

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 1957
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1037

BATI EDEBİYATINDA AKIMLAR

Yazar

Prof.Dr. İsmail ÇETİŞLİ

Editör

Yrd.Doç.Dr. Zeynep EMEKSİZ



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

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

Copyright © 2009 by Anadolu University

All rights reserved

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

UZAKTAN ÖĞRETİM TASARIM BİRİMİ

Genel Koordinatör

Prof.Dr. Levend Kılıç

Genel Koordinatör Yardımcısı

Doç.Dr. Müjgan Bozkaya

Öğretim Tasarımcısı

Yrd.Doç.Dr. Evrim Genç Kumtepe

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Öğr.Gör. Nilgün Salur

Ölçme Değerlendirme Sorumlusu

Öğr.Gör. İlker Usta

Kitap Koordinasyon Birimi

Yrd.Doç.Dr. Feyyaz Bodur

Uzm. Nermin Özgür

Kapak Düzeni

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Dizgi

Açıköğretim Fakültesi Dizgi Ekibi

Batı Edebiyatında Akımlar

ISBN

978-975-06-0645-8

4. Baskı

Bu kitap ANADOLU ÜNİVERSİTESİ Web-Ofset Tesislerinde 5.500 adet basılmıştır.

ESKİŞEHİR, Aralık 2011

İçindekiler

Önsöz vii

Edebiyat ve Edebiyat Akımı	2
GÜZEL VE GÜZELLİK.....	3
SANAT.....	4
EDEBİYAT	6
EDEBİYAT AKIMI	9
Özet	13
Kendimizi Sınayalım	14
Yaşamın İçinden	15
Okuma Parçası	16
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	16
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	17
Yararlanılan Kaynaklar.....	17
Başvurulabilecek Kaynaklar	17

1. ÜNİTE

Antik Dönemden Rönesans'a Batı Edebiyatı.....	17
“BATTI” ve “BATI EDEBİYATI” KAVRAMLARI	19
ESKİ YUNAN EDEBİYATI.....	20
Yunan Edebiyatı Sanatkârları.....	21
ANTİK ÇAĞIN İKİ FİLOZOFU: PLATON VE ARİSTO	23
LATİN EDEBİYATI	29
Latin Edebiyatı Sanatkârları	29
ORTA ÇAĞ AVRUPA EDEBİYATI	30
Özet.....	33
Kendimizi Sınayalım.....	35
Yaşamın İçinden.....	36
Okuma Parçası	37
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	38
Sıra Sizde Soruları Yanıt Anahtarı	38
Yararlanılan Kaynaklar.....	38
Başvurulabilecek Kaynaklar	38

2. ÜNİTE

Hümanizm'den Klâsisizm'e	40
HÜMANİZM, RÖNESANS, REFORM KAVRAMLARININ ANLAMLARI	41
HÜMANİZM, RÖNESANS VE REFORMUN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM ..	42
HÜMANİST SANAT/EDEBİYATIN İLKE VE NİTELİKLERİ	43
HÜMANİSTLER VE ESERLERİ	44
KLÂSİSİZM: KLÂSİK VE KLÂSİSİZMİN KAVRAM ANLAMLARI	45
KLÂSİSİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM	46
KLÂSİSİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ	48
KLÂSİKLER VE ESERLERİ.....	52
Özet	54
Kendimizi Sınayalım	55
Yaşamın İçinden	56
Okuma Parçası	57
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	61
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	61
Yararlanılan Kaynaklar.....	62
Başvurulabilecek Kaynaklar	62

3. ÜNİTE

4. ÜNİTE

Romantizm.....	64
“ROMANTİZM”İN ANLAMI VE TANIMI	65
ROMANTİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM	66
ROMANTİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ	68
Romantiker ve Eserleri	74
Özet	76
Kendimizi Sınayalım	77
Yaşamın İçinden	78
Okuma Parçası	78
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	79
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	80
Yararlanılan Kaynaklar.....	80

5. ÜNİTE

Realizm, Natüralizm ve Parnasizm	82
REALİZM VE NATÜRALİZMİN ANLAMI VE TANIMLARI.....	83
REALİZM VE NATÜRALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	84
REALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ	87
REALİSTLER VE ESERLERİ	93
NATÜRALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ	94
NATÜRALİSTLER VE ESERLERİ	97
PARNASİZM’İN ANLAMI VE TANIMI.....	98
PARNASİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	98
PARNASİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ	99
PARNAS ŞAİRLER VE ESERLERİ	101
Özet.....	103
Kendimizi Sınayalım.....	105
Yaşamın İçinden.....	106
Okuma Parçası	107
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	108
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	108
Yararlanılan Kaynaklar.....	109
Başvurulacak Kaynaklar.....	109

6. ÜNİTE

Sembolizm (Simgecilik)	110
SEMBOLİZMİN ANLAMI VE TANIMI	111
SEMBOLİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM	112
SEMBOLİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	114
1886 MUCİZESİ: SEMBOLİZMA.....	118
Sembolistler ve Eserleri	120
Özet	122
Kendimizi Sınayalım	123
Yaşamın İçinden	124
Okuma Parçası	125
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	125
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	126
Yararlanılan Kaynaklar.....	126
Başvurulabilecek Kaynaklar	126

Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	128
EMPRESYONİZM ANLAMI VE TANIMI.....	129
EMPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	129
EMPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	129
EMPRESYONİSTLER VE ESERLERİ.....	132
EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK): EKSPRESYONİZM'İN ANLAMI VE TANIMI	133
EKSPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	133
EKSPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	135
EKSPRESYONİSTLER VE ESERLERİ.....	137
Özet.....	139
Kendimizi Sınayalım.....	140
Yaşamın İçinden.....	141
Okuma Parçası	142
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	144
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	144
Yararlanılan Kaynaklar.....	145
Başvurulabilecek Kaynaklar	145

7. ÜNİTE

Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Letrizm	146
KÜBİZM, DADAİZM, FÜTÜRİZM VE LETRİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM	147
KÜBİZM: KÜBİZM'İN ANLAMI VE TANIMI	148
RESİMDE KÜBİZMİN İLKE VE NİTELİKLERİ	148
Edebiyatta Kübizmin İlke ve Nitelikleri.....	149
Kübitler ve Eserleri	152
DADAİZM: Dadaizm'in Anlamı ve Tanımı	152
DADAİZM'İN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ	152
DADAİSTLER VE ESERLERİ	154
FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK): FÜTÜRİZMİN ANLAMI VE TANIMI	155
FÜTÜRİZMİN SANAT/EDEBİYATINDAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	155
FÜTÜRİSTLER VE ESERLERİ	156
LETRİZM (HARFÇİLİK)	157
Özet	158
Kendimizi Sınayalım	160
Yaşamın İçinden	161
Okuma Parçası	163
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	164
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	164
Yararlanılan Kaynaklar.....	164
Başvurulabilecek Kaynaklar	164

8. ÜNİTE

Sürrealizm (Gerçeküstüçülük).....	166
“SÜRREALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI	167
SÜRREALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM	168
SÜRREALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ	170
SÜRREALİSTLER VE ESERLERİ	173
Özet	175

9. ÜNİTE

Kendimizi Sınayalım	176
Yaşamın İçinden	177
Okuma Parçası	178
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	178
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	179
Yararlanılan Kaynaklar.....	179
Başvurulabilecek Kaynaklar	179

10. ÜNİTE**Felsefe ve Edebiyat: Egzistansiyalizm..... 180**

“EGZİSTANSİYALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI.....	181
EGZİSTANSİYALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	181
EGZİSTANSİYALİZMİN SANAT EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ ..	186
EGZİSTANSİYALİSTLER VE ESERLERİ.....	188
Özet	191
Kendimizi Sınayalım	192
Yaşamın İçinden	193
Okuma Parçası	194
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	195
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	196
Yararlanılan Kaynaklar.....	196
Başvurulabilecek Kaynaklar	196

11. ÜNİTE**Modernizmden Postmodernizme..... 198**

MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN ANLAMI VE TANIMI	199
POSTMODERNİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM.....	200
POSTMODERNİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ.....	204
POSTMODERNİSTLER VE ESERLERİ.....	210
Özet	212
Kendimizi Sınayalım	213
Yaşamın İçinden	214
Okuma Parçası	215
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	218
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	218
Yararlanılan Kaynaklar.....	218

12. ÜNİTE**Batı Edebiyatının Türk Edebiyatına Tesiri..... 220**

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA GENEL BİR BAKIŞ.....	221
EDEBİYATTA MİLLETLERARASI ETKİLEŞİM.....	223
BATI EDEBİYATININ TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA TESİRİ.....	225
Özet	233
Kendimizi Sınayalım	234
Yaşamın İçinden	235
Okuma Parçası	236
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	237
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	238
Yararlanılan Kaynaklar.....	238
Başvurulabilecek Kaynaklar	239

Sözlük 241

Dizin 243

Önsöz

Sevgili Öğrenciler,

Türk edebiyatı, uzun tarihi içinde iki büyük değişim ve dönüşüm gösterir: Bunlardan birincisi, İslâm dini ve bu dinin ekseninde doğup gelişmiş olan Doğu medeniyeti dünyasına girişimizle, ikincisi ise Hristiyanlık dini ve Antik Yunan-Latin kültür ve medeniyeti ekseninde doğup gelişmiş olan Batı medeniyeti dünyasına girişimizle yaşanan değişim ve dönüşümlerdir. Batı Edebiyatı özellikle Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatını kökten sarsmış ve yeni bir edebiyatın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatını anlamak için geniş ölçüde beslendiği ve felsefî ve estetik anlayışı tümüyle farklı olan Batı Edebiyatını anlamak gerekmektedir. Bu kitabın amacı Batı Edebiyatını ana hatlarıyla sizlere tanıtmaktır. Kitapta Batı Edebiyatını oluşturan edebî ve felsefî akımlar ile her akımın öncüsü sayılabilecek sanatkârların eserlerinden örnekler bir arada sunulmuştur. Umarız bu kitap sizler için Batı Edebiyatı yolculuğunuzda yolunuzu aydınlatan iyi bir kılavuz olur.

Başarılar dilerim.

Editör

Yrd.Doç.Dr. Zeynep Erk Emeksiz

BATI EDEBİYATINDA AKIMLAR

Amaçlarımız

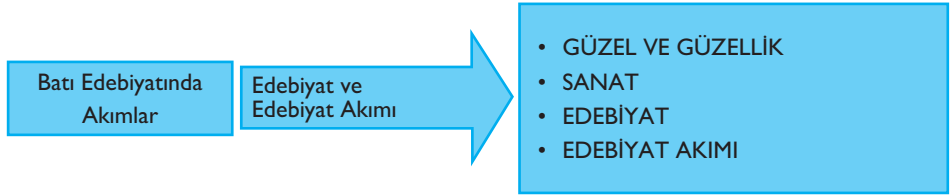
Bu üniteyi tamamladığınızda;

- Güzel, güzellik, sanat, sanatkâr, edebiyat ve edebiyat akımı kavramlarını tanımlayıp irdeleyebilecek,
- Sanatı diğer insan faaliyetlerinden farklı kılan özellikleri açıklayabilecek,
- Edebiyatı tanımlayıp herhangi bir söz veya metinden ayırt edebilecek,
- Edebiyat akımlarının oluşumları ve mahiyetlerini açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Güzel
- Güzellik
- Estetik
- Sanat
- Zanaat
- Sanatkâr
- Edebiyat
- Edebiyat Akımı

İçerik Haritası



Edebiyat ve Edebiyat Akımı

GÜZEL VE GÜZELLİK

Edebiyat akımı konusuna geçmeden önce, onun arka plânını oluşturan “güzel/güzellik”, “sanat” ve “edebiyat” konu ve kavramlarına kısaca değinmemiz faydalı olacaktır. Çünkü edebiyat akımı, edebiyata; edebiyat sanata; sanat da güzel-güzelliğe bağlıdır.

İnsan, fizyolojik ve psikolojik yönleriyle çok karmaşık; anlaşılması kadar anlatılması da bir hayli zor; âdeta sorular veya bilinmezler yumağı bir varlıktır. Çünkü insanın, kimi zaman birbirinden çok farklı, kimi zaman da birbiriyle iç içe bir yığın duyguları, düşünceleri, heyecanları, hayalleri, rüyaları, istekleri, merakları, nefretleri, korkuları, sevinçleri; bunların fiil hâlinde dışa yansıyan tavırları, davranışları, tepkileri, hareketleri ve bu ikisinin madde hâlinde dışa yansımış bir yığın sonuçları vardır. Ayrıca insanın fizyolojik yapısıyla psikolojik yapısı; davranışları ve ortaya koyduğu eserleriyle fizyolojik ve psikolojik yapısı arasında oldukça karmaşık bir ilişkiler ağı söz konusudur.

Bu karmaşıklık ve zorluğa rağmen, insanın her türlü tavır, davranış ve hareketlerinin temelinde dört ana amaca yönelik; dolayısıyla onun fizyolojik ve psikolojik yapısı bakımından dört ana eğilim üzerine oturmuş olduğunu söylenebilir. Bunlar; “menfaat”, “gerçek”, “iyilik” ve “güzellik”tir.

“Davranışlarımız dört mühim ve esaslı gayeye yönelmiştir: Menfaat, gerçek, iyilik ve güzellik. Hiçbir insanın ne menfaatlerinden vazgeçmesi, ne de gerçek, iyilik ve güzellik duygularına ilgisiz kalması mümkündür. Çünkü bunların hepsi, bütün hareketlerimiz, davranışlarımızın, yaratılıştan gelen ve vazgeçmemize imkân olmayan kaynağını teşkil ederler. Çünkü bunlar, aynı zamanda biyolojik ve psikolojik hayatımızın temelinde bulunurlar.” (Okay, 1990, s.13)

Bizi burada asıl ilgilendiren, insanın güzel ve güzelliğe olan ilgisidir. Her insan da -az veya çok- hemcinsleri ve dış dünyadaki güzelliklere karşı bir ilgi vardır. Sakımızdaki menekşe, bahçemizdeki gül, baharda çiçek açmış ağaç, evimizdeki ke-di, penceremize konan kuş, karşımızdaki bir çocuğun sahip olduğu fizikî değerler, hangimizin ilgisini çekmez ki? İşte bu noktada “estetik”in ana konularından biri olan güzellik problemiyle yüz yüze geliriz.

Güzel ve güzellikle ilgili yukarıdaki sorulara cevap verebilmek, elbette ki, yine insana yönelmekle mümkün olabilecektir. Kabul etmek gerekir ki, güzel ve güzellik, temelini insanda bulur. Çünkü güzelliği önce bir varlık, nesne veya in-

Estetik; doğa ve sanattaki güzel/güzelliğin mahiyeti, nitelikleri ve yasalarını araştırıp inceleyen bilim dalı/sanat felsefesi

sende gören, duyan, hisseden, sezen, algılayan; daha sonra takdir eden, hayran ve âşık olan; en sonunda da ondan hoşlanan ve haz alan varlık insandır. İnsan, gerek kendini gerekse kendisini kuşatan dünya ve buradaki varlıkları, olayları ve olguları duyabilen, algılayabilen, kavrayabilen, bilebilen bilinçli bir varlıktır. Bunun da ötesinde insan, söz konusu melekeleriyle elde ettiği algıları, duyguları ve bilgilerini denetleyip değerlendirebilen ve yargılayabilen bir varlıktır. Günlük hayatımızda sık sık karşılaşılabileceğimiz aşağıdaki cümleler, onun bu yönünü açıkça ortaya koyar. “Bu nesne kalemdir; yazı yazmaya yarayan kalem *faydalı*dır. ‘Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti Ankara’dır.’ cümlesindeki bilgi *doğrudur*. Özürlü insanlara yardımcı olmak iyi bir davranıştır. Bu çiçek güldür; gül kokusu, rengi ve şekliyle *güzeldir*.”

Bu kabulden hareketle denilebilir ki, insan ve insanı kuşatan dünyadaki varlıklar, olaylar ve olgular değerlerini insandan alırlar. Bir başka ifadeyle varlıklara, nesnelere, olgulara ve eylemlere *iyi-kötü, faydalı-zararlı, doğru-yanlış, güzel-çirkin* kelimelerinde ifadesini bulan yargılar çerçevesinde değer yükleyen biziz.

SIRA SİZDE



“Güzel” ile “faydalı” kavramlarının aynı değer ve niteliği karşıladığı söylenebilir mi? Niçin?

“Güzel ve güzellik nedir?” “İnsan niçin güzele ve güzelliğe ilgi duyar?” “Güzellik, maddî ve bedenî bir değer mi yoksa manevî ve ruhî bir değer midir?” “Acaba güzelliğin kaynağı bakan/duyan insanda mı yoksa bakılan/duyulan varlıkta mıdır?” “Güzelliğin nesnel ölçülerinden bahsedilebilir mi?” Bu ve benzeri sorular, var olduğu günden beri insan zihnini hep meşgul edegelmiş; dolayısıyla bu konu, önce yüzyıllarca *felsefe*’nin, daha sonra da *estetik*’in ana problemlerinden birini oluşturmuştur.

Fazla ayrıntıya girmeden güzel ve güzelliği tanımlamaya çalışalım. **Güzel;** *sahip olduğu güzellik değeri sayesinde karşısındaki insanın -görme ve işitme duyuları yoluyla- hoşuna giden; onda hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlık veya nesnedir. Güzellik ise; seyreden veya dinleyen insanın hoşuna giden; onda coşku, hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlığın sahip olduğu değer veya niteliktir.*

Evrende birçok güzellikler veya güzel nesnelere bulunmasına rağmen insan bunlarla yetinmez ve yetinmemiştir. O, bu kaynaktan hareketle ve onlardan aldığı ilhamla yeni güzellikler ortaya koyma, yeni güzellikler var etme arzusu duymuştur ve duyar. Bu amaçla çevresindeki doğa, varlık, eşya, ses, renk, şekil, hareket, olay ve hayatın akışına yeni bir şekil, biçim, düzen verme gayreti içine girer. Böyle bir gayretin insan ruhundaki güzellik duygusundan kaynaklandığı ve çevreyi, dünyayı ve hayatı daha güzel kılma amacına yönelik olduğu açıktır. İşte bu noktada da *yapay* bir güzellik olan “ *sanat*”la karşılaşırız.

SANAT

Dilimize Arapçadan gelen “ *sanat*” kelimesinin sözlük anlamı; “ *ustalık, hüner, marifet*”tir. Kelime/kavram, gerek Batı’da gerekse Türk kültüründe XIX. yüzyıla kadar, “ *zanaat*” kelimesi ve onun ifade ettiği anlamla birlikte kullanılmış, ondan sonra bugün kullandığımız anlamını kazanmış ve güzel sanatların hepsi veya herhangi birini ifade etmek üzere kavramlaşmıştır.

Sanat kavramı dünden bugüne, yüzlerce farklı şekilde tarif edilmiştir. Bunca farklı tarif, insanların sanattan ne anladıkları ve ondan ne bekledikleri ile yakından alakalıdır. Anlayış ve beklentilerin farklılığı, doğal olarak kavramın tanımındaki farklılıkları da beraberinde getirmektedir. İşte birkaç sanat tanımı:

Sanat: “Bir duygu veya düşüncenin maddî bir malzemedan veya sesten veya sözden faydalanmak suretiyle beyecan ve bayranlık uyandıracak şekilde ifadesi”dir (Okay, 1990, s.18).

Sanat: “Hayatı anlayan zekânın, onu en ilgi çekici, en güzel şekillere sokması”dır (Edman, 1998, s.12).

Sanat: “Dinleyen ve görende estetik bir zevk ve beyecan yaratan, gerçekliği sembolik ve karşılıksız bir şekilde taklit ve ifade eden eser ve hareketlerdir” (Sena, 1972, s.73).

Sanat: “İnsanın kendisine karşın yarattığı ikinci bir doğadır; her şeyden önce insanın var olana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır” (Bozkurt, 1992, s.7).

Kısacası **sanat**; insanın psikolojik hayatının temellerinden birini oluşturan güzellik duygusunun dil, ses, renk, taş, mermer, tunç gibi çeşitli malzemelerle, estetik formlara dönüştürülmüş somut hâli veya ifadesidir. Çevresindeki güzellikler karşısında hayret duygusu içine düşen insan ruhunun, yeni bir güzellik peşinde koşması ve onu yakaladığını sandığı an yapay bir varlık olarak ortaya koymasısıdır. Bu bağlamda **sanatkâr**, rubu ve gönlünün güzellik arzusunu, söz konusu malzemelere içirerek dinleyen, okuyan ve seyredende beyecan ve bayranlık uyandıracak biçimde ifade etme kabiliyet, hüner ve ustalığına sahip olan insandır.

Sanat veya sanat eserinin birinci vasfı, “insan eseri” olmasıdır. Yani sanat eseri, sanatkâr tarafından belli bir malzeme (ses, dil, boya, mermer vs.) kullanılarak ortaya konur. Bu sebeple sanat eseri yapay bir varlık, yapay bir güzellik nesnesidir. Bu yönüyle sanat, güzel olan doğal varlıklardan ayrılır. Bundan dolayıdır ki güzel bir çiçek, ağaç, hayvan; mağaralardaki sarkit ve diktler ile diğer doğal oluşum ve varlıklar, estetik bilimi tarafından sanat eseri sayılmazlar.

Burada aklımıza gelen, “Acaba her insan eseri veya faaliyeti sanat mıdır?” sorusu, bizi sanatın ikinci ayırt edici özelliğine götürür. Elbette ki, insan eli, dili ve zihninin her eseri veya faaliyeti, sanat değildir. Burada “sanat” (art) ile “zanaat”ı (tekhne/teknik) birbirine karıştırmamak gerekir. Zanaat, ayakkabıcılık, terzilik, demircilik, marangozluk gibi doğrudan doğruya beceriye dayanan ve ekonomik açıdan bağımlı olan insan faaliyetidir. Belirtilen faaliyetler, çok büyük ölçüde faydaya dayalıdır. Ayakkabı, yürümemizi kolaylaştırmak, ayaklarımızı sıcak ve soğuk ile tehlikeli maddelerden korumak amacıyla üretilir. Ayakkabıcı da bu işi para kazanmak için yapar.

“Zanaatkârın eserinde hiç güzellik veya estetik endişe yok mudur?” sorusuna, tamamıyla “hayır” diyebilmek mümkün değildir. Ancak zanaatta güzelliğin asıl amaç olduğu da iddia edilemez. Hâlbuki sanat öyle değildir. Sanat faaliyeti veya sanat eseri, öncelikle faydaya bağımlı değildir. Elbette ki, ondan da birtakım faydalı sonuçlar elde edilebilir. Ancak sanatın asıl amacı ve varlık sebebi, fayda veya faydacılık olamaz. Onun asıl amacı ve varlık sebebi, güzelliştir.

Sanat veya sanat eserinin diğer ayırt edici özellikleri; “orijinallik”, “teklilik”, “bireysellik” şeklinde sıralanabilir. Yani; her sanat eseri ancak bir defa yaratılır. Aynı sanatkâr aynı malzemeyle ikinci bir eser ortaya koymaya kalkıştığında, ya yeni bir sanat eseri vücuda getirecek veya ilk eserinin kopyasını yapacaktır. Fakat bir sanat eserinin kopyaları, hiçbir zaman aslının yerini tutamaz. Bundan dolayıdır ki, her sanat eseri tek ve orijinaldir. Yahya Kemal’in “Sessiz Gemi” isimli şiiri, Yakup Kadri’nin “Kıralık Konak” adlı romanı ve Michelangelo’nun “Meryem ve Çocuk” adlı heykeli tektir. Çünkü adı geçen sanatkârlar, eserlerini -mühürleri olarak niteleyebileceğimiz- kendi bireysel üslûpları ile yaratmışlardır. Bu noktada “üslûp”ün; yani sanatkârın malzemesini -belli bir içerik ve forma bağlı kalarak kendine has bir

bireysellik içinde kullanmasının, sanatın bir başka ayırt edici özelliği olduğunu görürüz. Aksi takdirde, aynı sanat dalında aynı malzemeyi kullanan sanatkârların ortaya koydukları eserlerin farklılıklarını başka türlü izah etmek mümkün olamaz.

Son bir husus; sanat eseri her okunduğu, icra edildiği veya seyredildiğinde yeniden hayat bulur ve her hayat buluşunda da farklı farklı anlamlar kazanır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" isimli şiirini çocukluğunuzda, gençliğinizde ve yaşlılığınızda okuduğunuzu; Tac Mahal'i seyrettiğinizi; Mozart'ın herhangi bir bestesini dinlediğinizi düşünün. Size hep aynı anlamı ve duyguyu mu verir? Tabî ki hayır. Bu sebeple gerçek sanat eseri eskimez. Okuyucu, dinleyici ve seyirci bulunduğu müddetçe var olmaya ve her başvurulduğunda yeniden yaratılmaya hazırdır.

Kıscacası **sanat**; insanın doğuştan getirdiği güzele olan meylinin dışı yansıması somut bir sonucu; duygu veya psikolojik dünyamızın kelime, nota, tuval, taş, mermer, tunç gibi çeşitli malzemelere dökülmüş estetik ifadesidir. Söz konusu eğilimin amacı, hayatı ve dünyayı daha güzel, daha yaşanılır hâle getirmek ve insanı daha mutlu kılmaktır. Bu sebeptir ki insanoğlu, var olduğu günden beri sanata yönelmiş, sanatla uğraşmış veya sanata ilgi duymuş; güzellik duygusunu sanatın diliyle ifade etmeye çalışmış veya sanat eserinin verdiği estetik hazla ruh dünyasını tatmin etme arzusu içinde olmuştur.

Güzel sanatlar, Batılı filozof ve estetikçiler tarafından daha çok **mimarî, heykel, resim, musiki** ve **edebiyat** olmak üzere beş dala ayrılmıştır. "Basitten karmaşığa, somuttan soyuta, maddeden manaya, faydadan güzele" doğru giden bir çizgiyi esas alan bu tasnifin, günümüzde bilinen birçok sanat dalını dışarıda bıraktığı açıktır. Bu bakımdan güzel sanatlar, kullandığı malzemenin niteliği, uygulama alanı, hitap ettiği duyu organı, ait olduğu kültür/medeniyete göre veya başka açılardan hareketle yeniden tasnif edilebilir. Meselâ malzemesine göre; **fonetik sanatlar** (musiki, edebiyat), **plastik sanatlar** (mimarî, heykel, resim); hitap ettiği duyu organına göre; **görsel sanatlar** (mimarî, heykel, resim), **işitsel sanatlar**; (musiki, edebiyat); ait olduğu kültür/medeniyete göre; İslâm sanatı (hat, ebru, minyatür vb.), **Batı sanatı** (heykel, resim, musiki vb.); uygulama sahasına göre; **sahne sanatları** (tiyatro, bale, sinema).

Edebiyat ile musikiyi, "fonetik sanatlar" başlığı altında birlikte vermenin gerekçesi ne olabilir? Açıklayınız.

EDEBİYAT

"Edebiyat" kelimesi köken bakımından, Arapça "edeb" kelimesinden gelmektedir. "İyi buy, ablâk" anlamlarına gelen "edeb" kelimesinin Arapçadan dilimize geçişi çok eskilere dayanır. Hâlbuki kavram olarak "edebiyat", Tanzimat döneminde Fransızcadaki "litterature"ün karşılığı olarak aynı kökten (edeb) türetilmiştir. Dolayısıyla Tanzimat yıllarına kadar dilimizde manzum edebî metinler için "şiir"; mensur edebî metinler için de "inşâ" kelime/kavramları kullanılmıştır.

Edebiyat kelimesi Türkçede birden fazla anlamda kullanılmış ve hâlen de kullanılmaktadır. Bunlardan en çok kullanılan ilk iki anlamı şudur:

- Dille yapılan güzel sanat;
- Bu sanat üzerine yapılan her türlü araştırma, inceleme, değerlendirme, eğitim-öğretim faaliyeti.

"Edebiyat" kelimesinin dilimizdeki en yaygın kullanımı ve bu kullanımda karşılığında anlam, ilk sıradaki güzel sanatların ana kollarından biri olan ve dille yapı-

lan sanat türüdür. Bu bağlamda denilebilir ki, edebiyat sanatı, en eski ve en yaygın sanat türlerinden birisidir.

Edebiyat nedir? Herhangi bir söz veya metni, “edebiyat” olarak isimlendirmemize imkân veren nesnel değer ve nitelikler söz konusu mudur? Sözlü veya yazılı bir metni “*edebî*” kılan nitelikler ne/neler olabilir? Herkesin bildiği ve konuşabildiği dil, şair ve yazarın kaleminde nasıl sanata dönüşür? Sözü edebî kılan sır, onun içeriğinde mi, şeklinde mi, dilinde midir?

Hemen belirtelim ki, edebiyatla ilgili bu soruları bütün berraklığı ile cevaplayabilmek hiç de kolay değildir. Zorluk, temelde üzerinde durulan konu veya objenin “sanat” olmasından kaynaklanır. Çünkü değişen bakış açısı, dünya görüşü ve estetik değerlere göre, bu konuda farklı cevaplarla karşılaşmak her zaman için mümkündür. O zaman edebiyat ile ilgili tanımlardan bazıları üzerinde durarak onun kavram anlamını anlamaya çalışalım.

Edebiyat; “Hayatın yer yer çelişir görünen gerçeklerini idrak ettikten ve onların içinden birtakım ayıklamalar, seçmeler, değiştirmeler ve eklemeler yaptıktan sonra lisânın imkânlarından faydalanarak, yeni bir bütünlük, özel bir yapı hâline getirmek, seviyesi yüksek bir haberleşme vasıtası kılmak üzere yapılan çalışmaların sonunda ortaya konan kompozisyon”dur (Tural, 1993, s.57).

Prof. Dr. Sadık Kemal Tural tanımında, edebiyat eserinin itibârlilik/kurgusallık, bütünlük ve estetik iletişim gibi üç temel niteliğine vurguda bulunur. Yani edebiyatta sanatkâr, ilk önce içeriğe ait malzemesini hayatın gerçekleri içinden “birtakım ayıklamalar, seçmeler, değiştirmeler ve eklemeler” yaparak elde eder (itibârlilik/kurgusallık). İkinci adımda bu malzemeyi dille “yeni bir bütünlük ve özel bir yapı”ya dönüştürür. Sanatkârın bütün bu gayretlerinin amacı, hayatın gerçeklerine dair estetik bir edebiyat eseri ortaya koyabilmektir.

“Edebiyat, malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka bir deyişle bir sanat dalıdır.” (Aytaç, 2003, s.9)

Prof. Dr. Gürsel Aytaç ise tanımında, edebiyatın malzemesi (dil), kaynağı (yaşantılar ve hayal gücü) ve mahiyetinin temel niteliğine (yaratıcılık veya sanat) vurguda bulunmuştur.

“Edebiyat, okuyana estetik bir tat vermek amacıyla yazılmış olan ya da böyle bir amacı bulunmasa bile, biçimsel özellikleriyle bu düzeye ulaşabilen bütün yazılı yapıtlar”dır (İnce, 1993, s.97).

Özdemir İnce edebiyata, okuyucu ve ona verdiği estetik haz açısından yaklaşır. İnce’ye göre edebiyat, sahip olduğu “biçimsel özellikleriyle” okuyucuya “estetik bir tat” veren eserler bütünüdür.

“Edebiyat, dil bahçesinde esen bir rüzgârdır. Yaprakları kımıldatır, bir fırtına olur, onu savurur, bütün bu kımıldanışlar, savrulmuşlar dil üzerindedir ve esash izler bırakır. İşte dil üzerinde bu muvakkat (geçici) veya devamlı izler, yani duygu, duygu ile imtizaç (kaynaşmış uyuşmuş) etmiş fikir, bu ikisinin kendilerini ifade için sarıldıkları mubayyile tezahürleri (görünüm), bunları harekete getiren ilk heyecanın dile akseden abengi, edebiyat dediğimiz şeydir./ Edebiyat, heyecan ile dilin izdivacından doğan bir bebektir.” (Tarlın, 1981, s.22/24)

Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın edebiyatı tanımı, bir hayli öznel, sembolik ve bir o kadar da edebîdir. Tarifte vurgulanan asıl husus; edebiyat eserinin insanın duygu dünyası ile dilin sentezinden doğan estetik bir güzellik objesi olduğudur. Edebiyat eserindeki “duygu” ve duygu ile kaynaşmış “fikir”, “muhayyile”nin yarattığı çeşitli görünümlemlerle okuyucuya takdim edilir.

Bize göre **edebiyat** veya **edebî eser**; *kurgusal bir dünya ekseninde şekillendirilmiş çok çeşitli yorumlara imkân veren ve nice beyin ve ruh sancılarının eseri olan bir içerik; bu içeriğin en güzel ve en etkili biçimde sunulmasını üstlenmiş ve dil zevki imbiğinden sabırla damıtılarak elde edilmiş bir edebî dil; içerik-dil ikilisinin ferdî ve orijinal kompozisyonundan teşekkül etmiş bir yapı; bunlar ve bunların dışındaki dâbâ pek çok unsurun birbirleriyle birlik ve bütünlük prensibi dâhilindeki çok yönlü ilişkileri ve edebîlik potası içindeki sentezinden meydana gelmiş bir üslûp çerçevesinde teşekkül etmiş karmaşık, ama estetik bir terkiptir.*

Doğrudan doğruya edebiyat eserini esas alan ve onu birçok unsurdan oluşmuş “estetik bir terkip” olarak belirleyen bizim tanımımızda, edebî eseri meydana getiren temel unsurlar ve bunların nitelikleri vurgulanmaya çalışılmıştır. Edebiyat sanatının somut hâli olan herhangi bir edebî esere yaklaşıldığında, onun üç temel unsurdan meydana gelmiş olduğu görülür. Bunlar; “içerik”, “dil” ve “yapı”dır. Edebiyat eserindeki içeriğin temel niteliği, “kurgusal bir dünya ekseninde şekillendirilmiş çok çeşitli yorumlara imkân veren ve nice beyin ve ruh sancılarının eseri” olmasıdır. Dil, “içeriğin en güzel ve en etkili bir biçimde sunulmasını üstlenmiş ve dil zevki imbiğinden sabırla damıtılarak elde edilmiş”tir. Edebiyat eserinin yapısı ise, “içerik-dil ikilisinin ferdî ve orijinal kompozisyonundan teşekkül etmiş”tir. Bu üç temel unsura ilâve edilebilecek dördüncü bir unsur ise “üslûp”tur. Ancak üslûp, diğer üç unsur gibi bağımsız bir kimliğe sahip olmaktan çok, söz konusu üç unsurun “birbirleriyle birlik ve bütünlük prensibi dâhilindeki çok yönlü ilişkileri ve edebîlik potası içindeki sentezinden” meydana gelir. İşte edebiyat eseri bu dört temel unsurdan meydana gelmiş karmaşık, ama estetik bir terkiptir.

Edebiyat eseri, belli bir sanatkârın kaleminden çıkmış olması sebebiyle öncelikle bireyseldir. Ancak unutulmamalıdır ki, sanatkâr dediğimiz insan, bir topluma/millete mensuptur ve mensup olduğu toplum/milletin sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel şartları içinde kimlik ve kişiliğini bulur. Ayrıca o, sanat veya eserinde çağının ve kendinden önceki çağların sanatının tesiri altındadır. Bütün bunlar bize, edebiyat eserinin var olduğu toplum, millet, devir, edebî gelenekle ne kadar iç içe olduğunu düşündürür.

Onun ötesinde edebiyat eserleri, sanatkârın kaleminden çıktığı andan itibaren okuyucuya hitap etmesi, onu var eden sanatkârı ve özünü oluşturan içeriği, estetik yapısı ve dili bakımından sosyal, toplumsal ve kültürel bir değerdir. Bir başka ifadeyle edebiyat, tarihî varlığı, söz konusu varlığının var oluş zemini, var edeni, ifade malzemesi, bünyesini oluşturan iç ve dış unsurları, tarih içinde şekillenen geleneği, estetik değerleri ve topluma hitap edip onu şekillendirmesi bakımından da hep kültürel bir değerdir. Bunun da ötesinde edebiyat, aynı zamanda kültür potasının tümünü kucaklama kudretine sahip bir sanat dalıdır. Hiçbir kültür unsuru düşünülemez ki, edebiyatın estetik dünyası içinde yer almamış olsun. Son bir husus ise, edebiyatın hem kendi değerlerini hem de diğer kültür değerlerini, dün-bugün-yarın devamlılığı içinde saklanması, korunması ve geleceğe taşınmasında üstlendiği büyük görevdir. Bu noktada edebiyat, önemi inkâr edilemeyecek çok açık bir “kültür köprüsü”dür.

EDEBİYAT AKIMI

İster millet düzeyinde, isterse bütün insanlık düzeyinde ele alalım, edebiyat, başlangıcından bugüne uzanan zaman içinde kaleme alınmış milyonlarca eser ve sanatkârlarıyla çok somut bir tarihe sahiptir. Biz buna “*edebiyat tarihi*” diyoruz. İşte dünden bugüne uzanan bu tarihi içinde edebiyat hep “*değişme/yenileşme*”-“*süreklilik/devamlılık*” diyalektiği içinde var olagelmıştır. Bunun içindir ki, “değişme/yenileşme” kadar “süreklilik/devamlılık” olgusu da edebiyatın temel karakterlerinden birini oluşturmuştur.

Akan zaman içinde değişen bireysel, toplumsal, ulusal ve evrensel şartlar; insanın veya insanlığın güzel ve gerçek hususundaki sonu gelmez arayışları, edebiyattaki değişme veya yenileşmenin asıl dinamini oluşturur. Söz konusu değişme veya yenileşme olgusunun edebiyat tarihindeki en somut görüntüsü, “*edebiyat akımları*”dır. Gerek Türk edebiyatı tarihinde (Divan Edebiyatı, Tanzimat Edebiyatı, Servet-i Fünûn Edebiyatı vb.) gerekse Batı edebiyatı tarihinde (klâsisizm, romantizm, realizm vb.) gördüğümüz edebiyat akımlarını bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Fransızcada “*ecole*” (ekol); İngilizcede ise “*movement*” (hareket), “*school*” (okul) kelimeleriyle karşılanan kavram, dilimizde “*edebiyat akımı*”, “*edebî akım*”, “*edebî meslek*”, “*edebî mektep/okul*”, “*edebiyat ekolü*”, “*edebî grup/topluluk*” kavramlarıyla karşılanmaktadır.

Edebiyat akımını şu şekilde tarif etmek mümkündür. *Belli bir sanatkâr grubunun belli bir dönemde, ortak dünya görüşü, estetik, sanat ve edebiyat anlayışı çerçevesinde oluşturdukları edebiyat hareketine; bu anlayış ve hareket çevresinde kaleme alınan edebiyat eserlerin oluşturduğu bütüne, edebiyat akımı/edebî akım denir.*

Aslında her edebiyat akımı, genel bir estetik, sanat görüşü veya hareketinin bir parçası; daha doğrusu edebiyat sanatını ilgilendiren yönüdür. Bu sebeple bizim - özellikle- Batı edebiyatında birer edebiyat akımı olarak bildiğimiz klâsisizm, realizm, romantizm, empresyonizm, postmodernizm ve diğerlerini, sadece edebiyatla sınırlamak/sınırlandırmak yanlıştır. Çünkü söz konusu akımlar, çoğu zaman güzel sanatların bütün kollarını (mimarî, heykel, resim, musiki vb.) kapsarlar. Meselâ empresyonizm, kübizm, dadaizm öncelikle resim sanatında görülmüş ve döneminde yaygın olarak bu sanat dalında ifadesini bulmuştur. Postmodernizm ise öncelikle mimarîde adından bahsettirmiştir. Bu husus bize, güzel sanatların temelde aynı kaynaktan doğduğunu; buradan hareketle de aralarında ciddi yakınlıklar ve geçişler olabileceğini hatırlatır.

Her edebiyat akımı, belli bir dünya görüşü, güzellik, sanat ve edebiyat anlayışı çerçevesinde hayat bulur. Çünkü edebiyat akımları, öncelikle edebiyatın mahiyeti ile ilgili oldukça sistemli ve derli toplu birtakım soyut düşünce ve değerlerin ortak adıdır. Bunun içindir ki, hemen her akımın var oluş temelinde “*Sanat/edebiyat nedir?*” sorusuna cevap bulma gayreti vardır. “*Edebiyat nedir?*” sorusu, “*Şiir nedir?*, *Roman nedir?*, *Vezin Nedir?*, *Anlatıcı nedir?*, *İmaj nedir?*...” gibi pek çok alt soruyu beraberinde getirir.

Bu yönleriyle edebiyat akımları, edebiyat biliminin alt birimlerini teşkil eden edebiyat kuramı, edebiyat eleştirisi, edebiyat tarihi ve edebiyat sosyolojisi ile iç içe-dirler. Çünkü edebiyata dair sorulara verilen cevapların oluşturduğu düşünce ve değerler, eleştirmenler tarafından herhangi bir eserin değerlendirilmesinde eleştirel birer kriter olarak kullanılmış (klâsik eleştiri, romantik eleştiri, realist eleştiri vb.); bugün ve yarın da kullanılabilir. Nitekim edebiyat kuramı ve eleştirisi, dün-

den bugüne çok büyük ölçüde edebiyat akımlarının birikimleri üzerine bina edilmiştir. Ayrıca edebiyat akımları bünyesinde var oldukları toplum veya toplumların belli siyasî, kültürel ve ekonomik ortamlarında hayat bulmaları sebebiyle edebiyat sosyolojisi ile yakından ilgilidirler. Bunun da ötesinde, edebî akımlar, yazar ve şairleri ortak değerleri etrafında bir araya getiren ve onların pek çok esere hayat vermelerine imkân hazırlayan birer edebiyat iklimidirler. Dolayısıyla edebiyat akımları, edebiyat eserinden de ayrı düşünülemezler. Hiç şüphesiz bütün bunların tamamı; yani edebî eser, edebiyat kuramı, edebiyat eleştirisi, edebiyat sosyolojisi ve edebiyat akımı, sonuçta edebiyat tarihi denilen bütünü oluştururlar.

Edebiyat akımlarının oluştuğu zeminde, öncelikle çeşitli sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel hâdiseler ve bu hâdiseler ortamında oluşan felsefî, kültürel, estetik perspektifler vardır. Yoksa durup dururken edebiyat akımı vücuda gelmez. 1860'lar da Şinasi ile başlayan Modern Türk Edebiyatı, bir görüşe göre Lâle Devri (1718-1730), diğer bir görüşe göre de III. Selim devrinden (1789-1807) itibaren başlayıp giderek saha, tesir ve hızını arttıran Batı'ya yönelme sürecinde söz konusu olan pek çok sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel hâdiselerin sonucudur. Öte yandan Batı'da romantizm, büyük ölçüde Fransız İhtilâli ortamında ve J.J.Rousseau'nun düşünce temelleri üstünde; realizm, Auguste Comte'un sistemleştirdiği pozitivist felsefe zeminde; sembolizm, Kant'ın idealist, Bergson'un spiritüalist felsefeleri ile Schopenhaur'ın kötümser düşünceleri çevresinde doğar ve gelişir. Bu sebeple edebiyat akımlarını lâyıkıyla anlayabilmek için, oluştukları ortamın siyasî, sosyal ve kültürel zeminini; hayat felsefesini; Tanrı, tabiat ve varlık anlayışlarını bilmek; konuya edebiyat-toplum ilişkisi içinde yaklaşmak gerekir. Çünkü edebî hâdiseleri, içinde var olduğu toplumun şartlarından, kültürel değerlerinden, dünya görüşünden, edebî geleneğinden bütünüyle bağımsız olarak düşünmek ve izah etmek mümkün değildir.

Her edebî akım, kendinden öncekine göre yeni bir kültürel, felsefî ve estetik bakış açısına sahiptir. Zaten onlar var oluşları ve varlıklarını da buna borçludurlar. Ancak bu hususu, gelenekten yüzde yüz başka veya geleneğin büsbütün reddi olarak görmemek gerekir. Unutulmamalıdır ki, her yeni edebî akım, aynı zamanda geleneğin yeni değerlerle zenginleştirilmesine hizmet eder. Ayrıca yeniye, eskiden hareketle varılır veya her yeni eskinin üzerine bina edilir. Dolayısıyla edebî akımlar, birbirlerinden farklı değer ve niteliklere sahip oldukları gibi, birbirine benzeyen değer ve niteliklere de sahiptirler. Edebiyatta "devamlılık/süreklilik" gerçeğini gündeme getiren bu husus, bilhassa millî edebiyatlarda çok daha belirgindir.

Edebiyat akımları, millî veya evrensel edebiyat tarihi içinde belli bir zamanla sınırlıdır. Yani belli bir tarihte doğar, zamana bağlı olarak gelişip olgunlaşır ve bir noktada da ömrünü tamamlarlar. Ancak edebî akımların başlangıç ve bitiş tarihleri üzerinde (gün, ay, yıl belirterek) kesin olarak konuşmak zor; hatta imkânsızdır. Bazı akımlarda, akımın kuruluş toplantıları veya bildirileriyle karşılaşılabilir, söz konusu akımı, kesin olarak o tarihte başlatmak mümkün değildir. Çünkü o bildirinin veya toplantının; daha da önemlisi bildiri hazırlayan kişilerin o aşamaya gelebilmeleri için bir hazırlık döneminin olması gerekir. Bitiş tarihi için de aynı durum söz konusudur. Dolayısıyla akımlarla ilgili "zaman" sınırlamalarını, adı geçen akımın en yaygın olduğu "dönem" olarak düşünmek gerekir.

Bir başka husus; bir akımı bitirip hemen aynı tarihte bir başka akımı başlatamayacağımız gerçeğidir. Bir akım, çözülme dönemine girer girmez, hemen onun yanı başında yeni bir akım filizlenecektir. Meselâ XVI. yüzyılın sonlarından itibaren şekillenmeye başlayan klâsizm, ancak XVII. yüzyılın ikinci yarısında en olgun ve yaygın se-

viyeye ulaşır. Bundan sonra zayıflamaya başlamışsa da XVIII. yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür. Hâlbuki ona tepki olarak doğan romantizm, İngiltere’de XVIII. yüzyılın başından, Almanya’da ise ortalarından itibaren hayat bulmaya başlar. Romantizmin Fransa’da kesin hâkimiyetini ilân etmesi, ancak 1830’larda mümkündür. Öte yandan bizim edebiyatımızda Şeyh Gâlip (1757-1799)’le XVIII. yüzyılın ikinci yarısında hayatının en yüksek zirvesine tırmanan Divan şiiri, bu noktadan sonra zayıflamaya, çözülmeye ve kendini tekrar etmeye başlar. 1860’tan itibaren de yerini Yeni Türk Edebiyatına bırakır. Ancak bu tarihten sonraki dört nesil (Tanzimat edebiyatının birinci ve ikinci nesli, Ara Nesil, Edebiyat-ı Cedîde nesli), hâlâ Divan şiirini sürdürmek isteyenlerle kavga etmek zorunda kalırlar.

Tabii ki edebiyat anlayışı veya akımındaki çözüme ve dağılma kadar filizlenip yeşerme için de belli bir zamana ihtiyaç vardır. Bu sebeple söz konusu “ara dönem”lerde iki veya daha fazla akımın birden var olduğunu görmek mümkündür. Ayrıca herhangi bir zaman diliminde illâ tek bir akım olacak diye bir kural da konamaz. Bu durum, hem bir milletin edebiyat tarihi hem de Batı veya dünya edebiyatı tarihi için geçerlidir.

Edebiyat akımlarının başlangıç ve bitişleri için kesin bir tarih (gün, ay, yıl) söylenememesinin gerekçesi ne olabilir? Açıklayınız.



Her edebiyat akımının doğal olarak belli kurallar, değerler veya kabulleri (manifesto, bildiri, beyannâme) vardır. Meselâ Victor Hugo’nun “*Cromwell Ön Sözü*” romantizmin; Emile Zola’nın “*Deneysel Roman*” adlı eseri natüralizmin; Jean Moreas’ın Figaro’da yayımlanan “*Sembolizmin Bildirgesi*” sembolizmin manifestosudur. Bizim edebiyatımızda ise Fecr-i Âtî mensuplarının Servet-i Fünûn mecmuasında yayımlanan “*Beyannâme*”leri ile Garipçilerin “*Garip Önsözü*”, buna örnek gösterilebilir.

Edebî akımların sahip oldukları dünya görüşleri, güzellik, sanat ve edebiyat anlayışlarını içeren kurallar manzumesi, başlangıçta çoğu zaman yazılı değildir. Söz konusu kurallar manzumesi, kimi zaman belli bir olgunlaşmadan sonra yazılı hâle getirilir, kimi zaman da buna hiç ihtiyaç duyulmaz. Bu arada az da olsa önce prensipleri belirlenmiş, daha sonra da bu prensipleri uygulamaya konulmuş akımlar da vardır. Sanatkârlar, ya prensip ve ilkeleri belirlenmiş ve bu doğrultuda eserler vermiş/vermekte olan mevcut edebî akımlardan birine katılırlar ya yeni bir edebî akım oluştururlar ya da herhangi bir akıma katılmadıkları gibi, yeni bir akım oluşturma iddiasında bulunmadan da eserlerini verebilirler.

Hangi biçimde olursa olsun, sanatkârın şu veya bu edebî akıma bağlılığı yüzde yüz bir kesinlik arz etmez. Söz konusu bağlılığı, genel ilkeler çerçevesinde ve onun bireyselliğini inkâr etmeyecek seviyede düşünmek gerekir. Zira sanatkâr, ilgi, yakınlık veya bağlılık duyduğu akımın prensiplerinden birçoğuna uyduğu hâlde bazılarını veya bazılarını uyduğu hâlde birçoğuna uymayabilir. Üstelik sanatkârın uyduğu prensipleri, bir başka sanatkâra göre daha farklı bir biçimde yorumlaması ve uygulaması da her zaman mümkündür. Aynı durum, millî edebiyatlar için de geçerlidir. Yani Fransız romantizmi ile İngiliz romantizmi veya Rus realizmi ile Alman realizmi arasında birtakım farklılıklar olabilir. Unutulmamalıdır ki, sanat bir mizaç meselesidir ve her edebî eser bireysel ve orijinaldir. Ayrıca bir dil sanatı olan edebiyat, malzemesi bakımından millî bir sanattır.

Sanatkâr-akım ilişkisinde unutulmaması gereken bir başka husus; sanatkârın sanat hayatı müddetince farklı akımlara ilgi duyabilecek ve bağlanabilecek olmasıdır. Bir dönem romantik olan bir sanatkâr, bir başka dönem pekâlâ sembolist ve

ya parnasyen olabilecektir. Meselâ parnasizmin kurucusu Theophile Gautier, *Hernani* savaşında Victor Hugo'nun yanında yer alacak kadar romantiktir. Charles Baudelaire'in şiirleri, bazı yönleriyle parnasyen özellikler gösterirken; bazı yönleriyle simbolist özelliklere sahiptir. Her simbolist şair, aynı zamanda romantiktir. Bizim edebiyatımızdan Celâl Sâhir Erozan, sanat hayatına Edebiyat-ı Cedîde şairi olarak başlar. II. Meşrutiyet'ten sonra bir ara Fecr-i Âtî grubuna katılır, hatta gruba başkanlık eder. Onun son durağı Millî Edebiyat ekolüdür. Öte yandan sanat hayatına Fecr-i Âtî grubuyla başlayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bir süre Nev-Yunanilik anlayışı peşinden koştuktan sonra Millî Edebiyat'ta karar kılar.

“Edebiyatta, bilbassa şiirde, bir mektebin temayüllerini eserinde sadık bir ayna gibi aksettiren sanatkâr ancak ikinci, üçüncü derece bir sanatkârdır. Mesela romantizma bütün meziyetleri ve kusurları ile Victor Hugo'nun şiirinden ziyade, Lamartine'in şiirinde nefes alan varlıktır. Sembolizmada da aynı şey vakidir. Ancak Albert Samein gibi, kendi şabsî pırlıtısı olmayan şairler, bu mektebin temayüllerini yüzde yüz benimseyebildiler. Bir Moreas'ın sembolizmadan ayrılması ne kadar manidardır. Henri de Regnier bile, gayet nazikâne, şapkasını çıkararak, sembolizmadan uzaklaşmadı mı? Hakikat şudur: Yaratmanın bazzına ermiş bir şair hiçbir zaman hiçbir mektebin tâbiyeti altına girmez.” (Tarancı, 1995, s.28-29)

Aynı durum edebî eserler için de geçerlidir. Yani herhangi bir roman, hikâye, tiyatro veya şiir, -sanatkârı belli bir akıma bağlı olsa bile- bir çırpıda ve kesin bir hüküm hâlinde yüzde yüz romantik, realist, klâsik olarak nitelenemez. Bu tür tavırlar, yukarıda vurgulamaya çalıştığımız, sanat/edebiyatın mahiyetini yeterince dikkate almamanın sonucudur. Edebiyat bilimcisi, sanatkâr veya edebî eseri, akımlar açısından değerlendirirken sanatkârın sanat hayatının bütünü, eserlerinin tamamını ve eserin bütün niteliklerini objektif bir biçimde dikkate almak ve buna göre hüküm vermek mecburiyetindedir.

Başlangıçtaki tariftten veya yukarıdan beri ortaya konan izahlardan anlaşılmuş olmalıdır ki, edebiyat akımları, birden çok şair ve yazarın iştirakiyle oluşmuş edebiyat topluluklarıdır. Bu topluluklar, çoğu zaman bir kişinin güçlü ve lider şahsiyeti etrafında bir araya gelirler. Meselâ natüralizm denince Emile Zola akla gelir. Çünkü natüralizmin bildirisini hazırlayan Zola, aynı zamanda akımın hem en önemli savunucusu hem de uygulayıcısıdır. Öte yandan Jean Paul Sartre egzistansiyalizm, Tristan Tzara dadaizmin, Filippo Marinetti fütürizmin, G. Apollinaire kübizmin kurucu ve en önemli temsilcileridir. Bizim edebiyatımızda ise Recai Zâde Mahmut Ekrem Edebiyat-ı Cedîde; Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin Millî Edebiyat; Yahya Kemal Beyatlı Dergâhçılar; Orhan Veli ise Garipçiler mektebi, grubu veya topluluklarının lider şahsiyetleridir.

Kısacası edebiyatın dünden bugüne uzanan tarihinde “süreklilik/devamlılık” olgusu kadar “değişme/yenileşme” olgusu veya “değişme/yenileşme” olgusu kadar “süreklilik/devamlılık” olgusu esastır. Sanatkâr ve toplumların değişen hayat şartları ile sanatkâr ve insanlığın güzel ve gerçek hususundaki sonu gelmez arayışları, sanat/edebiyattaki değişme/yenileşmenin asıl dinamiğini oluştururken; bireysel, sosyal, ulusal ve evrensel genel kabuller de süreklilik/devamlılığın varlık sebebi olur. Edebiyat akımları, edebiyat tarihindeki “değişme/yenileşme”nin somut sonuçlarından biridir.

Özet



Güzel, güzellik, sanat, sanatkâr, edebiyat ve edebiyat akımı kavramlarını tanımlayıp irdelemek

İnsan, fizyolojik ve psikolojik yapısı bakımından “menfaat”, “gerçek”, “iyilik” ve “güzellik” gibi dört temel eğilimin belirlediği bir varlıktır. Kendini, kendini kuşatan dünyayı algılayabilen, kavrayabilen, bilebilen; bu algı, duygu ve bilgilerini denetleyip değerlendirebilen ve yargılayabilen bir varlık olarak her insan, güzel ve güzele ilgi duyar. Güzel; sahip olduğu güzellik değeri sayesinde karşısındaki insanın hoşuna giden; onda hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlık, nesnedir. Güzellik ise; seyreden veya dinleyen insanın hoşuna giden; onda coşku, hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlığın sahip olduğu değer veya niteliklerdir.



Sanatı diğer insan faaliyetlerinden farklı kılan özellikleri açıklamak

Sanat; insanın doğuştan getirdiği güzele olan ilgisinin dışı yansımış somut sonucu; psikolojik dünyamızın kelime, ses, tuval, taş, mermer, tunç gibi çeşitli malzemelere dökülmüş estetik ifadesidir. Güzelliği esas alan sanat; “orijinallik”, “teklilik”, “bireysellik” özellikleriyle, faydaya yönelik olan “zanaat”tan ayrılır. Güzel sanatlar, mimarî, heykel, resim, musiki ve edebiyat olmak üzere beş dala ayrılır.



Edebiyatı tanımlayıp herhangi bir söz veya metinden ayırt etmek

Türkçede birden fazla anlamda kullanılan edebiyat kavramının asıl karşılığı, dille yapılan güzel sanat dalıdır. Bu anlamıyla edebiyat; duygu, düşünce ve hayallerin edebî bir dille kurgusal bir dünya, özgün bir yapı ve bireysel bir üslupla estetik terkibe dönüştürülerek anlatılmasıdır. Edebiyat, dil malzemesini kullanması bakımından diğer sanat dallarından ayrılır. Ancak bu dil, sanatkârın titizliği, yaratıcılığı, becerisi ve sabrı sayesinde alelâde olmaktan öte bir üst dildir. Bunun dışında edebiyat eserinin içerik ve yapı gibi iki temel unsuru daha vardır. Estetik bir terkip olan edebiyat eseri, belli bir sanatkârın kaleminden çıkmış olması sebebiyle öncelikle birey-

seldir. Ancak okuyucu/topluma hitap etmesi, sanatkârı, özünü oluşturan içeriği, estetik değerleri ve dili bakımından sosyal, toplumsal ve kültürel bir değerdir.



Edebiyat akımının mahiyetini; oluşum sebep ve şartlarını açıklamak

Edebiyat, tarihi içinde hep “değişme/yenileşme”- “süreklilik/devamlılık” diyalektiği içinde var gelmiştir. Değişen bireysel, toplumsal, ulusal ve evrensel şartlar; insanın güzel ve gerçek hususundaki sonu gelmez arayışları, edebiyattaki değişme ve yenileşmeyi; dolayısıyla “edebiyat akımları”nı doğurur. Edebiyat akımı; belli bir sanatkâr grubunun belli bir dönemde, ortak dünya görüşü, estetik, sanat ve edebiyat anlayışı çerçevesinde oluşturdukları edebiyat hareketidir. Edebiyat akımlarının olduğu zeminde, çeşitli sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel hâdiseler ve bu hâdiseler ortamında oluşan felsefî, kültürel, estetik perspektifler vardır. Bu bakımdan her edebî akım, kendinden öncekine göre yeni bir kültürel, felsefî ve estetik bakış açısına sahiptir. Ancak bunu, geleneğin büsbütün reddi olarak düşünmemek gerekir. Edebiyat akımları, belli bir tarihte doğar, zamana bağlı olarak gelişip olgunlaşır ve bir noktada da ömrünü tamamlarlar. Bir akım, çözülme dönemine girer girmez, yeni bir akım filizlenmeye başlar. Bir sanatkârın şu veya bu akıma bağlılığı yüzde yüz bir kesinlik arz etmez. Ayrıca sanatkâr, hayatı müddetince farklı akımlara ilgi duyabilecektir. Aynı durum edebî eserler için de geçerlidir. Yani herhangi bir roman, hikâye, tiyatro veya şiir, bir çırpıda ve kesin bir yargıyla yüzde yüz romantik, realist, klâsik olarak nitelenemez.

Kendimizi Sınavım

1. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi insanın her türlü tavır, davranış ve hareketlerinin temelini oluşturan eğilimlerden biri **değildir**?

- Menfaat
- Gerçek
- İyilik
- Güzellik
- Kahramanlık

2. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi sanatın veya sanat eserinin asıl/birinci değer ve niteliğidir?

- Güzellik
- Doğruluk
- Gerçeklik
- Faydalılık
- İyilik

3. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi sanat eseri ile zanaat eserini birbirinden ayırmamızı sağlayan asıl özelliğidir?

- Sanat eserinin sunî, zanaat eserinin doğal olması
- Sanat eserinin orijinal, zanaat eserinin tek olması
- Sanat eserinin güzelliği, zanaat eserinin faydalılığı esas alması
- Zanaat eserinin güzelliği, sanat eserinin faydalılığı esas alması
- Sanat eserinin doğruluğu, zanaat eserinin özgünlüğü esas alması

4. Sanat türlerini kullandığı malzeme ve hitap ettiği duyu organı bakımından tasnif edildiğinde aşağıdaki seçeneklerden hangisi **yanlıştır**?

- Edebiyat-Fonetik ve İşitsel sanat
- Heykel-Plastik ve Görsel sanat
- Resim-Plastik ve Görsel sanat
- Musiki-Plastik ve İşitsel sanat
- Mimari-Plastik ve Görsel sanat

5. Aşağıdaki seçeneklerden hangisinde edebiyat kelimesi, “dille yapılan sanat” anlamında kullanılmıştır?

- Bir hayli kızgın olan Ali arkadaşına, “Bırak canım! Bana *edebiyat* yapma!” dedi.
- Peyami Safa, yazdığı roman ve hikâyeleriyle ömrünü *edebiyata* adanmış bir yazardır.
- Ayşe, *edebiyat* öğretmeni sıfatıyla sınıfa ilk girdiği gün, büyük bir heyecan ve sevinç içindeydi.
- Fuat Köprülü, yaptığı çalışmalarla Türkiye’de *edebiyat* biliminin temellerini atmış oldu.
- Nihat Sami Banarlı, Resimli Türk *Edebiyatı* Tarihi isimli kitabın yazarıdır.

6. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi edebiyat eserini oluşturan temel unsurlardan biri **değildir**?

- İçerik
- Dil
- Yapı/Form
- Vezin
- Üslûp

7. Belli bir sanatkâr grubu(1)nun belli bir dönem(2)de, farklı dünya görüşü, estetik, sanat ve edebiyat anlayışı(3) çerçevesinde oluşturdukları edebiyat hareketi(4)ne; bu anlayış ve hareket çevresinde kaleme alınan edebiyat eserlerin oluşturduğu bütün(5)e, edebiyat akımı/edebî akım denir.

Yukarıdaki cümlelerin hangi bölümünde Edebiyat akımı tanımı için yanlışlık yapılmıştır?

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Yaşamın İçinden

8. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi edebiyat akımı/akımlarının oluşum sebebi olarak **söylenemez?**

- Zaman içinde değişen sosyal, siyasal, ekonomik şartlar
- Sanatkârların sanat ve edebiyatta yenilik arayışları
- Gerçek, güzellik, sanat ve edebiyat ile ilgili yeni düşünce ve felsefeler
- Sanatkârların ekonomik çıkarlarını koruma istekleri
- Var olan sanat ve edebiyat anlayışına karşı olan tepkiler

9. Aşağıdaki yargılardan hangisi edebiyat akımı için **söylenemez?**

- Edebiyat akımı; edebiyattaki değişme/yenileşme olgusunun doğal bir sonucudur.
- Edebiyat akımı; ressamların oluşturduğu bir resim sanatı oluşumudur.
- Edebiyat akımı; genel bir estetik ve sanat görüşünün edebiyat ile ilgili yönüdür.
- Edebiyat akımı; kendinden önceki akıma göre yeni bir felsefi ve estetik bakış açısıdır.
- Edebiyat akımı; millî/evrensel edebiyat tarihi içinde doğar, gelişir ve ölür.

10. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi bir şair/yazar hakkında ayrıntılı bir araştırma ve inceleme yapılmadan verilecek "realist", "romantik" tarzı yargıların temelsizliğine bir gerekçe **olamaz?**

- Çünkü şair ve yazarlar, hayatları müddetince hep aynı akımın ilkelerine bağlı kalırlar.
- Çünkü şair ve yazarlar, hayatları müddetince hep aynı akımın ilkelerine bağlı kalmayabilirler.
- Çünkü şair ve yazarlar, hayatlarının farklı dönemlerinde farklı akımlara ilgi duyabilirler.
- Çünkü şair ve yazarlar, bazı eserlerinde ilkelerine bağlı kaldıkları akımı, bazı eserlerinde bağlı kalmayabilirler.
- Çünkü şair ve yazarlar, hayatları müddetince yeniliğin, özgünlüğün ve güzelliğin peşinde koşanlar.



SANATTA ESKİMEYEN ŞEY

Asaf Halet ÇELEBİ

Sanat bahislerinde eskilerle yenilerin mücadelesi hemen hemen insanlık tarihi ile başlayan bir şeydir. Evet, herkes bilir ki eskiden yeni olan şey bugün eskimiştir. Ancak zamanın tahripkâr pençesinin parçalayamadığı bir şey vardır. Onun nasıl doğduğu bile ekseriya müphem kalır. Bu, zaman hudutları içine giremeyecek kadar güzel olan şeydir. Asırlar onun üzerinden karanlık bulutlar hâlinde geçse de onun rengi kararmaz. (...)

Zaman mefhumu daha ziyade bizim beynimizin içindedir. Çoğumuz güzeli zamanla ölçmek isteriz. Yine içimizden birçoğu güzelliği kendi gözleriyle değil başkalarının gözlerine inanarak kabul etmek ister. Çünkü (güzel) standart damgası vurulmuş bir şeyi kayıtsızca kabul edivermek onun için kolay ve tehlikesiz olacaktır. Kolektif bir görüş rahatlığı insanı düşündürmekten kurtarır. Bu görüş rahatlığını temin eden göreneklere, moda uyma neticesinde beğenilen şey acaba hakikî sanat eseri midir? (...)

Sanatta birçok içtihatlar, birçok ekoller olabilir. Her değerli içtihadın, kendisine göre bir iddiası olan her ekolün sanat ve edebiyat tarihinde bir yeri vardır. Fakat unutmayalım ki ekoller ekseriya hemen hemen bir kişiye inhisar eder. Bir dahi başlı başına bir ekol yapabilir ve ondan sonra aynı çığırda yürümek isteyenlerin çoğu ancak bir taklitçiden veya ekseriya 'rate bir mukallid'den başka bir şey olamaz. (...)

Öyle dahiler vardır ki onlar bir ekolün hudutları içine bile sığmazlar. Onlar, bir Budha sükûnu ile bize ezeli vecdin nurunu gönderirler. Onlar sanatın nirvanasına eren hakikî Budhalarlardır. Bu nadir fitratlar için artık eski ve yeni mefhumları yoktur. Onlar zamanın ve zamanla değişen her şeyin dışında kalırlar. Hiçbir ekole tâbi olmadıkları halde ekollerin kendilerinden doğduğu bir verbe, bir masdardır. (...)

Şüphesiz ki bütün ekoller aynı kuvvette değildir. Bütün edebiyat ve sanat ekolleri nihayet unsurları ve üslûpları itibarıyla değişir; kıymetli, hatta kıymetsiz olabilir. Zaman onların elbisesini çürüterek aldığı vakit altından bazen canlı ve icazkâr bir varlık, bazen uslanmış ve boyaları bozulup akmış bir ucube veya buzdan yapılmışsa bir hiç ortaya çıkabilir. (...)

Böyle birçok ekoller vahilikleri, sahtelikleri, çürük esas-

lara dayanmaları dolayısıyla kıymetten düşmüştürler. Bunları diğerleriyle karıştırmamak icap eder. Zaman şeytanı hakikî güzelliği iğva edemez. Onun nisyan cehennemine attığı sahtekârları nüfuz ve dikkati olan gözler çar çabuk ayırt ederler.

Kaynak: (Güzel Yazılar/Denemeler, (2000), Ankara, TDK Yayınları, s.148-152)

Okuma Parçası

YENİ EDEBİYAT CEREBANINA DAİR

Ahmet Hamdi TANPINAR

Gençlere yapılan serzenişlerden biri de ciddi olmamalarıdır. Bence bu, bir aksülâmelin mahsulü olmalarından ileri geliyor. Alaycıdırlar, fanteziden hoşlanırlar ve an'ane ile değilse bile, görenek edebiyatı ile olan münasebetleri menfî bir şekildedir. (...) Dün, filan şair, kendinden evvelki şairi geçmek için şiir yazardı, rekabet ve döğüş aynı sahada ve aynı silahla kabul edilirdi. Bugün ise, tam aksi oluyor. Yeniler müşterek bir yolda evvelkileri geçmek istemiyorlar. Daha ziyade onlara benzememek suretiyle rekabetten kurtuluyorlar. (...) Onlara benzememek aşkı bir hastalık hâline geliyor ve bittabi bir nevi şaşırma edebiyatına yol açıyor. Tam şiiri bulduğu, büyük damarı keşfettiğini sandığımız anda şair, bir sirk hokkabazının kahrkasıyla bizi kendi yarattığı ruh haletinden uyandırıyor. (..)

Sebebi malum: eskiyi yıkmak istiyorlar. Fakat çok defa aksini yapıyorlar, şiirden bıktırıyorlar. Gençlerin bu hâlini de sevmemek kâbil değil; çünkü şiirin luga-tı, şiirin rüyası ve melankolisi, şiirin ürpermesi ancak hakiki şiirde güzeldir. Taklitte sadece gülünçtür. Fakat her taklit şey gibi bazen şiir taklidi de safdilleri avlayabilir. Gençler, fantezileri ile bizi safiyetten kurtarıyorlar. (...)

Gençleri seviyorum. Onlarla vâkıa şiirin cevherinde anlaşamıyorum. Fakat sanatı ne olsa ciddiye almalarını, yeni bir ifade tarzı aramalarını, keskin ve tahammülü dar zevklerini -bittabi hepsinde değil-, daha evvel söylenmiş olandan nefretlerini seviyorum. Fakat şiirden hem de gittikçe genişleyen bir zaviye ile uzaklaştıklarını gizlemek de mümkün değil.

Bu uzaklaşma sanatlarının behemahal yeni olması hususundaki azimlerinden başlar. Onlar, henüz şiirin bir

söyleyiş tarzı olduğunu kabul etmek istemiyorlar, hayatta olduğu gibi sanatta da yeninin sonu olamayacağını düşünmüyorlar. İş yenilik bahsine girince bunun sonu gelmez. Mesele behemahal yenide değil, genç, taze ve bâkir olmaktadır. Gençleri seviyorum, fakat canım şiir okumak isteyince Bâkî Efendi'yi açıyorum:

Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan
Düştü çemende berk-i dirahit itibârdan

Kaynak: (Edebiyat Üzerine Makaleler, (1977), İstanbul, Dergâh Yayınları, s.83-84)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Güzellik' bölümünü tekrar okuyunuz.
2. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Sanat' bölümünü tekrar okuyunuz.
3. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Sanat' bölümünü tekrar okuyunuz.
4. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Sanat' bölümünü tekrar okuyunuz.
5. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Edebiyat' bölümünü tekrar okuyunuz.
6. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Edebiyat' bölümünü tekrar okuyunuz.
7. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Edebiyat Akımı' bölümünü tekrar okuyunuz.
8. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Edebiyat Akımı' bölümünü tekrar okuyunuz.
9. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Edebiyat Akımı' bölümünü tekrar okuyunuz.
10. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Edebiyat Akımı' bölümünü tekrar okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Söylenemez. Çünkü güzel, estetik bir değer ve nitelik; faydalı, ekonomik bir değer ve niteliktir. Bir nesne, herhangi bir ihtiyacımızı karşılıyorsa faydalıdır. Faydalı, tüketilir veya eskitilir. Yerine bir başka şey konabilir. Hâlbuki güzel için bunlar söylenemez.

Sıra Sizde 2

Edebiyat ve musikiyi birbirine yakın kılan temel ortaklık, her ikisinin de ses'e dayanmış olmasıdır. Edebiyat bir dil sanatıdır. Dilin temeli de sestir. Kelime, bir veya birden çok anlamlı ses topluluğudur. Musikinin de bütününü ses sanatı olduğu açıktır.

Sıra Sizde 3

Edebiyat; içeriği, sahip olduğu estetik değerler, sanat-kârı, var olduğu ortam, seslendiği okuyucu, tarih içindeki varlığı gibi pek çok yönden sosyal ve kültürel bir değerdir. Sosyal ve kültürel değerler (ahlâk, gelenek, dil vb.), anlık bir zaman içinde değil, çok daha geniş bir zaman diliminde değişir.

Sıra Sizde 4

Türk edebiyatı tarihinde farklı edebiyat anlayışları etrafında oluşmuş birtakım grup ve gruplaşmalardan; onların faaliyetleri çevresinde oluşmuş edebiyat akımlarından bahsetmek mümkündür. Divan edebiyatı, Tanzimat edebiyatı, Servet-i Fünûn edebiyatı, Millî edebiyat, Yedi Meşaleciler, Garipçiler, İkinci Yeniciler bunlardan bazılarıdır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aytaç, G. (2003). **Genel Edebiyat Bilimi**. İstanbul: Say Yayınları.
- Bozkurt, N. (1992). **Sanat ve Estetik Kuramları**. İstanbul: Ara Yayınları.
- Çelebi, A.H. (2000). **Güzel Yazılar/Denemeler**. Ankara: TDK yayınları.
- Edman, İ. (1998). **Sanat ve İnsan**. (Çev.T.Oğuzkan). İstanbul: MEB Yayınları.
- İnce, Ö. (1993). **Yazınsal Söylem Üzerine**. İstanbul: Can Yayınları.
- Okay, O. (1990). **Sanat ve Edebiyat Yazıları**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Sena, C. (1972). **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tanpınar, A.H. (1977). **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarancı, C.S. (1995). **Yazılar**. (Hzl.H.Sazyek). İstanbul: Can Yayınları.
- Tarlan, A.N. (1981). **Edebiyat Meseleleri**. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Tural, S.K. (1993). **Edebiyat Bilimine Katkılar**. Ankara: Ecdad Yayınları.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Bayrav, S. (1999). **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Bilgegil, K. (1980). **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**. Ankara: Atatürk Ü. Yayınları.
- Çelebi, A.H. (2000). **Güzel Yazılar/Denemeler**. Ankara: TDK Yayınları.
- Çetışli, İ. (2008). **Edebiyat Sanatı ve Bilimi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Göktürk, A. (1988). **Okuma Uğraşı**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- İnce, Ö. (1993). **Yazınsal Söylem Üzerine**. İstanbul: Can Yayınları.
- İslâm Ansiklopedisi**. (1994). C.10. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**. Ankara: Gazi Ü Yayınları.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Önal, M. (1999). **En Uzun Asrın Hikâyesi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türk Dili** (Yazın Akımları Özel Sayısı). (1981). C.XLII, S. 349. Ocak.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü**. (1999). Ankara: AKM Yayınları.
- Wellek, R ve Warren, A. (1993). **Edebiyat Teorisi**. (Çev. Ö. F. Huyugüzel). İzmir: Akademi Yayınları.

2

Amaçlarımız

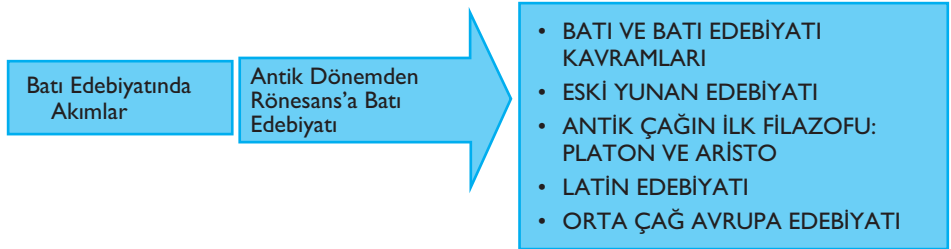
Bu üniteyi tamamladığınızda;

- Batı ve Batı edebiyatı kavramlarını açıklayabilecek,
- Antik dönemden Rönesans'a kadarki Batı edebiyatını (Eski Yunan edebiyatı, Latin edebiyatı ve Orta Çağ Avrupa edebiyatı) karşılaştırarak değerlendirebilecek,
- Platon ve Aristo'nun evren, varlık, insan ve sanat hakkındaki görüşlerini farklılıklar açısından değerlendirebilecek,
- Latin edebiyatı ve Orta Çağ Batı edebiyatını ana çizgileriyle betimleyebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Eski Yunan Edebiyatı
- Latin Edebiyatı
- Orta Çağ Avrupa Edebiyatı
- Platon
- Aristo
- Mimesis/Yansıtma
- Batı
- Hristiyanlık

İçerik Haritası



Antik Dönemden Rönesans'a Batı Edebiyatı

“BATI” ve “BATI EDEBİYATI” KAVRAMLARI

“Batı” kavramı öncelikle “doğu”nun zıttı bir yön ve coğrafi bir bölge anlamı taşır. Aynı kavramın “Avrupa” anlamına geldiği de bir gerçektir. Biz çok daha kapsayıcı olması sebebiyle kitapta Avrupa yerine “Batı” kavramını kullanmayı tercih ettik. Bu bağlamda “**Batı**” kavramına yüklediğimiz anlam; *merkezi Avrupa olmakla birlikte sınırları Avrupa kıtasını aşan ve ortak bir kültür, felsefe, din, sanat ve medeniyete sahip olan topluluklar/milletlerin oluşturduğu dünya*’dır. Çünkü bugün Avrupa kıtasının dışında Batı kültür, felsefe, sanat ve medeniyetini benimsemiş birçok topluluk/millet mevcuttur.

İşte bu Batı kültür, felsefe, sanat ve medeniyetini benimsemiş topluluk/milletlerin edebiyatına “Batı Edebiyatı” diyoruz. Bir başka söyleyişle **Batı Edebiyatı**; *ortak kültür, felsefe, din, sanat ve medeniyete sahip Batılı toplumların Antik Çağ’dan günümüze kadarki süreçte ortaya koydukları edebiyattır*.

Batılı olarak nitelendirdiğimiz milletler topluluğunun tarih boyunca sahip olduğu kültür ve medeniyet, -kendi içindeki birtakım farklılıklarla birlikte- pek çok ortak değer etrafında şekillenmiş organik bir bütünlük ve teklige sahiptir. Zira Batı kültür ve medeniyeti, dünya görüşü ve ahlak anlayışı itibarıyla Hristiyanlık; kültür ve sanat itibarıyla da Eski Yunan ve Latin gibi iki temel kaynaktan beslenmiş ve bu eksende mayalanmıştır. Bu itibarla Batı edebiyatlarının temeli, kaynağı ve örneği hemen hemen aynı ve tektir; *klâsik edebiyat* olarak kabul edilen Eski Yunan ve Latin edebiyatı. Nitekim Octavio Paz ve Cemil Meriç’e göre de Batı edebiyatı bu bağlamda “bir bütündür”.

“Kapılarını kapayarak gelişen hiçbir Batı edebiyatı yok. Ortak gövde, Yunan ve Roma edebiyatları. Kollar zamanla farklılaşmış; gövde Orta Çağ boyunca diri. Sonra XVI. asır ve gelişen millî edebiyatlar, ama bu edebiyatlar birbirinden faydalanmış hep, hem almış hem vermiş. Gerçi dilleri ayrı, his ve hayal dünyaları da giderek başkalaşmış. Ne var ki şuur altında yaşayan miras aynı.” (Meriç, 1980, s.135)

*“Batı edebiyatının bir **bütün** olduğunu öne sürmek, hem akla yakın hem de yadsınmaz görünüyor. İngiliz, Alman, İtalyan ve Polonya edebiyatı dediğimiz birimlerin her biri, bağımsız ve tek başına bir teklilik oluşturmaz, ama diğerleriyle sürekli ilişki hâlinde bir bütün oluşturur. **Coneille**, Juan Ruiz de Alarcón’un yapıtını okudu ve yararlandı, Shakespeare de Montaigne ile aynı şeyi yaptı. Batı’nın edebiyatı bir ilişkiler ağıdır; idyomlar, yazarlar, biçimler ve yapıtlar, sürekli bir iç içelikle yaşadılar*

ve yaşıyorlar. İlişkiler, çeşitli yönlerde ve farklı plânlar üzerinde kendini gösteriyor. Bazıları yakınlık, bazıları da çelişki türündendir. (...) İlişkiler zamansal veya mekânsal olabilir. (...) Bütün büyük edebî hareketler uluslar ötesiydi ve geleceğimize gelen bütün büyük yapıtlar ve başka yapıtların sonucu -bazen de karşılığı- oldu. Batı edebiyatı, kendi kendisiyle kavga hâlinde, bir yönüyle de yinelemeler ve değişmeler olan bir evetlemeler ve hayırlamalar peşpeşeliği içinde, durmadan kendi kendine ayırışan ve buluşan bir bütündür.” (Paz, 1999, s.53)

ESKİ YUNAN EDEBİYATI

Batı edebiyatlarının başlangıcı ve temel kaynağı durumundaki Eski Yunan edebiyatı, bir Ege Denizi çevresi ve Akdeniz bölgesi edebiyatıdır. Merkezi ise eski Atina şehridir. İonia, Sicilya, Syrakousai, İskenderiye, Roma, Pergamon, Antiokheia gibi şehirler de Yunan edebiyatının önemli merkezleridir.

Edebiyat türlerinin ortaya çıkıp gelişmesi ve kronolojik dönemler dikkate alındığında Eski Yunan edebiyatı kendi içinde şu şekilde tasnif edilebilir:

- **Epik Çağ:** Homeros öncesi ve Homeros dönemi.
- **Lirizm ve Nesrin Başlangıcı:** Lirik şiirin; felsefe ve tarih etrafında da nesrin geliştiği dönem.
- **Attika Dönemi:** Trajedi ve komedi türlerinin doğup geliştiği dönem.
- **İskenderiye Dönemi:** Yunan kültür ve edebiyatının Mısır'ın fethinden sonra İskenderiye'de şekillendiği dönem.
- **Roma Dönemi:** Yunan kültür ve edebiyatının Roma'da şekillendiği dönem. (Çelgin, 1990, s.18)

Yukarıdaki ilk üç dönemi “Antik Çağ” olarak da isimlendirmek mümkündür.

M.Ö. IX. yüzyıla kadar inen Yunan edebiyatının ilk örnekleri dinî nitelikli (Hymnos) şiirlerdir. Daha sonra epik şiir söz konusu olmuştur. Eski Yunan edebiyatının ilk örnekleri sözlü ve mitolojik karakterlidir. Bununla birlikte Yunan edebiyatının ilk ve asıl örneği; aynı zamanda ana kaynağı **Homeros**'un (M.Ö. IX. yüzyıl) **İlyada** ve **Odyseia** isimli destanlarıdır. *İlyada*'nın asıl konusu Truva Savaşları, *Odyseia*'nın ise destanın adını taşıyan kahramanın savaş sonrası memleketine dönüşü esnasında yaşadıklarıdır. Epik şiirin örneği olan bu destanlarda, tanrılar ve insanlara ait ihtiras, aşk, benlik, öfke, sadakat, sabır gibi genel/evrensel temalar öne çıkar. Adı geçen iki destan, aynı zamanda Batılı sanatçıların yüzyıllar boyunca tekrar tekrar kendisine dönüp ilham alacakları asıl kaynak durumundadır.

Eski Yunan edebiyatında destanlar veya destan devrinden sonra lirik, epik, didaktik ve satirik tarzlar olmak üzere şiir; trajedi ve komedi türlerinde olmak üzere tiyatro, hitabet, fabl, tarih ve felsefe gelişip yaygınlaşır ve bu türlerde birçok eserler kaleme alınır. Bunların içinde tiyatro, Yunan edebiyatının en güçlü türlerinden birini oluşturur. Tanrı Dionysos adına her yıl yapılan şenliklerden doğduğu kabul edilen Antik Yunan tiyatrosu, Aiskhylos'un trajedileri ile klâsik formuna kavuşur. Trajedilerle birlikte destan devrinin sona erdiği ve insan ile Tanrı/tanrılar arasındaki uyumun bozulup çatışmaların başladığı gözlenir. Artık insan, birey olmanın bilincine erme döneminin eşliğindedir.

Eski Yunan edebiyatının M.Ö.334-M.Ö.30 yılları arasında kalan dönemi “Helenistik Dönem/İskenderiye Dönemi” olarak isimlendirilir. Mısır'ın Romalılar tarafından fethedilmesi ve Yunan kültür ve medeniyetinin İskenderiye'ye taşınması ile başlayan Helenistik dönemde sanat/edebiyat, geniş halk kitlelerine seslenmekten uzaklaşmış, bir avuç seçkinin zevkine hitap eder duruma gelmiş, sanat sanat için-

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

dir ilkesi esas alınmış, bireysellik öne çıkmış, konu ve şekilde birtakım yeniliklere gidilmiştir (Çelgin, 2000, s.177-179).

Eski Yunan edebiyatının son dönemi Roma dönemidir. Roma'nın merkez olduğu bu dönemde Yunan edebiyatı, bir taraftan Latin kültürünün tesiri altına girerken diğer taraftan Latin kültür ve edebiyatını etkiler. M.Ö. V. yüzyılda altın çağını yaşayan Eski Yunan edebiyatı, M.Ö. II. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş eski gücünü kaybeder ve yerini Latin edebiyatına bırakır.

Millî ve özgün bir niteliğe sahip olan Eski Yunan edebiyatı, temelde insanın evrensel tarafları ve karakteri üzerinde durur. Çelgin Eski Yunan edebiyatının karakteristik özelliklerini şöyle betimler:

“Yunan edebiyatı taklitle oluşan bir edebiyat değil, orijinal bir edebiyattır. Yazarlar her şeyi kendi özlerinden almışlar, sadece tabiatı taklit etmişlerdir. Bütün edebî türler doğal bir süreç içinde art arda ortaya çıkmış (hymnos, destan, lirik şiir, drama, tarib, felsefe, hütabet) ve belirli aşamalardan geçerek, mükemmelliğe, olgunluğa erişmiştir.

Yunan edebiyatı ulusal bir edebiyattır. Çoğu zaman kendi toplumundan ilham alır, halkın inançlarını, geleneklerini, efsanelerini yansıtır. Yunan edebiyatının bütün türleri bu özelliğe sadık kalmıştır.

Yunan edebiyatı bu özelliklerinin yanı sıra çok verimli bir edebiyattır. Edebiyatın çeşitli türlerinde dikkati çekecek kadar çok ürün verilmiştir. Bu özellik yalnızca yazarlara değil, dilin zenginliğine ve kaynaklarına bağlıdır. Yunan dili çekimlerinin çeşitliliği, esnek syntaksı, edatların zenginliği, değişik cümle yapıları sayesinde düşünceyi bütün nüanslarını ifade eder. Bu kesinliğin yanında şiirsel, pitoresk ve doğal bir dildir.” (Çelgin, 1990, s.18)

Rönesans'tan günümüze kadar uzanan dönemlerde, modern Batı edebiyatının temelleri ve kaynağını hep Antik Yunan edebiyatı oluşturmuştur. Çünkü bugün de varlığını sürdüren tiyatro (trajedi, komedi) ve şiir (lirik, didaktik, satirik) Antik Çağda ortaya çıkmış, zaman içinde gelişip zenginleşmiş ve bilinen formuna kavuşmuştur. Batı felsefesinin temelleri kadar, bu felsefenin bir yönünü oluşturan edebiyat kuramları, Antik Çağda Aristo ve diğer filozoflar tarafından belirlenmiştir. Bir başka söyleyişle, Antik Çağ edebiyatı, Rönesans sonrası Batı edebiyatı için hep bir model ve kaynak olmuştur. Bu sebeple ondan uzaklaşma “yozlaşma” olarak görülmüş ve tekrar ona dönme ihtiyacı hissedilmiştir.

Yunan Edebiyatı Sanatkârları

Homeros: Milattan önce VIII. veya IX. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen epik destan türünün bilinen ilk ve en önemli temsilcisidir. *İlyada* (İlias) ve *Odesa* (Odyssea) isimli iki meşhur destanı vardır.

Sappho: Milattan önce VII. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen ünlü kadın şair. Sappho'nun dokuz kitaplık lirik şiirlerinden günümüze 170 kadarı ulaşabilmiştir.

Aisopos (Ezop): Milattan önce VI. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Antik Yunan edebiyatının fabl türündeki büyük ismidir. Eğiticilik işlevinin esas olduğu fabllerini *Fabller* isimli eserinde toplamıştır.

Aiskhylos (M.Ö.525-456): Antik Yunan tiyatrosunda trajedi türünün kurucusu ve büyük temsilcisidir. Eserleri: *Hiketides* (Yalvarıcılar), *Ateş Taşıyan Prometheus*, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, *Kurtulmuş Prometheus*, *Oresteia*, *Persia* (Persler).

Sophokles (M.Ö. 497-406): Aiskhylos'tan sonraki en önemli trajedi şairidir. Eserleri: *Aias, Antiogne, Elektra, Kral Oidipous, Trakbisli Kadınlar, Philokrates, Oidipus Kolonos'ta*.

Euripides (M.Ö. 485-406): Yunan edebiyatının trajedi türünde üçüncü sırada yer alan şairidir. Eserleri: *İphigeneia, Alkestis, Orestes, Elektra, Medeia, Hippolytos, Hekabe, Andromakhe*.

Aristophanes (M.Ö. 448-388): Antik Yunan edebiyatının komedi türündeki ilk büyük sanatkâridir. Eserleri: *Bulutlar, Kuşlar, Eşekarıları, Kurbağalar, Athlar, Bulutlar, Barış, Lysistrate*.

Hesiodos: M.Ö. VII. yüzyılda yaşamış didaktik şiirleriyle tanınan şair. Eserleri: *Theogonia, Erga kai Hemera, Apsis Herakleous, Gynaikon Katologon, Melampodia*.

Menandros (M.Ö. 342-292): Komedi yazarı. Eserleri: *Epitrepontes, Perikeiromene, Samia, Heros, Georgos. Kolaks*.

Demosthenes (M.Ö. 384-322): Hitabet türünün önemli ismi. Eserleri: *Androthion'a Karşı, Timokrates'e Karşı, Aristokrates'e Karşı, Konon'a Karşı*.

Sokrates (M.Ö. 469-399): Ünlü Yunan filozofu.

Platon/Eflâton (M.Ö. 427-347): Ünlü Yunan filozofu. Eserleri: *İon, Şölen, Devlet, Phaidros, Sofist, Kratylos ve Kanunlar*.

Aristoteles/Aristo (M.Ö. 384-322): Ünlü Yunan filozofu. Eserleri: *Organon, Politika, Poetika, Retorik*.

Herodotos (M.Ö. 484-425): Ünlü tarih yazarı. Eserleri: *Historiai* (Herodotos Tarihi)

Xsenophon (M.Ö.430-355): Tarih yazarı. Eserleri: *Anabasis, Agesilaos, Kypou Peideia, Hieron, Symposion*.

SIRA SİZDE



Aşağıdaki metin bilinen en eski epik destan metinlerinden biri olan İlyada ve Odessa'dan alınmıştır. Bu destan aynı zamanda modern Batı edebiyatının imgelem yaratmada kullandığı temel kaynaklardandır. Bu destanın ana karakterleri ve yaşadıkları maceraları bilmeniz pek çok modern Batı Edebiyatı eserini çözümlemenizde yardımcı olacaktır. Aşağıdaki parçada adı geçen Hektor Yunan mitolojisinde kimdir? Yaşadığı maceralar nelerdir?

İLYADA'DAN

Homeros
 Andromakhe karşıladı Hektor'u,
 Dadı da arkasından geliyordu,
 Memedeki yavrucağızı taşıyordu kucığında
 Hektor'un gözbebeğiymiş o,
 Işıldayan yıldıza benziyordu.
 Hektor Skamandroslu derdi ona,
 Başkaları Astyanaks, şehrin kralı, derdi.
 İlyon'u tek başına koruyan Hektor'du da ondan
 Hektor, baktı çocuğuna gülümsedi
 Andromakhe yanında ağlayıp duruyordu.
 Tuttu kocasının elinden, diller döktü:
 "Ah kocacığım, bu hırs yiyecek seni,
 Yavruna, talihsiz karına acıma yok sende
 Dul kalmama, biliyorum az gün var
 Akhalar üstüne saldırıp öldürecekler seni.

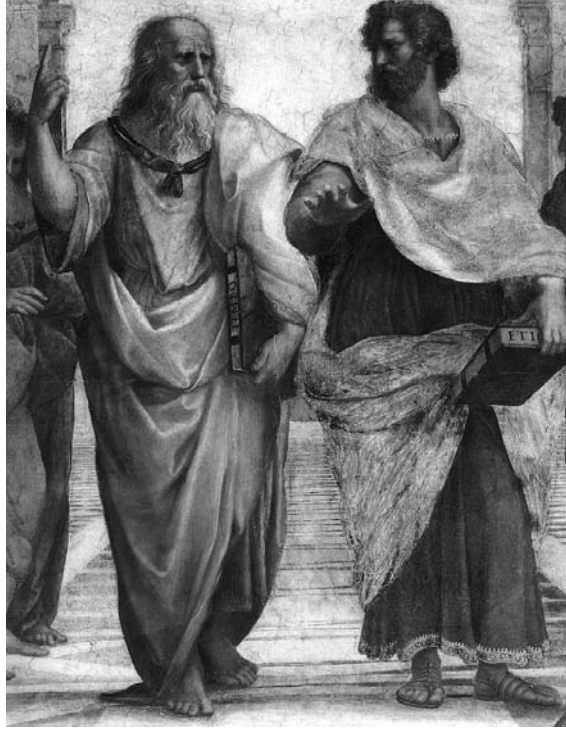
Sensiz kalmaktansa toprak yutsun beni daha iyi,
 Benim senden başka dayanağım yok
 Alıp götürdüğü zaman ölüm seni
 Yalnız acılar kalacak bana.
 Ne babam var benim, ne ulu anam.
 Kilikyalıların düzenli şehrini yıkıp
 Yüksek kapılı Thebe'yi yerle bir ettiği gün
 Tanrısal Akhilleus öldürdü babamı
 Eetion'u öldürdü ama soymadı gene de
 Yüreğinde çok sayıyordu onu
 İşlenmiş silahlarıyla birlikte yaktı
 Sonra bir höyük yaptı ona.
 Kalmanlı Zeus'un kızları, dağ perileri
 Kara ağaçlar diktiler babamın toprağına
 Erkek kardeşlerim vardı, yedi tane
 Bir günde Hades'e indi yedisi de,
 Çevik ayaklı Akhilleus öldürdü hepsini
 Paytak yürüten sığırları, sütbeyaz koyunları yanında
 Anam ormanlık Plakos'un eteğinde kraliçeydi,
 Tuttu buraya getirdi onu da
 Bütün malımızı da aldı getirdi.
 Sonra bol kurtulmalıkla saldı onu
 O da ok saçan Artemis'in okuyla
 Babasının sarayında ansızın öldü.
 Sen bana bir babasın Hektor,
 Ulu anamsın benim, kardeşimsin,
 Arkadaşısın sıcak döşeğimin.
 Burada kalede kal, acı bana,
 Yetim koma yavrumuzu, karını dul koma.
 Oynak tolgalı Hektor karşılık verdi, dedi ki:
 "Ben de düşünüyorum bunları karıcığım,
 Ama savaştan çekilirim bir korkak gibi
 Troya erkeklerinden utanırım
 Bakamam uzun entarili kadınların yüzüne
 İçimden de gelmez, ne yapayım;
 Çeviren: A.Erhat-A.Kadir

ANTİK ÇAĞIN İKİ FİLOZOFU: PLATON VE ARİSTO

Gerek Eski Yunan ve Latin kültür ve sanat/edebiyatı gerekse ileriki ünitelerde söz konusu edilecek olan hümanizm, klâsisizm, realizm vb. akımların yeterince anlaşılabilmesi için Platon ve Aristo üzerinde durmak gerekir. Çünkü Batı düşünce ve sanat/edebiyatındaki gelişmelerin arkasında veya temelinde bu iki İlk Çağ filozofunun görüşleri vardır.

Resim 2.1

Raphael'in 'Athena Okulu' resminden Aristo ve Plato Tasviri



PLATON: (M.Ö. 427-347): Doğu'da Eflâtun adıyla da tanınan Platon'un felsefesi, hocası Sokrates'in düşüncelerini geliştiren, daha ileri götürüp sistemleştiren bir felsefedir. Platon, Sofistlerin aksine göreceliğe (relativizm) inanmış, kesin ve mutlak bilgiye susamış bir filozoftur. Öyle bir bilgi ki, zamana, mekâna ve duyulara göre değişmeyen; insandan bağımsız bir gerçekliğin bilgisi. Bu arzu onu, düalist bir varlık felsefesine götürür. Bir başka ifadeyle, ona göre varlığın iki düzeni vardır; fizikî âlem ve fizik ötesi âlem. Asıl ve gerçek olan fizik ötesi âlemdir. Akılla kavranabilen fizik ötesi âlem, gerçekliği tartışılmaz fikirler veya özler (ideas, form) âlemdir. *İdea*, her türlü varlığın ölümsüz, hakikî karşılığıdır. Fizik ötesi âlemdeki idealar, mutlak anlamda iyi, doğru ve güzel olan Tanrı'nın teklifini meydana getiren çokluktur. Varlığın temelini ve aslını teşkil eden unsur veya unsurları bulmayı amaçlayan Platon, ideaları epistemolojisinin temeli hâline getirir.

Fizikî âleme gelince: İçinde yaşadığımız ve duyularımızla kavradığımız fizikî âlem (kâinat/evren), Tanrı tarafından idealar âlemindeki ilâhî düzeni maddede gerçekleştirmek için yaratılmıştır. Evren ve ondaki her varlık, ilâhî formların (idea) maddede olguya dönüşmesinden meydana gelmiştir. Bu sebeple içinde yaşadığımız dünyadaki nesnelere, ideaların birer taklidi, yansıması veya gölgesidir. Yani evren ve ondaki varlıklar (ağaçlar, hayvanlar, insanlar, dağlar, vs.), gerçek varlıklar değil, fizik ötesi dünyadaki ideaların birer yansıması, kopyası veya gölgesidirler. Bir de bunların -ayna veya suda olduğu gibi- gölgesi veya yansımaları (eidola) vardır. Çevremizde gördüğümüz, dokunduğumuz varlıkların asılları, fizik ötesi âleminde bulunan idealarlardır. Bu sebeple fizikî âlemdeki varlıkların gerçekliğinden söz edilemez. Asıl gerçek, aklın asıl bilgi objesi, idealarlardır. Bilgiye susamış filozofa düşen de, taklit, yansıma, kopya veya gölgeler dünyası ile uğraşmak değil, gerçekliği tartışılmaz idealar dünyasına yönelmektir.

Platon, varlığın temeli ile ilgili bu düşüncelerini meşhur mağara istiaresi ile somutlaştırır. Buna göre; insanlar, karanlık bir mağarada yüzleri duvara dönük zincire vurulmuş esirler gibidirler. Mağaranın ağzından sızan ışık, mağara dışındaki varlıkların gölgelerini mağara duvarına düşürmekte ve o insanlar da bu gölgeleri gerçek zannetmektedirler. Eğer zincirlerinden kurtulup dışarı çıkabilseler, önce gördüklerinin gölge/yansıma olduğunu, daha sonra o gölgelerin sahiplerini, son olarak da onların kopya edildikleri asıl idealarını görecek veya kavrayacaklardır.

İnsana gelince. Platon'a göre insan, ölümsüz olan ruh ve ölümlü olan bedenle yaratılmıştır. İnsan ruhundaki ilâhî meleke ise akıldır. İnsanın gerçeği, ilâhî hakikati kavrama, bilme hususundaki tek melekesi aklıdır. Çünkü gerçek ve ilâhî hakikat, ancak akılla kavranabilir. Fakat böyle bir melekeye sahip olan insan, duyu ve duygularıyla gölgeler, görüntüler veya yansımalar dünyasında yaşamak zorundadır. Onun Tanrı'ya kavuşabilmesi, ruhunu bedenine esaretinden kurtarmasıyla mümkün olabilir. Bu da ölümle gerçekleşir. İnsan, ölümden önce aklını bedenine, duyguların ve madde dünyasının esiri olmaktan kurtarması gerekir. Aksi takdirde ölümden sonra da Tanrı'ya kavuşmak mümkün olmayacaktır.

Platon, **İon, Şölen, Devlet, Phaidros, Sofist, Kratylos** ve **Kanunlar** isimli eserlerinde ortaya koymaya çalıştığı Tanrı, varlık ve insan hakkındaki felsefesinin genel ilkeleri yanında, sanat/edebiyat felsefesi üzerinde de durur. Ancak bu düşüncelerinde zaman zaman birtakım çelişiklere düşer. Çünkü o, hayatı boyunca görüşlerinde birtakım değişiklikler yapmıştır.

Eflâton, her tür sanatı bir taklit, bir yansıma olarak kabul eder ve bunu ifade ederken de "mimesis" kavramını kullanır. Asırlar boyu yorumlanan bu kavramın dilimizdeki karşılığı, "taklit, yansıma"dır. Platon'a göre sanat, ideaların bir yansıması olan varlıkların taklididir. Hem de üçüncü dereceden bir taklidi. Çünkü asıl ve gerçek varlık fizik ötesi âlemden, bu dünyadaki onun yansıması, sanatkarın eserindeki ise üçüncü dereceden bir yansımadır (eidola). Platon bu konuyu *Devlet* adlı eserinde şöyle bir diyaloga ortaya koyar:

- İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

- Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.

- İyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu tür varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz değil mi?

- Koyabiliriz tabii.

- Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir?

- Evet görünürde bir sedir onunki de.

- Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslımı, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar.

- Sedirin aslımı yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur. (...)

- Tregedy şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun da yaptığı? O da kuraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeler gibi." (Eflâton, (1980), s.282-284)

Yukarıdaki diyalogu dikkate aldığımızda Platon'a göre sanat nedir? Açıklayınız.



SIRA SİZDE

2

Demek ki bütün sanatlar üçüncü dereceden bir yansıma/yansıtmadır. Hem de olanın olduğu gibi yansıması değil, olanın görüldüğü gibi yansıması. O hâlde sanat gerçeği yansıtmaz; bize gerçeği vermez, bizi gerçeğe ulaştırmaz; aksine bizi gerçekten ve ilâhî hakikatten uzaklaştırır. Burada Platon'un sanatkârın yeteneklerini, yaratıcılığını dikkate almadığını ve onu basit bir "ayna" seviyesine düşürdüğünü görüyoruz.

İkinci bir husus; sanatkârın sanatını icra ederkenki durumudur. "Platon'a göre, şair, eserlerini ilâhî bir çılgınlık anında, yani dimağı ilâhî bir mesajı Tanrı'dan alıp insana iletmek için, nötr bir ortam olduğu zaman, yaratabilmektedir. Bu durumda şairin bir eseri yaratmasında aklının ve teknik bilgisinin hiçbir rolü olmadığı gibi, onun ifade ettiklerinden sorumlu olması da beklenemez" (Kantarcıoğlu, 1993, s.17). Yani sanatkâr sanatını aklın kontrolünden uzak, büyük bir duygu yoğunluğunun tesiri altında ve derin bir vecd hâli içinde ortaya koymaktadır. Onun yöntemi akılcı değildir. Bu sebeple sanat, akıl dışıdır. Hâlbuki insanın gerçeği kavramadaki tek melekesi akıldır. Duygu ise değişken ve yanıltıcıdır.

Üçüncü bir husus ise, sanatkârın gerçeği bulma ve bize sunma konusundaki yeterliliği meselesidir. Şair, yazar, ressam, heykeltıraş, müzisyenin herhangi bir konuda yetkinlikle konuşabileceği bir bilgi birikimi ve eğitimi yoktur.

Bunun da ötesinde Platon, sanatkârın ortaya koyduğu eserde birey ve toplum için birtakım zararlı taraflar bulur ve bunları şu üç noktada toplar: Birincisi; sanat eserlerinde gençlere kötü örnek teşkil edecek; dolayısıyla onların ahlâkını bozacak bölümler vardır. Meselâ masallarda ve destanlarda zaman zaman Tanrı veya büyük kahramanların kendilerine yakışmayacak tavırlar içinde gösterilmesi; kötü kahramanların başarıya ulaştırılması. İkincisi; kötü insanların (korkaklar, sarhoşlar, köleler, deliler vb.) eserin merkez kahramanı seçilmesi ve eser boyunca onun hayatının sergilenmesi. Sanatın birey ve toplum ahlâkı bakımından bir başka sakıncası ise, çok büyük ölçüde duygulara hitap etmesidir. Sanat çoğu zaman ve çok büyük ölçüde karşısındaki okuyucu/dinleyici /seyircinin duygu dünyasına hitap eder. Sanatkâr bizim duygularımızı bilerek tahrik eder, onları coşturur ve ideal insandaki dengeyi bozar. Böylece mutlu olmamızı değil, mutsuz ve bedbaht olmamıza zemin hazırlar. Çünkü ideal ve bilge insan dengeli insan; aklını kullanarak duygularını dizginlemesini bilen insandır.

Yukarıdan beri izah etmeye çalıştığımız düşüncelere sahip olan Platon, elbette ki sanatın eğitici bir işlevi olduğu/olabileceğine de inanmaz. Bu sebeple, sanata ve sanatçıya ideal devleti içinde yer vermez ve onu oradan kovar. Çünkü onun sanat felsefesi çok açık bir biçimde akılcı, faydacı ve ahlâkçıdır. Nitekim o, "*İyi olan her şey güzeldir.*", "*Yararlı olan güzel, zararlı olan çirkindir.*", "*Bir davranış iyi ve doğru olarak yapılmışsa güzel olur, yoksa çirkin olur.*" yargılarıyla, bu anlayışını açıkça ortaya koyar.

Platon'un sanat ve sanatkâr karşısındaki söz konusu olumsuz tavrının temelinde, sanatta aklın değil, duygunun ön plâna çıkarılmış olması yatmaktadır. Eğer sanatkâr duygularını aklın emrine verilebilirse, onun ortaya koyacağı sanat eseri daha gerçekçi ve daha eğitici olabilecektir. İkinci bir sebep ise, yaşadığı dönemde sanata verilen büyük değerdir. Meselâ Homeros ve eseri, o dönemde çok yüceltilir; eğitim ve devlet yönetiminde baş tacı edilir. Hâlbuki Platon'a göre baş tacı edilmesi gereken sanatkâr değil filozof; sanat değil felsefedir.

ARİSTO (M.Ö. 384-322): Aristo'nun düşünceleri ile Platon'un -yukarıda özetlenen- düşünceleri, pek çok noktada birbirine benzemekle birlikte bazı noktalarda ayrılır. Çünkü Platon idealist, Aristo ise rasyonalist bir filozoftur.

Aristo'ya göre de varlığın iki düzeni vardır; fizikî âlem ve duyular üstü fizik ötesi âlem. Tanrı, fizik ötesi âlemde ölümsüz, mutlak anlamda iyi, doğru, güzel ve çokluktan oluşmuş bir tekliktir. Burada Aristo'nun Tanrı kavramına yüklediği anlam ile Platon'un yüklediği anlamın birbirinden farklı olduğunu belirtmek gerekir.

Aristo'ya göre, "Tanrı, sadece çokluktan oluşmuş bir teklik değil, aynı zamanda birbirine zıt olan unsurların birleştiği bir âbenk manzumesidir. Tanrı, hem madde (substance), hem ruhtur (spirit); hem düşünce, hem de eylemdir, olgudur. Tanrı, hem bızı sonsuzda olan eylemin merkezidir, hem de durgun bir cazibe merkezidir ve aşktır. Tanrı, hem sebeptir, hem de sonuçtur. Aristo, Tanrı'nın çokluğunu oluşturan fikirler (ideas) veya formlarla evrenselleri (universals) de birbirinden ayırt etmektedir. Evrenseller, eşyanın paylaştığı nitelikler olduğu hâlde, formlar zaman ve mekânda, tabiatta, yani madde âleminde varlıklara biçimlerini veren özler veya potansiyellerdir. O hâlde Aristo felsefesinde tabiat, ilâhî potansiyellerle dolu olan maddedir, gerçektir ve amacı ilk sebebe, Tanrı'ya varmak olan bir evrim ve kendini gerçekleştirme süreci içindedir. (Kantarcioglu, 1993, s.20)

Kısacası Platon'un fizik ötesi âlemde var olduğunu kabul ettiği varlıkların gerçeği olan idealar, Aristo'ya göre duyu dünyasında, fizikî âlemdir. Madde ve idea (form) birbirinden ayrı değil bir aradadır ve bunların birleşmesinden nesnelere, varlıklar oluşmuştur. Eşya veya nesneden ayrı bir idea varlığını kabul etmek mümkün değildir. Dolayısıyla içinde yaşadığımız dünyada gördüğümüz, dokunduğumuz her varlık gerçektir.

Platon ile Aristo'nun evren anlayışları arasındaki temel farklılık nedir? Açıklayınız.



SIRA SİZDE

3

Aristo'nun insan kavramının izahına gelince:

"İnsan, madde ve ruhtur. Ruh, maddeye biçimini, tekliliğini ve hayat denen oluş ve eylem süreci içinde amacını veren formdur. İnsan rubu, akılcı (rational) ve akılcı olmayan (irrational) iki unsurdan oluşmaktadır. Bunlardan akılcı olan unsur, insanın dimağı, düşünme ve mubakeme melekesidir. İnsan, bu akılcı melekesi sayesinde Tanrı'nın kusursuzluğunu ve niteliklerini tefekkürle kavrar ve yaşadığı evrim ve kendini gerçekleştirme süreci içinde Tanrı'ya varmağa çalışır. İnsanın duygu ve ihtirasları, ölümlü olan bu melekelerden kaynaklanırlar. O hâlde insanın kendisini Tanrı gibi kusursuzlaştırabilmesi için duygu ve ihtiraslarını, aklın emrine vermesi gerekmektedir. Bununla beraber insan, akıl ve ihtirasları ile bir bütündür. İnsan akıl, sadece tefekkürü gerçekleştiren bir meleke olarak eylemsizdir. İnsanın eylem içinde olması, yani yaşaması, aklın insan duygu ve ihtiraslarını harekete geçirmesi, onlara bedef göstermesi ile mümkündür. Aristo'ya göre, hayat eylemdir ve sadece tefekkürle faziletli olmak mümkün değildir. Bunun için, aklın, duygu ve ihtiraslarını emrine alıp insanı ablaklı bir eyleme sevk etmesi gerekmektedir. İnsanın kendi özündeki ilâhî unsuru hayvanî unsura bâkim kılması en yüce fazilettir." (Kantarcioglu 1993, s.21)

Anlıyoruz ki, Platon'da olduğu gibi, Aristo'da da akıl son derece önemli bir melekedir. Felsefe ve metafiziğe ancak akıl ve mantık yoluyla gidilebilir. Aristo, insan konusunda ruh-beden, akıl-duygu ikiliğini kabul etmekle birlikte, Platon'un aşağıladığı ikincileri reddetmemekte, onları birbirinden ayırmamakta; daha da önemlisi

onları birbirinin tamamlayıcısı olarak kabul etmektedir. Platon ile Aristo arasındaki söz konusu farklılık, doğal olarak sanat felsefelerine de yansımaktadır.

Pozitif bir yaklaşım ve tümevarım metoduyla Yunan edebiyatını değerlendiren Aristo, bu değerlendirmeleri ile güzellik, düzenlilik, kesinlik ve simetri unsurları üzerine kurduğu estetik anlayışını, **Poetika** ve **Retorik** isimli eserinde ortaya koyar. Aristo'ya göre de sanat taklittir (mimesis). Çünkü insanı sanata yönelten şey, onun tabiatının derinliklerinde var olan taklit etme ve âhenk yaratma içgüdüsüdür. Bu sebeple sanat/sanatkâr doğayı taklit eder.

Buraya kadar Platon'la aynı düşüncede olan Aristo, taklidin mahiyeti, sanatın bilgi verme veya bizi gerçeğe ulaştırma niteliği, sanat/sanatkârın işlevi konularından hocasından büsbütün ayrılır.

Bir kere sanatkâr tabiatı taklit ederken bir "ayna" gibi her gördüğünü, her şeyi olduğu gibi veya aynen taklit etmez, etmemelidir. O, dış dünyayı olduğu gibi ve kaba bir şekilde eserinde taklit eden bir ayna değildir. Sanatkâr taklidi, bir seçme ameliyesi çerçevesinde gerçekleştirir ve gerçekleştirmelidir. Yani sanatkâr sokakta gördüğü her insanı değil, belli bir insanı; o insanın her hareketi veya hayatının her anını değil, belli hareketlerini ve hayatının belli kesitlerini anlatmalıdır. Sanatkârın söz konusu seçmedeki ölçüsü, hayatın veya insanın genelini, özünü yansıtabilme-dir. Zira sanatın konusu, büyüme veya kendini gerçekleştirme içinde olan insanın ruh tecrübesidir. Sanatkâr, bu ruh tecrübesini anlatırken insanı ya olduğundan iyi ya da olduğundan kötü olarak gösterir ki, bu tavır *trajedi* ve *komedî* gibi iki farklı türün doğmasına zemin hazırlar. İkinci bir husus ise, "*olan*" değil "*olabilir*" olanın seçilmesidir. Çünkü olanı olduğu gibi anlatmak "sanat"ın değil, "tarih"in görevidir.

Kısacası sanatkâr dış dünyayı veya insan doğasını yansıtırken Platon'da olduğu gibi, basit bir ayna değildir. Sanat, bir yaratmadır ve bu yaratmada da sanatkârın rolü inkâr edilemez.

Sanatkâr, gördüklerinden birtakım seçmeler yapıp, olabilir olanı anlatırken *sebe-sonuç* ilkesine de dikkat etmek zorundadır. Sebe-sonuç ilkesi, özellikle anlatma esasına bağlı türlerin (destan, masal, roman, hikâye vb.) olay örgüsünde son derece önemlidir. Aksi takdirde söz konusu olay örgüsünü aklın kabul etmesi mümkün olmayacaktır. Bütün bu düşüncelerini Aristo, *Poetika*'sında şöyle ifade eder:

"Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani ihtimal veya zorunluluk yasalarına göre mümkün olan şeyi anlatmaktır. Tarih yazarı ve şair, biri düzyazıyı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü Herodotos'un eserinin mısralar hâline getirilmiş olduğu düşünülebilir; bununla birlikte, ister nazım ister düzyazı biçiminde olsun, Herodotos'un eseri bir tarih eseridir. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok gerçekten olan'ı, şairse olabilir olan'ı anlatır. Bunun için şiir, tarih eserine oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir; daha çok genel olanı, tarihsel tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, ihtimal ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle veya şöyle eylemde bulunması anlıyoruz." (Aristo, 1983, s.30-31)

Bütün bunlar, Aristo'nun sanata ve sanatkâra değer verdiğinin açık delilidir. Sanat ve sanatkâr, bize hayatın anlamı, insanın mahiyeti, olayların sebepleri hakkında bilgi verebilir ve bizi gerçeğe, gerçekliğe götürebilir. Onun ötesinde sanat ahlâkî bakımdan da önemli bir işleve sahiptir. Meselâ trajedi, acıma ve korku duygularını

uyandırmak suretiyle, bizim birtakım kötü duygulardan arınmamıza (*katharsis*, arınma, temizlenme), psikolojik bakımdan daha dengeli bir insan olmamıza hizmet eder.

Platon ve Aristo'un yukarıda ana hatlarıyla özetlemeye çalıştığımız Tanrı, varlık, insan ve sanat/edebiyat hakkındaki düşünceleri, Batı kültür, medeniyet, sanat/edebiyatının temelini oluşturur. Yüzyıllar boyunca tekrar tekrar dönülüp yorumlanan söz konusu görüşler, özellikle Rönesans ve sonrası dönemlerin kültür ve sanatlarının kaynağını teşkil eder.

LATİN EDEBİYATI

Eski Yunan edebiyatı, M.Ö. II. yüzyıldan itibaren Yunanistan'ın Romalıların egemenliğine girmesinden sonra belirgin biçimde zayıflamaya başlar ve yerini Latin edebiyatına bırakır. Artık üstünlük Roma'nın eline geçmiştir. İtalyan yarımadasında hayat bulan Latin edebiyatı, Roma'nın kuruluşundan M.S. III. yüzyıla kadar olan dönemde varlığını sürdüren bir Roma edebiyatıdır. Özellikle Augustus ve Julius Caesar dönemlerinde (M.Ö. I. yüzyıl ile M.S. I. yüzyıl arası) en verimli devrini yaşamıştır. M.S. V. yüzyılda Roma İmparatorluğunun yıkılması ve Hristiyanlık taassubunun yaygınlaşması ile birlikte Latin edebiyatı ömrünü tamamlamış olur.

Latin edebiyatı tarihi kendi içinde üç döneme ayrılır.

- **Erken Dönem:** (M.Ö.II-I. yüzyıl)
- **Altın Çağ:** (M.Ö. I-M.S. I. yüzyıl)
- **Gümüş Çağ:** (M.S. I-III. Yüzyıl)

Yukarıda belirtildiği gibi, Latin edebiyatı, çok büyük ölçüde kendinden önceki Eski Yunan edebiyatı tesiri altında doğup gelişmiş; ileriki dönemlerde de büyük ölçüde onun devamı mahiyetinde bir niteliğe sahip olmuştur. Genel çizgileri itibarıyla da aynı güzellik ve sanat/edebiyat anlayışına bağlı kalmıştır. Çünkü Latin edebiyatının doğup gelişmesinde Eski Yunan edebiyatı eserlerinin çevirileri, örnek alınmaları, Yunan kökenli kölelerin Roma soyluları ve burjuvalarının çocuklarına eğitim vermelerinin önemli rolü vardır. Nitekim Latin edebiyatının ilk önemli sanatkârı olarak görülen Livius Andronicus (M.Ö.284-204), eski bir Yunanlı köledir.

Daha çok güçlü ailelerin koruyucu kanatları altında hayat bulan Latin edebiyatının dili Latince'dir. Ancak klâsik Latince Roma İmparatorluğunun yıkılışından sonra adım adım eski gücü ve yaygınlığını kaybederek yerini millî dillere bırakmaya başlar. Bununla birlikte Katolik kilisesinin dili ile bilim, felsefe ve edebiyat dili, uzun yüzyıllar boyunca yine Latince olacaktır.

Latin edebiyatında, -lirik, epik, satirik, pastoral tarzlarda olmak üzere- şiir, -trajedi ve komedi türlerinde olmak üzere- tiyatro, hitabet, tarih ve felsefe gibi belli başlı türlerde birçok eser kaleme alınmıştır.

Latin Edebiyatı Sanatkârları

Plautus: M.Ö. 184'te öldüğü tahmin edilen Latin komedi yazarı. Eserleri: *Ampbitruo*, *Çömlek*, *İkizler*, *Urgan*, *Eşekler Güldürüsü*.

Terentius (M.Ö. 185-159): Latin komedi yazarı. Eserleri: *Andria*, *Hadım*, *Formio*, *Kaynana*, *Kardeşler*, *Özünün Celladı*.

Ennius (M.Ö. 239-169): Latin şiirinin kurucusu olarak kabul edilen şair. Eserleri: *Annales*.

Horatius (M.Ö. 65-8): Latin şairi ve edebiyat kuramcısı. Eserleri: *Epodoslar*, *Odlar*, *Satirae*, *Mektuplar*.

Ovidius (M.Ö. 43- M.S.18): Lirik ve mitolojik şiirleriyle tanınan Latin şairidir. Eserleri: *Amores, Heroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris, Metamorphoseis, Tristia, Epistulae ex Ponto*.

Vergilius (M.Ö. 70-19): Epik ve didaktik şiirlerinden çok pastoral şiirleriyle tanınan ünlü Latin şairidir. Eserleri: *Çoban Şiirleri, Georgica, Aeneis*.

Cicero (M.Ö. 106-43): Devlet adamı, şair, eleştirmen ve hitabet türünün en önemli temsilcisidir. Eserleri: *Nutuklar, Cumhuriyet, Dostluk, İhtiyarlık*.

Seneca (M.Ö. 4-65): Latin filozofu. Eserleri: *Lucilius'a Ablâkî Mektuplar, Tabiat Olayları Üzerine Düşünceler, Yergiler, Epigramlar, Tragedyalar*.

Tacitus (M.S. 55-120): Tarih yazarı. Eserleri: *Germania, Taribler, Yıllıklar, Hattiplerin Diyalogu*.

ORTA ÇAĞ AVRUPA EDEBİYATI

Avrupa'nın Orta Çağdaki durumu ve görünümünü tanımlayan en temel özellik, Hristiyanlık dininin toplum hayatının hemen her alanına hâkim olmasıdır. Orta Doğu'da ortaya çıkan Hristiyanlık, uzun süre gizli kaldıktan sonra M.S. IV. yüzyılında Roma'nın resmî dini olmuştur. Kilise gibi örgütlü bir kuruma sahip olması sayesinde hızla yayılan Hristiyanlık, özellikle Kavimler Göçünün getirdiği çalkantı ortamında Avrupa'da hâkim din hâline gelmiştir.

Orta Çağ Avrupa'sı, dinî bakımdan olduğu gibi sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel bakımlardan da Antik Çağdan farklıdır. Sosyal ve siyasal yapıda, güçlü imparatorluk veya devletlerin çökmesi üzerine derebeylikler öne çıkmıştır. Toplumun sınıflı yapısı ve sınıflar arası uçurum daha da belirginleşmiştir. Aristokratlar ve ruhbanlar, hem bu dünya hem de öte dünyanın hâkimi durumundadırlar. Onların dışında kalan ve büyük çoğunluğu oluşturan köleler ve köylülerin siyasal, sosyal, ekonomik, dinî ve kültürel hakları yoktur.

Bu gelişmeler, Avrupa için İlk Çağın sonu Orta Çağın başlangıcı olur. Bir başka söyleyişle Hristiyanlığın insan ve toplum hayatının bütününe hâkim olmasından (M.S. IV. yüzyıl) veya Batı Roma İmparatorluğunun yıkılışından (M.S. 476) Rönesans ve reform hareketlerinin başladığı tarihe (XIV. yüzyıl) veya İstanbul'un fethine kadarki dönem Avrupa için **Orta Çağ**dır.

Orta Çağ, -çoğunluğun kanaatine göre- Avrupa için karanlık bir devirdir. Çünkü giderek hâkimiyetini güçlendiren Hristiyanlık, din merkezli bir dünya görüşü ve bu görüşe göre şekillenen bir sosyal, siyasî, ekonomik ve kültürel hayat tesis eder. Bu hayatta, hür düşüncenin ürünü felsefeye yer yoktur veya ona, din/kilisenin hizmetinde olduğu sürece hayat hakkı tanınır. Düşüncenin gerek tarzı gerek konuları gerekse sınırları kilise tarafından belirlenir. Pozitif ve aklî olmayan bu düşünce skolastik ve dogmatiktir.

Benzer bir durum, Orta Çağ Avrupa sanat/edebiyatı için de geçerlidir. Yani sanat/edebiyat da hızla Hristiyanlığın belirlediği sınırlar içine çekilir; onun tarafından belirlenir ve bütünüyle dinleştirilir. İnsanın yaşama ve düşünme özgürlüğü kısıtlanır; edebiyat ve sanatta "öbür dünya" düşüncesi egemen olur. Artık sanat/edebiyat, Tanrı'nın tapınağını süslemek için vardır. Güçsüz ve günahkâr insan ise, Tanrı'nın kuludur. Dolayısıyla dönemin sanat/edebiyatı gücünü kutsal kitap İncil'den veya Hz. İsa, Meryem ve azizlerden alır. Bu sebeple edebiyat metinleri, çok büyük ölçüde dinî (ilahiler, azizlerin hayatı, Hristiyanlık teolojisi, İncil-Tevrat çevirileri vb.) karakterlidir. Erken dönem Hristiyan sanatının oluşumunda Yunan-Latin kültürü ile kuzeyli kavimlerin kültürlerinin katkısı olmuşsa ve yer yer putperestlik inançlarından bazı izler taşısada da, gerçekte bütünüyle

Skolastik: Aristo'dan alınıp Hristiyanlık/kilise inançlarına uyarlanmış Orta Çağ felsefesi

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

Hristiyanlığın hizmetindedir. Kısacası Batı, diğer alanlarda olduğu gibi, sanat/edebiyat sahasında da bir hayli uzun sürecek olan bir Orta Çağ gerçeğini yaşamaya başlar.

“Ortaçağda kilise bir halk evidir. Burada yapılan törenler şatafatlarıyla ve içerdikleri dinsel öğelerle halkı etkilerler. IX. Yüzyıldan itibaren, büyük dini bayramlar dolayısıyla, papazlar eğitim amacıyla kutsal ayine diyalog şeklinde bir gösteri eklerler. Bu gösterilerde Latince egemendir ve Kutsal Kitabın başlıca sahnelerinden oluşurlar. (...) Bu gösteriler, kilisede olup biter. Kilise, başlangıçta, oynanan dramın dekoru ve sahnesidir. Kilisenin bölümleri özel işlevler üstlenir. Bu işlevler drama göre olumlu ya da olumsuzdur: Cennet ve cebennem gibi. Dekor öğelerinin bazıları ise dramatik bir değere sahiptir. Örneğin sunak, mezarı simgeler.” (Er, 2003, s.13)

Din orta çağda Batı edebiyatının şekillenmesinde hangi açılardan etkili olmuştur?



Orta Çağ Avrupa edebiyatının iki ana kolunu Yunan ve Latin edebiyatı oluşturur. Dolayısıyla belirtilen çağdaki Avrupa edebiyatının iki ana dili Yunanca ve Latince'dir. Ancak bu diller, daha çok küçük bir azınlık olan ruhban ve aristokrat kesime hitap eder. Dolayısıyla büyük çoğunluk bu iki dilin edebiyatına uzaktır. Millî dillerin (İngilizce, Fransızca, Almanca vb.) yavaş yavaş gelişmesi ve sanatkarların adım adım bu dillere ilgi duyması, Orta Çağın sonlarına doğru mümkün olur.

Orta Çağ Avrupa edebiyatının millî dillerde dikkati çeken ürünlerinin başında “romans”lar gelir. Modern romanın ilk veya ilkel hâli olarak değerlendirilebileceğimiz romanslar, Batı’da Orta Çağda var olma zemini bulmaya başlar. Bazı araştırmacılar ise, bu tarihi çok daha eskilere götürürler. Nitekim “roman” kavramı, Batı dillerinde IX. yüzyıldan beri “*Roman dili*” (*Lingua Romana, Romania, Romanca*) ibaresi içinde kullanılmaktadır. Roman dili, Orta Çağ Avrupa’sında kilise ve okulların dışında halk arasında konuşulan Latince’nin bozulmuş şekli; okuma-yazma bilmeyen halkın konuştuğu (klâsik Latince’den farklı) Latince’nin adıdır. İşte Batı’da bu dille yazılan/anlatılan manzum-mensur bütün anlatmaya dayalı eserlere “*romans*” denmiştir.

Batı edebiyatlarında romansların gelişip yaygınlaşması veya “romans”tan “roman”a doğru bir gelişme yaşanmasının arkasında elbette birtakım etkenler mevcuttur. Meselâ Cemil Meriç, iki insan tipinden bahseder. Bunlar; Antik Çağın pek tanımadığı kadınlar ve hacılardır. Kadınlar, yüzyıllar boyu romans veya romanın en kalabalık okuyucu/dinleyici kesimini teşkil etmişlerdir. Hristiyan hacılar da, uzun yolculuklarını, birtakım hikâyeler anlatarak geçirirler (Meriç, 1980, s.91).

Romanesk dönemin ilk ciddî ve yaygın örneği, **şövalye romansı**dır. Büyük ölçüde İspanya’da görülen şövalye romanı, dönemin hâkim romans tarzını teşkil eder. Şövalyelikten ilham alan bu romansların hemen hepsi, yiğitlik, sadakat, şeref, kadına prestij, feragat ve fedakârlık temaları ekseninde var olan kahramanlık hikâyeleridir. Bilindiği gibi şövalye, Orta Çağ Avrupa toplumlarının sosyal hayatında önemli bir tiptir. Bir dönem senyörlerin emrinde zırhlı, atlı ve savaşçı bir asker olan şövalye, zamanla kendi başına hareket edebilen bir kahraman hâlini alır. Şövalye, zâlim ve kötülerin amansız düşmanıdır. Adı geçen tipin maceraları etrafında doğup gelişen şövalye romansları, kimi zaman epik, kimi zaman da lirik olmalarıyla dikkati çekerler.

Şövalye romanslarının ardından **pastoral romans** gelir. Böylece romans doğaya, doğa ile baş başa olan çobanların hikâyelerine yönelmiş olur. İtalya’da ortaya

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

çıkıp oradan diğer Avrupa ülkelerine yayılan pastoral romanslar da gerçekçilikten bir hayli uzak, olağanüstülüklerle dolu anlatılardır. Yer yer manzum parçalarla donatılan pastoral romanslar, çobanların mutsuz ve hüznü aşklarını anlatır.

Romansların üçüncü türü, şehirli hırsız ve serserilerin hayatlarını anlatan **pka-ro romansıdır**.

Romansların dışında, Orta Çağ Avrupa edebiyatının millî dillerde ortaya konan diğer örnekleri halk şarkıları/şiiirleridir.

Özet



Batı ve Batı edebiyatı kavramlarını açıklamak
“Batı” kavramı öncelikle “doğu”nun zıttı bir yön ve coğrafi bir bölge; daha sonra da Avrupa anlamı taşır. Kitapta çok daha kapsayıcı olması sebebiyle “Batı” kavramı kullanıldı. Buna göre “Batı”; merkezi Avrupa olmakla birlikte sınırları Avrupa kıtasını aşan ve ortak bir kültür, felsefe, din, sanat ve medeniyete sahip olan topluluklar/milletlerin oluşturduğu dünyadır. Bugün yeryüzünde Avrupa kıtasının dışında Batı kültür, felsefe, sanat ve medeniyetini benimsemiş pek çok topluluk/millet mevcuttur. Batılı topluluk/milletlerin edebiyatı “Batı Edebiyatı” olarak isimlendirilir. Yani Batı Edebiyatı; ortak kültür, felsefe, din, sanat ve medeniyete sahip Batılı toplumların Antik Çağdan günümüze kadarki süreçte ortaya koydukları edebiyattır.



Antik dönemden Rönesans'a kadarki Batı edebiyatının (Eski Yunan edebiyatı, Latin edebiyatı ve Orta Çağ Avrupa edebiyatı) karşılaştırmalı değerlendirmek

Batı edebiyatlarının başlangıcı ve temel kaynağı Eski Yunan edebiyatıdır. Yunan edebiyatının ana kaynağı da Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* isimli destanlarıdır. Destan devrinden sonra şiir, tiyatro, hitabet, fabl, tarih ve felsefe gelişip yaygınlaşır ve bu türlerde birçok eserler kaleme alınmıştır. Millî ve özgün bir niteliğe sahip olan Eski Yunan edebiyatı, M.Ö. V. yüzyılda altın çağını yaşar; M.Ö. II. yüzyıldan itibaren de yerini Latin edebiyatına bırakır.

İtalyan yarımadasında hayat bulan Latin edebiyatı, Roma'nın kuruluşundan M.S. III. yüzyıla kadar olan dönemde varlığını sürdüren bir Roma edebiyatıdır. Özellikle Caesare ve Augustus dönemlerinde en verimli devrini yaşamıştır. Latin edebiyatı, çok büyük ölçüde kendinden önceki Eski Yunan edebiyatı tesiri altında ve onun devamı mahiyetindedir. Genel çizgileri itibarıyla da aynı güzellik ve sanat anlayışına sahiptir.

M.S. IV. yüzyılında Hristiyanlığın Roma'nın resmî dini olmasından Rönesans hareketinin başladığı tarihe (XIV. yüzyıl) kadarki dönem, Avrupa için Orta Çağdır. Orta Çağ Avrupa'sı, hemen her ba-

kimdan Antik Çağdan farklıdır. Çünkü giderek hâkimiyetini güçlendiren Hristiyanlık, din merkezli bir dünya görüşü ve bu görüşe göre şekillenen bir sosyal, siyasî, ekonomik ve kültürel hayat tesis eder. Bu hayatta, hür düşüncenin ürünü felsefeye yer yoktur. Pozitif ve akli olmayan bu düşünce skolastik ve dogmatiktir. Benzer bir durum, Orta Çağ Avrupa sanat/edebiyatı için de geçerlidir. Yani sanat/edebiyat da hızla Hristiyanlığın belirlediği sınırlar içine çekilir ve bütünüyle dinleştirilir. Büyük ölçüde Yunanca ve Latince ile ortaya konan eserler, aristokrat ve ruhbanlara hitap ederken; halk bozuk Latince veya ilerleyen yüzyıllarda millî dillerle yazılan romanslara ilgi duyar.



Platon ve Aristo'nun evren, varlık, insan ve sanat görüşlerini farklılıklar açısından değerlendirmek

Batı kültür ve sanat/edebiyatının temelini, Platon ve Aristo'un düşünceleri oluşturur. Platon'a göre varlığın iki düzeni vardır; fizikî âlem ve fizik ötesi âlem. Asıl ve gerçek olan fizik ötesi âlemdir. Akılla kavranabilen fizik ötesi âlem, gerçekliği tartışılmaz özler âlemidir. İçinde yaşadığımız dünyadaki nesnelere, idealaların birer yansımasıdır. Bunun için sanat bir tür taklit/yansıtma ve gerçeği yansıtmaz. Ayrıca sanatkar sanatını aklın kontrolünden uzak, büyük bir duygu yoğunluğunun tesiri altında ortaya koyar. Üstelik sanatkarın herhangi bir konuda yetkinlikle konuşabileceği bir bilgi birikimi de yoktur. İnsanın duygularına hitap eden sanat eserlerinde gençlere kötü örnek teşkil edecek bölümler vardır. Bunun için Platon, sanatın eğitici işlevi olduğuna inanmaz ve sanata ve sanatçıya ideal devleti içinde yer vermez.

Aristo'ya göre de varlığın iki düzeni vardır; fizikî âlem ve fizik ötesi âlem. Sanat taklittir. Ancak sanatkar doğayı bir “ayna” gibi aynen taklit etmez. Sanat, bir yaratmadır ve bu yaratmada da sanatkarın rolü inkâr edilemez. Sanat ve sanatkar, bize hayatın anlamı, insanın mahiyeti, olayların sebepleri hakkında bilgi verebilir ve bizi gerçeğe götürebilir. Onun ötesinde sanat ahlâkî bakımdan da önemli bir işleve sahiptir.



Latin edebiyatı ve ortaçağ Batı edebiyatının ana çizgileriyle betimlemek

Latin edebiyatı, çok büyük ölçüde kendinden önceki Eski Yunan edebiyatı tesiri altında doğup gelişmiş; ileriki dönemlerde de büyük ölçüde onun devamı mahiyetinde bir niteliğe sahip olmuştur. Genel çizgileri itibarıyla da aynı güzellik ve sanat/edebiyat anlayışına bağlı kalmıştır. Çünkü Latin edebiyatının doğup gelişmesinde Eski Yunan edebiyatı eserlerinin çevirileri, örnek alınmaları, Yunan kökenli kölelerin Roma soyluları ve burjuvalarının çocuklarına eğitim vermelerinin önemli rolü vardır. Latin edebiyatının dili Latince'dir. Daha çok lirik, epik, satirik, pastoral tarzlarda olmak üzere, şiir, trajedi ve komedi türlerinde tiyatro, hitabet, tarih ve felsefe gibi belli başlı türlerde birçok eser kaleme alınmıştır.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisinde, Batılı toplumların kültür ve medeniyetteki ortaklıklarının gerekçesi doğru olarak verilmiştir?
 - a. Başlangıçtan beri aynı coğrafyada yaşamış olmaları
 - b. Antik Yunan ve Hristiyanlık gibi iki ortak temele dayanmaları
 - c. Rönesans ve reformla birlikte aynı rasyonalist felsefeyi benimsemeleri
 - d. Platon ve Aristo felsefesine dayanmış olmaları
 - e. Hepsinin Hristiyan dinine mensup olmaları
2. Aşağıdakilerden hangisi, Eski Yunan edebiyatının belirgin özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Eski Yunan edebiyatı çeşitli türlerde pek çok eser vermiştir
 - b. Eski Yunan edebiyatı milli bir edebiyattır
 - c. Eski Yunan edebiyatı özgün bir edebiyattır
 - d. Eski Yunan edebiyatı, temelde insan psikolojisini ele alır
 - e. Eski Yunan edebiyatının ana kaynağı Homeros'un destanlarıdır
3. Aşağıdakilerden hangisinde, Platon'un gerçek-sanat ilişkisi hakkındaki görüşü **doğru** biçimde verilmiştir?
 - a. Sanat, gerçekliği ancak üçüncü dereceden yansıtabilir
 - b. Sanat, gerçeği birinci dereceden yansıtabilir
 - c. Sanat, hiçbir biçimde gerçeği yansıtamaz
 - d. Sanatın gerçekliği yansıtma gibi bir problemi yoktur
 - e. Sanat, gerçeği ikinci dereceden yansıtabilir
4. Aşağıdakilerden hangisi, Platon'un sanata ve sanat-kâra karşı takındığı olumsuz tavrın sebeplerinden biri **değildir**?
 - a. Sanatkârın eserini yaratırken aklının değil, duygularının esiri olması
 - b. Sanatkârının üzerinde yetkinlikle konuşabileceği bir bilgi birikiminin olmaması
 - c. Sanatın bizim aklımıza değil, duygularımıza hitap etmesi
 - d. Sanat eserlerinde gençlere kötü örnek olacak kahramanların anlatılması
 - e. Sanatkârın ve sanatın felsefeden uzak olması
5. Aşağıdakilerden hangisi, Aristo'ya göre şiir-tarih arasındaki temel farklılıklardan biri **değildir**?
 - a. Tarih olan'ı, şiir olabilir olan'ı anlatır
 - b. Tarih tek olanı, şiir genel olanı anlatır
 - c. Tarihçi belgelere, şair ihtimal veya zorunluluk yasalarına uyar
 - d. Tarihin dili mensur, şiirin dili manzumdur
 - e. Şiir, tarihe göre daha felsefidir
6. Aşağıdakilerden hangisi, "romans"ların özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Romanslar, Orta Çağ Avrupa edebiyatının önemli türlerinden birisidir
 - b. Romansların en önemli örnekleri şövalyelerin kahramanlık ve aşk hikâyeleridir
 - c. Romanslar, Antik Çağ Yunan edebiyatının önemli türlerinden birisidir
 - d. Romanslar, bir hayli olağanüstülüklerle sahip bir olay örgüsüne sahiptir
 - e. Romanslar, büyük ölçüde halk diliyle yazılmıştır ve halka hitap eder
7. Aşağıdakilerden hangisi, şövalye romanı, pastoral roman ve pkrö romanının **ortak** özelliğidir?
 - a. Şövalyelerin aşk ve kahramanlık hikâyelerini anlatıyor olmaları
 - b. Okuyucuyu eğlendirmeyi amaçlayan olağanüstülüklerle dolu anlatılar olmaları
 - c. Çobanların aşk ve kahramanlık hikâyelerini anlatıyor olmaları
 - d. Şehirli hırsızların macera dolu hikâyelerini anlatıyor olmaları
 - e. Kilise azizlerinin dinî hikâyelerini anlatıyor olmaları
8. Aşağıdakilerden hangisi orta çağ Batı edebiyat anlayışını **doğru** olarak betimler?
 - a. Edebiyatın temel işlevi aklın yoluyla Tanrıya ulaşmaktır.
 - b. Edebiyat doğa gerçeğini yansıtmalıdır.
 - c. Edebiyat konusunu dini kaynaklardan almalıdır.
 - d. Latince kutsal bir dil olduğu için edebi metinler Latince yazılmalıdır.
 - e. Ancak soylular yazar olabilir.

9. Aşağıdakilerden hangisi Latin Edebiyatı için **söylenemez?**

- Latin Edebiyatı romanslardan oluşur
- Latin Edebiyatı Antik Yunan Edebiyatının bir devamı niteliğindedir
- Latin Edebiyatı daha çok komik ve trajik eserleri içerir
- Latin Edebiyatının dili Latince'dir
- Latin Edebiyatı Roma dönemindedir

10. İlyada ve Odessa genel olarak ne hakkındadır?

- Zeus'un Herkül'ü yaratması
- Paris'in kahramanlıkları ve yaşam öyküsü
- Troya savaşı ve Odessa'nın eve dönüşü
- Tannıların aşkları ve evlilikleri
- Filozofların gerçeklik üzerine tartışmaları

Yaşamın İçinden



TARİHİN İLK OZANI: İZMİRLİ HOMEROS

Halikarnas Balıkcısı

Homeros için dünya kadar tartışmalar yapıldı. Önceleri Homeros'un düşsel bir kişi olduğu; böyle bir ozanın yaşamadığı ileri sürüldü. Ardından Homeros'un yaşamış bir ozan olduğuna oybirliğiyle karar verildi. Bu kez de, İlyada'da anlatılan Troya savaşının ve hatta Troya kentinin bile uydurma olduğu ortaya atıldı.

Dil deli si ya da dil dâhisi Alman bilgini Şiliman, Troya kazılarını yapıp; bir yerine, üst üste dokuz Troya ortaya çıkardı. Uzun tartışmalardan sonra, Altıncı Troya'nın Homeros'un anlattığı Troya olduğuna karar verildi.

Bundan sonra da Homeros'un nereli olduğu konusu ortaya çıktı. Yedi kent, Homeros'a sahip çıktı. Bu yedi kent şunlardır: İzmir, Sakız, Rodos, Kolofon, Salamis, Argos ve Atina... Homeros'un Salamis, Argos, Atina ya da Rodos'ta doğup yaşamış olması düşünülemez bile... Çünkü adam sütbesüt İyonca yazdı. İyonya ise İzmir-Söke arasıdır. Şu halde kala kala İzmir, Sakız ve Kolofon kalıyor. Sakız Adası'nı herkes bilir. Homeros'ta oralı olduğunu gösterecek en küçük belirti yoktur. Dolayısıyla Homeros'un olsa olsa Kolofon'lu ya da İzmirli olduğu kabul edildi. Kolofon, İzmir'in güneyinde, Değirmendere'dedir.

Ancak, Homeros'un en ünlü ekado (lakabı) "Melesigenes", yani "Melez'li"dir. Melez Çayı da İzmir'dedir. Öyleyse Homeros özbeöz İzmirlidir.

Homeros diye birinin yaşamadığı savına (iddiasına) verilen en romantik ama en güzel karşılıklardan biri şudur: "Homeros'u seviyorum, öyleyse vardır..." Her neyse, konuyu değiştirmeyelim:

İzmir, Homeros'un yaşadığı çağda İyonya'nın merkezi gibiydi. Homeros İsa'dan dokuz yüz yıl önce yaşadı ve eserlerini -İlyada ve Odysea'yı- yazdı. (Bu iki kitabı da, elleri dert görmesin, Azra Erhat çevirdi. A. Kadir şiirleştirdi. O çağlarda Yunanistan'da değil böylesine başeserleri yazacak, okuyup yazmasını bilen bile yok denecek kadar azdı. Asıl uygarlık ve kültür merkezleri İzmir, Efes ve Milet; yani İyonya idi. Homeros'tan ancak iki yüz küsur yıl sonradır ki; ticaret için Atina'dan gelen Solon Anadolu'da okuma yazma öğrendi.

Yunan'lar ve tek mil Batı, Homeros'u Anadolu'ya mal etmeyi istememiştir. Türkiye ise, Homeros'la hiç ilgilenmemiş, onu benimsememiştir. Tuhaf ki, Homeros'la ilk ilgilenen Türk, Fatih Sultan Mehmet'tir Papa'ya yaz-

dığı mektupta, Yunanistan'a yardım etmesini anlayamadığını, çünkü Troya savaşlarında İtalyan'ların atalarının Yunan'ların atalarıyla cenk ettiklerini yazıyordu. Demek ki; Fatih Sultan Mehmet İlyada'ı okumuştur. Zaten kendisi sanat ve edebiyata meraklı idi. Kendi zamanında yaşamış olan Makyavelli'nin "Il Principe" adlı eserini Türkçeye çevirtmişti.

İlyada'nın 24 kitabı ya da bölümü, "Ahilleus'un Öfkesi" denen şiirinden doğmaktadır. Konusu, tutsak edilen prenseslere sahip çıkmak isteyen Ahilleus'la Başkomutan Agamemnon arasındaki kavgadır. Eserde Yunan liderler öyle alçakça, gaddarca ve öylesine ikiyüzlü; buna karşılık Troya'lılar o kadar dürüst, güzel ve efendice davranırlar ki; Homeros'un bütün gönlünün, sevgi ve sempatisinin hangi tarafa olduğu, "kör körüne, parmağım gözüne" dermişçesine bellidir.

Onun yurt sevgisi, sınımsız insanlık duygusu, Troya'yı anlatırken ağlatıcı güçle ve insan gönlünün şanıyla parlak. Acaba dünya edebiyatında Andromache'nin kocası Hektor'la konuşmasından daha dokunaklı bir şey yazılmış mıdır?

Anadolu uygarlığının en eski ve en önemli kaynakları Homeros'un İlyada ve Odysea adlı kitaplarıdır.

Seythia'ya, Girit'e, hızlı akan Oax'a
Yol göründü bizden birtakıma da.
Britanya'ya, yeryüzünün ayrı bir yerine
Gidecek geri kalanlar.
Bir gün bitecek mi bu uzun ayrılıklar,
Göreceğim mi ekinlerin toplanmasını,
Anayurdumu, şu yoksul kır evimi, tarlamı,
Bir barbar mı alacak ekinlerimi?
Bak, ne işler açmış yurttaşların başına
Geçimsizlik, neler etmiş zavallılara.
Kimler için ekmişiz tarlalarımızı bir gör.
Git, ey Meliboeus aşla armutları,
Bir düzene koy üzüm asmalarını.
Gidin ey keçilerim,
Siz de gidin eski günlerin mutlu sürüsü.
Bakamayacağım ardınızdan bir daha,
Yaslanıp şöyle bir mağaraya,
Göremeyeceğim sizi artık uzaktan,
Siz bir çalılık kayaya tırmanırken
Bakamayacağım; türküler yakamayacağım
Arkanızdan.
Yok keçilerim, yok artık
Benimle yaylıma gitmek; çiçekli yonca,
Acı söğüt, sarı salkım otlamak yok



Okuma Parçası

ÇOBAN TÜRKÜLERİ

Virgilius

Birinci Türkü' den

Benzer sanmışım Roma dedikleri kenti
İçimin anıklığından bizimkine,
Evet, şu biz güdücülerin alıştığımız,
Sık sık koyun yavrularını götürdüğümüz yere.
Enikler köpeklere, oğlaklar analarına
Benzer bilirdim,
Böyle karşılaştırdım küçüklerle büyükleri.
Oysa, gerçekten ince, yemişli ağaçlar arasında
Başını yükselten bir servi gibiymiş Roma,
Bütün öteki iller içinde, bir tekmiş.

Susuz Afrika'ya gidecek birtakımımız artık.

Altıncı Türkü' den

Türkülerle anlatıyordu
Günün ışımasını,
İlk güneş ışıklarının yere dökülüşünü.
Anlatıyordu yükselen bulutların
Gökten yağmur yağışını,
Yeniden orman tepelerinin sivrilmesini,
Söylüyordu bilinmeyen dağlardan az da olsa
Dolaşan başıboş yaratıkları,
Türküler yakıyordu onlar üstüne...

Çeviren: İsmet Zeki Eyüboğlu

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- 1.b Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Batı ve Batı Edebiyatı Kavramlarına Dair' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 2.d Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Eski Yunan Edebiyatı' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 3.a Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Platon' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 4.e Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Platon' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 5.d Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Aristo' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 6.c Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Orta Çağ Avrupa Edebiyatı' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 7.b Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz 'Orta Çağ Avrupa Edebiyatı' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 8.c Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz 'Orta Çağ Avrupa Edebiyatı' bölümünü tekrar okuyunuz.
- 9.a Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Latin Edebiyatı' ile ilgili bölümü tekrar okuyunuz.
- 10.c Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız 'Eski Yunan Edebiyatı' ile ilgili bölümü tekrar okuyunuz.

Sıra Sizde Soruları Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

İlyada ve Odessa destanındaki temel kahramanlar ile ilgili ayrıntılı bilgiye Azra Erhat'ın Mitoloji Sözlüğünden ulaşabilirsiniz.

Sıra Sizde 2

Platon'a göre sanat bir 'taklit'tir. Sanatkâr da gördüklerini aynen yansıtan bir 'ayna'. Ancak sanatkâr eserinde varlıkların özünü (gerçek) değil, özün yeryüzündeki yansımalarının yansımalarını verir. Bu sebeple sanat üçüncü dereceden bir gerçekliktir.

Sıra Sizde 3

Her ikisi de ikili bir evren (metafizik evren, fizikî evren) anlayışına sahiptirler. Platon'a göre fizikî evren metafizik evrenin yansıması olduğu için gerçek değildir. Halbuki Aristo'ya göre madde ile idea (form) birbirinden ayrı değildir. Dolayısıyla içinde yaşadığımız dünyada gördüğümüz, dokunduğumuz her varlık gerçektir.

Sıra Sizde 4

Sanat/edebiyat hızla Hristiyanlığın belirlediği sınırlar içine çekilir; onun tarafından belirlenir ve bütünüyle dinleştirilir. Edebiyat ve sanatta "öbür dünya" düşüncesi egemen olur. Artık sanat/edebiyat, Tanrı'nın tapınağını süslemek için vardır. Dolayısıyla dönemin sanat/edebiyatı gücünü kutsal kitap İncil'den veya Hz. İsa, Meryem ve azizlerden alır. Bu sebeple edebiyat metinleri, çok büyük ölçüde dinî (ilahiler, azizlerin hayatı, Hristiyanlık teolojisi, İncil-Tevrat çevirileri vb.) karakterlidir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Ana Britanica.** (1990). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Aristoteles, (1983). **Poetika**, (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çelgin, G. (1990). **Eski Yunan Edebiyatı**. İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Eflâton, (1980). **Devlet**. (Çev. S.Eyüboğlu-M.A. Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Er, A. (2003). **Fransız Tiyatrosunun Ana Hatları**. Erzurum: Atatürk Ü. Yayınları.
- Homeros, (1967). **İlyada**. (Çev. A.Erhat-A.Kadir). İstanbul: Sander Kitabevi.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**. Ankara: Gazi Ü. Yayınları.
- Meriç, C. (1980). **Kırk Ambar**. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Paz, O. (1999). **Modernizmin Serüveni**, (Hızl. E. Batur). İstanbul: YK Yayınları.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Baydur, S.Y. (1958). **Latin Edebiyatından Örnekler**. İstanbul: İstanbul Ü. Yayınları.
- Bayrav, S. (1954). **Orta Çağ Fransız Edebiyatı Antolojisi**. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Horozcu, O.R. (1963). **Latin Ozanlarından Çeviriler**. İstanbul: Çan Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980) **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.
- Yonarsoy, Y.K. (1991). **Grek Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: İstanbul Ü. Yayınları.

3

Amaçlarımız

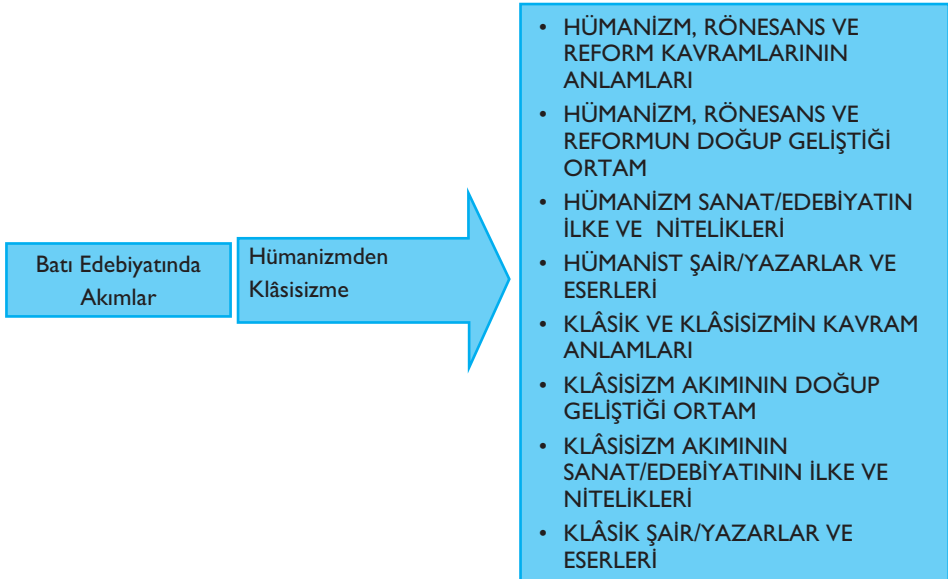
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Hümanizm, Rönesans, reform ve klâsik kavramlarını tanımlayabilecek,
- Hümanizm, Rönesans ve klâsisizmin doğup geliştiği ortamı irdeleyebilecek,
- Hümanist edebiyatın belirgin niteliklerini sıralayıp açıklayabilecek,
- Klâsisizm akımının temel ilke ve niteliklerini sıralayıp açıklayabilecek ve okuduğunuz edebiyat eserinin hümanist veya klâsik olup olmadığını değerlendirebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Hümanizm
- Aydınlanma Çağı
- Kuralcılık
- Rönesans
- Reform
- Evrensel İnsan Doğası
- Zevk Vererek Eğitmek
- Klâsik-Klâsisizm
- Akıl/Sağ Duyu
- Nesnellik

İçerik Haritası



Hümanizm'den Klâsisizm'e

HÜMANİZM RÖNESANS, REFORM KAVRAMLARININ ANLAMLARI

Batı dünyası millet veya toplumlarının tarihlerinde çok önemli bir yeri bulunan hümanist felsefe, bu felsefenin hayatın değişik alanlarına somut yansımaları olan Rönesans ve Rönesans'ın dinî cephesini oluşturan reform hareketi arasında çok yakın ve çoğu zaman iç içe geçmiş bir ilişkiler ağı vardır. Nitekim zaman zaman bu kavramların birbirinin yerine kullanıldığı görülür. Çünkü **hümanizm**, Batı toplumlarının içinde yaşadıkları dünyaya karşı XIV. yüzyıldan itibaren tepki olarak geliştirdikleri yeni bir dünya görüşü, yeni bir felsefe; **rönesans**, bu felsefenin ışığında oluşan yeni bir kültür ve medeniyet sentezi; **reform** ise, bu kültür ve medeniyet sentezinin dinî cephesini oluşturan bir olgudur. Üstelik hümanizm, Rönesans ve reform, birbirinden farklı zamanlarda yaşanan gelişmeler de değil; birbirini var eden veya birbirinin sebep ve sonucu olan gelişme/değişme zincirinin iç içe geçmiş halkalarıdır. Elbette ki öncelik hümanizme aittir.

Lâtince “*homo*” (insan) veya “*humanus*”tan (insan) gelen “*hümanizm*” kelimesi, Batı dillerinde XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlanmıştır. 1850'lerde yaygın bir biçimde ve bugünkü anlamında kullanılmaya başlanmıştır. *Hümanizm*'in genel anlamı; “*insanlık aşkı, insaniyete muhabbet, insancılık/insancılık; insanı, renk, ırk, din ve mevkiini dikkate almadan sevmek, onun bayrını düşünmek*”; özel anlamı; “*Rönesans çağında Eski Yunan ve Lâtin edebiyatına dönüp ona değer veren, tanıtan, araştıran öğretisi*”; felsefî anlamı ise; “*insanî değerlerin savunulmasını esas alan dünya görüşü*”; veya “*Genel olarak, akıllı insan varlığını tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ablâkî gelişiminin, rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğaüstü alana hiç başvurmadan, doğal yoldan gerçekleştirebileceğini belirten ve bu çerçevede içinde insanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plâna çıkartan felsefî akım*”dır (Cevizci, 1999, s.431).

Fransızca “*renaissance*” kelimesinden gelen “*rönesans*”ın kelime anlamı, “*dirilme, yeniden doğuş*”tur. “*Reform*”; -genel anlamı itibariyle- “*yenilik, yenileştirme*” demektir. Reform'un Batı tarihi ve konumuz sınırlarındaki anlamı ise; “*dinde yapılan yenilik, dini yenileştirme, yeniden yorumlama*”dır.

HÜMANİZM, RÖNESANS VE REFORMUN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Hümanist felsefe ile Rönesans ve reform hareketlerinin doğuşu ve bu doğuşu sağlayan temel etkenleri kısaca özetlemek, konunun daha iyi anlaşılması bakımından faydalı olacaktır. XIV. yüzyıla kadarki Orta Çağ Avrupa'sı, yaklaşık bin yıldır, eski Grek-Lâtin kültür, medeniyet ve inançlarıyla olan bağlarını büyük ölçüde koparmış, tamamıyla Hristiyanlığın belirlediği skolastik bir düşünce dünyası içinde yaşamaktaydı. Aristokratlar, ruhbanlar, köleler ve köylülerden oluşan üçlü katı sınıf yapısı içindeki bu dünyada, hür düşünceye hayat hakkı yoktu. Kalabalıklar, bir avuç aristokrat ve ruhban tarafından yönetilir ve sömürülürdü. Pek çok şey gibi, eski eserleri okumak günah addedilirdi. Zaten Eski Yunan ve Lâtin edebiyatına ait birçok eser kaybolmuştu. Ancak devlet ve kilise dili Lâtince idi. Bazı ilâhiyatçılar, filozoflar ve analistler, Lâtince vasıtasıyla Grek-Lâtin eserlerine, bu eserlerdeki düşünceye yöneldiler. Söz konusu yöneliş, zaman içinde yaygınlık kazandı; hatta bir hayranlığa dönüştü. Bu sebeple hümanizm, çok büyük oranda Eski Grek-Lâtin eserlerine, düşüncesine, kültür ve edebiyatına dönüş; ona duyulan hayranlık olarak gelişti. Söz konusu gelişme, bu eserlerin tercüme edilmesi ve çoğaltılmasını; matbaanın icadından sonra da basım-yayın sürecini hızlandırdı. Lâtince eğitimi yaygınlaştı. Eleştirel hür düşünce gelişti. Böylece içinde yaşanan dinî, sosyal, ekonomik, kültürel ve felsefî değerler ve bunları temsil eden kurumlar sorgulanmaya başlandı. Sonunda da insan merkezli hümanist felsefe doğdu.

Bu noktada hümanist felsefe ile Rönesans ve reform hareketlerinin temelini, İlk Çağ felsefesi ve felsefecilerinin düşüncelerinin oluşturduğu gerçeğini ısrarla belirtmemiz gerekir. Bunların başında da, Platon ve Aristo'nun Tanrı, varlık, insan ve sanat hakkındaki düşünceleri gelir.

Hümanizm, Rönesans ve reformun doğuşunda bunun dışında çeşitli düzeylerde etkili olan başka iç ve dış faktörler mevcuttur. Bunları kısaca şu şekilde sıralamak mümkündür: Matbaanın icadıyla birlikte kitap ve okuyucu sayısının artması, bilgi ve düşüncenin daha geniş kitlelere daha çabuk yayılması, edebiyatın daha geniş kitlelere hitap etmesi; coğrafi keşiflerle yeni dünyaların ve bu dünyalara ait yeni kültür ve medeniyetlerin tanınması, böylece dinî, ahlâkî, sosyal, ekonomik ve kültürel sirkülasyonun artması; Katolik mezhebine karşı Protestan mezhebinin ortaya çıkması; topun icadıyla derebeyliklerin ortadan kaldırılması ve ardından gelen iç savaşlar sebebiyle yeni bir sosyal yapılanmanın gerçekleşmesi; Haçlı Seferleri ve diğer birtakım yollarla Doğu ve özellikle İslâm medeniyeti ve düşüncesinin tanınması; şehirleşmenin gelişmesi ve çeşitli faktörlere bağlı olarak maddî refahın artması, burjuva sınıfının teşekkül etmesi; Avrupa milletlerine ait dillerin gittikçe gelişmesi.

SIRA SİZDE



Matbaanın icadı ile Rönesans hareketi arasında nasıl bir ilişki olabilir? Açıklayınız.



Dante Alighieri, 1265-1321

İlk belirtileri XIV. yüzyılın başlarında İtalya'da görülmeye başlayan hümanizm ve Rönesans, asıl gücüne XV. yüzyılda ulaştı ve XVI. yüzyılın sonuna kadar da varlığını sürdürdü. İtalyan asıllı **Dante** (1265-1321), **Petrarca** (1304-1374) ve **Boccaccio** (1313-1375), hümanizm ve Rönesans'ın ilk müjdecileridir. Söz konusu üç şahsiyet, kendilerini Antik Çağa bağlayan, ama yüzyıllar önce kopmuş bulunan kültür ve sanat köprüsünü yeniden kurmaya ve böylece hümanist düşünce ve Rönesans hareketini başlatmaya muvaffak olmuşlardır. İtalya'dan sonra XV. yüzyılda İspanya, Portekiz, Fransa, İngiltere ve Almanya'ya sıçrayan hümanizm ve Rönesans, bu ülkelerde de birbirine çok yakın anlayış içinde hayat bulmuştur.

Reform hareketine gelince: Reform, hümanizm ve Rönesans'la başlayan Avrupa'daki fikrî, sosyal, kültürel, ekonomik değişmelerin sonucunda *İncil*'in millî dillere çevrilmesi, dinin tartışmaya açılması ve bu alanda yeni yorumlar ve düzenlemeler getirilmesi hareketidir.

Reform hareketini başlatan kişi **Martin Luther** (1483-1546)'dir. Luther'in 1517 yılında gerçekleştirdiği 95 maddelik reformunun özü şudur: İnsan sezgi gücü sayesinde Tanrı ile iletişim kurabilir; her ferdin kilisesi kendi yüreğidir; kutsal kitap herkes tarafından okunup anlaşılabilir ve uygulanabilir. Böylece Luther, asırlardır ruhban sınıfı ile inanan Hristiyanlar arasındaki ayrıcalığı kaldırmış; bir anlamda birey ile Tanrı arasındaki kilisenin egemenliğini kırmıştır.

Luther'in düşünceleri, İsveçli din adamı Huldreich Zwingli (1484-1531) ve Fransız din adamı **John Calvin** (1509-1564) tarafından sistemleştirilmiş ve **Pürütanizm** (Protestanlık) adını alan bir mezhep hâline getirilmiştir. Pürütanizm, Roma Katolik kilisesinin dinî hâkimiyetini, din adamlarının insanla Tanrı arasındaki aracılığı reddeder. İbadet ve ayinleri sadeleştirerek dini hurafelerden arındırır.

XIV. yüzyılda başlayan Rönesans, hiç şüphesiz, Batı toplumlarının tarihinde çok açık bir dönüm noktasıdır. Çünkü Rönesans, Batı toplumlarının yüzyıllarca karanlığında yaşadıkları fikrî, dinî, sosyal, ekonomik ve kültürel hayata ve bu hayatın kurumlarına, Orta Çağ doğmalarına karşı, aklî bir başkaldırıdır. Dinî bir dünya görüşü ve bilgidan aklî bir dünya görüşü ve bilimsel bilgiye geçiştir. Skolastizmin zincirlerinin kırılıp aklın hâkim kılınması; aklın ve gözlerin bütün dikkatinin tabiat ve varlıklara çevrilmesi; düşünceye zincir vuran kilise ve kurallarına karşı mücadeleye girilip aşılması ve bireyin keşfedilmesidir.

Bununla birlikte Rönesans ve bu eksendeki gelişmeleri, mevcut değerlerin tamamıyla reddi olarak düşünmemek gerekir. Unutulmamalıdır ki, hümanizm, Rönesans ve reform, çözülen ve çürüten Hristiyanlık eksenindeki Orta Çağ Batı kültür ve medeniyetinin, birtakım yeni değerlerle birlikte yeni bir senteze ulaştırılması gayretidir. Bu sentezde Hristiyanlık ciddi bir yapıstırıcı tutkal görevi üstlenmiştir. Bir başka ifadeyle, Rönesans döneminin dünya görüşü, daha önceki dönemde olduğu gibi, yine büyük ölçüde Tanrı merkezli bir dünya görüşüdür.

XVI. yüzyılın sonuna kadar akıl-din, madde-ruh, dünya-ahiret dengesini belli ölçüde koruyan Rönesans sentezi, XVII. yüzyılın başından itibaren söz konusu denge unsurlarının birbirlerinin tez ve antitezi olmaya başlayınca, çözülme sürecine girmiştir.

Kıscası hümanizm, özde Hristiyan ve plâtonisttir. Bununla birlikte, rasyonalizm, natüralizm, sekülerizm (laiklik) ve individüalizm (bireycilik) gibi dört temel ilkesiyle Batı toplumlarının tarihinde yepyeni bir döneme hayat veren bir felsefedir. İşte sanattaki hümanizm veya Rönesans sanatı, böyle bir sosyal, siyasî, ekonomik ve kültürel ortam ve hümanist felsefe zemininde doğar, gelişir ve eserlerini verir.

HÜMANİST SANAT/EDEBİYATIN İLKE VE NİTELİKLERİ

Hümanist felsefe ile Rönesans ve reform hareketlerinin yaşandığı dönemin elbette ki kendine has bir sanat/edebiyat anlayışı ve bu anlayışa göre şekillenmiş bir sanat/edebiyatı vardır. XV. asrın sonundan XVII. asrın başlarına kadarki dönemde esas olan hümanist sanat/edebiyat veya Rönesans dönemi sanat/edebiyatının temel ilke ve niteliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

Antik Yunan ve Lâtin Sanat/Edbiyatını Örnek Alma: Yukarıda da belirttiğimiz gibi, hümanizm gücünü Antik Çağa dönüşten almaktadır. Hümanist sanat-kâr, Antik Yunan ve Lâtin kültür ve sanatına dönerek onu kendine örnek alır. Do-



Giovanni Boccaccio,
1313-1375

ğal olarak bu tavır, Antik Yunan ve Lâtin kültürünün estetik ideallerini bağlanmayı ve bu kültürün eserlerini ihtiva ettikleri dünya görüşü, konusu, biçimi, dil ve üslûpları açılarından örnek almayı ve -bir anlamda- taklit etmeyi beraberinde getirmiştir. Ancak bunun basit bir taklit olmadığını söylemek gerekir. Hümanist sanatkar, Antik dönem sanatkar ve eserlerinin üstün yanlarını alıp kendi sanat ve zevk potasında yeniden yoğurarak eserini yazmaya çalışır.

Hümanist sanat/edebiyat, Eflâton'dan ziyade Aristo'nun sanat ile ilgili görüşleri; bu görüşlerin yeniden yorumu üzerine oturur. Yani sanatta asıl olan kural, *mimesis* (taklit, yansıtma)'dir. Bununla birlikte Hristiyanlık, hümanist sanatta varlığını korur. Ancak sanatın Orta Çağa göre çok daha dünyevî, beşerî ve akli olduğu da bir gerçektir. Hristiyanlık öğretisini dünyevi gerçeklikle karşılaştıran dönemin en tipik eserinin Boccaccio'nun "Decameron"u olduğu söylenebilir.

İnsanı Sanatın Konusu Yapma: Hümanist sanat/edebiyatın asıl konusu *insan*dır. Elbette bu insan, evrensel insandır. Hümanistlere göre, doğuştan birtakım zaafllara sahip olan insan, eğitimle belli bir ruh-beden dengesine ulaşabilecek potansiyele sahiptir. Zira insan, bir Tanrı melekesi olan akla sahip ve bu akli sayesinde Tanrı'ya en yakın varlıktır. Bu sebeple o sorumluluk sahibidir. İyi insan, inançları ile akli arasında bir denge kurabilmiş; iradesini Tanrı iradesinin emrine verebilmiş olandır. Hümanist sanat/edebiyatın amacı, insanı cennetteki kusursuzluğuna doğru götürmektir. Bu sebeple bu sanatın muhtevası, *rasjonalizm*, *denge* ve *düzen* kavramları çerçevesinde ifadesini bulur. Amacı da zevk vererek eğitmektir.

Evrensel Olma: Hümanizm, adı üstünde insancılığı esas aldığı; yani bütün insanları veya insanlığı kucaklama arzusunda olduğu, Eski Yunan ve Lâtin'i örnek ve ideal kabul ettiği için, sanatkarın içinde yaşadığı çağa, topluma ve bunların millî ve mahallî değerlerine uzak kalmıştır. Önemli olan şu veya bu toplumun, zamanın, mekânın şu veya bu insanı değil, genel ve evrensel olanın anlatılmasıdır. Bu sebeple hümanistler millî değil, evrenselcidir.

Aristokrat Olma: Hümanist sanat/edebiyat, büyük ölçüde aristokrattır. Sanatkarların büyük bir kısmı asilzâde ve askerdir. Daha da önemlisi, sanatkarların önemli bir kısmı değişik sıfat veya görevlerle kralların, derebeylerin, kilisenin hizmetinde bulunan insanlardır. Kral ve soyluların kanatları altındaki sanatkar, sanatını saray ortamında ve efendisinin zevki çerçevesinde şekillendirir. Hümanist sanatın söz konusu aristokratlığındaki bir başka sebep, dayandığı ve örnek aldığı kaynaktır. Çünkü Lâtinceyi belli bir kesimin dışındaki halk bilmez.

Dil, Üslûp ve Şekil Endişesi: Hümanist sanat/edebiyat, her geçen gün biraz daha güçlenen ve belirginleşen bir dil, üslûp ve şekil endişesine sahiptir. Söz konusu endişe, hem esas olan kaynak ve o kaynağın eserlerinden hem de eserin içinde hayat bulduğu ortamdan kaynaklanır. Ancak bu üslûp bir hayli tumturaklı ve yapaydır. Bu sebeple de hümanist edebiyat, halka hitap etmekten uzak aristokrat bir kimliğe sahiptir.

HÜMANİSTLER VE ESERLERİ

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

Dante Alighieri (1265-1321): İtalyan edebiyatının kurucusu ve Rönesans'ın hazırlayıcısı şair. Eserleri: *İlâhî Komedya*, *Yeni Hayat*, *Canzoniere*.

Francesco Petrarca (1304-1374): İtalyan şairi. Eserleri: *Canzoniere*, *Trionfi*, *Le Rime*.

Boccaccio (1313-1375): Hikâye türünün yaratıcısı ve ilk yazarı. İtalyan asıllı yazar hikâyelerini *Decamerone* adlı kitabında toplamıştır. *Flostrato*, *Ameto*, *Floco-lo* adlı eserleri de vardır.

François Rabelais (1490-1553): Fransız yazar ve düşünürü. Eserleri: *Pantagruel*, *Gargantua*, *Üçüncü Kitap*, *Dördüncü Kitap*, *Beşinci Kitap*.

Pierre de Ronsard (1524-1585): Rönesans devrinin Dante'den sonra en ünlü Fransız asıllı şairidir. Eserleri: *Aşklar*, *Odlar*, *Eglogalar*.

Michel de Montaigne (1533-1592): Serbest düşüncenin öncülerinden olan meşhur Fransız yazarı. Tek eseri *Denemeler* adını taşır.

Migel de Cervantes (1547-1616): İspanyol edebiyatının ünlü yazarı. *Galatea* ve *Don Kişot* romanlarıyla tanınır.

William Shakespeare (1564-1616): İngiliz ve dünya tiyatro edebiyatının büyük sanatkârı. Eserleri: *Windsorlu Şen Kadınlar*, *Yanlışlıklar Komedi*, *Kuru Gü-rültü*, *Beğendiğiniz Gibi*, *Hırçın Kız* (komedi), *Venedik Taciri*, *Fırtına* (dram), *Romeo ve Juliet*, *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Machbeth*, *Othello*, *Kral Lear* (trajedi).

KLÂSİZİZM: KLÂSİK VE KLÂSİZİZMİN KAVRAM ANLAMLARI

“*Klâsik*” kelimesi, köken bakımından Lâtince “*seçme*” anlamındaki “*classicus*”tan gelmektedir. Kelime, gerek Batı dillerinde gerekse Türkçede farklı dönemlerde farklı anlamlarda kullanılmış ve kullanılmaktadır. Bu durum, doğal olarak birtakım karışıklıklara sebep olmuş ve olmaktadır. Bu sebeple önce klâsik kelimesinin farklı anlamlarını bilmemizde fayda vardır. Buna göre klâsik kelimesi şu anlamlara gelir:

- Eski Yunan ve Lâtin yazar/şairleri ve bunların eserleri;
- Eski Yunan ve Lâtin yazar/şairlerini taklit eden veya örnek alan sanatkâr;
- Devir ve memleket söz konusu olmaksızın en üstün yazar/şair;
- Eğitici ve yetiştirici özelliğinden dolayı okullarda okutulan örnek eser/yazar/şair;
- Üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerinden bir şey kaybetmeyen ve her nezih zevke hitap eden eser;
- Eskiden kalma olup alışılmış, yerleşmiş ve gelenekselleşmiş olan şey;
- XVII. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da ortaya çıkan edebiyat akımı.

Bizim buradaki konumuz, elbette ki bir sanat/edebiyat akımı olan klâsisizmdir.

Bir sanat/edebiyat akımı olan klâsisizm Batı’da, XVI. yüzyılın sonlarından itibaren oluşmaya başlamış, XVII. yüzyılın ortalarından XVIII. yüzyılın başlarına kadar ki dönemde en ihtişamlı dönemini yaşayarak en olgun eserlerini vermiş, XVIII. asrın sonuna kadar da varlığını sürdürmüştür. Kendisinden sonra gelen romantizmin XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren oluşmaya başladığı hatırlanırsa, Batı sanat/edebiyat tarihinin en uzun ömürlü akımının klâsisizm olduğu görülür.

Klâsisizm, öncelikle hümanist felsefe, Rönesans ve reform hareketlerinin yaşandığı sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel ve felsefi ortamda filizlenmiştir. Bir başka ifadeyle, klâsisizmi besleyen öz su, Antik Çağdan gelmekle birlikte, toprak Rönesans dönemidir. Bu sebeple burada klâsisizmin, hümanizmin -birtakım farklılıklarla birlikte- daha bilinçli ve daha kurallı bir biçimde devamı olduğunu hatırlatmak isteriz. Nitekim hümanizmin başlangıcından romantizmin başlangıcına kadar olan dönemin bazı araştırmacılar tarafından *neoklâsik dönem* olarak isimlendirilmesi, bu gerçeğe dayanır. O zaman Batı toplumlarının dört asırdan daha uzun bir süre -genel anlamıyla- klâsisizm ekseninde bir sanat anlayışı içinde yaşadığı ve her türlü sanat eserlerini bu ana eksen etrafında şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Elbette ki söz konusu akımın başlangıç ve bitişi, ilkeleri ve bu ilkeler çerçevesinde var olan eserlerin özellikleri ülkelere göre birtakım farklılıklar göstermiştir.

Klâsisizmle ilgili bir başka önemli husus, çok büyük ölçüde Fransız edebiyatında yaşamış; büyük sanatkârlarını da bu milletin edebiyatında yetiştirmiş olmasıdır. Ayrıca klâsisizm, çok büyük ölçüde bir tiyatro edebiyatıdır. Tiyatrodan sonra gelen türler; tenkit, mektup ve vecizedir. Özellikle roman ve hikâyeye klâsisizmde büyük ölçüde ihmal edilmiştir.

Kısacası; *temelde Rönesans döneminin hümanist felsefe ve edebiyatına dayanan klâsisizm; edebiyatın özünü evrensel insan tabiatının anlatımı olarak gören, Eski Yunan ve Lâtin sanatkâr ve eserlerini örnek alan, kuralcılık ve kurallara bağlılığı, nesnellığı, akıl ve sağduyuyu, evrenselliği, zevk vererek eğitmeyi ilke edinen, dil ve üslûpta ise açıklık, pürüzsüzlük, tabîlik ve mükemmelliği arayan ve XVII. yüzyılın ikinci yarısında asıl gücüne ulaşan bir sanat/edebiyat akımıdır.*

KLÂSİSİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Hümanist felsefe ile Rönesans ve reform hareketlerinin oluşturduğu ortam dışında klâsisizmin doğuş ortamında dikkati çeken ilk husus, her şeyden önce mutlak monarşi devri olmasıdır. Çünkü bu dönemde sosyal hayat, merkezî otoritenin kesin kontrolüne girmiş, dolayısıyla bir istikrar devri oluşturulmuştur. Rönesans ve reform hareketleri ve bundan sonraki gelişmelerle, kilisenin sert kurallarını, derebeyleri ve asillerin hâkimiyetini büyük ölçüde kıran Avrupa toplumları, hareketli bir döneme girerler. Bu hareketli dönemde daha önceki değerler sistemi alt üst olur. Özellikle din ve mezhep konusunda çatışmalar, savaşlar yaşanır. Meselâ klâsisizmin beşiği olan Fransa'da kırk yıl süren din/mezhep savaşları (1560-1600) olmuştur. Söz konusu savaşlar, çatışmalar, çalkantılar halkı bıktırmış; bu da özellikle XVII. yüzyılın başından itibaren güçlü bir düzen ve istikrar arzusu doğurmuştur. XVI. yüzyılın sonunda Fransa tahtında bulunan IV. Henri, birtakım başarılarından sonra ülkesinde huzuru ve otoriteyi sağlamıştır. Ardından gelen XIV. Louis yönetimi, bu istikrar ve huzuru daha da perçinler. Oluşan mutlak monarşi, siyasal istikrarın yanında iç barışı da sağlamış, derebeylerin hâkimiyetini ortadan kaldırmış ve güçlü bir merkezî otorite oluşturmuştur. Merkezî otoritenin başında bulunan kral, hem ülkenin sahibi hem ilâhî kudretin, aklın ve mantığın timsali hem de sanat ve sanatkârların koruyucusudur. Aynı zamanda o, kilisenin de başı ve koruyucusudur. Bunun için kralın dini (Katolik mezhebi), herkesin dinidir.

Bu dönemin kültür, sanat ve fikir merkezleri, çok büyük ölçüde büyük şehirler; buralarda yaşayan aristokratların sarayları ve burjuvaların salonlarıdır. Rönesans ve reform hareketlerinin getirdiği ekonomik hareketlilik ve mutlak monarşi ortamı, Batı toplumlarında yeni bir sınıfın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Ekonomik durumu iyileşen orta sınıf, gittikçe güçlenmiş, asillere karşı kralın yanında yer almıştır. Bu yeni sınıfın adı *burjuva*'dır. Sanat/edebiyat, kralın sarayından sonra aristokrat ve yeni bir sınıf olma mücadelesi veren burjuvaların salonlarında hayat bulur. Çünkü aristokratlar kadar burjuvalar da sanat ve sanatkârı korur; kendi kanatları altına almaya çalışırlar. Böyle bir düzenin parçası olan sanatkâr, sanatını ister istemez koruyucularının zevkine göre şekillendirir. Bu sanat/edebiyat, yıkıcı değil, koruyucu; başboş değil, düzenli ve küçük bir kibar, zengin azınlığın sesidir. Adı geçen sınıfların toplantı veya partilerinde kadının da öne çıkması ile birlikte zevkte, hislerde, dilde ve sanatta belli bir incelik doğar. Zaten böyle bir otorite ortamında sanatkârın ne sosyal, siyasal ve ekonomik konulardan ne de dinî konulardan bahsetmesi pek mümkün değildir.

Klâsisizmin doğuş ortamındaki bir başka önemli faktör, sosyal, siyasal, ekonomik hayata paralel olarak kültür hayatında da birtakım gelişmelerin yaşanmakta

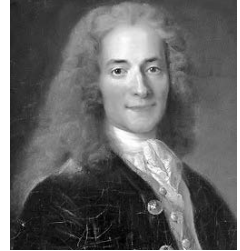
oluşudur. Meselâ **François de Malherbe** (1555-1628), 1605 yılından itibaren dil ve şiir alanındaki kuramlar ekseninde birtakım yenilikleri hayata geçirmeye başlar. Malherbe, Fransızcanın karışıklıklardan, yabancı kelime ve deyimlerden, çapraşık cümlelerden, abartılı imajlardan, fantezist kullanımlardan arındırılıp sadeleştirilmesi gerektiği kanaatindeydi. Bu konuda da hamalların konuştuğu dilin örnek alınmasını ister. Onun dil konusundaki bu çalışmalarının gerisinde, Rönesans dönemi edebiyatının halkın dilinden uzak yapay bir dil kullanmasına duyulan tepki yatmaktadır. Malherbe'ye göre şiir, ilham ürünü olmamalı, bireysel duyguları ön plâna almamalı, belli bir disiplin dâhilinde kaleme alınmalı, aklın süzgecini rehber edinmeli, herkese hitap edebilecek gerçeği esas almalı, içerik, şekil ve dil unsurları arasında bir denge kurulmalıdır.

Malherbe'nin ölümünden sonra, bu görevi kardinal Richelieu üstlenir ve 1635'te **Fransız Akademisi**'ni kurar. Fransız Akademisinin klâsisizmin teşekkül ve varlığını sürdürmesinde büyük bir rolü vardır. Akademi, klâsik zevki, gelenekleri ve sağduyuyu koruyan muhafazakâr bir kurumdur. Devrin önde gelen sanatkar ve düşünürlerini bir araya getiren akademi, bir ölçüde edebiyat hayatının yönlendirilmesi ve tanzimini üstlenmiştir. Meselâ akademinin 24. maddesi şöyledir: "Akademiyin başlıca görevi, dilimize kesin kuralları vermek, onu arı, iyi anlatımlı kılmak ve sanatlarla bilimlere nakledilebilecek duruma getirmek hususunda bütün çaba ve özenle çalışmak olacaktır." (Göker, 1982, s.9) Muhafazakâr bir anlayışa sahip olan akademi, bir yandan geleneklerin ve zevk-i selimin korunması, devam ettirilmesini üstlenirken, öte yandan kaideler belirler, edebiyat eserini eleştiri süzgecinden geçirir. Bunun yanında prensiplerine uyan sanatkarları bünyesinde toplar ve onları korur. Zamanla gerek Fransa'da gerekse diğer Avrupa ülkelerinde yeni şubeler açarak yaygınlaşan akademi ve *Arkadya*'lar, edebî ve kültürel hayatın düzenlenmesi ve yönlendirilmesinde büyük işlevlere sahip olurlar.

Klâsisizmin düşünce ve felsefe temelinde, öncelikle Rönesans döneminin birimleri vardır. Özellikle iki Yunan filozofu Platon (M.Ö. 427-347) ve Aristo'nun (M.Ö. 384-322) düşünceleri, yeni yorumlarıyla bu dönemde de esas olmaya devam eder. Bununla birlikte XVII. ve XVIII. yüzyılın filozof ve düşünürlerini; bunların düşünce ve felsefi hayata getirdikleri yeni yorumları unutmamak gerekir. Bunlar; **Descartes** (1591-1650), **Montesquieu** (1689-1755), **Voltaire** (1694-1778), **Diderot** (1713-1784) ve **Jean Jacques Rousseau** (1712-1778)'dur.

Klâsisizmin varlığını sürdürdüğü XVIII. yüzyıl, Avrupa tarihinde **Aydınlanma Çağı/Akıl Çağı/Nur Devri** olarak kabul edilir. Aydınlanma; "Avrupa'da XVII. yüzyılın ikinci yarısıyla, XIX. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan ve önde gelen birtakım filozofların (Descartes, Spinoza, Bacon, Locke vb.) akli insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yapma ve insan zihniyle bireyin bilincini, bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel bir döneme, bilimsel keşif ve felsefi eleştiri çağına, felsefi ve toplumsal harekete verilen ad"dır. (Cevizci, 1999, s.88)

Aydınlanma Çağında, Rönesans'ın getirdiği rasyonalizm, natüralizm, lâisizm ve individüalizm (bireycilik) gibi değerler, çok daha sağlam zemine oturtulur ve bir zihniyet olarak hayata mal edilir. Pürütanizme tepki olarak gelişen Aydınlanma Çağı, "sezgiye, mistisizme, insan hayatı ve maddeyi inkâr eden Orta Çağ tutumuna, dinin doğmalarını akılla bağdaştırmaya çalışan skolastizme, Hristiyanlıktaki akıl dışı unsurlara ve batıl inanışlara karşıdır." (Kantarcıoğlu, 1993, s.82-83) Özellikle *düşüncenin dünyevileştirilmesi*, bu dönemin en belirgin niteliklerinin başında gelir. Rönesans döneminde daha çok ütöpik olan düşünce, bu dönemde çok daha reeldir ve yaşanan güne ve dünyaya yöneliktir. Gökyüzünden yeryüzüne inen felsefe,



Voltaire, 1694-1778

hem bir kültür felsefesi hem de bugüne kadar görülmeyen bir bilim felsefesi oluşturarak her türlü sosyal, ilmî ve teknolojik gelişmelerin motor gücü fonksiyonunu üstlenir. Böylece modern felsefenin temelleri atılmış (Francis Bacon, Descartes), klâsik fizik kurulmuş (Galileo, Newton, Kepler), matematikte (Descartes, Newton, Leibniz, Pascal, Pierre de Fermat) büyük gelişmeler sağlanmıştır. Söz konusu bilimsel gelişmeler çok geçmeden meyvelerini verir ve Aydınlanma Çağı, aynı zamanda Sanayi Çağının başlangıcı olur.

Aydınlanma Çağı filozoflarından Descartes, felsefesini, metotlu bir şüphe üzerine kurarak “*düşünme*”yi esas alır. Ona göre, gerçek bilgiye ulaşabilmek için, önce mevcut bilgilerimizden şüphe etmemiz gerekir. Gerçekliğinden şüphe edilemeyecek tek şey, bu şüphemizdir. Tabii ki şüphe, gerçeğe ulaşmada düşünme yeteneği ve aklın aracıdır. Bu sebeple Descartes, felsefesinin özünü, “*Düşünüyorum öyleyse varım.*” cümlesiyle formüle eder. Akıl ve mantığın mutlak egemenliği, onun felsefesinin temelidir. Zira duygular yanıltıcıdır. Aklın kabul etmediği veya edemeyeceği bir şeyin değeri yoktur. Ruhumuzun iki temel ihtiyacı vardır; *bilgi* ve *hakikat*. Bunlara ulaşmanın tek vasıtası da akıldır. İyi idare edilen bir aklın ulaşamayacağı gerçek ve hakikat yoktur. Akıl, iradeye ışık tutmak, onu aydınlatmak suretiyle insanın iç dünyasını da yönetmeli, tutkulara gem vurmalıdır. Kısacası; insanın iç dünyası, aklın denetimi altında olmalıdır.

İşte klâsisizm, böyle bir sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel ve felsefî ortamda doğar, gelişir ve sanat/edebiyat dünyasına hâkim olur.

KLÂSİSİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Evrensel İnsan Doğasını Esas Alma: Klâsisizm çok büyük ölçüde şu üç temel kavram üzerine oturur; “*akıl/sağduyu*”, “*gerçek*”, “*doğa*”. Bunlardan biri olan “doğa”, klâsiklere yöneltilecek “Sanat nedir?” sorusunun anahtarı konumundadır. Çünkü klâsiklere göre sanat bir *taklit*’tir(mimesis). “Neyin taklidi?” diye sorduğumuzda, “Doğanın taklidi.” cevabını alırız. Ancak bu cevaptaki “doğa”dan kasıt, dış dünya değil “insan doğa”sidir. O zaman klâsisizme göre sanat/edebiyat; *insan doğasının taklidî*dir. İnsan doğası dışındaki doğa, yani dış dünya ve oradaki varlıklar, klâsik sanatkarı pek ilgilendirmez. Hatta dış doğayı esere sokmak bir hastalık belirtisi ve kusurdur. Bunu söylerken klâsiklerin dış doğadan hiç bahsetmedikleri ve ya dış doğayı eserlerine hiç sokmadıkları söylenemez elbette. Ancak j. j. Rousseau’ya kadar Batı’da dış doğa, estetik bir gözle görülmemiş ve keşfedilmemiştir.

Klâsik sanatın içerikteki özü ve esasını oluşturan “insan doğası” ibaresi de açıklanmaya muhtaçtır. Klasik sanat anlayışı da tıpkı hümanist sanat anlayışında olduğu gibi Eflatun’un değil Aristo’nun bakış açısını temel alır. Eflatun sanatın ideal olanı yansıtması gerektiğini savunur. Aristo’ya göre ise sanatın işlevi var olan doğayı genel özellikleriyle yansıtmaktır. “Genel olan” ise ancak doğaya ve insana özgü “tipik olan” özelliklerle ortaya konabilir. Klâsisizm, insan doğasının taklidi derken, herhangi bir insanın; yani Ali’nin veya Veli’nin doğasının taklidini değil, “genel veya evrensel insan doğasının taklidi”ni kasteder. Genel insan doğası, insanın bütün çağlarda ve bütün toplumlarda gerçekliğini ve geçerliliğini kaybetmeksizin zamanımıza kadar akıp gelen insanî değerlerdir. “... Klâsik bir edebî eserde özü oluşturulan insan tabiatı, sanatçının dışında varlığı ve gerçekliği kabul edilmiş kavramsal bir gerçektir. O hâlde klâsik bir sanatçı sanat ortamının kendi dışında varlığı, gerçekliği ve evrenselliği kabul edilmiş bir gerçeği sanat ortamı içinde, maddede gerçekleştirmek, onun bir benzerini sanat ortamı içinde yaratmak zorundadır.” (Kan-

tarcioglu, 1993, s.22) Bir başka ifadeyle, edebiyat eserin özü, insan doğasını, insanın ruh tecrübesini, yaşadığı değişme ve olgunlaşma sürecini, bir bütünlük içinde verebilmektir. Böylece sanatkar, insana varabileceği en yüksek hedefi göstermiş, ideallerin bilincine erdirmiş, kendi şahsında o yüce ideali gerçekleştirme imkânına kapı aralamış olacaktır. Bu sebeple sanatkar, evrensel bir formu sanat ortamına aktarabilen kişidir. Söz konusu evrensel gerçeği en karakteristik çizgileriyle yakalamak ve sanat ortamında canlı olarak somutlaştırabilmek için sanatkarın evrensel gerçeği sezgiye dayanan aklıyla yakalayabilmesi şarttır.

Genel veya evrensel insanı, insan doğasını esas almak, elbette ki özel insandan uzaklaşmayı, onu bir kenara bırakmayı icap ettirir. Bir başka ifadeyle klâsisizme bağlı bir sanatkar, bireylere ve bireyden bireye değişen insan doğasına yönelmez. Çünkü asıl olan farklılıklar değil, genel ve evrensel olandır. Böyle bir anlayış, doğal olarak, her insanın klâsik sanatkarın eserine girmesine imkân tanımaz. Sanatkar eserine alacağı insan konusunda bir seçime gider. Belli bir kültür, medenî zevk ve ekonomik güce sahip, bedenlen ve zihnen kusursuz insanları tercih eder. Özellikle trajedilerde krallar, kraliçeler, prensler, soylular ve mümkünse eski Yunan ve Roma medeniyetinin temsilcisi durumundaki insanlar seçilir. Bu insan aynı zamanda belli bir tipin (kahraman, kıskanç, cimri, korkak, bilgiç, asker, kral vb.) temsilcisi durumundadır. Karakter itibarıyla genel insanı temsil etmekten yoksun olanlar (köylüler, köleler, çocuklar, cahiller, sakatlar vb.) edebiyat eserin şahıs kadrosunda yer alamazlar. Ayrıca genel insan tabiatında görülen ehemmiyetsiz, aşağı, alçaltıcı ve utandırıcı davranışlar üzerinde de durulmaz. Bu tür davranış veya karakterden uzak durulur, hatta yasaklanır. Çünkü bu nitelikler, hayvanda da vardır. O hâlde insanı insan yapan değerler onlar değildir. Nitekim klâsik trajedilerde birtakım ihtirasların sebep olduğu aşağı duygular ve bunların sonuçları sahneye getirilmez.

Kıscası klâsisizm, bireysel olanın değil, genel olanın; mahallî ve millî olanın değil, evrensel olanın; anormal olanın değil, normal olanın; modanın değil, geleneksel olanın; belli bir zaman diliminin değil, bütün zamanların peşindedir ve bunları tercih eder. Zira orijinalite, başkalarından farklı olan yanlarımızda değildir. Bu noktada da sanatkar objektif veya nesnel ve orijinal olmak mecburiyetindedir. Ancak burada şu soru sorulabilir: “Acaba hep belli sınırlar içindeki insan özü üzerinde durmak, sanatkarın tekrara, taklide düşmesine veya eserin büsbütün soyutlaşmasına zemin hazırlamaz mı?” Klâsikler için önemli olan konunun yeniliği değil, onun biçim ve üslup mükemmelliği içinde işlenebilmesidir. Üstelik bu tavrı onları evrenselliğe götürür.

Klâsisizmin “evrensel insan doğası” vurgusundan ne anlıyorsunuz? Açıklayınız.



Gerçek Olanı Seçme: İnsan doğasını esas alıp onu belli bir konu çerçevesinde işleyecek olan klâsik sanatkar, konu ve olayların *gerçeğe benzer* olmasına dikkat etmek zorundadır. Seçilen konu ve olaylar, her aklın veya herkesin kabul edebileceği gerçeklik sınırları içinde kalmalıdır. Edebî eserde ifadesini bulan gerçek, felsefî veya evrensel anlamda ve kendi içinde tutarlı, dış dünya gerçeklerinden bağımsız, edebiyat eserinin bütünlüğü içinde gerçekliğe ve geçerliliğe sahiptir. Akımın kuramcısı Boileau bu konuda şunları söyler: “...akıl ve mantığı seviniz, eserleriniz daima en büyük süsünü ve değerini ondan alsın. Tabiatı hiç ayırmamalı. Çünkü tabiat, hakikattir. Hakikatten başka hiçbir şey güzel değildir. Yalnız o sevimidir. Sahte şey daima tatsız, can sıkıcı ve yorucudur. Aklınızla bir seçim yaparak tabiatı taklit ve tasvir ediniz. Bize, insan kalbinde değişmeden kalan şeyleri ta-

nitan ‘eskiler’i inceleyiniz.” Aristo ise; “Ozan’ın ödevi, gerçekten olan şey değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktadır.” der. (Aristo, 1983, s.30).

Bu cümlelerdeki hüküm, klâsik sanatkârın temel ilkelerinden biridir. Çünkü yaşanmış öyle gerçekler vardır ki, insan akli ve mantığını zorlar. Bu sebeple klâsizmde olağanüstüye, harikulâdeye, şaşkıncıya, fanteziye yer yoktur. Bu noktada belirtilmesi gereken bir başka husus, toplumun gelenek, görenek ve törelerine uymak, onlara saygı duymak gerektiğidir. Eğer bir şey gelenekleşmişse, bu durum o şeyin doğruluğunu, gerçekliğini, insan tabiatına uygunluğunu ortaya koyar.

Akıl ve Sağduyunun Rehberliğinden Şaşmama: Klâsizmdeki bir başka prensip, aklın kesin rehberlik ve kontrolörlüğüdür. Akıl, her yerde ve her devirde yanılmaz, aldanmaz, şaşmaz ve bizi daima doğru olana götürür. Aklın dışında bizi hakikate götürecek bir başka meleke yoktur. Doğru olan da güzeldir. Üstelik akıl bütün insanlarda bir; duygu, duyarlılık ve hayal gücü ise farklı farklıdır. Bu sebeple klâsik sanatkâr kendine veya duygu, sezgi, ilham ve intibalarına, akli rehber olarak seçmek zorundadır. Çünkü onun için asıl olan geçici değil sonsuz olan, arızî olan değil değişmeyen’dir. His, hayal ve duyguyu, akıl ve mantığın kontrolünde tutan klâsizm, öznellikten ve lirizmden nefret eder. Gücünü gönülden değil, akıldan alması sebebiyle klâsizm, çok büyük ölçüde akılcıdır.

Nesnel Olma: Klâsizm, nesnel bir sanat anlayışını benimser. Bir başka ifadeyle, akımın prensiplerinden bir diğeri, öznellik ve lirizmin esere sokulmamasıdır. Bu bakımdan sanatkâr eserinde kendi hayatından, duygularından, acılarından, düşüncelerinden bahsedemez; kendini anlatamaz; olayları, insanları, varlıkları kendi kabul veya redleriyle yargılayamaz. Çünkü -yukarıda da belirtildiği gibi- akımın esas endişesi şu veya bu şahıs değil, genel insan ve genel insan doğası/özüdür.

Shakespeare’in *Hamlet*’inde yer alan aşağıdaki cümleler, klâsizmin söz konusu ettiğimiz ilke ve niteliklerini daha açık bir biçimde ortaya koyacaktır. Hamlet, tiyatro oyuncusuna şu uyarılarda bulunur:

“- Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rabat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şebirin tellâlına okuturum daba iyi. Elini kolunu da bavalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunculuk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalısın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar, sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp balkın kulaklarını yırtması; o balk ki çok kez anlaşılmaz dilsiz oyunları, gürlütlü, gümbürtüyü sever. Bir oyuncu Termagant’ın kendisinden daba yaygaracı, Nemrut’tan daba Nemrut oldu mu, hak ettiği şey kırbaçtır bence. Bu bâllere düşme, rica ederim. (...) Fazla durgun da olma; aklını kullanıp ölçüyü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteceğimiz şey, yaradılışa, tabiata aykırı olmamak. Çünkü bunda sapıtık mı tiyatronun amacından ayrılmış oluruz. Doğduğu gün de bugün de tiyatronun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak. Gerçeği büyütmek ya da küçültmekle bilgisizleri güldürebilirsiniz, ama bu bilenleri üzer; oysa bir tek bilgili dost, bilgisiz bütün bir kalabalıktan daba önemli olmalı sizin için.” (Shakespeare, 1974, s.78-79)

Eski Yunan ve Lâtin’e Dönme: Klâsizmin bir başka temel prensibi, -kuruluşunda da gördüğümüz gibi- Eski Yunan ve Lâtin sanatkâr ve eserlerinin hemen her bakımdan örnek alması; estetiğini bu kaynaktan temin etmesidir. Bundaki amaç,

klâsik değerlerin yaşatılmasıdır. Söz konusu örnek alış, çoğu zaman onlara duyulan hayranlığa kadar yükselir. Çünkü söz konusu sanatkârların eserleri, aradan yüzyıllar geçmesine rağmen değerlerinden hiçbir şey kaybetmemiş, bütün dünyada sevilerek okunmaya devam edilmiştir. Bu durum, Eski Yunan ve Lâtin eserlerinin evrenselliği kadar, sanat değerinin de ne kadar güçlü olduğunun; insan tabiatını ne ölçüde başarıyla işlediğinin açık delilidir.

Bu konuda Racine, Ihigenie'deki önsözünde şunları söyler:

"İşte Eskiler'i taklit ilkesinin dayandığı esas; ve işte tabiatın ve aklın gücü; çevremizde ve içimizde her şey değiştiği hâlde, hâlâ Euripides'i veya Homeros'u anlıyorsak, demek ki kendimizde değişmeyen, daima aynı kalan bir akıl var; ve geçmişin büyük üstadları da eserlerinde, geçici ve değişen görünüşler altında daima aynı kalan tabiatı mükemmel surette yaşatmışlar. O hâlde genel ve ideal hakikati yani tabiatı canlandırmak, onların eserlerini incelemek ve örnek edinmekle mümkündür. Antikite, Yeniler'in emrinde bulunan şaşmaz bir ölçüdür." (Yetkin, 1967, s.25)

Klâsiklerin Eski Yunan ve Latin eser veya sanatkârlarına yönelişleri, mutlak bir taklit anlamına gelmez. Onlar benzerlikler içinde orijinaliteyi yakalayabilecekleri kanaatindedirler. Ayrıca klâsikler, hümanistlere göre bu konuda daha seçici ve daha mutedildirler. XVIII. asırdan itibaren hümanist ve ilk klâsikler de örnek alınmaya başlanır. Antik Yunan ve Latin eserlerini örnek alma eğilimi, klâsikleri millî ve mahallî olmaktan uzaklaştırıp beşerî ve evrensel olmaya götür.

Kuralcı Olma: Kuralcılık ve kurallara bağlılık, klâsisizmin bir başka temel ilke ve özelliğidir. Sosyal hayattaki nizam, disiplin ve istikrar arzusu ve olgusu, sanata da yansımış ve yankısını bulmuştur. Bu sebeple klâsisizm döneminde, öncelikle edebiyat türleri tasnif edilmiş ve birbirinden ayrılmıştır. Her türün de belli kuralları ve sınırları vardır; birinden ötekine geçilemez veya türler birbirine karıştırılmaz. Örneğin dönemin en yaygın türü olan tiyatro, kendi içinde ikiye ayrılır: trajedi ve komedi. Trajedinin belli kuralları vardır. Bunların başında da *"üç birlik kuralı"* gelir. Bu kurala göre trajedi, tek bir mekânda yaşanan tek bir ana olay ekseninde şekillenmelidir. Üstelik bu olay, kısa bir zaman (genelde yirmi dört saat) içinde cereyan etmelidir. Çünkü önemli olan sergüzeşt değil, o tek bir olay çevresinde su yüzüne çıkan insan tabiatının yakalanması ve ifadesidir.

Zevk Vererek Eğitime: Klâsisizm, sanata ahlâkî ve eğitici bir amaç yükler. Akımın amacı; okuyucu/seyircinin sanat eserinden hareketle nasıl olması veya olması gerektiğini öğrenmesi; yanlış, aşağı, adî değerlerden uzaklaşarak ideal insanın yüce değerlerine ulaşmasıdır. Bununla birlikte klâsisizmi sadece ahlâkîlik ve eğiticilikle sınırlandıramaz; didaktik olmakla nitelendiremeyiz. Zira akım, en az bunun kadar güzelliği ve estetik haz verme işlevini de sanatın temel niteliği ve temel işlevi olarak kabul eder. *Zevk vererek eğitmek* söylemi, klâsik sanatın bu konudaki tavrını çok daha iyi ifade eder. Nitekim Boileau, "Okuyucuya ancak hoşuna gidebilecek şeyi sunun." Derken; Racine ve Moliere "hoşa gitme"yi en büyük kural olarak değerlendirirler. "Esas kural hoşa gitmek ve duygulandırmaktır. Diğer bütün kurallar sadece bu esas kurala ulaşmak için konulmuştur." (Racine) "Bilmek isterim acaba bütün kurallardan da büyük kural hoşa gitmek değil midir?" (Moliere) Böylece klâsik sanat soğuk, kuralcı, didaktik ve soyut olmaktan kurtulur. Bununla birlikte klâsik edebiyat, nispeten dar bir zümrenin, saray ve şehrin edebiyatıdır ve seçkin insanlara hitap eder.

Eserde Bütünlüğü Önemseme: Klâsisizmin bir başka ilkesi, edebiyat eserinin, *"organik bütün"* olarak görülmesi ve bu bütünlüğe büyük önem verilmesidir.

Klâsiklere göre, edebî eseri oluşturan parçalar, hem bütüne benzemeli, bütünlü uyum içinde olmalı hem de bütününden farklı olmalıdır. Bütün-parça ilişkisinde dikkat edilmesi gereken bir başka husus ise, bütün-parça dengesidir. Bu konuda klâsisizmi en iyi ifade eden kelime “*denge*”dir. Cemil Meriç bu konuda şunları söyler: “...bir yazarı klâsik yapan, melekleri arasındaki denge. Klâsik bir yazarın eserinde bütün melekeler iş başındadır: muhayyile, aklın önüne geçmez; mantık, hayalin kanat çırpışlarını kösteklemez; aklın haklarını çiğnemez duygu. Ne öz biçiminden ayrılabilir, ne de biçim öz’den” (Meriç, 1980, s.37).

Dil ve Üslûpta Mükemmelliğin Peşinde Olma: Klâsisizm tamamıyla millî diller üzerine oturur ve sanatkâr da kendi millî dilini esas alır. Bu sebeple klâsisizm, millî dillerin gelişmesi ve zenginleşmesine büyük hizmetlerde bulunur. Bir anlamda klâsik sanatkâr, kendi ana dilinde “*sehl-i mümteni*”yi yakalamanın peşindedir. Onun dil ve üslûbu, açık, pürüzsüz, sade, yalın, işlek ve tabîî nitelikler çevresinde şekillenir. Düşünceyi karartacak, anlaşılmayı zorlaştıracak bir dil ve sanatkârâne bir üslûp tercih edilmez. Üslûp, dikkati kendi üzerinde değil, tasvir edilen veya anlatılan şey üzerine yöneltmelidir. Bu sebeple klâsik eserin üslûbu, tesirli olmaktan çok açık, zengin olmaktan ziyade pürüzsüzdür. Her klâsik eserde şu husus dikkati çeker; açıklık, sadelik, tokluk ve mükemmeliyet endişesi. Unutulmamalıdır ki, klâsisizmde konunun ne olduğundan çok onun nasıl işlendiği çok daha önemlidir. Dolayısıyla sanat bir fantezi değildir. Bu konuda Sainte Beuve, George Duhamel ve Cemil Meriç görüşlerini şöyle ifade eder:

- Sainte Beuve: (Klâsik sanatkâr); “İnsan zekâsını zenginleştiren, hazinesine gerçekten bir şeyler katan, onu bir adım daha ileri götüren, tereddüde yol açmadan manevî bir hakikati keşfeden, yahut meçhul bir tarafı kalmadığı sanılan insan kalbinde öteden beri var olan bir ihtirası bulup ortaya atan; düşüncesini, müşahedesini veya buluşunu herhangi bir şekilde, bununla beraber geniş ve büyük, ince ve makul, sağlam ve haddi zatına güzel bir şekilde açıklayan, kendine mahsus bir üslûpla ama içinde herkesin kendi üslûbunu bulduğu bir üslûpla, hiçbir yeni kelimeyi ihtiva etmediği hâlde yeni olan bir üslûpla, aynı zamanda hem yeni hem eski olan bir üslûpla, bütün çağların kolaylıkla anlayabileceği bir üslûpla yazan adamdır” (Saint-Beuve, 1990, s.319-320).
- George Duhamel: “Klâsik yazar, elindeki hepsini harcamayan, becerebildiğinden fazlasına el atmayan, sesinin izninden daha yüksek konuşmayan, yedekleri olan, kendini tutan, kendine kurallar bulandır” (Karaalioğlu, 1971, s.24).
- Cemil Meriç: (Klâsik sanatkâr); “İnsan zekâsını zenginleştiren, soyumuzun ortak hazinesine yeni değerler katan, açık seçik bir hakikat bulan; tanıdığımızı, her köşesini taradığımızı sandığımız insan kalbinde, ezelden beri mevcut bir tutkuyu gün ışığına çıkaran; düşüncesini, gözlemini, buluşunu, geniş ve büyük, ince ve makul, sağlam ve güzel bir biçimde ifade edebilen; kendisine has bir üslûpla herkese seslenen yazar”dır. (Meriç, 1980, s.34)

Sehl-i mümteni: Kolayca söylenivermiş gibi görünmesine rağmen, taklit edilmesi veya benzerinin söylenmesi bir hayli zor olan söz

SIRA SİZDE



Hümanist edebiyat ile klâsik edebiyat arasında en belirgin ortaklık veya yakınlık nedir? Açıklayınız.

KLÂSİKLER VE ESERLERİ

Aşağıdaki listede adı geçen yazarlar klasik dönemde yaşamış ve eserleri genel olarak klasik sanat anlayışının özelliklerini yansıtan sanatkârlardır.

François de Malherbe (1555-1628): Fransız klâsik şiirinin kurucusu şair. Eserleri: *Aziz Petro'nun Gözyaşları*, *Kral Büyük Henri'ye Şarkı*, *Kral Büyük Henri İçin Dua*, *Louis XIII'e Şarkı*.

Pierre Corneille (1606-1684): Fransız klâsisizminin en büyük trajedi yazarıdır. *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* (trajedi), *Melite*, *La Place Royale*, *Yalançı* (komedi) otuzu aşan eserlerinden birkaçıdır.

John Milton (1608-1674): İngiliz şairi. En önemli eseri *Kaybolan Cennet*'tir.

Jean de La Fontaine (1621-1695): Fabl türündeki eserleriyle tanınmış Fransız yazarıdır. Söz konusu metinlerini 12 kitaplık *Fabller* adlı eserinde toplamıştır.

Molière (1622-1673): Dünya komedi türünün en büyük yazarıdır. Fransız asıllı yazarın belli başlı komedileri; *Gülünç Kibarlar*, *Kocalar Mektebi*, *Kadınlar Mektebi*, *Zorla Evlenme*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Adamcıl*, *Zoraki Hekim*, *Cimri*, *Kibarlık Budalası*, *Scapain'in Dolapları*, *Bilgiç Kadınlar*, *Hastalık Hastası*'dir.

Blaise Pascal (1623-1662): Daha çok fizik ve matematik alanındaki çalışmalarıyla bilinen Pascal, aynı zamanda usta bir nesir yazarıdır. En önemli eseri *Taşra Mektupları* ve *Düşünceler*'dir.

Jacques-Benigne Bossuet (1627-1704): Hitabet türünün ünlü Fransız yazarı. Eserleri: *Sermons*, *Oraisons*.

Nicolas Boileau (1636-1711): Fransız şairi, münekkit ve edebiyat kuramcısı. Eserleri: *Satires*, *Epitres*, *L'Art Poétique*, *Le Lutrin*.

Jean Racine (1639-1699): Corneille ile birlikte Fransız klâsisizminin en büyük trajedi yazarıdır. Önemli eserleri; *Andromaque*, *Iphigenie*, *Alexandre*, *Esther*, *Bajazet*, *Phedre*'dir.

Jean de La Bruyere (1645-1696): Sağlam üslûbu ile kaleme aldığı ve 1120 karakterden oluşan portreleri ile tanınan Fransız yazarıdır. Tek eseri, *Karakterler* adını taşır.

François de la Mothe Fenelon (1651-1715): Fransız yazarı. *Telemak* adlı eseriyle tanınır.

La Fontaine'nin "Karga ile Tilki" başlıklı metninde klâsisizmin hangi ilke ve niteliklerinden bahsedilebilir? Açıklayınız.



KARGA İLE TILKI

La Fontaine

Bir dala konmuştu karga cenapları;
Ağzında bir parça peynir vardı.
Sayın tilki kokuyu almış olmalı,
Ona nağme yapmağa başladı:
“-Ooo! Karga cenapları, merhaba!
Ne kadar güzelsiniz, ne kadar şirinsiniz!
Gözüm kör olsun yalanım varsa.
Tüyleriniz gibiyse sesiniz,
Sultanı sayılırsınız bütün bu ormanın.”
Keyfinden akli başından gitti bay karganın.
Göstermek için güzel sesini
Açınca ağzını düşürdü nevalesini.
Tilki kapıp ona dedi ki: “Efendiciğim,”
Size küçük bir ders vereceğim.
Her dalkavuk bir alığın sırtından geçinir,
Bu derse de fazla olmasa gerek peynir.”
Karga şaşkın, mahcup biraz da geç ama,
Yemin etti gayrı faka basmayacağına.

(Çev. Orhan Veli)



La Fontaine, 1621-1695

Özet



Hümanizm, Rönesans, reform ve klâsik kavramlarını tanımlamak

Hümanizm, Batı'da XIV. yüzyıldan itibaren doğup gelişen ve insanî değerlerin savunulmasını esas alan yeni bir dünya görüşüdür. Anlamı; "insanlık aşkı, insancılık; insanı, renk, ırk, din ve mevkiini dikkate almadan sevmek, onun hayrını düşünmek"tir. "Dirilme, yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans, bu felsefenin ışığında oluşan yeni bir kültür ve medeniyet sentezi; reform ise, bu kültür ve medeniyet sentezinin dinî cephesini oluşturan "yenilik, yenileştirme" olgusudur. "Klâsik" kavramı; Eski Yunan ve Lâtin yazar/şairleri ve bunların eserleri; Eski Yunan ve Lâtin yazar/şairlerini örnek alan sanatkâr; eğitici ve yetiştirici özelliğinden dolayı okullarda okutulan örnek eser/yazar/şair; üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerinden bir şey kaybetmeyen eser; XVII. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkan edebiyat akımı gibi farklı anlamlara gelir.



Hümanizm, Rönesans ve klâsisizmin doğup geliştiği ortamı çözümlemek

Hümanizm ve Rönesans, XIV. yüzyılın başından itibaren önce İtalya'da doğdu. Daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılıp gelişti. Doğup gelişmesinde şu gelişmelerin önemli tesiri vardır: Latinceyi bilen bazı analistlerin Grek-Lâtin eserlerine yönelmeleri, matbaanın icadıyla birlikte kitap ve okuyucu sayısının artması, coğrafi keşiflerle yeni dünyaların tanınması, Katolik mezhebine karşı Protestan mezhebinin ortaya çıkması, derebeyliklerin ortadan kaldırılması, Haçlı Seferleri ve diğer birtakım yollarla Doğu ve özellikle İslâm medeniyeti ve düşüncesinin tanınması, şehirleşmenin gelişmesi ve burjuva sınıfının oluşması.

Hümanist felsefe ile Rönesans ve reform hareketlerinin yaşandığı ortamda filizlenen klâsisizm, mutlak monarşi devrinin istikrar ortamında gelişmiştir. Aristokratların sarayları kadar burjuvaların salonları da klâsisizmin doğup gelişmesinde önemli rol oynar. Bu sebeplere Malherbe ve Fransız Akademisinin sanat ve kültür hayatına getirdikleri düzen ve istikrarı, Descartes, Montesquieu, Voltaire, Diderot ve Rousseau gibi Aydınlanma Çağı filozoflarının düşünceleri dünyevileştirmelerini ve çeşitli bilim dallarındaki gelişmeleri ilâve etmek gerekir.



Hümanist edebiyatın belirgin niteliklerini sıralayıp açıklamak

Rönesans döneminin hümanist edebiyatı, mimesis (yansıtma) esasına dayalı ve Orta Çağa göre çok daha dünyevî, beşerî ve aklıdır. Rasyonalizm, denge ve düzenin esas olduğu bu edebiyatın asıl konusu insandır. Dünya görüşü, konusu, biçimi, dil ve üslûbu açılarından Antik Yunan ve Lâtin edebiyatını örnek alır. Bütün insanlığı esas aldığı için de evrenselidir. Halka hitap etmekten uzak aristokrat bir kimliğe sahip olan hümanist edebiyatın dil ve üslûbu hayli tumturaklı ve yapaydır.



Klâsisizm akımının temel ilke ve niteliklerini sıralayıp açıklamak ve bir edebiyat eserinin hümanist veya klâsik olup olmadığını değerlendirmek

Klâsisizme göre sanat "evrensel insan doğasının taklidi"dir. Bu sebeple edebiyat eserin özünü, insan doğası, insanın ruh tecrübesi, yaşadığı değişme ve olgunlaşma süreci oluşturur. Bu insan, belli bir kültür, medenî zevk ve ekonomik güce sahip, bedenen ve zihnen kusursuzdur. Klâsisizme göre bireysel olan değil, genel olan; mahallî olan değil, evrensel olan önemlidir. Kuralcılık ve kurallara bağlılığı bir başka temel ilke kabul eden klâsisizm, Eski Yunan ve Lâtin sanatkâr ve eserlerini örnek alır. Sanata bir taraftan ahlâkî ve eğitici bir amaç yüklerken diğer taraftan estetik haz vermeyi ihmal etmez. Klâsik sanatkâr, konu ve olayların gerçeğe benzer olmasına dikkat eder. O, aynı zamanda aklın rehberliliği ve nesnel olmayı önemser; lirizme uzak durur. Dil ve üslûbunda ise açık, pürüzsüz, yalın, doğal ve mükemmel olmaya; düşünceleri karartacak sanatkârânelikten uzak durma çalışır.

Bir edebi eserde yer alabilecek hümanist ve klâsik nitelikler içerik açısından evrensel olma, geneli yansıtma v.b. ölçütlerle; biçim açısından ise yapay bir dil oluşturmak için kullanılan dil özellikleri gibi ölçütler çerçevesinde bir değerlendirme yapabilirsiniz.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdaki gelişmelerden hangisi, hümanist felsefe ve Rönesans hareketinin doğup gelişmesinde etkili **değildir**?
 - a. Matbaanın icadıyla birlikte bilgi ve düşüncenin daha geniş kitlelere yayılması
 - b. Coğrafi keşiflerle yeni dünyalara ait kültür ve medeniyetlerin tanınması
 - c. Topun icadıyla derebeyliklerin ortadan kalkması
 - d. Haçlı Seferleriyle Doğu/İslâm medeniyeti ve düşüncesinin tanınması
 - e. Sanayi inkılâbının gerçekleştirilmesi
2. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi hümanist edebiyatın **temel** özelliklerinden biri **olamaz**?
 - a. Evrensel olma
 - b. Aristokrat olma
 - c. Rasyonel olma
 - d. Bireysel olma
 - e. İnsanı esas alma
3. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi klâsik kavramının anlamlarından biri **değildir**?
 - a. Eski Yunan ve Lâtin yazar/şairleri ve bunların eserleri.
 - b. Eski Yunan ve Lâtin yazar/şairlerini taklit eden veya örnek alan sanatkâr.
 - c. Eski dönemlerde yaşamış olan yazar ve şairlerin eserleri.
 - d. Üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerinden bir şey kaybetmeyen eser.
 - e. Eskiden kalma olup alışılmış, yerleşmiş ve gelekselleşmiş olan şey.
4. Klâsik bir sanatkâr veya eserin dil ve üslûbunda aşağıdaki özelliklerden hangisi **görülmez**?
 - a. Açıklık
 - b. Pürüzsüzlük
 - c. Sanatkâranelik
 - d. Mükemmellik
 - e. Doğallık
5. Shakespeare, Hamlet isimli eserinden alınan aşağıdaki cümlelerinde tiyatro oyuncusunun sahnedeki hangi tavrını eleştirmektedir?

“ - Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özensiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellâline okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalısın.”

 - a. Özensiz bir biçimde konuşmasını.
 - b. Doğal bir biçimde konuşmasını.
 - c. Duygu ve heyecanını bastırarak konuşmasını.
 - d. Ölçülü ve yerinde konuşmasını.
 - e. Abartılı ve yapmacık bir biçimde konuşmasını.
6. Klâsik trajedilerdeki kahraman/insan, aşağıdaki özelliklerden hangisine sahip **değildir**?
 - a. Kendine özgü niteliklere sahip olma (karakter).
 - b. Mensubu bulunduğu sınıf/grubun niteliklerine sahip olma (tip).
 - c. Bedenen kusursuz olma.
 - d. Ruhun kusursuz olma.
 - e. Zihnen kusursuz olma.
7. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi klâsisizmin ilkelere birisi **değildir**?
 - a. Sanatkârın sanatında kendine akıl ve sağduyusunu rehber edinmesi.
 - b. Sanatkârın sanatında kendi hayatı ve duygularını esas alması.
 - c. Sanatkârın eserinde evrensel insan tabiatını anlatmayı amaç edinmesi.
 - d. Sanatkârın sanatında, genel kabul görmüş kural ve ilkelere bağlı kalması.
 - e. Sanatkârın sanatında aklın kabul ettiği/edebileceği gerçeğin dışına çıkmaması.
8. Klâsisizmin arka plânını oluşturan ve hâkim olduğu döneme “Aydınlanma Çağı” denilen “aydınlanma”, aşağıdaki sonuçlardan hangisini **ıçermez**?
 - a. Aklın insan hayatının merkezine alınması
 - b. Skolastizm ve mistizmin reddedilmesi
 - c. Düşüncenin dünyevileştirilmesi
 - d. Akla dayalı bilgi ve bilimin güçlenmesi
 - e. Hristiyanlık doğmalarının yaygınlık kazanması.

9. Descartes felsefesinin özünü oluşturan “Düşünüyorum öyleyse varım.” yargısı, klâsisizm akımının aşağıdaki ilkelerinden **en çok** hangisine yansımıştır?

- Kuralcı olma
- Akıl ve sağduyunun rehberliğinden şaşmama
- Evrensel insan tabiatını anlatma
- Eski Yunan ve Latin eserlerini örnek alma
- Zevk vererek eğitime

10. Klâsisizm akımının “kuralcı olma”sı, edebiyat sanatında **en çok** neyi yansıtır?

- Edebiyat türlerinin kendine özgü dilleriyle birbirinden ayrılması
- Edebiyat sanatçılarının kendilerine özgü tavırlarıyla birbirinden ayrılması.
- Edebiyat türlerinin kendine özgü özelliklerle birbirinden ayrılması.
- Edebiyat türlerinin milletlere özgü özellikleriyle birbirinden ayrılması.
- Edebiyat türlerinin içerdiği kahramanlarıyla birbirinden ayrılması.

Yaşamın İçinden



Dante ve Inferno

T.S. Elliot

Şiiri değerlendirme konusundaki deneylerim bana şunu gösterdi hep: bir ozanı okumaya başlamadan önce o ozan ile yapıtı üstüne ne denli az şey bilerseniz o denli iyidir. Yapıttan bir alıntı, eleştirel bir inceleme, ateşli bir deneme yazısı, bir kimseyi herhangi bir yazarı okumaya dürten neden olabilir; ama geniş bir tarih, biyografya bilgisi benim için bir engel olmuştur her zaman. Bilgi yoksulluğunu savunmuyorum; şunu da kabul ediyorum ki, vardığım bu sonuç değişmez bir ilke durumuna yükseltirse, Latin, Yunan yazarlarına uygulanmaya hiç gelmez. Ama kişinin kendi dilinin yazarlarına, giderek modern dillerde yazan yabancı yazarlara bile kolayca uygulanabilir. Hiç olmazsa, bir şiiirden tad duyduğunuz için o şiiirle ilgili bilgiye koşmanız, şiiirden duyduğunuz tadı önceden edinmiş olduğunuz bilgilerin bir sonucu saymanızdan yeğdir. Daha iki dizesini bile doğru dürüst çevirmezdence çok önce, kimi Fransız şiiirlerine büyük bir tutkunluğum vardı. Dante’yi okurken tad duyma ile anlama arasındaki karşıtlık daha da büyüktür.

Hiçbir okura İtalyanca dilbilgisi çalışmalarını Dante’yi okuyacağı zamana değin geciktirmesini salık vermem; Dante’nin şiiirinden kimi parçaları yoğun bir tadla okumadıkça -bir okurun şiiirden duyabileceği en derin tadla demek istiyorum- eksikliğini duymayacağınız sayısız bilgi vardır. Bunu söylerken eleştirideki iki olağan aşınıktan uzak durmaya çalışıyorum. Birisi çıkıp, Dante’nin şiiirinin değerlendirilebilmesi için bu şiiirdeki çatının, felsefenin, üstü örtülü söylenenlerin anlaşılması *gerektiğini* söyleyebilir; öte yandan, ozanın şiiirini sunmakta kullandığı bu çatının, okurun şiiirden tad duymasını sağlamak görevinde olmadığını, şiiirden duyulacak tadın doğrudan doğruya şiiirin kendisinden doğduğunu ileri sürerler de çıkabilir. Bu yanlış yargıların ikincisi daha yaygındır. Belki de birçok kimsenin *Komedya* üstüne bildiklerinin *Inferno* ile, giderek *Inferno’nun* birkaç bölümüyle sınırlı kalmasının nedeni budur. *Tanrısal Komedya’dan* tad duymak sonu gelmez bir süreçtir. İlk okuyuşta sevemezseniz belki de hiç sevemezsiniz; ama ilk okuyuşta yer yer sizi içinizden sarsan bir şiiir yoğunluğuyla çarpılırsanız, gitgide daha çok artan bir bilme, öğrenme isteğiyle yanarsınız; tembelseniz bir diyeceğim yok tabii.

Dante’nin şiiirinin şaşırtıcı yönü, bir bakıma son derece kolay okunmasıdır. Bu, büyük şiiirin anlaşılmasından da

etkileyebileceğini tanımlayan bir deneydir (bu deneyin yalnız olumlu sonuçları gözönünde tutulmalıdır, olumsuz sonuçları bir şiirin değeri konusunda kesin bir ölçü olmaktan uzaktır). Şiiri daha geniş bir bilgi edindikten sonra okuduğunuzda, bu ilk izlenimin değişmemiş olduğunu görürsünüz. Dante'yi, az bildiğim dillerin ozanlarını okurken ilk etkinin gücü konusundaki bu düşüncelerimin hiç de yersiz bir kuruntu olmadığını gördüm. Bu etki de okunanı *yanlış* anlamaktan, bambaşka anlamlar çıkarmaktan ya da okuduğum şeyle daha önceki duygusal yaşantım arasında gelişigüzel bağlar kurmaktan doğan bir etki değildir. Yepyeni bir izlenimdi bu, nesnel "şiir coşkusu"ndan doğma bir izlenim. Dante'nin ilk okunuşunda bu etkiyi sağlayan, Dante'nin kolay okuduğunu söylemeye yol açan türlü nedenler vardır. Dante'nin yalın bir İtalyanca ile yazdığını ileri sürecek değilim, yazmaz çünkü; şiirindeki özün yalın olduğu, yalınlıkla dile getirildiği de söylenemez. Bu öz çoğu zaman öyle yoğunlaştırıcı bir güçle dile getirilir ki, üç dizenin açıklanması satırlar doldurur, bu dizelerdeki üstü örtülü anlamların yorumu da sayfalar tutar. Ben, Dante'nin modern dillerdeki ozanların en *evrenseli* olduğu kanısındayım (burada evrensel sözcüğünü ne anlamda kullandığımı belirtmem gerekir, yoksa bu sözcük kendi başına pek az şey anlatır). Bu söz, Dante'nin "en büyük" ya da en geniş kavrayışlı ozan olduğu anlamına gelmez -Shakespeare'in kavrayışı daha geniş bir alanı kapsar, ayrıntılara daha çok yer verir. Dante'nin evrenselliği yalnız kişisel bir özellik değildir. İtalyan dili, özellikle Dante'nin çağındaki İtalyan dili, evrensel Latince'den gelmiş olmakla çok şey kazanmıştır. Shakespeare ile Racine'in kullanmak zorunda oldukları diller çok daha *yerli* bir özellik gösterir. İtalyancanın Fransızca ile İngilizceden daha iyi bir şiir aracı olduğunu ileri sürmüyorum. Ama Ortaçağın sonundaki yerli İtalyanca, yazınsal anlatım bakımından, Latince'den büsbütün ayrılmıştı daha. Çünkü İtalyanca yazan Dante gibi adamlar, felsefe öğrenimlerini, soyut konulardaki bütün öğrenimlerini, Ortaçağ Latincesi ile yapmışlardı. Ortaçağ Latincesi güzel bir dildir; bize güzel şiirler, güzel düzyazılar kazandırmış bir dildir; o zamanlar çok gelişmiş, bir Esperanto niteliğine erişmişti. İngilizce, Fransızca, Almanca modern felsefe okuduğumuzda, düşünce'nin ulustan ulusa, soydan soya gösterdiği ayrılık şaşılacak ölçüde büyüktür. Modern diller soyut düşünceyi parçalamak eğilimindedir (günümüzde tek evrensel dil

matematiktir); oysa Ortaçağ Latincesi ayrı ayrı ülkelerden, ayrı ayrı soylardan kimselerin hep birlikte düşünebilecekleri ortak konular üstünde yoğunlaşmaya elverişliydi. Bence, bu evrensel dilin kimi özellikleri Dante'nin kullandığı Floransa ağzında da görülür; böyle yöresel bir dilin (Floransa ağzının) evrensel konular anlatabilmesi, o çağda uluslar arasında bugünkü gibi kesin bir ayrılığın bulunmayışındandır. Bence, herhangi bir Fransız ya da Alman şiirinden tad alabilmek için Fransız ya da Alman düşüncesine biraz yakınlık duymak gerekir; Dante ise, bir İtalyan, bir yurtsever olmakla birlikte, her şeyden önce bir Avrupalıdır.

Dante'yi "kolay okunur" saymamın nedenlerinden biri olan bu ayrılık daha genişçe açıklanabilir. Dante'nin anlatım biçiminde de bambaşka bir seçiklik vardır -*düşünsel* seçiklikten ayrı, *şiirsel* bir seçiklik bu. Düşünce karanlık olabilir ama söz seçiktir ya da yarı saydamdır çoğu zaman. İngiliz şiirinde sözcüklerin bir donukluğu vardır ki, onlara güzellik katar; İngiliz şiirindeki güzellik yalnızca "söz güzelliği"dir demek istemiyorum. Sözcüklerin çağrışımları vardır; çağrışık sözcüklerin de çağrışımları vardır; daha çok bundan doğar güzellik. Bir bakıma bu, bir çevreden gelmiş kişilerin kendi bilinçlerine varmalarıdır, çünkü o çağrışımlar belli bir uygarlıkta boyatıp gelişmiştir; öbür modern dillerde de görülen bir şeydir bu. Dante'nin İtalyancası, gerçekte bugünkü İtalyancadan pek ayrı değildir, ama bu yönünü gözönünde tutarsak bütünüyle modern bir dil de sayılmaz. Dante'nin kültürü, belli bir Avrupa ülkesinin değil, bütün Avrupa'nın kültürüdür. Bu arada, Dante'nin de Reform ile Rönesans'tan önceki öbür büyük ozanlar gibi, özellikle Chaucer ile Villon gibi, söyleyiş yalınlığına büyük bir önem verdiğini biliyorum. Şüphesiz, bu üç ozan arasında ortak bir yön vardır; üçünden birine hayran olan bir kimsenin ötekilere de hayran olacağını kolaylıkla söyleyebiliriz. Rönesans'tan sonra bütün Avrupa şiirinde bir yoğunluk, bir donukluk göze çarpar. Rönesans öncesinin bu üç büyük ozanı arasında bir benzerlik varsa da, Dante'deki seçiklik, evrensellik Chaucer ile Villon'u aşan bir özelliktir.

.....

Dante'nin "evrensel"liğinden söz edeceğim yerde neden "kolay okunur"luğu üstünde durduğumu belirtmiyim ilkin. Yalnız "evrensel" sözcüğünü kullanmak çok daha kolay olacaktı. Burada, Dante'ye tanıdığım evrenselliği Shakespeare' e, Moliere' e ya da Sofokles' e tanı-

madığımız sanılmasın. Bizim Dante'yi anlamamız, bir yabancıyı Shakespeare'i ya da Moliere'i, Sofokles'i anlamasından daha kolaysa da Dante hiç de Shakespeare'den daha "evrensel" değildir. Shakespeare, Sofokles, giderek Racine ile Moliere, insanı evrensel anlamda ele almakta Dante'den geri kalmazlar; ama konularım işlerken yörelerine bağlı kalırlar, başka yolları yoktur çünkü. Önce de söylediğim gibi, Dante'nin İtalyancası Ortaçağ Latinesine çok yakındır. Dante'nin ve çağındaki aydınların okuduğu düşünürler arasında, İtalyan St. Thomas, St. Thomas'ın Alman öncüsü Albertus, Fransız Abelard, İskoçyalı Hugh ile Richard vardı.

.....

Ama daha da ayrıntılı bir başka nedeni vardır Dante'nin kolaylığının. Çünkü Dante yalnız, kendi kültüründen olan herkes gibi düşünmekle kalmamış, bütün Avrupa'ca bilinen, anlaşılabilir bir yönteme başvurmuştur. Bu denemede Dante'nin allegorisinin değişik yorumları üstüne tartışacak değilim. Bence önemli sayılacak gerçek, all ego rini n yalnız İtalya'ya özgü bir yöntem olmayışı; bir de, çelişme gibi gözüküyor ama, şiire seçiklik, yalnlık sağladığıdır. Biz allegoriyi yıldırıcı bir sözcükler bilmececi sanırsanız hep. Allegori dendi mi kuru' şiirler (çok çok *Romance of the Rose*) takılır kafamıza, büyük şiirde allegorinin gerekliliğine usumuz yatmaz. Dante gibi bir örnekle karşılaşınca da, allegorinin anlatıma sağladığı seçikliği yadsımaya kalkışırız.

Inferno'nun birinci kantosunu ilk okuyuşta, Pars'ın, Aslan'ın, Dişi Kurt'un karşılığını bulmaya çabalamanızı salık vermem. Gerçekten de, başlangıçta bunların ne anlama geldiğini bilmemek, bu nokta üzerinde durmak daha iyidir. Üzerinde durulacak şey, imgelerin anlamından çok, yazarı düşüncesini imgelerle, anlatmaya yönelten karşıt süreçtir. Yaradılışına ya da *alışkanlığına* uyararak, kendini allegori ile dile getiren kafa üzerinde durmalıyız; hem usta bir ozanın elinde allegori *seçik görsel imgeler* olur. Bu seçik, gözle görülür imgeler bir anlam taşımakla daha bir yoğunluk kazanmışlardır -anlamın ne olduğunu bilmemiz gerekmez, yeter ki imgeyi sezinlerken anlamın da orada olduğunu sezinliyelim. Allegori şiir yöntemlerinden ancak biridir, ama çok büyük yararları olan bir yöntem.

Dante'nin görsel (visual) bir imgelemi vardır. Bu, çağdaş bir natürmort ressamınınkinden ayrı anlamda bir görsel imgelemdir. Dante insanların görüntülerle içli dışlı oldukları bir çağda yaşadı; bu yüzden görseldir onun imgelemi. Onun çağında bu, ruhbilimsel bir alışkanlık

tı, bugün ise inceliklerini unuttuğumuz bir oyundur ancak, hem de öbür oyunlarımızın hiçbirinden geri kalmayan bir oyun. Şimdi düşlerimizden başka bir şeyimiz yok, görüntüleme gücümüzü yitirdik artık -bugün delillerle bilgisizlerin işi sayılıyor böyle şeyler görüntülemenin bir zamanlar, düş görmenin daha anlamlı, daha ilgi çekici bir türü olduğunu unuttuk. Düşlerimizin belden aşağıyla ilgili olduğuna gözü kapalı inanıyoruz, belki bunun sonucu olarak düşlerimizin değeri de düşüyor.

.....

Dante'nin çabası, bize kendi gördüğünü göstermektedir. Dolayısıyla çok yalın bir dil, çok az metafor kullanır; çünkü allegori ile metafor bir arada yürümez. Yaptığı *karşılaştırmalar* da üzerinde durmadan geçemeyeceğimiz apayrı bir özellik taşır.

Inferno'nun XV. kantosunda Matthew Arnold'un haklı olarak göklere çıkardığı ünlü bir karşılaştırma ya da benzetme vardır. Dante'nin söz sanatlarını nasıl uyguladığına iyi bir örnektir. Cehennemde, loş bir ışık altında, gözlerini Dante ile kılavuzuna dikmiş insanları anlatır:

*bilenmiş bakışlarını bize diktiler (kaşlarını çattılar),
yaşlı bir terzinin, iğnesinin deliğine bakışı gibi.*

Böyle bir benzetmenin ödevi yalnız, Dante'nin daha önceki dizelerde önümüze sermiş olduğu görünüyü, *daba belirli görmemizi* sağlamaktır.

.....

Kaynak: T.S. Elliot (Çev. Akşit Göktürk)

”

Okuma Parçası

Klasik Nedir?

Sainte Beuve

.....

Mutat tanımıyla klasik, ötedenberi herkesin takdirine mazhar olan ve kendi sahasında salâhiyeti teslim edilen eski bir yazardır. Bu manada *klasik* kelimesi ilk defa Romalılarda görünür. Onlarda, çeşitli sınıflara mensup bütün vatandaşlara değil, hiç olmazsa muayyen bir rakkamla tahdit edilmiş bir geliri olan birinci sınıfa mensup vatandaşlara has manasıda *classici* denirdi. Bu rakkamın altında geliri olanlara, mükemmel sınıfın altında manasına gelen *infra classem* adı verildi. Mecazi manasıyla *classicus* kelimesinin Aulus Gellius tarafından kullanıldığını ve yazarlara tatbik edildiğini görüyoruz:

classicus assiduusque scriptor; değer ve şöhet sahibi yazar, yeryüzünde malı mülkü olan, halk kitlesine karışmayan söz sahibi yazar demektir. Böyle bir tarif ise, *edebiyat* sahasında *oya müracaat edilmesini*, tasnif yapılması için bahis konusu olan kimsenin bir hayli yaşlı olmasını icap ettirir. Başlangıçta yeniler için asıl, gerçek klasikler tabiatıyla eskiler olmuştur.

Romalılar önceleri, acayip bir talih eseri ve kolay bir zeka oyunu sayesinde kendilerinden başka klasik tanımayan Yunanlıları klasik olarak görmüşler, onları taklit etmek için de çalışıp çabalamışlardır. Edebiyatlarının o güzel çağlarından sonra, Cicero ile Vergilius'tan sonra, Romalıların da kendilerine mahsus klasikleri olmuş, bu suretle sonraki yüzyılların klasikleri olmak imtiyazını elde etmişlerdir. Eski Latin tarihini zannedildiği kadar az bilmiyen, ama ölçü ve zevk bakımından fakir olan Ortaçağ, sırayı ve nizamı birbirine karıştırdı: Ovidius'la Homeros bir tutuldu, Boetius ise en az Eflatun'la eşit bir klasik olarak görüldü. XV- XVI. yüzyıllarda vukua gelen edebi rönesans çok uzun süren bu karışıklığı aydınlatınca, kıymetleri derece derece sıralamak imkânı bulundu. Yunan ve Latin dünyasının gerçek klasik yazarları da o devirden sonra parlak bir zemin üzerinde belirip iki ayrı taraf altında ahenkli bir şekilde toplandılar. Bu esnada yeni yeni edebiyatlar da ortaya çıkmış bulunuyordu. İtalyan edebiyatı gibi bazı genç ve yeni edebi vatlar, daha doğarken eski çağların izini taşıyorlardı.

Dante ortaya çıkmış, çok geçmeden de kendi nesline mensup kimseler tarafından klasik olarak selamlanmıştı. Sonraları İtalyan edebiyatı bir hayli daraldı ama istediği anda, üstün menşenin heyecanını ve akislerini bulmak imkânını muhafaza etti. Bir şiirin, hareket noktasını, klasik kaynağını böyle yükseklerde bulması ve, meselâ bin bir güçlkle bir Malherbe'den çıkacağına bir Dante'den çıkması küçümsenecek bir şey değildir.

Fransa henüz kendini ararken yeni İtalya, klasiklerine kavuşmuş bulunuyordu; İspanya ise kendine mahsus klasikleri olduğunu sanmakta haklıydı. Filhakika, nevi şahsına münhasır bir zeka ile istisnai bir anlayış kabiliyeti olan müstait bir kaç yazar, doğar doğmaz kırılan, tekrar başlanması gereken, mücerret ve devamsız birkaç parlak teşebbüs, bir milleti edebi servet dediğimiz o sağlam ve üstün sermaye ile teçhiz etmek için kafi gelmez. Klasik mefhumu, bizzat bir milletin kendi içinde bulunan, bir bütün teşkil edip gelenek halini alan, yavaş yavaş meydana gelen, nesilden nesile geçip devam eden, sürekli ve müstakar bir şeyi icap ettirir. Fransız milleti böyle bir saadete ulaştığını ancak, XIV. Louis devrinin o güzel yıllarından sonra ürpererek hissetti;

bundan da haklı olarak gurur duydu. Hemen herkes XLV. Louis'ye bunun böyle olduğunu, mübalağalı, tumturaklı, okşayıcı bir dille söyledi, ancak sözlerinde bir nebze hakikat payı da yok değildi. Derken, tezdad dolu, can sıkıcı bir hadise oldu: Büyük Louis yüzyılının harikalarına bütün varlıklarıyla aşık olan, hatta yenilerin uğruna eskileri feda etmekten çekinmeyen kimseler, başlarında Perrault olduğu halde, karşılığın rakip ve en hararetle muarız olarak çıkanları övmek ve tebci etmek cesaretini gösterdiler. Boileau, yenileri, yani Corneille'i, Moliere'i, Pascal'i, Boileau'nun kendisi de dahil olmak üzere asrın en büyük adamlarını medheden Perrault'ya karşı bağırıp çağırarak eskileri müdafaa etti ve onların intikamını aldı. İyi kalbli La Fontaine, bu mücadelede hakim Huet'nin tarafını tutarken, unutkanlığına rağmen bizzat kendisinin de klasik olarak ortaya atılmak üzere olduğunun farkında değildi

En güzel tarif, örnek vermekle yapılır: Fransa, XIV. Louis yüzyılını yaşadıkdan, onu uzaktan temaşa etmek fırsatını bulduktan sonradır ki, hiç bir muhakemenin temin edemeyeceği bir şekilde klasik olmanın ne demek olduğunu öğrendi. Vuku bulan bir başka kargaşalığa kadar, XVIII. yüzyılda, dört büyük adamın vazdığı bir kaç güzel eserle, klasik mefhumuna birşeyler katmaktan geri kalmadı. Voltaire'in *xiv. Louis Yüzyılı'nı*. Montesquieu'nün *la Grandeur et la Decadence des Romains*'ini, Buffon'un *les Epoques de la Nature*'ünü, Jean - Jacques'in le Vicaire Savoyard'ı ile tabiat hülyalarına ve tasvirlerine ait o güzel sayfaları okuyun, sonra da XVIII. yüzyılın, unutulması imkansız bazı bölümlerinde, gelenekle tekamül hürriyetini ve istiklali uzlaştırmağa muvaffak olup olmadığını sövleyin. Ama XIX. yüzyılın başlarında ve İmparatorluk zamanında, yepyeni ve az çok serseri bir edebiyatın ilk denemeleri karşısında, ağırbaşlı olmaktan ziyade asık suratlı ve inatçı bazı insanlar için klasik mefhumunun manası acayip bir şekilde sıkışıp daraldı. Akademinin ilk sözlüğü (1694) klasik yazarı şöyle sade bir şekilde tarif ediyordu: Son derece takdir edilen ve yazdığı eserlerin konuları üzerinde salahiyeti teslim edilen yazardır. Akademinin 1835 te çıkan sözlüğü, bu tanımı biraz daha sıkıştırıyor, müpbem olan eski tarife daha kesin, hatta daha dar bir şekil veriyor. Klasik yazarı, "her hangi bir dilde örnek yazar halini alan kimse" olarak tarif edivor; mütaakip maddelerde ise *örnek* sözü, kompozisyon ve üslup için ortaya atılan *kaide* kelimesi, sanatın *uyulması* gereken *kesin kaideleri* deyimini devamlı olarak tekrar ediliyor. Klasik kelimesinin bu tanımı hiç şüphesiz öncülerimiz olan sayın akademi mensupları tarafından, *romantik* mefhumuna,

yani mevcut veya melhuz düşmana karşı yapılmıştır. Bana öyle geliyor ki, dar anlamda ve Türkerek yapılmış olan bu tariflerden vazgeçmek, zihinleri bundan kurtarmak zamanı çoktan gelip çatmıştır.

Gerçek klasiğin tanımını ben şu şekilde duymaktan hoşlanırdım: İnsan zekasını zenginleştiren, hazinesine gerçekten bir şeyler katan, onu bir adım daha ileri götüren, tereddüde yol açmadan manevi bir hakikatı keşfeden, yahut meçhul bir tarafı kalmadığı zannedilen insan kalbinde öteden beri mevcut bir ihtiraslı bulup ortaya atan, düşüncesini, müşahedesini veya buluşunu herhangi bir şekilde, bununla beraber geniş ve büyük, ince ve makul, sağlam ve tabiatıyla güzel bir şekilde açıklayan, kendine mahsus bir üslupla, ama içinde herkesin kendi üslubunu bulduğu bir üslupla, hiçbir yeni kelimeyi ihtiva etmediği halde yeni sayılan bir üslupla, aynı zamanda hem yeni hem eski olan bir üslupla, bütün çağların kolaylıkla anlayabileceği bir üslupla yazan adamdır.

Böyle bir klasik bir an için ihtilalci olabilir, hiç olmazsa öyle görünebilir; aslında ihtilalci değildir; önce etrafındakilere tahakküm ettiyse, kendisine engel olanları devirdiyse, bunu sırf, nizamın ve güzelin lehine çabucak bir müvazene kurmak için yapmıştır.

Benim, bile bile geniş ölçüde ve kalbur üstü yaptığım bu tarife, sözün kısası, mertçe yaptığım bu tarife istersek isimler de katabiliriz. Mesela ben, en başta Corneille'in *Polyeucte*, *Cinna* ve *Horace* adındaki tragedyelerini ko-yardım. Arkasından Fransız şiirinin en olgun dehası sayılan Moliere'i getirdim. Tenkid dününün kralı olan Goethe bakın ne diyor:

“Moliere öyle büyüktür ki, herhangi bir eserin tekrar okuduğumuz zaman bizi hayretler içinde bırakır. Bambaşka bir insandır o; piyesleri tragedya temas eder; hiç kimse onları taklit etmek cesaretini gösteremez. İnsan zâfının, baba ile oğul arasındaki her çeşit seygiyi yok ettiği Cimri'si, en üstün eserlerden, son derece dramatik eserlerden biridir... Bir tiyatro piyesinde aksiyonların herbiri bizatihi önemli olmalı ve daha büyük bir aksiyona doğru gitmelidir. Bu bakımdan *Tartufe*, mükemmel bir örnektir. İlk sahnede entrika ne güzel bir şekilde gözlerimizin önüne seriliyor. Daha başından itibaren her şeyin üstün bir manası var; her şey bize, çok daha önemli bir şeyle karşılaşacağımızı gösteriyor. Bu arada şunu da söyleyeyim ki, Lessing'in falan pivesinde de entrikanın gözlerimizin önüne serilişi çok güzeldir, ama *Tartufe*'ünki yeryüzüne bir kere gelir. Bu nevide en büyük olanıdır...Nasıl ki arasına büyük İtalyan üstatlarından kopye edilmiş bir resme bakarsam, Moliere'in de her yıl bir pivesini okurum”.

Klasik kelimesinin yukarıdaki tanımınının, alışık olduğumuz tanıma azıcık olsun aştığını inkar edecek değilim. Klasik kelimesinin tanımına, bütün şartlara hakim olup hemen hemen hepsini içine alan nizam, usul, itidal ve akıl şartlarını da sokarlar. M. Rover-Collard'ı övmek zorunda kalan M. Remusat diyor ki: “O, zevkteki saflığı, deyimlerdeki özelliği, cümle teşkilindeki değişikliği, ifade ve düşünceyi belirtmek hususunda gösterdiği titizliği her ne kadar klasiklerimizden almışsa da bütün bunlara verdiği çeşni, kendi öz malıdır”. Görülüyor ki burada klasik diye vasıflandırılan şey daha ziyade tenasüp ve tenevvüdü, süs ve itidaldir: umumun anlayışı da zaten budur. Bu manada mükemmel klasik, doğru gören, makul, zarif, açık olmakla beraber kuvvetli tarafı hafif tertip kapalı, asil ihtirasları olan orta derecede bir yazardır. Marie Joseph Chenier, bahtiyar tilmizlerinden biri olarak görüldüğü bu mutedil ve mükemmel yazarların şiir telakkisini şu mısralarla bakın ne güzel tebarüz ettiriyor;

*C'est le bon sens, la r_ison qui fait tout ;
Vertu, genie, esprit, talent et gont;
Qu' est. ce vertu? 'raison mise en pratique; Talent?
raison produite avec eelat;
Esprit? raison qui finement s'exprime;
Le gont n'est rien gu'un bon sens delicat; Et le genie est la raison subilme.
Herşeyi, fazileti, dehayı, zekayı ve sanat meydana getiren,
Yalnız sağduyudur, yalnız akıldır.
Fazilet nedir? Aklın tatbikatı sabasına intikali;
Sanat nedir? Parlak sözlerle ortaya atılan akıl;
Zeki nedir? Aklın ince bir şekilde ifadesi;
Zevk, ince bir sağduyudan başka bir şey değildir;
Deba ise en üstün akıldır*

Bu mısraları yazarken şair, muhakkak Pope'u, Despreaux'u ve hepsinin ustası olan Horatius'u düşünüyordu. Muhayyile ile hassasiyeti akıldan sonra tutan yeniler arasında ilk defa olmak üzere Seatigero tarafından ortaya atılan bu nazariyenin esası, asıl manasıyla Latin nazariyesidir; aynı nazariye uzun zaman ve ter cihan Fransız nazariyesi olarak da kalmıştır. Şu akıl kelimesi yersiz kullanılmaz, suistimale uğratılmazsa bu nazariyenin hakikatla ilgili tarafı olduğunu görürüz; ama suistimale uğradığı muhakkak...

Kaynak: Sainte-Beuve (Çevire; Fehmi Baldaş)

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Hümanizm, Rönesans ve Reformun Doğup Geliştiği Ortam' bölümünü tekrar okuyunuz.
2. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Hümanist Edebiyatın İlke ve Nitelikleri' bölümünü tekrar okuyunuz.
3. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz 'Klâsik Kavramının Anlamları' bölümünü tekrar okuyunuz.
4. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz klâsisizmin ilke ve niteliklerinden "Dil ve Üslûpta Mükemmelliğin Peşinde Olma" bölümünü tekrar okuyunuz.
5. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz klâsisizmin ilke ve niteliklerinden "Akıl ve Sağduyunun Rehberliğinden Şaşmama" ve "Dil ve Üslûpta Mükemmelliğin Peşinde Olma" bölümlerini tekrar okuyunuz.
6. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz klâsisizmin "Evrensel İnsan Doğasını Esas Alma" ilkesi bölümünü tekrar okuyunuz.
7. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz klâsisizmin "Nesnel Olma" ilkesi bölümünü tekrar okuyunuz.
8. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Klâsisizmin Doğup Geliştiği Ortam" bölümünü tekrar okuyunuz.
9. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz klâsisizmin "Akıl ve Sağduyunun Rehberliğinden Şaşmama" bölümünü tekrar okuyunuz.
10. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz klâsisizmin "Kuralcı Olma" ilkesi bölümünü tekrar okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Matbaanın icadı, öncesinde kolayca sahip olunması mümkün olmayan kitaba, herkesin daha kolay ulaşabilmesi imkânını getirdi. Bu gelişme, aynı zamanda bilginin daha geniş kitlelere, daha hızlı yayılmasını sağladı. Antik Çağın eserleri tercüme edilerek basıldı ve herkesin bu kaynaklara ulaşmasını kolaylaştırdı. Böylece bilgi kilisenin tekelinden kurtularak kamuya açıldı.

Sıra Sizde 2

Klâsisizmin "evrensel insan tabiatı"ndan kastı, zaman, coğrafya, kültür ve ırka bağlı olarak değişmeyen; ilk insandan beri aynı olan ve aynı kalan evrensel insan özüdür. Kişiler ve sanatkârın dışında varlığı ve gerçekliği kabul edilmiş kavramsal bir gerçekliktir. Korkaklık, kahramanlık, kıskançlık, erdemlilik, cimrilik, cinsellik, evrensel insan tabiatını oluşturan taraflardan birkaçıdır.

Sıra Sizde 3

Büyük ölçüde aynı dünya görüşü, düşünce ve estetik anlayıştan beslenen hümanist ile klâsik edebiyat arasında belirgin ortaklık veya yakınlıklar vardır. Eski Yunan ve Latin edebiyatlarını örnek almak, rasyonalist ve evrensel olmak, insanı merkez almak, giderek belirginleşen bir zevk inceliğini öne çıkarmak, bu ortaklık veya yakınlıklar arasındadır.

Sıra Sizde 4

La Fontaine metninde, öncelikle "dalkavukluk" ve "alıklık" gibi evrensel insan doğasının iki önemli yönünü ele almıştır. Hayvanlar üzerinden anlatmış olmasına rağmen "gerçek"i, "akıl ve sağduyu"nun rehberliğinde nesnel biçimde anlatmıştır. Metinde zevk vererek eğitime amacı belirgindir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aristoteles. (1983). **Poetika**. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cevizci, A. (1999). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Göker, C. (1982). Fransa'da Edebiyat Akımları, Ankara: DTCF Yayınları.
- Kabahasanoglu, V. (1977). **Batı Edebiyatı II**. İstanbul: Toker Yayınları.
- Kantarcioğlu, S. (1993), **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**. Ankara: Gazi Ü. Yayınları.
- Meriç, C. (1980). **Kırk Ambar**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Shakespeare. (1974). **Hamlet**. (Çev. S. Eyüboğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Saint-Beuve. (1990). **Pazartesi Konuşmaları**. (Çev. F. Baldaş). İstanbul: MEB Yayınları.
- Yetkin, S.K. (1967). **Edebiyatta Akımlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Alkan, E. (1995). **Şiir Sanatı**. İstanbul: Yön Yayınları.
- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kabaklı, A. (1978). **Türk Edebiyatı**. C.I. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kaplan, R. (1983). "Klâsikler Tartışması". **Türkoloji**. C.XI. S.1. Ankara.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Kudret, C. (1980), **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Moran, B. (1983). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: Cem Yayınları.
- Perin, C. (1942). **Fransız Romantizmi**. Ankara: DTCF Yayınları.
- Sevük, İ.H. (1940). **Avrupa Edebiyatı ve Biz**. C.I. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977-1990). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yusuf Şerif. (1935). **Muhtasar Avrupa Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Devlet Matbaası.

4

Amaçlarımız

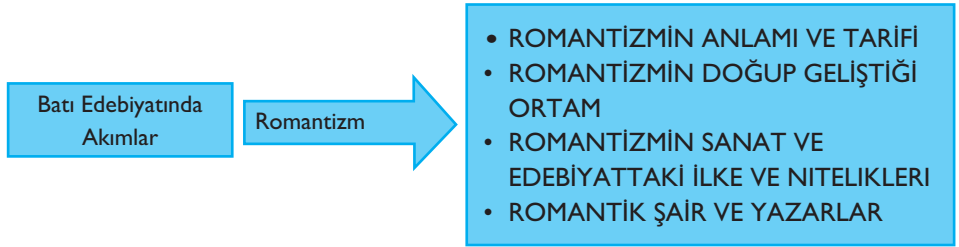
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Romantizm ve romantik kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Romantizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümleyebilecek,
- Romantizm akımının temel ilkeleri ile romantik edebiyatın belirgin niteliklerini açıklayabilecek ve belli başlı romantik şair ve yazarları sıralayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- | | | | |
|-------------|----------|---------------|-----------------|
| • Romantizm | Romantik | • Duygu Okulu | Duygu Tecrübesi |
| • Hürriyet | Doğa | • Öznellik | Bireysellik |
| • Lirizm | Egzotizm | • Duygusallık | Kutupluluk |

İçerik Haritası



Romantizm

“ROMANTİZM”İN ANLAMI VE TANIMI

“Romantizm” köken olarak “romance” kelimesinden gelmektedir. “Romance”, Roma İmparatorluğunda halkın konuştuğu ve Lâtincenin bozulmuş hâli olan konuşma dilidir. Zamanla “romance”, halkın ilgi duyduğu olağanüstülüklerle dolu, doğa güzelliklerinin anlatıldığı şiir ve nesir türü eserlerin bu niteliğini belirten sıfat olmuş ve söz konusu nitelikler için kullanılmaya başlanmıştır. Bu sebeple *romantik* kelimesinin ilk anlamı, “*eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri çağını hatırlatan şey*”dir. Rasyonalizmin söz konusu olduğu XVIII. yüzyılda, kelimenin anlamında belli bir kayma olmuş ve “*gerçek dışı, bayalî, duygusal*” anlamında kullanılmıştır.

Romantik kelimesini bugünkü anlamına yakın bir biçimde ilk kullanan kişi ise J. J. Rousseau’dur. Rousseau, bir eserinde Bienne Gölü’nden bahsederken buranın “romantik bir yer” olduğunu söyler. Fransız Akademisi de bundan hareketle kavramı 1789’da, “*Romantik, umumiyetle insana şiirlerdeki ve romanlardaki manzaratları tabiiyül ettiren yerlere denir.*” (Perin, 1942, s.11) şeklinde tarif etmiştir. Belli bir duyuş ve davranış tarzını ifade eden romantizm, Türkçede “*coşkuculuk/coşumculuk*” olarak karşılanmışsa da daha çok orijinal hâliyle kullanılmış/kullanılmaktadır.

Romantizm, XIX. yüzyılın başından ortalarına kadar olan yarım yüzyıllık dönemde hemen hemen bütün Avrupa’da hâkim olan bir sanat/edebiyat akımıdır. Bununla birlikte romantizmin başlangıcını, İngiltere’de XVIII. yüzyılın başlarına; Almanya’da ise aynı yüzyılın ortalarına kadar götürmek mümkündür. Daha sonraki yıllarda Fransa ve diğer Avrupa ülkelerine sıçrayan romantizm, XIX. yüzyılın başından itibaren sanat/edebiyat dünyasına hâkim olmaya başlamıştır. Böylece romantizm akımı, güzel sanatların diğer kollarının (mimarî, heykel, resim, musiki) yanı sıra, edebiyatın bütün dallarına (şiir, roman, hikâye, tiyatro) nüfuz etmiş; onun belirlediği sınırlar veya özellikler içinde pek çok eser yazılmıştır. Bununla birlikte, genel çerçevede bakıldığında bütün Batı toplumlarının sanatlarında yüzde yüz aynı değer ve niteliklere sahip tek bir romantizmden bahsetmek zordur. Farklı tesirler, farklı sosyal ve kültürel şartlar, farklı anlayışlar, ister istemez farklı romantizmleri (Fransız romantizmi, Alman romantizmi, İngiliz romantizmi vb.) gündeme getirmiştir. Çünkü romantizmin başlangıçta herhangi bir bildirisi yoktur. Bu sebeple akımın tarihinde ülkeler arası yüzde yüz ortaklık olmadığı gibi, ilkelerinin sanat/edebiyat eserlerine yansımada da birebir ortaklık söz konusu değildir.

Kısacası **romantizm**; Fransız İhtilâli ortamında klâsisizmin kuralcılığı ve akılcılığın tepki olarak doğan; insanın duygu tecrübesini, sanatkârın bireyselliği ve melankolik duyarlılığını, duygusal din anlayışını, doğaya yönelmeyi esas alan; her türlü bürriyeti, yerlilik ve millîliği savunan; lirik, duygusal olmasıyla dikkati çeken ve XIX. yüzyılın ilk yarısında Batı'da hâkim olan sanat/edebiyat akımıdır.

SIRA SİZDE



Romantizm rasyonalizmin bir uzantısı olarak ele alınabilir mi? Neden?

ROMANTİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Romantizmin doğuşunda son derece önemli rol oynayan sosyal hâdise, hiç şüphesiz **Fransız İhtilâli**dir (1789). Bu sebeple klâsisizm, nasıl mutlak monarşi döneminin eseri ise, romantizm de tam bunun zıddı durumundaki hürriyet, eşitlik, demokrasi arzularının eseridir. Çünkü Batı'da hümanizmden itibaren kendi değer ve kimliğinin farkına varmaya başlayan birey, bunu topluma kabul ettirme mücadelesi içinde olmuş ve bu alanda her gün yeni başarılar kazanmıştır. Bu durum, sosyal sınıflar için de geçerlidir. Aristokrat ve ruhban sınıfı arasında kendine bir yer edinmek isteyen ve bunun mücadelesini vererek önemli başarılar elde eden burjuva sınıfı, sosyal hareketliliğin en belirgin sonucudur. Elbette ki böyle bir gelişme, toplumların sosyal, siyasî ve ekonomik hayatlarını derinden etkilemiştir. Sosyal, siyasî ve ekonomik hayatın imtiyazları artık bir avuç aristokrat ve ruhban sınıfının elinde değildir. İşte Fransız İhtilâli bu tür bir gelişmenin radikal sonucudur.

Fransız İhtilâli, sadece Fransa'da değil, bütün Avrupa'da ve hatta zaman içinde bütün dünyada derin yankılar uyandırmış bir sosyal harekettir. Taşdığı hürriyet, eşitlik, kardeşlik, adalet fikirleri ile pek çok sosyal, siyasî ve kültürel gelişme ve değişmeye zemin hazırlamış; bir anlamda toplumların mevcut sosyal yapılarını alt üst etmiştir. Milletleşme olgusunun belirgin bir şekilde ortaya çıkması; dolayısıyla her toplumun kendi kimliği ve tarihine dönmesi de bu ortamda gerçekleşmiştir.

Fransız İhtilâli, birtakım olumlu gelişmelere zemin hazırlamakla birlikte, maddî-mânevî, bireysel-toplumsal bir yığın sıkıntılar, acılar ve buhranlara da sebep olmuştur. Özellikle ihtilâlin sarhoşluğu geçtikten sonra, vaat edilenlerin veya beklentilerinin gerçekleşmediğini veya öyle pek çabuk ve kolay gerçekleşmeyeceğini görüp idrak eden (öncelikle Fransız) Batı insanı, derin bir sosyal, dinî, kültürel huzursuzluk ve kötümserlik çukuruna düşmüştür. Artık ne eleştirilen düne dönmek mümkündür, ne de yarınların aydınlık olacağına ümit bağlamak. Kısacası; "asrın hastalığı" (mal du siècle) olarak isimlendirilen hayattan bıkkınlık, kötümserlik, melânkoli, ruhsal bunalım, ihtilâlde alt üst edilen değerler karmaşasının ürünüdür. Böyle bir bunalım ortamı, romantizmin yeşermesi için olumlu bir zemin olur.

Romantizmin doğuşundaki bir başka etken Batı'da Aydınlanma Çağı ile birlikte matbaa ve baskı imkânlarının hızla gelişerek okuyucu kitlesinin genişlemesi ve değişmesine zemin hazırlamış olmasıdır. Sanat/edebiyat, klâsik dönemde olduğu gibi, sadece aristokrasinin, sarayın, akademinin ve birtakım mahfillerin belirleyici dar zevk çemberine mahkûm değildir artık. Üstelik ihtilâlin fikir birikiminden şu veya bu ölçüde beslenmiş bir sanatkârdan böyle bir tavır da beklenemez. Değişip genişleyen okuyucu kitlesi sebebiyle sanat ve sanatkâr, onlara yönelmekte, onların zevkini esas almakta ve onlar tarafından değerlendirilmektedir. Kısacası sanat/edebiyat, daha geniş halk kitlelerine yönelmek, onların dili olmak durumundadır.

İşte tam bu noktada romantizmin doğuş zeminini hazırlayan bir başka faktörle karşılaşırız: Mevcut sanat/edebiyatlara veya sanat/edebiyat anlayışlarına duyulan tepkiler. Tepkilerin en büyüğü, uzun zamandır varlığını sürdüren klâsisizmin git-

tikçe artan ve sanatkârın hürriyetini kısıtlayan kuralcılığı, katı akılcı tutumu, millîlikten uzak tavrı, sun'ileşen dil ve üslûbunadır. Söz konusu tepkilerin bir kısmı da, Aydınlaşma Çağının rasyonalizmine yönelmiştir. Bu tepkilerin arkasında da, bilim ve aklın üstünlüğü ve otoritesine sınır getirme, bireyin hürriyetine önem verme, insanın duygu dünyasının sınırlarına eğilip kalbinin istek, arzu ve hayallerini gündeme getirme, doğaya yönelip onun güzellik ve zenginliklerini tanıma istekleri vardır.

Söz konusu tepki, istek ve arayışlar, zaman içinde belli bir güce ulaşmış şekillenmeye; ardından da çeşitli sanat eserlerine yansımaya başlar. Meselâ İngiltere'de klâsizmle karşı XVIII. yüzyılın başında oluşan ilk tepki hareketi, Anthony Ashley Cooper'in kurucusu olduğu **Duygu Okulu**, aynı zamanda romantizmin oluşmasına zemin hazırlayan ilk ciddi harekettir.

Duygu okulunun görüşleri şu şekilde özetlenebilir:

- İnsan, dış dünya ile ilgili bilgilerinde, duyularıyla elde ettiği izlenimlerine çok şey borçludur. Duyularla edinilen bu izlenimler, akıl tarafından sistemleştirilip bilgiye dönüştürülür. Bilgi edinmede, insan aklının en önemli meleke olduğu inkâr edilemez; ancak bu konuda her şeyi sadece akılla izah etmeye kalkışmak doğru değildir. Üstelik akıl, insanın iyi ve kötüyü ayırt etmesinde etkisizdir. İyi ve kötünün belirlenmesinde duygusal ve ahlâkî değerler çok daha önemli ve etkindir. Sanatın özü insan tecrübesidir. Bu tecrübeye duygu, düşünceden daha evrensel ve daha önemlidir.

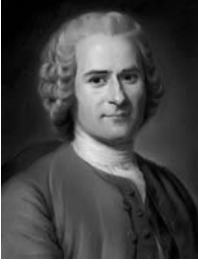
- İnsan doğuştan iyidir. Yeryüzündeki kötülüklerin kaynağı; doğadan kopmuş medeniyet, şehirleşme, materyalizm ve insan doğasına ters düşen çağdaş eğitim sistemleridir. Böyle bir ortamda kalp-dimağ dengesini kaybeden insan, manevî değerlerini de kaybetmiştir. Kurulu düzene, insanın içinde doğduğu sosyal ve kültürel değerlere karşı çıkan duygu okulu, insanın mutlak anlamda iyi olan doğaya dönmesini savunur. Çünkü doğa da, insan gibi, mutlak manâda iyidir; Tanrı'nın tapınağıdır. Aslında doğada kusursuz bir denge vardır ve doğa çokluk ve çeşitlilikten oluşmuş teklifiyle ahengin ta kendisidir. İnsan da kendi ruhunda kalp-dimağ dengesini kurmalıdır ki, Tanrı'yı bulabilsin, huzura erebilsin, ahlâk duygusuna sahip olabilsin. Yukarıda özetlenen düşüncelere sahip olan Duygu Okulu mensupları, mevcut sosyal düzene, bu düzenin kurumlarına karşı çıkarken hayvanlara karşı bir yakınlık ve sevgi duyarlar.

Kısacası; duygu okulu, temelde kalp-dimağ dengesini esas alarak insan gerçeğini duygu tecrübesine indirgemekte; böylece klâsizmin fikir tecrübesine indirgelediği insan gerçeğine antitez oluşturmaktadır (Kantarcioglu,1993, s.84).

Öte yandan Fransa'da Marivaux, 1718-1725 yılları arasında klâsik trajedi ve komediden de faydalanarak aşk, kıskançlık, hayal kırıklığı gibi duygu tahlilinin esas olduğu ve **duygusal komedi** diye isimlendirilen tiyatro eserleri kaleme alır. Yine aynı yüzyılın başında Madame de la Fayette ve Marivaux, **duygusal roman** türünde eserler verirler. 1750'den sonraki tarihlerde genişleyip güçlenen duygusal akımın çok önemli bir başka temsilcisi J.J. Rousseau'dur. Rousseau, eserlerinde (*Emile*, *Toplum Sözleşmesi*, *İtiraf*, *Yalnız Gezenin Hayalleri*) bireyselliği ve doğayı gündeme getirir. Ardından onun takipçisi Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* adlı romanıyla, doğa duygusunu ve temasını güçlendirir; **egzotizmi** edebiyata sokar. 1800'lerden itibaren de Chateaubriand ve Madame de Steal, gerek sanat eserleri gerekse yeni fikirleri ile romantizmi hazırlayan sanatkârlar olurlar. Söz konusu gelişmelere rağmen romantizmin Fransa'da sanat dünyasına hâkim olması, biraz geç gerçekleşir. Çünkü klâsikler, hâlâ direnmektedirler. Victor Hugo'nun etrafında toplanan romantikler, onun *Cromwel Önsözü* (1827) ve ardından gelen *Hernani* (1830) adlı tiyatrosu ile kesin zafere ulaşırlar.

Egzotizm nedir? Bir eserde uzak, yabancı ülkelerle ilgili olayları, kişileri, yöresel görüşleri yansıtmaya, yabancılaşma

İngiltere’de Byron, Shelley, Keats, Walter Scott; Almanya’da Schlegel Kardeşler, Fichte, Schelling, Tieck ve Goethe, Amerika’da Poe Fransa’dan daha önceki tarihlerde duygusal akımı ülke ve sanatlarında başlatmışlar ve bu paralelde önemli eserler vermişlerdir.



J.J. Rousseau 1712-1778

Romantizmin düşünce temeline baktığımızda ise, karşımıza **Diderot** (1713-1784), **Montesquieu** (1689-1755), **Voltaire** (1694-1778), **J.J. Rousseau** (1712-1778) gibi XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı filozofları çıkar. Adı geçen filozoflar, yüzyıl boyunca Fransız İhtilâlini ortaya çıkaran fikrî ve felsefî zemini hazırlamışlardır. Bu zeminde yeşeren romantik felsefe, Aydınlanma Çağının katı ve kuru bilimciliği, analitik akılcılığı yerine estetik bir bakış açısı getirerek duygu ve sezgiyi ön plâna çıkarmıştır. Ona göre, gerçekliği parçalayan ve anlaşılmaz hâle getiren aklın bütün tahlilleri yapaydır. Bu sebeple romantik felsefede “rasyonel analiz ya da deneysel araştırmanın yerini sezgiyle ve duyguyla beslenen güven, bilimin yerini doğa felsefesi alır. Romantikler Aydınlanma çağının kuru akılcılığına şiddetle karşı çıkıp doğanın gizlerine, bilim adamının matematiko-fiziksel yöntemleriyle değil de, yaratıcı coşum yoluyla nüfuz edilebileceğini savunmuş ve sonsuzluğa erişmenin yolları olarak, aşkı, doğaya tapmayı, dinî tecrübeyi ve artistik yaratıcı faaliyeti göstermişlerdir” (Cevizci, 1999, s734).

Sonuç olarak, toplumların sosyal vicdanlarında doğan ve onun estetik yansıması olan romantizmin tarihi ile ilgili şunu söylemek mümkündür: XVIII. yüzyılın başına kadar varlığını sürdüren klâsisizm, bu yüzyılın başından itibaren yerini adım adım -özellikle İngiltere’de- romantizme bırakmaya başlamıştır. Belirtilen yüzyılın ortalarına doğru da Almanya’da görülmeye başlayan romantizm, Fransız İhtilâlinin den sonra hem sahasını genişletmiş hem de gücünü arttırmış; XIX. yüzyılın başından itibaren de kesin hâkimiyetini ilân etmiştir. XIX. yüzyılın başına kadar olan dönem, romantizmin tarihinde **Romantik Devir Öncesi** (Pre-romantic Period) olarak isimlendirilir.

SIRA SİZDE



2

Romantizm duyguları temel alan ve ihtilâl ortamında gelişen bir akım olduğuna göre, romantik dönemde üretilen eserler hangi tipik özellikleri taşıyabilirler?

ROMANTİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Hürriyet İsteği: Büyük ölçüde Fransız İhtilâlinin sosyal, siyasal, kültürel ve felsefî ortamının sanat/edebiyat alanındaki yansıması olan romantizm akımının ilk özelliği ve ilkesi hürriyettir. Nitekim büyük romantik Victor Hugo, romantizmi, “Edebiyatta olan Fransız İhtilâli’dir.” veya “Edebiyatta liberalizmden başka bir şey değildir.” şeklinde değerlendirir. Yani mevcut düzen, kurum ve anlayışlara isyan ve hürriyet isteği. Sanat/edebiyatta klâsisizme tepki olan romantizm, sanatkârın kalemi, hayal dünyası, yaratıcı gücü ve duygularına getirilebilecek hiçbir kısıtlama, sınırlama ve kuralı kabul etmez; aksine ona kesin bir hürriyet verir. Bu tavır, aynı zamanda sanata getirilmiş veya ileride getirilebilecek olan her türlü kısıtlama, sınırlama ve kurala karşı da bir isyan demektir. Hugo, bunu açıkça ilân eder:

“Şiirde iyi veya kötü konular değil sadece iyi ve kötü şairler vardır. Kaldı ki her şey konudur; her şey sanatla ilgilidir; her şeyin şiire girmek hakkıdır. Sanatın dizginlerle, kelepçelerle, ağız tıkaçları ile işi yok! O size: “Yürü!” diyor ve sizi yasaklanmış meyvesi bulunmayan o büyük şiir bahçesine salıveriyor. Zaman da, mekân da şairlerin. Şair istediği yere gitsin, hoşuna gideni yapsın; kanun budur... Şair özgürdür” (Yetkin, 1967, s.98).

“Kuramlara, şiir ilkelerine ve sistemlere çekici indirelim. Sanatın gerçek yüzünü maskeleyen bu eski alçıları alaşağı edelim. Ne kurallar ne de ölçüler yoktur” (Göker, 1982, s.32).

Romantikler, hürriyet konusunda o kadar ileri giderler ki, klâsisizmin belirlediği edebiyat türlerinin ayrımını bile reddederler. Onların sanat dünyasına hâkim oldukları dönemde *trajedi* ve *komediden* başka *dram* türünün ortaya çıkıp büyük rağbet bulması, *şiir* ile *nesir*'in birbirine yaklaştırılması ve *romanın* büyük değer kazanması, bunun açık ispatıdır.

Kısacası romantikler bağlı buldukları Tanrı, doğa ve insan düşüncesinin sonucu, gerek sanatta gerekse sosyal hayatta isyankâr ve ihtilâlcidirler. Ne sanattaki mevcut değer ve düzeni ne de toplumun değer ve kurumlarını kabul ederler. Bütün değerleri yıkarak bunların yerine insan tecrübesinden doğmuş yeni değerler koymaya çalışırlar. Bu açıdan romantizm, her türlü doğmaya karşı bir tecrübe doktrindir; bu doktrinde de toplum değil, birey esastır. Kantarcıoğlu bu durumu şöyle açıklar:

“Batı edebiyatlarında romantizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve köktenci ferdiyetçiliktir. XIX. yüzyılda romantik akımla insan, evrenin merkezi olmuş, Tanrı merkezli evren fikri yıkılmış, insan ablâkî değerlerin hem kaynağı hem de ölçüsü olmuştur. XIX. yüzyılın romantizmi, kültür ve medeniyette Hristiyanlık sentezini yetersiz bulup neoplâtonik felsefeyi kendisine mit olarak seçmiş mistik bir akımdır. Ancak romantikler, nihâî gerçeği öğrenmede sezgiyi seçmekle beraber, maddeyi ve insan hayatını inkâr etmemişlerdir. Klâsik dinlerin cennet ve cebennem kavramlarını zaman ve mekâna taşıyan romantikler, mistik oldukları hâlde, edebiyatta insanı tanrılaştıran ilk dünyevî akımın öncüleri olmuşlardır”(Kantarcıoğlu, 1993, s.82-83).

İnsanı ve Sanatkârı Merkeze Alma: Romantizm, insanı akli ve duygusu ile bir bütün olarak kabul etmiş, onun çeşitli melekeleriyle kavradığı gerçeğin bütünü sanat/edebiyatın özü yapmak istemiştir. Zira romantiklere göre, değerlerin kaynağı ve ölçüsü insandır ve insan evrenin merkezidir.

Romantik sanatkâr, eserinde ifade edeceği gerçeği duyuları, duyguları, zekâsı, akli, sezgisi ve hayal gücüyle; yani bütün benliğiyle kucaklamaya çalışır. Böyle bir gerçek, en nesnel gerçektir. Bir başka ifadeyle, romantiklere göre sanat/edebiyatın özü, dinamik bir oluş içindeki insanın duygu ve ihtirasları; insanın duygu tecrübesidir. Sanat/edebiyat, coşkun duyguların sükûnet içindeki tefekküründen doğar. Söz konusu duygu ve ihtiraslar, öncelikle bireyseldir ve sanatkâra aittir. Ancak bu bireysellik, onun evrensel olmasını engellemez.

Böyle bir anlayış, romantizmde sanat ve sanatkârın değerini görülmemiş bir biçimde yüceltilmesine sebep olmuş; sanatkâr sanatın merkezine yerleştirilmiştir. Coleridge'ye göre şair; “Zamanla ebediyetin kesiştiği imtiyazlı anları yaşayan, bu anlarda ruhunun bütün melekelerini ve onların kazandırdığı çeşitli ve birbirine zıt tecrübe unsurlarını ahenkli bir bütün içinde ve hiyerarşik bir düzende birleştirebilen bir kişidir. Şair, duyu organları, duyguları ve zekâsıyla edindiği ferdi tecrübeyi, akli, sezgisi ve hayal gücüyle kavradığı evrensel tecrübeyi Tanrı'nın tekliğine erişip ilâhî aşkı yaşadığı zaman, organik bir bütün olan şiirde ifade edebilen kişidir” (Kantarcıoğlu, 1993, s.99). Shelley ise şaire çok daha yüce bir mevki vererek onu toplumun lideri veya peygamberi düzeyine yükseltir.

Romantiklere göre çokluktan oluşmuş organik bir bütünlük olan sanat bir yaratmadır. Bu sebeple onlar, sonradan eğitim ve çalışma yoluyla elde edilen yeteneklerden ziyade sanatkârın doğuştan getirdiği yaratıcı dehaya önem verirler.

İnsanın Duygu Tecrübesini Önemseme: Yukarıda belirtildiği gibi, dinamik bir oluş içindeki insanın duygu ve ihtiraslarını veya insanın duygu tecrübesini sanat/edebiyatın özü olarak kabul eden romantizm, sanat/edebiyatın amacını da bu nokta üzerinde yoğunlaştırır. Hür sanatkâr, merkeze kendi 'ben'ini koyarak, insanın duygu tecrübesini, bu tecrübeden elde edilen yeni değerleri sanatın imkânları içinde dikkatlere sunacaktır.

Romantizm, aklın kesin hâkimiyeti ve sanatkâra rehberliğini kabul etmez. Çünkü böyle bir tavır, insan gerçeğinin duygu, his yönünün inkârı demektir. Hâlbuki asıl insan gerçeği, çoğu zaman dışarıdan alınan ve şartlara göre değişebilen fikirlerde değil, ruhun derinliklerinden, belki zaman zaman bilinçaltından gelen ve kolay kolay değişmeyen duygulardadır.

Bu noktadan baktığımızda, klâsisizm ile romantizm arasındaki temel farkın, klâsisizmde insanın fikir tecrübesinin, romantizmde ise duygu tecrübesinin ön plâna çıkmış veya çıkarılmış olduğudur. Romantizm, akıl-duygu ikilemi arasında klâsisizm ve duygu okulunun aşırılıklarını törpüleyerek orta bir yol üzerinde karar kılar. Yani ne duygudan yoksun düşünce ne de düşünceden yoksun duygu tercih edilir. "*Düşünüyorum ve hissediyorum, öyleyse varım*" yargısı, romantizmin temel ilkesidir. Üstelik bu duygu, klâsisizmde olduğu gibi, herkese ait genel bir duygu değil, özel bir duygudur ve sanatkâra aittir. Unutulmamalıdır ki, romantizmde insanı sanatkâr seviyesine yükselten değer, onun herkesten farklı olan duyguları veya duyarlılığıdır. Böylece romantizm soyutun yerine somutu; genelin yerine özeli koymuş olur.

Söz konusu genel düşünceye rağmen romantik eserlerde duygunun bir hayli öne çıktığı görülür ve romantik sanat âdeta duyguların dili olur. Çünkü romantikler, eserlerinde büyük ölçüde bireysel ve bireyselci kalmışlar; sanatın okuyucu/seyirci/dinleyici ile olan ilişkisini gittikçe gevşetmiş ve koparmışlardır. Zira onlar, bir dâhi, hatta bir peygamber vehmi içinde sanatını yaratma çabası veririrken kendisiyle sınırlı kalmış, başkalarını ve toplumu önemsememişlerdir.

Kötümser, Marazî ve Melânkolik Duyarlılık: Romantizmin duygusallığı çoğu zaman hüznü ve melânkoliktir. Aşırı bir hassasiyete sahip olan romantik sanatkâr, gerek kendi iç dünyası ve hayata bakışta gerekse dış dünya ve doğaya bakışta çok belirgin olarak melânkolik ve kötümserdir. Bundan dolayıdır ki, romantik "şiirin rengi daima sarıdır. Bu şiirde baharın yeşilliğinden çok sonbaharın sararmış yapraklarının, tan kızılığının yaşama sevinci veren türkülerinden çok akşamın hüznü ezgilerini duyarız. Bu şiirde göze çarpan ışık değil gölgedir"(Yetkin, 1967, s.31).

Alfred de Musset, bu konuda şunları söyler:

"Romantizm, ne klâsiklerin üç vabdet nazariyesini hakir görmek, ne komikle trajîğin birleşmesi, ne de herhangi başka bir şeydir; bir kelebeğin kanadını beybude yere yakalarsınız, çünkü bu kanadı vücuda getiren tüyler parmaklarımızın arasında eriyiverir. Romantizm ağlayan bir yıldızdır, romantizm inleyen rüzgârdır, romantizm ürperen gecedir... Romantizm beklenmeyen bir parıltı, hasta bir sermestîdir" (Perin, 1942, s.10).

Romantizmdeki melânkoli ve hüznün temel sebebi, insanın tutunduğu bütün sosyal, ahlâkî, tarihî, manevî değer ve kurumları, ihtilâlde kendi eliyle yıkması; ihtilâlin sarhoşluğu geçtikten sonra da derin bir boşluk ve yalnızlığa düşmesindedir. Özellikle onların inandığı Hristiyanlık dogmatik olmaktan çok duygucudur. Din, bedeninin ölümlü, ruhun ölümsüz olduğunu söyler. Her şeyin sonsuz bir yokluğa doğru gittiğini gören ve inanan sanatkâr, büsbütün şaşırarak çaresiz kendi iç dünyasına sığınır; içindeki bu ince sızıyı dindirip kendisini mesut edecek hayalî

beldeler arar. Bu noktada gündeme gelen **kaçış teması**, romantik edebiyatın bir başka özelliği olarak karşımıza çıkar. İçinde yaşadığı toplumla doğru dürüst bir diyalog kuramayan romantik sanatkar, çoğu zaman hayalî beldelere, ıssız yerlere, tarihe ve doğaya kaçar. Egzotik nitelikleriyle Doğu, romantiklerin (Byron, Hugo, Musset, Flaubert) eserlerinde geniş yer tutar. Romantizmle birlikte tarihî romanın önem kazanmasının sebebini, söz konusu kaçış arzusunda aramak gerekir. Kısacası romantik sanatkar, “boşlukta çırpınan, ne istediğini bilmeyen, bazen kendinden çıkmağa, kaçmağa çalışan; bazen kendinde bütün evreni eritmeğe çabalayan bir ruhun sefaleti” (Yetkin, 1967, s.32) olarak açıklanabilecek asrın hastalığına yakalanmıştır. O kadar ki, zaman zaman **ölüm** veya **intihar**, biricik kurtuluş yolu olarak görülür. Nitekim pek çok romantik (Chateaubriand, George Sand, Gerard de Nerval) hayatlarında bu yolu denemekten çekinmemişlerdir.

Böyle bir ruh hâli, romantik sanatkarın hayatı ve olayları sürekli bir zıtlık (beden-ruh, ideal-gerçek, hürriyet-esaret, hayat-ölüm, imkân-imkânsızlık, vb.) içinde algılamasına sebep olur. Nitekim romantik eserlerin belirgin özelliklerinden biri, **kutupluluk**'tur. Güzel ile çirkin, iyi ile kötü, günah ile sevap, doğru ile yanlış, hayat ile ölüm, hürriyet ile esaret gibi pek çok zıtlık, pek çok eserin asıl kurgusunu oluşturur.

Aşağıdaki şiir romantik dönemin Amerika'daki öncülerinden Edgar Allen Poe'ya aittir. Şiirde romantik dönemin hangi özellikleri belirgindir?



ANNABEL LEE

Edgar Allan POE
Senelerce, senelerce evveldi;
Bir deniz ülkesinde
Yaşayan bir kız vardı, bileceksiniz
İsmi Annabel Lee;
Hiçbir şey düşünmezdi sevmekten
Sevmekten başka beni.

O çocuk, ben çocuk, memleketimiz
O deniz ülkesiydi.
Sevdalı değil karasevdalıydık
Ben ve Annabel Lee;
Göklerde uçan melekler bile
Kıskanırdı bizi.

Bir gün işte bu yüzden göze geldi,
O deniz ülkesinde,
Üşüdü rüzgârından bir bulutun
Güzelim Annabel Lee;
Götürdüler el üstünde
Koyup gittiler beni.
Mezarı oradadır şimdi,
O deniz ülkesinde.



Romantik dönemin
Amerika'daki öncülerinden
Edgar Allen Poe 1809-1849

Biz daha bahtiyardık meleklerden
 Onlar kıskandı bizi,
 Evet! Bu yüzden, şahidimdi herkes
 Ve o deniz ülkesi
 Bir gece bulutunun rüzgârından
 Üşüdü gitti Annabel Lee.

Sevdadan yana kim olursa olsun,
 Yaşça başça ileri,
 Geçemezlerdi bizi;
 Ne yedi kat göklerdeki melekler,
 Ne deniz dibi cinleri,
 Hiçbiri ayıramaz beni senden
 Güzelim Annabel Lee.
 Ay gelip ışı, hayalın erişir
 Güzelim Annabel Lee.
 Bu yıldızlar gözlerin gibi parlar
 Güzelim Annabel Lee;
 Orada gecelerim, uzanır beklerim
 Sevgilim, sevgilim, hayatım, gelinim
 O azgın sahildeki
 Yattığın yerde seni.
 Çeviren: Melih Cevdet ANDAY

Bireysel ve Lirik Olma: Yukarıdaki ilkelerden de anlaşılacağı gibi, romantizmde bireysellik esastır ve romantik sanatkar bireyseldir. Romantik sanat, temel gücü ve kaynağını sanatkarının kendi duygu, heyecan, hayal, ümit, bedbinlik ve dış dünya karşısındaki intiba ve tepkilerinden; daha açık bir ifadeyle, zihninden ziyade kalbi ve duygularından alır. Merkez, hep sanatkarın kendi ‘ben’idir. Bu ben elbette ki romantik bir kimliğe sahiptir. Dolayısıyla sanatkar eserinde çok büyük ölçüde kendi ruhu üzerine kapanır; onun ihtirasları, özlemleri, kırılışları, çatışmalarını tahlil eder. Nitekim Lamartine, “Şiir kişisel, derin düşünceye ve hayal gücüne bağlı olacak, özellikle içten ve derinden gelecektir” (Göker, 1982, s.33) der. Romantizmin kuramcısı Eugene Veron ise bu konuda şunları söyler: “Kısacası eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler” (Moran, 1983, s.83).

Romantiklere göre, sanatkar öznel olduğu ölçüde nesnel olabilecektir. Ancak romantiklerin çoğu, iddia ettikleri gibi, insanın bireysel ruh tecrübesinden evrensel ruh tecrübesine ulaşamamış, kendileri ile sınırlı kalmışlardır. Böylece romantizmle birlikte, klâsik dönemin “epik şiir”i değerden düşerken tahta “**lirik şiir**” oturmuştur.

Aynı yaklaşım eserlerine konu edindikleri insanda da karşımıza çıkar. Yani onlar, hikâye, roman ve tiyatrolarında ‘tip’i değil, ‘**karakter**’i tercih ederler. Çünkü önemli olan herkese benzeyen genel insan (tip) değil, özellikle duygu itibarıyla bireysel olan ve başkalarına benzemeyen insan (karakter)’dir.

Bununla birlikte romantiklerin veya bazı romantiklerin yer yer toplumcu oldukları da söylenebilir. Ancak onların toplumculuğunu klâsisizm ve diğer akımlardaki (realizm, natüralizm vb.) veya genel manâdaki toplumculukla karıştırmamak gere-

kir. Romantik kişiliklerinin imkân verdiği ölçüde hayata ve topluma yönelen romantikler, Fransız İhtilâlinin getirdiği fikirleri savunur ve bunların toplum hayatına mal olmasını isterler. Toplumun sahip olduğu problemler üzerinde durur, gördükleri olumsuzlukları eleştirirler. Özellikle zavallılara, fakirlere, kimsesizlere, sakatlara yönelen merhamet ve acıma duygusu şeklinde somutlaşan bu toplumculuk, 1830'lu yıllara doğru daha belirgin bir hâl alır. Aynı zamanda onlar, toplumun geçmişine ve geçmişin değerlerine büyük ilgi duyarlar. Bununla birlikte sanatın/edebiyatın amacı, yazar veya okuyucuya, gerçek hayatın vermediği bambaşka bir dünya sunmaktır.

Yeni Keşfedilen Doğaya Yönelme: Romantizmin ihmal edilemeyecek bir başka önemli tarafı, “doğa”ya bakışları; ona verdikleri değer ve anlamdır. Romantikler, gerek doğaya verdikleri anlam ve önem gerekse eserlerinin içeriğindeki yoğunluk bakımından, sanat/edebiyata yeni bir doğa anlayışı kazandırdıkları gibi, doğaya dönüş sürecini de başlatmış oldular. Burada romantizmin doğa kavramına yüklediği anlam ile klâsiklerin yükledikleri anlamın farklı şeyler olduğunu belirtmek isteriz. Klâsikler için “*insan rubu, mizacı, psikolojisi*” demek olan doğa, romantikler için “*dış dünya, doğa*” anlamındadır.

Doğa, öncelikle hemen hemen bütün romantiklerin ve romantik edebiyatın ortak ve temel konularından birisidir. Onlar, bıkmadan usanmadan doğaya yönelir; kırları, ormanları, ağaçları, çiçekleri, kuşları, hayvanları eserlerinde anlattılar. Çünkü doğa, medeniyetin şehre getirdiği çirkinlikler karşısında, eşsiz güzelliklere sahip bulunmaz bir ilham kaynağıdır.

İkinci olarak romantikler, sadece doğanın güzelliği veya ihtişamını anlatmakla yetinmediler; doğayı yeniden keşfettiler. Doğaya sanki dünya yeni yaratılmış, onlar da ilk görenlermiş gibi, yepyeni bir ilgiyle yöneldiler. Hayal gücünün yardımı ile doğanın gözle görünmeyen özünü, ruhunu yakalamaya çalıştılar; onu yeniden yorumladılar. Çünkü onlara göre doğa, insan gibi, mutlak anlamda iyi; Tanrı'nın tapınağı; Tanrı'nın maddede vücut bulmuş bir örneğidir. Doğada kusursuz bir denge vardır ve doğa çokluk ve çeşitlilikten oluşmuş tekliliğiyle ahengin ta kendisidir. Sanatkâr doğayı taklit ederken onun bu ilâhî güzelliğini ve ahengini eserine aktarmalıdır.

Böylece J.J. Rousseau'un keşfedip izaha çalıştığı doğa, romantikler için tam bir sığınak ve tapınak oldu. Nitekim romantik sanatkâr, içine düştüğü bunalımdan, hayatın çirkinliklerinden, şehrin kalabalık ve yozlaşmışlığından bunaldığı zaman sürekli olarak doğaya sığınır; dertlerini doğanın kucağında uyutur. Çünkü doğa, sükûnet, huzur ve saflıktır. Böylece romantiklerin eserlerindeki doğa ile daha önceki dönemlerin eserlerindeki doğa birbirinden çok büyük ölçüde ayrılmış oldu.

Romantiklerin söz konusu doğa anlayışları ve ilgileri arkasında, dinî duyguların zayıflaması; sanayileşme, şehirleşme, eğitim ve modern toplumun insanı bozan unsurlarından nefret vardır. Böyle bir doğa anlayışı ve bunun sanata taşınması, doğayla insanın kaynaşmasına, insan hayatının zenginleşip renklenmesine zemin hazırlamıştır.

Yerli ve Millî Olma: Romantiklerin bir başka özelliği yerli, millî ve milliyetçi oluşlarıdır. Onlar, bir taraftan içinde yaşadıkları çağın sosyal ve siyasî gelişmelerini izleyip geleceğe yönelirken, bir taraftan da kendi millî geçmişlerine (Orta Çağ) yönelirler. Söz konusu geçmişte yer alan kültür değerlerine, halk edebiyatına, folklorla, mahallî ve millî renklere büyük alâka duyarlar. Üstelik geçmiş, aynı zamanda onlara geniş hayal imkânı hazırlar.

Akılın üstünlüğü ve gücüne inanan XVIII. yüzyıl insanına göre, evrenin ve insan zihninin sırları çözülmüş, gizli kapaklı yanı kalmamıştı. Hâlbuki hayal gücüne

inanan romantikler, insanın iç ve dış dünyasına ait aklın kolayca çözemeyeceği sırları sezmediler. Böyle bir duyarlılık sonucu onlar geçmişin; özellikle Orta Çağın masal ve efsanelerine ilgi duydular. Sırlarla dolu, doğüstü niteliklere sahip olay, mekân ve insanlar üzerinde durdular. Kısacası romantiklerde güçlü bir geçmiş veya tarih duygusu vardır.

Tasvir Düşkünüğü: Romantikler, klâsiklerden farklı olarak, gerek manzum gerekse mensur eserlerinde tasvire geniş yer ve önem verirler. Onların böyle bir tavır sergilemeleri, kişilik olarak içe dönük ve pasif oluşları, doğaya karşı derin bir alâka duymaları, mahallî ve millî renklere önem vermelerinden kaynaklanır. Üstelik tasvirler, tasvir edilen mekânda bulunan veya bu mekâna bakan insanın ruh hâlinin ve konunun daha güçlü bir biçimde anlatılması hususunda yardımcı olacaktır. Çok büyük ölçüde öznel olan romantizmdeki tasvir, dış dünyanın gerçekliğinden ziyade, o mekâna bakan insanın duygu dünyasını sezdirecek mahiyettedir. Şiir, hikâye ve roman türlerindeki tasvir, romantik tiyatrodaki, klâsiklerin ihmal ettiği sahne, dekor ve kostüm gibi unsurlara daha çok önem verme şeklinde yansır.

Duygusal Hristiyanlık: Romantiklerin dine karşı da belirgin bir ilgileri vardır. Ancak bu din, dogmatik Hristiyanlık değil, insanın duygu dünyasına hitap eden ve duygularla kavranan duygusal bir Hristiyanlıktır. Onlar, panteizmi (Tanrı ile evrenin tek varlık olduğunu iddia eden felsefî akım) Hristiyanlıkla bağdaştıran bir Tanrı görüşünü benimsemişlerdir. Eserlerinde sık sık metafizik konular ve ürpertiyle karşılaşılır.

Sıcak ve Samimi Bir Dil ve Üslûptan Keyfi ve Sunî Bir Dil ve Üslûba: Romantikler, öncelikle klâsizmde günlük hayatta herkesin konuştuğu, yaşayan tabii dilden uzak sunî, tumturaklı dil ve üslûbuna tepki gösterirler. Çünkü bu dil, önemli ölçüde akademik ve felsefîdir. Ayrıca onlar, sanatkârın hürriyetini kısıtlayan ve onu dil ve üslûpta sunîleştiren kural ve kaideleri reddettiler. Eğer bir kelime, ibare veya ifade biçimi, sanatkâr tarafından edebiyat eserinde kullanılmışsa o güzeldir. Böylece onlar -özellikle şiirde- tabii, yaşayan yeni bir edebiyat dili oluşturdular. Söz konusu dil ve üslûp, klâsiklerinkine göre daha samimî, daha sıcak ve daha bireyseldir. Bununla birlikte aşırı bireysellik, sanatkâra büyük değer verme, okuyucu ve toplumu önemsememe gibi tutumları sebebiyle romantiklerin dil ve üslûpları, zaman zaman çok keyfi ve sanatkârane bir hâl aldı ve sunîleşti.

Romantizm akımı ilke ve nitelikleri çerçevesinde başta şiir olmak üzere hikâye, roman, tiyatro, hatıra, gezi, mektup gibi pek çok türde birçok eser kaleme alınmıştır. Dram, tarihî roman ve mensur şiir, neredeyse romantizmle özdeşleşmiş türlerdir.



Aynı dönemde Türk Edebiyatında romantik akımın etkilerini taşıyan belli başlı eserler hangileridir?

ROMANTİKLER VE ESERLERİ

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): Romantizmin kurucularından Fransız filozof ve sanatkârı. Eserleri: *Emile*, *Toplum Sözleşmesi*, *İtiraf*, *Yalnız Gezenin Hayalleri*.

Bernardin de Saint-Pierre (1734-1814): Fransız yazarı. Eserleri: *Pol ve Virjini*, *Hintli Kulübesi*, *Doğanın Uyumları*.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832): Alman şair ve yazarı. Eserleri: *Roma Mersiyeleri*, *Divan (şiir)*, *Faust I, II*, *Tasso*, *Iphigenie Tauris'te (tiyatro)*, *Genç Werther'in İstirapları*, *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*, *Wilhelm Meister'in Gezi Yılları* (roman).

Friedrich Von Schiller (1759-1805): Romantik tiyatronun en önemli temsilcilerinden Alman sanatkarı. Şiir, tarih, tiyatro türlerinde eserler veren Schiller'in önemli eserleri şunlardır: *Haydutlar*, *Don Carlos*, *Maria Stuart*, *Hile ve Sevgi*, *Wilhelm Tell*.

Madame de Stael (1766-1817): Fransız kadın yazarı. Eserleri: *Edebiyata Dair*, *Almanya'ya Dair*.

François-Rene de Chateaubriand (1768-1848): Fransız roman, deneme, seyahat yazarı. Eserleri: *Atala*, *Rene*, *Mezar Ötesinden Anılar*, *Paris'ten Filistin'e Yolculuk*.

Walter Scott (1771-1832): İskoçyalı şair ve yazar. Eserleri: *Kara Şövalye*, *Antikacı*, *Waverley*, *Ivanhoe*, *Guy Mannering*, *Old Mortality*, *The Heart of Midlothian*.

Lord Byron (1788-1824): İngiliz şairi. *Childe Harold'un Gezisi* en önemli eserdir. *Kâbil*, *Sardanapal*, *Şilyon Mahpusu*, *Gavur*, *Don Juan*, *Abidos Gelini gibi tiyatro* eserleri de vardır.

Alphonse De Lamartine (1790-1869): Fransız şair ve romancısı. Fransız şiirinin en büyük şairlerinden sayılan Lamartine şiirlerini *Şairâne Düşünceler*, *Şairâne ve Dinî Âbenkler*, *Bir Meleğin Düşmesi* adlı eserlerinde toplamış; *Graziella*, *Raphael*, *Genevieve* isimli romanlar kaleme almıştır.

Percy Bysshe Shelley (1792-1822): İngiliz şairi. Eserleri: *Kurtulmuş Promete*, *Şairin Savunması*, *Yalnızlığın Rubu*.

John Keats (1795-1821): İngiliz şairi. Eserleri: *Endymion*, *Hyperion*, *Eve of St Rognes*, *Lamia*.

Alfred de Vigny (1797-1863): Fransız şairi. Eserleri: *Eloa*, *Moise Le Cor*, *Kurdun Ölümü*, *Çoban Evi*, *Zeytin Dağı*.

Alexandre Sergueievitch Puskin (1799-1837): Rus edebiyatının en büyük sanatkarlarından birisidir. Şiir, tiyatro, roman ve hikâye türlerinde eserler veren Puşkin'in belli başlı eserleri: *Kafkas Esiri*, *Bahçesaray Çeşmesi*, *Çingeneler* (şiir), *Boris Godunov* (tiyatro), *Yüzbaşının Kızı*, *Dubrovski*, *Maça Kızı*, *Biyelkin' Hikâyeleri* (roman-hikâye).

Alexandre Dumas-Pere (1802-1870): Alexandre Dumas-Fils'in babası Fransız yazarı. *Üç Silahşörler* ve *Monte-Kristo Kontu* iki ünlü romanıdır.

Victor Hugo (1802-1885): Cromwell önsözü ile romantizmin ilkelerini tespit eden Fransız şair, tiyatro ve roman yazarı. Başlıca eserleri: *Sonbahar Yaprakları*, *Akşam Şarkıları*, *Işık ve Gölgeler*, *Yüzyılların Efsanesi* (şiir), *Hernani*, *Marion Delorme*, *Kral Eğleniyor*, *Ruy Blas* (tiyatro), *Notre-Dame de Paris*, *Sefiller* (roman).

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869): Fransız münekkidi. Başta tenkit olmak üzere şiir ve roman türlerinde de eserler vermiştir. Tenkitlerini on beş ciltlik *Pazartesiler* ve on üç ciltlik *Yeni Pazartesiler* isimli eserlerinde toplamıştır.

George Sand (1804-1876): Fransız kadın yazarı. Eserleri: *Pembe ve Beyaz*, *Valentine*, *Lelia*, *Mahrem Notlar*, *Bir Yolcunun Mektupları*, *Lirin Yedi Teli*, *Ömrümün Hikâyesi*, *Şeytanlı Göl*, *Küçük Fadette*, *Mektuplar*.

Gerard De Nerval (1808-1855): Fransız şairi. Eserleri: *Lorely*, *Petits Chateaux*. *Doğuya Yolculuk*.

Edgar Allan Poe (1809-1849): Amerikan şair ve yazarı. Eserleri: *Helen'e*, *Çanlar*, *İşitilmedik Hikâyeler*, *Marie Roget'in Esrârı*, *Altın Böcek*, *Kuzgun* ve *Başka Şiirler*, *Eureka*, *Şiir İlkesi*.

Alfred de Musset (1810-1857): Fransız şair ve tiyatro yazarı. Eserleri: *İspanya ve İtalya Hikâyeleri*, *Geceler*, *Bir Zamâne Çocuğunun İtirafı*.

Özet



Romantizm ve romantik kavramlarının anlamlarını açıklamak

Türkçede “çoşkuculuk/çoşumculuk” olarak karşılanan “romantizm” kelimesinin ilk anlamı, “eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri çağını hatırlatan şey”dir. Rasyonalizmin söz konusu olduğu XVIII. yüzyılda kelime “gerçek dışı, hayalî, duygusal” anlamında kullanılmıştır. Fransız Akademisi ise “romantik” kelimesini, “umumiyetle insana şiirlerdeki ve romanlardaki manzaraları tahayyül ettiren yerlere denir.” şeklinde tarif etmiştir. Romantizm; Fransız İhtilâli ortamında klâsisizmin kuralcılığı ve akılcılığına tepki olarak doğan; insanın duygu tecrübesini, sanatkârın bireyselliği ve melankolik duyarlılığını, duygusal din anlayışını, doğaya yönelmeyi esas alan; her türlü hürriyeti, yerlilik ve millîliği savunan; lirik, duygusal olmasıyla dikkati çeken ve XIX. yüzyılın ilk yarısında Batı’da hâkim olan sanat/edebiyat akımıdır.



Romantizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

Romantizm, XIX. yüzyılın başından ortalarına kadar olan yarım asırlık dönemde hemen hemen bütün Avrupa’da hâkim olan yaygın bir sanat/edebiyat akımıdır. Bununla birlikte romantizmin başlangıcını, İngiltere’de XVIII. yüzyılın başına; Almanya’da ise aynı yüzyılın ortalarına kadar götürmek mümkündür.

Romantizmin doğuşunda son derece önemli rol oynayan sosyal gelişme, burjuva sınıfının hürriyet, eşitlik, adalet, demokrasi mücadelesinin sonucu olan Fransız İhtilâli’dir. Buna zamanla oluşan klâsisizm akımına duyulan tepkiyi, İngiltere’de gelişen duygu okulunu, Diderot, Montesquieu, Voltaire, Rousseau gibi XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı filozoflarının bireyi öne çıkaran düşüncelerini de ilâve etmek gerekir.



Romantizm akımının ilkeleri ile romantik edebiyatın niteliklerini açıklamak

Romantizm, insanı aklı ve duygusu ile bir bütün kabul ederek onun çeşitli melekeleriyle kavradığı gerçeğin bütününe sanat/edebiyatın özü yapmak ister. Buna bağlı olarak sanatkârın hürriyeti ve bireyselliğini esas alır. Bireyin daha çok duygu dünyasını öne çıkaran romantiklerde kötümser ve hastalıklı bir duygusallık görülür. Dine yaklaşımları da duygusaldır. Romantikler doğaya, millî geçmişe, egzotik veya hayalî beldelere yönelirler. Dil ve üslûplarında ise bireysel, samimi olan romantikler, zaman zaman da okuyucuyu fazla önemsemeyen ve bir hayli keyfileşen bir tavır sergilerler.

Kendimizi Sıyalım

1. Aşağıdakilerden hangisi romantizm akımının oluşmasında tesiri olan bir etken olarak **kabul edilemez**?
 - a. Fransız ihtilâlinin getirdiği hürriyet, adalet, eşitlik fikirlerinin yaygınlaşması.
 - b. Matbaanın icadından sonra okuyucunun sayı ve nitelik olarak değişmesi.
 - c. Klâsisizmin kuralcı ve aristokrat tavrına duyulan tepkilerin giderek artması.
 - d. Gerçeğin akılla kavranabileceğini savunan rasyonalist felsefenin geniş kabul görmesi.
 - e. J.J. Rousseau'nun bireye ve doğaya yönelişte etkili olan düşünce ve eserleri.
2. Victor Hugo'nun "Sanatın dizginlerle, kelepçelerle, ağız tıkaçları ile işi yok!" sözü, klâsisizm akımının hangi ilkesine tepkisi ve romantizmin hangi ilkesinin savunmasıdır?
 - a. Kuralcılık-Hürriyet
 - b. Kuralcılık-Doğa
 - c. Akılcılık-Hürriyet
 - d. Evrensellik-Bireysellik
 - e. Akılcılık-Duyguculuk
3. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi romantiklerin doğaya yükledikleri anlam veya işlevlerinden biri **değildir**?
 - a. Doğa, insan gibi mutlak anlamda iyidir.
 - b. Doğa, Tanrı'nın tapınağı ve maddede vücut bulmuş örneğidir.
 - c. Doğa, çokluk ve çeşitlilikten oluşmuş teklifiyle ahengin ta kendisidir.
 - d. Doğa, sükûnet, huzur ve saflıktır.
 - e. Doğa, insanın evrensel özüdür.
4. Romantik bir şairin eserinde **çok sık** görülmeyen tema aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Kaçış temi
 - b. Ölüm temi
 - c. Doğa temi
 - d. Mutluluk temi
 - e. Aşk temi
5. Aşağıdaki ilkelere hangisi romantizm akımı için **söylenemez**?
 - a. Evrensellik
 - b. Bireysellik
 - c. Yerlilik ve Millîlik
 - d. Hürriyet
 - e. Kötümserlik/Marazîlik
6. Romantik bir sanatkârın eserindeki tasvir, aşağıdaki seçeneklerden hangisiyle **örtüşmez**?
 - a. Öznel olması
 - b. Nesnel olması
 - c. Daha çok dış doğa olması
 - d. Anlatılan konuyla paralel olması
 - e. Hiçbiri
7. Romantik şiirde baharın yeşilliğinden çok sonbaharın sararmış yaprakları; yaşama sevinci veren türkülerden çok akşamın hüznü ezgileri ile karşılaşmamızın sebebi aşağıdaki seçeneklerden hangisi **olamaz**?
 - a. Romantiklerin hürriyet isteği
 - b. Romantiklerin aşırı duygusallığı
 - c. Romantiklerin lirikliği
 - d. Romantiklerin bireyselliği
 - e. Romantiklerin duygu tecrübesini önemsemeleri
8. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi Fransız İhtilâlinin sebep olduğu sonuçlarından biri **değildir**?
 - a. Sanat/edebiyatta romantizm akımının doğup gelişmesi.
 - b. Burjuva sınıfının daha da güçlenmesi.
 - c. Hürriyet, adalet, kardeşlik eşitlik, demokrasi fikirlerinin yaygınlaşması.
 - d. Aristokrat ve ruhban sınıflarının güç kaybetmesi
 - e. Pozitivist düşüncenin doğup gelişmesi
9. Aşağıdakilerden hangisi romantik dönem sanatkarlarından biri **değildir**?
 - a. Friedrich von Schiller
 - b. Alphonse de Lamartine
 - c. Andre Breton
 - d. Victor Hugo
 - e. George Sand
10. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi romantik yazar ve şairlerin dil ve üslup özelliğini verir?
 - a. Gerçeği betimleyen bir dil ve üslup
 - b. Latince sözcükler kullanmaya özen gösterme
 - c. Dil kurallarını ihlal etme
 - d. Yapal bir dil ve üslup
 - e. Mesafeli ve nesnel bir anlatım

Yaşamın İçinden

“

Edgar Poe Ne Yapıyordu?

PAUL VALERY

Yani Edgar Poe şiir hakkında ne düşünüyordu? Birkaç kelime ile anlatıvereyim. Poe bir şiirin psikolojik şartlarını tahlil ediyor, bu şartların başına şiirin uzunluğunu, kısalığını koyuyor, buna ayrı bir önem veriyor; bir taraftan da bu eserlerin, yani bu şiirlerin, özleri üzerinde duruyordu. Kolayca ortaya koyuyordu ki birçok şiirler fikir işleriyle uğraşmış, nesrin görebileceği işleri görmüşlerdir. Ne tarih, ne ilim, ne de ahlak ruhun diliyle konuşmaktan bir şey kazanmamıştır. Öğretici şiiri, tarihi şiiri, yabut ahlaki şiiri, her ne kadar birçok büyük şairler işlemişlerse de bunlarda akla veya deneye dayanan bilgilerin, hayal ve heyecan gücünün verimleriyle garip bir şekilde birleştiği görülür.

Poe, yeni şiirin zamanın gidişine uyması gerektiğini anlıyordu. İnsan gücünün belirli yollara ayrılmasını isteyen bir devirde şiir artık kendi öz konusunu bulabilecek, ortaya saf haliyle çıkabilecekti.

Şiir haznının şartlarını aramakla, şiirin ne olmadığını göstermekle Poe yeni bir çıkış açıyor, bir nevi matematikle bir nevi mistiği birleştiren parlak ve kesin bir doktrin ortaya atıyordu.

Çev. S. EYUBOĞLU

Okuma Parçası

GÖL

Lamartine

Ebedî gecesinde bu dönüşsüz seferin
Hep başka sahillere doğru sürüklenen biz
Zaman adlı denizde bir gün, bir lâhza için
Demirleyemez miyiz?

Ey göl, henüz aradan bir sene geçti ancak,
Seyrine doymadığı o canım su yanında
Bir gün onu üstünde gördüğün şu taşa bak,
Oturdum tek başıma!

Altında bu kayanın yine böyle inlerdin;
Yine böyle çarpardı dalgaların bu yara,
Ve böyle serpilirdi rüzgârla köpüklerin
O güzel ayaklara.

Ey göl, hatırında mı? Bir gece sükkût derin,
Çıt yoktu su üstünde, gök altında, uzakta,
Suları usul usul yaran kürekçilerin
Gürültüsünden başka.

Birden şu yer yüzünün bilmediği bir nefes
Büyülenmiş sahilin yankısıyla inledi.
Sular kulak kesildi, o hayran olduğum ses

Şu sözleri söyledi:

“Zaman, dur artık geçme, bahtiyar saatler, siz
Akmaz olunuz artık!

En güzel günümüzün tadalım o süreksiz
Hazlarını azıcık!

Ne kadar talihsizler size yalvarır her gün,
Hep onlar için akın;

Günleriyle birlikte dertlerini götürün,
Mesutları bırakın.

Nafile isteyişim geçen saniyeleri;
Akıp gidiyor zaman.

Geceye: “Daha yavaş!” değişim boş; tan yeri
Ağaracak birazdan.

Sevişmek! hep sevişmek! akıp giden saatin
Kadrini bilmeliyiz!

İnsan için liman yok, sahil yok zaman için,
O geçer, biz göçeriz!..”

Kıskanç zaman, kâbil mi sevginin kucak kucak
Bize zevki sunduğu sarhoş edici anlar,

Kâbil mi uzaklara uçup gitsin çabucak
Matem günleri kadar?

Nasıl olur kalmasın bir iz avucumuzda?

Nasıl yok olur her şey büsbütün silinerek?

Demek vefasız zaman o demleri bir daha

Geri getirmeyecek?

Loş uçurumlar: mâzi, boşluklar, sonrasızlık,

Acaba neylersiniz yuttuğunuz günleri?

Alıp götürdüğünüz derin hazları artık

Vermez misiniz geri?

Ey göl! dilsiz kayalar! mağaralar! kuytu orman!

Siz ki zaman esirger, tazeler havasını,

Ne olur, ey doğa o günlerin saklansın

Bâri hatırasını!

Sakin demlerde olsun, deli rüzgârda olsun,

Güzel göl, etrafını süsleyen oyalarda,

O kapkara çamlarda, sularına upuzun

Dökülen kayalarda!

İster meltemlerinde, bir ürperişle esen

Seslerde, ister uzak ister yakında olsun,

Yahut gümüş pullarla sular üstünde yüzen

Ay ışığın olsun!

Kuduran fırtınalar, sazlar bize dert yanan,

Meltemini dolduran kokular, hep beraber,

Ne varsa işitilen, görülen ve koklanan,

Desin ki: “Seviştiler!”

(Çeviren; Yaşar NABİ)

”

Bu Şiiri Okurken

- Göl (Le Lac), ünlü Fransız şairi Alphonse de Lamartine (1790-1869)'nin çok iyi bilinen bir şiiridir. Lamartine, bu uzun şiirinde insanın fâniliği teması üzerinde durmaktadır. Zamanın sürekli bir akış hâlinde oluşu, bu akış karşısındaki insanın aczi, yaşanmış bir sevgiyi ölümsüzleştirme arzusu, hatıraların zamanla unutulması, zamanın kıymetinin bilinmesi, yalnızlık, doğaya sığınma gibi şiirin içeriğini oluşturan diğer konu ve temalar, hep bu ana temaya bağlıdır.
- Lamartine, şiirine bir soru cümlesi ile başlar. Acaba insan, "zaman" adlı denizde çıktığı dönüşü olmayan seferde hayat gemisini -bir an bile olsa- demirleyemez mi? Bu soru ve şiirin bütününden anlarız ki insan, doğumu ile birlikte zaman denizinde hayat seferine çıkar. Ancak bu gemi, hep ölüm sahiline doğru yol alır. Zaman hızla akıp gider ve insan ölür.
- Göl şiirinin yukarıda özetlediğimiz içeriğine baktığımızda, şairin evrensel bir tema üzerinde durduğunu görürüz. Bu noktada Lamartine klâsizmeye yaklaşır gibidir. Ancak sadece bu husus, şairi veya eserini klâsik olarak nitelemeye yetmez. Çünkü Lamartine, belirtilen evrensel hakikate akli olmaktan çok hissî bir yaklaşım içindedir. İkinci bir husus, şairin evrensel hakikate kendi hayatından hareketle ulaşmış ve onu bu sınırlar içinde ele almış olmasıdır. Bu sebeple Lamartine'in tavrı nesnel değil, öznel, santimental ve liriktir. Şiirin merkezinde şairin ben'i, hayatı ve hatıraları vardır.
- Ayrıca romantizmdeki duygu, bir hayli hüznü, melankolik ve marazîdir. Lamartin'in şiirindeki duygularının belli ölçüde hüznü ve melankolik olduğu görülür. "İnlemek, talihsizler, dert, matem günleri" gibi ifadeler, bu hüznü daha da belirginleştirir. Bütün bunlar bizi, romantizmin ferdiyetçiliği ve lirizmine götürür.
- Şiirin içeriğinde dikkati çeken bir başka önemli özellik, kutupluluktur. Ebedileşme/yaşama arzusu-fânilik/ölüm, zamanı durdurma-zamanın sürekli akışı, hatıraları ebedileştirme-unutulma zıtlıkları, bu kutupluluğu ortaya koyar. Söz konusu kutupluluk, bizi yine romantizme götürür.
- Şiirde romantizm açısından dikkati çeken bir başka önemli nitelik, doğadır. Adını bile doğadan alan şiirde doğa geniş yer tutar. Üstelik bu doğa, şiirde sadece dekoratif unsur değildir. Doğa baş başa olan Lamartine, âdeta ona kaçmış ve sığınmıştır.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. a | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Romantizm'in Doğup Geliştiği Ortam" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 2. a | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Hürriyet İsteği" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 3. e | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Yeni Keşfedilen Doğaya Yönelme" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 4. d | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Kötümser, Marazi ve Melankolik Duyarlılık" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 5. a | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Romantizmin İlke ve Nitelikleri" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 6. b | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Tasvir Düşkünlüğü" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 7. a | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Kötümser, Marazi ve Melankolik Duyarlılık" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 8. e | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Romantizmin Doğup Geliştiği Ortam" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 9. c | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Romantikler ve Eserleri" bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 10. d | Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz "Romantizmin Edebiyattaki İlke ve Niteliklerini" bölümünü tekrar okuyunuz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Romantizm aklın üstünlüğünü ve maddeciliği öne çıkaran yaklaşımlara tepki olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, romantizm, rasyonalizmin bir uzantısı değil, ona karşı gelişen ve akılcılığın aksine duygusallığa önem veren bir akımdır.

Sıra Sizde 2

Romantik bakış açısıyla yazılan eserler duyguların aktarımını önemseydiği için sanatta yaratıcılığa; yaratımın öznesi olan sanatkâra ve bireyselliğe; insanın duygularını dışa vurmasını sağlayan doğaya ve hürriyet isteğine önem vermiştir. Dolayısıyla, değişik türde duygular (sevgi, aşk, öfke v.b.); duyguların kutupluluğu; insanın doğayı algılaması ve kaçış başlıca temaları oluşturur.

Sıra Sizde 3

Edgar Allen Poe'nun Annabel Lee şiirinde en dikkat çekici romantik özellik, metnin bütününe kapsayan karamsarlık duygusudur. Şiirde anlatıcının ölen sevgiliye olan saplantılı aşkı ve ölüm iç içe sunulmuştur. Poe bu şiirde içerik olarak duygusal okulun öncülerinden Saint-Pierre'in *Paul et Virginie* adlı eserine de göndermede bulunur. Ayrıca, romantik dönemde şiirin en belirgin yapısal özelliklerinden biri de 'abab' kafiye yapısını taşıyan "ballad" formudur. Şiirin İngilizce olan orijinali de çoğunlukla ballad formundadır.

Sıra Sizde 4

Tanzimat dönemi sanatkârlarından Şemsettin Sami, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid ve Rezaizâde Mahmut Ekrem, özellikle Fransız romantizminin tesiri altında eserlerini yazmışlardır. Özellikle Namık Kemal'in 'Celaledin Harezşah' adlı oyununun "mukaddime"si ve içeriği ile Victor Hugo'nun 'Cromwel' adlı oyununun manifesto niteliği taşıyan önsözü arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Cevizci, A. (1999). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Göker, C. (1982). **Fransa'da Edebiyat Akımları**. Ankara: DTCF Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**. Ankara: Gazi Ü. Yayınları.
- Moran, B. (1983). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: Cem Yayınları.
- Perin, C. (1942). **Fransız Romantizmi**. Ankara: DTCF Yayınları.
- Yetkin, S.K. (1967). **Edebiyatta Akımlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980) **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.
- Sevük, İ.H. (1940). **Avrupa Edebiyatı ve Biz**. C.I, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dili** Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı. (1981). C.XLII, S. 349, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977-1990). İstanbul: Dergâh Yayınları.

5

Amaçlarımız

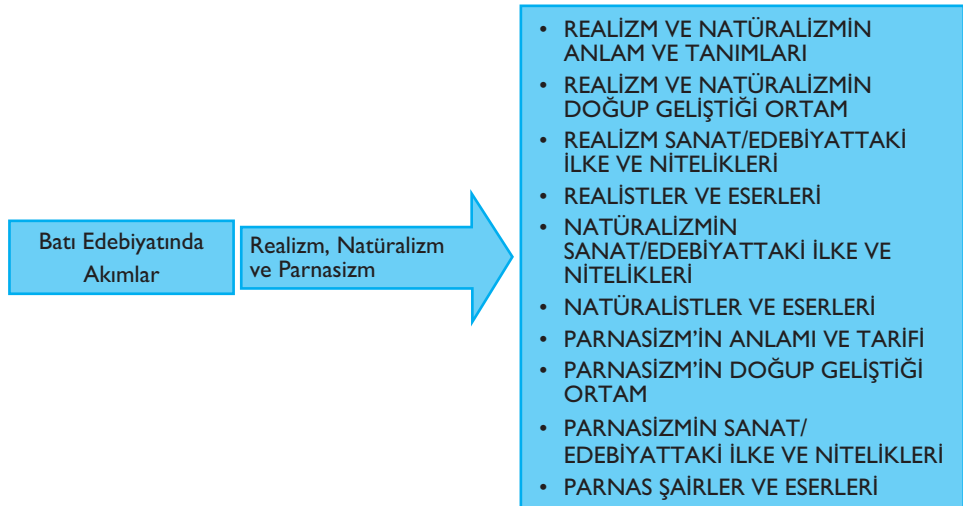
Bu üniteyi tamamladığınızda;

- Realizm, natüralizm ve parnasizm kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Realizm, natüralizm ve parnasizm akımlarının doğup geliştiği ortamı çözümlenebilecek,
- Realizm ve natüralizm akımının temel ilke ve niteliklerini açıklayabilecek ve okuduğunuz herhangi bir eserin realist veya natüralist olup olmadığını değerlendirebilecek,
- Parnasizm ve parnas kavramlarını açıklayabilecek,
- Parnasizm akımının temel ilke niteliklerini açıklayabilecek ve okuduğunuz herhangi bir şiirdeki parnas özellikleri betimleyebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Realizm
- Realist
- Natüralizm
- Natüralist
- Pozitivizm
- Determinizm
- Gözlem
- Deney
- Nesnellik
- Eleştirel Gerçekçilik
- Toplumcu Gerçekçilik
- Deneysel Roman
- Dramatik Roman
- Parnasizm
- Parnas
- Felsefi Şiir
- Tasviri Şiir

İçerik Haritası



Realizm, Natüralizm ve Parnasizm

REALİZM VE NATÜRALİZMİN ANLAM VE TANIMLARI

Realizm ve natüralizm, bazı kaynaklarda ayrı, bazı kaynaklarda ise birlikte ele alınır. Birlikte ele alınmaları iki akımın aynı ilke ve niteliklere; ayrı ele alınmaları ise tamamen zıt ilke ve niteliklere sahip olduklarını izlenimini doğurmamalıdır. Realizm ve natüralizm, çok büyük ölçüde aynı dünya görüşü, aynı felsefi düşünce, aynı sosyal, ekonomik ve kültürel şartların sanat/edebiyata yansımış görüntüleridir. Bu itibarla realizm ile natüralizmin sanat/edebiyattaki ilkeleri arasında birtakım farklılıklar kadar, ortaklıkların da var olduğunu unutmamak gerekir. Natüralizm, realizmin roman, hikâye ve tiyatro türlerindeki daha radikal hâlidir. *Parnasizm* ise, bu iki akımın şiirdeki yansımalarının adıdır.

“*Realizm*” (gerçekçilik) kavramı, “*gerçek*” anlamına gelen Fransızca “*realite*” (gerçek, gerçeklik) kelimesinden türetilmiştir. Realizm’in genel kavram anlamı; “Hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi çevresinde teşekkül etmiş anlayış”; realist (gerçekçi) ise, “Hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma iddiasında olan sanatkar veya eser” demektir.

Bir edebiyat akımı olarak **realizm**; *pozitivist düşünce zemininde XVIII. yüzyılın ikinci yarısında itibaren doğup gelişen ve gerçekçilik, nesnellik ilkeleri doğrultusunda çağdaş insan ve toplumu, içinde yaşadığı çevreyle birlikte sağlam bir dil ve üslûpla anlatmayı esas alan akımdır.*

“*Tabiatçılık, doğacılık, doğalcılık*” anlamına gelen “*natüralizm*”, köken itibarıyla “*doğa, yaratılış, mizaç, yapmacıksız*” anlamındaki “*nature*” kelimesinden türetilen ve “*doğayla ilgili; doğal, olağan, yapmacıksız*” demek olan “*natural*” kelimesinden gelmektedir. Natüralizm XIX. yüzyıla kadarki kavram anlamı “*doğa severlik*”, “*doğaya dayanan felsefe*”dir.

Natüralizm kavramı, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bugün de kullandığımız anlamını kazanmıştır. Bu anlama göre **natüralizm**; “Sanat, doğanın kopyası olmalıdır fikrini güden nazariye”; “doğanın safiyâne bir şekilde taklidi”; “sanatın gerçek konusunun doğa olduğunu, sanatçıyı ilgilendiren tek şeyin fiziksel çevrenin özelliklerini ve davranışını gözlemlemek ve kaydetmekten ibaret bulunduğunu savunan görüş”; “bilimsel zorunluluk prensibi ve deney metodunu esas alan sanat felsefesi ve edebiyat akımı”dır.

Bir sanat/edebiyat akımı olarak **natüralizm**; *pozitivist ve determinist düşünce zemininde XVIII. yüzyılın son çeyreğinde doğup gelişen ve bilimsel gerçekçilik, nesnellik, toplumsal işlev ilkelerine bağlı kalarak çağdaş insanı fizyolojik yapısı, irsi-*

yeti, yaşadığı çevre, aldığı eğitim çerçevesinde açık ve yalın bir dil anlatmayı esas alan akımdır.

Realizm ve natüralizmin üzerinde birleştikleri en temel ortaklık, “gerçek” veya “gerçeklik”in anlatılmasıdır. Aslında “gerçek”; dolayısıyla “gerçekçilik”, istisnasız bütün sanat akımlarının ana problemlerinin başında yer alır. Akımların bu problemde birbirlerinden ayrıldıkları taraf, öncelikle “gerçek”in ne olup olmadığı konusudur. Çünkü tarih boyunca “gerçek”in ne olduğu konusunda fikir birliğine varıldığı söylemek mümkün değildir. Akımların “gerçek” ile ilgili olarak birbirlerinden ayrıldıkları bir başka taraf ise, “gerçek”in sanat/edebiyat eserinde nasıl yansıtılacağı, yansıtılması gerektiği veya yansıtılabileceği konusudur.

Bu sebeple yukarıda söz konusu ettiğimiz genel anlamlı bir realizm/gerçekçilik aslında, aşağıda bahsedeceğimiz XIX. yüzyıl edebî akımından çok daha önceki devirlerde de vardır. Yani XIX. yüzyıl öncesi dönemlerde de bazı sanatkarlar, kendi inançları doğrultusunda “gerçek”i ifade etme; hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi içinde olmuşlar ve bu gayretlerinde de belli başarılarla ulaşımlardır.

Bizim burada söz konusu edeceğimiz realizm, XIX. yüzyılın başından itibaren yer yer ilk belirtileri görülmeye başlayıp, yüzyılın ortalarından itibaren de ilkeleri tespit edilerek sanat hayatına hâkim olan ve pozitivist felsefenin üzerine oturmuş; gerçeğin nesnel gözlemini esas alan sanat/edebiyat akımıdır. Realizm, 1880’lerden itibaren yerini, kendinin çok açık bir devamı durumundaki **natüralizme** bırakacaktır. Natüralizm, Batı edebiyatlarında 1880-1900 yılları arasındaki dönemde hâkim akım durumundadır. Bununla birlikte realizm, -gerçek anlayışı ve bunun yansıtılmasındaki birtakım farklılıklar dikkate alınmak kaydıyla-, o günden bugüne hâlâ varlığını sürdüren bir sanat anlayışıdır.

SIRA SİZDE



Sanat/edebiyat eserinde realizm ve natüralizm akımlarından önceki dönemlerde de “gerçek”in ele alındığı söylenebilir mi? Neden?

REALİZM VE NATÜRALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Şimdi realizm ve aynı zamanda natüralizmin oluşumuna imkân veren sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel ve felsefî zemini kısaca özetleyelim. Çünkü diğer akımlarda olduğu gibi, realizm ve natüralizmin arka planında da, dayandığı belli bir felsefe ve epistemoloji (bilgi yapısı) vardır.

Fransız İhtilâli (1789), Fransız toplumunu olduğu kadar diğer Batı toplumlarını da derinden etkilemiş; özellikle sosyal ve siyasî hayatı derinden sarsmış; mevcut kurum ve değerlerin pek çoğunu hırpalarken yeni değer ve kurumların oluşumuna zemin hazırlamıştır. İhtilâl sonrası Batı dünyasında, demokrasi, hürriyet, insan hakları, orta sınıfın güçlenmesi hususlarındaki gelişmelere rağmen, mezhep kavgaları, kralcı-cumhuriyetçi çekişmeleri hâlâ devam etmektedir. Nitekim Herton ve Edwards, realizm ve natüralizmi, XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağının iyimser idealizmi ve demokratik ideallerinin çöküşüyle ortaya çıkan ümitsizliğin mahsulü bir hayat felsefesi olarak görmekteirler.

Öte yandan XVIII. yüzyılda Aydınlanma Çağına girip ardından Sanayi Çağını başlatan Avrupa, XIX. yüzyılda sanayileşme ve endüstrileşmede büyük gelişmeler elde etmiş; elektrik, buhar ve matbaayı bu sahanın motor gücü hâline getirmiştir. Söz konusu gelişmeler, bir taraftan toplum hayatına yeni imkân ve kolaylıklar sağlar; özellikle orta sınıfın refahını arttırırken diğer taraftan Avrupa ülkelerinin dün-

yanın en güçlü ekonomik ve siyasî gücü hâline gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum Batı ülkelerini gerek kendi aralarında gerekse diğer dünya ülkeleriyle ekonomik güç savaşlarına ve sömürgeciliğe sürüklemiştir. İngiltere 1858'de Hindistan'ı, 1882'de Mısır'ı ele geçirerek "Güneş Batmayan İmparatorluk" hâline gelir. Fransa, Kuzey Afrika ve Uzak Doğu'ya uzanır. Bunlara Alman İmparatorluğu ve diğer Avrupa ülkeleri de eklenir. Öte taraftan ABD ve Japonya da aynı yoldadır.

Ekonomik gelişmeler, materyalist düşünce ve dünya görüşünün yaygınlaşmasına zemin hazırlamış ve körüklemiştir. Aynı gelişmeler, gerek toplum katmanları gerekse milletler arası ekonomik dengeyi alt üst etmiş ve çatışmalara zemin hazırlamıştır.

Diğer taraftan yine aynı asırda bilim alanındaki gelişmeler de hızını arttırarak devam etmektedir. Özellikle XIX. asrın ikinci yarısı, gerek zihniyet gerekse sonuçları bakımından tam bir bilim asrı olmuştur. Bu gelişmeler, zaman içinde doğal olarak nesnellığı güçlendirmiş; nesnellik ve bilimselliğin her şeyin tek ölçüsü hâline gelmesi sonucunu doğurmuştur. Nitekim pozitivism, böyle bir zeminde vücut bulmuştur.

Bilindiği gibi, klâsik dönem Batı düşüncesi ve bu dönemin klâsik sanatı, plâtonik felsefe ve bu felsefenin Aristo tarafından yorumlanmış şekline bağlıydı. Klâsikler için gerçek, plâtonik ideallerdi. Bir başka ifadeyle, plâtonik idealler, "kavramsal gerçekler"i oluşturmuştu. Rönesans ve neo klâsik edebiyatların insan ve gerçek kavramları da bundan çok farklı değildi. Ardından gelen klâsik hümanizm, plâtonik felsefe ile Hristiyanlık felsefesini sentez etmeye çalışmıştı. Amaç, insanın cennetten kovulmadan önceki durumuna ulaşmasını sağlamak; yani Tanrı'nın emriyle özdeşleşmiş aklı, erişilmesi gereken bir hedef olarak kabul ettirmektir. Ancak XVII-I. yüzyılın başında felsefede *rasyonalizm* (akılcılık) ve psikolojide *ampirizm* (tecrübecilik) doğunca, plâtonik ve neoplâtonik idealler veya kavramsal gerçekler tarihe karışır.

Realizm ve natüralizm, kendisinden önceki edebî akımların savunduğu kavramsal gerçekçiliğe karşı çıkar, onun yerine olgu gerçekçiliğini (factual realism); bunun insan ve gerçek kavramlarını sanat/edebiyata yerleştirir. Zira realizm ve natüralizm, çok büyük ölçüde pozitivism üzerine oturur.

Pozitivism: Temeli daha önceki dönemlere ve Aydınlanma Çağına uzanmakla birlikte (Hobbes, Locke, Newton, Leibniz, Berkeley, Saint-Simon), XIX. yüzyılda Fransız filozofu **Auguste Comte** (1798-1857) tarafından sistemleştirilen kanıtlayıcı bir doktrinin adıdır. Bir başka ifadeyle pozitivism; "Genel olarak, modern bilimi temel alan; batıl inançları, metafizik ve dini, insanlığın ilerlemesini engelleyen bilim öncesi düşünce tarzlarını reddeden dünya görüşüdür" (Cevizci, 1999, s.707).

Pozitivist felsefe ise, pozitif bilimlerin verilerine dayanan rasyonalist bir felsefedir. Bu felsefenin temel amacı, pozitif bilimler vasıtasıyla bütün olayların meydana gelişlerindeki tabii ve değişmez kanunlarını keşfetmek ve bir hükme bağlamaktır. Ancak pozitivismde olayların "niçin" ve "neden"leri ile uğraşılmaz. Pozitivizme göre, insan zihni, doğa ve eşyanın mahiyetini kavrayamaz. İnsan zihninin kavrama imkânı, varlığı deneyle ispatlanabilenlerle sınırlıdır. Bu noktada pozitif; ölçülebilir, tartılabilir, deneye sokulabilir ve faydalı olan şeydir. Deneyle ispatlanamayan her türlü bilgi, teolojik veya metafiziktir ki, hayal mahsulünden başka bir şey değildir. Felsefenin görevi, pozitif bilimlerin üstünde bir gerçeklik aramak değil, söz konusu bilimlerin sonuçlarını sentez etmek ve sistemleştirmektir. Bu sebeple pozitivist felsefe, hiçbir dine ve bu dinlerin getirdiği bilgi ve inançlara katılmaz. Comte'a göre dinin dogmatik bilgi yapısı dini bilgilerin sorgulanmasını engeller. Bu nedenle din her hangi bir bilimsel araştırmanın nesnesi olamaz.



"Pozitivism niçinlerle uğraşmaz, ama nasılları iyi bilir"
August Comte (1798-1857)

Ampirizm ile sosyalizmin sentezi olan pozitivistlere göre, insan düşüncesi tarih içinde üç farklı devir yaşamıştır. Bunlar; teolojik-hayali, metafizik-soyut ve pozitivist-somut devirlerdir. Comte bu aşamaları şöyle betimler: Teolojik dönem insanın tüm varlığıyla kendi üstünde bir güce inanması ve teslim olmasıdır. İnsanın olgunlaşma aşaması ve hümanist algılayış ise metafizik dönemde başlar. Hümanist anlayışın içselleştirilmesi insanı son aşamaya taşır: Aklın keşfi. Dikkat edilecek olursa bu aşamalar Avrupa'nın ortaçağı ve sonrasına paralel olarak tanımlanmıştır. Bütün toplumlar bu aşamalardan geçmiş veya geçecek; sonunda da pozitivist döneme ulaşacaklardır. Zira teolojik, metafizik felsefeler, insanı ve toplumları mutlu etmeye yetmemiş; bundan sonra da yetmeyecektir. Tabii ki, pozitivist dönemde insanoğlu ne teolojiye ne de metafiziğe ihtiyaç duyacaktır.

Realizmin oluşmasına zemin hazırlayan sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel şartlar ve üzerine oturduğu felsefî düşünce, hemen hemen bütünüyle natüralizm için de geçerlidir. Tek farklılık, natüralizmin, realizmin doğuşunu hazırlayan etkenlere ilave olarak *determinizm*'e dayanmış olmasıdır.

Determinizm: Felsefe sözlükleri determinizmi şöyle açıklarlar:

“Evrende olup biten her şeyin bir nedensellik bağlantısı içinde gerçekleştiğini, fiziksel evrendeki ve dolayısıyla da insanın tarihindeki tüm olgu ve olayların mutlak olarak nedenlerine bağlı olduğunu ve nedenleri tarafından koşullandığını savunan anlayış.” (Cevizci, 1999, s.223)

“Zorunsuzluk ve hür iradeyi kabul etmeyip, fizikî, rubî ve ablâkî bütün olayları bir takım zarurî sebepler zincirinin zaruretle tayin ettiğini iddia eden teori. (...) Determinizm bir şeyin diğer bir şeyle şartlandırılması, bir bâdiseyi, onu meydana getiren şartların bütünüyle tayin etmek manasına gelir.” (Bolay, 1984, s.61)

Rasyonalizm ve pozitivistlerin uç noktası olan determinizm, sebep-sonuç ilkesine bağlı pozitif bilimlerdeki genel sonuçların diğer alanlarda da (insan ve toplumun ferdi, sosyal, kültürel, psikolojik hayatında) geçerli olduğuna inanır. *“Aynı şartlar altında aynı sebepler, daima aynı sonuçları verir”* yargısı, söz konusu düşüncenin formüle edilmiş ifadesidir. Her olay, belli bir sebebe bağlıdır ve onun var olabilmesi için bu sebebin gerçekleşmesi gerekir. Sebepler gerçekleştiğinde de o olayın olmaması mümkün değildir. Her olay, bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin ise sebebidir. İnsan ve toplum hayatı da bu kurala bağlıdır. Yani insanın veya toplumun her hareketi, tavrı ve davranışı, mutlaka bir maddî sebebe bağlıdır. Aynı sebep, tekrar ettiğinde yine aynı hareket, tavır ve davranış gerçekleşecektir. İnsanın söz konusu sebepler zincirine müdahale etmesi; dolayısıyla olayların akış seyrini değiştirmesi mümkün değildir. Bu noktada “irade” hürriyetinden bahsedilemez. Bunun içindir ki determinizm; *imkân, mümkün, tesadüf, mucize ve olağanüstü*’yü kabul etmediği gibi, her türlü manevî değer, güç (kader ve Tanrı) ve insan iradesini de reddeder. Bu nedenle determinist yaklaşımlar kimi düşünürlerce *“bilimsel kadercilik”* yaptığı için eleştirilir.

Natüralizmi hazırlayan çok önemli bir başka düşünce, **Charles Darwin** (1809-1882)'in *Evrim Teorisi*'dir. Darwin, 1856'da yayımladığı *Eleme Yoluyla Türlerin Kökeni* adlı eseriyle, evrim teorisini ortaya koyar. Bu teoriye göre; evrenin, doğanın, canlıların ve insanın, bugün sahip olduğu her türlü değer ve nitelik, milyonlarca yıldır süregelen bir evrim süreci içinde elde edilmiştir. Hayatta var olabilmenin bir zorunluluğu olan evrim, süreklidir ve devam etmektedir. Söz konusu evrim süreci içinde, bir alt tür, karakteristik değerlerini, daha uyumlu bir hayat için, genç nesil-

lere aktarmakta ve güçlünün yaşamasını sağlamaktadır. Bir başka ifadeyle evrim, güçlünün yaşamasıyla mümkün olmaktadır.

Darwin'in söz konusu düşünceleri, Batı kültürlerinin geleneksel değerlerini ve mevcut dinlerin doğmalarını kökünden sarsmış; din, gelenek ve bilim arasında büyük fikir kavgalarının yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Artık ilâhî kadercilik değil, bilimsel kadercilik söz konusudur ve "insan sosyo-ekonomik ve biyolojik kalıtımın mahsulüdür" anlayışı hâkim olmuştur. Zira deneysel bilim metotları, Ernest Renan (1823-1892) tarafından filoloji ve tarih; Hippolyte Taine (1828-1892) ve Sainte-Beuve (1804-1869) tarafından da felsefe, tarih ve edebiyat eleştirisi sahalarına taşınıp uygulanmıştır.

Meselâ **Hippolyte Taine**, sanatı/edebiyatı, pozitivist düşünce ve doğa bilimlerinde kullanılan metotlarla sosyolojik olarak açıklamaya çalışır. Psikolojinin fizyolojiden ayrı düşünülmemeyeceğini savunan Taine, sanatın ve sanat eserinin doğuşu ve şekillenmesini üç temel faktöre bağlar. Bunlar; *ırk*, *ortam/çevre* ve *zaman*'dir. Taine 'ırk' kelimesini genetik miras değil de toplumsal olarak aktarılan karakteristik özellikler anlamında kullanmaktadır (Bunu millî karakter olarak da değerlendirenler de vardır). Sanatkâr (dolayısıyla sanat eseri), çok büyük ölçüde içinde yaşadığı coğrafyanın, mensubu olduğu toplumun sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel ortamının eseridir. Her sanat eseri ve sanatkâr, tarih/edebiyat tarihi zincirinin halkalarından birisidir. Dolayısıyla kendinden önceki edebî gelenekle şöyle veya böyle bir göbek bağı vardır. Aynı şey gelecek için de geçerlidir. Söz konusu tavır, doğrudan doğruya insanın determinine edilmesi (belirlenmesi) dir.

Darwin'in evrim teorisini kabul eden ve onu kendi saf bilimsel ve materyalist felsefesi doğrultusunda yorumlayan natüralistler, Tanrı'nın ve ruhun varlığına inanmazlar. Var oluş zincirinin son halkası olan insan, onlara göre henüz evrimin ilk safhalarını yaşamaktadır.

Sizce sanat/edebiyat neden felsefî ekollerden etkilenir?



SIRA SİZDE

REALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Gerçekçi Olma: Elbette ki, realizmin -adı üstünde- birinci sıradaki ilke ve niteliği, "*gerçekçilik*"tir. Romantizmin romantikliği, idealizmi, santimentalizmi ve lirizmine tepki gösterip karşı çıkan realizm, felsefede pozitivisttir. Yukarıda belirtildiği gibi, pozitvizmin temel hareket noktası, gerçeğe ancak ve ancak bilimin emrindeki akılla ulaşılabileceği inancıydı. Üstelik bu gerçeğe, sadece bilimin üzerinde konuşabildiği madde ile sınırlandırılmış bir gerçektir. Realist yazarlar da böyle bir gerçeğin sanat eserine taşınması endişesi içindedirler. Bir başka ifadeyle realizm, klâsizm gibi, akıl/sağduyu ile yetinmez; bir anlamda akılı bilimin emrine verir veya gerçeği bilimle sınırlamak ister. Bu sebeple realistler eserlerinde, romantikler gibi olağanüstülüklerle, mucizelere, tesadüflere, hayalî olanlara ve soyut genellemelere yer vermezler.

Flaubert, bir mektubunda; "Olayları, bana göründükleri gibi ortaya koymakla, bana doğru görüneni ifade etmekle yetiniyorum... Doğruluğu sanata sokmanın daha zamanı gelmedi mi? Tasvirin tarafsızlığı o zaman kanunun yüksekliğine ve bilimin belginliğine ulaşacaktır" (Kantarcioglu, 1993, s.46) der. Stendhal'e göre ise roman; "büyük bir yolun üstünde gezdirilen bir ayna"dir.



"Roman büyük bir yolun üstünde gezdirilen bir ayna gibidir" Stendhal (1783-1842)

“İşte böyle, bayım! Roman büyük bir yolun üstünde gezdirilen bir aynadır. Kâh göklerin maviliğini yansıtır, kâh yolun çukurlarında biriken çamuru; sonra da kalkar, torbasında ayna taşıyan adamı ablâksızlıkla suçlandırır! Aynası, çamuru gösteriyor diye, aynayı suçlandırıyor! Asıl çamurlu büyük yolu, en çok da suyun birikmesine, çamur olmasına yol açan bayındırlık müfettişi suçlandırılmalı.” (Stendhal, 1979, s.393)

Bununla birlikte realizmin söz konusu gerçek anlayışını ve aşağıdaki gözlem ve nesnellik endişesini, bir aynanın yansıması ile eş değer olarak görmemek gerekir. Realist sanatkar, gerçeğe öncelikle kendine ait bir perspektifle yaklaşacak; buna göre gerçekte birtakım seçmeler, ayıklamalar ve yeniden düzenlemeler yapacaktır. Aksi takdirde eser, lüzumlu lüzumsuz bilgi yığını olmaktan öteye geçemeyecek; “tarib”, “hatıra”, “biyografi” ve “belgesel” sınırları içinde kalacaktır. Bu noktada hatırlanması gereken bir başka husus da şudur: Sanatın gerçeği ile hayatın gerçeği ayrı şeylerdir.

Gözleme Önem Verme: Gerçeklik endişesi, realistleri tabîi olarak gözleme götürür. Çünkü sanatkarın masasında oturarak, hayaller kurarak toplum, insan, doğa gerçeğini yakalaması mümkün değildir. Unutmamalıdır ki, realist sanatkarın temel ilkesi; “Hayale kapılmamak, bakikatten ayrılmamak”tır. Bu sebeple onlar dış dünyaya, topluma, insana açıktırlar. Eserlerini inandıkları gerçek anlayışına uygun bir biçimde kaleme alabilmek için lüzumlu olan malzeme, bilgi ve belgeleri toplayabilmek düşüncesiyle gözlemde bulunur, araştırıp soruşturur, bilgi ve belge toplarlar. Zira başka türlü gerçeğe ulaşmak mümkün değildir. Nitekim Tolstoy, *Harp ve Sulh* romanını yazabilmek için elinde haritalarla, tam iki gün at sırtında savaş alanında dolaşır. Alphonse Daudet’in günü gününe tutulmuş bir yığın defterleri vardır. Edmond de Goncourt, bir eserini yazmadan önce kadın okuyucularından, samimî itiraflarını ihtiva eden mektuplar yazmaları ve hatıra defterini göndermelerini ister.

Edmond de Goncourt’un aşağıdaki cümleleri, realistlerin gerçekçilik endişelerini çok daha iyi ifade eder:

“Tarib, yazılı belgelerle meydana getirildiği gibi bugünkü roman da anlatılmış veya tabiatın çıkartılmış belgelerle vücuda getirilmektedir. Taribçiler geçmişin anlatıcıları, romancılar da bugünün anlatıcılarıdır.” (Kantarcioglu, 1993, s.47)

Gustave Flaubert, Maupassant’a bu konuda şu öğütte bulunur:

“Her şey görmekten ibarettir. Görmek ama doğru görmek. Ustalarının gözüyle değil kendi gözlerinle ve doğru görebilmek için daha beklemen lâzım. Bir sanatçının orijinalliyi, ‘büyük şeyler’de değil, önce ‘küçük şeyler’de görülür. Şabeserler, basit konular üzerindeki ayrıntılardan meydana gelmiştir.” (Kabaklı, C.I, 1978, s.354)

Çağdaş İnsan ve Toplumu Anlatma: Realizmin “gerçek” ve bunu elde etmek için kullanılan yöntem durumundaki “gözlem” ilkeleri, elbette ki insan ve toplum içindir. Bir başka ifadeyle, realizmde sanatın konusu ve amacı, çağdaş sosyal insan ve toplum hayatının nesnel bir biçimde sanat eserine aktarılmasıdır. Bu sebeple realistler, toplumun her katmanında ve her ortamında yaşanan hayatı (sarayı, köşkü olduğu kadar herhangi bir evi, pansiyonu, kulübeyi; şehri olduğu kadar köyü), bu hayatın her türlü insanını (aristokrati, ruhbanı olduğu kadar burjuvayı, köylü-

yü, işçiyi) ve onların bin bir çeşit meselelerini; daha açık bir ifadeyle, güzeli olduğu kadar çirkini de ön yargısız bir biçimde tasvir etmişlerdir. Stendhal'in roman ve romancı ile ilgili yukarıdaki düşünceleri, bu hususun açık delilidir.

Bu genel görünümle birlikte, realistlerin daha ziyade orta ve alt tabakaya mensup insanlar üzerinde yoğunlaştıkları görülür. Söz konusu yoğunlaşmada da tipleşme dikkati çeker. Tipleşen insan, kendine has karakter nitelikleriyle belirginleşmez. O, toplumun çoğunluğunu oluşturan insanlardan herhangi birisidir ve daha çok mensubu olduğu sınıfın ortak niteliklerini temsil eder. Kısacası **tip; kendine has sosyal, kültürel, psikolojik ve davranış nitelikleriyle değil, mensubu bulunduğu grup veya sınıfın ortak değerleri çerçevesinde belirginleşmiş ve o grup veya sınıfın temsilcisi durumundaki insandır (öğretmen tipi, işçi tipi, köylü tipi vb.)**. Böyle bir insanın edebî eserde ele alınması, aynı zamanda toplumun büyük bir kesiminin anlatılması demektir. Zaten yazarın amacı da, toplumdan soyutlanmış bir insanı değil, mümkün merteye toplumu ve devri yansıtabilecek; onun çok açık bir gerçeği olabilecek insanı yansıtmaktır. Bu yaklaşım kökenini Aristo'nun 'olası gerçekliğin genellemelere dayanan tiplerle aktarılması' görüşüne dayanır.

Realistler, söz konusu insanı ele alırken, natüralistler gibi, insan gerçeğini bilimin verileri ile sınırlamazlar. İnsanın içinde bulunduğu durumun gerçekliği kadar yakın gelecekteki ideallerine de yer verirler.

Realistler, değişim süreci içindeki insanın ruhî büyümesini anlatmanın yanında ve buna paralel olarak toplumun ve toplum değerlerinin değişim sürecini de anlatmaya veya en azından sezdirmeye çalışırlar. Tarih şuuru diyebileceğimiz bu hususu Wellek, "tarihçilik" olarak isimlendirir ve şöyle tarif eder: Tarihçilik; "bir romanda değişen tarihî değerlerin yaşandıkları süreci roman karakterlerinin yaşadıkları oluş süreci içinde vermek"tir (Wellek ve Warren, 1982). Realistler, çağdaş toplumun günlük hayatını esas alır ve bu hayatın bütününe yansıtmaya çalışırlar. Gerçekler arasında da güzel-çirkin, iyi-kötü, faydalı-zararlı seçimi yapmazlar.

Realizmin gerçekçiliği, sadece "dış" ile sınırlı değildir; "iç" gerçeklik de en az onun kadar önemlidir. Yani insanın dış görünüşü, içinde bulunduğu mekân ve yaşadığı somut olaylar kadar, o mekânda o olayları yaşayan insanın psikolojisi; olay ve mekânın bu psikolojide yarattığı değişimler de anlatılır. İç gerçekliği öne çıkarmaya, *psikolojik realizm* denir.

Bunun dışında realizmde, zaman içinde ve ülkelere göre, gerçek ve objektiflik ilkelerinin farklı yorumlanıp uygulanmasından kaynaklanan birtakım alt gruplandırılmalar da yapılmaktadır. Bunlar; *Eleştirel Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik*'tir.

Eleştirel Gerçekçilik: Realizmin başlangıcından itibaren dikkati çeken bu tavır; gözlemlenen bireysel veya toplumsal gerçeklerin belli bir dünya görüşü ekseninde eleştiriye tâbi tutularak anlatılmasını esas alır. Balzac, Stendhal, Guy de Maupassant, Charles Dickens, George Eliot, Maksim Gorki, Tolstoy, Çehov vb. yazarlar, sosyal, ekonomik, kültürel, siyasî şartları içinde ele aldıkları insanı/insanları, olayları, durumları belli bir eleştiri süzgecinden geçirerek dikkatlere sunarlar. Ancak bu eleştirel tavır, hiçbir zaman "*angaje edebiyat*" seviyesine düşmez.

Toplumcu Gerçekçilik: Bu tavırda gerçek ve gerçeğin eleştirilmesi ile sınırlı kalınmaz; eleştirilen durumdan çıkış için bir yol da gösterilir. Üstelik gerçek ve gerçeğin eleştirisi, teklif edilen yola göre şekillenir. Rusya'daki 1917 Ekim Devriminden sonra belirginleşen; 1934'ten sonra büsbütün parti ideolojisinin emrine girmiş olan toplumcu gerçekçilik, çok büyük ölçüde Marksizm'e ve Marksist ideolojiye dayanır. Bu sebeple *Toplumcu Gerçekçilik, Sosyal Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçi-*

lik, *Marksist Gerçekçilik* büyük ölçüde aynı anlayışı ifade eder. Maksim Gorki, Anatole France, Ernest Hemingway, John Steinbeck vb. yazarlar bazı eserleriyle bu gruba dahil edilebilirler.

Mekân ve Çevreye Önem Verme/Tasvir Etme: Realistlerin gerçekçilik ve bunun sonucu durumundaki gözlem endişesi, onların eserlerinde *mekân/çevre* unsurunun önem kazanması ve *tasvir* tarzı anlatımın daha yoğun bir biçimde kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Mekân unsurunun önem kazanması, tasvirin yoğunlaşmasının bir başka sebebi, mekân/çevrenin insan ruhu üzerinde tesiri olduğu inancıdır. Evimizdeki herhangi bir eşyadan bahçemize, bulunduğumuz şehirden içinde yaşadığımız toplumun şartlarından iklime kadar uzanan çevre/mekân, bizim karakterimizin şöyle veya böyle şekillenmesinde önemli bir tesire sahiptir. Elbette ki, söz konusu tesir, tek taraflı değil, karşılıklıdır. Yani bizim de çevre/mekân üzerinde değiştirici tesirimiz vardır. O hâlde bir insanın gerçekçi bir biçimde anlatılabilmesi için, onun dış görünüşü ve içinde yaşadığı mekân bütün ayrıntılarıyla tasvir edilmesi gerekir. Bir anlamda, dış gerçeklik, iç gerçekliğin aynasıdır. Bu sebeple realistlerin eserlerindeki uzun tasvirler, romantiklerde olduğu gibi, “tasvir için tasvir” değildir. Tasvir, o mekânda yaşayan insanın karakterini, kültürünü, ekonomik durumunu, iç dünyasını yansıtmada ciddi bir işleve sahiptir. Edmond de Goncourt bu konuda şunları söyler:

“Anlayışımıza göre, görülen şeylerin ve çevrelerin tasviri, romanda tasvir için tasvir yapmak değildir. Tasvir, okuyucuyu bu şeylerden ve bu çevrelerden fıskırarak beyecana elverişli belli bir çevreye götüren vasıtaadır.” (Yetkin, 1967, s.103)

Bu noktada belirtilmesi gereken bir başka husus; realizmde tasvirin öznel değil, nesnel olmasıdır. Yani mekân/çevre/dış dünya, olduğu gibi ve gerçek çizgileriyle tasvir edilir. Yazar kendi ruh hâline veya keyfine göre mekânı değiştiremez. Üstelik bu tasvir, yazarın gözüyle değil, o mekânda yaşayan veya o mekânı ilk defa gören kahramanın gözüyle yapılır. Böylece hem mekânın o insan üzerinde uyandırdığı tesirler verilmiş hem de o insanın sosyal ve ekonomik durumu, kültürü, karakteri, zevk ve eğilimleri sezdirilmiş olur.



Flaubert'in *Madame Bovary* romanından alınan aşağıdaki tasvirlerin realist olduğu söylenebilir mi? Niçin?

Bovary'lerin evi:

“Evin tuğla cephesi sokağın, daba doğrusu yolun tam üstündeydi. Kapının arkasına kısa yakalı bir palto, bir dizgin, kara meşin bir kasket asılmıştı; bir köşeye atılmış ve çamuru benüz temizlenmemiş bir çift çamurluk da yerde sürünüyordu. Sağ tarafta salon, yani hem yemek yenen, hem de oturulan oda vardı. Tavana yakın kısmı açık renk çiçeklerle süslü kanarya sarısı duvar kâğıdı, bezi iyice gergin olmadığından bavalanıp duruyordu; kenara kırmızı zıb dikilmiş beyaz pamuk bezinden perdeler, pencereler boyunca birbirine kavuşuyordu; şöminenin dar süve pervazının üzerinde, yumurta biçimi karpuzlar altına konulmuş bir çift şamdanın arasında Hippokrates bekim beykeli bir çalar saat âdeta kuruluyordu. Sofanın öbür ucunda Charles'in muayene odası vardı; tahminen altı ayak genişliğinde olan bu küçük odaya bir masa, üç iskemle ve bir koltuk konmuştu. ...” (s.48-49)

Berthe'nin sütüneliğini yapan Madame Rollet'in evi:

"Evin, zemin katında bulunan biricik odanın dibinde, duvara dayalı perdesiz geniş bir karyola vardı; camlarından biri kırıldığı için, üzerine yuvarlak bir mavi kâğıt yapıştırılmış pencerenin önünde bir hamur teknesi duruyordu. Kapının arkasındaki köşede, bulaşık musluğunun taşı altında, ağzına tavuk tüyü takılmış zeytinyağı şişesinin yanına parlak çivili pabuçlar dizilmişti; tozlu şöminenin üzerine, çakmak taşları, mum ve kav parçaları arasına bir Mathieu Laensberg atılmıştı." (s.103)

Nesnel Olma: Realizm, sanatkârın eseri karşında nesnel olmasını ister. Yazar, eserin dünyasından kendini çekmeli; olaylar, kahramanlar, mekânlar karşısında tarafsız olmalı; romanın dünyası ile kendisi arasında bir mesafe koymalı; olayların akışını çeşitli sebeplerle kesmemeli; kendi duygu, düşünce, zevk ve tercihlerini bütünüyle eserin dışında tutmalı; bir ahlâkçı değil bir beşerî anatomist olduğunu unutmamalıdır. Onun görevi, gözlemediği gerçeği, değiştirmeden, bozmadan, abartmadan olduğu gibi ifade etmektir. Eserin kompozisyonu, sadece mekânların seçilmesi, olayların determinizm ve mantığa uygun olarak düzenlenmesinden ibaretir. Nitekim Balzac, gerçek roman yazarının kendisi değil Fransız toplumu olduğu; kendisinin sadece kalemini yönlendirdiğini söyler. Söz konusu nitelik, realist romanı, geleneksel veya romantik romandan farklı kılan temel değerlerden birisidir. Şöyle ki: Nesnel yazar roman kişilerini, ortamı ve zamanı bir kameranın gözünden aktarır gibi uzak bir bakış açısıyla tasvir eder. Romantik bir yazar ise tanrısal bir anlatıcı gibidir. Roman kişilerinin aklından geçenleri, geleceği ve olayların asıl nedenlerini bildiğini gösterir. Dolayısıyla öznel bir anlatım vardır.

Olayları Sınırlama: Tasvire verilen büyük önemin yanında realistler, roman, hikâye ve tiyatrolarının olay örgüsündeki dramı ve olayların eserin bütünlüğü içindeki işlevini en aza indirmeye çalışırlar. Gerçekçilik ve nesnellik ilkeleri, onları, olay örgüsünü teşkil eden olaylar zincirinin günlük hayatın doğal ve alelâde olaylarından seçmeye zorlar. Tarihî veya geçmiş olan değil, şu an tercih edilir. Zira önemli olan içinde yaşanılan topluma ayna tutabilmektir.

Realist hikâye ve romanın olay örgüsü, çok büyük ve nadir olaylardan değil, günlük hayatın içinde her zaman rastlanabilecek veya yaşanabilecek sıradan olaylardan oluşur. Çapraşık olaylar, okuyucunun merakını kamçılayan büyük hâdiselerden kaçınılır. Zira bunlar, içinde yaşanılan hayatta her gün, her yerde ve herkesin yaşadığı gerçekler değildir. Ayrıca olaylar çok sağlam bir sebep-sonuç ilkesi dâhilinde gelişir; olağanüstüye, tesadüfe, şaşkıncıya yer verilmez. Bu konuda Goncourt Kardeşler; "Ben ve kardeşim her şeyden önce, romanda vak'ayı öldürmeye çalıştık." derken; Daudet; "Başlarından hiçbir mühim vak'a geçmeyecek olan insanların romanını, yani hayatlarını yazmak, en doğru yol değil midir?" (Yetkin, 1967, s.52) diye sorar. Söz konusu anlayış, realist eserlerde zaman zaman olaylar arası birlik yokluğu veya kopukluğuna kadar uzanabilir.

Dramatik Roman: (Burada "dramatik" kelimesinin "acıklı, hüznü" anlamında kullanılmadığını dikkat edilmelidir). Realist roman, daha önceki dönemlerin alışılmış roman tarzı sınırları içinde şekillenir; ancak kendine has birtakım önemli farklılıkları da vardır. Söz konusu farklılıkların başında da -yukarıda izah edilen "gerçekçilik", "nesnellik", "çağdaş insan ve toplumu anlatma" ve "olayları sınırlandırma" ilkelerinin dışında-, "dramatik roman" olması gelir.

Dramatik roman, kurgusal dünyanın tanrısı durumundaki hâkim veya kahraman anlatıcıların sonu gelmez anlatmaları, özetlemeleri, çözümlemeleri, yorumları ve öznel tasvirleri yerine, çok büyük ölçüde “*sabneleme/gösterme tarzı/teknikine*” dayanır. Olaylar, anlatıcının anlatması yoluyla değil, okuyucunun gözü önünde canlandırabileceği biçimde verilir; dramatize edilir. Anlatıcı, bilgiçlik ve kâhinlik taslamaz. Böylece dünün “*anlatılan roman*”ından “modern roman”ın ilk basamağı olan “*dramatik roman*”a geçilmiş olur.

Dramatik romanla birlikte yazar ile eser arasında göbek bağı bütünüyle koparılır. Yazar, romanının kurgusal dünyasına müdahale etmez; kendini bu dünyadan uzaklaştırır. Artık ondan beklenen, çok açık bir nesnelliktir.

Dramatik roman, sınırlı bir mekân ve zaman içinde, günlük basit olaylar çevresinde başkahramanın ruhî tecrübesi üzerine yoğunlaşır. Diğer kahramanlar, başkahramanın ruh büyüme sürecinde ihtiyaç duyulduğu ölçüde kullanılır. Bu noktada dramatik romanın merkez gücü başkahramandır. Söz konusu kahramanın ruhî büyüme süreci, bu sürecin değişik evreleri, bunun dışı yansıyan tepkileri dramatik bir biçimde sergilenir.

Dramatik roman, genellikle bir tek merkezî tema üzerine kurulur. Bunun dışındaki birkaç alt tema, doğrudan doğruya merkezî temaya bağlıdır ve çeşitli yönlerden onu destekler. Asıl temayı ilgilendirmeyen hiçbir konu veya düşünceye; karakter ve olaylara yer verilmez (Kantarcıoğlu, 1988, s.29-31).

Sanata Gerçeklik ve Güzellik İşlevi Yükleme: Realizmde sanat, gerçek ve güzellik içindir. Sanata bunun dışında dinî, ahlâkî, sosyal bir işlev yüklenemez. Sanatkâr, gözlemediği gerçeği, estetik bir biçimde ifade etme amacının dışında herhangi bir amaçla kullanamaz. Bu konuda nesnel olmak mecburiyetindedir. Başkaları da bu tutumu yüzünden ne sanatkârı ne de eserini tenkit edebilir. Flaubert’in şu cümleleri, söz konusu prensibi daha da netleştirecektir:

“Güzel üslûpla yazan sanatçılara fikir ve ahlâk gayelerini ibmal ettikleri için çıkışıyorlar, sanki doktorun gayesi iyileştirmek, bülbülün gayesi de sadece ötmek, sanki sanatın gayesi de her şeyden önce güzellik yaratmak değilmiş gibi.” (Yetkin, 1967, s.53)

Realistlerin bu anlayışları, onların “*sanat sanat içindir*” görüşünde oldukları anlamına gelmez. Nitekim onlar böyle bir anlayışa karşıdırlar ve çok büyük ölçüde eleştirel gerçekçilik sınırları içinde kimliklerini bulurlar. “Sanatkârın pratik, yararlı, eğlendirici olmayan felsefî bir amacı vardır” (Göker, 1982, s.56).

Realist sanatkâr, insanın çağdaş gerçeğini, sadece olduğu gibi anlatmak veya göstermekle yetinmez; olması gerektiği durumu da birtakım sosyal tipler vasıtasıyla vurgulamaya çalışır. Bu sebeple; “Realist eserlerden dinî, ahlâkî, sosyal bir sonuç; bir ders çıkmaz mı?” sorusuna tamamiyle “hayır” diyebilmek mümkün değildir. Meselâ *Madame Bovary*’den her okuyucu kendi durumuna göre birtakım dersler çıkarabilir. Ancak Flaubert’in amacı bu değildir. Realist yazar, gerçeği, estetik bir biçimde sanatın imkânları dâhilinde dile getirir. Buna rağmen eserden bunun dışında bir sonucun çıkması veya çıkarılması, sanatkârın problemi değil, okuyucunun problemidir.

Toplumcu gerçekçilerin, güzellikle-gerçeklik arasındaki dengeyi bozarak sanatı inandıkları ideoloji için kullandıkları ve onu bir vasıta hâline getirdiklerini belirtmemiz gerekir.

Sağlam ve Titiz Bir Dil ve Üslûp Anlayışını Benimseme: Realist yazarlar - özellikle Flaubert, Goncourt Kardeşler, Daudet, Maupassant-, edebiyat eserinin dil, üslûp ve biçimine büyük değer verirler. Çünkü sanatın amacı, gerçeği nesnel ve estetik bir biçimde ifade etmektir. Eserin öz, biçim, dil ve üslûbu arasında ruh-be-den uyumu gibi bir uyum olmalıdır. Aşağıdaki cümlelerinde Maupassant, ustası Flaubert'in bu konudaki öğüdünü dile getirir:

“Söylemek istediğimiz her ne olursa olsun, o şeyi en iyi izab edecek bir kelime, en iyi canlandırarak bir fiil, en güzel niteleyecek bir sıfat vardır. Şu hâlde, o kelimeyi, o fiili, o sıfatı bulana kadar sabırlıca aramamız lâzımdır.” (Kabaklı, C.I, 1978, s.356)

Realistler, dil ve üslûp endişeleri bakımından, romantiklerin tumturaklı, sunî, süslü, savruk dil ve üslûplarına; soyut genellemelerine, alegorik ifadelerine ve sembolik düşünce biçimlerine değil, belli ölçüde klâsiklere yaklaşırlar.

REALİSTLER VE ESERLERİ

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

Stendhal (1783-1842): Fransız yazarı. Roman, hikâye, seyahat, hatıra türlerinde eserleri bulunan Stendhal'in en önemli iki romanı *Kırmızı ve Siyah* ile *Parma Manastırı*'dir.

Honore de Balzac (1799-1850): Dünya roman türünün en büyük yazarlarından biri olarak kabul edilen Fransız yazarı. *İnsanlık Komedyası* ana başlığı altında topladığı romanlarından birkaçı; *Eugenie Grandet*, *Goriot Baba*, *Vadideki Zambak*'tır.

Prosper Merime (1803-1870): Fransız hikâye ve roman yazarı. Eserleri: *Columbia*, *Carmen*, *Matteo Falcone*, *Tamango* (hikâye), *Chronique du regne de Charles IX* (roman).

Nikolay Gogol (1809-1852): Roman, hikâye ve tiyatro türlerinde eserler veren Rus yazarı. Önemli eserleri; *Dikkanka Yakınındaki Çiftlikte Akşamlar*, *Mirgorod Hikâyeleri*, *Petesburg Hikâyeleri* (hikâye), *Ölü Canlar* (roman), *Müfettiş*, *Bir Evlenme*, *Kumarçılar*'dır (tiyatro).

Charles Dickens (1812-1870): İngiliz yazarı. *Pickwick'in Kağıtları*, *Oliver Twist*, *Antika Dükkanı*, *David Copperfield*, *Büyük Ümitler* önemli romanlarıdır.

Theodor Storm (1817-1888): Alman şair ve yazarı. Eserleri: *Gedichte*, *Immense*, *Camın Altında*, *Eine Malerarbeit*, *Ekennof*.

İvan Turgenyev (1818-1883): Rus yazarı. Önemli eserleri; *Bir Avcının Notları* (hikâye), *Rudin*, *Bir Asilzâde Yuvası*, *Babalar ve Çocuklar* (roman), *Köyde Bir Ay*, *Taşralı Kadın*'dir (tiyatro).

George Eliot (1819-1880): İngiliz yazarı. Eserleri: *Rabip Hayatından Sabneler*, *Silas Marner*.

Gustave Flaubert (1821-1880): Realizmin kurucusu ve en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Fransız yazarı. Sağlam üslûbu ile tanınan yazarın önemli eserleri; *Madam Bovary*, *Salambo*, *Duygusal Eğitim* ve *Üç Hikâye*'dir.

Fiodor Mihayloviç Dostoyevski (1822-1881): Dünya ve Rus romanının en büyük yazarlarından birisi. *Ölü Bir Evden Anılar*, *Suç ve Ceza*, *Budala*, *Karamazov Kardeşler*, *İnsancıklar*, *Kumarbaz*, *Ecinniler* romanlarından birkaçıdır.

Goncourt Kardeşler: Edmond de Goncourt (1822-1896) / **Jules de Goncourt** (1830-1870) isimli kardeş Fransız yazarları. Ortak eserleri: *Manette Salomon*, *Journal*, *Renee Mauperin*, *Germinie Lacerteux*, *Madame Gervaisais*.

Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910): Ünlü Rus yazarı. Önemli eserleri; *Harp ve Sulb*, *Anna Karanina*, *Ölümden Sonra Dirilme*, *İvan İlyiç'in Ölümü* (roman), *Yaşayan Ölü*, *Karanlığın Kudreti*'dir (tiyatro).

Marc Twain (1835-1910): Amerikan yazarı. Seyahat, otobiyografi, hikâye ve roman türlerinde eserler veren Twain'in belli başlı eserleri; *Tom Sawyer'in Maceraları*, *Mississippi'de Hayat*, *Huckleberry Finn'in Maceraları*'dır.

Alphonse Daudet (1840-1897): Fransız realist ve natüralist yazarı. Eserleri: *Değirmenimden Mektuplar*, *Pazartesi Hikâyeleri* (hikâye), *Taraskonlu Tartaren*, *Jack*, *Sapbo* (roman).

Guy de Maupassant (1850-1893): Adı natüralistler içinde de zikredilen Fransız hikâye ve romancı. Üç yüzün üzerinde hikâye (*Tombalak*, *Ayışığı*, *Küçük Roque*) ve *Bir Hayat*, *Güzel Dost*, *Ölüm Kadar Acı* isimli üç roman kaleme almıştır.

Paul Bourget (1852-1935): Psikolojik romanın güçlü isimlerinden Fransız yazarı. Eserleri: *Çağdaş Rubbilim Denemeleri*, *Yeni Çağdaş Rubbilim Denemeleri*, *Bir Kadının Yalanları*, *Mavi Düşes*, *Çömez*, *Cruelle Enigme*, *L'Etape*, *Cosmopolis*.

Daniel Defoe (1659-1731): İngiliz yazarı. Eserleri: *Robinson Crusoe*, *Memories of a Cavalier*, *Colonel Jacques*, *Moll Flanders*, *Roxano*.

Anton Çehov (1860-1904): Hikâye türüne yeni bir tarz kazandırmış Rus yazarı. Belli başlı eserleri; *Hikâyeler* (hikâye), *Martı*, *Vanya Dayı*, *Üç Kızkardeş*, *Vişne Bahçesi*'dir (tiyatro).

Maksim Gorki (1868-1936): Rus yazarı. Eserleri: *Ana*, *Üç Kişi*, *Artamanovların İş*, *Klim Samgin'in Hayatı* (roman), *Tecrübeler ve Hikâyeler*, *Hikâyeler* (hikâye), *Ayaktakımı Arasında* (tiyatro).

Ernest Hemingway ((1899-1961): Nobel edebiyat ödülü sahibi Amerikan yazarı. *Silahlara Veda*, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, *İhtiyar Balıkçı*, *Klimanjaro'nun Karları*, *Güneş Yine Doğar* önemli romanlarıdır.

John Steinbeck (1902-1966): Modern Amerikan edebiyatının yazarlarından. Hikâye ve roman türlerinde eserler veren yazarın önemli romanları; *Altın Kupa*, *Cennet Çayırıları*, *Kenar Mabâlle*, *Fareler ve İnsanlar*, *Gazap Üzümleri*, *Sardalya Sokağı*, *Ay Battı*, *Aşk Otobüsü*, *Cennet Yolu*, *İnci*'dir.

NATÜRALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Ünite başlangıcında natüralizmin kelime ve kavram anlamı ile doğup geliştiği ortamı anlatmıştık. Claude Bernard ve Hippolyte Taine'in geniş ölçüde tesirinde kalmış olan Emile Zola'nın 1880'de bildirisi (*Le Roman Experimental/Tecrübî Roman*) hazırlanıp edebiyata taşınan ve çok büyük ölçüde onun tarafından temsil edilen natüralizmin sanat/edebiyattaki ilke ve niteliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

Bilimsel/Deneysel Gerçekçiliği Esas Alma: Natüralizm, realizmin daha uç ve radikal hâli olduğuna göre, natüralistler için de birinci sıradaki prensip "gerçekçilik" olacaktır. Elbette bu, dış dünyanın, doğanın, insanın, toplumun ve hayatın, pozitivist bir anlayış içinde rasyonel bir tasvir ve anlatımını esas alan gerçekçiliktir. Natüralistler gerçekçiliklerini realistlerden daha da ileri götürür ve onu bilimsel/deneysel gerçekçilik seviyesine yükseltirler.

Yukarıda anlatıldığı gibi realistler, gerçeği yakalamak için gözleme büyük değer verirdi. Natüralistler *gözlemci gerçekçilikle* yetinmeyip *deneysel gerçekçilik*'e

uzanırlar. *Gözlem*; olayların, -bağlı oldukları sebep ve kanunlarını bulmak için- doğada geçtiği/yaşandığı gibi incelenmesidir. Gözlemede olaylara dışarıdan müdahale söz konusu değildir. Bu sebeple gözlemci pasiftir. Hâlbuki deneyci aktiftir. O, gözlemci gibi olayları sadece dışarıdan seyretmez; olayların oluşumuna bizzat müdahale eder. Çünkü *deney*; olayların, deneyci (insan) tarafından hazırlanmış laboratuvar şartları altında yeniden oluşturulması/gerçekleştirilmesi ve bu çerçevede incelemesidir. İşte natüralistler, pozitif bilimlerde gerçeğe ulaşmada başvurulan deney metodunu, sosyal bilimlere ve sanat/edebiyata taşıyıp uygulamaya çalışırlar.

Bu noktada natüralist yazarlar, **deneysel roman** türü ile karşımıza çıkarlar. Deneysel romanın temel özelliği şudur: Sosyo-ekonomik çevre ve biyolojik irsiyetin mahsulü olduğuna inandığı insan gerçeği peşinde olan yazar, öncelikle toplumu, insanı, doğayı ve olayları ciddi bir gözleme tâbi tutar. Bu gözlemler onu, doğruluğuna şüphe edilmeyen bir kanaat veya varsayımaya götürür. Meselâ natüralist yazar, aç ve susuz bırakılan bir insanı gözlemler. Bu insan yavaş yavaş fizikî aktivitesini kaybeder; belli bir zaman sonra da ölür. Söz konusu yazar görmüştür ki, aç ve susuz bırakılan bir insan, belli bir zaman dilimi içinde ölmektedir. Yani bu insanın ölüm sebebi şu kadar zaman aç bırakılmış olmasıdır. Bu sonuç, onun için bir varsayımdır. Şimdi sıra bu varsayımın edebî eserde ispatına gelmiştir. Yine gerçekten hareket ederek sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi ve mantık dokusunun hâkim olduğu kurgusal bir dünya kurar ve bu dünyada yaşanan olaylar zinciri içinde kafasındaki hipotezi gerçekleştirir. Böylece eserin sonunda ulaşılan sonuç, eserin başındaki hipotezin aynısıdır. Bu noktada yazarın, laboratuvarında birtakım hipotezleri tekrar tekrar deneyen kimyacıdan farkı yoktur. Gözlenmesi zor olan olaylarda ilmî eserlerdeki sonuçlardan da faydalanılabilir.

Emile Zola, deneysel roman konusunda çok büyük ölçüde Claude Bernard'ın *Tecrübî Hekimliğe Giriş* adlı kitabından faydalanmıştır. Adı geçen kitabıyla Bernard, daha önceden kader ve zekânın önem taşıdığı tıp ilminin, fizik ve kimya gibi deney metoduna bağlı bir ilim hâline gelmesine hizmet etmiştir.

Nesnel Olma: Bir önceki maddede de görüleceği gibi, natüralizmin gerçekçilik endişesi realistlerden çok daha ileri seviyededir. Nitekim bu endişe onları pozitif bilimlerin deney metodunu edebiyata taşımalarına sebep olmuştur. Mademki edebiyatta pozitif bilimlerin gerçekçiliği geçerlidir, o zaman yazar da buna uymak mecburiyetindedir. Yani o da eserin konusu ve kahramanları karşısında, en az bir bilim adamı kadar tarafsız ve nesnel olmak mecburiyetindedir. Nasıl bir biyolog bitkiler karşısında, “Bu güzel, bu çirkin; bu faydalı, bu zararlı” gibi peşin fikir taşıyamaz veya böyle bir ayrıma gidemezse; bir kimyacı oksijene sevgi, azota nefret duyamazsa, natüralist sanatkar da olaylar ve insanlar karşısında iyilik-kötülük, doğruluk-yanlışlık, güzellik-çirkinlik ayrımı yapamaz.

Nitekim natüralizmin lideri durumundaki Emile Zola “bilimsel roman” kaleme almak düşüncesiyle, Dr. Claude Bernard'ın insan dışındaki canlı varlıkların incelenmesi için geliştirdiği deneysel tıpla ilgili eserinden geniş ölçüde faydalanır ve o eserdeki “*hekim*” kelimesinin yerine “*romancı*” kelimesi koymanın, bunun için yeterli olacağına inanır.

“Ben burada sadece bir tatbik ameliyesi yapacağım, çünkü tecrübî metot, Claude Bernard tarafından Tecrübî Hekimliğe Giriş adlı kitabında, fevkalâde bir maharetle kurulmuştur. Yetkisi kat'î olan bir âlimin yazdığı bu kitap bana sağlam bir temel hizmetini görecektir. Teşrib edilen her meseleyi onda bulacağım. Hem de eserin bana lüzumlu olan fıkralarını, reddedilemez deliller olarak zikretmekle yetineceğim.”

Şu hâlde yapacağım şey sadece metni iktibas etmekten ibaret kalacaktır. Çünkü Claude Bernard'ın arkamda kendimi ber yönden müdafaa edeceğine güvenim var. Düşüncemi daba açık bir hâlde getirmek, ona ilmî bir hakikatin kuvvetini vermek için çoğu zaman bekim kelimesi yerine romancı kelimesini koymak bana yetecektir.”(Martino, 1958, s.31)

Bununla birlikte Zola, yıllar sonra bu tutumunun yanlış olduğu kanaatine vararak pişman olur. “Ben cahilin biriyim. Bilim ya da felsefe adına konuşacak hiçbir yetkim yok. Aslını isterseniz ben sadece bir yazarım... Edebiyat alanına bir bilginin katı yöntemini getirmeyi denemekle dar kafalılık ettim.” (Göker, 1982, s.62)

İnsanı Fizyolojik Yapısı, İrsiyeti, Çevresi ve Aldığı Eğitimi Bağlamında Ele Alma: Bütün edebiyat akımlarında olduğu gibi, natüralist sanatın temel konusu da insan ve toplumdur. Natüralistler insanı ele almada onun *fizyolojik yapısı, irsiyeti, yaşadığı çevre* ve *aldığı eğitimi* öne çıkarırlar ve bu çerçevede insan gerçeğine ulaşmaya çalışırlar. Darwin'in düşüncelerinin esas olduğu söz konusu yaklaşımda, insanın hür iradesi, manevî değerleri, psikolojisi dikkate alınmaz. Zira onlara göre insanın her türlü davranışı, hareketi, tepkisi, arzusu, psikolojisi, düşüncesi, kılık kıyafeti, konuşma tarzı; kısacası kaderi, tamamıyla maddî ve sosyal çevrenin, irsiyetin, fizyolojinin ve eğitimin sonucudur.

Bildiğimiz anlamda ruha inanmayan natüralistlere göre ruh, organların fizyolojik ilişkilerinin bütünü; fikir ve duygu ise, beyin ve organizmanın ürünüdür. Bir anlamda onlara göre insan, diğer canlılardan farklı olmayan bir yaratıktır. Böylece natüralistler, akıl ve hür irade ile çok yakın alâkası bulunan karaktere inanmaz; irsiyet ve fizyolojinin eseri durumundaki huy'a yönelirler. Zira natüralizmde “Tanrı-sız bir dünyada insan, kimyasal bir etki-tepki maddesi olarak tanımlanmış, canlı doğadaki bitki ve hayvanlarla aynı seviyede görülmüştür. XVIII. yüzyıla kadar hâkim olan Pürütanizmin ilâhî kaderciliğinin yerine bilimsel kadercilik hâkim olmuş ve insan sosyal, ekonomik çevrenin ve biyolojik kalıtımın mahsulü olarak tanımlanmıştır. Edebiyatta natüralizm, sanatın özü olan insan tecrübesi böyle bir bilimsel kaderciliğin dar çerçevesi içinde görmüştür” (Kantarcıoğlu, 1993, s.122).

Daha önceki dönemlerin insanını “metafizik kukla” olarak görüp onun yerine “çevrenin şartlarına uyan, bütün uzuvlarının tesiriyle hareket eden fizyolojik insan”ın incelenmesini isteyen Zola, bu konuda şunları söyler:

“Bizim kabramanımız artık XVIII. yüzyılın sıf zekâ olan mücerret insanı değil; günümüz ilminin fizyolojik bir konusudur. Yani çeşitli organlardan meydana gelmiş bir varlıktır ve her dakika içinde bulunduğu çevrenin tesiri altındadır. Bütün duyguları rubuna tesir eder. Rubu her hareketinde görme, duyma, işitme, tatma ve dokunma yani beş duyuyula bızlanır veya yavaşlar. Boşlukta tek başına hareket eden mücerret bir rub anlayışı yanlışdır. Bu psikolojik bir makineleşmektir, asla gerçek hayat değildir.”(Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.VI, s.531-532)

Nitekim Zola, söz konusu insan düşüncesini edebiyatta uygulamaya koymak amacıyla *Reugon-Macquar*’lar, *İkinci İmparatorluk Devrinde Bir Ailenin Tabii ve Sosyal Tarihi* genel başlığı altında yirmi ciltlik bir roman serisi kaleme almıştır.

Natüralistleri, realistlerden ayıran insan hakkındaki bu anlayış, tabii olarak insan psikolojisine ve psikolojik romana izin vermemiştir. Daha çok işçi ve burjuva sınıfı arasında yaşanan sınıf çatışması üzerinde yoğunlaşan natüralist roman, yozlaşan burjuva değerlerini; yarattığı sosyal tiplerle de toplumun bütün tabakalarını ve bu tabakalardaki ahlâkî bozulmayı nesnel bir biçimde sergilemiştir.

Realistlerin insana bakışı ve ele alışlarıyla natüralistlerin bakışı ve ele alışları arasındaki farklılığı açıklayabilir misiniz?



SIRA SİZDE

4

Mekân ve Çevreye Önem Verme/Tasvir Etme: Natüralistler, mekâna önem verme ve bunun sonucu olarak mekânı tasvir etmede realistlerden daha da ileri durumdadırlar. Öyle ki, zaman zaman bir hayli uzayan mekân tasvirleri, okuyucuyu sıkacak, eserin aksiyon akışını zedeleyecek seviyeye kadar varır. Çünkü natüralistlere göre mekân/çevre, insanı belirleyen ve tamamlayan temel unsurlardan birisidir. Emile Zola bu konuda şöyle bir açıklamada bulunur:

*“Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, çevresinden ayırlamaya-
cağını, elbisesi, evi, kenti, vilayeti ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan
dimağının veya kalbinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini veya tepkisini ara-
madan, tespit etmeyeceğiz. Sonu gelmez tasvirlerimizin sebebi işte budur.” (Yetkin,
1967, s.60)*

Sanata Toplumsal İşlev Yükleme: Natüralistler, yukarıdaki nesnellik ilkesinde rağmen, “Sanat sanat içindir” ilkesine karşı çıkarlar ve sanatın bir fayda sağlama gerektiğine inanırlar. Edebiyat eserindeki fayda da, önce insan ve toplum gerçeğinin bütün yönleri ile ortaya konmasındadır. Çünkü natüralist sanatkar böylece bilim adamının işlevini yerine getirmiş olacaktır. Bunun da ötesinde onlar, toplumu ve insanı içinde bulunduğu bataklıktan kurtarmak amacındadırlar. Ancak gösterebilecekleri sağlıklı bir ufuk veya çıkış da yoktur. Bu durum, onları karamsarlığa iter.

Açık ve Yalın Bir Dil ve Üslubu Benimseme: Natüralistler, dil ve üslupları yönüyle realistlerden farklıdırlar. Çünkü bu alanda onlar kadar titiz ve usta değildirler. Aşırı gerçekçilik endişesi, onların daha açık ve yalın, her sınıfın anlayabileceği, sanatkarânelikten uzak bir dil ve üslubu tercih etmeleri sonucunu doğurmuştur. Ayrıca onlar, gerçeği gölgeleyeceği endişesiyle sanatkarâne üsluptan uzak dururlar. Natüralistler, eserlerindeki kahramanları, kendi ağız özellikleriyle konuştururlar.

Natüralizm, çok büyük ölçüde roman türü ile sınırlı kalmış bir akımdır. Tiyatro türünde de birtakım denemeler yapılmış olmakla birlikte, dekor ve kostümlerdeki aşırılıklar sebebiyle başarı sağlanamamıştır.

Büyük ölçüde aynı ortamda ve pozitivist düşünce zemininde doğup gelişen realizm ve natüralizm akımlarının farklılıkları nelerdir?



SIRA SİZDE

5

NATÜRALİSTLER VE ESERLERİ

Emile Zola (1840-1902): Natüralizmin kurucusu ve en önemli temsilcisi Fransız yazarı. Natüralizmin ilkelerini uygulama düşüncesiyle *Reugon-Macquart*’lar, *İkinci İmparatorluk Devrinde Bir Ailenin Tabii ve Sosyal Tarihi* genel başlığı altında yirmi ciltlik bir roman serisi kaleme almıştır. Bunların önemlileri; *Meybane*, *Germinal*, *Nana*, *Eser*, *Toprak*, *Hakikat*’tir.

Alphonse Daudet (1840-1897): Fransız realist ve natüralist yazarı. Eserleri: *Değirmenimden Mektuplar*, *Pazartesi Hikâyeleri* (hikâye), *Taraskonlu Tartaren*, *Jack*, *Sapho* (roman).

Guy de Maupassant (1850-1893): Adı realistler içinde de zikredilen Fransız hikâye ve romancısı olan yazar üç yüzün üzerinde hikâye (*Tombalak*, *Ayıışığı*, *Küçük Roque*) ve *Bir Hayat*, *Güzel Dost*, *Ölüm Kadar Acı* isimli üç roman kaleme almıştır.

Goncourt Kardeşler: Edmond de Goncourt (1822-1896) / **Jules de Goncourt** (1830-1870) isimli kardeş Fransız yazarları. Ortak eserleri: *Manette Salomon*, *Journal*, *Renee Mauperin*, *Germinie Lacerteux*, *Madame Gervaisais*.

Paul Alexis (1847-1901): Fransız yazarı. Eserleri: *La Fin de Lucie Pellegrin*, *Mme Meuriot*.

Jules Valles (1832-1885): Fransız yazarı. Eserleri: *L'Argent*, *Les Enfants du Peuple*, *Le Bachelier*.

Henry Ceard (1851-1924): Fransız yazarı. Eserleri: *Une belle Journee*.

Gerhart Hauptmann (1862-1946): Nobel Edebiyat ödülü sahibi Alman tiyatro yazarı. *Güneş Doğarken*, *Dokumacılar*, *Güneş Batarken* önemli eserlerinden birkaçıdır.

PARNASİZM'İN ANLAMI VE TANIMI

Fransızca “*parnasse*” (şiir) kelimesi, Yunanistan’daki bir dağın (parnassos) adından gelmektedir. İnanışa göre, Apollon’un başkanlık ettiği şiir ve müziğin ilham perileri bu dağda bulunmakta, şairler de sembolik olarak bu dağda oturmaktadırlar.

Parnasizm, XIX. yüzyılın ikinci yarısında romantik şiire tepki olarak doğmuş ve 1900’lerde sona ermiş bir şiir akımıdır. Adını, 1866’da yayımlanan *Le Parnasse Contemporain* (Çağdaş Parnaslar) isimli şiir dergisinden alan parnasizm, aslında çok açık biçimde roman, hikâye ve tiyatro türlerinde hayat bulan realizm ve natüralizmin şiirdeki adıdır. Çünkü her üç edebiyat akımı da aynı sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel şartlarda ve aynı felsefî düşünce zemininde doğar ve gelişir.

Kısacası **parnasizm**; XIX. yüzyılın ikinci yarısında romantik şiire tepki olarak doğup gelişen ve sanat sanat içindir anlayışı içinde biçim yetkinliğini, ritmi, dış gerçekliğin tasvirini, duygudan arındırılmış genel düşünceyi tam bir nesnellik içinde anlatmayı amaçlayan şiir akımıdır.

PARNASİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Yukarıda da belirtildiği gibi, realizm ve natüralizmin şiir sahasındaki görünümü olan parnasizm, söz konusu iki akımın var olduğu ortam ve şartlarda doğup gelişmiştir. Bu sebeple aynı şeyleri tekrar etmek yerine, sadece konuyla ilgili bir-iki hususu belirtmekle yetineceğiz.

Parnasizm öncesi Batı edebiyatlarında romantik şiir ve şiir anlayışı yaygındır. XVIII. yüzyılda gündeme gelen ve XIX. yüzyılın ortalarına kadar edebiyat dünyasına hâkim olan romantik şiir, bir noktadan itibaren bazı eleştirilerle yüz yüze kalır. Söz konusu eleştirilerin başında, onun lirizmi ve santimentalizmi gelir. Buna paralel bir başka gelişme, pozitivist düşüncenin her gün biraz daha birey ve toplum hayatına hâkim olmaya başlaması ve bu gelişmelerin sanatta realizm ve natüralizm olarak sistemleşmesidir.

Bunların yanında gelişen bir başka düşünce, sanatın tek amacının yine sanat olduğu veya olması gerektiği fikri; yani “sanat sanat içindir” anlayışıdır. Meselâ; bir zamanlar romantik olan, hatta Hernani savaşında Victor Hugo’nun yanında yer alan Theophile Gautier, 1856’da bu konuda şunları söyler:

“Biz sanatın özerkliğine inanıyoruz. Bizim için sanat araç değil amaçtır. Bizim gözümüzde, güzel olan şeyden başka şeyi amaçlayan her sanatçı sanatçı değildir. Şekille düşünce ayrımını hiçbir zaman anlayamadığımız gibi, ruhsuz vücudu ya da vücutsuz rubu da anlamıyoruz, hiç değilse bizim etkinlik alanımızda. Güzel bir şekil güzel bir fikirdir. Çünkü hiçbir şey ifade etmeyecek olan bir şekil ne olabilir ki.”
(Göker, 1982, s.42)

Kısacası romantik şiire duyulan tepkiler; nesir alanına hâkim olmaya başlayan realizm ve natüralizmin getirdiği sanat anlayışları; rasyonalizm, pozitivizm ve determinizmin oluşturduğu nesnellik; sanat sanat içindir anlayışının giderek öne çıkması gibi gelişmeler, şiir sahasında parnasizm akımının doğup gelişmesi için olumlu bir ortam hazırlamış olur.

Theophile Gautier'nin romantizmi eleştirileri kadar, savunduğu ilkeler çerçevesinde kaleme aldığı şiirlerle başlayan parnas şiir, Theodore de Banville ve Leconte de Lisle ile belli bir zemine oturup kendini ispat eder ve Jose-Maria de Heredia'nın şiirlerinde en olgun örneklerini verir.

PARNASİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Nesnel Olma: Realizm ve natüralizmde olduğu gibi, parnasizmin de ilk sırada yer alan ilke ve özelliği, nesnelliktir. Parnasyenler, şairin hayat, insan ve doğa karşısında nesnel olması; yani kendi duygu, düşünce, zevk ve eğilimlerini şiire yansıtmaktan olabildiğince uzak durması gerektiğini savunurlar. Bir başka ifadeyle onlar, bireyin duygu ve hayallerinin esas olduğu lirik, santimental, ferdiyetçi romantik şiire karşıydılar. Var oluşlarını da önemli ölçüde bu karşıtlığa dayandırıyorlar. Dolayısıyla parnasizmde asıl olan öznel şiir değil, nesnel şiirdir. Çünkü şiir, “ihtirasları susturulan benliğin ifadesi”dir. Aşırı öznellik, şiirin kalıcılığını ortadan kaldırmaktadır. Sanatkârın görevi, dış dünyanın ve varlıkların güzelliklerini olduğu gibi, açık bir nesnellik içinde anlatmaktır. Bu noktada şairin kendine örnek alabileceği kişi, ressam ve heykeltıraştır.

Leconte de Lisle bu konuda şunları söyler:

“Nesneli aramalıyız, kişisel olmayana yönelmeliyiz. Bu duygusuzluk anlamına gelmez. Lirikmi artık bir yana bırakalım. Şiir, bireysel bir destanda kanatlanamaz. Bilge bir kuşaktanız. Çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeliyiz, geçmişten günümüze gelmeliyiz. Bilimin yoluna, pozitivizmin yoluna böyle girebiliriz. Artık geçmiş, imgelemlerle ya da yerel renklerle çağrıştırmak değil de, en yeni belgelerin yardımıyla, fikirleri, olayları, özden yaşamı, var olma, inanma, düşünme, davranma nedenini, eski soyları oluşturan her şeyi yeniden yaşatmak söz konusudur. Uzun zamandan beri birbirinden ayrılmış olan bilim ve sanat birbiriyle kaynaşmasa bile birleşmek zorundadır.” (Alkan, 1995, s.93)

Şiirde nesnelliği temel alan bu anlayış, parnasizmin, bir anlamda klâsizmde dönüş olduğunu düşündürür.

Dış Gerçekliğin Tasvirini Önemseme: Mademki parnasyen şair kendi duygularından, aşklarından, acılarından bahsetmeyecek, o zaman şiirin konusu ne olacaktır? Parnasizmin bu soruya verdiği cevap; “İçinde yaşadığımız hayatın, doğanın, varlıkların sahip olduğu güzelliklerin anlatılması.” şeklinde olur. Şair, tıpkı mimar, heykeltıraş ve ressamın sanatlarında (plastik sanatlar) yaptıklarını, şiir sanatında

yapmalıdır. Böyle bir tavır, ister istemez **tasvirî şiir**'i gündeme getirir. Böylece parnasyen şiir, önemli ölçüde dış dünyanın, doğanın ve varlıkların sahip oldukları güzellikleri nesnel bir biçimde ifade etme ekseninde şekillenmiş tasvirî bir şiir olarak karşımıza çıkar. Varlığa dıştan bakan parnasyenlerin gözlem düşkünlüğünün sonucu olan şiirlerdeki bu tasvirler, ayrıntılı, canlı, parlak ve renklidir. Bir anlamda şiirde resim sanatının ideallerini gerçekleştirmek, parnasizmin ilkelerinden biri olur.

Parnasyenler tasvirde, zaman zaman bilinmeyen yabancı ülkelerin (Hint, Uzak Doğu ve çoğu zaman Antik Yunan'dır) doğa ve hayatlarına uzanmaktan zevk alırlar. Böylece okuyucuya *egzotik* tablolar sunmuş olurlar. Özellikle Leconte de Lisle, şiirlerinde destan ve efsanelerine göndermelerde bulunarak, birtakım kültür unsurlarını işleyerek ve isimlere yer vererek Antik Yunan hayatını, XIX. yüzyıl okuyucusuna taşımaya çalışır.

Nesnellik ve dış dünyanın güzelliklerini tasvir etme düşkünlüğü, parnasların insanın iç dünyası ve toplumun problemlerine duyarsız kalmaları sonucunu doğuracaktır.

Felsefi Şiir Eğilimi: Şiirin bir başka önemli konusu ise düşüncedir. Elbette ki bu düşünce, öncelikle duyusal ve duygusalıktan arınmış olmalıdır. Ayrıca bu düşünce, sanatkâra ait bireysel bir düşünce değil, olabildiğince evrensel, herkese ait bir düşünce olmalıdır. Artık şiirin ilham kaynağı ne şairin duygu dünyası ne de doğadır. Bu anlayış, parnasyen şiirin içeriğinde ikinci ana eğilim durumundaki **felsefi şiir**'i gündeme getirir. Parnasların bu tavırlarının arakasında, yine bilim çağının hâkim tavrı olan nesnellik endişesi yatmaktadır.

Nesnellik ilkesinde olduğu gibi, şiirin içeriğindeki tercihler de parnasizmin, önemli ölçüde klâsisizme dönüş niteliğine sahip olduğunu düşündürür.

Biçim Yetkinliğini İdeal Edinme: Parnasizmin temel ilke ve niteliklerinden bir diğeri, şiirin yapısında somutlaşan güzellik ve yetkinlik endişesidir. Güzellik, ancak büyük bir sabır, gayret ve hüner isteyen şiir işçiliği ile ulaşılabilecek olan mükemmelliktedir. Bu düşünceye sahip olan parnasyenler, şiirin dili, şekli/yapısı ve bu yapıyı oluşturan alt unsurları (nazım şekli, nazım birimi, mısra, kafiye, vezin) üzerinde ısrarla durmuşlar ve şiirin dil ve yapı bakımından kusursuz olmasını istemişlerdir. Nasıl heykel kesin bir dış mükemmellik üzerine oturuyorsa, şiir de bu yönüyle bir mermer pürüzsüzlüğüne sahip olmalıdır. Böylece içerik bakımından resme yaklaşan şiir, dil ve yapı bakımından da heykele yaklaştırılmış olur.

“Gautier şiirin kalıcılığını görsel sanatlardan alınmış kimi öğelerle sağlamayı düşünür. Bunlar, çizgi, kütle, ışık, gölge ve renklerdir. Artık onun şiiri bu öğelerin aracılığıyla oluşmada, bir taş kabartma, bir değerli taş, bir yortu gibi işlemektedir. Ozanın da söylediği gibi; ‘kalem fırça, mürekkep boya, sözlük ise bir ressamın paleti’ işlevini görecektir. (...) Gautier, şiirde bu görsel özellik yanında, çağrışımlar uyandırabilme gücünün de olmasını dileyerek, şiirine seslilik ve kalıcılık özelliği belirgin, uyumu zengin sözcüklerden uyaklar seçmiş, güç metrik ölçüler denemiştir.” (T.İnal-S.Kantel, Türk Dili, s.87)

Yetkinlik arzusu, zaman zaman o kadar ileri götürülür ki, “Şiir sadece ve sadece şekildir.” söylemine gelinilir. Meselâ bazı parnasyenler şiiri sadece kafiyede aramaya kalkışmışlardır. Nitekim Teodor Banville; “Bence bütün şiir kafiyeden ibarettir.”; “Kafiye, şairlerin hülyalarını tespit eden ve süsleyen ‘altın çivi’dir.” demekten

geri durmaz. Nazım şekli olarak çok büyük ölçüde *sone*'yi tercih eden parnasyenlerin söz konusu anlayışı, şiiri bir duygu ve yaratma sanatı olmaktan çok zihni bir sanat olma durumuna getirir. Çünkü onlara göre sanat eseri, teknik bir gayretin ve yenilmiş güçlüklerin ürünüdür.

Parnasizmin nesnellüğinden kaynaklanan duygusuzluk ve soğukluk ile dış mükemmellik endişesi, şiirin iç mükemmelliğinin ihmalini beraberinde getirmiş ve öz şiire ulaşılmasına imkân vermemiştir. Bu da parnasyen şiirin eleştirilere sebep olan en önemli zaaflarından birini oluşturmuştur

Ritmi Önemseme: Plastik sanatlardan gelen biçim yetkinliği düşüncesi, parnasizmde ritmi ön plâna çıkarmıştır. Bir başka ifadeyle, parnasyenler, sembolizmde iç yapıdan doğan ahenk/musikiyi değil, dış yapıdan elde edilecek ritmi önemserler. Bu ritim, şiirde vezin, kafiye ve mısraların ustalıklı tanziminden elde edilecektir.

Sanatı Güzellik İşlevi ile Sınırlama: Biçimcilik, nesnellik, saf güzellik, topluma karşı ilgisizlik gibi ilke ve tutumlar, parnasyenleri doğal olarak “sanat sanat içindir” anlayışına götürmüştür. Parnaslara göre, sanat, kendisi dışında herhangi bir amaca araç olarak kullanılamaz. Fayda düşüncesi ve beklentisi, sanatı öldürür. Bu sebeple onlar için asıl olan güzelliştir. İnsanı bu çirkin ve bayağı dünyada mutlu edebilecek tek güç, sanatın güzelliğidir. Parnasyerlerin sanatın güzelliğine sığınmalarının arkasında, pozitivizm ve determinizmin getirdiği inanç ve değer buhranı mevcuttur.

Gautier: “Genel olarak hiçbir şey hayata gerekli değildir. Çiçekler yok olunca dünya bundan maddî olarak zarar görmez; bununla birlikte çiçeklerin yolunmasını kim ister? Güllerden vazgeçmektense patateslerden vazgeçmeğe bazırım... Müsiki neye yarar? Resim neye yarar? Mösyö Carrel'i Mozart'a, Michelangelo'yu beyaz bardalın bulucusuna üstün saymak dediliğinde kim bulunur?

Hiçbir şeye yaramayan ancak gerçekten güzeldir, faydalı olan şey çirkindir, çünkü, bir ihtiyacı karşılamaktadır; insanın ihtiyaçları ise kendi zavallı ve bastaklı tabiatı gibi pis ve iğrençtir.” (Yetkin, 1967, s.109).

Ayrıca parnasyen şiirde genel ve belirgin bir karamsarlık mevcuttur. Bunda da pozitivist ve determinist felsefenin büyük rolü vardır.

PARNAS ŞAİRLER VE ESERLERİ

Tpeophile Gautier (1811-1872): Fransız şair ve münekkidi. Eserleri: *Şiirler*, *Fortunio*, *Muhtelif Şiirler*.

Rene Leconte de Lise (1818-1905): Fransız şairi. Eserleri: *İlkeçağ Şiirleri*, *Barbar Şiirler*, *Facialı Şiirler*.

Theodore de Banville (1823-1891): Fransız şairi. Eserleri: *Les Cariatides*, *Les Stalactites*, *Ballades Joyeuses a la maniere de Villon*.

Jose-Maria de Heredia (1842-1905): İspanyol asıllı Fransız şairi. *Les Trophees* (Ganimetler) adlı eserinde topladığı soneleriyle parnasizmin en güçlü şairlerinden biri olmuştur.

François Coppee (1842-1907): Fransız şair ve tiyatro yazarı. Eserleri: *Le Pasant*, *Pour la Couronne* (tiyatro), *Le Reliquaire*, *Les Humbles* (şiir).

Armand Sully Prudhomme (1839-1907): Nobel edebiyat ödülü sahibi Fransız şairi. Eserleri: *Les Stances*, *Solitudes*, *La Justice*, *Les Epaves*.

Sone, İtalyan edebiyatından Fransız edebiyatına geçen (abba/abba/ccd/eed) kafiye şemasına sahip 4+4+3+3 bentlerden oluşmuş toplam 14 mısralık bir nazım şekli



Yahya Kemal'in aşağıdaki "Sicilya Kızları" isimli şiirinde parnasizmin hangi ilke ve niteliklerinden bahsedilebilir? Niçin?

SİCİLYA KIZLARI

Yahya Kemal BEYATLI

Sicilya kızları üryan omuzlarında sebû;
Alınlarında da çepçevre gülden efserler,
Yayar bu mahfile âsâbı geren bir bû
Ve gözleriyle derinden bahar gülümser
Sicilya kızları üryan omuzlarında sebû.

Hadîkalarda nevâgîr iken şadırvanlar,
Somâki kurnalarından gümüş sular dökülür.
Ve hep civâra serilmiş kadife dîvanlar
İçinde bûseden ölmüş vücûtlar bükülür
Hadîkalarda nevâgîr iken şadırvanlar.

Gerer beyaz kuğular nâzenin boyunlarını,
Füsûn-ı nevm ile görmez bu âteşin ravza
İçinde dalgalanan reng ü bû oyunlarını.
Dalar huzûz-ı rehâvetle havzdan havza.
Gerer beyaz kuğular nâzenin boyunlarını.

Özet



Realizm ve natürallizm kavramlarının anlamlarını açıklamak

Realizmin kavram anlamı; “Hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi çevresinde teşekkül etmiş anlayış”; realist (gerçekçi) ise, “Hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma iddiasında olan sanatkar veya eser” demektir. Bir edebiyat akımı olarak realizm; pozitivist düşünce zemininde XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren doğup gelişen ve gerçekçilik, nesnellik ilkeleri doğrultusunda çağdaş insan ve toplumu, içinde yaşadığı çevreyle birlikte sağlam bir dil ve üslûpla anlatmayı esas alan akımdır.

Kelime olarak “doğacılık, doğalcılık” anlamına gelen “natürallizm” -bir sanat/edebiyat akımı olarak-; pozitivist ve determinist düşünce zemininde XVIII. yüzyılın son çeyreğinde doğup gelişen ve bilimsel gerçekçilik, nesnellik, toplumsal işlev ilkelerine bağlı kalarak çağdaş insanı fizyolojik yapısı, irsiyeti, yaşadığı çevre, aldığı eğitimi çerçevesinde açık ve yalın bir dil ve üslûpla anlatmayı esas alan akımdır.



Realizm ve natürallizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

Realizm ve natürallizm, Avrupa’da sanayileşme ve endüstrileşmede büyük gelişmelerin yaşandığı Sanayi Çağının ekonomik güç savaşları ve sömürgecilik kavgaları ortamında doğmuştur. Bu ortam materyalist düşüncenin yaygınlaşmasına zemin hazırlamış, toplum katmanları veya milletler arası çatışmalara zemin hazırlamıştır. Diğer taraftan XIX. asrın ikinci yarısı, gerek zihniyet gerekse sonuçları bakımından tam bir bilim asrı olmuştur. Böyle bir ortamda yeşeren ve Auguste Comte tarafından sistemleştirilen pozitivism, realizm ve natürallizmin felsefi alt yapısını oluşturmuştur.

Natürallizmin doğuşunda yukarıdaki sebeplerin dışında determinizm ve evrim teorisinin büyük tesiri vardır. Rasyonalizm ve pozitivismin uç noktası olan determinizm, pozitif bilimlerdeki sonuçların sosyal alanlarda da geçerli olduğuna inanır. İmkân, mümkün, tesadüf, mucize ve olağanüs-

tü’yü kabul etmediği gibi, her türlü manevî değer, güç ve insan iradesini de reddeder. Böylece “bilimsel kadercilik” geçerlilik kazanmış olur. Öte yandan Darwin’in düşünceleri Batı kültürlerinin geleneksel değerlerini ve Hristiyanlığın dogmalarını kökünden sarsmıştır.



Realizm ve natürallizmin ilke ve niteliklerini açıklamak

Pozitivist düşünce zeminde hayat bulan realizmin en temel ilkesi “gerçekçilik”tir. Gerçeği elde etmenin yolu ise gözlemdir. Bu çerçevede realizm çağdaş insan ve toplumu, onu kuşatan çevre ile birlikte anlatmayı esas alır. Anlatılan gerçek karşısında takınılan tavır bakımından realistlerin kendi içinde Eleştirel Gerçekçiler ve Toplumcu Gerçekçiler olmak üzere ikiye ayrıldıkları görülür. Eleştirel Gerçekçilerde gözlemlenen bireysel veya toplumsal gerçeklerin belli bir dünya görüşü ekseninde eleştiriye tâbi tutularak anlatılması; Toplumcu Gerçekçilerde ise gerçeğin eleştirilmesi ile yetinmeyip çıkış yolu gösterilmesi öne çıkar.

Daha çok roman, hikâye ve tiyatro türlerinde karşımıza çıkan realist eserlerin olay örgüsü, çok büyük olaylardan değil, günlük hayatın içinde her zaman yaşanabilecek olaylardan oluşur. Okuyucunun merakını kamçılaman büyük hâdiselerden kaçınılır. Böylece “modern roman”ın ilk basamağı olan “dramatik roman”a geçilmiş olur. Dramatik roman, anlatıcıların sonu gelmez anlatmaları yerine, çok büyük ölçüde “sahneleme/gösterme tarzına” dayanır. Realist yazarlar edebiyat eserinin dil, üslûp ve biçimine büyük değer verirler. Çünkü sanatın amacı, gerçeği nesnel ve estetik bir biçimde ifade etmektir.

Natürallizm, gerçekçilik bakımından realizmin daha radikal hâlidir. Çünkü realizmin gözlemci gerçekçiliğinden bilimsel/deneysel gerçekçiliğe geçilmiştir. Böylece pozitif bilimlerde gerçeğe ulaşmada başvurulan deney metodu, sosyal bilimlerde edebiyata taşınmaya çalışılmıştır. Deneysel roman, bu çabanın ürünüdür. Deneysel roman, yazarın önceden edindiği varsayımı, eserinde gerçekleştirmesine dayanır.

Natüralizmde çağdaş insana fizyolojik yapısı, irsiyeti, yaşadığı çevre ve aldığı eğitimi açısından yaklaşmak esastır. Dolayısıyla insan psikolojisine yer yoktur. Nesnellik ilkesinde rağmen, sanatın toplumsal bir işlevi olduğu savunulur. Daha çok işçi ve burjuva sınıfı arasında yaşanan çatışmalar üzerinde yoğunlaşan natüralist romanlarda, yozlaşan burjuva değerleri ve toplumdaki ahlâkî bozulma nesnel biçimde sergilenir. Natüralist eserlerde genel bir kötümserlik vardır. Açık ve yalın bir dil ve üslûbu benimseyen natüralistler, bu konuda realistler kadar titiz ve usta değildirlir.



Parnasizm ve parnas kavramlarını açıklamak
 “Parnasse” (şiir), ilham perilerinin bulunduğu inanan Yunanistan’daki bir dağın (parnasos) adıdır. Parnasizm, XIX. yüzyılın ikinci yarısında romantik şiire tepki olarak doğmuş ve 1900’lerde sona ermiş bir şiir akımıdır. Aslında akım, edebiyatın roman, hikâye ve tiyatro türlerinde görülen realizm ve natüralizmin şiirdeki adıdır. Bir edebiyat akımı olarak parnasizm; XIX. yüzyılın ikinci yarısında romantik şiire tepki olarak doğup gelişen ve sanat sanat içindir anlayışı içinde biçim yetkinliğini, ritmi, dış gerçekliğin tasvirini, duygudan arındırılmış genel düşünceyi tam bir nesnellik içinde anlatmayı amaçlayan şiir akımıdır.



Parnasizm akımının temel ilkeleri ile parnas şiirin temel niteliklerini açıklamak

Parnasizmin ilk sırada yer alan ilke ve özelliği nesnelliktir. Onda şairin duygu ve hayallerinin esas olduğu lirik, santimental ve ferdiyetçi romantik şiir reddedilir. Bu bağlamda şairden beklenen, tıpkı bir ressam ve heykeltıraş gibi, dış dünyanın güzelliklerini veya duygusallıktan arınmış evrensel düşünceyi anlatmaktır. İnsanın iç dünyası ve toplumun problemlerine du-yarsız olan parnasizmde tasvirî ve felsefî şiir esastır. Gerek nesnellik ilkesi gerekse şiirin içeriği konusundaki tercihler, parnasizmi klâsizmle yaklaştırır.

Edebiyatta güzellik işlevini esas alan parnasizm, güzellik ve yetkinlik endişesini öne çıkarır. Yetkinlik, şiirin dili, yapısı ve bu yapıyı oluşturan alt unsurların (nazım şekli, nazım birimi, mısra, kafiye, vezin) kusursuzluğundan doğar. Parnasyenler, dış yapıdan elde edilecek ritmi önemserler. Bu ritim, vezin, kafiye ve mısraların ustalıklı tan-ziminden elde edilecektir. Kısacası onlara göre sanat eseri, teknik bir gayretin ve yenilmiş güç-lüklerin ürünü; şiir de, bir duygu ve yaratma sanatından çok zihnî bir sanattır. Böylece içerik bakımından resme yaklaşan şiir, dil ve yapı bakımından da heykele yaklaştırılmış olur.

Kendimizi Sıyalım

1. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi, pozitivismi tanımlayan bir **yargı olamaz?**
 - a. Pozitivizm; rasyonalist bir felsefedir.
 - b. Pozitivizm; spirüüalist bir felsefedir.
 - c. Pozitivizm; pozitif ilimlerin verilerini, diğer alanlara da uygulamayı esas alan bir felsefedir.
 - d. Pozitivizm; her türlü metafizik ve teolojik inançları reddeden bin felsefedir.
 - e. Pozitivizm; idealizm ve mistizmi reddeden bin felsefedir.
2. Aşağıdaki yargı cümlelerinden hangisinde deneysel roman doğru tanımlanmıştır?
 - a. Yazarın labarutuvuar ortamında kaleme aldığı roman.
 - b. Yazarın pozitif bilim konularını kurgusallaştırarak anlattığı roman.
 - c. Kendini bilim adamı yerine koyan yazarın kaleme aldığı roman.
 - d. Yazarın anlatma tarzını geri plana çekerek gösterme tarzını öne çıkardığı roman.
 - e. Yazarın zihninde bulunan varsayımın, kurgusal olarak gerçekleştirildiği roman.
3. Aşağıdaki yargılardan hangisi realizmin savunduğu bir ilke **değildir?**
 - a. Gerçekçi olma
 - b. Nesnel olma
 - c. Evrensel insan doğasını anlatma
 - d. Edebiyata gerçeklik ve güzellik işlevi yükleme
 - e. Roman ve hikâyede olağanüstü olaylara yer vermeme
4. Eleştirel gerçekçi bir yazarla toplumsal gerçekçi yazar arasındaki fark aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Her ikisinin de okuyucuyu yönlendirmeye çalışmaları.
 - b. Her ikisinin de konularını "gerçek" sınırları içinde seçmeleri.
 - c. Her ikisinin de konularını seçerken gözleme yer vermeleri.
 - d. Her ikisinin de eserlerinde eleştirel olmaları.
 - e. Her ikisinin de çağdaş insan ve toplumu anlatmaları.
5. Dramatik romanın, kendinden önceki klâsik romana göre **en belirgin** farkı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Bünyesinde belli bir olaylar zincirine yer vermesi
 - b. Bünyesinde belli sayıda kahramanlara yer vermesi
 - c. Bünyesinde anlatmayı değil, sahnelemeyi esas alması.
 - d. Bünyesinde insanın hem dış hem de iç dünyasını anlatması.
 - e. Bünyesinde tanrısal nitelikli "o" anlatıcıya yer vermesi.
6. Aşağıdaki yargı cümlelerinden hangisi, determinizmi doğru açıklamaktadır?
 - a. Evrende olup biten her şey, bir nedensellik bağlantısı içinde gerçekleşmektedir.
 - b. Evrende olup biten her şey, bir metafizik gücün iradesi altında gerçekleşmektedir.
 - c. Evrende olup biten her şey, bir nedensizlik bağlamı içinde gerçekleşmektedir.
 - d. Evrende olup biten her şey, bir bilinmezlik ortamında gerçekleşmektedir.
 - e. Evrende olup biten her şey, maddenin enerjiye dönüşmesi bağlamında gerçekleşmektedir.
7. Aşağıdaki yargılardan hangisi natüralizmin savunduğu bir ilke **değildir?**
 - a. Bilimsel/deneysel gerçekçilik
 - b. Nesnellik
 - c. Sanata toplumsal işlev yükleme
 - d. İnsan psikolojisini anlatma
 - e. Açık ve yalın bir dil kullanma
8. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi, realizm ile natüralizm akımlarının ortak ilkesi **olamaz?**
 - a. Gerçekçilik
 - b. Nesnellik
 - c. Mekân ve çevreye önem verme
 - d. Çağdaş insan ve toplumu anlatma
 - e. Sanata gerçeklik ve güzellik işlevi yükleme

9. Realizm ve natüralizm insanı anlatmada, aşağıdaki seçeneklerden hangisinde farklı anlayışa sahiptir?

- İnsanı sadece fizyolojik yapısı ve irsiyeti çerçevesinde anlatma
- İnsanı gerçekçilik ilkesi doğrultusunda anlatma
- İnsanı nesnel bir yaklaşımla anlatma
- Orta ve alt gruplara mensup insanları anlatma
- Çağdaş insanı anlatma

10. Aşağıdaki yazarlardan hangisi realist olarak **nite-
lendirilemez?**

- Guy de Maupassant
- Goncourt Kardeşler
- Lev Nikolayeviç Tolstoy
- Shakespeare
- Fiodor Mihayloviç Dostoyevski

Yaşamın İçinden

İKİ ZIT GÖRÜŞ

Peyami SAFA

Umumiyetle sanatta ve bilhassa edebiyatta birbirine zıt sayılan iki görüşe rastlanmıştır. Birinde sanatçı veya edebiyatçı müşahede ettiği eşyaya, vâkıalara ve insanlara kendi "ben"inin adesesinden bakar ve onları kendi görüşüne göre tâdil eder. Bu çeşit esere onu yaratanın süjesi hâkim olduğu için sübjektif sıfatı verilmiştir. Romantizm bu sanat görüşünün ilk esaslı belirtisidir. Buna zıt görüşte, sanatçı veya edebiyatçı müşahede ettiği eşyaya, vâkıalara ve insanlara kendini karıştırmamak, onları olduğu gibi eserine almak kararındadır. Bu çeşit eserde de süjenin zıddı olarak obje, yani dış varlık hâkim olduğu için ona da objektif sıfatı verilmiştir. Realizm de bu sanat görüşünün adıdır.

Gerçekte sübjektif olmaktan kurtulan hiçbir sanat eseri yoktur. Müşahede eden (yani insan) müşahede edileni (yani eşyayı, vâkıaları, insanları ve ruh hallerini) daima kendi açısından ve kendine göre görmeğe mahkûm olduğu için tam ölçüde objektif olamaz. Bir dereceye kadar kendini ayırabilir. İşte objektif olmanın bu en çok imkân haddi realizmi, sübjektif olmanın da en son haddi romantizmi vücuda getirir. Aralarında daha birçok dereceler vardır ki, iki sınıfa da girebilir veya giremezler.

Bu dereceleri tayin eden birçok âmiller vardır. Biri bir devrin hâkim görüşü ise, öteki sanatçının ruh yapısı veya şahsî görüşüdür. Her iki görüşün altında -idealist veya realist- bir felsefi telâkki gizlidir.

Felsefede bu görüşlerin hakikatle münasebeti münakaşa edilebilir. Fakat sanatta aranan hakikatten evvel güzellik olduğu için, iki görüşten birini tercih için verilecek hükmün bir gerçeklik hükmü değil, bir değer hükmü olması lâzımdır. Bu da şahsî tercihe göre değişir.

Dünya şaheserleri arasında, her iki görüşe mensup veya hiçbirine mensup olmayanlar vardır. Hepsi güzel olmakta birleşir ve şaheserler galerisine girerler. Bu da bizi, sanat ve edebiyat münakaşalarında bir görüşe sapanmanın taassubundan kurtarması lâzım gelen bir tarih gerçeğidir.

Kaynak: Sanat Edebiyat Tenkit, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1978. s.25-26.

Okuma Parçası

MADAME BOVARY'DE REALİZM

İsmail Çetışli

Çoğu zaman realizme örnek olarak gösterilen *Madame Bovary*, ünlü Fransız yazarı Gustave Flaubert'in (1821-1880) romanıdır. Aslında Flaubert, *Madame Bovary*'ye kadarki eserlerinde başarısız bir romantiktir. Onun realizme yönelişı ve *Madame Bovary*'yi yazışı, bir eseri üzerine arkadaşlarıyla yaptığı tartışma sonucu gerçekleşir. Flaubert, yeni bitirdiği *La Tentation de Saint Antoine* (Ermiş Antonius) isimli eserini arkadaşlarına okuduğunda, ona, bunu ateşe atması, burjuva hayatından basit bir olay seçmesi ve bunu doğal bir dille anlatması söylenir. Ardında da "Niçin Delamare'in öyküsünü yazmıyorsun?" denilerek gerçekten yaşanmış bir hikâyeye yönlendirilir. Arkadaşlarının uyarılarını dikkate alıp Delamare'ların hikâyesi üzerine eğilen Flaubert, olayı bütün ayrıntıları ile dinler, bununla ilgili bilgileri olan kişilerle konuşur, yaşadıkları yerleri gidip görür, gözlemlerde bulunur, ayrıntılar üzerinde titizlikle çalışır ve *Madame Bovary*'yi yazar. Onun bu romanda gerçeği anlatmadaki başarısının en somut delili, eserin yayımlanmasından sonra bazı okuyucuların gösterdikleri tepkilerdir. "*Madame Bovary*'yi yazdığım sırada bana birçok kereler: Yarattığınız kadın Mme X midir' diye sordular. Hiç tanınmamış kişilerden sürüyle mektup aldım, hatta içlerinde birisi, Reims'den bir bey, intikamının bir kadından alındığını söyleyerek beni kutladı. Aşağı Seine'nin tüm eczacıları Homais'de kendi kişiliklerini sezince evime gelip beni tokatlamak istediler."

Flaubert'in romanının konusunu yaşanmış gerçekten almış olması, ne eserinin ne de kendisinin realist olduğunu ispatlamaya yetmez. Çünkü bundan daha önemli olan, gerçeğin romanın imkân ve sınırları içinde işlenebilmesidir. Bu çerçevede *Madame Bovary*'nin olay örgüsüne baktığımızda Flaubert'in romanını, Emma'nın merkezî kişiliği üzerine kurduğunu görürüz. Olaylar, Emma'nın ihtiraslı kişiliğinin, sebep-sonuç ilkesi doğrultusunda hayat bulan doğal sonuçlarıdır. Olay örgüsünde olağanüstü, şaşkırtıcı herhangi bir unsurla karşılaşmaz. Hatta roman boyunca Emma'nın en büyük şikâyeti, yaşadığı hayatın tek düzelidir. Bu bakımdan *Madame Bovary*, gücünü büyük olaylardan, entrikalardan alan bir *macera romanı* veya bir *taribî roman* değil; *dramatik romandır*. Flaubert, Emma'nın nasıl bir mekân, sosyal çevre, hayat ve ruh hâli içinde çıkmaza düşüp intihara sürüklendiğini dramatize eder. Kurgusal dünyanın tanrısı durumundaki anlatıcının sonu gelmez anlatımları yerine, *sabneleme/gösterme* tarzını öne çıkarır. Gerçeği

bütün ayrıntıları ile dramatize etmede Gustave Flaubert, zaman zaman o kadar ileri gider ki, pek çok eleştirmen, Emma'nın arsenik içtikten sonraki durumunu anlatan satırları, *natüralist* bir yaklaşım olarak nitelerler. Ayrıca Flaubert, kendisini romanın kurgusal dünyasından çekmiş, olayların kendi doğal zemininde ve sebep-sonuç süreci içinde gelişmesine müdahale etmemiştir.

Realizmin bir başka temel özelliği olan mekâna verilen önem ve bunun doğal sonucu durumundaki tasvirin yeri ve mahiyetidir. *Madame Bovary*'e bu açıdan baktığımızda, romanın olay örgüsünün üç ayrı mekânda yaşandığını görürüz. Bunlar; Tostes, Yonville-l'Abbe ve Ruen'dir. Bunlara başkahramanın geçmiş hayatında yer alan rahibeler okulunu da ilâve etmek gerekir. Dikkat edilecek olursa bu dört mekân, Emma'nın hayatındaki dört ayrı dönemin yaşandığı yerlerdir ve her bir mekân, Emma'nın intihara sürüklendiği yolda birer basamak durumundadır. Ayrıca Flaubert, romanındaki mekânların tasvirinde son derece ustadır. Hâkim anlatıcının anlatımlarında nesnel olan tasvirler; mekâni gören kahramanın ruh hâline göre öznel olabilmektedir

Madame Bovary'nin konusuna baktığımızda yazarın çağdaş insan ve toplumun nesnel bir biçimde anlatmayı amaçladığını görürüz. Romanın ana konusu; kendini romantik eserlerin esrarengiz ve ışıltılı büyüüne kaptıran Emma'nın, gerçek hayatta buna ulaşamayışının doğurduğu kırılış ve bunalımları, onu elde etme ihtirası yolunda yaşadığı trajedidir. Flaubert, özellikle ruhî büyüme süreci, bu sürecin değişik evreleri, bunun dışı yansıyan tepkileri ekseninde Emma'nın iç dünyasını anlatmada son derece başarılıdır. Bilindiği gibi realizmde insanın dış gerçeği kadar iç gerçeğinin anlatımı da önemlidir. Ayrıca Flaubert, Emma merkezinde çağdaş toplumun sosyal hayatını da verir.

Madame Bovary'nin konusunu işlemede dikkati çeken çok önemli bir husus; romantizmin hicvedilmiş olmasıdır. Emma'nın uçuruma yuvarlanmasındaki en büyük etken, romantik eserlerdir. Dolayısıyla Emma'yı zehirleyen arsenik değil, romantizmdir. Bu bakımdan nasıl *Don Kişot*, şövalye romanının hicvi ise, *Madame Bovary* de romantizmin hicvidir.

Flaubert'in *Madame Bovary*'deki amacı, gerçek ve güzelliştir. O, eserine bunun dışında bir fonksiyon yüklenmez. Yazarın sanatkârlığı ve bir anlamda realistiği için belirtilmesi gereken son bir husus; dil ve üslûbunun sağlamlığı ve güzelliğidir.

Kısacası *Madame Bovary*, hikâyesinin gerçeğliği, olay örgüsünün doğallığı, dramatik tarzı, bakış açısının sınırlılığı, şahıs kadrosunun iç ve dış görünümleriyle birer

insan oluşu, mekân-insan ve mekân-olay ilişkisinin sağlamlığı, üslûbunun oturmuşluğu ile realizm akımı sınırları içinde kaleme alınmış bir romanıdır. Flaubert de, gerçekçilik, gözlem ve nesnelliği esas alması, sosyal bir insan ve toplumu yansıtmayı amaç edinmesi, olayları sınırlayıp dramatik romana yönelmesi, mekânın tasviri, dil ve üslûba önem vermesi, sanatı gerçek ve güzellik için bilmesi bakımından realist bir yazardır.

Kaynak: Batı Edebiyatında Edebî Akımlar, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. b Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Pozitivizm” bölümünü tekrar okuyunuz.
2. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Deneyisel Roman” bölümünü tekrar okuyunuz.
3. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz realizmin ilkelerinden “Çağdaş İnsan ve Toplumu Anlatma Ortam” bölümünü tekrar okuyunuz.
4. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Eleştirel Gerçekçilik-Toplumcu Gerçekçilik” bölümlerini tekrar okuyunuz.
5. c Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz realizmin ilkelerinden “Dramatik Roman” bölümünü tekrar okuyunuz.
6. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Determinizm” bölümünü tekrar okuyunuz.
7. d Bu soruya Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz natüralizmin insanı ele alışıyla ilgili bölümünü tekrar okuyunuz.
8. e Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Realizm ve Natüralizm Akımlarının Edebiyata Yükledikleri İşlev” bölümlerini tekrar okuyunuz.
9. a Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz natüralizmin insanı ele alışı ile ilgili bölümünü tekrar okuyunuz.
10. d Bu soruya doğru yanıt vermediyseniz “Realist ve Klasik Sanatkârlar” bölümlerini tekrar okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Bahsedilebilir. Çünkü sanat/edebiyatın temel amaçlarından biri, hemen her zaman “gerçek”i anlatmak olmuştur. Meselâ, Aristo realizmden yüzyıllar önce tarihçi ve şairi, “olanı anlatan”, “olabilir olanı anlatan” yönleriyle birbirinden ayırırken şairin gerçek sınırları içinde kalması gerektiğini belirtmiş olur. Rönesans döneminin hikâyecisi Boccaccio, Decameron Hikâyeleri’nde XIV. yüzyıl İtalyan sosyal hayatından bir hayli gerçekçi tablolara yer verir.

Sıra Sizde 2

Her sanat/edebiyat eseri, aslında belli bir dünya görüşü; Tanrı, insan, varlık anlayışının estetik ifadesidir. Bu gerçek sanat/edebiyat akımlarında çok daha belirgin ve kesindir. Sanatkâr veya sanatkârların gerek kendi toplumlarının gerekse -imkânlar ölçüsünde- diğer toplumların sahip oldukları düşünce akımlarından etkilenmesi düşünülemez.

Sıra Sizde 3

Söylenbilir. Çünkü tasvir öncelikle neseldir. Anlatıcı görüneni âdeta fotoğraf gerçekliği içinde ortaya koymaktadır. Ayrıca hemen hemen hiçbir şeyin gözden kaçırılmadığı ayrıntılı bir tasvir söz konusudur. Son bir özellik, mekânın tasvirinden burada yaşayan insanların sosyal, ekonomik ve kültürel durum/düzeylerine gidilebilecek olmasıdır.

Sıra Sizde 4

Öncelikle her iki akımın da temel konusu insan ve toplumdur. Natüralistler, insanın hür iradesi, manevî değerleri ve psikolojisini dikkate almadan fizyolojik yapısı, irsiyeti, yaşadığı çevre ve aldığı eğitimi öne çıkarırlar. Çünkü onlara göre insan tamamıyla maddî ve sosyal çevrenin, irsiyetin, fizyolojinin ve eğitimin sonucudur. Hâlbuki realistler, insanın dış gerçekliği kadar, iç gerçekliğinin anlatımına da önem verirler. Çünkü onlara göre insan, sadece irsiyet, fizyolojik yapı ve çevrenin belirlediği sıradan bir canlı değildir. Bu sebeple onun ruhî büyüme ve değişim süreci ihmal edilemez.

Sıra Sizde 5

Natüralizm; gözleme dayalı gerçekçilik yerine deneysel gerçekçiliği, dramatik roman yerine deneysel romanı, titiz bir dil ve üslûp yerine yalın ve açık bir dil ve üslûbu tercih etmesi; edebiyata toplumsal bir işlev yüklemesi, insanı irsiyet, çevre, eğitim çerçevesinde ele alması ve belirin kötümserliği ile realizmden ayrılır.

Sıra Sizde 6

Yahya Kemal şiirinde öncelikle bize tanımadığımız bir dünyadan egzotik bir tablo sunar. Şiirinde ne toplumcu bir tavır takınmış ne de kendi bireysel duygularını anlatmıştır. Metin dil, mısra, vezin, kafiye ve şekil bakımından kusursuz bir görünüme sahiptir. Dolayısıyla önemsenen asıl değer güzelliğidir. Sıralanan nitelikler Sıcılıya Kızları'nı parnasizme yaklaştırır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Alkan, E. (1995). **Şiir Sanatı**, İstanbul: Yön Yayınları.
- Bolay, S.H. (1984). **Felsefî Doktrinler Sözlüğü**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Banarlı, N.S. **Şiir ve Edebiyat Sohbetleri**. (1976). İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Beyatlı, Y.K. (1974). **Kendi Gök Kubbemiz**. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.
- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Göker, C. (1982). **Fransa'da Edebiyat Akımları**. Ankara: DTCF Yayınları.
- Kabaklı, A. (1978). **Türk Edebiyatı**. C.I. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kantarcioglu, S. (1993). **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**. Ankara: Gazi Ü. Yayınları.
- Kantarcioglu, S. (1988). **Türk ve Dünya Romanında Modernizm**. Ankara: KTB Yayınları.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Martino, P. (1958). **Fransız Natüralizmi**. (Çev. N. Ortam). Ankara: Maarif Basımevi.
- Safa, P. (1978). **Sanat Edebiyat Tenkit**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Stendhal. (1979). **Kırmızı ve Siyah**. (Çev. Ş. Hulûsi). İstanbul: Ülkü Basım.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977). C.VI. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türk Dili**. (1981). C.XLII. S. 349. Ankara: TDK Yayınları.
- Wellek, R. ve A. Warren. (1982). **Yazın Kuramı** (Çev. Y. Halman) İstanbul: Adam Yayınları
- Yetkin, S.K. (1976). **Edebiyatta Akımlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Başvurulacak Kaynaklar

- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980). **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.

6

Amaçlarımız

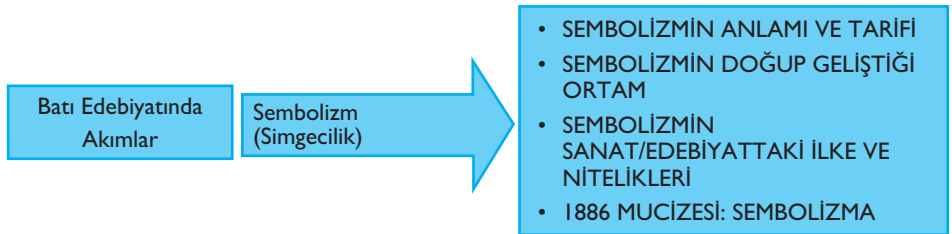
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Sembolizm ve sembolist kavramlarının anlamlarını açıklayabilecek,
- Sembolizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümleyebilecek,
- Sembolizm akımının temel ilke ve niteliklerini açıklayabilecek,
- Sembolizm akımını 'dış gerçekliğin' yansıtılmasını temel alan diğer akımlarla karşılaştırarak bir değerlendirme yapabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Sembolizm
- Sembolist
- Dekadan
- Sembol
- Ahenk
- Kapalılık
- Öznellik
- Bireysellik
- Lirizm

İçerik Haritası



Sembolizm (Simgencilik)

SEMBOLİZMİN ANLAMI VE TANIMI

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

Sembolizm, XIX. yüzyılın son çeyreğinde özellikle Batı şiirinde hâkim olan bir sanat akımıdır. Roman ve tiyatrodaki tesiri görülen sembolizm, özellikle 1885-1902 tarihleri arası Batı şiirinde en parlak dönemini yaşamıştır. Sembolizmin edebiyat dışında en yoğun etkisi resim sanatında olmuştur. Hatta resim ve edebiyatın ilk kez bu kadar yakın olduğu söylenebilir. Önce edebiyatta biçimlenen sembolist estetik dönemin şair ve ressamlarının birlikteliği ve entelektüel paylaşımı ile resimde de kendi biçimini düşsel, fantastik ve gerçekdışı bir imgelemlerle oluşturmuştur. Resimde William Blake, Jean Denville, Edward Munch, Paul Gauguin gibi ressamlar sembolizmin bu estetik anlayışını yerleştiren öncü sanatçılardır.

Edebiyatta sembolizmin ilk belirtilerini, daha önceki yıllarda bazı şairlerin eserlerinde görmek mümkündür. Bunların başında da **Charles Baudelaire** gelir. Şiirin dış mükemmelliğine verdiği değer itibarıyla parnasizme de dâhil edilebilen Baudelaire, 1850'lerden itibaren şiirlerinde zaman zaman sembolist özelliklere yer vermiş ve sembolizme zemin hazırlamıştır. Ardından 1870'li yıllarda -yine bir ara parnasizm içinde bulunan- **Arthur Rimbaud, Stephane Mallarme, Paul Verlaine** gibi şairler de bu yolu takip ederek

sempolist şiirin ilk örneklerini kaleme almışlar; her biri kendilerine has kişilik ve şiir anlayışları paralelinde sembolizme giden yolu aralamışlardır. Çünkü adı geçen bu dört şair, romantik ve parnasyen şiir anlayışının hâkim olduğu bir dönemde, mısralarıyla farklı ufuklarda gezinirler. Soğuk plâstik güzelliğe, somut nesnellığe veya aşırı santimental tavra karşı çıkarlar; insanın, doğanın, varlıkların sınırlarını, bilinçaltının rüyalarını mısralara dökmeye çalışırlar.

Resim 6.1

Jean Denville



Dekadan: Sözlük anlamı "soysuzlaşmış, züppe, düşük".

Bu arada **Dekadanlar** olarak bilinen bir grup şairin de sembolizmin oluşumunda rolü olduğunu belirtmemiz gerekir. Fransa'da, henüz sembolizmin tam anlamıyla bir akım hâline gelmediği 1880'li yıllarda Paul Verlaine'i önder olarak kabul eden Maurice du Plessys, Jean Moreas, Laurent Tailhed, Georges Rodenbach vb. şairlerden oluşan grup, *Le Decadent* isimli dergide parnasizmin şiir anlayışından çok farklı, ona tepki mahiyetinde ve daha sonra bütün esasları belirlenecek olan sembolizme yakın bir şiir hareketi başlatmışlardır. Nitekim bu şairlerin birçoğu ileriki yıllarda Stephane Mallarme'nin önderlik edeceği sembolizme katılacaklardır.

Akıma "simgecilik" anlamına gelen "*sembolizm*" adı, 1886'da akımın bildirisini hazırlayan **Jean Moreas** tarafından konmuştur.

SEMBOLİZMİN MANİFESTOSU

Jean Moreas

Sembolizmin adını, sanatta yaratıcı zekânın zamanımızdaki yönelişini yeterince belirtebilen tek kelime olarak önceleri ileri sürmüştük. Bu adı değiştirmeye lüzum yok ..

Bu yazının başında da söylediğim gibi sanat eğilimleri, belli zamanlarda gelişen pek karışık fikir anlaşmazlıkları gösterir. Yeni akımın gerçek kaynaklarını bulabilmek için Alfred de Vigny'nin bazı şiirlerine, mistiklere hatta daha uzaklara gitmek gerekir. Bu meselelerin çözülmesi kocaman bir cildin yazılmasına bağlıdır. Charles Baudelaire, yeni hareketin gerçek öncüsü sayılmalıdır; bunu kabul etmeliyiz. Mösyö Mallerme ona, esrara bürünmüş tarife sığmaz bir anlam kazandırıyor; önceleri Théodore de Banville'in büyüülü parmaklarıyla yumuşak bir hale getirdiği mısraların tabii olduğu sert kuralları Paul Verlaine ortadan kaldırdı.

Öğretimin, tumturaklı sözlerin, yapma duygunluğun, nesnel tasvirin düşmanı olan sembolik şiir, Fikir'e duyulur bir biçim vermeye çalışır; öyle bir biçim ki amacını kendinde bulmaz ve Fikir'i ifade ederken fikrin eseri kalır. Öbür yandan Fikir kendini dış andırırların şatafatlı süslerinden hiç de yoksun edilmiş görmemeli; çünkü sembolik sanatın esas karakteri, kendiliğinden fikir (idée en soi) in tasarımına kadar gitmemektedir. Bundan dolayı bu sanatta tabiat manzaraları, insan hareketleri bütün somut olaylar, kendikendilerine varolamazlar; bunlar, duyularımızla kavradığımız bir takım görünüşlerdir ki, görevleri esas Fikir'lere olan gizli ilişkileri göstermektir.

Böyle bir estetiğe bir takım dar görüşlü okuyucuların yüklediği ibham fikrine hiç şaşmamalı. Ne diyebiliriz buna? Pindaros'un şiirleri, Shakespeare'in Hamlet'i, Flaubert'in Tentation de Saint-Antoine'ı da aynı taşlamalara uğramamışlar mıydı? ..

SEMBOLİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

Sembolizmin doğuş zeminini hazırlayan faktörlerin başında, Rönesans ve reform hareketleriyle başlayıp gittikçe güçlenen ve Aydınlanma Çağından sonra sanat yaşamında baskın hale gelen pozitivizm, determinizm ve materyalizme karşı oluşan tepkiler gelir. Hayatı ve insanı akıl, madde ve ilimle sınırlayan ve öznel ve sezgisel bilgiyi dışlayan söz konusu felsefeler, bir noktadan sonra sanat ve felsefe dünyasında yeni arayışlara neden olmuştur. Bu arayışın düşünce hayatındaki en önemli temsilcisi Alman filozofu **Kant** (1724-1804)'tır.

Realizm, natüralizm ve parnasizme tepki olarak doğan sembolizm, felsefî açıdan Kant'ın idealist felsefesi ve epistemolojisine dayanır. Kant, her türlü bilgi ve düşüncenin öznel ve nispi; bilginin oluşumunda da sezgi gücünün kaçınılmaz olduğu kanaatindedir. İnsanın bilgiyi elde edebilmesinde dış dünyanın gerçekleri ve doğaya ihtiyaç vardır. Ayrıca Kant, insan dimağının boş bir kâğıt olduğu inancına katılmaz. İnsan dimağı, duyu organlarının dış dünya ile etkileşimi sonunda kazandığı kargaşa hâlindeki izlenimlerini doğuştan sahip olduğu zaman ve mekân kavramları ve diğer kategorilerinin yardımıyla, duyular ötesi bir seviyede sezgiye dayanan aklıyla sınıflandırmakta ve bilgiye dönüştürmektedir.

Kant, insanın “*yaratıcı hayal gücü*” ne inanır. Yaratıcı hayal gücü; insanın duyularla kazandığı izlenimleri, duyular ötesi bir seviyede sezgiye dayanan akli yardımıyla “*fikir öbekleri*” olarak isimlendirilen kavramlara dönüştürme melekesidir. Bir başka ifadeyle, yaratıcı hayal gücü, insanın dimağının doğuştan getirdiği ve sezgiyle özdeşleştirebileceğimiz sentetik bir meleke, bir yaratma gücüdür. Bu kavramların oluşumunda dış dünyanın gerçekleri kaçınılmazdır. Ancak insanın yaratıcı hayal gücü, daha yüksek ve duyular üstü bir seviyede, dış dünyadan bağımsız olarak kendi sentezlerini oluşturabilmektedir. İşte bir sanat eserinin yaratılmasında işlevsel olan meleke, yaratıcı hayal gücü dediğimiz bu sentez melekesidir. Yaratıcı hayal gücü, dış dünyanın yokluğunda da, duyular üstü bir seviyede, sezgiye dayalı akıl seviyesinde oluşturulan kavramlardan yepyeni kavramlar veya sentezler oluşturabilir.

Kant'a göre yaratıcı deha, bir sanat eserinin özünü oluşturan kavramı; çokluktan oluşmuş bir teklik olan kavramı yarattıktan sonra, eğitim ve uygulama ile kazandığı teknikler yardımıyla bu kavrama en uygun olan biçimi seçer ve eserini yaratır. Bu durumda sezgiye dayalı aklın üstünde sentetik bir güç olan yaratıcı deha, bir fikirler öbeği olan kavramına dil ortamında ifade kazandırdığı zaman, bir sanat eserine vücut vermiş olur. Bu sanat eseri de çokluktan oluşmuş bir teklik olarak yaşanan psikolojik tecrübenin bir sembolüdür.

Sembolizm, Kant'ın idealist felsefesi yanında bir başka Alman filozofu **Schopenhauer** (1788-1860)'ın düşüncelerinden de etkilenmiştir. “Acı bütün bir hayatın temelidir” diyen filozof, Kant gibi, bilginin öznelliğine ve sezginin bu konudaki önemine inanır. “Her gerçek bilginin özü bir sezgidir. Bunun için her yeni gerçek bir sezgiden doğar” cümleleri, bu inancın açık delilidir.

Bunlara Fransız filozofu **Henri Bergson** (1859-1941)'un, pozitivist felsefeye karşı geliştirdiği *spiritüalist* (ruhçu) felsefesinin tesirini de ilâve etmek gerekir. Bergson'a göre, “Bilimin sonsuz imkânlarının bulunduğu inancı, ruhun imkânlarını inkâr etmektir. Akıl her türlü bilgiye götüren tek kaynak değildir. Aklın karşısında bilincin doğrudan doğruya verilerine, bilincin yeteneklerine önem vermek gerekir. Gerçeğe varmak, bilinç olaylarını kavramak, muhakeme yoluyla bilinenden bilinmeye doğru metotlu bir biçimde giden akılla değil, ancak sezgi ile mümkündür. Akıl bize gerçeği dışarıdan buldurur; sezgiyse içerden gerçeğin ta kendisine vardırır.” (Göker, 1982, 71).

Ayrıca Alman müzisyen **Richard Wagner** (1813-1883)'in materyalist dünya görüşüne karşı ileri sürdüğü mistik bir dünya görüşü ve sanat -özellikle müzik- anlayışının da sembolizm üzerinde önemli tesiri vardır. Wagner'e göre sanat;

“... insanın rubunda var olan gizli gerçeği gün ışığına çıkarmalıdır. Bu işlem ancak duygusallık, canlılık ve sezgiyle mümkün olur. Her ne kadar müzik duyular bakımından rubun içeriğini ifade etmekte ise de, bu içeriği anlaşılır biçimde yansıtmaktan uzaktır. Bir senfoni dinlendiği zaman duyulur da, dayandığı motifi kavramak her zaman mümkün olmaz. Ona bu açıklığı getirecek olan ancak şairle şiidir. Müziğin gücünü genişletmek gerekir. Çünkü rubun derinliklerinde var olan gerçekleri ifade etmek ancak duyuguyla düşüncenin bir araya gelmesiyle mümkündür.” (Göker, 1982, s. 71)

Bütün bu gelişmeler ve düşünceler ortamında, sanatta “ruhun gizli güçlerine, sezgiye, müziğe, idealizme dayanan, algılanan gerçeklerin ötesinde daha başka gerçeklerin, bir gizliliğin olduğuna inanan, realizme, natüralizme, hatta insanı makine düzeyine indirdiğini iddia ettiği endüstrileşmeye karşı çıkan bir eğilim belirir. Sembolizm bu eğilimin sonucudur... (Göker, 1982, 71).

SEMBOLİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

Farklı Bir Gerçeklik Anlayışını Benimseme: Sembolizm, sanat dünyasında “sanat sanat içindir” anlayışına yakın bir görünüm sergilemek ve daha çok böyle bilinmekle birlikte, kendine has bir gerçeklik anlayışı ve arayışı olan; bu sebeple bir tecrübe doktrini olarak düşünülebilecek sanat/edebiyat akımıdır.

Sembolizm, realizm, natüralizm ve parnasizmin, görünen veya madde ile sınırlı olan gerçek anlayışı (olgu gerçekçiliği) ve bunun nesnel bir biçimde yansıtılması, sanatın insan tecrübesinin düşünce unsuruna indirgenmesi anlayışına katılmaz; tam tersine karşı çıkar. Dış dünya veya doğada gördüğümüz veya duyularımızla algıladığımız her nesne, bir varlık özünün (idea) dış görüntüsünden; “göz alıcı giysileri”nden başka bir şey değildir. Yani onlar, hiçbir zaman asıl gerçek değildir. Asıl gerçek, söz konusu görüntünün arkasında gizlidir. Bu tutum, gerçeklik konusunda Platoncu bakış açısına bir dönüş olduğunu düşündürür.

Bir başka inanca göre, doğa, fizik ötesi Tanrısal gerçeğin sembolü veya aynasıdır. Sembolist sanatkârın görevi, dış gerçeği değil, buradan hareketle görünenin arkasında saklı bulunan hakikî gerçeği, gizli anlamı, ebedî ve ilahi gerçeği eserinde verebilmesi, en azından sezdirebilmesidir. Sembolizmin bildirisini hazırlayan Jean Moreas, bu konuda şunları söyler:

“Sembolist şiir Fikri (İdee) duygusal bir biçimde örter. Aslında, amacı sadece duygusal bir biçim değildir. Bu duygusal biçim hem Fikri ifade etmeli, hem de bağımlı kalmalıdır. Fikri de, aynı şekilde, dış benzerliklerin göz alıcı giysilerinden yoksun bir şekilde görünmemelidir. Çünkü sembolik sanatın belli başlı karakteri, bizzat doğa tabloları, insanların hareketleri, bütün somut olaylar kendiliklerinden ortaya çıkmamalıdır. Bunlar, bu şeylerin esas fikirlerle olan anlaşılması güç ilişkilerini göstermeyi amaçlayan, algılanabilen dış görüntülerdir.” (Göker, 1982, 71)

Bu düşüncelere katılan Mallarme ise şiiri şöyle tarif eder: “Şiir, özündeki âbenkle kullanılmış insan dili yardımıyla, varlığın dış görüntülerinin gizli anlamını ifade etmektir” (Göker, 1982, 71).

Sembolistler, romantikler gibi, Kant’ın yaratıcı hayal gücü düşüncesine inanırlar ve hayal gücünün bir sanat eserinin yaratılmasında doğa ve dış dünyadan daha önemli olduğu; dış dünyaya onun şekil verdiği görüşünü savunurlar. Akılla elde

edilen bilgi, gerçeğin sadece küçük bir bölümüdür. Sembolistler, romantikler gibi, sanatta insan gerçeğinin soyut rasyonel genellemelerle sınırlandırılmasına karşı çıkmışlardır. Çünkü böyle bir tavır, yani soyut düşünce, insan tecrübesinin sadece küçük bir kesitini verebilir. Hâlbuki sanatın özünü, büyük ölçüde insanın duygu ve ihtirasları oluşturmaktadır ve duyularla yakalanan gerçekler, çok daha evrensel gerçeklerdir. Bu gerçekler, sadece yaratıcı hayal gücü ile somut bir şekilde sanat ortamına aktarılabilir. Kısacası sanat; insan dimağı ile doğa arasındaki diyalektik çatışma sonunda varılan sentezdedir. Böylece sembolizm dikkati, natüralizm ve realizmin ön plâna çıkardığı dış dünya ve onun gerçeklerinden insanın iç dünyasına çekmiş olur.

Evrende Benzerlikler ve İlişkiler İlkesini Benimseme: Sembolistler, Kant'ın ifade ettiği çokluktan oluşmuş teklik kavramını temel alarak, evrende var olan her şeyin bir bütün olduğuna; bu bütünlük içindeki varlıklar veya madde-ruh arasında bir benzerlikler ve ilişkiler ağı bulunduğuna inanırlar. Bir başka ifadeyle; madde-ruh, beden-ruh, evren-insan, kırmızı-sıcak, papatya-tavşan, ses-renk, görme-ışıtme vb. arasında benzerlikler ve ilişkiler ağı vardır. Eğer, dikkatle bakar ve görünenin ötesine geçebilirsek, bunu yakalamak mümkün olabilecektir. Söz konusu ilişkiler ve benzerlikler armonisinin sembolik ifadesi olan sanatın amacı da budur.

Gerçeği Anlatmada Sembol'e Başvurma: Sembolist bir sanatkar nesnelere gizli ruhu ve nesnelere arası ilişkiyi nasıl anlatacaktır? Bunun doğrudan doğruya ve açık bir biçimde ifade edilmesi, öncelikle mümkün değildir. Mümkün olsa bile böyle bir tavır, onları, eleştirdikleri kendilerinden öncekilerin seviyesine düşürecektir. Nitekim sembolizmin bildirisini hazırlayan Jean Moreas, akımın ne olmadığını açıklama ihtiyacı duyar. Ona göre, "Sembolist şiir öğretinin, tımturaklı anlatımın, sözde duygusallığın, nesnel tasvirin düşmanıdır". Bu cümleler, çok açık bir biçimde parnasyen, romantik ve didaktik şiirin reddini ifade eder. İşte bu noktada sembolizmin en önemli ayırt edici niteliklerinden biri olan sembol meselesi ile karşılaşırız. Ancak sembolün ne olup olmadığı veya ne olup olmaması gerektiği hususu, bir hayli karmaşıktır.

Sembolizmdeki sembol konusunu anlamaya çalışırken öncelikle şu genel hususu bilmemiz gerekecektir. Edebiyat dille yapılan bir sanattır. Dilin temeli olan kelimeler ise, dış dünyadaki varlıkların kendileri değil, sembolleridir. O hâlde hangi akıma bağlı olursa olsun bütün edebî eserler, bir semboller bütünüdür. Sembolizm, bunun da ötesinde sanatkarın duygularını ikinci bir semboller sistemi ile ifade etme gayreti içinde olan bir sanat hareketidir.

Yine sembol konusunda bilinmesi gereken bir başka önemli husus; sembolistlerin bu kavramdan kastettiklerinin **mecaz, istiare, teşbih-i belîğ, alegori, mazmun** gibi daha önceden bilinen ve zihnî olan bir sanat veya bu sanatlar çerçevesinde ifadesini bulan söyleyiş tarzlarının olmadığıdır. Çünkü "...geniş manasıyla semboller bütün edebî sistemlerde mevcuttur. Bizim klâsik edebiyatımızda mazmunlar bir çeşit sembollerdir. Meselâ dudak kelimesinin, yokluğun mazmunu olması gibi. Bu mazmunlar herkes tarafından bilinen ve her şairin müşterek kullandığı sembollerdir. Sembolün ikinci merhâlesi şaire has, orijinal fakat yine okuyucu tarafından kolaylıkla çözülebilecek veya bizzat şairin açıkladığı benzetmelerdir. Eski edebiyatımızda bunun adı temsîlî teşbih ve temsîlî istiare'dir. Tanzimat'tan sonra alegori adı altında yenilenen, işte bu sanattır. Namık Kemal'in Rüya'sındaki genç kadın hürriyetin, *Vaveylâ*'daki vatanın alegorisidir. Tevfik Fikret'in *Gayya-yı Vücut*'u cemiyetin, *Hâlûk'un Vedâi*'ndeki çınar Osmanlı İmparatorluğunun alego-

Mecaz: Kelimenin, bir ilgi sebebiyle sözlük anlamının dışında kullanılması.

İstiare: Eğretileme; benzeyen veya benzetilen belirtilmeden yapılan teşbih.

Temsîlî Teşbih: Benzeyen veya benzetilenin ayrıntılı anlatımıyla yapılan benzetme.

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

rileridir. Gerek mazmunları, gerekse ve bilhassa alegorileri sembolizmin ifadeleriyle karıştırmamak lâzımdır.” (Okay, 1990, 195-196)

SIRA SİZDE

1

Sembolistler için anlamın ve gerçekliğin doğrudan değil de çeşitli sembolik biçim-kavramlarla dolaylı olarak aktarımı neden önemlidir?

O zaman sembol nedir? Bu sorunun cevabını, aşağıdaki kavramla ilgili değişik açıklamalarda bulmaya çalışalım. William York Tindall’a göre sembol; “görünmeyen bir şeyin görünür işareti”dir. Ancak “sembol” ile “işaret”i birbirinden ayırmak gerekir.

“Sembol, işaretten daha kapsamlı bir anlam taşımaktadır. Öte yandan sembol, kastedilen mananın tam karşılığı ise, hem işaret, hem de sembol olduğu hâlde; işaret, belli ve sınırlı bir şeyin karşılığıdır. Hâlbuki sembol, sınırsız ve anlamı tam olarak tayin edilemeyen bir şeyi temsil eder. Dikkatimizi, gösterdiği şeyin anlamından çok kendisine çeken işaretin aksine, sembol temsil ettiği manadan ayrılmaz, çünkü sembol temsil ettiği şeyin kendisidir veya bir çeşit kısaltma ile bütünü temsil eden parçadır. Sembolü tercüme etmek mümkün olmadığı gibi, onun yerine geçecek bir başka sembol bulmak da mümkün değildir. (...) Sembol, sınırlı ve genellikle kendisiyle özdeşleşebilen bir işareti içinde taşımakla beraber, onun içinde tayini mümkün olmayan bir şey daha vardır. Sembolün içinde zekâmızla açıklayamayacağımız bir sır gizlidir. Sembolle taşıdığı anlam arasında kesin olmasa da bir benzerlik olduğu bilinmektedir. Eğer sembol, bir benzerliğe dayanıyorsa, mecaz ile ilişkisi vardır. (...) O hâlde sembol, yarısı ifade edilmemiş, belli olmayan bir mecazdır. Edebî sembol, ifade edilemeyen bir tecrübenin benzeridir, dil unsurlarında ifade bulur, bu dil unsurları dilin sınırlarını ve ifade edilmek istenen gerçeğin sınırlarını aşar; duygu ve düşüncelerimizin karışımından oluşan bir tecrübeyi somutlaştırarak ifade eder. Dilin günlük kullanımında ifadesi mümkün olmayan bir tecrübenin benzerini sadece bir imajla somutlaştırmak gerekmez. Bu tecrübeyi bir sembolle somutlaştıran, bir ritim, bir olaylar dizisi, bir edat veyahut bir şiir de olabilir. Bu garip denklemin tek yarısı, öteki yarısını somutlaştırabilir ve sembol sembolleştirdiği şey olur.” (Kantarcıoğlu, 1993, 174-175)

Webster’e göre sembol; “kendisinden başka bir şeyi muhakeme, çağırışım, alışkanlık veya tesadüfen temsil eden veya akla getiren bir şeydir; bu iki şey arasında özel bir benzerlik olmayabilir; sembol, devlet, kilise gibi gözle görünmeyen bir fikir veya niteliğin görünen işareti olabilir “ (Kantarcıoğlu, 1993, s. 174-175).

Cemil Göker’e göre sembol; “objelerin dış görüntüsü arkasındaki gerçeği bulmak için, değişik duyumlara, sezgiye ve eleştirci bir anlayışa dayanmak suretiyle yapılan bir sentez”dir (Göker, 1982, s.79).

Mornet’e göre ise sembol; “zekânın az çok kabul ettiği ve çok hoşlandığı teşbih ve istiare değildir. Bu, kendiliğinden fıskıran bir hayal (imaj) veya hayaller silsilesidir ki, ihtiva ettiği fikri veya şiir heyecanını tercüme değil ifade eder. Bir çiçeğin benzemediği bir bitkiyi ifade etmesi gibi “(Kabaklı, 1978, s.37).

O zaman **sembol**; *bir duygu hâlinin, bir fikrin, bir hayalin, bir olayın, bir manzaranın, geleneksel veya bilinen zihni sanatların ötesinde, ama anlatılmak istenileni başarıyla temsil edebilen bir şeye (soyut veya somut) dönüştürülerek ifade edilmesidir.* Elbette ki bu sembol sanatkâra has ve orijinal olmak mecburiyetin-

dedir. Sembolün başarısı, yüklendiği anlamı tam ve somut bir şekilde okuyucuya taşıma gücü ile orantılıdır.

Sembolist şaire düşen, kâinatdaki sembolleri görme/sezme, bunları çözümleme ve kelimelerle, kelimelerin tek başına veya bir araya getirilmelerinden doğan sesleriyle, çağrışımlarıyla okuyucuya sezdirme. Başka bir söyleyişle, çeşitli duygu hâllerini, dış dünyayı, varlıklar arası ilişkileri ve bunların görüntüleri arkasındaki gizli anlamı, birtakım orijinal sembollerle anlatmaktır. Bu tavır, ister istemez onların eserlerini anlam veya içerik bakımından kapalı ve muğlâk bir hâle getirir.

Anlamda Kapalı Olma: Sembolist şiirin anlam veya içeriği bir hayli kapalı ve muğlâktır. Klâsizm ve parnasizmin muhayyileyi körleten anlam açıklığı ve berekliliği, sembolizmde söz konusu edilemez. Çünkü sembolistlere göre şiirde böylesi bir açıklık şiiri öldürür. Şiir dili tebliğ değil, sadece telkin eder. Yani sahip olduğu ahenk ile bir atmosfer yaratır ve bu atmosfer içinde okuyucuya bazı şeyleri sezdirir. Hiçbir zaman açık açık konuşmaz; bir hikâyeye anlatmaz. Onun için her okuyucunun şiirden anladığı farklı farklı olabilir. Bu noktada Ahmet Haşim'in konuyla ilgili düşüncelerini görmek faydalı olacaktır:

"... şair, ne bir hakikat habercisi, ne belâgatli insan, ne de bir vaz-ı kanundur. / Mana aramak için şiiri deşelemek, terennümü yaz gecelerini ra'ş'e içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sibrenğiz sesi telâfiye kâfi midir? (...) Şiirde her şeyden evvel bâiz-i ebemmiyet olan kelimenin manası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. / Esasen 'mana' abengin telkinâtından başka nedir? Şiirde 'mevzu' şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir sebeptir. / Hasılı şiir, rasullerin sözü gibi, muhtelif tefsirâta müsait bir vüs'at ve şumûlü bâiz olmalı." (Haşim, 1996, s.69-77)

Yukarıda belirtildiği gibi, sembolistlere göre gerçek, görünen değil, görünenin arkasında gizli olan ruhtur. Bunun maddî bir nesne gibi çok açık bir biçimde görülüp algılanması ve anlatılması mümkün değildir. İkinci olarak; belli belirsiz bir biçimde algılanan veya sezilen bu ruh, bir sembolle anlatılabilir veya anlatılmalıdır, anlayışlıdır. Böylece kötümser bir felsefe ortamında yetişen ve çok büyük ölçüde öznel olan sembolistlerin şiirlerinde *rüya ve esrâr* dolu bir dünya ile karşılaşırız. Bu dünyada varlıkların biçimleri ve sert şekilleri büyük ölçüde erimiş ve her şey âdeta bir sis perdesiyle örtülmüştür. Sonbaharın solgun ve sararmış renklerinin hâkim olduğu bu dünyada kızıl gün batışları, hüznü aksamalar, alacakaranlıklar, ölgün ay ışıkları ve mehtap, durgun sular, sakın ve kimsesiz yollar ve kırlar esastır. Söz konusu atmosferi çok daha başarılı bir biçimde okuyucuya sevk edecek olan masallar, efsaneler, hayal ve çeşitli ruh hâllerinin ifadesi, sembolizmin temel konularını teşkil eder. Kısacası, pozitifizmin hayattan kovmak istediği rüya ve esrâr, onlarla birlikte şiire ve edebiyata girer ve onların estetiğinin bel kemiğini oluşturan iki kavram olur.

Öznel ve Lirik Olma: Sembolist şiir öznel ve liriktir. Söz konusu lirizm, çok büyük ölçüde melânkoli, hüznü ve karamsarlık atmosferi içinde karşımıza çıkar. Yukarıda belirtilen evrenin sırlarla dolu gerçeğini yakalama endişesini dikkate almak kaydıyla, sembolizmin veya sembolistlerin günlük hayatla, sosyal meselelerle herhangi bir alâkalı yoktur. Onlar çoğu zaman gerçeklerden kaçıp kendi iç dünyalarına kapanır, hayalî beldelere özlem duyar, bilinmez insanı çeken büyülü dünyasına yönelir, yarı aydınlık aksam veya mehtaplı gecelerde ruhlarını dinlendi-

rirler. Son derece duyarlı ve kötümser bir ruha sahip olan sembolistlerin bir anlamda romantik olduğunu, fakat romantiklerin sembolist olmadığını belirtelim.

“Sembolist şiir, rüyalı dekorlar içinde ‘kapalı ömürler’in melankolisini duyurmaya çalıştı. Terkedilmiş eski parklar, ölü şebirler, sararmış yapraklarla örtülü durgun sular, geceleyin kısılan bir lâmba ışığı, perdelerde gezinen gölgeler, ‘sessizliğin saltanatı’ ve içinde ufku bekleyen gözler. Bunlar esrarlı, rüya dolu bir dünyanın parıltılarıdır.” (Yetkin, 1967, s.75-76)

SIRA SİZDE



2

Cahit Sıtkı Tarancı, aşağıdaki yazısında sembolistlerin hangi tutum/yönlerini eleştirmektedir?

1886 MUCİZESİ: SEMBOLİZMA

Cahit Sıtkı TARANCI

Geçen hafta Fransa’da ellinci yılı kutlanan sembolizma, bence, bir şiir mektebi olarak değil, on dokuzuncu asır sonunda ruhların bir kalkınma hareketi olarak müta-lâa edilmesi gereken bir hâdisedir.

Natüralist romanın muassır olan Parnasiyen şiir, Pozitivist mektebin tesiri altında teşekkül etmiş bütün edebiyat gibi realist idi. Pozitivizma şeniyette iki pay görür: Bir yanda hâdiseler ve vakalar âlemi, ki ilmin mevzuudur; bir yanda da metafizikler ve dinler âlemi. Parnasiyenler bu iki paydan ikincisini tamamıyla ihmal ettiler. Parnasiyen bir şairin kâinat karşısındaki duruşu âliminkinden farksızdır. Şair de âlim gibi tecrübelerinin neticesini bildiren ve objektif kalmaya çalışan adamdır.

Sembolizma, bu ifrata karşı haklı ve yerinde bir isyandı; izah edilemeyi izah etmek iddiasında bulunmadı, yalnız, şair için, izah edilemeyi bilmemenin manasız olduğunu söyledi. Sembolizma, cevapsız sualleri tekrar şeref mevkiine çıkardı. Sembolistin felsefî duruşu sorucu bir duruştur. Âlimin de duruşu böyle değil mi, diyeceksiniz. Evet; fakat şu farkla ki âlim sualine cevap arar ve onu bulacağını kanaati ile çalışır. Hâlbuki şair, nazarı dikkate alacağı meselelerin nâkabili hâll olduğunu önceden söyler.

Sembolizma tabiatın objektif, gayri şahsî, soğuk ve ruhsuz tasviri yerine bir hassasiyetin menşurundan geçmiş oynak ve parıltılı bir hayal getirdi, peyzajın bir halleti ruhiye olmasını istedi. (...)

Sembolizma sayesinde şiir manzum hikâye edâsından ve belâgatten kurtuldu, telkin kuvveti kazandı.

Fakat sembolizmanın bu muhassenatına karşılık mahzurlarını da söylemek lâzımdır.

Emerson’un dediği gibi sembolistler sırrı gündelik faciada göreceklarine, kendi içlerine çekilerek muhayyilelerindeki müphem ve silik âlemlerde aramaya koyuldular.

Saniyen (ikinci olarak), sembolizma bilvasıta bir ifade tarzı olduğu için şairin söylediğini kendinden başkasının anlamaması tehlikesi vardı, nitekim öyle oldu.

Dahası var: Bazen şair, anlaşılmamak şöyle dursun, hakikaten bir şey söylemek istemişti. Ve nihayet son ifratlarında sembolistler fikir derinliği yahut hayat sınırını cümlelerin manasızlığıyla karıştırdılar, ihtiyarî bir surette karanlık oldular.

Fakat her ne olursa olsun sembolizma ruhların muayyene, mahduda, vazıha karşı bir isyanı ve gayrı muayyene, sonsuza, sisliye, gizliye karşı bir iştiyakı hâlinde tezahür ettiği için ismli (izm'li) tabirlerin belki de en güzeli ve en sevimlisidir. (...)

Musiki/Ahenge Önem Verme: Sembolizmin bir başka niteliği, şiirdeki musiki/ahenk endişesidir. Varlıkların gizli ruhunu ve bunlar arası ilişkiler ağını, sadece dille anlatmak, sezdirmek mümkün değildir. Wagner'in vurguladığı gibi, ne sadece musiki, ne sadece dil, söz konusu esrarlı dünyayı anlatamaz. O zaman şiirin musikiden, musikinin de dilden faydalanması, böylece sezdirme veya telkin gücünün güçlendirilmesi gerekir.

Elbette ki şiirde söz konusu olan musiki, saf bir musiki değildir. Şiirdeki musiki, dilin imkânları ile sınırlı olan bir musikidir. Yani kelimelerin tek başlarına veya yan yana sıralandıklarında sahip oldukları veyahut mısraların sıralanmasından doğan ses değerlerinden oluşacak bir musiki ve ahenk. Bir başka ifadeyle sembolist şiirdeki musiki kulaktan çok ruha seslenir ve şiirin muhtevasını bu yolla ruha telkin eder veya sezdirir.

Söz konusu anlayış, sembolistleri şiirde musikiye götürür. **Stephane Mallarme** şiirde musiki konusunda şunları söyler: “Musiki, yine musiki! Senin şiirin öyle uçucu bir şey olsun ki, bunun ileriye hamle eden bir ruhtan, başka göklere, başka aşklara doğru kaçtığı hissedilsin. Şiir bir fikri, bir duyguyu ahenkle, sembolle anlatan edebî bir melodidir.” Mallarme'nin bu konudaki cümleleri ise şudur: “Sorumluluğu üstüme alarak, estetik yönden şu sonuca varıyorum ki, müzik ve edebiyat, tek bir olgunun, benim fikir adını verdiğim olgunun, karanlık olan şeye doğru uzanan, orada açık ve seçik bir şekilde parlayan değişken iki yüzüdür” (Göker, 1982, s.80).

Şekilde Serbestliği Tercih Etme: Yukarıdan beri sıralanan ilke ve nitelikler, sembolistlerin, daha önceki şiirin klâsik kalıplarını zorlaması sonucunu beraberinde getirmiştir. Çünkü klâsik kalıplar, şairin vazgeçilmez olarak kabul ettiği musiki/ahengi, sezginin serbest çağrışımını, sembolün esrarını ve sanatkârın bunları elde etmedeki hürriyetini engelleyebilecektir. Şiirin formu, önceden ve başkaları tarafından değil, şairin dehası ve şiirin muhtevası tarafından belirlenmelidir. Kısacası klâsik nazım şekli, nazım birimi, mısra yapısı, vezin ve kafiye; hatta dilin gramer yapısı gibi şiirin formunu belirleyen unsurlar, sanatkârın zevk-i selimi tarafından belirlenmelidir. Bu noktada en çok öne çıkan husus, mısra hâkimiyetinin kırılmış olmasıdır. Söz konusu tavır, sembolist şiirde **serbest şiir**'in esas olması sonucunu beraberinde getirmiştir.

Mitolojik simgelere gönderim yapma: Hem edebiyat hem de resim sanatında imge üretimi büyük oranda yerel ve evrensel söylencelerde simgelere dayanır. Henri de Regnier, “Günümüz Şairleri” adlı konuşmasında bu eğilimi şöyle özetler: “Bir söylence bir ideanın sesli kavkısıdır”. Mallarme *Helena*'yı gizemli güzelliğin sembolü; Reigner, Wilde, Baudelaire gibi şairler için *Salome* başına buyrukluğun ve acıların tutkunluğunun simgesidir. Baudelaire söylenceleri ‘bir ağaç sürgününe gereksinim duymaksızın her iklimde, her güneşin altında yetişen bir ağaç’a benzer. Söylenceler evrenseldir ve gizemin ortak dilidir. Yeats'in ifadesiyle ‘insanın en güçlü içgüdüleri tarafından yaratılmış olan efsanevi varlıklar’ her dilde sanatçının iç dünyasındaki duyguların kılıfına girebilir.

Son olarak Ahmet Haşim'in sembolizmi tanımlamasını görelim:



Stephane Mallarme, 1842-1898

“(Sembolizm), dedikleri gibi, tabassüsât (hislenmeler) ve tefekkürâtı (düşünceler) eş-kâl (şekiller) ile anlatmak demek olaydı, bu mesleği bir teceddüt (yenilik) gibi telâk-ki etmek bir bata olacaktı. Eski Yunanlılarda, Romalılarda, Mısırlılarda dâima efkâr-ı mücerrede (soyut fikirler), eşkâl ve eşbas (şekiller ve şabıslar) ile temsil olunmuştur. (...) Sembolizm, efkâr-ı mücerredenin (soyut fikirlerin) temâsil (örnekler) ile ifadesi demek olmakla beraber aynı zamanda edebiyatta şabsiyet, sanatta serbestî, kavâid-i gayr-i kafîyenin (kafîyesizlik kaideleri) terki, hüsne (güzellik), teceddüde hatta garâbete (acayıplık, tubaflık) doğru bir meyil suretinde tarif olunabilir.” (Okay, 1990, s.196)

SIRA SİZDE



Sizce Ahmet Haşim Sembolizm bir şair midir? Neden?

Sembolizm, çok büyük ölçüde bir şiir akımıdır. Bununla birlikte tiyatro ve roman türlerinde de Sembolizm anlayışlarla karşılaşılır. Özellikle Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Belçikalı sanatkar Maurice Maeterlinck, Sembolizm tiyatrosunun en güzel eserlerini kaleme alır. Maeterlinck eserlerinde mistik bir yaklaşımla insanın sır ve bilinmezliklerle dolu iç ve dış hayatını oyunlaştırır.

Sembolizm ve Eserleri

Edgar Allan Poe (1809-1849): Amerikan şair ve yazarı. Eserleri: *Tamerlane ve Başka Şiirler, Helen'e, Çanlar, İştilmedik Hikâyeler, Marie Roget'in Esrarı, Altın Böcek, Kuzgun ve Başka şiirler, Eureka, Şiir İlkesi.*

Charles Baudelaire (1821-1867): Bazı yönleriyle parnasyen olarak da kabul edilen Sembolizmin hazırlayıcısı ünlü Fransız şairi. Eserleri: *Kötülük Çiçekleri, Enkazlar, Yapma Cennetler, Esrar ve Haşbaş, Füzeler, İşte Kalbim (şiir), Küçük Mensur Şiirler (mensure).*

Stephane Mallarme (1842-1898): Sembolizmin öncülerinden Fransız şairi. Eserleri: *Eski Tanrılar, Şiirler, Saçmalar.*

Paul Verlaine (1844-1896): Sembolizmin öncüsü Fransız şairi. Eserleri: *İyi Şarkı, Sözsüz Romanlar, Usluluk.*

Arthur Rimbaud (1854-1891): Fransız şairi. Eserleri: *Cebennemde Bir Mevsim, İlhamlar, Bütün Şiirler.*

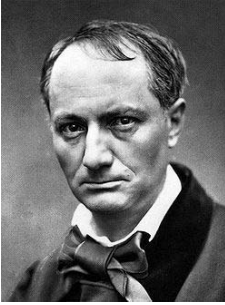
Emile Verhaeren (1855-1916): Belçikalı şair. Eserleri: *Les Moins, Les Apparatus dans Meschemis, Les Heures du Soir, Les Villes Tentaculaires, Les Aubes, Toute la Flandre.*

Maurice Maeterlinck (1862-1949): Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Belçikalı şair ve tiyatro yazarı. Özellikle Sembolizmi tiyatroya taşıyan sanatkar olarak bilinir. Eserleri: *Fakirlerin Hazinesi, Mavi Kuş, Usluluk ve Kader.*

Paul Valery (1871-1945): Fransız şair ve deneme yazarı. *Genç Orman, Charmes* şiir kitaplarıdır.

Jean Moreas (1856-1910): Yunan asıllı Fransız şairi. Eserleri: *Les Syrtes, Les Stances.*

Henri de Regnier (1864-1936): Fransız yazar ve şair. Eserleri: *Poemes Anciens et Romanesques, les Jaux Restiques et Divins, les Medailles D'argile, Flamma Tenax.*



“Bir sanatçı ancak iki niteliğini hiç bir biçimde göz ardı etmiyorsa sanatçıdır. Bu iki nitelik, aynı anda hem kendisi hem de bir başkası olabilme gücüdür” Charles Baudelaire, 1821-1867



Paul Verlaine

SIRA SİZDE



Paul Verlaine aşağıdaki şiirinde şiir sanatı hakkında neleri önemseyip neleri eleştirmektedir? Açıklayınız.

ŞİİR SANATI

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur, erir havada sanki
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Kelime seçerken de meydan senin;
Bile bile bir nebze aldanmalı.
Dumanlısı güzeldir türkülerin;
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.

Güzel gözler tül ardında görünsün,
Gün ışığında titremeli şiirinde.
Ak yıldızlar maviliğe bürünsün
İlgıt ılgıt sonbahar göklerinde.

Ara-rengin peşindeyiz çünkü biz;
Rengin değil, ara-rengin sadece
Ancak öyle sarmaş dolaş ederiz
Kavalı boruyla, rüyayı düşle.

Nükte belâsında kurtulmaya bak;
Acı zekâ, sulu gülüş neyine?
İşe karıştı mı bu cins sarmısak
Maviliğin yaş dolar gözlerine.

Tut belâgatı boğazından, sustur
El vurmuşken bir zahmete daha gir:
Kafiyenin ağzına da bir gem vur
Bırakırsan neler yapmaz kim bilir?

Nedir kafiyeden çektiğimiz!
Hangi sağır çocuk, ya deli zenci
Sarmış başımıza bu meymenetsiz
Kof sesler çıkaran sahte inciye?

Hep musiki, biraz daha musiki
Havalanan bir şey olmalı mısra
Bir deli gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.

Dağıtıp tozu sabah rüzgârına
Mısraların alsın başını gitsin
Kekik, nane kokarken dört yana...
Üst tarafı edebiyat bu işin.

Paul Verlaine

(Çeviren: S.Eyüboğlu-M.C.Anday)

Özet



Sembolizm ve simbolist kavramlarının anlamlarını açıklamak

Sembolizm; XIX. yüzyılın son çeyreğinde, görünenin ardındaki gerçeği, dilden elde edilebilecek ahenk ve birtakım semboller yardımıyla okuyucuya sezdirme/anlatmayı esas alan ferdiyetçi bir sanat/edebiyat akımıdır. Roman ve tiyatrodaki yer yer tesiri görülse de sembolizm, daha çok bir şiir akımıdır. İlk belirtileri Charles Baudelaire'in şiirlerinde görülür. Onu takip eden Arthur Rimbaud, Stephane Mallarme, Paul Varleine gibi şairlerin şiirlerinde daha da belirginleşir. Dekadanlar olarak bilinen grubun da sembolizmin oluşumunda rolü olduğunu da belirtmek gerekir. Akıma "simgecilik" anlamına gelen "sembolizm" adı, 1886'da akımın bildirisini hazırlayan Jean Moreas tarafından konmuştur.



Sembolizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümlenmek

Sembolizmin doğuş zeminini hazırlayan faktörlerin başında, pozitivism, determinizm ve materyalizme karşı oluşan tepkiler gelir. Bu tepkilerin ardında Kant'ın idealist, Henri Bergson'un *spirittüalist* (ruhçu) felsefeleri ile Schopenhauer'ın kötümser düşünceleri ve Alman müzisyen Richard Wagner'in materyalist dünya görüşüne karşı ileri sürdüğü mistik bir dünya görüşü mevcuttur. Dolayısıyla sembolizm, adı geçen filozofların varlık, insan ve sanat düşüncelerinden geniş ölçüde beslenir.



Sembolizm akımının temel ilke ve niteliklerini açıklamak

Sembolistlere göre dış dünyada gördüğümüz nesnelere, bir varlık özünün dış görüntüsünden başka bir şey değildir. Asıl gerçek, söz konusu görüntünün arkasında gizlidir. Sembolist sanatçının görevi, dış gerçeği değil, görünenin arkasında saklı bulunan hakikî gerçeği eserinde verebilmesi, en azından sezdirebilmesidir. Bu gerçek ancak sembollerle anlatılabilir. Sembol; bir duygu hâlinin, fikrin, hayalin, olayın, manzaranın, geleneksel veya bilinen zihni sanatların ötesinde, ama anlatılmak istenileni başarıyla temsil edebilen bir şeye dönüştürülerek ifade edilmesidir. Bu tavır, ister istemez onların eserlerini anlam veya içerik bakımından kapalı ve muğlak hâle getirir. Sembolistler, şiirdeki klâsik kalıpların şairin hürriyetini engelleyebileceğini düşünürler. Onun için şekilde serbest şiire yönelirler. Ayrıca sembolist şiir bireysel ve liriktir. Bu lirizm, çok büyük ölçüde melânkoli, hüznün ve karamsarlık atmosferi içinde karşımıza çıkar.



Sembolizmi 'dış gerçekliğin' yansıtılmasını temel alan akımlarla karşılaştırarak bir değerlendirme yapmak

Dış gerçekliğin nesnel bir biçimde yansıtılmasını amaçlayan realizm, natüralizm ve şiirde parnasizm akımlarının 'gerçeklik' anlayışı Aristo'nun Poetika'sında yer alan 'var olan ve olası gerçeklik' tanımlamasına dayanır. Sanatçının başlıca amacı doğadaki gerçekliğin özünü tiplerle aktarmaktır. Pozitivism ve sonrasında gelişen determinizmin etkisiyle bu gerçeklik anlayışı sanatçılar arasında katı bir nesnelci tutuma neden olmuştur. Oysa sembolistler ideal gerçekliğin peşindedirler ve bu yanılarıyla platonistlere benzerler. Sembolizmde nesnel bakış açısı yerini öznelliğe; 'doğal gerçeklik' 'yaratılan gerçekliğe' bırakır. Ayrıca, eleştirel ve toplumcu gerçekçiler sanatı işlevleri açısından ele alarak bir araç olarak tanımlarken sembolistler sanatın kendisini amaç olarak görürler.

Kendimizi Sıyalım

1. Kant, Schopenhauer ve Bergson, insanın gerçeği kavramasında pozitivizmin öne çıkardığı “akıl”a karşı veya onunla birlikte hangi melekeyi gündeme getirirler?
 - a. Görme
 - b. Sezme
 - c. Duyma
 - d. İşitme
 - e. Dokunma
2. Aşağıdakilerden hangisi simbolistlerin kabul ettikleri gerçeklik tanımına uygundur?
 - a. Gerçek, görünenin arkasında gizlidir ve sezgiyle kavranabilir.
 - b. Gerçek, görünenin arkasında gizlidir ve akılla kavranabilir.
 - c. Gerçek, çıplak gözle görünendir ve akılla kavranabilir.
 - d. Gerçek, çıplak gözle görünendir ve sezgiyle kavranabilir.
 - e. Gerçek, gözle görünen, elle tutulan ve akılla kavranandır.
3. Sembolist şiirin içerik bakımından kapalı ve muğlak olmasının **asıl** sebebi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Şairin bireyselliği
 - b. Şairin toplumdaki uzaklığı
 - c. Şairin okuyucuyu küçümsemesi
 - d. Şairin sezgiyle kavradığı gerçeğin sembolle anlatılması
 - e. Şairin sanat endişesi
4. Sembolist şairlerin aynı zamanda romantik olarak nitelendirilmesinin **asıl** sebebi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Şiirlerinde sezgisel gerçeği önemsemeleri
 - b. Şiirlerinde toplumsal meselelere duyarsız olmaları
 - c. Şiirlerinde bireysel ve lirik olmaları
 - d. Şiirlerinde ahenge büyük önem vermeleri
 - e. Şiirlerinin içeriğinde kapalı olmaları
5. Aşağıdakilerden hangisi simbolizm ile parnasizm arasındaki **en kesin** zıtlığı verir?
 - a. Bireysellik (sembolizm) - toplumsallık (parnasizm)
 - b. Nesnellik (sembolizm) - öznellik (parnasizm)
 - c. Ahenk (sembolizm) - ritim (parnasizm)
 - d. Liriklik (sembolizm) - yetkinlik (parnasizm)
 - e. Sezgisel gerçekçilik (sembolizm) - rasyonalist gerçekçilik (parnasizm)
6. “Dil açısından yaklaşıldığında bütün edebiyat eserleri birer semboller bütünüdür.” cümlesindeki yargının gerekçesi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Bazı sanatkarların edebiyat eserinde dili sembol olarak kullanmaları
 - b. Edebiyatın dilin sembolleştirilmesiyle yapılan bir sanat olması
 - c. Dili oluşturan kelimelerin, varlıkların kendileri değil, sembolleri olmaları
 - d. Sembollerin, edebiyat eserinin çok daha etkili olmasını sağlamaları
 - e. Bazı sanatkarların edebiyat eserini sembollerle bütünleştirmiş olmaları
7. Sembolistlerin gerçeklik anlayışı hangi açıdan Platonun gerçeklik tanımına benzer?
 - a. Görünen nesnelere gerçeğin yalnızca bir yansımasıdır.
 - b. Gerçeklik olduğu gibi aktarılmıştır.
 - c. Sanat görünen gerçeği değil olası gerçeği yansıtmalıdır.
 - d. Gerçek ancak kendisiyle yansıtılabilir.
 - e. Sanatkar kendi gerçeğini yansıtmalıdır.
8. Aşağıdakilerden hangisi simbolist bir sanatkar **değildir**?
 - a. Stephane Mallarme
 - b. Paul Verlaine
 - c. Arthur Rimbaud
 - d. Emile Verhaeren
 - e. Victor Hugo
9. Aşağıdakilerden hangisi ‘sembolizm’ tanımına uygundur?
 - a. Sembol olası gerçekliği yansıtır.
 - b. Sembolizm ferdiyetçidir.
 - c. Sembolizm betimlemedir.
 - d. Sembol anlamsızdır.
 - e. Sembolik eser deterministtir.
10. Sembolizm akımına ad veren ve manifesto yayımlayan sanatkar aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Victor Hugo
 - b. Stephane Mallarme
 - c. Jean Moreas
 - d. Paul Varleine
 - e. Arthur Rimbaud

Yaşamın İçinden

“

BİR SORUŞTURMAYA CEVAP

Stephane Mallarmé

(1891 yılında eleştirmen Jules Huret, çağdaş edebiyatın durumu üzerine, sonuçları *Echo de Paris* gazetesinde yayınlanan bir soruşturmaya girer; bunlar sonradan bir kitapta toplanmıştır. Bu soruşturma vesilesiyle Mallarme, hem kendisinin, hem kendi yolunda yürütenlerin estetiğini belirtmek imkânını bulmuştur).

Gerçekte, öyle sanıyorum ki gençler, konularını eski filozoflar ve tumturakçı hatipler yolunda nesnelere doğruya göstererek işleyeduran parnasyenlerden çok, şiir idealine yakındırlar. Ben aksine, şiirde *anıştırma* (allusion) dan başka bir şey olmaması gerektiğine inanıyorum. Nesnelere hayranlıkla seyredilmesi, onların uyandırdığı hüyalardan havalanan hayal, ezgi (chant) dir: Parnasyenler, onlar nesneyi olduğu gibi alıyorlar ve öyle gösteriyorlar. Bu davranışla da esrardan yoksun kalıyorlar; kafalardan, yarattıklarına inanmanın verdiği o tadına doyum olmaz zevki çekip çıkarıyorlar. Bir nesneyi adlandırmak, yavaş yavaş anlaşılma için yapılmış olan şiirin vereceği zevki dörtte üç oranında yok etmektir. Onu *telkin etmek*, işte hayal budur. Bu esrarın tam olarak kullanılması, sembolü vücuda getirir; bir ruh halini göstermek için bir nesneyi azar azar kafada canlandırmak, ya da tersine bir nesneyi seçmek ve bir sıra çözümlerle ondan bir ruh hali çıkarmak.

- (Üstada) burada size yönelteceğim kocaman bir itiraza yaklaşıyoruz. dedim... *Karanlık!* Bana cevap olarak: -Gerçekten, dedi, karanlık ister okuyucunun ister şairin yetersizliğinden gelsin, her ikisi de aynı derecede tehlikelidir... ama bu, işin içinden sıyrılmak, aldatmaktır. Orta zekâlı ve edebiyat hazırlığı yetersiz bir kimse böyle yazılmış bir kitabı rastgele açar ve ondan zevk almak isterse, iyi bilelim ki yanlış anlaşılma vardır. Şiirde her zaman muamma bulunmalıdır, edebiyatın amacı da budur. Nesnelere kafada canlandırmaktan başka bir şey yoktur.

- Üstad, diye sordum, siz mi bu yeni hareketi yarattınız?

- Akımlardan ve buna benzer şeylerden tiksiniyorum, dedi... Edebiyata uygulanan öğretiler her şeyden iğrenirim; o edebiyat ki tersine, tamamiyle kişiseldir. Benim için, kendisine yaşamak imkânı verilmeyen bu toplumda, şairin durumu, kendi mezarını biçimlemek için yanlışlığa çekilen insanın durumundan farksızdır. Beni akım başı durumuna koyan şey, ilkin, gençlerin düşünceleri-

ne her zaman ilgi duymuş olmam, sonra da şüphesiz edebiyata yeni gelenlerin getirdikleri yeniliği açık yüreklilikle kabul etmemdir.

Toplum karşısında grev halinde olan şairin zamanımızdaki durumu, kendisine sunulabilen bütün bozulmuş araçları bir yana koymaktır. Onun için ileri sürülen her şey, anlayışının ve gizli emeğinin altındadır.

Üstad, elimi sıkarken:

- Görüyorsunuz ya, dedi, gerçekte, dünya güzel bir kitapla sonuçlanmak için yaratılmıştır.

Oeuvres Completes Bibliotheque de la Fleiade

Çeviri: Suut Kemal Yetkin

”

Okuma Parçası

DÜŞMAN

Charles BAUDELAIRE

Gençliğim bir karanlık fırtına oldu,
Birkaç yerinde parlak güneşler açan;
Öyle harap çıktım ki bu fırtınadan,
Bahçemde kızarmış tek tük meyve kaldı.

İşte fikirlerin güzüne ulaştım,
Suyun mezarlar gibi çukur açtığı
Sel basmış toprakları durmayıp gayrı,
Kürekler, tırmıklarla onarman lazım.

Boyatacak mı ki sırrı gıdayı bulup
Hayal ettiğin yeni çiçekler açıp
Bir kumsal gibi yıkanmış bu topraklardan

-Ey acı! Ey acı! Zaman ömrü yiyor,
Ve kalbimizi kemiren sinsi düşman
Kaybettiğimiz kanla gelişip büyüyor!
(Çeviri: Ahmet Muhip DRANAS)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. b Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz ‘Sembolizmin Doğup Geliştiği Ortam’ bölümündeki adı geçen filozofların görüşlerini yeniden okuyunuz.
2. a Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz sembolizmin “Farklı Bir Gerçek Anlayışını Benimseme” bölümünü yeniden okuyunuz.
3. d Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz sembolizmin “Anlamda Kapalı Olma” bölümünü yeniden okuyunuz.
4. c Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz sembolizmin “Bireysel ve Lirik Olma” bölümünü yeniden okuyunuz.
5. e Bu soruya yanlış yanıt verdiyseniz sembolizmin ve parnasizmin ilke ve niteliklerini yeniden gözden geçiriniz.
6. c Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız sembolizmin “Gerçeği Anlatmada Sembole Başvurma” bölümünü yeniden okuyunuz.
7. a Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız sembolizmin “Farklı Bir Gerçek Anlayışını Benimseme” bölümünü yeniden okuyunuz.
8. e Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız “Sembolist Şair ve Yazarlar” bölümünü yeniden okuyunuz.
9. a Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız sembolizmin tanımıyla ilgili bölümü yeniden okuyunuz.
10. c Bu soruyu doğru yanıtlamadıysanız ‘Sembolizmin Manifestosu’ ile ilgili bölümü yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Soruları Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Sembolistlere göre dış dünyada gördüğümüz nesnelere, bir varlık özünün dış görüntüsünden başka bir şey değildir. Asıl gerçek, söz konusu görüntünün arkasında gizlidir. Sembolist sanatkârın görevi, dış gerçeği değil, görünenin arkasında saklı bulunan hakikî gerçeği eserinde verebilmesi, en azından sezdirebilmesidir. Bu gerçek ancak sembollerle anlatılabilir. Sembol; bir duygu hâlinin, fikrin, hayalin, olayın, manzaranın, geleneksel veya bilinen zihni sanatların ötesinde, ama anlatılmak istenileni başarıyla temsil edebilen bir şeye dönüştürülerek ifade edilmesidir.

Sıra Sizde 2

Ahmet Haşim, çoğu zaman sembolist olarak nitelenir. Haşim, özellikle şiirde ahenge önem vermesi, şiirin kaynağını akıl ve mantığın dışında araması, akşam ve mehtaplı geceleri sevmesi, serbest müstезat tarzını tercih etmesi, bol teşbih, istiare ve mecaz sanatı kullanması sebebiyle sembolizme yaklaşır. Bununla birlikte o, daha çok empresyonist bir şairdir.

Sıra Sizde 3

Tarancı, sembolistlerin "sırrı" günlük hayat içinde arama yerine hayallerinde bilinmez ve silik âlemlerde aramaları ile şiirlerinde yeni semboller kullanma veya bir şey söylememekten kaynaklanan kapalılıklarını eleştirmektedir.

Sıra Sizde 4

Paul Verlaine şiirinde parnasizmin akla dayalı nesnelligine, romantizmin santimentalizmine uzak durarak yarı kapalı, ruha telkinde bulunan ve musiki/ahengi birinci sıraya alan şiiri savunmaktadır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Ahmet Haşim. (1996). "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar". **Bütün Şiirleri**. (Hzl. İ. Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Göker, C. (1982). **Fransa'da Edebiyat Akımları**. Ankara: DTCF Yayınları.
- Kabaklı, A. (1978). **Türk Edebiyatı**. C.I, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**. Ankara: Gazi Ü. Yayınları.
- Okay, O. (1990). **Sanat ve Edebiyat Yazıları**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarancı, C.S. (1995). **Yazılar**, İstanbul: Can Yayınları.
- Yetkin, S.K. (1967). **Edebiyatta Akımlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Başvurulabilecek Kaynaklar

- Çetişli, İ. (2008). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karataş, T. (2004). **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2003). **Batı Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1980) **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yay.
- Türk Dili** dergisi: Yazın Akımları Özel Sayısı. (1981). C.XLII, S. 349, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. (1977-1990). İstanbul: Dergâh Yayınları.

7

Amaçlarımız

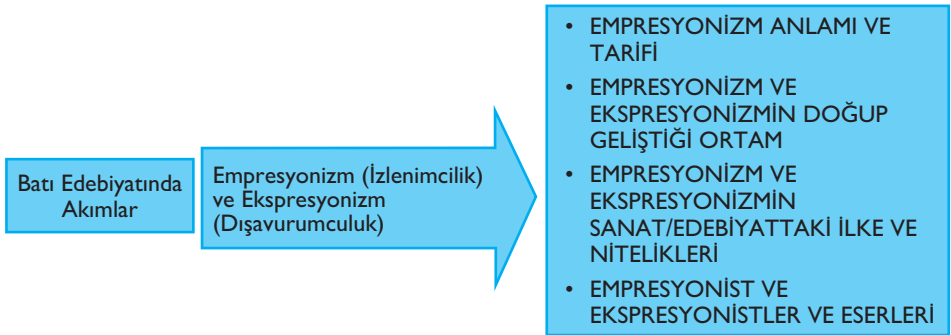
Bu üniteyi tamamladığınızda;

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

Anahtar Kavramlar

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

İçerik Haritası



Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

EMPRESYONİZM ANLAMİ VE TANIMI

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

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

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

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

EMPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

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

EMPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

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

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

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

Bu bağlamda David Hume, empresyonizmden ne anladığını şöyle açıklar:

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



AĞAÇ

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

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

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

Ernst Fischer ise empresyonizmi şöyle izah eder:

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

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

EMPRESYONİSTLER VE ESERLERİ

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

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

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

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

SIRA SİZDE



3

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

SARHOŞ GEMİ

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

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

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

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

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

.....

(Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu)

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

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

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

EKSPRESYONİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

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

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

Resim 7.1



Edward Munch,
Çılgılık

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

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

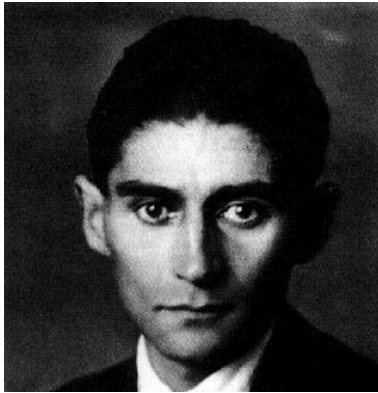
"Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve sun'î yapılar çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış 'yüzeyler' sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytanlığını gizledikleri için reddediyorlardı. Dışavurumcu sanatçı,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

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

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

Resim 7.2

Franz Kafka
(1883-1924)



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

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

EKPRESYONİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

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

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

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

Herbert Kühn, bu konuda şunları söyler:

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

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

SIRA SİZDE



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EKSPRESYONİSTLER VE ESERLERİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Özet



Empresyonizm ve ekspresyonizm kavramlarının anlamlarını açıklamak

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

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



Empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

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

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



Empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının ilke ve niteliklerini açıklamak

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

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

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



Empresyonizm ve ekspresyonizm akımları arasındaki farklılıkları açısından değerlendirmek

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

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

Kendimizi Sınayalım

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

Yaşamın İçinden

“

Yabancı

Ernst Fischer

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

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

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

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

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

Çeviri: Ahmet Cemal

”

Okuma Parçası

Dönüşüm

Franz Kafka

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Resim 7.3

Dönüşüm'ün ilk baskısının kapak resmi, 1916

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

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

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

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

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

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

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

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

Çeviren: Ahmet Cemal

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

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

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

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

Sıra Sizde 2

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

Sıra Sizde 3

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

Sıra Sizde 4

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

Yararlanılan Kaynaklar

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

Başvurulabilecek Kaynaklar

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

8

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

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

Anahtar Kavramlar

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

İçerik Haritası



Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Letrizm

KÜBİZM, DADAİZM, FÜTÜRİZM VE LETRİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

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

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

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

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

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

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

KÜBİZM: KÜBİZM'İN ANLAMI VE TANIMI

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

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

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

RESİMDE KÜBİZM'İN İLKE VE NİTELİKLERİ

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

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

Max Jacop, genç bir şaire öğüt verirken şunları söyler:

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

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

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

Edebiyatta Kübizmin İlke ve Nitelikleri

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

Şekil 8.1



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

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

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

SIRA SİZDE



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

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

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

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

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

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

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

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

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


Şekil 8.2

Gergedan Dergisi,
Gerçeküstüçülük
Özel Sayısı, 1987

ŞİİR

GUILLAUME APOLLINAIRE

Lehi kökenli Fransız şairi Guillaume Apollinaire (1880-1918), aynı zamanda, oğlu Baudelaire gibi, günün en önemli sanat eleştirmeniydi. Kübizmi, Picabia ve Duchamp'ı ortaya çıkarttı ve savandı. Çökecek hareketi destekledi, Dada'ya ebelik yaptı. Şiirini besleyen güçlü lirik kaynak, onun bir tür resim-şiir olarak tanımlanabilecek deneysel bir yazı ve 'calligramme'ları da benimsemesini engellemedi. Kna süren hayatına rağmen, son derece verimli bir şair-yazar kimliği kazanan Apollinaire'in şiir ve eleştirilerinin yanı sıra erotik romanları ve oyunları da kendisinden sonra gelen kuşakları etkilemiştir. "Bir Akş Karşınan Şarkısı", çift dili olarak, Cemal Süreya-Tomris Uyar çevirisiyle De yayımlanmıştır. Necati Cumalı'nın seçmeleri Varlık, Ahmet Necdet İnkilâp ise Adam Yayınları tarafından kitap halinde basılmıştır.



NİŞAN TAHTASI

Madame René Berthier için

Kırmızı rengi atılan Zelandalılar sınıırı
Altın makineli tüfekler efsane virakılıyor
Özgürlüğe seviyorum yeraltı gönitlerinin ayık duran
Gümüş telli hark ey yağmur ey müzik
Görünmez düşman göneste simli şibah
Ve füzenin acımladığı şizli beleecek
Dinle yörteyor Sızak sızma balık
Kentiler birer birer anahtar oluyor
Mavi maske hanı Tanrı göğne takmış ya
Sakin savay keteçe çekilme şahnelik
münafiklik

Etkeri kesik çocuk Gölür sancaklar arasında

Türkçesi: Cemal Süreya

Kübitler ve Eserleri

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

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

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

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

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

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

DADAİZM: DADAİZM'İN ANLAMI VE TANIMI

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

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

DADAİZM'İN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

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

Tzara, 1918'deki dada bildirisinde şunları söyler:

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

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

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

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

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

Dadaizmin şiirdeki tesirlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

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

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

DADAİSTLER VE ESERLERİ

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

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

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

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

SIRA SİZDE



2

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

DADA ŞARKISI

Tristan Tzara

I

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

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

Artık bu yüzden işte
asansörcüğün yüreğinde
dada mada hak getire

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

FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK): FÜTÜRİZMİN ANLAMI VE TANIMI

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

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

FÜTÜRİZMİN SANAT/EDEBİYATINDAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FÜTÜRİSTLER VE ESERLERİ

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

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

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

SIRA SİZDE



3

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

OKUMA PARÇASI

PİSTON

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

Filippo Marinetti

LETRİZM (HARFÇİLİK)

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

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

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

Akımın öncüsü İsodore Isou, bu konuda şunları söyler:

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

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

Özet



Kübizm, dadaizm, fütürizm ve letrizm kavramlarının anlamlarını açıklamak

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

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

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



Kübizm, dadizm, fütürizm ve letrizmin doğup geliştiği ortamı değerlendirmek

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

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



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

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

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

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

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

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

Kendimizi Sınayalım

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yaşamın İçinden

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

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

Dadaizm Manifestosu

Tristan Tzara

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

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

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

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

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

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

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

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

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

.....

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

Okuma Parçası

ŞİİR SANATI

Louis ARAGON

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

(Çeviri: Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet)

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

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

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

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

Sıra Sizde 2

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

Sıra Sizde 3

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

Yararlanılan Kaynaklar

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

Başvurulabilecek Kaynaklar

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

9

Amaçlarımız

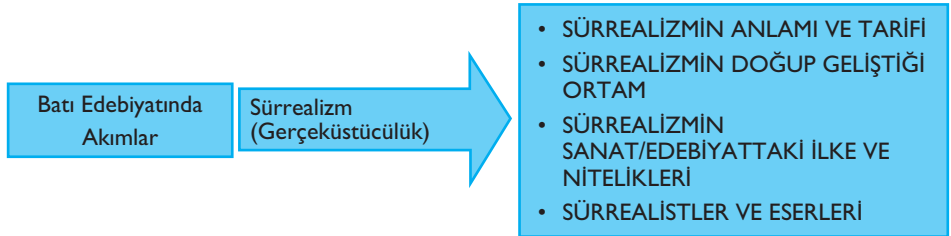
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

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

Anahtar Kavramlar

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

İçerik Haritası



Sürrealizm (Gerçeküstüculük)

“SÜRREALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI

Resim 9.1



Max Ernst,
Arkadaşlarla
Randevu

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

SÜRREALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SÜRREALİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aşağıdaki metni sürrealist olarak niteleyebilir miyiz? Neden? Açıklayınız



MODEL

Paul Eluard

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

(Çeviren: Adli Moran)

SÜRREALİSTLER VE ESERLERİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Özet



Sürrealizm kavramının anlamını açıklamak

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



Sürrealizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

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



Sürrealizm akımının temel ilke ve niteliklerini açıklamak

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

Kendimizi Sınavalım

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

Yaşamın İçinden

“

Dadaizmden Gerçeküstçülüğe Tuğrul İnal

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

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

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

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

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

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

İnsanın ve ağacın özsuyla serpiildiği

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

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

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

Dibindeki tüyler de kıvrık kâküllerinin

Bayıltıcı kokusu bütün rubuma dolar

Hindistan cevizinin, katranın ve amberin.

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

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

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

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

Okuma Parçası

GERÇEKÜSTÜCÜ ATASÖZLERİ

P. Eluard-B. Peret,

Filler bulaşıcıdır.

Bir yumurta öbür yumurtaları kırarsa bu onun omletleri sevmemesindedir.

Büyük kuşlar küçük panjurlar yaparlar.

Metinlerin eksik olduğu yerde kirazlar düşerler.

Kötü taranmış köpek tüylerini yolar.

Dedelerimizin iskeletini kaşımamız.

(Çeviren: Ergin Ertem)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

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

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

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

Sıra Sizde 2

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

Sıra Sizde 3

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

Başvurulabilecek Kaynaklar

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

Yararlanılan Kaynaklar

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

10

Amaçlarımız

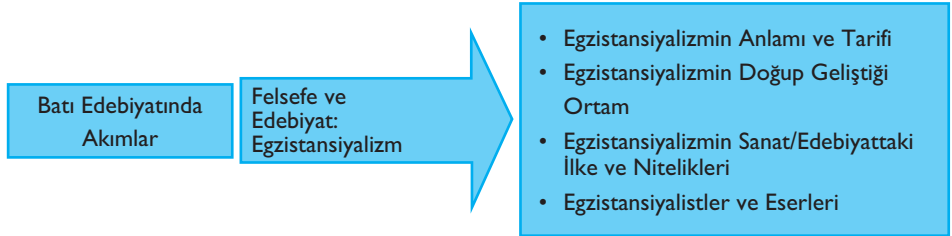
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

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

Anahtar Kavramlar

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

İçerik Haritası



Felsefe ve Edebiyat: Egzistansiyalizm

“EGZİSTANSİYALİZM”İN ANLAMI VE TANIMI

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

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

EGZİSTANSİYALİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

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

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

O zaman burada öncelikle egzistansiyalist felsefeyi tanımamız gerekir.

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

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

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

Jean Paul Sartre, bu konuyu şöyle açıklar:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Egzistansiyalistler bu noktada kendi içinde iki gruba ayrılırlar.

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

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

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



Sören Kierkegaard
(1813-1855)

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

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

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

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



Friedrich Nietzsche

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

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

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

Kendinden varolma:

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

EGZİSTANSİYALİZMİN SANAT EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

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

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

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

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

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

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

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

Karakter: Başkalarına benzemekten çok kendine özgü özellikleriyle belirginleşen kahraman.

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

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

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

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

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

Egzistansiyalistlerin toplumculuğu, ne ölçüde realistlerin toplumculuğuna benzer? Açıklayınız.



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

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

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

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

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

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

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

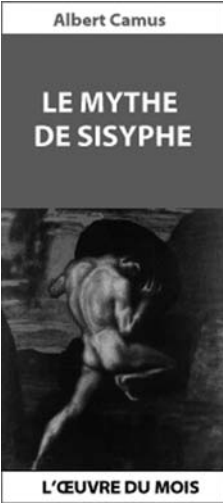
SIRA SİZDE



Ekspresyonist yazarların egzistansiyalist yazarlara öncülük ettiği söylenebilir mi? Neden?

EGZİSTANSİYALİSTLER VE ESERLERİ

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



VEBA

Albert CAMUS

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

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

imkân yok.

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

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

Özet



Egzistansiyalizmin kavramının anlamını açıklamak

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



Egzistansiyalizm akımının doğup geliştiği ortamı çözümlemek

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



Egzistansiyalizm akımının ilke ve niteliklerini açıklamak

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

Kendimizi Sınavalım

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

Yaşamın İçinden



VAROLUŞÇULUK

Jean Paul Sartre

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

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

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

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

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

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

Varoluşçuluk nedir?

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

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

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

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

Kaynak: (Çeviren: Asım Bezirci)

Okuma Parçası

Jean Paul Sartre

BULANTI

Perşembe, saat on bir buçuk:

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

dan bir adam bu işi üzerine almıştır.

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

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

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

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

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

“Düz yazı da aleksandirinlerden kaçınmak gerekmez mi efendim?”

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

sözünü ansızın duyunca biraz önceki konudan ayrıldığını anlıyorum.

Bir şeyler söylemem gerekiyor.

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

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

“Ne okuyorsunuz?”

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

SAAT ÜÇ:

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

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

Kaynak: (Çeviren: Selahattin Hilav)

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

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

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

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

Sıra Sizde 2

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

Sıra Sizde 3

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

Sıra Sizde 4

Eserde özellikle yabancılaşma gösteren ve absürd olan durumlar üzerinde durabilirsiniz.

Yararlanılan Kaynaklar

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

Başvurulabilecek Kaynaklar

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

BATI EDEBİYATINDA AKIMLAR



Amaçlarımız

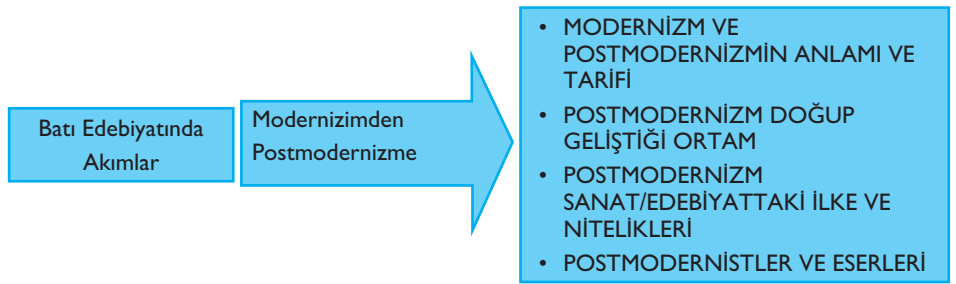
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

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

Anahtar Kavramlar

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

İçerik Haritası



Modernizmden Postmodernizme

MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN ANLAMI VE TANIMI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

POSTMODERNİZMİN DOĞUP GELİŞTİĞİ ORTAM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Postmodernizmin belli başlı belirtileri veya niteliklerini şu şekilde sıralanabilir:

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

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

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

POSTMODERNİZMİN SANAT/EDEBİYATTAKİ İLKE VE NİTELİKLERİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Postmodern roman neden kendi kendini yansıtmayı amaçlar? Açıklayınız.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SIRA SİZDE

3

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

POSTMODERNİSTLER VE ESERLERİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Özet



Modernizm ve postmodernizmin kavramlarının anlamlarını açıklamak

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



Postmodernizmin doğup geliştiği ortamı çözümlemek

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



Postmodernizmin ilke ve niteliklerini açıklamak

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

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

Kendimizi Sınayalım

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

Yaşamın İçinden

“

Bin Hüzünlü Haz ve Postmodernizm Oğuzhan Karaburgu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Okuma Parçası

Kara Kitap

Onaltıncı Bölüm: Kendim Olmalıyım

Orhan Pamuk

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

Patricia Highsmith

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

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

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

“Kendiniz olmakta güçlük çekiyor musunuz?”

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

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

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

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

“Zaten anlamıştım!” deyip gitti.

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

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

“bir kerede” de, düşüncem berberin kendisinden yola çıkmıyordu. Onu tanımadan, yıllar önce düşündüğüm bir düşüncenin devamıydı aklıma gelen. Hatta ilk başta buna düşünce bile denemezdi; çocukluğumdan beri zaman zaman aklıma takılan bir nakarat, birden kulaklarının dibinde, hayır, aklımın, ruhumun derinliklerinde bir yerde yeniden tekrara başlamıştı: “Kendim olmayım, kendim olmayım, kendim olmayım ... “ Kalabalık içinde, akrabalar ve iş ‘arkadaşları’ arasında geçirdiğim bir günden sonra, geceyarısı yatağıma girmeden önce evimin öbür odasındaki eski koltuğa oturmuş, ayaklarımı sehpaye uzatmış, sigara içerek tavana bakıyordum. Bütün gün “gördüğüm insanların bitip tükenmeyen sözleri, gürültüleri, istekleri sanki birleşip bir tek ses olmuş aa kulağımın dibinde tatsız ve yorucu bir baş ağrısı gibi, dahası sinsi bir diş ağrısı gibi çınlıyordu. ‘Düşünce’ demekten çekindiğim bu eski ‘nakarat’ da bu çınlamaya karşı, -nasıl desem - sanki bir tür ‘karşı ses’ olarak başladı önce. Kalabalığın bitip tükenmeyen gürültüsünden beni kurtarmak için, kendi iç sesime, kendi mutluluk ve huzuruma, hatta kokuma gömüleyim diye bana çıkış yolunu hatırlatıyordu. “Kendin olmalısın, kendin olmalısın, kendin olmalısın!” Geceyarısı bütün kalabalıktan ve onların, (cuma vaazını veren imamın, öğretmenlerin, halamın, babamın, amcamın, politikacıların, hepsinin) ‘hayat’ diyerek içine iyice gömülmemi, gömülmemizi istedikleri o iğrenç karışmanın çamurundan uzakta oturmaktan ne kadar memnun olduğumu o zaman sezdim! Onların tatsız ve yavan masallarının değil de, kendi hayallerimin bahçesinde gezinmekten öyle memnundum ki, koltuktan sehpaye doğru uzanan ince bacaklarıma, zavallı ayaklarıma bilc sevgiyle bakıyor, dumanını tavana üflediğim sigarayı ağzıma götürüp getiren beceriksiz ve çirkin elimi bile hoşgörülle süzüyordum. Kırk yılın tekinde kendim olabilmişim! Kırk yılın tekinde kendim olabildiğim için, sonunda kendimi sevebilmişim! İşte, bu mutluluk anında ‘nakarat’da renk değiştirdi. Cami duvarı boyunca yürürken her taşa aynı kelimeyi tekrarlayan mahallenin budalası gibi ya da trenin penceresinden bir bir bir telgraf direklerini sayan ihtiyar yolcu gibi, nakarat aynı kelimeleri tekrarlayacağına, yalnız beni değil, hiddeti ve sabırsızlığıyla içinde oturduğum o benim eski ve zavallı odayı da kaplayarak bütün ‘gerçekliği’ saran bir tür şiddet haline dönüştü. İçine düştüğüm bu şiddetle artık bu sefer ‘nakarat’ değil, mutlu bir öfkeyle ben kendim tekrarlıyordum:

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

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

Askerliğimin ilk gününde silah arkadaşlarım benim öyle biri olduğuma karar verdiler diye, bütün askerliğimi ‘en zor durumda şaka yapmaktan vazgeçmeyen biri’ olarak geçirdiğimi hatırladım. Vakit geçirmekten çok serin bir karanlıkta yalnız başıma oturmak için gittiğim kötü filmlerin beş dakika aralarında sigara içen işsiz güçsüz kalabalığın bakışlarından beni ‘çok anlamlı işler yapmaya aday değerli bir genç’ olarak gördüklerine karar verdiğim için ‘çok anlamlı, hatta ulvi düşüncelere boğulmuş bir dalgın’ gibi davrandığımı hatırladım. Bir askeri darbenin hazırlık planlarına ve iktidarı ele geçi-

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

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

birşeyler mırıldanırdı: "Barış iyi şeydir!", "Adam asmakla fiyatların düşmeyeceğini bilmek lazım!" gibi.

Her şeyi bildiğini sanan, bilmediği zaman da bilmediğini bilen, kendi eksiklik ve fazlalıklarına hoşgörüyü bakmayı da ukalaca öğrenmiş bu köşe yazarından nefret ediyordum! Her sorusuyla beni daha çok "köşe yazarı Celal Bey" yapan berberden de nefret ederdim! Bana tuhaf sorular sormaya gazete.ye gelen berberi de işte kötü anılannun bu noktasında hatırladım.

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

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

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

Sıra Sizde Soruları Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

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

Sıra Sizde 2

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

Sıra Sizde 3

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

Yararlanılan Kaynaklar

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

Başvurulabilecek Kaynaklar

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

12

Amaçlarımız

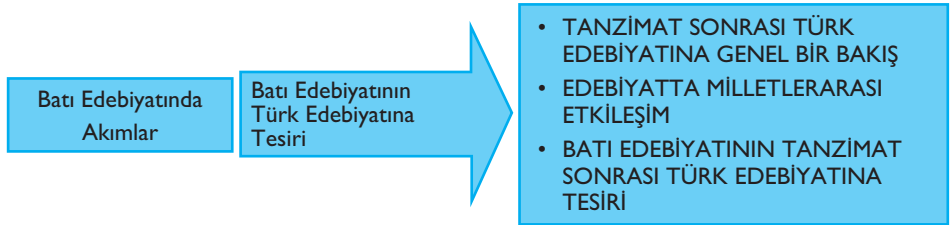
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

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

Anahtar Kavramlar

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

İçerik Haritası



Batı Edebiyatının Türk Edebiyatına Tesiri

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA GENEL BİR BAKIŞ

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

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

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

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

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

Cumhuriyet Öncesi Dönem:

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

Cumhuriyet Sonrası Dönem:

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

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

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde görülen eğilimler:

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

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

Cumhuriyet sonrası Türk hikâye ve romanında görülen eğilimler:

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

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



SIRA SİZDE

1

EDEBİYATTA MİLLETLERARASI ETKİLEŞİM

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

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

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



SIRA SİZDE

2

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

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

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

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

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

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

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

SIRA SİZDE



Sıra Sizde 3: Şeyh Galib'in aşağıdaki mısralarının anlamı nedir? Açıklayınız.

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

BATI EDEBİYATININ TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINA TESİRİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Namık Kemal, 1840-1888

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Yakup Kadri Karaosmanoğlu,
1889-1974

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Ahmet Haşım, 1885-1933

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Oğuz Atay, 1934-1977



Orhan Pamuk, 1952-

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

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

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

Özet



Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının tarihini özetlemek

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



Edebiyatta milletlerarası etkileşiminin sebeplerini çözümlenmek

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



Batı edebiyatının Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına olan tesirini açıklamak

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

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

Kendimizi Sınavalım

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Yedi Meşaleciler
- Gariççiler
- Dergâhçılar
- İkinci Yeniciler
- Hisarcılar

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

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

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

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

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

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

9. Aşağıdaki yazarlardan hangisi postmodernist edebiyat kuşağında yer alabilir?

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

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

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

Yaşamın İçinden

TESİRLER

Sebahattin Eyüboğlu

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

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

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

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

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

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

Okumu Parçası

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'DA ANTON ÇEHOV TESİRİ

İsmail ÇETİŞLİ

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

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

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

"Birinci mevki bir kompartıman.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

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

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

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

Sıra Sizde 2

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

Sıra Sizde 3

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

Yararlanılan Kaynaklar

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

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

Başvurulabilecek Kaynaklar

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

Sözlük

A

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

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

B

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

D

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

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

E

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

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

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

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

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

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

F

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

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

H

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

İ

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

K

Karakter: Başkalarına benzemekten çok kendine özgü özellikleriyle belirginleşen kahraman.

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

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

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

L

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

M

Mecaz: Kelimenin, bir ilgi sebebiyle sözlük anlamının dışında kullanılması

N

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

P

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

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

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

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

R

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

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

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

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

S

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

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

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

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

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

T

Temsilî Teşbih: Benzeyen veya benzetilenin ayrıntılı anlatımıyla yapılan benzetme

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

Dizin

A

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

B

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

C-Ç

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

D

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

E

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

Evrensel İnsan Doğası 48, 49, 54

F

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

G

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

H

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

İ

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

K

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

L

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

M

Metinlerarasılık 207, 210, 212
Millî Edebiyat 220, 222, 233
Mimesis/Yansıtma 18
Modernizm 198-207, 209, 210, 212
Natüralist 82, 87, 89, 94-97, 104
Natüralizm 82-86, 94, 96-98, 103, 104
Nesnellik 40, 82, 88, 91, 92, 97, 99-101, 103, 104

O-Ö

- Orta Çağ Avrupa Edebiyatı** 18, 31-33
Otomatik Yazı 166, 171
Öznellik 64, 110

P

- Parnas** 82, 98, 99, 104
Parnasizm 82, 83, 91, 95, 98-101, 104
Parodi 208, 209, 212
Platon 18, 22-29, 33
Postmodernizm 198-200, 202-207, 209, 210, 212
Pozitivizm 82, 85-87, 99, 101, 103

R

- Realist** 82, 83, 87, 88-98, 103, 104
Realizm 82-90, 93, 94, 97-99, 103, 104
Reform 40-43, 45, 46, 54
Romantik 64, 65, 67-74, 76
Romantizm 64-72, 74-76
Rönesans 40- 47, 54
Rüya 166, 169-172, 174, 175

S

- Sanat** 2-9, 11, 12, 13
Sanatkâr 2, 5-9, 11-13
Sanayi Çağı 148, 155, 158
Sembol 110-120, 122
Sembolist 110, 111, 114-120, 122
Sembolizm 110-120, 122
Servet-i Fünûn Edebiyatı 220
Sorumluluk 180, 182, 184, 187
Sürrealist 166, 170-173, 175
Sürrealizm 166-168, 170, 171, 173-175

T

- Tanzimat Edebiyatı** 220, 222, 226, 227, 233
Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı 220, 221, 223, 224, 232, 233
Toplumcu 82, 89, 92, 103
Toplumculuk 180, 187, 191

Ü

- Üstkurmaca** 207, 212, 214
Yeni İnsan 128, 133, 134, 137, 139

V

- Varoluş** 180-187, 191
Varoluşçuluk 180-182, 184-186, 189, 191

Z

- Zanaat** 4, 5, 13
Zevk Vererek Eğitmek 40, 44, 51