstü akıma bırakmıştır. Bu miras da akılcılığı yadsımak ve karşı sanat oluşturmaktır. Gerçeküstü akımsa ondan devraldığı mirası daha sistemli ve uzun soluklu bir hâle getirecek ve estetize edecektir. Gerçeküstü akımın estetik alt yapısını hazırlayan bazıları küçük çaplı da olsa başka akımlar da vardır. Bunlar arasında ünanimizm, sentetizm, fütürizm öne çıkanlardır.

Gerçeküstücülüğün estetik ve ideolojik temelleri dadaizmle sınırlı değildir. dadaizmden çok daha önce bir marjinal olarak nitelendirilebilecek Marquis de Sade (1740-1814), Gerard de Nerval (1808-1855), Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1846-1870), Arthur Rimbaud (1854-1891) gibi kendileri de marjinal yaşamlar sürmüş ve çeşitli akımların etkisinde kalmış yazar ve şairler vardır. Sürrealist resmin de arkasında **oneirik** yapıtlarıyla Hieronymus Bosch (1450-1516), Francisco Goya (1746-1828), Marc Chagall (1887-1985) gibi aşına olunmayan, gerçekdışı görsellikler sunan ressamların çalışmaları vardır.

Resim 4.2



Bosch'un "Zevk Bahçesi" triptiğinin burada görünen bölümü gibi, bilinçaltının karanlık görüntülerini aksettiren, sürrealist resmin erken öncüsü birçok eseri vardır.

Kaynak: wikipedia.org

Dadaizmin felsefesini belirleyen temel çıkış noktası burjuva ideolojisine ve milliyetçiliğe karşı olmalarıdır. Breton bunlara daha çok özgürlük talebini ekler. Sosyalizmin, anarşizmin ve tam da bu sıralarda gerçekleşen (Ekim 1917) Rus Devrimi'nin Breton üzerinde etkisi olmuştur. Yine yozlaşmış ve çürümüş mevcudun karşısında Marksizm, yükselen bir değer olarak iki cihan harbi arasında ciddi bir alternatif oluşturmaktadır. Hatta dönemin pek çok muhalifinin Marksizmi ilk seçenek olarak gördüğü bilinen bir şeydir. Fas Savaşı (Rif Savaşı, 1920-1926) emperyalist Batı'ya karşı, yine Batı'nın sanatçıları sosyalizm çatısı altında toplanmaya sevk eder. Gerçeküstücüler de bu cephenin içinde yer alırlar. Başta Aragon, Breton ve Eluard olmak üzere Gerçeküstücülerin birçoğu Fransız Komünist Partisine üye olurlar. Hatta Breton, ileride üzerinde ayrıntılı bir biçimde duracağımız İkinci Gerçeküstücülük Bildirgesi'nde diyalektik materyalizmi kabul ettiğini dile getirecek ve "Le Surréalisme au Service de la Révolution" (Gerçeküstücülük Devrimin Hizmetinde) adlı bir de dergi kuracaktır. Bu dönemde Breton özellikle Troçki'ye yakınlık duymaktadır. Ancak hiçbir zaman bir ideolojiye topyekûn kendisini adamaz.

Gerçeküstü akımın kurucusu ve lideri olacak André Breton'un 1920'de Paris'e gelen Tristan Tzara ile temas kurması, ondaki dönüşümü ivmelendirecektir. (Breton'un nihilist görüşlerinden etkilendiği Jacques Vaché (1895-1919) ve 1917'de ölümünden hemen önce tanıştığı Apollinaire etkisi de unutulmamalıdır) Breton ve yakınındaki birkaç arkadaşı Tzara'nın yapmak istediği şeyleri benimserler. Benimsedikleri Dada dinamiklerinin başında, Batı uygarlığının idealleştirdiği vatan vb. kurumların bir yana bırakılıp özgürlüğün ve başkaldırının şarkısını söylemek vardır. Düşüncenin ağızda oluştuğuna inanan ve her türlü geleneksel sanat biçimine karşı olan Tzara'nın akımı, modern sanata frotaj, fotomontaj, kolaj gibi teknikler armağan etmiştir. Tzara ve Breton'un araları 1922 senesinde açılır ve yolları ayrılır. Breton, Tzara'nın anarşist nihilizmini temelsiz bulur. Bu nihilizmin dolaşısıyla Dadaizmin sonunun olmadığına inanmaya başlar ve yapıcı başkaldırıcıyı tercih eder.

Tuğrul İnal gerçeküstü şiirin ipuçlarının henüz dadaizm safhasında verilmeye başlandığını ifade eder. Aklın denetimi olmaksızın bilinçaltının kendiliğinden dışlanması benimseyen iki düşünce akımı arasında ciddi benzerlikler tespit eder ve gerçeküstücülüğün, dadaizmin Fransa'da görülen bir yansıması olduğunu öne sürer. İki akım da insanlık durumunun trajik ağırlığını duyarak insansal durumları fizyolojik ve anlıksal bir bağlamla

Oneirizm: Uyanırken düş görme; oneirik ise rüyalarla ilgili olan anlamındadır.



André Breton (1896-1966)

ortaya koymuşlardır. Dadaizmle gerçeküstücülüğün başlangıçtaki ortaklıkları noktasında -Fransız yazar- Ribemont-Dessaignes (1884-1974) "Pre Dome" adlı yazısındaki yadsıma, başkaldırma, özgürlük konusunda gerçeküstücülüğün ilgi alanına giren her şeyin dadaizmde de var olduğu tespiti hatırlatır (İnal, 1981, 269). Ancak bu noktada, gerçeküstücülüğün dadaizmden farklı olarak nihai amacının yıkmak olmadığını, yıkmanın ardından yeni önerilerle yeniden yapmanın esas olduğunu hatırlamak gerekir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında doğmuş hemen bütün akımlarda geleneksel değer, yöntem ve estetik ölçülere karşı çıkma ve yıkıcılık zaten ortak bir özelliktir. Ayrıca dadaizmin anlaşılma gibi bir kaygısı yokken gerçeküstücülük ortak özlerin keşfi üzerinden anlaşılma ister. Tam da bu nedenle dadaizm'in otomatizmi tesadüfi iken, gerçeküstücükteki otomatizm, bilincin, törelerin, süperegonun kontrol edemediği alandaki ruhsal (psişik) ortak özlere dayanır.



"Gerçeküstücülük yok edicidir, ama yalnızca hayal gücümüzü sınırlayan kelepçeleri yok eder." (Salvador Dalí)

Gerçeküstücülük terimi ise -akımdan daha önce- kısa yaşamına rağmen yüz yılın başındaki öncü akımların neredeyse hepsinin içinde yer almış olan Guillaume Apollinaire (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, 1880-1918) tarafından ilk defa sarf edilmiştir. Sanatçının 1917 yılında ölümünden bir yıl önce sahnelenen "*Les Mamelles de Tirésias*" (*Teiresias'ın Memeleri*) adlı oyununu tarif ederken "gerçeküstü" terimini kullandığı bilinir.

Breton ve Soupault'un birlikte yazdıkları yukarıda da adı geçen, ilk gerçeküstü yapıt olan *Les Champs Magnétiques* (*Manyetik Alanlar*) 1920'de yayımlanır. Gerçeküstücülüğün kamuoyunda dikkat çekmesi ise, Andre Breton'un 1922 yılında sanatta yeni arayışların hâlini ve geleceğini belirlemek adına toplamak istediği, -uluslararası bir kongre düzenleme- niyetine kadar geri götürülebilir. Değerlendirme içine aldığı sanat akımları kendisinden önceki kübizm, fütürizm ve dadaizmdir. 1922 itibarıyla daha önceden kendisiyle beraber olan, *Littérature* adlı dergiyi çıkardıkları Louis Aragon (1897-1912) ve Philippe Soupault (1897-1990) gibi isimlerin yanına Max Ernst (1891-1976), Paul Eluard (1895-1952), Benjamin Peret (1899-1959), Robert Desnos (1900-1945), René Crevel (1900-1935)'in başı çektiği çağın önemli sanatçıları dâhil olur. *Littérature* dergisi bu dönemde seslerini duyurdukları dergidir.

Dada etkisiyle sanatsal faaliyetlerine başlayan ve gelenek dışı bir edebiyatla tanışan, hemen hepsi yirmili yaşlardaki bu gençler, Freud kuramını açmırlarken bahsettiğimiz "ruhsal otomatizm" tekniğinden yola çıkarak otomatik yazı yöntemleriyle deneysel çalışmalar yapmaya başlar. Rüyaların, düşlerin, fantezilerin ve en temelde bilinçaltının gerçeküstü dünyasının imgesini oluşturma çabasındadırlar. Geleneksel edebiyatta -her ne kadar şiir tarafından bozulsa da- söz dizimi kurallarına belirli ölçüde uyma durumu vardır. Oysa bu genç şairlerin mısralarında sözcükler rastlantısal bir biçimde bir araya gelmiş gibiydi ve dolayısıyla her defasında okuyucusunu şaşırtmaktaydı. Bu da ruhsal otomatizmin bir sonucu olarak âdeta akla gelenin kaleme alınması gibi bir şeydi.

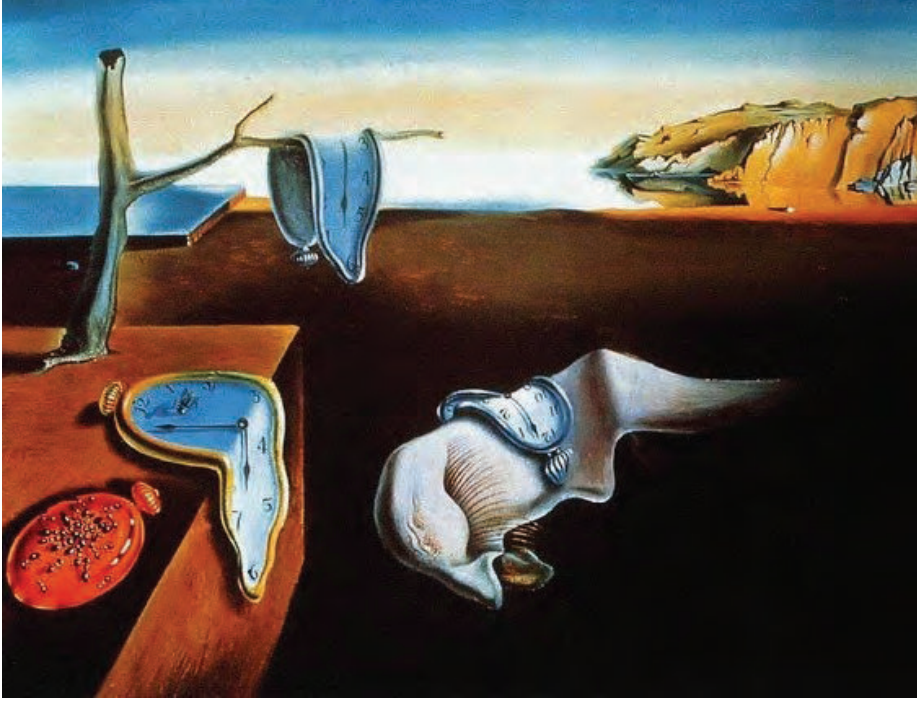
1924 yılında Breton Birinci Sürrealist Manifestoyu, 1930 yılında ise ikinciyi yayımlar. İkinci bildiri artık sürrealizmin bir taraftan dağılma sürecine girdiğinin de işaretidir. Sürrealizmin dağılma sürecinde çatışma daha çok politik meselelerden çıkar. Çünkü sürrealizmin sınırları yıkmaya felsefesinin karşısında Breton'un meylettiği sosyalizm güdümlü (engagé) bir sanat öngörmektedir ve bazı temsilciler bu yönde tartışmaların içine gireceklerdir. Komünist Parti sanatı bir propaganda aracı olarak görürken, sürrealistler için sanat bağımsız olmak zorundadır ve sınırları olamaz. Sürrealizme göre sanat insanı özgürleştiren en önemli kurumken diğer cephe için sanat, belirli bir sınıfın (proletarya) çıkarlarına hizmet etmelidir. Breton her ne kadar sosyalizme meyletse de akımın politikanın içinde olmasına karşıdır. Gerçeküstücü bazı sanatçılar siyasi, sanatsal ya da kişisel çeşitli sebeplerden dolayı Breton tarafından bu sırada gruptan çıkarılacaktır. Örneğin Antonin Artaud (1896-1948), Robert Desnos (1900-1945) topluluktan ayrılırlar. Daha önce de zaten güdümlülük konusundaki tartışmanın ardından Pierre Naville ayrılmıştır.

1930'lardan itibaren akımın ileri gelenleri Breton'un yanında Louis Aragon, Pierre Unik ve Paul Eluard'dır. Yine Louis Bunuel, René Char ve belki de en önemlisi Salvador Dali de Breton'un etrafındadır. Breton, 1939'da Eluard'la birlikte *L'immaculée Conception*'u yayımlar. Bu sırada gerçeküstücülükten çıkarılan üyeler *Un Cadavre* (Bir Kadavra) adlı bir yergi yayımlar.

Resim 4.3

Belleğin Azmi, Dali. 1931.

Kaynak: wikipedia.org



Breton 1933'e kadar çıkacak dergisinde (*Gerçeküstücülük Devrimin Hizmetinde*) gerçeküstücülük, devrim ve başkaldırıyı sentezlemeye çalışır. Ancak her zaman sanatçının bağımsız olması gerektiğini düşündüğü için kısa süre sonra Sovyet komünizmine bütünüyle bağlanan Louis Aragon'la ve ardından Paul Eluard'la yollarını ayırır.

1935'te yayımladığı *Position Politique du Surréalisme* (Gerçeküstücülüğün Siyasî Konumu)'nda sanatçının bağımsızlığı tezini işler.

1935'lerden sonra gerçeküstücü sanatçılar çeşitli dergilerde resimlerini ve yayın faaliyetlerini sürdürürler. Bunlardan öne çıkan *Minotaure* dergisidir. Bu aynı zamanda akımın artık daha geniş bir sanatsal çevreye ulaşmaya başladığını göstermektedir. Breton Kanarya Adalarında, İsviçre'de konferanslar verir. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ise çoğu Fransa'da toplanan bu sanatçıların dünyanın çeşitli ülkelerine dağılmasına sebep olur. Bir müddet ülkesinde kaldıktan sonra Breton Amerika'ya gider. Amerika'ya gidenler arasında Dali de vardır. Breton burada Gerçeküstücülüğün Üçüncü Bildirisi *Les Prolégomènes a un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non-* (Gerçeküstücülüğün Üçüncü Bildirisine Giriş ya da Değil)'u yayımlar. 1946 Mayıs'ında Paris'e geri döner.

Breton'a göre Fransa'da olduğu gibi Amerika'da da "şiir üretiminin büyük bölümü", temel itici güç olan "şaşırtma" dan yoksundur. Esasen *Devinim ve özgürlüğün* işlevi olan aşma gücünün üstünde durulmalıdır. Bu açıdan Reverdy, Picabia, Péret, Artaud, Arp, Michaux, Prévert, Char ve Césaire öykülenemez örnekçelerdir. 1947'de ilkel büyüden esinlenerek oluşturulmuş bir dizi yapıtın gösterildiği Paris'teki gerçeküstü sergi, gelenlerin çoğunu allak bullak etmiştir (Duplessis, 1991, 20-21).

1957'de Breton'un *L'art Magique (Büyülü Sanat)*'ı yayımlanır ve Breton ölümüne kadar (1966) dergicilik faaliyetlerine devam eder. 1982'de Aragon, 1983'te Bunuel ve Niro, 1989'da Dali ve 1990'da da Soupault ölür. Gerçeküstücülerin eserleri bugün hâlâ sergilenmekte ve okunmaktadır.

Kısaca sürrealizmin tarihsel sürecine ve serüvenine baktıktan sonra, bildiriler üzerinden akımın ne yapmak istediği üzerinde durmaya başlayabiliriz.

Sürrealist Bildirgeye (Manifesto) Doğru

Gerçeküstücü sanatçılar için temel amaç, bilincin ötesine bir yolculuğa çıkarak bilinç ötesini keşfetmek ve insanın asıl gerçekleri olan arzuların, korkuların, kaygıların, endişelerin dünyasını imajlara dönüştürmektir. 1924 yılına gelindiğinde akımın sözcüsü konumundaki Andre Breton, -daha önce Apollinaire'in kullandığı terimi ödünç alarak- "Manifeste du Surréalisme" (Gerçeküstücülük Bildirgesi)'ni hazırlar. Şimdi gerçeküstücü akımı daha iyi anlamak için manifestoda André Breton'un savunduğu düşünceleri biraz açımlayabiliriz.

SIRA SİZDE



Sürrealist Manifesto Dünya Edebiyat tarihinin en önemli bildirgelerinin başında gelir. Peki, Sürrealizm'den önce bildirge yayımlanmış başka akımlar var mıdır?

Gerçeküstücülük Bildirgesi (Manifeste du Surréalisme)

Andre Breton 1924 tarihli ilk bildirgeye mevcut insan zihnini tahlille işe başlar. Toplumun kendi değerleri çerçevesinde bireyi ne şekilde sınırladığından bahseder. Buna göre çocukluğunu geçirdikten sonra insan artık ruhen ve bedenen sürekli dikkatini vermesini talep eden zorunlu bir pratik gerekliliğe aittir. Hareketlerinden hiçbirini taşkın, fikirlerinden ise hiçbirini cömert veya ileriye yönelik olmayacaktır. Breton'un, insanın çevreyle iletişime geçince kendisini de sınırlamaya başladığına dair görüşü, Freud'un süperego olgusudur aslında. O zaman insan bu sınırları, duvarları nasıl yıkabilir? Breton, manifestoda bunun için insanın elindeki en büyük silahın hayal gücü (muhayyile) olduğunu öne sürer. Hayal gücünü tutsaklaştırmaksa insanın kendi öz varlığındaki mutlak adalet duygusuna ihanet etmektir. Yalnızca hayal gücünün kendisine *olabileceklere* dair bir imada bulunduğunu belirtir. Bu yüzden de muhayyilelerinin genişliği ile suçlanmamalarından dolayı deliliğin keyifli bir şey olması gerektiğini düşünür. Bu yüzden de sanrılar, yanılsamalar ve türevleri önemli zevk kaynakları olmalıdır. Ancak delilik korkusu sıradan insanı hayal gücünü geliştirmekten alıkoyar.

Hayal gücünün engellenmesi, insanı sıradanlaştırdığı gibi yazarları da sınırlayarak sıradanlaştırır. Buna göre Breton, geleneksel edebiyatın aynı biçim içerisinde (benzer yapılar, olay örgüleri, tasvirler, karakterler vb.) devamlı bir surette eser vererek tek tipleştiğini ve bir noktadan sonra yazarın tutkularının şiddetli şekilde kısıtlanması ile son bulduğunu düşünür. Yazarın kısıtlanması ise onu aynı fasit daire içinde eser vermeye sevk edecektir. Orijinal bir ürün ortaya koyamayacaktır. "İzninizle, bu odanın ve bunun gibi pek çoğunun tasvirini görmezden geleceğim" (Breton, 2009, 12). Roman kahramanları için de benzer bir durumun söz konusu olduğuna inanan Breton, bir kahramanın her ne kadar eylemleri ve tepkileri abartılsa da değiştirme ve standardın dışına çıkma kabiliyetine ulaşamayacağını ve *imalat ürünü* insan tipi olarak kalacağını düşünür. Bunun için nesnel mantık bağlarından kurtulmak gerekir. Nesnel mantık bağlarından kurtulmaksı aslında süperegodan da kurtulmaya başlamaktır.

Manifestonun ilerleyen bölümlerinde günümüzde (maalesef) hâlâ ve her şeye rağmen mantığın saltanatı altında yaşadığımızı, oysa bu çağda mantıksal yöntemlerin ikincil öneme sahip problemleri çözmek için kullanılabileceğini dile getiren Breton, rasyonalizmin yalnızca doğrudan deneyimimizle bağlantılı gerçekleri dikkate almamıza izin vereceğini

belirtir. Uygarlık ve ilerleme bahanesiyle, doğru ve yanlış şekilde batıl ya da hayal ürünü olarak adlandırılacak her şeyi zihnimizden çıkarıp atmayı başardık. Kabul edilen davranış kalıplarına uygun olmayan herhangi türden bir doğruluk arayışı da yasaklanmıştır. Tam da bu noktada Sigmund Freud'un keşifleri devreye girmiştir -ki Breton şükran duymamız gerektiğini belirtir- ve bundan sonra kendimizi en özet hâlindeki gerçeklerle sınırlandırmamamıza gerek yoktur ve sürrealizm bu sınırların arkasından doğacaktır. Hayal gücü varlığını yeniden hissettirecek, haklarını yeniden talep edebilecektir.

Breton'a göre Freud, çok doğru bir şekilde eleştirel melekelerini *rüyalar* üzerinde yoğunlaştırmıştır. Aslında ruhsal faaliyetin hatırı sayılır kısmını oluşturan bu olgunun, günümüzde hâlâ ihmal ediliyor oluşu, kabul edilebilir bir şey değildir. Çünkü rüyalarda geçen sürelerin toplamı ile nesnel dünyada yaşadığımız zamanların toplamı düşünüldüğünde rüyalarda hiç de azımsanmayacak bir zaman ve dünya yaşamaktayız. Oysa normalde insan nedense rüyaları gerçek zamanının içine açılmış sadece bir parantez olarak görmektedir. Kısacası Breton rüyaları önemli bir yaşam ve deneyim alanı olarak görmektedir. Rüyaları önemsemesinin gerekçelerini şöyle dile getirir:

Faaliyet gösterdikleri sınırlar dâhilinde rüyalar sürekli olduklarına dair her türlü kanıt sunmakta ve örgütlenme belirtileri göstermektedir. Yalnızca bellek rüyalardan alıntı yapma, geçişleri görmezlikten gelme ve bize rüyanın kendisinden çok bir dizi rüyayı resmetme hakkını kendisine mal etmiştir. Aynı şekilde, herhangi bir anda eşgüdümü isteğe bağlı olan gerçeklikler hakkında yalnızca belli belirsiz bir fikre sahibizdir. Asıl dikkate almaya değer olan ise hiçbir şeyin bize rüyanın oluşturulduğu öğelerin daha geniş bir kapsamdaki dağınıklığını peşinen kabul etme olanağı tanımamasıdır. Bundan, prensipte rüyayı dışarıda bırakan bir formüle göre söz etmek zorunda olduğum için üzgünüm. Acaba ne zaman uyuyan mantıkçılarımız, uyuyan felsefecilerimiz olacak? (Breton, 2009, 15-16).

Breton rüyanın önemine dair görüşler ileri sürerken, rüyanın insandaki potansiyeli ortaya çıkardığını özellikle vurgular. İnsan rüyada öldürebilir, daha hızlı uçabilir ve canının istediği gibi sevebilir. Ölse bile ölümlerin arasında tekrar dirilebilir. Bu yüzden bu potansiyele eğilmek gerekir.

Rüya ve gerçeğin birbirinin zıttıymış gibi görünmesine rağmen gelecekte her ikisinin de sürreallikte birleşeceğine inanan Breton, masalsı olan her şeyin hatta sadece masalsı olan şeylerin güzel olabileceğini iddia eder.

Andre Breton "Sürrealist Manifesto"da sürrealizmin başat tekniklerinden biri olan "otomatik yazım" tekniğinin de nasıl ortaya çıktığını hikâye ederek anlatır. Burada sözünü Breton'a bırakmak daha iyi olur:

Bir akşam uykuya dalmadan önce bilincimin onayladığı üzere o sırada içinde bulunduğum olaylarla görünürde herhangi bir ilişkisi olmadan bana gelen tuhaf bir cümleyi o denli net olarak algıladım ki tek bir sözcüğünü dahi değiştirmek olanaksızdı, ama buna karşın herhangi bir ses belirtisinden yoksundu; bana son derece ısrarcı gibi gelen bir cümle, cüretkâr şekilde ifade etmem gerekirse adeta pencereye vuran bir cümle. Bunu gelişigüzel şekilde not aldım ve cümlemin yaşayan doğası dikkatimi çektiği sırada konudan uzaklaşmak üzere hazırlanıyordum. Gerçekten de bu cümle beni hayrete düşürmüştü: Ne yazık ki tam olarak hatırlamama rağmen, şuna benzer bir şeydi: "Pencereyle ikiye bölünmüş bir adam var", fakat bedeninin eksenine dikey olarak inen bir pencereyle yarısına kadar ayrılmış hâlde yürüyen bir adamın silik görsel imgesi de cümleye eşlik ettiğinden herhangi bir belirsizlik sorusu söz konusu olamazdı. En küçük şüphe gölgesine yer bırakmaksızın gördüğüm şey, uzaydaki bir pencerenin dışına sarkan adamın basit bir canlandırmasıydı. Ancak bu pencere adamla birlikte başka biçimlere girdiğinden, oldukça ender rastlanan türden bir imgeyle karşı karşıya bulunduğumu fark ettim ve tek

aklıma gelen, bunu şiirsel yapı malzemelerime katmak oldu. Ona bu gücü vermemle beraber, gerçekten de ardından aralarında sadece kısa duraklamalar bulunan, beni daha bile az şaşkına çeviren ve kendi kendime uyguladığım kontrolün bana yanıltıcı gelmesine yol açacak kadar rastgele oldukları izlenimini veren bir cümleler silsilesi gelmişti; tek düşünebildiğim şeyse, içimde kaynayan bitmek tükenmek bilmez kavgaya bir son vermektir... (Breton, 2009, 25-27).

Geniş bir çerçeveden bakınca, Breton'un bu keşfi ile beraber sürrealizmin, modern şiirin imajinatif yapısının zenginleşmesi noktasında ne denli etkili olduğu görülecektir. Tam burada bir hatırlatma yapalım. Türk şiirinin 1950'lerden sonra gelişen İkinci Yeni Hareketinin de anlamsızlıkla suçlanan pek çok şiirinin imaj yapısı, tıpkı Breton'un yukarıda bahsettiği gibi uzak anlam alanlarının serbest çağrışım yoluyla bir araya getirildiği imgelerden oluşan şiirlerdir.

Metnin devamında Breton, düşüncelerinin öylesine çabuk ve kendiliğinden geldiğini, bütün gücünü harcamasına rağmen yeterince çabuk yazamadığını ve bir sürü ayrıntıyı ise unuttuğunu belirtir: "Çağlayanın arkası hâlâ kesilmemişti; tümüyle, işlediğim konunun içindeydin, sözler sanki kalemimden öylesine dökülüyordu".

Şair, bu yöntemi borçlu olduğu kişinin Freud olduğunu önemle belirtir. O sıralarda kendisi de bir doktor olan Breton, Freud'un yöntemiyle meşguldür ve hastalarına da bu yöntemi uygulamaktadır. Hastalarına olabildiğince hızlı bir şekilde herhangi bir müdahale olmaksızın bir monolog ortamı hazırlayan Breton, kendisi de sanatta bu yöntemin benimsenmesi gerektiğine ikna olur. "İkiye bölünmüş adam" hakkındaki cümlesinin kendisine gelme şeklinden başka bir şeyi daha keşfeder ki o da düşüncenin dile ve kaleme karşı koymak zorunda olmayışıdır. Bu keşfini daha sonra yakın arkadaşı Phillippe Soupault'a açacak ve bu onunla birlikte bu yönde çalışmalar yapacaklardır.

Birinci günün sonunda -kendi tabiriyle bu şekilde yazmanın kolaylığı sayesinde- yaklaşık elli sayfalık bir metin ortaya koyup birbirlerine okurlar. Sonuçta iki şairin yazdıklarının arasında şaşırtıcı derecede benzerlikler ortaya çıkar. "Aynı fazlalıklı yapı, benzer nitelikli eksiklikler, olağanüstü bir şevk yanılması, bol miktarda hissiyat... çok özel bir pitoresk nitelik ve farklı farklı yerlerde güçlü bir komiklik etkisi". Metinlerin arasındaki fark ise Breton'a göre mizaçlardan kaynaklanır. Soupault'u kimi yerlere başlık koymakla suçlar ama kendisinin bazı bölümlere rötuş yapma isteğine karşı çıkmasını ise çok olumlu bulur. Çünkü rötuş yapmaya başladığımız anda metin düzene ve dolayısıyla sınırlara girmeye başlıyor demektir. Yine bu metnin de bu tip metinlerin de şiirsel olarak ifade edersek bizi derinden etkileyen tarafı her şeyden çok aşırı derecedeki anlık saçmalık düzeyidir.



Breton, Soupault'un metnine başlık koymak istemesine kızarken, düzeltme yapmak istemesini ise olumlu karşılar. Bunun sebebi düzenin otomatik yazımı sınırlandıracağına olan inancıdır. Sürrealist şiiri takip ettiğini bildiğimiz ve Sürrealizm gibi geleneksel olan ne varsa yıkmak hedefiyle ortaya çıkan Garip Hareketi içinde de "Ön söz" konusunda böyle bir tartışma çıkar. Acaba bu tartışma nedir?

Sürrealizm ifadesini de -kendisine sürrealizmin izinden gidiyor izlenimi veren- Guillaume Apollinaire'den Soupault'la beraber ödünç aldıklarını hatırlatır. Bu terimi daha önce de belirtildiği gibi aktarmayı arzuladıkları bu yeni katıksız ifade modelini adlandırmak için kullanırlar. Breton bu noktada önemli bir şey hatırlatır. O da her ne kadar Apollinaire'den bu kelimeyi alsalar da onun kullandığı anlamı genişlettikleridir. Hatta Breton eğer Gerard de Nerval tarafından *Filles de feu*'deki ithaf yazısında kullanılan "süper-natüralizm" sözcüğünü devralsalardı daha isabetli bir iş yapmış olacaklarının altını çizer.

Bir taraftan da Nerval'in bizim de yukarıda hatırlattığımız gibi ruh akrabaları olduğunu ekler. Kanıt için de manifestoya ondan bir metin koyar. Tam burada sürrealizm kelimesini kullandıkları için eleştiride bulunanlara, her şeyden evvel kelimeyi kendilerinin çok özel bir bağlamda kullandığını hatırlatır ve bir sürrealizm tanımı yapar. Manifestoda geçtiği şekliyle tanım şu şekildedir:

SÜRREALİZM, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.

ANSİKLOPEDİ. Felsefe. Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlemek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir. Aşağıda adı geçenler MUTLAK SÜRREALİZM eylemlerinde bulunmuştur: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Déelteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Breton Isidore Ducasse (Comte de Lautreaumont), Dante ve Shakespeare'nin de kendilerinden önce sürrealist birtakım öğeler kullandıklarını ekler ve bir anlamda böylelikle köksüz olmadıklarına da işaret etmiş olur. Diğer taraftan kendilerinden önceki yukarıdaki gibi isimlere bir dipnotla Uccello, Seurat, Moreau, Picasso gibi ressamaları -Picasso'yu biraz ayrı tutarak- ekler ve bunların taammüden sürrealist olmadıklarını, eserlerinde zaman zaman sürrealist izlere rastlandığını belirtir.

Birinci Manifesto ile ilgili son olarak Manifestonun "SİHİRLİ SÜRREALİST SANATIN SİRLERİ- Yazılı Sürrealist eser veya ilk ve son taslak" bölümüne bakalım. Andre Breton, bu bölümde sürreel bir eser ortaya koymak için sağlamamız gereken motivasyonu dile getirir. *Şairin önerilerini dikkate alarak sizler de bir metin oluşturmayı deneyebilirsiniz:*

Kendinizi, zihninizin kendisi üzerinde yoğunlaşmasını olanaklı kılacak kadar uygun bir konumda yerleştirdikten sonra, yazma malzemelerinin size gelmesini sağlayın. Olabildiğince pasif veya alıcı bir ruh hâline geçin. Dehanızı, yeteneklerinizi ve başka herkesin yeteneklerini bir kenara koyun. Kendi kendinize sürekli edebiyatın her şeyin öncüsü olan en kasvetli yollardan biri olduğunu hatırlatın. Çabuk şekilde önceden tasarlanmış herhangi bir konu olmaksızın, yazdıklarını hatırlamayacak ve yazmış olduklarınızı yeniden okumanın baştan çıkarıcılığına kapılmayacak kadar hızlı yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir... Her ne kadar titreşimli kablolardaki düğümlerin düzeni kadar gerekli görünse de, noktalama işaretlerinin hiç kuşkusuz bizi ilgilendiren akışın mutlak sürekliliğine direndiği gerçeği hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Nasıl isterseniz öyle devam edin. Mırıltıların bitmez tükenmez tabiatına güvenin. Şayet bir hata –muhtemelen dikkatsizlikten kaynaklanan bir hata- yapacak olduğunuzda, sessizliğin sizi ele geçirmesi tehdidiyle karşılaşsanız hiç tereddüt etmeden son derece temiz bir satırla ilişiginizi kesin. Kaynağı size kuşkulu görünen bir sözcüğün ardından ne olduğuna bakmaksızın herhangi bir harf yazın; örneğin, "B" harfini, her zaman için "B" harfini yazın ve bunun sonraki sözcüğün ilk harfi olmasını sağlayarak gelişigüzel akışı geri getirin.

Eğer Breton'un yukarıdaki yöntemi size karmaşık geldiyse sürrealizmin otomatik yazım tekniğini kavrayabilmek için daha kolay bir yöntem deneyebilirsiniz. Sevdiğiniz ya da sevmediğiniz aklınıza ilk gelen ismi ve onun hakkında kafanızda beliren ilk düşüncüyü not edin.



SIRA SİZDE

Şair Birinci Manifesto'yu kendini ruh hâlini ortaya koyduğu sürrealist bir betimlemenin ardından "Varoluş başka bir yerde" ifadesiyle sonlandırır. 1924 sonrası başta Andre Breton olmak üzere sürrealist sanatçılar, "aydın züppeliği", "zihin sapıklığı", "insanları şaşırtma saplantısı içindeki kimi sanatçıların bir şakası" gibi değerlendirmeler bir yana akıl hastalarına benzetilmek gibi pek çok eleştiri ile mücadele etmek zorunda kalır. Mücadelede ön safta yer alan kuşkusuz akımın lideri pozisyonundaki Breton olacaktır. Breton eleştirilere bütüncül bir cevap vermek adına 1930 yılında ikinci bir manifesto daha yayımlar. Şimdi bu manifestoya ilkinden farklı olup olmadığına da değinerek bir göz atalım.

İkinci Sürrealist Manifesto (1930)

Breton İkinci Sürrealist Manifesto (Second Manifeste du Surréalisme)'de diyalektik materyalizmi kabul eder ve bu dönemde daha önce de belirttiğimiz üzere Marksist ideolojiyi savunan bir de dergi kurar: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (Sürrealizm Devrimin Hizmetinde). Sürrealist düşünce ile devrim romantizmini bir araya getirmeye çalışır. İlk manifestodaki ses, yıkıcı yönüyle ortaya çıkmış ve biraz da vurdumduymazken; ikinci manifestoda Breton'un artık akımı savunmaya başladığını görürüz. Korumak ister gibi bir tavrı vardır. Ancak ilkindeki çıkış noktasının hâlâ devam ettiği de bir gerçektir. Eleştirilerin -ki bu eleştiriler akımın içerisinden de gelecektir- çoğunun sürrealizmin komünizmle kol kola girişi ile ilgili oluşu dikkat çekicidir. Breton sosyalizme kayışındaki sebebi altında yaşadığı sosyal rejimi sorgulamaktan, bu rejimi kabul edip etmediğimizi sormaktan kaçmanın imkânsızlığı ile açıklar. Çünkü mevcut siyasî yapının dünyayı ne hâle getirdiği ortadadır.

Breton sürrealizmin işlevinin özel bir bölümünün gerçek ve gerçekdışı, mantık ve mantıksızlık, düşünme ve etki, bilgi ve ölümcül cehalet, yararlılık ve yararsızlık kavramlarını eleştirel bir gözle incelemek olarak belirler. En azından bir hususta tarihsel materyalizmle de benzerlik taşıdığını ifade eder. Bu da Hegelci sistemin "muazzam başarısızlığını" hareket noktası olarak almaya eğilimidir. Diyalektik metodun geçerli bir şekilde yalnızca sosyal problemlerin çözümüne uygulanabildiğini kabul etmez. Devrimi destekledikleri için eleştirilmelerine de anlam veremez. Çünkü aşkın, düşlerin, deliliğin, sanatın ve dinin sorunlarına aynı açıdan bakmak şartıyla sıkıntı yoktur.

İkinci Manifesto'da dile getirilenlere genel olarak bakıldığında ilkindeki sanatsal söylemin yerini daha siyasal bir söylemin aldığı görülür. Öyle ki Breton'un devrimi savunan düşünceleri idealizmi yıkmak ve materyalizm ilkesine tam bağlı olduğunu deklare etmek gibi ifadelerle beslenir. Ancak şu da bir gerçektir ki manifestoda kendisinin de açıkça belirttiği üzere Breton, fikirlerin peşindedir ve Komünist Partinin ve onun temsilcilerinin uygulamadaki hatalarını ifade etmekten geri durmaz. Hatta parti içindeki en istenmeyen entelektüellerden biri olduğunun da farkındadır. Kısacası Breton, bu bildiride sürrealizm ve sosyalizmi her ne kadar sentezlemeye çalışır gibi görünse de birini diğerine tercih etmek söz konusu olduğunda sürrealizmden yanadır.

Manifesto'nun ileriki bölümleri de benzer yapıda devam eder. Breton'un manifestolarının yanında gerçeküstü akımın içine dâhil olmuş diğer sanatçılardan da bu yıllarda manifesto niteliğinde çeşitli açıklamalar gelir. Akımın en iyi ve popüler şairlerden biri olarak öne çıkan Louis Aragon'un 1925 yılında yayımlanan "*Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu Deklarasyonu*" da bu yönde değerlendirilmelidir. Bu metin de Breton'un ikinci manifestosu gibi eleştiriler karşısında savunma ağırlıklıdır ve sosyalist devrimle yakınlaşma sezilir. Aragon'un maddeler hâlinde beyan ettiği gerçeküstü akıma dair düşünceler, akımın ne yapmak istediği sorusuna da iyi bir cevap olabilir. Aragon şunları söylemektedir:

Etkinliklerimizin, kamuoyunda aptalca ve yanlış bir şekilde yorumlanması nedeniyle, edebiyat, tiyatro, felsefe ve teoloji alanlarındaki tüm anırmalardan oluşan çağdaş eleştiri dünyasına açıklıyoruz ki;

1. Bizim edebiyatla ilgimiz yoktur; ancak gerektiğinde, herkes kadar edebiyattan yararlanmasını biliriz.
2. Gerçeküstücülük yeni ya da daha kolay bir ifade biçimi değildir, bir şiir metafiziği bile değildir. Gerçeküstücülük ustan ve ussallığa benzer her şeyden tümüyle bağımsızlaşmanın bir yoludur.
3. Bizler bir Devrim yapmaya kararlıyız.
4. Devrim sözcüğüyle gerçeküstücülük sözcüğünü birleştirmemizin nedeni, bu devrimin ilgisiz, tarafsız ve hatta umutsuz karakterini ortaya koyabilmektir.
5. İnsanoğlunun âdetlerini değiştirmek gibi bir iddiamız yoktur, amacımız düşüncenin ne kadar kırılğan olduğunu ve titrek yuvalarımızı ne denli değişken temeller ne denli büyük mağaralar üzerine inşa ettiğimizi gösterebilmektir.
6. Topluma şu resmî uyarıyı fırlatmak istiyoruz: Sapkınlıklarınıza ve falsolarınıza dikkat edin, bir tanesi bile gözümüzden kaçmaz.
7. Her düşünce dönüşümünde, toplum bizimle karşılaşacaktır.
8. Bizler, Başkaldırı'nın uzmanlarıyız. Gerektiğinde elimizden gelmeyecek hiçbir eylem biçimi yoktur.
9. Özellikle Batı dünyasına sesleniyoruz: gerçeküstücülük diye bir şey vardır. Ya bizimle özdeşleştirilen bu yeni "izm" nedir? Gerçeküstücülük şiirsel bir üslup değildir. Aklın kendi içine dönük çığıldır ve her türlü engelden, gerekirse baltalarla parçalayarak da olsa, kurtulmaya azmetmiştir (Antmen, 2008, 140).

Görüldüğü üzere sürrealizmin önderliğini Breton yapmış, manifestolar da onun kaleminden çıkmıştır. Ancak sürrealizme çeşitli eleştiriler geldiğini de belirtmiştik. Saldırıların çoğunu Breton kendi başına göğüslese de muhakkak başka sürrealist sanatçıların da bu eleştirilere cevap niteliğinde çalışmaları olmalıdır. Bunlardan öne çıkanları bulabilir misiniz?



SIRA SİZDE

Sürrealizmin Getirdikleri

Gerçeküstücülük kendisine kadar büyük ölçüde nesnel dünyanın sınırlarında kalan sanatın tematik evrenini genişletmiş ve insanın iç dünyasını keşfetmiştir. Sürekli bir değişimden yana olan sürrealizm, her defasında, her sanatsal üründe kendisini ifade edecek bir biçim geliştirmiştir ve hatta bu yüzden genellikle amorf (biçimsiz) bir yapıya sahip olmuştur. Sıra dışının, garibin, tuhafın, aykırının, "kitsch" in peşinde olmuş ve amacı kendisinden öncekilere ve çağdaşlarına belki de hiçbir şeye benzememek olmuştur. Geleneksel sanatta – bizden örnek verecek olursak Divan Şiirinde ilk kıtas yeni şairin aruzu yani biçimi doğru kullanabilmesidir- biçime uymak önemsenirken sürrealizm geleneksel estetik kurallarını alt üst etmiş ve reddetmiştir. Biçimin güzelliğini bir kenara bırakmıştır. Çünkü süperegonun uzantısı olan kuralların gerçekleri yok ettiğini, düzene ve denetime girdiği anda bilinçaltında yatan gerçekliklerin ortadan kaybolacağını ve başka bir şeye dönüşeceğine inanmışlardır. Onlar için sanatçı kendisini arzunun rüzgârına bırakan ve bu rüzgâr karşısında direnmeyen ve asla rüzgârla beraber salınmaktan kaçmayan kişidir. Dönüştürücü bir güç olarak arzu ve tutkunun olduğu yerde cinsellik de vardır ve bunun için *erotizm* de sanatın vazgeçilmez bir yönü olmalıdır.

Bu estetiğin ortasında ünlü gerçeküstücü imge aralarında mantıksal ilişki bulunmayan iki gerçeğin açıklayıcı yaklaşması olarak yer alır: Bu karşılaşmadan harika olan doğar; sezgilerden, çağrışımlardan, düşlerdeki hikâyelerden, ipnotizmadan, sayıklamalardan ya da Salvador Dalí'nin *eleştirel paranoya* yönteminden...

Gerçeküstücüler estetik arayışlarında marjinal anlatım biçimlerine ayrı bir yer verirler. Akıl hastalarının eserlerinin tuhaf güzelliğini (*Andre Breton'un romanında Nadja'nın resimleri gibi... Breton'un "Nadja-1928" adlı kısa anlatısında, peri Nadja anlatıcı Breton'a*

Nadja kadar ileri boyutta olmasa da yönetmen Woody Allen'in sürrealist bir serüveni anlattığı "Paris'te Gece Yarısı" (Midnight in Paris-2011) filmini izleyebilirsiniz.

Salvador Dali'nin sevdiği ve benimsediği **eleştirel paranoya yöntemi**, sayıklamalardaki çeşitli çağrışımların ve yorumların eleştirel ve dizgesel biçimde nesnelleştirilmesine dayalı, kendiliğinden oluşan akıldışılık olarak değerlendirilebilir.

bambaşka bir Paris'te içinden çıkılmaz garip yerlerde, tuhaf nesnelerin ortasında rehberlik eder), çocuk resimlerinin garipliğini, bitpazarında veya sadece gündelik hayatta keşfettikleri bazen tamamen anlamsız nesnelerin büyüleyici gücünü gösterirler. Her gerçeküstücü estetik arayışı belki de Arthur Rimbaud'nun şu sözlerinin uygulamaya geçirilmesi idi: “kâhin olmak”, “kendini kâhinleştirmek” yani öncelikle, oradakini ölçsüzce arzulamayı becerebildiği gibi görmeyi de becerebilmek (Théma Larousse, 1993, 117).

SÜRREALİZMİN İLKE VE NİTELİKLERİ

Yukarıda manifestoların içeriğini ve bazı sürrealist sanatçıların çeşitli görüşlerini belirlemeye çalıştık. Bunların ışığında sürrealizmin estetik yapısını belirleyen temel ilkeleri Yves Duplessis'in “Gerçeküstücü Teknikler”inden de yararlanarak, maddeler hâlinde kısaca toplayalım:

1. **Başkaldırı ve Uyumsuzluk:** Gerçeküstücülük her şeyden evvel geleneksel, alışıldık, sıradan olana karşıdır. Çünkü o günün dünyasını (İki Dünya Savaşı arasının kaotik yapısı) yaratan ideolojik araçlar bütünüyle bu durumdan dolayı suçludur, sanat da bu araçlardan biri olduğuna göre mevcut sanat anlayışı da yıkılmalıdır. Bu yüzden mevcut toplumsal kurallara uymak istemez ve sürekli değişimden (dinizim) yana bir tavır sergilerler. Başkaldırma felsefelerinin çekirdeğini oluştur.
2. **Akla ve Düzene Karşı Oluş:** Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ortam aslında gerçeküstücülerin sanat eserlerinde icra ettikleri sahnelerden bile daha akıl dışıdır. Akıl insanoğlunu bu kadar acımasız bir hâle getiriyor ve kendine yaşama alanı bile bırakmıyorsa, ondan (akıldan) kaçmalıdır. Yüzyılın başında, dünyada tutunacak bir dalın kalmaması, Dadacılar da nihilizme yol açmışken Sürrealistlerde de benzer bir şekilde akıldan ve düzenden kaçış olarak belirir. Son tahlilde aklın yarattığı dünyanın durumu ortada olduğuna göre, bu yıkılmalı ve artık kendini yenileyen yeni bir dünya kurulmalıdır. Oysa başta klasizm olmak üzere gerçeküstücülüğe kadar sanatın çok zaman belirleyicisi “akıl” olmuştur.
3. **Freud'un Psikanaliz Yöntemi ve Bilinçaltına Yolculuk:** Sürrealistler gerçeklerin bozulmadan, tabii hâllerıyla insanın bilinçaltında var olduğuna inanır. Bilinçaltı insanın arzularının ve korkularının değişmeden, başka bir şeye dönüşmeden saf bir hâlde bulunduğu değerli bir kaynaktır. Bu kısmı metnin girişinde uzun uzadıya anlattığımız için diğer tekniklere bakmaya devam edelim.
4. **Bilinçaltının Kaynağı Düşler:** Sürrealistler düşlerin, rüyaların insanın kendini kavramasına ve en yüce bilgiyi edinmesine imkân verdiğini düşünür. Zihin kendi hâline bırakılınca, varlıkların ve eşyaların daha önce göremediğimiz tarzda göründükleri, düş renkleriyle süslandıkları bir hayal oyunu dünyasında dolaşmaya başlar. Pratik zekâdan, akıldan kurtulup, gözlerimizi kapatırsak, bizi her çeşit usavurmanın ve mantığın dışına sürükleyen bastırılmış anıların ve görüntülerin dünyasına geçtiğimizi görürüz. Bu bakımdan Sürrealistler, Freud'un asıl olan “bilinçsiz arzuların, açığa vurulmamış eğilimlerin dünyasıdır” tezini ilke olarak benimserler ve rüyaların insana verdiği kaynağı temel alırlar.
5. **Çocukluk Özlemi, Çocukluğa Dönüş:** Çocuk henüz toplum tarafından şekillendirilmemiş bir varlıktır. Toplumsal denetimin mekanizmasının ağır biçimde yansıması, çocuğu özgür kılar. Çocuk pek çok şeyden sorumlu tutulamaz. Bu yüzden çocukluk günleri genellikle iyi, güzel olarak özlemle hatırlanır. Sürrealistler için de çocukluk otantik bir kaçış alanıdır. Çocukluğa dönmek isterler. Diğer taraftan çocuklar için oyun ne denli önemliyse, yetişkinler için de sanat bir oyundur. Sanatı bir oyuna dönüştüren sürrealistler, böylelikle çocukluk günlerinin coşkunluğunu yeniden yaşamaya çalışırlar.

6. **Alaycılık ve İroni (Humour):** Gerçeküstücüler “gülme”yi ikiyüzlülüğün boyunduruğunu kırmakta kullanılabilecek en önemli araç olarak görür. Alaycı bir gülüşe yaslanarak toplumsal güçlüklerden ya da engellerden kendini sıyrabilmelerini bir ayrıcalık olarak görürler. Duplessis’in ifadesiyle “Humourcu”, hayatı bir seyirci olarak görebilmek için kendini hayattan ayırır. Önünde kuklalar oynamaktadır ve o bu kuklaların davranışlarındaki ağırbaşlılığın ne kadar boş ne kadar asılsız olduğunu daha iyi görebilmek için yalnız iplere bakmakla yetinir. Günlük yaşayış, kaygısızca bakmasını bilen gözünde ağırbaşlı görünüşünü yitirir, bir alay konusu olur. Böylece humour, dış gerçeğe karşı bir çeşit ilgisizliği de dile getirir. Gülünçlükleri göstermek, göreneklerle alay etmek işi, ister istemez kurulu düzene başkaldırma düşüncesinin, toplumsal ön yargılara boyun eğmeyi reddetmenin değişik bir yolla anlatılmasıdır. Humour, umutsuzluğun maskesidir. Kısacası mizah değiştiremeyeceğini tahmin ettiği makro düzen karşısında sanatçının kendi varlığını ortaya koyabildiği bir kaçış alanıdır. Sürrealistler de bu alanı olabildiğince kullanır ve mevcudu oluşturan bütün değerleri alaya alabilir.
7. **Gerçeküstücü Nesneler, Görüntüler:** Bir gerçeküstücü sanatkar olan Yvonne Duplessis, zihni yabancılaşmanın insan bilgisinin sınırlarını genişleterek gerçekliğin gözden düşmesine yardımcı olduğunu belirtir. Gerçeküstü faaliyet ve üretim noktasında paranoyak ile humourcu arasında önce bir benzerlik sonra da ayırım bulur. Benzerlik, humourcunun nesnelere gülünç bir görünüş katarak gerçeküstü bir görünüm ortaya koyarken, paranoyağın her halükarda farklı, sürreel bir görüntü oluşturmamasıdır. Ancak alaycı alayından sonra normal konuma, yasal sınırlara çekilirken, paranoyak sürekli yasak sınırlardadır. Bunun için Salvador Dalı’nın akıl hastalığının kendisi için avantaj olması örnek olarak gösterilebilir. Ressamın daha önce de belirttiğimiz “La metode paranoiaque-critique” (Paranoyak Eleştiri Metodu) tam da budur. Ona göre bu yöntem aynı anda resimde, şiirde, sinemada tipik gerçeküstü nesnelerin yapılmasında, modada, heykelde, sanat tarihinde, kısacası her çeşit yorum alanında kullanılmaya elverişlidir.
8. **Çılgınlık:** Breton’un akıl hastaları ile olan deneyimleri sonucunda akıl hastalarının nesnel bağlaşıklık olmaksızın kavramları bir araya getirebilme becerilerini görmesi, sürrealistlerin hem ilgisini bu hastalara yöneltmiş hem de yapay yollarla akıl hastaları gibi olmayı denemişlerdir. Çünkü Freud’a göre akıl hastaları iç gerçekler konusunda akıllılardan daha çok şey bilirler ve bizlerin göremediği şeyleri görebilirler. Onların dünyasında hayal gücü egemendir. Zihinleri, sokaktaki adama tutarsızlıklar, çelişmelerle doluymuş gibi gelen bir ortamda dolaşır. Günlük varoluşa kendilerini uyduramazlar ama dünyaları kendilerine bizimki kadar kesin görünür. Birçok akıl hastalıkları arasında paranoya, hayali olanla gerçek olanı uzlaştırarak, gerçeküstücülükle aynı amacı paylaşır. Bu yüzden de gerçeküstücüler akıl hastalığını aratmayacak bir durumun yaratılmasını amaçlar. Bu sarhoşluk, uyuşturucu kullanımı vb. olabilir.
9. **Otomatizm:** Sürrealist Manifesto’yu değerlendirirken Andre Breton’un otomatizm/otomatik yazımdan ne anladığına dair bilgi verdiğimizde burada ilkeler arasında yeniden görmek ve kısaca hatırlamak gerekir. Şüphesiz Otomatik Yazım gerçeküstücülerin kullandıkları en önemli yazım tekniğidir. Bu yazım tekniğinin amacı insanı olduğu gibi ilkel doğası içinde gösterebilmek için, onda uygarlıktan kazanılmış ne varsa atmaktır. Bu yolla insan bütün ruhsal gücünü yeniden kazanacak ve gerçek anlamda özgür olacaktır. Çılgınlık ve düş durumlarında her türlü denetimden arındırılan bilinçdışı kendiliğinden belirir ve otomatik yazı bilinçdışının bildirilerini yazıya dönüştürür. Kısacası hiçbir denetime tabi tutmadan akla ilk gelen şeylerin kâğıda dökülmesidir.

Siz de “**Nefis Kadavra**” oyununu beş on arkadaşınızla birlikte deneyebilirsiniz. Oluşturduğunuz metnin sürreal olup olmadığı sizin hayal gücünüzün genişliğini belirleyebilir.

10. **Le Cadavre Exquis (Nefis Kadavra)**: İsmi -daha sonra- yazılan ilk cümleden alacak bir gerçeküstücü oyundur. Duplessis “Gerçeküstücü Teknikler”de oyunu şöyle anlatır: Birkaç kişi toplanır. Üzerine her bireyin bir sözcük yazdığı ya da çizdiği bir kâğıt elden ele dolaşır. Sonunda gerçeğe uygun olmayan bir dizi cümle ya da her türlü gerçeğe meydan okuyan bir resim elde edilir. Bu yolla ilk olarak oluşturulmuş olan cümle oyuna adını vermiştir: “Le Cadavre-Exquis-boira le vin nouveau”, yani Nefis Kadavra –yeni şarabı içecek.” Katıksız ve güçlü gerçeküstü imgeler üretmeye özel bir uygunluk gösteren bu yolla şöyle cümleler elde edilmiştir: Kanatlı buhar kilitlenmiş kuşu baştan çıkarıyor... Senegal istiridyesi üç renkli ekmeği yiyecek... ya da yengeç başlı bir adamı gösteren resimler.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK SANATIN HER ALANINDA

Her ne kadar Breton’la özdeşleştiği için gerçeküstücülük, bir edebiyat akımı imiş gibi görünse de daha önce de belirttiğimiz gibi gerçeküstü öğeler resim sanatında akımın gelişmesinden yüzlerce yıl önce bile vardır. Breton’un akımı kuramlaştırmasından sonra eser verenler içinde **Salvador Dali** gibi bir ismin yer alması ise bu defa tersine bir etkiyle sürrealizmin bir resim akımı gibi algılanmasına yol açar. Oysa unutulmamalıdır ki sürrealizm sanatın hemen her koluna etki eden bir anlayış biçimidir. Başlangıçta şair ağırlıklı olan sürrealist akım, yıllar geçtikçe bünyesine ressamı katar.

Geçmişteki örnekleri bir kenara bırakarak kendi dönemimize geldiğimizde resim sanatında sürrealizmin önde gelen temsilcileri arasında ilk akla gelenler Max Ernst (1891-1976), André Masson (1896-1987), Jean Arp (1887-1966), Salvador Dali (1904-1989), Joan Miro (1893-1983) vb. dir. Sürrealist ressamların birçoğunun Dada süzgecinden geçip geldiklerini de unutmamak gerekir.

Breton 1925’te kaleme aldığı “Gerçeküstücülük ve Resim” başlık makalesinde Pablo Picasso (1881-1973) ve Giorgio Chirico (1888-1978) ’nun farkında olmasalar da gerçeküstücü olduklarını, Max Ernst ve Man Ray (1890-1976)’in Gerçeküstücülüğün eşliğinde olduklarını, André Mason ve Joan Miro’nun geleceğin gerçeküstücüleri olduklarını yazar. Yunan asıllı Chirico gerçekten de öncü bir örnektir (Antmen, 2008, 136-137). Breton şiirde olduğu kadar resim sanatında da sürrealizmin uygulanması gerektiği yolunda çeşitli yazılar kaleme almıştır.

İlk sürrealist sergi “La Peinture Surréaliste”, 1925 yılında, Paris’te Galerie Pierre’de düzenlenir. Klee, Arp, Ernst, Man Ray gibi isimlerin eserleri sergilenir.

Sürrealist ressamlar da tıpkı sürrealist şairler gibi otomatizmi esas alır. Ancak sürrealist ressamların yapıtları birbirinden üslup bakımından oldukça farklıdır. Her sanatçı kendini çözümlemede kişisel bir yol bulmuştur. Bazısı bilinçdışını aklın denetiminden arındırarak açığa çıkarma çabasıyla bazısı da (Miro gibi) gerçeküstücülüğü kişisel fantezileri araştırmada bir boşalma noktası olarak kullanır. Bir uçta, en saf örnekleri Jean Arp’ın yapıtlarında görüldüğü gibi ancak sezilebilen, ama tam olarak anlaşılamayan imgeler, özellikle de biyomorfik biçimler vardır. Bunlar resme bakanın bilinçdışını serbest çağrışımlarla harekete geçirerek düş gücünün sonsuza uzanan bir irdeleme süreci içine girmesini sağlardı. “Organik”, “simgesel”, ya da “mutlak gerçeküstücülük” olarak anılan ve temelde otomatizm ilkesinden yola çıkan bu eğilimi en çok Ernst, Masson ve Miro uygulamıştır. Yapıtın izleyiciyi akıl ve mantık dışının taşıdığı anlamı yakalamaya zorladığı veristik gerçeküstücülüğün en tipik örnekleri René Magritte’in resimleridir. Dali, Tanguy, Roy ve Delvaux da buna benzer ama daha karmaşık, garip, yabansı dünyalar betimlemişlerdir (Ana Britannica, 1994).

Gerçeküstücü ressamlar başta Ernst olmak üzere **frotaj**, **dekalkomani** gibi çeşitli yeni teknikler de denemiştir.

Frotaj: Ahşap, taş, dokuma vb. dokulu bir yüzey üstüne yerleştirilen kâğıda, kalem ya da sert bir cisim sürülerek dokunun kâğıda geçmesinin sağlandığı bir tekniktir. Böylelikle rastlantısal desenler elde edilir.

Dekalkomani: Boyalı bir yüzeyin üstüne yine bir kâğıt bastırılarak bilinmeyen bir imge üremesini sağlayan tekniktir.

Sürrealist ressamlar içinde en tanınmış olanı ve hatta sürrealizm denildiğinde akla ilk gelen isim **Salvador Dali**’dir. Dadaizm ve Kübizmden sonra Sürrealizm ile 1927’den sonra tanışan Dali, Breton ve Freud’la tanışmasından sonra sürrealist çalışmalara ağırlık verir. 1936’da başlayıp 1939’da General Franco’nun Faşist rejimi ile son bulan İspanya İç Savaşı’nın sonunda Franco’yu ve Faşizmi desteklediğini belirtmesi çoğunluğu Marksist olan sürrealistlerce hoş karşılanmaz. Breton’la da arası açılır.

Sürrealizm edebiyat ve resimden sonra **sinemada** da kendisine yer bulur. Geç gelişen bir tür olarak (1895-Lumier Kardeşler'den sonra ilk senaryolu sinema filmi 1902 yılında Georges Méliès tarafından çekilen *Le Voyage Dans La Lune-Aya Yolculuk* adlı filmidir) henüz ilk meyvelerini veriyor olmasına rağmen sürrealist bir filmin çekilmesi, sürrealistler için sinemanın yeni ve ilgi çekici bir alan olmasındadır. 1928'de Germaine Dulac (1882-1942) ilk sürrealist film olarak kabul edilen *La Coquille et le Clergyman*'ı çeker. Sürrealist sinema denince akla gelen ilk isimse Luis Bunuel (1900-1983)'dir. Başyapıtları olarak iki film anılır. Bunlardan birincisi senaryosunu Salvador Dalí ile birlikte yazdığı "Un chien Andalou" (Bir Endülüs Köpeği, 1928), ikincisi de *L'Âge d'or* (Altın Çağ, 1930)'dur. Daha sonra sürrealist sinema Man Ray, Jean Cocteau (1889-1963) Jan Svankmajer (1934-) gibi sanatçıların çalışmalarıyla gelişecektir. Sürrealist sinema günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir. Türk Sinemasında da Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin zaman zaman sürrealist çizgide filmler ürettikleri bilinir.

SÜRREALİZMİN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ

Andre Breton (1896-1966): Fransız şair ve yazar Andre Breton tıp öğrenimi görürken psikiyatrye ilgi duymaya başlamış, Freud ve yöntemi ile tanıştıktan sonra sürrealizme yönelmiştir. Sürrealizmin kurucusu konumundaki Breton, sanata Dadaizm içerisinde başlamış, Apollinaire, Soupault ve Aragon'la yakın ilişki içinde olmuştur. 1919'da *Littérature* dergisini kurar. 1924'te ise Gerçeküstücülük Bildirgesi ile akımın temel ilkelerini belirler. 1927'de Fransız Komünist Partisi'ne giren sanatçı sosyalizm ve sürrealizmi sentezlemeye çalışır. 1930'da İkinci Manifesto'yu yayımlar. 1935'te partiyle bağlarını koparıldıktan sonra 1928'de Meksika'da Troçki ile Bağımsız Devrimci Sanat Federasyonu kurar. II. Dünya Savaşı sırasında gittiği Amerika'da radyo programları yapar. 1951'de *Art* dergisinde resimde toplumcu gerçekçiliğe karşı savaş açar. Düşünceleri ile akımın belirleyicisi ve lideri olan Breton, *Dünya Işığı* (1923), *Nadja* (1928), *Özgür Birleşme* (1931), *Suyun Havası* (1934), *Gerçeküstücülük Nedir* (1934), *Çılgın Aşk* (1937), *Kara Mizah Antolojisi* (1940), *Charles Farier'e Od* (1947) ve daha pek çok makale ve kitap yayımlamıştır.

Louis Aragon (1897-1982): Şair, romancı, düşünce ve siyaset adamı olarak karşımıza çıkan Aragon sanatsal faaliyetlerine dönemin birçok sanatçısı gibi Dadaizm içinde başlar. Breton ve Soupault'la tanışmasından sonra sürrealist eserler vermeye başlar. Bu isimlerle birlikte *Littérature* dergisini kurar. *Sevinç Ateşi* (1920) ve *Sonsuz Hareket* (1925) adlı şiir kitaplarından sonra 1926 yılında *Parisli Köylü* romanını yayımlar. Breton gibi o da 1927 yılında Komünist Partiye girer. İleride Breton'dan daha ateşli bir komünist olacak, partinin sanat sorumlu sözcüsü hâline gelecektir. Sovyet ideolojisine bağımlı olması sebebiyle 1933'den sonra sürrealistlerle ilişkisini keser. Sosyalist ideoloji doğrultusunda, *Gerçek Dünya* (1968) adlı uzun soluklu dört ciltlik romanında proleter sınıfı ele alır. Daha sonra yayımladığı altı ciltlik *Komünistler* romanı ve yine *Kutsal Hafta* (1958), *Ölüme Gönderme* (1965), *Blanche ya da Unutuş* (1967) romanları da da aynı çizgidedir. Ülkemizde romancılığından çok şairliği ile tanınan Aragon'un *Büyük Acı* (1941) ve *Fransız Diana'sı* (1945) gibi şiir kitapları vardır. Şiirleri içinde karısı Triolet'e duyduğu aşkı dile getirdiği "Elsa'nın Gözleri" (1942) ve "Mutlu Aşk Yoktur", Türkiye'de en çok tanınan Fransız şiirlerindendir.

Philippe Soupault (1897-1990): Gerçeküstücülüğün Breton'la birlikte iki kurucusundan biri olan Soupault, şair, romancı, ve eleştirmen olarak bilinir. İlk şiirlerini Dada etkisiyle yazar. Bunları *Akvaryum* (1917) ve *Rüzgâr Gülü* (1920)'de toplamıştır. Breton'la birlikte yazdıkları *Manyetik Alanlar* (1920) otomatik yazım anlayışının en önemli örneklerinden biri olarak Sürrealizm tarihine geçer. Breton'la anlaşmazlık yaşamamasının ardından

daha çok makaleler, roman ve denemeler yazmıştır. Eserleri arasında *Durandean Kardeşler* (1924), *Siyah* (1927), *Can Çekişenler* (1934) ve *Katiller Zamanı* (1945) öne çıkanlardır. Charles Baudelaire üzerine yaptığı inceleme de dikkat çekicidir.

Paul Eluard (1895-1952): Gerçeküstücü akımın kurucularından ve en önemli şairlerden biri olan Eluard sadece bu akımın değil dünya şiirinin de öncülerindendir. Yaşadığı yıllarda cereyan eden I. ve II. Dünya Savaşları, İspanya İç Savaşı, Nazi İşgali eserlerine yansımıştır. Diğer gerçeküstücü şairlerde olduğu gibi Eluard da Aragon ve Breton'la tanıştıktan sonra şiir anlayışını gerçeküstücü çizgiye taşır. Hatta Breton'la beraber zihinsel bozukluklar üzerine incelemeler yapar. İspanya İç Savaşı'ndan sonra akımdan uzaklaşmaya başlar. 1942'de Fransız Komünist Partisine girer. Şiirlerini konusunu artık acılar, zulümler, direniş ve mutluluk arayışı oluşturacaktır. 1926'da yayımlanan sürrealist ögeler taşıyan *Acımın Başkenti* eserinden sonra 1934'te *Halk Güllü* ve 1936'da *Verimli Gözler*'i yayımlar. Savaştan sonra şiir anlayışını değiştirdiğini söylediğimiz şair, daha sonra *Her Şeyi Söyle* (1951) ve *Anka* (1951) gibi eserlerini yayımlar.

Jacques Prévert (1900-1977): Fransız şair ve senaryo yazarı Prévert, umut ve aşk temalı balatlarıyla tanınmıştır. Eski sözlü şiir geleneğini yeniden canlandırdığı *Paroles* (Sözcükler, 1945) adlı şarkı-şiirleri ün kazanmasını sağlamıştır. Josef Kosma tarafından bestelenen bu şiirler sürrealizm etkisiyle anarşist bir yapı arz eder. Okuyucuyu şaşırtmak için her türlü şiir tekniğini deneyen şair, aynı zaman da bir tiyatro yazarıdır. Genellikle siyasi içerikli oyunlar kaleme almıştır. *Cennetin Çocukları* (1945) gibi senaryo denemeleri de vardır. *Sisler Rıhtımı* (1938), *Haylaz Çocuklara Öyküler* (1947), *Ay Operası* (1975), *Harikalar Tablosu* (1974) eserlerinden bazılarıdır.

Robert Desnos (1900-1945): Fransız şair ve yazar Robert Desnos, gerçeküstücülüğün kuruluş aşamasında Breton'un yanında yer alan isimlerden biridir. Tıpkı diğer sürrealist şairler gibi otomatik yazımdaki becerisiyle mizah, ironi, erotizm temalarını harmanlamıştır. 1930'lardan sonra gerçeküstücü çizgiden yavaş yavaş sıyrılan şair II. Dünya Savaşı'nın yarattığı etkiyle daha geleneksel bir şiir yapısına dönmüş ve şiirlerinde hümanizm hissedilir olmuştur. Film senaryoları ve radyo oyunları da yazan Desnos'un *Fantomaların Yakarışı* (1933), *Talih* (1942), *Nöbet* (1943), *Vatan* (1944) başlıca eserleridir. Ölümünden sonra, gerçeküstücü dönemi ve sonrasını kapsayan şiirleri *Halka Açık* (1953) adıyla toplanmıştır.

Rene Char (1907-1988): Fransız şiirinin öncülerinden olan Char, ilk şiirlerini *Kalptekei Çanlar* (1928)'da yayımlar. Breton ve Aragon'la tanıştıktan sonra gerçeküstücü harekete dâhil olur. 1934'te yayımladığı *Ustasız Çekiç*, Gerçeküstücü akım etkisindedir. II. Dünya Savaşı'nda Nazi işgaline karşı Direniş Hareketinin içinde yer alır. Savaşın acımasızlığını 1946 yılında yayımladığı *Hipnoz Yaprakları* eserinde gözler önüne serer. *Dehşet ve Gizem* (1948), *Erken Kalkanlar* (1950), *Temel ve Doruk Arayışı* (1955), *Ortak Buluşma* (1978) akla ilk gelen eserleridir.

Bu isimlerden başka gerçeküstücü akımın içinde Benjamin Perret (1899-1959), Rene Crevel (1900-1935), Antonin Artaud (1896-1948), Raymond Queneau (1903-1976), Dylan Thomas (1914-1953), Henri Michaux (1899-1984) gibi pek çok isim yer almıştır. Sürrealizmin Türk şiirinde de Ercüment Behzat Lav (1903-1984)'dan itibaren Garip Şiiri ve II. Yeni şiirinin Ece Ayhan, İlhan Berk gibi temsilcilerinin eserlerinde izlerini görmek mümkündür. Şu nokta unutulmamalıdır ki Garip şiiri söz konusu olduğunda bu şiiri tanımlarken "Dadaist ve Sürrealist bir şiirdir" gibi tanımlamalar yapılmaktadır. Garip şiirini bu iki akımın içine tam anlamıyla sokamayız. Garip Ön Sözü'nde bir dipnotla Orhan Veli'nin de bahsettiği üzere bu şiir, evet, Sürrealizmin "otomatik yazım" gibi bazı yöntemlerinden yüzeysel de olsa faydalanmıştır ama sürrealizmden etkilenmeleri teknik düzeyin ötesine pek geçmemiştir.

Özet



Sürrealizmin alt yapısını oluşturan siyasi ve sosyal yapıyı tanımlamak

Estetik ve zihinsel alt yapısını 20. Yüzyılın başında gelişen dadaizmin oluşturduğu sürrealizm, özellikle Sigmund Freud'un psikoloji alanındaki çalışmaları ve kuramı üzerine şekillenmiştir. Birinci Dünya Savaşının Avrupa'nın genelinde yarattığı ruhsal çöküntü, sanatçılara da yansımış ve sanatçılar akılla izah edemedikleri toplumsal ve siyasal olaylardan kaçma adına yeni bir gerçeklik arayışına girmişlerdir. Çünkü salt rasyonalizmin ulaştığı nokta Dünya Savaşları ve onların yıkımıdır.



Sürrealizmin temelinde yatan felsefi ve psikolojik disiplinleri belirlemek

Akımın kurucusu Andre Breton'dur. Onun Sigmund Freud'un psikanalitik çalışmalarını yakından takip etmesi, sanatta yeni bir gerçeklik alanının doğmasına yol açar. Bu da insan bilincidir. Gerçeklerin saf bir şekilde bilinçaltında yattığını düşünen Breton ve diğer sürrealistler, insanın bilinçaltına yönelmiş ve onun dehlizlerine girip buradan yeni imajlar yakalamaya çalışmıştır. Bunun için rüyalara ve hipnoza önem vermişler ve Freud'un "akıl hastaları da kendi gerçekliklerine en az bizim kadar inanır" düşüncesinden hareketle akıl hastalarının psikolojisine ulaşmayı denemişlerdir. Yapay yollardan şizofreni ve paranoya yapılarına ulaşabilmenin imkânlarını aramışlardır.



Akımın estetik özellikleri sıralamak

Sürrealistler eserlerinde öncelikle şaşırtmayı amaçlamıştır. Mevcut siyasal ve toplumsal durumun inanılacak ve sevilecek bir yanı olmadığını düşündükleri için, bu yapıyı oluşturan bütün kurumları alaya almış ve bu değerleri yıkmaya çalışmışlardır. Bunun için şiirleri, mizah, ironi, başkaldırı ve şaşırtmacalarla doludur. Bunun yanında sanat estetiklerinde akla ve düzene karşı olmak, çılgınlık, gerçeküstü nesneler oluşturmak, çocukluk özlemi, çocukluğa dönüş gibi unsurlar öne çıkar. Yazım tekniklerini ise otomatik yazım oluşturur.



Akımı diğer edebi akımlardan ayırt etmek

Andre Breton'un önderliğinde ve onun yakınında bulunan Soupoult ve Aragon gibi isimlerin eserleriyle ivmelenen akım, kısa süre sonra Paul Eluard, Jacques Prévert, Robert Desnos ve Rene Char gibi şairlerle etki alanını genişletir. Ardından başta resim ve sinema olmak üzere diğer sanat alanlarına da ulaşır. II. Dünya Savaşı sırasında ülkelerini terk etmek zorunda kalan sürrealist sanatçılar aracılığıyla da dünyanın çeşitli ülkelerine yayılır. Günümüz sanatında da halen geçerliğini koruyan bir akımdır.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdakilerden hangisi sürrealizmi hazırlayan etkenlerden biri **değildir**?
 - a. Sembolist şiire karşı gelişen tepkiler
 - b. Birinci Dünya Savaşının yarattığı trajik ortam
 - c. Dadaizmin hiçliğe uzanmasına karşı bir tepkinin oluşması
 - d. Freud'un psikanalitik çalışmaları
 - e. Gelişen milliyetçilik cereyanları
2. Aşağıdaki akımlardan hangisi gerçeküstücülüğün alt yapısını hazırlayan sanat akımlarından biridir?
 - a. Ünanimizm
 - b. Dadaizm
 - c. Postmodernizm
 - d. Klasizm
 - e. Romantizm
3. Aşağıdaki isimlerden hangisi Andre Breton'un sürrealizm akımını kurumsallaştırmadan önce etkilendiği sanatçılardan biri **değildir**?
 - a. Arthur Rimbaud
 - b. Appolinaire
 - c. Tristan Tzara
 - d. Jacques Vaché
 - e. Paul Auster
4. Aşağıdakilerden hangisi sürrealist şiirin beslendiği kaynaklardan biridir?
 - a. Rüyalar
 - b. Doğa manzaraları
 - c. Küçük ev hayatı
 - d. Tarihi olaylar
 - e. Siyasi meseleler
5. Aşağıdakilerden hangisi Sürrealizm akımının özelliklerinden biri olarak **değerlendirilemez**?
 - a. Sürekli bir değişimden yanadır
 - b. İnsanın iç dünyasını keşfetmiştir
 - c. Ortak bir yapı birliğinden yanadır.
 - d. Sıra dışının, garibin, tuhafın, aykırının şiiri yazılmalıdır
 - e. Kendisinden öncekilere ve çağdaşlarına benzememeye çalışırlar
6. Aşağıdakilerden hangisinin sürrealist şiirin içinde yer alması pek **düşünülemez**?
 - a. Realist tasvirler
 - b. Düşler
 - c. İlkel insanlar
 - d. Bilinçaltı
 - e. Garip nesneler
7. Aşağıdakilerden hangisi sürrealist tekniklerden biridir?
 - a. Toplumsal ve siyasal meselelere duyarlılık
 - b. Geleneksel Yazım
 - c. Akla ve Düzene Uyum
 - d. Otomatik Yazım
 - e. İronik söyleyişin karşısında olmak
8. Aşağıdakilerden hangisi Andre Breton'un sürrealist bir eser ortaya koymak için salık verdiği motivasyonlardan biridir?
 - a. Noktalama işaretlerine dikkat etmek
 - b. Hata yaparsak geriye dönmek
 - c. Konumuzu önceden tasarlamak
 - d. Yeniden okuyamayacak kadar hızlı yazmak
 - e. Dehayı ve yeteneklerinizi dikkate almak
9. Louis Aragon'la ilgili aşağıda verilen bilgilerden hangisi **yanlıştır**?
 - a. Şair, romancı, düşünce ve siyaset adamıdır
 - b. Romanlarında bireysel konulara ağırlık verir
 - c. Sanatsal faaliyetlerine Dadaizm içinde başlar
 - d. Breton'la birlikte Littérature dergisini kurar
 - e. Elsa'nın Gözleri en öşhur şiirlerinden biridir
10. Sürrealizm ile ilgili aşağıdakilerden hangisi geçerli bir görüş **değildir**?
 - a. Varoluşçuluk akımından beslenmiştir
 - b. Bilinçaltının derinliklerine inmeye çalışırlar
 - c. Dadaizmin zihinsel devamı niteliğindedir
 - d. Çılgınlık ve şaşırtma ilkelerinden bazılarıdır
 - e. Otomatik Yazım en önemli teknikleridir

Okuma Parçası

ÖZGÜR BİRLİK (Andre Breton)

Orman ateşi saçlı karım
Isı şimşeği düşünceli
Kaplan ağzında susamuru bel'li karım
En iri yıldızlar demeti ağızlı kokart ağızlı karım
Ak toprak üzerinde ak sıçan izi dişli karım
Amber dilli perdahlanmış cam dilli
Kesilmiş kurban dilli karım
Gözlerini açıp kapayan bebek dilli
İnanılmaz taş dilli karım
Çocuk el yazısı elifi kirpikli karım
Kırlangıç yuvası kenarı kaşlı
Kışbahçesi tavanı şakaklı arduvaz şakaklı karım
Cam buğusu şakaklı
Şampanya omuzlu karım
Buz altında kalmış yunus başlı çeşme omuzlu karım
Kibrit bilekli
Rastlantı parmaklı kupa beyi parmaklı karım
Kesilmiş saman parmaklı
Zerdeva koltuk altı karım
Saint-Jean gecesi ve kurtbağrı koltuk altı karım
Deniz köpüğü ve bölme kollu karım
Değirmen ve buğday karışımı kollu
Füze bacaklı karım
Umutsuzluk ve saat makinesi devinimli karım
Mürver ağacı iliği baldırlı
Baş harf ayaklı karım
Anahtar demeti ayaklı su içen gemi işçisi ayaklı karım
İncili arpa boyunlu karım
Val d'Or boğazı boyunlu
Sel yatağının ta içinde sözleşmek boyunlu karım
Gece göğüslü
Yakut potası göğüslü karım
Çiğ altında gül görüntüsü göğüslü
Günlerin açılan yelpazesi karınlı karım
Dev pençe karınlı
Dikey uçan kuş sırtlı karım
Civa sırtlı
Işık sırtlı karım
Yuvarlanmış dövülmüş taş ve ıslanmış tebeşir enseli
Ve biraz önce içilen bir bardağın düşüşü enseli karım
Tekne kalçalı
Avize ve ok tüyü kalçalı karım
Ak tavuskuşu tüyü sapı kalçalı
Duyulmaz dengeli
Kumtaşı ve amyant kabaetli karım
Kuğu sırtı kabaetli

Bahar kabaetli karım
Glayöl kasıklı
Altın damarı ve ornitorenk kasıklı karım
Yıllanmış bonbon ve yosun kasıklı karım
Ayna kasıklı
Islak gözlü karım
Menekşe zırh takımı ve miknatıslı iğne gözlü karım
Uçsuz bucaksız çayır gözlü
Hapishanede içilecek su gözlü
Hep balta altında kalan odun gözlü
Su düzeyi gözlü hava toprak ve ateş düzeyi gözlü karım

Türkçeye Çeviren: Selahattin Hilav

ELSA'NIN GÖZLERİ (Louis Aragon)

Öyle derin ki gözlerin içmeye eğildim de
Bütün güneşleri pırıl pırıl orada gördüm
orada bütün ümitsizlikleri bekleyen ölüm
Öyle derin ki her şeyi unuttum içlerinde
Uçsuz bir denizdir bulanır kuş gölgelerinde
Sonra birden güneş çıkar o bulanıklık geçer
Yaz meleklerin eteklerinden bulutlar biçer
Göklerin en mavisini buğdaylar üzerinde
Karanlık bulutları boşuna dağıtır rüzgâr
Göklerden aydıncı gözlerin bir yaş belirince
Camın kırılan yerindeki maviliğini de
Yağmur sonu semalarını da kıskandırırılar
Ben bu radyumu bir pekbilent taşından çıkarttım
Benim de yandı parmaklarım memnu ateşinde
Bulup yeniden kaybettiğim cennet ülke
Gözlerin Perumdur benim Golkondum, Hindistan'ım
Kainat paramparça oldu bir akşam üzeri
Her kurtulan ateş yaktı üstünde bir kayanın
Gördüm denizin üzerinde parlarken Elsa'nın
Gözleri Elsa'nın gözleri Elsa'nın gözleri.

Türkçeye Çeviren: O. Veli Kanık

LES GERTUD HOFFMAN GIRLS (Paul Eluard)

Gertrudei Dorthy, Mary, Claire, Alberta,
Charlotte, Dorothy, Ruth, Catherine, Emma,
LOuise, Margaret, Ferral, Harriet, Sara,
Çırılçıplak Florence, Margaret, Toots, Thelma,

Güzelleri gecenin, ateşin, yağmurun güzelleri,
Titrek yürekler, eller saklı, gözler rüzgârda,
Siz bana ışığın devinimlerini gösteriyorsunuz,
Parlak bir bakışı bir ilkyazla değişiyorsunuz,

Bir çiçeğin inceliğiyle inceliğini boyunuzun
Yılgıya, pekgözlülüğe, gölgesiz teninizin koyuyorsunuz,
Ürperişiyle kılıçların aşkı değişiyorsunuz.
Bilinçsiz gülüşleri verip tanyerini alıyorsunuz.

Düşlerimin korkunç uçurumlarıdır oyunlarınız
Düşerim ben, sonsuz kılar düşüşüm yaşamımı,
Uzay daha bir geniş işte ayaklarınızın altında,
Ey güzeller! Kaynağı üstünde oynuyorsunuz göğün.

Türkçeye Çeviren: İlhan Berk

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. a | Yanıtınız yanlış ise “Sürrealizmin Gelişim Sürecinde Siyasi ve Kültürel Ortam: Sürrealizmin Hazırlayıcıları” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. b | Yanıtınız yanlış ise “Yıkıcı Bir Akım: Gerçeküstçülük ve Onun Kısa Tarihi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. e | Yanıtınız yanlış ise “Yıkıcı Bir Akım: Gerçeküstçülük ve Onun Kısa Tarihi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. a | Yanıtınız yanlış ise “Yıkıcı Bir Akım: Gerçeküstçülük ve Onun Kısa Tarihi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. c | Yanıtınız yanlış ise “Sürrealizm Neler Getirdi? ” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise “Sürrealizm Neler Getirdi? ” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. d | Yanıtınız yanlış ise “Sürrealist İlkeler Nelerdir? ” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. d | Yanıtınız yanlış ise “Sürrealizmin Önemli Temsilcileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız yanlış ise “Sürrealizmin Önemli Temsilcileri”, “Louis Aragon” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. a | Yanıtınız yanlış ise “Sürrealist İlkeler Nelerdir? ” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı**Sıra Sizde 1**

Sürrealist Manifesto'dan önce edebiyat akımlarının estetik kriterlerini ortaya koymak adına pek çok manifesto niteliğinde metin yayımlanmıştır. Örneğin Victor Hugo'nun, *Cromwell* (1827) adlı oyununun önsözü, Klasizmin akıl ve kuralcılık ilkesini yıkan ve Romantizmin ilkelerini belirleyen metin olarak düşünülür. Natüralizm bildirgesi olarak ise Emile Zola'nın Claude Bernard'ın fen bilimlerinde kullandığı yöntemi romana uygulayarak oluşturduğu kuramın anlatıldığı DeneySEL Roman yazısı kabul edilir. Marinetti'nin kaleme aldığı Fütürizm Bildirgesi (1909) ve 1916 yılında yayımlanan Dada Manifestosu ise Sürrealist Manifesto'nun estetik temellerini oluşturan metinlerdendir.

Sıra Sizde 2

Garip Şiirini Melih Cevdet, Oktay Rıfat ve Orhan Veli kurmuştur. Orhan Veli'nin daha önceki yazılarının toplamından oluşan Garip Önsözü 1941 senesinde yayımlanacağı zaman üçlü arasında bir tartışma gerçekleşir. Önsöz daha çok Orhan

Veli'nin ısrarı üzerine yayımlanır. Diğer ikisi bir önsözle ortaya çıkmanın doğruluğundan şüphelidir çünkü -tıpkı Sürrealizm gibi- geleneksel olan ne varsa yıkmak için yola koyulan akımın, bir bildiri ortaya koyması bu defa kendilerinin yeni sınırlar çizmesi demektir. Bütün kuralları yıkacağız derken kendilerinin yeni kurallar inşa etmesidir. Anday'ın bir yazısında "Ben içinde bir şey ispat etmeye çalışan sanat yazılarını şüphe ile okuyorum" demesi de bundandır.

Sıra Sizde 3

Örneğin kırk öğrencinin olduğu bir derstesiniz ve öğretmeninize size kendisi hakkında aklınıza gelen ilk düşünceyi bir kâğıda yazmanızı ve kâğıdı da kapalı bir şekilde bir kutuya atmanızı söyledi. Bütün kâğıtlar da aynı olduğu için kimin yazdığı belli olmayacak bu düşünceleri sonra sırasıyla okudu. Buradaki düşünceler, büyük ölçüde sizin onun hakkındaki gerçek düşünceleriniz olacaktır. Oysa kendisi hakkında neler düşündüğünüze dair bir kompozisyon yazıp ertesi gün üzerinde isminiz olacak şekilde isteseydi, kesinlikle bambaşka bir metin ortaya çıkardı. En azın bir kere biçime sokmaya, noktalama işaretlerine dikkat etmeye çalışırdınız. Esasen çekindiğiniz için bambaşka –büyük oranda olumlu imgelerle dolu- bir metin ortaya çıkacaktır. İşte bu süperegonun devreye girmesidir.

Sıra Sizde 4

Sürrealizm ile bizzat sürrealist sanatçılar ya da bağımsız eleştirmenler tarafından yazılmış birçok yazı, eser bulabilirsiniz. Yves Duplessis'in "Gerçeküstücü Teknikler"; Phillippe Soupult'un "Gerçeküstücülüğün Kökenleri ve Başlangıcı", Octaviz Paz'ın "Gerçeküstücülük" yazıları bunlardan bazılarıdır. Ayrıca Türk Edebiyatı'ndan da Tahsin Yücel, Selahattin Hilav gibi isimlerin Sürrealizm üstüne çok çeşitli çalışmaları vardır.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Akşın, Sina (2015), *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ana Britannica* (1994), Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Artun, Ali (2013), *Sanat Manifestoları-Avanguard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bataille, Georges-Desnos, Robert (2016), *Bir Kadavra-Andre Breton'a Karşı*, (Haz. Halil Duranay), Kültür Neşriyat, Kocaeli.
- Bayly, Christopher Alan (2014), *Modern Dünyanın Doğuşu*, (Çev.: M. Neva Şellaki), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Berk, İlhan (2004), *Gerçeküstücülük-Antoloji*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Breton, Andre (2009), *Sürrealist Manifestolar*, (Çev.: Yeşim Seber Kafa vd.), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Dictionnaire Larousse Ansiklopedik Sözlük* (1993).
- Duplessis, Yves (1991), *Gerçeküstücülük*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Hilav, Selahattin (1962), *Gerçeküstücülük*, De Yayınevi, İstanbul.
- Hopkins, David (2004), *Dada ve Gerçeküstücülük*, (Çev.: Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi, Ankara.
- İnal, Tuğrul (1981), "Gerçeküstücülük", *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, S.349.
- Karaalioglu, Seyit Kemal (1965), *Edebiyat Akımları*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Moran, Berna (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Muckenhoupt, Margaret (2000), *Sigmund Freud-Bilinçdışının Kâşifi*, TÜBİTAK, Ankara
- Passeron, René (2000), *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Sezer Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Théma Larousse Tematik Ansiklopedi, Sanat ve Kültür Dünya Cildi* (1993).
- Woodruff, William (2006), *Modern Dünya Tarihi*, (Çev.: Hale Vardar, Arda Vardar), Pozitif Yayınları, İstanbul.

5

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Varoluşçu felsefeyi tanımlayabilecek,
- Varoluş, öz, özgürlük, saçma, sorumluluk, bunaltı kavramlarının varoluşçu felsefedeki anlamını açıklayabilecek ve bu kavramları birbiriyle ilişkilendirebilecek,
- Varoluşçuluğun edebiyata yansımalarını belirleyebilecek,
- Belli başlı varoluşçu düşünür ve sanatçıları sıralayabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Varoluş
- Öz
- Özgürlük
- İnsan Doğası
- Sorumluluk
- Saçma (Anlamsızlık)
- Bunaltı
- Kaygı

İçindekiler

Batı Edebiyatında Akımlar II

Varoluşçuluk

- GİRİŞ
- VAROLUŞÇULUK VE VAROLUŞ ÜZERİNE DÜŞÜNMEK
- EDEBİYATTA VAROLUŞÇULUK
- VAROLUŞÇULUĞUN TEMSİLCİLERİ VE ESERLERİ

Varoluşçuluk

GİRİŞ

Varoluşçuluk, geçtiğimiz yüzyılın etkisi en geniş ve güçlü felsefi ve edebî akımıydı. Temelde bir felsefi akım olmakla birlikte, önemli temsilcilerinin aynı zamanda edebiyatçı olmaları, edebiyatın felsefe yapmanın yolu olduğuna inanmaları ve bu akımı romanlarla ve oyunlarla tanıtmaları, akımın ilke ve niteliklerinin, diğer felsefi akımlarda görülmemiş bir hız ve yaygınlıkta edebiyat dünyası tarafından benimsenmesine yol açtı. Varoluşçuluk yalnızca romanlarda ele alınan nitelikleri yönünden değil; bu nitelikler romanın biçimine de etki ettiği için bir edebiyat akımı olarak kabul edilmiştir.

Çağımızda birey ne Orta Çağ'ın kolektivist, din, töre ve gelenekle belirlenen kuralcılığının yol açtığı "irade devri (devredilmesi)"nin ne de modernizmin getirdiği ve sonrasında Aydınlanma Çağı'yla beraber güçlenen "akılla dünyayı açıkladığını düşünme"nin konforuna sahip değildir. Varoluşçuluk öncelikle tek başına ve özgür olan insan tasavvurundan doğan bir felsefi öğretilerdir. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşlarının yarattığı güvensizlik, yalnızlık ve Avrupalı değerlerin yıkılışına tanık olmanın verdiği hayal kırıklığı, bu akımın sistemleşmesi ve yaygınlaşmasında etkindir.

Varoluşçular, kendi içlerinde Hristiyan varoluşçular ve tanrıtanımaz varoluşçular olarak ikiye ayrılırlar. Bu iki kanadın temsilcilerini varoluş felsefesi açısından birleştiren temel ilke, varoluşun özden önce geldiği ilkesidir. Geleneksel felsefenin aksine varoluşçular, bilgiyi değil varoluşu merkez alırlar ve öznellikten hareket ederler. Tanrıtanımaz varoluşçular, tanrının olmadığı yerde bir insan doğasından da söz edilemeyeceğini söylerler. Öyleyse insan bu dünyada bir öz üzerine yaratılmış/tasarlanmış olarak bulunmamaktadır. İnsan özünü özgür seçimleriyle kuracak; kendisinden ne yaparsa o olacaktır. Kierkegaard gibi Hristiyan varoluşçulara göre ise insan tanrının varlığını bilerek seçimlerini yapar ve kurtuluşa ancak böyle erer; insan sonunda ne olacağını bilemediği seçimlerle yüz yüze olmasından doğan varoluş kaygısını ancak tanrıya yönelerek aşabilir.

İnsanın özgürlüğü, seçimler yapmak zorunda olması, bu seçimlerle kendini inşa etmesi, başkalarına karşı sorumluluk duyması, edimlerinin sonuçlarına katlanması, tanrı ile ilişkisi ya da tanrının yokluğu durumunda insanın dünyadaki konumuna ilişkin yorumları, özellikle insanı derinlemesine ele almayı temel alan modern edebiyatın yakından ilgilendiği konulardır. Zaten akım da daha çok edebî eserler üzerinden yaygınlık kazanmıştır. Şimdi varoluşçuluğun felsefi köklerine bakalım.

VAROLUŞÇULUK VE VAROLUŞ ÜZERİNE DÜŞÜNMEK

Varoluşçulukta insan varoluşunun anlamı temel alınır; insan varoluşunun raslantısallığı, ölümlülüğü, bırakılmışlığı... Aydınlanma karşıtı bir felsefe olarak da değerlendirilmiştir çünkü varoluşçuluk varoluşun kavranması için akla güvenmez. Çok genel bir tanım yaparsak, “*insan varoluşunu temel alan, öznelikten hareket eden, insanı temelde özgürlük, bırakılmışlık, sorumluluk, bunaltı kavramlarıyla ilişkisi bakımından ele alan felsefe akımı*” ve “*1930’larda güçlenerek İkinci Dünya Savaşı yıllarında asıl gücüne ulaşmış, varoluşçu felsefeyi ve onun temel kavramlarını ele alan edebiyat akımı*” olduğunu söyleyebiliriz.

Varoluşçuluğun tam bir tanımı yoktur. Varoluşçu olarak bilinen filozofların bir kısmı varoluşçu kelimesini kullanmaz bile. Ancak birtakım ortak noktalar nedeniyle bu başlık altında toplanırlar. Nedir bu ortak noktalar? Öncelikle *varoluşun özden önce geldiğini düşünmeleri*, bunun yanı sıra *varoluş kavramına özel bir önem vermeleri ve felsefenin temel meselesi haline getirmeleri*, *bireyci ve öznel olmaları* ve nihayet *kaygı, özgürlük, seçim, sorumluluk kavramlarına eğilmeleri* belli başlı ortak noktalardır. Ama bu ortak noktaların ötesine baktığımızda siyaseten en soldan en sağa gidebilen, kimi tanırtanımaz kimi koyu Hristiyan, kimi çok karamsar kimi görece iyimser, kimi eylemlilikten yanayken kimi içe dönük ve eylemsiz varoluşçuları görmek mümkündür. Burada bahsedeceğimiz varoluşçuluk, insanın dünyaya bırakılmışlığını, dayanaksızlığını, Sartre’in deyişiyle “özgür olmaya mahkum” oluşunu, varoluş kaygılarını ve bundan çıkış için aradığı çareleri felsefe ve edebiyat eserlerinde işlemiş, bunun bir akım olarak benimsenmesini sağlamış ve başkalarına ilham vermiş belli başlı kişilerin görüşleriyle çerçevesi çizilmiş bir varoluşçuluk olacak.

Varoluş üzerine düşünmek ve onu tanımlamaya çalışmak insan varoluşu kadar eskidir kuşkusuz. Ancak biz onun varoluşçu felsefedeki anlamıyla ilk kez kullanımına Kierkegaard’da rastlıyoruz. Düşünceleriyle varoluşçuluğun babası sayılan Kierkegaard’a

göre varoluş, bütün varolanlardan, bütün doğal ya da düşünsel olarak verilmiş varlık düzenlerinden ve varlık bağlarından sıyrılarak tek başına kalmayı, tanrı ya da hiçbir önünde yapayalnız olmayı göze alan insanın varoluşu demektir. Bunun yanında hiçbir zaman bir nesne gibi verilmemiş olan, hiçbir zaman olmuş bitmiş bir varlık olarak hazır bulunmayan; tersine yalnız özgürce bir kendini gerçekleştirme yoluyla gerçek ve yaşanabilir olan bir olgudur. Varoluş, insanın kendi kendisi olma ya da olmama dayanağıdır; çünkü kişinin kendisi olarak, kendisi ya da tanrı önünde, saltık bir sorumluluğun ciddiyetiyle düşünmesine ve eylemlerde bulunmasına yol açan bir kaynaktır (Bozkurt, 1998, s. 100-101).

Kierkegaard varoluşçuluğun öncüsü iken, 19. Yüzyıl sonlarında Almanya’da Nietzsche ve Scheler, Fransa’da Bergson, Blondel gibi

Resim 5.1

Søren Kierkegaard
(1813-1855)

Kaynak: upload.
wikimedia.org/



düşünürler varoluşçuluk düşüncesini geliştirirler. Birinci Dünya Savaşı ertesini ve İkinci Dünya Savaşı öncesinin bunalımlı yıllarında öğreti geniş bir yaygınlık kazanır. İkinci Dünya savaşı yılları ve ertesinde varoluşçuluk en popüler dönemini yaşar. Sartre 1943'te *Varlık ve Hiçlik* adlı felsefe yapıtını, ardından da her biri ayrı bir gürültü kopararak varoluşçuluğun uluslararası alanda tartışılmasını ve yaygınlaşmasını sağlayan oyun, roman, deneme ve senaryolarını yayımlar. Varoluşçuluk bu dönemde özellikle Fransa'da adeta bir modadır. 1960'tan sonra etkisini yavaş yavaş kaybetmeye başlar.

Kierkegaard var olmanın bilmekten farklı bir şey olmasından hareket ederek varoluş felsefenin merkezine koyar. Ona göre varoluşun esas sorunu bilgi ve bilme sorunu değil var olmanın bizzat kendisidir. Çünkü bunun aksi olan her durum, insan olarak var olmanın anlamını unutturur. İnsanın varoluşuyla karşılaşması, onun farkında olması insanı yalnız olduğu gerçeğiyle yüz yüze getirir. Kendi varoluşuna şekil vermekte özgürdür. Özgür olmasının kanıtı kaygısıdır. İnsan kendisine ve tanrıya karşı sorumludur. Kaygı da sorumluluktan ileri gelir.

Kierkegaard'da "kaygı" kavramının önemli bir yeri vardır. Kendi varoluşunu düşünen bir insanın dünyadaki yalnızlığı; belirsizlik, çelişki, mutlak iradeyle seçim yapma sorumluluğu karşısındaki kaygısı kaçınılmazdır. Kierkegaard tanrı fikri ve tanrıya yöneliş olmadan bu çelişkilerin çözülemeyeceğine inanır. İnsan bu gizemli ve akıldışı dünyada bunların sonucunda kurtuluşa mı ereceğini yoksa sonunun yıkım mı olacağını bilemeden seçimler yapar. Kierkegaard bu varoluşsal seçimin inançla ilgili olduğunu söyler. Ona göre seçme özgürlüğünün olabilmesinin tek koşulu da tanrının varlığıdır zaten. Tanrıtanımaz varoluşçular bunu reddetseler de Kierkegaard'ın varoluşun özden önce gelmesi ve insanın seçimler yoluyla varoluş süreci boyunca kendini inşa etmesi fikrine katılırlar.

Burada "varoluşun farkında olma" kavramı akla gelir. Varoluş hareket noktası olmadığına Heidegger'in deyimiyle "otantik varoluş" gerçekleşmez. Heidegger iki varoluş biçimi tanımlar: "varoluşun farkında olma durumu" ve "varoluşu unutma durumu". Heidegger'in kendi varoluşuyla ilişkide olan ve onu her gün inşa eden varlığı *Dasein*, Kierkegaard'ın tariflerine -tanrı fikrini dışta bırakacak olursak- tam bir uyum gösterir.

Kierkegaard'a göre varoluş tam olarak tanımlanamaz. Çünkü Sartre'ın da daha sonra söyleyeceği gibi "kendini gizler". İnsan varoluş üzerinden ne kadar derin düşünse de, onu gerçek anlamda anlayamaz. Varoluş tamamlanmış bir şey değildir, bir akış ve oluş halindedir, dinamiktir. Kierkegaard'a göre, insan oluş ve değişim halindedir. Varoluş hiçbir zaman verili ve olmuş bitmiş bir varlık değildir. İnsan her gün, her seçimi ve her edimiyle onu kurmaktadır.

Sartre'da özgürlük kavramı tanrının olmayışından doğar. Tanrı olmadığına göre insan doğası diye bir şey olamaz. Özsüz, doğasız ve yazgısız kalan kişi ne olduğuna, kim olduğuna, nereye gideceğine, kim olacağına kendisi karar vermek, böylece kendini yaratmak zorundadır. Sahipsizdir, yeryüzüne bırakılmış gibidir. Kendi kendisinin sahibi, inşa edicisi, seçicisi, kurucusu olma iddiasındadır. "Hiçbir şey değildir. Kendisini nasıl yaparsa öyle olacaktır."

İnsanın dünyadaki bu bırakılmış hali ve bundan hareketle salt özgürlüğün tanımı, Heidegger ve Sartre'da özel olarak vurgulanmıştır. Bu konuya ileride tekrar değineceğiz.

Resim 5.2

Martin Heidegger
(1889-1976)

Kaynak: cdn.
quotationof.com



Heidegger ve Varlık Kategorileri

Dasein; (Alm. Da- (burada) + sein (olmak, varlık)) Burada-olmak, burada-oluş, varlık (existence). Diğer varlıklardan farklı olarak kendi varoluşunu konu edinen insan varlığına işaret eder.

Heidegger, varoluşçuluğun önemli kaynaklarından biri olan kitabı *Varlık ve Zaman*'da, "insan" ya da "insan varlığı" demek yerine, varlığın dünyada oluşunu temsil eden "**Dasein**" kavramını kullanmıştır. Dasein, diğer varlıklardan farklı olarak kendi varoluşunu konu edinen insan varlığına işaret eder.

Sartre, varlığı, "l'être-pour-soi (kendisi-için-varlık)" ile "l'être-en-soi (kendisinde varlık)" olmak üzere iki kategoriye ayırır. Bu varlık türlerinin birincisinin ("kendisi-için varlık") bilince (insan bilincine), ikincisinin de ("kendisinde varlık") şeylerin (nesnelerin) ve insan dışındaki canlıların varlığına karşılık geldiği söylenebilir. Sartre, kendisi-için-varlık (l'être-pour-soi) kavramını, Dasein ile aynı anlamda kullanmıştır.

DİKKAT



Yalnızca kendisi-için-varlık önce var olur sonra ne olacaksa olur. Bu, Heidegger'in varoluşu kendisi için bir ilgi nesnesi olan Dasein kavramına çok yakındır.

Heidegger dünyada iki türlü temel varoluş şekli bulunduğunu öne sürer: 1. *Var olmayı unutmama durumu* ya da 2. *Var olmayı düşünme durumu*. Var olmayı unutan kişi kendini sıradan dünyaya, işlerin gidiş şekliyle ilgili kaygılara teslim etmiş ve "ötekiler" in dünyasında kaybolmuştur. Heidegger bunu "otantik olmayan varoluş" olarak nitelendirir. "Var olmayı düşünen" kişi var olmanın farkındadır, sadece var olmanın kırılğanlığını değil, kendi varoluşuna ait sorumluluğunu da düşünür. İnsan kendi olanaklarını ve sınırlılıklarını kabul eder; mutlak özgürlük ve yoklukla yüzleşir ve onlar karşısında endişelenir. Heidegger'in bu görüşleri geniş biçimde Kierkegaard'dan esinlenmiştir. Varoluşun farkında olunan ve öznel zamanı oluşturan anlara Kierkegaard "varoluş anları" der. Burada varlık kendisini kuşatan dünyanın varoluşun üzerine örttüğü örtüleri kaldırır.

Canlılar arasında, sadece Dasein için, hayatın akışı ile bu hayatın biçimlenişi, üzerinde kafa yorulması, ilgilenilmesi gereken bir şeydir. Örneğin birer varlık olan gözlükler veya masalar zaten canlı değildir. Öte yandan kediler ve köpekler canlıdır ama yön verip biçimlendirdikleri birer hayatları yoktur. Davranışları ve diğer var olanlarla yüz yüze olma

yolları (örneğin zararlı doyurucu, zevkli veya heyecan verici gibi), hayatı idame ettirme ve üreme şartları tarafından belirlenmektedir. Nasıl yaşamak istedikleri ve hatta yaşamak isteyip istemedikleri yönünde bilinçli ve bireysel herhangi bir seçimleri yoktur. Sadece insanlar bir hayat sürdürür. Hayatlarının bir sonraki anı veya aşaması olmak zorunda olduğu gibidir. Yani insanlar ya bu hayatı şöyle veya böyle yaşar ya da hayatlarına son verir. Bir insanın kendi varoluşuyla bu pratik ilişkisi, bastırılabilir veya dikkatten uzak tutulabilir de aşılamaz. Çünkü bu soruları dikkate almamak dahi bunlara yanıt vermenin bir yoludur, yani belirli bir hayat tarzına karar verip onu sürdürmektir. Bu yüzden insan ‘varlık’ının, yani Dasein’in en önemli belirleyici özelliği, ‘varlık’ının, kendisi için bir ilgi ya da konu oluşturmasıdır (Mulhall, 1998, s. 31).

Heidegger’in “varlığının farkında olma” ve “varoluşunu kendisi için bir ilgi nesnesi haline getirme” ile ilgili görüşlerinin edebiyatta nasıl karşılık bulmuş olabileceğini bulabilir misiniz?



SIRA SİZDE

Dasein’in varlığının kendisi için bir konu oluşturması, kendi varlığına bir anlam verme ve varoluşunu açıklama çabasını içerir. Bütün diğer varlıklardan farklı olarak Dasein kendi kendisini kurar ve varoluşunu sorgular. Kendi ‘varlık’ının olanaklılıklarını açığa çıkarır ve düzenler.

Sartre’in tarif ettiği özgürlük ve insanın kendini özgür seçimler yoluyla inşa etmesi görüşü, Heidegger’den kuvvetle esinlenir. Kendi varoluşunun kendisi için bir konu olduğu varlıklara “kendisi-için-varlık” der. Bunun tanımını kendisini doldurmaz, sürekli bir değişim içinde kendi varlığını var etmektedir. Kierkegaard’ın deyişiyle dinamik, değişken, oluş halinde bir varoluşu vardır. Kendisinde-varlık ise “ne ise odur”, tanımıyla varlığı örtüşür.

Öyleyse kendisi-için-varlıklar insanlar) için “varoluş özden önce gelir”. Şimdi bu ilkeyle ne kastedildiğine bakalım.

Varoluş Özden Önce Gelir

Varoluşun özden önce gelmesi ancak düşünen insan varlığı için geçerli olabilir. İnsan bilinçle diğer varlıklardan ve canlılardan ayrılır. Bir insan bir ev yapacağı zaman önce onun planını (öz) oluşturur ve evi bu plana göre inşa eder. Bir marangoz bir iskemle yapacağı zaman onu nasıl ve hangi şekilde yapacağını önceden bilir. Bu tür varlıkların önce özü vardır ardından varoluş gelir. Bilince sahip olmayan canlı varlıklar için de durum benzerdir. Örneğin bir arı ne yapacağına, ne olacağına karar vermeye çalışmaz, içgüdüleri onu yönlendirir. Varlıklar arasında sadece insan kendi varoluşunu fark eder ve kendinden ne yapacağına kendisi karar verir.

Varoluşun özden önce gelişine ilk değinen Kierkegaard’dır. Ona göre insan ne olmadığını seçer önce. Seçimler yaparak kendini (özünü) oluşturur. İnsan özgürdür, kendi seçimlerini kendisi yapar, bunu kaygılı varoluşundan ötürü nedensellik ilesiyle belirlenmiş bir şekilde değil özgür iradesiyle yapar. Özgür olduğuna göre sorumludur da.

Sartre’a göre, *insan, ancak kendini yaptığı gibi olacaktır. Buna göre insan doğası yoktur, zîrâ onu tasarlayan bir tanrı yoktur. Herhangi bir insanın hayatı bir projedir*: Tasarımı o hayatı yaşayan kişi tarafından yapılmış bir proje. “Varoluş özden önce gelir.” Bu insanın önce var olduğunu, sonra da kendini tanımladığını ortaya koyar. Birey kendini ancak bir faaliyet esnasında tanımlar. Tanrı’nın onun üzerinden elini çekmesiyle insan, varoluşunun bütün yük ve sorumluluğunu yüklenmiştir. Sartre bunu “insan, hiçbir dayanağı ve yaratıcı olmaksızın, her an insanı (yeniden) icâd etmeye mahkûmdur” sözüyle açıklamaya çalışır. Tanrı ya da yazgı diye bir şey bulunmadığına göre, bireyin öznelliği ve eylemi ön plandadır. İnsan kendi yazgısını kendi özgür iradesiyle yaratır; bilinçli ve sorumluluğu bütünüyle kendisine ait olarak hareket eder, seçer ve bağlanır.

Resim 5.3

Köklerini Kierkegaard ve Heidegger'den alan varoluşçuluğu sistemleştirerek bir felsefi öğreti olarak ortaya koyan Fransız yazar ve düşünür Jean-Paul Sartre (1905-1980).

Kaynak: www.the-philosophy.com



Özgürlük

Kierkegaard özgürlüğü dört temel anlamda kullanır. Bunlardan ilki zorlayıcı bir dış güçten muaf olmaktır. Öyleyse insan özgür olduğunda onu şu ya da bu seçimi yapmaya zorlayacak bir dış güç yoktur. İnsan içine dönerek seçimleri için orada bir dayanak arar.

Kierkegaard için ikinci özgürlük, seçme özgürlüğü kavramıdır. Ona göre özgürlük keyfiyetten doğmaz. İçeriden düşünmekten, kaygıdan doğar. Eğer bir seçim düşünmeden kaynaklanmıyorsa özgür bir seçim olamaz, ancak nedensellikten açıklanabilir.

Kierkegaard *Kaygı Kavramı* adlı eserinde “kendilik özgürlüktür” der. Kendi içine dönmek ve kendini bilmek özgürlüktür. Birinci anlamıyla kendinin farkında olmak, yani seçme özgürlüğüne sahip olduğunun, muktedir olduğunun farkında olmak özgürlükken ikinci anlamıyla kendilik özgürlüktür. Burada özgürlük, kendini gerçekleştirme anlamına gelir. Bu anlamıyla özgürlük, kişi kendi olmayı seçerek kendi olması sonucu ortaya çıkar. Eğer kişi özgürlüğünü yanlış kullanıp kendinden başka bir şey olmayı seçerse bunun sonucu suçluluk duygusudur.

Özgürlük kavramının dördüncü şekli ise İsa ve onun vahiyleridir. Eğer onun bağışlayıcılığı olmasaydı günahlar affedilmez ve özgürlüğün kötüye kullanımı ortadan kalkamazdı.

Kierkegaard kendisinden sonraki varoluşçular gibi özgürlük, kaygı ve sorumluluk kavramları arasında ilişki kurar.

DİKKAT



Kierkegaard, benlik özgürlüktür, derken kişinin kendini (ne olmadığını ve ne olduğunu) bilmesinin önemine dikkat çeker. Bu ilke, Sokrates’in “Kendini bil” sözüyle bağlantılıdır.

Sartre’a göre insan seçim yapmada ve kendi özünü istediği şekilde kurmakta özgürdür. İnsan, sanatla kendini var edebilir. Canlılar ve cansızlar arasında arketipi olmayan, izleyeceği belli bir yol olmayan, yani özü varoluşundan önce gelmeyen sadece insandır. İnsan, sanat sayesinde yaratabilir, o güne dek sadece tanrıya ayrılmış olan bir şeyler yaratma eylemini gerçekleştirebilir, en önemlisi kendi hikayesini, kendi kaderini yazabilir ve yazmak zorundadır da. Bu durumun yarattığı sorumluluk duygusu, bir varoluş sıkıntısını da beraberinde getirir.

Kierkegaard da Sartre da varoluşun özden önce geldiğini ve bireyin özgür seçimler yoluyla kendini inşa ettiğini düşünürler. Ancak Kierkegaard tanrı fikrini bizzat özgürlük tanımının içine yerleştirirken Sartre’a göre insan için ancak tanrının yokluğu şartı ile tam

bir özgürlük mümkündür. Aksi takdirde insanın tanrı tarafından yaratılmış bir özü olur, insan onu oluşturmak için özgür olmazdı. Sartre tanrının yokluğu fikrinden doğan özgürlük kavramını şöyle açıklar:

“Dostoyevski, Tanrı olmasaydı her şey mübah olurdu, diye yazmıştı. (İşte bu söz varoluşçuluğun çıkış noktasıdır.) Gerçekten de, Tanrı yoksa her şey mübahtır, hiçbir şey yasak değildir. Bu demektir ki, insan kendi başına bırakılmıştır. Ne içinde dayanacak bir destek vardır, ne de dışında tutunacak bir dal. Artık, hiçbir özür, dayanak bulamayacaktır yaptıklarına. Varoluş özden önce gelince, verilmiş ve donmuş bir insandan söz edilemez elbet. Önceden belirlenmiş, donmuş bir doğa açıklanamaz çünkü. Başka bir deyişle, gereklilik (déterminisme), kadercilik yoktur burada, kişiöğlü özgürdür, insan özgürlüktür” (Sartre, 1996, s.71).

Simone de Beauvoir da Tanrının yokluğu fikrinin her şeyi mübah kıldığı fikrine karşı çıkar. İnsan yeryüzüne bıraktığına göre eylemleri kesin ve mutlak bağlanmalar (engagements) dir; yabancı bir varlığın değil kendisinin eseri olan, zaferleri kadar başarısızlıkları da kendisine ait olan bir dünyanın sorumluluğunu taşır. Bir tanrı affedebilir, silebilir, telafi edebilir; fakat eğer tanrı yoksa insanın hatalarının telafisi yoktur (1947, s. 21-22). De Beauvoir’a göre insan özgürdür fakat bu özgürlükte kendi yasasını bulur. Öncelikle özgürlüğünü üstlenmeli ve ondan kaçmamalıdır; onu yapıcı bir hareketle ve de kendisi ve başkaları için baskıyı reddederek üstlenmelidir (1947, s. 226). Sartre’ın sözünü ettiği sorumluluk işte bu ilişkinin bir sonucudur.

Tanrı Öldü: Nietzsche’de Özgürlük Sorunu

Nietzsche, yeni değerlerin ortaya konması ve insanın kendini bu yolla bir ahlâka bağlaması konusunda özgürlük kavramına özel bir önem yükler. İnsan ancak özgür olarak kendisi olabilir, kendi ahlâkını kurabilir ve irade sergileyebilir. Hristiyan ahlâkına, insanın bütün özgürlüklerinden fedakârlık etmesi anlamına geldiği için karşı çıkar. Püriten köklerine karşı bir tepki olarak ateizmi benimser ve “Tanrı öldü” sonucuna varır. Hristiyan Tanrı’nın ölümü, Avrupa insanını evrensel bir hedef olmadan bırakır. Amaç, asil ve özgür ruhları, “sürü ahlâkı”nın prangalarını kırmaya ve kendi değerlerini belirlemeye teşvik etmektir.

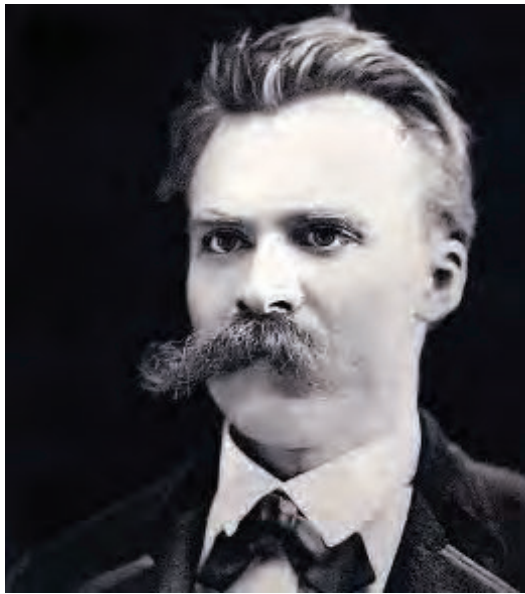
Ona göre ahlâkî değerlerde değişmez hiçbir şey yoktur. Var olan değerler yıkılarak yerine yenileri konmalıdır.

Nietzsche Avrupa kültürünün değişmekte olduğuna dikkat çekerek, sürü ahlâkına bağlı devletlerin ikiyüzlü bir ahlâk anlayışını benimsediğini ve bunu bazı eski ve toplumca yüce kabul edilen değerlerle maskeleymeye çalıştığını öne sürer. Yüksek ve bağımsız maneviyat, tek başına ayakta durma isteği, güçlü bir akıl bile tehlike olarak algılanır; bireyi sürüden ayıran her şey bir başkası için korkutucu, dolayısıyla kötülük olarak adlandırılır. Sadece uyum ve itaatkâr zihniyet önemlidir. Bu anlayış bireye seçme hakkı veremez; onun kendi

Resim 5.4

Friedrich Nietzsche
(1844-1900)

Kaynak: www.iep.utm.edu



değerlerini belirlemesi riskini alamaz. Nietzsche bu geleneksel ya da dinî ahlâka karşı çıkarak insanın özgür iradesinin değerini ortaya koyar. İnsan tanrının olduğu durumda ve tanrının varoluşundan doğan değer ve sistemlerin baskısı altında kendisi olamaz. Ancak bütün bunlara karşı çıkarak, özgür seçimlerle kendi ahlâkını kurabilir.

Camus ve Özgürlük

Camus “öz olarak özgürlük” sorununu anlamsız bulur. Bunun tanrı sorununa bağlı olduğunu; bir insanın özgür olup olmadığını bilmenin, bir efendisi olup olamayacağını bilmesini gerektirdiğini söyler. “Bildiğim tek özgürlük, düşünce ve eylem özgürlüğüdür” der. Ona göre saçma, insanın bütün ölümsüz özgürlük şanslarını sıfıra indirirken, ona eylem özgürlüğünü verir, onun etkinliğini artırır. Umud ve gelecek yoksunluğu, insanın her şeye açık oluşunda bir artış anlamına gelir. Camus’e göre “saçma”nın kavranmasıyla sonsuz özgürlük ortadan kalkar. Özgürlük varsayımları ancak “saçma”dan kaçınılan gündelik yaşam içinde gizlidir. Heidegger’in “varolmayı unutma” durumu dediği biçimde yaşayan insanın özgürlük varsayımı vardır.

Özgürlüğün Diğer Yüzü: Bırakılmışlık, Suçluluk, Tedirginlik, Kaygı

Özgürlük kulağa ilk aşamada bütünüyle olumlu bir şey gibi gelse de varoluşçu filozoflar onu üreten koşulları (bırakılmışlık, kaygı) ve ondan doğan sonuçları (suçluluk, tedirginlik, kaygı) ortaya koyarak özgürlükle bu kavramlar arasındaki nedenselliği vurgulamışlardır. Kierkegaard için özgür olan varlık zorunlu olarak kaygılıdır, Heidegger bunu varlığın temeline kaygı (angst)’yı yerleştirerek ifade eder, Sartre özgürlüğü sorumluluğa, onu da bunalıya bağlar.

Kaygı kavramını en derinlikli işleyenlerden biri kuşkusuz Kierkegaard’dır. *Kaygı Kavramı* adlı eserinde, kaygı kavramını tanımlar, kaygı türlerini, kaygının özgürlükle zorunlu ilişkisini açıklar ve insanın hangi koşullarda kaygı duyduğunu üzerinde derinlikli bir şekilde durur.

Kaygı Kierkegaard için melankolinin ifadesi değildir. Gelecekteki bir olasılığa duyulan çekim ve ondan itilme/nefretin aynı anda hissedilmesidir. Bir duygudan fazlasıdır; insan özgürlüğünün belirtisidir. Eğer insan gelecekteki bu olasılığa karşı yalnızca çekim hissetseydi, örneğin bir karıncanın şekere yaklaşımındaki gibi, davranışı nedensel olarak belirlenmiş olurdu çünkü nesne davranışı belirlerdi. Eğer yalnızca itilme hissetseydi, bir geyiğin kaplandan korkması gibi, yine nesne davranışı belirlemiş olacağından davranış nedensel olarak belirlenmiş olurdu. Ama insan, çekici gelen bir şeye yaklaşırken uzaklaşabilir ya da itici ya da iğrenç bulduğu bir şeyden kaçarken bile geri dönüp bakmak için gizli bir arzu duyar. Bir şeye yaklaşırken uzaklaşabilir ya da gerek olmadığı halde birşeyden kaçabiliriz. Kaygı olasılığın olasılığının belirtisidir ki bu da gerçek özgür seçim demektir (Beabaut, 1996, s. 139).

Kierkegaard’a göre kaygı özgürlüğün bir belirtisi ve doğal sonucudur. İnsan özgür olmasaydı yapacağı seçimler ve sonuçları için kaygı duymasına gerek kalmazdı.

Varoluş kaygısının tanımlanmasında Heidegger Kierkegaard’dan, Sartre da büyük ölçüde Heidegger’den yararlanır. Varoluşçulukta insan dünyaya bırakılmıştır, yalnız ve dayanaksızdır. **Heidegger**’in bu konudaki görüşlerini inceleyelim.

Dasein’in varlık’ının olanaklılıklarını ve sınırlarını anlayabilme çabası, onu, kendi ‘varlık’ının dünya içindeki konumlanışı problemiyle yüz yüze bırakır. Bu noktada Heidegger “dünyaya düşmüşlük” kavramını kullanır. Bu kavram olumsuz herhangi bir değerlendirmeyi dile getirmez. Dasein’in ilgi duyduğu “dünyanın” yakınında ve büyük bölümüyle yanı başında uzandığına işaret eder. Bu “...içine dahil edilmişlik”, büyük ölçüde ‘onlar’ın kamusalılığı içinde “kaybolmuşluk” karakterine sahiptir. Dasein birinci olarak, otantik bir kendi ‘varlık’ı olma potansiyelinden dünyaya düşmüştür (Mulhall, 1998, s.149).

Heidegger, ex-istieren (Alm. var olmak) fiilinin, varoluşun, olmaktan (“ist”) dışarı atılmak (“ex-”) anlamını barındırdığını söyler.

Heidegger, Dasein'in 'varlık'ının temeline tedirginlik ve tasa kavramlarını yerleştirir. Bu iki kavramdan yola çıkarak, Dasein'in kendi varlığını anlamlandırmasını ve dünya ile ilişkisini tarif eder.

Dasein'in 'varlık'ının temelinde bulunan ve dünya karşısındaki konumunu belirleyen ve kendi varoluşunu tanımlamasına yardım eden tedirginlik, genellikle korkuyla karıştırılsa da, bir nesnesi olmaması bakımından korkudan ayrılır. Bir kişinin tedirginlik duymasına yol açan şey, herhangi bir özel var olan değildir. Heidegger'e göre bizi bunalan şey, el-altında-olan nesnelerin özgül bir tümlüğü değil, böyle bir tümlüğün *olasılığıdır*. Böyle bir dünya bizi bunalır ya da daha kesin biçimde söylemek gerekirse "dünyada-olma" bizi bunalır. Tedirginlik, Dasein'i dünyaya fırlatılmış olmanın bilgisiyle karşı karşıya getirir (Mulhall, 1998, s. 153).

Zaman ile varoluş arasındaki bağlantı, insanı kaygı sorunuyla karşı karşıya getirir. İnsan yaşadığı evreni tanımadan, kendini onun içinde bulur; varlığı da varlık kavramını edinmeden yakalar. Bu tanınmayan, gereğince bilinmeyen evren, içinde yaşayan insanı tedirgin eder, ona bir kaygı konusu olarak görünür.

Varlığın zemini 'hiçlik'tir. Varoluşun temelinde bu yüzden tasa vardır. İnsan kendi varlık-oluşsal olasılıklarının gerisindedir, varoluş suçluluğu içindedir. Sonlu bir varlık olduğunun bilgisini bir yaşantı bir deneyim olarak içinde taşır, bu varoluşunun bir parçasıdır. Var olmanın farkında olan insan için sakin olmak olanaksızdır; o zorunlu olarak mutsuz bir varlıktır.

İnsanın ölümlü olduğunu bilmesi, varlığına ait özsel bir niteliktir, varoluşunun bir parçasıdır. Heidegger Dasein'in varlığını "ölüme-doğru-oluş" şeklinde tarif eder. Ölümlülük tedirginliğin ve kaygının nedenlerindendir.



DİKKAT

Kısaca Dasein, dünyada kendisini "yuvasında" hissetmeyen ve "fırlatılmış" olarak bulunan, tasa ve tedirginlikle varolan, varlık-oluşsal olasılıklarından birini seçmekle diğerlerini olanaksızlaştırdığı için varoluş suçluluğu yaşayan, "ötekiler" ya da "onların-benliği" içindeki kaybolmuşluğunu, kendini suskun bir ikinci benlik olarak ortaya koyan ve bir iç daralması şeklinde duyulan vicdanının sesiyle fark eden ve var olmanın farkına vardıkça huzursuzluğu artan insandır. Bununla birlikte Heidegger, insanın varoluşun farkında olarak otantik bir yaşam sürmesini önemser. Bu noktada, karamsarlığına karşın yeni bir hümanizma kurmaya çalışan ve insanın bilinçle, yani kendi durumunu idrakte saçmanın üstesinden gelebileceği sonucuna varan Camus ve varoluş bunalısının çözümünü eylemlilikte bulan Sartre ile benzer.

Heidegger'in kullandığı "bırakılmışlık" ifadesini, Sartre, tanrının olmadığı bir dünyada, insanın ne olacağını seçmek ve kendi ahlâkını kurmak üzere kendi haline bırakılmış olması olarak açıklar. Bunu ancak özgür seçimlerle yapabilecektir ve tıpkı Heidegger'in felsefesinde olduğu gibi, bunu yaparken başka insanlarla insanlarla ilişkili ve onlardan sorumlu olacaktır.

Sorumluluk

Varoluş özden önce geliyorsa, insan kim olduğundan sorumludur. Varoluşçuluk böylece, insanı olduğu ve olabileceği şeyin sahibi ve varlığının tek sorumlusu olarak konumlandırır. Sartre, insanın kendini seçerek ve her bir başka insanın tasarımını anlayarak evrenseli kurabileceğini düşünür. "Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir" başlıklı konferansında özgürlük ve sorumluluk ilişkisi hakkında şunları söyler:

“İnsan kendi kendini seçer” dediğimizde, her birimizin kendi kendini seçmesini anlıyoruz. Ama insan kendini seçerken bütün insanları da seçer. Kendini seçmesi bütün öbür insanları da seçmesi demektir aynı zamanda. Olmak istediğimiz kimseyi yaratırken, herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız. Hiçbir edimimiz yok ki, olmasını zorunlu saydığımız bir insan tasarımı (tasavvuru) doğurmasın bizde. (...)

Ama özgürlüğü isteyince, onun tümüyle başkalarının özgürlüğüne, başkalarının ise bizimkine bağlı olduğunu anlarız. Gerçi insanın tanımı olarak özgürlük, başkasına bağlı değildir; ama ortada bir bağlanma olunca iş değişir: O zaman özgürlüğümle birlikte başkalarının da özgürlüğünü istemek zorunda kalırım. Başkalarının özgürlüğünü amaç edinmezsem, kendi özgürlüğümü de amaç edinmem.”

İnsan yalnızca kendisinden değil bütün insanlıktan da sorumludur. Olmak istediğimiz kimseyi yaratırken, herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız. Sartre’a göre bireysel edimler bütün insanlığı bağlar. Örneğin evlenmek ve çocuk yetiştirmek isteyen bir birey, kendi aşk ve tutkusundan hareketle bir seçim yapmaz sadece, bütün insanlığı tekeşliliğe yöneltmiş olur. Yani bütün insanlık için meşruiyetini savunacağı eylemleri seçer kendisi için de. Böylelikle kendini seçerken bütün insanlığı, insanlığı seçerken de kendini seçmiş olur. Bir şeye bağlanan ve kendisini sadece seçtiği bir şey değil, bütün insanlık adına seçim yapmış, yani yaptığı seçimi bütün insanlık adına meşrulaştırmış olduğunu fark eden insan, tam ve derin sorumluluk hissinden kaçamaz.

Her şey, sanki her insan için, bütün insanlık onun yaptığı işe gözünü dikmiş ve kendini onun ne yaptığına göre düzenliyor gibi olur. Ve her insan kendine şunu söylemelidir: Benim, bütün insanlık, kendini davranışlarıma göre düzenleyeceği durumda böyle davranmaya hakkım var mı? Eğer kendine bunu söylemiyorsa, **kaygısını maskeliyor**, gizliyor demektir.

Bunaltı

Sartre, “Bunaltı nedir” sorusuna varoluşçuların, “İnsanlık bunaltıdır” diye yanıt vereceğini söyler. Çünkü ona göre bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil bütün insanlığı seçen kişi, o derin ve tümel sorumluluk duygusundan kurtulamaz. Bu da insanı bunaltı, iç daralması gibi duygulara götürür. Bu bunaltı, yaşanmıyor gibi görüldüğünde yalnızca maskelenmektedir ancak o zaman bile kendini gösterir (Sartre, 1996, s. 66-67).

İnsan bir başına bırakıldığı için ona yol gösterecek dini, tanrıyı ve her türlü dogmatik bilgiyi reddettiğinde varlığını kendisi seçer. Bu bırakılmışlık içinde insanın seçtikleri nedeniyle başkalarını ve kendi geleceğini bağlıyor olması insanda bunaltı yaratır. İnsan diğer insanlara bağlıdır, amaçlarını gerçekleştirebilmek için kuracağı ahlâkın (varoluşçu hümanizm ahlâkının) diğer insanlarca paylaşılmasına ihtiyaç duyar; oysa insan ne diğer insanların bu ahlâkı paylaşacağına ne de sonraki kuşakların bunu devam ettireceğine güvenebilir; çünkü yaslanacağı bir insan doğası yoktur, insan özgürdür.

Bu durumda umutsuzluk kaçınılmazdır, varoluşçuluk da bir yere kadar umutsuzdur ancak Sartre’a göre bu eylemsizliği gerektirmez, zira *eyleme geçmek için umutlu olmak gerekmez*. İnsan kendi varoluşunu fark ettiği andan itibaren kendini kurmaktan başka çaresi yoktur, bunun için diğer insanlara bağlıdır, yaptığı seçimlerin bütün insanlığı bağladığı gerçeği karşısında istese bile sorumluluktan kaçamaz.

DİKKAT



Sartre’da özgürlük, sorumluluk ve bunaltının döngüsel bir yapısı vardır.

Sartre’a göre varoluş karşısında duyulan bunaltı insanı eylemsizliğe değil, tam tersine, eylemliliğe götürür. Sartre’ın varoluşçuluk felsefesinin özellikle ülkemizde aşırı bireyci bir akım olarak algılanması bu nedenle bir yanılgıdır. Kendine dönük, kendinden başka hiç-

Gündelik yaşama ve “ötekiler”in içine fazlaca dalmak Heidegger’e göre varoluşu unutmak anlamına gelir. İnsanlar bunu varoluş **kaygısını maskelemek** için yaparlar.

kimseyle ilgili olmayan, toplumsal olanla ya da daha genel olarak insanlık idealiyle ilgili olmayan insan, Sartre'ın tarif ettiği insan tipiyle ilgisizdir. Sartre'a göre kendisi için olan ve kendisinin farkında olan insan, sorumluluğunun farkına vardıkça bir bunaltı yaşar. Bunun içinden çıkmanın tek yolu da eylemliliktir. Varoluşçuluk sadece anlamsızlığın felsefesi değildir, özgürlüğü sorumluluğa, sorumluluğu değer yaratmaya bağlayan bir felsefedir. Sartre bunu şöyle ifade eder:

“İnsanın kurucusu olan aşma-geçme (transcendence-dépassement), ile onun bu evrende var olduğu ve her şeye açık bulunduğu anlamındaki öznellik (subjectivité) arasında bulunan sıkı bağlantıya ve ilişkiye Varoluşçu Hümanizm diyoruz. Hümanizm diyoruz, çünkü kişiöğluna bununla, kendinden başka yasa koyucu bulunmadığını söylemek istiyoruz. Ona hatırlatıyoruz ki, kişiöğlü bu tek başına bırakılmışlık, dünyaya fırlatılmışlık içinde kararını ancak kendisi verecektir. Hümanizm diyoruz, çünkü kişiöğluna bununla, kendi içine kapanarak ve başkalarından koparak değil, ancak kendi dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştirebileceğini göstermiş oluyoruz. İnsan, ancak şu kurtuluş ya da bu iş için çalışmakla, yani eylemle, kendisini hümanist bir varlık olarak kuracaktır. Kendine dönerek değil, kendi dışında bir özgürlük, bir gerçekleşme olan bir hedefe doğru yönelen insan, kendisini de kesinlikle gerçekleştirecektir” (1996, s.94).

Bunaltı sorumluluk duygusuna yani eyleme ve ahlâka dayanır. Varoluşçuluk ahlâkı nesnel değerler üzerine değil insanın kökten özgürlüğüne yaslandırır. Sartre'ın dediği gibi, insan “özgür olmaya mahkum” olduğuna göre, kendi ahlâkını da kendisi kuracaktır.

Özgürlük, sorumluluk ve kaygı kavramları arasındaki ilişkiyi açıklayabilir misiniz?



SIRA SİZDE

Sartre varoluşçuluğa yöneltilen bireycilik ve bunaltı felsefesi olma suçlamalarına cevap olarak varoluşçuluğun eyleme dayalı ve iyimser bir hümanist öğretisi olduğunu savunur.



DİKKAT

Saçma

Aslında “saçma” açıkladığımız bütün bu kavramların temelinde yer alır, çünkü insanın dünyada olması nedensiz ve anlamsız (saçma) olmasaydı ne özgürlük problemine, ne sorumluluğa, ne kaygıya gerek olurdu. Ama saçma bütün bunların yalnızca nedeni değil sonucudur da. En iyisi bütün bu kavramları eşzamanlı ve birbirine döngüsel bir nedensellikte bağlı kavramlar olarak düşünmektir.

Öyleyse nedir “saçma”?

Felsefe Ansiklopedisi “saçma”nın karşılığı şöyle vermiştir: (Os. abes, muhâl, mânâsız, bîmânâ; Fr. absurde; Alm. absurd; İng. absurd). Varoluşçular, saçma terimini anlamsız anlamında kullanırlar, bununla dünyanın ve yaşamın anlamsızlığını dile getirirler. Kierkegaard ve Heidegger gibi varoluşçuluğun öncülerine göre saçma insanın dünyadaki yabancılığıdır. Fransız varoluşçu düşünür ve yazar Sartre, bu deyimle evrenin anlamdan yoksunluğunu dile getirir. Camus'ye göre göre de dünya ve insan, birbirlerine göre saçma, eşdeyişle çelişiktirler. Ona göre insan için evren akla aykırıdır, uyumsuzdur, saçmadır. Evren rastgeledir, boşunadır, hiçbir sağlamlığa dayanmamaktadır ve ölümle bitmektedir (Hançerlioğlu, 1979, s 7-8).

Cevizci, “saçma”yı, “varoluş felsefelerinde yaşamın anlamsızlığı, tutarsızlığı ve amaçsızlığı için kullanılan deyim” (1943, s.743) şeklinde açıklar. Kierkegaard ve Heidegger bu dünyadaki yabancılığı anlatmak için saçma terimini kullanırlar. Sartre onu evrenin anlamsızlığı olarak görür (Timuçin, 1998, s.254).

“Saçma”, varoluşçulukta insanın dünyaya bırakılmışlığından ve uyumsuzluğundan doğan anlamsızlıkla eş anlamlı olarak kullanılmıştır.

Sartre'a göre dünya, insanla uyumsuz bir yerdir ve insanın dünyaya karşı konumu *fazladanlık*tir. Bulantı, varlığın bu dünyayla karşılaştığında verdiği tepkidir. İnsan, bir yandan varlığın bütün ağırlığını hissetmekte, diğer yandan ise bu "varlık" diye isimlendirdiği şeyin bir anlamsızlıktan ibaret olduğunu anlamaktadır.

Camus dünya ile insan arasındaki ilişkiyi, insanın dünyaya "fırlatılmışlığı" "saçma" olarak niteler. Ona göre özgürlüğü belirleyen de saçma ve ölümdür. Camus, saçma'nın kavranmasıyla, yaşamın anlamına inanmakla birlikte varsayılan değerler basamağı, seçimler ve tercihler varsayımlarının ortadan kalktığını düşüncesindedir.

"Doğmuş olduğumuz saçma ve ölecek olmamız saçmadır." Sartre'a göre saçmadan kurtuluş yoktur, ölüm bile bunu sağlayamaz, çünkü ölümün kendisi de saçmadır. Dünya insana göre, onunla uyum kuracak biçimde kurulmamıştır, tam tersine, acımasız, düşmanca ve saçmadır. İşte dünya karşısında duyulan bu bulantı yalnızca insanı varoluşa götürür. İnsan, gerçekleştirebildiği olanaklar toplamıdır; ama insan anlamsız bir dünyada kaygılı bir korku ve endişe içinde şaşkınca dolaşır ve boşuna bir barış arar. İnsan uyumsuzluktan uyuma geçmeyi boş yere dener; onun için tek avuntu ancak durumunun bilincine varması olabilir. Varoluş nedensiz ve saçmadır, varoluşla karşılaşmak bunaltı vericidir, ancak sorumluluğunun farkına vararak kendi olanaklarını gerçekleştirmeye çalışmaktır ki insan bu bunaltıdan kurtulabilir.

Sartre, Duvar adlı öyküsünde Franco rejimi tarafından ölüme mahkum edilen Pablo'nun, bunu öğrendikten sonra hücresinde geçirdiği son gece hayatının muhasebesini yapışını anlatır:

Mutluluk peşinde, kadınların peşinde, özgürlüğün peşinde koşmuştum, hem de nasıl. Niyeydi bütün bunlar?

İspanya'yı kurtarmak istemiştin. Piy Margall'a hayrandım. Anarşist harekete katılmıştım. Toplantılarda konuşmuştum. Her şeyi ciddiye alıyordum; sanki ölümsüzümü gibi. Bu anda bütün hayatım önüme seriliymiş gibi bir izlenim uyandı içimde ve düşündüm: Kutsal bir kurtuluymuş demek ki. Madem ki sona erecek, hiçbir şeye değmezmiş. Kızlarla nasıl dalga geçebildiğimi, nasıl gezip tozabildiğimi sordum kendime. Böyle öleceğimi bilseydim tek parmağımı bile oynatmazdım. Hayatım önümdeydi, kapalı, saklı, bir çanta gibi. Gelgelelim içinde olanlar daha bitmemişti. Bir an hayatımı yargılamaya kalktım. Kendi kendime güzel bir hayattı demek isterdim. Ama bir yargıya varamıyordu insan, bu bir taslaktı. Zamanımı ölümsüzlük için uğraşmakla geçirmişim, bir şey anlamamışım. Hiçbir şeyden hayıflanmıyordum. Hayıflanabileceğim bir yığın şey vardı, manzanilla'nın tadı, Cadiz yakınlarında küçük bir koyda yazın denize girişim gibi. Ama ölüm hepsini berbat etmişti (1999, s.20).

Camus "Saçma'nın Uslamlaması" adlı denemesinde, yalnızca tek bir felsefi problem olduğunu, bunun da intihar olduğunu söyler. Ona göre yaşamın yaşamaya değer olup olmadığının sorgulanması, felsefenin temelindeki sorunun yanıtlanmasına karşılık gelir. Cevaplanması en acil olan soru yaşamın anlamıdır. Kötü sebeplerle de olsa açıklanabilen dünya, tanıdık bir dünyadır. Diğer yandan ilüzyonlar ve ışıklarla aydınlanan dünyada insan kendini bir yabancı olarak görür. İnsan ve yaşamı, aktörle sahne arasındaki bu ayrılık, saçma duygusudur (1955, s. 5). Saçma (anlamsızlık) kavramı, birey ile dış dünya arasındaki kapatılması olanaksız uçurumu, ikiliği belirler. Bilinmeyen bir gücün dünyaya fırlattığı insanlar, bu duruma karşın o dünyanın bir parçası değildirler. Dünyada kendilerini "evde" hissetmezler.

Camus, “saçma”nın ne insan varlığında ne de dünyanın kendisinde olduğunu söyler. Saçma, bu ikisinin birbiriyle ilişkisinde doğar, bu ilişki uyumsuzluktur. Saçma’ya inanan insan için uyumsuzluktan, anlamsızlıktan sıyrılmak olanaksızdır. Bu noktada Tanrı düşüncesine yönelerek anlamsızlığı aşmaya çalışan Kierkegaard’ı eleştirir: “Kierkegaard bağırabilir, ‘insanın ölümsüz bilinci olmasaydı, her şeyin temelinde, karanlık tutkuların girdabında büyüklü küçüklü, gerekli gereksiz her şeyi oluşturan, kaynayıp dalgalanan vahşi bir güçten başka bir şey bulunmasaydı, nesnelerin altında hiçbir şeyin dolduramayacağı dinsiz bir boşluk saklı olsaydı, yaşam umutsuzluk olmazdı da ne olurdu?’ diyebilir. Bu haykırıшта uyumsuz insanı durduracak bir şey yoktur. O, “Yaşam ne olurdu?” sorusundan kurtulmak için, aldanmaya boyun eğmekten, Kierkegaard’ın yanıtını korkusuzca kabul etmeyi yeğler: umutsuzluk (1955, 30-31).”

Uyumsuzluk teması Heidegger’de de karşımıza çıkar. Dünyaya yabancı ve uyumsuz Dasein dünyada kendini yuvasında hissetmez. Sartre’da dünyaya yabancı insanın dünyayla ve varoluşla yüzleşmesi bulantı vericidir. Camus, Sartre’ın “bulantı” dediği bu şeyin “saçma” olarak adlandırılabilceğini söyler. İnsanın kendini dünyaya yabancı buluşunu şöyle anlatır: “Dünyanın yoğun olduğunu fark etmek, bir taşın bize ne kadar yabancı ve kavranılamaz olduğunu, doğanın bizi nasıl bir güçle yok sayabileceğini sezinlemek... Her güzelliğin temelinde insandışı bir şey yatar ve bu tepeler, gökyüzünün yumuşaklığı, ağaçların biçimi tam da bu dakikada onları büründürdüğümüz düşsel anlamını kaybeder, bundan böyle kayıp bir cennetten daha uzaktır.(...) Dünyanın bu yoğunluğu ve yabancılığı saçma’nın kendisidir (1955, s.11).



Resim 5.5

Albert Camus (1913-1960)

Kaynak: www.everymanslibrary.co.uk/

“Saçma” felsefesinin edebiyata nasıl yansıyabileceğini bulabilir misiniz?

Camus, “Sisifos Miti” adlı denemesinde, eski Yunan mitlerinden birini yeniden ele alarak, saçma düşüncesini bu hikaye çerçevesinde ifade etmeye çalışır. Sisifos, her seferinde kendiliğinden yine aşağı yuvarlanacak olan bir kayayı dağın tepesine itmeye mahkûm edilmiştir. Binbir zahmetle dağın tepesine kadar çıkarılan taş, birkaç saniye içinde tekrar aşağı doğru düşecek ve bu nihayetsiz çabalar Sisifos tarafından sonsuza dek tekrar edilecektir. Camus’ye göre hikâye kahramanının beyhude çabaları anlamsız bir dünyanın yaşanması keyfiyeti ile aynıdır. Bugünün işçileri de her gün aynı işlerde çalışır ve onların yazgısı da daha az saçma değildir. Fakat bu, ancak onların bilinçli olduğu ender anlarda trajik bir durumdur. Sisifos ise tanrıların kölesi olduğunu, düşkün durumunu bütünüyle bilir. Camus, insanın ancak bu durumu kavraması ile bu acı durumun üstüne çıkabileceğini savunur.

Camus, tutarlı olan ender felsefi durumlardan birinin “başkaldırı” olduğunu söyler. Başkaldırı her saniyesinde dünyayı yeniden tartışma konusu eder. İntihar, içerdiği razı oluş dolayısıyla, başkaldırının tam tersidir. İntihar bir kabullenmedir. Başkaldırı, yaşama,



SIRA SİZDE

değerini verir. Camus, insanın dünyayla ilişkisinden doğan “saçma”nın yok edilemez olduğunu ve yaşamak için de saçmanın farkında olmak gerektiğini söyler. Böylece yaşama, değerini veren başkaldırı ortaya çıkabilir.

DİKKAT



Camus “Başkaldıran İnsan” adlı denemesinde, başkaldırının bir şeye “hayır” derken bir şeye “evet” demek olduğunu söyler. Bu da insanı nihilizmden (hiççilikten) kurtarır.

Camus, kurmaca yapıtlarında, yaşamın saçmalığı, insanın dünya karşısındaki güçsüzlüğü ve ölümün aşılmazlığı gibi konuları işlemiş, çağımızın saçma (absurde) dünyasında yaşayan, bir başına bırakılmış, hiç kimseden yardım görmeyen, umutsuz ve tanrıya uzak insanı betimlemiştir. Ancak, özellikle “Başkaldıran İnsan” adlı denemesinde, özgür seçimler yapan ve varoluşuna bir anlam vermeye çalışan bir tip çizerek, insanın bilinçlenerek yaşamın anlamsızlığı ile baş edebileceği düşüncesini sergiler.

Anlamsızlık, varoluşçuluktaki anlamıyla, varoluşun doğası gereğidir. Varoluşçu düşünürlerin tanımladıkları, dünyada bir başına ve dayanaksız olarak bulunan ve seçimlerle kendi kendisini kuracak olan (Sartre’in deyişiyle, kendi kendisini kurmaya mecbur, özgürlüğe mahkûm olan) insan, varoluş sorumluluğunun ağırlığı, dünya karşısında duyulan ve kendi varoluşunun temelinde bulunan tedirginlik ve kaygı, dünyaya uyumsuzluğu, ölümün varlığı gibi sebeplerle, dünyanın ve yaşamın anlamsızlığı / saçmalığı düşüncesine savrulur. İnsan varoluşunun ayrılmaz birer parçası olan ölümlülük ve seçme/özgür olma zorunluluğu yüzünden saçmadan kurtulamaz. Kimi zaman varoluşu fark etme ya da dünya karşısındaki tedirginlik insanı, kendi varoluşuyla yüzleşmeye götürür ve bu durumda görüngüler dünyası tüm çıplaklığıyla görünür ve anlamını kaybeder, Sartre’in deyişiyle bulantıya yol açar. Bu yabancılaşma nesneler dünyasıyla da sınırlı kalmaz, insan yaşamına dayanak ve düzen sağlayan toplumsal roller, değerler, yol gösterici bilgiler, kurallar ve inançlar da anlamlarını yitirirler.

Peki insan bu durumda ne yapacaktır? Kierkegaard tanrıya yönelmeyi, Heidegger ontantik varoluşu, Sartre eylemliliği, Camus başkaldırıyı önerir.

EDEBİYATTA VAROLUŞÇULUK

“Yalnızca imgelerle düşünülür. Filozof olmak istiyorsan romanlar yaz.” (Albert Camus, DeFTERler’den).

Resim 5.6

Simone de Beauvoir
(1908-1986)

Kaynak: totallyhistory.
com



Varoluşçuluk felsefesinin yaygınlığında ve etkisinde edebiyat eserlerinin rolü büyüktür. Albert Camus ve Simone de Beauvoir, edebiyatı “felsefe yapmanın aracı” olarak görürler. Camus, 1938’de *Bulantı* üzerine yazdığı değerlendirme yazısında “Roman, imgeye dönüşmüş felsefeden başka bir şey değildir” der.

Simone de Beauvoir, “Varoluşçuluk Nedir?” başlıklı denemesinde şunları söyler:

“(Varoluşçuluk) bir felsefedir ancak kitaplara ve okullara sıkışıp kalmak istemez; (anlaşılması) güç fizik ve mantığı da içeren ama insanlığa somut insan davranışını

da öneren antik bilgelik geleneğini canlandırmak ister. Bu nedenledir ki sadece teorik ve soyut çalışmalarla ifade edilmekle yetinmeyerek romanlar ve oyunlarla daha geniş bir kitleye ulaşmaya çalışır” (akt. Dolske, 2014).

Bu isimlere edebiyatın felsefeden daha yoğun, özenli, sistematik çalışma isteyen bir alan olduğunu düşünen Sartre’ı da eklersek varoluşçuların edebiyat eserlerine verdikleri önemi daha iyi kavrayabiliriz.

Edebiyatta varoluşçuluk etkilerini açıklarken öncelikle aklımıza Jean-Paul Sartre gelir. Sartre bir düşünür olmasının yanında edebiyatçıydı da. Üstelik popüler bir isim ve siyasî aktivistti. Varoluşçuluk sadece felsefe dünyasında tartışılan bir şey değildi, her biri heyecanla karşılanan ve olumlu olumsuz pek çok eleştiri alan edebiyat eserlerinin yayımlanmasıyla tartışma daha da alevleniyordu. Varoluşçuluğun hem soldan hem sağdan sert eleştirilere uğraması, bireycilikle, burjuvanın çöküşünün felsefesi olmakla, bunaltı edebiyatıyla suçlanması yetmezmiş gibi işçi sınıfı, ahlâk ve tanrı, determinizm, akılcılık, aydınlanma gibi pek çok şeye ihanetle suçlanıyordu. Marksistler varoluşçuluğun insanları umutsuzluğun doğurduğu bir durgunluğa mahkum ettiğini, salt gözleyici bir felsefe olduğunu, kişiyi eninde sonunda burjuva felsefesine sürüklediğini söyleyerek eleştirirler. Katolikler tanrının buyruklarını ve sonsuzluğa ulaşmış değerleri ortadan kaldırıncaya geriye boşluktan başka bir şey kalmayacağını, bu durumda insanın başıboş kalacağını ve kimsenin kötü edimlerini yargılamayacağını söyleyerek eleştirmişlerdir. (Sartre bütün bu suçlamaları cevaplamak için “Varoluşçuluk bir Hümanizmdir” başlıklı bir konferans vermiştir.) İster bir moda akımına dönüşsün ister sert eleştirilere uğrasın, varoluşçu edebiyat bu yönüyle güncel, modern ve insana ilişkindi.

Bununla beraber varoluşçu edebiyatı Sartre’la başlatmak doğru olmaz. Dostoyevski’nin Yeraltından Notlar’ı pek çok eleştirmen tarafından “ilk varoluşçu roman” olarak görülür. Marcel Proust Kayıp Zamanın İzinde (A la Recherche du Temps Perdu) başlıklı romanında Nietzsche’ye göndermeler yapar.



DİKKAT

Nietzsche hemen bütün varoluşçular için bir esin kaynağı olmuştur. Sartre’da onun açık etkilerini görürüz. Albert Camus erken yaşlarda Nietzsche’yi okumuş, özellikle de Tragedyanın Doğuşu başlıklı yapıtıyla ilgilenmiştir. André Malraux, Altenburg’un Ceviz Ağaçları (Les Noyers d’Altenburg)(1943) adlı yapıtında Nietzsche’den esinlenir, ona bir roman kişisi olarak yer verir.



DİKKAT

Sartre 1938’de *Bulantı* (La Nausée)’yı yayımladığında büyük ilgi görür. Romanın kahramanı 35 yaşlarında, bekar ve yalnız yaşamakta olan Antoine Roquentindir. Roquentin işinden ayrılmış, kira geliriyle yaşamını sürdürmektedir. 19. Yüzyıl aristokratlarından Marquis de Rollebon’un hayatını anlatan bir eser üzerinde çalışmaktadır. Roman onun tuttuğu günlüklerden oluşur. Bu günlüklerden, çevresindeki şeylere nasıl yabancılaştığı, giderek herkesten ve her şeyden nasıl uzaklaştığı görülür. İnsanın yabancılığı, seçme zorunluluğu, varoluş kaygısı bu eserde başarıyla işlenir. Roman çok büyük ilgi görür ve olumlu olumsuz pek çok eleştiri alır. Sartre bu romanla birlikte önemli bir yazar olarak görülmeye başlar. Ardından öykü kitabı *Duvar* (1939) gelir. İnsanın ölüm ve varoluş karşısındaki konumu, seçimleri, özgürlük, sorumluluk, saçma gibi kavramlar bu kitapta zengin psikolojik çözümleme ve gözlemler eşliğinde anlatılır. Kitapla aynı adı taşıyan öyküde, Franco rejimi tarafından ölüme mahkum edilmiş olan Pablo’ya, arkadaşı Roman Gris’nin yerini bildirmesi karşılığında hayatının bağışlanacağı söylenir. Öneriyi düşünmesi için verilen on beş dakika sırasında Pablo’nun aklından geçenler, insanın ölüm ve değerler karşısındaki konumuna ilişkin çarpıcı tespitler içerir:

(...) Gris'in nerede olduğunu biliyordum doğrusu: Yeğenlerinin yanında gizleniyordu, şehirden dört kilometre uzaktaydı. Gizlendiği yeri açık etmeyeceğimi de biliyordum, işkence yapmazlarsa. (İşkenceyi düşünür gibi bir halleri de yoktu zaten.) Bütün bunlar pek düzgün, anlaşılırdı ve beni zerre kadar ilgilendirmiyordu. Yalnızca davranışımın nedenlerini anlamak istemiştim. Gris'i ele vermektense gebermeyi yeğ tutuyordum. Niçin? Artık Ramon Gris'i sevmiyordum. Ona olan dostluğum Concha'ya olan aşkımla, yaşamak tutkumla birlikte gün doğmadan az önce ölüp gitmişti.

Kuşkusuz ona hep değer veriyordum, yiğit bir adamdı. Ama onun yerine ölmeyi kabul edişimin nedeni bu değildi; hayatı benimkinden daha değerli değildi. Hiçbir hayatın değeri yoktu. Tutup bir adamı duvara dayıyorlar, sonra da geberip gidene kadar üstüne ateş ediyorlardı. İster bu adam ben olayım, ister Gris olsun, ister bir başkası, hep aynıydı. İspanya söz konusu olunca, Gris'nin benden daha işe yarar bir insan olduğunu biliyordum, ama İspanya ve kargaşa vız geliyordu bana. Artık hiçbir şeyin önemi yoktu. Gelgelelim ben buradaydım. Gris'i ele vererek de postu kurtarabilirdim ve bunu yapmayı reddediyordum, hatta bunu gülünç bile buluyordum; bu inattandı. Dik başlılık etmek gerek! diye düşünüyordum. İçime tuhaf bir sevinç doluyordu(1999, s.26-27).

Sinekler (1943) adlı oyununda Oreste ile Jupiter arasındaki uzun konuşmada özgürlük konusu ele alınır. Oreste tanrının olmadığını, insanın yalnız olduğunu, umutsuzluğa düşme ve acı çekme özgürlüğüne mahkum edilmiş olduğunu keşfettiğinde gerçek büyüklüğe erişir. Oreste, yalnızlığının kıvrımları içinde yaşamasının tek nedenini kendi aydın görüşünde ve uyanık/farkında olan bilincinde bulan modern kahramanı canlandırır. Dünyaya terk edildiğini ve ona yön gösterecek hiçbir dini gerçeğin olmadığını keşfeder.

Gizli Oturum (Huit Close)(1944) adlı oyununda varoluşçu temaları işlemeye devam eder ve insanın sorumluluğuna dikkat çeker. Çıkışı olmayan bir odaya kapatılmış bir insanlar bir üsre sonra ölü olduklarını ve cehennemde olduklarını farkederek. Yaptıkları seçimler birbirini etkiler, insanlar birbirine bağlıdır: "Cehennem başkalarıdır". 1945'te yayımladığı ve *Özgürlüğün Yolları* (Les Chemins de la Liberté) adlı üçlemesinin ilk kitabı olan *Akıl Çağı* (l'Âge de Raison)'nda özgürlük, aşk, bağlanma, sorumluluk temalarını işler. Romanın kahramanı olan Mathieu Delarue özgürlük karşısında insanın durumunu temsil eder. Sartre'ın özgürlük ve varoluşla ilgili bakış açısını yansıtan şu sözlerle, özgürlüğü altında ezilen roman kahramanının duygusal portresini çizer: "Bütün özgürlüğü üstüne çullanmıştı yine... Özgürdü, her şeyde özgürdü, hayvan ya da makine olmakta özgürdü, 'olur' ya da 'olmaz' demekte özgürdü, mırın kırın etmekte özgürdü... Yalnızdı, korkunç bir sessizliğin ortasında, özgür ve yalnız, yardımsız ve mazeretsiz, bir daha dönememesine karar vermeye mahkum, her zaman için özgür kalmaya mahkum..." 1947 tarihli *İş İşten Geçti* (Les Jeux Sont Faits) adlı senaryo-romanında insanın koşulların değil seçimlerinin sonucu olduğunu kanıtlamaya çalışır. Varoluşçu felsefenin sorularını ve kavramlarını bütün eserlerinde görmek mümkündür.

Sartre'ın varoluşçu anlatan bu ve burada sayamadığımız başka eserleri büyük ilgiyle karşılanmış ve edebiyat dünyasında varoluşçuluğun yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Simone de Beauvoir feminist düşünceyle varoluşçuluğu birleştirir. *İkinci Cins* adlı kitabında varoluşçuluğun belirsiz ve saçma bir dünya karşısında varoluşun anlamını çözmeye çalışan öznesinin eril bir özne, erkeğin varoluşunun da norm olduğunu yazar. Böylelikle varoluşçuluk kadının varoluş tartışmasını ihmal eder. Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*, Camus'nün *Yabancı'sı*, Sartre'ın *Duvar'ı* gibi varoluşçu edebiyat eserlerinde kadınların, başkışının hikâyesini ilerletmeye yarayan nesneler olarak sunulduğunu söyler. Örneğin *Yabancı'da* Meursault'nun Marie ile ilişkisi saçma(absurde)yı yazara, onun saçmayı kabullendiği gerçeğini gösterme imkanı verir. Meursault için Marie bir cinsel arzu nes-

nesidir; *Düşüş*'ün egosu yüksek, bağlanma sorunu olan karakteri Jean-Baptiste'i için "alkol ve kadınlar tek tesellidir". Kadınların varoluşun belirsizliği karşısındaki durumları konu edilmemiştir (akt. Dolske, 2014). De Beauvoir edebiyat tarihinde kadın kahraman(başkişi) ları kullanan ilk yazar değildir elbette ama kadınlara "özne" rolünü veren ve onların varoluş ve felsefi sorunlar karşısındaki durumlarına eğilen ve onları "öteki" olarak gören bir tanıma hapsedmeye meyilli toplumla yüzleştiren ilk yazardır. Bu nedenle hem varoluşçu felsefe açısından hem de feminist hareket açısından önemli bir yere sahiptir.

Albert Camus, akımın popülerleşmesinde en etkili olan yazarlardandır. Kendini varoluşçu olarak görmediğini söylese de Sisifos Söyleni (Le Mythe de Sisyphe) adını verdiği deneme kitabında "saçma"nın felsefesini yapar ve bütün eserlerinde bu felsefenin izi görülür. Onun varoluşuna anlam vermeye çalışan, yabancılaşmış, varoluş kaygısı yaşayan kahramanları ve eserlerindeki genel hava, varoluşçu olarak kabul edilmesine yol açmıştır. 1942 tarihli *Yabancı* (l'Étranger) ile büyük ilgi görür. Romanın başkişisi Meursault yabancılaşmanın ve "saçma"nın kavranmasının simgesi olur. Sisifos Söyleni'ndeki varoluşçu önermeleri ve "saçma" (anlamsızlık/uyumsuzluk) felsefesini, *Caligula* ve *Le Malentendu* adlı tiyatro oyunlarına uyarlar. *Veba* (La Peste) (1947) ve *Düşüş* (La Chute)(1956) adlı romanlarında da "saçma"yı imgelere dökmeye devam eder. 1957 yılında Nobel edebiyat ödülüne layık görülür.

Akımın etkilediği çağdaş yazarlardan bir diğeri Milan Kundera'dır. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* adlı romanıyla büyük ün kazanan Kundera, Sovyet işgali sırasında Prag'da geçen romanında, varoluşa dair pek çok soruna yer verir. Sovyet işgaline karşı çıkıp mücadele etmek ve bedel ödemek ile baskıyı sessizce kabullenip suçluluk duygusuyla yaşamak, insanın sorumluluğu ve kaçışı, varolmanın hafifliğine karşılık varolmanın eziyeti gibi ikilemleri başarılı psikolojik gözlemlerle ele alır.

İnsan ve varoluşunu, seçimlerini, varoluş sıkıntısını, kaygısını, ölüm karşısındaki konumunu romanlarında derinlemesine işleyen Dostoyevski, Franz Kafka, André Malraux, Miguel de Unamuno gibi yazarlar da doğrudan doğruya bu felsefi okula bağlanmış olmasalar da varoluşçu edebiyat içinde değerlendirilirler.

Resim 5.7



Milan Kundera.

"Aynaların olmadığı bir dünyada yaşamış olduğunu farzet. Yüzünü düşleyecektin. Yüzünü sendeki bir şeyin bir tür dışa yansıması gibi tasarlayacaktın. Ve sonra sana 40 yaşlarında bir ayna verildiğini düşün. Ne biçim bir dehşete düşerdin biliyor musun? Bütünüyle yabancı bir yüz görecektin! Ve şimdi reddettiğin şeyi açık seçik anlayacaktın: Yüzün sen değilsin!" (Milan Kundera, *Kimlik*)

Varoluşçu Edebiyatın Özellikleri

Varoluşçu edebiyat varoluşçu felsefeyi temel alır. Buna bağlı olarak şu özellikleri gösterir:

Varoluş, varoluşu fark etme, ölümlülük, insanın ölüm karşısındaki tutumu, toplumsal ahlâk, insanın kendi önerdiği ahlâk, tutarlılık, saçma/anlamsızlık/uyumsuzluk karşısında insan (saçma'nın kavranması ve onunla savaşıma), seçimler, özgürlük ve sorumluluk gibi varoluşçu felsefenin temel kavramları bu eserlerde derinlemesine incelenir.

Varoluşçular için nesnel gerçeklik diye bir şey yoktu. Varoluşçuluk etkisinde yazılan edebî eserlerde *öznel gerçeklik* bireysel deneyimlerle verilir. *Birey ve insan yaşantısı merkezdedir. Kendini gözlemleyen, sorgulayan, varoluşunun farkında olan, bu fark edişle yalnızlığıyla yüzleşmiş, seçimler yapma yükümlülüğünde olan, özgürlüğünü idrak eden ve bu özgürlük karşısında kaygılı, uyumsuz kahraman ve anti kahramanlara rastlanır.*

Varoluşçu edebiyat “içe bakış”ı çok kullandığı için *merak unsuruna dayanan kurguyu ve olayı silikleştirir*. Daha çok anlar, durumlar ve varoluşun kavranması üzerinde durur. İç konuşma ve iç çözümleme teknikleri sıkça kullanılır, psikolojik çözümlemelere yer verilebilir. *Detaycıdır*. İnsanın varoluşunu ve dünyada bulunuşunu fark etmesi ve bunun ardından dünyayla, diğer insanlarla ve varlıklarla kurduğu ilişkinin doğası belli başlı temalardandır. Bu yönüyle varoluşçuluk sadece bir devri değil bütün bir modern ve postmodern edebiyatı etkilemiştir.

Saçma, anlamsızlık, tutarsızlık yalnızca bir tema olarak görülmez eserlerde, aynı zamanda biçimi de etkiler. Kurgu karmaşık, kaotik, parçalı ve beklenmedik olabilir.

Üslupları genel olarak açık ve sadedir. Özellikle Simone de Beauvoir ve Albert Camus'de minimalist bir üslup görülür.

Seçimlerle ve özgürlüğün getirdiği sorumlulukla gelen bir bağlanma sonucu doğan *yeni bir ahlâk önerisinde* bulunulur. Yine sorumluluk duygusundan hareketle *edebiyata toplumcu bir işlev yüklenir*.

Özellikle şiirde varoluşçuluk sürrealizme karışır.

SIRA SİZDE



Varoluşçu edebiyatın kurgu özelliklerini gösteren bir roman söyleyebilir misiniz?

Türk Edebiyatında Varoluşçuluk

1946'da Tercüme Dergisinde varoluşçuluğu tanıtan bazı çeviriler yayımlanır. Özellikle 50'li yıllarda çeşitli dergilerde varoluşçuluk ve varoluşçu düşünür ve yazarlarla ilgili tartışmalar ve onlardan yapılan çeviriler görülür.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1949 tarihli romanı *Huzur*'da varoluşçu felsefeye, özellikle Sartre'a göndermeler vardır. Sartre'ın varlık kategorileri, Nietzsche ve özgürlük sorunu doğrudan göndermelerle romanda yer alır. Huzur'un genelinde de varoluşçu felsefenin benlik, özgürlük, kaygı, sorumluluk gibi kavramları etkilidir.

Türk edebiyatında varoluşçu felsefeden en fazla etkilenen isim olarak Demir Özlü'yü gösterebiliriz. 1958 tarihli *Bunaltı* ve 1963 tarihli *Soluma* adlı öykü kitaplarında varoluşçu felsefenin etkisi gözlenebilir.

1.5.1959'da “a” dergisi “Varoluş Filozofları ve Varoluşçuluk” özel sayısını çıkarır. Dergide daha sonra da varoluşçulukla ilgili yazılar yayımlanır. Bu derginin yazarları arasında olan ve varoluşçuluktan etkilenenlerden biri Yusuf Atılgan'dır. Bir röportajında Yusuf Atılgan, Camus ve Sartre'i etkilendiği yazarlar arasında sayar, Kierkegaard'dan çeviriler yaparak bunları “a” dergisinde yayımlar. Gerek *Aylak Adam*'da (1959) gerekse *Anayurt Otel*'inde (1973) bu felsefenin yoğun etkisi görülür. “Ötekiler”in arasında kaybolmak istemeyen ve bireyin uyumsuzluğunu, kopmuşluğunu, sıkıntısını, yalnızlığını yansıtan Aylak Adam C., Fransız edebiyatı açısından bakılacak olursa tipik özellikler taşıırken Türk edebiyatı açısından yenidir. Başkalarının ahlâkına uymak, başkaları gibi olmak ona korkunç

gelir, o kendisi olmak ister. Bu anlamda varoluşçuluğun doğrudan doğruya bir yansıması değil de varoluş sorunlarıyla ilgilenen bir roman olarak değerlendirilebilir. Anayurt Otelinde ise varoluşçuluğun izleri çok daha açıktır. Bu Camus'nün bakış açısına yakın bir varoluşçuluktur. Yabancılaşma, saçma/anlamsızlık, bunaltı, anlamsızlık, intihar, seçim yapma temaları roman boyunca işlenir. Romanın kahramanı Zebercet'in intihar etmeye karar verdikten sonra, omuzlarından, baş edemediği seçim yapma özgürlüğünün ağırlığı kalkmıştır: Olanaklardan birini seçeli, kararını vereli uykuları daha rahattı"r (Atılğan, 1974, s. 152). Önce -onun için özel bir anlamı olan- 28 Kasım'da intihar etmeyi planlamıştır ama o tarihte olursa, "süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir anlamı mı olacaktı sanki?" (s.168) diye düşünerek o tarihten 18 gün önce kendini asar. Tavandan söktüğü abajurun yerine kendisini asmak üzere bağladığı ipi boynuna geçirdikten sonra dışarıdan sesler duyar. Bir an için bunların, dışarının çağrısı olabileceğini düşünse de, hayatta kalmanın getireceği özgürlüğe dayanacak gücü kalmamıştır artık: "*Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. Ayaklarıyla masayı aşağı yuvarladı; bir boşluğa düşerken durdu*"(s, 173). Özgürlük karşısında duyulan kaygı ve anlamsızlık duygusu Zebercet'i ölüme sürüklemiştir.

Varoluşçu düşünceden etkilenmiş bir diğer önemli yazar da Oğuz Atay'dır. 1972 tarihli ilk romanı Tutunamayanlar'ın Selim'i varoluş kaygısı, yabancılaşma ve uyumsuzluk içindedir; kendini bilme (Kierkegaard'ı hatırlayalım), benlik, özgürlük konularında kendisiyle bitmeyen bir hesaplaşma içindedir. Ölümünden sonra odasında bulunan, "Ne Yapmalı" başlıklı yazısında, bireyin kendisiyle ilgili olarak yapması gerekenleri, "kendini iyi tanımak", "kendini eleştirmek" ve "dış etkenlerin uyutucu durgunluğuna kapılmamak" şeklinde sıralamıştır. Selim, yine bu yazılardan yarım kalmış olan birinin sonuna "SİKINTI" diye yazmış, ardından "Çok İyi Bilinmesi Gereken Filozof ve Edebiyatçılar" başlığı altında, Sören Kierkegaard, Oswald Spengler, Franz Kafka, ve Friedrich Nietzsche'nin adlarını yazmıştır (Atay, 2000, s.102). Bir sonraki romanı *Tehlikeli Oyunlar* (1973)'de da aynı temaları izlemek mümkündür.

Bilge Karasu, Leyla Erbil, Tezer Özlü, Ferit Edgü gibi isimler de varoluşçuluktan etkilenmiş yazarlardan birkaçıdır. Başta Edip Cansever olmak üzere, "a" dergisi çevresinde toplanan İkinci Yeni şairlerinde de bu felsefenin etkilerine rastlanır.

VAROLUŞÇULUĞUN TEMSİLCİLERİ VE ESERLERİ

Varoluşçuluğun belli başlı temsilcileri ve eserleri şunlardır:

- **Soren Kierkegaard** (1813-1855): Danimarkalı yazar, teolog, düşünür. Bazı eserleri: *Baştan Çıkarıcının Günlüğü, Ya/Ya da, Korku ve Titreme, Kaygı Kavramı.*
- **Martin Heidegger** (1889-1976): Alman düşünür. Varoluşçuluk açısından temel bir eser olan *Varlık ve Zaman*, başta Sartre olmak üzere kendisinden sonraki varoluş filozoflarına kaynak olmuştur. Diğer eserleri: *Dönüş, Kant ve Metafizik Problemi, Metafiziğe Giriş, Aklın İlkesi, Kimlik ve Farklılık, Dile Doğru.*
- **Jean-Paul Sartre** (1905-1980): 1930'larda Kierkegaard ve Heidegger'den esinlenerek varoluşçuluğu sistemleştiren ve yaygınlaştıran Fransız düşünür ve edebiyatçı. Deneme, roman, tiyatro, senaryo türlerinde eserleri vardır. Bazı eserleri: *Varlık ve Hiçlik, Bulantı, Sinekler, Gizli Oturum, Duvar, İş İşten Geçti, Akıl Çağı, Edebiyat Nedir?, Sözcükler.*
- **Simone de Beauvoir** (1908-1986): Feminizm ve varoluşçuluğu birleştirmiş Fransız kadın yazar. Bazı eserleri: *Konuk Kız, Başkalarının Kanı, Varoluşçuluk ve Ulusların Bilgeliği, İkinci Cins, Sessiz Bir Ölüm, Kadınlığının Hikayesi.*

- **Fyodor Mikhailovic Dostoyevski** (1821-1881): Modernizmle ilişkili pek çok akımın ilham kaynağı olan Rus yazar. Yeraltından Notlar pek çok eleştirmence ilk büyük varoluşçu roman kabul edilir. Romanlarında insanı ve varoluşunu ele alış biçimiyle varoluşçuluğun öncülerinden kabul edilir. Bazı eserleri: *Ecinniler*, *Budala*, *Suç ve Ceza*, *Karamazof Kardeşler*, *Kumarbaz*.
- **Albert Camus** (1913-1960): Cezayirli Fransız yazar, düşünür, gazeteci. 1957 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi. Bazı eserleri: *Yabancı*, *Veba*, *Düşüş*, *Mutlu Ölüm*, *Sisifos Miti*, *Başkaldıran İnsan*.
- **Friendrich Nietzsche** (1844-1900): Alman şair ve düşünür. Bazı eserleri: *Trajedinin Doğuşu*, *Zamansız Düşünceler*, *Böyle Buyurdu Zerdüş*, *Ecce Homo*, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*.
- **Andre Malraux** (1901-1976): Fransız romancısı ve eleştirmeni. Bazı eserleri: *Kanton'da İsyan*, *Kâğıttan Aylar*, *Altenburg'un Ceviz Ağaçları*, *Sanat Psikolojisi*.
- **Miguel de Unamuno** (1864-1936): İspanyol şair, yazar ve düşünür. *Bir Tutkunun Öyküsü*, *Yaman Adam*, *Ermiş ve Kurban*.
- **Franz Kafka** (1883-1924): Prag doğumlu yazar. Bazı eserleri: *Köy Öğretmeni*, *Babaya Mektup*, *Dava*, *Şato*, *Dönüşüm*.
- **Milan Kundera** (1929-) Brün (Çek Cumhuriyeti) doğumlu yazar. Bazı eserleri: *Şaka*, *Gülünesi Aşklar*, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, *Kimlik*, *Roman Sanatı*.

Özet



Varoluşçu felsefeyi tanımlamak

Varoluşçuluk 20. yüzyılın en etkili akımlarından biridir. Felsefede doğmuş ama edebiyat eserleriyle yaygınlaşmıştır. Varoluşçu felsefe, insan doğasını reddederek insanı “sürekli bir oluş” halinde tanımlar. Genel bir tanımla “insan varoluşunu temel alan, öznellikten hareket eden, insanı temelde özgürlük, bırakılmışlık, sorumluluk, bunaltı kavramlarıyla ilişkisi bakımından ele alan felsefe akımı” ve “1930’larda güçlenerek İkinci Dünya Savaşı yıllarında asıl gücüne ulaşmış, varoluşçu felsefeyi ve onun temel kavramlarını ele alan edebiyat akımı”dır.



Varoluş, öz, özgürlük, saçma, sorumluluk, bunaltı kavramlarının varoluşçu felsefedeki anlamını açıklamak ve bu kavramları birbiriyle ilişkilendirmek

Varoluşçu düşüncede insan için varoluş özden önce gelir, yani insan önce var olur sonra özünü oluşturur, ne olacaksa o olur. İnsan bunu özgür seçimler vasıtasıyla yapar, çünkü ona yön verecek bir doğası yoktur. Tanrıtanımaz varoluşçulara göre ona yön verecek bir tanrı da yoktur ve insan dünyaya bırakılmıştır. İnsanın dünyaya bırakılmış olması onda bir anlamsızlık duygusuna yol açar, insan ile dünya arasındaki ilişki “saçma”yı yaratır. İnsan saçma olan varoluşuna bir anlam bulmaya çabalar. Özgür seçimler yoluyla hem kendisini hem de insanlığı bağlayan seçimler yapar, bu sorumluluk onda kaygıya yol açar. Ama bu kaygı aynı zamanda onun özgür oluşunun kanıtıdır. İnsan özgür olduğu için sorumlu ve sorumlu olduğu için özgürdür. Seçimler yoluyla öznel bir ahlak yaratır ve başkalarının da buna katılmasını umar. Bu nedenle varoluşçuluk bireyci değildir.



Varoluşçuluğun edebiyata yansımalarını belirlemek

Varoluşçu felsefe edebiyat aracılığıyla yaygınlaşmıştır. Simone de Beauvoir ve Albert Camus edebiyatın felsefe yapmanın bir yolu olduğunu düşünmüşlerdir. Akımın sistematik anlamda kurucusu kabul edilen Sartre felsefesini roman, oyun, senaryo ve denemelerle aktarmıştır. Bu eserler büyük ilgiyle karşılanmış ve varoluşçuluk kısa sürede edebiyat alanında yaygınlaşmıştır.



Belli başlı varoluşçu düşünür ve sanatçıları sıralamak

Belli başlı varoluşçu düşünür ve edebiyatçıları arasında Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Karl Jaspers, Simone de Beauvoir, Miguel de Unamuno, Franz Kafka, Milan Kundera gibi isimler sayılabilir.

Kendimizi Sıneyalım

1. İnsan varoluşu için aşağıdakilerden hangisi temel özelliştir?
 - a. Oluş halinde olması
 - b. Özden önce gelmesi
 - c. Özgür seçimlerle oluşması
 - d. Kaygılı olması
 - e. Ölümlü olması
2. Varoluşun özden önce geldiğini söyleyen biri aşağıdakilerden hangisine **inanmamaktadır**?
 - a. Değişim
 - b. Özgürlük
 - c. İnsan doğası
 - d. Sorumluluk
 - e. Tanrı
3. Aşağıdakilerden hangisi saçmanın nedeni **olamaz**?
 - a. İnsanın varoluşunun rastlantısallığı
 - b. İnsanın dünyaya uyumsuzluğu
 - c. İnsanın ölümlülüğünü bilmesi
 - d. Başkalarına karşı sorumluluk duygusu
 - e. İnsanın dünyaya bırakılmışlığı
4. Hristiyan varoluşçularla tanrıtanıamaz varoluşçuları birleştiren ortak ilke hangisidir?
 - a. İnsan bütün insanlığa karşı sorumludur.
 - b. Varoluş özden önce gelir.
 - c. İnsan kaygıdan tanrıya yönelerek kurtulabilir.
 - d. Nesnel bir ahlâk mümkündür.
 - e. Tanrının olmadığı yerde her şey mübahtır.
5. Heidegger, varoluşunun farkında olan ve onu kendisi için bir ilgi nesnesi haline getiren varlığa der.
 - a. dasein
 - b. zeitgeist
 - c. kendisinde varlık
 - d. kendisi için varlık
 - e. übermensch
6., Sartre'in varoluşu özünden önce gelen varlık için kullandığı terimdir.
 - a. kendisi için varlık
 - b. kendisinde varlık
 - c. insan
 - d. dasein
 - e. otantik varlık
7. Varoluşçu bir romanda aşağıdakilerden hangisinin görülmesi **beklenmez**?
 - a. Uyumsuz, yalnız kahraman
 - b. Gözlemcilik
 - c. İç konuşma
 - d. Psikolojik çözümleme
 - e. Aksiyona dayalı kurgu
8. Nietzsche Hristiyan ahlâkına ve tanrı fikrine karşı çıkmasının temel nedeni aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İnsanın özgürlüğünü elinden alması
 - b. İnsanlar tarafından yanlış yorumlanması
 - c. Nesnel bir ahlâk olması
 - d. Devletlerin çıkarına kullanılması
 - e. Yıkımlara yol açması
9. İnsan sadece kendisinden değil tüm insanlıktan sorumludur." Bu söz varoluşçuluktaki hangi ilke ile ilişkilidir?
 - a. İnsan her seçimiyle bütün insanlık için meşru bir ilke ortaya koyar.
 - b. İnsan özgür seçimler yoluyla kendini inşa eder.
 - c. İnsan, kendi isteği dışında yabancı olduğu bu dünyaya bırakılmıştır.
 - d. Yaşama anlamını veren şey başkaldırıdır.
 - e. İnsan, dünyayla yapısal olarak uyumsuz olduğu için bunalıta yaşar.
10. Kierkegaard'a göre insanın nedensellikten değil özgür iradeyle karar vermesinin kanıtıdır.
 - a. kaygı
 - b. insan doğası
 - c. tanrı
 - d. bunalıta
 - e. bilinç

Okuma Parçası 1

Geleceği görüyorum. İşte orada, sokakta. Şimdiden daha silikçe. Daha ne bekliyor gerçekleşmek için sanki? Gelecek, bu ihtiyar kadına daha fazla ne sağlayabilir ki? İhtiyar kadın topallayarak uzaklaşıyor. Aniden duruyor. Başörtüsünden sarkan aklaşmış bir tutam saçı yana doğru itiyor. Yeniden yürümeye koyuluyor. Demin oradaydı, şimdi ise burada... Hiç anlayamıyorum içinde bulunduğum durumu: Hareketlerini gerçekten görebiliyor muyum, yoksa onları tahmin mi ediyorum?

Şimdiye gelecekte hiç ayırt etmiyorum artık. Çünkü, sürüp gidiyor bu, yavaş da olsa gerçekleşiyor; ihtiyar, koskocaman erkek ayakakabılarını sürüye sürüye ilerliyor ıssız sokakta. Budur işte zaman, hem de çırlıçıplak zaman, yavaşça var oluyor. Kendini beklettirir ve geldiğinde de tiksinti verir. Çünkü zaten, uzun süredir onunla birlikte bulunulduğunun farkına varılır. İhtiyar, sokağın köşesine yaklaşıyor. Ufacık kara bir kumaş yığınının başka bir şey değildir artık o. Evet, doğru, bu, yeni bir şey. Demin orada değildi. Ama bu, insanı şaşırtmayan tatsız ve silik bir yenilik. Sokağın köşesini dönmek üzere ihtiyar kadın, dönüyor işte... Bitmek bilmeyen bir süreden beri.

Pencereden söküp atıyorum kendimi. Sallana sallana odada başlıyorum dolaşmaya; birdenbire aynaya yapışıp kalıyorum, kendime söyle bir bakıyorum, tiksiniyorum kendimden: Hala bitmez tükenmez bir süre daha. Sonunda, bu görüntümden kurtulup yatağın üzerine yığılıyorum. Tavana bakıyorum, bir uyuyabilsem.”Şimdi anlıyorum; geçen gün deniz kıyısında bir taş elimde tutarken, ne hissettiğimi daha iyi hatırlıyorum. Tatsız bir bulantı anıydı. Nede tatsız şeydi öyle! Ve taştan geliyordu, bundan eminim taştan ellerime geçiyordu. Evet böyleydi. Tamamıyla böyle. Ellerin içinde bir çeşit bulantı.”daha birkaç yıl, yaradan ile açık ilişkilerimi sürdürdüm, kendi başıma kalınca artık aramaz oldum onu. yalnız bir kere, o’nun varolduğu duygusuna kapıldım. kibritlerle oynamış, küçük bir halıyı yakmıştım; tanrı beni gördüğünde, müthiş cinayetimi örtbas etmekle uğraşıyordum,kafamın içinde ve ellerimin üzerinde bakış’ını hissettim, feci derecede ortada olan, canlı bir hedef gibi dönüp duruyordum banyo odasında. kızgınlık kurtardı beni:böyle büyük bir dikkatsizlik karşısında köpürdüm, küfrettim, büyükbabam gibi: “hey allahım, ya rabbim, hay allahım, ya rabbim” diye mırıldandım. bundan sonra hiç bakmadı bana.başarısızlığa uğramış bir tanrı denemesini anlattım size: tanrı’ya ihtiyacım vardı, verdiler, ne aradığımı bilmeden aldım o’nu. yüreğime kök salmadığı için, bir süre sıkıntıyla yaşadı içimde, sonra öldü. bugün bana o’ndan söz edildiğinde, eski bir güzele rastlayan yaşlı bir delikanlının üzüntüsüz gönül hoşluğuyla “elli

yıl önce, o anlaşmazlık, o yanılma olmasaydı, aramızda bir şeyler olabilirdi” diyorum. Hiçbir şey olmadı...”

Bu neşeli ve akıllı seslerin ortasında yalnızım. Bütün bu insanlar, memnuniyetlerini bildirmekle ve aynı fikirde olduklarını söyleyerek vakit geçiriyorlar. Tanrım, hep beraber aynı şeyleri düşünmenin ne anlamı varsa. İçe dönük halleri olan, o balık yüzlü insanlardan biri bazen onların arasından geçiyor. İşte o zaman ötekilerin suratlarının ne hal aldığını görmek yeter. Onlara göre böyle insanlarla anlaşmak hiçbir zaman mümkün değildir.

...

Nesneler madem ki canlı değiller insanı etkilememeliler. Nesneler kullanılır, tekrar yerine konur, onların içinde yaşanır. Onlar aletten başka bir şey değildir. Ya ben? Beni etkiliyorlar. Dayanılır şey değil. Onlarla yaşamaktan korkuyorum, onları yaşayan hayvanlarmış gibi görüyorum. Geçen gün deniz kıyısında taş elimde tutarken ne hissettiğimi daha iyi hatırlıyorum. Ve anlıyorum. Tatsız bir bulantı anıydı. Ne tatsız bir şeydi! Ve taştan geliyordu. Eminim bundan, taştan ellerime geçiyordu. Evet böyleydi, tamamıyla böyle. Ellerin içinde bir çeşit bulantı.

...

Kendimden tiksinti duyabilmem için on beş dakikanın bile yeterli olacağından eminim. *Belki de insanın kendi yüzünü anlaması imkansız, ya da yalnız bir insan olduğumdan bu böyledir. Toplum içinde yaşayan insanlar, aynalarda, arkadaşlarına görüldüğü gibi görünmeye alışmışlardır. Benim arkadaşım yok. Bunun için mi benim bu kadar çıplak acaba? Galiba öyle. Galiba doğa insansız.

...

Anıların şeytanın kesesindeki altınlara benziyor. Hani şeytan kesesinin altın paralarla dolu olduğunu zannediyormuş da, keseyi açınca ölü yapraklar bulmuş.

...

İnsan yaşadı mı başına hiçbir şey gelmez. Dekorlar değişir, kişiler girer, kişiler çıkar, görüntüler değişir yalnız... Başlangıçlar da yoktur; günler anlamsız bir biçimde birbirine eklenir durur. Sonu gelmez, tekdüze bir hesap çizelgesidir bu. İnsan hiçbir zaman, bir kadını, bir dostu, bir kenti bir kez bırakıp gelmez.

...

Var olmaktan başka hiçbir şey yok.

Kaynak: Bulantı, J. P. Sartre.

Okuma Parçası 2

“O gider gitmez eski iç rahatlığımı buldum. Direncim kalmamıştı, kendimi yatağıma attım. Sanırım uyumuşum. Gözlerimi açtığım zaman, yüzüme yıldızlar doldu. Kır sesleri bana kadar yükseliyordu. Gecenin kokulan, toprak ve tuz kokuları şakaklarımı serinletiyordu. Bu mahmur yazın o olağanüstü erinci, yükselen bir deniz gibi içime doluyordu. O anda, gecenin sınırında, vapur düdükları ötmeye başladı. Bunlar, artık hiç umurumda olmayan bir dünyaya giden vapurları haber veriyordu. Ne zamandır, ilk kez olarak, anacığımı düşündüm. Hayatının sonlarında niçin bir ‘Nişanlı’ edinmişti, niçin hayata yeniden başlayormuş gibi oyunlara girişmişti, anlar gibi oluyordum. Orada, orada da birtakım ömürlerin sona erdiği bu İhtiyarlar Yurdunun çevresinde de akşamlar, hüznü bir savaş aralığı gibiydi. Anacığım, ölümün eşliğinde, kendini orada serbest ve her şeyi yeni baştan yaşamaya hazır hissetmiş olmalıydı. Kimsenin, kimseciklerin onun arkasından ağlamaya hakkı yoktu. Ben de her şeyi yeni baştan yaşamaya kendimi hazır hissettim. Sanki bu büyük öfke beni kötülüklerden arındırmış, umuttan kurtarmıştı, işaretler ve yıldızlarla yüklü olan bu gecede, kendimi ilk kez olarak, dünyanın tatlı kayıtsızlığına açıyordum. Dünyayı kendime bu kadar eş, bu kadar kardeş bulunca, anladım ki, eskiden mutluluğa ermişim. Hatta hâlâ da mutluydum. Her şey tamam olsun, kendimi pek yalnız hissetmeyeyim diye, benim için artık, idam günümde bir sürü seyirci bulunmasını ve beni nefret çılgınlıklarıyla karşılamalarını dilemekten başka bir şey kalmıyordu.”

Kaynak: Yabancı, Albert Camus

Okuma Parçası 3

Mathieu’nun keyfi kaçmıştı. Marcelle epey sert davranıyordu çoğu zaman; hep tetikte duruyordu, biraz saldırgan, biraz kuşkuluydu ve Mathieu kendisi gibi düşünmediği zaman çokluk onun kendisine hükmetmek istediğini sanıyordu. Fakat Mathieu böyle hoşuna gitmeyecek işler yapmak gibi kesin bir niyet beslediğini seyrek olarak sezmişti onda. Yatağın üstündeki o resim de vardı sonra... Marcelle’in yüzüne kaygıyla baktı: konuşmaya karar vereceği an gelmemişti henüz. Mathieu: “Kendimi tanımak o denli ilgilendirmiyor beni.” dedi sadece. Marcelle: “Biliyorum” dedi. “Bir amaç değil bu, bir araç. Kendini benliğinden ayırmak, seyretmek, yargılamak için: En sevdiğin davranış bu. Kendini seyrettiğin zaman, seyrettiğin şeyin kendin olmadığını, kendinin hiçbir şey olmadığını hayal ediyorsun. Aslında senin ülkün bu: Hiçbir şey olmamak.”

Mathieu: “Hiçbir şey olmamak,” diye yineledi ağır ağır. “Hayır. Bu değil. Dinle bak: Ben... ben yalnız kendi egemenliğim altında olayım isterdim.”

- “Evet, özgür olmak. Sapına kadar özgür. Senin kusurun bu.”

Mathieu: “Kusur değil bu,” dedi. “Bu... İyi ama başka n’apayım istiyorsun?”

Sinirlenmişti: Yüz kez anlatmıştı bütün bunları Marcelle’e ve o da Mathieu’nun buna çok büyük önem verdiğini biliyordu. “Eğer... eğer kendi varlığıma kendim egemen olmazsam, varolmak bana öylesine sama görünür ki.”

Marcelle dikbaşı, güleç bir tavır takınmıştı:

- “Evet, evet... senin kusurun bu.” Dedi.

Mathieu: “Afacan tavırlar takındığı zaman sinirime dokunuyor.” Diye düşündü. Fakat sonradan pişmanlık duydu, yavaşça şöyle dedi:

- “Kusur değil bu: Ben böyleyim işte.”

- “Madem kusur değil, neden başkaları da böyle değil?”

- “Onlar da böyle ama, kendileri farkında değiller.”

Marcelle artık gülmüyordu, dudaklarının köşesinde sert, üzgün bir kıvrım vardı:

- “Özgür olmaya o kadar ihtiyacım yok benim.” dedi.

Mathieu onun eğik ensesine baktı, kendini rahatsız hissetti: Hep aynı pişmanlıklardı bunlar, o saçma pişmanlıklar, ne zaman onunla olsa, içine çöküyorlardı. Kendini hiç Marcelle’in yerine koymadığını düşündü: “Benim ona sözünü ettiğim özgürlük, sağlığı yerine de bir insanın özgürlüğü.” dedi içinden. Elin onun boynuna koydu ve bu daha şimdiden yıpranmış, kadifemsi eti parmaklarının arasında yavaşça sıkı:

- “Bir şeye mi canın sıkıldı Marcelle?”

Biraz bulunak gözlerini ondan yana çevirdi:

- “Hayır.”

Sustular. Mathieu parmaklarının ucunda zevk duyuyordu. Tam parmaklarını ucunda. Elini Marcelle’in sırtından aşağıya yavaş yavaş indirdi. Marcelle gözlerini yumdu; Marcelle uzun karar kirpiklerini gördü. Onu kendine çekti: O anda belirli olarak canı çekmiyordu onu; bu dikkafalı, sert kızın güneşte bir buz parçası gibi eriyişini görmek arzusundan ileri geliyordu bu daha çok. Marcelle başını Mathieu’nun omzuna bıraktı, o da onun esmer tenini, gözlerini çevreleyen mor ve üzerleri kabarcıklı halkaları yakından gördü: “Tanrım, nasıl da yaşıyor!” diye düşündü. Kendisinin de yaşlı olduğunu düşündü. Bir çeşit rahatsızlıkla onun üzerine eğildi: Kendisini unutmak, onu unutmak istiyordu.

Kaynak: Akıl Çağı, J.P. Sartre

Okuma Parçası 4

Chantal onun elini okşadı, Jean-Marc biraz soluklandıktan sonra şöyle sürdürdü: “Dumas, Üç Silahşörlerin serüvenini olayların üzerinden iki yüz yıl geçtikten sonra yazdı. Daha o zamandan dostluğun yitirilmiş dünyasına mı özlem duyuyordun acaba? Ya da dostluğun yok olması daha sonralara mı rastlıyor?”

- Bunun cevabını veremem. Dostluk, kadınların sorunu değildir.”
- Ne demek istiyorsun?
- Söylediğimi. Dostluk, erkeklerin sorunudur. Onların romantizmidir. Bizim değil.”

Jean-Marc içkisinden bir yudum aldı, sonra düşüncelerine geri döndü: “Dostluk nasıl doğdu? Düşmanlığa karşı bir birleşme olduğuna kuşku yok; birleşme olmasaydı insanlar düşmanlarının karşısında çaresiz kalırlardı. Böyle bir birleşme bugün belki de yaşamsal bir önem taşıyor.

- Düşmanlar her zaman olacak.
- Evet ama onlar bugün görülmez ve anonim nitelikte. Yönetmelikler, yasalar. Birileri, senin pencerenin önünde bir havaalanı yapmaya karar verirse ya da seni kapının önüne koyarsa dostun olan biri senin için ne yapabilir? Sana ancak, yine görülmez ve anonim olan biri yardım edebilir, örneğin toplumsal yardımlaşma örgütü, tüketiciyi koruma örgütü, avukatlar barosu. Dostluk artık, elle tutulabilir kanıtlarla ölçülebilen bir şey değil. Savaş alanında yaralanmış dostu arama ya da kılıcını çekip onu haydutlara karşı koruma fırsatı hiç çıkmıyor. Yaşamlarımızın içinden, büyük tehlikelerle karşı karşıya kalmadan, buna karşın dostlukları da yaşamadan geçip gidiyoruz.
- Söylediğin doğruysa, bunun senin F. İle uzlaşmanı sağlaması gerekirdi.
- Açıklamış olsaydım, ona yapmış olduğum sitemleri hiç anlamayacağından zerre kadar kuşku yok. Ötekiler benim üzerime saldırdığında o sustu. Ne var ki, dürüst davranmalıyım: o, kendi suskunluğunu bir cesaret gösterisi olarak kabul etti. Sonradan, bana karşı oluşan toplu psikozla onlarla birlikte düşmediği ve ağzından bana zarar verebilecek tek bir söz çıkmadığı için böbürlendiğini söylemişlerdi. Dolayısıyla, bu konuda bilinci berraktı ve ben hiçbir açıklama yapmadan onunla görüşmeyi kestiğimde, kendini yara almış gibi duyumsamış olması gerekir. Ondan, tarafsız kalmaktan öte bir davranış beklemekle hata ettim. O kötücül ve hırçın ortamda beni savunmaya kalkışmış olsaydı, onların nefretini üzerine çekme, onlarla çatışmaya girme, başına dert açma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirdi. Öyle bir davranışı ondan nasıl bekleyebildim? Üstelik o benim dostumdum! Bu, benim adıma, hiç de dostça bir davranış değildi! Başka türlü söyleyelim: Kibar bir davranış değildi. Çünkü dostluk günümüzde

eski içeriğinden boşaldığı için, insanların birbirine karşılıklı olarak gösterdiği ilgi ve saygı anlaşmasına dönüştü, kısacası, bir nezaket anlaşmasına dönüştü. Böyle olunca da, bir dosttan kendimiz için, onun canını sıkacak ya da hoşuna gitmeyecek bir şey yapmasını istemek nazik bir davranış olmaz.

- Elbette olmaz. Ama senin bunu burukluk duymadan söylemen gerekir. İşin içine acı alay katmadan.
- Alay katmadan söylüyorum. Durum bu.
- İhanet seni kahrediyorsa, suçlanmışsan, günah keçisine dönüşmüşsen, seni tanıyan kişilerden farklı iki tepki bekleyebilirsin: İçlerinden bazıları, post kapma peşinde koşanlara katılacak, ötekiler de sana sezdirmeden, hiçbir şey bilmiyormuş, hiçbir şey duymamış gibi davranacaklardır, öyle ki, onlarla görüşmeyi, konuşmayı sürdürebilirsin. Bir şey sezdirmeyen, incelik gösteren o ikinci kategoriye giren insanlar senin dostlarındır. Sözcüğüm modern anlamıyla dostlarındır. Dinle, Jean-Marc, ben bunu oldum olası hep bilmişimdir.

Kaynak: Kimlik, Milan Kundera

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. b | Yanıtınız yanlış ise “Varoluş Özden Önce Gelir” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız yanlış ise “Varoluş Özden Önce Gelir” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. d | Yanıtınız yanlış ise “Saçma” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. b | Yanıtınız yanlış ise “Giriş” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız yanlış ise “Heidegger ve Varlık Kategorileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. a | Yanıtınız yanlış ise “Heidegger ve Varlık Kategorileri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. e | Yanıtınız yanlış ise “Varoluşçu Edebiyatın Özellikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. a | Yanıtınız yanlış ise “Tanrı Öldü: Nietzsche’de Özgürlük Sorunu” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız yanlış ise “Sorumluluk” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. a | Yanıtınız yanlış ise “Özgürlüğün Diğer Yüzü: Bırakılmışlık, Suçluluk, Tedirginlik, Kaygı” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Özellikle roman ve öykü türlerinde, yalnız, “ötekiler”in arasında kaybolmayan, kendini gözlemleyen, sorgulayan karakterlere rastlanır. Bu karakterler varoluşun farkındadır ve bunu örten, unutturan şeylere duyarsızdırlar.

Sıra Sizde 2

Özgürlük insanın ne olacağını, kendinden ne yapacağını seçmesidir. Bu seçimleri yaparken onu yönlendiren bir içgüdü ya da nedensellik yasası değil, özgür iradesidir. Öyleyse insan ne olduğundan ve seçimlerinden sorumludur. Yaptığı seçimler sadece kendisi için değil bütün insanlık için meşruiyetini savunabileceği seçimler olmalıdır. Bu da demektir ki insan bütün insanlıktan sorumludur. Bu ağır sorumluluk onda bunalıya yol açar.

Sıra Sizde 3

Saçma, özellikle Camus’nün romanlarında karşımıza çıkan bir uyumsuzluk tarifiedir. İnsanın dünyadaki varoluşu raslantısal, insan dünyayla uyumsuzdur. Ölümlüdür ve bunun farkındadır. İnsanın bu dünyadaki varlığı dolayısıyla irrasyonel ve saçmadır. İnsan saçma karşısındaki durumunu idrak ederek bunu aşabilir. Camus’nün romanlarında kahramanların uyumsuzdur. Hayat karşısındaki gözlemleri, onları saçmayı kavramaya iter. Saçma insanın kendini ve dünyayı kavraması konusunda bir çıkış noktasıdır. İnsan buradan çeşitli sonuçlara gider. Saçma romanlara işte bu kavrayış sürecinin hikâyesi olarak yansır.

Sıra Sizde 4

Milan Kundera’nın Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği ve Kimlik adlı romanları örnek gösterilebilir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Atay, O. (2000). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (1974). *Anayurt Oteli*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bayrak Akyıldız, H. (2008). *Yusuf Atılğan ve Oğuz Atay’ın Eserlerinde Ölüm ve Anlamsızlık Problemi*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Beabout, G. R. (1996). *Freedom and Its Misuses*, Marquette University Press. Erişim adresi: <http://www.ebrary.com>
- Bozkurt, N.(1998). *20.Yüzyıl Düşünce Akımları*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Camus, A.(1955). *The Myth of Sisyphus & Other Essays*, New York: Random House,Vintage Books.
- (1981) *Yabancı* (çeviren: Vedat Günyol), İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. (1943). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- De Beauvoir, S.(1947). *Pour une Morale de l’ambiguïté*, Paris: Gallimard.
- Dolske, G. (2014). “Existential Destruction: de Beauvoir’s Fictional Portrayal of Woman’s Situation”.
- Women’s Studies*, Cilt 43 Sayı 2, s. 155-169.
- Hançerlioğlu, O.(1979). *Felsefe Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (çeviren: Kaan Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaufmann, W. (2001). *Dostoyevski’den Sartre’a Varoluşçuluk* (çeviren: Akşit Göktürk), İstanbul: YKY
- Kierkegaard, S. (2004). *Kayı Kavramı* (çeviren: Türker Armaner), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Kundera, M. (2016). *Kimlik* (çeviren: Aykut Devran), İstanbul: Can Yayınları.
- Mulhall, S.(1998). *Heidegger ve ‘Varlık ve Zaman’*, (çeviren: Kaan Ökten), İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Oyeshile, O. A. (2012). “Nietzsche’s Beyond Good and Evil: A Morality of Immoralism”. *Kayı*. Sayı 18, s. 101-110.
- Sartre, J.P. (2010). *Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (çeviren: Turgan Ilgaz, Gaye Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- (1995). *Bulantı* (çeviren: Erdoğan Alkan), İstanbul: Oda Yayınları.
- (1996). *Varoluşçuluk* (çeviren: Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları.
- (1983). *Akıl Çağı* (çeviren: Gülseren Devrim), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Timuçin, A. (1998). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- “Yusuf Atılğan Anlatıyor” (1959). (konuşan: R. Görel), *Varlık*, Sayı 311.

6

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Büyülü gerçekçilik akımının tarihsel gelişimini değerlendirebilecek,
- Edebi türler içinde büyülü gerçekçiliğin farklarını ve niteliklerini sıralayabilecek,
- Dünya edebiyatından büyülü gerçekçi romancıları sıralayabilecek,
- Türkiye’de büyülü gerçekçi yazarlar ve akımın gelişimini değerlendirebilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Büyülü Gerçekçilik
- Büyüleyici Gerçekçilik
- Fantastik
- Melezleşme
- Söylence
- Roman
- Geleneksel Sözlü Edebiyat
- Dede Korkut
- Postmodernizm

İçindekiler



Büyülü Gerçekçilik

GİRİŞ

Büyülü gerçekçilik, akıl sınırlarını zorlayan, mantık dışı öğeleri, sihirli şeyleri içinde barındıran ve bunları düşülkesel (Fr. utopique) ya da karşı-düşülkesel (Fr. dystopique) bir kurgu düzleminde ortaya koyan bir akımdır. Postmodern edebiyatın içinde bir yönelim ve bazı durumlarda bir teknik olarak da karşımıza çıkan büyülu gerçekçilik, kendine özgü nitelikleri ve bu nitelikler çevresinde üretilen sanat yapıtlarının doğası dikkate alınarak birçok eleştirmen tarafından özgün bir sanat akımı olarak değerlendirilir.

Bu akım Türk edebiyatına geçerken bir tanım karmaşasını da beraberinde getirmiştir: “Büyülü gerçekçilik”, “büyüleyici gerçekçilik”, “olağanüstü gerçekçilik” diye tanımlanan “magic realism”, “magical realism” ve “marvellous realism” tanımlarını sıklıkla birbirinin yerine kullanılmaktadır. Bu durum, terimlerin yalnızca karmaşık geçmişlerinden değil, birçok ortak noktalarının olmasından da kaynaklanmaktadır. Tanımlarının doğru bir şekilde yapılabilmesi için, bu terimlerin nelerle ilişkili olduğunu ortaya koymak gerekir. Birçok yerde büyülu (büyüleyici) gerçekçilik (magic(al) realism) olarak kullanılan terim aslında hem “magic” hem de “magical” terimlerini içermektedir. Büyülü gerçekçilikte (magic realism) “magic” terimi yaşamın gizemlerini ifade ederken, büyüleyici (magical) ve olağanüstü (marvellous) gerçekçilik sıra dışı olayları, özellikle ruhsal ve mantık ötesi olayları anlatır. Büyülü (büyüleyici) gerçekçi yapıtlar büyülu olaylar ya da nesneler, hayaletler, birden ortadan kaybolmalar, mucizeler, sıra dışı masallar ve ilginç atmosferler içermektedir. Bunlar, herhangi bir sihirbazlık gösterisindeki olaylardan farklıdır. Bu tür sihirlerde yanlısına doğaüstü bir şey olmuş gibi gösterilir, oysa büyülu gerçekçilikte sıra dışı bir şey gerçekleşir (Bowers, 2004, s. 22).

Akım 1985’li yıllara kadar Türkçe’de *büyülü gerçekçilik* (Lat. realismo mágico/ Fr. réalisme magique / İng. magical realism); ya da *olağanüstü gerçekçilik* (Fr. réalisme merveilleux / Eng. marvelous realism) olarak çevrilebilecek iki farklı kavramla birlikte anılmış (Scheel, 2005), ancak 80’li yıllardan sonra *büyülü gerçekçilik* kavramı akımın genel adı olarak benimsenmiştir.

Bilindiği kadarıyla *büyülü gerçekçilik* terimi ilk olarak Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından değiştirilmiş gerçekliği gösteren bir tabloyu tanımlamak için kullanılmıştır. Ardından Venezuelalı Arturo Uslar-Petri, bazı Latin Amerikalı yazarların eserlerini bu akım altında sınıflandırmıştır. Kübalı yazar Alejo Carpentier, *olağanüstü gerçekçilik* terimini *Bu Dünyanın Krallığı* (1949) romanının ön sözünde kullanmıştır. Carpentier’in önerdiği kavram, içinde doğal ve zorlamasız görünen ancak mucizevi öğeler barındıran bir tür yükseltilmiş gerçekçiliktir. Terim 1960’larda Latin Amerikan edebiyatının yükselişiyle dikkat çekmiştir.

Büyülü gerçekçilik, Massimo Bontempelli, Ernst Jünger ve Gilbert Keith Chesterton gibi yazar ve eleştirmenler aracılığıyla Almanya, İtalya, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde; Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier Carlos Fuentes ve Gabriel García Márquez ile de Yeni Dünya olarak anılan Latin Amerika ve Karaippler gibi iki anakara ve üç bölgede ortaya çıkmış ve buralardan dünyanın öteki bölgelerine yayılarak sanat ve edebiyat dünyasını etkilemiştir. Özellikle dünyada İngilizce konuşan ülkelerin (Eng. Anglophones) edebiyatı ve eleştiri çevresinde son dönemde öne çıkan postmodernizm, sömürgecilik-sonrası (Fr. post-colonialisme), çokkültürlülük (Fr. multiculturalisme) kavramları sorunsallaştıran *kültürel çalışmalar* (İng. cultural studies) bölümünde çok sayıda araştırma yapılmaktadır. Bu çalışmalar, küreselleşen dünyada Batılılaşmanın etkisinde gelişen bir dünya edebiyatı olgusunu tartışmaya açmaktadır. Büyülü gerçekçilik akımı 1960'lı yıllardan itibaren özellikle Latin Amerika ülkelerinde büyük gelişme göstermiş ve 1980'li yıllardan sonra da Afrika'dan Asya'ya ve Avustralya'ya kadar yayılmıştır.

DİKKAT



Sömürgecilik sonrası; 1980'lerin son yıllarında ortaya çıkan ve 90'larda kuramsal olarak benimsenen, Batılı ülkelerin sömürgecilik zamanlarından kalma ekonomik, toplumsal, kültürel, ruhsal ve dilsel kalıntıları ortadan kaldırmak, özellikle de sınıf, ırk ve cinsiyete dayalı baskılara karşı her çeşit direnci, toplumsal adalet, özgürlük ve demokrasi için verilen savaşımı tanımlamak kullanılır. Sömürgecilik sonrası edebiyat, kültürel incelemeler alanında sömürgecilik ilişkilerini inceler.

RESİMDE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN HAZIRLAYICILARI

Dışavurumculuk, kübizm gibi önde gelen akımlara bir tepki olarak ortaya çıkan büyümlü gerçekçiliğin hangi ülkede ne zaman başladığını belirlemek kolay değildir. Ancak büyümlü gerçekçiliğin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupalı sanatçıların başlattığı bir yirminci yüzyıl hareketi olduğu söylenebilir. Edebi bir akım olarak hem biçimsel hem de tarihsel bir kategori olan büyümlü gerçekçiliği, bütün olarak karmaşık bir süreci kapsayan üç dönüm noktasına ayırmak olasıdır: İlk dönem 1920'lerde Almanya'da başlamıştır. Amaryll Chanady, Seymour Menton, Lois Parkinson Zamora ve Wendy Faris, Weimar Cumhuriyeti sırasında, Alman sanat eleştirmeni Franz Roh'un dışavurumculuk-sonrası resmin yeni bir biçimini anlatmak için bu terimi kullandığı konusunda aynı düşüncededir. Roh'a göre büyümlü gerçekçi resmin en önemli niteliği, *somut nesnenin gizemi gerçekçi bir biçimde resimlendirilerek yakalanmasıdır*. Bu biçimde Roh sanatçının, Sigmund Freud ve Carl Jung'un ruhçözümleme etkilerini gerçeküstücülükten alıp nesneyi olağanüstü anlamı içinde betimleyebileceğini umuyordu (Bowers, 2004, ss. 10-12). Daha önce de belirtildiği üzere ilk kez 1925 yılında Roh, "değiştirilmiş gerçeklik"i gösteren bir tabloyu tanımlamak için ve gerçekçiliğe yakın yeni, güçlü bir akımı anlatmak için "magischer realismus (büyümlü gerçekçilik)" terimini kullanmıştır. "*Yeni Nesnellik*"le ilişkilendirilen ilk resimlerin özellikleri ise sıradan olanın duygudan uzak bir şekilde anlatılmasıydı. Resim sanatında doğaüstü olayların yerine tamamen gerçek dünyaya ait örneklerin geçtiği bir tarz kullanılmıştır. *Büyümlü gerçekçi resimler, büyümlü gerçekçiliğin düşsel dünyası ile gerçek dünyanın bir araya gelmesiyle oluşur. Çünkü resimlerde gerçek dünya olağan bir manzara gibi görünürken, birdenbire resmin düşsel dünyayı ve gerçek olmayan bir şeyi yansıttığını da görebiliriz. Yani gerçek ile düş, edebiyatta olduğu gibi iç içedir.*

SIRA SİZDE



Franz Roh'a göre; büyümlü gerçekçi resmin en önemli niteliği nedir, resimlerin niteliği nelerdir?

Roh'un görünür nesnelerin görünmeyen anlamları anlatma biçimi üzerine odaklanması, büyülü gerçekçi sanatla ilgilidir; fakat bir resmin bir şeyleri betimleyip canlandırmasından söz etmek ile edebiyatın bir şeyleri betimleyip canlandırmasından söz etmek farklı şeylerdir. Yazılı metinlerde bütün görünüşler simgeseldir ve sözlü imgelerden söz ederken edebiyat eleştirmenlerinin odaklandığı şey, edebiyatta zihinsel süreçlerin gerekliliğidir. Roh'un yaklaşımını edebiyata uygulamak için, (gözün gördüğü) gerçek nesneleri (zihin gözünün gördüğü) edebi imgelere dönüştüren fiziksel ve kültürel süreçleri kabul etmek gerekmektedir (Zamora ve Faris, 1995, s. 3). Bu bağlamda Guenther'e göre terimin edebiyata geçişi, Roh'un Arthur Rimbaud ve Emile Zola'ya olan düşkünlüğünden kaynaklanmaktadır (1995, s. 57).

Akımın ikinci dönemi, 1930-1950 yılları arasını kapsar. Bu dönemde Bettina Shaw-Lawrence, Paul Cadmus, Ivan Albright, Philip Evergood, George Tooker ve Andrew Wyeth gibi Kuzey Amerikalı ve Avrupalı ressamlar tarafından, genellikle Roh'un "olağanüstü" adını verdiği şeyi barındıran, gündelik gerçekliğe değil, daha çok biçim bozukluklarının ve abartıların kullanıldığı gerçeküstü dekora sahip "büyülü gerçekçi" resimler yapılmıştır. Roh'un 1925'te yayınladığı *Dışavurumculuk Sonrası: Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Resminin Sorunları* başlıklı kitabının 1927'de İspanyolcaya çevrilmesinden sonra, Latin Amerika'da bu dönemde özellikle edebiyat alanında büyülü gerçekçi atılımlar yapılmıştır. Örneğin Jorge Luis Borges *Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1935) başlığını taşıyan ilk büyülü gerçekçi yapıtıyla öteki Latin Amerikalı yazarlara da yol açmıştır. Bu yüzden olsa gerek, Flores büyülü gerçekçiliğin 1935'te Borges'le başladığını ve 1940'lar ve 1950'lerde yayıldığını savunmaktadır (Flores, 1995, s. 110). 1940- 1950 yılları arasında büyülü gerçekçilik Latin Amerikalı yazarları oldukça etkilediği görülmektedir. Kübalı yazar Alejo Carpentier, *Bu Dünyanın Krallığı*, (1949) adlı romanına yazdığı önsözde "lo real maravilloso" "harika gerçekçilik" terimini türetmiştir. Aslına bakılırsa yirminci yüzyıl boyunca İspanyolca konuşulan dünyada yaşanan siyasal ve toplumsal olaylar, yazarların toplumsal bilincini uyandırmaya hizmet edip, bu dille yazılan edebiyatın patlamasına yol açmıştır. Böyle çalkantılı bir dönemde sanatın amacı, ciddi düşünmek ve amaçlı hareketleri anlatmak olarak görülmektedir. Edebiyat gizemli dünyayı sunarak düş dünyasıyla insanları etkilemenin ve toplumsal sorunları göstermenin bir aracı durumuna gelmiştir. Fantastik, söylence, yansılama (Fr. parodie), büyülü gerçekliğin kullanımı, yazarla korku ve umutsuzluk dolu gerçekler arasında bir örtü oluşturmuştur. Yani gerçeklik sıra dışı ve olağanüstü bir dekorla anlatılmıştır.

1950'lerden sonra akım özellikle sömürgecilik-sonrası, feminist ve postmodernist yazarlar tarafından kullanılmıştır. Bir yanda doğaüstü olanı gerçek gibi benimseyip yaşayan köleleştirilmiş yerliler, diğer yanda yerlileri ezen Avrupalı efendiler, Latin Amerika da iki farklı dünyanın birleşmesi gibidir. Sonuçta büyülü gerçekçilik, olağanüstü oluşları ya da bilinen gerçekçilik görüşünün karşıtı olan bir şeyin oluşunu dile getirir; gerçekçilikten kopmuş değildir ve doğaüstü olaylar, Avrupalı usçulukla bir arada olan büyülü yerli anlayışına dayandırılır. Aynı biçimde Floyd Merrel de, büyülü gerçekçiliğin dünyanın iki resmi arasındaki çelişkiden kaynaklandığını açıklamaktadır. Bu yüzden büyülü gerçekçilik, gerçeğe ya da yazarın bilincinde olduğu dünyaya dayanmaktadır. Amerikalı yerlilerin batıl inançlarını ve söylencelerini anlatırken, gerçekliğin olağan koşullarda farkında olmadığı-mız boyutlarının görülmesini sağlamaktadır (Chanady, 1985: 16).

Büyülü Gerçekçi Resimlere Birkaç Örnek

Resim 6.1

George Tooker,
Subway, 1950.

Kaynak: <http://dreamersrise.blogspot.com.tr>



Tooker bu resmi açıklarken, büyük modern bir şehri cehennemin ilk halkası olan Limbus'a benzettiğini söyler. Resim üç dikey boyuttan oluşur, aşağıya doğru giden yeralına gidiyor gibi düşünülebilir, kimsenin kullanmadığı sokağa çıkan merdiven ise olası bir yükselişi ve kurtuluşu temsil eder. Orta platform ara dünyadır, acı çekilen fakat aynı zamanda modern kent hayatından kaçamayanlara telafi imkanı sunulan bir Araf.

Resim 6.2

The Painter's Family (1926), Giorgio de Chirico.



Kaynak: tate.org.uk

Resim 6.3

Manikins, 1951, Paul Cadmus.



Kaynak: 367art.net/gallery/P/Paul_Cadmus

Çağdaş ressamlardan Rob Gonsalves, büyülü gerçekçilik akımının örneklerini veren ressamlardan biridir. Gonsalves, yapıtlara, herkesin farklı anlam yüklemesinin de ötesinde bir insanın her bakışta farklı yorumlamasını sağlayacak bir sanat yaratır. Bunu da "büyülü gerçeklik" olarak adlandırır.

Resim 6.4



Carved In Stone (Taşa Kazınmış), Rob Gonsalves. Bu resimde büyüülü öğelerin, gerçeği derinlemesine kavramak adına gerçekliğin içine sızdırılmasına tanık oluruz.

Kaynak: tr.pinterest.com/papagreen/rob-gonsalves

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Charles W. Scheel'e göre büyüülü gerçekçiliği, tarihsel olarak 4 büyük dönemde incelemek gerekir (2005, ss. 15-22):

1925-1940 Dönemi

Almanya'da *magischer realismus* ve İtalya'da *realismo magico* kavramları bu dönemde kullanılmaya başlar. Büyüülü gerçekçilik, ilk olarak 18. yüzyılda yazar takma adı Novalis olan Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg (1772-1801) tarafından, felsefi bir konuyu açıklamak amacıyla kullanılır. Daha sonra 1925 yılında Alman tarihçi ve sanat eleştirmeni Franz Roh, *Dışavurumculuk-sonrası Büyüülü Gerçekçilik: Judean Avrupa Resminin Sorunları* adlı yapıtında resim alanında kullanmıştır. Roh, yirminci yüzyılın başlarındaki resim sanatı için şu açıklamayı yapmıştır: “Öyle görünüyor ki bu düşsel evren büsbütün sona eriyor. (...) Dinsel ve aşkın konular son resimlerde büyük ölçüde kaybolmuş görünüyor. Bunun tersine bize, bütünüyle bu dünyada var olan, dünyasal olanı yücelten yeni bir biçim sunuluyor” (Roh, 1925, s. 17). Roh, dışavurumcu / anlatımcı (Fr. expressioniste) resimlerde dünya dışı izlekler betimlendiği için, resim sanatındaki bu yeni dönemi dışavurumculuk-sonrası (Fr. Post-expressionisme) olarak niteleyerek ve bu resimleri “büyülü gerçekçi” olarak sınıflandırır ve över. Roh, bu ressamlar arasında Georg Schrimpf (1889-1938), Otto Dix (1891-1969) ile George Grosz'u (1893-1959) örnek olarak gösterir. Dışavurumculuk, tuhaf bir evren betimlerken, Roh'un büyüülü gerçekçiliği gerçekliğin merkezine şaşırtıcı olanı yerleştirmiştir. Roh, herhangi bir tanımını yapmadığı *büyülü* sözcüğünü, *gizemli* (Fr. mystique) sözcüğünün karşıtı olarak kullanmıştır ve bu kavram, büyüülü sözcüğünün günümüzdeki anlamını karşılamamaktadır. Roh'a göre, gizem, göndergesel dünyada gizlenir ve bu dünyanın ardında titreşerek kendini sezdirir.

Resim 6.5

Otto Dix (1891-1969)

Kaynak: wikipedia.org



Gelecekçilik (Fr. futurisme); 20.yüzyılın başlarında (1909-1920) modern yaşamın verdiği coşkuyla İtalya'da ortaya çıkıp tüm Avrupa'ya yayılan, yenileşmenin tüm olanaklarını kullanarak sanatta sürekliliği, değişkenliği, devinimi savunan, resim, heykel, müzik, tiyatro, seramik, sinema ve moda gibi alanlarda etkili olan bir sanat akımıdır. İtalyan şair, romancı, oyun yazarı ve yayın yönetmeni Filippo Tommaso Marinetti, 1909'da İtalya'da *La Gazzetta dell'Emilia* ile Paris'te *Le Figaro* gazetesinde yayımladığı akımın bildirisinde (İt. manifesto futurista); "bizler müzeleri, kütüphaneleri yerle bir edip törelcilik gibi bütün yararcı korkaklıklarla savaşaacağız" diyerek geçmişin kalıtını bütünüyle yadsımış, buna karşı bilimsel yeniliği yüceltmişlerdir.

1923 yılında Gustav Hartlaub, anlatımcılığa tepki olarak resim sanatı için büyüülü gerçekçilik yerine, *Yeni Nesnellik* (İng. New Objectivism) kavramını önerir ve Max Beckman, Rudolf Schlichter, Oscar Kokoschka, Ludvig Meidner, Karl Hubbuch, Christian Schad, Georg Scholz, Otto Dix ve George Grosz gibi o dönemin ressamaları ve eleştirmenleri bundan böyle resimlerini bu kavramla tanımlamaya başlarlar. Bir süre sonra büyüülü gerçekçilik kavramı, görsel sanatların yerine edebiyat alanında kullanılmaya başlar. Yeni nesnellik, 1933'lerde Weimar Cumhuriyeti'nin düşmesi sonucunda Nazilerin yükselişiyle serüvenini tamamlar. Birinci Dünya Savaşı'nın acı sonuçlarının kötümser havasının baskın olduğu bu akımda yalın, soğuk ve devinimsiz imgeler

aracılığıyla, duygusuz bir dekorda şiddetli bir toplumsal yergi sergilenmiştir. Olağandışı iri kafalar, bozulmuş bedenler, kambur insanlar, hastalıklı görünümeler bu resimlerde tüm yalınlığıyla betimlenmiştir.

Gerçeküstücülüğün de etkisi altında kalan o dönem yazarları, yapıtlarında düşsel ve dünya dışı konulara abartılı bir biçimde fazlaca yer vermektedirler. *Dışavurumculuk-sonrası* olarak anılan bu dönem yapıtları, bu akımın öncüsü durumundadır. Roh'un yapıtının 1927 yılında *Revista de Occidente* dergisi tarafından İspanyolcaya çevrilmeye başlaması ile kavram Latin Amerika dünyasında tanınmaya başlar.

Büyülü gerçekçilik edebiyat alanında ilk kez İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli (1878–1960) tarafından kullanılmıştır. 1926 yılında İtalyan yazar ve gazeteci Curzio Malaparte ile birlikte kurdukları *Revue 900* adlı Fransız-İtalyan oluşumu dergide büyüülü gerçekçilik üzerine düşüncelerini paylaşmıştır. **Gelecekçilik** (Fr. futurisme), metafizik ve büyüülü gerçekdışıcılık (Fr. irréalisme magique) arasında Birinci Dünya Savaşı sonunda klasik gerçekçilik anlayışının yıkılmasına bağlı olarak kullanılmaya başlayan bu terim, Faşizmin gelişimi ile birlikte belli bir süre gündemden düşer. Bontempelli'ye göre; "gerçekliği bütünüyle betimleyebilmek için edebiyatın görevi, gerçek ve düşsel dünyaların bir araya getirildiği yeni bir atmosfer yaratmaktır. Gerçekliğin daha derin bir tabakasını ortaya çıkarabilmek için mitler ve efsaneler imgelem aracılığıyla anlatı sürecinde yer almalıdır" (akt. Walter, 1993, s. 13). Bu tanım, büyüülü gerçekliğin günümüzde kazandığı anlamın en önemli yapı taşlarından birisidir. Ancak bu dönemden sonra büyüülü gerçekçilik kavramı, Almanya ve İtalya'da yaklaşık yirmi yıllık bir durgunluk dönemine girer. Bu dönemde Pierre Mabilie'nin 1940 yılında yayımladığı *Miroir du merveilleux* (Olağanüstünün aynası) adlı yapıtını anmak gerekir. Bu yapıtta gerçeküstücülerin edebiyatta gerçeklik, büyü ile olağanüstü ya da büyüülü (Fr. merveilleux) kavramlarının karşılıklı ilişkisini incelemiştir.

Büyülü gerçekçilik akımı, edebiyat alanında da etkisini kısa sürede gösterir. Arjantinli yazar Jorge Luis Borges (1899–1988) 1935 yılında *Alçaklığın Evrensel Tarihi* adlı yapıtını yayımlar. Borges, edebiyat eleştirmenlerince ilk büyüülü gerçekçi örnekçe olarak benimsenen bu yapıtında, eski masalların ve gerçek yaşamöykülerinin yapısını bozup kurmaca ile gerçekliği aynı anda iç içe geçirerek yeniden öykülemiştir. Borges anlatısında, alçaklık kavramını her şeyin üzerinde evrensel bir değer olarak okura sunmuş, bu kavramı büyüülü gerçekçi bir yaklaşımla okurla buluşturmuştur.

Resim 6.6

*Alçaklığın
Evrensel Tarihi
(1935) Dış Kapak
Resmi*

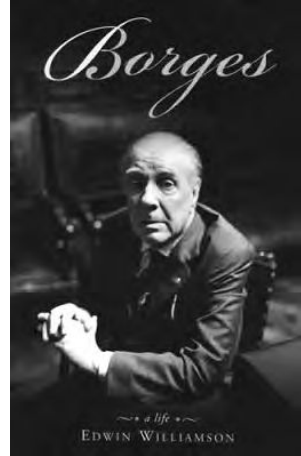
Kaynak: iletişim
com.tr



Resim 6.7

*Jorge Luis Borges
(1899– 1988)*

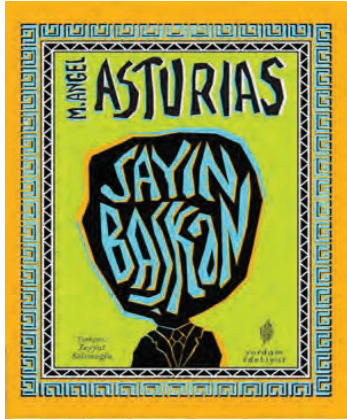
Kaynak: amazon
com



Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğin önemli yazarlarından birisi de, Kızılderili-Maya söylencelerini (Fr. épopé) konu alan *Guatemala Efsaneleri* (1930)'ni yazan Guatemala'dan Miguel Angel Asturias'dır. Paris'te karşılaştırmalı folklor çalışmaları ile Orta Amerika'da din ve kültür araştırmaları yapan Yazar, ülkesindeki diktatör Estado Caberra'yı yermek amacıyla, Başkanın bir adamı ile bir dilencinin gizemli karşılaşmalarına vurgu yapan *Sayın Başkan* (*El señor Presidente*, 1946) adlı kurmacasını yayımlar. İlerleyen yıllarda da bu yönde yayınlarını sürdürür.

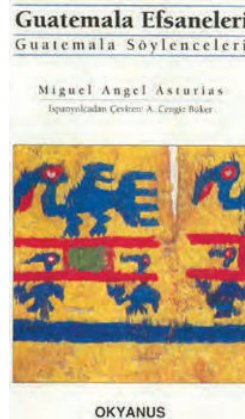
Resim 6.8

*Sayın Başkan
(1946) Dış Kapak
Resmi*



Resim 6.9

*Guatemala
Efsaneleri (1930)
Dış Kapak Resmi*



1948-1973 Dönemi

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1948 yılında Almanya'da *Aufbau* (IV) dergisinde büyülü gerçekçilik akımı çerçevesinde, Alman yazar Ernst Jünger'in savaş ideolojisi ile büyülü bakış arasındaki ilişkiyle ilgili çok sayıda yazısı yayınlanmıştır. Belçika'da Johan Daisne "Flaman Büyülü Gerçekçiliği" adıyla ilk makaleyi yayımlamıştır. İspanya'da, daha önce Bontempelli ile İtalya'da karşılaşan Arturo Uslar Pietri, *Venezüella'nın Edebiyatı ve İnsanları*, 1948 adlı denemesinde *realismo mágico* kavramına başvurarak Venezüela masallarının niteliklerini çözümler. Aynı yıl Latin Amerika'dan Kübalı yazar Alejo Carpentier, *El Nacional de Caracas* adlı gazetede büyülü gerçekçilik yerine, Amerika'ya özgü gelişen *olağanüstü gerçeklik* (es. real maravilloso) kavramını kullanarak bu akımın Latin Ameri-

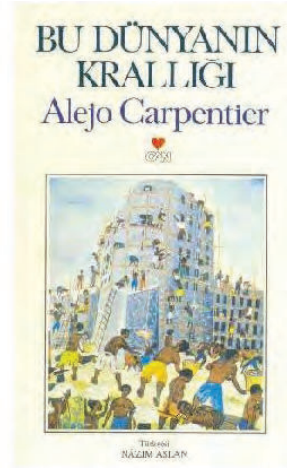
ka'daki bildirisini yayımlar. Bu bildiri ile yazar, Avrupa'da gelişen akımı geliştirme ve aşma eğilimindedir. Ona göre; Avrupa savaşlarla yorgun düşmüş ve özgün kültürel değerlerini yitirmiştir. Bu nedenle çökmüş Avrupa anlayışına karşı, Latin Amerika kültürel değerleri öne çıkarılmalıdır.

Yazar aynı kavramı, 1949'da yayımladığı *Bu Dünyanın Krallığı* adlı romanının önsözüne koyarak, romanının türüne ilişkin olarak okurla bir okuma sözleşmesi yapar. Carpentier, bu romanda yerlilerin inanışlarını, söylen (Fr. mythe) ve masallarla bezeyerek öykülemiştir. O, Haiti'deki Fransız efendiler ile yerli köleler arasındaki savaşımı öykülemek için, yerlilerin ve efendilerin bakış açılarından anlatırken kölelerin duygularından yana tutum takınmıştır. Carpentier'nin bu yaklaşımında, olağanüstü kavramı, **gizemci** (Fr. *mistique*) inancı niteler ve gerçeküstücülerden farklı bir anlam taşır. Onun gerçeklikten anladığı, Fransız sömürgeci olan Haiti ile Latin Amerika'daki gerçeklik anlayışıdır. Carpentier, kendisinin gündeme getirdiği olağanüstü gerçekliğin, Roh'un büyümlü gerçeklik anlayışından farklı olduğunu, Roh'un bu kavramı dışavurumcu resimleri adlandırmak için kullandığını ileri sürmüştür.

Resim 6.10

Alejo Carpentier
(1904-1980) *Bu Dünyanın Krallığı*
(1949).

Kaynak: brittanica.
com



Gizemcilik: Akıl yoluyla kavranamayan doğaüstü güçlerin varlığına inanarak, bunlara sevgi ve sezgi yoluyla ulaşılabilirliğini savunan, kökleri Konfüçyüsçülük ve Taoçuluk gibi eski dinlere uzanan dinsel-düşünsel öğretilerdir.

Carpentier'in büyük ölçüde gerçeküstücü akımdan etkilenecek oluşturduğu olağanüstü gerçeklik kavramı, Latin Amerika'da sürülen yaşamsal gerçeklikten doğar. Bir zamanlar Portekiz ve İspanya gibi ülkelerin sömürgeci olarak yerli ve Avrupalı nüfusun kendi gelenek ve ekinleriyle bir arada yaşadığı bu coğrafya gerçeküstücülerin savlarını kanıtlaması için varıl olanaklar sunmuştur. Carpentier'e göre; 'bir yanda söylenlerle yaşayan, doğaüstünü günlük gerçekliklerinin bir parçası olarak benimseyerek gerçekliği gerçeküstücülerin savladıkları gibi bir "bütün" olarak algılayan köleleşmiş yerliler, öte yanda ise usçuluğun temsilcisi olan, yerli halkı ezerek onların ekinlerini yozlaştıran Avrupalı efendiler' bir arada yaşamaktadır. Yerliler doğaüstüyle barışık bir yaşam sürerken, Avrupalılar moderniteyi temsil etmektedir. Bir arada sürülen ancak birbirini yadsıyan değişik yaşam biçimleri söz konusudur. Gerçeküstücüler, bu dönemde Avrupa uygarlığının akılcılığına ve egemen yazınsal eğilime büyük eleştiriler yönelterek bilinçaltına, düşlere, düşlemlere yönelmişlerdir. Görüldüğü gibi, gerçeküstücülükten esinlenen Carpentier'nin olağanüstü gerçekliği, gerçeküstücülerin gerçeklik algısından kimi yönleriyle farklılık gösterir. O, Latin Amerika'nın büyümlü kimliği üzerine Avrupa tarafından baskı yapılmasına karşı çıkarak, olağanüstü gerçeklik kavramını yaratmıştır. Gerçeküstücüler, önceden kurgulayarak, tuhaflik duygusu yaratmak amacıyla yapıtlarında olağanüstüden yararlanmışlardır,

ancak gerçeklikte olağanüstünü çok fazla aramamışlardır. Carpentier, Latin Amerika'nın yapısında olağanüstü gerçeğin tarihsel olarak yer aldığını düşündükleri için gerçeküstücüler, yapıtlarında olağanüstüye yer vermişlerdir. Tuhaflığın sıradanlığı ve büyülu yaşam biçimi orada sıradan bir durumdur. *Bu Dünyanın Krallığı*'nın yazıldığı yıllarda, Birinci Dünya Savaşı'ndan büyük bir kırılma ile çıkan Batı uygarlığına karşı, Avrupa aydınları çevresinde büyük bir kuşku uyanmıştır. André Breton'un çevresinde toplanan gerçeküstücüler de insanlığı bu açmaza iten Avrupa uygarlığına ve uçuluğa karşı keskin eleştiriler getirmiştir. Sigmund Freud, ruhçözümleme yöntemiyle bilinçaltının zenginliğini ortaya koymuş, gerçeküstücüler de ruhçözümsele yöntemle ortaya konan düşlerin gerçekdışı ve olağanüstü yorumlarını anlatılarına taşımışlardır. Louis Aragon'a göre, 'düşünceyle kavrayıp gerçek diye tanımladıklarımız kadar önemli pek çok bağlantılar da vardır: rastlantı, yanılsama, fantastik ve düş gibi. Bu çeşitli olguların tümü gerçeküstünde kaynaşp birleşirler' (Duplessis, 1975, s. 32). Bu durumda gerçeküstücüler, bilinçaltının düşsel yorumlarını anlatılarına katarak büyülu gerçekçiliğe de kaynaklık etmişlerdir.

Daha sonra, Carpentier'den esinlenen Fransız Antilleri'nden Jacques Stephen Alexis, 1956 yılında Sorbonne Üniversitesinde Haitililerin "Haitililerin Büyüleyici Gerçekçiliği" başlıklı bildirisini sunmuştur. Tolumsal gerçekçilik ve Fransız dili ve ekini ile Haiti halk ekininin bir birleşimini ortaya koyan Alexis'in bu çalışması yıllarca hak ettiği değeri görmemiştir. Bu süreç içinde Angel Flores, 1995 yılında Amerika'daki Latin Amerika eleştiri çevresinde, büyülu gerçekçilik kavramına ilişkin tartışmalar yaratan *İspanyol Amerikan Kurmacasında Büyülu Gerçekçilik* adlı çalışmasını yayımlamıştır. Flores, büyülu gerçekçilik akımını ilk tanımlayan eleştirmen olarak görülür. Ona göre büyülu gerçekçilik; düşünle ile gerçeğin bir birleşimidir. Flores'e göre; büyülu gerçekçiliğin kökleri 16. yüzyıla uzanır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında resim ve edebiyat gibi sanat dalları, yaşanan bu büyük olumsuzluklar karşısında, büyülu gerçekliği yeniden keşfetmiştir. Bunun yanında; 'Columbus'un mektupları, Latin Amerika tarihine ışık tutan yıllıkları, 16. yüzyıl İspanyol fatihi Cabeza de Vaca'nın sagaları, daha önceki yüzyılda yazan Rus yazarları Gogol, Dostoyevski, bazı Alman romantikleri Hoffman, Arnim, Kleist, Grimm kardeşler, Strindberg, Stifter ve bazı yönleriyle Poe ve Melville' büyülu gerçekçiliğin öncüleridir. Flores, 'büyülu gerçekçilik, Latin Amerika'nın özgün bir anlatımıdır' (s. 116) diyerek Carpentier'in savına gönderme yapmıştır.

Venezuelalı eleştirmen Luis Leal'ın 1967 yılında yayımladığı "Latin Amerikan edebiyatında büyülu gerçekçilik" başlıklı çalışmasının yanında, 1960'lı yıllar boyunca çağdaş Latin Amerikalı yazarlar, gerek İngilizce gerekse de İspanyolca *büyülu ve olağanüstü gerçekçilik* kavramları üzerine çok sayıda kuramsal ve yöntemsel yazı yazmışlardır. Flores'in büyülu gerçekçilik yorumunu ve büyülu gerçekçi yazarlar sınıflamasını benimsemeyen Leal, bu kavramı Amerika edebiyatında ilk Arturo Uslar Pietri'nin kullandığını ve Roh'un çalışmalarının da bu kavramın doğuşunu hazırladığını ileri sürer.

Bars'a göre Leal; büyülu gerçekçiliği, fantastik, ruhsal ve gerçeküstücü edebiyattan ayırır. Bu akım, gerçeküstücüler gibi düş motiflerine yer vermez, fantastik ve bilim kurgu gibi düşsel evrenler yaratarak gerçekliği bozmaz, anlatı kişilerinin ruhsal çözümlemesini yapmaya girişmez ve davranışlarının nedenlerini sorgulamaz. Büyülu gerçekçilik, estetik bir hareket değil, tersine gerçekliğe karşı takınılan bir tutumdur. Bu tutum günlük gerçeklikten uzaklaşıp saklanmak yerine onunla karşılaşarak, ona meydan okur ve onunla başa çıkmaya girişerek insan eylemlerindeki gizemi anlamaya çalışır. Bu akım, gerçekçilerin yaptığı gibi çevresindekileri kopyalamaz, gerçeküstücüler gibi de bu gerçekliği parçalamaz, nesnelerin arkasında nefes alan gizemi yakalamayı dener.

Bu akımın en çok tanınan yazarlarından birisi de, 1967 yılında yayımlanan *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanın yazarı, Kolombiyalı romancı Gabriel García Márquez'dir. Marquez'in bu yapıtının yayımlandığı zamana kadar, büyümlü gerçekçilik bir biçem (üs-lup) olmaktan öteye geçememiştir. Bu romanın yayınlanmasından sonra, bu yazma biçemi yazınsal bir akım olarak değerlendirilmeye başlar. Marquez'in romanın arka kapağında *Yüzyıllık Yalnızlık* üzerine yaptığı şu açıklamalar büyümlü gerçekçi roman anlayışının anlaşılması açısından ilginçtir:

"Yüzyıllık Yalnızlık'ı yazmaya başladığımda çocukluğumda beni etkilemiş olan her şeyi edebiyat aracılığıyla aktarabileceğim bir yol bulmak istiyordum. Çok kasvetli kocaman bir evde, toprak yiyen bir kız kardeş, geleceği sezen bir büyükanne ve mutlulukla çılgınlık arasında ayırım gözetmeyen, adları bir örnek bir yığın hısımlık arasında geçen çocukluk günlerimi sanatsal bir dille ardımda bırakmaktı amacım. Yüzyıllık Yalnızlık'ı iki yıldan daha kısa bir sürede yazdım, ama yazı makinemin başına oturmadan önce bu kitap hakkında düşünmek on beş, on altı yılını aldım. Büyükanne, en acımasız şeyleri, kılını bile kıpırdatmadan, sanki yalnızca gördüğü olağan şeylermiş gibi anlatırdı bana. Anlattığı öyküleri bu kadar değerli kılan şeyin, onun duygusuz tavrı ve imgelerindeki zenginlik olduğunu kavradım. Yüzyıllık Yalnızlık'ı büyükanne, işte bu yöntemini kullanarak yazdım. Bu romanı dikkat ve keyifle okuyan, hiç şaşırmayan sıradan insanlar tanıdım. Şaşırmadılar, çünkü ben onlara hayatlarında yeni olan bir şey anlatmamıştım, kitabımda gerçekliğe dayanmayan tek cümle bulamazsınız."

Resim 6.11

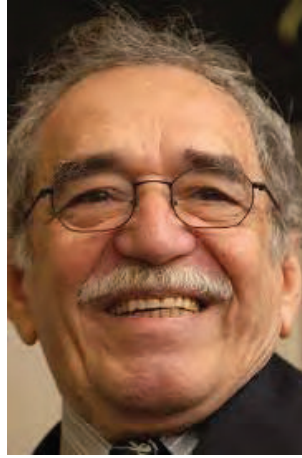
Yüzyıllık Yalnızlık
Dış Kapak Resmi
(1967).

Kaynak:
wikipedia.org



Resim 6.12

Gabriel García
Márquez
(1927-2014)



1974-1987 Dönemi

1973 yılında Michigan State Üniversitesinde "Düşlem ve Büyümlü Gerçekçilik" adıyla bir kongre düzenlenmiştir. Bu kongrenin bildiri kitabı, *Düşlem ve Büyümlü Gerçekçilik* başlığıyla 1975 yılında, Donald Yates tarafından alan üzerine beşinci araştırma kitabı olarak yayımlanmıştır. Irlemar Chiampi, "Latin Amerika Büyümlü Gerçekçiliği" adıyla, *olağanüstü gerçekçiliğin* o zamana kadar ki en yetkin kuramsal çalışmasını sunmuştur. Aynı dönemde New York'da, dünya edebiyatından Gogol, Kundera, Mann, James, Kafka, Woolf, Nabokov, Faulkner, Borges, Calvino, Escarpit gibi 35 yazarı içeren *Büyümlü Gerçekçi Kurmaca* başlıklı bir seçki yayınlanmıştır. Kanadalı Michael Dash, Jacques Stephen Alex'in *Büyümlü Gerçekçilik* adlı yapıtı üzerine 1980 yılında *Büyümlü Gerçekçilik* ve 1986 yılında *Büyümlü Gerçekçilik ve Kanada Edebiyatı* başlıklı incelemelerini okurla buluşturmuştur.

Amaryll Chanady, 1985 yılında Kanada Montréal Üniversitesinde *Büyülü Gerçekçilik ve Fantastik: Çözölmüş ve Çözölmemiş Karşıtlık* başlıklı karşılaştırmalı tezinde, kurgusal bir öyküsel biçim olarak büyüü gerçekçilik ile fantastik arasında kuramsal bir ayrım önermiştir. Bu akım her ne kadar Avrupa'da ortaya çıkmışsa da gerçek anlamını Latin Amerika edebiyatında kazandığı açıktır. O, büyüü gerçekliğin köklerini, Latin Amerika yapıtlarında aramayı doğru bulmamıştır. Ona göre büyüü gerçekçi yazarlar, gerçekliğin egemen değerler dizisinin (Fr. paradigme) karşıtı olan yazınsal yaratılar verirler. Chanady, olay örgüsünün tekdüzeliği ile sınırlılığından; motiflerinin kısıtlılığından ötürü, peri masallarını büyüü gerçekçi sınıfa almaz. Ancak bu yaklaşım öteki eleştirmenler tarafından çok tutarlı bulunmamıştır. Öyle ki, masallar toplumsal ekinin bir ürünüdür ve çağdan çağa evrilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Büyüü gerçekçiler, çağcıl akılcılıktan etkilenmemiş, söylen ve söylencelerin günümüzde de yüceltildiğine ve toplumsal etkisini sürdürdüğüne inandıkları, egzotik geleneksel toplumları incelemeye yönelen gerçeküstücülerden etkilenmişlerdir.

Belçika'da Flaman eleştirmen Christiane Van de Putte'nün çalışmaları ile Bruxelles Üniversitesinde yayınlanan *Büyülü Gerçekçilik: Roman, Resim ve Sinema*, 1987 başlıklı çalışma Avrupa ile Amerika'da gelişen bu akım üzerine ayrıntılı çalışmalar olarak görölmüştür. Jean Weisgerber, kurgul bir evren yaratan ve kendilerini sanatta yitiren Avrupalı aydın ve yazarları imlediği "okullu" (İng. scholarly type) tip ile Latin Amerikalıları betimleyen söylensel ve folklorik tip (İng. mythic and folkloric type) olmak üzere büyüü gerçekçilikte iki ayrı tip belirler. Gonzáles Echevaría ise, olağanüstü kavramını, gözlemcinin bakış açısına bağlı olarak ortaya çıkan bilimsel tip (İng. epistemological type) ile Carpentier'in de Latin Amerika'nın kendisinin olağanüstü olduğu savında da dile getirdiği varlıkbilimsel tip (İng. ontological type) olmak üzere iki çeşit büyüü gerçekçilik belirler. Faris, bu iki çeşidi de kapsayan büyüü gerçekçi romanlar olmasına karşın, kesin olmamakla birlikte, bu ayrımların belirli bir ölçüde doğru olduğunu dile getirir.

1988 Sonrası Dönem

Bu dönem, sömürgecilik sonrası söylem ile büyüü gerçekçiliğin birlikte anılmasına tanıklık etmiştir. Stephen Slemon'un 1988'de yayımladığı, "Sömürgecilik-sonrası Söylem Olarak Büyüü Gerçekçilik" başlıklı makalesi çok tartışma yaratmıştır. Aynı dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde Zamora ve Faris 1995 yılında *Büyülü Gerçekçilik: Kuram, Tarih, Topluluk* adlı yapıt ile Fransa'da *Olağanüstü Gerçekçilik*, 1998 adlı incelemede; Jean-Pierre Durix'nin, *Yansıma, Türler ve Sömürgecilik-Sonrası Söylem: Yapıbozumcu Büyüü Gerçekçilik*, 1998 çalışması ile *İtalya'daki Bitişik Sözcükler: Büyüü Gerçekçilik ve İngiliz Dilinde Çağdaş Sömürgecilik-sonrası Söylem*, 1999 başlıklı ortak çalışmada, büyüü gerçekçilik üzerine karşılaştırmalı düşünsel ve izleksel incelemeler yapılmıştır.

İngiliz edebiyatında sömürgecilik sonrası ve postmodern bir söylem olarak *büyüü/büyüleyici gerçekçilik* çalışmalarının yanından, Latin Amerika eleştiri çevresi *büyüü gerçekçilik*, *olağanüstü gerçek* ile *harika gerçeklik* kavramlarını birlikte kullanmaktadır. Bu dönemde dünya edebiyatından, özellikle Okyanusya, Asya ve Afrika edebiyatında da bu kavramın kullanımı genişlemektedir. Bütün bu dönemler boyunca bu kavramlar üzerine dünya genelinde yüzden fazla araştırma-inceleme çalışmaları yayınlanmış ve bu kavram evrilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Dünya yazınından, Jorge Luis Borges (Arjantin), Italo Calvino (İtalya), Alejo Carpentier (Küba), Angela Carter (İngiltere), Jeanette Winterson (İngiltere), Janet Frame (Yeni Zelanda), Carlos Fuentes (Meksika), Jacques Stephen Alexis (Haiti), Juan Rulfo (Meksika), Mikhail Bulgakov (Rusya), Salman Rushdie (İngiltere), Günter Grass (Almanya), Ernst Junger (Almanya), Arturo Uslar Pietri (Venezuela),

Gabriel García Márquez (Kolombiya), Isabel Allende (Şili), Laura Esquivel (Meksika), Silvina Occampo (Arjantin), Eduardo Mallea (Arjantin), Ernesto Sabato (Arjantin), Bianco ve Julio Cortazar (Arjantin), Maria Luisa Bombal (Şili), Navas Calvo, Ramon Ferreira ve Labrador Ruiz (Küba), Jose Arreola, Francisco Tario, Maria Luisa Hidalgo ve Juan Rulfo (Meksika), Juan Carlos Onetti (Uruguay), Latife Tekin (Türkiye) (Leal, 1995, s. 121) büyülü gerçekçi romancılar arasında gösterilmektedir.

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN GENEL NİTELİKLERİ

Büyülü gerçekçilik, içinde büyülü öğeleri barındıran gerçeklik anlayışı çerçevesinde, “düşsel/gerçekdışılık ile gerçekçiliği birbirine bağlayan” (Faris, 2005, s. 163) gerçekliğin post-modern bir görüntüsüdür. Bu akım, düşsel ile kurmaca arasında gerçekliğin üzerinde oynanan masalımsı bir oyunu andırmaktadır. Yazar, büyülü gerçekçilik aracılığıyla iç döken bir anlatıcı olarak, iye olduğu ekin ve geleneğin yoğurduğu gizem öğeleriyle örülü yerel dili, modern kurgu içinde harmanlayarak okurla buluşturur.

Genellikle fantastik türle karıştırılan bu akım, kimi yönleriyle fantastiği andırsa da temeldeki ayrım çok açık ve kesindir. Bu bağlamda, daha önce 1985 yılında Mary-Ellen Ross’un *Jacques Ferron’un olağanüstü gerçekçiliği* başlıklı doktora tezinde verdiği örneği geliştiren David Punter’in bu ayrıma ilişkin verdiği örneği burada anımsamak oldukça açıklayıcı görünmektedir: ‘Eğer bir hayalet kahvaltı masanıza oturur ve siz de korkar, dehşete düşerseniz bu [türce] korku ya da fantastik olur. Ancak eğer, ‘Ah, bir hayalet; lütfen şu reçeli bana uzatır mısın? dersiniz büyülü gerçekçilik olur. David Punter, bu örneği büyülü gerçekçiliğin önemli niteliklerinden yalnızca birisini belirtmesi açısından yeterli bulmayarak şu eklemeyi yapar: “Ancak siz, ‘Ah, bir hayalet; lütfen şu reçeli bana uzatır mısın?’ dedikten sonra hayalet: ‘Benim büyükannem çok güzel soğan reçeli yapardı’ der ve siz buna karşılık ‘saçmalama, soğanın reçeli yapılmaz!’ dersiniz, işte o zaman anlatı büyülü gerçekçi olur’ (Erdem, 2011).

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi, büyülü gerçeklik için olağanüstü öğelerin sıradanmış gibi sunulması yeterli gelmemektedir. Yukarıda andığımız örnek, büyülü gerçekçi metinlerin düşsel, bilimkurgu ve korku türlerinden rahatlıkla ayırt edilmesini sağlayacak bir niteliktedir. Bu nitelik gerçekte, anlatıda gerçekdışı/düşsel olanla gerçek olanı dengeleme çabasıdır. Hayalet kahvaltı masasında, bir yandan reçeli almaya çalışırken, bir yandan da soğandan reçel yapılmasını saçma ve olanaksız bulur ve bu ilişki de anlatıyı gerçeklik ile kurmaca arasında yer alan bir düzleme taşır.

Büyülü gerekliliğin özellikle Latin Amerika’da gelişmesinin temelinde, Batı’nın akılcı ve gerçekçi sömürgeci dünya algısı ve yönetimine karşı, yerli halkın, yıllarca maruz kaldığı sömürgeci ve ırkçı eylemlere direnerek, kendi kimliğini oluşturmada bu güçlü söylemsel geleneğin etkisi büyüktür (Erdem, 2011). Doğal olarak, Batı’nın gerçekçi romanının karşısında, özünde saklı kalmış yerli ekinin doğallığını yansıtan büyülü gerçekçilik akımı durmaktadır. Büyülü gerçekçilik akımı, yeniliğin gelişiminin etkisinin gelişmiş ülkelerden sonra üçüncü dünya ülkelerine ulaşması ile birlikte, toplum kendisini gelenek ile yenilik arasında sıkışmış biçimde, *melezleşme* durumunda bulur. Bu duruma bir tepki olarak, bu insanlar geleneklerine sarılarak, gerçeklikle geleneği bir arada var etmeye, bir yandan yeniliğe uymaya çalışırken, bir yandan da onun olumsuz etkilerine direnerek çatışmaya girerler. Bu melezlik içinde deneyimlenen çelişki ve çatışma durumundan “*büyülü gerçekçilik*” doğar. Bu akım, gelenekselle yeniliği fantastik bir düzlemde birleştiren -hatta bir bağlamda geleneği ve yeniyi aynı anda eleştiren- bir akımdır (Demir ve Diler, 2011).

Büyülü gerçekçilik akımının Latin Amerika'da gelişmesinin temelinde ne vardır?



SIRA SİZDE

Büyülü gerçekçi yazarlar, “yenisömürgeci güçlerin ya da yerel baskıcı yönetimlerin karşısında, kendi özgün tarihlerini yaratma savaşımındaki toplumları betimlerler” (Durrix, 1998, s. 11). Bireyaşkın bir bilince sahip olan sanatçı ya da yazarlar, topluma baskı uygulayan zorba güçlere karşı başkaldırarak, bu güçler karşısında sinmiş ve içine kapanmış bireyin sözcüsü olur. Öyle ki birey doğaüstü bir kurtarıcı beklemekte, gerçekliği de görmeyen güçlerle açıklamaya çabalamakta ve kendilerini kurtarmaya gelecek sihirli bir değnek bulma çabası içindedir. Bu bağlamda büyücü sanatçı, içinde bulunduğu gerçekliği tartışılabilir kılarak, yaklaşık yüz yıllık bir geçmişi olan büyülü gerçekliği insanlığın yüz-yıllık yalnızlığından bir kurtuluş aracı olarak kullanır.

Roland Walter, *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction* (Çağdaş Chicano Kurmacasında Büyülü Gerçekçilik, 1993) adlı yapıtında, biri akılcı dünya görüşüne, öteki de gerçekdışının, doğaüstünün ve alışılmamış olanın kendisinde somutlaştığı, gerçekliğin büyüsel bir biçimde değerlendirilmesine dayanan büyülü gerçekçiliği, birbiriyle “çelişen” ama “uyumlu” iki bakış açısında yola çıkarak tanımlar (Walter, s. 18). Kuşkusuz aynı zamanda fantastik türün de niteliği olan bu tanım, bir kurmacanın büyülü gerçekçi olarak sınıflanması için yeterli görülmemektedir. Walter, buradan yola çıkarak büyülü gerçekçilik için fantastikten farklı ölçütler saptar (Bars, 2013, ss. 18-20).

Tzvetan Todorov’un yazdığı, *Fantastik: Edebi Bir Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (1970) adlı yapıt, fantastik türün netliklerini ortaya koymuştur. Todorov bu yapıtında, fantastik türün şaşırtıcı ve ikircikli (Eng. hesitation) yönüne vurgu yaparak, bu türün en önemi niteliğini, doğa yasalarına göre yaşayan bir kişinin, beklenmedik bir anda doğaüstü bir olayla karşılaşması durumunda nasıl davranması gerektiğini bilememesi durumu olarak açıklar. Anlatıda ikircik durumu gerçekleşmezse, o zaman fantastikten öte, *tekinsiz* (Eng. uncanny) ya da *olağanüstü* (Eng. marvelous) gibi türler söz konusu olacaktır Todorov’a göre, bir kişi “neredeyse inandım” (2004, s. 37) diyorsa o zaman fantastik gerçekleşmiş demektir. Bu kararsızlık durumu fantastiğin can damarıdır. “Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytani, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düş gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Şeytan ya bir yanılsamadır, düşsel bir varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekte vardır- az rastlanılması koşuluyla” (Todorov, s. 31). Serüvenin sonuna değin karmaşanın ve kararsızlığın sürmesi, gerçeklik mi, düş mü? gerçek mi, yanılsama mı? olduğunun anlaşılmaması gerekmektedir.

Chanady, Todorov’un tersine; *ikircik* yerine *çatışkı* (Eng. antinomy) sözcüğünü önerir. Bu öneriye göre; anlatıda birbiriyle çatışan iki yapının eşsüremliliği varlığı söz konusudur. Bu iki yapıdan birisi benimsenirse, öteki reddedilmiş olur.

Todorov, *fantastik* anlatı için üç koşul belirler:

1. Okur, anlatı kişilerinin öykülerinin geçtiği uzamı, içinde yaşanan gerçek uzamla örtüştürmek zorunda kalmalı ve bu öykülerin açıklamasının doğal ile doğaüstü yasalara uygunluğu arasında tereddütte bırakılmalıdır.
2. Anlatı kişilerinden birisi, bu tereddüdü deneyimler ve bunun sonucunda bu kişi okurun rolünü üstlenmiş olduğundan, saf bir okuma durumunda okur kendisini bu anlatı kişisiyle özleştirmiş olur.
3. Okur, metne karşı belirli bir tutum takınarak, yerinel (Fr. allégorique) ve şiirsel (Fr. poétique) yorumları reddetmelidir. Bu bağlamda, anlatıcı-yazar, anlatıcı-kışı ya da anlatı kişileri öykünün sonuna ilişkin önsel bilgiler vermekten kaçınmalıdır.

SIRA SİZDE



Fantastik türün temel nitelikleri nelerdir?

Büyülü gerçekçiliğe gelince; Walter'a göre, ilk ölçüt anlatıcı ve anlatı kişilerinin, fantastikten farklı olarak, *doğüstünü doğal bir durum olarak karşılamaları* gerekir. Buna bağlı olarak okur da, kurmacasal temsil bağlamında bu doğallığı sorgulamamalıdır.

Büyülü gerçekçiliğin ikinci ölçütü, anlatılarda sunulan gerçekliğin gerçekçi ve büyülü düzeylerinin *dengeli* ve *uyumlu* bir bütünlük sağlaması gerekmektedir. Bu durumda gerçekçi ve büyülü düzeyler arasındaki çatışkı sonra ermiş olur.

Walter'a göre, büyülü gerçekçi metinlerin sağlaması gereken üçüncü ölçüt, *yazarın ağız sıklığıdır* (Fr. authorial reticence). Anlatıcı-yazar ile anlatı-kişileri, anlatıda öykülenen doğüstü ile gerçekçi olayların uyumlu bütünlüğünü bozacak biçimde açıklama yapmamalı ve yaklaşmamalıdır. Anlatıcı, büyülü gerçekçi olayların gerçekliğini sorgulamadan korumak için, bu olaylara bir *gözlemci bakış açısı*yla açıklamalar getirmemelidir. Ters durumunda, inandığı akılcı dünya görüşünün üstünlüğünü vurgularsa, doğüstüne yer veren öteki dünya görüşü gerçeklik karşısında ikincil düzeye incek ve denge ve uyum bozulacaktır. Bundan kaçınmak için de anlatıcı, büyülü gerçekçi dünyaya inanan bir anlatı kişinin bakış açısını benimsemelidir.

SIRA SİZDE



Büyülü gerçekçilik akımının temel nitelikleri nelerdir?

Brenda Cooper, büyülü gerçekçi yazarı, gerçek ve düşlemin arasındaki farkın ayırt edildiği bir çağda, Batı eğitimi almış bir kişi olarak tanımlar. Bu nedenle, olası olmadığını ileri sürmüştür. Bu bağlamda yazarın bu tutumunun "*yazara özgü alaysılama*" (Eng. auctorial irony) ile "*yazarın ağız sıklığı*"nın gerilime dayalı bir karışımı olduğu görülmektedir. Yazar, gerçekçiliği tehlikeye düşürmemek için büyülü dünya görüşünden bir yandan alaysı bir uzaklıkta olurken, bir yanda da bu dünya görüşüne derin saygı göstermelidir; aksi durumda, sadece folklorik öğelerden söz etmiş olur. Yazarlar ancak *folklorik öğeleri* kullandıkları romanlarda, farklı toplumsal ve kültürel kesimlerin yaşamlarını çok katmanlı olarak verebilirler. Alejo Carpentier'nin köle ile efendi eytişimi (diyalektiği) üzerine kurguladığı *Bu Dünyanın Krallığı* adlı romanını bu duruma örnek olarak verebiliriz. Anlatıcı, olağanüstü olaylarla birlikte kölelerin yaşamını öyküler. Örneğin, anlatıcı, kollarını kızgın yağa sokup zarar görmeden çıkaran büyücü kadının öyküsünü yorum yapmaksızın olağan bir durum olarak sunar okura. Romanın sonlarına doğru, kölelerin bakış açısını benimseyen yazar, iki farklı bakış açısını da kullanarak hem yazara özgü alaysılamayı, hem de yazarın ağız sıklığını birlikte kullanarak yeni bir karışım ortaya koyar.

Cooper'ın öne çıkardığı en önemli kavramlardan birisi de *melezleşme*dir (Eng. hybridity). Melezleşme kavramından, tarihsel olarak var olagelen yaşam ile ölüm; gerçeklik ile büyü, bilim ile batıl inanç gibi çelişkili karşıtlıkların, büyülü gerçekçi anlatıların yapı, olay örgüsü ve izleklerinde belli bir uzlaşıyla birlikte var olması anlaşılabilir. Bunun yanında kentli ile köylü, Batılı ile yerli, siyah, beyaz ve melez ırklar, değişik siyasal ve kültürel değerler büyülü gerçekçi anlatıların kuruluş öğeleridir. Bu teknik ile gerçekçi romanlara göre, büyülü gerçekçi romanlar gerçekliği daha doğru ve tutarlı bir biçimde anlatabilir. Melezleşme aynı zamanda, anlatıların zaman ve uzam birliğini bozarak, *çevrimsel söylenişel zamanı* çizgisel süredizimsel zamanla harmanlar. Uzama gelince, coğrafi olarak saptamanın pek olası olmadığı, bunun yanında sınırsız bir imgelemeden doğan fantastik bir uzam değil, *gizemli bir uzam* söz konusudur. Genel anlamda benimsenmiş zaman ve uzam kavramlarına ek olarak büyülü gerçekçilik *kimlik duygumuzu da yeniden düzenler* (Arar-güç, 2016, s. 159). Bu melez yapıları, yerliler ile Avrupalıların yaşam biçimleri ve dünya görüşlerinin birlikte yer aldığı Latin Amerika romanlarında gözlemlemek olasıdır.

Büyülü gerçekçi yaklaşımla kurgulanan anlatılarda, olaylar, doğru ya da yanlış olarak yargılanmaksızın okura sunulur. Anlatıcı-yazar kimi zaman kendi öyküsünü anlatırken benöyküsel (Fr. homodiégetique), kimi zaman da başkasının öyküsünü anlattığında elöyküsel (Fr. hétérodiégetique) olarak, *nesnel bir tanık izleyici* olarak olayları ve kişileri yansız olarak öyküler. Yazar, romanda *yapısalcılık sonrası* (Fr. post-structuralisme) *anlatı teknikleri* ile anlatı ve olayları açımlayarak, yapıta eleştirel bir boyut getirir. Bu akımın doğal olarak en önemli niteliği, gerçek ile düşlemi okuru şaşırtmadan olağan ve doğal bir olaymış gibi bir arada sunmasıdır.

Görüldüğü gibi, büyülü gerçekçilik doğruları ve yaşananları açıkça sergilemek yerine, karşıtlıkları birleştirerek, onların çoğunlukla nesnel bir tanık anlatıcı tarafından içerden bir ayna tutar gibi öykülenmesini sağlar. Anlatılarda hem *sözlü gelenek*, hem de *folklorik niteliklerden* yararlanılır. Büyülü gerçekçilik, *karşıtların eşdeğerliğini* ortaya koyar ve bunu yaparken geleneksel sınır/düzen kavrayışımıza meydan okur (Arargüç, 2014, s. 152). Bu bağlamda büyülü gerçekçi romanlar, yansıtma anlayışının egemen olduğu gerçekçi romanlardan ayrılır.

Sonuç olarak, büyülü gerçekçi romanın niteliklerini aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

1. Büyülü gerçekçilik, *fantastik öğelerden beslenen postmodern edebiyatın* yeni bir ürünüdür. Özellikle Latin Amerika'daki üçüncü dünya ülkelerinde ortaya çıkması, Batı'nın akılcı ve kapitalist sisteminin, onların özgünlüklerini ve geleneklerini yok etmesi tehlikesine karşı, kendilerini savunma hakkını kullanmalarına bağlanabilir.
2. Büyülü gerçekçilik anlatısı sömürgecilik-sonrası söylemde, düşlem ve gerçeklik gibi iki farklı niteliğin *melez* bir bireşimidir.
3. Anlatılarda doğa yasalarıyla açıklamanın olası olmadığı ve gündelik neden-sonuç bağıntısı mantığını tersyüz eden büyülü olaylar gerçekleşir. Bu gerçekleşen olaylar kimi zaman okura gülünç ve saçma gelse de anlatı kişilerine şaşkınlık ya da korku vermez, tersine olup biten tüm büyülü olaylar sıradan ve olağan bulunur. Olaylar, inandırıcılığının bozulmaması için yazar tarafından *yansız ve dengeli* bir biçimde öykülenir, yazar gerçekdışı/düşsel olanla gerçek olanı *dengeleme* çabası içindedir.
4. Düşlemin tersine, büyülü gerçekçi romanlarda içinde *yaşanılan dünya* ayrıntılı olarak *betimlenir*, bu ayrıntılara içkin *büyülü doğa* ise metni *gerçeklikten uzaklaştırır*. Anlatılara konu olan tarihsel olaylar yeniden kurgulanır ve yapıbozuma uğratılarak sorunsallaştırılır.
5. Okur, gerçek ile kurmaca, düşsel ile olgusal, doğa ile doğaüstü, tekinsiz ile olağanüstü, alışılmış ile alışılmamış arasında kalır. Ancak bu kusursuz bileşim, okuru *şaşırtmadan* gerçekleştirilir. *Yüzyıllık Yalnızlık*, *Gece Yarısı Çocukları*, *Beyaz Otel* gibi büyülü gerçekçi romanlarda, yaşayanların ve ölümlerin iki dünyası arasında *kesişme* ve *sınır ihlali*, her iki yönden de görülebilen bir *ayna durumu* ile değişik varlıkbi-limsel tartışmalar söz konusudur.
6. Büyülü gerçekçi bir romanlar *sözlü edebiyat* içinden doğan *fantastik söylensel gelenek*in bir yansıması olarak, cin, peri, hayalet ve değişik doğaüstü varlıkların örüntülediği söylenceler, törensel gelenekler ve halk öykülerinden yararlanır.
7. Büyülü gerçekçi romanın anlatıcısı, okurun büyülü ve tuhaf olandaki mantıksızlığın bilincine varmaması için, olaylar üzerinde hiçbir açıklayıcı bilgi vermeden ya da alaysılama tekniğine başvurarak, okur ile metin arasında bir *uzaklık duyusunu* yaratır. Bu *ağız sıklığı* aracılığıyla öykülen olaylar ile bu olayların sunumu önem kazanmış olur.

8. Melezleşme aynı zamanda, anlatıların zaman ve uzam birliğini bozarak, *çevrimsel söylensel zamanı* çizgisel süredizimsel zamanla harmanlar. Uzama gelince, coğrafi olarak saptamanın pek olası olmadığı, bunun yanında sınırsız bir imgelemeden doğan fantastik bir uzam değil, *gizemli bir uzam* söz konusudur.
9. Büyülü gerçekçi romanlarda, *anlatı kişilerinin* ruhsal durumlarına değil, *eylemlerine* ağırlık verilir. Bu romanlar, söylen, söylence, halk öyküleri, masalların değişik niteliklerinden yararlanırken varlıkbilimsel, siyasal, uzamsal ve türsel sınırları görmezden gelir, yaşam ile ölüm, düşünce ile beden, madde ile ruh, gerçek ile düş, kendi ile öteki, erkek ile dişi arasındaki *sınırlar ortadan kalkar*. Bir arada olmalarının olası olabileceği düşünülme-yen dizgeler, yapılar ve evrenler kolaylıkla bir arada olabilir.

Büyülü gerçekçilik, Eastwick Cadıları (The Witches of Eastwick 1987), Hayalet (Ghost 1990), Düşler Tarlası (Field of Dreams 1989) gibi tanınmış birçok Amerikan filmiyle büyü-lü geniş bir kitleye ulaştırılmıştır. Edebiyat ve sanat alanı dışında da hemen hemen her alanda işlerlik kazanan bu akım, özgünlüğünden uzaklaşma endişesi doğursa da, bu akım kuramsal olarak hala boş olan bir alanı doldurmaktadır ve eleştirel uzamda yerini koru-maktadır. Ayrıca, Frederic Jameson'ın gözlemlediği gibi terminolojik karmaşalara rağmen tuhaf bir kıskırtıcılığı da vardır ve geçerli ve merak uyandırıcı bir akımdır (Hegerfeldt, 2005: 11-12). Çok katmanlı ve çok yönlü bir yapı olarak yerleşik birçok kural ve yapıyı eleştirme işlevi söz konusudur.

Türkiye'de Büyülü Gerçekçilik

Şaman Türk inancı ile *Dede Korkut* öyküleri, Anadolu büyü-lü gerçekçilik akımının temel göndergelerini oluşturur. Şaman inancında doğaüstü öğeler ile dinsel törenler, cin, peri, Hızır, nazar gibi büyü-lü ve gizemli olgu ve varlıklar halkın günlük yaşamının ve etkinlikle-rinin doğal bir bütünleyeni olduğu için, tüm bunlar büyü-lü gerçekçi Türk romancıları için doğal bir kaynak olmuştur. Bu gizemli olgular, İslamiyetin benimsenmesinden sonra da halk içinde etkisini sürdürmüş, değişik biçim ve görünümlemlerle karma bir ekine dönüşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Gök Tanrı inanişinden gelen 'yeni doğan bebeğin göbeğini toprağa gömme, ağzına tükürme, nazar boncuğu takma, kapıya sarımsak asma, ocakta sa-man tütürme ve kurşun dökme' gibi törel ve geleneksel batıl inançlar ile İslam'dan kaynak-lanan 'cin, şeytan, melek, muska' gibi öğeler birlikte kullanılır. Bütün bu olgular, insanların ruhsal durumunu etkileyerek büyü-lü bir yaşama yani büyü-lü gerçekçiliğe kapıyı aralar.

Türk edebiyatının, *Dede Korkut* öyküleri, halk söylenceleri ve masallar gibi sözlü ge-lenekten kaynaklandığı düşünüldüğünde, bu sözlü anlatım tutumunun dil ve anlatım ba-kımından büyü-lü gerçekçiliğe ortam hazırladığı kolaylıkla anlaşılabilir. Büyülü gerçekçi romanlar, geçmişten günümüze Anadolu'da kültürel ve uzamsal olarak Batı ile Doğu ekini ve yaşam biçimi arasında sıkışmış ve arada kalmış insanların yaşamını öyküler.

Bu arada kalmışlık sonucunda, Türkiye Latin Amerika ülkeleri gibi yenilikçiliğin etkisi altına girerek geleneksel ile yeninin karşılaşması ile kültürel bir melezleşme süreci yaşar. Kuşkusuz bu süreci tetikleyen etmenlerden birisi de Türkiye'nin türlü nedenlerle maruz bırakıldığı darbeler sürecidir. Toplumsal düzlemde yıkıcı etkilere yol açan bu süreçlere en etkili yanıt, Latife Tekin, Nazlı Eray ve Sema Kaygusuz gibi yazarların büyü-lü gerçekçi romanları ile verilir. 'Edebiyatın toplumun bir anlatımı' olduğu savı, bu süreçte bir kez daha doğrulanmıştır. Bu yazarlar kalemlerine sarılarak ülkelerinin içinde bulunduğu bu acıklı ikilemleri büyü-lü gerçekçi yazma biçimi ile okura sunma görevi üstlenmişlerdir.

Bu akımın Türkiye'deki ilk önemli temsilcisi Latife Tekin'dir. Yazar, 1983 yılında yayımladığı ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'de, 1960'lı yıllarda Anadolu'nun kırsal bölgesinde yer alan bir köyden, büyük bir kente (İstanbul) göç eden Aktaş ailesinin karşılaştığı sorunları ve bunalmaları, köy-kent kültürel çatışması bağlamında tartışmaya açar. Daha yeni darbe sürecini yaşamış olan bir toplumun varoluşsal sıkıntısını, gerçekçi ya da sosyalist gerçekçi bir yaklaşımla öykülemek olası değildir. Bu varoluşsal sorgulamadan yola çıkan Tekin, büyülü gerçeklik akımına başvurarak, kendisini tüm bu sıkıntılı durumlardan uzaklaştıracak olan eski Türk kültür ve geleneğine yönelir. Bu yöneliş onun, düşsel ile gerçekliği belli bir denge içinde birbirine karıştırarak, büyülü bir roman evreni yaratmasına yol açar.

'Geleneksel roman kurgusunu tersyüz eden Tekin'in kullandığı dil, kurguladığı kişilerin iç dünyasını ve içselleştirdikleri yaşamlarını yansıtır. Bu dil ile yaratılan evrende, içinde büyüdüğümüz evimizin ve mahallemizin insanların, oradan çıkarak savruldukları büyük kentlerde nasıl yaşama tutunma savaşı verdiklerine tanık olur okur. Tekin'in bu dil kullanmayı yeğlemesi; "büyülü gerçekçi tekniği kullanmasına bağlı olmayıp, toplumsal birtakım koşullar doğrultusunda gelişmekte olan, yazarın önemseydiği ve hatta onların sesini kendi sesi kılmaktan çekinmeyip, romancı gömleğini giymek yerine bir tür anlatıcı tutumu takınmayı yeğleyerek yücelttiği yeni bir sınıfın anlatısını ortaya koyma çabasıyla ilintilidir" (Yener Gökçe, 2012). Burada Tekin'in bu akıma yönelimi, Marquez'in durumunu hatırlatır. Bunun yanında bu dil kullanımı, 12 Eylül 1980 darbesinin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak da okunabilir. Bu konuda yazar, Feridun Andaç ile yaptığı söyleşide şu açıklamayı yapar: "12 Eylül'den hemen sonra, neredeyse ertesi sabah *Sevgili Arsız Ölüm*'ü yazma kararıyla evimizin arka odasına çekildim. Ucuzundan kalınca bir defter aldım, bir de tükenmez kalem (...) Altı ay, bana 'evet bu yazmayı hayal ettiğim romanın ilk sayfası olabilir' dedirtecek bir şey yazmadım doğal olarak. Sonra işte bir yarım sayfa yazdım ki yüzüme dikilen üzüntülü bakışlardan kurtulmamı sağladı. O odadan yenilmiş olarak çıkarsam, başaramazsam kesinlikle yaşamaya razı olamayacağım bir hayatın içine çekilirmişim gibi bir korku sarmıştı beni" (2002, s. 23). Görüldüğü gibi, dönemin siyasal olaylarının şiddeti, Tekin'i böyle bir dil ve biçim arayışına iter: "O dönemde, o kadar önemliydi ki benim bir şey yaparak kendimi kurtarabilmem... 12 Eylül'ün şiddetini bertaraf edip parçalanmamak için benim de o şiddette bir şey yapmam gerekiyordu" (Özer 2005, s. 21). Tekin, 1960 ve 80'li yıllardaki darbe dönemlerinin kültürel ve siyasal kırılmalarından çok etkilenmiş, bu etkiler romanlarının olay örgüsü ile kişi kurgusunda yerini bulmuştur. Bu büyülü gerçekçi biçim, değişen yaşam koşullarının anlatım dili olmuştur' (Tilbe, 2016).

Resim 6.13

Latife Tekin (1945-)

Kaynak: Arka kapak.com

Resim 6.14

Sevgili Arsız Ölüm Dış Kapak Resmi (1967)

Sema Kaygusuz da Tekin'in açtığı yoldan ilerleyen düşsel gerçekçi Türk yazarları arasında anılabilir. Kaygusuz'un 2006 yılında yayımladığı *Yere Düşen Dualar* adlı romanı, üzüm ve altın başlıklı iki bölümden oluşmaktadır. Romanda bir adada annesi tarafından terk edilmiş bir kızın, alkolik babasının ve ada halkının baskısı karşısında yaşadığı duygusal sarsıntılar öykülenir. Anlatıda, üzüm ve altın imgeleri büyülü gerçekçi bir dille öyküye anlatı kişisi olarak katılarak, çok katmanlı bir yapı oluşturulur.

Bunun yanında Nazlı Eray, romanlarında büyülü gerçekçi ile fantastik öğeleri kullanan çağdaş yazarlarımızdan birisidir. Romanlarında kullandığı fal, cin, medyum ve büyü gibi batıl inanç örgeleri ile hem doğal evrenden doğaüstüne geçişi sağlar hem de zaman ve uzam yerlemlerini tersyüz eder. Örneğin, *Aşkı Giyinen Adam* romanında anlatı kişisinin, kahve falına bakarken söyledikleri anında gerçekleşir:

“Fincanı elime almış, usul usul döndürerek içindeki kahverengi telve dünyasına bakıyordum. ‘Çok kalabalık Mihri Abla. Kalabalığın içindesin. Bak, şurada da bir adam görünüyor,’ dedim. ‘Benimki mi?’ diye sordu Mihri Abla. ‘Bilmem ki,’ dedim. Fincanın içindeki kahve telvesinin arasından bir adam bize doğru koşuyordu. Gittikçe yakınlaşıyordu. Yüzünü seçebilmek için fincanı hafifçe kaldırdım.” (Eray 2001, s. 213).

Bütününüyle günlük yaşama egemen olan falcılık örgesi, falcının öyküleme düzeyindeki göstergelerin çağrışım yetkesi aracılığıyla gerçek ile gerçekdışı arasındaki geçişler şimdiki zaman düzleminde eşsüremliler olarak sağlanır. Anlatıda, adamın koşarak gelmesi olgusu büyülü boyutu, fal bakmanın sürdürülmesi ile gerçeklik boyutunu betimler.

Eray hem fantastik hem de büyülü gerçeklik öğeleri birlikte kullanan çağdaş yazarlardan birisidir. Büyülü gerçekçi anlatılarında kişi, zaman ve uzam gibi anlatı yerlemleri çeşitlilik ve farklılık gösterir. Bu yerlemler yan yana, iç içe, çok katmanlı ve çok sesli olarak Mikhaıl Mikhaïlovitch Bakhtine'in belirttiği gibi tüm sınırların ortadan kaldırıldığı karnavalımsı bir dekorda sunulur.

Görüldüğü gibi, her üç yazar da anlatılarında, Türk kültüründe geleneksel olarak var olan *masal*, *hurafe*, *cin*, *medyum* ve *fal* gibi imgeleri kullanarak, büyülü gerçekçi dekoru kurarlar. Büyülü gerçekçiliğin amacı, olağanüstü olanı olabildiğince sıradanlaştırarak, onu gerçekle harmanlayıp okura sunmaktır.

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK AKIMININ TEMSİLCİLERİ

Resim 6.15/a



Alejo Carpentier (26 Aralık 1904 - 24 Nisan 1980): Kübalı yazar. Yapıt: Bu Dünyanın Krallığı (El reino de este mundo, 1949).



Angela Carter (7 Mayıs 1940 - 16 Şubat 1992): İngiliz Yazar. Yapıt: Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toyshop, 1967).



Ben Okri (15 Nisan 1959-): Nijeryalı Yazar. Yapıt: Aç Yol (The Famished Road, 1991).

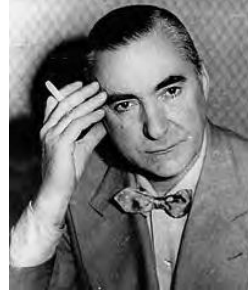
Adı geçen yazarlar ve yapıtları, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor biçiminde anlaşılmamalıdır.



Julio Cortázar (26 Ağustos 1914 - 12 Şubat 1984): Arjantinli Yazar. Yapıt: Marelle, 1963.



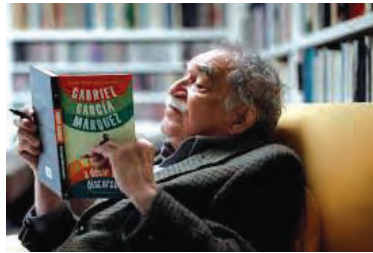
Carlos Fuentes (11 Kasım 1928 - ö. 15 Mayıs 2012): Meksikalı Yazar. Yapıt: Artemio Cruz'un Ölümü (La muerte de Artemio Cruz, 1962).



Curzio Malaparte (9 Haziran 1898 - 19 Temmuz 1957): İtalyan Yazar. Yapıt: Kaputt, 1944.



Francisco Tario (2 Eylül 1911 - 1977): Meksikalı Yazar. Yapıt: Una violeta de más, 1968.



Gabriel García Márquez (6 Mart 1927 - 17 Nisan 2014): Kolombiyalı Yazar. Yapıt: Yüzyıllık Yalnızlık (Cien años de soledad, 1967).



Günter Grass (16 Ekim 1927 - 13 Nisan 2015): Alman Yazar. Yapıt: Teneke Trampet (Die Blechtrommel, 1959). 1999 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandı.

Resim 6.15/b

Adı geçen yazarlar ve yapıtları, yüzde yüz bu akım sınırları içinde değerlendiriliyor biçiminde anlaşılmalıdır.



Italo Calvino (15 Ekim 1923 - 19 Eylül 1985). İtalyan Yazar. Yapıt: Görünmez Şehirler (Le città invisibili, 1972).



Jorge Luis Borges (24 Ağustos 1899 - 14 Haziran 1986). Arjantinli Yazar. Yapıt: Alçaklığın Evrensel Tarihi (Historia Universal de la Infamia, 1935).



Latife Tekin (1957 -): Türk Yazar. Yapıt: Sevgili Arsız Ölüm, 1983. İlk Türk büyümlü gerçekçi yazardır.



Michel Tournier (9 Aralık 1929 - 18 Ocak 2016). Fransız Yazar. Yapıt: Kızılgaçlar Kralı (Le Roi des Aulnes, 1970).



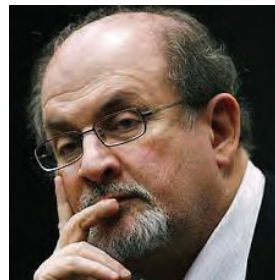
Miguel Ángel Asturias (19 Ekim 1899 - 9 Haziran 1974). Guatemalalı Yazar. Yapıt: Sayın Başkan (El Señor Presidente, 1946), Men of Maize (Hombres de maíz). 1967 yılında Nobel Edebiyat Ödülüne layık görüldü.



Mihail Bulgakov (3 Mayıs 1891 - 10 Mart 1940). Rus Yazar. Yapıt: Usta ile Margarita (Master i Margarita, 1967).



Milan Kundera (1 Nisan 1929 -). Çek-Fransız Yazar. Yapıt: Veda Valsi (La Valse aux adieux, 1976).



Salman Rüşdi (19 Haziran 1947 -). İngiliz Yazar. Yapıt: Gece yarısı Çocukları (Midnight's Children, 1981).



Yann Martel (25 Haziran 1963 -). Kanadalı Yazar. Yapıt: Pi'nin Yaşamı (Life of Pi, 2001).

Özet



Büyülü gerçekçilik akımının tarihsel gelişimini değerlendirmek

Büyülü gerçekçilik, içinde büyülu öğeleri barındıran gerçeklik anlayışı çerçevesinde, “düşsel/gerçekdışılık ile gerçekçiliği birbirine bağlayan” (Faris, 2005, s. 163) gerçekliğin postmodern bir görüntüsüdür. Bu akım, düşsel ile kurmaca arasında gerçekliğin üzerinde oynanan masalımsı bir oyunu andırmaktadır. Yazar, büyülu gerçekçilik aracılığıyla iç döken bir anlatıcı olarak, iye olduğu ekin ve gelenegın yoğunluğu gizem öğeleriyle örölü yerel dili, modern kurgu içinde harmanlayarak okurla buluşturur. Büyölü gerçekçilik, akıl sınırlarını zorlayan, mantık dışı öğeleri, sihirli şeyleri içinde barındıran ve bunları düşölkesel ya da karşı-düşölkesel bir kurgu düzleminde ortaya koyan bir akımdır. Postmodern edebiyatın içinde bir yönelim ve bazı durumlarda bir uygulamım olarak da karşımıza çıkan büyülu gerçekçilik, kendine özgü nitelikleri ve bu nitelikler çevresinde üretilen sanat yapıtlarının doğası dikkate alınarak birçok eleştirmen tarafından özgün bir sanat akımı olarak değerlendirilir. Kökleri çok daha eskilere uzanan büyülu gerçekçilik 1920’li yıllarda Almanyada resim sanatında Franz Roh’un çalışmalarında ortaya çıkar ve oradan edebiyat alanına yayılır. Büyölü gerçekçiliği edebiyat alanında ilk kez İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli (1878–1960) tarafından kullanılmıştır. 1926 yılında İtalyan yazar ve gazeteci Curzio Malaparte ile birlikte kurdukları *Revue 900* adlı Fransız-İtalyan oluşumu dergide büyülu gerçekçilik üzerine düşöncelerini paylaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda, Alejo Carpentier, Jacques Stephen Alexis, Jorge Luis Borges, Isabel Allende, Luis Leal ve Gabriel García Márquez, Amaryll Chanady gibi Latin Amerikalı yazarlar, sömürgecilik sonrası kurulan ulus devletlerin edebiyatlarının büyülu gerçekçilik akımı aracılığıyla dünyada tanınmasını katkı sağlamışlardır. 80’li yıllardan sonraki postmodern dönemde büyülu gerçekçilik daha çok sömürgecilik sonrası bir söylem olarak okunmaktadır.



Edebi türler içinde büyülu gerçekçiliğin farklarını ve niteliklerini sıralamak

Genellikle fantastik türle karıştırılan bu akım, kimi yönleriyle fantastiği andırsa da temeldeki ayırım çok açık ve kesindir. Fantastik türün en önemi niteliği, doğa yasalarına göre yaşayan bir kişinin, beklenmedik bir anda doğaüstü bir olayla karşılaşması durumunda nasıl davranması gerektiğini bilememesi durumudur. İkirik ve kararsızlık durumu söz konusudur. Bu kararsızlık durumu fantastiğin can damarıdır. Okur, anlatı kişilerinin öykülerinin geçtiği uzamı, içinde yaşanan gerçek uzamla örtöştürmek zorunda kalır ve bu öykülerin açıklamasının doğal ile doğaüstü yasalara uygunluğu arasında tereddütte bırakılır. Anlatı kişilerinden birisi, bu tereddüdü deneyimler ve bunun sonucunda bu kişi okurun işlevini üstlenmiş olduğundan, saf bir okuma durumunda okur kendisini bu anlatı kişisiyle özleştirmiş olur. Okur, metne karşı belirli bir tutum takınarak, yerinel ve şiirsel yorumları reddetmelidir. Bu bağlamda, anlatıcı-yazar, anlatıcı-kişi ya da anlatı kişileri öykünün sonuna ilişkin önsel bilgiler vermekten kaçınmalıdır. Büyölü gerçekçilik için olağanüstü öğelerin sıradanmış gibi sunulması yeterli gelmemektedir. Anlatıcı ve anlatı kişilerinin, fantastikten farklı olarak, **doğaüstünü doğal bir durum olarak karşılamaları** gerekir. Buna bağlı olarak okur da, kurmacasal temsil bağlamında bu doğallığı sorgulamamalıdır. Bunun yanında, anlatılarda sunulan gerçekliğin gerçekçi ve büyülu düzeylerinin **denge ve uyumlu** bir bütönlük sağlaması gerekmektedir. Bu durumda gerçekçi ve büyülu düzeyler arasındaki çatışkı sonra ermiş olur. Büyölü gerçekçi metinlerde **yazarın ağız sıklığı** da çok önemlidir. Anlatıcı-yazar ile anlatı-kışileri, anlatıda öykölenen doğaüstü ile gerçekçi olayların uyumlu bütönlüğünü bozacak biçimde açıklama yapmamalı ve yaklaşmamalıdır. Anlatıcı, büyülu gerçekçi olayların gerçekliğini sorgulamadan korumak için, bu olaylara bir **gözlemci bakış açısı**yla açıklamalar getirmemelidir. Tersı durumunda, inandığı akılcı dünya görüşünün üstönlüğünü vurgularsa, doğaüstüne yer veren öteki dünya görüşü gerçeklik karşısında ikincil düzeye inecek ve denge ve uyum bozulacaktır. Bundan kaçınmak için de anlatıcı, büyülu gerçekçi dünyaya inanan bir anlatı kişisinin bakış açısını benimsemelidir.



Dünya edebiyatından büyümlü gerçekçi romancıları sıralamak

Bu dönemde dünya edebiyatından, özellikle Okyanusya, Asya ve Afrika edebiyatında da bu kavramın kullanımı genişlemektedir. Bütün bu dönemler boyunca bu kavramlar üzerine dünya genelinde yüzden fazla araştırma-inceleme çalışmaları yayınlanmış ve bu kavram evrilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Dünya yazınından, Jorge Luis Borges (Arjantin), İtalo Calvino (İtalya), Alejo Carpentier (Küba), Angela Carter (İngiltere), Jeanette Winterson (İngiltere), Janet Frame (Yeni Zelanda), Carlos Fuentes (Meksika), Jacques Stephen Alexis (Haiti), Juan Rulfo (Meksika), Mikhail Bulgakov (Rusya), Salman Rushdie (İngiltere), Günter Grass (Almanya), Ernst Junger (Almanya), Arturo Uslar Pietri (Venezuela), Gabriel García Márquez (Kolombiya), Isabel Allende (Şili), Laura Esquivel (Meksika), Silvina Occampo, Eduardo Mal-lea, Ernesto Sabato, Julio Cortazar (Arjantin), Maria Luisa Bombal (Şili), Navas Calvo, Ramon Ferreira ve Labrador Ruiz (Küba), Jose Arreola, Francisco Tario, Maria Luisa Hidalgo ve Juan Rulfo (Meksika), Juan Carlos Onetti (Uruguay) büyümlü gerçekçi romancılar arasında sayılabilir.



Türkiye’de büyümlü gerçekçi yazarlar ve akımın gelişimini değerlendirmek

Türk edebiyatında Büyümlü gerçekçilik, *Dede Korkut* öyküleri, halk söylenceleri ve masallar gibi sözlü gelenekten beslenir. Büyümlü gerçekçi romanlar, geçmişten günümüze Anadolu’da kültürel ve uzamsal olarak Batı ile Doğu ekini ve yaşam biçimi arasında sıkışmış ve arada kalmış insanların yaşamını öyküler. Şaman Türk inancı ile *Dede Korkut* öyküleri, Anadolu büyümlü gerçekçilik akımının temel göndergelerini oluşturur. Şaman inancında doğaüstü öğeler ile dinsel törenler, cin, peri, Hızır, nazar gibi büyümlü ve gizemli olgu ve varlıklar halkın günlük yaşamının ve etkinliklerinin doğal bir bütünleyeni olduğu için, tüm bunlar büyümlü gerçekçi Türk romancıları için doğal bir kaynak olmuştur. Bu gizemli olgular, İslamiyet’in benimsenmesinden sonra da halk içinde etkisini sürdürmüş, değişik biçim ve görünümlemlerle karma bir ekine dönüşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Gök Tanrı inanişından gelen ‘yeni doğan bebeğin göbeğini toprağa gömmek, ağzına tükürme, nazar boncuğu takma, kapıya sarımsak asma, ocakta saman tütürme ve kurşun dökme’ gibi törel ve geleneksel batıl inançlar ile İslam’dan kaynaklanan ‘cin, şeytan, melek, muska’ gibi öğeler birlikte kullanılır. Bütün bu olgular, insanların ruhsal durumunu etkileyerek büyümlü bir yaşama yani büyümlü gerçekçiliğe kapıyı aralar. Latife Tekin, Nazlı Eray ve Sema Kaygusuz gibi yazarlar bu akımın Türkiye’deki önemli temsilcileridir. Bu anlatılarda, Türk ekininde geleneksel olarak var olan *masal*, *hurafe*, *cin*, *medyum* ve *fal* gibi imgeler kullanılır.

Kendimizi Sıyalım

1. Aşağıdaki akımlardan hangisi büyülü gerçekçilik akımını etkilemiştir?
 - a. Gerçeküstücülük
 - b. Toplumculuk
 - c. Varoluşçuluk
 - d. Yeni Roman
 - e. Natüralizm
2. Türk Edebiyatında ilk büyülü gerçekçi roman yazarı kimdir?
 - a. Şule Gürbüz
 - b. Sema Kaygusuz
 - c. Nedim Gürsel
 - d. Nazlı Eray
 - e. Latife Tekin
3. Aşağıdaki resamlardan hangisi büyülü gerçekçi akımda **yer almaz**?
 - a. Franz Roh
 - b. Amaryll Chanady
 - c. Seymour Menton
 - d. Egon Schiele
 - e. Wendy Faris
4. Franz Roh'a göre; büyülü gerçekçi resmin en önemli niteliği nedir?
 - a. Yalnızca düşsel ve doğaüstü olayları öyküler.
 - b. Resimlerde saçma imgesi kullanılır.
 - c. Resimler bilim-kurgu izleklerden yararlanır.
 - d. Düşsel dünya ile gerçek dünyanın bir araya gelmesiyle oluşur.
 - e. Kübik ve geometrik şekiller kullanılır.
5. Büyülü gerçekçilik ilk olarak nerede ortaya çıkmıştır?
 - a. Rusya
 - b. Almanya
 - c. Latin Amerika
 - d. Belçika
 - e. Türkiye
6. Aşağıdakilerden hangisi fantastik türün temel niteliklerindendir?
 - a. Okur öykülenen olayların doğallığından kuşku duymaz.
 - b. Fantastik anlatıda tarihsel kişilikler kullanılır.
 - c. Okur anlatı kişisiyle özdeşleşebilir.
 - d. Olaylar genellikle büyük kentlerde geçer.
 - e. Doğaüstü ile gerçek dengeli bir biçimde yer alır.
7. Hangisi büyülü gerçekçilik akımının niteliklerinden **değildir**?
 - a. Yazarın ağız sıklığı
 - b. Doğaüstünün doğal bir durum olarak sunulması
 - c. Ruhsal çözümlemeler yapılması
 - d. Gözlemci bir bakış açısı kullanılması
 - e. Doğa üstü ve gerçeğin dengeli olması
8. Anadolu'da büyülü gerçekçilik akımının temel gönderge-leri nelerdir?
 - a. Dede Korkut ve Şamanizm
 - b. Bilim-kurgu romanları
 - c. Rus masalları
 - d. Tek Tanrılı Dinler
 - e. Halk şiiri
9. Aşağıdaki romanlardan hangisi büyülü gerçekçi akımda yer alır?
 - a. Veba
 - b. Resimli Dünya
 - c. Kızıl ile Kara
 - d. Yüzyıllık Yalnızlık
 - e. Yeraltından Notlar
10. Aşağıdaki Romancılardan hangisi büyülü gerçekçi akımda yer alır?
 - a. Alejo Carpentier
 - b. Honoré de Balzac
 - c. André Malraux
 - d. Alfred Döblin
 - e. Gustave Flaubert

Yaşamın İçinden



Semih Gümüş, “Klasiklerimiz, Marquez”, <http://www.mil-liyet.com.tr/ozel/kitap/050905/01.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2016)

Büyülü gerçekliğin atası olmasa da en büyük yaratıcısı olan Marquez, kutsal kitabı *Yüzyıllık Yalnızlık*’tan bu yana coşkularımızı bir an bile dindirmeyen yazarımız, atamızdır.

SAYISIZ insanın tutkulu hayranlığını kazandıktan sonra bugün ilk akla gelen çağdaş klasiklerimizden olan Gabriel Garcia Marquez, nasıl oluyor da günümüze hem çok benzeyen, hem de yaşadıklarımıza bu denli yabancı romanların yazarı olmuştur... En çok da “Yüzyıllık Yalnızlık” için yapılabilir bu saptama; o da yalnızca Marquez’in değil, yirminci yüzyılın başyapıtlarından sayılır. Gerçek ile fantastik olanı bir arada aynı inandırıcılıkla kaynaştırmakla yetinmeyip bir de anlatılanların tümünü doğal hayatın izdüşümleri gibi yansıtan tuhaf, yadırgatıcı kurmaca biçimi, başlangıçta inanılır gibi gelmemiştir. Neden sonra yirminci yüzyılın önemli bir parçasının gerçekliğini sıradışı bir yetkinlikle yansıttığı için klasikleşen “Yüzyıllık Yalnızlık”, kendinden sonra gelen yazarları da kendine yakışır biçimde etkileyip okundu.

Sonradan büyümlü gerçekçilik denen bu yaratım biçimi, nedense hep coşkuludur, acılardan grotesk tuhaflıklar ya da mizah çıkarır ve alışılmamış yaşantıların içindeki fantastik, gerçekle bire bir örtüşmesi olanaksız görünen anları dışavurarak benzersiz bir düzyazı biçimi olarak gösterilmeyi sürdürür. Büyülü gerçekliğin itici gücü anlatım biçimidir elbette ve Marquez, baştan sona bütün romanlarında hep o anlatım biçiminin o güne dek bulamadığı özelliklerini arayıp bulduğu için bu denli başarılı oldu.

İlk kez Kübalı romancı Alejo Carpentier’in adını koyduğu büyümlü gerçekçilik, Latin Amerika’nın günlük hayatındaki fantastiği açığa çıkaranlar arasında özellikle Marquez’in elinde olağanüstü anlamlar ve biçimler kazandı. Kafka’nın öğrettiği sır Marquez, genç bir öğrenciyken Kafka’nın “Dönüşüm”ünü okuduğunda edebiyatın aslında o güne dek bildiğinden bambaşka bir şey olduğunu anlamıştı, ama “Yüzyıllık Yalnızlık”ı yazmaya başlamadan önce anladıklarını nasıl anlatacağını, aradığı sırrın nerede durduğunu görememiştir. “Dönüşüm”ü okurken, daha önce hiç kimsenin yazınsal bir metnin kahramanını böceğe dönüştürmediğini, öyle de yazılabileceğini bilseydi, yazmaya çok önceden başlayacağını düşünmüş Marquez ve hemen oturup yazmaya başladığı ilk kısa öyküleri ‘Joyce gibi’ bulunmuş. Gelecekteki romanlarının başat tekniklerinden olan iç konuşmayı Joyce’dan öğrenen Marquez, neden sonra okuduğu Virginia Woolf’un bu tekniği Joyce’dan daha iyi kullandığını belirtmekten geri durmamıştır.

Gabriel Garcia Marquez “Yüzyıllık Yalnızlık” ile öylesine önemli ve etkileyici bir sırrı açığa çıkarmıştı ki, adı bir anda dünyanın çeşitli yerlerinde duyulmaya başladı. Sonra öteki çarpıcı romanları art arda geldi ve ortaya çıkışından yalnızca on beş yıl sonra 1982’de Nobel Edebiyat Ödülü’ne değer görüldü. Doğrusu, Nobel Ödülü için genç bir yaş sayılır. Garcia Marquez edebiyat kıvılcımlarının ilkin büyükannesinin anlattığı hayalet öykülerinden ve doğaötesi hayatların aslında çok doğal biçimde yaşanmış gibi anlatılışından geldiğini anlatır. Büyükbabasının Kolombiya’da yaşanan iç savaşıla ilgili öykülerini de büyükannesinininkilerin yanına koyunca, kafasında pek çok pırıltı yanıp sönen çocuğun belleği yeterince dolmuştu. Yetişkin bir genç olduğunda bu kez de önce Faulkner, ardından Hemingway, Joyce, Dos Passos ve Virginia Woolf arkadaş grubunun ilgi alanını kuşatmış, aradan Garcia Marquez’in doğmasının koşulları da böylece oluşmaya başlamıştır. İlk kısa romanlar ve öyküler tam da Marquez’i anlatan kurmaca dünyanın örnekleriydi. Gene de 1967’de “Yüzyıllık Yalnızlık”ın art arda basılacak kadar ilgi toplayıp çeşitli ülkelerde yayımlanmasından sonra bu düşsel anlatının etkileri çok uzun yıllar boyu sürecek kadar güçlü biçimde çıktı ortaya. Gerçekle düş iç içe.

Demek ki geleneksel gerçekliğin sınırları içinde anlatılamayacak Latin Amerika gerçeği, gerçeküstü öykülerle iç içe, düşsel bir anlatı dünyası içinde kendini bulacaktı. Sonra “Başkan Babamızın Sonbaharı”nı (1975) yazdı, insanların ne zaman iktidara geldiğini hatırlayamayacakları kadar uzun süreden beri yanı başlarında yaşattıkları bir diktatörü anlattığı, bütünüyle tarihsel, biraz da politik romanı. Romandaki diktatör Franko’ya, Peron’a, Trujillo’ya benzetilir ve onlardan çıktığına inanılır, ama Marquez için elbette kurmaca bir kişiliktir Başkan Baba. Yirminci yüzyılın bütün diktatörlerini belleğinden geçirmiş, en az on yıl diktatörlükler altında yaşamış pek çok insanla konuşmuş, pek çok kitap okumuş, sonra da romanını yazmaya koyulmak için okuyup dinlediği her şeyi unutmuştur. Romanını yazarken, gerçek hayatta olup bitenleri unutması gerektiğini baştan öğrenmiştir.

Kadın ve erkek arasındaki ilişki ve çatışmayı ve söndürülmesi olanaksız duyguları anlattığı “Kolera Günlerinde Aşk” (1985) Marquez’in en çok okunan romanları arasına girdi. Latin Amerika’nın özgürlük savaşımının simgesi Simon Bolivar’ın hayatının son aylarını anlattığı “Labirentindeki General” (1989), gerçek kişileri gene gerçek olmayan kurmaca içinde yansıtmının Marquez’e özgü biçimlerini verir. Üstelik Marquez, Latin Amerika’nın kurtarıcısının Magdalena Irmağı’ndaki son yolculuğu için sayısız belgenin içine dalıp çıkmış, ama politik ya da belgesel bir roman da yazmamıştır.

Kolombiya'nın benzersiz gerçeklerinden olan uyuşturucu kartellerinin dünyasına yazar-gazeteci olarak "Bir Kaçırılma Öyküsü" (1996) romanıyla yaptığı müdahale, Marquez'in yaşadığı dünyaya karşı sorumluluğunu gösterir. Gazeteci kimliğini kullanarak ülkesinde yaşanan dramatik bir kaçırılma olayını yazarken yazınsal ve örnek alınabilecek bir anlatı ortaya koyuyordu. Gazetecilik ile yazarlığın bir arada nasıl bağdaştırılacağı Marquez için de hep sorulup tartışılmıştır. Roman yazarlığıyla gazete yazarlığının birbirine çok yakın olduğunu söyler Marquez; kökenleri de, hayattan aldıkları gereçler de, dil de aynıdır ona göre. Gazetecilikte ve romanda aynı güçlükleri çektiğini, ama ikisinin de kendisi için zor olmadığını söyler, üstelik gazetecilik romancıyı gerçeğe yaklaştırmada işlevli de olmuştur. "Bir Kaçırılma Öyküsü"ndeki gibi, yaşananları romana dönüştürme uğraşı Marquez'in gerçek hayattan nasıl beslendiğini de gösterir. Pek az yazarın onun kadar gerçek hayata bağlı olduğunu da söyleyebilir miyiz? Gazetecilik deneyimlerinden yararlanarak yazdığı romanlarından "Kırmızı Pazar-tesi" (1980) Kolombiyada küçük bir kasabada tanık olduğu bir cinayete dayanır. "Şili'de Gizlice" (1986) ise, Pinochet diktatörlüğünün gerçek yüzünü açığa çıkarmak için gizlice Şili'ye giren gazeteci Miguel Littin'in serüvenini anlatan yazınsal bir röportajdır. İyi bir yazar olmak için...

Marquez yazarlığı yüceltip yazarı Tanrı gibi gören yazarlardan değildir. Yalnızca yazarlık yaparak yaşamaya başladığında kırk yaşındaydı. İnsan emeğine saygısından, yazarlığın elbette bir masa yapmak kadar zor, yazınsal gereçlerin de bir ahşap kadar sert olduğunu söyler. "İyi bir yazar olmak için, kesinlikle her an aklı başında ve sağlıklı olmak gerekir," der Marquez. "Çok iyi bir duygu ve fiziksel konumda da olmalısınız." Yazarlık nasılsa öteki uğraşlar da öyledir. Edebiyatın yüzde on esinden, yüzde doksan terden geldiğini söyleyen Proust'a inanır. Herkes onu fantastik romanlar yazarı olarak tanırken, o aslında ne denli gerçekçi bir insan olduğunu anlatır. Ünlü bir yazar, yazmayı sürdürmek istiyorsa, kendini üne karşı da sağlam biçimde korumalıdır diyen Marquez, ünlü olmanın sonuçlarıyla uğraşmamak için, kendi kitaplarının da ölümünden sonra yayımlanmasını isteyebileceğini belirtiyor.

Hem Latin Amerika'ya büyük bağlılıklarla yazıp hem de dünyanın çok farklı bölgelerinde bu denli sevilen bir romancı olmak, hiç kuşku yok ki bir kimlik kazancıdır. Sırrı insanın özünün her yerde aynı oluşundan gelir. Avrupa'nın edebiyat kamuoyu ve eleştirmenleri gerçek ve fantastik ile hayattan aldığı özü ve tekniği birleştirerek yaratılmış büyülü gerçekçiliğin etkileyiciliğini daha baştan onayladılar. Büyü ile gerçek, daha önce hiç bu denli bir arada ve aynıymış gibi yansıtılmamıştı.

Bir de şu gerçek karşısında Avrupalılar hayranlıklarını nasıl gizleyebilirler, bilmiyorum: Önceki romanlarında olduğu gibi, sözgelimi son romanı "Benim Hüzünlü Oropularım"ın

ilk baskısı da bir milyon yapıldı ve bu nasıl bir tutkudur, Avrupalıların kolayca anlayamayacağı... Yazının aynı fırtınalı gelgitleri içinde kuruluşu "Benim Hüzünlü Oropularım"ın da yaratıcısıdır elbette, ama yaşlı bir adamın yeni yetme bir kıza âşık oluşunun ardında Kolombiya'nın siyasal, toplumsal fırtınalarının da kendini belli edişi, Marquez'i Marquez yapan etmenlerin başında değil midir?

Dünya edebiyatında olduğu gibi bizde de son dönemlerde iki eğilimin yeni kurmaca biçimlerine etkisini izliyoruz: Biri Latin Amerika'nın büyülü gerçekçiliğinin getirdiği olanaklar, öteki de postmodernizmin yaratım biçimleri. Kimilerinin inandığının tersine, biri köktenciyken öteki gerici değildir elbette. İkisinin de kurmaca yaratımı zenginleştiren, yaratma ve okuma biçimlerine yeni olanaklar sunan özellikleri var, ikisinin bir arada anılmasını olanaksızlaştıran özellikleri olduğu gibi. Bizim edebiyatımızda, sözgelimi Latife Tekin'in "Sevgili Arsız Ölüm" ve "Berci Kristin Çöp Masalları"nın başarısının nedeni Latin Amerika'nın büyülü gerçekçiliğinden bağımsız yaratılmış olmalarıysa, Orhan Pamuk'ta da romanlarındaki postmodern öğelerin kendinden önce başkalarının görülmesi onun yaratıcılığının güçlü yanını göstermiştir. Büyülü gerçekçiliğin atası olmasa da en büyük yaratıcısı olan Marquez, kutsal kitabı "Yüzyıllık Yalnızlık"tan bu yana coşkularımızı bir an bile dindirmeyen yazarımız, atamızdır.

Okuma Parçası

Márquez, Gabriel Garcia/ Yüzyıllık Yalnızlık. (Çev. Seçkin Selvi). İstanbul: Can Yayınları, 275-279.

Bir Eylül günü, fırtına kopacağını sezerek, eve her zamankinden önce geldi. Yemek odasında Rebeca'yı selamladı, köpekleri bahçeye bağladı, tavşanları sonradan tuzlanmak üzere mutfığa astı ve üstünü değiştirmek için yatak odasına girdi. Rebeca daha sonraları, kocası yatak odasına girdiğinde kendisinin banyoda olduğunu ve hiçbir şey duymadığını söyledi. Bu pek inanılır gibi değildi. Ne var ki, daha tutarlı bir kanıt yoktu ve Rebeca'nın kendisini mutlu kılan adamı öldürmesi için de kimse bir neden göremiyordu. Belki de Macondo'da hiçbir zaman çözilemeyen tek sır bu oldu. Jose Arcadio yatak odasının kapısını kapar kapamaz, evde bir silah sesi çınladı. Kan, kapının altından süzüldü, oturma odasına geçti, sokağa çıktı, inişli çıkışlı yoldan karşıya ulaştı, kaldırımları indi çıktı, Türkler Sokağı'nı geçti, önce sağa, sonra sola saptı, Buendía'ların evinin tam karşısına geldi, kapalı kapının altından sızdı, halıları kirletmemek için duvar diplerinden dolanarak salonu geçti, oturma odasına girdi, yemek masasının çevresinde geniş bir kavis çizdi, begonyalı terasa uzandı, Aureliano Jose'ye matematik dersi veren Amaranta'nın sandalyesinin al-

tından görünmeden süzüldü, kileri geçti, ekmeek pişirmek için tam otuz altı yumurta kırmak üzere olan Ursula'nın bulundu-ğu mutfığa girdi. Ursula, -Aman Tanrım! Vay anacığım! diye haykırdı. Kanın geçtiği yolları ters yüzüne izleyerek kilerden geçti, Aureliano Jose'nin üç artı üç artı üçün dokuz ettiğini söylediği Begonyalı terastan uzandı, yemek odasını ve oturma odalarını geçip sokağa fırladı, önce sağa, oradan da sola Türk-ler Sokağı'na saptı, önünde önlük, ayağında terlik olduğunu unutup alana vardı, hiç uğramadığı evin kapısından girdi, yatak odasının kapısını itip açtı, yanmış barut kokusundan soluğu kesilecek gibi oldu, ayağından çıkardığı tozlukların üzerinde yüzükoyun yatan Jose Arcadio'yu buldu ve kan sızıntısının daha şimdiden pıhtılaşmış kaynağının adamın sağ kulağında olduğunu gördü. Jose Arcadio'nun gövdesinde hiç- bir yara bulamadılar. Silahı da ele geçiremediler. Cesedi barut kokusundan arıtmak da mümkün olmadı. Önce sabunla üç kez yıkayıp fırçaladılar, sonra her yanını tuz ve sirkeyle ov- dular, sonra küllü limon suyuyla ovuşturdular, en sonunda bir fiçı küllü limon suyuyla ovuşturdular, en sonunda bir fiçı küllü suya batırıp altı saat bıraktılar. Cesedi öyle ovalamışlar- dı ki, Jose Arcadio'nun dövmeleri solmaya başlamıştı. Hiçbir şey kar etmeyip de, son çare olarak cesedi karabiber, kimyon tohumu ve defne yapraklarıyla ağır ateşte bir gün kaynatmayı akıl ettiklerinde, ölü kokup çürümeye başlamıştı. Bu yüzden apar topar gömmek zorunda kaldılar. İki buçuk metre boyun- da, bir buçuk metre eninde, içi demir levhalarla sağlamlaştır- ılmış ve çelik civatalarla tutturulmuş özel bir tabuta koydular, tabutun ağızını sımsıkı kapadılar. Yine de cenaze alayının geç- tiği sokakları barut kokusu sardı. Karaciğeri büyüyüp davul gibi gerilen Peder Nicanor, cenaze duasını yatağından çık- madan yaptı. Sonraki aylar boyunca mezarın çevresini kalın duvarlarla örüp, sıkıştırılmış kül, talaş tozu ve sönmemiş ki- reçle harç kardıkları halde, mezarlıktan barut kokusu yıllarca gitmedi. Ta ki muz şirketinin mühendisleri gelip de mezarın üstünü beton kapakla örtene dek koku sürdü gitti. Cesedi ev- den çıkardıkları anda, Rebeca evinin kapılarını sımsıkı örttü ve hiçbir dünya nimetinin aralayamayacağı bir kayıtsızlık ka- buğuna çekilip kendini canlı canlı eve gömdü. Bir kez evden çıktı. Çok yaşlandığında, Serseri Yahudi köyden geçerken, kuşların rahatça ölmek için yatak odalarının camlarını kırıp içeri daldıkları o sıcak hava dalgası sırasında, Rebeca da dı- şarı çıktı. Ayağında kararmış gümüş rengi pabuçlar, başında ufak çiçeklerden yapılma bir şapka vardı. Son kez de, evinin kapısını zorlayan bir hırsız tek kurşunla devirdiği zaman gö- rüldü. O günden sonra hizmetçisi ve sırdaşı Argenida dışında kimseyle ilişkisi olmadı. Bir ara, kuzenim dediği piskoposa mektup yazdığı söylentisi dolaştı, ama mektuplarına yanıt alıp almadığından söz edilmedi.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. d | Yanıtınız yanlış ise “Resimde Büyülü Gerçekçilik ve Büyülü Gerçekçiliğin Hazırlayıcıları” konusunu ye- niden gözden geçiriniz. |
| 2. e | Yanıtınız yanlış ise “Türkiye’de Büyülü Gerçekçilik” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. d | Yanıtınız yanlış ise “Resimde Büyülü Gerçekçilik ve Büyülü Gerçekçiliğin Hazırlayıcıları” konusunu ye- niden gözden geçiriniz. |
| 4. d | Yanıtınız yanlış ise “Resimde Büyülü Gerçekçilik ve Büyülü Gerçekçiliğin Hazırlayıcıları” konusunu ye- niden gözden geçiriniz. |
| 5. b | Yanıtınız yanlış ise “Resimde Büyülü Gerçekçilik ve Büyülü Gerçekçiliğin Hazırlayıcıları” konusunu ye- niden gözden geçiriniz. |
| 6. c | Yanıtınız yanlış ise “Büyülü Gerçekçiliğin Genel Ni- telikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. c | Yanıtınız yanlış ise “Büyülü Gerçekçiliğin Genel Ni- telikleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. a | Yanıtınız yanlış ise “Türkiye’de Büyülü Gerçekçilik” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. d | Yanıtınız yanlış ise “Büyülü Gerçekçiliğin Tarihsel Gelişimi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. a | Yanıtınız yanlış ise “Büyülü Gerçekçiliğin Tarihsel Gelişimi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Roh'a göre büyülu gerçekçi resmin en önemli niteliği, *somut nesnenin gizemi gerçekçi bir biçimde resimlendirilerek yaka- lanmasıdır*. Büyülü gerçekçi resimler, büyülu gerçekçiliğin düşsel dünyası ile gerçek dünyanın bir araya gelmesiyle olu- şur. Çünkü resimlerde gerçek dünya olağan bir manzara gibi görünürken, birdenbire resmin düşsel dünyayı ve gerçek ol- mayan bir şeyi yansıttığını da görebiliriz. Yani gerçek ile düş, edebiyatta olduğu gibi iç içedir.

Sıra Sizde 2

Büyülü gerekliliğin özellikle Latin Amerika’da gelişmesinin te- melinde, Batı’nın akılcı ve gerçekçi sömürgeci dünya algısı ve yönetimine karşı, yerli halkın, yıllarca maruz kaldığı sömür- geci ve ırkçı eylemlere direnerek, kendi kimliğini oluşturma- sında bu güçlü söylensel geleneğin etkisi büyüktür.

Sıra Sizde 3

1. Okur, anlatı kişilerinin öykülerinin geçtiği uzamı, içinde yaşanan gerçek uzamla örtüştürmek zorunda kalmalı ve bu öykülerin açıklamasının doğal ile doğaüstü yasalara uygunluğu arasında tereddütte bırakılmalıdır.
2. Anlatı kişilerinden birisi, bu tereddüdü deneyimler ve bunun sonucunda bu kişi okurun rolünü üstlenmiş olduğundan, saf bir okuma durumunda okur kendisini bu anlatı kişisiyle özleştirmiş olur.
3. Okur, metne karşı belirli bir tutum takınarak, yerinel (Fr. allégorique) ve şiirsel (Fr. poétique) yorumları reddetmelidir. Bu bağlamda, anlatıcı-yazar, anlatıcı-kşi ya da anlatı kişileri öykünün sonuna ilişkin önsel bilgiler vermekten kaçınmalıdır.

Sıra Sizde 4

Büyülü gerçekçiliğin, ilk ölçüt anlatıcı ve anlatı kişilerinin, fantastikten farklı olarak, doğaüstünü doğal bir durum olarak karşılamaları gerekir. Buna bağlı olarak okur da, kurmacasal temsil bağlamında bu doğallığı sorgulamamalıdır. Büyülü gerçekçiliğin ikinci ölçütü, anlatılarda sunulan gerçekliğin gerçekçi ve büyülü düzeylerinin dengeli ve uyumlu bir bütünlük sağlaması gerekmektedir. Bu durumda gerçekçi ve büyülü düzeyler arasındaki çatışkı sonra ermiş olur. Büyülü gerçekçi metinlerin üçüncü ölçütü, yazarın ağız sıklığıdır. Anlatıcı-yazar ile anlatı-kişileri, anlatıda öykülenen doğaüstü ile gerçekçi olayların uyumlu bütünlüğünü bozacak biçimde açıklama yapmamalı ve yaklaşmamalıdır. Anlatıcı, büyülü gerçekçi olayların gerçekliğini sorgulamadan korumak için, bu olaylara bir gözlemci bakış açısıyla açıklamalar getirmemelidir. Ters durumunda, inandığı akılcı dünya görüşünün üstünlüğünü vurgulursa, doğaüstüne yer veren öteki dünya görüşü gerçeklik karşısında ikincil düzeye incek ve denge ve uyum bozulacaktır. Bundan kaçınmak için de anlatıcı, büyülü gerçekçi dünyaya inanan bir anlatı kişisinin bakış açısını benimsemelidir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Alexis, J-S. "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", *Dérives*, 12, 1978, ss. 27-55.
- Andaç, F. (2002). Latife Tekin ile Söyleşi. *Varlık*, Sayı: 1132.
- Arargüç, M. F. & Asayesh, M. E. (December 2016). "The Dream of Sycorax in the Americas: Understanding Magical Realism in Indigo", *Border Crossing*, vol. 6, no: 2, ss.50-168.
- Arargüç, M. F. (2014). "Latin America Through Magical Realism and Louis de Bernieres", ed. Öznur Seçkin et al, *El Viejo Munda y El Nuevo Mundo En La Era Del Diálogo*, FIEALC, Tomo II, Ankara, ss. 952-960.
- Bars, M. E. (2013). "Efsanelerde Büyülü Gerçekçilik Üslubu". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 27, ss. 128-135.
- Bontempelli M. (1953). *L'Amante fedele. recueil de nouvelles*, 4e de couverture. Milan: Mondadori.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism*, New York: The New Critical Idiom.
- Carpentier, A. (1948). *Le Royaume de ce monde*, (1954). Paris: Gallimard.
- Carpentier, A. (1967). «Prologo», *El reino de este mundo*, *General de Ediciones*, pp. 7-17.
- Chanady, A. (1985). *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York and London: Garland Publishing.
- Duplessis, Y. (1975). *Gerçeküstücülük*. (Çev. Yeşim Karatay). İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Durix, J-P. (1998). "Le Réalisme magique: genre à part entière ou «auberge latino-américaine»", in *Le réalisme merveilleux*, ss. 9-19, Paris: Harmattan.
- Emir, D. ve Diler H. E. (Ağustos 2011). "Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı; 30, ss. 51-62.
- Eray, N. (2001). *Aşkî Giyinen Adam*. İstanbul: Can Yayınları
- Erdem, S. (2011). "Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları", *Millî Folklor*, Yıl 23, Sayı 91, ss.175-188.
- Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Faris, W. B. (2005). "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." In: Michael J. Hoffman, Patrick D. Murphy (eds.) *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham, London: Duke University Press, pp. 311-339.

- Flores, A. (1995). Magical Realism in Spanish American Fiction." In: Zamora, Louis Parkinson and Wendy B. Faris (eds.) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, N.C.: Duke University Press, pp.109–117.
- Hegerfeldt, Anne C. (2005). *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction From Britain*. New York: Rodopi.
- Kaygusuz, S. (2006). *Yere Düşen Dualar*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Özer, P. (2005). *Latife Tekin Kitabı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Roh, F. (1925). *Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Scheel C. W. (2005). *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux, de la Théorie à la Poétique*. Paris: L'Harmattan.
- Tekin, L. (2013). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tilbe, A. (2016). "Göç Kültürü ve Çatışma Modeli' Bağlamında Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölümüne Bir Bakış", in *Göç Üzerine Yazın ve Kültür İncelemeleri*. (Ed. Ali Tilbe ve Sonel Bosnalı). Londra: Transnational Press London. ss. 1-19.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik: Edebi Bir Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis.
- Turgut, C. Ö. (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Yener Gökçe, A. Z. (2012). *Latife Tekin'in Romanlarında Toplumsal Değişim*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uğurlu, S. B. (2008). "Sevgili Arsız Ölüm Romanında Gerçeklik, Gelenek ve Yenilik", *Milli Eğitim*, 178, ss.166- 176.
- Walter, R. (1993). *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- Zamora, L. P. ve Faris, W. B. (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, N. C. : Duke University Press.

7

Amaçlarımız

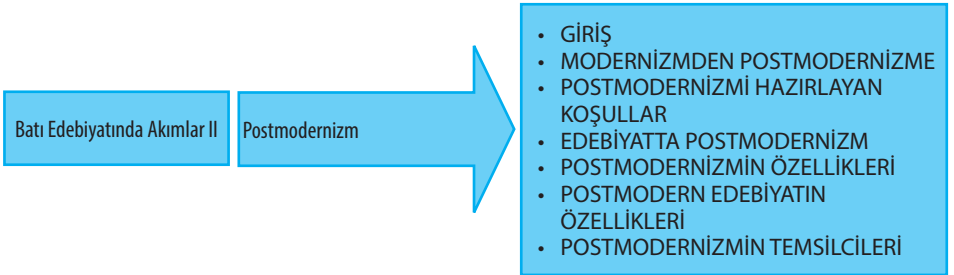
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Modernizm ve postmodernizm kavramlarını açıklayabilecek,
- Postmodern edebiyatın özelliklerini ve temel kavramlarını açıklayabilecek,
- Postmodernizmin temsilcilerini ve eserlerini sıralayabilecek, bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

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

İçindekiler



Postmodernizm

GİRİŞ

Bugün pek çok farklı akademik disiplinde, sanatta ve eleştiride postmodern ifadesi yaygınlıkla kullanılmaktadır. Başlangıcı tam kestirilemeyen ama genellikle 1960'lı yıllara dayandırılan bu akım, 1970lerde yaygınlaşmaya 1980lerde ise yoğunlukla akademik çalışmalara konu olmaya başlamıştır. 1980lerin ortasından itibaren giderek artan bir ilgi gören postmodernizm, günümüzde hakkında yazılmış yüzlerce kitap, makale ve yapılmış sayısız tartışmayla çağımızın en ilgi çekici akımı olarak görünüyor.

Aslında postmodernizm öylesine heterojen ve çok parçalıdır ki, klasik anlamda bir akım olabilecek ortak özellikleri çoğu kez göstermez. Daha çok her türlü üretime, iletişim biçimine, üretim ilişkilerine sızan ve onları yeniden yorumlayan bir bakış açısı olduğu söylenebilir.

Postmodernizm ortaya çıktığı yıllardan bugüne giderek farklılaşmış, çeşitlenmiş ve temelindeki çoğulculuk düşüncesi daha da egemen hale gelmiştir. Temellerini Derrida, Lyotard, Baudrillard gibi Fransız postyapısalcılardan alan akım özellikle son otuz yılın her türlü sanatsal üretimine sızmıştır. Düşünme ve gerçek algısının yanı sıra üretim ve tüketim ilişkilerinde meydana gelen gelişmeler görme biçimimizi ve sanat algısını değiştirmiştir. Postmodernizm günümüzde öyle bir şeydir ki postmodernizmin dayanağı olarak gösterilen düşünceleri öne sürmüş düşünürlerin, postmodernizmin kuramcılarının, postmodern olarak bilinen sanatçıların kolay kolay hiçbirinin postmodern olduğunu kabul ettiğini görmeyiz. Adı postmodernizmle neredeyse eş anlamlı olarak anılan Baudrillard postmodern olmadığını söylemiştir. Aslında bu durum postmodernizmin doğasıyla da uyumludur, çünkü postmodernizm belirsizlik ve heterojenlik üzerine kurulmuştur. Pek az kimsenin üstlendiği ama her yeri kaplayan postmodernizm içinde yaşadığımız dünyanın **zeitgeist**'idir bir bakıma. Çünkü ona kuramsal olarak arka çıkılsın çıkılmasın etkileri her türlü üretime yansımıştır. Postmodernlerin deyimiyle "metin"ler ister istemez postmodernlerdir artık.

Postmodernizm temelde felsefenin başlangıcından beri ön plana çıkartılan logos merkezci düşünceye itiraz eder. Batı dillerinde "post-" "sonrası" anlamı veren bir ön ektir, yani postmodernizmin kelime anlamı "modernizm sonrası" dır. Ancak postmodernizmin modernizmle ilişkisi bundan çok daha karmaşıktır. Kimi zaman modernizmin tükenişinden sonra doğan yeni bir felsefe, kimi zaman ona itiraz eden bir yapı (anti-modernizm) olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda postmodernizm Descartes'la başlayan modern felsefenin kurgularına ve kategorilerine karşı çıkar. Descartes'ın kartezyen özne anlayışına, Kant'ın evrensel ve aydınlanmacı akıl düşüncesine, Hegel'in "rasyonel olan gerçektir, gerçek olan

Zeitgeist (Alm.): Zamanın ruhu

rasyoneldir” ilkesine karşı çıkan postmodern filozoflara göre nesnel ve akıldan bağımsız bir gerçek yoktur. Postmodernizm öznelcidir, ancak modernizmdeki güvenilir, stabil, tutarlı, özerk, kendini bilen ve aklıyla gerçeğe ulaşabilen özne tanımını reddettiği için bu öznellik de modernist öznellikten farklıdır. Çünkü postmodernler “orada bir yerde” öznenin bağımsız bir gerçek olduğuna inanmazlar. Kendisi de kurgu olan öznenin algılarıyla değişen ve geri dönüp özneyi değiştiren bir gerçektir var olan.

Böylece postmodernizm felsefenin üzerine oturduğu “büyük anlatılar”ı reddeder ve gerçeğin kurgu olduğunu iddia eder. Mimariden müziğe, resimden edebiyata, sosyolojiden psikanalize uzanan pek çok alanı dönüştürür ve yeniden tanımlar.

MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME

Postmodernizmin üzerinde uzlaşılmış ve eksiksiz bir tanımı yapmak oldukça zordur. Postmodernizm yeni bir kuram ya da sistemli bir yapı sunmaz, daha çok modernizmin norm, değer ve yöntemlerini sorgular ve bunların dışına çıkmaya çalışır. Postmodernizmi anlayabilmek için içinden çıktığı modernizmi anlamak gerekir.

Modern, Modernite, Modernizm

Modern teriminin uzun bir geçmişi vardır. Latince “modernus” kelimesinden gelen modern, ilk kez 5. yüzyılın sonlarında (Hristiyan olan) şimdiki, (Romalı ve pagan olan) geçmişten ayırmak üzere kullanılmıştır. Farklı içeriklerle, modern terimi kendini geçmişle ilişkilendirerek, eskiden yeniye geçişin bir sonucu olarak ifade etmiştir. İnsanlar kendilerini, eskiyle/antikiteyle yenilenmiş ilişkiler sonucu doğan yeni bir devir bilincinin oluştuğu dönemlerde modern olarak görmüşlerdir. Rönesans, Fransız Devrimi, Aydınlanma gibi eski-yeni karşıtlığı oluşturan ve paradigma kırılmalarına yol açan olgular “modern”in farklı dönemlerde yeni tanımlarla karşımıza çıkmasını sağlarlar.

Modernite, sosyal bilimlerde, hem tarihsel bir dönemi (Modern Çağ) hem de ortaçağ sonrası Avrupada ortaya çıkan belirli sosyo-kültürel normlar, tutumlar ve uygulamalar topluluğunu ifade etmek üzere kullanılan bir terimdir.

Foucault (1992), Hapishanenin Doğuşu adlı eserinde tarihsel kategori olarak moderniteyi, geleneğin sorgulanması veya reddinin, bireycilik, özgürlük ve resmi eşitliğe verilen önceliğin; sosyal, bilimsel ve teknolojik ilerlemeye ve insanların mükemmelleşmesine olan inancın; rasyo-nelleştirme ve profesyonelleşmenin; feodalizmden (veya tarımsallıktan), kapitalizme ve piyasa ekonomisine yönelik bir hareketin; sanayileşme, kentleşme ve sekülerleşme; ulus devlet ve onun kurucu kurumlarının gelişiminin (örneğin, temsili demokrasi, halk eğitimi, modern bürokrasi) ve gözetim biçimlerinin damgasını vurduğu bir dönem şeklinde tanımlar.

DİKKAT



Modernite, “ilerlemeci, iyimser, akılcı, mutlak bilgiyi ve “bilen/akıl sahibi özne”yi merkez alan felsefeye dayanan tarihsel kategoridir.

Modernizm biri genel biri ise daha özel olmak üzere iki anlamda kullanılır. Modernizm denince çoğunlukla kastedilen genel anlamı *Descartes’la başlayan modern felsefe geleneği; nesnel bilgi ve bilen/akıl sahibi öznenin hakim olduğu felsefedir.* 1600lerden 1960lara kadar olan dönemin şekillenmesinde modernizm etkili olmuştur.

İkinci ve daha özel bir anlamda modernizm, 1850lerden sonra temeli atılan ve 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan estetik hareketlere gönderme yapmak üzere kullanılan bir terimdir. *Bir estetik hareket olarak modernizm, modernitenin de dayandığı Aydınlanma ve hümanizm idealleriyle ile yer yer çatışır.* Modernizm adı altında toplanan akımlar ve sanatçılar sadece geleneğe ve yerleşik estetik ölçülere değil akla da meydan okur. Halbuki akıl

modernitenin, Aydınlanma'nın, hümanizmin dayandığı temel değerdir. Bir estetik hareket olarak modernizm yıkıcı ve yenilikçidir. *Çoğunlukla postmodern edebiyatın getirdiği yenilikler gibi düşünülen ve sunulan pek çok şey (belirsizlik, açık uçlar, bilinçakışı, parodi, kolaj, kendini yansıtmı, vs.) esasen modernizmin getirdiği tekniklerdir. Postmodernizm bu teknikleri hiç yoktan değil bambaşka bir kültürel bağlamda yeniden üretir. Ünite boyunca kavram karmaşasını önlemek amacıyla bu özel anlamdan “bir estetik hareket olarak modernizm” diye söz edeceğiz.*

Postmodern düşünce akılcılığı ve mutlak bilgiyi temel alarak onun üzerinden iktidar kuran modernizmle çatışır ve ona itiraz eder. Postmodernlerin modernizme ve onun çıktılarına bakış açısı şu şekilde özetlenebilir: Geleneksel (modern öncesi) dönemde otorite tanrıya dayandırılıyordu, Modern Çağ'da ise akla. Kanun geleneksel dönemde tanrı istediği için öyle yapılıyordu, modern çağda ise bilim öyle emrettiği için. Postmodernizm bu tür bir nesnellığe bu nesnellik zemininin meşrulaştırdığı sistemlere karşı çıkar. Bilim de diğer bilgi türleri gibi bir anlatıdır. Nesnel bilgi yoktur.

Habermas'a göre 18. yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernite projesi, nesnel bilim, evrensel ahlak ve hukuk ve kendi iç mantığına göre özerk sanatın geliştirilmesi çabalarına dayanıyordu. Aydınlanma filozofları bu özelleşmiş kültür birikimlerini gündelik hayatı zenginleştirmek için, yani gündelik toplumsal hayatın rasyonel düzenlenmesi için kullanmak istiyorlardı. Aydınlanma filozofları sanat ve bilimin doğal güçleri kontrol etmekle kalmayıp, benliğin ve dünyanın anlaşılması, ahlaki gelişim, adalet ve insanların mutluluğunun arttırılmasına katkı yapacağını düşünüyorlardı.

20. yüzyıl bu iyimserliği yok etti. Bilim, ahlak ve sanatın farklılaşması, uzmanlarca ele alınan bölümlerin özerkliğine ve bunların gündelik iletişimin yorumlamasından ayrılması anlamına gelmeye başladı (Habermas, 2002, s.8). Modernizmin yanlış uygulamaları sonucu bu alanlar hem birbirinden hem de hayattan koptu. Habermas bu bağların yeniden kurularak yarım kalmış modernite projesinin ve ideallerinin gerçekleştirilebileceğini savunur. Ancak aslında bu bağların yeniden kurulması da modernizmle ve onun değerleriyle hesaplaşmaksızın pek mümkün değildir. Postmodernizmin yaptığı da budur: modernizmin yol açtığı ve iki yüzyıldır biriktirdiği sorunların tartışılması ve sorgulanması.

Modernite Aydınlanma Çağı'yla birlikte ulaştığı sentezde akıl, bilim ve sanat yoluyla merkeze aldığı “insan”ın mutluluğunu temin edecek sistemlerin kurulmasını vadediyordu.



DİKKAT

Modernite projesinin çöküşünü hazırlayan koşullar postmodernizmin de doğuşunu hazırladı.

Bir Estetik Hareket Olarak Modernizm

Klages “Postmodernizm” başlıklı yazısında, “bir estetik hareket olarak modernizm”i aşağıdaki gibi tanımlar:

Modernizm 20. Yüzyılda Batıda sanat hakkında öne sürülen fikirlerle aşağı yukarı aynı sınırlara sahiptir. (Bu fikirlerin ilk izlerine 19. Yüzyılda da rastlanır.) Modernizm, görsel sanatlarda, müzikte, edebiyatta ve tiyatrodan, sanatın nasıl yapılması, tüketilmesi ve ne anlama gelmesi gerektiğiyle ilgili Viktorya dönemi ölçülerini reddeden bir harekettir. 1910lardan 1930lara kadar süren “yüksek modernizm” döneminde, modernizmin önde gelen isimleri, şiir ve edebiyatın ne olabileceğini ve ne yapabileceğini kökten değiştirerek yeniden tanımlar. Woolf, Joyce, Eliot, Pound, Stevens, Proust, Mallarme, Kafka ve Rilke gibi isimler yirminci yüzyıl modernizminin kurucusu olurlar.

Edebiyat açısından modernizmin belli başlı özellikleri şunlardır:

- Yazıda (ve görsel sanatlarda) izlenim ve öznelliğe vurgu; algılananın ne olduğundan çok “görmeye”nin (ya da okumanın ya da algılayanın kendisinin) nasıl gerçekleştiğine vurgu. Buna bilinç-akışı tarzındaki yazı örnek verilebilir.
- Her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcıların, sabit bakış açılarının ve kesin ahlâki konumların sağladığı görünüşte nesnellikten uzaklaşma
- Edebi türler arasında bulanıklaşan ayrımlar, şiirin daha belgesel (T.S. Eliot ve EE Cummings’deki gibi) ve düzyazının daha şiirsel olması (Woolf ve Joyce’da olduğu gibi.)
- Parçalanmış biçimlere, kesintili anlatılara, farklı malzemelerin rastgele görünümüne kolajlarına vurgu.
- Sanat eserinin üretimine yönelik bir öz-bilinç (kendini bilme, kendini yansıtırma) eğiliminin oluşması. Böylece her bir sanat eseri bir üretim olarak, yapılan ve çeşitli şekillerde tüketilen bir şey olarak kendi durumuna dikkat çeker.
- Minimalist tasarımların, spontanlığın ve yaratımdaki keşfin karmaşık biçim estetiğine tercih edilmesi,
- Sanat eseri üretmede kullanılan materyallerin seçiminde olsun, sanat eserini sergileme, dağıtma ve tüketmede olsun, yüksek ve alt kültür, ya da kitle kültürü gibi ayrımların reddedilmesi.

Klages’a göre postmodernizm de tıpkı modernizm gibi bu ilkelere uyar. Ancak bu ilkeleri değerlendirmesi farklıdır. Postmodernizm de yüksek kültür kitle kültürü ayrımını, türler arasında katı ayrımları reddeder, pastiş, parodi, ironi ve oyunbazlığa yönelir. Postmodern sanat ve düşünce, dönüşlülüğü, öz bilinci (kendini bilme, kendinin farkında olma), parçalanmayı, (özellikle anlatısal yapılarda) süreksizliği, muğlaklığı, eşzamanlılığı tercih eder ve yapısı bozulmuş, merkezleşmiş, makineleşmiş özneye vurgu yapar.

Resim 7.1

Yirminci yüzyıl modernizminin bazı öncüleri. Soldan sağa: Virginia Woolf, James Joyce, Ezra Pound, T. S. Eliot, Pablo Picasso (Associated Press; Corbis; Hulton-Deutsch Collection/Corbis).

Kaynak: <http://www.theatlantic.com/>



Habermas, “Modernite, Bitmemiş Bir Proje” başlıklı (daha sonradan yayımlanan) konuşmasında, *estetik modernitenin* ruh ve disiplininin kendini Baudelaire’in çalışmalarında bulunduğunu, daha sonra dada ve sürrealistlerle zirveye çıktığını söyler. Estetik modernite değişen bir zaman bilinciyle karakterize olur. Bu zaman bilinci kendini öncü ve avangard metaforlarla ifade eder. Avangard kendine doğada kimsenin keşfetmediği bir yol bulmak zorundadır. Bergson’un yazılarında felsefeye giren bu yeni zaman bilinci, toplumdaki ha-

reketsizlik, tarihteki hızlanma ve gündelik yaşamdaki süreksizlik deneyimlerini ifade eder. Geçici, anlaşılabilir ve kısa süreli olana yüklenen yeni değer, kirlenmemiş, tertemiz ve kararlı bir şimdiye duyulan özlemi ifade eder ve geçmişten soyut bir dille söz eden modernist öfkeyi açıklar. Modernizmde tarihsel sürekliliği ortadan kaldırma niyeti gözlenebilir. Modernite geleneğin işlevlerinin normleştirilmesine isyan eder; moderniteyi yaşatan şey, normal olan her şeye isyan etmektir (2002, s. 3-4).

Habermas, “estetik modernite” kavramını estetik modernizmle eş anlamlı kullanır.



DİKKAT

Sanat giderek daha da özerkleşme eğilimi gösterir. 19. yüzyılda sanatın estetist bir bakış açısıyla algılanmasının başlaması sanatçıyı, sanat için sanat algısına göre eser üretmeye teşvik eder. Estetik alanın özerkliği isteğe bağlı bir proje haline gelir. 19. Yüzyılın ortalarında resim ve edebiyatta, ifade araç ve tekniklerinin kendisinin estetik nesne haline geldiği bir hareket başlar. Sanat aracılığıyla “mutluluk vaadi”ni tekrarlayan Baudelaire’e gelindiğinde sanat ve toplumun tekrar bir araya gelmesi bir ütopya halini almıştır. Zıtların ilişkisi başlamış, sanat estetik ve toplumsal hayatın uzlaşmaz doğalarını gösteren eleştirel bir ayna olmuştur. Sanat kendini hayattan soyutlayıp kendi özerkliğine çekildikçe bu modernist dönüşüm daha derin bir şekilde hissedilir. Bütün bu duygusal akımlar patlayıcı enerjilerini birleştirerek, sonunda sanatın özerk alanını ortadan kaldıran ve sanat ve hayatı tekrar birleşmeye zorlayan sürrealist kalkışmaya dönüşür. Sürrealistler en şiddetli savaşı sürdürdülerse de hataları isyanlarını yok eder (Habermas, 2002, s.5).

T.S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Gertrude Stein gibi yazarların egemen olduğu modernist dönemin sonlarında postmodernizm gelişir.

Postmodern edebiyatın kullandığı pek çok teknik ve kavram modernizmden kaynaklanır. Postmodernizm çoğunlukla yeni bir yöntem sunmaz, modernin araçlarına yeni bir ideolojiyle yaklaşır ve kültüre göre konumlanışı farklıdır. Jameson’ın dediği gibi dönemler arasındaki radikal kırılmalar genellikle içeriğin toptan değişiminden çok halihazırda var olan öğelerin yeniden yapılandırılmasını içerir. Önceki sistemde ikincil olanın baskın ögeye dönüşmesi, baskın olanların ikincil hale gelmesi gibi. Postmodernizmin içinde tanımlanan şeyler modernizmin içinde de vardı ama bunlar bugüne kadar modernist sanatın ikincil ya da önemsiz, merkezi değil marjinal olan özellikleriydi. Şimdiyse bu ikincil ve önemsiz özellikler kültürel üretimin merkezindedir. Jameson(1998) bunu şu sözlerle ifade eder:

“Modernizm muhalif sanattı, orta sınıfın utanç verici ya da saldırgan bulacağı şekilde ortaya çıkıyordu: çirkin, ahenksiz, bohem, cinsel açıdan şok edici. Alay edilecek bir şeydi: yüksek zevke ve sağduyuya bir saldırıydı ya da yirminci yüzyıl başlarındaki orta sınıfın çalışma ilkelerine ve hakim gerçekliğe bir meydan okumaydı. Yerleşik düzene karşı tehlikeli ve yıkıcıydı. Bugüne dönersek gerçekleşen kültürel değişimlerin ne kadar büyük olduğunu ölçebiliriz. Joyce ve Picasso artık garip ve itici değildir, klasik olmuşlardır ve bize oldukça gerçekçi görünürler. Çağdaş sanatın ya da çağdaş toplumun biçim ya da içerik olarak tahammül edilemez ya da utanç verici gördüğü pek az şey vardır. Bu sanatın en saldırgan formları toplum tarafından kendine uydurulmuştur ve yüksek modernizm ürünlerinin tersine ticari açıdan başarılı olmuştur. Çağdaş sanat modernizmle tamamen aynı biçimsel özelliklere sahip bile olsa kültür içindeki konumunu değiştirmiştir.”

Jameson, modernizmle postmodernizm arasındaki kırılmanın ve postmodernizmin ortaya çıkışının tarihini, yüksek modernizmin ve estetiğinin akademiye yerleştiği ve bundan böyle yeni kuşak şairler, ressam ve müzisyenler tarafından akademik olarak algılanmaya başladığı (1960lar) dönem olarak verir (1998, s.19).

Modernizmin sanatsal ürünleri başka hiçbir şeyin değil salt kendilerinin göstergeleri olarak düşünülür. Modernizmde mutlak bir orijinallik arzusu vardır. Orijinal, benzersizdir, üslup olarak ayırıcıdır. Arkasında herkesten farklı, bireysel bir özne fikri vardır.

Modernistler için birey, bireycilik, kişisellik gibi kavramlar merkezidir. Halbuki postmodernistler evrensel bir insan düşüncesine sahip değildirler. Onlara göre tanımlı değil sürekli oluş halinde olan bir insan vardır. Bu yüzden “kişi” yerine “özne” kelimesini tercih ederler.

DİKKAT



Varoluşçulukta da insanın sürekli oluş halinde olması fikri vardır ama postmodernizmde varoluşçuluktan farklı olarak otantik ya da sahici olmakla ilgilenilmez, bu sahicilik fikri reddedilir. Ayrıca varoluşçuluktaki özgür seçimlere de inanmazlar.

Gerçek özneye bağımlı olduğundan sürekli onun tarafından değişime uğratılır. Postmodernistler de modernistlerin bir kısmı gibi öznelcilikten hareket ederler ancak yine onlardan farklı olarak dışarıda öznenin ve sözden bağımsız bir gerçeklik olduğuna inanmazlar. Merkezsiz bir düşünce biçimi olan postmodernizmde evrensel ve değişmez gerçekler yoktur.

Modernist düşünce özne-nesne, sanatsal olan–sanatsal olmayan, gerçek-taklit/kopya gibi karşıtlıklar kurar ve bunları evrensel kategoriler olarak sunarken postmodernist düşünce bu ayrımları reddeder. Bu da postmodernizmin çoğulcu ve özgürlükçü yapısını açıklayan niteliklerdendir.

SIRA SİZDE



Estetik modernizm geleneksel sanata ve estetik ölçülere karşı çıkmış, akli sorgulamış bir harekettir. Peki geleneksel sanattan sürdürdüğü ve koruduğu özellikler var mıdır? Bunlar neler olabilir?

POSTMODERNİZMİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR

Moderniteden postmoderniteye geçişi hazırlayan tarihsel, ekonomik, felsefi, sosyolojik koşulları konusunda kuramcıların yaklaşımları temelde demokratikleşme, heterojenleşme, kadın hareketi ve enformatik devrimi temelinde şekillenir.

Tarihçi Mark Poster, modernist düşüncenin insanlığa mutluluk getireceği düşüncesinin 20. Yüzyılın ikinci yarısında sorgulanmaya başlandığını söyler (akt. Doltaş, 2003). Bunun üç ana nedeni vardır:

1. Sömürgelerin bağımsızlığını kazanmaya başlamasıyla birlikte burada yaşayanlar Batı merkezli hümanist düşünceyi sorgulamaya başladı. Bu düşünce insanların değil belli toplumların ve grupların çıkarlarına hizmet ediyordu.

Poster'ın bu tespitini biraz daha açarsak, “Avrupalı” (ya da daha geniş tanımıyla Batılı), “Hristiyan”, “beyaz”, “erkek” özneler, hümanizmin insan için öngördüğü mutluluktan paylarına düşeni alabilirken “öteki” olarak görülen “Avrupalı/Batılı olmayan”, “beyaz olmayan”, “kadın” vs. özneler bu projede onların mutluluğuna hizmet etmek üzere konumlandırılıyor ya da görmezden geliniyorlardı.

Bu sorgulama Batılı düşünürler arasında, aklın, bilimin, yüksek kültürün, kısacası aydınlanmanın, ondan doğan modernist kültürün değerlerinin bir iktidar aracı olarak kullanılması şeklinde de tezahür eder. Foucault akıl ve bilginin, akılcı idare biçimleri olarak tanımlanan bürokrasiler yoluyla, karar verme yetkisini gücü elinde tutanlara verdiğini ve böylece iktidarın aracı olduğunu söyler. Lyotard'ın deyimiyle devletler ve iktidar “büyük anlatılar” aracılığıyla bilgiyi meşrulaştırır. Düzen sağlamak için kendi “öteki”sini oluşturur ve onları “totalite”ler aracılığıyla sistemin dışına iter. Bilim ve sanat da bu totalitelerdendir.

2. Feminist hareketin güç kazanması: Kadın hareketi Batı toplumlarının yapısının ve ilkelerinin, kadın erkek eşitliğine ve herkesin mutluluğuna değil ataerkil sisteme ve özelde beyaz ve orta sınıf erkeğin çıkar ve mutluluğuna hizmet ettiğini göstermişlerdi.
3. Elektronik iletişim sistemlerinin ve teknolojilerinin icadı ve yaygınlaşması sonucu bilgi edinme, aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi.

Modernite ideallerinin çökmesi, daha doğrusu pratikte yanlı ve eşitsizlikçi olduğunun görülmesi, felsefi, toplumsal, ekonomik, bilimsel ve sanatsal zemindeki kırılmalarla beraber başka bir çağın kapısını açar. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, felsefi altyapısı ve üretim ilişkileri klasik modern toplumun, yani aklın ve bilimin, Aydınlanma Çağı'nın değerlerinin, endüstriyel üretimin yön verdiği toplumların dinamiklerinden farklı yeni bir toplum doğar. Burada şunu söylemek gerekir ki modernite zaten kendi içinde -özellikle dünya savaşları döneminde- derin bir kriz yaşamıştır. Bu krizi modernitenin estetik cephesi olarak modernist sanatta 20. yüzyıl boyunca izlemek mümkündür. Modernite çeşitli aşamalardan geçtikten sonra yerini çok parçalı ve heterojen bir yapı olan postmoderniteye bırakır. Ihab Hassan gibi kimi kuramcılara göre postmodernite jeopolitik bir süreç ve küresel bir olgudur; bu olgunun kültürel, estetik, felsefi cephesi ise postmodernizmdir (Hassan 2002, akt. Doltaş 2003). Ancak bu ayrıma rağmen postmodernizm ve postmodernite kavramlarının sıklıkla birbirinin yerine kullanıldığı görülür.

Postmodernizm ve postmodernite kavramları arasındaki ayrımları ortaya koyan kuramcılara rağmen bu kavramlar sıklıkla birbirinin yerine kullanılır.



DİKKAT

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan yeni topluma, “sanayi sonrası (postendüstriyel) toplum”, “çokuluslu kapitalizm”, “tüketim toplumu”, “medya toplumu” gibi farklı tanımlar getirilmiştir. Yeni tüketim tarzları oluşur: planlı eskime; moda ve modaya uygun hale getirmeye yönelik değişikliklerin çok hızlı olması, topluma şimdiye kadar görülmemiş ölçüde reklamcılığın, televizyon ve medyanın girmesi; otoban ağlarının büyümesi ve otomobil kültürünün gelmesi bunda etkilidir (Jameson, 1998, 19-20). Bu toplumu, modernizmin hala etkin bir güç olduğu savaş öncesi toplumundan ayıran bazı nitelikler bunlardır. Frederic Jameson, postmodernizmi “geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak görür.

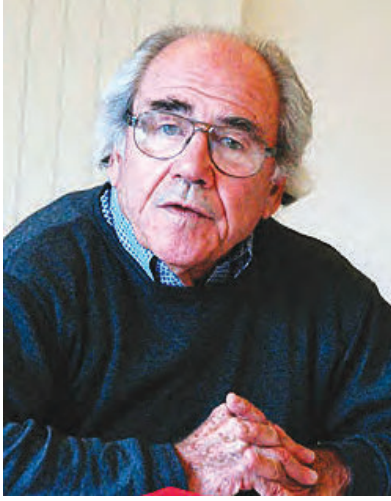
Yukarıda eski-yeni karşıtlığı oluşturan ve paradigma kırılmalarına yol açan olgular sonucu “modern”in yeniden tanımlandığını söylemiştik. Öyleyse postmodernizme yol açtığı söylenen dönüşümleri neden geçmiştekiler gibi yeni bir modernin doğuşunu hazırlayan koşullar olarak görmüyoruz? Neden yeni bir modern tanımlamak yerine “postmodern” diyoruz?

Bunu çoğu zaman modernite projesinin çöküşüyle, gerçeğin doğasına ilişkin paradigma kırılmasıyla, Einstein'ın görelilik kuramının bilimdeki kesin ve nesnel bilgi anlayışını değiştirmesiyle, değişen üretim ilişkileri ve modelleriyle, toplumların artık çok daha heterojen oluşuyla, geçmişte pek yan yanan gelmediğimiz gruplarla daha fazla iletişim ve haberleşme halinde olmamızla ve bütün bu ilişkiler sonucu ne kadar geçici, değişken ve etkileşimsel öznel olduğumuzu fark etmemizle açıklayabiliriz. Öyleyse içinde bulunduğumuz bu yeni çağa yönelik çözümlemeler için bazı kuramcılara kulak verelim.

Resim 7.2

Jean Baudrillard
(1929-2007).

Kaynak: upload.
wikipedia.org



Simülakra (simulacra):
Orijinalliği olmayan eksiksiz bir kopya.

Yeni postmodern evren her şeyi simülakraya dönüştürür. Baudrillard bununla hepimizin belli taklitleri kullandığı, taklit edilebilecek bir orijinalin de bulunmadığı bir dünyayı anlatmak ister. Artık “öykünme” ya da “benzetme”ye karşılık içeren bir gerçek alanı bulunmaz, yalnızca taklitlerin bulunduğu bir düzey söz konusudur (Sarup, 1995, s.195).

Baudrillard’a göre artık dünya doğrudan doğruya bağlantı içinde olduğumuz bir şey değil, televizyon ekranlarından verilir. Televizyon yaşam içerisinde yaşamsa televizyon içerisinde çözelmektedir. Kurgu gerçekleştirilir ve böylelikle gerçek kurgusal olur. Televizyon ve kitle iletişiminin işlevi tepkiyi önlemek, bireyi özelleştirmek, ve görüntüyle gerçek arasında bir ayırım yapabilmenin olanaksızlaştığı bir taklit (simülasyon) evrenine yerleştirmektedir.

Çok fazla enformasyonun buna karşılık çok az anlamın bulunduğu bir evrende yaşıyoruz. Sürekli olarak zengin imgelerle süslü enformasyon bombardımanı altındayız. Baudrillard’a göre buna direnmenin tek yolu anlamı reddetmektir: *İmgeleri yalnızca gösterenler, yüzeysel görünüşler olarak kabul etmek ve bunlarını anlamlarını reddetmek.*

Baudrillard (1970) *Tüketim Toplumu*’nda tüketici nesnelerinin halktan apayrı bir göstergeler sistemi oluşturduğunu öne sürer. Bu nesneler bir ihtiyacı karşılamak üzere değil

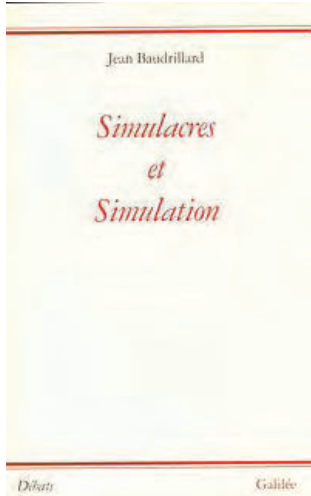
arzuyu kıskırtmak için üretilirler. Meta günümüzde Saussurecü anlamda bir gösterge kılığına girmiştir; yani kendine göndermede bulunan bir göstergeler sistemi içinde keyfi olarak kendi anlamıyla birlikte belirlenmektedir. Öyleyse tüketim, kullanım değerlerinin değil göstergelerin tüketimi şeklinde anlaşılmalıdır.

Birey belli bir düzendeki yerini nesneler aracılığıyla arar; metalar bu anlamda yalnızca ihtiyaçları karşılamaz, toplumsal düzenle ilişkisi açısından bireyi tanımlar. Baudrillard’a göre kendine yeten birey yoktur, yalnızca toplumsal sistemlerin kullanılma biçimleri vardır. Dil, eşya ve akrabalık gibi ilişki biçimleri bireyi tanımlar. Lyotard da bireylerin cinsiyet, ırk ve sosyal yapıca belirlendiğini ancak bu kategorilerin anlamlarının da yine bireylerce değişikliğe uğratıldığını yazar.

Resim 7.3

Simülakralar ve Simülasyon (Simulacres et Simulation) 1.basımın kapağı.

Kaynak: upload.
wikipedia.org



Görüldüğü üzere postmodernizm öznenin konumu ve niteliği değişime uğratarak modernizmin insan merkezli yapısından ayrılır.

Descartesçi Öznenin/Bireyin Ölümü

Descartes “Düşünüyorum öyleyse varım” sözüyle bir özne ortaya koyar: Düşünen, düşündüğünü bilen, kendinin farkında olan, hedefleri olan, özgür iradesi ve sorumluluğu olan bir özne. Bu özne şüphe eden, onaylayan, yargılayan, kısacası düşünen, akıl sahibi bir öznedir. Öncelikle düşünen özne olarak varlığını ispat eden Descartes’a göre bütün bilimizin kaynağı da akıldır, düşünme’dir.

Kant, Descartesçi düşünen, bilen özne (cogito) kavramını devam ettirir ancak o, bilen özne ile bilinen nesne arasındaki ilişkiyi tersine çevirerek, artık bilen öznenin nesneyi belirlediği bir bilgi teorisinden söz eder. Kant’a göre özne bu anlamda transandental (aşkınsal) öznedir.

Kant’a göre bilgi ne sadece deneyimle, ne de sadece akılla elde edinebilir. Bilginin kaynağı deneyim ya da tecrübe ile aklın sentezidir. Bu anlamda Kant bize transandental bilgidenden söz eder.

Foucault, özneyi, bilen, isteyen, özerk, kendini eleştirebilen ya da Kantçı söylemde olduğu üzere, transandental bir özne olarak görmememiz gerektiğini vurgular. Artık özne, çok yönlü, dağınık ve belli bir merkezden yönetilemeyecek söylemlerin beşiği olarak anlaşılacak durumundadır. Transandental öznenin ölümü, Noam Chomsky ve Jean-Paul Sartre’in ilgilendiği, doğrunun söylenmesine ilişkin ahlaki otoriteyi yerinden etmiştir (Sarup, 1995, s.93).

Foucault insan öznesinin sorumlu ve özerk olduğu biçimindeki düşünceyi yeterince sorgulamadan kabul eden felsefe geleneğine açıkça karşıdır. Ayrıca kendisini evrensel bir gerçekliğin temsilcisi olarak konumlandıran entelektüel fikrine de karşı çıkar.

Birey artık sosyal ve tarihsel bir üretim olarak görülür. Kendine özgü ve evrensel bir yanı olmayan, konumsal bir varlıktır. Modernist öznenin ölümü, modernist anlamda bireyciliğin sonudur.

Jameson’ın tespit ettiği gibi, büyük modernizmler insanın bedeni kadar karşılaştırılmaz, parmak izi kadar şüphe götürmez şekilde kişiye özgü, özel bir üslup üretmeye dayanır. Bu da modern estetiğin bir şekilde benzersiz kendilik ve özel kimlik, benzersiz bir kişilik ve bireysellik anlayışıyla organik bir bağlantıya sahiptir.

Bugün farklı bakış açılarından sosyal kuramcılar, psikanalistler, hatta dilbilimciler, bu türde bir bireysellik ve kişisel kimliğin geçmişe ait bir şey olduğunu, eski bireysel ya da bireyci öznenin öldüğünü söylerler. Benzersiz birey kavramının ve bireyciliğin temelini ideolojik olduğunu düşünürler.

Bu konuda iki yaklaşım vardır ve biri daha radikaldir. Birincisi şunu söylemekle yetinir: Bir zamanlar, çekirdek ailenin en zirvede olduğu ve burjuvazinin hakim sınıf olarak ortaya çıktığı klasik yarışmacı kapitalizm çağında, bireycilik ve bireysel özne diye bir şey vardı. Ama bugün dev şirketler kapitalizmi çağında artık burjuva bireysel özne diye bir şey yoktur.

Postyapısalcı ikinci yaklaşım –ki bu daha radikal olandır- ise şunu söyler: burjuva bireysel özne sadece geçmişe ait bir şey olmakla kalmayıp aynı zamanda bir efsanedir; hiçbir zaman gerçekten var olmamıştır; bu türde özerk öznelere hiçbir zaman olmamıştır.

Jameson, bu yaklaşımlardan hangisi doğru kabul edilirse edilsin bir estetik ikileme yol açacağını söyler: Benzersiz kendilik ideolojisi ve deneyimi, klasik modernizmin üslup uygulamasını şekillendiren ideoloji ve deneyim bitmiş ve sona ermişse, bugünün sanatçı ve yazarlarının ne yapması gerektiği artık açık değildir. Açık olan, Picasso, Proust, T.S. Eliot gibi eski modellerin artık çalışmadığı çünkü artık kimsenin ifade edecek benzersiz bir özel dünyası ve üslubu olmadığıdır. Ayrıca yetmiş seksen yıllık klasik modernizmin devasa ağırlığı da söz konusudur. Bugünün sanatçıları ve yazarları yeni üsluplar icat edemezler,

hepsi zaten icat edilmiştir, sadece sınırlı sayıda birleştirme mümkündür ve bunların benzersiz olanları zaten düşünülmüştür.

Üslup yenileşmesinin mümkün olmadığı bir dünyada, geriye kalan tek şey ölü üslupları taklit etmek, maskeler arkasından konuşmak(pastiş)tır (Jameson, 1998).

DİKKAT



Modernizm bireysel üsluba, sanatçının herkesten farklı ve ayırt edilebilir bir üslup ortaya koymasına dayanırken postmodern sanatta artık bireysel üslup ya da sanatçının modernizmdeki merkezi konumu yoktur.

Baudrillard öznenin ölümünü gerçeğin gerçekdışı olmasına bağlar. Gerçeklik zaten her zaman sanal olduğundan artık hakkında hayal kurulacak hiçbir şey kalmamışsa bu durum insanın hayalgücünü her türlü güçten yoksun bırakır; rasyonalitemiz de etkisiz olduğundan insan öznesi nosyonu hiçbir anlam ifade etmez olur. Soğuk bir uzak duruş ve boş bir aldırmaçlık “hipergerçekçiliğin simülasyon boyutu”nun duyarsızlaştırmasına ve-rilecek tek uygun tepkidir. Anlamdan yoksun ve kendinden geçmiş postmodern özne, bir kimlik oluşturmak için ne bilincine ne de doğrulamaya güvenebilir, çünkü simülakranın toparlayıcı, göstergenin içini oyuncu, farklılıkları yok edici rejiminin altında, kimlik gibi kesin bir şey mümkün değildir (Lucy, 2003, s.89).

Tarihin Ölümü

Tarihin sonu ya da tarihin ölümü ifadesi, postmodernistlerin ilerleme fikrine duydukları kuşkuyu ifade eder. Geleneksel tarih yazımının dışladığı kişi, grup ve olayları ele alır, daha önce söz hakkı olmayan bu kişilerin tarihini yazarlar. Geleneksel tarih yazımının kendisini büyük anlatılar yoluyla nesnel olarak toplumlara sunduğu her türlü çıktısından kuşku duyar ve bunu yıkmaya çalışırlar.

Tarih aynı zamanda anlam açısından bakıldığında gösterge ve gösterilen arasındaki kurgusal ilişkinin nesnel bir ilişkiymiş gibi gözükmesine, tarih anlatısının bir gerçeğin yansıması (göstergesi) olduğu yanılgısına yol açan bir zemindir. Bu zemin denklemden çıkarıldığında göstergeler ve işaret ettikleri iddia edilen gerçekler arasındaki bağ kaybolur ve uçuşan göstergelerden oluşan bir yeni semantik evren oluşur.

Eco, *Postscript to the Name of the Rose*'da postmodernizmin kronolojik olarak tanımlanamayacağını, onun daha çok bir ideal kategori, bir *Kunstwollen*, bir “çalışma biçimi” olduğunu söyler. Nietzsche'nin *Zamansız Düşünceler* adlı eserine gönderme yaparak tarihsel çalışmaların zararına dikkat çeker ve “geçmiş bizi koşullandırır, bize eziyet eder, şantaj yapar” diye şikayet eder. Eco şöyle der:

“Tarihsel avangard, geçmişle skorları eşitlemeye çalışır. Avangard geçmişi yok eder, bozar: Avignonlu Kızlar tipik bir avangard eylemdir. Sonra avangard daha ileri gider, şekli bozar, onu iptal eder, soyuta, gayriresmiye, boş kanvasa, kesilip parçalanmış, kömürleşmiş kanvasa ulaşır”(1984, s. 66) Avangard'ın (modernin) daha fazla ileri gidemeyeceği bir an gelir. Moderne verilen postmodern cevap, geçmişi tanıma/kabul etmedir, çünkü o gerçekten yok edilemez, çünkü yok edilişi sessizliğe yol açar, yeniden ziyaret edilmelidir, fakat masumiyetle değil ironiyle”(1984:67) (akt. Calinescu, 1985).

“Postmodernite ne iyimserdir ne de kötümser. Yok olmuş olanın kalıntılarıyla oynanan bir oyundur. Bu yüzden “post-“uz, tarih bitti, insan anlamsız bir tarih sonrası dönemdedir. İnsan burada anlam bulamaz dolayısıyla döngüsel bir yerçekimi varmışçasına içinde hareket etmek zorundayız.”(Baudrillard, akt. Gane, 1991, s.52)

DİKKAT



Burada Eco'nun modernizmin araçlarının tükenmesiyle birlikte postmodernizmin başladığını düşündüğü görülür.

DİKKAT



Kunstwollen: Yaratma iradesi. Eco bununla, sanatçının tarihsel koşullanma ile değil kendi iradesiyle hareket ettiğini ifade etmek ister.

Tarihin ölümü postmodernistler için, modernizmin norm ve değerlerinin anlam kazandığı bağlamın yıkılışıdır. Bununla kastedileni daha iyi anlayabilmek için Foucault'nun tarih görüşünü inceleyelim.

Foucault, dünyayı bütün yönleriyle açıklama iddiasında olan her türlü evrensel kuramsallaştırmaya karşıdır. Nietzsche'den aldığı bir tarih görüşüne dayanan çalışmalarında soykütüğü (genealogy) kavramı önemli yer tutar. Foucault, Nietzsche'den ödünç aldığı bu kavramla tarihe yaklaşarak, büyük tarih anlatısının kurgusunu yıkmak ister.

Foucault'ya göre geleneksel ya da bütüncül tarih, olayları büyük açıklama dizgeleri ve çizgisel süreçler içine sokmak yoluyla önemli tarihsel olaylara ve kişilere yönelir ve bu amaçla tarihsel çalışmaya bir başlangıç noktası olabilecek belgeleri araştırır. Oysa soykütüksel çözümleme tarihin göz ardı etmiş olduğu bir dizi fenomen eşliğinde görülmeye değer olaylardan ayıplanan ve dışlanan tek tek olaylara döner, onları kurmaya ve korumaya çalışır. Foucault'ya göre yetersiz diye nitelenen bir bilgi kümesinin bütününe zorla boyun eğdirilmesi ve bu kümenin tüm yetkilerinin elinden alınması söz konusudur burada. Soykütükler, doğru bilgiler adına bütüncül bir kuramca süzgeçten geçirilen, düzenlenen birtakım yerel, kesintili, yetkisiz ve yasal olmayan bilgilere odaklanır (Sarup, 1995, 74). Bu tarih anlayışında hiçbir sabitin ve özün yeri yoktur; ne de geçmiş yapılandıran kesintiye uğramamış değişmez süreklilik biçimlerine yer vardır (Sarup, s. 75).

Foucault, yaşamı boyunca aklın dışladıklarıyla ilgilenir: delilik, raslantı, kesiklilik/devamsızlık. Edebiyat metinlerinin "başkalığın" konuşmasına olanak tanıdığına inanır. Aynı zamanda bu grupların söylemlerini kullanarak iktidarın dayattığı/dayattığı bilgi ve ideolojilerin yapıbozuma uğratılabileceğini düşünür.

Niall Lucy, tarihin ölümü kavramının yeni bir gerçekliğe işaret ettiğini vurgulayarak Baudrillard'a başvurur: "Tarih" pek çok farklı anlam taşıyan karmaşık bir gösterebilir. Tarih canlı olamayacağına göre ölü de olamaz, dolayısıyla "tarihin ölümü", bir gösterge olarak tarihin ölümüdür. Baudrillard'a göre göstergeler göndergesel değere sahip olabilmek için belli tarihsel koşullarda var olmalıdır. Yine Baudrillard'a göre bu koşullar artık yoktur. Bu koşulların yani tarihin yokluğunda artık hiçbir gösterge var olamaz, sadece *simulacra* vardır. (2003, s. 74). Gösteren gösterilen ilişkisinin sadece biçimsel değil kültürel ya da bağlamsal bir anlam kazandığı bir zemindir.

Lucy tarihin ölümü kavramının postmodern edebiyat ve kuram için canlandırıcı bir güç olduğunu söyler. Lyotard da Baudrillard da tarihin artık bir gösterge, edebi metin ve bilgi için meşrulaştırıcı bir arka plan olarak işlev görmemesi gerektiğini düşünür. Tarih bir "büyük anlatı" olarak mevcut olmadığında, göstergeler, edebi metinler ve bilgiler köktenci bir biçimde yeniden tasarlanabilir (2003, s. 99-100).

Resim 7.4

Michel Foucault
(1926-1984).

Kaynak: <http://culture.pl/>

Resim 7.5

Jean Francois Lyotard
(1924-1998).

Kaynak: www.arthipo.com

Büyük Anlatıların Çöküşü

Lyotard (1990), ilk olarak 1979'da yayımlanan *Postmodern Durum* adlı eserinde değişen toplumla birlikte bilginin niteliğinin ve konumunun da değiştiğini savunur. Ona göre, bilgiyi kullanan ve üretenlerin ürettikleri ve kullandıkları bilgiyle olan ilişkileri, bir malı üreten ve tüketenlerin o malla ilişkisine benzemektedir. Bilgi satılmak üzere üretilmeye başlanmıştır ve bu durum böyle devam edecek gibi görünmektedir. Bilgi kendinde bir amaç olmaktan uzaklaşmakta, "kullanım değeri"ni kaybetmektedir.

Bilgi, son çeyrek yüzyılda üretimin esas gücü konumuna gelmiştir. Sanayi sonrası (postendüstriyel) ve postmodern çağda bilim ulus devletlerin üretici kapasite alanındaki önceliğini arttıracaktır. Enformasyon malı formundaki bilgi, üretici güçlerden ayrılmaz bir biçimde dünyadaki rekabetin bir parçasıdır. Geçmişte devletler nasıl toprak için savaştıysa gelecekte enformasyon denetimi ve ardından da ham madde ve ucuz emeğin ele geçirilmesi ve sömürülmesi için savaşmaları mümkündür.

Lyotard son yıllarda çokuluslu şirketlerin sermaye dolaşımının yeni biçimleri aracılığıyla devletin konumunu tehlikeye sokmaya başlamış olduğunu söyler. Bunun sonucu olarak bilginin kontrolüyle ilgili yasaları kimin yapacağı ya da bilginin dolaşımının nasıl kontrol edileceği sorunu ortaya çıkmıştır. Bilginin sorunu artık bir yönetim sorunu olmuştur.

Lyotard önce bilimsel bilginin kendisini nesnellik temelinde meşrulaştırmasına ve diğer bilgi türlerinin üzerinde tutulmasına, onları baskılamasına karşı çıkar. Modern bilim en başta anlatısal bilginin meşruluğunun reddedilmesi ve bastırılmasıyla belirlenir.

Moderniteyi akıl ve nesnel bilim yoluyla iktidar kurulması nedeniyle eleştiren post-modernistlerin bu tutumuna bir örnek olarak Kathy Acker'ın *Empire of the Senseless* (Duygusuzlar İmparatorluğu) adlı romanında anlatıcı Thivai'nin söylediği şu sözler örnek gösterilebilir:

"Alman romantikleri de bizim yıktığımız kale burçlarının aynılarını yıkmak zorundaydı. Söz-merkezcilik ve idealizm, teoloji, hepsi de baskıcı toplumun dayanakları. Mülkiyetin direkleri. Fenomenleri ya da eylemleri algılanabilene böylece denetlenebilene doğru homojenleştiren ve indirgeyen, bastıran ve birleştiren Akıl. Akıl her zaman politik ve ekonomik patronların hizmetinde (1988, s.12)." (akt. Lucy, s.72)



Kathy Acker (1947-1997).

Kaynak: upload.
wikipedia.org

Büyük Anlatı ("Grand Récit")

Lyotard'ın öne sürdüğü bir kavramdır. *Büyük anlatılar*, bilginin kurumsal ve ideolojik biçimleridir ve modernizmin araçlarıdır. *Büyük anlatıların bittiği, inanırlılığını yitirdiği noktada postmodernizm başlar*. Bir başka deyişle, modernizmin gelişme, akılcılık ve bilimsel nesnellik iddialarının bittiği noktada post-modernizm başlamıştır.

Lyotard'a göre, modernite bilgiyi büyük anlatı senaryolarına ya da büyük anlatılara (grands récits) (örneğin Fransız Devrimi'nin aydınlanma ve özgürleşme büyük hikâyesine) dönüştürerek meşrulaştırmıştır. Günümüzde kimse bu tip felsefi "büyük anlatı"lara inanmamaktadır ve postmodernite bilgiye ancak küçük, yerel, paradoksal, mantıkötesi (paralogic) anlatılara meşruiyet sağlar. Lyotard yıkılan büyük anlatıların yerine küçük anlatıları önerir.

Demokratikleşme ve Heterojenleşme

Lyotard'a göre modernite temelde düzenle ilgilidir: rasyonalite ve rasyonalizasyon, kaostan düzen yaratma. Buradaki varsayım, daha fazla rasyonalite yaratmanın daha fazla düzen yaratmaya yardım ettiği, toplumun da daha düzenli oldukça daha iyi (ve daha rasyonel) bir işleyişi olacağıdır. Böylece modern toplumlar düzen ve düzensizliğin ikili karşıtlığının sü-

rekli olarak kurulmasına güvenir, böylece “düzen”in üstünlüğünü savunabilirler. Fakat bunu yapabilmek için “düzensizlik”i temsil eden şeylere ihtiyaç duyarlar, modern toplumlar bu nedenle sürekli olarak “düzensizlik” yaratmak/oluşturmak zorundadır. Batı kültüründe bu düzensizlik, diğer ikili karşıtlıklarla ilişkili olarak tanımlanan “öteki” olur. Bu nedenle *beyaz olmayan, erkek olmayan, heteroseksüel olmayan, temiz olmayan, rasyonel olmayan* vs. düzensizliğin bir parçası olur ve düzenli, rasyonel modern toplumun dışına atılması gerekir.

Modern toplumların düzen ve düzensizlik olarak ifade edilen kategorileri üretme yolları istikrar sağlama çabasıyla ilgilidir. Lyotard bu istikrar düşüncesini totalite (bütüncüllük) fikriyle eş değer görür. (burada Derrida’nın bir sistemin bütünlüğü, tamlığı olarak totalite kavramı düşünülmeli). Lyotard’a göre modern toplumlarda totalite (bütüncüllük), istikrar ve düzen “büyük anlatılar” aracılığıyla sağlanır. Büyük anlatılar, bir kültürün inançları ve pratikleriyle ilgili olarak kendine anlattığı öykülerdir. Örneğin Amerikan kültüründe bir “büyük anlatı”, demokrasinin en aydın (rasyonel) yönetim şekli olduğu ve demokrasinin evrensel insan mutluluğuna götürebileceği ve götüreceği olabilir. Her inanç sistemi ya da ideoloji kendi büyük anlatılarına sahiptir, Lyotard’a göre örneğin Marksizmin büyük anlatısı kapitalizmin kendi içine çökeceği ve ütöpik bir sosyalist toplumun ortaya çıkacağıdır.

Lyotard modern toplumların bütün yönlerinin bilginin birincil şekli olan bilim de dahil olmak üzere bu büyük anlatılara dayandığını öne sürer. Öyleyse *postmodernizm bu büyük anlatıların eleştirisidir*, bu anlatıların toplumsal yapılanma ve uygulamalarda doğal olarak bulunan çelişkileri ve tutarsızlıkları maskeleyerek yaradıklarının farkında olmak demektir. Postmodernizm büyük anlatıları reddederek, mini anlatıları, yerel olayları anlatan öyküleri, geniş çaplı evrensel ya da küresel kavramları anlatan öykülere tercih eder. Postmodern “mini-anlatılar” evrensellik, doğruluk, akıl, ya da istikrar iddiasında bulunmaz, her zaman, durumsal, olası ve geçicidir(1990).

Lyotard, *Postmodern Durum*’da özetle, modernizmden postmodernizme geçişi üç ana nedene bağlar:

1. Büyük anlatıların çöküşü, nesnel bilgi ya da bilginin nesnellğine dayandırılarak üretilmiş genel/evrensel kuralların inandırıcılığını yitirmesi. Modernizmin gelişme, akılcılık ve bilimsel nesnellik iddialarının inandırıcılığını yitirdiği noktada post-modernizm başlamıştır.
2. Toplumsal ve siyasal yapıların değişmesi, toplumun heterojenleşmesi, demokratikleşme. Yüksek kültür-kitle kültürü arasındaki ayrımların bu demokratikleşmeye bağlı olarak ortadan kalkması.
3. Değişen üretim ilişkileri ve enformatik devrim sonrası doğalı yapaydan, gerçeği kopyadan ayırmanın imkansız hale gelmiş olması. Dahası gerçek-kopya karşıtlığının ortadan kalkması.

Bütün bu gelişmelerin sonucunda postmodernizm akımı doğmuştur.

Lyotard’ın postmodernizmi büyük anlatıların çöküşüne bağlaması görüşüne, postmodernizmi Marksist açıdan eleştiren Eagleton da bir bakıma katılır. Eagleton’a göre postmodernizm “sanayi sonrası” toplumun ideolojisi olabilir, modernitenin güvenilirliğini yitirmesi, kültürün metalaşması, canlı yeni politik güçlerin ortaya çıkması, toplum ve özne konusundaki bazı klasik ideolojilerin çökmesi sonucu doğmuş olabilir, bunlardan hangisi olursa olsun unutulmaya terk ettiği ya da gölgesiyle kapışmaya asla son vermediği bir politik fiyaskonun ürünüdür (2011, s. 35). Bu politik fiyaskodan kasıt solun çöküşüdür. Eagleton sol hareketin uğradığı ağır yenilgi sonundaki savrulmaların postmodernizme yol açtığını düşünür.

Niall Lucy de *Postmodern Edebiyat Kuramı* adlı eserinde büyük ölçüde üretim modellerinin değişimi ve demokratikleşmeyi postmodernizmin doğuşunun nedenleri olarak gösterir:

1920'lerdeki yeni seri üretim teknolojileri, yeni kültür endüstrilerinin kamera, radyo mikrofonu ve gramofon plakları etrafında homojenize bir estetik beğeni ve yargı oluşturmalarının önünü açtı. Daha düşük üretim maliyetleri gazete dergi, kitap gibi ürünleri içeren basılı kültürün görülmemiş şekilde yaygınlaşmasını sağladı. Ancak modernist avangard, bilgi ve sanatın giderek demokratikleşmesini, bunun gerçek kültürel gelenekleri değersizleştirdiği ve estetik hayal gücünü öldürdüğü düşüncesiyle hor gördü. Modern endüstriyel toplum ancak horgörüye layıktı, çünkü sanat ve bilginin metaya indirgenmesini özendirmişti. (...) Modernist edebiyat modern öznenin parçalanmış iç dünyasını betimlemek için anlatım teknikleriyle pek çok deneye girişmiştir. Bunların en ünlüsü bilinçakışı tekniğidir. Modernist edebi metnin tipik özellikleri, çok yönlü bakış açıları, kesik ve düzensiz anlatım, bir ahlaki merkezin yokluğudur. Bu biçimsel özellikleri metni, öznenin yabancılaşma dünyasının metaforu haline getirir. Bu yönüyle kültürün genel patolojisine eğilen psikanaliz ile modernist edebiyat birbirini bütünleyicidir. Diğer bir deyişle psikanaliz, temel düşüncesi kültürün özgürleşmesi olmayan modernist entelektüel sınıfın yaşamsal ve ayrılmaz bir parçası olarak evrimleşmiştir (Lucy, 2003, 42-43).

Lucy, modernizmin bitişi postmodernizmin başlangıcı konusunda kesin bir tarih verilemeyeceğini belirtse de modernizm-postmodernizm kırılmasını çokça yapıldığı gibi 1960'lı yıllara dayandırır. Bu tarihten itibaren gelenek ve kültürel değer fikirlerinin genel bir sorgulamadan geçtiğini ve sonuç olarak kültürel sermayesi modernistlerden çok daha çeşitli yeni bir uşağın bu yeni felsefe ve estetiği oluşturduğunu söyler:

Küresel bir iletişim alanında ve kültürel dağıtım sistemi içinde Bob Dylan ya da Beatles'ın daha iyi bir gelecek arayan yeni bir neslin "sözcükleri" olarak, "dünyayı değiştirmek"te şair ya da felsefecilerin hiçbir zaman olamayacakları kadar pay sahibi oldukları söylenebilir. Modernistlerden farklı olarak bu neslin kültürel sermayesi yalnızca felsefe ve edebiyatı değil Elvis plakları, tv programları ve Andy Warhol tabloları gibi popüler kültür ürünlerini de içeriyordu. Modernistler de postmodernistler de kendi içinde homojen değildirler, bu nedenle modernizm postmodernizm karşıtlığı hakkında söyleyeceğimiz her şey, yapacağımız her türlü sınıflandırma bir miktar klişe barındıracaktır. Ancak bugünün entelektüel sınıfının kendi içinde daha az tutarlılık taşıdığı ve çok daha fazla çeşitlilik gösteren metin ve zeminlerden beslenerek farklı kültürel sermayeler oluşturduğu, modernist entelektüel sınıfın durumuyla karşılaştırıldığında apayrı ve "kitle" ve "öteki" diye sınıflandırılması çok daha zor bir dış dünya ile etkileşim halinde olduğu söylenebilir. Postmodern durum diye adlandırılabilen durum budur (Lucy, 2003, 45).

Resim 7.6

Andy Warhol,
Marilynler (Marilyn
Diptych), 1962.

Kaynak: upload.
wikimedia.org



Postmodernizm, dilin anlama, özenin nesneyle ve diğer öznelerle ilişkisinin değiştiği, yeni üretim ve tüketim modellerinin damgasını vurduğu, modernizmin akılcılık, nesnellik, ilerleme iddialarının inandırıcılığını yitirdiği, büyük anlatılara duyulan inancın büyük ölçüde sarsıldığı yeni toplum modellerinin sosyopolitik ve estetik felsefesidir. Belirsizliğe, geçişliliğe, çoğulculuğa yer vermesinin sağladığı esneklik sayesinde etki alanını genişletmeyi sürdürmektedir.

Postmodern sanatta kitle kültürünün izlerinin o zamanda kadar görülmemiş ölçüde artmasını nasıl açıklarsınız?



SIRA SİZDE

Postmodernizme Yöneltilen Eleştiriler

Postmodernizm gördüğü büyük ilgiye karşılık özellikle Marksist eleştirmen ve düşünürlerce eleştirilmiştir. Marksistler akıma hem ilgi duymuş hem de çeşitli eleştiriler yöneltilmişlerdir. Bu eleştiriler geniş bir çeşitlilik gösteriyor olsa da birkaç temel başlık şu şekilde sıralanabilir: Düşünüyor gibi yapıp düşünmemek, her şeyi söyleme, dil oyunları ile açıklamak, bu tartışmalar bir yere kadar anlamlı olsa da nihayet gerçek hayatta bir eylem gücünün olmayışı, yani düşünce ile eylemin bağlantısını kesmek...

Marksistler arasında kendini hem Marksist hem postmodernist olarak tanımlayanlar da vardır (Jameson gibi), bu nedenle burada daha geleneksel anlamda bir Marksist yaklaşımı temsil eden Terry Eagleton'ın *Postmodernizmin Yanılsamaları* adlı kitabından hareketle Marksistlerin eleştirilerini genel hatlarıyla özetlemeye çalışacağız.

Aslında Eagleton postmodernizmi bütünüyle reddetmez, onda olumlu taraflar görür. Ona göre postmodernizm dünyanın aşağılanmış ve yerilmiş insanların sesi olmuş ve bunu yaparken sistemin müstebit öz-kimliğini en derindeki nüvelerine kadar sarsma tehdidi yaratmıştır. Postmodernizmin demokratik yanını gösteren bu durumu Eagleton öylesine önemser ki "İnsanın postmodernizmin berbat aşırılıklarını sırf bu nedenle affedesi geliyor" der (2011, s.39).

Eagleton, postmodernistlerin totalitelere (bütüncüllüklere) karşıtlığını da biraz düşünme tembelliğiyle biraz da "nihayet pratikte çok da bir şeyi değiştirmeyen" kalabalık dil oyunları açıklar:

Bir totalitenin biçimini kavramak zahmetli bir özenli bir çabayı gerektirir; bu çabayı göze almayanların muğlaklık ve belirlenmemişlikle cümbüşe dalmalarının bir nedeni de budur. Bir yandan özgür olabilmek için dünyadaki şeylerin kendileri açısından nerede durduğunu kaba hatlarıyla bilmeye ihtiyaç duyanlar vardır, öbür yanda ise "şeylerin nasıl bir konumda bulunduğu" gibi ifadelerin nesnelcilik, bilimcilik, fallus merkezilik, aşkın ve kayıtsız özneler ve daha pek çok ürperti şey ima ettiğini düşünenler bulunur (2011, s. 25).

Eagleton postmodernizmi yüzeysellik açısından da eleştirir. Postmodernizmin doğurduğu kültürel solun, günlük hayatımızı yönlendiren ve yöneten iktidara karşı kayıtsız ve sessiz olduğunu, Her türlü baskıcı sistem biçiminini, (devlet, medya, ataerkil düzen, ırkçılık, yeni sömürgecilik gibi) tartışmanın ancak onların kökenlerini ya da uzun vadedeki gündemlerini tartışmamak koşuluyla mübah sayıldığını söyler.

Eagleton postmodernlerin dil ve cinsellik gibi konuları incelemeye yönelmelerinde de bir kurnazlık sezer:

"1980lerden itibaren dil ve cinsellik gibi aslında sonuna kadar politik olan sorunların incelenmesinin klasik politika sorunlarının ötesine atlamanın değerli bir yolu olduğu ortaya çıktı. Örneğin insanların çoğunun niçin yeterince beslenemediği sorusu gündemden tamamen çıkarıldı" (2011, s.39).

Eagleton postmodernizmin heterojenlik iddiasını da çok inandırıcı bulmaz. Ona göre postmodernizmin bütün farklılık, çoğulluk, heterojenlik söylemlerine rağmen postmodern teori hayli katı kutupsal karşıtlıklar aracılığıyla iş görür. Bu terimlerin karşısına birlik, özdeşlik, totalite, evrensellik/tümellik gibi çoktan gülünleştirilmiş, kötürümleştirilmiş terimleri koyar ve melek güçlerin zaferini neredeyse garantiler. Açık olmakla o kadar övünmesine rağmen oldukça dışlayıcı ve sansürcü de olabilir. Postmodernizme can veren eleştirel ruhtur ama postmodernizm bunu kendi önermelerine nadiren uygular.

Eagleton nesnel bilginin bu derecede reddine de kuşkucu yaklaşır ve “apaçık gözlemlerin inanç olarak kabul edilerek inancın sınırlarının aşırı derecede genişletilmesinin; “her şey yorumdur” ya da onun solcu değişkesi olan “her şey politiktir” önermelerin başka hiçbir fikir üretme imkanı bırakmadığını söyler (2011, s.41). Eagleton ve birçok Marksist postmodernizmi büyük anlatıları reddettiği iddiasına karşın liberalizmin bir ürünü olarak görürler.

Elbette postmodernler Marksizmi de bir büyük anlatı olarak görür ve bu nedenle de buna karşı çıkarlar. Eski bir Marksist olan Baudrillard, Marksistlerin toplumu ekonomiden hareketle açıkladığı modelin bugünün dünyasını açıklamaktan yoksun olduğunu söyler. Ayrıca çeşitli konuşmalarında, bugün olup bitenlere herhangi bir ahlaki ya da ideolojik bilinçle etkide bulunmanın mümkün olmadığını düşündüğünü dile getirmiştir.

Calinescu da 1985’te Paris’te yapılan 11. Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresinde postmodernizm çalıştayını açarken yaptığı konuşmada Jameson’ın postmodernizmi “geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak tanımlamasına ve Marksistlerin postmodern edebiyat konusundaki eleştirilerine cevap vermiştir. Ona göre edebiyatı bir doktrin kurgusunun basit bir canlandırması hatta doğrulaması olarak görmek, onun sistemindeki ve altsisitemlerindeki zerafeti ortadan kaldırır; sonuçta onu fazla öngörülebilir, fazla genel, fazla katı, kısacası fazla sıkıcı hale getirir. Bundan daha da sıkıcı olanı ancak en soyut ve yorucu terimlerle cevaplayabileceğimiz sorulardır: Sanatsal modernizmin temel niteliği yıkıcılığı mıydı? Yoksa tam tersine, daha geleneksel Doğulu Marksistlerin (örneğin Georg Lukacs) öne sürdüğü gibi, akıldışı (irrasyonalist), patolojik ve *Angst* (kaygı) ve *Geworfenheit* (bırakılmışlık) duygusuyla büyülenmiş, kurtarılamaz biçimde çökmekte olan bir hareket midir? Postmodernizm yıkıcı modernizminin ehli bir devamından başka bir şey değil midir? Ya da Lukacs’ın görüşleri güncellenecek olursa, postmodernizm adına modernizm denen kültürel hasatlığın daha akıcı bir formu mudur? Bu sorular ister olumlu ister olumsuz cevaplınsın, yol açacağı tartışma ve argüman imkanları bir o kadar yavan, entelektüel açıdan ilginç olmaktan uzak ve banal olacaktır.

Calinescu’ya göre postmodernizm ideolojik katılıklardan uzak ve çoğulculuğa ve zenginliğe duyarlı bir şekilde ele alınmalıdır. Edebiyat gibi bir çoğul fenomeni ele alırken bunun sağlayacağı açık yararların ötesinde bütün yapay ideolojik komplolara dadanan totalite hayaletine karşı da en iyi savunma olacaktır. Edebiyat terminolojisi de yaratıcı çoğulculuktan güç alacaktır.

EDEBİYATTA POSTMODERNİZM

Jameson, “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu” adlı makalesinde, John Cage, Andy Warhol, Jean Luc Godard, William Burroughs gibi sanatçıların eserlerini postmodern sanat örnekleri olarak sıraladıktan sonra bunların yüksek modernizmin yerleşik formlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıktığını söyler. Buna ve üniversiteyi, müzeyi, sanat galerisi ağını ve kurumları fetheden baskın yüksek modernizme bir tepki. Eskiden yıkıcı ve savaşı olan tarzlar –soyut dışavurumculuk, Pound ve Eliot’ın büyük modernist şiiri, Stravinsky, Joyce, Proust ve Mann- dedelerimize şok edici gelirken 1960ların eşiğindeki kuşak için yerleşik bir kurum ve düşman gibi geliyordu; yeni bir şey yapmak için yok edilmesi gereken ölü, boğucu, kuralcı, cisimleşmiş kurumlardı.

Bu listedekilerin ikinci özelliği yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki sınırları ve ayrılıkları silmeleridir. Postmodernizm *ikinci sınıf filmlerden, edebî olmayan (paraliterature) kurgudan, gotik ve romanslardan, popüler biyografiden, polisiye, bilimkurgu ve fantezi romandan* etkilenmiştir. Bu tür metinleri Joyce'un yapacağı gibi alıntılanamaz, yüksek sanatla ticari biçimlerin nerede ayrıldığını belirlemenin giderek zorlaşacağı ölçüde, onları kendi metinlerine dahil ederler.

Eski tür ve söylem kategorilerinin silikleşmesinin daha başka bir göstergesi “çağdaş teori” adı verilen şeyde görülebilir. Bir kuşak önce, hala teknik bir söylem ve profesyonel felsefe vardı. Sartre'ın büyük sistemleri, Wittgenstein'in eserleri, analitik felsefe gibi. Diğer akademik disiplinlerin, örneğin siyaset bilimi, sosyoloji ya da edebî eleştirinin farklı söylemleri ayırt edilebiliyordu. Bugün bütün bunların hem hepsi hem de hiçbirisi olan ve adına teori denen yazma tarzı giderek yaygınlaşıyor. Örneğin Foucault'nun eserleri felsefe mi tarih mi sosyal teori mi siyaset bilimi midir? Bu tür teorik söylem postmodernizmin göstergelerinden biridir.

1960lar birçok açıdan bir geçiş dönemi idi; yeni uluslararası düzenin (yeni sömürgecilik, Yeşil Devrim, bilgisayar teknolojilerine geçilmesi ve elektronik bilgi) kurulduğu ve aynı zamanda kendi iç çelişkileri ve dış direnişle sarsıldığı bir dönem. Postmodernizm geç kapitalizmin yeni ortaya çıkan toplumsal düzeninin içsel gerçeğini ifade eder. Jameson'a göre postmodernizmin iki önemli özelliği bunun kanıtıdır: *pastiş ve şizofreni*.

Modern edebiyat parodiye geniş imkan tanır çünkü büyük modern yazarların hepsi benzersiz üsluplar üretmeleriyle tanınırlar: Faulkner tarzı uzun cümleyi ya da D.H. Lawrence'ın karakteristik doğa tasvirlerini; Heidegger'in Sartre'ın yaklaşımlarını ve üsluplarını buna örnek verebiliriz. Bu üslupların her biri bir diğerinden farklı olsa da hepsi şüphe götürmez bir şekilde kendine özgüdür, bir kez öğrenildi mi bir başkasınınla karıştırılmaz.

Parodi bu üslupların benzersizliğinden yararlanır, yapısal özelliklerini ve tuhaflıklarını yakalayıp orijinaliyle alay eden bir taklit üretir.

Pastiş de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz bir üslubun taklidi, bir üslup maskesinin takılmasıdır. Fakat ondan farklı olarak nötr bir taklittir; parodinin gizli amacını, hiciv dürtüsünü, kahkahayı ve nihayet taklidi yapılarına nazaran normal olanın var olduğu şeklindeki gizli inancı içermez. Pastiş boş parodidir, mizah duygusunu yitirmiş parodi (Jameson, 1998).

Jameson'ın bu tarifi, akla Baudrillard'ın simulacra kavramını getirir. Değişen gerçeklik algısı edebiyat eserinin yapısına yansır: Artık orijinal ve kopyası diye bir ayrım yoktur, çünkü bu ikisi aynı şeye dönüşmüştür. Artık diğerlerinden şüphe götürmez bir biçimde ayrılan bir üslup yoktur çünkü artık başkalarından bu şekilde ayrılan bir birey yoktur. O özerk birey algısının yerini alan özne kendi üretimi olan bir şey değil yaşadığı çağın, toplumun, kültürün, etrafını saran metaların ürettiği değişken bir öznedir. Gerçeğe bakışı değişmiştir, nesnel bir gerçeğe inanmaz, ya da onun akılla kavranabileceğine. Bütün bu değişimler edebiyat eserinin biçim ve içeriğini değiştirir.

POSTMODERN EDEBİYATIN ÖZELLİKLERİ

Terimin ilk kez kullanımı 1870lere kadar geri götürülse de, Calinescu (1985), (bugünkü anlamına yakınlığı açısından) “postmodernizm” terimini türetenin tarihçi Arnold J. Toynbee olduğunu söyler. Ona göre, Toynbee'nin Batı tarihindeki “postmodern çağ” anlayışı, **Black Mountain şairlerinin** apokaliptik duyarlılıklarına hitap ediyordu. Daha sonra asimile oldu ve çağdaş edebiyatla ve özellikle çağdaş edebiyatın yenileşmeye adanmış kısmıyla ilgili yazan eleştirmenlerin üslubuna dönüştü.

Black Mountain şairleri, 20. yüzyıl ortalarında, merkezi Kuzey Carolina'daki Black Mountain Üniversitesi olan bir grup Amerikalı avangard ya da postmodern şairdir. Yalnızca yirmi üç yıl ayakta kalmasına (1933-1956) ve 1200'den az öğrencisi olmasına rağmen, Black Mountain Üniversitesi sanat eğitimi ve uygulamasında en efsanevi deneysel kurumlardan birdir. 1960'lı yılların Amerikası'nın avangardını yöneten çok sayıda sanatçı çıkarmıştır.

Calinescu 1985'te Paris'te yapılan 11. Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresinde postmodernizm çalıştayını açarken yaptığı konuşmada postmodern edebiyatın getirdiklerine ne nasıl karşılandığına şu sözlerle değinir:

Postmodernizm, şaşırtıcılık, eğlenceli bir müstehcenlik, hoş bir acayiplik uyandıran üsluplar sunuyordu. Karşıtları için postmodernizm kötü zevkle, coşkulu "kitsch"le, "bayağı"nın korkunç istilasıyla eş anlamlıydı. Bu tek başına ne iyi ne kötüdür, postmodernizm zamanında "decadence" ve "avant-garde" kelimelerinin günlük konuşma diline girmesi ve ticarileşmesi sürecinde olan şeyleri yaşamaktadır. 19. Yüzyıl sonlarında "decadence" moda bir akımken, Paris'in şık restoranları menülerinde "decadent usulü salata" ya yer veriyorlardı. Bundan yirmi otuz yıl sonra gazetelerde "avant-garde" mobilya, hatta mutfak aletleri reklamlarına rastlanabiliyordu (1988, s.7).

Calinescu'nun söyledikleri yalnızca edebiyatta değil sanatta da gördüğümüz bir dönüşümü özetler: Bundan otuz yıl önce birbirinden çok belirgin çizgilerle ayırdığımız kategoriler "demode" olmuştur. Örneğin Türkiye'de 1980lerde çok yaygınlaşan arabesk müzik, bir alt kültür ürünüydü ve hızla popülerleşmişti. Yüksek kültür buna hemen refleks göstermiş ve bunu bir bozulma, çürüme, yozlaşma olarak değerlendirmişti. Oysa postmodernizmin Türkiye'de de yaygınlaşmaya başladığı 1990'lı yıllarda arabesk üst kültür tarafından da kabul edilmeye ve saygı görmeye başladı. Bu aslında farkında olmadığımız ya da bir özne olarak bire bir sorumlusu olmadığımız zihniyet değişimlerinin bir sonucudur. Postmodernizm kendine ait bir kitlesi olan bu alt kültür ürünlerini meşrulaştırdı ve yüksek kültürle sentezledi. Türler iç içe geçti, baş döndürücü bir hızla değişen tüketim ürünleri sanatta yerini aldı, popüler kültür "modernizmin son tapınağı" müzeye girdi.

SIRA SİZDE



Postmodern sanatın neden popüler olduğunu, neden bir moda gibi yayıldığını bulabilir misiniz?

Postmodernizmi edebiyat ve sanatla ilgili bir terim olarak ilk kez kullanan kişi, Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan'dır. Hassan 1985'te Paris'te yapılan Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresinde sunduğu "*Postmodern Perspektifte Çoğulculuk*" başlıklı bildirisinde postmodernizmin özelliklerini sıralar ve tanımlar.

Postmodern edebiyatın özelliklerini Hassan'ın on bir maddelik bu sıralamasını referans alarak incelemeye ve açıklamaya çalışacağız.

Bu ilkelere geçmeden önce iki noktayı tekrar hatırlatmak gerekir: 1. Postmodernizm Hassan'ın bu konuşmayı yaptığı 1985 yılından sonra çok büyük değişimler geçirmiştir. Bu nedenle, onun burada sıraladığı özellikleri anlam açısından geçirdiği değişimlerle ele alacağız. 2. Burada sözü edilen özellik, teknik ve yöntemlerin birçoğu modernizmde de vardır. Daha önce de söylediğimiz gibi postmodernizmin bu yöntem ve niteliklere yaklaşımı, bundan yapmak istediği şey ve nihayet bu yöntemlerin kültürel bağlamı farklıdır.

Şimdi Hassan'ın belirlediği bu özellikleri değerlendirelim:

1. **Belirsizlik:** Bu kavram, bilgiyi ve toplumu etkileyen her türlü belirsizlik, kopukluk, yer değiştirmeyi içerir. Heisenberg'in belirsizlik ilkesini, Gödel'in eksiklik teoremini, Kuhn'un paradigmalarını ve Feyerabend'in bilimsel dadaizmini düşünebiliriz. Belirsizlikler eylemlerimize, fikirlerimize ve yorumlamalarımıza nüfuz eder; dünyamızı oluşturur.

Hassan'ın bu maddesi, postmodern düşüncenin ve edebiyatın en ayırıcı özelliklerindendir. Postmodern bir dünyada insan ne kendinden ve üretimlerinden, ne de kendisi dışındaki dünyadan emin değildir. "Norm"ları dramatik bir biçimde değişime uğrar çünkü "norm"u ve "normal"i oluşturan onaylanma, homojenlik ve uzlaşmanın yerini sürekli

farklı kültürlerle iletişim halinde olmaktan, “öteki”nin farklı bakış açılarından haberdar olmaktan doğan bir sorgulama alır. Edebiyat belirsiz/tartışmaya sonlar ve çözülmemiş ikilemlere yer vererek bu belirsizliği yansıtır. Modernist metinlerdeki (örneğin Joyce, Pound ve Eliot’taki) anlaşılmazlığın yerini belirsizlik alır.

2. **Parçalanma (Fragmentasyon):** Belirsizliği genellikle parçalanma izler. Postmodernist yalnızca parçalar; sadece parçalara güvenir gibi görünür. Yıkma istediği şey “bütünlük”tür, sosyal, epistemik, hatta şiirsel, ne tür bir sentez olursa olsun bütünlüğü yıkmak ister. Montaj, kolaj, kurulmuş veya kesilmiş edebi nesne gibi şeylere eğilimi bundandır. Parçalanmışlığa açık oluşu, metinde kenar boşlukları bırakışı da bu yüzdendir. Bu nedenle Lyotard “Bütünselliğe karşı savaşalım; sunulmayana şahitlik edelim; farklılıkları aktive edelim ve adın şerefini koruyalım,” der.

Hassan’ın metinde “kenar boşlukları bırakmak” ifadesi, postmodern yöntem açısından önemlidir, çünkü metni sonunda toparlayan, bağlantılandıran, mantıklı bir hale sokan her girişim, gerçekte var olmayan bir “düzen” hissi uyandıracaktır. Halbuki postmodern yazar böyle bir düzen olmadığını bilir, bu yüzden serbest uçları özellikle bağlamaz. Dolayısıyla, farklı unsurların yan yana koyulması ile kolaj, çok tercih edilen bir postmodern yöntemdir.

Postmodern sanatçı, alıntı, kolay, montaj gibi yöntemleri kullanırken hem tür ayrımlarını hem de yüksek kültür kitle kültürü ayrımını reddetmiş olur. Parçalı, süreksiz, tutarsız gerçeklik metnin yapısına yansır. Ancak modernistlerin tersine bundan acı duymaz, sanatı bir tutarlılık arayışı olarak görmez, bu kaotik dünyayı olduğu gibi kabul eder.

3. **Dekanonizasyon /kutsallığını alma:** Kelime anlamı olarak “(bir şeyi) kutsal olmaktan/kanun olmaktan çıkarma” anlamına gelen dekanonizasyon terimi, artık sorgulanmaz bir şekilde kabul edilen doğruların ve bunları telkin eden kurumların inanırlıklarını kaybetmiş olmalarını ifade eder. Hassan, Lyotard’a atıfta bulunarak kültürümüzü yöneten anlatılarının – “büyük anlatılar”ın - parçalanmış olduğunu söyler. Artık daha önceki çağlarda yaşamış insanlarla karşılaştırıldığında otoriteye körü körüne güvenme ihtimalimiz azalmıştır. Yüksek değerler, hakikat, ilerleme ve akıl hakkında kendimize anlattığımız kapsayıcı hikayelere giderek daha az insan inanmaktadır, çünkü bu gibi hikayeleri yazan yetkililer (kilise, rasyonellik, bilim) artık geçerli değildir. Lyotard, *Postmodern Durum* adlı eserinde, postmodernizmi en geniş anlamıyla, “büyük anlatılara inançsızlık” olarak tanımlar. Modernizmden postmodernizme geçiş bu büyük anlatıların, yani insanlara yüksek değerleri, bilgiyi, gerçeği, inancı telkin eden “büyük öyküler”in sorgulanmasıyla olmuştur.

Lyotard söz konusu büyük anlatıların yerine dil oyunlarının ve heterojenliğini koruyan “küçük anlatılar”ın geçmesini savunur. Böylece, “tanrının ölümü”nden “yazarın ölümü” ve “babanın ölümü”ne kadar, otoriteyle alaydan müfredat revizyonuna kadar kültürün kutsalları yıkılabilecek, bilginin gizemi kaldırılabilir, iktidar, arzu ve aldatmaca dillerini bozulabilecektir.

Dekononizasyonun bir diğer etkisi, kültürel eserler ve kopyaları arasındaki değer farklılıklarının ortadan kaldırılmasıdır. Yaşamlarımız görelilik tarafından istila edildikçe, sanat ve yaşamdaki mutlak standartlar konusunda emin olmak zorlaşır ve kitle kültürüyle ve yüksek kültürü birbirinden ayıran sınırlar bulanıklaşır.

4. **Kendiliksizlik derinliksizlik (self-less-ness, depth-less-ness):** Postmodernizm, kendini yok etmeyi, ya da bunun tersini, kendini çoğaltmayı, kendini yansıtmayı simüle ederek geleneksel benliği terk eder. Eleştirmenler modern edebiyatta “kendini kaybetme” olduğunu kaydederler (Sypher 1962); ancak ilk olarak Nietzsche, *Güç İstenci*’nde “özne”nin “yalnızca bir kurgu” olduğunu ilan etmiştir. Postmodernizm özneyi bastırır ve dağıtır, özne kendi yokluğuna bürünür, kendini yoruma imkan vermeyen derinliksiz tarzlarda sunar.

DİKKAT



Bu konuda ayrıntılı bilgi için “Öznenin Ölümü” başlıklı bölüme bakınız.

5. **Temsil edilemez olan (the unrepresentable):** Selefî gibi postmodern sanat da gerçektışı ve simgeseldir. Postmodern edebiyat, özellikle sınırlarını sık sık yoklar, “tükenişini” düşünür, kendini açıkça ifade eden “sessizlik” formlarına sokar. Kendi temsil biçimlerine karşı çıkarak sınırlı hale gelir.

Hassan’ın “sunulamaz olan”dan kastının daha iyi anlayabilmek için postmodernizmin en önemli kuramcılarının kuramcılarının Lyotard’ın *Postmodern Durum*’da bu konuda söylediklerine bakalım:

Postmodern modernde sunulamaz olanı sunumun kendisinde ileri süren olacaktır; güzel biçimlerin tesellisini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir beğeni uzlaşımını reddedecektir; bunlardan zevk almak için değil sunulamayanın güçlü bir anlamını veren yeni sunumlamaları araştıraraktr. Postmodern yazar veya sanatçı, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamaz. Bu kural ve kategoriler sanat yapıtının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir (1990, s. 97).

Görüldüğü gibi Lyotard kural uygulanmasını değil kural üretimini destekler. Ona göre sunulamayan gerçek, düzenlamalı bilgidan üstündür. Öyleyse sanat eseri kendi formlarını sürekli bozuma uğratarak ve yenilerini deneyerek sunulamayanı hissettirir.

Hassan bu beş maddeden sonra postmodernizmin “reddedici/yıkıcı” özelliklerinden “yeniden yapıcı” özelliklerine geçildiğini söyler:

6. **İroni:** Ana bir ilke veya paradigmanın yokluğunda, oynamaya, karşılıklı etkileşime, diyaloga, çoklu iletişime, alegoriye, kendini yansıtmaya, kısaca ironiye döneriz. Alan Wilde ironiyi kendi içinde ayırır: “orta düzey ironi”, “ayırıcı ironi” ve “postmodern” veya “askıya alınmış ironi”, “daha çarpıcı çoğulculuk vizyonu, rastlantısallık, tesadüfîlik ve hatta saçmalık ... “ İroni, perspektivizm ve yansıtıcılık: Bunlar ondan sürekli olarak kaçınan bir gerçeği ararken zihnin kaçınılmaz rekreasyonlarını ifade eder.

Belirsizlik, parçalanma, kutsallığını alma (dekanonizasyon), kaçınılmaz olarak ironiye yol açar.

7. **Melezleme (Hibridizasyon):** Melezleme veya türlerin dönüşmüş kopyaları, parodi, komik taklit, pastiş. Klişe ve intihal, parodi ve pastiş, pop ve kitsch yeniden sunumu zenginleştirir. Bu görüşte, bir şeyin imgesi veya kopyası, modelin kendisi kadar meşru ve geçerlidir, hatta onu daha da güçlendirebilir. Bu, süreklilik ve süreksizliğin, yüksek ve alçak kültürün, taklit etmek için değil, geçmiş günümüzde genişletmek için karıştığı farklı bir gelenek oluşturur.

Sınırların ortadan kalkması, bütünün parçalanması, yüksek ile alçak arasındaki farklılıkların ortadan kaldırılması, postmodern durumun özelliği olarak görülür ve hepsi tuhaf melez türlerin ve eserlerin yükselmesine katkıda bulunur. Edebiyat gazetecilikle, belgesel melodramayla birleşir. “Büyük” ve “güzel” olanı belirleyen ve yüksek kültürle düşük olanı birbirinden ayrı tutan yasalar/değer sistemleri yürürlükten kalkmıştır.

8. **Karnavallaştırma:** Bakhtin’in bu terimi, önceden verilen *belirsizlik, parçalanma, dekanonizasyon, kendiliksizlik, ironi, melezleme* gibi konuları kuvvetle benimsemektedir. Ama terim, aynı zamanda postmodernizmin komik veya absürdist ahlâkını da taşır. Bakhtin’in roman veya karnaval dediği şey -yani

anti-sistem- postmodernizmin kendisi veya en azından yenilenmeyi vaat eden radikal ve yıkıcı unsurları anlamına gelir. Çünkü “zamanın gerçek bayramı, olma, değiştirme ve yenilenme ziyafeti” olan karnavalda, insan bugün olduğu gibi eskiden de , “içten dışa” “ters yüz” ya da “alt üst” etmenin özel mantığını keşfeder; “sayısız parodi ve hiciv, aşağılama, küfür, komik yüceltme ve alçaltmalar... İkinci bir hayat...”

Bir estetik hareket olarak modernizmin geleneksel değerlere ve ölçülere açtığı savaşın bir benzerini postmodernizmin bu yönteminde buluruz. Postmodernizmin komik ve absürdist ahlâkı, sabit ve nesnel bir değere bağlanmamaya dayanır. İçinde yaşadığımız belirsiz, parçalanmış, kutsalları yıkılmış dünyada postmodern sanatçı, baktığı şeyi “ters yüz” ederek “şeylerin diğer görünümlerini”, o zamana kadar saklanmış ya da ikincilleştirilmiş yüzlerini göstermeyi hedefler. Roman artık geleneksel değer ölçülerine bağlı değildir, sanatçı parodiyi, hicvi, kutsal/yüce görülen bir şeyin aşağılanışını –ya da tam tersini- sunmakta özgürdür.

9. **Performans, Katılım:** Belirsizlik katılıma neden olur; çünkü boşluklar doldurulmalıdır. Postmodern metin, sözlü ya da sözsüz, performansı davet eder: yazılmak, gözden geçirilmek, cevaplanmak, harekete geçirilmek ister. Gerçekten de, postmodern sanatın büyük bir kısmı kendini performans olarak adlandırır ve türleri ihlal eder. Performans olarak sanat - ya da sanat teorisi - zamana, ölümüne, izleyiciye ve Öteki'ne hassasiyetini beyan eder.

Hassan bu maddeyle otoritelerin yıkıldığı bir sanat ortamında, sanatçının, yazarın sorumluluğu giderek daha az üstlendiğini ve bunu okura devrettiğini söylemek ister. Sanat eserinin anlamı bugün yazarın ya da sanatçının kendisinden çok sanatın nasıl algılandığında aranır; yani okuyucu sanat eserini anlamlandıran, tamamlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Oysa eskiden yazarın ne demek istediğini anlayabilmek için yazara yönelme ihtiyacı duyuyorduk. Yazarın yaşamöyküsünü araştırıyor hatta psikanalize yöneliyorduk. Oysa postmodernizmde sanatçının romantik geleneğe dayanan özel ve ayrıcalıklı konumu ortadan kalkmıştır.

Hassan'ın bu maddesi postmodernler için önemli bir kavram olan “Yazarın ölümü”nü akla getirir.

Postmodernizm yazarı metnin tek yaratıcısı ve sorumlusu olmaktan çıkarır. Burada Derrida'nın o çok ünlü “Her şey metindir” sözü akla gelir. Metin artık tek bir kişiye ait bir şey olmaktan çıkıp, yazarın da içinde çıktığı koşullardan, kurgulardan, anlatılardan, kültürden, daha önceki metinlerden gelen bir gerçek algısı ve formların bir sonucudur. *Metnin anlamı ise okuyucudadır.* Yazarın metnin anlamı üzerinde bir kontrolü yoktur.

Postmodern yazar bu yüzden -örneğin bir Joyce gibi- bir başka metinden “alıntı” yapmaz, onu metninle bütünleştirir. Bir şeyin kaynağı belirtilerek ve bütünlüğü korunarak, metne dışarıdan geldiği belli edilerek (örneğin tırmak içinde) alıntılanabilmesi için, alıntılanan metin kişiye özgü, kişiye ait ve benzersiz olmalıdır. Postmodernlerin ne kişiyi, ne kişisel üslubu ne de bütüncül bir metin anlayışını kabul ettiklerini artık biliyoruz. Tek başına ve özerk bir birey yoktur, buna bağlı olarak kişisel üretim yoktur, öznenin kendisi gibi üretimleri de “bağlamsal”dır.

10. **İnşa etme (constructionism):** Postmodernizm radikal biçimde kinayeci, mecazi ve gerçekçilik karşıtı olduğundan - Nietzsche “düşünülebilen şey kesinlikle bir kurgu olmalı” diye düşünür- gerçeği Kant-sonrası, aslında Nietzsche sonrası “kurgular”da gerçeği inşa eder. Bilim adamları, sezgisel kurgular konusunda Batı'nın son realistleri olan pek çok hümanistten daha rahat görünürler. Bu tür etkili kurgular zihnin doğada ve kültürde artan müdahalesini ifade eder, bilimde ve sanatta, sosyal ilişkilerde ve yüksek teknolojilerde görülen “yeni gnostizmin” bir yönünü. Postmoder-

nizm “tek bir doğru” ve “sabit ve kurulu bir dünya”dan “doğrunun çeşitli ve hatta birbiriyle çelişen versiyonları” ve “yapılan dünyalar”a yönelik hareketini sürdürür.

Hassan’ın burada sözünü ettiği inşacılık, yapma, gerçeği kurma, yorumlama anlamındadır. Nietzsche’nin deyişiyle düşünülenilen her şey kurgu olduğuna göre gerçek kurgu aracılığıyla inşa edilir. Zihin doğayı ve kültürü yapan, etkileyen bir şeydir, nesnel değil öznel bir doğa ve kültür algısı söz konusudur. Postmodern sanatçı verili bir doğa algısından yola çıkmaz onu kendisi kurgular.

11. **İçkinlik (Her yerde bulunma):** Bu kavram, zihnin, kendini semboller aracılığıyla genelleştirme kapasitesinin giderek artmasına işaret eder. Şimdi her yerde sorunlu yayılmalar, dağılımlar ve yaygınlaştırmaya tanık oluyoruz; yeni medya ve teknolojiler aracılığıyla duyularımızın genişlediğini görüyoruz. Diller, evreni -kuvarslardan kuarklara ve tersine, bilinçaltından uzaydaki karadeliklere- yeniden yapılandırıyor. Evreni kendi yapım işaretlerine dönüştürerek, doğayı kültüre ve kültürü de içkin bir göstergebilimsel sisteme dönüştürüyor (Hassan, 1988).

Dikkat edilecek olursa, Hassan’ın on bir maddede topladığı bu özellikler birbirinden ayrılamaz ölçüde iç içe geçmiş, birbirinin aynı anda nedeni ve sonucu olan özelliklerdir. Örneğin belirsizlik parçalanmaya, parçalanma tür ve yüksek kültür-kitle kültürü ayrımının reddine, bu ayrımların ortadan kalkması parçalanmaya ve belirsizliğe bağlanır. Bütün bu özellikler bizi yenilikçi, çoğulcu, esnek bir edebiyata götürür.

Postmodernizmin felsefi temellerini ortaya koyduktan ve Hassan’ın sıraladığı özellikleri gördükten sonra postmodern edebiyatın o günden bugüne büründüğü nitelikleri ve getirdiklerini genel ilkeler etrafında özetleyelim.

Postmodern edebiyatta,

- **Çoğulculuk esastır:** Sanat eseri de tıpkı dünyanın ve öznenin kendisi gibi geçici, süreksiz, bulanık, muğlak, çoğulcu, belirsiz, parçalanmış, kaotik ve eklektiktir. Modernizmin temeli olan nesnel bilgi ve onu edinen akıl sahibi insanı merkezine alan dünya görüşü yıkılmıştır. Nesnel bilgi yoktur. Onu algılayan stabil, özerk, evrensel bir insan da yoktur. Bilgi ve özne karşılıklı etkileşim halindedirler, öyleyse gerçek de değişken, geçici, süreksiz ve çoğuldur. Postmodern edebiyatta eserin yapısı bunları yansıtır.
- **Kurgu tutarsızlaşır ve boşluklar içerir:** Postmodern edebiyat okurla eser, okurla yazar arasındaki klasik ilişkiyi değiştirir. Yukarıdaki “performans/katılım” maddesinde dikkat çekildiği gibi postmodern eser boşluklar barındırır ve bunu özellikle yapar. Bu boşlukları doldurma işi okura aittir. Klasik ya da modern eser okura öyle ya da böyle tutarlı bir kurgu sunar, bir öykü anlatır ve onu geliştirir. Bu nedenle okur karşısında tutarlı bir kurgu görme beklentisi içindedir. Postmodern eser okurun bu beklentisini kırar: kurgusal açıdan parçalı, dağınık, belirsiz, rastlantısal ve görelidir.
- **Tür ayrımları ortadan kalkar:** Estetik modernizm türleri birbirine yaklaştırmıştı, şiir düzyazıdan düzyazı da şiirden yararlanarak birbirine yaklaştırmıştı. Ancak postmodernizmle birlikte hem kategori hem de algı bakımından daha uzak türler birbirine karışmaya başlar. Daha alt bir kültür düzeyiyle özdeşleştirilen popüler türler anaakım olmaya başlar. Çünkü artık yüksek kültür-kitle kültürü ayrımı ortadan kalkmıştır. Bütün bu türler kendi aralarında ödünçlemeler yaparlar. Kolaj, montaj, metinlerarasılık, parodi yaygınlaşır. Polisiye, bilimkurgu, fantezi roman gibi türler yükselir.
- **Yazar ölmüştür:** Bu doğrudan doğruya özerk birey tasarımının ölümüne bağlanır. Diğerlerinden bu şekilde ayrılan bir birey olmadığı gibi böyle bir yazar da olamaz. Modernist özne doğayı akılla kontrol edebileceğini düşündüğü için kibirlidir. Ken-

(Yok edilmiş geçmişten kalan) parçalarla oynamak. Postmodern budur. (Baudrillard, akt. Kane, 1991, s.52)

Türk edebiyatında geçmişte Kemal Tahir polisiye türündeki, Refik Halit de fantezi türündeki romanlarını başka isimlerle imzalamışlardır. Bu türlerin saygı gören türler olarak yeniden doğuşu 1990’lı yıllarda olur.

dini önemser, bireycidir, fikirleri önemlidir. Aktivisttir, evrensel gerçekler peşinde koşar. Postmodernizmin etkileşimsel öznesi bu iddialardan uzaktır. Bu iddiayı gü-lünç ve abartılı bulur, bunun parodisini yapar.

Postmodernizm yazarı metnin tek yaratıcısı ve sorumlusu olmaktan çıkarır. Metin artık tek bir kişiye ait bir şey olmaktan çıkıp, yazarın da içinde çıktığı koşullardan, kurgulardan, anlatılardan, kültürden, daha önceki metinlerden gelen bir gerçek al-gısı ve formların bir sonucudur. Metnin anlamı ise okuyucudur. Yazarın metnin anlamı üzerinde bir kontrolü yoktur.

Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı* adlı eserinde edebiyatın nasıl üretildiği ko-nusunda iki düşünce biçimi olduğunu varsayar: ilki edebi üretimin yazarlarca ger-çekleştirilmesi, ikincisi yazarların kendi denetimleri dışındaki güçler tarafından üre-tildiğini düşünmektir. Bunlardan ilkinin liberal hümanist edebiyat üretimi kuramı olarak adlandırılırken ikincisi postmodern edebiyat kuramının gelişimine yol açar. İkinci yaklaşım ilkinin göre devrimcidir çünkü edebi metnin, yazarın niyetlerinin, iç dünyasının ve dilbilimsel ustalığının bir ifadesi olduğu görüşünü reddeder. Yazarlar da edebiyat kadar (edebiyat gibi) edebiyat tarafından üretilmiş öznelardır (2003, s.20).

- **Anlam tasarlanamaz:** Anlam yazarın kontrolünde değildir, çünkü dil konuşanın kontrolünde değildir. Dil ile anlam arasında doğrudan ve nesnel bir ilişki yoktur. Lucy'nin belirttiği gibi dilbilimsel anlam, dili kullanan herhangi birinin niyetleri tarafından kontrol edilemeyeceği gibi, hiçbir türden anlam da akılcılıkla kontrol edilemez. En az dil kadar akıl da sürçmeye meyillidir; elbette dil ve bilinçdışının aşırı güçlerinin dışavurumu da en çok edebiyat ve rüyalarda belirgindir. Bir rüya metnindeki herhangi bir gösteren pek çok olası gösterilene sahiptir; bunlardan hiçbirinin de standart olması gerekmez. Terry Eagleton, rüyada görülen bir at ör-neğini verir: Bunun ne anlama geldiğini kesin olarak bilemeyiz çünkü bilinçdışı, gösterenlerin sürekli bir hareketi ve etkinliğidir ve bu gösterenlerin gösterilenleri genellikle bastırılmış olduklarından ne olduklarını bilemeyiz (Eagleton, akt Lucy, 2003, s.52). Aynı şekilde edebi yapıt da yazarın niyetlerine dayandırılmaz, çünkü kesinlikle dil bir kişinin bilinçli anlam-söyleme eylemi tarafından yönlendirileme-yecek olan gösterenlerin sürekli hareketi ve etkinliğinden ibarettir.
- **Üstkurmaca (metafiction) egemendir:** Bir kurgunun postmodern olmasının asıl gerekçesi yazarının, okuyucunun ikinci bir dünyanın kesintisiz illüzyonuna sahip olmasına izin vermemesidir. Postmodern yazar, edebi kurmacanın gerçek dünyaya bir ayna ya da bir pencere olmadığını, geçici olarak 'gerçek' insanların 'gerçek' olay-larla meşgul olduğuna inanmalarına neden olan bir üretim olduğunu hatırlatmak ister. Dahası, bu tür öyküler, günlük yaşamın ve hayatımızın, tüm rastlantısallığı ve kaosu ile yalnızca öykülere duyulan beğeni ve inançla tutarlılık ve anlam kazandı-ğını ima eder ve elbette bu yanılsamayı büyük bir iştahla dağıtır. Üstkurmaca anlatının kurmacalığını vurgulayan teknikler bütünüdür. Daha çok romanda görülür. Okura anlatının kurmaca olduğunu sürekli hatırlatan, yani bir gerçeği simüle etmeye çalışmayan (çünkü artık bildiğimiz gibi öyle bir gerçeğe inanmayan) bir eser vardır karşımızda.

Birkaç farklı yolla yapılır:

1. Romanın yazılış öyküsünün romanlaştırılması: Öykünün okur eşliğinde ve onun gözü önünde yazılması.
2. Anlatıcının kurmaca olduğunun bilincinde olması: Bu yöntemde anlatıcı kendisi-nin kurmaca bir karakter olduğunun farkındadır.
3. Roman içinde roman, kurmaca içerisinde kurmaca: Bu yöntemle yazar romanın içe-risinde birden fazla kurmacaya yer verir. Asıl öykünün içinde başka öyküler anlatılır.

4. Romandaki bir karakterin roman/öykü yazması.
5. Olayların düz ve ilerlemeci bir çizgide gelişmemesi, eş zamanlı çoğul anlatımlı ya da geriye dönüşlerle anlatılması. Bazı durumlarda yazarın bunu yaparken okurla konuşması ya da olayların gelişme biçimi ya da olasılıkları hakkında yorumlar yapması.
- **Parodi ve pastiş yaygındır:** Modernist yazarın sadece kendisine ait, başkalarından kolayca ayrılabilen, parmakizi gibi kişisel ve benzersiz bir üslubu vardı. Modernizmde özne/birey çok güçlü ve merkezi bir konumdadır. Bu güçlü benlik sanat eserine yansır, sanat eseri sanatçının imzasıdır. Modernist yazarlarda “Baudlaireien üslup”tan bahsedilir örneğin, ya da “kafkaesk atmosfer”den. Bu sanatçıların eserlerini diğerlerinden ayıran nitelikler vardır. Modernist bireyin ölümüyle birlikte sanatçı da üslup da kişisel de ayırıcılık da eski önemini kaybeder. Ayrıca artık kopya ile gerçek arasındaki mesafe ortadan kalkmıştır, gerçek de kopya olmuştur (bkz. Simülakra). Postmodern yazar modernistlerin bu ayırt edilebilir üslubu ve belirgin üslup özelliklerini kullanarak o eserlerin parodisini ve pastişini yaparlar. Örneğin Kafka’nın ayırıcı üslup özelliklerini yeniden üretirler. Ancak burada Kafka’nınkinden çok farklı bir kültürel bağlam vardır. Kafka’nın sistem karşısında duyduğu azabı ya da birey olarak isyanını duymaz postmodern sanatçı. O üslup özelliklerini gerçeklik duygusunun yitirilmesine bağlı olarak bir kayıtsızlık içinde, geçmişteki konumunu da sarsmaya ve gülünç hale getirmeye yönelik olarak bunu yapar. Modernistlerin hakaret sayacağı şekilde ticari ve popüler olabilirler. Modernist sanatçı öfkeli ve yıkıcıydı, gelenekselle savaş halindeydi, onu yıkmaya kararlıydı ve davasına inanıyordu. Postmodernizmin yıkıcılığı ise inançsızlıktan, deyim yerindeyse bir tür nihilizmden gelir. Bu durum roman kişilerinin kuruluşuna da yansımıştır. Kaybolmuş, makineleşmiş özneler resmedilir.
- **Biçim denemeleri yapılır:** Postmodern sanatçı verili olan kurallardan hareket etmez, kendini bir forma hapsetmez, dille, göstergelerle, bağlarla/bağlantılarla oynar; arayışlar ve denemelerle yeni formlar keşfeder.

POSTMODERNİZMİN TEMSİLCİLERİ

Filozoflar



Jacques Derrida
(1930- 2004).

Kaynak: s-usih.org



Paul Auster (1947-...).

Kaynak: llcdn.listelist.com

Friedrich Nietzsche(1844-1900): Alman şair ve düşünür. Bazı eserleri: *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, *Tragedyanın Doğuşu*.

Michel Foucault (1926-1984): Fransız filozof ve kuramcı. Bazı eserleri: *Bilginin Arkeolojisi*, *Hapishanenin Doğuşu*, *Cinselliğin Tarihi*.

Jacques Derrida (1930- 2004): Fransız filozof, edebiyat eleştirmeni ve kuramcı. Postyapısalcı felsefenin kurucu öncülerinden biri olan Derrida, geliştirdiği kuramlar edebiyat eleştirisinden sosyolojiye, kimlik sorunundan felsefeye kadar düşünsel alanlarda etkili olmuştur. Bazı eserleri: *Gramotoloji Üzerine*, *Yayılm*, *Felsefenin Kıyıları*, *Felsefe Hakkı Üzerine*.

Jean François Lyotard (1924-1998): Fransız filozof, edebiyat teorisyeni, postmodernizmin ve postmodern felsefenin öncülerinden çağdaş Fransız düşünürü. 1979 tarihli eseri *Postmodern Durum* ile postmodernizmin ilk kuramcılarından olmuştur. Modernitenin geçerliliği üzerine kuşkuların izlerini sürmüş ve bu süreci anlamlandırmaya çalışmıştır. Eserleri: *Meşruluk Üzerine Notlar*, *Postmodern Durum*.

Jean Baudrillard(1929-2007): Fransız düşünür, sosyolog, kuramcı. Medya teorisi, postyapısalcı felsefe ve postmodernizme temel olmuş çalışmalarıyla ünlenmiştir. Bazı eserleri: *Simülakrlar ve Simülasyon*, *Kötülüğün Şeffaflığı*, *Amerika*, *Üretimin Aynası*, *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*.

Edebiyatçılar

Paul Auster (1947-...): Amerikalı roman yazarı, şair ve senarist. Bazı eserleri: *New York Üçlemesi*, *Yalnızlığın Keşfi*, *Yanılsamalar Kitabı*, *Kırmızı Defter*, *Leviathan*, *Kehanet Gecesi*, *Duman*.

Samuel Beckett (1906-1989): İrlandalı yazar, eleştirmen ve şair. Bazı eserleri: *Godot'yu Beklerken*, *Soluk*, *Krapp'ın Son Bandı*, *Ben Değil*, *Sıradan Kadınlar Düşü*, *Murphy*.

Umberto Eco (1932-2016): İtalyan yazar, bilimadamı, eleştirmen ve düşünür. Bazı eserleri: *Gülün Adı*, *Foucault Sarkacı*, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, *Ortaçağı Düşlemek*, *Sıfır Sayı*.

Italo Calvino (1923-1985): İtalyan yazar ve romancı. Bazı Eserleri: *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, *Görünmez Kentler*, *İkiye Bölünen Vikont*, *Varolmayan Şövalye*, *Ağaca Tüneyen Baron*.

Kathy Acker (1947-1997): Amerikalı yazar, oyun yazarı. Bazı eserleri: *Duygusuzluk İmparatorluğu*, *Kendim Hakkında Konuşmak İstiyorum*, *Kadın Doktor*, *Benim Adım O*.

Don DeLillo (1936-...): İtalyan kökenli Amerikalı yazar. Bazı eserleri: *White Noise*, *Underworld*, *Running Dog*, *Americana*.

Jerzy Kosinski (1933-1991): Polonya asıllı Amerikalı yazar. Bazı eserleri: *Boyalı Kuş*, *Bir Yerde*, *Şeytan Ağacı*, *Boşluk*, *Çelik Bilye*.

Thomas Pynchon (1937-...): Amerikalı yazar. Eserlerinde kara mizahla düş dünyasını birleştirerek insanın yabancılaşmasını anlatmıştır. Bazı eserleri: *V.*, *Yerçekiminin Gökkuşağı*, *49 Numaralı Parçanın Nidası*, *Mason ve Dixon*.

Chuck Palahniuk (1962- ...): Amerikalı yazar. Bazı eserleri: *Dövüş Kulübü*, *Gösteri Peygamberi*, *Tıkanma*, *Günce*, *Ölüm Pornosu*.

Orhan Pamuk (1952-...): 2006'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan ilk Türk yazar. Time dergisi tarafından dünyanın en önemli 100 kişisinden biri seçilmiştir. Bazı eserleri: *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar*, *Masumiyet Müzesi*.

Yönetmenler

Ridley Scott (1937-...): Üç kez Oscar ödülleri aday gösterilmiş İngiliz yönetmen ve yapımcı. Tüm zamanların en büyük bilim-kurgu filmi olarak kabul edilen *Bıçak Sırtı* filminin yönetmenliğini yapmıştır. Bazı filmleri: *Alien*, *Amerikan Gansteri*, *Gladyatör*, *Hannibal*, *Thelma ve Louise*, *Cennetin Krallığı*.

Quentin Tarantino (1963-...): Amerikalı film yönetmeni, oyuncu ve iki Oscar ödüllü senarist. Bazı filmleri: *Ucuz Roman*, *Kill Bill*, *Günah Şehri*, *Zincirsiz*, *Rezervuar Köpekleri*.

David Lynch (1946-...): Amerikalı yönetmen ve ressam. Filmlerinde işlediği temalar, anlatım tekniği ve rüya/kabus sekanslarını kullanması bilinçdışı yönetmeni olarak tanınlanmasına neden olmuş ve genellikle filmleri psikanalitik yaklaşımla incelenmiştir. Bazı filmleri: *Mulholland Çıkmazı*, *Mavi Kadife*, *Silici Kafa*, *Fil Adam*, *İkiz Tepeler*.

Wim Wenders (1945-...): Alman yönetmen, oyun yazarı ve yapımcı. Bazı filmleri: *Berlin Üzerindeki Gökyüzü*, *Bulutların Ötesinde*, *Paris Teksas*, *Pina*.

David Fincher (1962-...): Amerikalı yönetmen. Bazı filmleri: *Dövüş Kulübü*, *Ejderha Dövmeli Kız*, *Kayıp Kız*, *Bejamin Button'un Tuhaf Hikayesi*.

Jean-Luc Godard (1930-...): Fransız ve İsviçreli yönetmen ve eleştirmen. Fransız yeni dalga akımının en önemli temsilcilerindendir. Bazı filmleri: *Serseri Aşıklar*, *Alphaville*, *Hayatını Yaşamak*.

Sam Mendes (1965-...): İngiliz sinema ve tiyatro yönetmeni. Bazı filmleri: *Amerikan Güzeli*, *Azap Yolu*.



Samuel Beckett (1906-1989).

Kaynak: www.biography.com



Italo Calvino (1923-1985).

Kaynak: upload.wikimedia.org



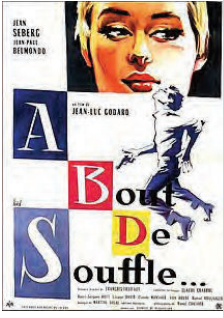
Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (Se una notte d'inverno un viaggiatore) 1. Basım Kapağı.

Kaynak: upload.wikimedia.org



Ucuz Roman (Pulp Fiction) 1994.

Kaynak: tr.wikipedia.org



Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle) 1960.

Kaynak: tr.wikipedia.org

Ressamlar

Andy Warhol (1928-1987): Pop-art akımının en önemli temsilcilerinden olan Amerikalı ressam, film yapımcısı ve yayıncısı. Bazı eserleri: *Marilynler*, *Double Elvis*, *Campbell'in Çorba Konserveleri*.

Jeff Koons (1925-...): Amerikalı heykeltıraş ve ressam. Sıradan nesnelerin reproduksiyonlarını üretmekle tanınır. Bazı eserleri: *Balon Çiçek*, *Lale*, *Yavru Köpek*.

Sigmar Polke (1941-2010): Alman ressam ve fotoğrafçı. Çalışmaları postmodern realizm içinde görülür. 42.Venedik Bienali'nde ressamlar için önemli olan Goldener Löwe Ödülü'nü almıştır. Bazı eserleri: *İki Palmiye*, *Kamp*.

Robert Rauschenberg (1925-2008): Amerikan ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, baskıcı ve performans sanatçısıdır. Bazı eserleri: *Monogram*, *Kanyon*, *Retro-active*.

Resim 7.7

Eight Elvises (Sekiz Elvis), Andy Warhol, 1963.

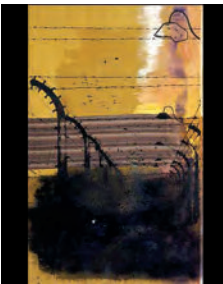
Kaynak: learnodo-newtonic.com



Müzisyenler

John Cage (1912-1992): Amerikalı besteci, filozof ve yazar. Seslerin kurallı bir şekilde örgütlenmesine karşı olan sanatçı modern müziğin kural koyucu yapısına meydan okur. Herhangi bir sesin müzik meydana getirebileceği düşüncesinden hareketle 1952 yılında bestelediği üç bölümden oluşan 4'33 isimli müzik yapıtı çevreden alınan seslerle oluşturulmuştur. Bazı eserleri: *4'33*, *0'00*, *Six Melodies*.

Igor Fyodorovich Stravinsky (1882-1971): Rus kökenli Amerika ve Fransa vatandaşı olan besteci, piyanist ve orkestra şefi. 20. Yüzyıl müziğinin en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilir. 1913 yılında tamamladığı *Bahar Ayini* isimli eseri armonik yapısı, asimetrik ve değişken ritmik yapısıyla müziğe marjinal ve yıkıcı yenilikler getirmiştir. Vurmalı çalgıları şiddetli ritim teknikleri kullanması ve coşkusu ile Postmodernist müziğin habercisi olarak görülür. Bazı eserleri: *Bahar Ayini*, *Pulcinella*, *Abanoz Konçertosu*, *Üç Bölümlü Senfoni*.



Sigmar Polke, *Kamp* (Camp), 1982.

Kaynak: ppartfulthinking.org

Özet



Modernizm ve postmodernizm kavramlarını açıklamak

Modernizm, Descartes'la başlayan modern felsefe geleneği; nesnel bilgi ve bilen/akıl sahibi öznenin hakim olduğu felsefedir. Modernite Foucault'nun tanımıyla, geleneğin sorgulanması veya reddinin, bireycilik, özgürlük ve resmi eşitliğe verilen önceliğin; sosyal, bilimsel ve teknolojik ilerlemeye ve insanların mükemmelleşmesine olan inancın; rasyonelleştirme ve profesyonelleşmenin; feodalizmden kapitalizme ve piyasa ekonomisine yönelik bir hareketin; sanayileşme, kentleşme ve sekülerleşme; ulus devlet ve onun kurucu kurumlarının ve gözetim biçimlerinin damgasını vurduğu bir dönemdir. 1960larda modernitenin çöküşüyle birlikte postmodernite başlar. Felsefi düşüncede postmodernizm temelde felsefenin başlangıcından beri ön plana çıkartılan logos merkezci düşünceye itiraz eder. Batı dillerinde "post-" "sonrası" anlamı veren bir ön ektir, yani postmodernizmin kelime anlamı "modernizm sonrası" dır. Ancak postmodernizmin modernizmle ilişkisi bundan çok daha karmaşıktır. Kimi zaman modernizmin tükenişinden sonra doğan yeni bir felsefe, kimi zaman ona itiraz eden bir yapı (anti-modernizm) olarak karşımıza çıkar. Postmodernizm Descartes'ın kartezyen özne anlayışına, Kant'ın evrensel ve aydınlanmacı akıl düşüncesine, Hegel'in "rasyonel olan gerçektir, gerçek olan rasyondur" ilkesine karşı çıkar ve zihinden bağımsız bir nesnel gerçeğin varlığını reddeder. Böylece postmodernizm felsefenin üzerine oturduğu "büyük anlatılar"ı reddeder ve gerçeğin kurgu olduğunu iddia eder. Mimariden müziğe, resimden edebiyata, sosyolojiden psikanalize uzanan pek çok alanı dönüştürür ve yeniden tanımlar.



Postmodern edebiyatın özelliklerini ve temel kavramlarını açıklamak

Postmodernizm nesnel bilgiyi, onu bilen akıl sahibi özneyi reddeder; en geniş anlamıyla, "büyük anlatılara inançsızlık"tır. Modernizmden postmodernizme geçiş bu büyük anlatıların, yani insanlara yüksek değerleri, bilgiyi, gerçeği, inancı telkin eden "büyük öyküler"in sorgulanmasıyla olmuştur. Postmodern edebiyat da nesnelliği, tek merkezliliği, modernizmin sarsılmaz bireyciliğini ve bireysel üslubu, bütüncüllüğü, yüksek kültür-kitle kültürü ayrımını reddeder; bunu yapısına yansıtır. Taklit ettiği bir gerçek yoktur, taklit ve gerçek aynı şeye dönüşmüştür, gerçek artık

gerçekdışıdır, her şey kopyadır. Geleneksel sanatın değerler sistemi böylece yıkılmıştır çünkü orijinallik yoktur. Yaşadığımız çağda yapılabilecek en iyi şey anlamı reddetmektir. Postmodern edebiyat çoğulcudur, eserlerde de türler arası geçişlilik vardır, gerçekliğin yitirilişinin bir yansıması olarak kurmaca, kurmaca olduğunu yansıtır. Bütünlüklü ve tutarlı olmaya çalışmaz, parodi, pastiş, kolaj, montaj, metinlerarasılık belli başlı teknikleridir.



Postmodernizmin temsilcilerini ve eserlerini sıralamak

Postmodernizmin kuramcıları (ya da kuramlarıyla postmodernizme yol açmış olanlar) arasında Derrida, Lyotard, Baudrillard, Foucault gibi isimler sayılabilir. Edebiyat alanında ise Gülün Adı, Foucault Sarkacı gibi eserleriyle tanıdığımız Umberto Eco, New York Üçlemesi'nin yazarı Paul Auster, postmodern romanın hemen bütün özelliklerini göster Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu adlı eseriyle Italo Calvino, Dövüş Kulübü adlı romanının filme çekilmesiyle dünyaca üne kavuşan Chuck Palahniuk, Kara Kitap, Beyaz Kale, Benim Adım Kırmızı gibi romanlarıyla tanıdığımız Nobel ödüllü Türk yazar Orhan Pamuk önemli temsilcilerdir.

Sinemada Godard, Lynch, Tarantino, resimde pop-art'ın önemli ismi Andy Warhol, müzikte John Cage önemli postmodern sanatçılardır.

Kendimizi Sıneyalım

1. Postmodern bir anlatıda, yazar çeşitli yollarla hikâyesinin kurgu olduğunu hatırlatabilir ve ya da hikâyenin yazılma sürecini hikâyeleştirebilir. Buna ne ad verilir?

- Çoğul gerçeklik
- Anlatı evreni
- Üstkurmaca
- Yabancılaştırma
- Anlatıcı konumu

2. Aşağıdakilerden hangisi postmodern romanın bir özelliği **olamaz**?

- Çoklu bakış açısını kullanımı
- Parodi, kolaj ve pastişe yer verilmesi
- Kurguda boşlukların olması
- Kurmacanın kurmaca olduğunu bilmesi
- Üslup ve kurguda bütüncüllük

3. Postmodernizmin düşünsel zeminini aşağıdakilerden hangisi en iyi tarif eder?

- Metafizik, sezgicilik, bilinemezlik eğilimi
- Modernizmin gelenekseli yok etmesine yönelik tepki
- Modernizmin değerlerine yönelik kuşkululuk ve eleştiri
- Evrensel kültür yerine yerel kültürün ön plana çıkarılması
- Geleneksel ideolojilere ve değerlere karşıtlık

4. Postmodernizmin ortaya çıkışında aşağıdakilerden hangisi etkili **değildir**?

- Sömürgelerin bağımsızlığını kazanması
- Kadın hareketinin güçlenmesi
- Tüketim kültürünün değişmesi
- Üretim modellerinin değişmesi
- Sosyal sınıfların ortadan kalkması

5. Postmodernizmin gerçeklik anlayışı aşağıdakilerden hangisidir?

- Tek ve değişmez bir evrensel gerçek yoktur.
- Gerçek akılla değil sezgiyle kavranabilir.
- Gerçek, deney ve gözlemlerle kavranabilir.
- Gerçek bilimle kanıtlanmadığı sürece metafiziktir.
- Gerçek ancak din aracılığıyla kavranabilir.

6. Gerçek ile kopya olanın ilişkisi bakımından Baudrillard'ın simülakra kavramına postmodern edebiyatta karşılık gelebilecek teknik aşağıdakilerden hangisidir?

- Parodi
- Pastiş
- Kolaj
- Çoklu anlatım
- Melezleme

7. Aşağıdakilerden hangisi Lyotard'ın "büyük anlatı tanımına uyar?

- Kadın hareketinin gelişmesi
- Aklın bilgi edinme yollarından sadece biri olması
- Azınlık haklarının tanınması
- Demokrasinin en iyi yönetim şekli olması
- Gerçekliğin tek merkezli olmaktan çıkması

8. Postmodernizmin araç ve yöntemlerini estetik modernizminden ayıran en önemli özellik aşağıdakilerden hangisidir?

- Başka bir kültürel bağlamda kullanılmaları
- Kırılma ve süreksizliğin başlaması
- Kronolojik zamanın bozulması
- Kurmacanın oluşumunun öykülenmesi
- Belirsizlik ve düzen karşıtlığı

9. Toplumun heterojenleşmesi ve demokratikleşmesi ile nesnel gerçeklik algısının değişmesi postmodern romanda kullanımına yol açmıştır.

Boşluklara aşağıdakilerden hangisi gelmelidir?

- Metinlerarasılığın
- Çoklu bakış açısının
- Makineleşmiş karakterlerin
- Popüler biyografinin
- Tarihselciliğin

10. Postmodernizmde metnin anlamını belirleyen

Boşluklara aşağıdakilerden hangisi gelmelidir?

- Yazardır.
- Metindir.
- Bağlamdır.
- Okurdur.
- Akımdır.

Yaşamın İçinden



(Jean Baudrillard'la bir söyleşiden)

(...)Soru-(Toplumsal)'Okuma Kodları'nın değiştirilmesi-ne büyük önem veriyor ve 'yeni okuma kodları getirmek gerekir' diyerek New York'taki Porto Rico'luların ve Zencilerin hareketlerini örnek olarak veriyorsunuz. Bu konuda neler söyleyebilirsiniz?

Jean BAUDRILLARD- O sıralarda (1976) koddan bu şekilde söz ettiğim bir gerçek. Ancak bugün aynı şeyleri söyleyebilir miyim bilmiyorum. Üstelik bu konu semiyologların alanı içinde bulunuyor. Eğer var olan koda egemen değilsek yenisini bulmak gerektiğine inanıyorum. Eğer kod terimini bırakmak gerekirse belki de çok eskidiği içindir... Belki de yeni oyun kuralları bulmak gerekiyor... Kod sözcüğü aynı zamanda semiyolojik okuma ve çözmeye doğrudan bağlıdır. Hangi kod olursa olsun aynı düşünce geçerlidir. Çünkü kodlaştırmayla sınırlandırmalar, belirlemeler olduğunu sanıyorum. Ancak bir yerde sistemleştirme zorunluluğu var aksi takdirde kod diye bir şeyden söz edemeyiz. Bir kez daha yineleyeyim, beni şu anda ilgilendiren şey kodların neden çoğullaştırılmayacağı sorusu ki, bu da 1970'li yılların ideolojik konumundan kaynaklanmaktadır: düşüncelerin çoğullaştırılması, şeylerin merkezlerinin kaydırılması, vs. Bütün bunlar iyi, güzel ancak ben bu çoğullaştırmanın şeylerin merkezini parçalayıp dağıtabileceğinden pek o kadar emin değilim. Çünkü o zaman alt-kodlar, alt-kültürlerden başka bir şey yoktur. Beni ilgilendiren şey.. ancak.. bu.. belki de bir ütopya, her türlü simgesel düzene boyun eğmeyen her şeydir. Benim simgesel olarak nitelendirdiğim şey biraz da budur. Her türlü koda boyun eğmeyen şeydir bu. Ancak simgesellik üstüne o kadar çok şey söylendi ki, artık o günkü simgesellik bugün aynı anlamı taşımıyor. Çünkü önce dilbilimsel ve daha sonra Lacancı bir terim oldu. Benim için ise ayrılmayıcı karşıtlıkları yıkan bir terimdi. Öyle ise amaç şeylerin her türlü kodlanmış okunuşunu bozmak ve böylelikle simgesel düzenin kendisinde ani (brutal) bir zayıflık olup olmadığını görebilmeye çalışmaktı. Yine aynı doğrultuda devrimci eylemlere baktığımızda (her türlü devrimci eylemin) baştaki iktidara karşı tarihsel olumsuzluk anlamında bir karşı koyma değil simgesel bir düzeni bozan bir eylem olup olmadığını sormak, bir tür gösterenlerin egemenliğini yıkmaktı. Şimdi bir kodu, bir diğerine karşı kullanmanın pek bir yerlere götürebileceğine inanmıyorum. Bütün bunlara evet, ancak önemli olan bu değildir. Çünkü olaylar gerçekte acaba kodlara boyun eğiyorlar mı? Acaba arada başka bir şeyler yok mu? Beni ilgilendiren şey az önce söylediğim gibi her türlü simgesel düzene boyun eğmeme olayıdır diyebilirim. Örneğin Séduction adlı yapıtımda bundan söz ediyorum. Çünkü, "baştan çıkarma/ayartma" her türlü simgeselliğe ya da onun oluşumuna karşı geliyor.

Soru- (Özellikle 'soyut sanat' konusunda) Sanatın öldüğünü söylüyorsunuz. Açıklamanızı biraz genişletebilir misiniz?

Jean BAUDRILLARD- Orada (1976) 'Sanatın Ölümü' sorununu pek çok şeyin ölmüş olduğu anlamda ele alıyorum. Bu özgün yanılsama alanı öyle sanıyorum ki artık eskisi gibi büyük harflerle yazılma yasallığını (yitirme anlamında) yitirdi (pek çok şeyi yitirdi doğal olarak) ve bir tür simülasyon uğraşlarından birine dönüştü. Bu anlamda modadan, iletişim araçlarından ve her türlü anlam üretim biçiminden ayırmanın güç olduğu bir üretim biçimine dönüştü. Öte yandan anlam üretimi ve üretim biçiminin işleyiş yöntemleri konusunda soru sormağa başladığı andan itibaren sanat da benzer bir tuzağın içine ve yaralar alabilecek bir duruma düştü. O andan itibaren artık kendisine sanat denemeyeceği de ortaya çıktı. Bunu söyleyen ilk ve tek kişi de ben değilim.

Mustafa ALTINTAS- Sanatın gücünü (autorité) yitirdiğini söylediniz, acaba sanatın gerçekten bir gücü var mıydı?

Jean BAUDRILLARD- Söylemek istediğim güç iktidar anlamında bir güç değil, bir tür bi 'aura'dır. Onun bir yasallığı vardır, çünkü gerçek belli bir şekilde var olduğu ölçüde, sanat, imgeleri egemenliği altında tutuyor.. Ancak 'gerçeğin' gerçekliğini yitirdiği varsayımından yola çıkarak onun yeniden canlandırılabilirliği sorunsalıyla karşılaşmaktayız. Bu andan itibaren sanatın (Cézanne'dan bu yana, XIX.yüzyıldan sonra) kendi yok oluşunu ve kendi yok oluşu üstünde oynadığını söyleyebiliriz. Sanat artık klasik geleneksel sanat için söylendiği gibi, yeniden canlandırma aracılığıyla estetik bir zevk alma değildir. Bir tür yok oluşun büyüğü gibi bir şey bu. Ancak onun kendi kendini yadsıdığını Hegel çok daha önce söylemişti. Bunu Baudelaire de söyledi.

Mustafa ALTINTAS- Sanat bence her zaman için kendi varlığına karşı geldi. Sanatın yok oluşundan söz etmek gerekirse onun (burjuvallaşan) kentleşmeyle birlikte yok olmağa başladığını söyleyebiliriz. Böyle bir sanat için arı sanat denebilir mi acaba?

Jean BAUDRILLARD- Öyleyse böyle bir sanat estetik bir özelliğe bile sahip değildir. Ben dıştan bir güdülemeye inanıp inanmama konusunda şüpheciyim (pop art, hypergerçekçilik, vs.) ve sorun artık estetik bir bakış açısı değildir, güzel çirkin, vb.. Yeniden canlandırılmanın öldürülmesini (ölümünü) yadsıyıcı bir değerlendirme anlamında ele almak gerekir. O, kendi ölümünü oynuyor. Kendi ölümü üstünde spekülasyon yapıyor.

Soru- Bütün bir toplum gibi.

Jean BAUDRILLARD- Evet, arada büyük bir fark yok.

Soru- Yapıtlarınızın hemen tümünde süreklilik olarak şu gösteren/gösterilen arasındaki ayırıcı çizgiyi ortadan kaldırmaya çalıştığınız ileri sürülebilir. Onları ‘kalıntı’ bırakmak için kaynaştırmaya çalıştığınız söylenebilir mi?

Jean BAUDRILLARD- Evet, gösteren/gösterilen ikilisiyle biraz uğraştım. Hatta bir tablo bile yaptım. Diğerleri arasında bu ayrımı da ortadan kaldırmaya çalıştım. Örneğin yazın kuramının çözümünde ilginç bir şeydi... Çünkü bu engel bir psikolojik düzende olduğu gibi göstergenin bilinç altına itilmiş yanıydı. Evet, bir yerde kalıntıların bulunmadığı, bırakılmadığı bir noktaya varmak istedim.

Soru- Sizce Batıda bu (çizgiler) engeller koyma saplantısı nereden kaynaklanıyor?

Jean BAUDRILLARD- Herhalde dünyanın düzeninden kaynaklanıyor. İyi, kötü nereden geliyor? Tarihsel açıdan gösteren/gösterilen ikilisinin varlığı XVII. yüzyıldan sonra söz konusu olmaya başladı. Ancak dilbilimciler bunun her zaman böyle olduğunu söyleyeceklerdir. Oysa bu doğru değildir. Çünkü çözümler bu terimlerle yapılmaya başlandığı anda ortaya çıkmışlardır.

Soru- Tribal toplumlarda böyle bir ayrımın bulunmadığını zaten biliyoruz.

Jean BAUDRILLARD- Evet, terimin büyüklü bir anlamda kullanılmasında bu tür bir ayrım yok. Gösterge neyse odur. Gücü de bu özelliğinden gelmektedir. Bir anlama ya da bir başka şeye göndermiyor. Bu engeli ortadan kaldırmaya çalışarak göstergenin saçmalığı içindeki gücünü de göstermek istedim. Acaba anlam iletiminin dışında örneğin, yine göstergeler aracılığıyla mı iletişim kuruyoruz? Söz konusu olan, anlam iletiminin ötesine geçebilmektir. Evet, iletişimin bugünkü anlamında her yerde ve her şeyde iletişimi bulmak olası. Anlam yok, ancak her yerde anlam üretiliyor. Böylelikle de anlamdan yola çıkmayan bir başka sembolik değiş tokuş sayılabilecek bir iletişim biçimi de bütünüyle bir kenara itilmiş oldu. Olaya buradan baktığınızda anlam olduğu zaman, anlamı olmayan kalıntı özelliği kazanıyor. Bilinçaltına itilmiş oluyor, kendisiyle biraz uğraşıyor hepsi bu. Anlamın ipoteğinden geçmeyen bir işleyiş biçimindeyse bir kalıntı olmuyor. Her şey geçiyor. Geçmesi gerektiğine inanıyorum. Bu belki de bir ideal, nostaljik bir ütopya ancak en azından bir varsayım üretilebileceğini düşünüyorum. Dilyetisini yalnızca bir iletişim aracı olarak düşünmeyle yetinmemek gerektiği kanısındayım. (...) (2008, s. 90-92)

Kaynak: Adanır, Oğuz. (2008) "Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler". Hayalet Kitap: İstanbul.

Okuma Parçası 1

"-Yengeç mi arıyorsun? Dedi Medardo, ben ahtapot avlıyorum. Avladığı ahtapotları gösterdi. Kocaman, koyu renkli ya da beyaz ahtapotlardı. Bir kılıç vuruşuyla ikiye bölünmüşlerdi, ama dokunaçlarını oynatmayı sürdürüyorlardı.

-Bütün olan her şey böyle ortadan bölünebilecek olsa, dedi, kayalara dizdiği, çırpınan yarım ahtapotları okşayan dayım, herkes körelmiş, cahil bütünlüğünden sıyrılırdı. Bütünken, her şey doğal, bulanık, hava gibi saçmaydı benim için; her şeyi gördüğümü sanıyordum, oysa gördüğüm kabuktu sadece. Sen de bir gün kendinin yarısı olursan, ki olmanı dilerim evladım, tam beyinlerin sıradan akıllarının ötesinde neler bulunduğunu anlarsın. Kendinin, dünyanın yarısını yitirmiş olacaksın, ama kalan yarı, bin kez daha derin, daha değerli olacak. O zaman sen de, her şeyin kendin gibi bölünmesini, parçalanmasını isteyeceksin, çünkü güzellik de, bilgi de, adalet de ancak parçalara bölünmüş olanda vardır." (1991, s. 58.)

Kaynak: Calvino, Italo. (1991). *İkiye Bölünen Vikont*. (Çev: Rekin Teksoy). İstanbul: Can Yayınları.

Okuma Parçası 2

Marcovaldo Süpermarkette

Akşam saat altıda, kent tüketicilerin eline düşüyordu. Gün boyunca, üretken insanların başlıca uğraşı üretmektir: tüketim malları üretiyorlardı. Belirli bir saatte, sanki bir düğmeye basılmış gibi üretimi bırakıyor, dışarı fırlıyorlardı! Tüketmeye veriyorlardı kendilerini. Her gün, sallanan kırmızı sucuklar, tavana yükselen porselen tabak kuleleri, tavuskuşu kuyruğu gibi kıvrımlar yaparak açılan kumaş toprakları, daha ışıklı vitrinlerin ardına yığılıp boy gösterir göstermez, tüketici kalabalığı, sergiyi bozmaya, kemirmeye, ellemeye, yağmalamaya geliyordu. Bütün kaldırımlarda, revaklarda kesintisiz bir akıntı yılan gibi kıvrılıyor, herkesin birbirinin kaburgalarına sanki düzenli bir piston gibi vurduğu dirseklerle devinerek, mağazaların camlı kapılarından içeriye bütün tezgâhların çevresine uzanıyordu. Tüketin! Malları alıyor, yerlerine bırakıyor, tekrar alıyor, elleriyle çekiyorlardı; tüketin! Solgun yüzü tezgâhtar kızları tezgâhların üstüne çamaşırlar yaymak zorunda bırakıyorlardı; tüketin! Renkli sicim çileleri topaç gibi dönüyor, çiçekli kâğıt tabakaları kanat çırpıp gibi havalandırılıyor, alınanları her biri fiyonk düğümlü küçük paketler ve küçük paketler, paketler ve paketler, büyük paketler halinde sarmalıyorlardı. Büyük paketler, küçük paketler, çantalar, küçük çantalar kasanın çevresinde sıkışıp çevriniyorlardı, eller çantaların içinde para çantalarını, parmaklar para çantalarının içinde bozukluk arıyordu ve altta bir bilinmeyen ayaklar ormanı ile palto etekleri arasında, artık ellerinden tutulmayan çocuklar kaybolup ağıyorlardı.

(...)

Süpermarket büyüktü, bir labirent gibi girintili çıkıntılıydı, içinde saatlerce, saatlerce dolaşılabilirdi. Ellerin altında bu kadar erzak olunca, bütün kışı sokağa çıkmadan geçirebilirlerdi. Ama hoparlör müziği kesmişlerdi: "Dikkat! Dikkat! On beş dakika sonra süpermarketimiz kapanıyor! Bir an önce kasaya gelmeniz rica olunur!" diyorlardı.

Yükten kurtulmanın zamanı gelmişti: ya şimdi olurdu bu iş, ya hiç. Hoparlörün çağrısı üzerine, sanki yeryüzünün son süpermarketinin son dakikaları söz konusuymuş gibi müşteri kalabalığı çılgın bir aceleciliğe kapılmıştı, her şeyi almak mı, orada bırakmak mı istedikleri anlaşılmıyordu, Marcovaldo ile karısı, çocukları bu durumdan yararlanarak, yiyecekleri raflara koyuyorlar ya da başkalarının arabalarına bırakıveriyorlardı. Geri verme biraz rastgele oluyordu, sineklik salam rafına, koca bir lahana pastaların yanına bırakılıyordu. Bir kadının, yiyecek arabası yerine, içinde yeni doğmuş bir çocuk bulunan bir çocuk arabası ittiğini fark etmeyip arabaya bir şişe şarap koydular.

Tatlarına bile bakmadan bütün nesnelerden yoksun kalmak yüreklerini parçalıyordu. Bu nedenle bir mayonez tüpünü yerine bırakırken, ellerinin altına bir hevenk muz geliyor ve alıveriyorlardı; ya da kocaman bir naylon fırçanın yerine kızarmış bir tavuk; bu sistemle, arabaları boşaldıkça doluyordu.

Aile yiyecekleriyle birlikte yürüyen merdivenlerden çıkıp iniyor, ama her kadın, her yanında, çıtırtılı bir hesap makinesini dışarı çıkarmak isteyen herkesin üstüne bir makineli tüfek gibi çeviren, nöbetçi kasa görevlisi kızın bulunduğu zorunlu çıkış yerleriyle karşılaşılıyorlardı. Marcovaldo ile ailesinin dolaşması gittikçe kafesteki hayvanların ya da duvarları renkli panolu aydınlık bir cezaevindeki tutukluların dolaşmasına benzemeye başlıyordu.

Bir yerde duvar panoları sökülümüş, bir ayaklı merdiven, çekiçler, marangoz, duvarcı donanımları bırakılmıştı yere. Bir kuruluş, süpermarketi genişletiyordu. Çalışma saati sona erince işçiler her şeyi olduğu gibi bırakıp gitmişlerdi. Marcovaldo ileriye gidip duvarın deliğinden geçti. Karanlıkta burası; ilerledi. Ailesi de, arabalarla birlikte onu izledi.

Arabaların lastikli tekerlekleri, sanki kazılmış, yer yer kumlu bir tabanda, ardından da tahtaları sökülümüş bir döşemede yol alırken sıcıyorlardı. Marcovaldo bir tahtanın üzerinde dengeli bir biçimde gitmeyi başarinca öbürküler de onu izlediler. Birden önlerinde, arkalarında, üstlerinde, altlarında uzaklara serpilmiş bir sürü ışık ve çevrelerinde boşluk gördüler.

Yedi katlı yapıların yüksekliğinde bir iskeletin üstündeydiler. Pencerelerin, ilanların, tramvayların hava yayının elektrik pırlıltılarıyla, kent ayaklarının dibinde ışıklar içinde uzanıyordu; ayrıca tepelerinde yıldızlı gökyüzü ile radyo istasyonlarının kırmızı antenleri vardı. İskele, üstüne binen yükün ağırlığıyla titreşiyordu. Michelino: "Ben korkuyorum!" dedi. Karanlıktan bir gölge öne çıktı. Koskocaman bir ağızdı, dişleri yoktu, uzun,

metal bir boyundan uzanıyordu; bir vinçti. Üstlerine doğru indi, alt çenesini iskelenin kıyısına dayayıp durdu. Marcovaldo arabayı eğdi, yiyecekleri demirden boğaza boşalttı, ileriye yürüdü. Domitilla da aynı şeyi yaptı. Vinç ağızını kapattı, süpermarketten kaldırılan her şey içindeydi, sonra makaralarını gıcırdatarak boynunu geri çekip uzaklaştı. Aşağıda, büyük süpermarkette satılan ürünleri satın almayı özendiren ışıklı renkli yazılar, yanıp dönüyorlardı." (1991, s. 103.)

Kaynak: Calvino, İtalo. (1991). *Marcovaldo ya da Kentte Mevsimler*. (çev. Rekin Teksoy) İstanbul: Can Yayınları.

Okuma Parçası 3

ÇEKİDEN ERİNCE GİDEN BİR YOL VAR MI Kİ?

Duvarlar bölücü, kapatıcı, kapayıcı olmayabilir de bir yaştan sonra. Hep gereklidirler, ama aşılırlar. Herhangi bir şeyi seçebilmek için, içimizden çizmeğe çalıştığımız sınırlara dönmüşürler. Bu sınırın esnekliği, dalgalılığıdır onları ilginç kılan. Duvarları aşıp kaçmak vardır. Duvarları aşıp girilmez yerlere girmek olduğu gibi. Duvarıyan masalları bu izleklerle ilişkilidir. İnsan iz bırakmak ister. Tarih "yapar", sanat yapıtları koyar ortaya, anısı kolay kolay silinmeyen iyilikler ya da kötülükler eder. Yazı bırakır, çizi bırakır, üremeyi soya dönüştürür, kanlı (ya da boyaya, çamura bulanmış) elini basar bir duvara, bir taşa, bir kağıda.

Bırakabilecek her izi sayacak değiliz elbet. Ama "ele veren" izleri de, ancak bellekle yaşayabilen izleri de anmak, büsbütün gereksiz olmayabilir.

El basmak gibi ilkel bir iz bırakış, gerçekte, daha karmaşık, daha görkemli izler bırakmak isteyenlere bir uyarı idi ama bu uyarıya kulak vermek, az kişinin başarabildiği bir iş olmuş... İz kalmışsa, daha ne istenir? Oysa izi bırakan hep adıyla sanıyla anımsanacağını sanmıştır.

Bunu da başarılan var ama bu ad bu san ne kadar dayanıklı? Bir düşüsek ya...

Ressam, imzalarsa da, imzalamasa da, resmine sık sık elini, bir biçimde, basar. Akyavaş, kan çağrıştıran kırmızı el-basmaları eksik etmiyor; binlerce başka ize, başka ime, elleri de katıyor. Kan çağrıştıran bunca kırmızı (çizgi, leke, damla), izleri ime dönüştürüyor. Bir "oradan-geçiş", anlam alanının sınırından içeri giriveriyor. Bir harf, bir yazı yüzmeğe başlıyor rengin içinde. Sonrası baş döndüren bir çevrinti...

Bir harf, bir yazı yüzmeğe başlıyor. Rengin içinde önce. Hemen ardından, yüze çıkıp dönmeğe başlıyor. Baş yukarı, baş aşağı. Bildik harfler, bildik yazılar; ama yabancı. Her şeye yabancı. Belki bu yabancılıklarıdır onları başlı başına yaşar kılan. Ekin, yabancılığıyla katılır dünyaya. İnsanın en incelmış izi bu harf değil midir? Yazının en çıldırtıcısı okunamaz olanı değil midir?

Yaşamın simgeleriyle ekinin simgeleri hep iç içedir Akyavaş'ın resimlerinde; ama nerelerden kalkıp nerelere varmışlardır... Akyavaş'ın tarihinde Tarih, değişik biçimlerde göstermiştir kendini. Şimdi, bir adla, bir harfle, bir matematik imi ile yetinir gibi görünüyor.

Mugorgski'ye bir selâm. "Promenade". Ama resimlerin birinden ötekine gitmiyoruz. Olsa olsa hepsinin oluşturduğu bir denize dalar, o denizin içinde gezer gibi gitmek istiyoruz artık, bir imden bir rengin çeşitli katmanlarına. Sol fa sibemol. Bildik yazılar okunamıyorsa, aynı oyunları içinde okunurluklarından sıyrılabilirdikleri içindir. Yüzeyler inceliyor sanki. İnceliyor da ardını değil, olmayacak bir şeyi, içini gösteriyor. Derinlik değil bu. İçin sezilir hale geldiği bir yere zamana ulaşıyor gibiyiz. Işık karşıdan değil, yandan değil, içten vuruyor.

Oysa, resimlerden birini kuşatan resim-çerçeve, sedefli, neredeyse güvercin göğsünü andıracak boyasıyla, bizi kandırmak, ışığın yandan geldiğine, gelip madeni bir yüzeye çaptığına inandırmak istiyor sanki. O çerçeve bizi başka türlü de şaşırtıyor: Resim nasıl durursa dursun başaşağı durduğunu sanabilirsiniz, çünkü sol üst köşede "Erol" imzasını hep başaşağı göreceksiniz. Elbette sağ alt köşedeki imza başyukarı durduğu için de, nasıl durursa dursun resmin "doğru" durduğunu da düşünebilirsiniz... Bir oyun üzerinde daha çok durulmaz; ama öğrendiğimiz, bizim de başaşağı durabileceğimizdir; ağırlığımızı, olağan, duruşumuzu unutup... En soyut bütünlükte, en soylu çemberin içinde yitebileceğimiz, ondan sonra da dört bir yana, yani her yana, ışıyabileceğimizdir. Surlar vardı, yıkıldı. Yıkılmadı; devrildi, savruldu. Kopuk eller, parmaklar –özellikle, parmaklar- vardı, kesilmiş, atılmış... Kurt kelleleri vardı, ağızları aralık, boyunları hâlâ zincirli. Bu kurt(köpek?) kellesinin dişli, gözlü bir eli de andırabilmesi bir şey daha demekte midir bize? Sallanan bir kılıcın yalımında, bir gülün yere düşmüşlüğünde, bir çırpıda bir öyküye girer, bir öyküden çıkardınız.

Öyküler gene var gibi; başka bir düzeyde anlatılan... Anlatılan da çoktan değişmiş ya...

Bir nesneler, yaratıklar dünyasından geriye pek bir şey kalmamış gibi. Canavarlar, iktidar yürütücüleri, savaşanlar, savaşçılar, düşüncenin oyunları... Uzaklaşmış hep. Geriye kalan, resimler, resimlerin resimleri, onların da resimleri. Gölgele. Kusursuz yalnızlıklar. Bir şeylerin evini, özünü, özeyi. Simgeler ya da... Bağlamlarından kopmuş, ilişkinin görölmez olduğu bir noktada birbirini çeken, iten, demir tozu simgeler...

Böylesi, okunmaz. Yaşanır. Ama sessizce.

Bir "şarkı"nda, Aktunç "Susarsam yalnız kalırım/Kırmızı kadar" diyor. Ozanla ressamın buluşma yeri kırmızı... Kırmızı ne kadar da çok!

Ses getirebilecek tek şey, yazılar; ama onlara da, kesinlikle, sessizce bakmak gerek. Yazıların altında bir taş kımıltısızlığı... Ardı yok-içi var diyorduk. Ancak girilebilir bir dünyadır bu. Çıkışı yoktur. Siz içine girdikten sonra dışı kalmamıştır. Dolanır durursunuz artık içinde.

İnsanın sanat adına yaptığı, başkalarına seslenmek adına yaptığı, bu dünyada kabul gören tek şey gibi görünüyor artık. Ama gerçekte gördüğümüz bunun da sureti midir? Ejderle boğuşan baturlar, uygarlıkları aşan, uygarlıklararası bir izlek olarak, ne kadar çok şeyi simgeleyebilmektedir!

Resmin karşısında durmak, artık yadırgatıcı. Baktığımı içinde geziyorum. Ne resim bir şey anlatıyor, ne onu yapan el. Ara ara o ele uyar gibi olsam da onun aradan çekilmesini bekliyorum. Bir yaşantıdır, olsa olsa, benim için bu resim-içi gezi. Yazıyla yaptığım, olsa olsa, bu yaşantıyı dile getirmeğe çalışmak... (1995, s. 51-54)

Kaynak: Karasu, Bilge. (1995). *Narla İncile Gazel*. İstanbul: Metis Edebiyat.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. c | Yanıtınız yanlış ise "Postmodern Edebiyatın Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. e | Yanıtınız yanlış ise "Postmodern Edebiyatın Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. c | Yanıtınız yanlış ise "Postmodernizmi Hazırlayan Koşullar" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. e | Yanıtınız yanlış ise "Postmodernizmi Hazırlayan Koşullar" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız yanlış ise "Postmodernizmi Hazırlayan Koşullar" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. b | Yanıtınız yanlış ise "Simülasyon ve Simülakra" ve "Edebiyatta Postmodernizm" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. d | Yanıtınız yanlış ise "Büyük Anlatıların Çöküşü" ve onun alt başlığı olan "büyük anlatı" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. a | Yanıtınız yanlış ise "Modernizmden Postmodernizme" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız yanlış ise "Postmodern Edebiyatın Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. d | Yanıtınız yanlış ise "Postmodern Edebiyatın Özellikleri" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Estetik modernizm, geleneksel sanatın nesnel bir şekilde yansıttığı varlıkları bozup çarpıtır, geleneksel estetik ölçülere, ilerlemeciliğe, akla, ahlâka meydan okurlar, şok edici, utanç verici, şaşırtıcı, yıkıcıdır. Bununla birlikte yüksek sanata inanmayı sürdürürler. Sanatçının merkezi konumu devam eder ve son derece birey merkezlidirler. Üsluba son derece önem verirler. Metne ya da sanata iç tutarlılığı olan organik bir bütün gözüyle bakarlar.

Sıra Sizde 2

Postmodernitenin ortaya çıkışının en önemli nedenlerinden biri toplumdaki demokratikleşme ve heterojenleşmedir. Artık geçmişte “aslı” olan ile “öteki” olan yan yanadır. Postmodern toplumda haberleşme imkanları artmış, üzerinde uzlaşılan doğrular azalmış, farklı fikir ve yaklaşımlara erişim dramatik şekilde artmıştır. Postmodern sanat bu yan yanalığı türlerarası sınırları ve yüksek kültür-kitle kültürü ayrımını ortadan kaldırarak cevap verir. Böylece artık “aşağı” ya da “bayağı” sanat diye bir şey kalmaz. Türler gibi farklı kültürlerin üretimleri de melezlenir. Melodram belgeselle fantezi tarihle birleşir. Nesnelerin sadece tüketilen değil aynı zamanda özneyi anlamlandıran ve şekillendiren bir göstergeler topluluğu olarak algılandığı tüketim toplumunun hızı ve nesnelerle ilişkisi sanata yansır. Pop kültür ürünleri, tüketim malzemeleri (Andy Warhol’un tablolarını düşünün) sanatın malzemesi olur.

Sıra Sizde 3

Öncelikle postmodern sanat kendini belirli kurallarla ve geleneklerle sınırlamaz, bunları bozar, bunlara kayıtsız kalır. Kendini ne hümanist sanat gibi yapıcı ve yol gösterici, ne de modernist sanat gibi tutarlı ve yıkıcı görür; derinliksiz olmaktan korkmaz hatta bunu tercih eder. Popüler kültür ürünlerinden bolca yararlanır, çeşitlilik, şaşırtıcılık, müstehtecenlik, ironi, abartı sunar. Türler arası geçişlerle adeta karnavallaştırılmış, dinamik, dönüşme halinde bir sanat kurar. Bütün bu özellikleriyle kitleleşir, ilgi çeker, tartışma konusu olur.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Baudrillard, J.(2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (çeviri: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Calinescu, M. (1988). *“Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies”*. (Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985).
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi. Tartışmalar/ Uygulamalar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Eagleton, T.(2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (çeviren: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gane, M. (1991). *Baudrillard. Critical and Fatal Theory*. London, New York: Routledge.
- Habermas, J.(2002). “Modernity, An Incomplete Project”. *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*. (editör: Hal Foster). New York: The New Press.
- Hassan, I. (1988). “Pluralism in Postmodern Perspective”. *Exploring Postmodernizm*. (Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985).
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn, Selected Writings on The Postmodern 1983-1998*. New York: Verso.
- Klages, M. (2012). “Postmodernizm”. <http://www.bdavetian.com/Postmodernism.html> Erişim tarihi: 10.12.2016.
- Lewis, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledgefalmer.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. (çeviren: Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum*. İstanbul: Ara Yayınları
- Sarup, M (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (çeviren: A. Baki Güçlü) Ankara: Ark Yayınevi.
- <https://ebookcentral.proquest.com/lib/anadolu/detail.action?docID=829509>.

8

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Osmanlı İmparatorluğu ile Batı ülkeleri arasındaki kültürel ilişkilerin başlaması, gelişmesi ve sonuçlarını yorumlayabilecek,
- Batı edebiyatında ortaya çıkan edebî akımların Türk yazar ve şairleri üzerindeki etkilerini ayrıntılarıyla betimleyebilecek, bildiklerinizi derleyebilecek,
- Tanzimat sonrası Türk edebiyatındaki farklı edebî grupları ve onların edebî türlerle ilgili ilke ve görüşleri hakkında benzerlik ve ayrımlarını açıklayabilecek,
- Cumhuriyet edebiyatı ve çağdaş Türk edebiyatının geldiği aşamayı değerlendirebilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Osmanlı-Batı İlişkileri
- Millî Edebiyat
- Batılılaşma
- Cumhuriyet Edebiyatı
- Tanzimat
- Edebi Akımlar
- Servet-i Fünûn
- Taklit ve Uyarlama
- Fecr-i Âti

İçindekiler

Batı Edebiyatında Akımlar II

Batı Edebiyatı ve Edebî Akımların
Türk Edebiyatındaki Etkileri

- GİRİŞ
- TANZİMAT EDEBİYATI ÖNCESİ BATIYLA KÜLTÜREL İLİŞKİLER
- BATI ETKİSİNDEKİ TÜRK EDEBİYATI

Batı Edebiyatı ve Edebî Akımların Türk Edebiyatındaki Etkileri

GİRİŞ

XIX. yüzyılın ortalarına kadar Arap ve Fars edebiyatının edebî tür ve izleklerinden beslenen Türk edebiyatı, bu dönem itibarıyla yüzünü Batıya dönme gereği duyar. Bu gereklilikte Osmanlı İmparatorluğunun girdiği savaşlarda olumsuz sonuçlar almasının rolü büyüktür. Özellikle Mısır'da Bonaparte'a karşı kaybedilen Mısır savaşları sonucunda devlet ve ordunun etkin işleyişinin sağlanabilmesi için teknik ve eğitimsel eksikliklerin giderilmesine yönelik olarak yetiştirilmek amacıyla Avrupa'ya gönderilen Türk gençler ve ülkeye çağrılan yabancıların farklı alanlarda getirdikleri kültürel canlılık sayesinde Avrupa, Osmanlının gözünde daha ilgi çeken bir hal alır.

Ne var ki, XVIII ve XIX. Yüzyıllarda *Batı* denildiğinde, belki de XVII. Yüzyılın getirdiği "Avrupa'nın her alanda en güçlü ülkesi" Fransadır, anlayışından hareketle akla gelen şey Fransa ve onun değerleridir. Gerçekten de İstanbul'un Türklerin eline geçmesinden sonra başlayan Rönesans hareketi dâhil, her türlü toplumsal, siyasal, düşünsel ya da edebî akımın Fransa üzerinden diğer coğrafyalara yayıldığı bir gerçektir. Bunda Fransa'nın Orta Avrupa gibi merkezi bir konumda yer alıp her yönden gelen entelektüel esintiyi toplayıp başka taraflara yönlendirecek konum ve yeteneğe sahip bir ülke olmasının payı büyüktür.

O halde, yapacağımız şey; "Batı edebiyatının Türk edebiyatına etkisi"nden hareketle özellikle XX. yüzyıl ortalarına kadar ezici bir üstünlükteki "Fransız etkisi"ni ortaya koymaktır. Günümüz Türk edebiyatı geldiği aşamada genelde Batı, özelde Fransız edebiyatının ne ölçüde etkili olduğunu, nasıl bir yön ve kabuk değişiminin gerçekleştiğini gözler önüne sermektir.

TANZİMAT EDEBİYATI ÖNCESİ BATIYLA KÜLTÜREL İLİŞKİLER

Osmanlının kültürel anlamda Avrupa'ya, özellikle Fransa'ya açılmasında başlangıç, Kanuni'nin 1525 yılında Osmanlıdan yardım isteyen annesinin mektubu üzerine I.François'ya yazdığı mektup ve onun sonuçlarıyla olur. Mektupla başlayan iki ülke arasındaki dostluk süreci uzun yüzyıllar sürecektir kapitülasyonların temelini de oluşturacak biçimde XVIII. yüzyıla kadar devam eder. III. Selim ve XVI. Louis arasındaki yazışmalar, bu kez XVI. Louis'nin Ruslara karşı yardım talebi ve bunu sonucunda İshak Bey'in Paris'te geçici olarak görevlendirilmesi dostluğu pekiştirirken, kültürel ilişkilerin de canlanması-na neden olur (Perin, 1916, s. 37).

Sadrazam İbrahim Paşa'nın öngörüsüyle III. Selim döneminde Avrupa'daki gelişmeleri yakından izlemek için Avrupa başkentlerine elçilikler açılmaya başlanır. İlk elçiliklerden biri Paris'te açılır ve ilk elçi Yirmisekiz Mehmed Efendi tayin edilir. 1720 yılı sonlarında

Fransa'ya gitmek için deniz yolunu tercih ederek ancak 1721 yılı Mart ayında büyük ilgiyle karşılandığı Paris'e ulaşan Mehmed Efendi, Parislilerin sosyal yaşamları, kurumlarının işleyişi, tiyatro ve opera gibi görsel sanatlara verdikleri önem konusunda duyduğu hayranlığı yazdığı mektup ve *Fransa Sefaretnamesi* adlı kitabında dile getirir. Bundan kısa süre sonra 1728 yılında Yirmisekiz Mehmed Efendi'nin oğlu Said Mehmet ve İbrahim Müteferrika'nın birlikte İstanbul'da açtıkları ilk matbaayla yabancı dilden sözlükler, Fransızca gramer kitapları gibi yayınlar basılmaya ve çoğaltılmaya başlanarak iki ülke kültürlerinin etkileşimi sağlanmış olur (Perin, 1916, s. 20-23).

Resim 8.1

Lale Devri
eğlencelerini gösteren
temsili bir resim

Kaynak: <http://www.hurriyetdailynews.com/>



Presiozite (Fr. Préciosité), 1650 ile 1660 yılları arasında genellikle Parisli aristokrat kadınların, dönemin yazar ve sanatçıların bir araya getirerek, halktan ve sıradan kişilerden farklı davranmak, farklı bir söylem biçimi kullanmak ve farklı giyinmek amacıyla sosyete salonlarında başlattıkları bir yaşam sanatı, bir güzelduyu biçimidir. Zamanla abartılan davranış biçimleri Molière gibi kimi yazarların yapıtlarında eleştiri malzemesi olmuştur.

III. Ahmet'le başlayıp II. Mahmut'la devam eden yenileşme çalışmaları sırasında etkilene ve öykünmeyle Kâğıthane Deresi etrafında inşa edilen köşkler, kurulan saray ve oluşturulan Sadâbad ortamı ve bununla gelen Lâle Devri'nin beyefendi ve hanımefendilerinin Batılı hemcinslerini taklidi, XVIII. yüzyıl başlarında Rusya'nın Doğulu anlayışı terk edip yüzünü Batı'ya çevirmesi ve bundan olumlu sonuç elde etmesi de Osmanlıda Batı hayranlığını tetikler. Bir yandan da Lâle Devrinin edebiyatı Fransız etkisine açılmış olur. Ne var ki bu etki fark edilecek düzeyde edebi ürünlerde görünmezken, kısmen XVII. yüzyıl Fransız **Presiozite** akımı içindeki bireylerin davranış biçimlerindeki gibi Osmanlı gençlerinin ve sosyetesinin davranış biçimlerinde kendini gösterir.

Bu devir hakkında kitap yazan Ahmet Refik, Fransız etkisinin boyutlarını şöyle ortaya koyar: "Sadâbad civarı az zamanda şenlendi. Derenin iki sahili beyaz ve zarif köşklele dolmuştu. Bu köşkler hep saray erkânınındı. XIV. Louis'in Versailles'ına Sadâbad adeta nazire teşkil ediyordu" (A.Refik, 1932, s. 40). "Köşkların planları Paris'ten, Fransa Sefareti tercümanı Monsieur Lenoir tarafından getirilmişti (...)" (s. 43). "İstanbul'da saray halkı ile beraber elçiler heyeti de zevk ve sefadan, parlak ziyafetlerden geri kalmıyorlardı (...)" (s. 75), diyerek, Versailles Sarayının küçük bir örneğinin oluşturulmasına ve oradaki yaşamın benzerinin sürdürülmüş olduğuna dikkat çeker. Bu nedenlerle Lâle Devri, Osmanlılar için kültürel bir uyanma devri olur. Toplumsal ve siyasi boyutlarda Fransa taklit edilen ülke haline gelir. III. Ahmet ve III. Selim dönemleri Osmanlı'nın ilk kez Avrupa'yı bu kadar yakından tanıdığı dönem olur.

III. Selim gibi aydın kimlikli hükümdarlar, ülkenin yönetimi ve kurumsal yapılarında değişiklik yapılması gerektiğinin ayırımına varır. Bu amaçla, 1769 yılında Mühendishane, 1773 tarihinde Bahriye Okulu, 1793'te Topçu Okulunun açılışı gerçekleşir ve 1774 yılı itibarıyla Osmanlı ordularının yenileştirme çalışmalarına katkı vermeleri için yabancı askeri

uzmanlar ülkeye çağrılır (Dino, 1978, s. 18). III. Ahmet (1757-1773) döneminde yenileşme hareketleri artar. XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluk düzeninin, Batılılaşma sürecine kendini uyarlama ve uydurma yüzü olur. Fransız Devriminin getirdiği temel kavramları Osmanlıya uyarlama ve yasalaştırma çabalarına girişilir (Özdemir, 1991, s. 29). İmparara torluğun çöküşünü durdurmanın ancak, Batılı yöntemleri benimsemek ve bunları ekonomide, kültürde, teknikte uygulamakla sağlanabileceğini savunan aydın bir kadro oluşur.

XVIII. yüzyılın sonuna doğru, dışişleri bakanı görevini sürdüren Atıf Bey, gerçekleşen Fransız İhtilali konusunda III. Selim'e sunduğu raporda ihtilali, Rousseau ve Voltaire benzeri **zındıkların** fikirlerinden etkilenen kişilerin yaptığı eylem (Okay, 1990, s. 46) olarak nitelendirse de, Fransız İhtilali, gerektiğinde halkın saray üzerinde ne derece etkili olabildiğini göstermesi açısından Türk aydını için yol gösterici olur, nitekim Tanzimat Fermanını okunmasına giden yol bu düşünceden geçer.

Aydınlanma Çağı Fransa'ya oranla yaklaşık bir yüzyıl öncesinde İngiltere'de başlar. Newton, Locke, Bacon ve Hobbes ilk olarak **ampirizmi** uygulamaya koyar, ardından Toland ve Tindol'un **sansüalizmi** devreye girer. Fransa'da ise özellikle XIV. Louis'nin 1715 yılında ölümünden sonra kısmen totaliter anlayışın gevşemesi üzerine geçmişin, ülke yönetiminin ve dinin sorgulamasını yapan İngiliz düşünür ve yazarlardan esinlenerek yazılan yapıtlar yayınlanmaya başlanır. Descartes, Bayle, Montesquieu, Voltaire, Rousseau ve Diderot Aydınlanma Çağının öncüleri ve militanları olur. Almanya'da Leibniz'in başlattığı bu dönem Gratius, Wolff, Thomasius, Lessing, Herder ve Kant ile devam eder. Ancak Aydınlanma Çağının entelektüel düşünceleri coğrafi ve kültürel yakınlıktan kaynaklanan bir gerekçeyle Türklere Fransız yazar ve filozoflar aracılığıyla, ancak XIX. Yüzyılda geçer. Bu gecikmenin nedeni, XVIII. Yüzyılda İngiliz edebiyatıyla doğrudan temasın olmaması ve Fransız edebiyatından çevirilerin daha geç dönemde başlamasıdır.

Bu bağlamda, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi, XVIII. Yüzyıl düşünce ve sorgulama akımlarından yeterince pay alamamış olan Türk aydını ve ülke yöneticileri, zorlayıcı unsurların gerektirdiği kurumsal yenilik çalışmalarından öte pek fazla bir şey gerçekleştiremez. Toplumun tüm katmanlarını ilgilendiren yenilikler ancak XIX. yüzyılda hayatın her safhasında görülmeye başlanır (Tanpınar, 1988, s. 64).

Türk-Fransız ilişkileri XVIII. yüzyıl sonu itibarıyla kültürel alanda sonuçlarını verir. 1793-1796 tarihleri arasında Londra büyükelçiliği de yapmış olan Mahmut Raif Efendi ve 1795 yılında kurulmuş olan askeri okulda öğretmen olan Seyyid Mustafa'nın yazdığı kitaplarla başlayan, sonrasında İstanbul'da oluşturulan Tercüme Bürolarının kurulması ve yapılan Fransızca tercümelerle gelişen kültürel birikim, 1839 Tanzimat Fermanıyla ülkeye getirilmek istenen reformların da kaynağını oluşturur. Bu sayede Türkiye'de yavaş yavaş tanınmaya başlayan Fransız kültürü, Türk edebiyatını da etkisi altına almaya başlar (Aksoy, 2008).

1832'de Babilî'de Tercüme Odasının açılması yabancı dilin ve dil bilenlerin önemi artar. Belli bir süre sonra Tercüme Bürosunun yanına her biri bir dil okulu niteliğine bürünen Mabeyn Kalemi, Tophane Kalemi ve Gümrük Kalemi gibi yeni dil bürolarının açılması, bir yandan Osmanlı gençlerinin dil öğrenmesine ve dilde uzmanlaşmalarına katkı verirken, bir yandan da her türlü casusluk olasılığına karşılık devletin tercümanlık işlerine hâkim Rum ve Ermeni kökenli vatandaşların yerine yabancı dilde yetkin Türk gençlerin görevlendirilmesini amaçlar. O günkü devlet, milliyetçilik hareketlerinin hızlandığı böylesi bir zamanda bu önlemi gerekli görür. Yapılan çeviriler sayesinde Türkçeye yeni siyasal kavramlar girmeye başlar.

Osmanlılar hakkında yazılmış kitapların tercüme ettirilmesi, Fransa'ya eğitilmek amacıyla gönderilen öğrenciler, misyonerlerin açtıkları okullarda Fransızcanın öğretilmesi, Fransız kültür ve medeniyetini tanıyan ve Fransa'da yetişmiş olan kadroların devlet kademelerinde ve eğitim sisteminde yer alması sonucunda izlenen politikalar da eğitim sisteminde Fransız etkisinin daha etkin girmesini sağlar.

Zındık: Hak yoldan sapmış, Tanrıya ve ahirete inmayan, sapkın anlamında kullanılan Arapça kökenli bir sözcük.

Ampirizm (Fr. Empirisme), tüm bilgilerimizin yaşanmış deneyimlerimizden kaynaklandığını savunan öğreti.

Sansüalizm (Fr. Sensualisme), tüm düşüncelerin insan duyarlarından ortaya çıktığını savunan öğreti.

Fransızcanın Osmanlı ve Türk toplum yaşamında yer tutuşunda öncelikle gazete, makale ve siyasi yazıların da payı vardır. Öncelikle İstanbul ve İzmir gibi Batıya açık entelektüel birer kimliğe sahip şehirlerde büyük çoğunluğu Fransızca olmak üzere yabancı dilde yayın yapan günlük gazete ve dergiler çıkartılmaya başlanır. Bu dergiler çoğunlukla büyükelçilik, konsolosluk ve dönemin yabancı şirketleri tarafından desteklenen, çoğu kez yayın kurullarında yabancıların görev aldığı yayınlardır. Bazı gazete ve dergiler Türkçe ve Fransızca olmak üzere iki dilde yayın yapar. XIX. yüzyıl ortalarında ve sonlarında yayın hayatında yer alan Türkçe ve yabancı dilde yayın yapan elli kadar derginin yarısından fazlası edebiyatla ilgilidir. Bu nedenle dergilere yayın malzemesi sağlamak için çoğunlukla Avrupa edebiyatından yapılan çeviri, uyarlama ve edebî ve sanatsal haberlere yer verilir.

İstanbul'daki Fransız Büyükelçiliğinin 1795-1796 yıllarında çıkarttığı Fransızca *Bulletin de Nouvelles* ve 1796-1796 yıllarında *Gazette Française de Constantinople*, 1821-1824 yılları arasındaki *Le Spectateur Oriental* ve 1828-1831 yılları arasında İzmir'de yayınlanan *Le Courrier de Smyrne* ve yarı resmi nitelikteki *Takvim-i Vekayi* gazetesinin Fransızca versiyonu olan gazetelerin Fransız dili ve kültürünü yerleştirmekteki katkılarını göz ardı etmemek gerekir. Bunlara ek olarak, XIX. yüzyılın son çeyreğinde Gérard Groc ve İzzet Çağlar'ın katkılarıyla tümüyle ya da kısmen Fransızca yayın yapan *La Revue Orientale* (1885-1886), *Maarifet* (1898-?) ve *Mecmua-i Lisan* (1898-1900) adlı dergileri unutmamak gerekir. Özellikle Fransızcanın öğrenilmesi gerektiğini öğütleyen *Mecmua-i Lisan* dergisi La Fontaine, Chateaubriand, Ronsard, C. H. Millevoye, A. de Musset, J. Parny, V.Hugo, M. Sasserno, Sully Prudhomme, J.-B. Rousseau, P. Lebrun, E. Mercœur gibi Fransız yazarların eserlerine yer verir. Buna karşılık *Maarifet* dergisi Türkiye'de bulunan Fransız ve diğer yabancıların yazdıklarını yayımlar (Aksoy, 2008). *La Revue Orientale* ise Fransızca yazan, ya da çeviri yapan günümüzde pek bilinmeyen Cemal Efendi ve Salih Efendi, Namık Kemal Bey, Rıza Bey (Nur), Recaizade Ekrem Bey gibi Türk yazarların yazılarına yer verir.

İNTERNET



Farklı dillerdeki özel ad ya da cins adların doğru söyleniş biçimleri için çevrimiçi olarak <http://fr.forvo.com/> adresine gidip sözcüğü yazdıktan sonra sözcüğün başındaki ok işareti-ne tıklayarak sesli söyleniş biçimini dinleyebilirsiniz.

Levanten (Fr. Levantin), Yakındoğu ülkelerine yerleşmiş, oralarda yaşayan ayrı ırktan, ayrı dinden kimselerle evlenerek soyu karışmış Avrupa asıllı kimse

Frankofon (Fr. Francophone), Fransızca'yı gerek ana dil, gerekse ikinci dil olarak öğrenen ve onu bir şekilde kullanan kişi ya da uluslar için söylenir.

Kuşkusuz 1868 Galatasaray Lisesinin açılmasının, Türkiye'de yaşayan yabancıların **Levanten**lerin ve Müslüman olmayan Türk unsurların da edebiyata katkısı büyüktür. Örneğin, Gustave Cirilli, Marine Spadaro, Said N. Duhani ve Henri Eskenazi gibi kişiler yayınladıkları Fransızca şiir albümü, deneme, öykü ve romanlarıyla Fransız kültürünün tanıtımına başvurur (Aksoy, 2008).

Yurt dışında yayınlanan Jön Türklerin gazeteleri ve ülke içinde yayınlanan Fransızca gazeteler **frankofon** kimselere Fransız edebiyatını daha yakından tanıtır ve onları bu dilde yazmaya davet eder.

XX. yüzyılın başında önce Cenevre'de (1904), sonra Kahire'de (1911'den 1932'ye kadar), ardından İstanbul'da yayın yapan Siyasi, ekonomik, bilimsel ve edebî *İctihad* dergisi, E. Raynaud, F.-A. Cazals, G. Rodenbach, Gérard d'Houville, Laurent Tailhade, J.-M. Guyeau, Leconte de Lisle, J.-M. De Hérédia, J. Richepin, E. Zola, Musset, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé gibi birçok yazar ve şairin metin ve şiirlerine yer verir. Aynı zamanda İngiliz edebiyatına dönük yazan Vahdet Gültekin, A. J. Cronin, L. Bromfield, E. Hemingway, J. Steinbeck ve Mina Urgan gibilerin yazılarına da yer ayırır.

Bütün bu gerekçelerle Fransızca XX. Yüzyılın başında yabancılarla Türkler arasında olduğu kadar, Türkiye'de yaşayan yabancılar arasında bile başlıca ortak dil haline gelir. Bu şekilde kültürel alt yapısı oluşturulan bir toplum için geriye kalan şey, etkilere, düşünce-

lere ve akımlara daha açık olmaktır. Toplum adına harekete geçen aydın Türk gençleri geleneksel edebî türlerin ve izleklerin verdiği bıkkınlığın da etkisiyle artık öğrenmiş olduğu kültürün ürünlerin kaynağı olan Fransız edebiyatına büyük bir açlıkla giriş yapar.

Sizce Osmanlı İmparatorluğu Batıyla olan kültürel ilişkilerini neden XVIII. yüzyıl itibarıyla yoğunlaştırma ve Batıyı daha yakından tanıma kararı almıştır?



SIRA SİZDE

BATI ETKİSİNDEKİ TÜRK EDEBİYATI

Çağdaş Türk edebiyatının bugün içinde bulunduğu konumunu yüz elli yıl öncesinden esas aldığı Fransız edebiyatına borçlu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tanzimat'la başlayan yenileşme hareketlerinin bir sonucu olarak, dönemin özellikle edebiyat açısından Avrupa'yı temsil eden en güçlü ülkesi konumundaki Fransa'nın edebiyatı model olarak alınır.

II. Mahmut'un ölümü üzerine 1839 yılında tahta çıkan Abdülmecid Han, *Gülhane Hattını* ilan eder ve yeni bir devir başlatır. Mustafa Reşit Paşa'nın 3 Kasım 1839 tarihinde Gülhane Meydanında okuduğu ünlü Tanzimat Fermanı, Osmanlı'nın devlet yapısının işleyişini düzenleyen bir dizi önlemler içerir (Özdemir, s.130). Osmanlı Devleti bu fermanla resmen Batıya açıldığını ilan etmiş olur. Ancak bu yenileşme ve Batıdan esinlenme hareketi edebî alandaki sonuçlarını ancak 1860 yılı sonrasında verir.

Resim 8.2



1876'da I. Meşrutiyet'in veya Kanuni Esasinin ilanında açılan pankartlardaki Fransızca ifadeler (Üstte: Disiplin, adalet, düzen; altta: Yaşasın anayasa)

Kaynak:
socialchange/course.
wordpress.com

Batı etkisindeki Türk edebiyatını, edebî dönemler ve yaklaşımları dikkate alarak değerlendirmek yerinde olur. Bu bakımdan günümüze değin Türk edebiyatı; Tanzimat Dönemi, Servet-i Fünûn Dönemi, Fecr-i Âti Dönemi, Milli Edebiyat Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi olmak üzere beş başlık altında toplanabilir.

Tanzimat Edebiyatındaki Etki

Edebiyata adını veren Tanzimat, yenileşme hareketinin öncüsü kabul edilen Şinasi'nin çalışmalarıyla başlar. Şinasi'nin kaleme aldığı ilk yapıt olan *Şair Evlenmesi* adlı oyunu 1859'da yazılıp, 1860 yılında tefrika olarak yayınlanır. Benzer şekilde Batıdan yapılan şiir tercüme-lerinin ilki olan *Tercüme-i Manzume* 1859'da; İlk yerli ve özel gazetenin yayın hayatına

girmesi 1860'da; Fransız yazar Fénelon'un romanının çevirisi *Telemak* 1859'da yayınlandı için edebiyat alanındaki Tanzimat'ın başlangıç yılı olarak farklı görüşlerde 1859 veya 1860 tarihleri görünür. Tanzimat edebiyatı, Şinasi ve Ağâh Efendi'nin birlikte çıkarmış oldukları *Tercüman-ı Ahval* gazetesiyle başlar ve üç farklı görüşe göre; 1876'daki Birinci Meşrutiyete, 1895'te Servet-i Fünûn'un kuruluşuna ya da 1908 yılındaki İkinci Meşrutiyetin ilanına kadar devam eder. Bu edebiyat içinde yer alan aydınlar, edebî ürünlerinde siyasal ve toplumsal yenilikleri savunur, eskiyi ve eski yaşam biçimlerini eleştirirler. Halkı yapılacak siyasal ve toplumsal düzenlemelere hazırlamak, çağdaş uygarlık değerlerini öğretmek için ona ulaşabilecekleri en kestirme yol olan gazetecilikten işe başlarlar (Özdemir, 1991, s. 131). Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi, Ahmet Mithat Efendi gazetecilik uğraşının başında olan kişiler olur.

Resim 8.3

Birinci kuşak Tanzimat dönemi yazarlarından birkaçı



Ziya Paşa

Namık Kemal

Şinasi

Ahmet Mithat

Ahmet Vefik

Şemsettin Sami

Kaynak: <http://www.turkedebyati.org/>

Yapılan tüm siyasal düzenlemeler içinde, toplumun her katmanında bir yenileşmeye gidilmesine inanan ve bu anlayışla yetişmiş, Batı kültür ve edebiyatlarını tanımış bir kuşağın farklı edebî ürünleriyle oluşturmuş olduğu edebiyata 'Tanzimat edebiyatı', bu edebiyat içinde ürün veren yazar ve şairlere de 'Tanzimatçı' adı verilir (Özdemir, 1991, s. 130) Tanzimat edebiyatının kendisine özgü kuralları, ilkeleri ve yöntemleri yoktur. Bu nedenle bu kavram bir anlayışı ya da akımı değil, öncelikle siyasal ve toplumsal alanda yapılan Batı tarzı yenileşme çalışmalarını kasteder ve farklı özellik ve akımlardaki edebî ürünleri de kapsayan bir kavramdır.

Tanzimat, her alanda "dışa dönüş, dışa açılış" hareketidir. Bu anlayışla getirdiği yeni değer ve kavramlar doğrultusunda eski edebiyatın düşler ve masallar evreninden insanların gerçek evrenine geçişini sağlar (Özdemir, 1991, s. 133) Eski edebiyatta yaşam karşısında edilgen, dünyaya seyirci olan içe dönük insan, Tanzimat edebiyatında tersi yönde etken, katılımcı ve varlığını belli eder niteliktedir.

Tanzimat yazarlarına göre Avrupa edebiyatı, model alınması gereken tek edebiyattır: "Yirmi otuz senedir muvaffak olduğumuz terakkiyatı lisanıyye ve edebiyeyi Avrupa'yı taklit ile peyda eylediğimizi" (A.Mithat, 2015, s. 90-91) söyleyen Ahmet Mithat, yalnız edebiyatımızın değil, dilimizin bile Avrupa edebiyatıyla olan yakın teması sayesinde geliştiği inancındadır.

Şiir ve roman dışındaki diğer düzyazı türleri de Tanzimat edebiyatıyla gelişir ve yaygınlaşır. Öyle ki, Namık Kemal 1884 yılında yazdığı *Celâl* adlı yapıtının önsözünde siyasal makale, roman, tiyatro vb. edebî türlerin Tanzimat'tan sonra ortaya çıktığını söyler. Roman için, "Roman kısmını yeni çıkmış saydığımıza şaşılmasın. Eski eserler arasında *İbretnüma*, *Muhayyelat*, *Aslı ile Kerem* gibi bir takım hikâyeler vardı. Bizim hikâyeler tılsım ile gömü bulmak, bir yerde denize batıp sonra yazarın hokkasından çıkmak, ah ile

yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi, bütün tabiat ve gerçeğin dışında birer konusu olan ahlak anlatımı ve yaşayış açıklaması, duygu incelemesi gibi gerekli şartların hepsinden yoksun olduğu için roman değil, kocakarı masalı çeşidindedir” (Özdemir, s.138), der.

Yusuf Kamil Paşa, Fénelon’dan *Télémaque*’ı *Telemak* adıyla 1862-1869 yılları arasında dört tefrika olarak; Victor Hugo’nun *Les Misérables* adlı eseri çevirmeni belirsiz olarak *Mağdurin* adıyla *Ruzname-i Ceride-i Havadis*’te 1862 yılında; *Hikaye-i Robenson* (1864) adıyla Arapçasından Ahmet Lütfi tarafından çevrilen *Robinson Crusoe*; Recaizade Ekrem’in çevirdiği ve *Hakayik ül Vekayî*’de tefrika olarak yayınlanan Chateaubriand’ın *Atala*’sı; yine çevirmeni belli olmaksızın *Hikaye-i Hikkemiyye-i Mikromega* adıyla çevrilen Voltaire’in *Micromégas* adlı felsefi masalı; Süleyman Tevfik El-Hüseyni’nin *Topal Şeytan* adıyla çevirdiği Lesage’in *Le Diable Boiteux*’sü (Dino, 1978, s. 172) yayınlanır.

Edebiyatta Tanzimat’ın en önemli getirilerinden biri; edebiyat dilindeki değişimdir. Tanzimat edebiyatının başlangıç yıllarında yayınlanan ilk metinlerin ardından, edebiyat sarayın dışına çıkmaya başlar, artık konakların, yalıların, evlerin ve sokakların edebiyatına dönüşür. Dil, anlaşılır, sade ve herkesin kullandığı biçimi alır. Türkçe bir takım yeni kavramlara açılır. Hukuk, siyaset, eğitim ve sanat gibi birçok alanda gereksinim duyulan ve karşılıkları Türkçede olmayan kavramlar ya dışarıdan olduğu gibi alınır ya da Türkçeleştirilmiş karşılıkları Türkçeye girer.

Başlangıçta yazar ve şairler beğenileri doğrultusunda konumlarını belirlemeye, ardından etkilendikleri metinleri edebiyata ve kültürü uyarlama, esinlenme gibi konular ön plana çıkar. Ardından Türk edebiyatında o güne kadar kullanılan ve genellikle elit kesime ve din ve ahlak dersi vermek isteyen yazar veya kurumlara hizmet eden, dil açısından da sıradan halkın anlayamadığı Arapça ve Farsça terkiplerin bol olduğu bir edebiyattan uzaklaşılır, halkın anlayabileceği sadelikte biçimsel ve biçimsel yeniliklerin yapılmasına önem verilir. Bu dönemde çeviri, uyarlama, esinlenme ve taklit yoluyla oluşturulmuş eserlerle yeni anlayıştaki bir Türk edebiyatının alt yapısı oluşur.

Emekleme dönemindeki Tanzimat edebiyatı, her geçen gün sayısı artan yeni yazar ve şairlerin katkılarının devreye girmesiyle daha da zenginleşir. Her şeye karşın yapılan bu çalışmalar, Arap ve Fars etkisindeki edebiyatı tümüyle kaldırıp onun yerine Fransız edebiyatı tarzındaki bir edebiyatı koymak anlamına gelmez.

Tanzimat edebiyatında ağırlıklı olarak öne çıkan edebî akım Romantizmdir. Romantizm, klasisizmin getirdiği kurallara karşı bir tepki olarak doğar, toplumsal yapı ve yaşamdaki değişikliklerden beslenir. Klasisizmin temel ilkesi olan “aklın egemenliği”, XVIII. Yüzyıl Aydınlanma Çağı’yla daha da işlerlik kazanır ve akıl tek güvenilen rehber haline gelir. Edebiyat da benzer bir doğrultuda oluşmaya başlar. Almanyadan sonra Fransa’da, XVIII. Yüzyıl sonu itibarıyla Jean-Jacques Rousseau’nun doğaya ve duygulara önem verdiği yapıtlarıyla başladığı var sayılan Romantizm, 1820’den 1850 yılına kadar olan dönemde en verimli evresini yaşar. Türk aydınları özellikle bu evrenin son bölümünde, 1840’lı yıllar itibarıyla hem yurt dışında, hem de yurt içinde yaptıkları okuma ve çeviriler yoluyla Romantizmle tanışır.

Daha sonraki dönemde toplumsal eleştiriyle ön plana çıkan Fransız yazarlar, Fransız İhtilali’ni doğuran eleştirel düşünceyi hazırlar. İhtilalle yaygınlaşan ‘özgürlük’, ‘eşitlik’ ve ‘kardeşlik’ kavramları, sanatçı ve aydınları büyük ölçüde etkiler. Kentlerden, gösterişli salonlardan kaçarak özgürlüğü doğada, kendi iç dünyalarında aramaya onları iten şey, ihtilal ve sonrasında yaşanan siyasal olaylar ve burjuva sınıfının yükseliş süreciyle ortaya çıkan çarpıklıklar olur. Seçkin sınıfların klasik ölçüleri, değerleri bir kenara bırakılarak, en iyi kural olarak kuralsızlığı seçerler. Antik mitolojilere değil, dinsel mucizelere, ulusal değerlere, söylencelere, halka ve doğaya dönmenin gerekliliğine inanırlar. Akılla davranan varlık düşüncesinden hareketle, insan duygularını, düş güçlerini geliştirmeyi amaçlarlar. İnsanı düzeltmenin, toplumu düzeltmekten geçeceğine inanırlar (Özdemir, 1991, s. 321-325).

Resim 8.4

İkinci Meşrutiyetin getirdiği özgürlük ve hakları simgeleyen “Yaşasın Vatan, Yaşasın Millet, Yaşasın Özgürlük” yazan bir kartpostal

Kaynak: stanfordpress.typepad.com



Romantizmde ‘ben’ duygusu ağır basar, yazar ya da şair iç dünyasının ifadesine yönelir. Bu nedenle, Tanzimat romanı ağırlıklı olarak romantik anlatımın ilkel biçimi üzerine kuruludur (s. 139). Romantizmin en belirleyici özelliği “ sanatçının kendi yerini bulamadığı bir dünyadaki iç tedirginliği, yeni bir toplumun özlemini yaratan güvensizlik ve kopmuşluktur. Romantizm, İngiltere’de özellikle şiirde geniş bir uygulama alanı bulur. Buna karşın, Victor Hugo, Romantizmin ilkelerini *Cromwell* adlı esere yazdığı önsözde belirler ve Hugo’nun *Sefiller* (Les Misérables) adlı eseri de Romantizmin en önemli örneklerinden (s. 326) olduğu gibi, Tanzimat romancılarının da rehberi olur.

Resim 8.5

Fransız romantik yazarlardan birkaçı



Victor Hugo



A. de Lamartine



Chateaubriand



Alfred de Vigny



A. Dumas (père)

Tanzimat romanlarında Batılı yaşam biçimi bir özlem olarak dile getirilirken, kişiler arasında geleneksel yaşam biçimiyle Batılı tarz arasındaki bocalama biçimleri de romanların konusunu oluşturur.

Gerek Tanzimat edebiyatı, gerekse daha sonraki Servet-Fünûn ve Fecr-i Âti gibi edebî gruplar içinde çoğunlukla benimsenin diğer edebî akım Gerçekçilik. Gerçekçilik, toplumu incelemek, toplum ve birey gerçeklerini aldatmacasız bir biçimde yansıtmak ve eleştirmek düşüncesinden kaynaklanır. Olguculuk (Pozitivizm) felsefesinin ortaya çıkması gerçekçiliğe katkı sunar. Araştırma, gözlemlene, olay ve olguları ortaya çıkarma, gelişme süreci içinde değerlendirme tutumu benimser (Özdemir, 1991, s. 330-331).

Fransız edebiyatında gerçekçiliğin kurucusu ve öncüsü Balzac'tır. Benzer anlayışa sahip Stendhal'ın çokça kullanılan "roman, yol boyunca gezdirilen aynadır" ifadesi de ondaki gerçekçiliğin boyutunu ortaya koyar. Gustave Flaubert, Guy de Maupassant gibi tanınmış ve eserleriyle Türk yazarlarını esinlemiş olan yazarlar da gerçekçi akım içinde yer alır.

Resim 8.6

XIX. yüzyıl gerçekçi yazarlarından birkaçı ve Natüralizmin öncüsü Emile Zola



Maupassant

H. de Balzac

Stendhal

Gustave Flaubert

Emile Zola

Kaynak: wikipedia.org

Edebiyatımızda ilk defa Beşir Fuad'ın *Victor Hugo* adlı biyografik eseriyle gündeme gelen Zola ve Gerçekçilik, daha sonra gazete sayfalarında ve dergi sütunlarında günlerce sürecek "hayaliyyun-hakikiyyun" (romantizm- realizm) kavgalarına yol açar (Yılmaz, 2002, s. 62). Beşir Fuad, klasisizm ve Romantizmi bir kenara bırakıp bütün ilgisini pozitif bilime yöneltir, edebiyatta gerçekçiliğin esas alınması gerektiğini savunur. Ancak Beşir Fuad, gözleme dayalı gerçekçilik ile deneye dayalı doğacılığı birbirinden ayırmaz ve Diderot'dan önceki Avrupa edebiyatını "evhamat" ve "hayalat" olarak görür (s. 29). Ona göre gerçek edebiyat, gerçekçilığe dayalı edebiyattır (s. 28) ve bir romancının hayal etmemesi, gözlemlemesi, araştırması ve gördüğünü değiştirmeden nitelendirmesi ve tarif etmesi gerekir (s. 62).

Tanzimat edebiyatının ilk şahsiyetlerinden olan Şinasi, Mustafa Reşit Paşa'nın eğitmek için Fransa'ya gönderdiği ilk öğrencilerdendir. Fransada edindiği düşünceleri edebiyatımızda uygulamaya çalışan, kurduğu ilk özel gazeteyle bu düşüncelerini yaygınlaştırarak, yeni bir edebiyatın temellerini atan kişidir. Öncelikle okuryazar kişilerden başlamak üzere halkı yeni ufuklar konusunda bilinçlendirmeye çalışır ve bu konuda en etkin araç olan gazeteyi kullanır. Edebi yönü kuvvetli olmamasına karşın iyi bir girişimci ve öncüdür, yeniliklere ve yeni düşüncelere açık olması ve onları başkalarıyla paylaşmaktan hoşlanır. Türk edebiyatındaki yeri yazar kişiliğinden çok gazeteci kimliğiyle bilinir.

Resim 8.7



Şinasi ve Tercüman-ı Ahval Gazetesi

Kaynak: <http://www.turkedebiyati.org/>

Belki de gündelik uğraşlarından fırsat bulup yeterince ürün ortaya koyamayan Şinasi, Fransız şairlerin etkisiyle, yazdığı şiirlerinde geleneksel şiirden farklı olarak halkın anlayacağı duru, anlaşılır bir dil kullanmaya çalışır. Düşüncelerini aktarmak istediği şiirlerinde yine de Divan şiirinin aruz ölçüsünü kullanır. Şiir alanındaki ilk yapıtı, *Tercüme-i Manzume* adını verdiği Fransız şiirinden yaptığı şiir çevirilerinden oluşan kitaptır. Özellikle Racine, La Fontaine ve Fénelon'dan çevirilerin yer aldığı bu yapıtında klasik nitelikteki Fransız şiirinin özelliklerini ortaya koymak ister. Klasik Türk şiiri niteliğinde yazdığı diğer şiirlerini *Müntehabat-ı Eş'ar* adı altında yayınlatır.

Tiyatroyu toplumda karşılaşılan çarpıklıkları düzeltme çabasına yönelik olarak bir araç gibi kullanır. İlk oyunu *Şair Evlenmesi*'dir. Görücü usulü evlenmenin yanlışlıklarını güldürme yoluyla göstermeye çalışır. Değeri estetik yönünden değil, ele aldığı sorundan gelir.

Ziya Paşa, Şinasi gibi gazetecilik uğraşısıyla Tanzimat edebiyatına katkı verir. Divan şiiri kültürüyle yetişen ve o yolda şiirler kaleme alan Ziya Paşa, Divan şiirinin önemli figürleri arasında da yer alır. Batı edebiyatının değerlerini beğenip savunsa da, yaptığı çalışmalar Batı tarzında olmaktan uzak kalır. Bu nedenle eskiden kopamayan, yeniye de tam bir hâkimiyet sağlayıp gereğince uygulayamayan bir görüntü sunan şairdir. Ziya Paşa, Tanzimat edebiyatının hemen bütün özelliklerini kendi sanatında toplar. Sanatı ve kendine çizmek istediği yol konusunda yaşadığı bocalama, Tanzimat edebiyatını oluşturan Divan şiiri, yerelleşme akımı, âşık tarzı ve Batı etkisi gibi dört farklı özelliği şiirlerinde bir arada sunma olanağı verir.

Ziya Paşa'nın şiirde dil anlayışı konusunda yazdığı yazı ve eserlerde ortaya koyduğu tutarsız, bir biriyle çelişen sözlerinden dolayı Tanzimat edebiyatı içinde pek önem verilme-ye-ri-ki-lik durumuna gelir. Şiirlerinde ağırlıklı olarak Namık Kemal gibi vatan ve hürriyet izleklerini kullanır.

Türk edebiyatında Namık Kemal'i farklı edebî türlerin yazarı olarak görmekte kuşkusuz Fransız etkisi büyüktür. Özellikle romantik yazar Victor Hugo'nun etkilediği, hatta çağdaşı kimi kimselerin kendisine "Şarkın Hugo'su" dediği bilinen bir gerçektir (Perin, 1916, s. 117). İlk Fransız etkilenmelerini *Tasvir-i Efkar'da* yayınladığı makalelerinde gösterir. *İbret* gazetesindeki makalelerinde bu etki daha belirgin hale gelir. Avrupâda kaldığı dönemde hukuk, iktisat ve toplumbilimle ilgilenir. Fransız Romantizminden etkilenmesi şüphesiz yapıtlarına da yansır. Hugo'nun *Cromwell'e* yazdığı önsöze öykünerek *Celaleddin Harzemşah Hulâsasını* yazması da etkilenmesinin göstergesidir.

Namık Kemal'in Victor Hugo'nun *Sefiller*'inin önsözünü çevirip yayınlaması Hugo'ya karşı olan hayranlığının bir göstergesidir (Yılmaz, 2002, s. 26). Beşir Fuad'ın, Victor Hugo üzerine ilk telif eseri yazması da, bu kuşağın Romantizmin babası sayılan bu büyük yazara olan tutkunluğunun bir delili sayılabilir (s. 26-27). Tanzimat yazarları Victor Hugo'dan sonra Alexandre Dumas (père ve fils)'lara yönelir. Dumas (fils)'nın *Kamelyalı Kadın* (La Dame aux Camélias)'ını bir şaheser olarak karşılarlar. Sanatçının ulusun sesi ve aynası olması gerektiğini savunan Namık Kemal, Dumas (fils)'in söz konusu yapıtını, Fransızların her türlü siyasi iş ve becerilerini sergilemesi bakımından çok beğenir ve onu insanlık için yazılmış bir eser olarak görür (s. 28).

Namık Kemal'in ilk romanı *İntibah*, bizde roman türünün ve romantik romanın ilk örneği sayılır. *İntibah'ta* zengin, bir takım mirasyedi gençlerin kendilerini içki ve kadınlara kaptırmaları yüzünden nasıl bir yıkıma uğradıkları gösterilerek, toplum ahlakının düzeltilmesine çalışılır. Yer yer gerçekçi gözlemlere yer verilse de, romantik anlatı bu gerçeklikleri geri plana iter (Özdemir, 1991, s. 138-139). Namık Kemal kişileri somutlaştırmaya çalışır, ruhsal ve toplumsal çevreleriyle onları işler ve çoğunu işlenmiş bir dış görünüşle ortaya koyarak Türk edebiyatında kişi psikolojilerine ilk defa o yer verir.

Resim 8.8



Osmanlı döneminde Türk toplumunu yansıtan resim ve portreleriyle tanınan ressam Jean-Étienne Liotard'ın bir tablosu

Kaynak: livresque-sentinelle.blogspot.com.tr/

Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*, Montesquieu'nün *Kanunların Ruhu Hakkında* adlı yapıtları dâhil, daha birçok çeviri yapıta imza atar. İngiliz yazar Walter Scott tarzı tarihsel romanların Balzac, Vigny ve Hugo gibi tanınmış yazarlarla Fransa'da moda olması Namık Kemal'i de etkiler ve modaya uyarak *Cezmi* adlı tarihsel romanını yazar.

Vatan yahut Silistre, *Akif Bey*, *Kara Bela*, *Gülnehal*, *Zavallı Çocuk* ve *Celeddin Harzemşah* adlı oyunlarda aynı etki görülür. *Zavallı Çocuk*'ta A. Dumas (fils)'nin *Kamelyalı Kadın*'ın etkisi açıktır. Kahramanları çoğu kez Shakespeare'in, Lamartine'in, Musset'nin kahramanlarıyla aynı sonu paylaşır (Perin, 1916, s. 144) *Zavallı Çocuk* adlı oyununun son perdesi, Hugo'nun *Hernani* adlı oyununun son perdesiyle benzeşir. Her iki oyun kişileri sevgililerinin öleceğini anlamasıyla, kendini öldürmek, zehir içmek, birbiriyle ölüm döşğinde kavuşmak gibi benzer eylemleri gerçekleştirirler (Perin, 1916, s. 145).

Vatan yahut Silistre adlı oyununu Fransız tiyatro yazarı Victorien Sardou'nun *Patrie* (*Vatan*) adlı oyunundan esinlenerek yazdığını ve oyunda 'vatanseverlik' izleğini kullanmak istediğini kendisi de kabullenir (Perin, 1916, s. 148).

Birinci Tanzimatçılar arasında halka halkın anlayabileceği dilde kısmen de olsa seslenebilen şairdir Namık Kemal. Şiirlerine oranla tiyatro oyunlarındaki repliklerinde güncel konuşma dilini kullanmakta daha başarılıdır. Hece ölçüsünün kullanılmasını önermekle birlikte bunu şiirlerinde pek kullanmaz. Eski biçemi kullanarak yeni içeriği ele aldığı şiirlerini *Divan* adlı yapıtında toplar.

Tanzimat edebiyatıyla başlayan bu Fransız etkisi, yüzyılın sonunda Edebiyat-ı Cedide ya da İkinci dönem Tanzimatçılarla devam eder. Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit'le birlikte Türk edebiyatının Batıya yüzünü çevirmişliği daha belirgin hale gelir. Ancak takip eden kuşakla Fransız çizgisinde şekillenmiş olan Türk edebiyatı, kendi yolunu çizmeye başlar.

Resim 8.9

2. Dönem Tanzimat yazarlarından birkaçı



R. Mahmut Ekrem Abdülhak Hamit Samipaşazade S. Nabizade Nazım Muallim Naci Ali Bey

Kaynak: www.turkdebiyati.org/

Recaizade Ekrem'in tek romanı olan *Araba Sevdası* (1889) Türk edebiyatının ilk gerçekçi romanı olarak kabul edilir. Yazarın yaşamından kesitlerin yer aldığı roman, devrin romantik gerçekçiliğini tek başına temsil eder. Eserin kahramanı Bihruz Bey aşırı romantik bir tiptir. Bihruz Bey, içinde bulunduğu Türk toplumunda hiçbir şeyi beğenmez. Topluma yönelik eleştirilerinden dil de nasibini alır. Öyle ki, "Romanda iltifatlar Fransızca, küfürler Türkçedir" (Kolcu, 1999, s. 161). Roman, yanlış Batılılaşmanın örneği olarak da kabul edilir.

Atala'nın çevirmeni de olan Recaizade Mahmut Ekrem, yeni edebiyatın ifade edilmesinde kullanılacak olan Türkçenin yeterliliği konusunda pek ümitli değildir: "Türkçemiz değil Batı lisansından yapılacak çevirilerde, bizim tasavvur ve muratlarımızı ifadede bile yetersizdir" (R.M.Ekrem, 1871, s. 5), der. Recaizade Ekrem, birçok Romantik Fransız şairinin şiirlerini Türkçeye çevirerek Tanzimat edebiyatına dolaylı katkıda bulunur.

Şiir ve düzyazı yapıtlarında kullandığı dil ve ifade biçimlerinde Divan şiirinin etkisinin yanı sıra halk şiirinin yansımaları ve hepsinden önemlisi Fransız şiirinin izleri vardır. *Nağme-i Seher*, *Yadigar-ı Şebap* ve üç ciltlik *Zemzeme* adlı şiir kitapları vardır.

Recaizade Ekrem'in *Afife Anjelik*, *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç* ve *Atala* adlı oyunları vardır. *Atala* adlı oyunu Chateaubriand'tan çevirdiği *Atala* adlı romanın uyarlamasından başka bir şey değildir. Tiyatro alanındaki en başarılı yapıtı *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı komedisidir.

Sanat, sanat içindir, anlayışına sahip olan Abdülhak Hamit, doğa, şehir yaşamı, vatan ve millet izleklerine yer verdiği şiirlerinde Romantizmin etkisi vardır. Tanzimat edebiyatında Şinasi ve Namık Kemal'le yerleşen Fransız etkisi Abdülhak Hamit'le daha da belirginleşir, ancak onun romantikliği Namık Kemal'inkinden farklıdır. Hamit'te aşk ve ıstıraba bağlı Romantizm ağır basarken, Namık Kemal'inki vatan sevgisi önceliklidir. Ne var ki, Hamit'in lirizmi daha derinliklidir (Perin, 1916, s. 157).

SIRA SİZDE



Tanzimat edebiyatında ağırlıklı olarak Fransız romantiklerin etkisi olmuştur. Sizce bunun nedeni nedir?

Oyunlarında Corneille ve Molière etkileri görülür. Corneille'in *Horace* adlı oyunu ve Abdülhak Hamit'in *Eşber*'i karşılaştırıldığında klasik tiyatro yazarlarına olan ilgisi daha açık biçimde ortaya çıkar. Aynı zamanda yazdığı metinlerde Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Musset, Shakespeare'den izler taşır. Yazdığı çok sayıdaki tiyatro oyunu oynanmaktan çok okunmak amacına yöneliktir. Kullandığı dil, klasik Fransız tiyatrosundaki gibi ağır ve tumturaklıdır. *Macera-yı Aşk*, *Nesteren*, *Finten*, *Tarık* akla ilk gelen oyunlarından.

Abdülhak Hamit şiir alanında yaptığı yeniliklerle Hugo'nun klasik edebiyata indirdiği darbenin bir benzerini Divan Şiiri karşısında gerçekleştirir. Bazısını Batı tarzında, kısmen serbest ölçüde yazdığı şiirlerini topladığı *Belde* adlı şiir kitabında yer yer Fransızca sözcüklere de rastlanır. Serbest ölçüde yazılmış pastoral şiirlerini *Sahra* adlı bir başka kitabında toplar. Eşinin ölümü üzerine yazmış olduğu 'Makber' adlı şiir Abdülhak Hamit'i ölümsüzleştirir.

Fransız gerçekçiliği etkisiyle yazdığı *Sergüzeşt* adlı romanıyla tanınan Samipaşazade Sezai, yapıtında bu tarz gerçekçiliğin uygulama girişiminde bulunur. Buna karşın, romanında romantik belirtilere de rastlamak olanaklıdır. Bir anlamda Romantizmden Fransız gerçekçiliğine geçiş yapan İkinci Dönem Tanzimatçılarla, romantikler arasında köprü oluşturur. Siyasal ve edebî yazılarının yanında öyküleriyle de tanınır. İlk yıllarında *Sir* adlı bir tiyatro oyunu kaleme alsa da başarı elde edemez.

Tanzimat dönemi edebiyatını halka özgü bir niteliğe kavuşturan, halkın bilgilendirilmesi ve eğitilmesini amaçlayan verimli bir yazar konumundaki Ahmet Mithat, aynı zamanda roman ve öykülerinde Fransız etkisini en fazla gösteren yazardır. Aslında hem öykü, hem de roman Fransız etkisiyle Türk edebiyatına giren edebî türlerdir. Tanzimat romanında akla gelen ilk isimlerden olan Ahmet Mithat, Fransız roman biçem ve tekniğinin, Türk edebiyatına girmesiyle gelişen Türk romanı ve Fransız romancılar arasında köprü görevi görür.

Alexandre Dumas (père)'dan etkilendiği açıkça belli olan yazarda Dumas benzeri bir Romantizm egemendir (Yılmaz, 2002, s. 61). *Hasan Mellah* adlı romanını *Le Comte de Monte-Cristo* (1844)'ya nazire olarak yazdığını söylemesi Dumas'ya olan hayranlığını açıkça ortaya koyar (s. 68). Rodos Adasına sürgün olduğu dönemde yazdığı bu romanının yanında *Hüseyin Fellah*, *Dünyaya İkinci Geliş*, *Felâton Bey ile Rakım Efendi* adlı romanları da var. Ona göre roman hayalidir ve öyle olmak zorundadır, aksi halde söz konusu olan şey roman değil, tarih olur (s. 63). Roman türünü; felsefi roman, kahramanlık romanı, aşk romanı ve ahlaki roman olmak üzere dört başlık altında toplar (s. 65). İspanyol edebiyatındaki Cervantès'in *Don Quichotte* adlı romanından hareketle *Çengi* romanını yazar, Don Kişot karakteri yerine kendi romanına Daniş Çelebi'yi yerleştirir (s. 66).

Ahmet Mithat, Şinasi çizgisinde biri olarak, *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* adlı eserini Jules Verne'e öykünerek yazar. Ancak Jules Verne'in yapıtları bilim-kurgu türünde olmasına karşılık, Ahmet Mithat'ın romanları eğitmeye ve bilgilendirmeye yöneliktir (Yılmaz, 2002, s. 53). Amacı halkın anlayabileceği bir edebiyat oluşturmaktır. Emile Augier'nin *L'Aventurière* (1848) adlı eserini esas alarak *Nedamet mi? Heyhat* adlı romanını oluşturur (s. 57). Corneille'in *Le Cid* adlı trajedisini bir öykü biçiminde özetleyerek çevirir. Molière'i beğenir ve eserlerinin çevrilmesini ister. Yorulmadan yaptığı çeviri eserleri ve kendi yazdıklarıyla Fransız tarzı roman ve şiiri Türk okurlara beğendirmeyi başarır (Perin, 1916, s. 103).

Şiir türüne ait yeni olan kuralların Türk şiirine uygulamasını yapar. O zamana dek ele alınmamış yeni izlekleri, geleneksel tarza uygun hale getirerek kullanmaya çalışır. Nâbizâde Nâzım gibi, 'doğacı' denebilecek romanları eskinin bıkkınlık veren anlatılarının yerine yerleştirir. Şiir alanında Alfred de Musset'nin "Rappelle-toi/Hatırla!" şiiri gibi pek çok şiiri nazire şeklinde Türk şiirine uyarlar.

Fransız gerçekçiliğini benimseyip bu akım içinde öykü roman yazan bir diğer isim Nabizâde Nazım'dır. Köy ve köylü izleklerini kullanarak halkın kullandığı duruluktaki bir Türkçeyle kırsal yerleşim alanlarının gerçeklerine ilk değinen odur. Bu bağlamda yazdığı uzun bir öykü niteliğindeki *Karabibik* adlı romanıyla ortaya koymaya çalıştığı amaç, romanının önsözünde de vurguladığı şekilde Alphonse Daudet tarzı bir öykücü, Emile Zola gibi bir romancı olmak istemesidir. İkinci romanı *Zehra*, kişi psikolojilerine yer vermeye çalıştığı bir yapıttır. Romanlarında az da olsa romantik izler olmasına karşılık, gerçekçi romana daha yakındırlar.

Ahmet Vefik Paşa, Tanzimat edebiyatı tiyatro alanında en fazla emeği geçen yazar ve çevirmendir. Paris'te elçilik kâtibi olarak çalıştığı yıllarda tanımış olduğu klasik Fransız tiyatrosundan etkilenen ve özellikle Molière'den bolca çeviri ve uyarlama yapan çevirmen ve yazardır. Yazdığı ve çeviri yoluyla oluşturduğu kitaplarda kullandığı halk dili, yerine göre yerel diyalektler sayesinde Fransız tarzı Türk okur ve seyircilerine sevdirebilir. Molière'den yirmiyeye yakın yapıt çeviren ve uyarlama yapan yazarın en tanınmış çeviri yapıtları *Zor Nikâh*, *Zoraki Tabip*'tir (Perin, 1916, s. 86-87). Bunlara ek olarak Bursa'da açtığı tiyatroyla, tiyatro sahnelerinin ülkeye yayılmasına katkıda bulunur.

Resim 8.10

Tanzimat edebiyatı öncesi Türk toplumunun ender seyirlik oyunlarından biri: Karagöz ve Hacivat

Kaynak: www.tsa.org.tr/



Edebiyat tarihinde adı çok sık geçmese de, Tanzimat'ın başlangıç yıllarından itibaren oyun yazarlığı yapan Feraizcizâde Mehmed Şakir (1853-1911), duru bir Türkçe ve başarılı bir teknikte yazdığı oyunlardan ötürü "Türk Molière'i" olarak anılır. Oyunlarının içeriği çoğunlukla toplumsal ve tarihsel konulardır.

1873'te *Taaşuk-i Talat ve Fitnat* adlı romanı kaleme alan Şemsettin Sâmî, daha çok hazırladığı sözlükler ve dil alanındaki çalışmalarıyla tanınır. Fransızcadan yaptığı çevirilerle Tanzimat edebiyatının ve Türkçenin gelişmesine katkı sağlar. Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanı üç yıl sonra, 1876 yılında yayınlanmış olmasına karşın, roman türünün özelliklerine daha uygun yazıldığı gerekçesiyle pek çok edebiyat insanı tarafından Türk edebiyatının ilk romanı olarak kabul edilir.

SIRA SİZDE



Tanzimat edebiyatında Batı edebiyatına yönelik yapılan çalışmalar nelerdir?

Servet-i Fünûn Edebiyatındaki Etki

Servet-i Fünûn edebiyatı, Recaizade Mahmut Ekrem'in katkısıyla, 1895 yılında Servet-i Fünûn Dergisi çatısı altında toplanan ve Tevfik Fikret'i derginin yazı işleri müdürlüğüne getiren bir grup genç Türk şair ve yazarın oluşturduğu bir harekettir. Kesin çizgilerle Tanzimatçılardan ayrılmadıkları için bazen Tanzimat edebiyatının devamı olarak da kabul edilirler. Yeni bir anlayış olarak ortaya çıktıkları için Edebiyat-ı Cedîde adıyla da anılırlar.

Edebiyat-ı Cedîde içinde Fransız varlığı, Osmanlı'daki Fransız okullarında eğitim görmüş ve o kültürü almış gençlerin katkısıyla salt edebî form olarak karşımıza çıkar. Artık bu gençlerin ilgisini ne herhangi bir konunun Türk edebiyatına aktarılması, ne de okuru bilgilendirmek ve eğitmek çeker. Onlar için her şeyden önemli olan, sanatı sanat için yapmaktır.

Bu anlayışın temel amacı, Fransız edebiyatıyla yarışabilecek nitelikte yapıtlar ortaya koymaktır. Bu amaçla, gerçekçi ve doğacı Fransız yazar ve şairlerini model olarak benimserler. Şiirde yaptıkları yeniliklerle Parnas şiir anlayışı ve simgicilerle benzerlik gösterirler. Kendilerinden önceki Türk edebiyat adamlarını Avrupa'yı yeterince izlememek ve onlardan yeterince yararlanmamakla suçlarlar. Ancak yaptıkları çalışmaları geniş kitlelere açmadıklarından ve yapıtlarında kullandıkları söylem biçiminden dolayı dar ve sınırlı bir çevrenin yazarları olarak kalırlar.

Resim 8.11



Tevfik Fikret
(1867-1915)



Halit Ziya Uşaklıgil
(1866-1945)



Mehmet Rauf
(1876-1931)



Cenap Şahabettin
(1870-1934)



Hüseyin Cahit Yalçın
(1875-1957)



A. Hikmet Müftüoğlu
(1870-1927)



Süleyman Nazif
(1870-1927)



Faik Ali Ozansoy
(1876-1950)

Servet-i Fünûn yazarlarından bir grup

Kaynak: www.turkedebiyati.org/

Şiir formu kendileri için önemlidir, bu nedenle Batı'dan aldıkları **sone**, **terza rima** gibi yeni şiir formlarıyla şiir yazarlar; buna karşın aruz ölçüsünü şiirin vazgeçilmezi olarak görürler. İzlek olarak kişiyle ilgili izleklerin yanında doğa ve onun betimlenmesine yönelik izleklere yer verirler, ancak toplumsal içerikten uzaklaşırlar.

Roman türü bu grubun en başarılı olduğu edebî türdür, Batı romanının basit bir taklidi niteliğindeki Tanzimat romanına oranla Servet-i Fünûn romanı daha mükemmeldir. Gerçekçi akım esas alınarak yazılan romanlardaki uzam her defasında İstanbul'dur.

Bu grubun en başarısız olduğu tür ise tiyatrodur. Bunda kendi ölçütlerinde model alacak ya da daha ileriye taşınacak nitelikteki oyunların olmayışının payı vardır.

Servet-i Fünûn döneminin önderi ve en güçlü şairi olan Tevfik Fikret, Parnas şiir anlayışının etkisi altında yazdığı şiirlerinde, şekil açısından grubunun hedeflediği noktaya gelir. Öyle ki, şiirinin ölçüsü, şekli ve uyağı bir bütün halinde müzikal bir etki uyandırır. Aruz ölçüsüne son derece hâkimdir. Şiirleri kişisel izlekler ve söz sanatlarıyla bezenmiştir. *Rübâb-ı Şikeste*, *Rübâbın Cevabı* ve *Şermin* adlı şiir kitaplarının yanında oğlunun kişiliğinde seslendiği çağının gençlerine yönelik öğütleri ve yönlendirmeleri içeren *Halûk'un Defteri* adlı kitabı mevcuttur.

Tevfik Fikret, Fransız diliyle olan bağlarını mümkün olduğu ölçüde en alt düzeyde tutar. Fecr i Ati edebiyatındaki yazarlar ve Yahya Kemal tarafından eleştirilere maruz kalan Tevfik Fikret, tam bir François Coppée hayranıdır. Bu yargı, Tevfik Fikret'in Coppée'nin

Sone (Fr. Sonet): İlk olarak İtalyan edebiyatında görülen, klasik Avrupa edebiyatında yaygın olarak kullanılmış olan, Türk şiirinde az görülen, iki dört dizeli ve iki üç dizeli bölümlerden oluşan ve uyak düzeni genellikle *abba abba ccd ede* olan şiir biçimi.

Terza rima (İtalyanca): Uyak şeması *aba bcb cdc ded e* olan, ilk olarak İtalyan şiirinde görülen ve sonu tek dizyle biten bir şiir biçimi. Dante'nin *İlahi Komedya'sı* bu nazım biçimiyle yazılmıştır. Türk edebiyatında ilk kez Tevfik Fikret *Şehriyân* adlı şiirinde denemiş ancak 1908'den sonra pek kullanılmamıştır.

bir şiirine övgü niteliğinde kaleme aldığı bir makaleden ve yine onun bir şiirinden esinlenerek yazdığı “Baharda” adlı şiirinden anlaşılmaktadır. Coppée, Fransız edebiyatında silik kalmış bir kişilik, şiiri de diğer tanınmış şairlere göre geri kalmış bir anlayışta olmasına karşın, şiirinin içeriğinde kullandığı yoksulluk, güncellik, karşılıklı konuşma biçimindeki formundan etkilenen Tefik Fikret, aynı formu Türk şiirinde kullanarak uzun bir eski şiir geleneğini altüst eder.

Servet-i Fünûn edebiyatının diğer büyük şairi olan Cenap Şahabettin, tıp eğitimi almak için Fransa’ya gönderilen öğrenci grubu içinde yer alır. Fransa’daki ikameti sırasında Fransız edebiyatına ilgi duyan şairin yazdığı şiirlerde, Parnas grubunun bir tabloyu çizercesine yaptıkları betimlemelerin örneklerine ve sözcüklerin uyumlu olması ve müziksel bir hava oluşturmaya önem veren simgecilerin etkisine rastlanır. *Elhan-ı Şita* adlı şiir kitabında yer alan şiirlerinde kullandığı sözcüklerle okurlarına kış manzaraları içinde karın yağışını duyumsatır. Sone tarzında yazdığı şiirlerinde tümüyle Batılı bir yazım şeklini benimsediği için eleştirilerle karşılaşır.

Türk öykü ve romanına Batılı görünüm kazandıran kişi olarak Halit Ziya Uşaklıgil, yapıtlarını gerçekçi ve doğacı anlayış doğrultusunda oluşturur. Başlangıç yapıtlarında kullandığı ağır ve sanatlı dil, son dönem yapıtlarında yerini sade bir Türkçeye bırakır. Romanlarının konusu tümüyle İstanbul’la ilintili Anadolu izlekleri içerir. *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* en tanınmış romanlarıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil, Tefik Fikret gibi kendi çağdaşları olan Goncourt Kardeşler, Flaubert ve Zola’dan düz yazı alanında; Hugo, Coppée, Baudelaire ve Musset’den şiir alanında etkilenir. Uşaklıgil’in romanlarında, model aldığı Fransız eserlerini bir taslak olarak görmek olasıdır. Örneğin, yazar, *Aşk-ı Memnu*’daki Bihter ve Nihal gibi çağdaş kişiliklerin yaratılmasından, diğer yeniliklerin oluşturulmasına kadar kendisine Fransız yazarları model alır.

Goncourt Kardeşlerin dilsel üslûbunu da benimseyen Halit Ziya Uşaklıgil’de Fransızca, ister istemez, kullandığı Türkçenin dokusuna işler. Bu demektir ki, Uşaklıgil’le artık yeni edebiyatta dil, gündelik içerikle ve anlatım biçimiyle iletişimi sağlayan özerk bir malzeme haline gelir.

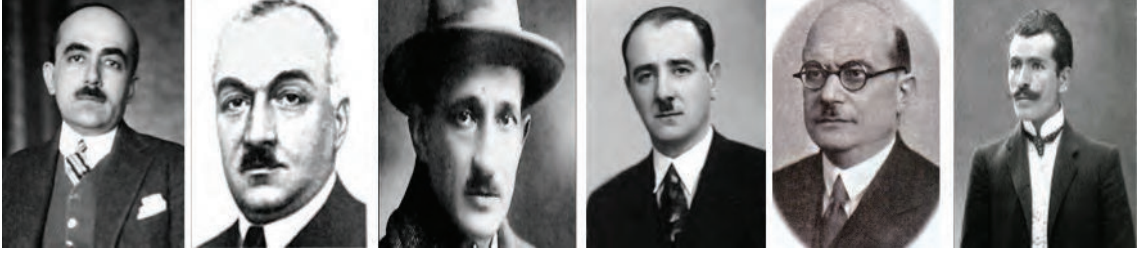
Halit Ziya Uşaklıgil’den sonra Servet-i Fünûn edebiyatının ikinci önemli roman yazarı olan Mehmet Rauf da Fransız gerçekçiliğinin etkisi ve esinlemesiyle tanınmış romanı *Eylül*’ü yazar. Bir aşk öyküsü etrafında oluşturduğu olay örgüsünde aşkın hoş yanlarına yer verir. Anlatı gerçeğe benzerlik içerecek biçimde yalın bir dille öykülenir ve roman kahramanlarından Necip ve Suat Hanım anlatının sonunda bir yangında yaşamlarını yitirirler. Kişilerin iç dünyasıyla ilgili çözümlemelerin de yer aldığı yapıt, psikolojik nitelikteki bir yapıta yaklaşıp.

Fecr-i Âti Edebiyatındaki Etki

1908 yılında ilan edilen İkinci Meşrutiyet öncesinde dağılan Servet-i Fünûn grubundan sonra, bu kez Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Refik Halit, Fuat Köprülü, Hamdullah Suphi gibi yazar ve şairlerin edebî etkinlik boyutunda gerçekleştirdikleri toplantıların ardından şekillenen edebiyat anlayışının bir bildirgeyle duyurularak resmi nitelik kazanmış halidir Fecr-i Âti. Bu grubun ilkeleri arasında da Batı edebiyatını yakından izlemek, edebî çalışmalara Batıdaki yenilikler doğrultusunda yön vermek, Batı edebiyatının yapıtlarını Türkçeye kazandırmak gibi hususlar vardır. Bu bağlamda kendilerinden öncekilerin devamı niteliğindedirler.

Resim 8.12

Fecr-i Âti Yazarlarından birkaçı



Yakup Kadri

Ahmet Haşim

Refik Halit Karay

Mehmet Fuat

Ali Canip

Faik Ali Ozansoy

Kaynak: www.edebiyatogretmeni.org/

Ahmet Haşim Türk şiirinin belki de tek simgeci şairi olarak bilinir. Şiirlerinde çok okuduğu ve sevdiği Fransız simgeci şairlerin izlerini görmek mümkündür. Ahmet Haşim ve Fecr-i Âti grubunda Simgecilik; kendi yaşam anlayışından, Türk şiir geleneğinden ve Fransız simgecilerden gelen öğelerle oluşur. Şiirlerinde ‘akşam’, ‘gece’, ‘anne’ ve ‘kadın’, ‘gerçekten kaçış’, ‘yalnızlık’ izlekleri ağırlıklı olarak göze çarpar (Okay, 1990, s. 192).

Ahmet Haşim, Belçikalı şair Emile Verhaeren ve Fransız Emile Régner’nin şiir anlayışları ve şiir deneyimleriyle şiirde kendi yolunu çizmeye çalışır. Yakup Kadri, onun şiirlerinde etkili Fransız şairleri arasında Verlaine ve Rimbaud’yu saydıktan sonra, özellikle Rémy de Gourmont’un taklide varmayan önemli bir etkisi olduğunu belirtir (Karaosmanoğlu, 1969, s. 106). Ahmet Haşim üzerindeki simgecilerin benzer bir etkisine Orhan Okay da vurgu yapar (Okay, 1990).

Simgeciliği basit bir anıştırma olarak görmeyen Ahmet Haşim, Mallarmé hakkında: “Onun şiiri bir akşam manzarası gibi akisler, silik şekiller ve baygın renklerle dolu ve tatlı bir alıcılığın istilasına altın kaldı” (Okay, 1990, s. 200) tanımını çerçevesinde kendi simgeci anlayışını geliştirir. Silik şekiller ve baygın renkler izlenimci resim sanatını çağırır. Gerçekte izlenimcilik, resim sanatçıları ve şairleri etkileyen önemli bir akımdır ve simgecilerin yapmak istediği şey de bu tür bir sanatla anlatımı gerçekleştirmektir.

Fransız simgeciliğinde yer tutan Schopenhauer’in karamsar felsefesi, Edgar Allan Poe’nun esrarengiz ve büyümlü öykülerinin etkisi ve olguculuğun yer vermediği rüya ve gizemler göz önüne alınırsa, bütün bunlardan yoksun olan Ahmet Haşim’in şiirleri için tümüyle simgeci nitelikte oldukları söylenemez.

İyi bir gözlemci olan Hüseyin Rahmi Gürpınar, yazdığı ilk romanlarında Fransız Romantizmin izlerini taşısa da, daha sonraki yapıtlarında gerçekçi ve doğacı akımların özelliklerini yansıtır. Çeşitli dergi ve gazetelere yazdığı bilimsel yazılarında da bu akımlardan yana olduğunu belli eder. Önemli romanlarını da bu akımların çerçevesinde kaleme alır. Türk insanı ve toplumunun farklı özelliklerini anlatır, yeri geldiğinde bir özelliği kimi kez abartarak, kimi kez gülmece bir unsur olarak ele alır.

İlk yazdığı roman *Şık’ta*, alafranga yaşam sürdürme peşinde olan Satırzade Şöhret Bey’in sahip olduğu saflıkla dolu öyküsü anlatılır, yaşamının altüst oluşu, varlığını kaybedişine yer verilir. *Mürebbiye* adlı romanında, dönemin modası olan Fransız mürebbiyeler hakkındaki yergi vardır. Ahlak yoksunu Anjel adındaki mürebbiyenin neden olduğu sonuçlar gözler önüne serilir. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, dönemin güncel ve kamuoyunu meşgul eden bir olayını ele alır. Bunların dışında kalan diğer romanları da İstanbul uzamındaki toplumsal konuları içerir.

Yahya Kemal Beyatlı, Parnas şiir anlayışının biçime verdiği önemden etkilenerek Türk şiirine Batılı şiir anlayışıyla ilk şekil veren kişidir. Ancak şekil dışında içerik açısından Parnasçılıkla benzerlik göstermez. Kahramanlık, duygu derinliklerine özgü izlekleri çokça kullanan şair, Divan şiirine verdiği önemle de iki şiir anlayışı arasında bir köprü oluşturur. Şiirde İstanbul ağzının ve ritmin kullanılmasını kaçınılmaz görür. Ölümünden sonra yayınlanan eserleri içinde önemli olarak, *Kendi Gök Kubbemiz, Rûbâiler, Eski Şiirin Rûzgârıyla, Bitmemiş Şiirler* sayılabilir.

SIRA SİZDE



Fecr-i Âti edebiyatının simgecilik anlayışı nasıldır?

Millî Edebiyattaki Etki

Özellikle dilde sadeleştirmeyi, Arapça ve Farsça tamlama ve gramer kurallarından sıyrılmayı, gerekirse tarihsel geçmişteki kaynaklardan yararlanarak ulusun kendine özgü terim ve kavramlarını oluşturmayı öncelikli ilke olarak benimseyen Ömer Seyfettin ve Ali Canip Ziya Gökalp, Hamdullah Suphi, Yakup Kadri gibi isimlerin destek verip *Genç Kalemler* Dergisinin “Yeni Lisan” makaleler dizisinde görüşlerini açıklayan edebiyatçıların çizdiği çerçeveye uygun olarak oluşturulan yapıt ve edebî birikime “Millî edebiyat” adı verilir.

Fecr-i Âti edebiyat grubunun dağılmasına neden olan bu edebî anlayışta birleştirici öge dile verilen önemdir. Bunun dışında yazarların kendilerine göre yöntem ve biçimlerini kullanmaları serbesttir. Divan edebiyatını Doğu edebiyatının; sonraki Türk edebiyatlarını da Batının taklitçisi sayan bu yazarlar, olabildiğince yabancı etkiden kurtulmak isterler.

Millî edebiyat anlayışında yer alan Ömer Seyfettin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Mehmet Yurdakul, Ali Canip Yöntem, Ziya Gökalp gibi yazarların yapıtlarında doğrudan olmasa da, kendilerinden önceki edebî grup ve kurallar doğrultusunda ürün verdikleri için, belli bir oranda da olsa, onlarda da Batı edebiyatının etkisi vardır. Ancak bu etki tematik olmaktan çok yönetsel bir etkidir.

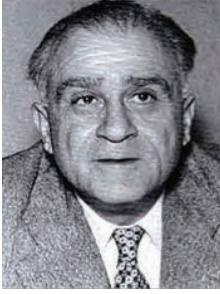
Millî Mücadele dönemi romancıları Halide Edip ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu roman alanında ulusal bütünlük ve ulus olma bilinci aşıl原因an izlekler kullanarak Batıya öykünme döneminden uzaklaşırlar. Buna karşın aynı dönem içinde yer alan Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozanoğlu gibi şairler, halk şiirinden yararlanmaya başlasalar da şekil olarak çoğunlukla Fransız şiirini uygulamaya devam ederler.

Cumhuriyet Edebiyatındaki Etki

Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı kendisinden önceki Millî edebiyattan kesin çizgilerle ayrılmayan bir edebiyattır. Millî edebiyat içindeki birçok yazar, Cumhuriyet Döneminde yaşayıp, bu dönemde de yapıt vermeye devam eder. Ancak Latin harflerinin kullanıma girmesiyle çizgiler belli olmaya başlar. Genç Cumhuriyetin ilke ve devrimlerinin savunuculuğunu ve topluma tanıtılma görevini üstlenmiş olan aydınlar bu doğrultuda edebî etkinliklerini sürdürmekle işe koyulur. Böylesi bir anlayışla ülkenin her bir yöresindeki aydın kalem oynatmaya başlar ve giderek edebiyat yalnızca İstanbul’a özgü bir değer olmaktan çıkar ve tüm ülkenin edebiyatı haline gelir.

Resim 8.13

Cumhuriyet edebiyatı yazarlarından bir grup



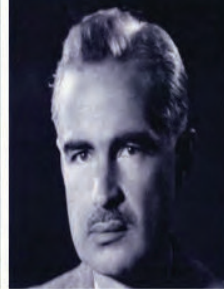
Ahmet Hamdi Tanpınar



Sait Faik Abasıyanık



Faruk Nafiz Çamlıbel



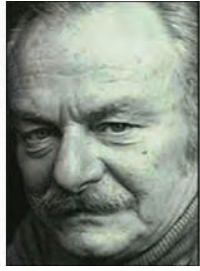
Z. Osman Saba



Orhan Veli Kanık



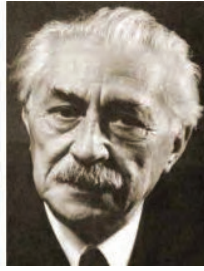
Oktay Rifat Horozcu



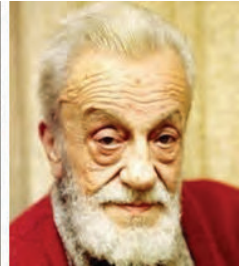
Melih Cevdet Anday



Cahit Sıtkı Tarancı



Ahmet Muhip Dıransay



N. Fazıl Kısakürek

Kaynak: www.google.com.tr

Batı ülkelerinin işgaline uğramış bir devletin yazarları bu dönem itibarıyla daha ulusalcı bir çizgide durarak 'Batılı gibi olma' düşüncesinden uzaklaşarak 'Batıyı takip eden Türk olma' çizgisine gelirler. Bu bakımdan Batı taklitçiliğinde ve uyarlamalarında büyük ölçüde düşüş gözlenir.

Cumhuriyet Dönemi edebiyatında şiir ve diğer türlerde belirgin bir değişiklik olmakla, önceki anlayışların devamlılığı sağlanmakla beraber izleksel düzlemde ele alınan öğelerde değişiklik olur. Ulusal bir kimlik oluşturma çabaları ön plana çıkar. Farklı grup anlayışları içinde şekillenen bu edebiyatta 'Yedi Meşaleciler' şiir grubunda yer alan Osman Ziya Saba, hece ölçüsüyle yazdığı ilk dönem şiirlerinin ardından 1940 yılı sonrasında serbest ölçüye geçer ve bağlamda etkilendiği Fransız Goncourt kardeşlerden çeviriler yapar. Benzer şekilde, gerçeküstücülerin yaptığı gibi, bilinçaltına önem veren bir şair olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde Fransız simgeci şair Paul Valéry'nin izleri açık bir şekilde gözükür.

Sabri Esat Siyavuşgil, Ziya Osman Saba, Yaşar Nabi Nayır, Kenan Hulusi, Cevdet Kudret Solok, Muammer Lütfi, Vasfi Mahir Kocatürk gibi yazarların bir araya gelmesiyle oluşturulan Yedi Meşaleciler, içtenlik, canlılık ve sürekli yenilenme içeren farklı ve yeni bir edebiyat oluşturma çabası içine girerek, Fransız edebiyatının model alınmasından yana tutum sergilerler. Bu dönemin romancılarından olan Memduh Cevdet Esendal'ın roman ve öykülerinde Çehov'un biçemi fark edilir.

Cumhuriyetin ilanından sonra yapılmaya başlanan Kemalist reformlar, Türk toplumunun Batılılaşmasında önemli bir aşama oluşturur. 1928 yılında gerçekleştirilen harf devrimi bile özellikle içerdiği sekiz ünlüyle Latin alfabesi karakterleri Arapça ya da Farsça karakterlere oranla avantajlı olur.

Bir dizi köklü reformla Batılılaşan yeni Türkiye’de kesintiye uğratan geleneksel Osmanlı şiir anlayışının yerine Nazım Hikmet gibi büyük şairlerin çıktığı yeni şiir anlayışı oturur. Başlangıçta Rus gelecekçiliğinden etkilenmiş olan Nazım Hikmet, Türk şiir tarihinde ilk kez serbest dizeyi kullanan şair olur (Gürsel, 1993, s. 90-95). Siyasal düşüncelerinden dolayı hapse mahkûm edilen Nazım Hikmet, epik geleneği modern bir sentezle geliştirip, eserinin en önemli bölümünü cezaevinde kaldığı dönemde kaleme alır.

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Mahmut Şevket Esenalp öykü alanında diğer yazarlardan farklı bir biçim edinir. Hem dilde yalınlıktan uzaklaşmadan, hem de içeriği ve anlatımı yalınlaştırarak yazdığı öykülerindeki bu biçimi, modern öykünün kuramcısı sayılan Anton Çehov’a benzer.

Ahmet Hamdi Tanpınar, çok yönlü bir yazar olarak, özellikle romanda başarılı olur. Kullandığı roman tekniği ve izlekler, onun Batı edebiyatını yakından takip ettiğini gösterir. Romanlarında Doğu ve Batı kültürlerini bireyler dâhil her düzlemde kaynaştırma çabası görülür. İstanbul sokakları, Kurtuluş Savaşı öncesi çaresizliğinin Türk insanına yansımaları, büyük yıkımlar sonrası gençliğin başkalaşması ve bunalımı gibi konuları ele alır. Bu bağlamda Cumhuriyet insanının değişim sancılarını ve içine düştüğü bunalımı anlatmak için yazdığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanında varoluşçuluk akımının, başka bir deyişle Jean-Paul Sartre’ın düşüncelerinin ve yapıtlarının izlerini görmek olasıdır. *Huzur* adlı romanında da, kültür bunalımı yaşayan gençliğin kendi yolunu bulma ya da ‘var olma’ savaşımı bize yine aynı felsefe ve edebiyat akımını çağrıştırır.

Ahmet Muhip Dıranas, Cumhuriyet edebiyatında yer alan yazarlar içinde Fransız simgeliğinden en fazla etkilenen ve esinlenen şairdir. Hece ölçüsündeki durakları kaldırmak yoluyla bu ölçü sistemine yeni bir biçim kazandıran Dıranas’ın söylem biçiminde Baudelaire’in biçimi fark edilir. Şiirlerinde kullandığı simgeler, masallar ve üç dört dize devam eden kesintisiz cümleler de bu etkiyi ortaya koyar.

Hececi şiir geleneğinden olan Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiirlerinde ‘sıkıntı’, ‘ölüm’, ‘bıkkınlık’, ‘ölüm karşısındaki çaresizlik’ ve ‘hoşnutsuzluk’ gibi izlekler sıkça karşılaşılan izleklerdir. Özellikle ‘ölüm korkusu’, ölümün günün birinde her şeyi yok edeceği ve bu durumda yaşamının anlamsızlığı düşüncesi Tarancı’da Albert Camus’nün ‘Saçma felsefesi’ni çağrıştırır. En bildik şiirlerinden biri olan *Otuz Beş Yaş* şiiri de benzer iletileri veren şiirlerindendir.

Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday gibi şairler yeni bir girişimle ‘Garip Hareketi’ ortaya çıkarır. Garip Hareketi, Divan şiiri ve diğer XIX. Yüzyıl şiir anlayışlarını yadsır. Her türlü metafor ve imgeyi reddeden bu anlayış, gelişmekte olan ülkenin sorunlarını kendi gerçeklikleri içinde anlatmaya çalışır. Hareketin lideri konumunda olan Orhan Veli’nin erken ölümü, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, beyni daha az yoran ama daha az kışkırtıcı bir şiire yönelirler.

Uzun arayışları sonunda benimsedikleri şiir anlayışları, gerçeküstücü şiir anlayışıdır. Cemil Gökeri bu hareket hakkında: “Garip hareketinin geleneğe karşı çıkışı, Kübizm, Futürizm, Dadaizm ve gerçeküstücülük akımlarının bu konudaki tohumlarıyla benzerlik göstermektedir” (Sazyek, 1936, s. 236), der. Bu hareket, geleneksel olanı, akılcılığı, sanayi, leşme ve kentleşme gibi kavramlara karşı çıkarak bu akımlarla ortak bir paydada buluşur (Korkmaz, 2011, s. 277).

“Garip hareketi, başlangıçta geniş hatlarıyla gerçeküstücülük öncesi Fransız şiirinden hız alır. İlk gerçeküstücü modeli Charles Cros’un *Le Hareng Saur* adlı şiirini *Çirozname*, *Tristan Corbière* adlı şiirini de *Çatal dilli Tristan Corbière* diye çeviren Orhan Veli, bu şiirlerle gerçeküstücülükle tanışır. Ancak gerçeküstücülüğü tek boyutlu bir anlayış olarak uygular; gerçeküstücülüğün ilğini oluşturan ve Rimbaud’dan, Lautréamont’dan, Apollinaire ve Jarry’dan yola koyulan kesimin; kendiliğinden yazı, bilinçaltının serüvenleri, usdışı

ve usüstü, imgecilik, doğaüstü ve doğaötesi gizil güçler gibi çok boyutlu bir gerçeküstücülük yerine, gündelik yaşamın kaba incelikleri ve karşı koyuşlarıyla iletişime giren bir karnadı, Jacques Prévert'i ve çevresindeki gerçeküstücü çizgiyi benimser (Batur, 1995, s. 98).

Garipçilerin şiiri basite indirgemelerine bir tepki olarak doğan İkinci Yeni hareketinin kaynağı da Garip hareketiyle aynıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın doğurduğu bunalım üzerine şekillenen Dadaizm ve gerçeküstücülük akımları İkinci Yeni hareketine kaynaklık eder. Bilincin kurduğu bütün düzenlerin insanı ve onun sorunlarını çözemediğine tanıklık eden bu kuşak, söz konusu gerçekçeyle bilincin şekillendirdiği kurulu düzene ait her şeyi reddetmekle işe başlar. Tahsin Saraç'ın Dada'ya ilişkin yaptığı tespit bu akımın özelliklerini ortaya koyar: "(Dadaizmin) hiçbir sanatsal kaygısı yoktur ve onca sanat, karton şatolar gibi çökertildiği dil, biçim, uyak, vs gibi kaygılardan kurtulduğu andan itibaren başlar. İstenilen sadece bütün değerlerin yıkılması, toptan inkârına gidilmesi idi" (Saraç, 1960, s. 148). İlhan Berk, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Oktay Rifat hareket içindeki şairlerin önde gelenleridir.

Türk edebiyatında roman türünün epeyce yol alıp gelişmesi, dünya edebiyatlarındaki yeni akımların daha yakından ve zaman geçirilmeden izlenmesini de gerekli kılar. Batı edebiyatında ortaya çıkan ve modernleşen dünyanın yarattığı sıkıntıları dillendirmek isteyen roman akımının adı bu kez modernizm olur. Buna paralel olarak Türk edebiyatı da yeni konulara ve tekniklere açılır: Kişilerin iç dünyasında yolculuklar, öznel zaman kavramı ve Atilla İlhan'ın romanlarında da karşılaştığımız "flash-back tekniği" romanın biçim ve özündeki ilk değişim işaretleri olur.

Gerçek anlamda Batılı anlayıştaki modern ve post modern açılımlar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar. Yetmişli yıllar sonrasında toplumsal sorunlara çözüm arayan bakış açısı yerine bireyin iç dünyasına ve varoluşuna yönelen romanların çoğalmasıyla modernizmin ilk etkileri Türk edebiyatında görülmeye başlanır (Ecevit, 2012, s. 85).

Edebiyatta modernizm ve postmodernizm sürecinin Batıdakinden farklı gelişmesine karşın zamansal olarak birbirine yakın döneme denk gelirler. Yalnız, Türk edebiyatında modernizm daha olgunluk düzeyine erişmeden, Türk yazarların biraz daha aceleci davranıp bu kez postmodernizme yönelmeleri, yapıtlarındaki iki akım arasındaki ayrımı belirgin kılmayı engeller, çoğu kez yazarların kendileri de iki akımın inceliklerine çok hâkim olamadan ikisinin karışımı türünden bir edebî ürünü ortaya çıkarırlar (s. 85).

Modernizm en kestirme biçimiyle, felsefede insancılık, ekonomide serbest piyasa ekonomisi, edebiyatta yeni romantizm akım ve anlayışlarını içinde barındıran kapsamlı bir kavram olarak tanımlanır (Kantarcıoğlu, 2007, s. 1). Kantarcıoğlu modernizmi, "hem çağdaş bir düşünce, hem de Batılı aydının ulaşmak istediği ideal" olarak tanımlar ve bu kavramın çağ aşan niteliğine dikkat çeker.

Modern anlamda ilk Türk romanı Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı romanı kabul edilir. Aynı yazarın *Kıralık Konak*'ı, Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*, Falih Rıfkı Atay'ın *Roman*'ı, Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'ı, Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'u, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u modern biçimli ilk roman örnekleridir.

Modernizmin giderek kendi kurallarını dogmatlaştırmasını reddediş olarak değerlendirilebilecek olan postmodernizm, tüm kurum ve kurallarıyla mevcut düzene, akılcılığa, bilimin kesinliğine, teknolojinin emrediciliğine, devletin kuşatıcılığına, dinin ve ahlakın kural koyuculuğuna karşı duran edebî ve düşünsel anlayış biçimidir.

Romanda klasik aydın yerine her şeyi bilmeyen, sıradan bir kimseyi yerleştirmek; okuyucuyu bilinmezlik imgesi ve belirsizlik içine sürükleyerek çözümden kaçınmak; üst ve alt kültür ayırımına karşı çıkmak; esere sadece bir kurmaca, yazarın elindekilere mal-

zeme olarak bakmak; bolca gerçekdişına yer vermek; sanat ile gerçek yaşam arasındaki bağları koparmak; kurmaca olaylar yanında romanın yazılış serüvenini de romana konu etmek; okuru eserin içine çekerek kendi yorumunu ve sonucunu oluşturmaya zorlamak; dili metine yabancılaştırmak; roman kişisi ve okur arasında yeri geldiğinde karşılıklı konuşmalara yer vermek ve kişilerin ruh halini farklı anlatım teknikleri aracılığıyla aktarmak amacını güden postmodern romanın Batı'daki öncüleri James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner olarak bilinse de, Rus yazar Vladimir Nobakov ve Yeni Roman akımının kuramcısı niteliğindeki Fransız yazar Alain Robbe-Grillet'i de bu çerçevede ele almak gerekir (Korkmaz, 2011, s. 518-519). *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ıyla Oğuz Atay; *Anayurt Otel'i*yle Yusuf Atılgan; *Yarın Yarın* ve *Bir Cinayet*'le Pınar Gür; *Kılavuz*'la Bilge Karasu; *Arzu Sapağında İnecek Var*'la Nazlı Eray; *Sevgili Arsız Ölüm*'le Latife Tekin; *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'la Orhan Pamuk; *Postmodern Bir Kız Sevdim*'le Süreyya Evren gibi kimi yapıt ve yazar adlarını postmodern çizgide saymak olasıdır (s. 519).

Resim 8.14

Nobel Edebiyat Ödülü almış ilk Türk yazarı Orhan Pamuk

Fotoğraf: Ozan Köse



Oğuz Atay'ın, *Tutunamayanlar* romanıyla James Joyce'nin *Ulysses* romanından etkilendiğini ifade eden Yıldız Ecevit (2012), Ferit Edgü'nün *O/ Hakkârî'de Bir Mevsim* adlı romanını da bu ulam içine alır. 1980 yılındaki askeri darbe sonrasındaki yazarların, güncel Batı edebiyatından bolca yapılan çeviri yapıtların etkisiyle bireycilik ve biçim yönünden postmodernizmden etkilendiği ve sayılarının arttığını ifade eder.

Tanımlarından biri de, "araçların en üst düzeyde tasarrufu ilkesi üzerine kurulu akım" olan küçürekçilik (minimalizm), soyut anlatım biçimi olarak sanatta ve edebiyatta yakın dönemde dünya edebiyatında kullanılmasına karşın, Türk edebiyatında kendisine temsilci bulmakta gecikmez. Postmodernizmin ortaya çıkardığı bu akım içinde, öykülerinde olayı mümkün olduğunca en düşük düzeye düşürüp, olayı anlatmayı değil de, onu insan zihninde canlandırmayı amaçlayan, çoğu kez *küçürek (minimal) öykü* tarzında soyut anlatım biçimini kullanan Türk yazarlar Leyla Erbil, Ferit Edgü, Tomris Uyar olarak karşımıza çıkar (Korkmaz, 2011, s. 368-370).

Türk edebiyatında XX. Yüzyılın ikinci yarısı sonrasında Batı kökenli Marksist düşünce akımlarından etkisiyle yazan, 'Toplumcu Gerçekçiler' adı altında ele alınabilecek bir grup yazar daha vardır. Toplumcu Gerçekçilik; insan ve doğayı Marksist dünya görüşü temelinde açıklamaya çalışan edebî ve düşünsel akımdır. Bu akıma göre, edebiyat ve edebî ürün-

ler, toplumsal çatışmayı ve bu çatışmanın insan üzerindeki etkilerini yansıtır. Düşüncenin öncelikli olduğu bu anlayışta, estetik kaygılar arka planda gelir. Toplumun seçkin ve aydın temsilcisi olan yazara gerçeklikleri yansıtmak konusunda büyük bir sorumluluk düşer.

Çoğunlukla özdeksel (materyalist) dünya görüşü üzerinde temellendirilmiş olan bu akımın ideolojik arka planı Marksist ideolojiyle şekillendirilir. Türkiye’de başlangıçta Kemalist ideoloji doğrultusunda “halkçılık”, “köylücülük” düzleminde yazılar kaleme alan yazarlar, 1934 yılında Moskova’da yapılan Yazarlar Birliği Kongresinde Maksim Gorki’nin toplumcu gerçekçiliğin kaynaklarıyla ilgili dile getirdiği düşünce doğrultusunda bir çizgi takip etmeye başlarlar. Beşir Fuad, Hoca Tahsin Efendi, Abdullah Cevdet, Nazım Hikmet ve Ercüment Behzat Lav toplumcu gerçekçilerin öncüsü durumundaki ilk gruptur. Şevket Süreya Aydemir, Vedat Nedim Tör, Salah Bırsel ve Rifat Ilgaz da bu grupla benzer çizgide yer alır.

Yeni dönem toplumcu-Marksist söylemin etkisindeki yazarlara Tezer Özlü, Önay Sözer, Feyyaz Kayacan, Hulki Aktunç, Yüksel Pazarkaya, Murathan Mungan, Kürşat Başar, Mario Levi gibi çağdaş yazarlar örnek verilebilir.

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğe verilen önemin nedeni sizce ne olabilir?



SIRA SİZDE

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa’da yaygınlaşan varoluşçu felsefe de Türk edebiyatından çok sayıda sanatçıyı etkiler.

Geleneksel değerlerine ve dinine yüzyıllardır bağlı olan insanlığın XX. Yüzyılda büyük yıkımlar, ölümler, açlık, sefalet ve her türlü parçalanmışlığı yaşaması, bireylerin inançlarından, Tanrı’dan ve geleneksel değerlerinden uzaklaştırır. Bu uzaklaşmayla boşluğa ve bunalıma düşen insan, bu kez kendi varlığını ortaya koyma sıkıntısını hisseder, gerçekleştirdiği özgür seçimi sonunda olması gerektiği gibi olur (Atalay, 2006).

Türk edebiyatında Demir Özlü, Ferit Edgü, Feyyaz Kayacan, Vüs’at O. Bener, Tezer Özlü ve Yusuf Atılgan gibi yazarlar, özellikle gençlik dönemlerinde yazdıkları yapıtlarında Sartre felsefesinin izlerini barındırırlar. Demir Özlü’nün *Bir Uzun Sonbahar*, *Bir Küçük Burjuva’nın Gençlik Yılları*, *Bir Yaz Mevsimi Romansı*; Ferit Edgü’nün *Kimse*; Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*, Vüs’at O. Bener’in *Buzul Çağının Virüsü*; Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Günleri* adlı yapıtları varoluşçuluğa ve onun izleklerine yer verir.

1960-1980 yılları arasında Türk tiyatrosu Bertold Brecht’in epik tiyatro anlayışından etkilenecek yeni epik tiyatro niteliğiyle gelişir. Dünyayı sınıfsal bir gözle değerlendiren ve kapitalist sistemin değişime uğraması için tiyatrodan yararlanan Brecht, sömürü dizgesini, para ahlakını, militarizmi ve küçük burjuva ideolojisini eğitici nitelikteki oyunlarında eleştirir. İşçi sınıfının savunmasını yapan ve tiyatroyu devrinin önemli silahlarından biri olarak gören Brecht, Türk tiyatro yazarlarını da etkisi altına alır.

Vasfi Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1969), *Oyun Nasıl Oynanmalı?* ve *Zengin Mutfacı* adlı denemelerinden sonra, bu türün en önemli yazarı Haldun Taner olur. Keşanlı Ali Destanı’ndan itibaren oyunlarında göstermecî bir anlatım kullanmaya başlar. *Gözlerimi Kapatırım*, *Vazifemi Yaparım*; *Ay Işığında Şamata*; *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Zilli Zariye* adlı oyunları Brecht tarzı oyunlarından (Korkmaz, 2011, s. 392-393).

Cumhuriyet Edebiyatının son dönemlerinde Türk edebî ürünlerinin Batı edebiyatı ürünleriyle boy ölçüşecek düzeye ulaşmasının sizce nedeni nedir?



SIRA SİZDE

Özet



Osmanlı İmparatorluğu ile Batı ülkeleri arasındaki kültürel ilişkilerin başlaması, gelişmesi ve sonuçlarını yorumlamak

Kültürel bağlamdaki etkilenme ve esinlenme, öncelikle beğenme ve hayranlık gibi duyu ve duygulara seslenen gerekçeler ister. Bu gibi gerekçelerin oluşabilmesi için de 'karşılıklı tanımak ve yakınlaşmak' eylemleri gerekir. Hele de tarihsel süreçte yüzyıllar boyu birbirini düşman olarak görmüş kültür ve gruplar arasındaki etkilenme, en azından taraflardan birinin zayıflığını kabullenmesi, karşısındakinin üstünlüğünü kabullenmesi sonucunu doğurur. Etkilenmede ikinci gerekçe, belli değerlerin uzun süre kullanılması sonucu ortaya koyduğu yorgunluk, bıkkınlık duygularıdır. Bu durumdaki kültür ve toplumsal gruplar kendi değerlerinden üstün ve yeni gördükleri ilk değere bağlanma güdüsüne sahip olurlar.

Osmanlı toplumu ve aydınları, toplumun genelinin anlamakta zorluk çektiği uzun yüzyıllar boyu neredeyse tekdüze hale gelmiş sanat anlayışları içinde kısır döngü içinde dolanıp dururken, Avrupa ulusları karşısında eski gücünü kaybettiğinin bilincinde olan Osmanlı Devletinin, yeni bilimsel ve teknik gelişmeleri yakından takip etmek için Avrupa'ya, özellikle de Fransa'ya gönderdiği öğrencilerin, elçilerin ve diğer devlet görevlilerinin aldıkları eğitim, gördükleri yenilik ve uygulamaları yazı ve tanıklıklarıyla Osmanlı toplumuna aktarmaları; yurt dışından getirilen kimi alan uzmanlarının rehberliği, desteklenen basın ve yayın araçlarının katkısıyla Fransız kültürü ve edebiyatı daha yakından tanınmış olur ve artık usandıran yöntemlerine karşılık Divan edebiyatının rakibi olacak yeni bir edebiyat anlayışı yavaş yavaş oluşmaya başlar. Fransız edebiyatından yapılan roman, tiyatro ve şiir çeviri ve uyarlamaları sayesinde Batıda egemen olan edebî akımlar da daha iyi tanınır ve benimsenir. Hiç kuşkusuz oluşan bu kültürel birikim ve deneyim çok geçmeden kişisel gayretler sayesinde yolunu bulur ve Tanzimat edebiyatını ortaya çıkarır.



Batı edebiyatında ortaya çıkan edebî akımların Türk yazar ve şairleri üzerindeki etkilerini ayrıntılarıyla belirtmek, bildiklerinizi derlemek

XIX yüzyıl Fransız edebiyatının başlangıcı, Bonaparte'nin bir darbeyle Fransa yönetimini ele geçirdiği 1799 yılında başlar, 1899 yılındaki *Dreyfus Olayı*na kadar devam eder. XVIII. Yüzyılın sonuna

doğru gerçekleşen Fransız İhtilalin doğurduğu sıkıntıların ve toplum için getirdiği yeniliklerin gerçekleştirilmesi bu yüzyılda olur. Fransa genelinde eğitim kilisenin tekelinden kurtararak devletin sorumluluğu altındaki yaygın hale getirilen okullar aracılığıyla yapılmaya başlanır. Türk yazar ve aydınlarının da Batıya açıldıkları dönem Tanzimat Fermanının ilan edildiği 1839 yılı sonrasındaki dönemdir ve bu dönem 1820-1850 yılları arasında Fransız edebiyatına egemen olmuş Romantizmin en verimli olduğu dönemdir. Bu durumda Tanzimat edebiyatının birinci dönem yazarlarının çoğunlukla bu akımın etkisi altında kalması doğaldır.

1830-1870 yılları arasındaki Fransız gerçekçiliğinin ve Romantizminin ardından özellikle ikinci dönem Tanzimat yazarlarını etkilemesi olağandır. Şiire emek verenler için Parnas şiir akımının 1860-1870 yılları arasında ortaya koyduğu ilke ve uygulamaların yansması kısa sürede Türk edebiyatına yansır. Akımların ortaya çıktığı dönemlere denk gelen her bir edebî hareketin kendi dönemindeki akımdan ağırlıklı olarak etkilendiği görülür. Servet-i Fünûn'un romantizm, Fecr-i Âti'nin simgecilik ve parnasizm, garip hareketinin gerçeküstücülük akımları akımından etkilenmeleri bu gerekçeyle gerçekleşir. bir yazardan diğerine değişebilen etkilenme, romantizm, parnasizm, doğalcılık, gerçekçilik, simgecilik gibi akımların zamansal olarak birbirine girişken olmaları ve birbirine tepki olarak kendilerinden önceki akıma yakın bir sürede ortaya çıkmalarındandır.



Tanzimat sonrası Türk edebiyatındaki farklı edebî grupları ve onların edebî türlerle ilgili ilke ve görüşleri hakkında benzerlik ve ayrımları açıklamak

XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar ve hatta ondan sonra bile yüzyıllardır süregelen Divan edebiyatından sonra Avrupa'yla yaşanan kültürel yakınlaşmalar sonucunda ortaya çıkan Tanzimat edebiyatı kendi içinde birinci dönem ve İkinci dönem Tanzimat edebiyatı olmak üzere iki grup altında ele alınır. Bu gruplaşma, edebiyata bakış açılarında ve ilkelerdeki farklılıklardan kaynaklanır.

Edebiyat tarihinin her döneminde olduğu gibi, ortaya çıkan yeni anlayış ve akım her zaman için kendinden öncekine bir tepki, kendinden öncekilerin kusurlarını tamamlama savıyla ortaya çıktığı gibi, Servet-i Fünûn da kendinden önceki Tanzimatçılara tepki olarak or-

taya çıkar. Buna göre, birinci dönem Tanzimatçılar Romantizmin etkisinde kalırken, ikinci dönem yazar ve şairleri gerçekçiliğin takipçisi olur. Bu dönemde tiyatro önem kazanır ve halkı eğitmeye yönelik bir araç olarak kullanılır. Oyunlar genellikle klasik Fransız oyunlarının çevirileri, uyarlama ya da taklitleri niteliğindedir. Yine bu dönemde Fransız edebiyatına büyük ilgi gösterilmiş ve çok sayıda yapıt Türkçeye çevrilir. Roman, tiyatro ve öykü edebî yeni türler olarak edebiyatımıza girer.

Servet-i Fünûn edebiyatında yer alan şairler şiiri estetik açıdan ön plana çıkarmayı yeğler ve ilk kez Batıdan alınan yeni şiir formları onlarla uygulamaya konur. Bu dönemde dilin yalınlaştırılması arka plana itilir. Şiirlerinde Parnasizm ve Simgecilik akımları egemen olur.

Roman ve öyküde Batı teknikleri kullanılarak her iki edebî tür Avrupa romanlarıyla yarışacak düzeye çıkarılır. Romanlarda çoğunlukla gerçekçiliğin etkisi görünür. Birkaç öykü dışında tüm romanlardaki uzam İstanbul ve onun çeşitli mahalle ve sokaklarıdır. Bu dönemde birkaç deneme türündeki oyun dışında tiyatroya yeterince önem verilmez.

Fecr-i Âticiler Batı edebiyat ve düşüncesindeki gelişmeleri çok yakından takip ederek kendi edebî çalışmalarına yön vermeyi, genç yazar ve şairlerin yetişmesi için zengin kütüphaneler oluşturulmasını, Batıdaki birçok yapıtı Türkçeye çevirmek için gerekirse komisyonlar oluşturulmasını isteyen ve büyük çoğunlukla Batı edebiyatından esinlenen gruptur.

Milli edebiyat yazarlarının çalışmaları dildeki Farsça ve Arapça kullanımını kaldırmak, edebî ürünlerde Türkçenin en güzel ve en olgun hali olarak gördükleri İstanbul Türkçesini kullanmak, Türkçenin sözdizimini kullanmayı ve geliştirmeyi hedeflemekle sınırlı kalır. Konu ve izlekler çoğunlukla ülkeye ait öğelerdir. Farklı oluşum ve gruplarda oluşan Cumhuriyet Dönemi edebiyatı öncelikle yeni kurulmuş bir devletin değerlerini yüceltmek ve onları nesiller boyu kalıcı hale getirmek görevini üstlenir. Sonraları yine özellikle Avrupa kıtasındaki edebî ve siyasal gelişmeler ile edebî akımların etkisiyle roman, şiir ve tiyatro alanlarındaki üretimin hem kalitesi artar, hem de sayıca bollaşır.



Cumhuriyet edebiyatı ve çağdaş Türk edebiyatının geldiği aşamayı değerlendirmek

Cumhuriyet yönetimine geçilmesi ve ardından eğitim ve öğretime verilen önemin artması, edebî türlerde kullanılan dil ve biçimin büyük emek ve zaman gerektirecek uğraş olmaktan çıkması üzerine eğitilmiş Türk aydını her geçen gün birikimleri doğrultusunda ürün vermeye başlar. Köktenci değişikliklerin yapılmasının gerekmediği bir ortamda yazar, okunabilmek için rekabetin kızıştığı bir piyasada rakiplerinden daha başarılı ve kendine özgü biçimli olmak durumunda kalır.

Cumhuriyet edebiyatı Yedi Meşaleciler, Garipçiler/I. Yeniciler, Maviciler, II. Yeniciler ve Toplumsal Gerçekçiler adları altında farklı edebî ilkeler altında gruplaşırlar da herhangi bir gruba dâhil olmayarak yazan onlarca kişi vardır. Edebiyatın ilkesel ayrımından türsel ayrımına geçildiği son dönemlerde artık 'güdümlü edebiyat', 'gençlik edebiyatı', 'göçer edebiyatı' gibi edebiyatlar içinde yapıt veren yazarlar vardır. Bir anlamda edebiyatın kendi içinde alt gruplara ayrılması ve romanın 'tarihsel roman', 'polisye roman', vb. ayrımı gibi, edebî türlerinde ayrı türler olacak biçimde bölümlenmesinin olduğu bir dönemde yazarlar yazdıkları türlerin şemsiyesinde anılır hale gelir.

Yine de yurt içinde ve yurt dışında yaşayan yazarlarımız farklı edebî akımların ya da biçimlerin etkisi altında başarılı ürünler ortaya koyarlar. Özellikle Avrupa ölçeğinde farklı teşekküllerin ödüllendirdiği edebî ve sanatsal türlerimiz bu alanda aldığımız yolu gösterir. Kısaca, çoğunlukla Fransız edebiyatından etkilenen ve onu model alan Türk edebiyatı, hala Batılı rüzgârlara açık olsa da, teknik, biçim ve içerik olarak Batıyla boy ölçüşecek düzeye gelmiştir.

Kendimizi Sınavalım

- Osmanlı Devleti XVIII. Yüzyıla kadar yabancı ülkelerde sürekli elçilikler kurmayı uygun görmemiştir. XVIII yüzyılın ilk çeyreği sonunda vazgeçilen bu düşünce sonrası ilk elçiler hangi dönemde **tayin edilir**?
 - III. Selim Devri
 - I. Meşrutiyet Devri
 - II. Mahmut Devri
 - Abdülmecit Devri
 - Lale Devri
- Aydınlanma Çağı'nda ortaya çıkan "Aydınlanma Felsefesi", özgür düşünce ve bilimin önündeki tüm engellerin ortadan kalkmasını sağlamıştır. Bu durumun,
 - toplumların kültür düzeyinin yükselmesi,
 - din adamlarının ülke yönetimine katılması,
 - skolastik düşüncenin yaygınlaşması,
 sonuçlarından hangilerine ortam hazırladığı söylenebilir?
 - Yalnız I
 - Yalnız II
 - Yalnız III
 - I ve III
 - II ve III
- Parnasizm ve Simgecilik hangi edebiyat anlayışını büyük oranda etkiler?
 - Edebiyat-ı Cedide
 - Fecr-i Ati
 - Milli edebiyat
 - Tanzimat
 - Cumhuriyet
- "Onun şiiri bir akşam manzarası gibi akisler, silik şekiller ve baygın renklerle doldu ve tatlı bir alacılığın istilası altında kaldı" ifadesini söyleyen yazar aşağıdakilerden hangisidir?
 - Mehmet Akif
 - Ahmet Haşim
 - Ziya Gökalp
 - Yahya Kemal
 - Faruk Nafiz
- XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı düşünce ve sorgulama akımlarının Osmanlıya yeterince yansımamasının sebebi nedir?
 - Osmanlı aydınlarının bu düşünce ve akımları benimsememesi.
 - Osmanlı aydınlarının henüz böyle bir kültürel alt yapıya sahip olmaması,
 - Osmanlı'da XVIII. Yüzyıl felsefesi kavrayacak aydın olmaması,
 - Avrupa felsefe ve düşünce akımlarının Osmanlı'da yasak olması,
 - Osmanlı aydınları XIX. Yüzyıla kadar Avrupa edebiyat ve felsefesiyle temas halinde olamaması.
- Hangisi Postmodern Türk romancıları arasında **yer almaz**?
 - Oğuz Atay
 - Pınar Kür
 - Yaşar Kemal
 - Latife Tekin
 - Yusuf Atılgan
- Parnas şiir anlayışıyla Türk şiirine ilk olarak Batılı anlamda biçimsel şekil veren şair hangisidir?
 - Ahmet Muhip Dıranas
 - Cahit Sıtkı
 - Orhan Veli
 - Yahya Kemal Beyatlı
 - Ziya Paşa
- Demir Özlü, Ferit Edgü, Feyyaz Kayacan, Vüs'at O. Bener adlı çağdaş yazarların 1968 sonrasında etkilenip ilk yapıtlarını bu etkilenmeyle yazdıkları felsefe ve akım hangisidir?
 - Gelecekçilik
 - Saçma felsefesi
 - Doğalcılık
 - Varoluşçuluk
 - İzlenimcilik
- Benimsediği Romantizm'in etkisiyle eserlerinde kişiliğini gizlemeyerek, olaylar karşısında kendi duygu, düşünce ve izlenimlerini halkı eğitmek için kullanmıştır. Zaman zaman olayın akışı kesilip olayla ilgisi olmayan bilgileri verebilir. *Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanlarında bunu açıkça görebiliriz. Bu parçada sözü edilen yazar aşağıdakilerden hangisidir?
 - Namık Kemal
 - Ahmet Mithat Efendi
 - Ahmet Vefik Paşa
 - Recaizade Mahmut Ekrem
 - Nabizade Nazım
- Aşağıdaki oyunlardan hangisi epik tiyatronun en usta yazarı olarak tanınan Haldun Taner'in oyunu **değildir**?
 - Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi yaparım
 - Ay Işığında Şamata
 - Asiye Nasıl Kurtulur?
 - Zilli Zarife
 - Sersem Kocanın Kurnaz Karısı

Yaşamın İçinden

(...) **Hazır gündeme gelmişken, “Neden Batı’dan alıyoruz”, biz Batı’nın parçası değil miyiz?**

Kesinlikle çok haklısınız. Bu, yüzde yüz katıldığım yepyeni bir bakış açısı. Bir yandan da biz hem Doğulu hem Batılı bir toplumuz, diyoruz hem de Batı değerlerini yabancı olarak tanımlıyoruz. Kaldı ki yazılar bütünüyle bu toprağa ait bir roman. Özellikle İstanbul’u zamanında çok ince tahlil edebilmiştir Türk romanı. Daha sonra bir dönem köy ortamına açılmış ve hiç de basit olmayan metinlerle yazılmış. Elbette başarısız örnekler de var ancak biz de eleştiri denince kötü bir taraf arıyoruz ama bu da bir hastalık. Bu yüzden ben bir okur olarak davranıp bu romanların bendeki izlerini, ifade etmeye çalıştım. Üstelik “Batı ve Doğu” meselesi romanımızın temel meselelerindendir. Ama şuna dikkat edelim; hiçbir romancımız ne körü körüne Doğu’yu, ne de Batı’yı savunmuş. Hep bir sentez aramışlar. (...)

Türk romanı üzerine ne diyebilirsiniz?

Çok zengin bir roman. Türkiye’nin bütün ana meseleleri Türk romanında işlenmiştir. Ne yazık ki okuyucu katı bunun farkına varmamış.

Ve ne yazık ki çok yalnız bırakılmış bir roman. Mesela Güney Amerika’ya ait romanlar Batı’da muazzam bir çıkış yakaladı. Çünkü Güney Amerika bu romanlara sahip çıktı. Biz kendi romanımızı desteklemedik. Hatta romanlar kimi zaman suç unsuru sayılıp yazarları hapse bile atıldı.

Cumhuriyet öncesi ve hemen sonrası romancılarına baktığımızda hep bir elitizm eleştirisi görürüz. Günümüzün romanları arasında benzer bir bağ var mı?

Görmüyorum. Cumhuriyet öncesi romancıların bir umutları var. Mesela Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “Sodom ve Gomore”sinde bile ileriye yönelik bir aydınlık ve umut var. 1970’lerden sonra bu umut azalmaya ve eleştirel yön ağır basmaya başlıyor.

Ama 80’lerden itibaren içe kapanış ve uzaklaşma var. Hem siyaseten hem de kitlelerin birbirleriyle olan kaynaşmasının çok zorluğundan ortaya çıkan bir uzaklaşma bu. 80 sonrasında ise Türk romanı giderek muhalif, kırgın, mesafeli ve içe kapanık bir hal alıyor. Umudu insanın kendi bireysel çalışmasında arayan ama toplumla bağında bir kırılma noktası oluşmuş...

Genç yazarları nasıl buluyorsunuz? Özellikle dillerini...

Umut görüyorum ama dil ve anlatımları bana pek yakın gelmiyor. Kendilerine özgü bir jargonları var. Bunu da çok doğal... Sabahattin Kudret Aksal, “Bir yazar 60’ından sonra kendisinden sonraki hiçbir yazarı anlamaz ve beğenmez” demişti. Altmışımı geçtim ama o noktada değilim, ama bazı noktaları tam kavrayamıyorum. Bu yeni jargonlu üslup bana çok sempatik gelmiyor. Ama buluşları hoşuma gidiyor. Mesela bizim

romanlarımız hep ciddi, yüzü asıktı. Şimdi ise ironi payı yükselmiş durumda. Bunun da bir anlamı olduğunu düşünüyorum. Herhalde bu beni de etkilemiş ki “Melun” gibi bir roman yazmışım! (...)

Kaynak: Buket AŞÇI/ (“Bizimkisi, çok zengin ama yalnız bir roman” adlı kitap tanıtım yazısından, Selim İleri’yle Söyleşi Bölümü, 15 Nisan 2015, *Vatan Kitap*)

Okuma Parçası

Batı Edebiyatı Etkisinde Çağdaş Türk Eleştirisi

Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* adlı kitabının önsözünde şu dikkate değer hükme yer verir:

“Bu arada hemen söyleyelim ki, yeni Türk edebiyatını sadece Batı edebiyatının tesiri altında vücuda gelmiş gibi görmek yanlıştır. Bu edebiyat, klasik Türk edebiyatı, Tanzimat’tan sonra değeri bilinmeğe başlanan Halk edebiyatı ve belli bir açıdan okunan Batı edebiyatının ortak tesirleri altında teşekkül etmiş yeni bir terkiptir.”

Mehmet Kaplan’ın bu tespiti, Tanzimat’tan bugüne kadarki edebiyatımız için yapılmış en kapsamlı, en doğru tespitlerden birisidir. Bu paragraf, yeni Türk edebiyatını besleyen üç temel kaynağı göstermektedir. Bunlar: Klasik edebiyat, Batı edebiyatı, Halk edebiyatıdır.

Edebiyatımız, Tanzimat döneminden günümüze kadar bu üç kaynağın etkisinde varlığını sürdürmektedir. Tanzimat’tan sonra yetişen bütün sanatçılarımız için söylenecek en kapsamlı ifade şudur: Onlar, ya bu üç akımdan sadece birisinin etkisi altında ya da ikisinin yahut üçünün ortak etkisi altında eserler vermişlerdir (...).

Tanzimat Dönemi aydınları, Avrupa’ya gittiklerinde orada çok gelişmiş bir kültür ve edebiyat hayatı ile karşılaştılar. Sadece savaş meydanlarında değil, bilim ve teknik alanlarında da gerilediğimizi kavradılar. İmparatorluğun devamının ancak bu gelişime ayak uydurarak mümkün olacağını sezdiler. Şinâsi, Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi Osmanlı aydınları, Batı’da örneklerini gördükleri tiyatro, roman, makale gibi türlerin ilk örneklerini verdiler, önemli gördükleri eserleri tercüme ettiler. Şinâsi ve Namık Kemal, eski dil ve edebiyat anlayışına karşı çıktı. Böylece Batı’daki örneklerinden yola çıkan yeni bir belagat ve yeni bir eleştiri anlayışı doğdu. Böylece edebiyatımız iki farklı kaynaktan beslenir oldu. Tanzimat’tan sonra yazılan bazı belâgat kitapları, tamamen eski yolu takip ettiler, bazıları ise Batı retoriğinden ve belâgat geleneğinden yararlanarak yeni bir terkip yaratmaya yöneldiler. İki ayrı kaynaktan beslenmek edebiyat ve eleştiri kuramlarının zenginleşmesine yol açtı.

Batı dünyasında iki bin yıldan fazla bir zaman içinde gelişmiş olan eleştirel düşünce geleneğinin Tanzimat döneminde, yirmi-yirmi beş yıl içinde kültür hayatımıza bir bütün halinde taşınması tabii ki mümkün olmadı. Ama bir defa yeni bir yol açılmıştı ve sistemli bir şekilde olmasa da Batılı anlamda bir eleştiri başlamış oldu. Servet-i Fünûn dönemi, Milli edebiyat ve Cumhuriyet döneminde eleştiri, daha çok Batıyı örnek alarak gelişti ve büyük bir çeşitlilik gösteren çağdaş eleştiri kuramları ülkemizde geniş ölçüde tanındı.

Kaynak: Prof. Dr. Rıza Filizok/ ("Edebî Eleştirinin Tanımı, Kapsamı ve Tarihi Kaynakları" (Ege Edebiyat, <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?cat=15>, 24.11.2016)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. a | Yanıtınız yanlış ise "Tanzimat Edebiyatı Öncesi Batıyla Kültürel İlişkiler" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. d | Yanıtınız yanlış ise "Tanzimat Edebiyatı Öncesi Batıyla Kültürel İlişkiler" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. a | Yanıtınız yanlış ise "Servet-i Fünûn Edebiyatındaki Etki" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. b | Yanıtınız yanlış ise "Fecr-i Âti Edebiyatındaki Etki" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. e | Yanıtınız yanlış ise "Tanzimat Edebiyatı Öncesi Batıyla Kültürel İlişkiler" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. c | Yanıtınız yanlış ise "Cumhuriyet Edebiyatındaki Etki" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. d | Yanıtınız yanlış ise "Fecr-i Âti Edebiyatındaki Etki" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. d | Yanıtınız yanlış ise "Cumhuriyet Edebiyatındaki Etki" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız yanlış ise "Tanzimat Edebiyatındaki Etki" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. c | Yanıtınız yanlış ise "Cumhuriyet Edebiyatındaki Etki" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

XVII. yüzyıl sonundan itibaren özellikle Batı ülkeleriyle Osmanlı Devleti arasında yapılan deniz ve kara savaşlarında Osmanlı ordularının başarısız olmalarının sonucunda, Mısır'ı işgale gelen Napolyon Bonaparte'a karşı kaybedilen savaş sonuçlarının da tetiklemesiyle, XIX. Yüzyıl başlarında Osmanlı idaresinde başarısızlıklarının nedeni konusunda bir sorgulama dönemi başlar. Sadrazam Mustafa Paşa ve III. Se-

lim gibi bu dönemin ileri görüşlü insanları, Avrupa'nın sanayi, askeri sanayi, bilim, fen, ticaret, sanat gibi alanlarda geliştiğinin ve Osmanlıların bu gelişmelerden habersiz olduğu ya da çok geri kaldığının farfına varılır. Bunun üzerine gerekli eğitimi almaları için Batıya öğrenciler, elçiler gönderilerek bir yandan gelişmelerin takibi sağlanırken, bir yandan da eğitilen bireyler veya gerekli alanlarda yurt dışından getirilen uzmanlarla aradaki açık kapatılmaya çalışılır.

Bu sayede bir anlamda koşulların zorlamasıyla Batıyla ilişkiler başlatılmış olur. Bunlara ek olarak, okumuş aydın gençliğin kısıtlı olanaklarla takip ettiği Fransız İhtilali ve sonuçları hakkındaki sorgulayıcılığı da bu ilişkilerin başlatılmasında az da olsa etkili olur.

Sıra Sizde 2

XVIII. yüzyıl sonlarında Almanya'da başlayıp, XIX. yüzyıl başlarında Fransa'da yaygınlaşan Romantizm akımı, yeni benimsenen bir akım olarak Fransa'daki edebî türlerde, edebiyat sohbetlerinde ve edebiyatla ilgilenen gazete ve basında tazelik ve güncelliğini koruduğu sırada gerek Fransa'ya giden Türk gençlerin karşılaştıkları ilk yeni anlayış, gerekse basın haberleri, mektuplar, yazılan ve çevrilen yapıtların içeriğini işgal etmesi nedenlerinden dolayı, Türk edebiyatında ilk yenilikçiler olarak nitelendirilebilecek Tanzimatçıların çoğunlukla romantik akımı benimsemelerine neden olur.

Sıra Sizde 3

Tanzimat edebiyatının başlangıç aşamasında Fénelon'un *Telemak*, Hugo'un *Sefiller*, Chateaubriand'ın *Atala*, Voltaire'in *Mikromega*, Lesage'in *Topal Şeytan* adlı yapıtları gibi pek çok yapıtın çevirisi yanı sıra Corneille'in *Le Cid* adlı oyunu ve Moliere'in *Zoraki Tabip* gibi birçok tiyatro oyununun çevirisi ve uyarlaması yapılmıştır. Bunlara ek olarak Tanzimat edebiyatındaki şairlerin birçoğu Fransız şiirlerinden çeviriler yaparak tercüme şiir kitapları olarak yayınlamıştır.

Sıra Sizde 4

Tanzimat edebiyatında şiir güzel olan her şeyi konu edinirken Servet-i Fünûn'da şiirinde konu sınırlaması yoktur. Tanzimat edebiyatındaki dil ve biçim, kısmen daha yalındır. Tanzimat edebiyatı tiyatroyu bir eğitim aracı olarak görür ve ona önem verirken, Servet-i Fünûn edebiyatı roman ve öykü ağırlıklıdır. Tanzimat yazarları sanatın toplum için yapılmasını savunurken, Servet-i Fünûncular estetik değerin yapıtın bir parçası olduğundan hareketle "sanat için sanat" düşüncesini benimserler. Tanzimat yazarları çoğunlukla Romantizm ve Gerçekçilikten esinlenirken Servet-i Fünûn yazarları Parnas şiir akımı ve simgeliği benimser.

Sıra Sizde 5

Fecr-i Âti grubunun ve özellikle Ahmet Haşim'in simgeciligi kendi yaşam anlayışlarından, Türk şiir geleneğinden ve Fransız simgecilere gelen öğelerin birlikteliğinden oluşan bir yapıdır. Şiirlerinde 'akşam', 'gece', 'anne' ve 'kadın', 'gerçekten kaçış', 'yalnızlık' izlekleri ağırlıklı olarak göze çarpar. Ancak şiirleri izlenimci bir resim gibi, yansımalar, silik şekiller ve baygın renkleri çağrıştıran bir biçime sahiptir. Onların simgeciliğinde Schopenhauer'in karamsar felsefesine, Edgar Allan Poe'nun esrareniz büyümlü imgelerini çağrıştıran öğelerine, rüya ve düşlere verilmemesi için Fransız simgeciliğinden daha farklı bir simgecilik anlayışına sahiptirler.

Sıra Sizde 6

Dünyayı geniş çapta etkileyen ve kitleleri felakete sürükleyen emperyalist ülkelerin izlediği siyaset ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında hızlı kalkınma ve silahlanma için uygulanan anamalcı ekonomi modelinin, insanı ikinci plana itip, ürünü esas alan anlayışı sonunda bozulan ve yozlaşan insan ilişkilerine dikkat çekmek isteyen güdümlü aydınların bilinciyle, toplumsal gerçekçilik Türk edebiyatında da çokça ele alınan konulardan birisi olur.

Sıra Sizde 7

Tanzimat edebiyatından bu yana geçen yüz elli yılı aşkın süre boyunca, sürekli artan ve eğitim seviyesi yükselen bir nüfusu sahip olan Türkiye'nin, nüfus ve eğitim düzeyine paralel olarak aydın ve yazar sayısı da çoğalır. Türk edebiyatı, içerik ve konu olarak kendine özgü bir yol izlese de, teknik ve biçim bağlamında Batı örneklerinden hiçbir zaman vazgeçmez. Yazarların daha çok okunmak ve tanınmak için kıyasıya rekabet ettiği ve edebi üretimin bol olduğu bu dönemde kaçınılmaz olarak nitelik de artar ve bunun sonucunda başarı kendiliğinden gelmiş olur. Bu başarıyı ödül alan edebiyat insanlarımızla birlikte, her geçen gün yabancı dili yapıtları çevrilen yazarlarımızın artışı da göstermektedir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- A.Mithat. (2015). *Said Beyefendi Hazretlerine Cevap*. (Z. Kerman, Dü.) İstanbul: Dergah Yayınları.
- A.Refik. (1932). *Lâle Devri*. İstanbul: Hilmi Kütüphanesi.
- Aksoy, E. (2008). La littérature d'expression française en Turquie. *Revue d'histoire littéraire de la France* (3), 633-644.
- Atalay, İ. (2006). Demir Özlü'nün Bir Uzun Sonbahar Adlı Romanında Varoluşun Varlıkbilimsel Bir Sorun Olarak Ortaya Çıkışı. *VI. Uluslararası Dil, Edebiyat, Değişibilim Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 242-247.
- Batur, E. (1995). *E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Best, S. (2011). *Postmodern Teori* (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrintı.

- Çetişli, İ. (2010). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ.
- Dino, G. (1978). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göker, C. (1982). *Fransızda Edebiyat Akımları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can.
- Gürsel, N. (1993). *Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*. Paris: L'Harmattan.
- İnal, T. (1981). Simgecilik, Klasisizm, Gelecekçilik, Gerçeküstçülük. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, Edebiyat Akımları Özel Sayısı, 349.
- Kefeli, E. (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh.
- Kantarcioglu, S. (1993). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Kantarcioglu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: Bilgi yayınevi.
- Kolcu, A. İ. (1999). *Tanzimat Edebiyatı II, Hikaye ve Roman*. Erzurum: Bakanlar Matbaası.
- Korkmaz, R. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Cilt 1). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, O. (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Özdemir, E. (1991). *Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Perin, C. (1916). *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- R.M.Ekrem. (1871). *Atala, Mukaddime-i Mütercim*. İstanbul.
- Saraç, T. (1960). Fransız Edebiyatında Son Şiir Akımları. *Tercüme Dergisi*, 14(69-70), 140-155.
- Sazyek, H. (1936). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tameson, F. (1990). *Postmodernizm* (Çev. N. Zeka). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Basımevi.
- Yalçın, A. (2000). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. Ankara: Günce Yayıncılık.
- Yetkin, S. K. (1938). Ahmet Haşim ve Sembolizm. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi.
- Yılmaz, D. (2002). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.