



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**"ROMANTİZM" VE "NOSTALJİ" KAVRAMLARINA
YÖNELİK GÜNCEL OKUMALAR VE SANATSAL İFADELER**

Necla YALÇIN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi GÜLER BEK ARAT

ISPARTA 2018

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANATDALI

Bu tez 05/09/2018 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN

Dr.Öğr.Üyesi, Güler BEK ARAT

İmza: 

ÜYE

Dr.Öğr.Üyesi, Hatice Nevin GÜVEN

İmza: 

ÜYE

Dr.Öğr.Üyesi, Gülçin KARACA

İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü



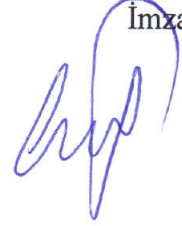
T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (27./09./2018)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Necla YALÇIN

İmzası



SUNUŞ

Romantizm ve nostalji kavramları üzerinden öz kimlik oluşumuyla bellekteki anıların izleri bugüne aktarılmıştır. Öznel yaşamın kesitlerine odaklanan güncel sanat pratikleri ile konuya ilişkin sanatçıların yapıtları, araştırma alanımın belirleyici etkenleri olmuştur. Öğrenciliğim süresince dikkatimi çeken bu kavramlar üzerine araştırma yapmam konusunda beni yönlendiren, çalışma süresince bana yol göstererek bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, duruşunu ve disiplini ile örnek aldığım danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat'a teşekkür ederim.

Ayrıca tezimi bitirme sebebim olan canım kızım Hayal Yalçın'a, maddi manevi desteğiyle hep yanımda olan sevgili eşim Göksel Yalçın'a, beni bugünlere getirip özveri ile büyüten değerli annem Fatime Bağ ve babam Nevzat Bağ'a, araştırmam sırasında ve hayatımın her aşamasında bana destek veren kardeşim Nihan Ateş Can'a, her zaman yanımda olan arkadaşlarım Pınar Devci ve Özlem Çakmak'a ayrıca teşekkür ederim.

Necla YALÇIN

Isparta, 2018

ÖZET

"ROMANTİZM" VE "NOSTALJİ" KAVRAMLARINA YÖNELİK GÜNCEL OKUMALAR VE SANATSAL İFADELER

Necla YALÇIN

Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
2018, 116
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT

Başlığı “Romantizm” ve “Nostalji” Kavramlarına Yönelik Güncel Okumalar ve Sanatsal İfadeler” olan bu tezde geçmiş yaşantıya ait bellekte oluşan hatıralar ve izleri taşıyan ev imgesiyle, eşyalar ele alınmıştır. Teknolojik gelişim hızına bağlı olarak kültürel anlayışların hızla değiştiği bir dünyada söz konusu bu kavramlar, modernizm ve postmodernizm süreçleri içerisinde irdelenmiştir.

Sanatta “romantizm ve nostalji” kavramları; geçmişin anlamlandırılmasına yönelik, kimi zaman konu, kimi zaman da sanatsal esini oluşturan bellekteki anıların izleri biçiminde ele alınmıştır. Bu çerçevede Van Gogh, Andy Warhol, Sarkis Zabunyan, Gülsüm Karamustafa, Hale Tenger, Gözde İlkin gibi sanatçıların, “Tarihsellik”, “Bellek”, “Kimlik”, “Anı”, “Gizlilik”, “Saklama”, “Hatıra” gibi kavramlara ilişkin çalışmaları ve yapıtları üzerinde durulmuştur.

Kişisel çalışmalarımın anlatıldığı dördüncü bölümde; geçmiş dönemlere ait imgelerin sanat alanına taşınmasıyla, bugün ve gelecek arasında bir bağ kurulması amaçlanmıştır. Aile fotoğrafları, eve ve aile üyelerine ait eşyalar kullanılarak özgün bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Romantizm, Nostalji, Modernizm, Postmodernizm, Sanat

ABSTRACT
CURRENT ARTISTIC READINGS AND EXPRESSIONS REGARDING THE
CONCEPTS OF “ROMANTICISM” AND “NOSTALGIA”

Necla YALÇIN

Süleyman Demirel University,
Fine Arts Institution Picture Art Major
2018, 116
Instructor: Assist. Dr. Güler BEK ARAT

In this thesis titled “Current artistic readings and expressions regarding the concept of “Romanticism” and “Nostalgia”, the memories, formed in mind, related to the past life and the traces of house images and furnitures have been dealt with. The concepts mentioned above have been studied in the frame of modernism and post modernism processes in a world where cultural understandings have been changing rapidly, depending on the speed of technological development.

The concepts of “Romantism and Nostalgia” in art in a way to make sense of the past sometimes on the base of subject, sometimes on the traces of memory forming the artistic inspiration have been studied. Within this framework, the works and studies of artists like Sarkis Zabunyan, Gülsüm Karamustafa, Van Gogh, Andy Warhol, Hale Tenger, Gözde İlkin have been studied in relation to the concepts such as “Historicity”, “Mind”, “Identity”, “Memory”, “Privacy”, “Saving”, “Reminiscence”.

In the Fourth Chapter, in which my personal applications are shown, carrying the images belonging to past to the field of art, it is aimed to establish a bond between today and the future. By using family photos, objects belonging to the house or the family members, a spesific language has been tried to create.

Keywords : Romantism, Nostalgia, Modernism, Postmodernism, Art.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
SUNUŞ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER DİZİNİ	vi
KISALTMALAR	viii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. ROMANTİZM VE NOSTALJİ KAVRAMLARINA YÖNELİK OKUMALAR	4
1.1. Romantizm ve Nostalji Kavramları	4
1.1.1. Romantizm	4
1.1.2. Nostalji	10
1.2. Modern Dönemde Romantizm ve Nostalji	16
1.2.1. Modernizm	16
1.2.2. Modern Dönemde Romantizm	21
1.2.3. Modern Dönemde Nostalji	24
1.3. Postmodern Dönemde Romantizm ve Nostalji	34
1.3.1. Postmodernizm	34
1.3.2. Postmodern Dönemde Romantizm	43
1.3.3. Postmodern Dönemde Nostalji	47

II. BÖLÜM

2.1. Romantizm ve Nostalji Kavramlarının Sanattaki Görünümü	52
2.1.1. Sanatta Romantizm	52
2.1.2. Mimari, Resim ve Heykelde Romantizm	54
2.1.3. Sanatta Nostalji	69

III. BÖLÜM

3.1. Çalışmalar	80
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	109
KAYNAKÇA	112



RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1.: Karl Friedrich Schinkel, Su Kenarındaki Gotik Katedral, Berlin, 1813.....	57
Resim 2.: Caspar David Friedrich, Dağdaki Haç, 1807.....	58
Resim 3.: Carl Spitzweg, Yoksul Şair, Berlin, 1839.....	59
Resim 4.; Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Hürriyet, Paris, 1830.....	61
Resim 5.: Theodore Géricault, Medusa'nın Sali, Paris, 1819.....	62
Resim 6.: John Constable, Saman Arabası, Londra, 1821.....	64
Resim 7.: William Turner, Denizde Kar Fırtınası, Londra,1844.....	65
Resim 8.: Francisco De Goya, Kral IV. Carlos ve Ailesi, 1800-1801.....	66
Resim 9.: Fotoğraf: Svetlana Boym, Brodski'nin kitaplığı, Petersburg, 1997.....	74
Resim 10.: İlya Kabakov, The Toilet, Installation at Documenta IX, Kassel, 1992.....	76
Resim 11.: Fotoğraf.: Svetlana Boym, Göçmenlerin hatıra-eşyaları.....	77
Resim 12.: Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1986.....	83
Resim 13.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, k.ü.s.b., 34x37 cm.....	84
Resim 14.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, k.ü.s.b., 29x32 cm.....	85
Resim 15.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, karışık teknik, 26x28 cm.....	85
Resim 16.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, karışık teknik, 23x24 cm.....	86
Resim 17.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, k.ü.s.b., 31x32 cm.....	87
Resim 18.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, k.ü.s.b., 36x36 cm.....	87
Resim 19.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, k.ü.s.b., 31x32 cm.....	88
Resim 20. : Gülsüm Karamustafa, Heimast Ist, Wo Man Isst, 1994.....	90
Resim 21.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, k.ü.s.b., 25x35 cm.....	90
Resim 22.: Van Gogh, Ayakkabılı Naturmort, Paris, 1886-88.....	92
Resim 23.: Andy Warhol, Elmas Tozu Pabuçlar, 1980.....	92
Resim 24.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, karışık teknik.....	93
Resim 25.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, karışık teknik.....	94
Resim 26.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, k.ü.k.t., 50x70 cm.....	95
Resim 27. : Hale Tenger, Sandık Odası, 1997.....	96
Resim 28. : Hale Tenger , Sandık Odası, 1997.....	96
Resim 29.: Necla Yalçın, "İsimsiz", 2018, karışık teknik.....	97

Resim 30.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.k.t., 50x70 cm.....	98
Resim 31.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, karışık teknik, 50x70 cm.....	99
Resim 32.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, karışık teknik, 22x27 cm.....	100
Resim 33.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.k.t., 50x70 cm.....	101
Resim 34.: Gözde İlkin, Lokum Yiyen Oğlanlar, 2008.....	102
Resim 35.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 100x100 cm.....	103
Resim 36.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 70x100 cm.....	104
Resim 37.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 80x100 cm.....	106
Resim 38.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 70x100 cm.....	108



KISALTMALAR

- k.ü.s.bkağıt üzerine sulu boya
k.ü.k.tkağıt üzerine karışık teknik
t.ü.k.ttuval üzerine karışık teknik



GİRİŞ

Araştırmanın konusunu, “Romantizm” ve “Nostalji” Kavramlarına Yönelik Güncel Okumalar ve Sanatsal İfadeler” oluşturmaktadır. Konunun belirlenmesinde; tarihin kişisel belleğin süzgecinden geçerek hikayeleşmesi, geçmiş deneyimlerin korunup saklanmasına ve bunların tekrar hatırlanmasına yönelik yansımaları etkili olmuştur. Geçmiş zamana ait göstergeler değerler bireysel bir bağlama yerleşerek bir otobiyografiye dönüşmüştür. Geçmiş yaşamı hatırlama ve anlamlandırma figürü olan imgeler, giderek yerini yaşadığımız zamanın kapılarını açan ve geçmişin izlerine yeniden bakmamızı sağlayan belleğimizdeki anılara bırakmıştır. Anı tipolojileri üzerinden kimlik yaratımının bellek görüntülerine odaklanılmıştır.

Hatıralardaki kimlik örüntüleri, bireysel ve kolektif hikâyelerle sarmalanmış olup bellekteki izler halinde gösterilmiştir. Kolektif belleğin gözlemlenebildiği ve kimliğin başka bir kurucusu olarak tespit edilen ev, geri dönme arzusu ile tanımlanmıştır. Kolektif ve bireysel anlatılarla evin kimliği çizilirken, evde yaşayan kişilerin kimliği üzerinden anıların izleri oluşmuştur. Bu anlamda ev, bireylerin kimliğini ve belleklerini oluşturmada, ortaklıklar yaratmada önemli bir etken iken bireysel deneyimin konuya katkısına özellikle dikkat çekilmiştir. Öznel yaşamın kesitlerine odaklanan günümüz sanatı ve konuya ilişkin sanatçıların yapıtları tezin araştırma alanını belirlemede etken olmuştur.

Bir evi kendinin kılmak, oraya ait yaşam algısının izleriyle bellekteki anıların canlı tanığı haline getirilmesiyle çocukluğuna ait hatıralara dikkat çekilmek istenmiştir. Bu çerçevede tezin yazarı olarak, çocukluğumun geçtiği evlerdeki yaşamın izlerini, oturduğumuz mahallenin tipolojisi, ailevi ve toplumsal değerlerle belirlenen bir kimlik yaratımının ilk aşamaları olarak ele alınmıştır.

Kimliğimin izlerinin yer aldığı mekan olarak ev, bana ait bilgileri taşıyan bir yuvadır. Geçmişte yaşadığım mekan ile kurduğum ilişkide eşyalar birer anımsama figürü olmakla birlikte kimliğin okunabildiği cansız şeyler olarak kendilerine değer verilmiştir. Bu düşünceden hareketle çalışmalarda, eşyanın bireyin kimliğinin uzantısı, belleğin korunduğu ve benliğin devamı haline getirildiği süreçlere yer verilmiştir. Geçmişin izleri, çocukluk hatıraları deşifre edilerek şimdiki zaman dilimiyle sanatın diliyle aktarılmıştır. Ayrıca ebeveynlerin kendilerini ailesine adanmışlıkları ve Türk

ailesindeki geleneksel cinsiyet rollerinin değişimine de değinilmiştir. Tüm bunlarla birlikte evi bir bellek mekânı haline getiren aile bireylerinin, kolektif belleğin taşıyıcıları olarak kutsanmaları ve kimliğin form vericileri olduklarına işaret edilmesi de söz konusudur.

Araştırmaya, çeşitli kütüphanelerde sürdürülen literatür taramasıyla başlanmış, elde edilen verilerden yola çıkarak metnin kapsamı ve içeriği belirlenmiştir. Başta Süleyman Demirel Üniversitesi olmak üzere, Akdeniz Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi kütüphanelerinde kaynak taramaları yapılmış; Star Kitap Eki, Radikal Kitap Eki, Agos Kitap Eki, Türk Dili Dergisi, Sabit Fikir Dergisi gibi süreli yayımlar incelenmiştir.

Türkiye’de yayınlanmış olan, *İXX. Yüzyıl Ve XXI. Yüzyıl Başında Kadın Moda Tasarımında Nostalji Anlayışı*, *Sanat Dergisi*, *Tüm suçlardan arınıp eve dönme hayali...*, *Star Kitap Eki*, *“Hatırlanan, Unuttuğumuz Şey Değildir”*, *Agos Kitap Eki*, *“Görüntüler Üst Üste Binerse Fena: Nostaljinin Geleceği”*, *İnceleyen Kitap Eleştiri ve Tanıtım Dergisi*, *“Özliyorum, o halde varım”*, *Radikal Kitap Eki*, *'Acımsama' Türk Dili Dergisi*, *“Yepyeni bir araştırma alanı: Nostalji ve olmayan geğmişimizdeki geleceği!”*, *Sabitfikir Dergisi* vb. süreli yayımlar incelemiştir.

YÖK Tez Merkezi’nde yapılan araştırmalar sonucunda konuyla doğrudan ilgili tez çalışmalarına rastlanmamıştır. Ancak Dokuz Eylül Üniversitesi’nde hazırlanan R. Özgül Kılınçarslan’ın ‘Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açıklamaları’ konulu yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

Süreli yayımlar taraması sonucu elde edilen bilgiler, yöntemin belirlenmesinde yol gösterici niteliğinde olmuştur.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında araştırmanın konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi üzerinde durulmuş, birinci bölümde romantizm ve nostalji kavramlarının tanımı, anlamı ve tarihsel süreci incelenmiştir. Teknolojik gelişimin hızına bağlı olarak kültürel anlayışların çabuk değiştiği bir dünyada, modernizm ve postmodernizm süreçleri içerisinde, “modern süreçte romantizm ve nostalji”, postmodern süreçte romantizm ve nostalji” üzerinden irdelenmiştir. İkinci bölümde de, romantizm ve nostalji kavramlarının sanattaki görünümü üzerinden konuya ilişkin batı sanatındaki sanatçıların çalışmalarına yer verilmiştir.

Son bölüm olan üçüncü bölümde ise, uygulamalar yer almaktadır. Romantizm ve nostalji üzerinden öz kimlik oluşumuyla bellekteki anıların izleri bugüne aktarılmıştır. Öznel yaşamın kesitlerine odaklanan günümüz sanatı örneklerinde kolektif belleğin yaşam kültürüne ait verilerin eklendiği görülmüş bu nedenle Batı sanatı ve Türk plastik sanatında konuya ilişkin sanatçıların yapıtlarına yer verilmiştir. Geçmiş anımsatan aile fotoğrafları, eve ve kişilere ait eşyalar kullanarak özgün bir dil oluşturulmuştur.

Sonuç ve değerlendirme bölümünde ise, çalışmaya ilişkin veri saptamalar bulunmaktadır. Çalışma esnasında yararlanılan kaynaklar bir bütün halinde kaynakça kısmında gösterilmiştir.



I.BÖLÜM

1. ROMANTİZM VE NOSTALJİ KAVRAMLARA YÖNELİK

OKUMALAR

1.1. Romantizm ve Nostalji Kavramları

1.1.1. Romantizm

Romantizm kavramı, köken olarak “romance” kelimesinden gelmektedir. “Romance”, Roma İmparatorluğu’nda halkın konuştuğu ve Latince’nin bozulmuş hali olan konuşma dilidir. Zamanla “romance”, halkın ilgi duyduğu olağanüstülüklerle dolu, tabiat güzelliklerinin anlatıldığı şiir ve nesir türü eserlerin bu niteliğini belirten sıfat olmuş ve söz konusu nitelikler için kullanılmaya başlanmıştır. Bu sebeple ilk anlamı; “eski şövalyelik romanlarının, saz şairleri çağını hatırlatan şey” olan romantik kelimesinin sıfat olarak kullanılması, isim olarak kullanılmasından daha öncedir. Rasyonalizmin söz konusu olduğu on sekizinci yüzyılda, kelimenin manasında belli bir kayma olmuş ve “gerçek dışı, hayalî, duygusal” anlamında kullanılmıştır. Kelimeyi bugünkü anlamına yakın bir biçimde ilk kullanan kişi ise J. J. Rousseau’dur (www.edebiyatkonulari.com, [09 nisan 2013]).

On dokuzuncu yüzyılda romantik sıfatını felsefi, edebi harekete ilk bağlayan kişi Alman Friedrich Schlegel'dir (Löwy, Sayre, 2007:57). Romantik sözcüğünün, önceleri bir sıfat olarak kullanılması, Fransızca ve İtalyanca’da bulunan “Romanzesco” sözcüğünden ileri gelir. Sözcük, 1611 yılında Fransızca ve İngilizce dillerinin diksiyonu Randle Catgrave tarafından derlenmiş sözlük olan Cotgrave’de yer almış olan romanesk ile karıştırılmıştır. Çok sonraları mimarlık ve sanatta roman sanatı üslubunu belirtmek için kullanılmasının dışında "romanesk" sözcüğü İngilizce’ye girmemiştir. Bu sözcüğün yerine, daha sonra bütün Avrupa kıtasına yayılan "romantic" sözcüğü kullanılmıştır. Romantizm on sekizinci yüzyıldan sonra bazı yazarların, eserlerinde betimlediği, yabanılılık, garip, çekici gibi ifadeler nedeniyle romantik olarak tanımlanır ve sıfat olarak kullanılan bazı kelimeler gündelik yaşama girer. İngiltere’de James Thomson ve Thomas Warton tanımlanamayan düşü dile getirmek için romantik kelimesini kullandı. Daha sonra Almanya ve Fransa’da Romantik sözcüğü edebiyatta kullanılmaya başlamıştır (Claudon, 1994:7,8).

Romantisch sıfatı, Almanya’da başlangıçta Gotik üslubun ve Ortaçağ’a özgü olanı belirtmek amacıyla oldukça geç kullanılmasına karşın, kısa zamanda edebiyat ve

eleştirisi alanına girmiştir. Romantik şiir, düşlemin ve olağandışının şiiri olduğu kadar Ortaçağ şiiridir de. A. W. Schlegel, 1801 yılından itibaren, klasik edebiyatın karşısına romantik edebiyatı daha belirgin bir biçimde çıkarmaya başlamıştır. Yeni beğeni doğrultusunda yazdığını ileri süren Tieck, 1801 yılında şiirlerini Romantische Dichtungen diye adlandırmıştır. Bir şövalye dünyasının dile getirildiğini sezdirmek isteyen Schiller, Orleans Bakiresi adlı oyununa alt başlık olarak “Bir Romantik Şiir” demeyi gerekli görmüştür. Bundan sonra sözcüğün yazgısı belirlenmiştir. Goethe, romantik/klasik ayrımının bir yazınsal tartışma anlamında kullanılmasına karşı çıkmıştır. Goethe, başlangıçta, deyim, Ortaçağa özgü, olağanüstü ya da hıristiyan anlamında sınırlandırmak istemiştir. Ancak, o ünlü eleştirisi klasik-sağlık, romantik-hasta deyimine daha sonra bir başka anlam yüklemiştir (Claudon, 1994:8).

Romantizme, gerçek ve olumlu bir anlam yüklemek isteyen insanların sayısı azdır (Baudelaire, 2007:95). Birçok romantizmin bulunmasına karşın, bunların hepsinin, kendilerine kaynaklık eden ve hepsinin kendilerine özgü özellikleriyle zenginleştirdikleri ortak bir ideolojik gövdeye bağlı olduklarını söylemek gerekir (Claudon, 1994:14).

1789’da gerçekleşen Fransız Devrimi’nin romantizmin doğuşunda önemli bir etkisi olmuştur. Bu sebeple klasisizm, nasıl mutlak monarşi döneminin eseri ise, romantizm de bunun tam zıddı durumundaki hürriyet, eşitlik, demokrasi arzularının eseridir. Batı’da hümanizmden itibaren kendi değer ve kimliğinin farkına varan fert, bunu topluma kabul ettirme mücadelesi içinde olmuştur ve 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. Böyle bir gelişme, toplumların sosyal, siyasî ve ekonomik hayatlarını derinden etkilemiştir (www.edebiyatkonulari.com, [09 nisan 2013]).

Daha önceki dönemlerde romantizm olarak adlandırmış olan ne varsa hepsi "ön-romantik" olarak adlandırılır. "Ön-romantik" dönem ve hareketleri nitelikle için farklı terimlerin icat edildiği de olmuştur: Alman Sturm und Drang'ı (Fırtına ve Atılım) "Deha Çağı" olarak adlandırılmıştır (Löwy, Sayre, 2007:58).

Zeliha Burtek şöyle açıklamıştır:

... "Sturm und Drang" Aydınlanma karşıtı bir hareket olarak Alman düşüncesinde önemli bir yerde yer alsada erken romantizmden daha karmaşık bir yapıdadır. Bu hareket, toplumsal açıdan diğer Avrupa ülkelerindeki erken romantizmin toplumsal formundan farklılık gösterir. Almanya'da orta sınıf aydınları Aydınlanma hareketinin düşüncelerini benimsememiştir. Saltçılık yanlılarının Aydınlanma karşıtlığı Aydınlanma'yla ortaya çıkan akımlara da bir karşı çıkışı içinde taşır. Erken romantizmin sanatı içinde biçimsel formların bozulması, fantastik dil kullanımı dikkat çekicidir. "Sturm und Drang" akımının Batı Avrupa'da gelişen erken romantik akımından toplumsal açıdan farklılık göstermesi, Almanya'daki sosyal yapının da nasıl bir çözünme içinde olduğunu gösterir. "Ussallaşmış yönetimin katı biçimciliğine karşı, yaşamın ve bireysel varlığın haklarını, doğaya uygun olarak büyüyüp gelişmeyi ve yalnızca organik gelişmeyi savunmuşlar ve mekanik bir biçimde genelleyen ve yöneten bürokratik devlete karşı oldukları kadar, Aydınlanma'nın planlayıcı ve düzenleyici reformizminin de karşısında olduklarını belirtmişlerdir." "Sturm und Drang" akılcılık ile romantizm arasında bir noktada yer alırken, akılcılık alanında farklılıklar sadece romantizmin içinde değil, orta sınıf ile üst sınıfların akılcılıkları arasında da yer alır. Almanya'da Herder, Goethe, Schiller gibi yazarların üslubunda şekillenen klasisizm, aslında klasik ve romantik eğilimlerin bir karışımı görünümündeyken, öte taraftan Rousseau'nun doğalcılığında da çok etkilenmişlerdir. Bu noktada dikkat çeken, romantizme yakın gibi duran bu yazarların akılcı savunmaları yanında Rousseau'nun kültür karşıtlığına da karşı bir tutum sergilemişlerdir. Almanya'da karşı eğilimler içinde olan orta sınıf düşünürler, aslında Alman Aydınlanması'nın taraftarları olarak ortaya çıkarlar. Buradaki önemli fark bu karşı çıkışın romantizmin ön seslerini taşımasıdır. Almanya'da akılcılık çevresinde şekillenen klasisizmin yerine gelişen "Sturm und Drang" akımının aynı dönemlerdeki Avrupa ülkelerindeki klasisizm ve doğalcılık arasında yaşanan gelgitlerinin yerine belli bir çizgi taşıması romantizmin de bu akımın arkasından gelişini kolaylaştırmıştır (Burtek, 2010, 56,57).

On sekizinci yüzyıl romantik akımı toplumsal açıdan düşünüldüğünde bir tarafta orta sınıfın aydınlanma hareketiyle kavuştuğu özgürlük hareketi en yüksek noktasına ulaşırken, diğer tarafta üst tabakaların beğenisi karşısında alt tabakanın hem beğenisini hem de heyecanını temsil eden bir hareket olarak değerlendirilebilir. Romantizm, dönemi içinde üst tabakanın seçici ve titiz entelektüalizmine ters düşmüştür. Romantizm hareketi, aydınlanma hareketini eski kültürün bir uzantısı olarak düşündüğünden, içinde bir aydınlanma karşıtlığını da taşıyacağından, dönemi içinde anti-rasyonel eğilimlerin, toplumsal karşı çıkışlarındaki heyecanların simgesine

dönüşmüştür. Devrim Fransa'sının erken romantizm çözümlemesi, Almanya için geçerli olmayacaktır. Orta sınıfın Fransa ve İngiltere'de aydınlanmaya olan bağlılığı Almanya'da benzer bir süreç seyretmez. Almanya'da aydınlanma toplumsal yaşama tamamen yerleşmemiş akademik çevreyle sınırlı kalmıştır. Aydınlanma hareketi içinde evren anlaşılabilir ve açıklanabilir bir olgu olarak kavranırken, Almanya'da aydınlanma karşıtı bir hareket olarak gelişen "Sturm und Drang" akımı için bu evren anlaşılmaz, gizemli kalmıştır. Aydınlanma düşüncesinin sanatsal dünya kavrayışı, açıklanabilir, öğrenilebilir olandan geçerken, bu aynı zamanda saray klasisizminin de sanatsal beğenisini oluşturacağından, sanatsal deha kavramı insan değerlerinin üstünde bir kavram olarak ele alınmıştır. Alman Romantizmi içinde önemli bir hareket olan "Sturm und Drang" Alman düşüncesi içinde de aydınlanmanın yerini dolduracak, usun engelleyici tutumuna, dogmatizmine karşı, öznelliği merkeze alarak özgürlük, tinsellik, içsellik üzerinden bir dünya kavrayışını merkeze alır. Bu kavrayış sadece bir dünya yaratmak değil, mevcut toplumsal yaşamı da benzer şekilde kavrar. Yaratıcı düşünce sıradan gerçeklerin sıkıcılığından sıyrılarak bir düş dünyasına girer (Burtek, 2010, 54,55).

Romantizm Fransız Devrimi'nin çeşitli toplumsal yaşam alanlarındaki sonuçlarına, bununla birlikte dünya görüşünde yer alan ve zihinsel yaşamı belirleyen değişimlere, kapitalleşmeye ve bunun toplumsal uzantılarına bağlı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Çalışlar, 1983:332). Devrim sonrası dönemi genel bir düş kırıklığı yaratmıştır. Devrimin getirdikleri ile sadece yüzeyden ilişkili olanlar için bu düş kırıklığı Convention'la¹, gerçek devrimciler içinse dokuz Thermidor² ile başlamıştır. Birinci topluluk kendisine devrim'i hatırlatan olayların tümünden nefret etmeye başlamış, ikincisi ise yeni gelişimlerin oluşturduğu her dönemde, önceleri birlik olduğu dostlarının ihanetini daha iyi anlar duruma gelmiştir. Toplulukların tümü yeni dönemi boş ve önemini yitirmiş olarak görmektedir. Aydınlar sınıfı giderek toplumdan çekilmiş, entelektüel yönden üretken olan öğeler, kendi öz yaşamlarını sürer olmuşlardır. 'Vatandaş'a karşıt olarak 'philistine'³ ve 'burjuva' kavramı doğmuş,

¹ Toplantı, kongre demektir (www.eksisozluk.com.tr, [07.09.2018]).

² Robespierre'in ve jakobenlerin iktidardan indirildikleri darbenin adıdır (www.eksisozluk.com.tr, [07.09.2018]).

³ Kaynağını tarihte bugünkü Filistin bölgesinde, bir yerde varolmuş Philistin kültüründen alan sıfatın Anti-entelektüel, yoz, sofistike olmayan, kültürsüz kimse, cahil ve zevksiz gibi anlamları vardır (www.eksisozluk.com.tr, [07.09.2018]).

sanatçı ve yazarların entelektüel ve özdeksel varlıklarını borçlu oldukları sınıflardan nefret etmelerine neden olan garip ve beklenmedik bir durum ortaya çıkmıştır (Hauser, 1995;159). Soyut temel ilkelerin karşısına, güvenli olmayan yaşam gerçeğini, doğanın durmayan kalp atışlarını ve tarihin dramatik akışını koymuştur. Bu akılcı deneyimlerle tanınıp kavranabilen bir dış dünya değil, bireyin üstüne etki yapan bir dış güçler toplamıdır. Birey de, yalnız ona özgü tutumla, bu etkiye karşı koymuştur (Yazır, 1983:582).

Romantizm, insanla tabiat arasında, nesnel dünya ile insanın iç dünyası arasında öz bakımdan bir birlik ve bütünlük gösterir. İnsani bilincin bozulmamış bir davranışı olarak hasretin/nostalgie tasvirinin, tabiatın insanla Tanrı arasında bir aracı oluşunun, bu bütünlük ve birliğin birer göstergesidir (Bolay, 2009:299).

Romantizm'in kültürel tarihsel önemi, her şeyden önce burjuvazinin yükselme dönemindeki ideal ve düşlerin boşa çıkışını, burjuva-kapitalist ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte kesinleşen çelişkileri yansıtıcı ve bilinçli kılışından gelmektedir. Romantizm'in başarıları arasında, yeni toplumsal çelişkileri haber verşi, gerçek insani ilişkilere duyulan özlemi yansıtışı, önemli sanatsal biçimlendirme yollarını getirişi sayılabilmektedir. Romantizm, toplumsal olaylara ilişkin tarihsel belirlenim görüşünü derinleştirerek halk yaşamının araştırılışına ilgiyi çekmiştir. Birçok ülkede Romantizm'in başarıları dünya kültürü içinde önemli bir yer tutmuştur (Çalışlar, 1983:334).

Romantizmin 1800-1850 yılları arasında yaşadığını düşünmek alışkanlık olmuştur. Akım etkileri bu yıllarla sınırlı kalmayıp daha uzun sürmüştür. On sekizinci yüzyılda oluşmaya başlayan akım, ülkelere ve sanat türlerine göre değişik tarzda ortaya çıkarak on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Diğer yandan, ön romantizme dönüş özellikle edebiyat ve resim alanlarıyla ilgili ise de, romantizm sonrası uzantı her şeyden önce müzik ve edebiyatı etkilemiştir (Claudon, 1994:28).

Romantizm yalnızca art arda tüm uluslara yayılıp İngiltere'de olduğu kadar Rusya ve Polonya'da da geçerli olan evrensel bir edebiyat dili olarak kalmamış, aynı zamanda, Gotik devrinin doğalcılığı veya Rönesans'ın klasisizmi gibi sanatın gelişiminde uzun süreli bir etken haline gelmiştir. Hemen hemen bütün modern sanat

ürünleri, içtepeler, modern insanın tüm ruh durumları inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlılığa borçludurlar. Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçsüz, esirgenmemiş teşhirciliği de bu duyarlılıktan çıkmadır (Hauser, 1995:151).

Romantizmin temel öğelerinden biri olan lirizm, Avrupa sembolizmiyle birlikte, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında da aynı çizgiyi sürdürmüştür (Claudon, 1994:28). Müzik alanında, romantizmin yüzyıllar boyunca sürdürdüğü kabul edilmiştir. Realist ya da Natüralist müzik yok gibidir. Kronolojik ya da teknik bakımdan romantizmin aşırı ucunu temsil eden Wagner gibi bir besteci, bir Debussy'nin, bir Mahler'in, bir Schönberg'in gelişini koşullandırmıştır. Sembolizm ve bütün öteki devrimci müzik akımları Romantizm'den esinlenmiştir (Claudon, 1994:28). Romantizm, özellikle operada da ele alınmıştır. Bir yandan çağın olaylarından uzaklaşarak ortaçağa, fantastik olana dönmüş, ideal manevi dünya ile gerçek insansal dünya karşılaştırılarak kötümserliğe, dünyadan kaçışa, ölüm temalarına yönelmişlerdir. Müziğin ulusal karakteri vurgulanarak, geçmiş çağlardaki ulusal yengiler, halk şiiri ve şarkıları ile doğa yaşamı ve duygusal anlatım yüceltilmiştir (Çalışlar, 1983:333,334).

Edebiyatta da tüm Avrupa ülkelerinde bu akımın kendi iç çelişkilerine, hem tutucu-milliyetçi çizgilere, hem de burjuva-demokratik çizgilere rastlanmıştır. Almanya'da "Fırtına ve Atılım" hareketi içinde Romantizm, antik sanattan türetilen tarihsellik dışı normatif edebiyat anlayışı ve uygulamasından kesinlikle bilinçli bir biçimde koparak, ulusal tarihlerin ve halk koşuğunun önemli bir rol oynadığı tarihsel-gerçekçi bir edebiyatı hazırlamıştır. Andersen, Grimm Kardeşler, Brentano, Arnim yaşama yakın masal ve efsane dünyası ile halk şarkılarına bağlı olmuştur. Alman erken romantikler Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling başından bu yana feodal ilişkileri dışlayan, toplumda köklü bir dönüşüm isteyen burjuva aydınlar topluluğu içinde yer almışlardır. Daha sonra ise, gerçek gelişmeler karşısında düş kırıklığına uğrayarak, kapitalizmin sanata düşman oluşuna karşı eleştiriler getirmiş ve burjuva hümanizmden ve gerçekçilikten kopmuşlardır. Geç-romantizm, Armin, Kleist, Eichendorf, Hoffman ise, öznelcilik ve bireyselcilikten kurtularak olumlu toplumsal ilişkilerin oluşturulmasına geçiş özelliklerini taşır. Geç-romantizmde, Eichendorf ile Hoffmann dışında, büyük bir verimlilik görülmüştür (Çalışlar, 1983:332,333).

Romantizm on sekizinci yüzyılın başında olduğu gibi sonunda da, daha uzun süre varlığını sürdürmüştür. Bugün sahip olduğu içerikler, özgürlük, kardeşlik, devrim kavramları romantizmin kalıntılarıdır. Sanat ve siyasetin günümüzdeki büyük eğilimleri, romantizmin içinde önemli bir rol oynadığı tarih olmasaydı ortaya çıkmazdı (Claudon, 1994:28).

1.1.2. Nostalji

Yunancadan türemiş bir kelime olan nostalji kavramının, iki kökü vardır; eve dönüş ya da birisinin anavatanına dönüşü anlamına gelen nostos ve acı, keder ya da ızdırap çekmek anlamına gelen algos'tur. Nostalji, gerçek nostalji ve canlandırılmış nostalji olarak iki ayrı bölüm şeklinde incelenebilir. Gerçek nostalji, kişinin yaşadığı olayların, anıların yeniden canlandırılması olarak açıklanmaktadır. Kişiyi geçmişini hatırlatan bir fotoğraf, müzik, şarkı gibi bir uyaran ile anılar canlanmaktadır. Canlandırılmış nostalji kavramıysa, gerçek olana ulaşmak mümkün olmadığında canlandırılan nostalji olarak açıklanmaktadır. Doğrudan yaşanmamış durumdaki geçmişe duyulan özlem olarak tanımlanabilir (Alpat, 2011:16). Yurt özlemi, yurtsama, daüssıla, geçmiş bir zamana duyulan aşırı bir özlemdir (Parlatır, 1998:1092).

Nostalji sözcüğünü oluşturan algia ve nostos kelimelerinden yola çıkarak onun paradoks yapısına da işaret edilmiştir. Algia, yani özlem evrensel bir duygu iken nostos yani ev kişiden kişiye, milletten millete değiştiği için bölücü olabilmektedir. Nostalji, özlemin diğer insanlara karşı daha empati yapabilmesi anlamında paradoksaldır, ancak özlemi aidiyetle, yitirilenle ilgili kaygıyı kimliğin yeniden keşfiyle düzeltmeye çalıştığımız an, genellikle yollarımızı ayırır ve karşılıklı anlayışa son verir. Algia (özlem) paylaştığımız şey, nostos (eve dönüş) ise bölen şeydir. Günümüzde birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, duygusal bağlılık uğruna eleştirel düşüncüyü bırakmaya ayartan ideal evi yeniden inşa etme vaadidir. Nostaljinin tehlikeli yanı, gerçek evle hayali evi birbirine karıştırma eğiliminde olmasıdır (İnceleyen Kitap Eleştiri ve Tanıtım Dergisi, 2010).

Nostalji sözcüğü Yunanca iki kökten geliyor olsa da antik Yunanistan'da ortaya çıkmamıştır. Nostalji ancak sahte Yunanca ya da nostaljik anlamda Yunancadır. Bu sözcüğü ilk olarak İsviçreli Doktor Johannes Hofer 1688'de yazdığı tıp tezinde kullanmıştır. Hofer "Nostalji sesinin gücünden hareketle kişinin kendi memleketine

geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh halini tanımlamanın"⁴ mümkün olduğuna inanmaktadır. Nostalji, şiir ya da siyasetten değil, tıp alanından gelmiştir. Yeni teşhis konulan bu hastalığın ilk kurbanları arasında, Basel'de okuyan Bern Cumhuriyeti'nin özgürlük sevdalısı öğrencileri, Fransa ve Almanya'da çalışan hizmetkârlar ve ülke dışında savaşan İsviçreli askerlere kadar on yedinci yüzyılın yerinden yurdundan olmuş insanlara da bulunmaktadır (Boym, 2009:25,26).

Nostaljiden acı çekenlerin şimdiyle bağlarını kaybetmelerine yol açan "hatalı temsiller" ürettikleri öne sürülür. Yurt özlemi, nostaljiye tutulanların tek saplantısı haline gelmiştir. Hastalar "cansız ve süzgün bir görüntü" ve "her şeye karşı kayıtsızlık" sergiliyor; geçmişle şimdiyi, gerçek ile hayali olanları birbirine karıştırıyorlardır. Nostaljinin ilk belirtilerinden biri gaipten sesler duymak ya da hayaletler görmektir (Boym, 2009:26).

Boym (2009:26)'a göre; Dr. Albert von Haller'in düşüncesi: "İlk belirtilerden biri, insanın konuştuğu kişinin sesini sevdiği bir kimsenin sesiyle karıştırması ya da rüyalarında ailesini tekrar tekrar görmesidir." Hofer'in yeni hastalığın adını koyması hem mevcut durumu tanımlamaya yardım etmiş hem de bu salgını çoğaltarak tüm Avrupa'ya yayılan bir olgu haline getirmiştir. Özellikle de dışarıda görev yapmaktan bıkmış askerler arasında, nostalji salgınına ondan da tehlikeli olan "sahte nostalji" salgını eşlik etmiş, yanlış temsillerin bulaşıcı niteliğini göstermiştir.

Bu konuda Svetlana Boym'ın da aktardığı gibi:

Hayal gücü hastalığı olan nostalji, bedeni de çalışmaz hale getirmiştir. Hofer'e göre bu hastalığın seyri gizemlidir: Hastalık beynin el değmemiş kanallarından geçerek alışılmadık yollardan bedene yayılır ve zihinde alışılmadık ve mevcut bulunan anayurdu hatırlama fikrini uyandırır. Sıla özlemi canlı ruhları güçten düşürür, mide bulantısı, iştah kaybı, akciğerlerde patatojik değişiklikler, beyin iltihaplanması, kalp sekteleri, yüksek ateş, ayrıca zaafiyete ve intihar eğilimine yol açar (Boym, 2009:26).

O güzel günlerde nostalji tehlikeli bir hastalık olmasına karşın, her zaman ölümcül değildir. Sülükle tedavi, sıcak uyutucu merhemler, afyon ve Alpler'e dönüş

⁴ Hofer aynı belirtileri betimlemek için nozomani ve filopatridomani sözcüklerini de önermiştir, ama filopatridomani günlük kullanıma girmemiştir.

genellikle belirtileri gidermek için yeterli olmuştur. Önerilenler arasında midenin temizlenmesi de vardı ama nostaljinin çaresi olarak hiçbir şey yurda dönüşün yerini tutmamıştır. Hofer hastalığa tedavi önermekle birlikte; nostaljiyi, memleket toprağını hastalık derecesinde seven memleketlilerin yurtseverliğinin bir göstergesi olarak görmüştür (Boym, 2009:27,28).

Boym (2009:28,29,30)'a göre; Nostalji patlaması yeni ortaya çıkan yurtseverlik ve ulusal ruh anlayışına hem güç vermekte hem de meydan okumaktaydı. Anavatanlarını asla ayrılmak istemeyecek kadar, hatta iş oraya geldiyse uğruna ölecek kadar seven nostaljiden mustarip askerler ne yapmak gerektiği ilk başta belirsizdir. Nostalji salgını İsviçre garnizonunun dışına taşınca, daha radikal bir tedaviye girilmişdir. İsviçreli doktor Hofer, sıla hasretinin özgürlük ve memleket sevgisini ifade ettiğine inanırken, ondan iki yüzyıl sonra Amerikalı askeri doktor Theodore Calhoun nostaljiyi erkeklik noksanlığı ve eskimiş tutumları açığa çıkaran utanç verici bir hastalık olarak değerlendirmiştir. Calhoun'a göre bu hastalık zihinseldi ve zayıf iradenin bir göstergesidir. On dokuzuncu yüzyıl Amerikası'nda sıla hasretinin esas nedeninin, hayallere dalma, erotomani ve mastürbasyona yol açan aylaklık ile yavaş ve kötü zaman kullanımı olduğuna inanılıyordu. "Hastanın erkekliğini artırma eğiliminde olan her etki, sağaltıcı bir güce sahip olacaktır. Nostalji hastası çoğu zaman arkadaşlarının alay etmesiyle iyileştirilebilir ya da erkekliğine söz söylenerek yola getirilebilir. Fakat güçlü araçlar içinde hiçbiri sağlam bir taarruz ve buna eşlik eden askeri yürüyüşler ve özellikle de muharebeler kadar iyi bir çare olamaz." Dr. Calhoun tedavi olarak, hastayla herkesin içinde alay edilmesini ve diğer askerler tarafından tefe konmasını, erkeklere yaraşır şekildeki askeri taarruzların ve muharebelerin artırılmasını, askerlerin yaşam koşullarını modernleştirecek kişisel hijyenin ilerletilmesini önermiş ve askerlere ara sıra kısa dönemli ev izni verilmesinden yana olmuştur.

Salgın hastalık olarak nostalji, kişisel tarihle sınırlı olmayan bir yitirme duygusuna dayalıdır. Nostaljinin tedavisi giderek zorlaşmıştır. On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde doktorlar eve dönmekle sorunların her zaman çözülmediğini keşfettiler. Özlem nesnesi zaman zaman anayurdun sınırlarının ötesindeki uzak topraklara göç etmesidir. Nasıl genetik araştırmacıları bugün yalnızca tıbbi koşullar için değil, aynı zamanda toplumsal davranış ve hatta cinsel yönelim için de bir gen

bulma umudu taşıyorlarsa, aynı şekilde on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl doktorları da yanlış temsillerin arkasında tek bir neden, kendi ifadeleriyle tek bir patolojik kemik aramışlardır. Fakat doktorlar nostaljinin hastanın zihnindeki ya da bedenindeki tam yerini bulmayı başaramamışlardır. Bir doktor nostaljinin bir "kalp hipokondrisi" olduğunu ve bunun belirtilerinden beslendiğini iddia etmiştir. Bilindiği üzere, nostaljinin tıbbi teşhisi yirminci yüzyılda tek bir ülkede devam etmiştir. O ülke de İsrail'dir. Vaat edilen topraklara ya da geride bırakılan diaspora⁵ topraklarına duyulan ısrarcı özlemi yansıtmayı yansıtmadığı belirsizdir. Dünyanın başka her yerinde nostalji tedavi edilebilir bir hastalıktan tedavi edilemeyen bir salgına dönüşmüştür. Yerel bir hastalık (maladie du pays) olan nostalji modern çağın salgını (mal du siècle) halini almıştır (Boym, 2009:30,31).

On sekizinci yüzyıldan itibaren, nostaljiyi araştırma görevi, doktorlardan şairlere ve filozoflara geçmiştir. Hastalık belirtisi, bir duyarlılık göstergesi olarak ya da yeni yurtseverlik duygusunun bir ifadesi olarak görülmüştür. Nostalji sözde bir hastalık sonrası sağlıklı duruma geçme öyküsü olarak değil, geçmişle bir aşk ilişkisi, yeni bir edebi tür kapsamında ele alınmaktadır. Nostaljinin yeni sahnesi savaş alanı ya da hastane koğuğu değil, düşünceli gölcükleri, hareketli bulutları ve ortaçağ ya da antikçağ kalıntılarıyla puslu manzaralardır (Radikal Kitap Eki,2010)

Bugün gelinen noktada birbirinden ayırt edilen iki nostalji türü olan; “Yeniden kurucu nostalji” ve “düşünsel nostalji” nin altı çizilmiştir. Kültürel olarak bu ayırım yirmi birinci yüzyıl insanları için son derece önemli ve belirleyici olmuştur. Yeniden kurucu nostalji, “yitirilmiş ev”in yeniden inşasının peşine düşer, bu arayışta kendini gelenekle ve hakikatle özdeşleştirir, komplo teorilerinden beslenir, mutlak hakikati korur. Düşünsel nostalji ise tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eski zamanları arayıp, aradığı yerlerde onu bulamamayı sevmesi, bu arayışı hikayeleştirmesi gibi, “eve dönüş” özleminin kendisini sever, ironik bir biçimde mutlak hakikati sorgulamıştır (Sabitfikir Dergisi, 2010).

Oylum Yılmaz bunu şu şekilde ifade etmiştir:

İşte bu iki nostalji türü arasında toplumsal ve kültürel olarak gidip geldiğimiz, arada kaldığımız bugünlerde Boym için, hem teşhisi

⁵ Yunanca "dağılım" kelimesinden gelen, anavatanlarını terkedip başka yerde yaşamaya başlamış etnik grupları tanımlamak için kullanılan kelimedir.

koyduğu hem de çeşitli tedavi önerileri getirdiği bilinmektedir (Sabitfikir Dergisi, 2010).

On üçüncü yüzyılda mekanik saatlerin icadından önce "Saat kaç?" sorusu pek önemli değildi. O dönemde de insanların başında birçok sıkıntı veren durum vardı fakat zaman kısıtlılığı bunlardan biri değildi; dolayısıyla insanlar "zamansal açıdan rahat" yaşayabiliyorlardı. "Ne zaman ne de değişiklik kritik bir şey olarak görünmüyordu, bu nedenle geleceği kontrol etmek adına büyük bir kaygı duyulmuyor" (Boym, 2009:34).

Svetlana Boym şöyle özetlemektedir:

Fransız Devrimi, Avrupalıların zihniyetinde bir diğer büyük değişikliğe işaret eder. Kralın katli tarihte daha önce de olmuştur, ama toplumsal düzenin baştan aşağıya dönüşümü yeni bir hadisedir. Napoleon'un biyografisi yeni bireyciler kuşağının tamamına, kendi yaşamlarını yeniden icat etmeyi ve devrimcileştirmeyi hayal eden küçük Napoleon'lara örnek oluşturmuştur. İlk başta yıldızların doğal hareketinden türetilmiş ve böylece döngüsel bir metafor olarak tarihin doğal ritmine girmiş olan "Devrim" (Revolution) sözcüğü, bundan böyle, geri çekilemez bir yön almıştır: Özlenen bir geleceği zincirlerinden kurtarmıştır. Devrim ya da endüstri kalkınma yoluyla ilerleme fikri on dokuzuncu yüzyıl kültüründe merkezi bir yer tutmuştur. On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla uzanan süreçte zaman temsiline kendisi de değişmişti; alegorik insan figürlerinden yaşlı bir adam, elinde kum saati tutan kör bir genç, kader'in temsil eden göğüsleri çıplak bir kadın rakamların kişisel olmayan diline yani sınai ilerlemenin geldiği son nokta olan tren tarifelerine geçilmiştir. Zaman artık akan kum değildi; vakit nakitti. Ne var ki modern çağ farklı zaman anlayışlarına da olanak tanıyor olacaktır ve zaman deneyimini daha bireysel ve yaratıcı hale getirmiştir (Boym, 2009:34,35).

Boym (2009:35)'a göre; Alman filozof Kant, mekan dış deneyiminin, zaman ise iç deneyimin biçimidir. Reinhart Koselleck yeni zamansallığı insani antropolojik boyutunu ve geçmişle geleceği içselleştirme tarzlarını anlamak için iki kategori önermiştir. Deneyim mekânı ve beklenti ufku; her ikisi de kişisel ve kişiler arasındadır. Deneyim mekânı geçmişin bugün tarafından özümsemesini açıklama olanağı sunar. "Deneyim, olayları bütünleştirmiş ve hatırlanabilir olan geçmişte kalmış şimdidir." Beklenti ufku, gelecek hakkındaki düşünmeyi açığa vurur. Beklenti şimdiye dönüştürülmüş gelecektir; beklenti henüz deneyimlenmemiş şeye, açığa çıkarılması

gereken şeye yönelir. Modern çağın başında bireyin kendi kendini şekillendirmesinin yeni olanakları ve kişisel özgürlük arayışı her zaman çizgisel ve tek yönlü olmayan yaratıcı zaman deneyimlerine yer açmıştır. İlerleme fikri sanat ve bilim alanında sanayi kapitalizminin ideolojisine taşınınca, "nesnel" zamana dair yeni bir teolojiye dönüşmüştür. İlerleme, deneyimle beklenti arasındaki zamansal farklılığı tek bir kavrama indirgeyen gerçek anlamda ilk tarihsel kavramdır. İlerleme fikrinde önemli olan geçmiş üzerine düşünmek değil, gelecekteki gelişimdir. O dönemde pek çok yazar ve düşünür, ilerlemenin insan deneyiminin her alanında eş zamanlı olup olamayacağı sorunu gündeme getirmiştir. Alman filozof ve şair Friedrich Schlegel, tarihin esas sorununun insan gelişiminin çeşitli öğeleri arasındaki eşitsiz ilerleme, özellikle de entelektüel ve etik gelişim konusundaki büyük uçurum olduğunu ifade eder. Beşeri bilimlerde ve sanatlarda, genel olarak insanlığın durumunda bir ilerleme olup olmadığı tartışmaya açık bir konu olarak kalmıştır. Yine de ilerleme Hıristiyan eskatolojisinin evrensel özlemlerinin seküler bir eşdeğer olarak yeni bir küresel anlatı halini almıştır. Geçtiğimiz iki yüzyılda ilerleme fikri zamandan mekâna, ulustan bireye her şeye uygulanmıştır.

Modernlik öncesi kültürler zamanı hesaplama tarzlarına sahiptiler. Örneğin, takvim, yazının bulunuşu gibi tarıma dayalı devletlerin ayırt edici bir özelliğiydi. Gündelik yaşamın, toplumun çoğunluğu için temelini oluşturan zaman hesabı, zamanı daima uzama bağlamış ve genellikle kesinlikten uzak ve değişken olmuştur. Kimse o günün tarihini diğer toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söyleyemezdi; "Ne Zaman" hemen hemen evrensel olarak, ya "Nerede" ile ilişkilendirilir ya da düzenli doğal olaylarla tanımlanırdı. Mekanik saatin icadı ve nüfusun neredeyse tamamına yayılması zamanın uzamdan ayrılmasında çok önemli bir olaydı. Saat, "boş" zaman için günün dilimlerinin kesin olarak belirlenmesine olanak sağlayacak biçimde nicelleştirilmiş tek biçimli bir ölçü belirtmiştir (Giddens, 1998:25).

Modernliğin dinamizmi, zaman uzamdan ayrılmasından ve toplumsal yaşam içinde kesin bir zaman-uzam "dilimlendirmesini" sağlayacak biçimlerde yeniden birleşmelerinden; toplumsal sistemlerin "yerinden çıkarılması (disembedding)"ndan zaman-uzam ayrılmasıyla ilgili etmenlerle sıkı ilişkisi olan bir olgudur. Toplumsal ilişkilerin, bireylerin ve grupların eylemlerini etkileyen sürekli bilgi girdilerinin

ışığında düşünümsel olarak düzenleme ve yeniden düzenlenme sürecinden kaynaklanmaktadır (Giddens, 1998:24).

Nostaljide zaman duygusunun farklılığı ve herkesin geç kaldığı, ama bir şekilde zaman sorununun olmadığı başka bir zaman dilimine seyahat etmek gibi bir şeydir. Zaman değerli bir meta değildir, özel mekân kıtlığı insanlara kendi zamanlarını kişisel olarak kullanma olanağı verir. Geriye dönüp bakıldığında ve büyük olasılıkla nostaljik bir şekilde düşünerek geçirilen zamanın o yavaş ritminin özgürlük hayalini mümkün kıldığı düşünülmüştür (Boym, 2009:16).

Nostalji; yurtdışında savaşan İsviçreli askerlerde teşhis edilen “memleket özlemi hastalığı” için kullanılan ilk nostalji tanımından, nostalji sözcüğünün mekânsal boyuttan zamansal boyuta taşınışı ve “geçmişe duyulan özlem” hastalığının adı haline gelmiştir (Star Kitap Eki, 2010).

Günümüzde birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, bizi duygusal bağıllık uğruna eleştirel düşünceyi bırakmaya ayartan ideal evi sanal olarak yeniden inşa etmeyi vaat eden nostaljiyi ele alırken, nostaljik zaman, hayalin ve özlemin zaman-dışı-zamanıdır diyerek aslında sözcüğün içinde örtük olarak barınan geçmiş zamana dönüklüğü bir giysi gibi çıkartıp, kavramın güncel etkisi üzerinde durulmuştur Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde ise bu geçici hastalık, çaresi olmayan modern bir hale dönüşmüştür. (Star Kitap Eki, 2010).

1.2. Modernizm, Modern Dönemde Romantizm ve Nostalji

1.2.1. Modernizm

Modern sözcüğü, Latince "tam şimdi" demek olan modo'dan gelir (Appignanesi, Garratt, 1996:6). Modernizm'in daha geniş bir geçerliği ve anlam alanı vardır. Beşinci yüzyılın sonlarında Latince modernus, Hıristiyan şimdi ile Roma İmparatorluğu geçmişi karşıtlığına işaret ediyordu. Modern İngilizce, Orta İngilizceden ayırt edilir ve kimi zaman yirminci yüzyılı betimlemekte kullanma alışkanlığı olsa da yazında modern dönemin on altıncı yüzyıl ile başladığı düşünülür. Daha genel olarak, "modern" sık sık avangardı belirtmekte kullanılmıştır. Her ne kadar

İkinci Dünya Savaşı'ndan beri "modern" in anlamı "şimdi" den "tam şimdi" ye dönüşmüşse de bu kavram "çağdaş" terimiyle karşılanmıştır (Childs, 2010: 22).

Modernizm çağdaş olanı ayırt etmek için kullanılmış yaşadığımız zamana ait ve uygun olanı ifade eden anlamında kullanılmıştır. "Modernite" ise gerçeklikle kurulan bağla ilgili olup hayatımıza girmiş, kabul görmüş ve böylece geçerli hale gelmiştir. Dolayısıyla bir değer halini kazanmış "Modernizm" olmuştur. Modernite bağımsız bir değişken, değişmeyi ve yenileşmeyi yönlendiren bir unsur olarak görülmüştür. Modern düşüncenin kurucusu sayılan Descartes ve F. Bacon "Modernite" yi Batı'da tabiatüstü ile bağları koparma, Tanrı'dan uzaklaşma ifadesi ile kullanmışlardır. Modernite, aydınlanmanın genel görüşlerine uygun düşer. "Modernleşme" daha çok insan sorunlarındaki hızlı değişim sürecini ifade etmek için kullanılmıştır (Aktan, 2003:63,64).

Habermas (1994:31)'a göre; 'Modern' terimi, filozof Hans Robert Jaus tarafından araştırılan uzun bir tarihe sahiptir. "Modern" kelimesi Latince 'modernus' biçimiyle ilk defa beşinci yüzyılda resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişinden ayırmak için kullanılmıştır. İçerikleri sürekli değişse de "modern" terimi hep kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.

Bazı yazarlar bu "modern" kavramını Rönesans'la sınırlar, fakat bu tarihsel açıdan çok dardır. İnsanlar, on yedinci yüzyılda ünlü "Querelle des Anciens et des Modernes" zamanı Fransa'sında olduğu kadar, on ikinci yüzyılda Büyük Charles döneminde de kendilerini modern olarak değerlendirdiler. Bu dönemlerde, antik çağ, belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi (Zeka, 1994: 32).

Klâsiklerin antik dünyaya yöneldikleri büyü, ilk defa Fransız Aydınlanması'nın idealleriyle çözülmüştür. Özellikle, antikçâğlılara bakarak "modern" olma fikri, modern bilimin esinlendiği bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal, ahlaki iyileşmenin sonsuz artışı inançlarıyla değişime uğramıştır. Bu değişimin ortaya çıkmasıyla birlikte, başka bir modernist bilinç şekillenmiştir (Zeka, 1994: 32).

Matei Calinescu şöyle açıklamaktadır:

On yedinci yüzyılın son dönemi ve on sekizinci yüzyılda içinde ya da onun İngiltere'deki karşılığı Battle of the Books (Kitapların Savaşı) içinde yer alan "modernler" in büyük kısmı, güzelliği aşkınsal, ebedi bir model olarak görmeyi sürdürüyorlardı ve kendilerinin antik çağdakilere göre üstün sayarlarsa, bunu güzelliğin yasalarının daha iyi, daha akılcı bir anlayışına ulaştıklarına inandıkları ölçüde yapabiliyorlardı. On sekizinci yüzyılın sonlarından ve on dokuzuncu yüzyılın başlarından bu yana, ya da daha kesin söylenirse, "romantizm" kılığındaki estetik modernlik, klasisizmin temel varsayımlarına karşı bir tepki olarak tarihsel yasallığını tanımladıktan bu yana, evrensel olarak anlaşılır ve zamansız bir güzellik kavramı düzenli bir erozyona uğramıştır. Bu süreç önce Fransa'da kendini fark ettirmiştir (Calinescu, 2010:11,12).

Calinescu (2010:13)'ya göre; Baudelaire'den sonra, güzelliğin bir kaynağı olan modernliğin kaçışan, sürekli değişen bilinci, sanatın "öteki yarısı"na galip gelmeyi ve sonunda onu ortadan kaldırmayı başarmıştır. Gelenek gitgide artan bir şiddetle reddedilir ve sanatsal imgelem "daha olmamış" dünyayı araştırıp o dünyanın haritasını çıkarmakla gururlanır. Modernlik asi avant-gardes yolunu açmıştır. Aynı zamanda, modernlik kendisine yüz çevirir ve kendisini decadence⁶ sayarak, o derin kriz duygusunu dramatikleştirir. Görünüşte çelişkili olan avangard ve dekadans fikirleri neredeyse eşanlı olur ve belli koşullar altında birbirlerinin yerine kullanılabilir. Modernlik en geniş anlamıyla, kapitalist uygarlığın nesneleşmiş, toplumsal olarak ölçülebilir zamanına (az çok değerli bir mal olan, piyasada alınıp satılan bir mal olan zaman) ve kişisel, öznel, imgesel benliğin açılmasıyla yaratılan özel zamana karşılık gelen değerler kümesi arasındaki uzlaşmaz karşıtlıkta yansımasını bulmuştur.

Birbirinden ayrı ve birbiriyle çatışan iki modernliğin var oluşundan ilk kez ne zaman konuşulduğu bilinmemektedir. Kesin olan şey, on dokuzuncu yüzyılın belli bir noktasında, Batı uygarlığının tarihindeki bir aşama olan modernlik bilimsel ve teknolojik ilerlemenin, Sanayi Devriminin, kapitalizmin yol açtığı ekonomik ve toplumsal değişimlerin bir ürünü olan modernlik ve estetik bir kavram olan modernlik

⁶ Decadence, Fransızca bir kelimedir. Latince kökenli olup "decadere" den gelmektedir. Nietzsche, eserlerinde bu kelimeyi özellikle Almancaya çevirmeden kullanmıştır. Çökme, yıkılış, gerileme gibi anlamlar taşır (www.felsefe.gen.tr, [21.05.2018]).

arasında geri dönülemez bir ayrılışın oluşmasıdır. O zamandan bu zamana iki modernlik birbirlerini yok etme noktasına gelen öfkelerine rağmen birbirlerini karşılıklı olarak etkilemekten de geri durmadılar (Calinescu, 2010:47).

Burjuva modernlik düşüncesi için, onun modern düşüncenin tarihindeki daha önceki dönemlerin öne çıkan geleneklerini büyük ölçüde sürdürmüştür. Buna karşılık, öteki modernlik, avangardları ortaya çıkaracak olan modernlik, romantik başlangıçlarından beri radikal burjuva karşıtı tutumlara eğilimlidir. Bu yüzden kültürel modernliği tanımlayan şey, olumlu isteklerinden çok, onun burjuva modernliğini, bu modernliğin tüketici olumsuz tutkusunu açıkça reddetmesidir (Calinescu, 2010:47,48).

Löwy Sayre (2007:24)'ye göre; "Modern" kelimesi iki anlamdan daha temel ve daha kapsayıcı bir olguya göndermede bulunmaktadır: Sanayi devriminin yarattığı modern uygarlık ile pazar ekonomisinin geneleştirilmesi, Max Weber'in daha önce saptamış olduğu gibi, modernitenin belli başlı özellikleri hesap ruhu (Rechnenhaftigkeit), dünyanın büyüsunün bozulması (Entzauberung der Welt), araçsal rasyonalite (Zweckrationalitat, bürokratik egemenlik "kapitalizmin ruhu"nun gelişmesinden ayrılamaz. Modernitenin ve kapitalizmin kökenleri Rönesans'a ve Protestan Reformu'na uzanmaktadır. On beşinci yüzyıl sonunda başlayan dönemi belirtmek için tarih kitaplarının kullandığı "modern çağ" terimi buradan kaynaklanır. Bu fenomenler Batı'da ancak on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yani ilkel birikimin (Marx) tamamlandığında, büyük sanayi atılıma geçtiğinde ve pazar sosyal etkiden kurtulduğunda (Polanyi) hegemonik⁷ bir hal alacaktır.

Oxford İngilizce Sözlüğü "modernlik/ modernity" sözcüğünün "şimdiki zamanlar" anlamıyla ilk kez 1627'de görüldüğünü belirtmektedir. Ayrıca, 1782 tarihli bir mektubunda Chatterton'un şiirlerinden, "(kulakları hassas olan) herkesin fark edeceği" "değişikliklerinin modernliği" üzerinde durarak bahseden Horace Walpole'u alıntılanmaktadır. Horace Walpole'un "modernliği", eseri ve trajik miti bir sonraki, tümüyle romantik kuşakta popülerleşecek bir şair olan Thomas Chatterton'un Rowley Şiirleri çevresindeki ünlü tartışmada bir sav olarak kullanması incelikli bir estetik modernlik duygusu taşımaktadır. "Modernlik" hem kişisel "tarz" düşüncesine (şiirlerin

⁷ Yunanca "hegemonia" kelimesinden gelmektedir. Bir sistem içerisindeki bir elemanın diğerlerinden üstün, baskın olduğunu belirtir.

tarzı Chatterton'ın kendisine aittir) hem de Walpole'un "en son düşünceler ve deyişler topluluğu" dediği şeye yakın görünüyor ama bunu ikisiyle de karıştırmamak gerekmektedir. Onun asıl anlamı, Walpole'a göre ses ve "değişiklikle" ilişkilidir ve en iyi müzik açısından tarzı anlaşılabilir (Calinescu, 2010:48).

Devrimlerin eşitlik vaadine rağmen, egemenlik ve "evrensel haklar", sonunda hep yönetenlerin malı olmuştur. Evrensel bir özne olarak insan ideali, hümanist ilkeler, hep lafta kalmıştır. Kendi devrimlerini göklere çıkararak, onu örnek almaya yeltenen sömürge halklarını ezmeye girişmişlerdir. "Kendi vatanında saygınlık kılıfına bürünen ama sömürgelerde çıplaklaşan burjuva uygarlığının derin riyası ve doğasındaki barbarlık apaçık gözlerimizin önündedir." (Marx, 1853) Hak aramak için sürdürülen mücadeleler başta akılcılık ve ilerleme olmak üzere giderek modernlik mitlerini hedef almaktadır. Bu ortamda "manifesto, evrensellik ideallerinin sorgulandığı bir tür politik dramaturji sunar." Bu dramaturji, modernlik ve demokrasi üzerindeki ikiyüzlülüğe karşı gerçekten özgür ve eşit yeni evrenlerin kurtuluşunu temsil etmektedir (Artun, 2011:23)

Modernlik karşıtı söylemi besleyen, romantizmdir. Sanata modern tanımını kazandıran Kant, estetiği etikten ve lojikten ayırarak, sanatın amacının ve anlamının kendisinden ibaret olduğunu önermektedir. Sanata özerklik (otonomi) tanımıştır. Sadece sanata değil, insanlara da özerklik tanımaktadır. Onların da kendi iradeleri dışındaki güçler tarafından yönetilmelerine (heteronomi/ yaderlik) karşı çıkar. Romantikler ise, özerkliği sayesinde başlı başına bir iktidar kazanan modern sanatın ontolojisini kurarlar. Modern ethos ve logos felsefelerine karşı bir sanat düşüncesi geliştirmişlerdir. Yani 'güzel'i, 'iyi'nin ve 'doğru'nun bilgisinden, epitemolojik egemenliğinden kurtarıp özgürleştirirler. Böylece, hem sarayın ve kilisenin yüzyıllarca süren himayesinden hem de burjuva rasyonalizminin yarar (utility) ilkesinden kurtulan sanat, duyularımızı kendi özerkliği, özgür formu, saflığı üzerine yoğunlaştırmaktadır. Bu sayede özgür bir hayata işaret eder. Formun özgürleşmesi, insanlığın kurtuluşuyla ilgili umutları, ütopyaları uyandırır. Romantizm ile ütopyalar çağdaştır. Romantizm, modern ütopyaların estetiğidir. Romantikler sadece ütopyacılığı kışkırtmakla kalmaz, kendileri de kimi ütopya hayalleri kurardı. Manifestoların modernliğe, aydınlanmaya, kitsch'e yani özgül anlamıyla burjuva beğenisinin bayağılığına meydan okuyan,

devrimci, ütopyacı ruhunun kaynağında romantizm bulunmaktadır (Artun, 2011:23,24,25).

Petit Robert tarafından hazırlanan Fransız sözlüğünde, moderniteyi tanımlayan özellik, pazarın ekonomik egemenliği, üretim araçlarının özel mülkiyeti, sermayenin genişlemiş yeniden üretime yoğunlaşmış iş bölümüdür. Bu sistemin etrafında, buna sıkı sıkıya bağlı uygarlık fenomenleri gelişmektedir. Rasyonelleşme, bürokratikleşme, toplumsal yaşamda ikincil ilişkilerin baskınlığı (Cooley), şehirleşme, sekülerleşme, şeyleşmedir. "Modernite" bu bütünlükten oluşur ve bu bütünlüğün temel birleştiricisi ve doğurucusu, üretim tarzı ve ilişkileriyle kapitalizmdir (Löwy, Sayre, 2007:25).

Romantizm, kapitalist/ modern gerçekliğe romantik dilde kimi zaman "gerçeklik" olarak adlandırılan muhalefetten doğmaktadır. Grimm Kardeşler'in sözlüğünde romantisch, kısmen şiir dünyasına aittir. Roman Teorisi'ndeki genç Lukacs'ın ifadesiyle, hayal kırıklığı romantizmini niteleyen şey ruhun gerçeklik karşısındaki uygunsuzluğudur. "Ruh, hayatın sunabileceği tüm yazgılardan daha geniş ve daha derindir" (Löwy, Sayre, 2007:25).

Romantizm, modernitenin modern bir eleştirisidir. Moderniteye karşı isyan ederken bile romantikler kendi çağlarından köklü bir şekilde beslenmeyi ihmal etmezler. Örneğin, moderniteye karşı duygusal olarak tepki gösterirken, düşünürken, yazarken, modern terimlerle tepki verir, düşünür ve yazarlar. Romantik bakış açısı, dışsal bir bakış geliştirmek yerine, herhangi bir "başka yer"den gelmiş bir eleştirmen yerine, modernitenin "özeleştirisi"ni oluşturmaktadır (Löwy, Sayre, 2007:27,28).

Romantik eleştiri kavramından, Modern eleştiri kavramı doğmuştur; ancak, romantikler için "eleştiri" ezoterik bir kavramdır. Bilgiyle ilgili her şeyde mistik varsayımlara dayanan, sanatla ilgili her şeyde kendi zamanlarının ve geleceğin şairlerinin en iyi sezgilerini yeni bir sanat kavramına bahseden bir kavramdır (Benjamin, 2010:23).

1.2.2. Modern Dönemde Romantizm

Romantizm anlayışını, romantizmin doğuşu olan "Aydınlanma Çağı" dönemine, yerleştirmek gerekir. On Sekizinci yüzyıl Antolojisini yayımlamış olan Jacques Bousquet, Fransız romantizmini incelemiş olan bu romantizm araştırmacısı ve teorisyeni açısından romantizm "modern uygarlığın tümüne" bağlı geniş bir kültürel

hareketi temsil etmektedir. "Kültürlerin ne mutlak bir başı ne de mutlak bir sonu vardır" diye haklı bir saptamada bulunarak devam eder. Bununla birlikte, kültürel bir eğilimin diğerleri üzerinde hangi dönemde baskın çıktığını görmek imkansız değildir. Bousquet'ye göre, on yedinci yüzyılda "öncü işaretler", on sekizinci yüzyılın ilk yarısında ise romantik ama "azınlıkta kalan" eserler görülürken, bu yüzyılın ikinci yarısında bir "altüst oluş" gerçekleşir ve 1760'a doğru başlayan macera bugün henüz tamamlanmamıştır (Löwy, Sayre, 2007:59).

Modernlik bilincinin gelişimindeki bu önemli aşama, yazar Stendhal'in neredeyse bir on yıl sonra "Histoire de la peinture en Italie" adlı çalışmasında "le beau ideal antique" ile "le beau ideal moderne" arasında bir karşıtlık taslağı hazırladıktan bir on yıl kadar sonra dile getirdiği o ünlü romantizm tanımında görülmektedir. Stendhal büyük olasılıkla kendisini bir romantik olarak adlandıran çağdaş yaşamı, açık anlamıyla modernlik'in farkında olmak şeklinde anlayan önemli ilk Avrupa yazarıdır. Onun romantizm tanımı paradoksal bir basmakalıptan öteye gitmez; bu tanımın "romantizm" ve "modern" arasındaki imalı eş anlamlılığı ve baştan sona aktardığı keskin zamansallık duygusuyla, modernlik kuramının bir tür taslağı gibidir (Calinescu, 2010:44,45).

"Romantizm" terimi İngiltere'de hemen benimsenmedi ama Almanya'da Schlegel kardeşlerden Hegel'e, Fransa'da Madame de Stael'in De l'Allemagne'sinden (Almanya Üzerine) 1813 Victor Hugo'ya kadar uzanmış ve başka Avrupa ülkelerinde yaygın bir şekilde dolaşıma girmiştir. Daha sonra edebiyat ve sanat tarihi dilinde hâkim olan anlamdan çok daha geniş bir anlamda kullanılmıştır. On dokuzuncu yüzyıl başında, "romantik" sözcüğü en geniş kabulle "modern"ın eş anlamlısıydı ve dünya tarihinin ayrı bir dönemi olarak görülen Hıristiyan uygarlığının estetik açıdan bütün yakın yönlerini belirtmiştir (Calinescu, 2010:43,44).

Romantizm sanatsal olarak aktarılan şimdilik duygusudur. Bu yüzden sahası çok sınırlıdır. Geçmiş Hıristiyan ya da başka geleneklerin terimleriyle tanımlanamaz ve fazlasıyla geçicidir. Stendhal'in kendisinin ve çağdaşlarının neredeyse hiç fark etmediği bir edebi kariyer boyunca, geleceğin ona adaleti getireceği düşüncesindedir. Stendhal'in geleceğe yönelik saplantısında ün yokluğunun acısını çeken birinin basit bir telafi hayalinden daha fazla bir şeyler vardır. Kişiliği, yapı olarak inatçı ve tümüyle

kendini bilen bir haberci kişiliğidir, diğer romantiklerin kullandığı bulanık gelecekçilik retoriğini⁸ açıkça onaylamadığı halde Victor Hugo'nun peygamberce tutumlarından hoşlanmaması önemlidir. Stendhal sözcüğün kendine has anlamıyla bir "romantik"ti ve temel eserlerinden önce yazılmış olan Racine et Shakespeare'de bile, bazen apaçık bir şekilde romantizm karşıtı ve de daha sonra "gerçekçi" denecek olan edebi inancıyla tutarlı olabilmesinin nedeni budur. Stendhal'de edebi modernlik düşüncesinde yer alan belirgin paradoksların bir kısmı mevcuttur (Calinescu, 2010:46,47).

On dokuzuncu yüzyıl romantizmi, kültür ve medeniyette Hıristiyanlık sentezini yetersiz bulup Neoplatonik felsefeyi kendisine mit olarak seçmiş mistik bir akımdır. Romantikler, gerçeği öğrenmede sezgiyi seçmekle beraber, maddeyi ve insan hayatını inkâr etmemişlerdir. Klasik dinlerin cennet ve cehennem kavramlarını zaman ve mekana taşıyan romantikler, mistik oldukları halde, edebiyatta insanı tanrılaştıran ilk dünyevi akımın öncüleri olmuşlardır (Kantarcıoğlu, 2009:95). Baudelaire (2007:97)'e göre; Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir. Sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlemdir.

Modern dünya görüşü kavramı özellikle kültür sosyoloğu Lucien Goldmann tarafından geliştirilmiştir. Goldmann, Alman düşüncesinde, özellikle Wilhelmen Dilthey'de mevcut uzun bir geleceği geliştirmiş ve bir üst düzeye taşımıştır. Romantizm kavramını işlerken bu geleneğe dâhil olup, çıkış noktası olarak Goldmann'ın çalışması ele alınmıştır. Goldman, romantizm terimi için, Bir Roman Sosyolojisi İçin, romanı burjuva toplumu ile bazı insani değerler arasındaki çatışmayı ortaya koyan bir şey olarak düşünür. Romanesk tarz, böylece, bazı "sorunlu" bireylerin, yalnızca "mübadele değeri"nin hükümranlılığına karşıt niteliksel değerlerle hareket eden bireylerin sanatçılar, yazarlar, filozoflar, teologlar, vs. özlemlerini ifade ediyordu. Romanın yapısı ile modern toplumun yapısı arasındaki çok tartışmalı olan türdeşlik kavramı bir yana bırakıldığında, romana dair bu bakış açısı, işe yarar bir şekilde, dünya görüşleri düzlemine aktarılabilir (Löwy, Sayre, 2007:19,20).

⁸Kökene antik yunan dönemine uzayan , sofistlerin site site dolaşp önde gelen kişilere verdikleri eğitim, hitab etme sanatı. kişilerin bilgileri değil bu bilgiyi nasıl sunduklarının önemli olduğu bir devirde söylenilenin önemsenmesi için gerekli olan bilgidir.

Romantik devrim pek çok tarihçiye göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret etmektedir. Bu kırılma, sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zıtlıkların, hamlelerin yolunu göstermektedir. Özellikle sanat ile hayat arasında yeni bileşimlerin peşine düşen sürrealistler gibi avangardlara da bohem isyankarlığını hatırlatır (Baudelaire, 2007:22).

Romantizm, sanatın durağan tarihinin önündeki engelleri devirerek zamanın akmasını, historisizmin işlemlerini sağladı. Modernizm ve avangardın daha öncesiyile uğraşanların romantizme durmaları bu nedenledir. Romantizm ile modern sanatın aynı şey olduğunu daha 1846'da Baudelaire ilan etmiştir. Modern onun geleceğe ilişkin estetiğine bohem kılıklarda eklemlenir. Sanatın ilahi iradenin kudretinden, bireyin, toplumun, kentnin kalbine doğru özerkleştiği sahnedir. Sanatın, bireyden ve toplumdan da özerkleşmesidir (Baudelaire, 2007:22).

Romantizm modern kültürü oluşturan çok sayıda eğilimden ve dünya görüşünden biridir. Bununla birlikte edebiyatta on dokuzuncu yüzyılda bizim anladığımız anlamda romantizmin dağınık ama egemen olmaya eğilimli bir etkide bulunduğu doğrudur. Yüzyılımızın edebi yaratımlarında hegemonyasını yitirse bile, romantik bakış açısı tamamen ön planda bir rol oynamaya hala devam etmektedir (Löwy, Sayre, 2007:36,37).

1.2.3. Modern Dönemde Nostalji

1980'lerde düşünce dünyasının temel tartışma konusu modernitedir. Modernitenin, kendisini sanattan siyasete her alanda gösteren otoriter, ayıklamacı, disipliner yaklaşımı ortadan çekilir yerini daha özgürlükçü açılımlara bırakır. Merkezi ve bürokratik devlet özellikle SSCB'de zayıflamıştır. Devlet anlayışı, otoriter modernitenin en önemli uygulama aracıdır. Devlet, bürokratik ve siyasal seçkinleri aracılığıyla ve parti mekanizmasını bir aygıt olarak kullanarak toplumun nasıl olması gerektiğine karar verilmektedir. Bu karar eğitim sistemindeki ve devlet denetimindeki kültür politikaları kullanılarak uygulanır. Belli bir kimlik oluşturma sürecinin sadece bir aşamasıdır. O nedenle geçmişle bağları koparır, insanların da toplumun da belleği silinir, tarih, sosyal mühendisliğe soyunmuş o devletle başlatılır. Sovyetler Birliği'nin iflası bu modelin sonunu getirmiştir. Toplumlar, devletin benimsetmeye çalıştığı

kimlik anlayışını reddetmeye koyulmuştur. Hafızalar yeniden keşfedilip, geçmişle olan bağlar yeniden kurulmuştur. Bu süreç, bütün dünyada geçmişe özlemi artırır ve onu kullanan nostalji kavramına dönüşün başlangıcı olur (Kahraman, 2004:256, 257).

Baudelaire modern duyarlılığı tespit etmiş ve modernlik sözcüğünü bulmuş olsa da, modern sıfatının kendine ait bir tarihi vardır. Modo (hemen biraz önce) kökünden türetilen modern sözcüğü Hristiyan ortaçağda kullanıma girmiştir; başlangıçta "şimdi" ve "çağdaş" anlamına gelmektedir ve radikal bir yanı yoktur. Modern sözcüğü on yedinci yüzyıl Fransası'nda antikçağcılarla modernler arasındaki ihtilafta polemik yan anlamlar kazanır. Modern sözcüğü teknolojik ilerlemeye değil, beğeni ve klasik antikçağ hakkındaki tartışmaya işaret etmektedir. On sekizinci yüzyılda "modernleştirmek" genellikle ev dekorasyonunu anlatmak için kullanılırdı. Yirminci yüzyılın başında modern deneyim, Georg Lukacs tarafından "aşkın evsizlik" olarak nitelendirilmiştir (Boym, 2009;51).

Modern nostaljiyi antikçağdaki yuvaya dönüş mitinden ayıran şey yalnızca tıbbileştirilmiş olması değildir. Yunan nostosu, yuvaya dönüş ve yuvaya dönüş şarkısı mitik bir ritüelin parçasıdır. Klasik Yunan Edebiyatı Profesörü Gregori Nagy'nin gösterdiği üzere, Yunancadaki nostos Hint-Avrupa dillerindeki nes köküyle bağlantılıdır: Işığa ve yaşama dönüş anlamındadır (Boym, 2009;32).

Svetlana Boym bunu şu şekilde ifade etmiştir:

...Odyssea'da nostosun iki yönü vardır; biri kahramanın Troya'dan dönüşüdür, diğeryse en az bunun kadar önemli olan Hades'ten dönüşüdür. Öte yandan, Odysseus'un düşüşü ve sonrasında Hades'ten dönüşü (nostos'u) gündeğumu ve günbatımı dinamikleriyle örtüşür. Hareket karanlıktan ışığa, bilinçsizlikten bilinçliliğe doğrudur. Gerçekten de kahraman karanlıkta evine doğru giderken uykudadır ve sandalı ada kıyılarına vardığında güneş doğmaktadır (Boym, 2009;32).

Penelopeia'nın direnişi ve aşkı için ortaya koyduğu emek, gündüz örtüp gece söktüğü örtü, günlük yitirme ve yenilenme ile ilgili mitik zamanı temsil eder. Odysseus'un hikâyesi bireyin duygusal bir özlemini ve sonrasında ailevi değerlere geri dönüşünü anlatan bir hikâye değil, insanın yazgısını konu alan bir masaldır (Boym, 2009;32).

Marshall Berman, “Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor” adlı kitabında modernizmi “sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadele” olarak tanımlar. Modernizmin tüm toplumsal pratikleri ve insan ilişkilerini parçalayan sürecinin, Marx’ın deyişiyle “katı olan her şeyin buharlaştığı” ânın insanda yarattığı korku, ‘yurt’ ve ‘ev’ özlemini de beraberinde getirir (Agos Kitap Eki, 2010).

Bu konuda Svetlana Boym’ın da aktardığı gibi:

Odysseus'un eve dönüşü tanınmama ile ilgilidir. Ada sise bulanmıştır ve soylu gezgin uygun olmayan şekliyle eve varır. Kahraman ne evini ne de ilahi koruyucusunu tanır. Uzun zamandır sıkıntı çeken sadık karısı bile onu tanıyamaz. Yalnızca dadısı kahramanın ayağındaki yara izini, fiziksel kimliğin bu geçici işaretini fark eder. Odysseus kimliğini eylemde kanıtlamak zorundadır. Kendisine ait olan oku atar, o anda hatıralar tetiklenir ve tanınır. Bu tür ritüel eylemler yüzlerdeki kırışıklıkları ve yılların izlerini silmeye yardımcı olur. Odysseus'unki temsili bir eve dönüştür; ne onunla başlamış ne de onunla bitmiş ritüel bir olaydır. Eve dönmemenin baştan çıkarıcılığı Kirke ve sirenlerin cazibesi Odysseus'un döngüsünün bazı eski versiyonlarında daha önemli bir rol oynar; bu versiyonlarda eve dönüş hikâyesi tam anlamıyla aydınlanmadır. Bu mit etrafında dönen ve Homeros'un aktarımında kayıtlı olmayan eski hikâyeler, kehanetin gerçekleşeceğini ve Odysseus'un kendi oğlu tarafından yani Telemakhos eliyle değil, Kirke'den olan oğlu tarafından öldürüleceğini, sonra da Odysseus'un karısı Penelopeia ile oğlunun evleneceğini yazar. Mitik hikâye anlatımının potansiyel dünyasında sadık eş ile kahramanın eve dönüşünü geciktiren büyücü kadın arasında ensest bir bağ olabilir. Ne de olsa, Kirke'nin adası bir gerileyici haz ve ilahi hayvanlık ütopyasıdır. Kişinin insanlığını tekrar bulabilmek için bu adayı terk etmesi gerekir. Kirke'nin aldatıcı ninnileri sıra ezgilerinde yankılanmaktadır. Odysseus'un eve dönüşüne dair potansiyel hikâyeleri araştırmak, mutlu sonu olan bir macera hikâyesini bir Yunan tragedyasına dönüştürme riskini taşır. Batı'nın en klasik eve dönüş hikâyesinin bile döngüsel olmaktan uzak olmasının nedenidir. Çelişkilerle sahte eve dönüşlerle ve tanıyamamalarla örülüdür (Boym, 2009;32,33).

Modernizm, kamusal hayatı eğlenceli bir şekilde insanın önüne serip geçmişin tekdüze hayatını yeni coğrafyaların, deneyimlerin, mekânların sonsuz çeşitliliğiyle değiş tokuş ederken, sokağın o cezbedici karmaşası, modern bireye evin duvarlarını aşması için karşı konulmaz bir davet göndermektedir. Tıpkı, sirenlerin büyüleyici

seslerinin kendisini eve dönmekten alıkoymaması için tayfasının kulaklarını balmumu ile tıkayan Odysseus gibi, modern insan da, sokakların tekinsiz büyüünden kurtulup, evine dönmek istemekteydi. Parçalanma ve özgürleşmeyle birlikte sürekli bir yurtsuzluk hissi yaşayan modern birey, tıp literatürüne adı modernizmle birlikte geçecek, nostalji, iyileşmez bir hastalığın pençesine düşmüştür (Agos Kitap Eki, 2010).

Modern nostalji, mitik geri dönüşün olanaksızlığı için, açık sınırları ve değerleri olan büyü bir dünyanın yitirilmesi için tutulan yastır. Nostalji manevi bir özlemin seküler ifadesi, bir mutlaklığa hem fiziksel hem de manevi bir eve, tarihe girmeden önceki cennete özgü zaman ve mekân birliğine duyulan bir nostalji olabilir. Nostalji hastalığının on yedinci yüzyılın sonundaki teşhisi kabaca zaman ve tarih anlayışının radikal bir değişim yaşadığı tarihsel uğrakta gerçekleşmiştir. Avrupa'daki dinsel savaşlar sonlanmış, öngörülen dünyanın sonu ve kıyamet günü gelmemiştir. "Ancak Hıristiyan eskatolojisi kıyamet gününün her an gelebileceğine dair beklentilerini bıraktıktan sonra yeniyi açık olan, sınırsız bir zamansallık ortaya çıktı." "Çizgisel" Yahudi- Hıristiyan zamanını, paganların ebedi geri dönüşlü "döngüsel" zamanıyla karşıtlık içinde algılamış ve her ikisini de uzamsal metaforlar yardımıyla gerçekleştirmiştir. Karşıtlık Rönesans'tan bu yana gittikçe sekülerleşmiş ve kozmolojik anlayıştan kopmuş olan zaman algısının zamansal ve tarihsel gelişimi belirsizleşmiştir (Boym, 2009;33).

Tarihsel bir duygu olarak nostalji, yeni beklenti ufuklarına sığmayan o daralmakta olan "deneyin mekanına" duyduğumuz özlemdir. Nostalji, ortaya çıkması ve ilerleme teleolojisinin yan etkileridir. İlerleme yalnızca bir zamansal ilerleyiş anlatısı değil, aynı zamanda mekânsal genişleme anlatısıdır. Gezinler on sekizinci yüzyıl sonundan bu yana, Batı Avrupa'nın öncü güneyi sonra da doğusu olmak üzere başka yerlerden "yarı medeni" ya da düpedüz "barbar" diye söz etmektedir. Yerel kültürler, farklı zaman anlayışlarının eş dönemliliği yerine, ilerlemenin merkezi anlatısına göre değerlendirilir. İlerleme küresel zamanın bir işaretidir; bu fikrin karşısına çıkan her alternatif yerel bir eksantriklik olarak algılanmaktadır (Boym, 2009;36).

Svetlana Boym şöyle özetlemektedir:

Modern dönem öncesinde mekân insan bedeninin organlarıyla ölçülürdü. Bir şeyi "bir kol boyu" uzağımızda tutabilir, "göz kararı" ölçü tutturabilir, "ayak"la mesafe ölçebilirdik. Yakınlık ve uzaklığı anlamak o toplumdaki akrabalık yapılarıyla, evcil ve vahşi hayvanların tedavisiyle yakından ilişkiydi. Zygmunt Bauman, nostalji için metre diye adlandırılan metal değnek, hani şu ete kemiğe bürünmüş gayrişahsilik ve cisimsizlik, Sevr'de herkesin saygı duyup itibar etmesi için ortaya çıkmadan önce, bugün genellikle "nesnel" diye adlandırma eğiliminde olduğumuz ve insan bedeninin organlarının boyutları, bedensel maharet ya da sakinlerinin sempati/antipatilerinden ziyade ekvator uzunluğuyla karşılaştırarak ölçtüğümüz uzaklık, insan bedenleriyle ve insan ilişkileriyle ölçülürdü (Boym, 2009;36).

Modern nesnellik, Rönesans'ta perspektifin gelişimi ve yeni keşfedilmiş dünyaların haritasını çıkartma ihtiyacıyla birlikte amaç edilmiştir. Erken modern devlet, vergi toplamak, asker devşirmek ve yeni bölgeleri sömürgeleştirmek için belli bir mekânın okunabilirliğine ve şeffaflığa ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla yabancılara kapalı ve yanıltıcı olan anlaşılmaz yerel adetlerin dünyası ortak bir paydada, ortak bir haritada buluşturulmuştur. Böylelikle modernleşme, iskân edilmiş dünyayı komün ötesi ve devletin egemenliğindeki idari bürokrasiye açık hale getirmek ve şaşırtıcı çeşitlilikte haritalardan evrensel olarak paylaşılmış bir dünyaya ilerlemek anlamına gelir. Geç kapitalizmin ve dijital teknolojinin gelişimiyle birlikte evrensel medeniyet "küresel kültür" haline gelmekte ve yerel mekân aşılma ile kalmayıp aynı zamanda sanallaşmaktadır. Çeşitli yerel adetlerin olduğu modernlik öncesi mekan anlayışlarını nostaljik olarak idealize etmek yanlına düşmemek gerekmektedir. Yerel geleneklere göre; "komün ötesi dil" yalnız bürokrasinin dili değil, aynı zamanda insan hakları, demokrasi ve özgürleşmenin dilidir. Belirleyici olan husus, nostaljinin sadece yerel özlemin bir ifadesi değil, "yerel" ile "evrensel" ayrımını mümkün kılan yeni bir zaman ve mekân anlayışının sonucu olmasıdır. Nostalji canlı bu bölünmeyi içselleştirmiştir ama evrensel ve ilerici olanı istemek yerine geriye bakar ve geride kalanı arzular (Boym, 2009;36,37).

On dokuzuncu yüzyılda iyimser doktorlar nostaljinin evrensel ilerleme ve tıptaki gelişimle birlikte düzeleceğine inanıyorlardı. Gerçekten de bazı durumlarda, nostaljinin kimi belirtileri tüberkülozla karıştırılıyordu. Sonunda tüberkülozun tedavisi bulunmuş olsa da, nostaljinin tedavisi bulunmamıştır. On sekizinci yüzyıldan itibaren,

nostaljiyi araştırma görevi bu imkânsız görev doktorlardan şairlere ve filozoflara geçmiştir. Hastalık belirtisi, bir duyarlılık göstergesi olarak ya da yeni yurtseverlik duygusunun bir ifadesi olarak görülür olmuştur. Nostalji salgını artık tedavi edilecek bir hastalık değil, olabildiğince yaygınlaştırılacak bir şey halini alır. Nostalji sözde bir hastalıkla iyileşme hikâyesi olarak değil, geçmişle bir aşk hikâyesi olarak yeni bir edebi tür kapsamında ele alınmaktadır. Nostaljinin yeni sahnesi savaş alanı ya da hastane koğuşu değil, düşünceli gölcükleri, hareketli bulutları ve ortaçağ ya da antikçağ kalıntılarıyla puslu manzaralardır. Sahici kalıntıların olmadığı yerlerde, yeni Avrupa uluslarının gerçek ve hayali geçmişinin anısına, en ince ayrıntılar düşünülerek yarı yarıya yıkılmış yapay kalıntılar inşa edilmiştir (Boym, 2009;37).

İnsan kendi ocağına dönmeyi şiddetle arzular, tinsel anlamdaki vatanına dönmek ister, romantik tavrın bağrında görülen şey de özellikle nostaljidir. Şimdiki zamanda eksik olan şey, vaktiyle az ya da çok uzak bir geçmişte vardır. Bu geçmişin temel özelliği, şimdiki zamandan farklıdır. Modern yabancılaşmaların henüz varolmadığı bir dönemdir. Nostalji, prekapitalist bir geçmişe ve modern sosyo-ekonomik sistemin tam anlamıyla gelişmediği bir geçmişe yöneliktir. Böylece, geçmiş özlemi, nostalji, İngiliz romantiklerindeki bu özelliği yorumlamış olan Alman filozof Engels'in deyişiyle kapitalist dünyanın eleştirisine "sıkı sıkıya bağlıdır" (Löwy, Sayre, 2007:28).

Boym (2009;49)'a göre; Baudelaire modern güzellik ile modernlik deneyiminin ikili bir imgesini sunar. "Modernlik geçici, ele avuca sığmaz, sorunsuz (contingent), bir yarısı ezeli ve değişmez olan sanatın öbür yarısıdır." Baudelaire'in projesi "şimdiyi temsil etmek", geçici olanı, modern deneyimin geçici niteliklerini yakalamaktır. Modernlik, kent kalabalığı içinde örtülü ve ağır makyaj yapmış meçhul bir kadınla kişileştirilmiştir. Şiirin konusu erotik yönden başarısızlıkla sonuçlanan bir modern mutluluk arayışıdır. Mutluluk (Fransızcada, bonheur) iki insanın doğru zamanda, doğru yerde buluşmaları ve bir şekilde o anı yakalamayı başarmaları anlamında iyi zamanlar geçirmesidir. Mutluluk zamanı devrim zamanı gibidir, kendinden geçmiş halinde modern şimdidir. Baudelaire için mutluluk şanslı bir anlık parıltı şeklinde gelir ve şiirin geri kalanı olmuş olabilecek şeylere duyulan bir nostaljidir. Nostalji ideal geçmişe değil, geçmişten bugüne ulaşan zamana ve onun kayıp potansiyeline duyulan bir nostaljidir. Başlangıçta şair ve meçhul kadın hikâye

bileşik zamanda aynı ritimle uğuldayan Paris kalabalıklarının ritmiyle hareket ederler. Karşılaşmaları şairde bir tanıma şokuna, ardından da mekânsal ve zamansal bir yön kaybına yol açar. Şiirsel kişiliklerin yaşadığı mutluluğun zamanı çığırından çıkmıştır.

Bu noktada hareketi yakalamak için durağan imgelerden yararlanan Jacques-Henri Lartigue'in yirminci yüzyıl başındaki fotoğrafları akla gelir. Lartigue iletişim araçlarına meydan okuyarak çalışırdı. Fotoğraftaki nesnelere tamamen dondurmak yerine hareket halinde yakalar, kendi çizdiği çerçevenin dışına çıkmalarına izin verir ve karanlık arka planda göze batan bulanık gölgeler bırakırdı. Modern teknolojinin potansiyeli karşısında büyülenen Lartigue fotoğraftan yapamayacağı bir şeyi istemiştir. Hareketi yakalamak. Kasıtlı teknik başarısızlık imgeyi aynı anda hem nostaljik hem de şiirsel hale getirir. Modern kalabalığın büyüüne kapılan Baudelaire'nin de yapamayacağı bir şeydir. Anı yakalamak. Modern deneyim ona erotik bir karşılaşma sunar ama tamamına erdirmesine izin vermez. Baudelaire de bunun intikamını almak için erotik bir başarısızlığı şiirsel bir mutluluğa dönüştürmeye ve uçucu modern güzelliği geleneksel bir sonenin ritmine uydurmaya çalışır. Geçicilikle mest olan, geleneğe nostaljiyle bakan şair, olmamıştır fakat olabilecek şeylerin üzüntüsünü duymuştur (Boym, 2009;49,50).

Svetlana Boym bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Baudelaire'in şiirsel güzellik tanımı birçok çağdaş ölçüte göre siyasi ve estetik açıdan yanlıştır. Modern güzelliği kadının makyajıyla karşılaştırır ve yapay ile yapaylığın doğanın "ilk günah"ından çok daha makbul olduğunu yazar. Baudelaire burada Rousseau'ya karşıt bir tutum almaktadır. Şiir perisinin iffeti konusunda şüpheleri vardı. Baudelaire için sanat, büyü bozulmuş modern dünyaya yeni bir büyü katar. Hafıza ile tahayyül, algı ile deneyim birbiriyle yakından ilişkilidir. Şair, tüm gün şiirinin ortak yaratıcısı olan kent kalabalığı arasında dolaştıktan sonra, gece olduğunda şiirini yazar. Modern sanat sadece yeni bir dil icadı değil, anımsatıcı bir sanattır (Boym, 2009;50,51).

Boym (2009;52)'a göre; Modern nostalji üç örnek merkezinde yer almaktadır. Baudelaire'in son bakışta aşkı, Nietzsche'nin ebedi geri dönüşü ile Alp unutuşu ve Benjamin'in tarih meleşliğiyle karşılaşması. Baudelaire kentin geçiciliğine, Nietzsche kozmosa ve ıssız doğaya, Benjamin ise tarihin yıkıntılara dönüp bakar. Baudelaire şok deneyimi ile karşıtların yan yana getirilmesi, Nietzsche özbilinçli ve kasıtsız ironi,

Benjamin ise durağan haldeki bir diyalektik ve geleneksel olmayan bir hafıza arkeolojisine başvurarak "şimdiyi temsil etmeye" çalışmıştır. Modernliğin bu üç şiirsel eleştirmeni de şimdiye nostalji duyar fakat şimdiyi yeniden ele geçirmekten çok kırılganlığını, narinliğini göstermeye çalışır.

Baudelaire'in modern deneyimle karşılaşması belirsizliklerle doluydu; şiirleri antikçağdan eski Paris'e kadar nostaljik sfenkslerle ve kuğularla dolar taşar. Baudelaire aristokratik aylıklığın, miskinliğin ve zevk düşkünlüğünün burjuvazinin bayağılığıyla kirletilmemiş olduğu egzotik pastoral ütopyaların düşünü kurmaktadır. Fakat romantiklerin aksine kent deneyimini küçük görmez, tersine kent kalabalığı onu heyecanlandırmaktadır. Ona mutluluk vaat eden şey, yaratıcı ve sağır edici kent olur. Baudelaire Paris'i bir süreliğine terk etmiş olsaydı, özellikle heyecan verici olan bu deneyime nostalji duyabilirdi. Baudelaire insan doğasını köleleştirdiğini düşündüğü ilerlemenin mutlu yürüyüşüne olan inancı eleştirmektedir. Baudelaire'e göre şimdi ve yeni, ucu açıklık ve tahmin edilemezlikle bağlantılıdır, ilerleme teleolojisiyle değil, Baudelaire'in Paris'i modern yaşamın bozukluklarını kucaklayan çift değerli modernliğin başkenti haline gelmiştir (Boym, 2009;52).

Çift değerli olan bu modernlik ve nostalji deneyimi yalnızca on dokuzuncu yüzyıl sanatına değil, toplum bilimlerine ve felsefeye de esin kaynağı olmuştur. Modern sosyolojinin kökeninde geleneksel cemaat ile modern toplum arasındaki ayrım vardır; bu ayrım geleneksel toplumun bütünlüğünü, mahremiyetini ve aşkın dünya görüşünü idealize etme eğilimindedir. Alman sosyolog Tönnies, "Gemeinschaft'ta (cemaatte) kişi ailesiyle birlikte doğumundan itibaren o birimin içinde yaşar, iyi günde kötü günde ona bağlıdır. Gesellschaft'a (topluma) yabancı bir ülkeye gider gibi gider." Dolayısıyla modern toplum yabancı bir ülke olarak, kamusal yaşam aile idilinden göç etme olarak, kentte varoluş ise daimi sürgün olarak görülmektedir. Nostalji modern sosyologların çoğu modernlik karşıtı olmayıp, daha ziyade modernleşmenin etkilerine, insan ilişkilerinin kapitalizm tarafından nesneleştirilmesine ve günlük yaşamda bürokratikleşmenin artışına eleştirel yaklaşmaktadır. Max Weber modern "akılcılaştırma"nın trajik çift değerliliği ile bireysel ve toplumsal ilişkilerin faydacı etiğin boyunduruğu altına alınması, bunun sonucunda dünyanın büyüsunün bozulmasını irdelemiştir. Yeni bulunmuş bir dine ya

da yeni baştan icat edilmiş komünal⁹ geleneğe geri dönüş modernliğe verilmiş bir yanıt değil, ondan kaçıştır (Boym, 2009;53,54).

Nostalji konusu olan geçmiş, tamamen mitolojik ya da efsanevi olabilir. Örneğin Cennet'e, Altın Çağ'a ya da kayıp Atlantis'e yapılan göndermeler bu türdendir. Gerard de Nerval'in Aurelia'sındaki "Esrarengiz Şehir" gibi kişisel bir mit inşa edildiği de olur. Ama geçmişin çok gerçek olduğu birçok durumda bile bu geçmiş zaman daima idealleştirmektedir. Romantik bakış açısı, modernitenin zararlı özelliklerinin henüz var olmadığı ve bu modernitenin boğduğu insani değerlerin varlığını hep sürdürdüğü gerçek geçmiş zamanın bir anını alıp onu ütopyaya dönüştürür; romantik özlemlerin cisimleşmesi olarak bu anı şekillendirir. Romantik "geçmişçiliğin", geleceğe dönük bir bakış da olabileceği şeklindeki aşikâr paradoks böyle açıklanmaktadır. Güncel dünyanın ötesinde düşlenen bir gelecek zaman imgesi, bu durumda, prekapitalist bir çağın sezdirilmesi kapsamında yer almaktadır (Löwy, Sayre, 2007:28,29).

Svetlana Boym şöyle açıklamaktadır:

Walter Benjamin: "Tarihöncesini yaratan tam da modernliktir." Benjamin ilerleme ve tarihsel nedensellik eleştirisine biraz farklı bir tarzda katılmıştır. Tarihin yükü zihnine bir karabasan gibi çöken Benjamin, doğaya ya da tarihöncesine kaçamaz. Benjamin de eksantrik bir modern düşünürdü, yalnızca onun modern cenneti Alp'in zirvesi değil, Paris'teki alışveriş pasajları ile kentlerdeki bit pazarlarıdır. Benjamin'in modern kahramanı aynı anda hem hatıralık eşya koleksiyoncusu hem gelecekteki devrimin hayalini kuran biriydi yalnız geçip gitmiş dünyaya takılıp kalmayan, onun yerine nesnelere yararlılığın eziyetinden kurtarıldığı daha iyi bir dünya düşünür. Benjamin'in modern kahramanının esas sınavı 1926-27 kışında Moskova'ya yaptığı seyahattir. Benjamin Sovyet başkentine Lenin'in ölümünden üç yıl sonra hem kişisel hem de siyasi nedenlerle gitmiştir. Bir yandan kız arkadaşı Asja Lacis'i görmek, bir yandan da Komünist Parti'yle olan ilişkisini kafasında bir yere oturtmak istemektedir. Yolculuğu erotik başarısızlık ve ideolojik sapkınlıkla sonuçlanmıştır. Benjamin'in resmi komünizmle ilişkisi, tıpkı Asja'yla arasındaki ilişki gibi, Moskova kışının kaygan sokaklarını takip etmiştir. Benjamin kişisel mutluluk ve entelektüel aidiyet yerine, Sovyet yaşamına dair alışılmadık bir zihin açıklığının parıltılarıyla paradoksal bir içgörü elde etmiştir. Benjamin modası geçmiş köylü oyuncakları koleksiyonunu ve bitpazarında satılan çeşitli eşyaları tasvir ederek, Moskova'yı ilerlemenin başkenti ve

⁹ Ortaklaşa üretme ve tüketme anlamına gelir.

gelecekteki dünya devriminin laboratuvarı olarak gören solcu arkadaşları şaşırtmıştır. Tasvir ettiği şeyler arasında, kâğıttan yapılmış egzotik hayali kuşlar ve yapay çiçekler, başlıca Sovyet ikonu olan SSCB haritası ve üç eli de aziz suretlerinin yanında olan tanrının yarı çıplak annesinin resmi, yanında da, iki polisin ortasında bir mahkûm gibi duran Lenin'in portreleri vardır. Geçmişle geleceğin, modernlik öncesi imgelerle sanayi dönemi imgelerinin ya da Sovyet başkentinde bir gizlenip bir kendini gösteren geleneksel Rus köyüne özgü imgelerin günlük yaşamda böyle tuhaf şekilde yan yana getirildiği örnekler, Benjamin için ideolojik temsillere meydan okuyan önemli ipuçlarıdır. Moskova yaşamının uyumsuz kolajı, yirminci yüzyılın sonraki gelişimine büyük bir etkide bulunan alternatif bir eksantrik modernlik anlayışını temsil etmektedir. Benjamin'in 1920'lerin sonundaki Moskova tablosu, geriye dönüp baktığımızda, içerdiği küçük hatalara rağmen, dönemin birçok yabancı tablosundan daha bilinçlidir (Boym, 2009;57,58,59).

Benjamin, çağdaş fotoğraf deneylerini hatırlatan bir tarzda, geçmiş, gelecek ve şimdiyi üst üste binen zamanlar olarak görmüştür. Ona göre her çağ bir sonrakini hayal eder ve bunu yapmakla kendisinden önceki çağı değiştirmiş olur. Şimdi, geçmişin rüyalarından "uyanır" ama bu rüyalarla "yüklenmiş" olarak kalır. Yüklenmiş olma, uyanış, takım yıldız; bunlar Benjamin'in birbiriyle ilişkili zamanlara dair imgeleridir. Dolayısıyla Benjamin, tıpkı Nietzsche ve diğer modern nostaljikler gibi, zamanın geri çevrilemezliğine karşı isyan etmiş ama Nietzsche'nin ebedi geri dönüş dalgaları yerine sadeleşmiş deneyim incileri önermiştir. Ayrıca Benjamin'in hiçbir zaman ideal nostalji sahneleri bütünlüklü medeniyet ya da unutkanlığı ıssız doğası gibi olmamıştır. Yeni unutmaya katmanlarını açığa çıkaran ama asla kökene ulaşmayan bir "hafıza yelpazesi"yle oynar. Hiçbir imge onu tatmin etmez, zira yelpazenin açılabileceğini ve hakikatin yalnızca onun kıvrımlarında saklı olduğunu görmüştür. Benjamin geçmiş bir umut kıvılcımını saçmak, tarihsel geleneği boş bir unutmaya süresinden yeniden koparıp almak istemektedir. Takımyıldızlar geçmişin şimdide "gerçekliği dönüştüğü" ve bir parlaklık şeklinde tanınabilirliğin şimdisi ne büründüğü izdir. Takımyıldızlar devrimci çarpışmalara ya da dünyevi aydınlanmalara yol açmıştır. Benjamin'in yöntemi şimdinin arkeolojisi diye adlandırılmıştır. Nostaljik yaklaştığı şey şimdi ve şimdinin potansiyelleridir (Boym, 2009;59).

Nostalji hastalığının doğuşu savaşla bağlantılıdır. Dünya savaşlarına ve felaketlere tanık olan yirminci yüzyılda, kitlesel nostalji patlamaları çoğunlukla bu tür

felaketlerin ardından gelmiştir. Ayrıca kitle imha deneyimi geçmişin tozpembe gözlükle yeniden inşasını engellemekte, düşünmeye eğilimli zihinlerin geriye dönük bakışını şüpheli hale getirmektedir (Boym, 2009;59,60).

Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde ise; bu geçici hastalık, çaresi olmayan modern bir hale dönüşmüştür. Geleceğe olan iyimser inanç, 1960'larda modası geçmiş bir uzay gemisi gibi bir kenara atılmıştır. Nostaljinin ütöpik bir boyutu vardır. Bu boyut geleceğe yönelik değildir. Bazen nostalji geçmişe de ait değil, yan tarafa yöneliktir. Nostaljik kişilerin zaman ve mekânın geleneksel sınırları içinde boğuldukları hissedilmiştir (Radikal Kitap Eki,2010).

1.3. Postmodernizm, Postmodern Dönemde Romantizm ve Nostalji

1.3.1. Postmodernizm

Postmodernizm kavramı ilk bakışta modernizmden sonra neyin geldiğine işaret ediyor olarak görünse de, gerçekte tanımlanması oldukça güç bir kavramdır. Özellikle "post" ön ekinin, modern olandan farklı tarihsel bir dönemi mi, yoksa düşünme biçimi anlamında modern düşünceden bir kopuşu mu işaret ettiği çeşitli görüşler dikkate alındığında, postmodernizmin tanımlanması daha da güçleşmektedir. Bazı düşünürler de böyle bir kavramlaştırmayı tümüyle reddetmek ya da postmodernizmi modern düşünceyle bir sürelik beraber düşünme eğilimindedir (Küçükalp, 2003:99).

Postmodernite, modernitenin bir devamı, başlangıcından beri onun şemsiyesi altında bulunup, sadece fraksiyoner farklılıklar gösteren bir uzantısı olarak gören anlayışlar tarafından, onu olumsuzlamak, gücünü zayıflatmak, törpüleyip ve aşağılamak için kullanılan bir tabirdir. "Post" ön eki, moderniteye yamanmış, gereksiz, iğreti, özü oluşturmayarak kabukta kalmış anlamında kullanılmaktadır. Postmoderniteyi aydınlanma felsefesine aykırı, Batı'nın bugüne kadar edindiği birikim ve kazanımları tüketecek bir hareket olarak gören modernistler moderniteden bağımsız, tıpkı onu öncesinden ayıran çizgiler gibi belirgin, kendine özgü bakış açısı bulunan bir anlayış olarak görmeme eğilimlerinin devamı olarak gördükleri için bu kavramı tire (-) ile ayırırlar (Emre, 2006:36,37).

Postmodernizmin nihilizm, anarşizm, ekzistansiyalizm vs. gibi modern düşüncenin herhangi birinden farklı olmadığını vurgulamak, onun etkisini dağıtmak, hayatı bütünüyle kucaklayan, her türlü kurumsal ve modern düşünceye karşı alternatif oluşunu gizlemek için bilinçli olarak kullanılan bir tabirdir. Aradaki tire (-) anti modernistlerin sığındığı bir gölgeliktir. Modernistlere göre, aslında postmodernizm de modernizm tarafından üretilmiş bütün ideolojik, bilimsel, sanatsal hareketler gibi bir düşünce, bir anlayışlar bütünüdür. Dolayısıyla, postmodernizmi moderniteden ayrı, bağımsız, kendine özgü kuralları olan bir sistem olarak düşünmek doğru değildir (Emre, 2006:37).

Tarihsel olarak ele alındığında, postmodernizm doğuşunda modernizmin başarısızlığıyla ilgili tecrübenin önemli bir yerinin olduğu söylenebilir. Yirminci yüzyıl iki büyük dünya savaşına, sosyalizm ve faşizm gibi totaliter rejimlere, temelinde kapitalizmin bulunduğu sömürgecilik girişimlerine, araçsal rasyonalizme, yaşam biçiminde gözle görülür bir standardizasyona ve insanlığın geleceğini tehdit edecek boyutlara ulaşan ekolojik sorunlara sahne olmuştur. Bütün bu yaşanan tecrübeler modernitenin özgür, refah ve mutlu bir geleceğe ilişkin projesini ve bu projenin temel varsayımlarını kuşkulu hale getirmiş ve bu kuşku kültür, sanat, felsefe ve sosyal teori gibi birçok alanda yansımaları bulmuştur. Modernitenin ve Aydınlanmanın iyimser ideallerinin kaybolmasıyla birlikte, karşılaştırmalı tarih, din, sosyoloji v.b. disiplinlerde pozitif bilgiye yönelik iddialar göreceli hale gelmiş ve hakikat olarak ortaya konulan şeylerin tarihsel, sosyal ve dilsel bağlamlar tarafından oluşturulmuştur. Bu anlamda postmodernizm en azından Batıda, modernist iyimserliğin sonuna ulaştığında, modernitenin sarsılmaz analitik hakikat temellerinin artık anlamını yitirdiğine işaret etmektedir (Küçükalp, 2003:100).

Başlangıç olarak, modern çağ olarak kavramlaştırılan “modernlik” ile modernliği izlediği iddia edilen dönemi betimlemek için belli bir çağı gösteren terim anlamında “postmodernlik” arasında bir ayrım yapılabilir. Marx, Weber ve diğer düşünürler tarafından teorileştirildiği haliyle modernlik, “Orta Çağlar”ı ya da feodalizmi izleyen çağa gönderme yapan tarihsel bir dönemleştirme terimidir. Kimilerine göre modernlik, geleneksel toplumun karşıtı olarak görünür ve ıslahat, yenilik ve dinamizmle örtüşür. Fransız matematikçisi ve filozof olan Descartes’la başlayıp Aydınlanma’ya ve bunların izleyicilerine uzanan teorik modernlik

söylemleri, akli hem bilgi ve toplumdaki ilerlemenin kaynağı olarak hem de gerçeğin ayrıcalıklı ve sistematik bilginin temeli olarak görülür. Aklın, düşünce ve eylem sistemlerinin üzerine bina edilebilecekleri ve toplumun yeniden yapılandırılacağı uygun teorik ve pratik normların keşfedilmesine yetkin olduğu varsayıldı. Bu Aydınlanma projesi feodal dünyayı devirmeye ve akıl ile toplumsal ilerlemeyi cisimleştirecek adil ve eşitlikçi bir toplum kurmaya girişen Amerikan, Fransız devrimleri ve öbür demokratik devrimlerde işbaşında olmuştur (Best ve Kellner, 2011:15).

Modern, tarihsel olarak, kendisinden hemen önce gelenle her zaman savaş içinde olmuştur. Bu anlamda, modern her zaman post bir şeydir (Appignanesi, Garratt, Sardar ve Curry, 1996:19).

Modernin sonunda kendi kendisiyle savaşa girip post- modern haline gelmesi kaçınılmazdı. Postmoderne dönüşmenin bu garip mantığını, “modern” sözcüğünün “tam şimdi” anlamına gelen Latince kökeni modo’da da yakalamak mümkündür. “Postmodern”in sözcük anlamı bu durumda “tam şimdiden sonra gelen”dir (Appignanesi, Garratt, Sardar ve Curry, 1996:19).

Postmodern söylemlerde "post" teriminin aslının anlaşılmasında güç bir durum vardır. Bir yandan, "post" terimi modern "olmayan"ı betimler ve bu da modern çağın ve onun teorik ve kültürel pratiklerinin ötesine hamle etmeye girişen bir aktif olumsuzlama terimi olarak okunabilir. Nitekim postmodern söylemler ve pratikler çoğunlukla birçok postmodernistin baskıcı ya da tükenmiş olduğunu düşündüğü modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden ayrılan anti-modern müdahaleler olarak karakterize edilir. “Post” öneki, kendisini öncelemiş (precede) olandan aktif bir kopuşu gösterir. Bu kopuş olumlu bir tarzda eski kısıtlayıcı ve baskıcı koşullardan bir özgürleşme ve yeni gelişmelerin bir onaylanması, yeni bölgelere doğru yapılan bir hamle, yeni söylemlerin ve düşüncelerin işlenerek geliştirilmesi olarak yorumlanır (Best ve Kellner, 2011:47,48).

Postmodern teorisyenler, günümüzün yüksek teknoloji medya toplumunda yeni ortaya çıkan değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir postmodern toplum kurmakta olduğunu ve postmodern toplumun savunucuları da postmodernlik çağının yeni kavram ve teorileri gerektiren yeni bir tarihsel çağı, yeni bir toplumsal-kültürel

formasyonu oluşturduğunu ileri sürer. Postmodernlik teorisyenleri (Baudrillard, Lyotard, Harvey vb.) bilgisayarlar ve medya gibi teknolojilerin, yeni bilgi biçimlerinin ve toplumsal-ekonomik sistemdeki değişimlerin bir postmodern toplumsal oluşum ürettiğini iddia eder. Baudrillard ve Lyotard bu gelişmeleri yeni enformasyon, bilgi ve teknoloji biçimleri çerçevesinde yorumlarken, Jameson ve Harvey gibi neo-Marksist teorisyenler ise postmodern, sermayenin dünya çapında daha yüksek bir derecede nüfuz sağlaması ve homojenleşmesinin damgasını taşıyan kapitalizmin daha yüksek bir aşamasının gelişimi çerçevesinde yorumlamaktadır. Bu süreçler aynı zamanda artan bir kültürel parçalanma, mekân ve zaman tecrübesinde değişimler ve yeni yaşantı, öznellik ve kültür tarzları üretiyor. Bu koşullar postmodern teorinin toplumsal, ekonomik ve kültürel temelini sağlar (Best ve Kellner, 2011:16).

Postmodernizm fikri ilk olarak, 1930'ların Hispanik dünyasında, İngiltere ile Amerika'da ortaya çıkışından bir kuşak önce belirmeye başlamıştır. Postmodernismo terimini, Unamuno ile Ortega'nın dostu Federico de Onisn ortaya atmıştır. De Onis bu terimi, modernizmin kendi içindeki muhafazakâr bir gerileyişi tanımlamak üzere kullanmıştır. Modernizmin lirik meydan okuması karşısında, bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan, en özgül özelliği kadınlara ilişkin yeni otantik anlatımı olan bir harekettir. De Onis, kısa sürdüğünü düşündüğü bu postmodernismo akımını, ardından gelen ultramodernismo ile karşılaştırır. Ona göre ultramodernismo, o sırada evrensel boyutlara ulaşan "tam anlamıyla çağdaş bir şiir" yaratmakta olan bir dizi avant-garde şairle, modernizmdeki radikal öğelerin yeni bir aşamasıdır. De Onis'in bu şemaya göre düzenlenmiş ünlü İspanyol dili şairleri antolojisi, Madrid'de iç savaşın eşiğinde, solun iktidara geldiğini 1934 yılında piyasaya çıkar. Antonio Machado'ya adanmış olan antolojinin "ultramodernizm" panoraması, Lorca, Vallejo, Borges ve Neruda'yla sona ermiştir (Anderson, 2002:10,11).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, modern çağdan bir "postmodern" kopuş nosyonu, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin A Study of History (1947) başlıklı eserinin ilk altı cildini bir ciltle özetleyen D.C. Somervell'in çalışmasında ortaya çıkar. Toynbee terimi benimseyerek postmodern çağ nosyonunu A Study of History'nin sekizinci ve dokuzuncu ciltlerinde kullanır (1963a ve 1963b; her iki cildin orijinal basımı 1954). Somervell ve Tonybee, Karanlık Çağlar (675-1075) Orta Çağlar (1075-

1475) ve Modern Çağ'dan (1475-1875) sonra Batı tarihinde 1875'te başlayan dördüncü bir aşamayı ayırmak için ortaya bir "post-Modern" çağ kavramını atmışlardır. Bu açıklamaya göre, Batı medeniyeti 1875 civarından itibaren Tonybee'nin "post-Modern çağ" olarak adlandırdığı yeni bir geçiş dönemine girer. Bu dönem dramatik bir değişimi ve daha önceki modern çağdan kopuşu oluşturur ve savaşlar, toplumsal kargaşa ve devrim tarafından karakterize edilir. Tonybee bu çağı bir anarşi ve total görecelikçilik çağı olarak betimlemiştir. Bundan önceki modern dönemi toplumsal istikrar, rasyonalizm ve ilerlemenin damgasını taşıyan bir orta sınıf burjuva çağı olarak nitelendirir. Kriz, savaş ve devrim döngülerinin damgasını vurduğu bir burjuva orta çağ anlayışıdır. Bunun tersine, postmodern çağ, rasyonalizmin ve Aydınlanma ethos'unun çöküşü tarafından damgalanan bir "Sorular Dönemi"dir (Best ve Kellner, 2011:19,20).

Toynbee'nin bu tasnifinden sonra, 1950'lerde, terimin daha geniş bir alana yayılması ve interdisipliner bir anlayışla felsefi, tarihsel, sosyolojik, edebi karşılıklar bulması ABD'inde mümkün olacaktır. "Kültür tarihçisi Bernard Rosenberg, Mass Culture (Kitle Kültürü) konusunda yapılmış popüler bir antolojiye yazdığı sunuşta postmodern terimini kitle toplumundaki yeni hayat koşullarını betimlemek için kullandı." Terim, 1960'lardan itibaren ise artık dar bir çevreden ve teknik kullanımın dışına çıkarak daha geniş çevrede kullanılmaya başlanılmıştır. 1960'larda edebiyatta, toplumsal düşüncede, ekonomide ve hatta dinde 'post-Hristiyanlık' çoğalmıştır. 'Sonsallık', yani yaratıcı bir çağdan sonra gelmenin olumsuz duygusu, ya da tam tersine, olumsuz bir ideolojiyi aşmanın olumlu duygusu 1970'lerde, 'Post-modernizm' tartışmasının da iki merkezi olan mimari ve edebiyatta gelişmiştir. (Bu akımlar, hem özerkliklerini hem de olumlu, yapıcı bir hareket olduklarını göstermek üzere, 'post' ön ekinden sonra tire koydular) 'Yapıbozumcu postmodernizm', Fransız post-yapısalcılarının (Lyotard, Derrida, Baudrillard) 1970'lerin sonunda Birleşik Devletler'de kabul görmesinden sonra ön plana çıkmıştır. Bugün akademik dünyanın yarısı, postmodernizmin olumsuz diyalektik ve yapı bozumundan ibaret olduğuna inanmaktadır. 1980'lerde bir dizi yeni, yaratıcı hareket de ortaya çıkmıştır. Bunlar kendilerine 'yapıcı', 'ekolojik', 'temelli', 'yeniden kurucu' postmodernizm gibi adlar verilmiştir (Emre, 2006:41,42).

Emre (2006:42,43)'ye göre; Andres Huyssen'ın, "Postmodernin Haritasını Yapmak" adlı yazısında, 1960'lı yıllardaki postmodern görüntüyü resmederken, modern-postmodern hesaplaşmasının en sivri noktalarından biri olarak bu yılları gördüğünün işaretlerini vermiştir. Happeningler, pop lehçeler, uyuşturucu sanat, acid rock, alternatif ve sokak tiyatrosu biçimlerinde 1960'ların postmodernizmi, erken aşamalarında modern sanatı ezberlemiştir. Fakat muhafaza etme yeteneğini yitirmiş görünen muhaliflik ethosunu el yordamıyla yeniden tutmuştur. Reklamdan tamamen gelişmiş olarak ortaya çıkan pop avangardın 'başarsı' bu ethosu karlı kılmış ve böylece erken dönem Avrupa avangardı hiç çarpışmak zorunda kalmadığı daha da fazla gelişmiş kültür endüstrisi içine girmiştir. Metalaşma yoluyla gerçekleşen yukarıdan tayinlere rağmen, pop avantgard 1960'ların hesaplaşma kültürüne yakınlığına engel olmuştur. Potansiyel etkililiği hakkında ne denli olursa olsun, kurum sanata yönelik saldırı hegemonik toplumsal kurumlara yönelik bir saldırıdır.

Postmodern terimin değil ama, postmodern hareketin oluşumunda farkında olarak katkısı olanlardan biri de Eleştirel Teorisyenler'dir. Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinden biri olan Habermas dışında da her ne kadar kendilerini postmodernist olarak takdim etme ve etmekten kaçınmış daha pek çok filozof bulunsa bile savundukları görüşler bakımından Frankfurt Okulu mensuplarının postmodern sürece katkı sağladıkları gerçeği bilinmektedir. Eleştirel Teori'yle postmodernizm arasında bazı ortak paydalar meydana getirir. "Her ikisi de toplumsal gerçekliğin bölgeleri arasında sabit sınırlar tesis eden akademik işbölümüne saldırır ve disiplinler-üstü söylemlere başvurur. İkisi de modernliğe ve onun getirdiği toplumsal tahakküm ve rasyonelleşme biçimlerine ilişkin keskin eleştiriler yürütür. İkisi de toplum teorisi, felsefe, kültür eleştirisi ve politik ilgileri kendi teorilerinde birleştirir ve daha akademik teorilerden farklı olarak, ikisinin de bazı deşikeleri teoriyi pratiğe, söylemi de politikaya doğru yönlendirmeye çalışır." Theodor W. Adorno başta olmak üzere, ikinci Dünya Savaşı'ndan sonra, bir okul olarak değil, bireysel bağlamda Eleştirel Teorisyenler'in anti-modern söylemlerini devam ettirdiklerini ve postmodern sürecin entelektüel havasına katkıda bulundular (Emre, 2006:43,44).

Fred Fiedler, yüksek sanat-aşağı sanata ayırımının çöküşünü ve kitle kültürü biçimlerinin ortaya çıkışını alkışlamak konusunda Sontag'i geride bırakmıştır. "Yeni Mutasyonun Sonuçları" başlıklı yazısında (1971: 379-400; orijinal basımı 1964)

Fiedler, yeni ortaya çıkan kültürü Protestanizm, Viktoryanizm, rasyonalizm ve hümanizmin geleneksel değerlerini reddeden bir "post-" kültür olarak betimlenmiştir. Fiedler bu yazısında postmodern sanatı ve nihilistik “post- modernistler”in yeni gençlik kültürünü uygunsuz olmasına rağmen, daha sonraları postmodernizmi içine almıştır. Edebi ve kültürel geleneğin çöküşüne olumlu bir değer buldu. Avangardın ve modern romanın öldüğü ve sanatçı ile izler kitle, eleştirmen ve sıradan insan arasındaki “gediğin kapanması” sonucunu doğuran yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını ilan etmiştir. Kitle kültürünü sararak modernist seçkinliği kınayan Fiedler, okuyucunun öznel tepkisinin psikolojik, toplumsal ve tarihsel bir bağlamda analiz edilmesinin çıkarı üzere biçimcilik, gerçekçilik ve yükseköğrenim görmürlük tafralarını iptal eden yeni bir postmodern eleştiri tarzı için çağrıda bulunmuştur (Best ve Kellner, 2011:25).

Best ve Kellner (2011:25)’e göre; edebi postmodernizmin en semereli bir biçimde selamlanması ve popülerleştirilmesi, yakın bir dönemde terimin yetersiz olduğu ve postmodernizmin bile ötesine geçtiğimiz gerekçesiyle kendisini postmodernizmin teriminden uzaklaştırmaya çalışmış olmasına rağmen postmodern edebiyat ve düşünce üzerine bir dizi yazı (1971,1979,1987) yayımlayan Hassan tarafından gerçekleştirilmiştir. Düz bir çizgi izleyen anlatımı, oyunculuğu, derme çatma ve çalakalem üslubuyla kendisi postmodern olan ve büyük ölçüde alıntılardan ve ünlü isimlerin tartışılmasından oluşan bir pastiş metin inşa eden çalışmalar demetinde, Hassan, postmodernizmi endüstri kapitalizmi ve Batılı kategori ve değerlerin bir “tayin edici tarihsel dönüşümü” olarak karakterize eder. Hassan postmodern edebiyatı Batı toplumunun tamamında ortaya çıkan değişimlerin semptomatiği olarak okur. Yeni “anti-edebiyat” ya da “sessizliğin edebiyatı”, “Batılı benlik” ve genel olarak Batı medeniyetine karşı “ani bir duygu değişikliği”yle karakterize olmaktadır.

1950’li yıllar sonrasındaki postmodernizmin toplumsal boyuttaki akisleri konusundaysa, Best ile Kellner’in tahlili dikkat çekicidir: “1960’li yıllar pop sanat, film kültürü, happeningler, multi-medya eğlencelik gösteriler ve rock konserleri ve öbür yeni kültür biçimlerinin revaçta olduğu dönemdir. Sontag, Fiedler ve öbürlerine göre bu gelişmeler, şiir ya da roman gibi daha önceki biçimlerin kısıtlılıklarını aşıyordu. Birçok alanda farklı sanatçılar, medyaları birbiriyle harmanlayarak kitsch ve popüler

kültürü kendi estetiklerine katmaya başlamışlardı. Bunun sonucu olarak yeni duyarlılık, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçıydı” (Emre, 2006:44).

Lyotard ise bu kavramın belirginlik kazanması tarihini biraz daha yakınlaştırarak, 1950'lere kadar getirmektedir: Bizim çalışma hipotezimiz, toplumlar postendüstriyel, kültürler de postmodern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumunun değiştiğidir. Bu geçiş, Avrupa için yeniden, insanın tamamlanmasını işaret eden 1950'lerin sonundan beri yürürlüktedir (Emre, 2006:44,45).

Doltaş da, postmodernizmin başlangıç tarihini, insanmerkezli oluştan merkezsiz düşünceye kayma olarak düşünmekte ve bu tarih için de 1960'ların sonunu görmektedir. “Postmodernizm 1960'ların sonlarında, öncelikle Fransa'da yaygınlaşmaya başlar. 1970'lerden itibaren ise A.B.D.'de giderek ağırlık kazanır. Onun insanmerkezli ve modernist diyebileceğimiz bir görüşün uzantısı olup olmadığı genelde düşün, ahlak, sanat ve toplum alanlarına ne türlü katkıda bulunabileceği ya da bu alanları nasıl sarsıp bozabileceği konuları Batı'da hala çok tartışılmaktadır” (Emre, 2006:45).

Postmodernizm on yılın radikal ateşiyle birlikte sönüp gitmemiştir. Aslında daha sakin olan 1970 ve 1980'lerde postmodernizm edebiyat ve sanat eleştirisinde, özellikle de mimari eleştirisinde daha kullanışlı bir terim haline gelmiştir. Yine bu on yıllarda, az çok değişik ölçülerde başka tarihsel kuramsal disiplinlerin, epistemolojiden toplumsal bilimlere dek çeşitli disiplinlerin havasına uymuştur. Bu süreçte, başlangıçta neredeyse sadece Amerika'da kullanılan terim, kendisini uluslararası olarak göstermiştir. Daha önemli postmodern fikri Toynbee'nin dönemselleştirmesinde sahip olduğu o ilk felsefi-tarihsel düşünceyi yeniden ortaya koymuştur (Calinescu, 2010:296).

Abel Jeannire ise, moderniteden, özellikle kültürel anlam olarak 1968'i gösterir: Kesinlikle tarihlendirilememesine rağmen kültürel kopuş, aşağı yukarı 1968'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde özellikle değerlerin bir dönüşüm geçirdiği gözlenmiştir. Anarşi hiyerarşiye yeğleniyormuş gibidir, yapılaşmış tasarımlar oyunu ‘dekonstruksiyon’, yaratının yerini alır, bireysel özgürlük kolektif değerlere üstün tutulur (Emre, 2006:45).

Endüstri alanında dönüm noktasını belirleyen ekonomik krizdir. Savaş sonrasında ekonomik büyümesi, kendisini sorgulayan kopuntularla karşı karşıya gelir; emeğin örgütlenmesinin dünya ölçeğinde düzeni bozular. 1973'ten bu yana süratli bir değişimler döneminde yaşanmaktadır (Emre, 2006:45).

Emre (2006:47,48)'ye göre; bütün bunlar göz öne alındığında, postmodernizmin kavram olarak kullanılışının her ne kadar yirminci yüzyıl başlarına kadar götürülebileceği söylene de bugün algıladığımız biçimi ve olgusal tarafıyla postmodernizmin ciddi bir hareket olarak ortaya çıkışının İkinci Dünya Savaşı sonrası ve özellikle de 1960'lı yıllar olduğu söylenebilir. Bunun gerekçelendirilmesini de şu şekilde yapmak mümkündür: Batı dünyasının değer yargıları Birinci Dünya Savaşı'nda sarsıntıya uğramış ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da 'dağılmış'tır. 1960'lardan itibaren bütün dünyada sol hareketler de sarsılmaya ve yükselmeyi kaybetmeye başlayınca postmodern hareket kendisini modernizm karşısında ciddi bir alternatif olarak gösterme fırsatı bulmuştur. Başlangıç Marxist bir hareket olan Frankfurt Okulu'nun zaman geçtikçe bu anlayışından uzaklaşarak postmodernist düşünce ile ilgili çalışmalar yapmasının da büyük katkısı vardır.

Toplumlarda meydana çıkan bu sarsıntılar ve dalgalanmalar mimari, resim, sanat, edebiyat, din, ahlak, felsefi, düşünce, hukuk, siyaset, iktisat gibi hemen hemen her alanda tesirlerini göstermiştir. Bu sarsıntılı ve karmaşık duruma modern-sonrası (Post-modern) durum adı verilmiştir. Bu da "modernite"nin sona erdiği, onun felsefik ve ideolojik yansıması olan "modernizm'in iflas ettiği kanaatini uyandırmıştır (Aktan, 2003:63).

Edebiyat, şiir, resim ve mimaride postmodern biçimler 1970'li ve 1980'li yıllarda gelişmeyi sürdürmüş ve sanat alanındaki postmodern söylemlerin dallanıp budaklanmaları bu gelişme eşlik etmiştir. Mimaride yüksek modern üslubun sofuluğuna ve biçimciliğine karşı güçlü bir tepki oluşmuştur. Le Courbusier gibi mimarların mimari yoluyla daha iyi bir dünyanın inşa edilebileceği yönündeki ütopyacı rüyaları, verimsiz gökdelenlerin ve kentli toplu konut projelerinin kınanması yoluyla yalanlanır. Charles Jencks'in etkili kitabı "The Language of Modern Architecture (Modern Mimarinin Dili)" (1977) eklektisizm ve popülizme yaslanan bir

yeni postmodern üslubu ve postmodern kavramının yayılmasına yardımcı olmuştur (Best ve Kellner, 2011:25,26).

1.3.2. Postmodern Dönemde Romantizm

Post öntakısı, “-den sonra” anlamını taşıyan bu öntakı, tarih biliminin dilinde yaygın bir terminolojik araç ve zaman içinde belli olayları daha önceki öne çıkmış bir momente göre konumlarını belirtmenin genellikle tarafsız ve uygun bir yoludur. Özgül bir fenomenin onun bir başka fenomene sonralığı açısından nitelenmesi hiçbir şekilde bir düşüklük iması içermez. Fakat post ön takısının ima ettiği şey, olumlu bir dönemleştirme ölçütünün yokluğu, genel olarak geçiş dönemlerinin özelliği olan bir yokluktur. Tarihsel dönemler hiyerarşik yapılar olduğundan, değerlendirme önyargılarından tümüyle kurtulmuş olamazlar ve bu kültür tarihi için daha da geçerlidir. Bu yüzden, edebi modernlik açısından bazen müjdecî eğilimleri değerlendirmeyi haklı bulur ve buna karşılık, sadece belli önemli kültürel değişimlerin ardından gelen bir şey olarak betimlenebilecek aralıkları küçük görünür. Söz edilen “-den önce” anlamındaki “pre” ön takısıyla “pre-romantik” sıfatı, sadece bazı on sekizinci yüzyıl sonu şairlerini öne çıkarmakla kalmaz, ayrıca onları büyük romantik devrimin öncüleri kılarak, onların çabalarını makul bir tarihsel perspektife yerleştirir. Buna karşılık, “post-romantik” sıfatı romantizmin ortalamalarını, ya da daha az küçümseyici bir şekilde, romantik etkiden kurtulmaya çalışan ama ondan tümüyle kurtulup tümüyle yeni bir edebi kimlik elde etmeyi başaramayan o yazarları belirtmek üzere kullanılabilir (Calinescu, 2010:144,145).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan dünyadaki ve toplumlardaki yeniden yapılanma hareketi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iyice hızlandı ve dünyanın çok süratli bir değişimin içine girmesine yol açtı. Bu değişme hızı, zihinleri, zihniyetleri, inançları, ahlaki ve toplumsal kuralları temelden sarstı. Böylece toplumlarda kavram kargaşalığı ve davranış bozuklukları yeni kavram ve anlam arayışları doğurdu (Aktan, 2003:63).

Bir fikir, bir terim olarak “postmodernizm”, “modernizm”in yaygın olarak kullanıldığı varsayımına dayanır. Beklenebileceğinin tersine her iki sözcük de, dönemin kültürel merkezinde değil, çevresinde doğmuşlardır: Avrupa ya da Amerika değil, Hispanik Amerika kökenlidirler. Bir estetik akımın adı olarak “modernizm”

sözcüğü, Guetamala’da çıkan bir dergide, Peru’daki bir edebi hareket hakkında yazan Nikaragualı bir şair tarafından kullanılır. Ruben Dario 1890’da, sonradan modernismo adını alan akıma katılırken, birbirini izleyen Fransız okullarının –romantik, parnasçı, simgeci okulların İspanya’ya karşı “kültürel bağımsızlık bildirgesi”nden etkilenmişti. Bu bildirme, 1890’ların edebi hareketi içinde İspanyol edebiyat tarihinden kendini kurtarma yönünde bir akım başlattı. “Modernizm” kavramı İngilizce’de yirminci yüzyılın ortalarında genel kullanıma girdi, İspanyolca’da yaygın olarak kullanılışı bir kuşak öncesine rastlar. Burada geri kalmış çevrenin, metropoliten gelişimin terimlerine öncülük etmesi söz konusudur. Kadiz kökenli bir ifade olan “liberalizm”in on dokuzuncu yüzyıldaki serüveni gibidir. Napoleon döneminde Fransız işgaline karşı çıkan İspanyolların buluşu olan bu terim, Paris ile Londra salonlarına ancak çok sonraları yerleşmiştir (Anderson, 2002:9,10).

1980 sonrasında dünya postmodern terimi ile tanıştı. Bu yeni oluşumun moderniteden ne ölçüde, nerede ve hangi koşullarda ayrıldığı, moderniteyle nasıl kesiştiği başlı başına bir sorundur. Postmodern edebiyat her şeyden önce modern edebiyata hem içkin olan hem de kısmen ona karşı üretilmiş olandır (Kahraman, 2009:106).

Felsefi anlamında düşünüldüğünde, modernizme ve onun temel kabullerine ilişkin eleştiriler, postmodernizm kavramının kullanılmaya başlamasından daha da gerilere götürülebilir. Postmodern olarak nitelendirilen birçok filozofun ve felsefenin esin kaynağı söz konusu eleştirilerdir. Bu açıdan bakıldığında postmodern teori Aydınlanma düşüncesine, rasyonalizme ve bir bütün olarak batı metafizik geleneğine yıkıcı eleştiriler getiren Nietzsche tarafından başlatılmıştır. Post-modernitedeki “post” önekinin modernlikten ayrılışa işaret ettiğini söyleyen Alman düşünür Gianni Vattimo da, postmodernliğin, modernliğin gelişme mantığından yani, eleştirel bir aşma düşüncesinden kopmaya çalışırken, Nietzsche ve Heidegger’in Batı düşüncesiyle olan eleştirilerine başvurur (Küçükalp, 2003:101).

Postmodernizme yönelik yaklaşımlar, modern düşüncenin eleştirisi söz konusu olduğunda birçok yönden onun ne olduğu ve modernizmle ne tür bir ilişki içerisinde olduğu konusunda tam bir uyum içinde değildir. Birçok düşünür postmodernizmi farklı perspektiflerden ele alıp onun farklı yönlerini ön plana çıkardığından

postmodernizm kavramı çözümez halde devam ettirmektedir. Kavramın kendisi de, özellikle felsefi sistemleri ve not eleştirici söylemlere kapalı olmasından dolayı, postmodernizm ima ettiği şeylerle çelişmeyen bir tanım yapmaya imkânsız kılmaktadır (Küçükalp, 2003:101).

Postmodernizmin, kavramsal tarihine bakıldığında, 1800'lü yılların ikinci yarısına kadar gitmek gerekiyor. Kelimeyi, bugün kullandığımızdan oldukça farklı bir alanda kullanmış olmasına rağmen, Best ve Kellner'e göre ilk kullanan kişi İngiliz ressam John Watkins Chapman'dır ve 1870 yılı civarında, "Fransız izlenimci resimden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere postmodern resim'den söz ettiğini ifade eder." Terimin daha sonraki gelişim sürecini Best ile Kellner, Wolfgang Welsch'den hareketle anlatırlar. Terim, 1917'de Rudolf Pannowitz'in yazdığı bir kitapta çağdaş Avrupa kültüründeki nihilizmi ve değerlerin çöküşünü betimlemek üzere kullanmıştır. "Pannowitz, Nietzsche'yi izleyerek, militarist, milliyetçi ve seçkin değerleri ete kemiğe büründürecek yeni postmodern insanlar'ın gelişimini betimledi. Modern Batı medeniyetinden kopulmasına çağrı yapan faşizmle birlikte kısa sürede ortaya çıkacak olan bir fenomendir." Best ile Kellner'in bu yaklaşımını, askıda ve rastgele ifade edilmiş bir düşünce kırıntısı şeklinde, beyin fırtınası biçiminde kabul etmenin ötesine geçerek, Nietzsche'yi belki postmodernizmin değil; postmodern sürecin ilk çıkışı olarak edebiliriz. Çünkü, postmoderniteyi, kavramsal olarak postmodernizmden ayıran en temel ve katı çizgilerle belirginleştiren husus, postmodernitenin, modernizmin aşırı kullanımıyla teori pratik çatışmasının yarattığı boşluğun onu ilk elden "içeri den eleştirilmesini sağlamış olmasıdır. Gerek Ahlakın Soy Kütüğü üstüne ve Deccal de gerekse Trajedinin Doğusunda ve hemen de bütün metinlerinde Nietzsche, postmodernist kuramcılara geniş bir bakış açısı ve bu bakış açısını destekleyecek bir metodoloji bırakmıştır. Bu yönüyle bakıldığında mesela, Foucault metinleriyle, Deleuze metinlerinin izi sürüldüğünde bütün yolların Nietzsche'ye çıktığı görülür. Gerçeğin bir yüzünü yansıtması bakımından bir benzetme yapmak gerekirse, postmodern metin yazarlarının gözesi, kaynağı Nietzsche den başkası değildir. Bu sonrakiler onun savruk bir şekilde dillendirdiklerini yorumladılar (Emre, 2006:39,40).

Nietzsche'yi modernitenin dışında düşünmek olanaksız. Onun simgelediği 'Tanrı'nın ölümü' anlayışı bu gelişmede kilit bir rol oynadı. 1875-1920 arasında

yaşanan ve ‘aklın bizi’ denen dönemin kristalleşme noktasıydı. Bu niteliğiyle Nietzsche’nin düşüncesi Alman romantizmiyle kesişiyordu. Nietzsche aynı önermesiyle Alman romantizmini bitirip modernizmi başlattı (Kahraman, 2009:106).

İkinci Dünya savaşı sonrasında ‘şiddet’ biraz aşıldı. Özellikle Amerikan sanatının ortaya çıkmasıyla birlikte daha çok görsel alanda yeni bir duyarlılık baş gösterdi. Daha miskin ve doğal bir sanat söz konusuydu. Dünya Auschwitz gerçeğiyle karşılaştı. Fakat bu durum sanatın ikili bir hacme sahip olmasını getiriyordu. Bir yanda aşkınsallaşan bir sanat vardı. Yeni sanatın mistisizmini doğurandı. Sanatın bir yanıyla bir ‘sağaltım’ aracı olması, yani klasik işlevlerinden birisiyle buluşması bu yoldandı. Öbür yandan aynı aşkınsallık sanat yapıtının hızla bir bilge nesnesine dönüşmesine yol açıyordu. Sanat yapıtının bir kez daha kitleden kopmasına, anlaşılması çok güç bir şey haline gelmesine de yol açıyordu. 1980’lere kadar devam eden bütün yeni gelişmeler bu doğrultuda oldu. Sanat yapıtını artık kapalı, kendisini bir türlü ele vermeyen bir nesnellik ve öznellik kazanmıştı (Kahraman, 2009:106,107).

Benzeri şeyler edebiyat dünyasında da gerçekleşiyordu. O alanın girişimlerini ve birikimi daha da karmaşıktı ve keskindi. İki savaş arası dönem getirdiği modernist ve sayılamayacak kadar çok sayıdaki akım yazınsal söylemi başka bir gerçeklik haline soktu. Bununla birlikte, o sert dönem aşıldıktan sonra ve özellikle ikinci savaşın ardından yazınsal söylem daha farklı bir düzenleme kayıyordu. Buradaki gerçeklik sorunu ikili bir ekseninde gelişti. Bir yanda trajik insan gerçeğini yakalamayı kendisine amaç edinmiş, insanı tarihsel sürekliliği içinde ele alan, varoluşsal sorgulamalarını öne çıkaran bir kanat vardı. Bu kanat ilginç bir biçimde hem ‘insanlık durumunu’ yazarlarını kapsıyordu, hem de Beckett gibi neredeyse deneysel denebilecek girişimlerde bulunmayı da ihmal etmeyen yazarlara kadar genişletti. Görsel sanatlarda karşılaşılan, sanatı bir ‘bilme biçimi’ olarak tanımlayan anlayış ve yönelim yer alıyordu. Edebiyatın bir yorum bilgisi sorunsalı haline getirilmesi, göstergebilimin yazınsal söylemle iç içe geçmesi, metnin kendi sonluluğunun doğrudan bir yazınsal gerçeklik olarak algılanması bu tavrın belirleyici öğeleriydi (Kahraman, 2009:107).

Edebiyat da tıpkı öteki sanatsal alanlarda görüldüğü gibi iki şeyi birden gerçekleştiriyor; bir yandan erişilmezlik kazanıyor, bir yanıyla belki sanat yapıtının

antropolojik düzeydeki en önemli özelliğini sağlıyor, ama bir yandan da daha dar bir izleyici grubunun tercihi oluyordu (Kahraman, 2009:107).

1.3.3. Postmodern Dönemde Nostalji

Yirminci yüzyıl sanatı postmodern söylemler, yeni (neo) ve post ön eki ile birlikte düşünölmeye başladı. Postmodern son hareket olarak görölüyor ve popüler költürle birlikte nostaljiye de değeri tekrar ele aldı. Postmodernistler için nostalji, tırnak işaretleri içinde sınırlanmış, tarihsel üslubun bir ögesine indirgenmiş olarak kalmıştı ve bu anlayış farklı bir zamansallık arayışı anlamına gelmiyordu. Nostaljinin direnişi, postmodernizmi paradoksal başarısızlığını kabul etti. Hal Foster'ın ifade ettiğı gibi, postmodernizm modernizmi kaybetmedi, fakat moda olarak nitelendirilmesinden postmodernizm demode oldu (Boym, 2009:62).

Postmodernin ilk sorunu, parçalanma terimi etrafında odaklanıyor. Fredric Jameson postmoderniteyi “kişi”nin kırık, kopuk bir gölgesinin doğuşuyla birleştirir. Kitle költürünün yansıttığı doğrudan çağdaş, kitle bilincinin şizofrenik öznesidir (Mcrobbie, 2013:50).

Mcrobbie (2013:50)'ye göre; Stuart Hall, siyah bir insan olarak parçalanmış bir kimlikle doğmasına sebep olanın da postmodern durum olarak nitelendirir. Bu bütünüyle ön plana çıkmasını sağlayan ve bilinçliliğın bu merkezsizleştirilmesi olduğunu ileri sürer. Postmodern çağda, hepimiz kendinizi dağılmış hissettiğimize göre, merkeze kavuşan kendisinin olduğunu söyler. Dağılmış ve parçalanmış olduklarını düşündüğüm şeyler, çelişkili bir biçimde, modern durumun temsilcileri oldular. Bu, intikam duygusuyla “eve dönüş” demektir.

Postmodern parçalanma sorununda iki perspektif söz konusudur. Bir tarafta, nostaljik bir şekilde birlik ya da bütünlük kavramlarını hatırlayan ve bu kavramları, ulaşılması gereken bir amaç, radikal politika için bir tür ön koşul olarak kabul eden Jameson; öbür tarafta ise, parçalanmanın, alt grupların sürekli ve tarihsel durumunu yansıttığını düşünen Hall durmaktadır. Jameson'un birliğe kavuşmuş “kişi”si bir ön-Freudyen, bir Aydınlanma öznesi olarak alınabilir (Mcrobbie, 2013:50).

Turner (2002:178)'a göre; .Nostaljinin ele alındığı daha önceki bir çalışmada, nostaljik metaforun hem klasik sosyolojide, hem de Frankfurt Okulu'nda, Theodor Adorno'nun költürel eleştirisinde, yol gösterici örnek olduğu ortaya koyuldu. Nostalji

tarihsel ifadeyle “melankolik düşünürlerin” başta gelen hastalığıdır. Eleştirel teorisyenlerin, çağdaş kapitalizme yaklaşımları yönüyle, modern kültür ve çağdaş kapitalizm değerlendirmelerinde tipik biçimde melankolik oldukları iyi bilinmektedir

Eleştirel kuramının kitle tüketimciliğine cevabına bir eleştiri geliştirirken, ilk olarak Douglas Kellner (1983) tarafından, orijinali *Theory, Culture and Society*'de yayınlanan; kitle kültürünün, geleneksel seçkin kültüründe saklı katı hiyerarşik ayrımlara keskin bir karşıtlık oluşturan eşitlikçi bir etik potansiyelini içinde barındırması nedeniyle, bütün kültürlerin (hem üst hem de alt kültürler) çelişen özelliklerine yönelik diyalektik bir bakış açısı vardır. İkincisi; kitle kültürü eleştirisini mutlak bağınazlığından kaçınmak için, tüketimi maddi üretim ve bedensel işçiliğin mahrumiyetleri için gerçek bir ödül olarak gören daha pozitif bir bakış açısına ihtiyacımız vardır. Frankfurt Okulu geleneğine yönelik bu cevaplara, nostalji metaforunun nedenlerini postmodernizmin radikal etkilerine dikkat çekmek için, kültürel eleştiriciliğin kökten anti-modern konumu şeklinde açıklanabilir (Turner, 2002:180).

On yedinci yüzyıldan itibaren nostaljinin, dünyanın yaşadığı dehşetlere tepki olarak makul ve zeki insanların melankolik umutsuzluğa düştüğü, olumlu bir ahlaki değer olarak görüldüğü bir analiz geleneği vardı. Nostaljiyi, daha genel bir problem olan melankolinin özel bir biçimi olarak ele alıyoruz. Melankoli, Avrupa tarihinde uzun bir dönem boyunca zeka, akıl ve öngörülülükle yakından ilişkilendirilmiştir. Örneğin, Aristo, *Problems*'in on üçüncü kitabında bütün dahilerin melankolik olduklarını ileri sürmüştü. Bu gelenek daha sonra bütün melankolik manyaklara derin manevi güçler atfeden Erasmus tarafından geliştirilmiştir. 1764 yılında “*Observations on the Sense of the Beautiful and Sublime*” de melankoli, nostalji ve sempatiyi, ahlaki özgürlük ve duyarlılıkla özdeşleştiren, Kant olmuştur. İnsanlar ölüm ve tarih konusundaki köklü uyanışlarından dolayı melankolik ve nostaljik hale geldi (Turner, 2002:181).

Bu gelenekleri bir sosyolojik bir bağlam içine oturtmak için nostaljinin, insanoğlunun kendi sınırları ve sonunun farkına varmasının bir sonucu olarak topluma yabancılaşmasını ifade eden bir ontolojik sorun olduğunu ileri sürebiliriz. Friedrich Nietzsche, “*On the Advantage and Disadvantage of History for Life*” ta zamanın

geçişinin kendiliğinden farkına varan canlının yalnızca insanoğlu oluşu ve insanoğullarının temelde tarihsel hayvanlar oluşu nedeniyle, zorunlu olarak melankolik olmaları gerektiği görüşünü ifade etmiştir. İnsan yaşamının bu evcilleşmemiş özelliğine ilişkin görüş, insanoğlunu temelde tür olmaktan rahatsız bir varlık olarak gören Martin Heidegger tarafından benimsenmiştir. Modernitenin seçkinci eleştirisiyle birlikte tanımladığımız nostaljik metaforun pre-modern istikrar ve beraberlik mitini istismar eden ikinci bir anlamı daha vardır. Kitle kültürünün seçkinci eleştirisi nostaljik olarak, içinde sanat, duygu ve cemaatsel ilişki birliği bulunan bir dünya olarak görülür (Turner, 2002:181, 182).

Nostaljik paradigmanın dört temel bileşkesi olduğu ileri sürülebilir. Birincisi, evcilliğin (homefulness) altın çağından önemli bir ayrılışı içeren, gerileme ve düşüş anlamında bir tarih nosyonu bulunmaktadır. Burada postmodern posthistoire (tarih sonrası) görüşü ile entelektüel bir bağlantı vardır. İkincisi, modern sosyal sistemler ve onların kültürlerinin kalıtsal olarak çağulcu seküler ve farklılaşmış olduğu, bu yaşam dünyalarının çoğulculaşmasının inanç ve ibadetlerin belirgin bir şekilde birbirinden kopmasını beraberinde getirdiği görüşü vardır. Üçüncüsü, bireyselliğin ve bireysel özerkliğin, özerk ben'in modern devletin hakimiyeti altında bürokratik düzenlemeler dünyası içinde tuzağa düşmesi nedeniyle kaybedildiği yolunda nostaljik bir görüş bulunmaktadır. Son olarak, basitlik, orijinallik ve doğallığın kaybedildiği duygusu bulunmaktadır. Bireyin bürokratik ve yönetilen dünyada kurallara tabi tutulması gerçek duygu ve coşkuları engellemektedir. Bu nedenle medenileşme süreci vahşi duyguların evcilleştirilmesini de içermektedir (Turner, 2002:182).

Bu nostaljik paradigma Marx'tan Frankfurt Okuluna kadar Alman sosyal kuramının gelişiminde büyük önem taşımıştır. On dokuzuncu yüzyıl sosyal düşüncesini; cemaatsel ilişkilerin kaybına; kurumsal interaksiyon kalıplarının doğuşuna ve insanoğulları arasında çıplak ekonomik bağı maksimize eden piyasanın gelişimine bir tepki olarak görebiliriz. Ludwig Feuerbach'ı takiben Marx, içerdiği politik biçimiyle kapitalizme bir devrimci alternatif oluşturan materyalist uygulama kuramı geliştirdi. Marx zaman sorunu hakkında karakteristik olarak karıştı. Köy yaşamı ve köylü kültürü eleştirisinde, bunları sadece tarihin çöplüğü olarak görecektedir kadar açık sözlüdür. Marshall Berman "All That is Solid Melts into Air"de (1982) doğru bir biçimde Marx'ın moderniteye bağlılığını, onun kapitalist üretimi bütün eski

kültürel formları eriten bir devrimci sistem olarak görmesi nedeniyle, bir tarihsel proje olarak tanımladı. Marx'ın gelecekteki sosyalist toplum tanımı; bu sosyalist ütopyanın ayrımcılığın yok edilmesini, işçiler arasındaki ayrımın erozyonunu ve nihayet insanlar arasındaki eşitsizliklerinin kaldırılmasını içermesi nedeniyle, derin bir biçimde nostaljiktir. Marx'ın gelecek sosyalist toplumun aktivitelerini tanımlayışı, sözün gelişini ileri görüşlü nostalji, sosyalizmin evcillik (homelikeness) tanımı olarak görülebilir. Sosyalizm, sorunlu bilinçlerinin erdemiyle nostaljiye bağlı olan insanogullarının yabancılaşmasını zayıflatmaktadır (Turner, 2002:182, 183).

Boym (2009:63)'a göre Modern-dışı sanat ve yaşam tarzı geçmiş ile geleceğin melezlerini araştırır. Duşu (off) ekinin bu bağlantılı anlamlarından bazıları şunlardır: "Yanı sıra" ve "sahne dışı", "yayılan ve dallara ayrılan", "biraz çılgın ve eksantrik" (çatlak), "iş ya da görevi başında bulunmayan, namevcut", "akortsuz", "sıradışı", ara sıra istenen renkte olmayan, "at gitsin" de diyemeyeceğimiz. Modernliğin bu versiyonunda duygu ve düşünce birbirini dışlamaz, aksine karşılıklı olarak aydınlatır. Hatta gerilim çözümsüz, özlem giderilmez. Modernizm-dışı birçok sanatçı ve yazar, sanatın pazarlanabilir olmamakla birlikte önemli bir toplumsal rol oynamaya devam ettiği ve modernliğin Batı Avrupa ve ABD'dekine karşı bir istikamette geliştiği -Rio de Janeiro'dan Prag'a kadar yerlerden çıkmıştır. Yadırgatmanın (estrangement) mucidi olan Rus yazar ve eleştirmen Viktor Sklovski en nostaljik metinlerini hemen devrimden sonra Berlin'deki kısa süren sürgün döneminde yazmıştı. Parlak geleceği dört gözle bekleyerek devrimci zamanla uygun adım yürümek yerine, satranç oyunundaki at gibi zikzak çizerek hareket etmiş, devrimin gerçekleşmemiş potansiyelleri ve trajik paradokslarıyla karşı karşıya gelmişti. At, yana ve ileriye gidebilir, beyaz ve siyah karelerden geçebilir, otoriteye meydan okuyabilirdi. Şklovski kültürel evrimin her zaman ebeveynlerden çocuklara düz bir çizgide gelişmediğini, bazen de yana doğru, amcalar ve teyzeler üzerinden gerçekleştiğini savunur. Belirli bir çağın kenarda kıyıda kalmış nesnelere o dönemin unutulmazları arasına girecek diye bir kaide yoktur; geleceğin özlerini de içinde barındırabilir.

Fotoğrafik imge tutkunluğu günümüzde kayda değer ölçüde yoğunlaşması, her yerde mevcut, her şeye aç ve neredeyse gerçek bir tarihselciliğin açık bir semptomunu oluşturmaktadır. Estetik alanında yeniden kavuşabilecek bir geçmişe duyulan, gerçek anlamıyla modernist nostaljinin sızısıyla karşılaştırıldığında bir tür heves için nostalji,

uygun bir kelime gibi gelmiyordur. Ticari sanatta ve zevkte bu sürecin kültürel olarak çok daha genelleşmiş bir belirtisini sağlıyordu. “Nostalji filmi” Fransızların deyimiyle, “la mode rétro” olarak söylenir (Zeka, 1994:79).

Bu filmler pastiche meselesini bütünüyle yeniden inşa etmekte ve kayıp bir geçmişi ele geçirme yolundaki umutsuz çabanın artık moda değişiminin demir yasasından ve ortaya çıkmakta olan 'kuşak' ideolojisinden süzüldüğü, kolektif ve toplumsal bir düzeye aktarmaktadır. American Graffiti (1973), onu izleyen pek çok filmin de denediği gibi Eisenhowersnesi çağının artık büyüleyici bir şey haline gelmiş olan kayıp gerçekliğini yeniden ele geçirmeyi hedeflemişti; insana, en azından Amerikalılar için, arzunun ayrıcalıklı kayıp nesnesi hâlâ 1950'lermiş gibi geliyor. Yalnızca Pax Americana'nın istikrar ve refahından değil, aynı zamanda henüz ortaya çıkmış rock-and-roll ve gençlik çetelerinin karşıt-kültürel dürtülerinin o ilk naif masumluğundan dolayı, yok olup gitmesi karşısında aynı dönemde yazılmış ağıt da Coppola'nın Siyam Balığı'dır, çelişik bir biçimde, filmin kendisi gerçek 'nostalji filmi' üslubundadır. Bu ilk başarılı adımla başka kuşakların dönemleri de estetik kolonizasyona açılmış olur. Örneğin Polanski'nin Chinatown'ı ve Bertolucci'nin Konformist'inde sırasıyla Amerikan ve talyan 1930'larının üslupçu kucaklanışıdır. Yeni söylem aracılığıyla ya kendi günümüzü ve yakın geçmişimizi, ya da bireysel varoluş hafızasına dahil olmayan daha uzak bir geçmişi kuşatma yolundaki çabalardır (Zeka, 1994:79,80).

Şimdiki zamanın nostalji akımı tarafından anlamsızca sömürgeleştirilmesi, James M. Cain'in Postacı Kapıyı ki Kere Çalar'ının Miami yakınlarındaki çağdaş bir Florida kasabasında geçen, uzak bir 'refah toplumu'nu yeniden yapımı Lawrance Kazdan'ın zarif filmi Body Heat'te de gözlemlenebilir. 'yeniden yapım' sözcüğü artık çağdaşdır; o kadar ki, hem romanın hem de bu romandan yapılmış başka versiyonların, daha eski filmlerin varlığından haberdar oluşumuz, şimdiki filmin yapısının asli ve ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Şimdi estetik etkinin bilinçli, içsel bir özelliği olarak ve estetik üsluplar tarihinin 'gerçek' tarihin yerini almış olduğu yeni bir 'geçmişlik' ve sözde-tarihsel derinlik çağrışımını işleten etkendir (Zeka, 1994:80).

II. BÖLÜM

2.1. Romantizm ve Nostalji Kavramlarının Sanattaki Görünümü

2.1.1. Sanatta Romantizm

Avrupa'da, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen en önemli gelişme, Fransa'nın Napolyon'un önderliğinde tekrar gündeme gelmesidir. 1789 senesinde, özgürlük için verilen mücadele, bir fetih savaşına dönüşmüştür. 1812'de, Napolyon başarısının en zirve noktasında, iken Fransız kuvvetleri, Batı Avrupa'nın tamamına yayılmıştır. Sadece İngiltere, Portekiz ve İskandinavya Fransız kontrolünün dışında kalabilmiştir. Milliyetçilik ve Devrim, Napolyon'un 1815'teki yenilgisi, Avrupa'nın devrim öncesi konuma geri dönmesini sağlar. Özerklik talebinde bulunan baskı altındaki azınlıklar Belçika, Yunanistan, Sırbistan ve Romanya on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru kendilerini birer özgür ulus ilan etmişlerdir. Popüler milliyetçilik İtalya'nın 1859 sonrası ve Almanya'nın da 1866 sonrası birer üniter¹⁰ ulus devlet olmalarını sağlamıştır. Başta çok uluslu Avusturya İmparatorluğu olmak üzere muhafazakâr rejimler tarafından özerklik taleplerine karşı şiddetli tepki vardır. 1848 yılında bütün bu ideolojik fikirler Polonyalıların, Macarların ve Çeklerin, Avusturya egemenliğine kafa tutmaları ile yerle bir olmuştur. Orta ve Doğu Avrupa da devrimin içine doğru çekilmiştir (Cumming, 2008;259, 260).

1830 yılında kralın tahttan çekilmesine tanık olan Fransa'da, ikinci bir kralın daha tahttan çekilmesi gerçekleşir ve yeni bir cumhuriyetin ilanına zorlayan ayaklanmalar olur. 1852'de Napolyon'un yeğeni III. Napolyon tarafından ikinci imparatorluk ilan edilir. 1870-71 Fransa-Prusya Savaşı'nda Fransa'nın yenilgiye uğraması Almanya'nın birleşme çabalarına hız vermiştir. Almanya'nın güney eyaletleri kendilerini, Prusya egemenliğindeki Alman İmparatorluğu'na adanmıştır. Fransa'da III. Napolyon'un düşüşü ile Üçüncü Cumhuriyet kurulmuştur. İngiltere, engin imparatorluğu ve sanayileşmenin doğurduğu sonuçlar ile fazlasıyla meşgul olduğundan, Avrupa'daki ilişkilerden ayrı kalmıştır. İlk olarak İngiltere, daha sonra da Avrupa, 1850'den sonra hızla kırsaldan kentsel toplumlara geçiş yapmış ve büyük

¹⁰ Birlikçi, birlikten yana, birleştirici (siyaset), Merkezîyetçi, Siyasal birlik sağlayan, siyasal birliğe ilişkin olan.

sosyal ayaklanmalar meydana gelmiştir. İngiltere kendi rotasını çizmiştir ancak Fransa ve özellikle Almanya, ne kadar etkili rakip olduklarını kanıtlamışlardır. Demiryolları, buharlı gemiler ve elektrikli telgraf ile iletişimde büyük devrimler yaşayan, muazzam büyüklükte yeni sanayi şehirleri kurulmuştur. 1861-1865'teki İç Savaş travmasından çıkan Amerika kendisine yeni ve güvenilir bir kimlik oluşturmuş, Batı'ya doğru genişleyerek Birlik'e yeni eyaletler eklemiştir. Amerika da başlıca endüstriyel güçlerden biri olmuştur. Aynı zamanda, Avrupa'nın, deniz aşırı kolonilerine karşı önemli bir tavır değişikliği olmuştur. Başlangıçta amaç topraktan ziyade ticarettir. 1870'den sonra imparatorluğun kendisi arzulan bir şey olur. Böylece Avrupa devletleri, dünya genelinde toprak edinme yarışına girerler. Tüm bu köklü değişiklikler Avrupa kıtası sanatını fazlasıyla etkiler. İngiltere ve Amerika için olan etkileri daha azdır. 1870'den itibaren, batı geleneklerini düzenleyen 400 yıllık prensipler kaybolmaya başlamıştır (Cumming, 2008;260, 261).

Aydınlanma Dönemi'nin başlarında, doğadaki her şeyin Newton'un mekanist dünya görüşüyle açıklanabileceği inancı yerini giderek birtakım kuşkulara bırakmıştır. Aklın ve doğa yasasının pek çok soruna çözüm getirememesinin yanı sıra, Terör Dönemi'ne ve Napolyon Emperyalizmi'ne de yol açması Aydınlanma Dönemi'nin rasyonalizmine ve klasisizmine karşı bir tepkinin oluşmasına neden olmuştur. Sanatta Romantizm adıyla tanımlanan bu tepkinin oluşmasında Rousseau, Kant, Fichte, Schelling, Hegel ve Schleiermacher'in felsefe, Edmund Burke, James Macpherson, Coleridge, Wordsworth, Schiller, Goethe, Chateaubriand ve Hugo gibi yazar ve şairlerin de edebiyat alanındaki çalışmalarının yanı sıra Avrupa tarihinin akışını değiştiren siyasal, toplumsal ve ekonomik devrimler de çok önemli bir rol oynamıştır (İnankur, 1997:28).

Adını ortaçağ "romans"larından yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alan Romantizm yaklaşık yüz yıl boyunca başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm alanındaki Avrupa'yı etkisine almıştır. Bu akımın başlıca özellikleri sayılan akıldışıçılık, duygusallık, heyecan, içgüdü, öznelcilik, imgelem, sezgi, ifade özgürlüğü, bilinçaltı, bireyselcilik, yaratıcı deha, yalnızlık, doğa sevgisi, ulusçuluk, yurtseverlik, geçmişe özellikle de ortaçağlara, geleceğe ya da ütopyaya kaçış gibi kavramlar önem kazanmıştır (İnankur, 1997:28).

Romantizm, on sekizinci yüzyılın sonundan on dokuzuncu yüzyılın başına kadar Batı sanatını, edebiyatını ve müziğini canlandırmış ve yaratıcılık ile sanatçı kavramları hakkındaki modern fikirleri şekillendirmeye devam etmiştir (Farthing, 2017;266).

2.1.2. Mimari, Resim ve Heykelde Romantizm

Romantik sanatın ilk belirtileri on sekizinci yüzyılın ilk çeyreğinde İngiltere’de bahçe mimarlığında peyzaj mimarlığı şeklinde görülür. Bu dönemde Avrupa’da olan ve "Fransız Bahçesi" diye tanımlanan geometrik düzenli parkların yerini doğal bir tarzın egemen olduğu “İngiliz Bahçesi” almıştır (İnankur, 2008:1333). İlk kez 1730'larda William Kent bahçeleri, Claude Lorrain ve Nicolas Poussin gibi sanatçıların manzara resimlerini anımsatacak biçimde "pitoresk" üslupta düzenlemiştir ve bunu Lancelot Brown ile Humphrey Repton izlemiştir. Dolambaçlı patikalar, kıvrımlı dereler, düzensiz çimenlikler, Gotik yıkıntılar ve Lorrain’in tablolarındaki gibi antik harabeler bu Romantik pitoresk İngiliz bahçelerinin tipik özellikleridir (İnankur, 1997:33).

Mimarlıkta egzotiğe eğilim, doğaya ve onun organik karakterine bağlılıktan kaynaklıdır. Samuel Pepys Cockerell (1754-1827) ve Humphrey Repton'un Gloucestershire’da inşa ettikleri Hint üslubundaki Sezincote Evi’yle (1804-05) J. Nash’in Brighton’daki Hint ve Çin etkili Kraliyet Köşkü (1815-21) İngiliz egzotizminin en güzel örnekleridir. Egzotizme duyulan ilginin değişik bir yolu olan ortaçağ biçimlerinin yeniden canlandırılması eğilimiye Romantik Dönem’in en gözde mimari ifadesi olmuştur. Yeni-Gotik (Canlandırmacılık) adı verilen bu akım özellikle bir İngiliz olgusudur ve en çok bu ülkede etkin olmuştur. Akımın ilk örnekleri Horace Walpole’un (1717-97) Gotik üslupta yeniden yaptırdığı evi Strawberry Hille (1747-63, Middlesex) Wyatt’ın William Beckford için inşa ettiği Fonthill Abbey’dir (1796, Wiltshire). Bunu izleyen yıllarda İngiltere’de, başta Cambridge’teki St.John's College ve Windsor Şatosu olmak üzere, ortaçağdan kalma sayısız yapı onarılmış ve aynı üslup anlayışı içinde genişletilmiştir (İnankur, 2008:1333).

Romantik anlayışa mimaride denk düşen Neo-Gotik üslup özellikle İngiltere’de tutulmuştur. Bu üslûbun en güzel örneği de Sir Charles Barry (1795-1860) tarafından 1831’den sonra tamamlanan Londra’daki Parlamento Binası’dır (Beksaç, 2000:82).

Pugin tarzındaki bu Gotik 1850'lerde Yüksek Victoria Dönemi Gotiği'ne dönüşmüştür. Dönemin en güzel örnekleriyse George Edmund (Edward) Street'in (1824-81) Londra'daki Mahkeme Binaları (1871-82), Alfred Waterhouse'un (1830-1905) Manchester Belediye Binası (1868-77) ve Butterfield'in Londra'daki All Saints Kilisesi'dir (1849-59). On dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinin önde gelen sanat eleştirmeni Ruskin'in görüşlerini kuram alanından uygulamaya geçiren W. Morris'se Victoria Dönemi'nin kitle üretimi eşyasının yozluğuna karşı çıkararak ortaçağ esinli yeni bir tasarım anlayışı geliştirmiştir (İnankur, 2008:1333).

Alman mimarlığında da Romantizm Gotik'in canlandırılmasında ifade bulmuştur. Yapımına on sekizinci yüz yılında başlanan ancak tamamlanamayan Köln Katedrali'nin geri kalan bölümüne ait planların bulunması yüzyılın en ilginç arkeolojik rekonstrüksiyon girişimine yol açmıştır. Friedrich Adolph Ahlert (1788-1833), Ernst Friedrich Zwirner (1801-61) ve Richard Voigtel'in (1829-1902) 1824-80 arasında üzerinde çalıştığı katedral Almanya'nın ve Alman ulusçuluğunun bir simgesi haline gelmiştir. Bunu izleyen yıllarda ülkenin hemen her yanında Yeni Gotik üslupta kiliseler ve kamu yapıtları inşa edilmeye başlanmıştır (İnankur, 2008:1333).

On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında ortaçağ üslubu, romantik anlayışla bir tutulmuştur. Gotik üslubun günlük olağan proje üretiminin içinde yer almasını sağlayan deney Sens ve Rouen katedralleri gibi ortaçağ yapılarının onarımı (Onarım ve Koruma) olmuştur. Bu onarım çalışmalarında projeciler ortaçağ biçimleriyle çağdaş yapım yöntemleri arasındaki ilişki sorununu ele almak zorunda kalmış ve elde ettikleri bilgileri 1830'dan sonra yavaş yavaş yeni yapı projelerinde de kullanmaya başlamışlardır. Böylece Gotik üslup birçok özel evde, kamu yapısında ve dinsel yapıda uygulanmıştır. Bunların arasında en ilginçlerinden biri Franz Christian Gau'nun (1790-1854) Paris'te on dördüncü yüzyıl Fransız Gotiği üslubunda inşa ettiği S. Clothilde Kilisesi'dir (1846-57) (İnankur, 2008:1333).

On dokuzuncu yüzyıl içinde, Romantizm terimi, ilk kez sanatı, felsefeyi, politikayı ve hatta temel bilimleri kapsayacak şekilde gelişen bir tarzı açıklamak için kullanılmaya başlamıştır. Fransa'da ortaya çıktıktan sonra, farklı zamanlarda Fransa, İngiltere, Almanya başta olmak üzere Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve Amerika'da gelişmiştir. Romantik olarak adlandırılan sanatçılar arasında hiçbir zaman tam bir

uyum ve tutarlılık görülmesi de, sanatçıların kişisel hislerini ifade etme arayışları ve modern olgularla yeni gelişmeler karşısında duydukları şüpheyi açıkça gösterme istekleri sonucunda, her daim biçim ve dengeden çok duygulara ve onların dışavurumuna odaklanmışlardır. Romantik sanatçılar, farklı disiplinlerden fikirler alıp teknik yenilikler üzerinde deneyler yaparak geçmişe ait geleneklerle bağlarını çarpıcı bir şekilde koparırlar ve genellikle görsel olarak çarpıcı, cesur ve kişisel eserler üretirler (Hodge, 2016:58,59).

Avrupa'da Fransız Devrimi'nin ardından, derin bir toplumsal dönüşüm meydana gelmiştir. Avrupa, krizlerle, devrimlerle ve savaşlarla sarsılmaktadır. 1815'de Napolyon savaşlarından sonra yapılan Viyana Kongresi'nde haritada değişiklikler yapmak gündeme gelmiştir. Devrimin "Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik" ilkelerine bağlanan umutların gerçekleşmeyeceği yavaş yavaş anlaşılmış; devrimi izleyen bu hareketli 25 yıl içinde, insanların kafalarına yine de yepyeni düşünceler ve yeni anlayışlar yerleşmiştir. Aydınlanmadan bu yana insanlığın yeni ideallerini oluşturan ve sanatta Neo-Klasisizm ile kendini göstermiş olan ilkeler; bireye atfedilen öncelik, insanın bağımsız ama toplumsal sorumluluğunu da unutmadan yaşaması gerektiği gibi düşünceler akıllardan hiç silinmeyecektir. Sanatta "ben", yani insanın öznel duyguları ön plana geçer. Neo- Klasiklerin dünyayı kavramaya çalıştıkları o serinkanlı, akılcı bakış açısının karşısında şimdi duygu ve duygudan doğan bireysel bir hayal gücü vardır. Klasisizmin biçimciliği (formalizm), kontrollü yapısı ve entelektüel disiplini reddedilir. Sanatçının yeni hocasının adı "öznel duygu alemi" ve sezgidir. Böylece on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya yeni bir üslup çıkar. Her biri ulusal karakterden kaynaklanan bu resim tarzları "Romantizm" ana başlığı altında toplamıştır. Resimlerinde ölümlü hayatın insana verdiği acıları, yalnızlığı ve doğa özlemini işleyen Alman romantikleri hareketin öncüleri olmuştur. Bir süre sonra İngiliz ve Fransız resminde de romantik eğilimler görülmeye başlar (Krausse, 2005:56).

Almanya'daki sanatçı kuşağı, yaşanan toplumsal krizlere kendi iç dünyalarına geri çekilerek, duygularına sığınarak tepki verdiler. Çok uzak bir geçmişte kalan günlere, örneğin Ortaçağ'a karşı derin bir özlem duyuyor, o zamanlar insanların kendileriyle ve dünyayla barışık yaşadığını düşünüyorlardı. Asıl mesleği mimarlık olan Karl Friedrich Schinkel'in "Su Kenarındaki Gotik Katedral" (Resim 1) adlı resmi,

işte böyle bir tarihsel ve nostaljik yansımadır. Aynı şekilde "Nazarenler" adıyla anılan Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsfeld ve Franz Pforr da İtalya'daki Erken Rönesans ve Almanya'daki Dürer devrinin resmini örnek alıyorlardır. Sanatçılar geçmiş kültür devirlerine nostaljik bir özlem duyarken bir bakıma Klasisizmle akrabalık içinde olduklarını farketmezler. Tarihselcilikleriyle Klasisizmin akılcı tutumunu eleştirdikleri de söylenebilir (Krausse, 2005:56).



Resim 1.: Karl Friedrich Schinkel, Su Kenarındaki Gotik Katedral, Berlin, 1813.

Romantik hareket, "yaratıcı hayal gücü"nü bütün sanatların motoru ilan eden edebiyatçılar ve felsefeciler tarafından başlatılıp yaygınlaştırılmıştır. Aydınlanmanın rasyonalizmine şiddetle karşı çıkan Schelling, Fichte, Tieck ve Schlegel gibi düşünürlerin fikirlerinin ressamalara da sıçraması zaten sadece bir an meselesidir. "Dünyayı bir bütün olarak kavramak" isteyen romantiklerin amaçları arasında zaten geleneksel sanat dalları arasındaki sınırların aşılması ve bütünlüklü tek bir sanat eseri yaratılması gibi konular vardır. Schlegel, dünyanın "bir matematik problemi" olmadığını, salt akılla kavranması mümkün olmayan bir sürü sırla ve gizemle dolu olduğunu söylüyordur. Dünya, yalnızca duygu alemimize hitap eden bir yaşantılar bütünü olarak ele alınmıştır. O nedenle Romantikler sezgilere, hayal gücüne ve yaratıcılık yeteneğine her şeyden çok önem verdiler. Alman Romantizminin en önemli

ressamı Caspar David Friedrich'in formüle ettiği gibi, sanat eseri artık "iç sesimizin bir ifadesi" haline gelmişti. Ama bu yeni öncelikler, doğayı incelemenin ihmal edilmesi anlamına da gelmiyordur. Tersine, Romantikler, ressamlığın zanaat kısmı söz konusu olduğunda akademik geleneklere bağlı kalmışlardır (Krausse, 2005:57).

Romantik resmin en etkin olduğu yer Almanya'dır. Nazarenler'in öncülüğünde Rafael Öncesi devre dönmeyi amaçlayan yeni anlayış bir taraftan da Alman resminin kendi köklerine Dürer ve çağdaşları tarafından temsil edilen örneklerle, Alman masalları, Almanya manzaraları gibi milli temalara yönelmiştir. Alman Romantik resminin en önemli ismi Caspar David Friedrich (1774-1840) önemli bir manzara ressamıdır. Esrarlı ve mistik doğa görüntülerinin yansıdığı eserlerinde sanatçı gerçek doğa görüntülerini kendi duyum ve hissiyatıyla çarpıcı bir biçimde ifade etmiştir. En önemli eserlerinden biri olan 1807 tarihli "Dağdaki Haç" (Resim 2) doğanın 6 ressamın duyumu ve dini hisleriyle ifade edilmiştir (Beksaç, 2000:82).



Resim 2.: Caspar David Friedrich, Dağdaki Haç, 1807.

1817 yılında Karlsbad'da alınan kararlar Avrupa'da restorasyon, yani eski düzenin yeniden tesis dönemini başlatır. "Demogog Takibi" adı verilen, özgürlükçü

düşünce sahiplerinin izlendiği baskıcı bir devredir. Almanya'da romantizmin heyecanı yerini hayal kırıklığına ve teslimiyet duygusuna bırakır. Alman Romantizminin ulusal değişim ve birlik hayalleri boşa çıkmış, politik katılım imkanları hayli kısıtlandığından vatandaşlar evlerine çekilmişlerdir. 1815 ile 1848 arasındaki bu dönem güzel sanatlarda, mimaride ve zanaatta Biedermeier olarak adlandırılmıştır (Almanca'da "zararsız vatandaş"). Biedermeier'in en önemli ressamı Carl Spitzweg'dir. Moritz von Schwind ve Ludwig Richter'in de isimlerini anmak gerekir (Krausse, 2005:59).

Spitzweg, evlerdeki basit aile hayatından motifler kullanır, nükteli, esprili ve bir öykü anlatan resimler yapar. Fakat Almanya'da 1848'deki ünlü Mart Devrimi, görünürdeki huzur ve asayiş havasının ardında nasıl gerici mutlakiyet rejimine karşı muazzam bir öfke ve politik tepki biriktiğini gösterdiyse, Spitzweg'in o dönemde yaptığı zararsız, neşeli ve huzurlu resimlerin ardında da çok daha derin bir anlam yatmaktadır (Krausse, 2005:59).

Carl Spitzweg "Yoksul Şair" (Resim 3) orta sınıf "zararsız vatandaş"ı bir tür "ev hali"yle, gündelik koşturmacası içinde betimlediği resimlerinde aslında Almanlara ayna tutar (Krausse, 2005:59).



Resim 3.: Carl Spitzweg, Yoksul Şair, Berlin, 1839.

Almanya'daki gibi Fransa'da da kurtuluş savaşlarını mutlakıyetçi rejimin yeniden tesis edildiği bir restorasyon dönemi izlenmiştir. Napolyon'un namı ve şanı 1814-15'te artık tarih olmuştur. Napolyon Waterloo'da yenilgiye uğradıktan sonra tahtından indirilmiş, İngilizlerin tutsağı olarak St. Helena'ya sürgüne gönderilmiştir. Devrim yıllarında idam edilen eski kralın kardeşlerinden XVIII. Louis tahta çıkar. Cumhuriyet yıkılıp yeniden monarşiye geçilir. Devrimin birçok kazanımı geriye çevrilir, aristokratlar eski nüfuzlu konumlarına geri dönerler (Krausse, 2005:60).

Fransız Devrimi'nin anavatanında Romantizm akımı, bu koşullar altında yaygınlık kazanmıştır. Jacques Louis David ve akademili otoriteler resim alanında söz sahibi iken, Napolyon'un düşüşü onların da nüfuzunu kırar. Fransa'da Romantizm kendini özellikle konu seçiminde göstermiştir. Ülkede iktidarı yeniden ele geçirmiş olan "bakkal kılıklı adamlar"a tepki duyan genç ressamlar resimlerinde rengarenk maceralara ve uzak, egzotik ülkelere sığınır (Krausse, 2005:60).

Bu iki ülkenin Romantizmi, birbirlerinden tamamen farklı bir anlayış göstermiştir. İngiliz Romantizmi de Alman Romantizminden ayrılır. Ancak İngiliz ve Alman romantik eserleri manzara ile ilgilidirler. Turner ve C. D. Friedrich'te görüldüğü üzere, manzara resminde bir uzak diyarlar özlemi, ortak duygu vardır. Fransa'da klasisist peyzaj, egemen bir görüş olarak devam etmektedir. Fransız Romantizmi, David ve Ingres'in kuru akademizmine bir protesto olarak görünür. Fransız Romantizmi'nde, neşe, heyecan, yabancı egzotizmi, yanan bir renkçilik, bariz özellikler olmaktadır (Turani, 2003:503).

Fransız Romantizminde barok özellikler devam etmektedir ve Yeni Barok sözcüğü, bu anlayış biçimini daha iyi nitilemektedir. Napolyon savaşları, 1830'da işgal edilen Cezayir'in yabancı dünyası, Türk savaşları, hamamları, hayat, Fransız romantik ressamlarının konuları olmuştur. Soğuk renkler ve katı biçimler, Alman romantik ressamlarında değerlendirilen; Fransız romantik ressamları sıcak, parlak renkleri ve renkle biçimlendirilmiş, yumuşak formları tercih etmişlerdir. Alman romantiklerinde hem egzotizm hem de, yabancı ülke özlemi vardır (Turani, 2003:504).

Neo-Klasik anlayışın önemli bir yer edindiği Fransa'da Romantik Resim Almanya'dakinden farklı bir özellik göstermektedir. Almanlara göre renklere öncelik veren Fransız ressamlar toplumsal konular ve insan unsuruna daha çok önem

vermişlerdir. Bunda Fransa'nın on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başında geçirdiği tarihsel deneyimlerin de önemli bir rolü vardır. Fransız Romantizmi'nin en önemli ismi, aynı zamanda dünya sanat tarihinin en önemli sanatçılarından biri olan Eugene Delacroix (1798-1863) önemli bir renk ve anlatım ustası olarak gelecek kuşaklar üzerinde derin izler bırakan bir üslûbun sahibidir. Romantik duyumu çok güzel aksettiren yapıtlarındaki hareket ve renklerin canlılığıyla sağlanan direkt etki göz alıcıdır (Beksaç, 2000:83).

Eugene Delacroix'nın en tanınmış eseri olan "Halka Önderlik Eden Hürriyet" (Resim 4), "Barikat" veya "28 Temmuz 1830", 1830'da yapılmıştır. Toplumsal ve politik sanatın en önemli örneklerinden biridir. Bir elinde Fransız bayrağı, diğerinde süngü tutan kadınla sembolize edilen hürriyet ve değişik halk kesimleri ilginç bir düzenlemeyle bir araya getirilmiştir (Beksaç, 2000:83).



Resim 4.; Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Hürriyet, Paris, 1830.

Fransız romantik resminin öncüsü ve Eugene Delacroix'dan sonraki en önemli temsilcisi Theodore Géricault'dur; "Medusa'nın Salı" (Resim 5) resmi, 1820 yılında Paris salonlarında büyük bir skandala yol açar. Bir dehşet anı o zamana kadar hiç

kimse tarafından bu denli sahici ve ürkütücü biçimde resmedilmemiştir. Resim, gerçekten yaşanmış bir deniz faciasını konu aldığı için insanlar üzerinde daha da büyük bir şok etkisi yaratır. Onun resimde etkiyi azamiye çıkartma amacı, akademik Neo-Klasisizmin hesaplı, entellektüel resmiyle tam bir tezat oluşturur. Heyecanlı bir mizaca sahip olan Géricault, klasisist ressamların tiyatro dekorunu andıran resimlerinden hoşlanmayacaktır. O hareketin ve insanı harekete geçiren duyguların ressamıdır. Figürlerine kazandırdığı üç boyutluluk ve tüm resmi en son karesine kadar doldurarak yarattığı muazzam etki Michelangelo'yu hatırlamaktadır. Resmin etkisi, kazazedelerin son umutla sığındıkları salın taşıdığı sembolik anlamdan da kaynaklanır. Kazanın ardından sala çıkmak, Romantizmin repertuvarına çok uygun düşen geniş anlamı bir metafordur. Resimdeki dolaysız gerçekçi üslup bu sembolik anlamlarla birleşerek Rubens ve Velazquez gibi Barok ressamların eserlerinde de görülen Patos'u yaratır. Géricault bu iki ressamı sıklıkla kopya etmiştir (Krausse, 2005:60).



Resim 5.: Theodore Géricault, Medusa'nın Salı, Paris, 1819.

"Resim yapmak hissetmenin farklı bir biçimidir" diyen John Constable manzara resimlerinde doğayı abartılı biçimde idealize eden geleneksel kompozisyonlara sırt çevirmiştir. Fransızlar Rubens'in izinden gitmiş, İngiliz sanatçılar da doğanın hikmetine aynı gözlerle baktıklarını düşündükleri Hollandalı Barok ressamı örnek almışlardır. Hayranlıkla izledikleri bir başka ressam da uyumlu

ve biraz da "esrik" manzara resimleriyle tanınan Fransız sanatçı Claude Lorrain'dir. Constable'in sanatında, duygulara teslimiyet ve derin bir doğa aşkı ile 1820'lerde gökyüzü ve bulut oluşumları üzerine yapılan bilimsel çalışmaların önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Doğada yaptığı keskin gözlemler ressamı gitgide desenden uzaklaştırmıştır. Geç dönem resimleri, birleştiklerinde bir motif oluşturan serbest çalışılmış renklerden oluşur. Amacının "bir manzarayı renklere özel önem vererek, olduğu gibi, saf ve çarpıtmadan yansıtmak" olduğunu söylemiştir (Krausse, 2005:63).

İngiltere'nin en önemli manzara ressamlarının başında gelen John Constable (1776-1837) tamamen yaşadığı çevrenin doğal görüntülerine ve İngiltere kırsal çevrelerine büyük bir sevgiyle yaklaşmıştır. Doğanın değişen anlık görüntüleriyle göğün ve kırların görsel şirini aktaran Constable ışık ve renk kullanımına getirdiği yeniliklerle canlı bir doğayı ele almış ve bunu çok iyi bir biçimde seyirciye aktarmayı başarmıştır. 1824'te Paris Salonu'nda sergilenmesiyle büyük beğeni kazanan ve ressamına en büyük ödül kazandıran "Saman Arabası" (Resim 6) veya "Arabının Dereyi Geçışı" Avrupa Resim tarihinin en güzel ve önemli eserlerinden biri olup, esasında 1821 tarihinde yapılmıştır. Gainsborough tarafından önemli bir hamle yapma olanağı bulan İngiliz Manzara Resmi'nin en önemli çıkışlarından birini oluşturan bu eser, aynı zamanda gelecek kuşaklar üzerinde çok derin etkiler yapmış Fransız manzara resmini, gerçekçileri ve özellikle de Empresyonizme giden yolda önemli bir aşama teşkil etmiştir. Olağan bir kır manzarası olan eser ağaçlık, küçük değirmen, kir ve bulutlu göğüyle son derece doğal ve samimi bir görüntü teşkil etmektedir. Ama ışık ve renklerin kullanılışı kadar tabiatın ifade ediliş biçimi yepyeni bir tavrı sergilemektedir (Beksaç, 2000:84).



Resim 6.: John Constable, Saman Arabası, Londra, 1821.

Renge bağımsızlığını tanıyan bir başka ressam da William Turner'dır. Romantizmin ikinci büyük ressamı Turner için doğa gözlemleri, kendi resim dünyasını gerçekleştirmenin aracıdır. Turner doğadan aldığı izlenimi olabildiğince gerçekçi bir biçimde yansıtmaya telaşında değildir. Doğanın resimsel karşılığını arıyordur. Başka bir deyişle, doğayı sanatın araçlarıyla taklit etmeye çalışıyordu. Resimlerinin atmosferini motiflerinden çok, onları resmetme tarzı belirler. Renklerin yarattığı etkiye Delacroix'dan bile fazla önem vermiştir. Resimlerinin çoğunda boya tuvale hızlı fırça darbeleriyle sürülmüştür; boyanın çok hafif sürüldüğü "alla prima" üslubunun yanında kalın, kaba boya katmanlarına, ince nüanslı geçişlerin yanında keskin açık-koyu kontrastlara rastlarız. İzleyici resmin motiflerini bu renk ve malzeme kargaşasına ancak bir süre baktıktan sonra ayırdedebilir (Krausse, 2005:63).

Turner, mesleğine topograf olarak başlamış ve daha yirmi yaşındayken tanınmış bir manzara ressamı olmuştur. Doğup büyüdüğü yerleri gezmekten hoşlanan bu sanatçının, yıllar boyunca sürdürdüğü gezilerinden kara kalem, suluboya, sayısız taslaklar yapmıştır. Bu taslakları olduğu gibi tuale aktarmaz, resim yaparken onlarla sadece anılarını tazeler. Atölyesinde yaptığı büyük yağlı boya resimler, doğa taklidi

olmaktan çıkar, gerçek bir sanat yaratması haline dönüşür. Doğa güçlerinin dinamizmi karşısında duyulan coşku, Turner'in sanatının çıkış noktası olmuştur. Sanatında bize duyurmak istediği yerle göğün birbirine karıştığı fırtına resimlerinde görüldüğü gibi bu coşkudur. Bu yüzden resimleri, Alman ressamlarının durgun manzaralarının aksine hareket içindedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1983:145).

William Turner, “Denizde Kar Fırtınası” (Resim 7) resminde rüzgâr ve tipi gibi doğa olaylarını somut biçimlerle anlatmak yerine onları resmin diline tercüme etmeyi yeğlemiştir. Ressam yansıtmaktan çok yaratmakla ilgilenir; derdi bir duyguyu, deneyimi görselleştirmektir. Bu yüzden konu ettiği nesnenin somut olarak tanınıp tanınmaması onu pek de ilgilendirmez. Turner bu nedenle modern soyut resmin önemli öncüllerinden biri sayılır (Krausse, 2005:63).



Resim 7.: William Turner, Denizde Kar Fırtınası, Londra,1844.

Romantik resim sanatının en yetkin örneklerinin İngiltere, Almanya ve Fransa'da gerçekleştirilmesine karşın, akım doruk noktalarından birine İspanya'da, Goya'nın sanatında ulaşmıştır. Başlangıçta Tiepolo ya da Fragonard'ın Rokoko geleneğine bağlı olan Goya, bir yandan çektiği kişisel acılara, öte yandan ülkesinin durumuna bağlı olarak zamanla içine kapanmış ve üslubunu değiştirmiştir. Sanatçı başlangıçtaki canlı Rokoko resimleri yerine Napoléon ordularıyla iç savaşın

paramparça ettiği ülkesinin yaşamına ilişkin etkileyici tablolar yapmıştır (İnankur, 2008:1334).



Resim 8.: Francisco De Goya, Kral IV. Carlos ve Ailesi, 1800-1801.

Goya'nın ışıltılı ve parlak renklerle dolu mutlu yaşam sahneleri zamanla daha koyu renklere ve hüzünlü bir romantik atmosferin daha solgun ışıklarına bürünmüştür. Yaşadığı toplumsal olayların, savaşların ve yaşam zorluklarının hüzünlü duygumunu yansıtan bu eserler tam bir trajedi ve korku atmosferiyle, zaman zaman da şiddet ve hırsla doludur. Çok yönlü bir faaliyeti olan sanatçının gravürleri de yağlı boya çalışmaları kadar ünlü olup, önemli sayıda eserle temsil edilmektedir. Aynı zamanda önemli bir portre ressamı olan Goya'nın eski gelenekle bağlarını kopartmamakla beraber önemli bir değişimi gösteren 1800 tarihli eseri "Kral IV. Carlos ve Ailesi" (Resim 8) büyük boyutlu bir grup portresidir. Velazquez'in "Nedimeler veya Kral IV. Felipe'nin Ailesi" adıyla tanınan meşhur tablosunun geleneğini takip eden ve bu eseri yeniden yorumlayan ilginç bir çalışmadır. Kraliyet ailesinin gölgesinde kalmakla

beraber ressamın bizzat kendisi de tualı başında çalışırken tabloda yer almaktadır (Beksaç, 2000:82).

Fransa'daki Romantik akımın en önemli öncülerinden olan yazar Mae De Stael, resmi Hıristiyan, heykeli ise pagan sanatı olarak nitelendirmiş, Thèophile Gautier romantik düşünceyi yansıtmaya en az uygun sanatın heykel olduğunu ve bu sanatın son biçimini antikiteden aldığını ileri sürmüştür. Heykelin Romantizme uygun olmadığı yolundaki bu görüşlerin yanı sıra, on dokuzuncu yüzyıl resmine o denli güç katan teknik gelişmeler heykel alanında Auguste Rodin (1840-1917) ile etkin olabilmiş ve o döneme değin kullanılan geleneksel malzemelerle Romantizmin özellikleri yeterince yansıtılamamıştır (İnankur, 1997:45).

Romantik dönemde İngiliz heykelticilerinin Yeni-Klasik geleneğe bağlı kalmalarına karşın, Almanya'da Gottfried Schadow (1764-1850) ve Ernst Rietschel (1804- 61) gibi birkaç sanatçı Akademiizm'den bağımsız özgün yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Romantik heykel sanatına en büyük katkıda bulunan Fransa'daysa François Rude (1784-1855), Jean Bernard Du Seigneur (1808-66) ve Antoine Auguste Préault (1809-79) gibi sanatçılar yazınsal çağrışımları bol, geçmişin ve Fransız tarihinin önemli bir yer tuttuğu heykeller yapmışlardır. Bu dönemin en başarılı heykelticilerinden biri olan Antoine Barye'ye (1796-1875) vahşi hayvanları ölümcül bir savaşım içinde betimlediği yapıtlarıyla tanınmıştır (İnankur, 2008:1334).

On dokuzuncu yüzyıl heykel üretimi açısından son derecede etkin bir dönem olmuştur. Krallar, büyük devlet adamları, yazarlar ya da siyasal olaylar anısına yapılan kamu anıtlarının yanı sıra mezar heykelleri, park ve meydanlardaki dekoratif nitelikli heykeller de giderek artmış, ayrıca ticari ya da yarı ticari amaçlarla binlerce dekoratif heykel üretilmiş, bunlarda hemen her türlü esin kaynağından yararlanılmış, Watteau çobanlarından romantik Osmanlı figürlerine, klasik çıplaklardan ortaçağ şövalyelerine kadar hemen her tip heykel yapılmıştır. Bu arada Sanayi Devrimi de heykel konusundaki tüm talepleri karşılayacak ucuz malzemeye olanak sağlamış, maden ya da alçı kalıp alınarak konutlarda da kullanılmak üzere daha çok heykel üretilmiştir. Sadece soylular ve kültürlü sanatseverler değil fakat burjuvalar da evleri için heykel ısmarlayabiliyor, heykel satın alamayacak durumda olsalar bile yaşadıkları şehirlerin meydanlarının, parklarının ya da bina cephelerinin heykellerle bezenmesini teşvik

ediyor ve bunun için maddi destek veriyorlardır. Çünkü bu onlar açısından artık bir kültür göstergesi olmuştur (İnankur, 1997:47).

Romantik sanatçıların çoğu, endüstrileşmeye ve her alanda artan makineleşmeye karşıydı. Bu gelişmelere zıt olarak ve belki de onları protesto etmek için, çoğu sanatçı, insan doğasını inceleyen temaları, halk masallarını, ortaçağa ait, egzotik uzak, gizemli ve doğaüstü konuları resmetti. Bazıları, aşk hikâyeleri ve dramatik trajediler gibi duygusal konuları benimsemiştir. Eserleri öznel, tutkulu, hayali, dışavurumcu ve içgüdüselidir. Duyguya mantıktan, sezgiye akıldan daha fazla değer verdiler. Toplumsal görgü çerçevesinde genellikle bastırılan ıstıraplı duygular dışı vurularak mantık ve akılcılık terk edildi. Romantizm, cesur ve cürekâr, dışavurumcu ve yaratıcıdır. Coşkunsu duygular, sanatçılar tarafından ortaya konuluyor ve eserlerin izleyicileri tarafından hissediliyordur. Sanatçıların hislerinin bu kadar önem kazanıp açık ve güçlü bir şekilde ortaya konduğu, spontan ifadenin ve doğallığın bu kadar pozitif bir özellik olarak benimsendiği başka bir sanatsal dönem daha önce olmamıştır (Hodge, 2016:58).

Baudelaire bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Bazıları sadece konu seçimlerine özen gösterdi; konularının gerektirdiği mizaca sahip değillerdi. Bazılarıysa, hala Katolik bir toplumun varlığına inandıkları için, eserlerinde Katolikliğe yansıtmaya uğraştı. Kendini romantik diye isimlendirip gözlerini sistemli olarak geçmişe dikmek, kendisiyle çelişme anlamına gelir. Başka bir grup da, romantizm adı altında, Greklere ve Romalılara hakaret etti. İnsan, kendisi romantikse, romantik Romalılar ve Grekler yaratabilir. Sanatta hakikat ve yerel renk de pek çoğunu yanlış yola sevk etti. Gerçekçilik o büyük savaştan çok önce de var olmuştu; Zaten Raoul Rochette'e uygun gelecek bir trajedi yazmak veya bir tablo yapmak isterseniz, Raoul Rochette'ten daha bilgili biri çıkıp sizin eserinizi çürütebilir (Baudelaire, 2007:96).

Romantiklerin geçmişe duydukları özlem, onları eski kültürlerin peşinde gitmeye sürüklüyordu. Yunan hayranlığı bu dönemde coşkuya, Lord Byron'u ölüme sürükleyecek olan bir tutkuya dönüşür. Geçmişin büyüüne Batı, hiç bir dönemde kendisini böylesine kaptırmamıştı (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1983:146).

Bu özlem, sanatçıların pek çoğunu günün olaylarından uzaklaştırıyordu. Fakat Fransız devriminden sonra, özgürlük ve yurtseverlik duyguları öylesine alevlenmiştir

ki, kimi sanatçıda yakın tarihe ve günün olaylarına karşı da bir duyarlılık uyanıyordu. Bunlar için tarih, kendi duygularına güç katan bir kaynak olmuştur (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1983:146).

2.1.3. Sanatta Nostalji

Zaman üzerinde düşünen düşünürlerden Henri Bergson, insanda iki temel alışkanlık olduğunu söyler; Zekâ ve içgüdü. Zekâ bize dünyayı madde düzeyinde parçalayıp sonra yeniden kurmaya yardımcı olur. Zaman'ı da bir mekân olarak ele alıp bölümleyerek maddenin ve onun ilişkilerinin var olduğu bir çizgiye indirger. Fakat hayatın kavranmasında içgüdülerinde payı vardır. Zekâ ile kurduğumuz somutlama, bir şeyi bilgi edinme düzeyinin ötesinde öğrenmeye yetmeyince gerekli sıçramayı sağlamak üzere zekâ ile içgüdünün birlikteliğine başvurulur. Bergson, bunu 'sezgi' olarak nitelendirmiştir. Zekâ, indirgenmiş zamanının ötesine geçmek için, "durée/süre"de algılamak ve tek aracı ise bellek'le mümkündür. Bellekte zekâ ile anlamlandırdığımız zaman kaybolur, gerçekte bir akış, bir oluş olan hayat 'hatırlama' ediminde somutlanır. Bellek zekânın bölümlendiği zamanı tanımaz; zamanın gerçek anlamıyla kavrandığı yer bellektir (Özgüven, 1982:6).

Bergson akli unsurla sezgisel unsura gereken yeri verip belleği yaratıcı bir hatırlamanın emrine koşarken yapay bir akıldışılık sorununu da gündeme getirdiği için önemlidir. Çünkü yirminci yüzyıl akılcılığının önyargılarından biri geçmişini anma ediminin akılcı olmadığı, hayatın durmadan kendisine doğru yol aldığı varsayılan "gelecek"i dışladığı, giderek geçmişini özlemenin sağlıklı bir tutku olduğu yolundaki mitos'tur. Geçmişini de bütün boyutlarıyla kavrayıp özümleyemeyen bir aklın geleceği ne ölçüde sağlıklı yorumlayabileceği bir yana, geçmişini özlemenin kültürel bir gereklilik olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır (Özgüven, 1982:6).

Geçmişini özlemenin tarihi bir gereklilik olarak ilk ortaya çıkışı Romantik Çağ'da olmuştur. Byron, Keats, Nerval gibi şair ve yazarlar, Beethoven ve Wagner gibi besteciler, David Friedrich gibi ressamalar, Bavyera Kralı II. Ludwig gibi romantik karakterler içinde yaşadıkları toplumsal ortamda on sekizinci yüzyıl akılcılığına bir tepki olarak Ortaçağ'a, Antik Çağ'a, Hıristiyanlığın birleştiriciliğine ve Gotik sanatına bilinçli bir özlem duymuşlardır. Geçmişini duyulan özlemin adı konmuş bir tavır, yani "nostalji" kılığında gerçekleşir. Nostalji, bireylerin geçmişini hatırlamalarının ötesinde

bir "geçmiş hatırlama ihtiyacı" olarak belirir. Romantik Çağ nostalgjinin kendine özgü başka bir niteliğini de yedeğinde getirmiştir; nostalji sadece geçmiş özmek değil, yitirilmiş bir zaman parçasına yeniden kavuşmak, o zaman parçasını yaşanan anda yeniden kurmak özlemiyle de ilgilidir. Romantik Çağ'ı izleyen nostalgjik eğilimlerin Sembolizm'in, Art Nouveau'nun "dekadan"ca bir çağrışım taşıdığı, ölümü, ürkünç olanı konu edindiği giderek yeni bir politik karabasanın anlatımı olan dışavurumculuğa yol açtığı bir gerçektir. "Dekadan'ca tavrı paylaşan Proust'un yirminci yüzyılın başına rastlayan büyük eseri "A la recherche du temps perdu/ Kaybedilmiş Zamanı Ararken", nostalgjinin Bergson'cu anlamıyla sanat eserine dönüştürüldüğü ilk örnektir. Belleğin zamanı ölümsüzleştirme çabasını destanlaştıran Proust, nostalgjinin ana öğelerini eserinde toplar. Bu eser özünde sadece bilinçli geçmişe özmek değil geçmişe çıkarılan bir çağrıyı da taşır. (Özgüven, 1982:6,7).

"Nostalji" kelimesi 1688'de İsviçreli hekim Johannes Hofer tarafından icat edilmiştir ve tam olarak "eve dönüş özmek" anlamındadır. Uzakta kalmış bir yere olan geri dönme arzusu, bununla birlikte kaybolan zaman kavramı nadir görülen bir durumdur ve bu yüzden on yedinci yüzyıl otoriteleri bu durumu yıkıcı olarak tanımlanmıştır. Kayıt altına alınan ilk nostalgjikler Fransız ordusunda bulunan Alp dağlarındaki köylere dönmek isteyen İsviçreli paralı askerlerdir. Doktor Hofer, nostalgjinin hayat enerjisini tüketip, iştahsızlığa, mide bulantısı ve kusmaya neden olup, ani kalp durmalarına ve hatta intihara yol açtığına inanmıştır. Ayrıca nostalji hastalığından mustarip olanların gaipten sesler duyduklarını ve hayalet gördüklerini de raporlamıştır. Hofer, İsviçreli paralı askerlerin nostalji hastalığını tetikleyen uyarıcının içtikleri "çorbalar ", "köy sütü", duydukları halk ezgileri, özellikle de çobanlar tarafından Alplerdeki otlaklara götürülen sürülere çalınan "köy ezgileri olduğunu düşünür. Hofer alışlagelmiş tedavileri (afyon ve sülük) tavsiye etmiştir, ancak aynı zamanda ordudan bir süre ayrılıp Alplerdeki evlerini ziyaret etmeleri gibi alışılmamış bir çözüm yolu daha önermiştir. Nostalji daha sonra, on sekizinci yüzyıldaki savaşlar yüzünden evlerinden uzaklaşmış diğer Avrupalı askerleri ve denizcileri de hasta etmiştir. Görünürde uzak bölgelere seyahat etmeye ve kolonileşmeye alışık olan Britanyalılar, bu durumdan daha az etkilenmiştir. Ancak, Amerikan İç Savaşı sırasında çiftliklerde yetişmiş genç askerler memleketlerine dönüş hasreti çekip bunalıma girdiklerinde, Theodore Calhoun gibi subaylar onlara zorbalık

yaparak ve "erkeksi" marşlar söyleyerek utandırmaya çalışmış ve mümkün olduğunca evlerini de ziyaret etmelerine izin vermişlerdir (Cross, 2018:14,15).

Başlangıçta nostalji, yerinden edilmiş birkaç insan için bir "sorundur." Bu durum on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru değişmeye başlamıştır. Zaman hızla akıp giderken hem politik hem de ekonomik devrimler hayatın akışında ciddi aksaklıklara neden olur. Bu nedenle eski aristokrasi, Fransız Devrimi'nden sonra Eski Rejim için nostaljik hâle gelmiştir. Daha sonra, Konfederasyon askerleri iç savaştan sonra güneydeki evlerini özlemiştir. Sovyetler Birliği'nin Stalinist dönemini romantikçe anımsayan Ruslar vardı. Çoğu insan "çağdaş" ve geleneksel yönetim şekilleri arasındaki bölünmeden önce nostaljik bir hâle gelemezdi (Cross, 2018:15).

Nostalji ayrıca teknoloji ve ekonomideki değişikliklerle daha da karmaşık ve anlaşılabilen bir hal almıştır. Bu gelişmeler, uzak yerlere seyahat etme imkânı sağlarken zaman tanımına da yeni anlamlar getirir. 1830'lu ve 1840'lı yıllara gelindiğinde, demiryolları ve elektrik telgrafları zaman ve mekânı ortadan kaldırmıştır, bu durum Avrupalılar için eşi benzeri görülmemiş köklü değişikliklere yol açmıştır. Yaklaşık elli yıl önce buharla çalışan makineler şimdiden olağanüstü bir hızda üretim ve düzenin ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır. Her şey daha hızlı ilerlemekte, yeni bir dönem ve yeni şeyler getirmektedir. Değişkenlik ve geçicilik kalıcı bir durum hâlini alırken, zaman ve mekân anlaşılması daha zor hâle gelir. Gelişim, beraberinde bir yere ait olmama ve unutkanlık algısı başlatmıştır. On sekizinci yüzyılda Aydınlanma çağının hekimleri, nostalji rahatsızlığının ilerlemenin faydaları karşısında gitgide kaybolacağını düşünmektedir. Fakat, 1800'lü yıllara gelindiğinde nostalji artık evini özleyen askerlerle sınırlı kalmamıştı. Çok sayıda Avrupalı, kaybolan geçmişleri ve geldikleri yerlerin özleminden yakınmaktadır (Cross, 2018:15,16).

Gary Cross bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Rus yazar Svetlana Boym'un belirttiği gibi, modern dünya kaçınılmaz bir tepki olarak geçmişi yok etme arzusuyla onu özel veya ortak mitoloji haline getirip, zamanı bir mekân gibi tekrar ziyaret ederek, insan doğasını rahatsız eden zamanın geri çevrilememesine teslim olmayı reddetti. Modern insan değişimin acımasızlığını keşfetti ve geçmişi bir mülk olarak geri almayı denedi. On sekizinci yüzyılın sonunda ortaya çıkan romantik akım, Aydınlanmanın rasyonel geleceğe olan güvenini reddedip, sanayileşme sonrası ortadan kaybolan köy hayatı için azap çekip

geçmişe olan bu özlemini yüceltti. Bu durumun ilk belirtileri zenginlerin yaptırdığı minyatür Yunan tapınaklarının olduğu pitoresk bahçeleri, göletleri ve içinde su perisi heykelleri bulunduğu yeraltı odalarıydı. Sırasıyla, romantik edebiyatçılar köylü ve zanaatkarların dünyasını övüyordu (Kraliçe Marie Antoinette'in Versailles bahçelerindeki kırsal inziva köşesini düşünün). Amaçları, mevcut makineler dünyası ve aralıksız değişim ile bir kontrast yaratmaktı (Cross, 2018:16).

Hem yenilikçi aydınlanmacılar hem de romantik nostaljikler zamanın tekrar edilemeyeceği ve geri döndürülemez olduğunun farkına varmıştır. Geçmişin dönüp dolaşıp doğal bir biçimde eski haline döneceğine olan eski inanç artık yok olmuştur. Bunun yerine insanlar geçmişin şimdiye göre daha farklı olduğunu kavramıştır. Bunların ritüeller aracılığıyla yeniden yaratılıp canlandırılması, tarihi eserler ve sembollerle simgeleştirilmesi, bazen müzelerde veya meydanlarda sergilenmeleri bazen de dört duvar arasında hayatın yıpratıcı etkilerinden korunmaları gerekiyordu. Tarih sıklıkla vitrinli dolapların ve çekmecelerin bulunduğu salonlarda muhafaza ediliyordu. Tarihi David Lowenthal'ın belirttiği gibi geçmiş adeta yabancı bir ülke hâline gelmiştir, bu yer "köklü mirasların değersiz değerli yaptığı ve artık geçmişe ait eserlerle birlikteliğidir... Miras burada, tarihi kalıntıları atalarımızın erdemlerini kanıtlayan tanıklara dönüştürmeyi amaçlıyordu" ve bu yer gezilip dolaşılabilir hem de muhafaza edilmiş olabilirdi ancak her zaman gerçek dünyadan ayrı tutulacak bir yerdir (Cross, 2018:16,17).

Geçmiş'in farklı yanlarını korumak, görünür kılmak ve algılatmak isteyen nostalji, yabancılaşmayı kendisine varlık nedeni edinmiş modern toplumlarda, hâlâ yitirmedığımız "insan" yanlarımızın yarın'a saklanabilmesi için bir umut olmak ister (Oskay, 1987:28).

Emre Zeytinoğlu (2011:35) bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Nostalji (Svetlana Boym'un da deyişiyle) başlı başına bir dönüşü vurgular ve insanın kendi fantezisiyle bir aşk ilişkisidir; ama bu dönüş yalnızca bir tasavvurdur. Aslında söz konusu aşk, ya "artık olmayan" birine ya da zaten "hiç olmamış" birine karşı duyulmaktadır. Belki de ikisi birdendir: Yani "artık olmayan" birine, "hiç olmamış" birinin tasavvurunu yüklemektir. Demek ki dönüşün düşünüldüğü ya da gerçekleşme sürecine adım atıldığı anda, tasavvurun gelişeceği bir süre ve dönüşün gerçekleşebileceği bir zaman gereklidir. Bir yere ya da bir şeye uzak olmak, bir yer

değiştirmenin kötü duygusudur; aynı anlamda da yitirmedir. Ve demek ki dönüş, hem zaman olarak, hem de yol olarak, öncelikle uzak olmayı gerektirir. Uzak zamanda ve uzak yerde kurulmuş bu aşk ilişkisi, kişinin tam dönüş anında oraya ya da o şeye taşıdığı duygularını oluşturmuştur. Açıkçası tam dönüş anında, kişinin uzak zamanda ve uzak yerde kurduğu duygu dünyası (nostalji), oraya ya da o şeye ulaştığı andaki duygularıyla üst üste gelir. Daha farklı söyleyişle "nostaljinin yeri", ulaşılan yerin ya da şeyin içine taşınmıştır. O dönülmüş olan yer ya da şey, artık bir anlamda da "nostaljinin yeri olur. Başka bir anlamda ise, nostalji tam olarak bir "ev'e (yani anıların kendi zamanına ve yerine: Evine) dönüş arzusudur. Uzak yerin ya da şeyin tasavvuru başka zamanda ve başka yerde oluşuyorsa, demek ki tasavvur edilen yer ya da şey, asıl ulaşılması gereken noktadır. Uzaktaki yaşamın hasret kaldığı noktadır. Tasavvurlar hep daha önce terk edilen noktaya yönelir. Ama şu var: Michael Kammen'e göre de, "nostalji, içinde suçun olmadığı tarihtir." O halde kişi, uzak zamanda ve uzak yerde, bütün suçlarından arınmış ve bu sırada (tasavvurlar yoluyla) orayı ya da o şeyi de arındırmıştır. Bundan böyle dönülen yerin ya da şeyin kendisi ve onun tasavvuru, iki ayrı benlik halinde yaşayacaktır: Ruhsal bir bozukluk gibi....

On dokuzuncu yüzyılda gelişim ilerledikçe kayıp topluluklar için de nostalji oluşmuştur. Hatıralar birçok yere yerleşmiştir. Müze ve anıtlara ek olarak öğrencilerine ulusal tarih ve edebiyat öğreten okullar da buna dâhildir. Nostaljiyi; mirastan, ulusaldan, yerelden, etnik köken ve dinden ayırmak zordur. Birçok milliyetçi ve kimlik bilincini destekleyen grup, soylarının kök zaferlerini ve çoğunlukla yaşadığı zorlukları öğrenip koruma altına alma güdüsündedir. Halka açık tapınaklar ve müzeler; yeni kelimeler, simgeler ve eserler yoluyla kaybolmuş yerleşim yerlerinin, savaş alanlarının veya kiliselerin yerine geçmeyi denemiştir. Fakat eski inancımızı terk ederken, nostalji, bizi etnik, dinsel, kültürel/politik "savaşlar" ile bölen daha güçlü bir konu hâline gelir. Mevcut müzelerin yüzde doksan beşi II. Dünya Savaşı sonrasına aittir. Dünya genelindeki insanlar geçmişten günümüze gelen sanat eserleri vasıtasıyla kimlik arayışındadırlar (Cross, 2018:17).

Geçmişe duyulan özlemin aynı zamanda kişisel eşyalarla hatırlanıp farkına varılan, daha şahsi, özellikle ailevi ikinci bir biçimi vardır. Bunlar bazen el işi yadigârlar veya aile portreleri bazen de hayatlarında bir defa gidebildikleri "hac" ziyaretinden getirdikleri hediyelik eşyalardır. Bunun yanında büyük fuarlar ve hatta

yazlıklardan getirilip sayıları gitgide artan hediyeler de vardır. Bu tür nostalji eylemleri, anıtları yapan heykeltıraşların görkemli jestlerinden daha ailevi ve kişiseldir. Bu eylemleri gerçekleştirenler ailenin mirasını muhafaza etmeye ant içmiş kişilerdir. Ata yadigârları ve portrelerinin korunup sergilenmesi, aristokraziyle bağlantısı uzun süredir devam eden bir uygulamadır ve aristokrasinin eski soy ile otorite taleplerini karşılamaktadır. Yeni ortaya çıkıp fazlaca bulunan "fatih" William'in veya Şarلمان'in soyundan geldiklerini iddia etmeyen on dokuzuncu yüzyıl orta sınıf evleri hakkında hatırlananlar soydan daha çok, var olan veya kişisel olarak hatırlanan ilişkiler hakkında ve daha samimidir. Yeni teknoloji, özellikle kamera (1839), uzak ya da ölen ebeveynleri, zamansız ölen sevilenleri, özellikle de çocuklar ve bebekler ile olan kişisel bağları güçlendirmiştir. Walter Benjamin'e göre, Paris'in yüz yıl önceki burjuva evleri, nostaljiyi belgelendiren fotoğraflar, mobilyalar ve anıların "minyatür bir tiyatrosudur" (Cross, 2018:17,18).



Resim 9.: Fotoğraf: Svetlana Boym, Brodski'nin kitaplığı, Petersburg, 1997.

Joseph Brodski'nin (Resim 9) sürgüne gidişinden sonra arkadaşları ile aile üyeleri arasında paylaştırılmış olan kişisel eşyaları, yakın dönemde başka bir şairin müzesinde kendisine bir ev bulmuştur. 1997'de Svetlana Boym, St. Petersburg'un yeni müzelerinden biri olan Anna Ahmatova'nın evini ziyaret ettiğinde, tuhaf bir geçici sergi bulmuştur. Ferah bir odanın köşesinde Joseph Brodski'nin dalgın yabancı manzaralara baktığı ve arka planda New York gökdelenlerinin görüldüğü renkli, çok büyük bir fotoğrafı vardır. Resmin yanında kitap ve eşyalarla dolu eski bir kitaplık duruyordur. Bu kitaplıkta büyük Rusça-İngilizce, İngilizce-Rusça sözlükler, T. S. Eliot ve John Donne kitapları, Ahmatova ve Auden portreleriyle Brodski'nin anne babasının portresi, renkli Venedik kartpostalları, Puşkin büstü, eski bir geminin bronz heykelciği ve yazı masası hizmeti görebilecek bir satranç tahtası üzerinde duran eski bir şamdan vardır. Gerçekçi şekilde yeniden yaratılmış bu mabedin üzerinde Havana Club'ten Zubrovka'ya kadar çeşitli yabancı sert içkiler ve "altıya yirmi kala"da (baharın alacakaranlık saatinde) durmuş gri renkte mermer bir saat duruyordur. Eşyalar yaratıcı bir düzensizlik içindedir, misafirler için ev sahibi tarafından yeni düzenlemiş gibidir. Küçük kitaplıkta hassas dengeler söz konusudur. Şairin kenar notlarını ararken raftan bir-iki kitap çekip aldığınızda tüm kitaplık inip gelecek gibi duruyordur (Boym, 2009:411,412).

Brodski için kitaplığın ek, pratik bir işlevi vardır. Genç şairin komün dairesinde birlikte yaşadığı ebeveynlerinden kendisini ayırmasına yardımcı oluyordu. Kitaplık bir barikat ve salon dekorasyonu haline gelmiştir. Bu sayede Brodski'nin kendine ait yarım göz bir odası olmuştur. Burası, Brodski'nin sözleriyle, onun sanal olarak genişletilebilir lebensraum'u,¹¹ estetik ve erotik macera mekânı olmuştur. Brodski bu birkaç metrekare alanın onu muhabbetle hatırlayacağına inanıyordu (Boym, 2009:412).

Kitaplık, Brodski'nin çalışma odasının sürgüne gidişinden hemen sonra 1972'de arkadaşları tarafından çekilen bir fotoğrafından yararlanarak yeniden yaratılmıştır. Şairin özel eşyalarının bir göç sergisine döndüğünü, ev gibi kitaplığının artık kalıcı bir eve sahip olmadığını gösteriyordu. Bir zamanlar "Ahmatova'nın

¹¹ Alm. Yaşam alanı, habitat.

öksüzü" diye adlandırılan Brodski, Ahmatova'nın ferah komün dairesinde ölümünden sonra bir kiracı haline gelmiştir (Boym, 2009:412,413).

Brodski'nin taşınmış kitaplığındaki kişisel eşyalar bir detektiflik hikâyesindeki ipuçları gibi görünüyordur. Venedik sandalından Auden'ın portresine kadar eşyaların her biri gelecekteki yolculuğun habercisidir. Bu nesnelere Brodski'nin kuşağından birçok Leningradlı'nın yurtdışına seyahat etmeyi ancak hayal edebildiği bir zamanda toplanmıştır. Sınırları kapalı bir ülkede en popüler seyahat eski, düşük teknolojili anlamında sanaldı, yani kişinin hayal etmesiyle yapılan yolculuktur. Brodski, sınır geçme isteğinin gerçekleştirilmesi büyük bir kayba yol açmıştır. 1996'da New York'ta ölümüyle, şair Rusya'ya geri dönmeyeceği kesin olarak karara bağlanmış bir sürgün ve profesyonel turist olmuştur. Şimdi ise doğduğu şehirde, akıl hocası Anna Ahmatova'nın müze evinde, Brodski'nin gelecekteki sürgününün rüya nesnelere yok olmuş evinin yadigârları olarak sergilenmektedir (Boym, 2009:413).



Resim 10.: İlya Kabakov, The Toilet, Installation at Documenta IX, Kassel, 1992.

İlya Kabakov, (Resim 10) klastrofobik evleri ve bütün çevreleriyle birlikte geçilebilir sınırların olduğu yeni açık dünyayı işgal eder. Başkalarının kendisi için bir müze ev inşa etmesini beklemeyen Kabakov, Soho'da unutulmuş bir Sovyet sanatçısının köklerinden koparılmış müzesini yaratmıştır. Burada odaların ışığı loştur, tıpkı eski Sovyet müzelerinde olduğu gibi, çatı akıtmaktadır ve tavandan yerdeki tencereye damlayan su melankolik bir müzik oluşturur. Burası sadece Kabakov'un kişisel müzesi değil, kayıp öteki benliğinin (üstün güzelliğe heves eden günlük yaşamın önemsiz bir sosyalist gerçekçi ressamının) müzesidir. Kabakov'un müzelerinde yada evlerinde kutsal ve dindışı mekânlar vardır. Eski moda tuvaletler ile geleceğe dair ütopyacı projeler, çöple kaplı zeminler ile akıtan yüksek tavanlar, karmakarışık odalar ile dağınık arşivlerden oluşur. Bunların kimin evi olduğundan emin olmak zordur. Buraya gelen bir ziyaretçi kendisini hem bu terk edilmiş evin tek sahibi hem de yanlış zamanda yanlış bir yere gelmiş davetsiz bir misafir gibi hisseder. Kabakov'un sergilerine gitmek insanın evi gibi hissettiği yabancı bir dünyaya geçmeye benzer (Boym, 2009:441,442).



Resim 11.: Fotoğraf.: Svetlana Boym, Göçmenlerin hatıra - eşyaları.

Eski Sovyet göçmenlerinin New York ve Boston'daki evlerindeki ev içi mekânları ve diaspora yadigârlarından oluşan koleksiyonları, ilk bakışta, terk edilen anavatana dair yürek parçalayıcı bir sembolizmi akla getirir. Fakat bu sahiplerin kendi nesneleri hakkında anlattıkları hikâyeler yitirilmiş özgünü yeniden inşa etmektedir. Dışarıda bir ev kurmak hakkında daha çok şey söyler. Bahsettikleri şey, ne Amerikan rüyası hikâyesine ne de katlanılmaz nostaljiden bahseder. Rus melodramı hikâyesine uyan bir sürgün hayatıdır (Boym, 2009:466).

ABD'ye yirmi yıl önce gelmiş ve bugün Queens'te ilkokul öğretmeni olan Larisa F., Rus göçmenler beyaz duvarlara tahammül edemiyorlar der. Dışarıda ev kurmaya gelince minimalizm her zaman çare olmuyordur. Odaların hastaneye benzemesini istemiyorlardır. Modern tasarımın büyük başarısı olan beyaz duvarlar resmi binaları akla getirmektedir. Fazla kalabalık samimiyet ve yakınlıkla eşanlı hale gelmiştir. Her ev, en mütevazı olanı bile, kişisel bir hafıza müzesine dönüşmektedir. Bazı ev sergileri İlya Kabakov'un enstalasyonlarıyla yarışabilir; her göçmen, isteyerek ya da istemeyerek, günlük yaşamda amatör bir sanatçı haline gelmektedir (Boym, 2009:466).

Larisa'nın, dairelerini insanlar ziyaret ettiklerinde ya iltifatta bulunurlar (Ay, burası çok güzel. Tıpkı Moskova'daki bir daireye benziyor!) ya da ayıplarlar (On beş yıldır buradasın, ama hâlâ göçmen gibi yaşıyorsun!). Bu yerler Moskova'daki dairelere benzer, ama o dairelerin doğrudan doğru ya yeniden yaratılmış halleri oldukları söylenemez. Dostoyevski. Tolstoy, Goethe ve Thomas Mann'ın Rusça toplu eserlerinin olduğu kitaplıklar burada kritik bir öneme sahiptir. Hem entelijansiyanın statü sembolüdür hem de kişisel hatıra eşyaların (matruşka oyuncakları, tahta kaşıklar ile koklama kâseleri, kilden yapılmış oyuncaklar, egzotik plajlardan toplanmış istiridye kabukları, 1970lerde Estonya'dan alınmış seramik vazolar, New York'taki istenmeyen eşya satışlarından alınmış mallar ve çöplerde bulunmuş hazineler) bulunmaktadır. Mutfakta birçok farklı dini semboller, rafların birinde ucuz bir yedi kollu şamdan, diğerinde Ortodoks Paskalya yumurtaları, Rus oyuncakları, duvarda asılı Fısıh tabağı ile matzo kutusu, çay fincanları ve masadaki reçelli tost, dingin bir yaşamı ifade eder (Boym, 2009:472).

Göçmenler, hatıralık eşya koleksiyonlarında nesneye karşı belli bir "gizli Sovyet" tutumunu muhafaza eder. Bazı göçmenler, ABD'deki ilk yıllarında kâğıt bardakları ve kâğıt tabakları atmadıklarını, sakladıklarını itiraf etmişlerdir. Örneğin Çinli, Vietnamlı ve Porto Rikolu cemaatlerde de buna benzer Amerikan göçmen ritüelleri gözlemek mümkündür. Onların mahremiyet ve özel hayatla ilgili düşünceleri, özel hayatın sonsuza dek tehlikeye düştüğü o terk ettikleri memleketlerinin anısını koruyor anlamındadır. Sovyet ev ritüelleri, ev arayışının günlük yaşamın ve her türlü tehlikeye ve saldırıya açık evcillik arayışının bir parçası olduğu korku kültürüne yanıt ve tepki olarak doğmuştur. Kent entelijansiyasının bu orta ve alt katmanına mensup grup için "özel hayat" ya da "mahremiyet" genellikle bireyle ya da çekirdek aileyle sınırlı olmayan, daha yakın arkadaş grubunu ifade eden bir kaçış alanı olarak görülüyordu. Göçmenler, evlerini 1970'lerin Sovyet kent hafızasının izlerini ve çerçevelerini paylaşır, fakat hikâyeleri, çevrelerini anlamlandırma şekilleri kökten farklıdır (Boym, 2009:476,477).

Boym (2009:499)'a göre; Nostalji hem bir toplumsal hastalık hem de yaratıcı bir duygu, hem zehir hem de ilaç olabilir. Hayali memleket rüyaları gerçeğe dönüşmez ve dönüşmemelidir. Bugünün ilerleyen siyasi ve toplumsal koşulları üzerinde gerçeğe dönüşen peri masalları olarak değil, idealler olarak daha önemli bir etkiye sahip olabilirler. Bazen rüyaları kendi haline bırakmak, rüyadan ne daha çoğu ne de daha azı olmalarını sağlamak, geleceğin kılavuzu haline getirmemek gereklidir.

III. BÖLÜM

3.1. Çalışmalar

Çalışmalarımın ilk çıkış noktasını, “nostalji” ve “romantizm” kavramları oluşturmuştur. Kişisel anlamda geçmişteki yaşam şekli ve birikimle kurulan bağ; ortaya konulan yapıtların genel çerçevesini ve estetik oluşumunu belirlemiştir. Öte yandan, geçmişle kurulan ilişki çalışmalarımda “Tarihsellik”, “Bellek”, “Kimlik”, “Anı”, “Gizlilik”, “Saklama”, “Hatıra” gibi kavramlarla da yansımaları bulur.

İnsanın, bir yeri “kendi yeri” şeklinde değerlendirmesi, kimliğinin ihtiyacı olan yerleşiklik ve bağlılık kavramlarını tesis etmekten ileri gelir. Bireyler yaşadıkları çevreyi kendi yeri, bir parçası olarak gördükleri için, diğer insanlarla kurduğu uzak yakın ilişkiyle değer kazanmaktadır ve bu karşılıklı ilişkilerden elde ettiği maddi ve manevi çıkarımlar sonucu kendini oraya ait ya da sürgün olarak hissetmektedir. Geçmişte yaşadığı evden uzakta kalan birey, geri dönmeyi arzulayarak mitselleştirdiği o yere kavuşamama huzursuzluğunu sürekli yaşar. Bir süre sonra kavuşmayı isteme hali, takıntılı bir hal alıp tedavi edilemez bir hastalığın kronik semptomları gibi belirtiler gösterir. Boym (2009:17,25,31) kişinin eve dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh halini, modern insanın hücrelerinde dolanan bir salgın hastalık olarak görmektedir. Bu düşünceye bağlı olarak ev, zihnimizde bir yanılsama yaratarak bir tür saplanma ile karışık bağlanmaya dönüşmektedir.

Benim yerim; benim evim olarak işaretlediğim doğup büyüdüğüm, hayatımın sona ermesini istediğim, çocukluğuma ait anı imgelerimin saklandığı yerdir. “Evim” olarak başka yerlere göre ayırt ettiğim, kendimi evimde ve kendim gibi hissettiğim bu yer, bir kimlik edinmenin göstergesidir. Bu nedenle evimden uzaklaşma, taşınma; gurbet ve özlem deneyimlerime merkez oluşturmakla geri dönme arzusunun nesneleştirildiği bir edimi işaret eder. Boym bu arzusunun bireyin zihninin ötesine geçtiğini belirtmiş ve farklı bir zamandaki eve duyulan bu özlemi “nostalji” kavramı ile tanımlamıştır.

Özlemin nesnesi olan ev Boym’un da ifade ettiği gibi bireyleri düşlediği alana taşımakta ve geçmişin tekrar edilemeyen imgelerini yeniden canlandırmaya teşvik etmektedir. Zamanın geri çevrilemezliğinin yaşattığı hüznün karşısında özlem ve arzu duyguları bizi bölerek kimliğimizin izlerini keşfetmeye yönelik bir yol haritası

çizmektedir. Kimliğimize ait izler daha önce bireyin duygusal dünyasında yer almış olan evin izlenimlerinin içine karıştığı anımsamalarda birikmektedir. Anımsamalarımıza konu olan ev ne fiziksel ne de algılanan mekândır. İnsanların paradigmaları, algılama, seçicilik, duygusal erişimlerinin sembollerinin birbirinden farklı olması kadar evde herkes tarafından yeniden yaratılmaktadır. Ev yorumlamaları bireylerin kimlikleri bağlamında değerlendirdiği, belleklerinin devamlılığını garanti altına alma ve kendilerini oraya adama projesidir. Bu açıdan sürekli yaratımın nesnesi olan ev, zaman ve benliğimiz arasında gidip gelebildiğimiz bir asansördür. Evle ilgili diğer anımsamalar ise özlem ve arzularımıza bağlanmayı sağlamaktadır.

Bireysel bellek ile kolektif belleğe özgü verilerin yer aldığı bu bölümde, evle ilgili belleğimdeki kalan anımsamalar çocukluğum ve yetişkinliğimin imgelem dünyası üzerinden bugüne aktarılmıştır. Geri dönme arzusuyla mitleşen bir eve ait parçalı okumalar bir araya getirilerek öz kimliğin oluşumunda 'ev'in rolünü ortaya koyma fikri önem kazanmıştır. Evi anımsamanın bireysel ve kolektif kimlikle ilgisi üzerine düşünülen bir bellek yoklama işinin katmanları ele alınmaktadır. Bireyler tarafından farklılığı öne çıkarılan ev içi imgeleri ile bireysel algımızdaki seçicilik bir eve geri dönmeyi arzulamanın sebeplerine dönüşmektedir. Bu düşünme eylemi kimliğin kaynaklarını kendisinde aradığımız bir ev düşlemesi anlatısıyla yüz yüze gelmemizi kaçınılmaz kılmaktadır. Dolayısıyla kimlik, ev, bellek ve düş kurma kavramlarının bireysel ve kolektif anımsamaların içinde yer aldığı haller yol gösterici olacaktır.

Kenti yaşama tarzı, bir bireyin ya da grubun anı geçmişlerine bir yer sağlayarak bireylerin zihninde birbirinden farklı kent algıları yaratmaktadır. Bir yeri yaşama biçimi mekana dayanır ve bir aile için ev, kırsal kesimde yaşayan için köy, kentsoylular için kent ve herhangi bir coğrafyada yaşayan için o coğrafyayı hatırlamanın çerçevesini oluşturmaktadır (Assmann, 2001:47). Mekânın hatırlama üzerindeki belirleyiciliği, kendimizi konumlandığımız kültürel ve sosyal alışkanlıkların çevresel koşullarından uzak olmadığıdır. Ortak bir dile sahip olmanın ortaya çıkardığı kültürel izlenimleri taşıyan memleket, yaşayanların hatırlamalarında mekânın topluma özgü tüm değerleriyle ilişkilendirilmektedir. Bellek üzerinde işaretlenen memleketin kimliksel dokusu içinde bireye, topluma, sosyal normlara, toplum tarihine, topografyaya, kültürel alışkanlıklara ait verilere ulaşmak mümkündür. Bunlar aynı

zamanda belleğimizi besleyen istikrarlı öğeler olarak geçmiş deneyimlerimizi anımsamayı ve güncelleştirmeyi sağlayan işaretlerdir (Bilgin, 2013:136).

Kimliğimiz, yaşadığımız coğrafyanın doğası, iklimi ve kültürel dokularıyla işlenmiştir. “Yuva” olarak gördüğümüz memleketi anlatırken çevresel faktörlerden etkilenmiş ve onu benimsemiş kişi gözüyle anlatırız. Söz konusu memleketin dağını, taşını, havasını solumuş, suyundan içmiş insanların ruhları ve bellekleri memleketi anlatır. Bu nedenle bir memleket imgelemek oraya bağlanmış bireylerin belleklerindeki memleketi okumak ile eşdeğerdir.

Boym (2009:124)’a göre; eve ait anımsamalar “perde” anıdır. Buraya duyulan özlem bireysel efsaneler ve hikâyelerimizi içermektedir. Bu nedenle özlediğimiz kenti, tekrarlanamayanın tekrarı olarak açıklamaktadır. Gerçek ev ile imgelenen ev arasında karışan duyguları, hayatta kalma stratejisi ve eve dönüşün imkânsızlığını anlatmanın bir yolu olarak görmektedir. Sanat burada geri dönmeyi arzulamakla reel olan arasındaki duygu dünyasına odaklanmaktadır. Geri dönmeyi arzulamak ve zamanın geri çevrilemezliği, bir tür yas tutma eylemidir.

Çalışmalarda özlem duyulan ev imgesinin, tarihin kişisel belleğin süzgecinden geçerek hikâyeleşmesi çalışmalarda işlenmiştir. “Yaşanmışlığı” ifade eden nesnelere yola çıkarak, gündelik yaşamdaki bağamlarından kopartılarak ve eski işlevlerine yabancılaştırılarak, yeni bir boyutta yaşam bulmaları için, yeniden anlam kazandırılmaya çalışılmıştır. Çalışma süresince farklı kaynaklarda, güncel sanatta benzer meselelere eğilmiş, sanatçılardan da yararlanılmıştır. Bu sanatçılardan birisi de Sarkis Zabunyan’dır.

Sarkis Zabunyan, yaşadıklarından sürekli olarak beslenen ve işlerinde bu tür yaşam belgelerinden yararlanan bir sanatçıdır. İşlerinde anılar ve bellek baskın bir yer tutarken, kişisel geçmişini, kullandığı nesnelere ve mekânların geçmişini ve hatta toplumsal belleği işlerinde kullanır ve tüm bunları etkileşime sokarak bugüne taşır (Öztürk, 2008:56).

Sarkis, sanatını oluştururken gündelik nesnelere bakışı altında, kendi tarihselliğini, zamansallıklarını “hatırlamaya” başlar. Bu nesnelere hepsi Sarkis’in kendi tarihini oluşturan şeylerin izini taşır. Çağımız fonunda geçmişi ortaya çıkarır, biçimleriyle belleğimizi hareket geçirir. Sarkis, nesnelere ele geçirdikten sonra, ele

geçirişlerinin öyküsünü de anlatır. Nesnelere çeşitli durumlarda kullandıkça, giderek kendilerini keşfedenin onları, bulduğu andaki anonimlikten kurtararak, onun yaratıcısı değilse de, zaman içinde oluşan bir simgesel yapı haline getirir (Koçak, 2009:176).

Öztürk (2008:54)'e göre; Sarkis'in "Çaylak Sokak" (1986) (Resim 12) isimli çalışması Türkiye'deki geçmişine ait otobiyografik öğeler barındıran bir çalışmadır. Sergi mekânında kullandığı malzemeleri ilişkilendirerek yeni bir atmosfer yaratmayı amaçlar. Belki de yıllar sonra İstanbul'daki ilk sergisi olmasının heyecanı nedeniyle, çocukluğunu temel alan bir yerleştirme yapmayı seçmiştir.



Resim 12. : Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1986.



Resim 13.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 34x37 cm

Geçmişte yaşanmış olaylar ve olgular, gündelik nesnelere üzerindeki yaşanmışlığı, belleğindeki anılar özenle korunmuş imgelerdir. Ev ile kurduğu ilişkide kendisini bir keşfe davet etmektedir. Evin kilitli kalmış deposundaki anı imgelerine yapılan bu zihinsel keşif, bireyin kendisini bulmasını sağlamakta ve bu buluntuları ele geçirmesiyle gün ışığına çıkmaktadır. Bireysel olguların anılara ulaşmayı amaçlayan bu keşif aynı zamanda bireysel tarihin keşfidir. Bu keşif ise ilk olarak bir anahtar ve kilitlerle gerçekleşir. Resim 13’de ve resim 14’de anahtar ve kilit çalışmalarında evin kapılarını açarak gün yüzüne çıkarmak için yapıldı. Resim 15’de ise, özlenen evi açan gerçek anahtar ve kilit kullanarak gerçekleştirilen bir çalışma görülmektedir.



Resim14.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.s.b., 29x32 cm



Resim 15.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Karışık Teknik, 26x28 cm



Resim 16.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Karışık Teknik, 23x24 cm

Bir evi eşyalardan ibaret olduğunu kabul ettiğimizde, o ev bireyin geçmiş hikâyelerinin görünmez izleriyle döşelidir. Bachelard (2014:28-29)’a göre; anımsama barınağı şeklinde ifade edilen bu mikro mekan kendine dönüşmesinin en güçlü kanıtlarının bulunduğu özel mekandır. Mekânda bulunan eşyaların masumiyeti, yaşanılan zamanın tüm özelliklerini taşır. Geçmişin izlerini taşıyan eşyaların yaşanmışlığını ise zaman belirler. Resim 16’daki çalışmada evin geçmiş zamanına tanıklık eden saatin kendisidir. Resim 17’de gösterilen çalışmada ise saatin kendisi resmedilerek zamanın yaşamdaki önemini vurgulamak ve tarihi oluşturan süreci anlatmak amaçlanmıştır.



Resim 17.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.s.b., 31x32 cm



Resim 18.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.s.b., 36x36 cm

Resim 18’de eşyaların kendi bireysel hikâyelerini ve köklerinin nereye dayandığını göstermek için köstekli bir saat imgesi kullanılmıştır. Büyükbabayı temsil eden, köstekli bir saat, zamanın geçiciliğini vurgulamak ve geçmişe ait nesnelerin göstergesel bir bağlamda eşyaların bireysel otobiyografisini oluşturma amacı barındırır.

Ahu Antmen bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg’in deyişiyle bir tür “kaygı nesnesi”ne dönüşür. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2008:125).



Resim 19.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.s.b., 31x32 cm

Resim 19’da evin babasına ait bir kol saat çalışmasıyla, eşyaların bireysel hikâyelerini vurgu yapılmıştır. Nesnenin sanatın düşünme eyleminin hammaddesini oluşturması fikri onun kişisel dünyamızdaki anlam içeriklerine bakma olanağı sağlamıştır. Nesneyi ele alışımız, kullanım amacımız, ona verdiğimiz değer ve ona bakarken kendimizde yakaladığımız duygu ve benliğimizin tarifi içimizde biriken hikâyelerin kırıntılarını yüzeye çıkarmaktadır. Kol saati, bireyin kimliği nesnesi otoritesi olarak hayatımızda yer edinmesini ve zamanın ölçütünü belirlemeyi sağlamaktadır. Bilgin (2013:105)’e göre; nesnenin gündelik hayat dışındaki kullanım imkânını taşıyan bu düşünce için “kültür konservesi” tanımını kullanmaktadır. Ona göre nesnenin bir “kültür konservesi” şeklinde kavramsallaştırılması, ailenin maddi kültürünü bir kuşaktan diğerine aktaran icracı gibi taşıdığı bir anlama işaret etmektedir. Her bir nesne insan eylemlerini ve söz konusu ailenin maddi kültürünü taşımak gibi kutsal bir görevi tesis etmesi sebebiyle çevrelerine bir insanlık atmosferi yaymaktadır (Direk, 2003:52).

Gülsün Karamustafa’nın “Heimast Ist, Wo Man Isst” (1994) (resim 20) adlı çalışmadaki üç kaşık da Karamustafa’nın büyükannesinin sandığından çıkmıştır. “Vatan doğduğun yerdir”, anlamına gelen Almanca başlık, yemek ile olmak fiilleri arasında, Türkçe hariç başka bir dille aynen çevrilmesi mümkün olmayan dilsel bir oyundan yararlanır. Beyaz bir mendille zarif bir biçimde birbirine bağlanmış şekilde, geniş olmayan bir aile ortamının mahremiyetini hatırlatırcasına yan yana duran kaşıklar. Kaşık ortaya konan yemeği paylaştırmakta kullanılan geleneksel bir mutfak gereçidir. Taşındığında, evini terk ettiğinde insanın yanına aldığı bir şey. Geçmişin sağlanması gereğine işaret ediyor; Hayatta kalmak için insan yemek zorundadır. Nesnelere daha çok yerini yurdunu kaybetmiş ve yaban ellerde yeni bir kimlik oluşturmak zorunda kalmış insanları simgelemektedir. Sanatçı, gündelik yaşam nesnelerini montaj ve çoğaltma unsurlarını kullanarak dönüştürerek, diğer yandan bu nesnelerin içlerinde taşıdıkları belleğe bağlanma yoluna gider. Mekân ve zamanın, coğrafya ve tarihin farklı boyutlarını yeni anlatsal zeminler açmak üzere düşlemsel anlamda birbirine bağlar (Block, 2007:55,57). Resim 21’deki, tek kaşık çalışmasıyla benzeri şekilde bir gönderme yapılmıştır.



Resim 20. : Gülsüm Karamustafa, Heimast Ist, Wo Man Isst, 1994.



Resim 21.: Necla Yalm, "İsimsiz", 2018, k..s.b., 25x35 cm

Resim 21’de kaşık imgesi, bir yere ait olma ve geçmiş bilgilerimizle ilgili anıları hatırlatmayı işaret eder. Kaşık nesnesi yaşamımızı sürdürmek için, yemek yediğimiz bir araç olmasıyla soframızın önemli bir ögesidir. Aile ortamındaki paylaşımı simgeleyen tek kaşık, evin biricikliğini vurgulamak için yapılmıştır.

Bir nesneyi düşünürken kullanılan kelimeler belleğimizin sesidir. Belleğimizdeki nesne resminin bizde bıraktığı izler, içe yerleştirme ve onu diğerlerinden ayırt etmemize sebep olmuş olan damgalarla doludur. Eğer bu nesneyi benimsemişsek ve oradan evimizden bahseder gibi bahsediyorsak oranın çoktan içimizde kök salmasına izin vermişizdir. Oraya ait olmaya ve onun bize ait olmasına bir geçiş sağlamışızdır. Bu olay bir nesne kaynaklanan değerler ve kültür altında kimliğimizin gelişimine yön vermektedir. Bu nedenlere bağlı olarak nesne bireysel ve toplumsal sembollerin taşıyıcısı rolünü alır. Bazı sanatçının yapıtlarında nesnenin zamana izlerinin yansımalarını görmekteyiz.

Örneğin; Van Gogh’un “Köylü Papuçları” (Resim 22) tablosu iki ayrı anlam yüklüdür. Her ikisi de eserin algılanışını iki aşamalı ya da çift-düzeyle bir süreçle yeniden kurar. Geçmişe karışıp gitmiş ilk anlamı tablo da, bir nesne, şeyleşmiş, bir son ürün olarak kalacak ve kendi başına sembolik bir eylem, praksis ve üretim olarak algılanmayacaktır. Üretim terimi olarak, eserin ilk durumu yeniden inşa etmenin bir yolu, resmin karşı karşıya geldiği, yeniden işlediği, dönüştürdüğü ve kendine mal ettiği hammaddeleri ilk içeriği vurgulamaktadır. Van Gogh’da bu içerik, ilk hammaddeleri bütün o tarımsal sefalet ve köylü, kırsal yoksulluğun nesnelere dünyası ile yıpratıcı köylü emeğinin bütün o gelişmemiş insan dünyasından, en ezik ve hayvani, en ilkel ve marjinal hale indirgenmiş bir dünyadan okunmaktadır (Zeka, 1994:66).

Andy Warhol, “Elmas Tozu Pabuçlar” (1980) (Resim 23) resminde eski yaşam dünyalarından Auschwitz’den artakalan ayakkabı kümesi ya da kalabalık bir dans salonunda çıkan anlaşılmaz ve trajik bir yangının kalıntı ve hatıraları kadar kopuk, rastlantısal bir ölü nesnelere kümesi görülmektedir. Dolayısıyla, Warhol da yorumlama jestini tamamlayıp, bu döküntülere daha geniş, yaşanmış dans salonu veya balo bağlamına, jet sosyete veya moda dergileri dünyasını ifade etmektedir. Resim tamamen metalaştırma üzerinde odaklanır ve geç sermayeye geçişteki meta fetişizminin en ön planında yer alır (Zeka, 1994:68,69).



Resim 22.: Van Gogh, Ayakkabılı Naturmort, Paris, 1886-88.



Resim 23.: Andy Warhol, Elmas Tozu Pabuçlar, 1980.

Nesnenin zaman, birey ve toplum arasında kurduğu ilişki ailenin maddi kültürünün ve sosyal statüsünün göstergesidir. Resim 24'deki çalışmada Van Gogh'un "Köylü Papuçları" ve Andy Warhol "Elmas Tozu Pabuçları" resimlerindeki dönemlerine ait yaşam koşullarının yansımadaki düşünceyle, üç ayakkabıdaki çalışma benzeri çerçevede ifade edilir. Bir nesnenin geçmiş-şimdiki zaman ve gelecek

imgesinin metaforu olması, ailenin yaşam koşullarının yaşanmışlıktaki izlerdir. Bu nedenle zamanın izlerini taşıyan nesne, ailenin kültürel kodlarıyla oluşmuş yapısıdır. Ailenin maddi kültürünü yansıtan ayakkabılar ve döneminin izlerini taşıyan kumaş, düğme gibi imgeler üzerinden gösterilir.



Resim 24.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Karışık Teknik.



Resim 25.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Karışık Teknik.

Ailemizdeki değerlere ilişkin bilgiler resim 25’deki cepken çalışmasında örtük bir şekilde yer almaktadır. Büyükbabayı simgeleyen cepken, ailenin büyük ferdi olarak üzerindeki eşyaların detaylarıyla ifade edilmiştir. Köstekli bir saat nesnesiyle, zamanın ne kadar geçmişliğini yansıtan bir imge olmuştur. Kültür ve tarihin izlerini yansıtan kumaş ve düğme gibi malzemeler kullanarak bellekteki, geçmişi ve hayali olanı ve gerçeği birbirine bağlamak için dikiş tekniğiyle şekillenmiştir.

Eşyalar, bireyin sosya-kültürel yaşamının afişi niteliğindedir. Bireyi, eşyalar üzerinden okuyabilmek, bağlı olduğu grubun sosyal niteliklerini anlamamızı sağlamaktadır. Birkaç eşya parçası ailenin sosyal imkânlarını ve çevresi hakkında bilgi verir. Resim 26’da evin geçiminden sorumlu ve ailenin direği olarak ilişkilendirilen

kişi ait bir ayakkabı resmiyle babayı tanımlar. Yaşanılan coğrafyayı ve geçmişin izlerini taşıyan kumaş parçasıyla yaşanılan yerin yansıması aktarılmıştır.



Resim 26.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.k.t., 50x70 cm

Antmen (2007:81-86)’e göre; Tenger’in “Sandık Odası” (1997) (Resim 27.) (Resim 28.) başlıklı enstalasyonu, içerdelik/dışardalık kavramlarının kültür, kimlik, aidiyet ve yabancılaşma gibi çağrışımlar üzerinden aktarılan işlerdir. İzmir’de doğup büyüdüğü evin bir tür rekonstrüksiyonudur.

Ahu Antmen bunu şu şekilde ifade etmiştir:

İzmir’deki evde tıpa tıpa bir sandık odası vardı. İzmir’deki evde de yemekler koridorda, duvara dayanmış masada yenirdi. Radyo dinlenirdi. İçeri ki odada ders çalışırdı. Anılarını kuşatan ev; belleğin bir tür “Sandık Odası” olduğu, kendimizi zaman içinde tanıdığımızı sanıyor; oysa o tanıdıklık, varlığın sabitlendiği birtakım mekânlara yönelik marazi bağlılığımızdır. Tenger “Sandık Odası”nda, hayatımızın takvimlerinin, kendi tarihimizin imgeleriyle yeniden kurulduğunu görsel olarak gerçekleştirmek, için yola çıkmış bir çalışmadır. Sanatçının çalışmalarında Hale Tenger’in etkisinin izleri vardır (Antmen, 2007:81-86).



Resim 27. : Hale Tenger, Sandık Odası, 1997.



Resim 28. : Hale Tenger , Sandık Odası, 1997.

Resim 29’da ailenin bir forma ulaşmasını sağlayan ve bu inşayı gerçekleştiren kişi büyükannedir. Aile olmak için ilk adımın atıldığı nikâh töreninde giydiği elbisesi, ayakkabıları ve eski zamanın yansıması olan fotoğraflardan oluşan elbise çalışmasında büyükannenin bireysel kimliği ve ailesini oluşturan bireyleri hakkında bilgi verir. Evin çatısı altında dallanıp budaklanarak hayat ağacı benzetmesine bağlanan kimliğimiz, belleğin kayıt altına aldığı bireysel ve ortak anılarla düğüm haline gelerek büyür ve bir kimlik formuna ulaşır. “Hayat ağacı” benzetmesiyle tanımladığımız kimliğimizin en kuytu köşelerinde dahi ailemizin içinde bulunduğu bir albüm mevcuttur. Aile ve kendimizle ilişkilenen her anımsamaya arka plan oluşturan bu albümdeki fotoğraflar kimliğimizin de arka planını oluşturan hikâyeler içermektedir.

Kendi mitosuma ait aile albümündeki detaylara yer verdiğim çalışmalarında bireysel tarihimin merkezindeki aileme ait bir külliyyatın görsel izlekleri oluşturulmaya çalışılmaktadır. Onlarla birlikte kurulan her anı, iç hikâyemin bir hazinesi olarak gündün güne benliğimin kıvrımlarını oluşturmuştur. Belleğim evim ve aileme ait bilgilerle genişlerken, biraradalık, zamanı paylaşma ve ailede düzenin sağlanmasına ilişkin bilgiler okunur.



Resim 29.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Karışık Teknik.



Resim 30.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.k.t., 50x70 cm

Nesneler dünyasında yaptığım gezinti, kendimi gözetlemeye yöneldiğim duygusunu içeren bir keşif gibidir. Bu anlamda resim 30’daki büyükanneneye ait ayakkabı çalışmasıyla içsel dünyaya, kimliğe, yaşanan coğrafyaya ilişkin bilgi verme çabası gözlenir. Bireyin keşfinin bir aracı olarak bir ayakkabı ile ilişkilendirilen sezgilerimiz büyükannenin kendisini görmediğimiz otobiyografisine dair algı kapılarını aralamaktadır. Buna bağlı olarak büyükannenin kişisel zevkini, dönemin modasını ve fetiş göstergesi olarak ayakkabıyı okuyabiliriz. Bir parça kumaş detayı ise büyükannenin yaşadığı coğrafyanın kültürüne işaret etmektedir.



Resim 31.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Karışık Teknik, 50x70 cm

Bireysel tarihimizin yakın şahidi olan aile, kutsal mabet olmakla nitelendirilen eve anlam ve değer katar. Evimizi her düşlediğimizde ailemizi de içinde düşlememizin nedeni belleğin hatırlama işlemini kişiler ve şeyler ile eşleştirerek gerçekleştirmesidir. Bu eşleştirme ailenin varlığı ile büyüyen ya da küçülen mekâna ilişkin hatırlamalara işaret etmektedir. Bu nedenle bellek evin tüm odalarına ve köşelerine yerleşerek tüm gerçekliği ile imgesini koruyan aileye ait izlerle doludur.

Kendimizi içinde görüp anlamlandırdığımız evimiz anılarımıza bir deri vazifesi görerek bizi içsel keşfin memleketine göndermektedir. Bu memleket çocukluğumuzdur. Belleğimizin, ruhumuzun tınsının bozulmadan korunduğu ev imgesi, çocukluğun anısına eşlik etmektedir. Yaşadığımız evler çocukluk anılarımızın en önemli tanığıdır. Çocukluğumu geçirdiğim mütevazi evlerimiz kendi hikayemin barınağı olarak içsel keşfime kaynaklık etmektedir. Kimliğimin kaynağı olan ev,

belleğimde en güzel yer olmaktadır. O ev gördüğüm, işittiğim ve şahit olduğum anılar belleğime ve kimliğime ait bilgiler taşımaktadırlar.

Resim 31, 32'deki çalışmalarda kırmızı kazak ve kırmızı ayakkabı, çocukluğuma ait eşyalar üzerinden içinde yaşadığım kültür ve sosyal çevreyi anlatma çabamı yansıtmaktadır. Kırmızı kazaktaki motif detayları ve kollarındaki eskilik geçmiş zamana vurgu yaparken aslında geçmişi tekrar yaşatmak değil, bellekte yer etmiş anıların silinmezliğini yeniden açığa çıkarmak ve zamana karşı direnç gösteren anılarla bir keşfe sürüklemektir. Bilgin (2009:46)'e göre; eşyalar bireylerin kimlik inşasını perçinlemektedir. Öyle ki mekân hiçbir şey olmasa bile eşyalar arasında kurulu olan bağ bireyin kendi sembolik evreninin bütünleyicidir (Lefebvre, 2014:108). Resim 32'deki kırmızı ayakkabı çalışmasında ise, ailenin sosyal imkânları ve çevresi hakkındaki okumalarımızda orta sınıf bir ailenin yaşam kültürünü ortaya koymaktadır.



Resim 32.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, Karışık Teknik, 22x27 cm



Resim 33.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, k.ü.k.t., 50x70 cm

Kolektif belleğimizin raflarında duran bu eşyalar bizi aşına olduğumuz bir geçmişin içinde gezdirerek anılarımıza çeki düzen vermektedir. Orta sınıf standarttaki bir evin kimliğinin tanıtımını yapan eşyalar bugün yeniden hatırlandığında bizi ortak duygulara bağlamaktadır. Resim 32’deki ayakkabı, resim 33’deki ayakkabının kendisinin resimsel olarak yorumlanmasıdır. Resim 33’deki çalışmada ayakkabı imgesi, geçmiş zamanın yaşanmışlık hissini kazandıran anılara ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir.

Buluntu kumaşlar ve evde farklı amaçlarla kullanılan dokuma ve örtülerle çalışan (Resim 34) Gözde İlkin, kültürel kodları ve kolektif hafızayı cisimleştiren nesnelere ilgileniyor. Bu kumaşları ve örtüleri tarihin izlerini taşıyan son derece sıcak ve tanıdık malzemeler gibi kullanırken, kendi imgelerini resmin yanı sıra işleme ve dikiş gibi tekniklerle şekillendiriyor. Hem sembolik hem de soyut formlarda kullandığı çizgiye gösterdiği özen ve dikkat, bazen toplumsal ve politik ilişkileri, çatışmaları ve iktidar tanımlarını, bazen de toplumsal cinsiyet ve kent tarihlerini temsil eden desenlere odaklanmasıyla mükemmel bir uyum içindedir. İlkin, kumaşlardaki

desenleri, hafızayı ve şimdiki, hayali olanı ve gerçeği birbirine bağlayan yapılar olarak ele alıyor. Sanatçının çalışmalarını da benzeri şekilde içerik ve düşüncesini beslemiştir (15. İstanbul Bienali İyi Bir Komşu, 2017).



Resim 34.: Gözde İlkin, Lokum Yiyen Oğlanlar, 2008.



Resim 35.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 100x100 cm

Sanat, nesnenin birey ve toplumun belleğindeki içerimlerini birbirine geçirecek birey ve toplum arasındaki alandan beslenmektedir. Böylece birey ve toplum arasındaki bir aralıkta gezinerek hem kolektif hem de bireysel olanın göstergelerine belge edinmektedir. Sembolik değeri toplum tarafından belirlenen bazı eşyalar, toplumun bir ferdi ya da küçük bir grubu için bağlamından farklı anlamlar taşıyabilir. Miras alınan bir eşya toplumda aile yadigârı, koruma, göstergesel değer gibi kavramlarla tanımlanırken herhangi biri onu benlik sunumunun bir parçasına dönüştürüp kişiselleştirebilir. Yani geçmişe ait göstergesel değer bireysel bir bağlama aktarılma yoluyla kişiselleştirilebilir. Bir eşya bireyin otobiyografik hafızasının etkin olabilir. Geçmiş hatırlama ve anlamlandırma sürecinin, benlik duygusunun gelişiminin ve zihnin güncel işlevlerini kolaylaştıran bir metafor olarak onu farklı düzeylerde belleğe kaydedebilir. Antropoloji profesörü olan Dr. Igor Kopytoff bunu “şeylerin kültürel biyografisi” kavramı ile açıklamaktadır. Buna göre eşyanın değişebilirlik statüsü, bireyin duygusal dünyasının bir imajı olarak görsel kodlanma

yoluyla belleğe aktarılmaktadır (Bilgin, 2009:129). Bir çeşit içe yerleştirme yoluyla kimliğin parçası haline gelen eşyanın, “yarattığı geçmiş ve bugüne aidiyet duygusu, zihinsel zenginliği ve rahatlığı artırır, sürekli içine sızılabilen, istenildiğinde çıkılabilen bir geçmiş algısı yaratır” (Bilgin, 2013:103).

Resim 35’deki hem kendimin hem de kolektif belleğin detaylarını ortaya çıkaran bir çalışmadır. Aileye ait bir fotoğraf, babanın kullandığı bir saat, el yazması olan mektuplar, büyükannenin kızına yaptığı çeyizleri olan dantel, kanaviçe, düğme ve kumaş parçaları bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Geçmiş zamanın ve sosyokültürün göstergesi olan nesnelere, anı hazinesinin parçalarıdır. Anı imgelerinin taşıyıcısı olan bellekte yer alan hatıraların şimdiki zamana aktarımını zarf içinde anlatmıştır.



Resim 36.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 70x100 cm

Gündelik hayatın nesnelere sanat tarafından ele alınışı, Modernizmin sanatın özerkliğine olan inancının 1960'lerden sonra yerini bireysel deneyimlere bırakmasıyla görünürlük kazanmıştır. Sanat nesnesinin biricik ve orijinal olması fikri sanatçının günlük hayatının sıradan olaylarına yer vermesi ile delinmiştir. Bireye ait arşiv ve eşyaların kendisine atfedilen değer ile bireysel belleği okumaya açmaya yönelik bir gelişim kaydedilmiştir. Böylece sanatın ifade araçlarından biri haline gelen her türlü kayıt, belge ve nesnelere bu sürecin en önemli malzemesi olmuştur. Bireyin kendisini belleği üzerinden keşfi yeni ve canlı bir fikir olarak sanat dünyasının araştırma alanına girmiştir. Kavramsal Sanat ile benimsenen yaşamın sanatın bir önerisi olması fikri sanatçının kendisini deney alanı olarak değerlendirmeye almasını sağlamıştır. Böylece sanatçı büyük beğenileri geride bırakarak çevremizi, düşüncelerimizi ve belleğimizi saran bireysel ve kolektif anlatıları gündemine yerleştirmiştir. Kısacası insanın varlığının bütünselliğine referans veren ve onun yaşamına ait küçük detaylar yapıtın merkezinde kendine yer bulmuştur.

Mehmet Yılmaz durumu şöyle özetlemektedir:

Modern olan kılık değiştirendir; kılıktan kılığa girendir. Fransız düşünür ve sosyolog Lefebvre, bunu felsefecilerin ve sosyologların ciddiye almadığını söylediği gündelik olanın tesadüfi-oluşuyla açıklar. Böylece dikkate alınmaya, ama küçümsemesine karşın 20. yüzyıla ruhunu veren, “gündelik olguları, mobilyaları, nesnelere ve nesnelere dünyasını, zamanın kullanımını, çeşitli olguları, gazetedeki ilanları”, kısacası “bilinmeye layık olmayanları” yeniden gruplama ve hesaba katma görevini üstlenir. Aynı zamanda hem polemikçi hem teorik olan bir yöntemle, gündelik yaşamı çözümleyerek onun bilgisini görünür kılmayı dener (Acar, 2012:64).

Bellek, kimlik hikâyesini dokuma imkânı vererek varlık alanını genişletir. Ev ise varlık alanının ve hikâyenin şekillenmeye başladığı ilk mekân olarak aile fertlerini de kapsayan bireysel anı imgelerinin beşiğidir. Aile bireylerine ilişkin her türlü düşünce, iz, anımsama ve duygusu evin kendisiyle eşleştirilerek anı imgelerinin en yakınımızdakiler ile birlikte işlenmesine olanak sağlamaktadır. Resim 36'daki bir valiz ile evin odalarında, raflarına, sandıklarına naftalinleyip, katlayıp yerleştirdiğimiz hikâyelerimiz aile fertleriyle paylaştığımız anılarla iç içe geçerek belleğimizdeki hatıraları saklayıp koruduğumuz yerdire. Ailemiz ve kendimizle ilgili geçmiş yaşantılara ait eşyalardan oluşan kumaş, kanaviçe ve elbise gibi nesnelere valizin

içinde yer almaktadır. Valiz olarak gönderme yaptığımız yer belleğimizdeki saklı kalmış izleridir. Geçmişteki anları şimdiki zamana bağlamak için dikiş tekniği kullanılmıştır. Aile hikâyemizle ilgili çok şey söylediğini düşündüğüm bir fotoğraf ve çerçevesiyle birlikte valizin içinde kendini göstermektedir. Ait olduğumuz sosyal grubun ve yaşam deneyimlerimizin bir anın tanığı niteliğindedir içinde kendimize bir parça mutluluk ve yer arayışımızla ilişkilenen serüvenin bir metaforudur. Zihnimizin arka odalarında saklayıp koruduğumuz her anı kırıntısı ev ve aile ikilisi olarak geçmiş yaşam deneyimlerimizin içine sızmıştır.



Resim 37.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 80x100 cm

Resim 37’de görünen çaydanlık, geçmişin ve şimdinin tanığı, geçmişimi ise geleceğe taşıyan eşyalardan biridir. Bu eşyalar belleğin uçucu olmadığına dair kanıtlar sunmakla beraber aynı dönemlerin havasını solumuş bireylerin zihinlerindeki ortak duyguların hatırlanmasını sağlamaktadır. Evlerimizde hala korumayı tercih ettiğimiz, onlara yaşam hakkı tanıdığımız kanaviçe ve kumaş parçaları kullanım değerlerinin ötesinde bir kültür taşıyıcısı olarak dikiş tekniği ile dünü bugüne bağlayan bir alan haline gelir. Çaydanlık imgesi evlerimizin iç sesinin üzerinde dolandığı ya da sadece bizim duyabildiğimiz seslerin taşıyıcısıdır. Bilgin (2013:104)’e göre; eşyalar gelecekte bir geçmiş kurgulamanın aracı olması sebebiyle içsel huzuru sağlayıcı bir işlev görürken arkalarındaki insan öyküleriyle bellektir. Benim için bu eşya, bireysel mitosumun tüm hikâyelerini sandıklayıp, benle birlikte tüm geçmiş bilgilerimi bir yerden bir yere götürdüğüm ve kendimi evimdeymişim gibi hissedebildiğim yer belleğimdeki anılardır. Çaydanlık üzerindeki belli belirsiz görüntüler geçmişe ait izleri transfer tekniği ile belirtip ve beni ben yapan hikâyelerin gezinmeye ve orada nefes almaya devam ettiği bir alan olmuştur.

Gaston Bachelard bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Ruhumuz bir konuttur ancak biz o konutun kiracısı değilizdir. O konutta ruhumuzun duvarlarına kendi seçtiğimiz ve düşlediğimiz anıları asabilme özgürlüğünü elinde tutan evin sahibi olarak ikamet ederiz. Dolayısıyla benim belleğim benim imgelediğim mekânın bir görüntüsüdür. Algısal farklılıklarım, öğrenme, deneyim ve anılarımla bir senaryoya dönüştürdüğüm evin koordinatları iç dünyamda bağlamlar haritasına dönüşerek bireysel belleğin rolünü üstlenmektedir. Böylece mekan benim “içsel varlığımın bir topografyası” olarak gerçeklik kazanmakta ve ses, eşya, doku, renk ve hatta kokuya ilişkin algılarımızın domestik merkezi olarak belirlemektedir (Bachelard, 2014:29).

Nesnenin zaman, birey ve toplum arasında kurduğu ilişki günlük hayatın dramasını kimi zaman da mutluluğunu taşıyan izler olarak ortaya çıkmaktadır. Nesnelere imge-anı hazinesinin parçalarıdır ve bulunduğu ya da ürettiği her bir parça hatıranın cisimleşmiş halidir. Gündelik hayatın domestik nesnelere anımsama figürleri olarak evimizin kayda değer ve özel imgeleridir. Resim 38’de bir evi ev yapan sembolik nesne olarak kabul gördüğümüz bir fincanla anlatılmaktadır. Bir evi geçmiş anı imgeleri ve yaşanmışlık izlerini en iyi fincandaki hatıralarda saklıdır. Gizli kalmış

hatıralar ve yaşanmış hikâyeleri keşfetmeye yönelik ilk mekânsal sezgiler bu resimde yavaşça yüzeye çıkan imgelerle elde edilmek istenmiştir. Fincanın üzerindeki transfer tekniği etkisiyle belli belirsiz zamanın ne kadar geçmişliğini gösteren takvim sayfalarıyla, bireyin kendini evinde görmeye başladığı ve onunla özdeşleştiği anımsamalarına yönelik izlenimler taşımaktadır. Aynı zamanda ailenin maddi kültürünün taşıyıcısı olan el zanaatı örnekleri, kanaviçe, kumaş gibi eşyalar aile ve yuva olabilme temsil eden nesnelere dönüşmüştür. Bu kültürel nesnelere zamanla tüketim kültürünün aşındırıcı etkisine direnç gösteremeyerek belleğimizin sandığına kapatılmaya mecbur kalmıştır. Çünkü ilerleme fikri zamanın ilkesi haline gelmiş ve mekânla olan bağları koparılmıştır. Bir anımsama figürü olan ortak kültürümüzün eşyaları, zamanın hızına yetişemedikleri için nostaljik bir imge olarak kalmışlardır.



Resim 38.: Necla Yalçın, “İsimsiz”, 2018, t.ü.k.t., 70x100 cm

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Çalışmalarım, bugün ve geçmiş arasında ilişki kurarak, geçmiş zamandaki evde yaşayanların kimliği ile eşyanın kimliği arasındaki dengelemeyi ele almaktadır. Kolektif ve bireysel belleğin kesiştiği bu çalışmalarda kimliğimi yansıtan eşyalar bir imge olarak anlatılmaktadır. Eve ait bir eşyanın geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek imgesinin metaforu olması, unutmaya karşı bir güvence geliştirmektedir. Bu nedenle geleceğin bizde yaratacağı savrulmuşluk duygusundan kurtulabilmek için eşyanın geçmiş bilgisine ihtiyaç duyarız. Taşındığımız evlerdeki boşluğun sessizliğini yutup, hiçbir anı imgemizin olmadığı bir yere yerleşmenin tedirginliğini dindiren ve halen evimizdeymişiz gibi yapabilmemizi sağlayan şey olmuştur. Ev, belleğimin bir tutku nesnesi yani o yere geri dönme arzum olarak ele alınmıştır. Böylelikle bugünün dünyasına ait bir çıkış yolu bulmak üzere eve ait bireysel ve kolektif bellek izleri bir başvuru noktası olarak tercih edilmiştir. Kendi belleğimdeki yaşanmışlıkların hayalini kurduğum izlerinin yansımalarıdır. Düş kurarak ve belleğimi gözden geçirerek oluşturduğum “yuvam” kabul ettiğim bir ev anlatısı, kimliğimin derindeki izlerini fark etmemi sağlamıştır. Böylece sanat düşlerini görünür kılabilmeyle sağlayarak kendime ait bir iç analiz okuması yapabilme olanağı tanımıştır.

Teknolojik gelişimin hızına bağlı olarak kültürel anlayışların çabuk değiştiği bir dünyada zaman, kimlik ve bellek güncel sanatçılar için kilit kavramlar haline gelmiştir. Bireysel ya da kolektif bellek anlatıları sanatın beslediği yeni bir kaynak olarak günümüz sanatında yerini almıştır. Bu gelişme sanatı bireyin ve toplumların kendilerini yani kültürlerini ve geçmişlerini tanıma ve anlaması yönünde geri dönme arzusu oluşturmuştur. Farklı bir zamandaki mekana duyulan özlem “nostalji” kavramı ile tanımlanmıştır.

Uzun süre memleketlerinden uzak kalan askerlerin yakalandığı bir hastalık olarak düşünülen nostalji'nin belirtileri cansız ve süzgül bir görüntü ve her şeye karşı kayıtsızlık, geçmişle şimdiki, gerçek olanla hayali olanı birbirine karıştırma şeklindedir. Tedavisi için çeşitli tıbbi yöntemler denenilen hastalık, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren bireysel ve toplumsal anlamda modernizm'e direnişin ifade aracı, ona karşı geliştirilen savunma refleksi olarak sosyolojik bir nitelik kazanmıştır. Aydınlanma çağı, akılcılık ve tüm bunların bileşeni olan modernizm, ilk

önce felsefede olduğu gibi edebiyatta da romantizmle sorgulanmaya başlanmıştır. Bu bakımdan edebiyatta romantizm, modernizmin insan ruhunda açtığı çatlakları kapatma gayretinin, ruh ile dünyanın yeniden kaynaştırılması çabasının bir yansıması gibi değerlendirilmiştir. “Tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesi, bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği duygusu; katastrofik¹² toplumsal süreçlerin her şeyi kaplayan dinsel kubbeyi ve kutsal değerleri zayıflattığını farz eden teorik bir tutum, bireysel özerkliğin yitirildiği ve sahici toplumsal ilişkilerin çöktüğü inancı, basitlik, kendiliğindenlik ve sahiciliğin yitirilmesi duygusu” olarak tanımlanabilecek modernizme karşı, bu çatlakları, güvensizlikleri tamir etmenin bir yolu ya da doğal sonucu olarak nostalji, son yıllarda üzerinde çok durulan konulardan biridir (Tanıtım Dergisi, 2010).

Yukarıdaki saptamalardan, romantizm ve nostalji kavramların günümüzde sanat, sosyoloji ve edebiyatta üzerinde çok fazla durulan ve insanlar üzerinde etkisinin görüldüğü konular olduğu sonucu çıkarılabilir.

Geçmiş değerleri yeniden kullanarak, kendi bellek mekânımı oluşturdum. Mekâna ait deneyimlerimiz hafızamıza yerleşen olguların algılanma biçimine göre şekillenir ve belleğe tutunur. Mekânla kurulmuş olan bu ilişki ile form almaktadır. Bu ilişkinin gerçekleşebilmesi için mekânın yaşam alanı olarak nitelendirilmesi ve oraya ait anıların oluşması gerekmektedir. Anı imgelerinin taşıyıcısı olan bellek, bireye bir kimlik hikâyesi ile kendini aktarır. Ev ise bireysel hikâyenin şekillenmeye başladığı ilk mekân olarak aile bireylerini de kapsayan anı imgelerinin oluştuğu yerdir. Bireye ilişkin, iz, anımsama evin kendisiyle eşleştirilerek anı imgeleri ile birlikte işlenmesine olanak sağlamaktadır. Hafızamızın arka odalarında saklayıp koruduğumuz her anı kırıntısı ev ve aile ikilisi olarak geçmiş yaşam deneyimlerimizin içine sızmıştır. İçsel varlığımızın topografyası olan ev, kendini ve ailesini düşleyebildiği bir yerdir.

Bu çalışmanın sonucunda; belleğimiz ve ortak hikâyelerimiz üzerinde durarak, sanatın gözüyle onlara yeniden bakmayı sağlayan fikrin sürükleyicisi olmuştur. Bugüne ilişkin bildiklerimiz geçmişin eseridir. Geçmiş hakkındaki tüm öğrenmelerimiz, alışkanlıklarımız, değerlerimiz, tepkilerimiz, dünyayı algılama yöntemlerimiz ve geleceğe bakışımız, çevrenin yönettiği bir senaryonun

¹² Afet, felâketle sonuçlanan olay.

görüntüleridir. Bu senaryonun figüranları olan bizler, belleğimize tutunan ve kayda değer gördüğümüz anıları bir içselleştirmenin imgelemi haline getiririz. Burada toplum ve ailenin baskın değer ve düşünceleri belleğimize formunu veren şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece yaşantımızın en ince noktalarına dek uzanan geçmiş örüntüleri, toplumu ele veren hücreler olduğu gibi kimliğimizin de delilleri olma niteliği taşımaktadır. Bu hikâyeler, bizi biz yapan yani öz kimliğimizi veren bilişsel ve duyuşsal bir faaliyetin sonucudur. Bir kimlik yaratımının belgelerini bize sunduğu izlerle hikâyeme yön vermek istenilmiştir. Bu yöntem benim dilimi geliştirebilmem için önümde büyük bir yol açarak geçmişin görüntüleri içinde kendime bakabilme ve bunu üretimime dâhil edebilme olanağı tanımıştır.



KAYNAKÇA

Kitaplar:

- ACAR, B. (2012). “Türkiye’de Güncel Sanatçı Güncel mi?”, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, M. Yılmaz (hzl.) Ütopya Yayınevi, Ankara.
- AKTAN, C. C. (2003). **Modernite’den Postmodernite’ye Değişim**, Çizgi Kitapevi, Konya.
- ANDERSON, P. (2002). **Postmodernitenin Kökenleri**, E. Gen (çev.), İletişim Yayınları, (2002), İstanbul.
- ANTMEN, A. (2007). **Hale Tenger İçerdeki Yabancı**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ANTMEN, A. (2008). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- APPIGNANESI, R. (1996). **Yeni Başlayanlar İçin Postmodernizm**, Ad Yayınları, İstanbul.
- ARTUN, A. (2011). **Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ASSMANN, J. (2001). **Kültürel Bellek**, A. Tekin (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2001), İstanbul.
- BACHELARD, G. (2014). **Mekanın Poetikası**, A. Tümertekin (çev.), İthaki Yayınları (orijinal baskı tarihi 2013), İstanbul.
- BAUDELAİRE, C. (2007). **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEKSAÇ, E. (2000). **Avrupa Sanatı’na Giriş**, 3. Baskı, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- BENJAMIN, W. (2010). **Sanatta Ve Edebiyatta Eleştiri Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEST, S. ve D. KELLNER. (2011). **Postmodern Teori**, M. Küçük (çev.), Ayrıntı Yayınları, (2010), İstanbul.
- BİLGİN, N. (2013). **Tarih ve Kolektif Bellek**, 1. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- BİLGİN, N. (2009). **İnsan- Eşya İlişkileri**, 1. Baskı, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.
- BLOCK, R. (2007). **Gülsüm Karamustafa Güllerim Tahayyülerim**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- BOLAY, S. H. (2009). "Romantizm", **Felsefe Doktrinleri Ve Terimleri Sözlüğü**, Nobel Yayınları, Ankara.
- BOYM, S. (2001). **Nostaljinin Geleceği**, F. B. Aydar (çev.), Metis Yayınları, (2009), İstanbul.
- CALINESCU, M. (2010). **Modernliğin Beş Yüzü**, Küre Yayınlar, İstanbul.
- ÇALIŞLAR, A. (1983). "Romantizm", **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, Bilimsel Sorunlar Dizisi, İstanbul.
- CHILDS, P. (2010). **Modernizm**, Sitare Yayınları, Ankara.
- CLAUDON, F. TİBER, G. (1994). "Romantizm", **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- CUMMING, R. (2008). **Sanat**, A. I. Önoğlu ve A. Çetinkaya (çev.), İnkılap Kitapevi, (orijinal baskı tarihi 2006), China.
- CROSS, G. (2018). **Tüketilen Nostalji Hızlı Kapitalizm Çağında Hatıralar**, E. Turan (çev.), The Kitap Yayınları, (orijinal baskı tarihi 2015), İstanbul.
- DİREK, Z. (hızl.), (2014). **Dünyanın Teni**, Metis Yayınları, İstanbul.
- DUBEN, İ. ve E. YILDIZ. (2008). **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- EMRE, İ. (2006). **Postmodernizm Ve Edebiyat**, 2. Baskı, Anı Yayınları, Ankara.
- FARTING, S. (Ed.), (2017). **Sanatın Tüm Öyküsü**, Hayalperest Yayınevi, Çin.
- GİDDENS, A. (1992). **Modernliğin Sonuçları**, E. Kuşdil (çev.), Ayrıntı Yayınları, (1998), İstanbul.
- HAUSER, A. (1995). **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, (2017). **15. İstanbul Bienali İyi Bir Komşu**, 1. Baskı, İstanbul.
- HODGE, S. (2016). **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**, E. Gözgülü (çev.), Domingo Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2013), İstanbul.
- İNANKUR, Z. (2008). "Romantizm", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3**, Yem Yayınları, İstanbul.
- İNANKUR, Z. (1997). **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, 1. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, N. Ve M. İPŞİROĞLU. (1983). **Oluşum Sürecin İçinde Sanatın Tarihi**, 1 Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.

- JAMESON, F. J. LYOTARD ve J. HABERMAS. (1994). **Postmodernizm**, 2. Baskı, Kıyı APPIGNANESI, R. (1996). **Yeni Başlayanlar İçin Postmodernizm**, Ad Yayınları, İstanbul.
- KAHRAMAN, H. B. (2004). **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, Everest Yayınları, İstanbul.
- KAHRAMAN, H. B. (2009). **Post-Entelektüel dönem Ve Edebiyat**, 1. Baskı, İdil Matbaacılık, İstanbul.
- KOÇAK, O. (2009). **Modern Ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, 2. Basım, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- KÜÇÜKALP, K. (2003). **Nietzsche Ve Postmodernizm**, 1. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- KRAUSSE, A. C. (2005). **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, D. Zaptcıoğlu (çev.), Literatür Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2005), Almanya.
- LEFEBVRE, H. (2014). **Mekanın Üretimi**, I. Ergüden (çev.), Sel Yayıncılık (2014), İstanbul.
- LÖWY, M. SAYRE, R. (2007). **İsyan Ve Melankoli Moderniteye Karşı Romantizm**, I. Ergüden (çev.), Can Matbaacılık, İstanbul.
- MCROBBİE, A. (2013). **Postmodernizm Ve Popüler Kültür**, A. Özdek (çev.), Parşömen Yayınları, (2013), İstanbul.
- PARLATIR, İ. (hızl.), (1998). "Nostalji", **Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 9. Basım, Ankara.
- TURANİ, A. (2003). **Dünya Sanat Tarihi**, 9. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- TURNER, B. S. (2002). **Oryantalizm Postmodernizm Ve Globalizm**, İ. Kapaklıkaya (çev.), Anka Yayınları, (2002), İstanbul.
- YAZIR, Ç. (1983). "Romantisizm", **Sanat Tarihi Ansiklopedisi, C.3**, Yazır Matbaacılık, İstanbul.

Dergiler:

- ALPAT, F. E. (2011). iXX. Yüzyıl Ve XXI. Yüzyıl Başında Kadın Moda Tasarımında Nostalji Anlayışı, **Sanat Dergisi**, 16

- BERKANT, B. İ. (2010). “Tüm Suçlardan Arınıp Eve Dönme Hayali...”, **Star Kitap Eki**, Nisan, <http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/60252> (29.01.2013).
- BURTEK, Z. (2010). “Erken Romantizm ve Öncesi”, **Artist Modern Dergisi**, Aralık, 21, 54-57.
- GÜNEŞ, A. (2010). “Hatırlanan, Unuttuğumuz Şey Değildir”, **Agos Kitap Eki**, Nisan, <http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/60252> (29.01.2013).
- ISSI, A. C. (2010). “Görüntüler Üst Üste Binerse Fena: Nostaljinin Geleceği”, **İnceleyen Kitap Eleştiri ve Tanıtım Dergisi**, Aralık, <http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/60252> (29.01.2013).
- OSKAY, Ü. (1987). Nostaljinin Dönüştürücü İşlevi Üzerine, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, 81, 28.
- ÖZGÜVEN, F. (1982). Nostalji: Geçmişe Duyulan Özlem Nostalji'nin Tarihçesi, **Milliyet Sanat Dergisi**, 52, 6-7.
- TÜRKÖLMEZ, E. (2010). “Özlüyorum, o halde varım”, **Radikal Kitap Eki**, Mart, <http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/60252> (29.01.2013).
- YALÇIN, M. (2012). 'Acımsama' **Türk Dili Dergisi Yayınları**, 26, 153, <http://scholar.google.com/scholar?=1&q=nostalji> (29.01.2013).
- YILMAZ, O. (2010). “Yepyeni bir araştırma alanı: Nostalji ve olmayan geçmişimizdeki geleceği!”, **Sabitfikir**, <http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/60252> (29.01.2013).
- ZEYTİNOĞLU, E. (2011). “Dönüş: Suçsuz Nostalji” Sergisi Üzerine, **Artist Actual Dergisi**, 40, 35-36.

Diğer İnternet Kaynakları:

<http://www.edebiyatkonulari.com/romantizm-akimi.html> (09.04.2013)

<http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/60252> (29.01.2013)

<http://scholar.google.com/scholar?=1&q=nostalji> (29.01.2013)

http://www.felsefe.gen.tr/friedrich_nietzsche_ve_decadence_nedir.asp (21.05.2018)

<https://eksisozluk.com/convention--107891> (07.09.2018)

<https://eksisozluk.com/9-thermidor--1255396> (07.09.2018)

<https://eksisozluk.com/philistine--95686> (07.09.2018)

