

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
BALKAN ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ
BALKAN DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**ÇAĞDAŞ YUNAN EDEBİYATINDA
SÜRREALİZMİN ÖNCÜSÜ OLARAK
ANDREAS EMBİRİKOS VE POETİKASI**

NESLİCHAN MOUMIN

1228402109

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. İBRAHİM KELAĞA AHMET

EDİRNE 2025

Tezin Adı: Çağdaş Yunan Edebiyatında Sürrealizmin Öncüsü Olarak Andreas Embirikos ve Poetikası

Hazırlayan: Neslichan MOUMIN

ÖZET

Andreas Embirikos 1930 Kuşağı'nın önde gelen şahsiyetlerinden biri olarak, ayrıca çağdaş Yunan edebiyatında psikanalizmin ve sürrealizm akımının öncüsüdür. Embirikos'un entelektüel gelişimi, 1933 yılında sürrealizmin kurucusu André Breton ile tanışması ve Fransa'da aldığı psikanaliz eğitimi ile şekillenmiştir. Bu karşılaşma, şairin otomatik yazı tekniğini benimsemesinde ve çağdaş Yunan edebiyatına sürrealist yaklaşımı taşımasında belirleyici olmuştur. Sürrealizm, 1924 yılında Breton'un Sürrealist Manifesto'suyla ortaya çıkan ve Freud'un psikanaliz kuramından beslenen, bireyin bilinç dışına, düşlere ve özgürlüğe yönelen felsefi bir duruştur. Fransa'da ortaya çıkan ve hızlıca tüm Avrupa'ya yayılan sürrealizm akımı 1935'ten itibaren çağdaş Yunan edebiyatında da boy göstermeye başlar. Akımın ilk örnekleri Andreas Embirikos'un şiirlerinde görülür. Embirikos, bu akımı 1935 yılında Atina'da verdiği bir konferansla Yunan entelektüel çevrelerine resmen tanıtmış ve böylece hem kendi şiirsel kariyeri hem de çağdaş Yunan edebiyatı için önemli bir dönüm noktası yaratmıştır. Bilinçaltının, hiçbir kural ve engel tanımaksızın ve hiçbir filtrelemeye tabi tutulmadan olduğu gibi aktarıldığı şiirleri ve şairin poetikası incelenmeye değerdir. Onun sanatsal yaklaşımı, psikanaliz eğitiminin de etkisiyle, sadece edebi bir yenilik değil, insan zihninin ve ruhunun özgürleşme süreci olarak algılanmıştır. Şairin eserlerinde bilinç dışının özgürleştirici gücü, toplumsal dönüşümün aracı haline gelmiştir.

Bu çalışmada yüksek lisans tezinin sınırları dahilinde sürrealizmin ortaya çıkış süreciyle birlikte Andreas Embirikos'un şiir görüşü ve eserlerinin bir kısmı şaire yöneltilen tenkitlerle birlikte incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Andreas Embirikos, Sürrealizm, Otomatik Yazı, André Breton, Çağdaş Yunan Edebiyatı

Title of the Thesis: Andreas Embirikos and his Poetics as a Pioneer of Surrealism in Contemporary Greek Literature

Prepared by: Neslichan Moumin

ABSTRACT

Andreas Embirikos, a prominent figure of the Generation of 1930, pioneered both psychoanalysis and the surrealist movement in modern Greek literature. His intellectual development was profoundly shaped by his 1933 meeting with André Breton, surrealism's founder, and his psychoanalysis training in France. This encounter proved decisive in Embirikos's adoption of automatic writing and his introduction of surrealism to modern Greek literature. Surrealism, a philosophical stance that emerged with Breton's Surrealist Manifesto in 1924, draws from Freud's psychoanalytic theory and focuses on the unconscious, dreams, and freedom. The movement originated in France, quickly spread throughout Europe, and began appearing in modern Greek literature from 1935 onward. Andreas Embirikos's poems provided the first examples of this movement in Greece. He formally introduced surrealism to Greek intellectual circles at a 1935 Athens conference, creating a significant turning point for both his poetic career and modern Greek literature as a whole. Embirikos's poetry, where the subconscious flows unfiltered without recognizing rules or obstacles, and his poetics merit careful examination. His artistic approach, influenced by his psychoanalysis training, was seen not merely as literary innovation but as a process that liberated the human mind and soul. In his works, the freeing power of the unconscious became a vehicle for social transformation.

This master's thesis examines the emergence of surrealism alongside Andreas Embirikos's poetic vision and selected works, while also addressing criticisms directed at the poet.

Keywords: Andreas Embirikos, Surrealism, Automatic writing, André Breton, Modern Greek Literature

ÖN SÖZ

20. yüzyıl, insanlık tarihinde savaşların, ideolojik çatışmaların ve toplumsal dönüşümlerin en yoğun yaşandığı dönemlerden biridir. Bu zaman diliminde, dünya savaşları, soğuk savaş gerilimi ve siyasi rejim değişimleri insanlığın kolektif bilincinde derin izler bırakmıştır. Bu yüzyılda edebiyat alanında da köklü değişimler gerçekleşmiştir. Geleneksel biçim ve temalara bağlı kalan edebi anlayışların yanında, yenilikçi ve modernist yaklaşımlar güç kazanmıştır. Yaşanan toplumsal kırılmalar, sanatta yeni ifade biçimlerinin arayışını tetiklemiş, sanatçılar alışılmış kalıpların dışına çıkma cesareti göstermeye başlamıştır. Bu ortamda sürrealizm, sadece bir edebi akım değil, aynı zamanda bireyin bilinç dışına, düşlere ve özgürlüğe yönelen bir felsefi duruş olarak öne çıkmıştır. Mantığın ve aklın dayattığı sınırların ötesinde, bilinçaltının derinliklerinde yatan gerçekliği ortaya çıkarmayı amaçlayan bu akım, sanat ve edebiyatın gelişim çizgisinde devrimsel bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Sürrealizm, 1917’de Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından ilk kez ortaya atılan ve “gerçeküstücülük” anlamına gelen bir terim olarak edebiyat dünyasına giriş yapmış, ancak sistemli bir düşünce ve sanat akımı olarak 1924 yılında Fransız yazar ve şair André Breton’un yayımladığı *Sürrealist Manifesto* ile resmi ve kuramsal çerçevesine kavuşmuştur. Sigmund Freud’un bilinçaltı ve rüyaların yorumlanması üzerine geliştirdiği psikanaliz kuramından derin biçimde etkilenen ve beslenen bu sanatsal ve edebi akım, insanın bilinç dışının özgürce ifade edilmesini, geleneksel mantık kalıplarının ve toplumsal normların dayattığı zihinsel sınırların aşılmasını ve sanatın gündelik yaşamla, toplumsal gerçeklikle organik bir bütün oluşturmasını temel hedef olarak benimsemiştir. André Breton’un entelektüel öncülüğünde Paris’in sanat çevrelerinde filizlenen ve gelişen bu avangart hareket, kısa sürede Fransa sınırlarını aşarak tüm Avrupa’da etki uyandırmış ve farklı ülkelerde yerel kültürel dinamiklerle etkileşime girerek çeşitli varyasyonlar geliştirmiştir.

Yunanistan’da sürrealizm akımı, edebiyat tarihinde “1930 Kuşağı” olarak adlandırılan ve yeni arayışlar içindeki genç, yenilikçi edebiyatçılarla filizlenmiş ve kendine özgü bir gelişim çizgisi izlemiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın yıkıntıları, 1922 sonrası Anadolu’dan zorunlu göçler, ekonomik krizler ve siyasi çalkantıların gölgesinde yetişen ve eserlerini kaleme alan bu entelektüel kuşak, bir yandan Yunan edebiyatındaki geleneksel formların ve milliyetçi eğilimlerin oluşturduğu baskıdan kurtulmak, diğer yandan da evrensel değerlerle ve Avrupa’daki çağdaş edebi akımlarla organik bağlar kurmak istemiştir. Dönemin önemli yazarlarından Giorgos Theotokas’ın 1929’da yayımladığı *Elefthero Pnevma* adlı düşünce ve eleştiri kitabı, bu kuşağın manifestosu olarak kabul görmüş ve Yunan edebiyatında modernist, yenilikçi bir dönemin kapılarını aralayan önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Bu yenilikçi kuşağın en dikkat çekici ve etkili isimlerinden biri olan *Andreas Embirikos*, sürrealizm akımını sistematik biçimde Yunan edebiyatına taşıyan ve yerleştiren öncü figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Yayımladığı ilk şiir kitabı *Ypsikaminos* ile de sürrealizmi edebiyat alanında uygulamaya koyarak çağdaş Yunan şiirinde yeni bir sayfa açmıştır. Embirikos, Yunancanın Dimotiki (halk dili) değişkesinin yaygın olduğu bir dönemde, Katharevousa (arı dil) değişkesini tercih ederek geleneksel edebiyatla bir gerilim yaratmış ve sürrealist imgelerini güçlendirmiştir. Onun şiirlerinde bilinç dışı çağrışımlar, mantıksızlıklar ve zıtlıklar bilinçli bir şekilde bir araya getirilmiştir.

Sürrealizmin Yunanistan’daki ilk yansımaları, gelenekçi çevreler tarafından “düzensizlik ve gülünçlük” olarak nitelendirilmiş, Embirikos da “deli şair” olarak etiketlenmiştir. Yunan sürrealizmi, Fransız akımının aksine yeterince siyasi angajman sergilemediği için eleştirilse de Embirikos özgün bir Yunan sürrealizmi oluşturmayı başarmıştır. Şairin mirası, yerel ve evrensel unsurların yaratıcı bir şekilde harmanlanması ve çağdaş Yunan şiirine evrensel bir boyut kazandırılması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Bu tez çalışmasında ilk olarak sürrealizm akımının kavramsal tanımı, ortaya çıktığı tarihsel ve kültürel arka plan, düşünsel kaynakları ve Avrupa sanat ve edebiyat çevrelerindeki gelişim süreci detaylı biçimde ele alınacak, ardından akımın Yunan edebiyatında, özellikle 1930 Kuşağı bağlamında ortaya çıkışı ve yerleşme süreci tarihsel ve eleştirel bir perspektifle değerlendirilecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Andreas Embirikos'un aile geçmişi, aldığı eğitim, entelektüel formasyonu, mesleki deneyimleri, yaşam öyküsü, şiir ve düzyazı alanındaki eserleri ve belirgin edebi kişiliği ayrıntılı biçimde incelenecek, özellikle psikanaliz pratiği ile sürrealizm poetikasını özgün biçimde birleştiren edebi yaklaşımı titizlikle irdelenecektir. Tezin son bölümünde ise Embirikos'un özgün şiir anlayışı, otomatik yazı tekniğini kullanım biçimi, bilinç dışının şiirsel ifade biçimleri ve genel olarak sürrealizm akımının onun şiir diline ve imge dünyasına yansımaları, metin odaklı yakın okuma yöntemiyle tartışılacak ve analiz edilecektir.

Bu bağlamda gerçekleştirilen akademik çalışmanın temel amacı ve hedefi, Andreas Embirikos'un kendine özgü bireysel poetikasını bütün yönleriyle ortaya koymak ve aynı zamanda çağdaş Yunan edebiyatında sürrealizmin kurumsallaşma ve yerleşme sürecindeki belirleyici rolünü aydınlatmak, onun çağdaş Yunan şiirine kazandırdığı yenilikçi estetik yaklaşımları ve ideolojik katkıları kapsamlı biçimde değerlendirmektir. Ayrıca, bu tez çalışması kapsamında, Embirikos'un şiirinde görülen yenilikçi biçimsel ve tematik unsurlar detaylı biçimde incelenerek karşılaştırmalı ve kültürlerarası bir bakış açısı sunulacaktır.

Sonuç olarak bu tez, sürrealizmin yalnızca Avrupa merkezli bir hareket olmadığını, Yunan edebiyatındaki varlığının ve gelişiminin Embirikos'un yaratıcı katkılarıyla özgün bir kimlik ve nitelik kazandığını, yerel kültürel dinamiklerle etkileşime girerek farklı bir boyut aldığını göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışma boyunca, Avrupa sürrealizmi ile Yunan sürrealizmi arasındaki benzeşen ve ayrışan

yönlerin karşılaştırmalı analizi, Yunan kültürel kimliğinin evrensel akımlarla nasıl yaratıcı bir sentez oluşturduğuna ışık tutacaktır. Böylece çağdaş Yunan şiirinin modernist dönüşümünde Embirikos'un öncü rolü, yenilikçi dilsel tercihleri, özgün imge dünyası ve avangart poetikasının tarihsel ve kültürel önemi, edebi tarihe daha net ve kapsamlı biçimde yerleştirilecek, bu öncü şair ve düşünürün Yunan ve Avrupa edebiyat tarihi içindeki konumu daha bütünlüklü şekilde değerlendirilecektir.

Tez çalışmasında geçen Embirikos'un eserleri gibi adı geçen Yunan yazar ve şair isimleri de Latin alfabesine dönüştürülerek yazılmıştır. Yunanca olan özel isimler Uluslararası Standardizasyon Örgütü'nün ISO 843 sistemi baz alınarak transkripsiyon edilmişlerdir. Çalışma içerisinde geçen eser adlarının büyük bir kısmı Yunancadaki okunuşu baz alınarak sadece Latince karakterlerle yazılmış olup orijinal isimleri parantez içerisinde ismin yanında verilmiştir. Parantez içinde verilen Yunanca eser adlarında Yunan literatüründeki yazım kuralları dikkate alınmıştır.

Öncelikle, tezin hazırlanması sürecinde, tüm yoğunluğuna rağmen desteğini ve yardımlarını eksik etmeyen, her koşulda yanımda olan sevgili danışman hocam Prof. Dr. İbrahim KELAĞAAHMET'e sabrı ve rehberliği için sonsuz teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez jürimde yaptıkları yapıcı eleştiriler ve değerli yönlendirmelerinden dolayı Dr. Öğr. Üyesi Ferhan KIRLIDÖKME MOLLAOĞLU'na ve Prof. Dr. Levent KAYAPINAR'a içtenlikle teşekkür ederim.

Bu süreçte “doğru eğilir ama kırılmaz” öğüdüyle daima dürüst bir insan olmam için çabalayan ve beni yetiştiren canım annem Şükriye MUSTAFA OĞLU başta olmak üzere tüm aileme, arkadaşlarıma ve özellikle birlikte çıktığımız bu yolda kâh ağlayıp kâh güldüğümüz sevgili eşim Önder MALKOÇ'a sundukları sonsuz destek ve motivasyon için şükranlarımı sunar her şey için sonsuz teşekkürlerimi arz ederim.

Neslichan MOUMIN

EDİRNE 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT	II
ÖN SÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER	VII
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM.....	6
1.1. Sürrealizm.....	6
1.1.1. Sürrealizmin Genel Bir Tanımı	6
1.1.2. Tarihi Arkaplan	10
1.1.3. Sürrealizmi Besleyen Cereyanlardan Dadaizm ve Sürrealizmin Ortaya Çıkışı	16
1.2. André Breton ve Sürrealizm	23
1.3. Sürrealizmin Siyasi Duruşu	37
1.4. Sürrealizmin Çağdaş Yunan Edebiyatında Ortaya Çıkışı.....	42
1.4.1. Çağdaş Yunan Edebiyatında 30' Kuşağı ve Sürrealizm	42
1.4.2 Çağdaş Yunan Sürrealizmine Yöneltilen Eleştiriler	54
1.4.3 Avrupa Sürrealizmiyle Yunan Sürrealizmine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım.....	62
1.4.4. İki Ortodoks Sürrealist: Andreas Embirikos ve Nikos Engonopoulos.....	64
II. BÖLÜM	77
2.1. Çağdaş Yunan Edebiyatında Sürrealizmin Öncüsü Olarak Andreas Embirikos.....	77
2.1.1 Andreas Embirikos	77
2.1.1.1 Hayatı ve Sürrealizmi Benimseyiş Süreci.....	77
2.1.1.2 Eserleri Üzerinden Edebi Kişiliği	85
2.1.1.3 Eserlerinin Kronolojik Bir Tasnifi	93
2.1.1.3.1 Hayattayken Yayımladıkları	94
2.1.1.3.2 Vefatının Ardından Yayımlananlar	96

2.2. 1935 Konferansı.....	98
III.BÖLÜM.....	109
3.1. Embirikos'un Şiir Görüşü ve Şiir Tekniği.....	109
3.2. Sürrealizmin Şiirine Yansıması	123
3.2.1 Ypsikaminos'tan Şiirler.....	123
3.2.1.1. Triandafylla sto Parathiro	126
3.2.1.2. Pothos.....	130
3.2.2 Endohora'dan Şiirler	133
3.2.2.1 O Psithiros tou Tilevoa	139
3.2.2.2 İho	147
3.2.3 Grapta'dan Şiirler	150
3.2.3.1 Afroditı.....	153
3.2.4. Oktana'dan Şiirler	158
3.2.4.1. O Efratis.....	161
3.2.5. Andreas Embirikos'un 1 Ocak 1942 Başlıklı Şiiri.....	166
SONUÇ.....	171
KAYNAKÇA	175
EKLER.....	184

GİRİŞ

Andreas Embirikos, 1930 Kuşağı'nın en önemli şahsiyetlerinden biri ve çağdaş Yunan edebiyatında psikanaliz ve sürrealizm akımının öncüsüdür. 1901 yılında Romanya'nın İbrail kentinde varlıklı bir armatör ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen şair, henüz sekiz yaşındayken, 1909'da ailesiyle birlikte Yunanistan'ın başkenti Atina'ya yerleşir. Klasik eğitimini burada tamamladıktan sonra, 1921'de hem iş tecrübesi kazanmak hem de yükseköğrenimini sürdürmek amacıyla annesiyle birlikte İngiltere'nin başkenti Londra'ya taşınır, bir süre burada kaldıktan sonra ise babasının ikamet ettiği Fransa'ya geçerek orada yaşamını sürdürür. Hayatının dönüm noktalarından biri olan 1931 yılına kadar Fransa'da kalarak, burada kapsamlı bir psikanaliz eğitimi alır ve dönemin önde gelen sürrealist çevreleriyle yakın ilişkiler kurar. 1933 yılında sürrealizmin kurucu babası olarak kabul edilen Andre Breton ile kişisel olarak tanışması, onun sanatsal gelişiminde büyük bir etki yaratır ve bu önemli karşılaşmanın ardından sürrealizmin en karakteristik yöntemlerinden biri olan otomatik yazı tekniğini eserlerinde uygulamaya başlar.¹

Sürrealizm, 20. yüzyılın en çalkantılı dönemlerinden birinde, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri ve geniş çaplı toplumsal travmaların yıkıntıları arasında filizlenen, geleneksel sanat anlayışına karşı radikal bir estetik başkaldırıdır. Modernist akımların devamı niteliğinde olan ve özellikle avangart sanat ile dadaizmin deneysel ve yıkıcı etkisiyle şekillenen bu hareket, sadece yeni bir sanatsal ifade biçimi veya estetik bir akım değil, aynı zamanda insanın en derindeki dürtülerini, arzularını ve korkularını açığa çıkaran bilinç dışının sistemli bir isyanıdır.² Bu güçlü akım, aklın koyduğu katı sınırlara, yerleşik toplumsal normlara ve düzene karşı özgürleştirici bir

¹ Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέα, Αθήνα 2003, s. 435.

² Gülce Sorguç, "Sanata Karşı Başkaldırı: Avangart", *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, S.24, Güz 2017, s. 40.

haykırış olarak ortaya çıkmıştır. Dilbilimsel açıdan “sürrealizm” (surréalisme) terimi ilk kez 1917 yılında Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmış, bu kavramla gerçekliğin ötesine geçmeyi, düşlerin rehberliğinde ve bilinç dışının yardımıyla daha derin ve hakiki bir gerçekliğe ulaşmayı amaçlamıştır. Ancak hareketin kapsamlı bir şekilde kuramsallaşması ve sistematik bir sanat akımına dönüşmesi, Fransız şair ve düşünür Andre Breton’un 1924 yılında kaleme aldığı “*Sürrealist Manifesto*” (*Manifeste du surréalisme*) ile gerçekleşmiştir. Bu çığır açan manifesto, yalnızca edebiyat ve sanat dünyasını değil, insan düşüncesinin tüm sistemlerini kökten değiştirme iddiası ve vizyonu ile yola çıkmıştır.³

Sürrealizm veya gerçeküstücülük, salt estetik bir kaygı veya biçimsel bir yenilik arayışından çok daha öte, Birinci Dünya Savaşı’nın ardından yaşanan hayal kırıklığının ve Dadaizm’in nihilist ve kaotik yıkımından doğan, insanın ruhsal dünyasını keşfetmeye yönelik yeni ve kapsamlı bir düşünce dalgasıdır. Sigmund Freud’un devrim niteliğindeki psikanalitik yöntemlerinden ve teorilerinden derin bir şekilde beslenen bu akım, düşlerin sembolik ve şiirsel diliyle konuşmuş, serbest çağrışım ve otomatik yazı teknikleri ile bilinç dışının keşfedilmemiş derinliklerinde yeni anlamlar ve hakikatler aramıştır. Felsefi düşünce ve siyasi aktivizmle organik bağını hiçbir zaman koparmayan hareket, Karl Marx’ın devrimci düşüncelerinden ve diyalektik materyalizmden de önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu çok yönlü etkileşim ve sentez sonucunda pek çok sürrealist sanatçı, yazar ve düşünür, sanatın yalnızca estetik bir haz veya bireysel bir ifade aracı olmadığına, aynı zamanda toplumsal bilinci uyandırma ve mevcut düzeni dönüştürme gücünü de derinden barındırdığına samimiyetle inanmıştır.⁴

³ Selahattin Hilâv, Ergin Ertem, Onat Kutlar, *Gerçeküstücülük (Surréalisme)*, De Yayınevi, İstanbul, Ocak 1962, s. 9.

⁴ Rene Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev.: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1990, s. 13.

Bu entelektüel ve estetik isyanın güçlü yankıları, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde işgaller, savaşlar ve derin ideolojik krizlerle sarsılıp şekillenmiş olan Yunanistan'a, çoğunlukla Paris'te yaşamış ve avangart düşüncelerle doğrudan temas kurmuş olan Yunan aydınlar ve sanatçılar aracılığıyla ulaşmıştır. Yunan edebiyatında bazı sürrealist eğilimler ve deneysel örnekler daha önce rastlansa da, bu akımı gerçek ve sistematik anlamda çağdaş Yunan edebiyatına taşıyan ve yerleştiren kişi, 1935 yılında Atina'da büyük yankı uyandıran meşhur konferansı ile Andreas Embirikos olmuştur. Onun öncülüğü ve vizyoner yaklaşımıyla birlikte Yunan edebiyat tarihinde tamamen yeni bir dönem başlamış, geleneksel şiirin bilinçli ve katı dil yapısına karşı ilk kapsamlı ve topyekûn başkaldırı teorik bir çerçeveye kavuşarak kuramsallaşmıştır. Embirikos, sürrealizmin Yunanistan'daki basit bir tanıtıcısı ya da takipçisi olmaktan öte, bu akımın Yunan topraklarındaki özgün ve yaratıcı dönüşümünü şekillendiren vizyoner bir sanatçı ve düşünür olarak öne çıkmıştır. Otomatik yazım tekniğini ustalıkla kullanarak yayımladığı yenilikçi şiir koleksiyonları, mantığın ve geleneksel anlatımın katı zincirlerinden tamamen arınmış, özgürleştirici ve devrimci bir söylemin kapılarını Yunan edebiyatında ilk kez aralamıştır.⁵

Sürrealizm, Yunan edebiyat dünyasında ortaya çıktığı ilk andan itibaren gelenekçi eleştirmenler, akademisyenler ve muhafazakâr edebiyat çevreleri tarafından çoğunlukla şüphecî, küçümseyici veya açıkça mesafeli bir tutumla karşılanmıştır. Alışılmadık ve beklenmedik gerçeküstü imgelerle dolu olan, cinselliği ve bilinç dışı dürtüleri açıkça ele alan, geleneksel anlatım kalıplarını reddeden ve son derece cesur bir dil kullanan bu metinler, dönemin okuyucusunun beklentilerine, alışkanlıklarına ve yerleşik değer yargılarına bütünüyle ters düşmüştür. Embirikos'un açtığı bu zorlu yolda onu takip eden diğer önemli isimlerden biri olan ressam ve şair Nikos

⁵ Parmenion, Mpolos, *Ανδρέας Εμπειρίκος, κριτική προσέγγιση*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2008, s. 17-18.

Engonopoulos da ortodoks bir sürrealist yaklaşımla, kendi özgün üslubu ve mitolojik referanslarıyla akımın felsefi ve varoluşsal derinliğine büyük katkılarda bulunmuştur.⁶

Sürrealizmin modern psikanaliz ile kurduğu derin ve organik bağ, Yunan edebiyatında o güne kadar hiç görülmemiş yeni bir düşünce ve ifade özgürlüğü alanı yaratmıştır. Embirikos, profesyonel bir psikanalist olarak aldığı eğitim ve edindiği tecrübeyle birleşen özgün şair kimliğiyle bu edebi hareketi, sadece biçimsel bir yenilik arayışı veya estetik bir başkaldırı olarak değil, aynı zamanda insan zihninin ve ruhunun en derin katmanlarında gerçekleşen köklü bir özgürleşme ve arınma sürecinin etkili bir aracı olarak görmüştür. İlginç bir şekilde, Yunancada ‘μετα-εμπειρικός’ (meta-embirikos) teriminin çağrıştırdığı “deneyim ötesi” veya “ampirik olanın ötesinde” anlamı, şairin soyadıyla da uyumlu bir şekilde, onun eserlerinde bilinç dışının özgürce akan serbest çağrışımlarıyla ve otomatik yazının doğal ritmiyle ustalıkla bütünleşmiştir.

Sürrealizm, Yunan edebiyatı ve sanatında yalnızca dilsel ve biçimsel bir devrim ya da estetik bir yenilik olmakla kalmamış, İkinci Dünya Savaşı, Nazi işgali ve hemen ardından patlak veren yıkıcı iç savaş gibi derin travmatik olayların kasvetli gölgesinde, Yunan toplumsal hafızasının ve kolektif bilinç dışının yeniden şekillenmesine de önemli katkılarda bulunmuştur. Şiirin geleneksel mantıksal kalıplarını ve yapılarını aşarak, bilinçaltının özgürleştirici ve tedavi edici kaotik enerjisinden beslenmesi, savaş sonrası Yunan toplumunun bastırılmış kolektif duygularını, korkularını ve travmalarını dile getirmek için etkili bir araç sunmuştur.⁷

Embirikos’un 1935 yılında yayımlanan ve adını metalürjideki yüksek sıcaklık fırınlarından alan *Ypsikaminos* (Ψυικάμινος) adlı çığır açıcı eseri, Yunan sürrealist

⁶ Mario Vitti, *Η Γενιά του τριάντα, ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1995, s.125-127.

⁷ Aynı eser, s.115-117.

şairinin ilk ve en dikkat çekici örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yayımlandığı dönemde muhafazakâr eleştirmenler tarafından anlaşılamayan, hatta zaman zaman alay konusu olan bu eser, bugün çağdaş Yunan şiirinin en önemli dönüm noktalarından ve köşe taşlarından biri olarak geniş kabul görmektedir. Şairin bu ve diğer önemli eserlerinde, psikanalizin temel tekniklerinden biri olan serbest çağrışım yöntemi ve bilinç dışının derinliklerine yapılan keşif yolculukları, bireysel bir terapi ya da öznel bir deneyim olmanın çok ötesinde, toplumsal bir arınma ve kolektif bir özgürleşme ritüeline dönüşmüştür.⁸

Embirikos'un şiir dünyasında bilinç dışının özgürleştirici güçleri, geleneksel şiir formlarının sınırlarını aşarak hem bireysel hem de toplumsal bir dönüşümün aracı haline gelmiştir. Onun psikanalist kimliği ile şair kimliği arasındaki bu güçlü etkileşim, eserlerinde görülen sıra dışı imgelem dünyasının ve özgün dilsel yapıların temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda Yunan sürrealizmi, evrensel akımın ilkelerini benimsemekle birlikte, kendine özgü kültürel kodları ve tarihsel referansları da ustaca harmanlayarak özgün bir edebiyat geleneği yaratmayı başarmıştır.

⁸ Pantelis Voutouris, *Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου, η ηρωική, ερωτική και θρησκευτική όψη της ποίησής του*, (Basılmamış Doktora Tezi), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1991, s.4.

I. BÖLÜM

1.1. Sürrealizm

1.1.1. Sürrealizmin Genel Bir Tanımı

Sürrealizm, sanatın geleneksel sınırlarını aşan, bilinçaltının derinliklerini, rüyaları, içsel arzuları ve mantık dışı düşünce yapılarını keşfetmeyi hedefleyen kapsamlı bir felsefi ve sanatsal harekettir. 20. yüzyılın başlarında meydana çıkan bu akım, Sigmund Freud'un psikanaliz teorilerinden derin biçimde etkilenmiş ve bilinç dışı zihinsel süreçlerin sanatsal ifadesini amaçlamıştır. Bu sanat akımı, psikanalizden ilham alır ve şiir ile sanatı bilgi ve devrim aracı olarak görür. Bu akıma göre sanat, toplumda dönüşüm başlatan önemli bir güçtür.

Sürrealizm, sanatçıların özel yetenek ve dehasını reddedip yaratıcılığın herkese ait olduğunu vurgulayan sanat karşıtı tutumuyla dikkat çekmiştir. Bu yaklaşımıyla elitist sanat anlayışına karşı çıkarak sanatı gündelik yaşama ve halka taşımaya çalışmıştır. Dünyayı ve yaşamı kökten değiştirmeyi amaçlamış, bireyin özgürleşmesini ve toplumsal normların sorgulanmasını teşvik etmiş, ancak zamanla içsel çelişkiler, grup içi anlaşmazlıklar ve harici ekonomik ve politik etkilerle asıl devrimci gücünü yitirdiği eleştirileriyle karşılaşmıştır.⁹

Sürrealizm terimi ilk olarak Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından ortaya konmuştur. Apollinaire 27 Haziran 1917 tarihinde tiyatro sahnesinde oynanan *Les Mamelles de Tiresias* adlı dramını nitelemek için bu terimi kullanmıştır. Oyuncu kadrosunda yer alan kişiler sahnede içsel arzularının kendilerine hükmettiği şekilde

⁹ Selahattin Hilâv, Ergin Ertem, Onat Kutlar, *a.g.e.*, s. 9, 50; Rene Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev.: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1990, s. 13.

sözler dile getirerek, arzularına göre yeni davranışlar sergilerler. Eser bu şekilde hiçbir sansür-kontrol mekanizmasında süzülmezsizin aktarılan içsel arzuların ortaya koyduğu pek çok şaşırtıcı sahneyle doludur.¹⁰

Her ne kadar terimin yaratıcısı Apollinaire olsa da, bu akımı sistematik bir şekilde kuramsallaştıran ve bir sanat hareketine dönüştüren kişi şair Andre Breton'dur. Edebiyat ve sanat dünyasında derin izler bırakan Breton, 1924'te sürrealizmin ilk manifestosunu yayımlayarak¹¹ zihnin katı mantık kurallarından, toplumsal normlardan ve akılcı düşüncenin kısıtlamalarından tamamen arındırılması ve özgürleştirilmesi gerektiğini güçlü bir şekilde savunmuştur.¹²

Sigmund Freud'un bilinçaltı ve rüyalar üzerine yaptığı çalışmalardan derin biçimde etkilenen Breton, hipnotik trans hâlindeyken otomatik yazı tekniğiyle çeşitli deneyler yapmıştır. Bu deneylerde düşüncelerin mantık süzgecinden geçirilmeden doğrudan kâğıda aktarılması amaçlanıyordu. Sürrealistler özellikle rüyaların ve halüsinasyonların detaylı incelenmesiyle, uykuyla uyanıklık hâllerinin arasındaki belirsiz geçiş noktalarıyla ve bilinç düzeyinin tam eşiğindeki yarı uyku hâliyle büyük bir merakla ilgilenmişlerdir. Bu özel bilinç durumunda zihnin derinliklerinde saklı olan imgeler ve tuhaf şekillerin beklenmedik biçimlerde can bulduğu, gerçekliğin sınırlarının bulanıklaştığı bir tür yaratıcı letarji yaşanır.¹³

Sürrealistlerin temel amacı, sanat ve edebiyatta geleneksel anlatım biçimlerinin ötesine geçerek bilinç dışı süreçleri özgürce ifade etmek ve bunları bilinçli düşünceyle yaratıcı bir şekilde birleştirmektir. Onların ürettikleri eserler, ilk bakışta anlamsız görünse de, aslında derin bir içsel mantığa sahiptir ve hiçbir şekilde tamamen rastgele

¹⁰ Selahattin Hilav, *a.g.e.*, s. 54.

¹¹ Breton toplamda üç manifesto yayımlamıştır.

¹² Selahattin Hilav, *a.g.e.*, s. 9.

¹³ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 54-60.

değildir. Ancak ortaya çıkan sanatsal ürünün, bilinç dışının doğal işleyişlerini en saf haliyle temsil edebilmesi için, geleneksel mantık kurallarını aşan ve alışılmadık bir biçimde gelişmesine bilinçli olarak izin verirler.¹⁴

Sürrealistlerin kendi sanat anlayışları ve felsefeleri hakkında tarihsel süreç içinde yaptıkları önemli tanımlamaların bazıları aşağıda belirtilmiştir. Bu tanımlamalar, sürrealizmin zaman içinde nasıl evrildiğini ve hareketin temel ilkelerinin nasıl şekillendiğini göstermektedir.

Sürrealizmin tam tanımını bize Birinci Manifestosuyla Breton vermektedir. Sürrealizm Breton'a göre saf psişik otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da daha başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön-koşullandırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir. Bu tanımlama, sürrealizmin temel çıkış noktasını ve bilinç dışının yaratıcı ifadesindeki rolünü vurgulamaktadır.¹⁵

Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun 27 Ocak 1925 tarihinde yayınlamış olduğu deklarasyonda ise sürrealizm ifadenin yeni ve daha basit hali veya şiirin metafiziği olarak değil, zihnin ve temsil ettiği her şeyin tümüyle serbest kalmasını sağlayan bir yoldur. Sürrealizm bir şiir türü değildir. Kendi üzerine dönen zihnin haykırmasıdır ve zincirlerinden arınma çabasıdır. Kısacası deklarasyonda yer alan bu açıklama, sürrealizmin salt bir sanat akımı veya edebi form olmaktan öte, zihnin özgürleşmesine yönelik derin bir felsefi arayışı temsil ettiğini göstermektedir.¹⁶

¹⁴ Dimitris Daskalopoulos, “Υπερρεαλισμός”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, s. 2244.

¹⁵ André Breton, *Sürrealist Manifestolar*, çev.: Ayşe Güngör, Altıkırkbeş Yayın, 2009, s. 31.

¹⁶ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 267.

Breton Sürrealizmin Birinci Manifestosundan 5 yıl sonra İkinci Manifestosunu yayımlar ve buradaki yeni tanımlamasında sürrealist düşüncenin amacının zihnin derinliklerinin ve bilinçaltının sistematik keşfi olduğunu belirtir. Bunun gerçekleşmesi için gerekli olan ise gizli yerlerin sistematik olarak aydınlatılması, diğer bölgelerin giderek puslanması ve mutlak anlamda yasaklanmış bir ülkeye aralıksız yapılan bir yolculuk gibi yöntemlerden yararlanmaktır. Bu şekilde insan sürrealizmde amaç olan kendi gücünü yeniden kazanmak hakikatini göz ardı etmemiş olur.¹⁷

Breton'un 1945'te yayımladığı *Surrealisme Et La Peinture* (Sürrealizm ve Resim) adlı eserinde yer alan daha geç dönem tanımlaması, sürrealist sanatçının zihinsel ve fiziksel gerçekliğin tamamını kucaklayan bütüncül bir yaklaşımı savunur. Breton'a göre eğer sanatçı, tüm psiko-fiziksel alana erişmek için uğraşmışsa, ortaya koyduğu yapıt ancak o zaman Sürrealist olarak adlandırılabilir.¹⁸

¹⁷ André Breton, *a.g.e.*,s. 76.

¹⁸ Rene Passeron, *a.g.e.*,s. 133.

1.1.2. Tarihi Arkaplan

Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında, I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri ve ardından gelen sosyo-politik dönüşümlerin damgasını vurduğu Avrupa'da ortaya çıkmış köklü bir sanatsal ve entelektüel harekettir. Savaşın getirdiği yıkım ve toplumsal travma, insanların dünyayı algılama biçimini derinden sarsmıştır. Bu dönemde eski ütopya ve hümanist değerler son bulmuş, farklı kültürlerin keşfi, modernleşen ekonomik yapılar, yeni medya formları ile bilim ve teknolojiye hızlı gelişmeler Avrupa'da ciddi bir değerler krizine yol açmıştır.¹⁹

Sanatçılar ve entelektüeller, bu kriz ortamında yeni ifade biçimleri aramaya başlamışlardır. Sürrealist başkaldırı, bu buhranlı tarihsel ortamda hem mevcut baskı unsurlarına karşı güçlü bir tepki olarak hem de yepyeni ideallerin ve ifade biçimlerinin arayışı şeklinde ortaya çıkmıştır. Geleneksel sanat formlarının yetersiz kaldığını düşünen bu akımın temsilcileri, bilinçaltının özgürleştirilmesi ve rüyaların yaratıcı potansiyelinin keşfedilmesi gerektiğine inanmışlardır. Bu kasvetli atmosfer, kabul görmüş ilkelere, özellikle de akılcılığa yönelik yıkıcı bir tepkiyi beraberinde getirmiş, bu da birçok yeni ideolojinin ve sanatsal hareketin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Sürrealizm, bilinç dışını ve düşleri ön plana çıkararak gerçeküstü bir dünya yaratma çabasıyla, diğer avangart akımlar arasında kendine özgü bir yer edinmiştir.

Sürrealizmin entelektüel zemini, 19. yüzyıldan itibaren ivme kazanan ve giderek hızlanan kapsamlı bir düşünce dünyası yenilenmesiyle hazırlanmıştır. Bu köklü yenilenme süreci, geleneksel düşünce kalıplarını derinden sarsmış ve nihai olarak rasyonalizmin sonunu işaret etmiştir. Dönemin entelektüel ikliminde, mantık ve akıl odaklı yaklaşımların yerini, bilinç dışı süreçlere ve içgüdüsel olana duyulan ilgi

¹⁹ David Hopkings, *Νταντά και υπερρεαλισμός: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε, μετάφ.: Ευάγγελος Δ. Πρωτοπαπαδάκης, Ελληνικά Γράμματα, 2007, s.1-2, 22.*

almaya başlamıştır. Özellikle Henri Bergson'un zihnin sınırlarına dair çalışmaları ve Sigmund Freud'un rüya, telepati ve ruhsal bozukluklar üzerine yaptığı derinlemesine araştırmalar, bilimsel ve felsefî çevrelerde ciddi yankı uyandırmış ve insan zihninin bilinç dışı katmanlarına yeni ufuklar açmıştır. Bu düşüncülerin ortaya koyduğu teoriler, görünür gerçekliğin ötesinde, insanın ruhsal dünyasında keşfedilmeyi bekleyen gizli ve zengin bir evrenin varlığını gözler önüne sermiştir.²⁰

Sürrealizm, sanatsal yaratım sürecini bilinç dışının en uç ve keşfedilmemiş sınırlarına taşıyarak, bilinç dışının özgürleştirilmesi arzusunu hareketinin temel felsefi ilkesi haline getirmiştir. Freud'un devrim niteliğindeki psikanalitik kuramından ilham alan sürrealistler, çeşitli teknikler kullanmışlardır: rüyaların karmaşık sembolizmi, otomatik yazı, beklenmedik rastlantılar, çok katmanlı ironi ve irade dışı gelişen çağrışımlar. Bu yöntemlerle, bireyin iç dünyasının toplumsal normlar tarafından bastırılmış, sansürlenmemiş boyutlarını sanatsal ifadeyle açığa çıkarmaya çalışmışlardır. Sürrealizm hareketi ile Freud'un psikanaliz çalışmaları arasındaki ilişki, salt estetik bir düzeyde kalmamış, insan doğasının karanlık köşelerine, bilinç dışının gizemli labirentlerine ve gerçekliğin temel yapısına dair kapsamlı bir sorgulamanın kolektif ifadesi olarak sanat tarihine geçmiştir.²¹

Sürrealistler, aklı ve mantığı temel alan Batı düşüncesini, insanın daha derin, sezgisel ve irrasyonel yönlerini sistematik bir şekilde göz ardı ettiği gerekçesiyle şiddetle eleştirmiştir. Onların perspektifinden bakıldığında, Batı felsefesinin rasyonalist geleneği, insan deneyiminin yalnızca belirli bir bölümünü kabul ederek, bilinç dışının zengin ve karmaşık dünyasını dışlamaktadır. Sürrealistlere göre, gerçeklik sadece nesnel, ölçülebilir ve mantıksal olarak kavranabilen unsurlarla sınırlı değildir; bilakis, düşlerin büyüğü atmosferi, bilinç dışının derinliklerinden yükselen

²⁰ Dimitris Daskalopoulos, "Υπερ....., a.g.e., s. 2244.

²¹ Andreas Embirikos, Nikos Gkatsos, Andreas Karantonis, "Τι είναι ο υπερρεαλισμός;", *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, s. 8-12, Φθινόπωρο 2008, s. 8-9.

fanteziler, bastırılmış arzular ve spontane olarak ortaya çıkan irrasyonel düşünce süreçleri de gerçekliğin eşit derecede önemli ve vazgeçilmez parçalarını oluşturmaktadır. Bu kapsamlı ve bütüncül gerçeklik anlayışı, sürrealist estetiğin mihenk taşı ve hareketin felsefi omurgası olarak işlev görmektedir. Sürrealistler için sanat, artık gerçekliği basitçe yansıtan veya temsil eden bir araç olmaktan çıkmış; bunun yerine, bilinç dışının özgürce ifade bulduğu, sansürlenmemiş düşüncenin akışına izin veren ve insanın en ilkel arzularının dahi kendini gösterebildiği devrimci bir özgürleşme alanı olarak yeniden tanımlanmıştır.²²

Avrupa sürrealizminin geliştiği sanatsal zemin, kübizm ve sembolizm gibi dönemin etkili akımları arasında paylaşılmaktadır. Bu zeminin karmaşık ve çok katmanlı yapısı, sürrealizmin ortaya çıkışını ve gelişimini derinden etkilemiştir. 1912 yılında Albert Gleizes ve Jean Metzinger'in kapsamlı teorik eseri *Kübizm Üzerine (Du cubisme)* adlı kitabının yayımlanmasıyla birlikte, kübizm sanatsal ve entelektüel evriminin doruk noktasına ulaşmıştır. Bu eser, sadece kübizmin estetik prensiplerini sistematize etmekle kalmamış, aynı zamanda görsel algı ve gerçekliğin temsili konusunda devrim niteliğinde fikirleri de gündeme getirmiştir.

Diğer taraftan, Jean Royère sembolizmin yaşayan en önemli temsilcilerinden biri olmanın yanı sıra, *Müzikizm (Musicisme)* olarak adlandırdığı özgün kuramın yaratıcısı ve savunucusu olarak dil konularına olağanüstü bir tutkuyla ve derinlikle yaklaşmıştır. Royère'in dile ve dilsel ifadenin sınırlarına yönelik bu yoğun ilgisi, sürrealizmin kurucusu ve en önde gelen teorisyeni André Breton'a da kayda değer bir şekilde aktarılmış ve Breton'un düşünce dünyasında kalıcı izler bırakmıştır. Belki de bu yüzden sürrealizmin yazı biçimlerini radikal bir şekilde yenilemesi ve rüya analizleri, hipnoz teknikleriyle bilinç dışına yapılan metodik dalışlar, zihnin en uzak köşelerinden gelen serbest çağrışımlar, otomatik yazım teknikleri gibi gerçekliğin

²² Afroditi Athanasopoulou, Giorgos Kokkinos, "Υπερρεαλισμός: Μία ιστορική αποτίμηση", *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008, s. 13.

sınırlarını genişletmesi çalışmaları, sanat ve edebiyat dünyasına yaptığı bilinen ve kapsamlı katkılarını bir kenara koyarsak, bu avangart akımın estetik ilkelerindeki belki de en kilit ve devrimci nokta, şiirsel “göstergenin” hangi dilbilimsel analiz düzeyinde incelenirse incelensin, ister fonolojik, ister biçimsel-sözdizimsel, isterse sözcüksel-anlamsal boyutta olsun, kelimenin geleneksel anlamının sürrealistçe sistematik bir yapıbozumu sürecine tabi tutulması ve bunun sonucunda gerçekleşen radikal “parçalanmasıdır.”²³

Sürrealizmin sanata, dilbilime ve göstergebilime etkisi bu çerçevede daha kapsamlı bir şekilde anlaşılabilir. Hareketin ortaya koyduğu yapı bozumu yaklaşımı, ardında bıraktığı en devrimci ve dönüştürücü eylem olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, yaratıcı sanatsal ve edebi pratikte dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure’ün teorik öğretilerini somut bir şekilde kanıtlamış, dilsel ve diğer tüm gösterge sistemlerinin “mantıklı”, “rasyonel” ya da “anamlı” olarak kabul edilen temellerinin aslında ne kadar geleneksel, tarihsel olarak belirlenmiş ve bu nedenle özünde keyfi olduğunu çarpıcı bir biçimde ortaya koymuştur. Dilbilimsel analiz açısından bakıldığında, göstergenin temsil ettiği nesneyle arasındaki ayrım ne kadar keskin ve belirginse, kelime ile taşıdığı anlam arasındaki ilişki de o denli uzlaşmaya, toplumsal kabullere ve kültürel konvansiyonlara dayalı bir nitelik kazanmaktadır. Bu temel dilbilimsel gerçek, sadece dilin yapısal sistemini ve dizisel-paradigmatik eksen ilişkilerini etkilemekle kalmaz, aynı zamanda edebi ve şiirsel dili destekleyen karmaşık sembol, metafor ve mecaz sistemlerini de derinden etkiler ve dönüştürür. Sürrealist hareketin radikal yaklaşımıyla bu dilsel yapı uç noktalara kadar gerilmiş, geleneksel sembolizmin ötesine geçilerek simbolsüzlük ve mantık kurallarının işlemediği “mantıksız gerçeklik” alanına doğru cesurca ilerlemiştir. Bununla birlikte, sürrealizmin edebiyat ve şiir alanının sınırlarının ötesine geçen sanatsal vizyonunda, sürrealistler kelimenin konvansiyonel “anlam değerine” karşı, imgenin doğrudan,

²³ Afroditi Athanasopoulou, Giorgos Kokkinos, *a.g.e.*,s.13.

dolayimsız ve “otomatik işleyişine/gücüne” çok daha fazla önem ve değer vermişlerdir.²⁴

Dönemin edebi ve sanatsal akımları, onları birbirine bağlayan devrimci bir ivme taşımakta, fakat aynı zamanda farklı hedefler ve estetik yaklaşımlar benimsemeleri bakımından ayrılmaktadır. Sürrealizm ise, yeni şiirsel akımların bir tür “öncü savaşı” olarak ortaya çıkmış ve çağın şiiri de dahil olmak üzere birçok soruna dair revizyonist bir düşünce yapısını hızlandırmıştır. Her ne kadar sürrealizm yenilikçiliğinden ötürü avangart hareketin bir parçası olarak değerlendirilse de, Breton gibi sürrealistler, sürrealizmin avangart hareketiyle özdeşleştirilmesini reddetmişlerdir, zira öncülük hareketi “sözcüklerin isyanından” doğmuş ve Joyce, Michaux, E.E. Cummings gibi figürlerle Letrizm’e varmıştır. Ayrıca avangart akımların benimsediği “sanat sanat içindir” ilkesi, sürrealistler tarafından kabul görmemektedir. Bununla birlikte, sürrealizmin diğer yenilikçi hareketlerle olan eşzamanlı varlığı ve verimli etkileşimi, onu bu hareketlerden ayıran belirgin sınırı ve önceliğini ortadan kaldırmamaktadır. Tüm avangart akımlar arasında, sürrealizmin “en sistematik” olanı olduğu düşünülmektedir. Bu sistematik yapı, yalnızca teorik çerçevesiyle değil, aynı zamanda uygulama biçimleriyle de kendisini göstermektedir. Özellikle Breton’un 1924 ve 1930 yıllarında yayımladığı Sürrealist Manifestoları, akımın temel ilkelerini ve hedeflerini ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda bu ilkelerin sanat ve yaşam pratiğine nasıl yansımaları gerektiğini de belirlemiştir. Sürrealizm, yalnızca estetik bir akım değil, aynı zamanda politik, etik ve ontolojik boyutlara sahip bütüncül bir düşünce sistemidir.²⁵

Modernizmin başlarındaki tüm akımlardan sürrealizm, zaman içinde en çok dayanıklılık gösteren akım olmuştur. Sanat ve düşünce tarihinde bir kırılma noktası yaratmış, sanatın gerçeği yorumlama biçimini köklü şekilde değiştirmiştir.

²⁴ Aynı eser s.14.

²⁵ Gülce Sorguç, *a.g.m.*, s. 40.

Sürrealizmin, geleneği yenileyerek, özellikle romantizmin özgürleştirici boyutları ve sembolizmin öznel deneyimiyle, “varoluşsal insanın” doğayla, toplumla ve duyarlılığın derinlikleriyle ilişkisine dair kazanımlarına yeni bir ivme ve derinlik kazandırdığı genel kabul gören bir görüştür.²⁶

Bu akım, dönemin ruhunu yansıtan ve toplumsal yapının derinliklerine nüfuz eden çok katmanlı bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernitenin krizine verilen kapsamlı ve eleştirel bir yanıt olarak, yaşamın tamamını kapsayan bir dönüşümü hedeflemiştir. Bu cevap, sanat yoluyla verilmiş bir estetik tepki olmakla birlikte, aynı zamanda felsefi, etik ve politik boyutları olan bir dünya görüşüdür. Sürrealistler, insan deneyiminin her alanını sorgulayarak, bilinçaltının gizli hazinelerini keşfetmeye ve toplumsal normların ötesine geçmeye çalışmışlardır. Bu kolektif faaliyet, sadece teorik bildirilerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda gündelik hayatta, eylemlerde ve etkinliklerde de kendini göstermiştir. Sürrealistlerin düzenledikleri sergiler, performanslar ve provokasyonlar, hareketi sanat galerilerinin ötesine taşıyarak toplumsal bir boyut kazandırmıştır.

Sürrealizm, yalnızca sanatın değil, aynı zamanda düşüncenin, siyasetin, cinselliğin ve bireysel varoluşun da yeniden tanımlanmasını talep eden radikal bir proje olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda, geleneksel değerlere ve burjuva yaşam tarzına karşı sistemli bir eleştiri getirerek, alternatif bir yaşam ve düşünce biçiminin mümkün olduğunu savunmuştur. Sürrealist perspektifte sanat ve yaşam, birbirinden ayrılmaz iki boyut olarak değerlendirilmiştir. Onlar için sanatsal yaratım, hayatın akışından bağımsız, izole bir faaliyet değil, tam tersine gündelik deneyimlerin dönüştürücü bir uzantısı olarak görülmüştür.

²⁶ [Futurizm, dadaizm, ekspresyonizm gibi], Bkz. Afroditi Athanasopoulou, Giorgos Kokkinos, *a.g.e.*,s.13-18.

1.1.3. Sürrealizmi Besleyen Cereyanlardan Dadaizm ve Sürrealizmin Ortaya Çıkışı

Birinci Dünya Savaşının hemen ardından gerçekleşen Rus devrimiyle birlikte insanların dünyaya bakış şekli değişmiştir. Sigmund Freud'un, Einstein'ın araştırmaları, makineleşme ve bir sürü yeniliğin ortaya çıkışıyla birlikte insan düşüncesi tamamıyla değişmiştir. Sürrealizmin ortaya çıkışında en önemli etkilerden biri, Dada hareketidir. Mutlak değerlere olan inancını yitirmiş bir dünyada, I. Dünya Savaşı'nın yıkımına, rasyonel aklın savaşa yol açmasına ve sanatın burjuva entelektüellerinin tekelinde metalaşmasına bir tepki olarak İsviçre'de bir grup şair ve sanatçı tarafından ortaya atılmıştır.²⁷

Dada, nihilist bir sanat ve edebiyat akımı olarak 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde, *Cabaret Voltaire* adlı bir kafede doğmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın kaotik atmosferinde ortaya çıkan bu akım, savaşın yarattığı yıkıma ve geleneksel toplum değerlerine karşı bir tepki olarak gelişmiştir. Rumen şair ve yazar Tristan Tzara, Alsaslı sanatçı Hans Arp ile Alman şair ve yazar Hugo Ball ve müzisyen Richard Huelsenbeck tarafından başlatılmıştır. Bu sanatçılar, savaşın anlamsızlığını ve modern toplumun çelişkilerini vurgulamak için bilinçli olarak absürt ve provokatif eserler yaratmışlardır.

Hareketin adı, Fransızca çocuk dilinde “tahta at” anlamına gelen ya da bazı söylentilere göre Tzara'nın rastgele bir sözlükte bulduğu, anlamsız iki hecenin ardı ardına söylenişiyse ortaya çıkan ve Tristan Tzara'nın arkadaşlarını coşturan “Dada” olmuştur. Bu isim seçimi bile akımın temel felsefesini yansıtır: anlamsızlığı kutlamak

²⁷ David Hopkings, *Νταντά και υπερρεαλισμός: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε, μετάφ.: Ευάγγελος Δ. Πρωτοπαπαδάκης, Ελληνικά Γράμματα, 2007, s.1-3.*

ve geleneksel anlamları reddetmek. Dadacılar, sanat eserlerinin nasıl yaratıldığını ve algılandığını tamamen değiştirmek istemişlerdir.

Dadaizm, mutlak değerlere olan inancını tamamen yitirmiş, karmaşık ve belirsizliklerle dolu bir dünyada gelişmiştir. Akım, geleneksel sanat formlarını ve burjuva değerlerini reddeder, yerine spontanelik, rastlantısallık ve absürlüğü koyar. Kolaj, fotomontaj, hazır nesne (ready-made) gibi yeni teknikler kullanan Dadacılar, sanatın sınırlarını zorlamış ve sonraki birçok avangart akıma ilham kaynağı olmuşlardır.²⁸

Yaşanan büyük toplumsal krizler ve I. Dünya Savaşı'nın yarattığı derin hayal kırıklığı, insanların geleneksel değer sistemlerine olan güvenini derinden sarsmıştı. Modern çağın getirdiği mekanik süreçler ve bilimsel determinizmin vurguladığı biyolojik determinizm karşısında birey, kendisini giderek daha çaresiz hissetmiş, günden güne eylem alanının daraldığını ve özgür iradesinin sınırlandırıldığını fark etmiştir. Bu durum, sanatçılar ve entelektüeller arasında derin bir umutsuzluk ve yabancılaşma duygusu yaratmıştır.²⁹

Sanayi Devrimi'nin hızla yaygınlaşması ve teknolojik gelişmeler, bir yandan faydacı açıdan bakıldığında ilerleme fikrini makul göstermiş olsa da, bu sürecin ardında gelişmiş politik baskılar, toplumsal eşitsizlikler ve sınıfsal çatışmalar, radikal bir örgütsüzlük ve kaos durumunu beraberinde getirmişti. Ekonomik zenginliğin artması, bireylere ya da toplumlara beklendiği gibi daha fazla özgürlük veya bağımsızlık sağlamak bir yana, devletlerin ve kurumların bireyler üzerindeki kontrolünü ve taleplerini giderek artırmıştı. Dönemin uluslararası ilişkilerinde hâkim

²⁸ Selahattin Hilav, *a.g.e.*, s. 60.

²⁹ Antonios Despotidis, Mitsakis, Kariofilis, “Νταντά”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 1590.

olan Gerçekçilik (Realpolitik) anlayışı, akılcılık ve doğal adalet ilkelerini neredeyse tamamen göz ardı ediyordu. Bu ortamda birçok düşünür ve sanatçı, daha sonra Oswald Spengler'in *Batı'nın Çöküşü* eserinde sistemli biçimde ele alacağı kültürel ve toplumsal çöküş eğilimlerini incelemeye başlamıştı. Diğer yandan, Sigmund Freud'un 1900 yılında yayımladığı çığır açıcı eseri *Düşlerin Yorumu* ile ortaya koyduğu psikanaliz teorisi, hem insan bilincini hem de gerçekliğin kendisini sorgulamaya açıyordu. Bu teori, bilinçaltının karmaşık yapısını gün ışığına çıkararak rasyonel aklın bile güvenilirliğini tartışmaya açmıştı.³⁰

Bir bakıma kübistler ve fütüristler, o zamana dek bir inanç dogması gibi kabul edilmiş gerçeklikle olan kopuşa karşılık vermişlerdir. Kübizm, bilinçsizce bir akışkanlık durumunu, içsel bir gerilim ve yüzeyde pek fark edilmeyen bir hareketi yansıtmıştır. Fütüristler her ne kadar alttan alta makine çağını övmüşlerse de, insanın rolü ve özgürlüğünün sınırları konusundaki derin değişimi de kabul etmişlerdir. İşlevsel bir dünyada başarı kazanmışlardır, ama en azından o dünyanın işlevsel doğasını tanımışlardır. Yine de, natüralistler gibi, gerçekliği rahatlatıcı bir biçimde sunma ihtiyacıyla tam olarak bağlarını koparamamışlardır. Natüralistler bireyin anarşik dürtülerini öne çıkarmışlarsa da, yalnızca kaçınılmaz evrime dair yeni bir inancı ortaya koymak için bunu yapmışlardır. Kübistler ve fütüristler ise karmaşık geometrik ve matematiksel sezilerde ya da canlı biçimin dinamizminde daha yüksek bir düzen arayışında olmuşlardır.³¹

Sonunda, savaşın korkunç dehşetinden ve yıkıcı etkilerinden doğan Dadaistler, modern çağın parçalanmış gerçekliğini ve bu gerçekliğe yönelik artan saçmalık duygusunu en doğru ve samimi şekilde yansıtmayı başarmışlardır. Onlar sadece mantık ve geleneksel düşünce kalıplarını reddetmekle kalmamışlar, aynı

³⁰ C.W.E. Bigsby, *Νταντά και σουρρεαλισμός*, μετάφ.: Ελένη Μοσχανά, Η Γλώσσα της Κριτικής, 1972, s. 22

³¹ Göş.Yer.

zamanda düzenli ve kesin bir dil aracılığıyla ifade edilen varoluş inancını da temelden sorgulamışlardır. Dadaistler, düzenin ve anlamın ardındaki kaosun ve rastlantısallığın, yaşamın özünde var olduğunu savunarak, toplumsal yapıların ve sanatsal geleneklerin sahteliğini gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Bu bağlamda, ilk bakışta mantıktan ve anlamdan yoksun görünen her şeyin, daha derin bir düzeyde, sarsıcı ve çarpıcı bir biçimde kendi içsel mantığını ve tutarlılığını barındırdığını göstermişlerdir. Yüzeyde görünen absürtlük ve kaos, aslında modern dünyanın gerçek doğasının ve insanın içine düştüğü varoluşsal krizin en hakiki yansıması olmuştur.³²

Yine de, paradoksal biçimde, isyanlarının kalbinde olumlu bir şey olmuştur. Bir anlamda yalnızca çağlarının saçmalığını yaşayarak, eserlerinde bazı değerleri ifade etmişlerdir. Düzensizliği nesneleştirmenin anlamlı olduğunu düşünen Dadaistler sadece sanatsal kalıntıları yıkmamış, yeni temeller için alan açmakla kalmayıp, ölü kabul ettikleri toplumsal ve sanatsal fikirlere karşı yararlı bir panzehir sunmuşlardır. Her ne kadar gerçekleştirememiş olsalar da kibirli bir insan merkeziliğin yerine anonimliği koymaya çalışmışlardır. Yanlış bir düzen ve amaç anlayışının yerine, yeni bir kaosa duydukları inancı koymuşlardır. Sanat, şiir ve müzik hakkındaki fikirlerimizi sorgulamışlar ve tepkilerini, ilgisiz ve belki de tehlikeli olan burjuva sınıfına yönelterek uç noktaya taşımışlardır.³³ Savaşı birçok kez ve çoğu zaman tehlikeli yer ve zamanlarda açıkça kınamaktan çekinmemişlerdir. Sözde ahlâki doğruluğa saldırarak, keyfi, yerleşik zevk ve davranış normlarını küçümsemişlerdir. Toplumdaki kutsallaştırılmış yapılar fikriyle ve sanat geleneğiyle alay etmişlerdir. Artık yeni başyapıtlar, devlete mutlak bağlılıkları istememişlerdir, çünkü her ikisini de sanatsal ve toplumsal hayatın yeniden doğuşu için ölü şeyler olarak görmüşlerdir. Dada, en azından kısmen, insanî değerler üzerine bir derstir ama sanatçıların canlılığı ve alaycı mizahından başka pek az şey yansıtan karşıt dürtülerin rastlantısal bir bileşiminden

³² Selahattin Hilav, *a.g.e.*, s. 61-62; Ayrıca bakınız: Aysel Alver, “Dada ve Sürrealizmde Eleştirel Bir Yöntem Olarak Oyunsal Retorik”, *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, S.3, 2020, s. 12, 17.

³³ C.W.E. Bigsby, *a.g.e.*, s. 40-41.

öteye gidemedikleri de olmuştur. Ama bu bileşimin kendisi bile, savaş yorgunu ve sanatın kutsal görkemine tutunmuş bir dünya için olumlu bir özellik sayılmalıdır.³⁴

Dadaistler eğer yaşam akışkansa, geçicilik hâkimse, ideal sanat eseri, Duchamp'ın yaparken sildiği bir Picabia tablosu olmalıydı diye düşünmüşlerdir. Dadaistlere göre bu, sanatın en saf hali olmuştur; geçici, sabitlenemeyen ve sürekli değişim içinde olan bir form. Yaşamın kendisi gibi anlık ve akışkan bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. Bu yüzden ki Max Ernst, yıllar sonra bir Dada sergisi düşüncesi karşısında derin bir korkuya kapılmıştır. Çünkü Dadaizm, özünde sergilenebilir, müzelerde korunabilir veya kalıcı olarak arşivlenebilir bir hareket olmamıştır.³⁵

Dadaistler, değer yargıları konusunda başka hiç kimseyi hakem olarak tanımamışlardır, çünkü başkasına güvenilemeyeceği düşüncesi onlarda hâkim olmuştur. Onlar için sanatsal değeri belirleyen dış otoriteler, kurumlar veya geleneksel eleştirmenler değil, sanatçının kendi içsel dürtüleri ve yaratıcı enerjisi olmuştur. Toplumsal normlara ve yerleşik kültürel değerlere duydukları derin şüphe, onları kendi yargılarının dışında hiçbir değerlendirme kriterini kabul etmemeye yöneltmiştir. Ulusal yayılmacı siyaset adına etik düzenin on farklı bayrak altında birleştiği bir çağda etik yargıları savunmak zor olmuştur; biçim, yapı ve içerik köklü bir değişim geçirdiğinden estetik değerlerin anlamı da pek kalmamıştır.³⁶ Bu yüzden Dada'nın yüzeydeki değersizliği ve “iyi” ile “kötü” gibi kavramları tanımayı reddetmesi, ne nihilizm göstergesi ne de inkârcı bir duruş olmuştur; bu, eski dogmalara güvenmeyen

³⁴ C.W.E. Bigsby, *a.g.e.*, s.42.

³⁵ Rene Passeron, *a.g.e.*, s.8-9.

³⁶ Atalay, Mansuroğlu, “Dadaizm’den Sürrealizm’e: Aykırı Bir Görüşü Üretime Dönüştüren Sürrealizm Akımının İncelenmesi”, *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, C.3, S.5, 2022, s.80.

ve yine de yaşamsal çoklu deneyimlerin gerçekliğini sezebilen dönemin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.³⁷

Dadaistlerin sanata ve edebiyata duydukları güvensizlik, dile karşı besledikleri şüphe ve varoluşun düzensiz doğasına olan inançları düşünüldüğünde, Dadaist yaratımın temel nedeni haklı olarak sorgulanabilmektedir. 1922 yılında Paris'teki Dadaizm hareketi kısa sürede kendi karamsarlığı ve melankolisi içinde çıkmaza girmiştir. Bu noktada André Breton, üstüne düşen görevi üstlenerek uygun anı kollamıştır.³⁸

Breton, 1921 yılında yakın arkadaşı ve edebiyat dünyasında tanınmış şair Philippe Soupault ile birlikte ilk ruhsal otomatizm denemesi olan “Les Champs Magnétiques” (Manyetik Alanlar) adlı yapıtı yayımlamıştır. Bu eser, ilk yayımlandığında birçok sanat eleştirmeni ve çağdaşları tarafından Dadaist bir kendiliğinden ruhsal boşalma olarak nitelendirilmiştir, ancak zamanla edebi değeri anlaşılmış ve özellikle sürrealist hareketin belirginleşmesinden sonra, sürrealist akımın öncü yapıtı olarak kabul edilmiştir. Freud'un psikanaliz teorisinden etkilenen bu eser, düşünce özgürlüğünü ve zihnin derinliklerindeki yaratıcı potansiyeli açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Breton, eleştirel zihnin sınırlayıcı etkisi olmadan, bilinç dışından gelen düşüncelerin doğal akışını, düşüncenin hızını ve gündelik hayatta ifade edilemeyen “konuşulmuş düşünce”yi otomatik yazı, hipnoz ve düş kayıtları gibi tekniklerle yakalamayı amaçlamıştır.³⁹

Sonuç olarak, André Breton, Dadaizm'in ruhunu korumanın yanı sıra, onun yapıcı bir yöne evrilmesini hedeflemiştir. 1924'te yayımladığı “Sürrealizm

³⁷ David Hopkings, *a.g.e.*,s. 17-19.

³⁸ C.W.E. Bigsby, *a.g.e.*,s.42.

³⁹ Rene Passeron, *a.g.e.*,s. 9; Selahattin Hilav, *a.g.e.*,s. 25, 47, 62.

Manifestosu” ile hareketin temellerini atmış ve bilinç dışını, düşleri ve otomatik yazıyı sanatsal ifadenin merkezine yerleştirmiştir. Dadaizm’in isyankâr ve yıkıcı ruhu, Sürrealizm’in yapıcı ve keşfedici doğasına dönüşmüştür. Dadaistlerin sanat ve dil konusundaki radikal şüpheciliği, Sürrealistlerin elinde bilinçaltının potansiyelini açığa çıkaran bir araca evrilmiştir. Bu geçiş, 20. yüzyıl sanatında önemli bir dönüm noktası oluşturarak sanatçıların gerçekliği algılama ve ifade etme biçimlerini kalıcı olarak değiştirmiştir.



1.2. André Breton ve Sürrealizm

André Breton, edebiyat ve sanat dünyasında derin izler bırakan önemli bir figür olarak, 1896 yılının 19 Şubat'ında Fransa'nın küçük bir kasabası olan Tinchebray'de dünyaya gelmiş ve yaşamının son günlerini geçirdiği Paris'te 28 Eylül 1966 tarihinde hayata gözlerini yummuştur.⁴⁰

André Breton Fransız edebiyatında yenilikçi bir akım olan sürrealizmin yalnızca kurucusu değil, aynı zamanda bu akımın en sadık ve kararlı savunucusu olarak tanınmaktadır. Breton'un düşünce dünyası, hem Sigmund Freud'un bilinç dışı ve rüyaların yorumlanmasına dayalı devrim niteliğindeki psikanalitik teorilerinden hem de toplumsal değişim ve sınıf mücadelesine odaklanan Marksist felsefeden derin bir şekilde etkilenmiştir. Entelektüel gelişiminin önemli bir aşamasında, yirmili yaşlarının başında, Almanya'nın saygın akademik kurumlarından biri olan Bonn Üniversitesi'nde felsefe eğitimi almaya başlamış, ancak Avrupa'yı derinden sarsan Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte akademik çalışmalarını istemeyerek de olsa yarıda bırakmak zorunda kalmıştır.⁴¹

Savaş yıllarında vatani görevini sıra dışı bir şekilde yerine getiren Breton, Fransız ordusunun sağlık birimlerinde hemşire olarak hizmet vermiş, bu süreçte travma geçiren askerlerle yakından çalışma fırsatı bulmuştur. Bu profesyonel deneyim sayesinde Freud'un o dönemde henüz yeni gelişmekte olan bilinç dışı ve serbest çağrışım teorileriyle yakından tanışma şansı yakalamış, dahası bu yenilikçi araştırma ve tedavi yöntemlerini savaş travması yaşayan hastalar üzerinde bizzat uygulamaya imkânı elde etmiştir. Bu klinik deneyimler ve gözlemler, ileride Breton'un sanatsal

⁴⁰ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 133.

⁴¹ Aleksandros Argyriou, "Ο Υπερρεαλισμός χθες και σήμερα", *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008, s. 19-22.

vizyonunu şekillendirecek olan, geleneksel eleştirel yargılardan, mantık kurallarından ve bilinçli denetimden tamamen arındırılmış, içten ve anlık bir “konuşulmuş düşünce” veya “düşünce akışı” denemesi yapma ilhamını ve cesaretini ona kazandırmıştır.⁴²

Breton, sanatsal kariyerinin ilk dönemlerinde, dönemin en radikal sanat akımlarından biri olan Dada hareketine aktif olarak katılmış ve Romanyalı şair Tristan Tzara’nın Paris’e geldiği 1919 yılında Louis Aragon ve Philippe Soupault gibi avangart yazarlarla iş birliği yaparak, dönemin edebiyat dünyasında önemli bir yer edinecek olan *Litterature* dergisinin kuruluşunda etkin rol oynamıştır. *Litterature* dergisi, ilk yayın hayatına başladığında Paris’teki Dadaizm hareketinin merkezi ve sözcüsü olma hedefini taşımaktaydı. Fakat 1921 yılında gerçekleşen ve büyük tartışmalara yol açan Maurice Barres duruşması öncesinde, Breton’un sanatsal vizyonu ile Dada hareketi arasında belirgin görüş ayrılıkları su yüzüne çıkmaya başlamıştır.⁴³

Breton’un Dada hareketinden uzaklaşmasının ardında yatan sebepler arasında sadece hareketteki gürültülü ve kaotik ortamdan uzaklaşıp daha sakin ve sistemli bir çalışma ortamı arzusunun yanı sıra, Dada’nın katı dogmatik ilkelerini korumak için çabalayan akım yanlılarının tutumuna rağmen, Breton’un kendi sanatsal köklerini oluşturan ve kendisini Fransız Sembolizmine bağlayan Guillaume Apollinaire ve Pierre Reverdy gibi şairlerle olan derin şiirsel ve entelektüel bağlarını hiçbir zaman tamamen koparmamış olması da bu ayrılıştan önemli bir etken olmuştur. Bu geçiş döneminde, yakın dostu ve meslektaşı Philippe Soupault ile iş birliği yaparak, edebiyat dünyasında çığır açan ve ilk sistematik ruhsal otomatizm denemesi olarak kabul edilen *Les Champs magnétiques (Manyetik Alanlar)* adlı önemli eserini 1921 yılında okuyucularla buluşturmuştur. Bu yenilikçi eser, yaratılış sürecinde başlangıçta

⁴² André Breton, *a.g.e.*, s. 28-29.

⁴³ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 8-11.

Dadacılara özgü olan kendiliğinden ve denetimden uzak bir ruhsal boşalma ve özgür ifade tekniğiyle kaleme alınmış olsa da, sonraki yıllarda edebiyat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından Sürrealist hareketin ilk önemli edebi yapıtı olarak değerlendirilmiş ve bu akımın temel taşlarından biri olarak kabul görmüştür.⁴⁴

1922 yılının ortalarına gelindiğinde, Paris sanat çevrelerinde büyük yankı uyandıran Dadaizm hareketi, kendi içine kapanmış nihilist ve karamsar tavrı nedeniyle yaratıcı bir çıkmaza sürüklenmiş durumdaydı. Sanat dünyasında yeni bir soluk ve yaratıcı bir atılım için uygun zamanın geldiğini keskin sanatsal öngörüsüyle fark eden Breton, vakit kaybetmeden Paris’te geniş katılımlı bir sanat kongresi organize etmiştir. Tarihsel öneme sahip bu konferansta, daha önce büyük bir devrim olarak kabul edilen Dadaizm hareketinin sona erdiği bizzat André Breton tarafından resmi olarak ilan edilmiştir. Kongrenin temel amacı, dönemin avangart sanat anlayışının geleceğe yönelik genel yönelimini belirlemek ve tartışmaktır. Bu toplantıda ayrıca, ironik bir şekilde, Dadaizm’in başlangıçta tam olarak karşı çıktığı ve kaçınmaya çalıştığı bir olguya, yani sanat tarihinin kronolojik akışı içinde sadece bir başka hareket veya akım olma durumuna dönüştüğü gerçeği de açıkça ortaya konmuştur. Dadaizm’in artık yaratıcı gücünü yitirdiğini düşünen Breton, kongrede yaptığı konuşmalarda Dada hareketini “kibirli ve yıkıcı bir olumsuzculuk” anlayışı benimsemek ve “salt provokasyon uğruna provokasyon” yapmak gibi yapıcı olmayan eğilimlerle açıkça suçlayarak, dönemin öncü sanat akımlarının odak noktalarını ve önceliklerini yeniden tanımlama ve yönlendirme fırsatını ustaca değerlendirmiştir. Bu girişimler ve tartışmalar sonucunda, sanat dünyasında yeni bir çığır açacak olan Sürrealite kavramının ve hareketinin temelleri atılmış ve gelişimine giden yol açılmıştır.⁴⁵

⁴⁴ Göş.yer.

⁴⁵ David Hopkings, *a.g.e.*,s. 22-23.

Max Ernst, 1922 yılının sonlarında Köln şehrinden Paris'e göç etmiş ve bu süreçte Alman Dada akımı ile Fransız sanat çevreleri arasında önemli bir iletişim ve etkileşim kanalı işlevi görmüştür. 1922 ile 1924 yılları arasındaki kritik zaman diliminde, sanat tarihi açısından son derece önemli bir dönüşüm gerçekleşmiş; Dada akımından Sürrealizme doğru ilerleyen bu evrimsel geçiş süreci, dönemin tanıkları ve sanat eleştirmenleri tarafından Fransızca "mouvement flou" (belirsiz hareket veya bulanık akım) olarak nitelendirilmiştir. Bu geçiş döneminde André Breton, yakın çalışma arkadaşları Louis Aragon ve Paul Éluard ile birlikte, "Litterature" dergisinin entelektüel ve sanatsal çevresine yeni katılan ve taze fikirler getiren Robert Desnos ve René Crevel gibi genç ve yetenekli destekçilerle iş birliği yaparak, sanat ve edebiyat dünyasında çığır açacak çeşitli deneysel çalışmalar ve uygulamalar gerçekleştirmiştir.⁴⁶

Bu sanatsal ve psikolojik deneylerin en ilgi çekici ve dikkat uyandırıcı olanları, Breton'un öncülüğünde düzenli olarak organize edilen ve giderek daha çok ilgi gören avangart toplantılardır. Bu olağandışı ve yenilikçi buluşmalarda, grubun bazı üyeleri, özellikle doğuştan gelen olağanüstü yetenekleriyle ön plana çıkan Robert Desnos, herhangi bir dış müdahale olmaksızın kendi kendilerine hipnotik veya yarı-trans benzeri psikolojik durumlara geçerek, kendilerine yöneltilen sıradan ya da karmaşık sorulara son derece sıra dışı, beklenmedik ve şaşırtıcı yanıtlar vermeyi başarmışlardır. Dadaizm akımında daha çok kentsel düzene ve burjuva değerlerine karşıtlığın provokatif bir zihinsel oyunu olarak algılanan ve değerlendirilen mantıksızlık ve absürtlük kavramları, artık bu yeni dönemde çok daha sistematik, metodolojik ve bilimsel bir yaklaşımla incelenmeye, analiz edilmeye ve yorumlanmaya başlanmıştır. André Breton'un sanatsal ve düşünsel gelişiminde dönüm noktası oluşturan bu dönemdeki kapsamlı deneyimleri ve çalışmaları, sanat tarihi ve edebiyat eleştirmenleri tarafından genellikle "uyku dönemi" veya daha poetik bir

⁴⁶ Rene Passeron, *a.g.e.*, s.10-11.

ifadeyle “rüyada iş görme çağı” olarak adlandırılan ve 1920-1923 yılları arasını kapsayan verimli zaman diliminde yoğunlaşmış ve olgunlaşmıştır.⁴⁷

Freud’un eserleri 1920’lerin başında Fransızcaya çevrilmiş ve Breton ile yakın çevresi, insan zihninin derinliklerine ışık tutan bu çığır açıcı bilimsel kuramları kendi şiirsel ve sanatsal arayışlarına entegre etmekte büyük bir heyecanla çalışmışlardır. Bilinç dışının zengin ve keşfedilmemiş dünyasını sanatsal yaratıcılığa aktarma konusunda son derece istekli olan bu grup, “otomatik yazı” tekniğini sistematik olarak geliştirmeye koyulmuştur. Bu yenilikçi teknik, kısmen Freud’un psikanalitik tedavi seanslarında kullandığı “serbest çağrışım” modeline dayalı olarak şekillendirilmiş ve bilinçli zihnin kontrolünden, mantıksal sınırlamalardan ve geleneksel edebi kurgudan arındırılmış bir ifade biçimi olarak tasarlanmıştır. Yöntemin özünde, yazarın önceden planlanmamış, kendiliğinden beliren fikirlerle olabildiğince hızlı bir şekilde yazması, böylece bilinç dışından gelen ham düşünce akışına herhangi bir estetik veya ahlaki filtre uygulamadan, müdahale etmeden onu kağıda dökmesi bulunuyordu. Ancak tüm bu heyecan verici gelişmelere rağmen, 1922 yılında Viyana’da gerçekleşen ve Breton’un uzun zamandır beklediği Breton-Freud buluşması, iki düşünür arasında tam bir fikir birliği sağlayamamış ve Freud’un, kendi bilimsel kuramlarının bu şekilde sanatsal uygulamalara dönüştürülmesine pek sıcak bakmadığını, hatta belirli bir mesafe ve şüphecilikle yaklaştığını açıkça ortaya koymuştur.⁴⁸

1924 yılına gelindiğinde, Breton bu sanatsal yönelime bir ad vermeye karar vermiştir. Uzun süren bir hazırlıktan sonra, Sürrealizmin Birinci Manifestosu’nu yayımlamış ve hareketin doğumu ilan edilmiştir. Bu eserle “saf psişik otomatizm” kavramını ortaya atmıştır. Bu tanım, mantık kontrolü olmaksızın, ahlaki veya estetik

⁴⁷ Göş.yer.

⁴⁸ David Hopkings, *a.g.e.*,s.25.

ön koşullanmaya bağlı kalmadan düşüncenin gerçek işleyişini sözlü, yazılı veya başka yollarla ifade etme girişimidir.⁴⁹

“Sürrealite” terimi, önceki bölümlerde de açıklandığı gibi, sanat dünyasına yeni bir anlayış getiren ve dönüştürücü bir kavram olarak 1917 yılında Guillaume Apollinaire tarafından ilk kez ortaya atılmış ve kullanılmıştır. Apollinaire’in modernist sanat anlayışının ötesine geçen, geleneksel akıl ve mantık sınırlarını aşan yeni bir sanatsal ruhu tanımlamaya yönelik yapmış olduğu bu öncü fakat henüz tam olarak biçimlendirilmemiş ve belirli sınırları çizilmemiş kavramsal çabaları, 1924 yılında André Breton tarafından büyük bir titizlikle hazırlanan ve sanat dünyasında yankı uyandıran manifestosuyla çok daha net, sistemli ve kapsamlı bir çerçeveye kavuşmuştur.⁵⁰

Bu son derece önemli ve dönüm noktası niteliğindeki bildiride, Sürrealizmin temel felsefesi açıkça ortaya konularak, bu akımın “daha önce görmezden gelinen veya küçümsenen çağrışımların taşıdığı üstün gerçekliğe, rüyaların içinde barındırdığı mutlak güce ve düşüncenin hiçbir kısıtlama olmaksızın özgürce akışına dayalı kayıtsız oyununa” duyulan derin ve sarsılmaz bir inanç üzerine kurulu olduğu büyük bir özgüvenle ifade edilmiştir. Bildiri, içerik ve üslup açısından incelendiğinde, temelde şiirsel bir duyarlılık ve sanatsal bir öngörüye sahip bir şairin kaleminden çıkmış, bir hareketin anayasası niteliğindeki sistemli bir tüzük gibidir; bu ilk kuruluş aşamasında heykel, resim gibi plastik sanatlara henüz yeterince ağırlık ve önem verilmezken, Breton’un düşünce sisteminde merkezi bir yer tutan “psişik otomatiklik” kavramına, bu otomatikliğin ister yazılı söz aracılığıyla, isterse farklı yöntem ve tekniklerle ifade edilmesine bakılmaksızın, belirgin bir öncelik ve ayrıcalık tanınmıştır. Manifestoda özellikle vurgulandığı üzere, bu otomatik ifade sürecinin, “mantıksal düşüncenin en

⁴⁹ André Breton, *a.g.e.*, s.30-31.

⁵⁰ Gös.yer.

küçük bir denetimi ve müdahalesi olmaksızın, ahlaki normların ya da estetik kaygıların oluşturabileceği herhangi bir kısıtlama ve engellemeye maruz kalmadan” tamamen özgür ve doğal bir biçimde gerçekleşmesi gerektiği açıkça ve kesin bir dille ortaya konulmuştur.⁵¹

Bu sanatsal yaklaşım ve felsefi tutum, sürrealizmin doğrudan öncülü sayılabilecek Dada hareketinden miras aldığı ve kendi bünyesinde daha da geliştirdiği son derece önemli ve devrimci bir ilke olan “Sanatın artık yalnızca belirli elit çevrelere hitap eden, gündelik yaşamdan kopuk, kendi içine kapalı bir ayrıcalıklı alan olmaktan çıkartılması ve “sanat” ile “hayat” arasında geleneksel olarak var olduğu düşünülen yapay sınırların tamamen ortadan kaldırılması” ilkesinin doğal bir uzantısı ve tamamlayıcısı niteliğindedir. Bu bağlamda, André Breton’un psikanaliz kuramının kurucusu Sigmund Freud’u büyük bir hayranlık ve saygıyla Sürrealizmin “yön gösterici yıldızı” olarak tanımlaması ve onu sürekli referans alması, Freud’u basit bir estetik kuram üreticisi ya da sanat eleştirmeni olarak değil, çok daha kapsamlı ve derin bir şekilde “insan ruhunun karanlık derinliklerini aydınlatan, bilinmeyeni keşfeden bir kâşif” olarak gördüğünün ve konumlandığına açık bir göstergesidir. Bu bağlamda Breton’un vizyonu, sadece yeni bir sanatsal hareket veya edebi akım yaratmakla sınırlı kalmayıp, insanın algılama, düşünme ve yaratma biçimlerini kökten değiştirmeyi hedefleyen tam anlamıyla devrimci bir dönüşüm olarak şekillenmiştir. Breton’un kendi sözleriyle ifade ettiği gibi: “Belki de uzun süredir bastırılmış, görmezden gelinmiş ve değersizleştirilmiş olan hayal gücü, artık yeniden hak ettiği konumu talep edebilir ve insanlığın gelişiminde belirleyici bir rol üstlenebilir” demiştir⁵²

1925’ten itibaren *La Revolution Surrealiste* dergisinin yöneticiliğini yapmıştır. Bu dergide resim sanatı üzerine birçok makale yayımlamış ve bunları 1928

⁵¹ André Breton, *a.g.e.*,s. 31-32.

⁵² David Hopkings, *a.g.e.*,s.24.

yılında *Le Surrealisme Et La Peinture (Sürrealizm ve Resim)* adlı kitabında toplamıştır. Bu kitap, sonraki baskılarında yeni yazılar ve sergi giriş yazılarıyla genişlemiştir. Breton'un bu kitaptaki görüşleri, resmin bir pencereden farksız olduğunu ve sanatın saf bir içe dönük modele dayanması gerektiğini belirtmiştir.⁵³

Sürrealizm başlangıçta edebi bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu yenilikçi akımın düşünsel kökleri, dönemin geleneksel sanat ve edebiyat anlayışını sorgulayan, kendi içinde devrimci nitelikler taşıyan öncü Fransız şair ve yazarlardan beslenmektedir. Bunların arasında, şiirlerinde alışılmadık imgelere ve yaşamın alışılmışın dışındaki yönlerine cesurca yaklaşan Arthur Rimbaud, eserlerinde şok edici, beklenmedik karşılaştırmalar yaparak geleneksel estetiği sarsan Lautréamont. Kontu olarak bilinen Isidore Ducasse, sıra dışı anlatım teknikleri ve mantığın sınırlarını zorlayan hikâyeler yaratan Raymond Roussel ve tiyatrodaki absürt unsurları kullanarak geleneksel sahne sanatlarını altüst eden Alfred Jarry gibi isimler bulunuyordu. Bu sanatçıların her biri, kendi tarzlarında bilinçaltının derinliklerini keşfetmeye çalışan ve gerçekliğin alışlagelmiş algılanış biçimlerini sorgulayan eserler ortaya koymuşlardır.⁵⁴

1920'lerin ilerleyen dönemlerinde, başlangıçta ağırlıklı olarak şiir ve edebiyat alanında görülen bu akım, zamanla görsel sanatçıları, özellikle de ressamı derinden etkilemeye ve onların yaratıcı süreçlerini dönüştürmeye başladı. Bu sanatçılar, sözcüklerle ifade edilen “şiirsel” niteliklerin görsel sanatlara aktarılması fikriyle büyülendiler; “şiirsel resim” kavramı onları adeta mıknaş gibi kendine çekti ve yepyeni ifade biçimleri aramaya yöneltti. Bu bağlamda Alman sanatçı Max Ernst, İtalyan ressam Giorgio de Chirico'nun metafizik resimlerinden ve onların yarattığı tekinsiz, gizemli atmosferden büyük ölçüde etkilenerek, bilinç dışının derinliklerinden

⁵³ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 13.

⁵⁴ Aynı eser, s. 24-25, 107.

çıkıp gelen imgeleri tuvale aktaran “rüya resmi” tarzının öncüsü ve en önemli temsilcisi oldu.⁵⁵

Rüya kavramı, Sürrealizm akımının merkezinde yer alan, hem teorik hem de pratik açıdan son derece önemli ve vazgeçilmez bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Sigmund Freud’un psikanaliz kuramından beslenen Sürrealistler için rüyalar, bilinç dışının en saf ve doğrudan tezahürlerini içeren, gündelik hayatta bastırılmış duygu ve düşüncelerin kendini gösterdiği eşsiz bir psikolojik fenomen olarak görülüyordu. Ancak, rüyaların görsel sanatlarda temsil edilmesi süreci, sanatçıların dikkatli bir şekilde planlamasını, bilinçli bir şekilde kompozisyon oluşturmasını ve rüyamsı imgeleri aktarabilmek için teknik becerilerini yoğun bir şekilde kullanmasını gerektiriyordu. Bu durum, ironik bir şekilde, Sürrealizmin en temel ve kurucu ilkelerinden biri olan “aklın mantıksal denetiminin tamamen ortadan kaldırılması ve bilinç dışının özgürce ifadesinin sağlanması” ilkesiyle derin bir çelişki oluşturuyordu. Zaman ilerledikçe bu çelişkiye işaret eden eleştiriler sanat çevrelerinde giderek yaygınlaşmaya ve hareketin iç dinamiklerini etkilemeye başlamıştır. “Rüya resmine” yöneltilen bu teorik ve pratik eleştiriler, André Masson ve Katalan sanatçı Joan Miró gibi yenilikçi figürleri, Sürrealist hareketin şairlerinin edebi alanda başarıyla uyguladıkları “otomatik yazı” tekniğinin görsel sanatlardaki karşılıklarını üretmeye ve geliştirmeye teşvik etmiştir.⁵⁶

Bu sanatçılar, kontrolsüz el hareketleri, rastlantısal leke ve çizgiler kullanarak bilinç dışının daha dolaysız bir şekilde resme aktarılabilceğini savunurlar. Ancak “rüya resminin” karşılaştığı bir başka önemli kısıtlama da, gerçek rüyaların doğası gereği zaman içinde akıp giden, değişen ve gelişen dinamik yapılar olmasına karşın, resim sanatında üretilen imgelerin sabit, durağan ve bir anı donduran nitelikte

⁵⁵ Aynı eser, s. 27, 32-33.

⁵⁶ Selahattin Hilav, *a.g.e.*, s. 50-54.

olmasıdır. Rüyaların bu zaman içinde değişen, hareket eden doğasının statik bir tuval üzerinde tam anlamıyla ifade edilememesi, Sürrealistleri yeni arayışlara yöneltmiştir. Bu sınırlama, zamanla hareket, değişim ve ardışıklık içeren bir sanat formu olan sinemanın Sürrealist hareket içinde önem kazanmasına ve yeni bir ifade aracı olarak benimsenmesine zemin hazırlamıştır. 1920'lerin sonlarına doğru, bu yeni yönelimin en çarpıcı ve etkileyici ürünleri olarak iki önemli Sürrealist film ortaya çıktı: izleyicileri şok eden açılış sahnesiyle hafızalara kazınan “*Bir Endülüis Köpeği*” (*Un Chien Andalou*) ve daha uzun, daha karmaşık bir anlatıya sahip olan “*Altın Çağ*” (*L'Âge d'Or*). Her iki film de Paris'te yaşayan, ancak İspanyol kökenli olan iki yaratıcı dehânın, yönetmen Luis Buñuel ile ressam Salvador Dali'nin yakın iş birliğinin sonucunda ortaya çıkmış ve Sürrealist sinemanın ilk ve en önemli örnekleri olarak sanat tarihindeki yerlerini almışlardır.⁵⁷

Breton, hem arkadaşları hem de düşmanları tarafından Sürrealizmin “babası” olarak kabul edilmiştir. 1929 yılında İkinci Sürrealizm Manifestosunu yayımlamış ve bu manifestoda siyasi tutumunu belirtmiş, aynı zamanda bazı öğrencilerini akımdan çıkarmıştır. Manifestolar, Breton'un en önde gelen Sürrealist kuramcı rolünü vurgulayan mihenk taşları niteliğindedir.⁵⁸

Dali'nin 1929'da Gerçeküstücülüğe olan ilgisi, hareketin yetenekli gençleri cezbetme gücünü gösterir. Dali'nin “paranoya-kritisizm” yöntemi Breton tarafından üst derece bir yöntem olarak kabul görmüştür. Aynı dönemde, tanınmış sanatçılar da ara sıra destek verdiler: Picasso, 1920'lerin ortalarından sonuna kadar *Gerçeküstücü Devrim* (*La Révolution Surréaliste*) dergisinde bazı yeni eserlerinin yayımlanmasını kabul etti, ama hiçbir zaman resmi olarak hareketin üyesi olmadı. Bazı sanatçılar hareketin temel direkleri haline geldiler – Ernst ve Yves Tanguy gibi. Fotoğrafçı Man

⁵⁷ C.W.E. Bigsby, *a.g.e.*,s.72; Rene Passeron, *a.g.e.*,s. 53; David Hopkings, *a.g.e.*,s. 25.

⁵⁸ Rene Passeron, *a.g.e.*,s. 133.

Ray, New York'ta Marcel Duchamp ile birlikte çalıştıktan sonra Sürrealizmin neredeyse resmi fotoğrafçısı olmuştur. Aynı zamanda kendi deneysel "ışın-graf" (rayogram) çalışmalarını yaptı ve stüdyo çıplaklarıyla ilgilenmiştir.⁵⁹

Bazı sanatçılar zamanla Breton'un giderek belirginleşen ve tartışma götürmez bir şekilde kendini gösteren despotik tutumuna maruz kaldılar. Hareketin içinde bulundukları süre boyunca, Breton'un sıkı bir şekilde formüle ettiği ve taviz vermeksizin savunduğu ideolojik saflık taleplerine tam anlamıyla uyum gösteremeyen veya bu taleplere karşı eleştirel bir duruş sergileyenler, hiçbir gecikme olmaksızın ve acımasız bir kararlılıkla grubun dışına itildiler. Özellikle 1929 yılında, Sürrealist çevrelerde büyük yankı uyandıran ve hareketin iç dinamiklerinde derin çatlaklar yaratan kritik bir gelişme yaşandı. Breton'un çağrısıyla düzenlenen ve gergin bir atmosferde geçen acil bir toplantı sonrasında, dönemin önde gelen yaratıcı figürlerinden Georges Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos, Roger Vitrac, André Masson, Antonin Artaud ve Michel Leiris gibi isimler, hareketin ideolojik çizgisinden sapma gösterdikleri gerekçesiyle resmi olarak Sürrealist gruptan ihraç edildiler. Breton, hareketin lideri olarak bu dramatik tasfiye kararını ve gerekçelerini, dünya sanat ve edebiyat çevrelerinde büyük bir yankı uyandıran İkinci Sürrealizm Bildirisinde kamuoyuna açık bir şekilde ve herhangi bir çekinceye kapılmadan ilan etti.⁶⁰

Gerçekte, Breton'un Paris'te bulunan ve kendisinin daimi ikamet adresi olan *Rue Fontaine*'de düzenli olarak bir araya gelen ve Sürrealizmin çekirdek kadrosunu oluşturan Gerçeküstücüler ile yine Paris'in sanatsal açıdan hareketli bir bölgesi olan Rue Blomet çevresinde toplanmayı tercih eden ve aralarında André Masson, Joan Miró ve Michel Leiris gibi dönemin önde gelen yaratıcı figürlerinin bulunduğu grup

⁵⁹ Aynı eser, s.13, 32, 53, 233.

⁶⁰ André Breton, *a.g.e.*,s. 124-126.

arasında uzun yıllardır çözölemeyen ve giderek derinleşen ideolojik bir çatışma söz konusuydu. *Rue Blomet* etrafında kümelenen bu sanatçı ve düşünür topluluğu, Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin nihilizm, güç istenci ve Apollon-Dionysos ya da Varlık-Oluş karşıtlığı⁶¹ gibi kavramlar etrafında şekillenen felsefi düşöncelerine duydukları entelektöel yakınlık ve bu düşöncelerin sanatsal pratiklerine olan güçlü etkisi nedeniyle, hareketin kuruluşundan itibaren Breton'un daha yapılandırılmış ve disiplinli yaklaşımına karşı belirgin bir mesafe koymuş ve kendi özerk sanatsal yollarında ilerlemeyi tercih etmişlerdi.

Sürrealist hareketin tarihinde kritik bir dönüm noktası olarak kabul edilmiş olan 1920'lerin sonlarına doğru, Fransız düşünür, yazar ve kütüphaneci Georges Bataille'ın entelektöel liderliğinde yayın hayatına başlamış ve kısa sürede önemli bir düşünce platformu haline gelmiş olan *Documents* dergisi etrafında güçlü bir şekilde birleşmiş ve ortak bir düşönsel zemin oluşturmuş olan bu muhalif grup, giderek artan bir etkinlikle Breton'un Sürrealizm anlayışına sistematik eleştiriler yönelterek onun temel teorik rakibi ve en güçlü alternatifi haline gelmişti.⁶²

Bu gelişmelerin Sürrealist hareketin geleceğı açısından yaratmış olduğı tehdidi açıkça görmüş olan Breton'un 1929 yılında yayımlamış olduğı ve büyük yankı uyandırmış olan İkinci Sürrealizm Manifestosu, her ne kadar çeşitli teorik açılımlar içermiş olsa da, önemli ölçöde Bataille'ın Sürrealist çevreler üzerinde giderek artmış olan etkisini kırmayı ve hareketin ideolojik bütönlüğünü yeniden sağlamayı amaçlamış olan stratejik bir hamle niteliğı taşımıştır.⁶³

⁶¹ Nietzsche'nin felsefesinde Apollon ve Dionysos karşıtlığının sembolik fonksiyonları için bkz: Kasım Küçükalp, "Nietzsche Felsefesinde Apollon-Dionysos Ya Da Varlık-Oluş Karşıtlığı", *Felsefe Dünyası*, S.53, 2011, s. 41-47.

⁶² André Breton, *a.g.e.*,s. 124-126.

⁶³ C.W.E. Bigsby, *a.g.e.*,s.74.

Bataille, Breton'un idealist yönelimini eleştirmiş, Hegelci diyalektiğe dayalı düşüncesinin sanatı sığlaştırdığını savunmuştu. Breton'a göre iki uyumsuz imgenin karşı karşıya geldiğinde ortaya çıkmış olan "yeni gerçeklik" en iyi, Lautréamont'un şu betimlemesiyle ifade edilmişti: "Güzel, bir otopsi masasında dikiş makinesiyle şemsiyenin rastlantısal karşılaşması gibi."⁶⁴ Oysa Bataille, sanatın insanın en ilkel, hayvansı yönleriyle yüzleşmesini savunan bir "ilkel materyalizm" anlayışını öne sürmüştü. Bataille'a yakın sanatçılar, örneğin Masson, Breton'a göre gereksiz yere saldırgan imgeler üretmişlerdi. 1930'da Bataille ve Desnos tarafından yayımlanmış olan *Le Cadavre* adlı broşürde Breton, dikenli bir taç takan İsa gibi resmedilerek ve "kendini peygamber ilan etmiş" olarak lanse edilerek kibri ve sert tutumlarıyla alaya alınmıştır.⁶⁵

İkinci Manifesto, Sürrealizmin felsefi yöneliminde dönüm noktası olmuştu. Daha önce "içsel örüntü" ve zihinsel içerik vurgulanmışken, artık içsel dünya ile dış gerçekliğin diyalektik etkileşimi ön plana çıkmıştı. Bu yeni yönelim, görsel sanatları da etkilemişti. Dalí'nin yükselişi, rüya resmini yeniden canlandırmasına bağlı olmuştu. Ancak o, bu temayı içsel düşlemden dış dünyanın "paranoyakça yorumlanmasına" kaydırarak işlemişti.⁶⁶

1930'larda gerçeküstücü nesneye duyulan özgün hayranlık ortaya çıkmıştı. Dalí, İsviçreli sanatçılar Alberto Giacometti ve Meret Oppenheim bu konuda öncü olmuşlardı. Dış dünyada, sanatçının bilinç dışını doyuran nesneleri bulup yeniden ilişkilendirmişlerdi. Bu, Sürrealizmin başından beri süregelen olan "rastlantısal karşılaşma" kültürünü de güçlendirmişti⁶⁷

⁶⁴ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 54.

⁶⁵ Georges Bataille, Robert Desnos, *Bir Kadavra*, (ed.) Halil Duranay, Kocaeli: Kült Neşriyat, 2016.

⁶⁶ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 13.

⁶⁷ C.W.E. Bigsby, *a.g.e.*, s.76-81

Savaş sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nde zorlu bir sürgün hayatı yaşamak durumunda kalan Breton, İkinci Dünya Savaşı'nın en şiddetli dönemlerinden birinde, 1942 yılında *Prolegomenes a un troisieme manifeste du surrealisme ou non* (Üçüncü bir sürrealist manifesto için ön kavramlar ya da başka bir şey) başlıklı önemli bir metni kaleme alarak yayımlamış ve bu metinde, o güne kadar gelişimini sürdürmüş olan Sürrealist sanatsal pratiklerin hareketin teorik altyapısı ve genel entelektüel yönelimi üzerindeki derin ve kalıcı etkisini güçlü bir şekilde vurgulamıştır. Bu metin, Breton'un Sürrealizmin geleceğine dair vizyonunu da açıkça ortaya koymuştur.⁶⁸

⁶⁸ Rene Passeron, *a.g.e.*,s. 133-134.

1.3. Sürrealizmin Siyasi Duruşu

Sürrealizm, siyasi olarak sol eğilimlere yakın durmuştur ve bu yakınlık hareketin tarihsel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Fas Savaşı döneminde, Sürrealistler belirgin bir şekilde komünistlere yaklaşmış ve anti-kolonyal bir tutum sergilemişlerdir. Breton'un, o dönemde yeterince insancıl bulduğu başka bir çeşit komünizme ve özellikle Leon Troçki'ye yakınlık duyduğu belirtilmektedir. Troçki'nin sanatsal özgürlük ve devrimci politika arasında kurduğu denge, Breton'un düşünce dünyasında önemli bir yer tutmuştur. Bu yakınlığa rağmen, Breton hiçbir zaman tam anlamıyla bir siyasi partiye katılım sağlamamış, zira gerçek sanatçı bağımsızlığından vazgeçemezdi ve sanatın herhangi bir politik öğretiyeye tamamen tabi olmasını reddediyordu. Sürrealizmin özünde, sanatsal yaratıcılığın özgürlüğü ilkesi vardı ve bu ilke, dönemin katı parti disipliniyle çoğu zaman çatışmaktaydı. Buna karşılık, bazı Sürrealistler 1926 veya 1929'dan itibaren Komünist Partisi üyesi olmuş, ancak sanatsal özgürlük ve parti disiplini arasındaki gerilim nedeniyle 1933'te partiden atılmışlardır.⁶⁹

Sürrealizmin siyasi duruşunu anlamak için, akımın 1920'lerin Avrupa'sındaki karmaşık siyasi atmosferde şekillendiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan geniş çaplı yıkım ve toplumsal travma, dönemin sanatçılarında mevcut toplumsal düzene, geleneksel kurumlara ve yerleşik değerlere karşı derin bir güvensizlik ve yabancılaşma hissi yaratmıştı. Bu tarihsel bağlamda Sürrealistler, burjuva değerlerine ve kapitalist düzene şiddetle karşı çıkarak, yalnızca sanatsal alanda değil, aynı zamanda toplumsal ve politik alanda da köklü

⁶⁹ Selahattin Hilav, *a.g.e.*, s. 65.

değişimler öngören, geleneksel sanat ve düşünce kalıplarını tamamen yıkmayı amaçlayan devrimci bir tavır ve radikal bir duruş benimsemişlerdir.

Grubun önde gelen ve etkili üyelerinden biri olan Louis Aragon, 1930 yılında gerçekleşen Harkof Kongresi'ne katıldıktan sonra Sovyet Komünizmine güçlü bir şekilde bağlanmış ve André Breton'un çizgisinden ayrılarak belirgin bir biçimde Stalinist çizgiye geçmiştir. Bu ideolojik dönüşüm sürecinde Aragon, siyasi söylemlerinde “tapir Maurras” ile “ahmak Moskova”yı aynı kefeye koyacak kadar sert ve keskin bir üslup benimsemiş, bu da Sürrealist çevrelerde derin fikir ayrılıklarına neden olmuştur. Aragon'un bu tercihinin altında yatan nedenler, dönemin siyasi atmosferinde kendine yer bulma arayışı ve komünist hareketin sunduğu yapısal çerçevenin çekiciliği olarak yorumlanabilir.⁷⁰

Öte yandan Breton, komünizme olan bağlılığını tamamen farklı bir kulvarda ve daha bağımsız bir çizgide sürdürmeyi tercih etmiştir. Bu tercih doğrultusunda, 1938 yılında Meksika'da sürgünde bulunan Leon Troçki ile şahsen bir araya gelmiş ve bu tarihi buluşma sonucunda aralarındaki düşünce yakınlıklarını daha da pekiştirmiştir. Bu görüşme, yalnızca iki düşünce insanının karşılaşması değil, aynı zamanda sanat ve devrim arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan önemli bir entelektüel birliktelik olarak da değerlendirilebilir. Sürrealist akım, aynı dönemde belirgin bir anti-faşist duruş da sergileyerek, toplumsal ve siyasal alanlardaki konumunu netleştirmiştir. Georges Bataille ile birlikte “*Karşı-Hücum*” (*Contre-Attaque*) adlı anti-faşist gruba aktif katılım göstermiş, Fas'taki sömürgeci savaşa karşı çeşitli protesto ve direniş hareketlerinde yer almış, böylece sanatsal devrimciliklerini politik alanda da sürdürmeye kararlı olduklarını göstermişlerdir.⁷¹

⁷⁰ Rene Passeron, *a.g.e.*, s. 12, 119.

⁷¹ Selahattin Hilav, *a.g.e.*, s.63

Akımın iç disiplini ve Breton'un liderliği, ideolojik arılığı ve düşünsel saflığı titizlikle koruma çabasıyla belirgin bir şekilde öne çıkmıştır. Bu tutum, hareketin sanatsal ve felsefi bütünlüğünü muhafaza etme amacını yansıtmaktadır. Breton, politika veya edebiyat alanında kişisel şöhret ya da kariyer peşinde koşanları, oportünist eğilimler gösterenleri ya da Sürrealizmin temel prensiplerinden ve değerlerinden herhangi bir biçimde sapma gösteren kişileri hiç tereddüt etmeden gruptan çıkarmaktan çekinmemiştir. Bu katı tutum, akımın entelektüel dürüstlüğü ve sanatsal vizyonunu koruma konusundaki kararlılığının açık bir göstergesidir. Söz konusu uzaklaştırma örnekleri arasında, faşist eğilimlere yaklaşması ve bu ideolojiye sempati duyması nedeniyle Salvador Dali'nin ve Katolik inancını benimseyerek dinsel bir dünya görüşüne yönelmesi sebebiyle Joseph Delteil'in gruptan dışlanması dikkat çekicidir. Breton, bu tür ayrılıkları ve uzaklaştırmaları haklı gösterirken, Sürrealizmin özünde ve doğası gereği yarar gütmeyen bir çalışma olduğunu, mutlak özgürlük ve düşünsel bağımsızlık ilkelerine dayandığını vurgulamış, dolayısıyla özgürlüğe layık olma niteliğini kaybeden kimselerin veya bu değerlere ihanet edenlerin Sürrealist akım içerisinde herhangi bir biçimde var olmaya hak kazanamayacağını kesin bir dille savunmuştur.⁷²

Sürrealizmin siyasi tavrının anlaşılmasında, Paris'teki Komünist Parti merkezi ile yaşanan derin ve çok boyutlu çatışmalar da son derece önemli bir rol oynamaktadır. Breton ve yakın çevresindeki sanatçı arkadaşları, parti hiyerarşisi ve katı disiplin mekanizmaları içerisinde sanatsal özgürlüklerinin ve yaratıcı ifade biçimlerinin sistematik olarak kısıtlanmasını hiçbir koşulda kabul etmemiş, özellikle Sovyetler Birliği'nden ithal edilen ve sanatın toplumsal gerçekliği yansıtmayı gerektirdiğini savunan "Sosyalist Gerçekçilik" doktrinine karşı açık ve kararlı bir muhalefet sergilemişlerdir. Sürrealistler, bilinçaltının özgürleşmesini ve düşlerin ifadesini savunan sanat anlayışlarının, parti tarafından dayatılan didaktik ve

⁷² Aynı eser, s. 62.

propaganda odaklı sanat anlayışıyla temelden çeliştiğini vurgulamışlardır. Bu ideolojik ve estetik ayrışma, kaçınılmaz olarak, Sürrealistlerin geniş komünist hareket içerisinde giderek yalnızlaşmalarına ve marjinalleşmelerine yol açmıştır.⁷³

1951 yılında yaşanan ve sürrealist çevrelerde derin yankılar uyandıran “Carrouges olayı”nda, Breton’un Katolik düşünce ile Sürrealizmin sentezlenebileceği yönündeki herhangi bir olasılığı “kabaca ezip yok etmesi” ve bu konuda hiçbir taviz vermemesi, grubun siyasal ve ideolojik bakımdan son derece katı ve esnek olmayan bir çizgi tuttuğunun açık ve tartışılmaz bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Sürrealistlerin bu dönemde yayımladıkları *Hongrie, soleil levant* (1956) ve *Contre les physiciens nucleaires* (1958) gibi politik açıdan keskin ve muhalif metinler, ayrıca Cezayir’in bağımsızlık mücadelesini destekleyen ve Fransız sömürgeciliğini açıkça eleştiren *Manifeste de 121*’in kolektif olarak imzalanması gibi kamusal eylemler de hareketin politik duruşundaki bu kararlılığı ve taviz vermez tutumunu somut biçimde ortaya koyan tarihsel kanıtlar arasında yer almaktadır.

Sürrealizmin siyasi duruşu, zamanla değişen küresel siyasi konjonktüre ve uluslararası güç dengelerindeki kaymalara rağmen, özünde tutarlı bir biçimde anti-kapitalist, anti-faşist ve anti-empyralist bir çizgide kalmayı başarmıştır. Bu duruş, hareketin ideolojik omurgasını oluşturmuş ve sanatsal üretimlerini derinden etkilemiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından gelen Soğuk Savaş döneminde bile Breton, dönemin baskın siyasi atmosferine ve Batı dünyasındaki anti-komünist histeri dalgasına rağmen, sömürgecilik karşıtı özgürlük hareketlerine aktif destek vermeyi sürdürmüş, özellikle 1954-1962 yılları arasında süren Cezayir Bağımsızlık Savaşı sırasında Fransız hükümetinin baskıcı ve sömürgeci politikalarını şiddetle ve keskin bir dille eleştirmekten çekinmemiştir. Breton’un hayatının son günlerine, yani 1966’daki ölümüne kadar kararlılıkla ve taviz vermeden sürdürdüğü bu siyasi tavır ve

⁷³ Rene Passeron, *a.g.e.*, s.13-14.

entelektüel dürüstlük, Sürrealizmin sadece geçici bir sanat akımı veya estetik bir eğilim değil, aynı zamanda kapsamlı bir dünya görüşü, radikal bir yaşam felsefesi ve alternatif bir varoluş biçimi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.⁷⁴



⁷⁴ Aynı eser, s. 17.

1.4. Sürrealizmin Çağdaş Yunan Edebiyatında Ortaya Çıkışı

1.4.1. Çağdaş Yunan Edebiyatında 30' Kuşağı ve Sürrealizm

1930'lu yıllarda Çağdaş Yunan edebiyatında ortaya çıkan yazarların çoğu henüz kariyerlerinin başında olan genç edebiyatçılar olup, dönemin siyasi ve toplumsal baskılarının yarattığı kasvetli atmosferden bunalarak sanatsal ve entelektüel anlamda nefes alabilecekleri yeni ifade biçimleri arayışına girmişlerdir. I. Dünya Savaşı'nın ardında bıraktığı derin ekonomik, sosyal ve psikolojik yıkıntılar arasında varoluşsal bir mücadele hakimdir ve bu mücadele dönemin edebi eserlerine açıkça yansımıştır. Batı Avrupa'da modernizm, sürrealizm ve diğer yeni sanatsal girişimler hızla gelişip yayılmaya başlamışken, savaşın yıkıcı etkilerinin daha uzun sürdüğü ve Anadolu Bozgununun başarısızlığının da ek bir travma yarattığı Yunanistan'da edebiyat ortamı henüz bu yeni akımları benimseyecek entelektüel olgunluğa ve sosyokültürel zemine sahip değildir.⁷⁵

Giorgos Theotokas gibi savaştan daha az etkilenen sanatçılar, entelektüel çalışmalarını sürdürebilecekleri ve düşüncelerini özgürce geliştirebilecekleri uygun ortamları bulma konusunda şanslı olmuşlardır.⁷⁶ Bu dönemde yetişen genç yazarların temel hedefi, geçmişin ağır yükünden kurtularak geleceğe yönelik kalıcı edebi ve sanatsal değerler yaratmak, böylece Yunan kültürüne yeni bir soluk getirmektir.⁷⁷ Theotokas tarafından kaleme alınan ve döneme damgasını vuran *Elefthero Pnevma* (Ελεύθερο Πνεύμα) adlı önemli eser, sadece bir kitap olmanın ötesinde dönemin edebi manifestosu olarak kabul edilmiş ve Yunan edebiyatının gelecekteki yönünü belirleyen temel metinlerden biri olmuştur. Theotokas'ın hem kendi yazılarında hem

⁷⁵ Mario Vitti, *H Γεν...*, s. 51-53.

⁷⁶ Göş. Yer.

⁷⁷ Eleni Rousopoulou, *Η αναζήτηση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας στους ποιητές της Γενιάς του '30. Έρευνα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου*, (Basılmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2011, s.8-10.

de çevresindeki genç edebiyatçılarla yaptığı entelektüel sohbetlerde “kuşak” kavramını bilinçli ve stratejik bir şekilde sıkça vurgulaması, dönemin edebiyat eleştirmenleri tarafından dikkatle takip edilmiş ve sonuç olarak bu dönemde ortaya çıkan sanatçılar topluluğu, kalıcı bir isimle ‘30 Kuşağı edebiyatçıları olarak edebiyat tarihinde yerlerini almışlardır.⁷⁸

Bahsi geçen yazarlar başlangıçta kendilerini, dönemin sanatsal gelişiminde belirleyici ve dönüştürücü bir rol oynayan ve özellikle edebi eleştirmen A. Karandonis’in derinlikli ve yön verici eleştirilerinin güçlü etkisinde kalan *Nea Grammata* (Νέα Γράμματα) dergisi aracılığıyla topluma ve edebiyat dünyasına ifade etme fırsatı bulmuşlardır. Bu etkileyici dergi, Yunan kültür hayatında yeni bir soluk ve taze bir perspektif getiren önemli bir platform olarak işlev görmüştür. 1935 yılından itibaren bu entelektüel çevreye yenilikçi şairlerin de giderek artan bir ilgiyle katılması ve katkı sunmasıyla birlikte, 1930 Kuşağı terimi bu prestijli dergi ve onun etrafında şekillenen düşünsel atmosfer çerçevesinde belirginleşmeye ve kültürel bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Bu kapsamlı ve tanımlayıcı terim, hem geleneksel edebi yaklaşımları benimseyen önceki edebiyat kuşaklarından hem de daha radikal sol görüşleri yansıtan ve *Neoi Protoporoi* (Νέοι Πρωτοπόροι) dergisinde daha çok temsiliyet ve ifade alanı bulan Marksist-komünist çağdaşlarından bilinçli olarak farklılaşan, genellikle orta sınıf değerlerini yansıtan burjuva yazarlarını karakterize

⁷⁸ Edebi Kuşak terimi öncelikle Fransa’da ortaya çıkmıştır. Burada eleştirmenler, edebiyatın tarihsel yaklaşımla incelenmesine odaklanmıştır. Gerçekten de Fransız edebiyat eleştirmeni ve tarihçisi **Albert Thibaudet**, Fransız edebiyatının doğru bir şekilde incelenebilmesi ve gelişiminin anlaşılabilmesi için “**génération littéraire**” (edebî kuşak) terimini gerekli görmüş ve bu terimi yerleştirmiştir. Yunan Edebiyatındaysa , “kuşak” teriminin ilk kez 1920’li yıllarda ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak bu terimin gerçekten yerleşmesi, 1930’ların başında olmuştur. Bu dönemde Theotokas, *Elefthero Pnevma* (Ελεύθερο πνεύμα) adlı kitabında bu terimi sıkça kullanmıştır. Söz konusu kitap daha sonra, “1930 Kuşağı” olarak adlandırılan grubun düşünsel bildirgesi olarak kabul edilmiştir. Daha sonrasındaysa kullanım alanı genişlemiştir. Detaylı bilgi için bkz. Cuddon, J.A., “Λογοτεχνική Γενιά” *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2010, s. 104.

etmek ve kategorize etmek için edebiyat çevrelerinde yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır.⁷⁹

Bu şematik sınıflandırmada bir istisna olarak Yannis Ritsos öne çıkar. Ritsos, ideolojik olarak Marksist kanada ait olmasına rağmen, sanatsal ifade bakımından burjuva yazarlara yakın durmuştur. Dönemin katı ideolojik ayrımlarını aşan bir sanatsal vizyona sahip olan Ritsos, edebi eserlerinde biçimsel yenilikçilik ile toplumsal duyarlılığı ustaca harmanlamayı başarmıştır. Çünkü solcu yazarlar ve eleştirmenler genellikle geleneksel formlara bağlı kalmakta, edebi yeniliklere karşı şüpheli bir tutum sergilemektedirler. Bu tutumu aşmaya çalışan Ritsos, hem sol çevrelerin ideolojik saflık beklentilerine hem de burjuva yazarların estetik kaygılarına eşit mesafede durarak, kendine özgü bir ifade biçimi geliştirmiştir. Dönemin baskın iki edebi eğilimi arasında sıkışmak yerine, her iki yaklaşımın da güçlü yönlerini kendi poetikasında sentezlemeyi tercih etmiştir. Ritsos, bu sebeplerle iki tarafın da sert eleştirilerine maruz kalarak bir anlamda kendi yolunu tek başına yürümüş sayılır ve çağdaş Yunan edebiyatında benzersiz bir konuma sahip olmuştur.⁸⁰

Dönemin entelektüel tartışmaları, idealistlerle Marksistler arasındaki derin ve çok boyutlu çatışmayı açıkça yansıtmaktadır ve bu karmaşık fikir çatışması, özellikle ulusal bütünlük ve kültürel kimlik meselesi bağlamında daha geniş bir perspektiften değerlendirilmelidir. İki grup arasındaki temel ayrışma noktası, ülkenin kültürel ve sosyal geleceğine dair farklı vizyonlarda kendini göstermiştir. Bu tartışmaların merkezinde yer alan soru şudur: “Bu ulusal ve kültürel bütünlük nasıl ve hangi kapsamlı stratejiyle sağlanacak, hangi toplumsal dinamikler ve entelektüel araçlar

⁷⁹ Mario Vitti, *H Γεν...*, a.g.e.,s.51-52. Mario Vitti bu kuşağa genel olarak 30’lu ve 40’lı yıllarda olgunlaşma dönemini yaşayan edebiyatçıları alır.

⁸⁰ Eleni Rousopoulou, a.g.e.,s. 7.

kullanılacak ve en önemlisi, bu dönüşüm süreci kim tarafından yönlendirilecek, gerçekleştirilecek ve nihayetinde kontrol edilecek?”.

Birçok araştırmacı, bu iki entelektüel ve ideolojik taraf arasında o kritik yıllarda gelişen son derece verimli ve düşünsel açıdan zengin diyalogu ve Metaksas diktatörlüğünün (4 Ağustos rejiminin) bu diyalogu zorla ve ani bir şekilde kesmesinin Yunan edebiyatı üzerindeki derin ve uzun süreli olumsuz etkilerini özellikle vurgular. Genel eleştirel uzlaş, bu diyalogun devam edebilmiş olması durumunda Yunan edebiyatının çok daha farklı ve belki de daha zengin bir yörüngede gelişebileceği yönündedir. Ayrıca edebiyat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından özellikle altı çizilen ve sıklıkla tekrarlanan bir başka önemli nokta, 1930 Kuşağı şemsiyesi altında toplanan her yazarın, ortak zamansal ve sosyolojik koşullara rağmen, kendine özgü sanatsal yaklaşımı, estetiği ve dünya görüşüyle ayrı ve özgün olarak değerlendirilmesi gerektiğidir.

Yüzyılın ilk çeyreğinde Yunanistan'ın son derece karmaşık ve çalkantılı sosyokültürel ve ekonomik durumu, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen siyasi istikrarsızlık dönemi ve özellikle Anadolu'dan gelen kitlesel göçlerin tetiklediği derin toplumsal buhran ve kimlik krizi, doğrudan toplumsal bellekten ve kolektif travmalardan beslenen edebiyat alanında da kaçınılmaz olarak belirgin bir durgunluk ve yaratıcı tıkanıklık yaratmıştır. Bu durgunluk, yalnızca edebi üretimin niceliğinde değil, aynı zamanda tematik çeşitlilik ve estetik yenilikçilik açısından da kendini göstermiştir.

Bir yanda Palamas çizgisinde ilerleyen, Sikelianos ve Kavafis'i örnek alan ve çoğunlukla melankolik, karamsar şiirler yazan Gelenekçiler bulunurken, diğer yanda bu kasvetli atmosferi dağıtmak için yeniliğe ihtiyaç olduğunu savunan ayrı bir topluluk da ortaya çıkmıştır. Kendilerini Öncüler olarak tanımlayan bu genç yazarlar, edebiyatı canlandıracak yeni bir kıvılcım arayışındaydılar. Seferis ve Ritsos gibi “modern”

olarak nitelendirilen şairler, geleneksel şiirin tüm basmakalıp unsurlarını—nazım biçimi, nazım birimleri, uyak, kafiye ve ölçü gibi temel yapı taşlarını—reddettiler. Bu şairler, Avrupa’da yankı bulan yeni akımlardan, özellikle T.S. Eliot’ın modernizminden ve kısmen sürrealizm’den etkilenecek yeni bir şiir anlayışı geliştirmeye çalıştılar.⁸¹ Bu kuşak içinde farklı yönelimler de görülmüştür: kimi yazarlar grup içinde farklılaşmak istemiş (Seferis gibi), kimileri gruplaşmaya kayıtsız kalmış (Embrikos gibi), kimileri ise kuşağın içinden şiddetli eleştiriler almıştır (Engonopoulos gibi).

Yine de, bu yazarları genel olarak karakterize eden belirgin ve çok yönlü bir yenilik ruhu vardır ve bu güçlü yenilikçi eğilim, dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Dimaras’ın, Theotokas’ın kaleme aldığı *Elefthero Pnevma* adlı eserini kuşağın entelektüel ve sanatsal manifestosu olarak nitelendirmesine yol açmıştır. Bu eser, yeni bir kuşağın sadece edebi değil, aynı zamanda felsefi ve kültürel vizyonunu da ortaya koyan kapsamlı bir belge niteliğindedir. 1930 Kuşağı edebiyatçılarını bir araya getiren temel ortak özellikler dikkatle incelendiğinde şu üç ana unsurun öne çıktığı görülür: öncelikle edebiyatın hem biçimsel yapılarında hem de tematik içeriğinde radikal bir yenilik ve tazelik arayışı, ardından çağdaş Avrupa edebiyatlarından ve diğer yabancı kaynaklardan gelen etkilerin eleştirel bir süzgeçten geçirilerek özümsemesi ve yaratıcı biçimde Yunan kültürel bağlamına uyarlanması, son olarak da ulusal edebi geleneğe saygılı ancak eleştirel bir yaklaşım benimseyerek kendilerini bu köklü geleneğin devamı olmakla birlikte, onun yenileyici ve dönüştürücü temsilcileri olarak konumlandırmaları.⁸²

Yenilik kavramı, 1930 Kuşağı yazarlarının çalışmalarında doğa betimlemeleri, “imgede sadelik ve ekonomi” prensipleri ve özellikle insanın karmaşık

⁸¹Giorgos Kalamatianos, *Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 8^η Έκδοση, “Εστία”-Ι.Δ. Κολλάρου & Σία Α.Ε., Αθήνα 1978, s. 98-101.

⁸² Eleni Rousopoulou, *a.g.e.*, s. 11.

iç dünyasına yönelen derinlikli bir ilgi üzerinden kendini gösterir. Bu içe dönüş eğilimi, edebiyatın farklı türlerinde hem düzyazı yazarlarının anlatılarında hem de şairlerin lirik ifadelerinde belirgin bir şekilde hissedilir. Yüzyılın başında Freud ve Jung gibi psikanalitik teorisyenlerin çalışmalarının Yunan entelektüel çevrelerinde tanınmaya başlaması ve aynı dönemde yaşanan savaşlar, göçler ve siyasi çalkantılar gibi trajik olayların kolektif bilinçte yarattığı derin izler, dönemin yazarlarını insanın içsel evrenini daha sistematik ve derinlemesine keşfetmeye yöneltmiştir. Edebiyat tarihçisi Mario Vitti, bu içsel yönelimi ve estetik arayışı *saf şiir* ve *mutlak olanı* keşfetme çabası olarak değerlendirir ve bunu hem macera ve keşif ihtiyacı hem de Avrupa’da yaygınlaşmaya başlayan sürrealizm akımının etkisiyle ilişkilendirir.⁸³

1930 Kuşağı yazarları, kendilerini sınırlı bir ulusal çerçeve içinde değerlendirmekten özellikle kaçınarak, daha evrensel ve insanlığın ortak değerlerini arayan bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Bu yazarlar, çağdaş Avrupa edebiyatlarıyla ve düşünce akımlarıyla bilinçli ve sürekli bir etkileşim içinde kalarak, insanı sadece ulusal kimliğinin dar kalıpları içinde değil, evrensel insanlık durumunun bir parçası olarak daha geniş bir perspektiften anlamaya ve anlatmaya çalışmışlardır. Bu kuşağın bir diğer önemli özelliği ise, edebiyatta gereksiz süslemelerden arınmış bir sadeliğe, doğal ifade biçimlerine ve halk dilinin zengin anlatım olanaklarını yansıtan yalın bir üsluba verdikleri önemdir. Bu yaklaşımda “halk” figürü, hem otantik Yunan kültürel kimliğinin canlı bir taşıyıcısı hem de antik çağlardan günümüze kadar uzanan Helenistik geleneğin sürekliliğini sağlayan merkezi ve vazgeçilmez bir unsur olarak konumlandırılmıştır.⁸⁴

Bu bağlamda, Antik Yunan mitolojisinin ikonik kahramanı Odysseas figürü, modern Yunan halkının kolektif bilincini ve karakterini sembolize eden bir metafor

⁸³ Mario Vitti, *İst... a.g.e.*, s. 115-117; Ayrıca bkz.: Giorgos Kalamatianos, *a.g.e.*, s.98.

⁸⁴ Gös.yer.

olarak özel bir önem kazanmıştır: Odysseas, bir yandan yeni ufuklar keşfetmeye, bilinmeyene doğru yolculuk etmeye ve maceralara atılmaya karşı duyduğu karşı konulmaz çekimle, diğer yandan ise doğduğu topraklara, köklerine ve kültürel kimliğine duyduğu derin özlem ve bağlılık arasında sürekli bir içsel çatışma yaşayan, bu ikili duygular arasında parçalanmış bir karakterdir.

Yunan halk kültürünün özgün temsilcilerine ve geleneksel sanat formlarına yoğun bir ilgi göstermişlerdir. Halk sanatının özgün ve yetenekli bir temsilcisi olan naif ressam Theofilos Hatzimihail, Yunan isyanı ve bağımsızlık mücadelesinin halk kahramanı ve anı yazarı Yannis Makriyannis, Osmanlı döneminden beri halk eğlencesinin vazgeçilmez bir parçası olan Karagöz gölge oyunu, Ege adalarının ve kırsal Yunanistan'ın geleneksel halk misisi gibi çeşitli figür ve kültürel unsurlara büyük değer atfetmişlerdir. Bu yaklaşım, halk kültürünün otantik, yerel ve doğal ifade biçimleri ile elit, eğitilmiş çevrelerin daha rafine estetik anlayışı arasında yaratıcı bir sentez oluşturma çabasını yansıtmıştır. Bununla birlikte, bazı eleştirmenlerin daha şüpheci bir yaklaşımla belirttiği üzere, bu belirgin gelenek vurgusu ve folklorla dönüş eğilimi, aslında modernleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği toplumsal dönüşümlerin burjuva değerlerini ve sınıf yapılarını sorgulamaya açmasını önlemek için geliştirilmiş bir tür savunma mekanizması olarak da değerlendirilebilir. Hatta daha ileri giden bazı eleştirmenler, bu gelenek vurgusunun, 1930'ların sonlarında bazı yazarların Metaksas diktatörlüğünün milliyetçi ve gelenekselci söylemiyle uyumlu ya da en azından bu rejime karşı hoşgörülü bir tutum benimsemelerine zemin hazırladığını ileri sürmüşlerdir.⁸⁵

Bir diğer önemli yön, *dimotiki* (halk) dilinin kullanımıdır. Bu dil seçimi, 1930 Kuşağı yazarlarının edebi çalışmalarında belirleyici bir rol oynamıştır. Kuşak, sokaktaki insanın günlük hayatta kullandığı canlı ve dinamik dili şiir ve edebiyat

⁸⁵ Mario Vitti, *Ιστ..., a.g.e.* s. 115-117.

dünyasına taşıyarak, hem yenilikçi bir yaklaşım sergilemiş hem de halk kültürüyle organik bir bağ kurmuştur. Dimotiki'nin edebi dil olarak benimsenmesi, yüzyıllardır süregelen dil tartışmalarında önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve kültürel kimliğin otantik ifadesine katkıda bulunmuştur. Bu dil tercihi, modernist estetik anlayışla geleneksel halk kültürünü başarılı bir şekilde birleştiren “akıllı ve stratejik bir hamle” olarak değerlendirilmiştir.⁸⁶

Ancak Embirikos ve Engonopoulos gibi sürrealist şairler, geleneksel anlayıştan farklı olarak, *Katharevousa* dilini (Arı Yunanca) kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu tercih, onların klasik eğitim geçmişleriyle ilişkili olmakla birlikte, aynı zamanda sürrealist estetiğin yabancılaştırma ve alışılmışın dışına çıkma prensipleriyle de uyumlu bir seçim olarak görülmüştür. Bu nedenle, bu şairler 1930 Kuşağı'nın genel dil politikasının dışında bir konumda değerlendirilmektedir.

Sürrealizm akımını benimseyen edebiyatçı ve sanatçıları sistematik bir şekilde tasnif etmek, akımın doğası gereği oldukça zorlu bir entelektüel uğraştır. Sürrealizmden ve 1930 Kuşağı'ndan bahsederken diğer edebi türlerden ziyade, araştırmamın ana konusu olan şiir alanına özellikle odaklanmaktayız. Gerek Yunanistan içinde gerekse diasporada etkili olan Yunan sürrealist şairlerin sınıflandırılmasındaki temel zorluk, yalnızca çok sayıda ve çeşitlilik arz eden edebi örneklerin varlığından değil, daha ziyade bu şairleri doğru ve tutarlı biçimde kategorize edebilecek nesnel sınıflandırma ölçütlerinin belirlenmesindeki karmaşıklıktan kaynaklanmaktadır. Çağdaş eleştirmenler ve edebiyat tarihçileri, estetik değer yargıları üzerinden şairleri “birincil” ya da “ikincil” önemde olarak ayırmanın kaçınılmaz şekilde öznel ve tartışmalı olacağı gerçeğinden hareketle, daha somut ve ölçülebilir kriterlere dayalı bir sınıflandırmayı tercih etmişlerdir: Bu kriterler arasında hem nicel boyut (şairin eserlerinde sürrealizmin etkisinin yoğunluğu ve

⁸⁶Aynı eser, s. 167; Giorgos Kalamatianos, *a.g.e.*, s.98.

süreklilik derecesi) hem de kronolojik boyut (şairlerin edebi sahneye çıkış sırası ve tarihsel dönemleri) öne çıkmaktadır. Bu metodolojik yaklaşım doğrultusunda Yunan sürrealist şairlerin tasnifleri şu şekilde gerçekleştirilmiştir:

İlk kategori kendi içinde üç alt gruba ayrılmaktadır: ortodoks sürrealistler (akımın tüm prensiplerini tutarlı biçimde benimseyen ve uygulayan şairler), tekil örnekler (sürrealizmi yalnızca belirli eserlerinde veya belirli dönemlerde benimseyen şairler) ve sürrealist eğilimli şairler (akımdan seçici biçimde etkilenen ve sürrealist unsurları kendi özgün poetik yaklaşımlarıyla harmanlayan isimler).

İkinci temel kategoride ise şairler tarihsel kronolojiye göre Öncüler (1930 Kuşağı) (akımın Yunanistan'daki ilk temsilcileri), temel isimler (akımın en önemli ve etkili temsilcileri) ve sonrakiler (ikinci ve üçüncü kuşak sürrealistler) olarak üç alt gruba ayrılmaktadır.

İlk sınıflandırmada yer alan Andreas Embirikos ve Nikos Engonopoulos, sürrealist akımla doğrudan, sistematik, sürekli ve herhangi bir estetik veya ideolojik çekince göstermeksizin cesur bir biçimde ilişki kurmaları, akımın otomatik yazı, bilinçaltının özgürleştirilmesi ve rasyonel kontrolden kurtulma gibi temel prensiplerini sadakatle benimsemeleri nedeniyle eleştirmenler tarafından genel kabul görmüş “ortodoks” sürrealistler olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan, Nobel ödüllü şair Odysseas Elytis, sürrealizmle derin ve organik bağları bulunmasına ve eserlerinde sürrealist imgelem, metafor ve tekniklerden yoğun biçimde yararlanmasına rağmen, kendine özgü şiirsel dili, Yunan doğasına ve ışığına duyduğu özel ilgi ve Ege adalarının mitolojik ve folklorik unsurlarını modern bir duyarlılıkla yeniden yorumlayan özgün poetik vizyonu nedeniyle akıma tam anlamıyla dahil

edilememektedir.⁸⁷ Benzer şekilde, Nikos Gatsos da yalnızca *Amorgos* adlı tek şiir kitabıyla sürrealist olarak anılsa da, bu eserinde bile geleneksel halk şiiri unsurlarını, dini referansları ve mitleri modernist bir yaklaşımla harmanlayan kendine has üslubuyla farklı ve özgün bir konumda durmaktadır.⁸⁸

Sürrealist eğilimli şairler, eserlerinde yer yer sürrealist unsurlar kullanan, ancak bu akıma tam anlamıyla dahil olmayan isimlerdir. Bu grup, geleneksel şiir anlayışı ile modern avangart yaklaşımlar arasında kendilerine özgü bir yol çizerek, sürrealizmden beslenen ancak bu akımın katı öğretilerine bağlı kalmayan şairleri kapsamaktadır. Bu şairler, bilinçaltının özgürleştirilmesi, otomatik yazı ve rasyonel kontrol mekanizmalarının kırılması gibi sürrealist teknikleri kendi poetik yaklaşımlarına uyarlayarak, özgün bir ifade biçimi geliştirmişlerdir. Bu gruba örnek olarak: *Giannis Dallas*, *A.O. Nikolaidis*, *Anastasios Drivas*, *Miltos Sahtouris*, *Ektor Kaknavatos*, *Giannis Ritsos*, *Giannis Skarimpas*, *Theodoros Dorros*, *Nanos Valaoritis*, *Melpo Axioti*, *Dimitris Papaditsas*, *Takis Sinopoulos*, *Giannis Sfakianakis*, *Nikos Karouzou*, *Stergiadis*, *Leonidas Zenakos*, *Maria Servaki*, *Kostas Gouliamos*, *Koralía Theotoka*, *Kostas G. Papageorgiou*, *Angeliki Pavlopoulou*, *Lefteris Poulis*, *Natassa Chatzidaki*, *Giannis Kondos*, *Nikos Gabriel Pentzikis* ve *T.K. Papatsionis* sayılabilir. Bu şairlerin her biri, sürrealizmden aldıkları ilhamı kendi kültürel arka planları, felsefi eğilimleri ve sanatsal tercihleriyle harmanlayarak özgün edebi kimliklerini oluşturmuşlardır.

Zamansal bir tasnife göre ise, Theodoros Dorros ve Nikos Kalamaris (diğer adıyla Nikitas Rantos ya da Nikolas Kalas) öncü şairler arasında kabul edilir. Bu isimler, deneysel tutumları ve modern şiir anlayışlarıyla sürrealizmin yolunu

⁸⁷ Elytis hakkında eleştirmenler arasında bir anlaşmazlık mevcuttur. Örneğin Kalamatianos, Odysseas Elytis'i sürrealistlere dahil etmekle kalmayıp, onu Yunan unsurlarını kullanmasından dolayı Yunan sürrealizminin oluşmasında kült isim olarak görür. I.M. Panagiotopoulos ise onu sürrealist olarak görmez. Bkz.: Mario Vitti, *Η Γεν...*, a.g.e., s.125-130.

⁸⁸ Giorgos Kalamatianos, a.g.e., s.98-99.

açmışlardır. Önce 1930’lu yılların başında Dorros *Stou Glytomou Ta Gyrismata* (Στου γλυτομού τα γυρίσματα) adlı eserini yayımlar ve ardından 1933’te Kalamaris’in *Piimata* (Ποίηματα) adlı eseri yayımlanır. Yunanistan’da sürrealizm akımının gelişimi için gerekli olan koşullar olgunlaşmıştır. Konuya dair hazırlık çalışmaları ağırlıklı 1930 yılından itibaren Nikos Kalamaris tarafından yürütülmüştür. Geleneksel formları ve konvansiyonel estetik anlayışı reddeden bu öncü şairler, Yunan şiirinde radikal bir dönüşümün habercisi olmuş, dil ve imge kullanımındaki cesur denemeleriyle sonraki kuşakları derinden etkilemişlerdir. Dorros ve Kalamaris’in eserlerinde, Avrupa avangartının etkisi belirgin olmakla birlikte, bu etkileri Yunan kültürel bağlamına uyarlama konusundaki başarıları da dikkat çekicidir.⁸⁹

Savaş sonrası dönemde “toplumsal” ve “varoluşsal” şiirle birlikte metasürrealistler ya da neosürrealistler adıyla anılan yeni bir şair kuşağı ortaya çıkmıştır. II. Dünya Savaşı ve Yunan İç Savaşı’nın yarattığı derin toplumsal travmalar ve varoluşsal sorgulamalar, bu yeni kuşak şairlerin eserlerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Savaş sonrası ilk kuşağın neredeyse tüm önemli şairleri metasürrealist yaklaşımla yazmıştır. Bu yaklaşım, klasik sürrealizmden farklı olarak, bilinçaltının özgürleştirilmesi prensibini korumakla birlikte, toplumsal gerçekliğe daha duyarlı, tarihsel bağlamı daha fazla önemseyen ve bireysel deneyimi kolektif hafızayla ilişkilendiren bir şiir anlayışını yansıtmaktadır. Bu kuşakta en öne çıkan isim hiç şüphesiz Nanos Valaoritis’tir. Valaoritis’in şiirlerinde mitolojik imgeler, tarihsel göndermeler ve modern yaşamın fragmanları, sürrealist bir düzlemde yeniden yorumlanmaktadır. Gruba dahil edilen diğer birincil isimler: Ektoras Kaknavatos, Dimitris Papaditsas, E.H. Gonatas, Takis Varvitsiotis, Eleni Vakalo ve Miltos Sahtouris’tir. Bu şairlerin her biri, metasürrealizme kendi özgün katkılarını sunmuş,

⁸⁹ Linos Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, 7η Έκδοση, Αθήνα 1993, s.291; Aslı Damar Çakmak, “Çağdaş Yunan Edebiyatında Sürrealizm Akımının Doğuşu: Andreas Embeirikos’un Ίpsikaminos Adlı Şiir Derlemesi Üzerine Bir İnceleme”, *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.7, S.1, ss. 125-146, 2025, s.128.

geleneksel form ve içeriklerle deneysel teknikleri ustaca harmanlayarak çağdaş Yunan şiirine yeni bir soluk getirmişlerdir. İkincil olarak ise Nikos Karouzos, Dimitris Kalokyris ve Mando Aravantinou da bu gruba dâhil edilir. Bu ikincil isimler, belki ana akım metasürrealist şairler kadar tanınmamış olsalar da, akımın çeşitliliğini ve zenginliğini göstermeleri açısından önem taşımaktadırlar.⁹⁰



⁹⁰ Mario Vitti, *HΓev...*, a.g.e.,s.22.

1.4.2 Çağdaş Yunan Sürrealizmine Yöneltilen Eleştiriler

Çağdaş Yunan sürrealizmi, hem ilk olarak ortaya çıktığı 1930’ların ortalarında hem de sonraki dönemlerde, farklı çevrelerden ve bireysel eleştirmenlerden yoğun eleştiriler almıştır. Özellikle de bu eleştiriler 1935 Konferansı ve akabinde yayınladığı *Ypsikaminos* adlı şiir kitabı ile sürrealizmi Yunanistan’a tanıtan öncü isim Andreas Embirikos’a yöneltilmiştir. Bu eleştiriler çok geniş bir alanı kapsayarak, akımın kullandığı sanatsal yöntemlerinden politik duruşuna, Yunan geleneğiyle kurduğu ilişkiden özgünlük iddialarına kadar birçok farklı yöne odaklanmıştır. Eleştiriler, dönemin siyasi ve kültürel ortamının da etkisiyle, zaman içinde farklı biçimler almış ve Yunan sürrealizminin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.⁹¹

Sürrealizmin Yunanistan’da ilk ortaya çıkışı, birçok çevrede “sürrealist skandal” olarak nitelendirilmiş ve hem sağ görüşlü hem de sol görüşlü eleştirmenler tarafından şiddetle karşı çıkılarak “düzensizlik ve gülünçlük” olarak değerlendirilmiştir. Bu eleştirel çevreler, sürrealist şairleri küçümseyici bir tavırla “deli şairler” olarak etiketlemiş ve eserlerini ciddiye almaktan kaçınmışlardır. Böyle bir yaklaşım, sürrealizmin Yunan kültür dünyasına kabulünü ve yaygınlaşmasını önemli ölçüde geciktirmiştir.⁹²

Yunanistan’ın geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlı muhafazakâr entelektüel ortamı ve kendilerini “manevi ılımlılık taraftarları” olarak konumlandırıran düşünürler,

⁹¹ Garantoudis, Evripidis, “Ελληνικός υπερρεαλισμός: μια διαδρομή επτά δεκαετιών”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008, s. 41-45.

⁹² Florentina Riga, *Ελληνικός Υπερρεαλισμός: Ιθαγένεια και οικουμενικότητα*, (Basılmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ, Αθήνα 2015; Elena Theodosiadou, *Η Θεωρητική παρουσίαση του υπερρεαλισμού από τον Ανδρέα Εμπειρίκο*, (Basılmamış Doktora Tezi), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Παιδαγωγικό Τμήμα Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη 2017, s. 30.

sürrealizmin özellikle en uç ve aşırı ifadelerinin Yunan sanat dünyasında benimsenmesinde engelleyici ve kısıtlayıcı bir rol oynamıştır. Bu muhafazakâr çevreler, sürrealizmin Batı Avrupa kaynaklı yabancı bir unsur olduğunu ve Yunan kültürel kimliğiyle uyumlu olmadığını savunarak, akımın marjinalleşmesine katkıda bulunmuşlardır.⁹³

Genel okuyucu kitlesinin sahip olduğu “rasyonel ön yargılar” ve toplumda yerleşik olan “toplumsal sözleşmeler” sürrealizmin doğru bir şekilde anlaşılmasını önemli ölçüde zorlaştırmış ve sürrealist eserlere yönelik çeşitli eleştirilere zemin hazırlamıştır. Özellikle otomatik yazı gibi sürrealist tekniklerin mantıksal düşünce kalıplarını aşma çabası, rasyonel düşünceye alışkın okuyucularda tepki yaratmış ve bu durum, akımın kabul görmesinin önündeki engellerden biri olmuştur.⁹⁴

Yunan sürrealizmi pek çok isim tarafından çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirmenler genellikle, akımın sanatsal değeri, politik tavrı, özgünlüğü ve teorik tutarlılığı gibi çeşitli konuları sorgulamışlardır. Yunan edebiyat dünyasının tanınmış isimlerinden olan Stratis Myrivilis, Nisan 1935 tarihinde “*Proia*” gazetesinde yayımlanan “Sürrealizm” başlıklı geniş makalesinde, akımı açıkça “düzensizlik ve gülünçlük” ile karakterize etmiş ve bu yeni edebi akımı şiddetle eleştirmiştir. Özellikle erken dönemlerde Yunan sürrealizminin öncü ismi Andreas Embirikos’a karşı oldukça sert ve olumsuz eleştirilerde bulunmuş, sonraki yıllarda da Metaksas diktatörlük rejiminin yanında yer alarak sürrealistlere karşı tutumunu sürdürmüştür. Myrivilis’in eleştirileri, Yunan sürrealizminin ilk yıllarında karşılaştığı direncin tipik bir örneğini oluşturmuştur.⁹⁵

⁹³ Florentina Riga, *a.g.e.*,s.24

⁹⁴ Eleni Rousopoulou, *a.g.e.*,s.151.

⁹⁵ Elena Theodosiadou, *a.g.e.*,s. 30.

Kendisi sosyalist görüşlere sahip olmasına ve sol entelektüel çevrelere yakın olmasına rağmen, Kostis Bastias da sürrealizmin ilk ortaya çıktığı erken dönemlerde Andreas Embirikos’u eleştirenler arasında yer almıştır. Bu durum, sürrealizme yönelik eleştirilerin sadece muhafazakâr çevrelerden değil, farklı siyasi görüşlere sahip aydınlardan da geldiğini göstermesi açısından önem arz etmektedir ve akımın karşılaştığı direncin kapsamını ortaya koymaktadır.⁹⁶

Sürrealistlerin kullandığı otomatik yazı tekniğine yönelik eleştiriler, dönemin eleştirmenleri tarafından yoğun bir şekilde dile getirilmiştir. Onlar bu yöntemin sanat eserlerinde anlamsal tutarlılık oluşturma kapasitesinden şüphe duymuş ve dilin doğası gereği “mantıksız” hale getirilemeyeceğini savunmuşlardır. Bu eleştirmenlerden biri de tanınmış eleştirmen Kleon Parashos’dur. Parashos, sürrealistlerin temel çelişkisini “mantıksızlığı mantıklı bir şekilde inşa etme” çabaları olarak görmüş ve sürrealistlerin iddia ettiklerinin aksine otomatik yazının sadece “saçmalık” üretmekten öteye gidemeyeceğini ileri sürmüştür. Ayrıca Parashos, sürrealizmin modern şiire yaklaşımını tıbbi bir metaforla eleştirerek, akımın çağdaş şiiri “çok sert ve agresif ilaçlarla, hastayı neredeyse öldürerek” tedavi etmeye çalıştığını belirtmiştir. Bu eleştirmenler, otomatik yazının bilinçaltının gerçek bir yansıması olduğu iddiasının da geçerliliğini sorgulamışlardır. Bu tür eleştiriler daha çok sürrealizmin radikal yenilikçi yaklaşımına karşı duyulan şüpheyi yansıtmaktadır.⁹⁷

Yunan edebiyat dünyasında önemli bir isim olan Aris Diktaios, “modernleri” (yani sürrealist şairleri) onların “veciz yargıları” ve kesin ifadeleri nedeniyle sıkça ve sert bir şekilde eleştirmiştir. Sürrealizmin kendisine ve aynı zamanda modern şiirin geleneksel unsurlarla birleşme eğilimine açıkça karşı çıkmış, yeni şiirin giderek düz yazıya benzemesini Yunan şiir geleneği açısından temel ve affedilemez bir kusur

⁹⁶ Elena Theodosiadou, *a.g.e.*, s. 32.

⁹⁷ Aynı Eser, s. 33-34.

olarak değerlendirmiştir. Diktaios'un eleştirileri, sűrrealizmin biçimsel yeniliklerine karşı geleneksel řiir anlayışını savunanların bakış açısını temsil etmektedir.⁹⁸

Alkis Thrylos, Petros Spandonidis, Aimilios Hourmatzis gibi isimler ise, Yunan edebiyat eleřtirisi dűnyasında geleneksel estetik anlayıřa daha yakın duruřlarıyla tanınan ve sűrrealizme mesafeli yaklařan eleřtirmenler arasında yer almaktadır. Onların eleřtirileri, sűrrealizmin Yunan estetik gelenekleriyle uyumsuzluęuna ve biçimsel yeniliklerinin Yunan edebiyatına yabancılıęına odaklanmıřtır. Bu eleřtirmenler, Yunan kűltűrel kimlięinin korunması adına, sűrrealizm gibi yabancı kaynaklı akımların Yunan sanatına etkisini sınırlama eęiliminde olmuřlardır.⁹⁹

Bazı eleřtirmenler, Yunan sűrrealizmini özellikle Fransız sűrrealizminin aksine siyasi bir manifesto ortaya koymadıęı ve toplumsal devrim idealine yeterince angaje olmadıęı için eleřtirmiřlerdir. Kayalis ve Voutouris gibi etkili eleřtirmenler, Yunan sűrrealistlerinin 1936-1941 Metaksas diktatrlűęű döneminde net bir siyasi duruř sergilemekten kaçındıklarını ve böylece akımın devrimci potansiyelini gerçekleřtiremediklerini savunmuřlardır. Pantelis Voutouris, Yunan sűrrealizminin Fransız sűrrealizminin aksine “evrensel devrim perspektifinden tamamen vazgeçtięini” ve açık bir siyasi manifesto eksiklięi nedeniyle yalnızca sınırlı bir sanatsal eęilim olarak ortaya çıktıęını savunmuřtur. Bu eleřtiri, Yunan sűrrealizminin devrimci potansiyelini tam olarak gerçekleřtiremedięi ve politik boyutunun zayıf kaldıęı iddiasını temel almaktadır. Voutouris'in eleřtirileri, Yunan sűrrealizminin

⁹⁸ Bkz. Dipnot 157: Florentina Riga, *a.g.e.,s.* 24.

⁹⁹ Florentina Riga, *a.g.e.,s.*192.

özgünlüğünü ve uluslararası sürrealizm akımı içindeki konumunu sorgulayan daha geniş tartışmaların bir parçasıdır.¹⁰⁰

Benzer şekilde Takis Kagiialis, Yunan sürrealistlerinin gerçek ve samimi anlamda devrimci bir tutum benimsemediklerini, kendilerine yöneltilen eleştirel yorumlara hiçbir şekilde yanıt vermediklerini ve özellikle Metaksas diktatörlüğü gibi baskıcı siyasi koşullar altında toplumsal devrim idealini takip etmek ve savunmak yerine pasif kalmayı tercih ettiklerini iddia etmiştir. Bu eleştiri, Yunan sürrealizminin politik duruş eksikliğine ve tarihsel koşullara uyum sağlama biçimine odaklanmaktadır.¹⁰¹

Özetle sol çevreler, sürrealizmin Yunan bağlamında politik gücünü yitirdiğini düşünmüşlerdir. Bu eleştiriler, sanatın estetik kaygısı ile toplumsal sorumluluk arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Fransa'daki sürrealizmin Marksizm ve komünizmle kurduğu yakın ilişki, Yunan sürrealizminin politik boyutu yeterince vurgulamaması eleştirinin temelini oluşturmuştur. Ancak bu yaklaşım, sanatın toplumu etkilemesinin tek yolunun doğrudan politik mesajlar vermek olmadığını gözden kaçırmaktadır.

Sanat tarihçisi Vakis Loizidis, Yunan entelektüel ve akademik çevrelerinde Sigmund Freud'un psikanaliz teorilerine ve bilinç dışı kavramına yönelik yeterli düzeyde derinlikli bir ilgi ve anlayışın oluşamamış olmasının, Yunan sürrealistlerinin ürettiği otomatik metinlerin “gerçek dışı” ve “yapay” bir karaktere bürünmesine yol açtığını öne sürmüştür. Bu eleştiri, Yunan sürrealizminin teorik altyapısının zayıflığına ve psikanalitik boyutunun yüzeyselliğine işaret etmektedir. Loizidis'e göre, sürrealizmin psikolojik temellerinin Yunanistan'da yeterince derinlemesine

¹⁰⁰ Elena Theodosiadou, *a.g.e.*,s. 44.

¹⁰¹ Florentina Riga, *a.g.e.*,s.192.; Elena Theodosiadou, *a.g.e.*,s.44-45.

anlaşılmamış ve özümsememiş olması, akımın otantikliğini ve sanatsal derinliğini ciddi şekilde olumsuz etkilemiş, Yunan sürrealizminin potansiyelini tam olarak gerçekleştirememesine neden olmuştur.¹⁰²

Yazar ve eleştirmen Panos Karavias, sürrealistlerin en temel tekniği olan otomatik yazının gerçekliğini ve uygulanabilirliğini derinden sorgulamış, kelimelerin doğaları gereği belirli bir anlam taşıdığını ve bu anlamın bilinçli çabalarla bile tamamen bastırılamayacağını ve ortadan kaldırılamayacağını belirtmiştir. Karavias'ın analizine göre, sürrealist eserler “ortodoks dogma ve katı teorik prensiplerden” uzaklaştıkça, yani sürrealizmin ilkelerine daha az bağlı kaldıkça paradoksal bir şekilde “güzelleşmekte ve estetik değer kazanmaktadır”. Bu eleştiri, sürrealizmin teorik iddialarıyla pratik uygulamaları arasındaki tutarsızlıklara dikkat çekmektedir.¹⁰³

1960'lar ve sonrasında ise eleştirmenler, artık Yunan sürrealizminin özgünlüğünü, özerkliğini ve uluslararası sürrealizm akımı içindeki konumunu daha kapsamlı bir şekilde sorgulamaya başlamışlardır. Bu döneme damgasını vuran eleştiri yaklaşımları, Yunan sürrealizmini hem ulusal hem de uluslararası bağlamda yeniden değerlendirmeye çalışmıştır. İtalyan kökenli Yunanca yazar edebiyat tarihçisi ve eleştirmen Mario Vitti, Yunan sürrealizmini genel olarak “sterilize edilmiş, sosyal ve politik angajmandan yoksun” olarak tanımlamış, akımın estetik yönelimini dönemin “özgür olmayan ve sürekli çalkantılarla dolu sosyo-politik çerçevesine” ve Yunan sürrealistlerinin “yerliliğe ve ulusal kimliğe gösterdikleri ideolojik bağlılığa” bağlamıştır. Ayrıca Vitti, özellikle Yunan sürrealizminin önde gelen temsilcilerinden Odysseas Elytis'in sürrealizmin toplumsal devrim boyutu konusundaki belirgin sessizliğini ve bu konudaki çekimserliğini de önemli bir eksiklik olarak kaydetmiştir.

¹⁰² Florentina Riga, *a.g.e.*, s.199.

¹⁰³ Elena Theodosiadou, *a.g.e.*, s. 41-42.

Vitti'nin eleştirileri, Yunan sürrealizminin uluslararası sürrealizm akımından farklılaşan yönlerine ve özgün karakterine odaklanmaktadır.¹⁰⁴

Yunan sürrealizminin ulusal kültürel kimlik ile ilişkisi, yoğun eleştirilerin odak noktası olmuştur. Özellikle muhafazakâr entelektüel çevreler, bu akımı Batı Avrupa'dan ithal edilmiş yabancı bir unsur olarak görmüş ve Yunan kültürel mirasıyla uyumsuz olduğunu savunmuşlardır. Bu eleştirmenler, Yunan sürrealizmini özgünlükten yoksun, Fransız sürrealizminin yetersiz bir taklidi olarak nitelendirmiş ve köklü Yunan edebiyat geleneğini göz ardı ettiğini öne sürmüşlerdir.

Bu “taklitçilik” eleştirileri, sanat merkezlerinden uzakta gelişen hareketlerin yaşadığı temel sorunu gösterir: dünya çapındaki yeni sanat akımlarını yerel kültüre uyarlarken ulusal kimliği de koruma çabası. Günümüz bakış açısıyla, bu eleştiri çok yüzeyseldir. Çünkü Yunan sürrealizmi zamanla Fransız örneklerinden uzaklaşıp kendi özgün kimliğini yaratmıştır. Bu durum, merkez dışındaki yenilikçi sanat hareketlerinin, dünya sanatını kendi kültürlerine yaratıcı şekilde nasıl kattığının iyi bir örneğidir. Sonuçta, “taklitçilik” eleştirisi, kültürler arası etkileşimin çok yönlü yapısını anlayamayan basit bir yaklaşımdır.¹⁰⁵

Özellikle de Odysseas Elytis'in Yunan sürrealizmi içindeki konumu ve etkisi, çeşitli eleştirel yaklaşımların odak noktası olmuştur. Elytis'in eserleri, özellikle “Yunan entelektüel meselelerine karşı tutumu” nedeniyle *Ta Nea Ellinika* dergisi tarafından şiddetli eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerin özünde, şairin sürrealist teknikleri Yunan kültürel bağlamına uyarlama biçimi yatmaktadır. Rentzou ve Kalas gibi eleştirmenler, Elytis'in kendisini açıkça sürrealist olarak tanımlamamasını ve sürrealizmi kendi şiirsel tercihleriyle uyumlu hale getirme çabalarını eleştirmiştir.

¹⁰⁴ Florentina Riga, *a.g.e.*, s. 225.

¹⁰⁵ Florentina Riga, *a.g.e.*, s. 240.

Voutouris daha da ileri giderek, Elytis'i sürrealizmin Yunanistan'daki yanlış anlaşılmalardan sorumlu tutmuştur.

Elytis'in sürrealizme yaklaşımındaki en dikkat çekici özelliklerden biri, otomatik yazıya yönelik eleştirel duruşudur. Şair, otomatik yazının sınırlamalarına işaret ederek, Paul Eluard ve Tristan Tzara gibi önemli sürrealistlerin bile eserlerini düzelttiğini belirtmiştir. Elytis, ilhamın “görünmez bir geometriye” sahip olması gerektiğini savunarak, otomatik yazının kontrolsüzlüğüne karşı çıkmış ve daha disiplinli bir yaratıcı süreç önermiştir. Aynı zamanda, sürrealizme yönelik “tek taraflı kışkırtılmış hayaller”, “şematizasyon ve genelleme” gibi eleştirileri de reddetmiş, bu tür yaklaşımları “sahte küçümseyici bir üstünlük tonu” olarak tanımlamıştır.¹⁰⁶

Elytis'in belki de en önemli katkısı, Batı'nın Yunanistan'ı aşırı rasyonalist ve klasikçi bir bakış açısıyla yorumlamasına getirdiği eleştiridir. Şair, sürrealizmin bu “donmuş gerçekliği” yıkmada önemli bir araç olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda, Elytis gibi uluslararası tanınırlığa sahip şairlerin, sürrealist teknikleri Yunan mitolojisi, Bizans ikonografisi ve Akdeniz peyzajıyla yaratıcı bir şekilde birleştirme çabaları, gelen eleştirilere verilmiş sanatsal bir yanıt olarak değerlendirilebilir. Bu sanatçılar, eleştirilerin işaret ettiği sorunları aşmak için, sürrealizmi Yunan kültürel bağlamına uyarlayarak özgün bir sentez oluşturmuşlardır.¹⁰⁷

İlginç biçimde, Elytis ve çağdaşlarına yöneltelen eleştiriler, Yunan sürrealizminin kendi özgün kimliğini ve sanatsal dilini bulmasına, geliştirmesine ve uluslararası sürrealizmden ayrılan karakteristik özelliklerini ortaya koymasına

¹⁰⁶ Florentina Riga, *a.g.e.*,s. 212.

¹⁰⁷ Florentina Riga, *a.g.e.*,s. 23.

yardımcı olmuştur. Bu karşılıklı etkileşim süreci, Yunan sürrealizminin canlı ve dinamik bir sanatsal hareket olarak gelişimini desteklemiştir.

Geleneksel sanat eleştirmenlerinin ve muhafazakâr kültür çevrelerinin “anlaşılmazlık”, “anlamsızlık” ve “mantıksızlık” iddialarını öne sürerek avangart sanatı reddetmeleri, yalnızca Yunan sürrealizminin karşılaştığı bir durum değildir. Benzer eleştirel yaklaşımlar ve reddediş biçimleri, Dada, Kübizm, Fütürizm ve Ekspresyonizm gibi diğer önemli avangart akımlar için de geçerli olmuş ve bu akımların ilk ortaya çıkış dönemlerinde yaygın bir şekilde dile getirilmiştir. Günümüz perspektifinden bakıldığında, bu eleştiriler sadece akımın eksiklikleri değil, modernist sanat hareketlerinin toplumda kabul görme sürecinin doğal bir parçasıdır.¹⁰⁸

Bu eleştirilerin gösterdiği en önemli noktaysa Yunan sürrealizmi gibi avangart hareketlerin yerel kültürde yarattığı gerilimin, aslında onların dönüştürücü gücünün bir işareti olduğudur. O dönem eleştirmenlerinin anlamakta zorlandığı noktaysa bu akımın amacının basitçe Fransız modelini taklit etmek değil, Yunan kültürel gerçekliğini yeniden yorumlamak ve Yunan sürrealizmini oluşturmak olduğudur.

1.4.3 Avrupa Sürrealizmiyle Yunan Sürrealizmine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım

Fransa’da doğan sürrealizm ile daha sonra Yunanistan’da gelişen sürrealizm arasında önemli farklar bulunmaktadır. Bu farklar, hem akımın ortaya çıktığı tarihsel

¹⁰⁸ Florentina Riga, *a.g.e.*,s. 25.

ortamı hem de akımı benimseyen sanatçıları, düşünürleri ve onların kullandıkları sanatsal yöntemleri etkilemiştir.

Sürrealizm, Fransa’da 20. yüzyılın başlarında bilimsel pozitivizme karşı bir tepki olarak doğdu. Ancak aynı dönemde Yunanistan’da pozitivizm bu denli yaygın değildi; dolayısıyla ona karşı güçlü bir eleştiri ihtiyacı da yoktu. Bu durum, Yunan eleştirmenlerin Andreas Embirikos’un geliştirdiği otomatizm tekniğini tam olarak anlayamamalarının nedenlerinden biridir. Özetle, 1925 Fransa’sı ile 1935 Yunanistan’ının toplumsal, politik ve entelektüel ortamları birbirinden oldukça farklıydı.

Sürrealizmin Yunanistan’a daha geç ulaşması önemli bir konudur. Akımın çağdaş Yunan edebiyatına yaklaşık on yıl sonra gelmesi bir gerçektir. Ancak bunu kesin bir “gecikme” olarak nitelendirmek doğru değildir. Çünkü bir sanat akımının doğduğu yerden başka ülkelere hemen aynı şekilde yayılması beklenemez. Her toplumun kendi tarihi, kültürü ve sosyal koşulları bu yayılma sürecini şekillendirir.

İncelememiz, sürrealizmin Fransa ve Yunanistan’daki uygulamalarının farklılıklar gösterdiğini ortaya koymaktadır. Ancak bu farklar, Yunan sürrealizminin Fransız sürrealizminden daha değersiz olduğu anlamına gelmez. Edebiyat araştırmalarında sık rastlanan bu tür değerlendirmeler yanıltıcıdır. Bir sanat akımı bir ülkeden diğerine geçerken yerel toplumun koşulları süreci etkilese de, bu durum akımın temel değerlerinin bozulacağı anlamına gelmez.

Sonuç olarak, Yunan sürrealizminin “orijinal” Fransız sürrealizminden farklılaşması veya Yunanistan’a geç ulaşması, onun değerini sorgulamak için geçerli bir neden değildir. Bu farklılıklar yalnızca Yunan toplumunun kendine özgü koşullarıyla açıklanabilir. Benzer şekilde, diğer ülkelerde ortaya çıkan farklı versiyonlar da kendi özel koşullarının doğal bir sonucudur.

1.4.4. İki Ortodoks Sürrealist: Andreas Embirikos ve Nikos Engonopoulos

Sürrealizm akımı Fransa’da ortaya çıkışının ardından bazı Yunan edebiyatçılar tarafından çeşitli edebi denemlerde kullanılsa da, sürrealizmin Yunan edebiyatındaki kuramsal çerçevesini sistematik bir şekilde oluşturan ve düzenli bir temele zrtan kişi **Andreas Embirikos** olmuştur. Embirikos, sürrealizmi Yunan aydın zümresine hem teorik açıdan detaylı anlatımlarla hem de pratik uygulamalarla tanıtarak, bu akımın Yunan edebiyatında gerçek anlamda kök salmasını ve benimsetilmesini sağlamıştır.

Sürrealizmle ilgili ilk akademik makaleyi yazan kişinin ise, ne yazık ki genç yaşta veremden vefat eden dönemin en parlak ve umut vadeden isimlerinden Dimitris Mentzelos olduğu bilinmektedir. Mentzelos’un modernist akımın temel unsurlarından olan iç monolog ve otomatik yazı teknikleri üzerine titizlikle kaleme aldığı ve Yunan edebiyat çevrelerinde büyük ilgi gören iki önemli makalesi bulunmaktadır.¹⁰⁹

Tezimizin ana konusu olan Embirikos’un hayatı, eserleri, edebi kişiliği ve Yunan edebiyatına katkılarını tezin ikinci bölümünde tüm ayrıntılarıyla ve kronolojik bir düzen içerisinde ele alınacağından, gereksiz tekrara düşmemek adına burada sadece giriş niteliğinde, yazarın hayatıyla ilgili temel ve yüzeysel bilgiler sunulacaktır. Bu sayede okuyucu, ikinci bölüme geçmeden önce Embirikos hakkında genel bir fikre sahip olabilecektir.

Andreas Embirikos, 1901 yılında Romanya’nın İbrail kentinde dünyaya gelmiştir. Asil ve köklü bir aileden gelen Embirikos’un ailesi, Andros adasında

¹⁰⁹ Mario Vitti, *Ιστ...*, a.g.e.,s. 435.; Elena Theodosiadou, a.g.e.,s. 54.

yerleşik olup, dönemin en nüfuzlu armatör ve siyasi ailelerinden biri olarak Yunan toplumunda saygın bir konuma sahipti. Embirikos, yönelimlerini şekillendiren ve düşünce dünyasını zenginleştiren gençlik yıllarını çeşitli Avrupa şehirlerinde ve Yunanistan'da geçirerek, farklı kültürel deneyimlerle entelektüel birikimini genişletmiştir. Paris'te ikamet ettiği dönemde, öncelikle babasıyla yaşadığı derin ve karmaşık kişisel sorunlar nedeniyle ruhsal bir bunalıma girerek psikanalitik destek almaya başlar ve zamanla bu tedavi sürecinin etkisiyle psikanalize derin bir ilgi duyarak psikanalistinden düzenli olarak dersler almaya yönelir. Bu süreçte Freud'un devrim niteliğindeki psikolojik teorileriyle tanışan Embirikos, aynı zamanda Fransa'da hızla yayılmakta olan ve sanatsal ifade özgürlüğünü savunan sürrealizm akımıyla ve bu akımın kurucusu, teorisyeni ve ilk sözcüsü olan André Breton ve onun entelektüel çevresiyle Paris'in bohem sanat ortamının merkezi olan *Place Blanche* kafesinde tanışma fırsatı bulur. İçine dahil olduğu bu yenilikçi sanat çevresinin avangart fikirleriyle kendi içsel duygu ve düşüncelerini yaratıcı bir şekilde harmanlayan Embirikos, Freud'un rüya yorumlaması, bilinçaltı, bilinç akışı ve düşüncenin mutlak özgürlüğü ile ilgili devrimsel teorilerini, yani sürrealizmin temel ilkelerini ve manifestosunu samimiyetle benimseyerek hemen uygulamaya başlar ve kendine özgü bir üslupla ilk bilinç dışı edebî denemelerini büyük bir heyecanla kaleme alır.¹¹⁰

1920'li yıllarda Yunanistan'ın sosyokültürel ve ekonomik panoramasına, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri ve Anadolu'dan gelen kitlesel göçlerin yarattığı derin travmalar nedeniyle toplumsal bir buhran ve melankoli dönemi hakimdi. Edebiyat alanında da bir yandan eski Yunan edebiyat geleneğine sadık kalan, Kostis Palamas'ın şiir anlayışı çizgisinde ilerleyen, Angelos Sikelianos ve Konstantinos Kavafis gibi dönemin önde gelen şairlerini örnek alarak yoluna devam eden ve çoğunlukla bu zorlu dönemde toplumsal ruh halini yansıtan melankolik, karamsar ve pesimist şiirler kaleme alan Gelenekçiler olduğu gibi, diğer yandan bu

¹¹⁰ Gös. Yer.

kasvetli havayı dağıtmak ve topluma yeni bir nefes, yeni bir umut aşlamak için edebiyatta köklü bir yeniliğe, radikal bir dönüşüme ihtiyaç olduğunu savunan ayrı bir entelektüel topluluk oluşmaktaydı. Kendilerini “Öncüler” (Avant-garde) olarak tanımlayan ve tanıtan bu genç, dinamik ve heyecanlı edebiyatçılar, durağanlaşan Yunan edebiyatını canlandıracak, yeni ufuklar açacak yaratıcı bir kıvılcım arayışı içindeydiler.

Modern akımın temsilcileri olarak nitelenen Giorgos Seferis, Yannis Ritsos gibi dönemin önemli şairleri, şiirdeki gelenekselliği ve tüm basmakalıp kuralları reddederek, nazım biçimi ve nazım birimlerini, uyak düzenini, kafiye yapısını ve geleneksel ölçü gibi şiirin temel geleneksel yapı taşlarını sorgulayarak yıkmaya çalışmışlardır. Bu şairler, Avrupa’da büyük yankı uyandıran ve sanatın tüm alanlarını etkileyen yeni avangart akımlardan, özellikle T.S. Eliot’un modernist şiir anlayışından ve yükselen modernizm akımından, aynı zamanda sürrealizmin özgürleştirici unsurlarından da kısmen etkilenerek, Yunan edebiyatına özgü yenilikçi bir şiir dili ve ifade biçimi yaratmaya çaba göstermişlerdir ¹¹¹

Sürrealizmi böyle zorlu ve karmaşık bir toplumsal ve kültürel ortamda Yunanistan’a kapsamlı ve sistematik bir şekilde taşımaya, Yunan kültür dünyasına entegre etmeye kararlılıkla çalışan Embirikos, 1935 yılında Atina’da verdiği yankı uyandıran *Sürrealizm Üzerine* adlı öncü konferansı ile Yunan aydınlarına ve sanat çevrelerine Fransız sürrealizminin temel prensiplerini, felsefi altyapısını ve sanatsal uygulamalarını detaylı bir şekilde tanıtarak, Çağdaş Yunan sürrealizminin manifestosunu resmen ve coşkuyla ilan etmiştir. Aynı verimli yıl içerisinde, sürrealizmin en karakteristik yazım tekniklerinden biri olan otomatik yazı yöntemiyle yazdığı ve büyük tartışmalar yaratan *Ypsikaminos* adlı devrim niteliğindeki eserini de yayımlayarak hem teorik hem de pratik olmak üzere iki koldan eşzamanlı olarak

¹¹¹Giorgos Kalamatianos, *a.g.e.*, s. 99-101.

sürrealizmin Yunan topraklarında kök salması ve geniş kitlelere yayılması için sistematik bir çaba göstermiştir.

Nikos Engonopoulos¹¹², Andreas Embirikos'un ardından çağdaş Yunan edebiyatının en önemli ve önde gelen ortodoks sürrealist şairlerinden biri olarak kabul edilir ve edebiyat dünyasında saygın bir yere sahiptir.¹¹³ 1907 yılında Atina'da dünyaya gelmiştir. Babası Panagiotis, köklü bir İstanbul Rum ailesine mensup, eğitilmiş bir kişidir. Annesi ise 19. yüzyılda Kral Otto döneminde Yunanistan'a yerleşen Bavyeralı göçmenlerin soyundan gelen, döneminin tanınmış aydınlarından Nikos İoannidis'in kızı Henrietta'dır. İstanbul'a aile seyahatleri sırasında Birinci Dünya Savaşı'nın aniden patlak vermesiyle şehirde mahsur kalan ailesiyle birlikte çocukluk yıllarının önemli bir bölümünü İstanbul'da geçiren genç Engonopoulos, bu kozmopolit şehirde çok kültürlü bir ortamda büyümüş, daha sonra eğitimini sürdürmek üzere Paris'e giderek 1923-1927 yılları arasında yatılı olarak orta öğrenimini burada tamamlamıştır. Paris yılları, onun sanatsal ve entelektüel gelişimi üzerinde derin ve kalıcı izler bırakmıştır.¹¹⁴

1927-1928 yılları arasında vatani görevini yerine getirerek, ülkesi için önemli bir sorumluluğunu tamamlamıştır. Askerlik hizmetinin ardından gelen süreçte profesyonel yaşamına başlayan Engonopoulos, bir bankada tercüman pozisyonunda çalışarak dil becerilerini kullanmış ve aynı zamanda üniversitede yazar olarak görev yaparak entelektüel birikimini değerlendirmiştir. Bu çalışmalarına paralel olarak, eğitim kariyerinde önemli bir adım atmak amacıyla Atina'nın tarihi semtlerinden Psirri'de bulunan akşam okuluna devam etmiş ve buradaki dersleri düzenli olarak takip ederek Yunan eğitim sisteminden mezuniyet diploması almak için gerekli çalışmaları

¹¹²Dimitris Daskalopoulos, "Εγγονόπουλος, Νίκος", *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 573.

¹¹³ Mario Vitti, *a.g.e.*, s. 435.

¹¹⁴ Gös.Yer.

sürdürmüştür. Sanatsal yolculuğunda ilk önemli adımını ise 1929 yılında atmış ve dönemin saygın edebiyat ve kültür dergilerinden *Ellinika Grammata*’da (Ελληνικά Γράμματα) çizimlerini yayımlamaya başlayarak görsel sanatlar alanındaki yeteneğini kamuoyuna sunmuştur.¹¹⁵

1930-1933 yılları arasında Çevre ve Şehircilik Bakanlığının Şehir Planlama biriminde gündelikçi tasarımcı olarak görev yapmış ve bu süre zarfında şehir planlaması konusundaki bilgi ve becerilerini geliştirme fırsatı bulmuştur. Kariyerindeki bu ilk adımlar, sanatsal vizyonunun şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. 1932 yılında sanatsal eğitimini derinleştirmek amacıyla Atina Güzel Sanatlar Akademisi’ne kaydolmuş ve burada dönemin en saygın ve etkili sanatçılarından Konstantinos Parthenis, Dimitris Biskinis ve Yannis Kefallinos gibi değerli hocaların rehberliğinde sanat tekniklerini ve teorilerini öğrenmiştir. Akademideki eğitimine ek olarak, Bizans sanatının modern yorumcusu olarak bilinen ünlü ressam Kontoglou’nun atölyesinde de çalışarak geleneksel Yunan sanatının inceliklerini kavrama şansı elde etmiştir. 1934’te profesyonel kariyerinde yeni bir dönüm noktasına ulaşarak Bakanlığın Topografya birimine atanmış ve gösterdiği üstün performans ve yetkinlik sayesinde yaklaşık altı yıl sonra kurumda kalıcı kadroya geçmeyi başarmıştır. Mesleki yaşamındaki bu istikrarlı ilerleme, ilerleyen yıllarda akademik kariyere yönelmesini sağlamış ve prestijli Ulusal Teknik Üniversitesi (Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο) Mimarlık Fakültesi Resim Anabilim Dalı’nda önce küratör olarak görev yapmış, ardından 1964–1975 yılları arasında profesör unvanıyla eğitim ve araştırma faaliyetlerini sürdürerek genç sanatçıların yetişmesine katkıda bulunmuştur.¹¹⁶

¹¹⁵ Gös.yer.

¹¹⁶ Dimitris Daskalopoulos, “Εγγ...”, *a.g.e.*,s. 573.

Edebiyat dünyasındaki varlığını ve sanatsal kimliğini ilk kez 1938 yılında, Yunan kültür hayatının önde gelen yayınlarından biri olarak kabul edilen *O Kyklos* (Ο Κύκλος) dergisi aracılığıyla şair, ressam ve çevirmen kimlikleriyle resmi olarak ortaya koymuştur. Bu dergi, dönemin avangart sanat akımlarını destekleyen ve yenilikçi sanatçılara platform sağlayan önemli bir yayın organı olarak bilinmekteydi. Aynı verimli yıl içerisinde, yaratıcı enerjisini yazınsal alanda somutlaştırarak *Min Omilite eis ton Odigon* (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν) başlıklı ilk şiir kitabını okuyucusuyla buluşturmuştur. Alışılmışın dışındaki üslubu ve cesur imgeleriyle bu eser, muhafazakâr edebiyat çevrelerinde büyük bir edebî skandal niteliği taşımış, geleneksel anlayışı savunan eleştirmenler tarafından alaycı yazılar ve parodi şiirlerle karşılanmış ve Yunan edebiyat dünyasında geniş yankı uyandırarak tartışmaların odağı haline gelmiştir. Yaratıcı üretkenliğini sürdüren Engonopoulos, hemen ardından 1939'da ikinci şiir kitabı *Ta Klidakymvola tis Siopis* (Τα κλειδοκύμβολα της σιωπής) ile okuyucuların karşısına çıkmış ve bu eserle birlikte bilinçaltının özgür çağrışımlarına dayanan, mantık dışı imgeleri cesurca kullanan, kendine özgü ve belirgin biçimde sürrealist yazım tarzı ve üslubu kesinlik kazanarak çağdaş Yunan edebiyatındaki benzersiz konumunu pekiştirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın en zorlu dönemlerinde vatanseverlik duygularıyla hareket eden Engonopoulos, askeri görevini yerine getirmek üzere Yunan ordusuna katılmış ve Arnavutluk cephesinde ön saflarda savaşarak ülkesinin savunmasında aktif rol oynamıştır. Alman işgali döneminde yaşanan kaotik ortamda Alman kuvvetleri tarafından esir alınmış, ancak cesaret ve kararlılığıyla esaretten kaçmayı başarak özgürlüğüne kavuşmuştur. 1944 yılında, savaşın getirdiği tehlikelerden korunmak amacıyla, yakın dostluğunun bir göstergesi olarak bir süre sürrealist meslektaşı Andreas Embirikos'un evinde gizlenerek savaşın en karanlık günlerini atlatmıştır. Bu zor ve sancılı dönemde bile yaratıcılığından taviz vermeyen sanatçı, Latin Amerika ülkelerinin bağımsızlık mücadelesinin simge ismi ve kıtanın özgürlük kahramanı olarak tarihe geçen Simon Bolívar'ın mücadelesini evrensel bir boyuta taşıyan uzun

ve etkileyici epik şiiri *Bolívar*'ı¹¹⁷ “Bir Yunan Şiiri” (Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα) alt başlığıyla yayımlamıştır. Bu kapsamlı ve derin anlamlı şiirde Bolívar, sadece Latin Amerika'nın değil, insanlık tarihindeki tüm özgürlük mücadelelerinin evrensel bir sembolü olarak karşımıza çıkar ve baskıya karşı direnişin zamansız ve mekânsız bir simgesine dönüşür.

Sanatsal üretkenliğini sürdüren Engonopoulos, savaş sonrası dönemde 1946 yılında, doğanın döngüsellığı ve yenilenme temasını işleyen *Í Epistrofi ton Poulion* (Η επιστροφή των πουλιών) adlı şiir kitabını yayımlamıştır. Bunu takiben 1948'de, antik Yunan kültürüne ve mistik geleneklere göndermeler içeren, tipografik açıdan da dikkat çekici bir şekilde tamamıyla büyük harflerle ve geleneksel vurgu işaretleri kullanılmadan yazılan *Elevisis* adlı eseri okuyucuyla buluşmuştur. Bu bilinçli tipografik tercih, şairin geleneksel formlardan kopuşunu ve yazınsal avangartı benimsediğini vurgulayan önemli bir göstergedir. Yaratıcı sürecinde yeni aşamalara ilerleyen sanatçı, on yıl aradan sonra 1957'de, Yunan şiirinin önde gelen isimlerinden Konstantinos Kavafis'in bir dizesinden ilham alarak başlığını koyduğu *Εν ανθρωπώ Έλληνι λόγω* (En Anthiro Ellini Logo) adlı eserini yayımlamıştır. Bu kitap, şiirsel derinliği ve özgün üslubuyla büyük beğeni toplamış ve 1958 yılında Yunanistan'ın edebiyat alanındaki en prestijli ödüllerinden biri olan Birinci Devlet Şiir Ödülü'ne layık görülmüştür.¹¹⁸ Engonopoulos'un edebiyat dünyasındaki saygınlığını ve kalıcı etkisini gösteren bir diğer önemli başarı ise, sanatsal kariyerinin son döneminde, 1979 yılında aynı değerli ödül ikinci kez kazanması olmuştur. Bu ödül, 1978 yılında yayımlanan son şiir kitabı *Stin Koilada me tis Rodones* (Στην κοιλάδα με τις ροδόνες) ile almıştır. Bu çok yönlü ve kapsamlı eser, şairin kendi şiirlerinin yanı sıra, görsel sanatlar alanındaki yeteneğini de sergileyen birçok özgün resmine yer vermiş ve aynı zamanda dünya edebiyatının Baudelaire, Lautréamont ve Vladimir Mayakovski gibi

¹¹⁷ Odysseas Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά*, 3^η Έκδοση, Αστερίας, Αθήνα 1987, s. 370-371'de Engonopoulos'un henüz bekarken yaşadığı evde şiiri ilk kez kendi ağzından orada duyduğunu anlatır.

¹¹⁸ Dimitris Daskalopoulos, “Εγγ...”, *a.g.e.*, s. 574.

avangart akımların öncüsü sayılan büyük şairlerinden yaptığı ustaca çevirileri de içererek çok katmanlı bir sanat eseri niteliği kazanmıştır.¹¹⁹

Gerçeküstücülüğe sarsılmaz, kararlı ve hiçbir zaman taviz vermeyen bağlılığıyla edebiyat dünyasında saygı uyandıran Engonopoulos, yalnızca özgün ve kendine has şiirsel sesiyle değil, aynı zamanda en karmaşık ve anlaşılması güç şiirlerinde bile okuyucuyu yönlendiren ve başarıyla sürdürebildiği derinlikli anlam akışıyla özel bir konuma sahiptir. Dönemin önde gelen edebiyat eleştirmenleri tarafından sıklıkla çağdaşı Andreas Embirikos'tan daha saf, daha keskin ve daha ortodoks bir sürrealist olarak nitelendirilmesinin altında yatan temel sebep, henüz erken yaşlarında, lise eğitimi sırasında Fransa'da bulunması ve böylece sürrealizmin entelektüel atmosferiyle doğrudan temas kurarak bu avangart akımın temel ilke ve fikirlerini küçük yaştan itibaren içselleştirmiş olmasıdır.

Engonopoulos, sanatsal kimliğinin temelini oluşturan bu avangart düşüncelere yaşamı boyunca derin bir sadakat göstermiştir. Yaratıcı sürecinin en başından itibaren kendine özgü edebi kişiliğini keşfederek ve bu özgün kimlikten bir an olsun taviz vermeden, olağanüstü derecede etkileyici bir sanatçı figürü olarak edebiyat sahnesinde var olmuştur. Sürrealizmin en saf ve katışıksız formunu, hareketin kurucu lideri André Breton'un dünya sanat tarihine damgasını vuran ünlü Sürrealist Manifesto'sundan adeta saçlarından yakalayarak kendi benzersiz üslubuna ustalıkla entegre etmiş, bu avangart akımın ilkelerini kendi sanatsal ifadesinin güçlü bir aracına dönüştürmeyi başarmış ve böylece Yunan edebiyatında kendine has bir yer edinmiştir.¹²⁰

¹¹⁹ Dimosthenis Kourtovik, *Έλληνες Μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, 3^η Έκδοση, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα Απρίλιος 2009, s.80.

¹²⁰ Giorgos Themelis, "Νίκος Εγγονόπουλος" *Η νεότερη ποίησή μας*, Εκδόσεις Γ. Φέξη, Αθήνα 1963. s. 65

Şiir ve resim alanındaki tüm üretimi, Yunan tarihsel ve edebî geleneğine sık ve sistematik göndermeler yapan zengin ve karmaşık sembollerle ustaca örülüdür. Bu çok katmanlı sembolik yapı, onun eserlerinin derinliğini ve anlamsal yoğunluğunu artırır. Bu sebeple, kullandığı dil, hiçbir tereddüde yer bırakmayacak biçimde çağdaş Yunancanın farklı tarihsel dönemlerinden dikkatle seçilmiş ve özenle harmanlanmış ifadeleri barındırır ve özellikle resmi *Katharevousa* (arı Yunanca) formuna belirgin bir yakınlık gösterir. Bu dilsel tercih, aslında sadece bireysel bir seçim değil, çoğu Yunan sürrealistte gözlemlenen yaygın ve karakteristik bir eğilimdir ki bu da akımın Yunan kültürel bağlamında kendine özgü bir evrim geçirdiğinin kanıtıdır.

Şiirlerinde sık sık toplumsal belleğe ait tarihsel olaylara derin ve anlamlı göndermeler bulunur; çoğunlukla da Yunan ulusal tarihinden ve daha geniş Balkan coğrafyasının zengin kültürel mirasından seçilmiş tanınmış şahsiyetler ve sembolik figürler yer alır. Bu yoğun tarihsel referanslar ağı, onun tarih ile sürekli ve kesintisiz bir diyalog içinde olduğunu açıkça gösterir. Aynı zamanda, bu tarihsel bilinç, şairin günümüz günlük yaşamının paradokslarını ve saçmalıklarını yaratıcı ve özgün bir biçimde şiirsel düzleme taşımasını da meşrulaştırır ve anlamlı kılar. Nitekim dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Aleksandros Argyriou'nun da daha önce keskin bir gözlemle belirttiği gibi, Engonopoulos'un edebi dünyası absürde bilinçli olarak boyun eğer, çünkü şairin kendisi olayları ve gerçekliği en başından saçma ve paradoksal olarak algılar ve yorumlar. Modern kent yaşamının çelişkileri, tutarsızlıkları ve saçmalıkları, onun şiirlerinin atmosferine ve ruhuna tam anlamıyla denk düşer ve organik bir uyum içindedir; bu derin uyum ve çağdaş duyarlılık da onun şiirini özellikle genç kuşak okurlara daha yakın ve çekici kılan temel unsurlardan biridir.¹²¹

Engonopoulos'un tüm edebî üretimi, onun aynı zamanda yetenekli bir ressam olarak görsel sanat alanındaki etkileyici çalışmalarına da tam olarak ve mükemmel bir

¹²¹ Linos Politis, *a.g.e.*, s.293.

biçimde karşılık gelir ve bu iki sanatsal alan arasında sürekli bir diyalog mevcuttur. Özgün ve dikkat çekici resimlerini hem kişisel sergilerinde hem de farklı sanatçılarla birlikte düzenlediği karma sergilerde defalarca sanatseverlerin beğenisine sunmuştur. Şiirindeki temel özellikler, teknikler ve temalar, konu ve yaklaşım açısından tematik olarak paralel veya uyumlu olan resimlerinde de görsel bir dil olarak yansıtılmış, kimi zaman da görsellik aracılığıyla daha da açık ve anlaşılır hale getirilmiştir. Ölümünden sonra, sanatçının görsel çalışmalarını kronolojik olarak bir araya getiren ve sanatsal gelişimini belgeleyici nitelikte olan çeşitli albümler yayımlanmıştır: Bunlar arasında en dikkat çekenleri *Σχέδια και Χρώματα* (Shedia kai Hromata 1996) ile ilk baskısı 1972’de yapılan ve daha sonra 1996’da yeniden basılan *Ελληνικά Σπίτια* (Ellinika Spitia) adlı kapsamlı çalışmalardır. Ayrıca bu çok yönlü sanatsal çerçevede, çeşitli antik Yunan tragedya temsilleri için görsel açıdan çarpıcı sahne tasarımları ve dönemin ruhunu yansıtan özgün kostümler de tasarlayıp hayata geçirmiştir.¹²²

Engonopoulos’un birey olarak huzursuz, sorgulayıcı ve radikal doğası ile alışılmış kalıpları ve geleneksel anlayışları derinden altüst edici gerçeküstü teknik tercihleri ve yaşam anlayışı, içsel bir çekimin ve sanatsal doğasının zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkan mutlu ve verimli bir tesadüfle buluşmuştur. Bu buluşma, onun eserlerinde belirgin bir biçimde gözlemlenebilen özgün bir sanatsal ifade biçimini mümkün kılmıştır.¹²³

Kendisi bu derin ve anlamlı sanatsal duruşun, yabancı sanat akımlarına ve tarzlara yüzeysel bir uyumun sonucu olan taklitçi bir yabancı hayranlığından değil, derin ve kaçınılmaz bir içsel ihtiyaçtan, adeta ruhunun derinliklerinden doğduğunu eserlerinde açıkça gösterir ve bu noktayı vurgular. Belki de tam bu nedenle Engonopoulos, evrensel ve avangart akımları özümseyerek bunları kendine özgü

¹²² Dimitris Daskalopoulos, “Εγγονόπουλος, Νίκος...”, s. 574.

¹²³ Giannis Hatzioannou, *Ποιητικά θέματα/ μελετήματα*, τόμ. 1, 2002 Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη 1994, s.93-95.

Yunan nefesi ve duyarlılığıyla yaratıcı bir biçimde yeniden yorumlamasını ve bu sentezden doğan özgün sanatsal kimliğini herkesten daha çarpıcı ve ikna edici biçimde ortaya koymayı başarmaktadır.

Onun eserlerinde dikkat çeken ve ilk bakışta gözlemlenen dilin biçimsel ifadesindeki dışavurumcu ve sıra dışı yaklaşımın arkasında, daha derin ve anlamlı başka bir içsel mantık ve düzen sistemi işler; kendine özgü bir iç hareketle ve ritimle ilerler. Bu altta yatan mantık, belki de alışılmış ve geleneksel mantık kalıplarının ötesinde, farklı bir düzlemde işleyen, daha yüksek ve kapsayıcı bir mantıktır; yeni, şaşırtıcı ve daha önce duyulmamış ya da düşünülmemiş yaratıcı birleşimlerde özgün düşünce zincirleri kurarak ilerler ve sonuçta yüzeysel bir bakışla algılanabilecek olandan çok daha derin ve bütünüyle dizginsiz veya amaçsız bir saçmalık olmaktan uzaktır. Eserlerindeki bölümlerin seyri ve akışı dıştan, geleneksel bakış açısıyla değerlendirildiğinde mantıksız ve tutarsız bir izlenim uyandırabilir, ancak bu görüntü nihayetinde şairin zihninde ve sanatsal vizyonunda neredeyse organik, doğal ve mantıksal bir hareketin ve düzenin sadece yüzeysel görüntüsüdür; bu karmaşık görünen ancak derinde tutarlı olan sanatsal hareket, uygun anahtarlar ve yaklaşımlar kullanıldığında derinlikli olarak açıklanabilir veya çevrilebilir.¹²⁴

Şiirsel öge, bu tuhaf ve çelişkili ilişkilendirme ile anlamlı bütünlüklerin içsel organik akışı arasında sürprizlerle sürekli olarak kendini gösterir ve beklenmedik anlarda okuyucuyu etkisi altına alır. Gerçek Şiir, teknik süreç en açık biçimini aldığı anda bile, daima karşıtların bir sentezinin zirvesinden doğar ve bu sentez, sanatsal yaratımın en derin katmanlarında gerçekleşir. Hem mantıksal hem de mantık ötesi biçim, bu zirveyi yani *coincidentia oppositorum*'u –mantığın bittiği ve öte alanın başladığı noktayı– yakalamayı hedefler ve bu yakalama anı, sanatçının en kutsal yaratıcı anlarından birini oluşturur. Bu, varlıkbilimsel parçalanma ve bölünmeden

¹²⁴ Giorgos Themelis, *a.g.e.*, s. 66.

önceki yerdir; bütünlüğün, tamlığın ve kozmik harmoni duygusunun hâlâ bozulmamış olduğu o kadim ve ilksel alan. Eski Şiir ve Gelenek, bu öte'yi –özgürlüğün sıradanlaşması ve aşınması yoluyla– ortadan kaldırdığı için, bir altüst oluş gereklidir ve bu altüst oluş, tıpkı doğadaki yenilenme döngüleri gibi, kaçınılmaz ve hayati bir süreçtir. Şiirin kendi alanını ruhun boyutlarında yeniden bulması için bu dönüşüm şarttır ve gerçek bir sanatsal devrim ancak böyle köklü bir dönüşümden sonra gerçekleşebilir.

İlk eserlerinde onun cesareti hem şiirsel bir eylem enerjisi hem de bir ahlak olarak hayranlık uyandırıcıdır ve okuyucuyu adeta büyüleyici bir yolculuğa davet eder. Kişisel imzası, uzaktan bile tanınabilir niteliktedir ve bu imza, onun şiirsel sesinin ayırt edici bir özelliği haline gelmiştir. Özgünlüğü sadece beklenmedik anlam ve nesne birleşimlerinde değil, aynı zamanda bir şiirin tüm kompozisyonunu yöneten merkezi sembollerde yatar ve bu semboller, şiirin derin anlamının taşıyıcıları olarak işlev görürler. Ağırlık daha çok sözcüğe yüklenir; sözcük tek başına dizelerde öne çıkar ve kendi başına bir evren oluşturur. Ardışık kelimeler, birbiri ardına yankılanan patlamalar gibi ilerler, yine de akustik ve içsel bir birlik oluştururlar ve bu birlik, şiirin bütünsel armoni duygusunu pekiştirir.

Üstte de kısaca bahsedilen “*Bolivar*” adlı şiirinde, tek sözcüklü dize tarzı değişir ve daha geniş, daha kapsayıcı bir ifade biçimine dönüşür. Sözcükler artık geniş dizelerde sıralanır ama bütünlüklerini korurlar; güçlü dizeler yaratır, büyük jestler gibi virgüllerle ayrılarak vurgulanır ve her bir virgül, şiirin nefes alışverişini, ritmik kalp atışını düzenler. “*Bolivar*” şiiri onun sanatının zirvesidir ve şairin yaratıcı dehasının en parlak tezahürlerinden biridir. Derinlemesine Helenistik ve aynı zamanda evrensel bir eser olan bu şiir, kahramanca bir destanı anımsatan sağlam bir üslupla ilerler; öz ve biçim açısından türündeki diğer eserlerden üstündür çünkü belirgin bir biçime sahiptir ve bu biçim, içeriğin gücünü ve derinliğini mükemmel bir şekilde yansıtır. Artık sadece bilinç dışından doğan durumların ifadesi değil; aynı zamanda ruhun

yaratıcı katılımıyla öğeleri dramatik bir yapıda birleştiren bir eserdir ve bu dramatik yapı, şiirin etkileyici gücünü daha da artırır.

Eleştirmenler, Çağdaş Yunan Edebiyatında sürrealizme yön vermiş bu iki ortodoks sürrealisti, üstlendikleri kahramanca öncülük için *Dioskurlar*’a¹²⁵ benzetirler. Aslında ve bu benzetme, onların Yunan kültürel mirasındaki önemli yerlerini vurgular. Pek çok konuda benzerlik gösterebilirler de, şiirlerinde temel bir farklılık vardır: Embirikos’un şiirinin asıl kaynağı psikanalizken, Engonopoulos’un şiiri daha çok mitlerden ve arketipsel imgelerden beslenir¹²⁶ ve bu farklılık, her iki şairin de özgün yaratıcı vizyonlarını yansıtır. Eleştirmenler ayrıca Engonopoulos’u görsel sanatlardaki tek sürrealist ressam olarak nitelendirmekten de kaçınmazlar ve bu nitelendirme, onun çok yönlü sanatsal dehasının bir başka boyutunu ortaya koyar.¹²⁷

¹²⁵ Dioskurlar, Eski Yunan dünyasında oldukça sık tasvir edilen iki erkek kardeş. Bu iki kardeşler omuz omuza kahramanca verdikleri mücadelelerle bilinir.

¹²⁶ Giannis Papatheodorou, “Αλλά τους τρελλούς τους κλείνουν εις τα φρενοκομεία». Υπερρεαλισμός, ψυχανάλυση και ηθικός πανικός στη δεκαετία του ‘30”, *Σύγκριση*, τεύχ. 31, Αθήνα 2022, s.128.

¹²⁷ Mihalis Hrysanthopoulos, “Υπερρεαλιστικά εγκώμια υπερρεαλιστών: Ανταγωνισμός μεταξύ Διοσκούρων;”, *Σύγκριση*, τεύχ. 31, Αθήνα 2022, s. 114.

II. BÖLÜM

2.1. Çağdaş Yunan Edebiyatında Sürrealizmin Öncüsü Olarak Andreas Embirikos

2.1.1 Andreas Embirikos

2.1.1.1 Hayatı ve Sürrealizmi Benimseyiş Süreci

Andreas Embirikos, 2 Eylül 1901’de Romanya’nın İbrail kentinde doğmuştur.¹²⁸ ¹²⁹Mensubu olduğu Embirikos ailesi, pek çok tüccar ve armatörlerden oluşan Andros adasının tanınmış zengin ve köklü bir ailesidir.¹³⁰ Henüz 3 aylıkken ailesiyle birlikte Yunanistan’a dönmüştür. Aile öncelikle 1902’de Embirikos ailesinin ileri görüşlü üyelerinden biri olan babası Leonidas Embirikos’un denizcilik şirketlerini işletmekte olduğu Sire (Siros)¹³¹ Adası’na yerleşir. Babası ileriki dönemde Eleftherios Venizelos’un milletvekillerinden biri olacak ve 1917-1918 yıllarında Gıda Bakanı görevini üstlenerek, yarattığı büyük filosunu Venizelos’un hizmetine sunmuştur. Annesi Stefania Rus asıllıdır. Andreas Embirikos’un kendinden küçük Maraki adında bir kız kardeşi, Dimosthenis ve Kimonas adlarında da iki erkek kardeşi bulunmaktadır. Sire Adası’nın ardından aile 1908 yılında Atina’ya yerleşme kararı alır. Andreas Embirikos ilk ve orta öğrenimini burada tamamlamıştır.

¹²⁸ Hristina Lyssari, Ziras Aleksis, “Εμπειρίκος, Ανδρέας”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 638.

¹²⁹ Giorgos Themelis, “Ανδρέας Εμπειρίκος” *Η νεότερη ποίησή μας*, Εκδόσεις Γ. Φέξη, Αθήνα 1963, s.71.

¹³⁰ Embirikos ailesinin Andros adası için önemi ve yürüttükleri siyasi görevleri verilen tablolar halinde görmek için bkz.: Πρακτικά της 3^{ης} Συνάντησης στη μνήμη του Ανδρέου Εμπειρίκου, *Ο Ανδρέας Εμπειρίκος και η Άνδρος: Οι ιστορικές και κοινωνικές ρίζες*, Εταιρεία Ανδριών Επιστημόνων, Αθήνα 2006, s.43-53.

¹³¹ Siroz ya da Sire Adası (yun. Σύρος) Yunanistan’ın Kiklad Adaları bölgesinde yer alır.

Deniz Kuvvetleri'ndeki askerlik görevini tamamladıktan sonra 1919 yılından 1920'nin sonlarına kadar Tolstoy'un etkisiyle babasının Attika Vilayeti'nin Boyati bölgesinde bulunan çiftliklerinde köylülerle çiftçi olarak çalışmıştır. Aynı yıl Atina Üniversitesi Felsefe Fakültesine yazılır ancak kısa süre içinde eğitime son vererek Avrupa'ya, babası ile yollarını ayıran annesinin yanında yaşamak için Lozan'a yerleşir. Lozan Üniversitesinde Ekonomi dersleri görür ve Palamas'ın etkisinde şiirler yazar.¹³²

1921-1925 yılları arasında Londra'da ailesinin denizcilik şirketinde sıradan sayılabilecek bir pozisyonda çalışır ve *King's Collage*'de Felsefe ve İngiliz Filolojisi okur. 1924 yılında babası Fransız Rivierası'ndan "Cap Estel" villasını alır ve Andreas Embirikos'un Fransa macerası böylece başlar.¹³³

1926'da babasıyla yaşadığı bir anlaşmazlık üzerine 1927'de Paris'te yaşama kararı alır. Embirikos babasının kendisini sürekli ezdiğini hisseder. Burada o zamanlar yeni oluşmakta olan Psikanaliz Derneği'nin başkanı ve kurucu üyesi René Laforgue ile tanışarak Psikanaliz ile ilgilenmeye karar verir. Laforgue'un yanında öncelikle 1928-1931 yılları arasında, başta babasının baskın kişiliğiyle olan ilişkisi ve düşünceleri olmak üzere psikanalitik bir tedavi sürecinden geçer ve ardından kişisel ve öğretici analiz yapar.¹³⁴

Fransa'da bulunduğu süre onun hayatının dönüm noktasıdır demek yanlış olmaz. 1931 yılında Yunanistan'a dönerek barışmak istediği babasıyla uzlaşarak yine babasına ait olan Vasiliadi Tersanelerinde prestijli bir pozisyona getirilir ve tersane müdürü olarak çalışmaya başlar. 1933 yılında André Breton ve sürrealist çevresiyle

¹³² Pantelis Mpoukalas, *Έλληνες ποιητές Ανδρέας Εμπειρίκος εργοβιογραφία ανθολογία απαγγελία*, Καθημερινές Εκδόσεις, Αθήνα 2014, s. 16.

¹³³ Gös. yer.

¹³⁴ Bkz.: Hristina Lyssari, Ziras Aleksis, *a.g.e.*, s. 638.

etkileşime geçen Embirikos ilk bilin dışı şiirlerini yazmaya başlamıştır. Aynı yıl psikanalistinden ve babasından ayrılır. Bu kopuş, onun dışa yönelimini, yani devrime, sürrealizme ve psikanalizle profesyonel olarak ilgilenmeye yönelişini işaret eder. Bu, aynı zamanda ailesinin sosyal konumunun dayattığı geleneksel toplum kurallarının gölgesinden kurtulma çabasıdır. Aynı yıl, Embirikos'un Marksist eğilimleri de boy göstermeye başlar.

1934 yılına gelindiğinde kendisini bir ikilemde bulur. Tersanede gerçekleşen bazı eylemler sonucu zor durumda kalır. Bir yandan işçilerinin mücadelesine destek vererek kendisinde benimsediği fikirlerine sadakatsiz görünmek istemezken bir diğer yandan da şükran duyduğu babasını mutsuz etmek istemediğini kendisi verdiği bir röportajda dile getirir. Nihayetinde fikirleri ağır basar ve bu pozisyonundan ayrılarak işçi olarak yine babasına ait olan Linyit madenlerinde kısa süreliğine çalışır. Nihayetinde aile şirketlerinden ayrılarak bu yıllarda daha çok Paris'te kalır ve sürrealist çevreye dahil olur.¹³⁵

Üstte de ifade edildiği gibi, Ocak 1933'te psikanalist Jean Frois-Wittmann'ın, André Breton'u Andreas Embirikos ile tanıştırması üzerine Embirikos sürrealizm akımının ideolojilerini benimsemiştir. Aynı yıl, Embirikos öncelikle Nikolaos Kalamaris (Kalas) ile ardından 1935'te Odysseas Elytis ve Nikos Engonopoulos ile tanışır. Bu kişiler kısa sürede onun çağdaş Yunan sürrealizmi üzerindeki etkilerini belirleyecek önemli kişiler olacaktır.¹³⁶

Yine aynı yıl, *Akşam Yemeği Vaktinde* (Την ώρα του δείπνου) adlı şiirini heykeltraş Nikolas Tombros'a ait olan *20os Aionas* (20^{ος} Αιώνας) adlı dergide

¹³⁵ Pantelis Mpoukalas, *Έλληνες Ποιητές Ανδρ.....*, s.18-19.

¹³⁶ Odysseas Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά* ve *αναφορά τον Ανδρέα Εμπειρίκο* adlı kitaplarıyla hem 30 Kuşağı'na ışık tutmuş hem de Embirikos hakkında çok önemli bilgiler edinmemizi sağlayan bir başvuru kaynağı armağan etmiştir.

yayımlar. Ardından 1935'te, 25 Ocak Cuma akşamı saat 19:30'da Atina'daki "Sanatçılar Kulübünde"¹³⁷ döneme yankı uyandıran "Sürrealizm Üzerine"¹³⁸ başlıklı bir konferans vermiştir. Bu konferans, Yunanistan'da sürrealizmin ilk kuramsal sunumu olarak kabul edilir. Aynı yılın Mart ayında Embirikos'u dönemin Atina edebiyat çevresine tanıttak Ypsikaminos (Υψικάμινος) adlı eseri yayımlanır. Bu eserden 250 adet basılır. Ypsikaminos, 63 adet düzyazı biçiminde otomatik şiirden oluşan ilk şiir koleksiyonudur. Sürrealizmin Yunan edebiyatındaki ilk ortodoks eseri olarak nitelenen ve sürrealizmin yayılmasına katkı sağlayan bu eser, büyük ölçüde hakaret içeren tepkilere neden olmuştur.¹³⁹

1936 yılında, öncelikle sürrealist fikirlerini kabul eden Elytis ve Kalamaris ile sürrealist bir dergi, yani sürrealizm hareketinin yayın organı olarak *Thiasos* (Θίασος) adlı bir dergi yayımlamayı düşünürler ancak bu niyetlerini eyleme geçiremezler. *Ta Nea Grammata* (Τα Νέα Γράμματα) dergisi ile iş birliği yaparlar. Yunanistan'da sürrealizmi tanıtmaya çabalarına devam eden Andreas Embirikos, kendi evinde bir resim sergisi düzenler. Sergide, Paris'ten bizzat getirdiği Tanguy, Domínguez, Ernst, Brauner ve Miró'ya ait eserlere ve Breton'un *Manifestolar*'ına ve diğer pek çok sürrealistin ilk baskılarına yer vermiştir.

1937 yılında *Endohora* (Ενδοχώρα) adlı şiir kitabının şiirlerini *Ta Nea Grammata* ve *Nea Fylla* adlı dergilerde yayımlar. 1938'de Gkovosti yayınlarının Sürrealizm A' (Υπερρεαλισμός Α') sayısı için Breton'un eserlerini çevirmiştir. Bu

¹³⁷ Sanatçılar Kulübü (Λέσχη Καλλιτεχνών) veya Atölye (Atelié) Atina'nın aydın kesiminin yaşam merkezlerinden biridir. Atina'da Karagiorgi Servias caddesi üzerinde bulunan bir sanatçılar kulübüdür. Kulüp Periklis Byzantios ve heykeltıraş Fokiona Rok tarafından kurulmuştur. Oluşumunda yer alan diğer isimler ise M. Malakasis, K. Ouranis ve D. Mitropoulos'tur.

¹³⁸ Konferansın Yunanca adı "Περί Σουρρεαλισμού"dur. Konferans metni Embirikos'un oğlu tarafından bulunarak Giorgis Giotromanoulakis'in hazırladığı bir Giriş metni ile Agra Yayınevi tarafından yayımlanmıştır 1998 ve 2009 yıllarında yayımlanmıştır. Bkz. Andreas Embirikos, *Περί σουρρεαλισμού, η διάλεξη του 1935*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009.

¹³⁹ Pantelis Mpoukalas, *a.g.e.*, s.18-19.

dönemde Metaksas'ın dergiler üzerindeki sansürlerinden dolayı Kalamaris ve Embirikos bu sayıyı kitap olarak yayımlamıştır.¹⁴⁰

1939'da kendisi gibi sürrealist olan Matsi Hatzilazarou ile dünya evine girmiştir. Yunanistan toplum bilincine derin yaralar açan Alman İşgali yıllarında birlikte yaşarlar.¹⁴¹

Bu işgal yılları için Embirikos'un daha önce basılmamış "28 Ekim 1940" (28 Οκτωβρίου 1940) bir şiiri bulunmuştur. Giorgos Giatromanolakis yayınladığı ilgili makalesinde evrensel bir şair olarak o güne kadar karşımıza çıkan Embirikos'un alışılmışın dışında, ilk kez, vatani duygularının doruğuna ulaştığı bir anda ortaya çıkan vatanseverlikle bu şiiri kaleme almış olduğundan söz eder.¹⁴²

Aynı zamanda, René Laforgue'un yanında aldığı eğitimin ardından, Atina'daki ilk psikanalitik muayenehaneyi açar ve 1951'e kadar "Uluslararası Psikanaliz Derneği"ne üye oldu. Bu durum, onun için psikanaliz ile sürrealizmin ayrılmaz bağına gösteriyordu. Ayrıca, Maria Bonaparte'ın ve gözetimindeki psikanalistler D. Kouretas ve G. Zavitsianos'un katkılarıyla "Yunan Psikanalitik Derneğini" kurmuş ve uzmanlık alanı olan psikozlar üzerine iki bilimsel makale kaleme almıştır.¹⁴³

Alman işgali döneminde (İkinci Dünya Savaşı sırasında), etkinlikleri edebiyatçı ve genç sanatçılarla her perşembe akşamı evinde gerçekleştirdiği edebiyat toplantılarına indirgenmiştir. Çağdaş Yunan edebiyatının sürrealist eserleri ilk olarak

¹⁴⁰ Göş. Yer.

¹⁴¹ Hristina Lyssari, Ziras Aleksis, *a.g.e.*, s. 638.

¹⁴² Giorgos Giatromanolakis, "Ένα ανέκδοτο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου για τον πόλεμο του '40", *Ο Δεκαπενθήμερος Πολίτης*, τεύχ. 57, 23 Οκτωβρίου 1998, s. 4-5.

¹⁴³ Hristina Lyssari, Ziras Aleksis, *a.g.e.*, s. 638.

bu toplantılarda okunmuştur. 1941’de, Arnavutluk savaşının bitmesine iki ay kala askere alınır. 1941-44 yılları arasında evi aralarında Nikos Engonopoulos’un da bulunduğu birçok kişi için sığınak olmuştur. 1944’te, Aralık Olayları’nın (Dekemvriana- Δεκεμβριανά) son günlerinde, 31 Aralık’ta, sol kanat milisleri¹⁴⁴ tarafından tutuklanarak rehine olarak alınır ve Viotia bölgesindeki Krora kampına kapatılır. Kamptan kaçarak Atina’ya gelen Embirikos, bir süre hastanede kalır. Embirikos 1944 yılına kadar kendini komünist olarak tanımlarken, bu tarihten itibaren solcu olduğunu ifade etmeye başlar.¹⁴⁵

Yaşadığı travmatik günleri 1950 yılında kaleme aldığı bilinen *Tutsaklık Güncesi*’nde (Χρονικό της Ομηρείας) detaylandırmıştır. Bu eserin bazı bölümleri oğlu Leonidas tarafından babasının anısına düzenlenen konferanslarda ve dergilerde yayımlanmıştır. Ayrıca *Oktana* (Οκτάνα) adlı eserinin meşhur 1965 yılına ait *Yol* (Ο Δρόμος) adlı metninde de bu travmatik deneyimlerini görmek mümkündür. Bu metni 1974 yılında tek başına da yayımlamıştır.

Yine 1945’te ikinci şiir kitabı olan *Endohora* (Ενδοχώρα) yayımlanır. Bu eser, 1934-1937 yılları arasında yazılmış 112 şiirden oluşmaktadır. Otomatik yazım tekniğinin bu kitapta daha sınırlı kullanılması, ilk kitabı *Ypsikaminos*’a kıyasla daha olumlu eleştiriler almasına neden olmuştur. Aynı yıl, ilk versiyonunu 1951’de tamamlayacağı, ancak hayatının sonuna kadar üstünde çalışacağı ve cesur bir içeriğe sahip olan romanı *Megas Anatolikos*’u yazmaya başlamıştır ancak bu eserin yayımlanması, şairin ölümünden sonra 1990–1992 yılları arasında gerçekleşir.

¹⁴⁴ OPLA (Οργάνωση Προστασίας Λαϊκών Αγωνιστών). Pantelis Mproukalas, *Έλληνες Ποιητές Ανδρ...*, a.g.e., s.24.

¹⁴⁵ Aynı eser, s. 25.

Embirikos 1947’de Vivika Zisi ile dünya evine girer. 1957 yılında ise babasının adını taşıyan oğlu Leonidas Embirikos doğar. 1960’ta *Yazılar ya da Kişisel Mitoloji* (Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία) başlıklı, daha çok düzyazı karakterli metinleri basıldı. 1964–1965 yıllarında ise kendisin deyimiyle “kendine ait bir öykü” olan *Argo ya da Balon Yolculuğu* (Αργώ ή Πλους Αεροστάτου) adlı eserinin bazı bölümleri tefrikalar halinde *Pali* (Πάλι) dergisinde yayımlanır. Embirikos bu öyküyü 1944 yılındaki Aralık Olayları’nda (Δεκεμβριανά) tutuklanmadan hemen önce *gece gündüz silah seslerinin ve sokak çatışmalarının yankılandığı kanlı Atina’da, birkaç gün sonra tamamen haksız yere rehin alınıp, daha doğrusu sonradan ortaya çıktığı gibi, “önceden belirlenmiş” bir kişi olarak ELAS tarafından tutuklanmadan hemen önce tamamladığını* belirtir.¹⁴⁶

21 Nisan 1967 darbesi sonrası çoğu derginin kapatılmasıyla başlayan sessizlik döneminden sonra, 1980 yılında *Oktana* yayımlanır. Bu kitap, 1942–1965 yılları arasında yazılmış şiirleri içermektedir ve yazarın ütopyaçı dünyasını yansıtır. Embirikos’un düşüncelerini ve inançlarını özetleyen bu eser, onu Beat kuşağı gibi diğer edebiyat akımlarıyla da ilişkilendirir.

1984’te ise *Tüm Kuşaklar ya da Yarın ve Dün Gibi Bugün* (Αί Γενεαί πάσαι, ή Σήμερον ως Αύριον και ως Χθες) adlı şiir kitabı yayımlandı. Bu kitap, Endohora ile benzer özellikler taşır.

Eleştirmen Giorgis Giatromanolakis’in belirttiği gibi: “*Embirikos, sürekli değişen, ifşa edici ve büyüleyici biçimsel varyasyonlar içinde yazılmış bir metin yaratır ve onun şiiri bir süreçtir, gelişen bir şiirdir... Bu özellik, sürrealist hareketin doğasıyla doğrudan ilişkilidir.*” Bu açıdan bakıldığında, onun eserlerinin bir bütün olarak

¹⁴⁶ Hristina Lyssari, Ziras Aleksis, *a.g.e.*,s. 638.

süreklilik taşıdığı söylenebilir. Embirikos'un psikanalist olması, bu süreklilik anlayışını pekiştirir; çünkü psikanaliz de yaşamı kesintisiz bir süreç olarak görür.¹⁴⁷

Embirikos aynı zamanda fotoğraf sanatına da ilgi göstermiştir. Sanatsal uğraşları içinde gençlik yıllarında onu en çok cezbeden alan fotoğrafçılık olmuştur. Başlarda ailesini fotoğraflayan Embirikos, zamanla yabancıları, manzaraları, hayvanları ve otomobilleri de objektifine almıştır. Hayattayken fotoğraflarını 1955 yılında Ilisos'ta açtığı bir sergide, ölümsüzleştirdiği 210 karesiyle kamuoyuna sunmuştur.¹⁴⁸

Andreas Embirikos, akciğer kanseri nedeniyle 3 Ağustos 1975'te Kifisia'da hayatını kaybetmiştir.¹⁴⁹

Andreas Embirikos ve Sürrealizm 1930'lu yıllarda Yunanistan'da tamamen özdeşleşmiştir. Kimliğini tanımlarken psikanalist, şair, fotoğrafçı, yazar, ama her şeyden önce bir vizyoner olduğu söylenebilir. Andreas Embirikos, göz ardı edilemeyecek derecede önemli ve aynı zamanda ilginç bir edebi kişilik olarak ortaya çıkmıştır. Yenilikçi, özgün ve devrimci bir figür olarak yalnızca döneminin şiirini yeniden tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda estetik meselelere ve genel olarak hayata yaklaşım biçimini de yeniden biçimlendirmeyi amaçlamıştır.

¹⁴⁷ Giorgos Giatromanolakis, "Εκδίδοντας Α. Εμπειρίκο (1901-1975)", *Λιαβάζω*, τεύχ.352, Δεκέμβριος 1995. s. 170-177.

¹⁴⁸ Pantelis Mpoukalas, *Έλληνες Ποιητές Ανδρ...*, a.g.e, s.24.

¹⁴⁹ Embirikos'un sürekli sigara tükettiğini ve özellikle de Player's marka kullandığını Odysseas Elytis belirtir. Bkz. Odysseas Elytis, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρίκο*, 2^η Έκδοση, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1987, s. 7.; Pantelis Mpoukalas, *Έλληνες Ποιητές Ανδρ...*, a.g.e, s.29.

2.1.1.2 Eserleri Üzerinden Edebi Kişiliği

Çağdaş Yunan Edebiyatında ortodoks sürrealizmin en güçlü örneğini sunan *Ypsikaminos* (Υψικάμινος)¹⁵⁰ eserinde metinler düzyazı biçimindedir. Çoğu metnin sonunda, birkaç kelimededen oluşan tek bir dize, hafif bir vezinsel yük taşır. Ypsikaminos'taki şiirlerin çoğu, sözdizim kurallarına uyulsa da mantıksal bağın tamamen ortadan kalktığı otomatik yazım yöntemiyle yazılan şiirlerdir. Bu da okuyucuda anlamdan bağımsız, etkileyici bir üslup oluşturur.

Embirikos'un, sürrealizmi Yunan edebiyatına tanıttığı bu eseri şiirlerinde tüm anlamın, her tür anlamın radikal bir reddidir. Sürrealizmi pratiğe dönüştürme isteğiyle yarattığı bir çeşit otomatik yazım denemesidir. Hem klasik eğitiminden kaynaklı olarak hem de 1880'lerden sonra halk diliyle yazılan şiirlere alışmış okuyucuyu şaşırtmak amacıyla zarif ve canlı bir Katharevousa (arı Yunanca) kullanır. Embirikos onu belli bir duyarlılık, kültür ve zarif, oyunbaz bir ironiyle biçimlendirmiştir.¹⁵¹ *Ypsikaminos* 'ta anlamlı bir olay dizisi barındıran birkaç istisnai şiir de vardır.

Eseri değerlendiren tenkitçilerden kimi bu şiiri skandal¹⁵² olarak nitelemiş kimi ise bugüne kadar alışılmamış bu şiir şekline hayran¹⁵³ kalmıştır. Kitabı uzun uzadıya inceleyen *Giannis Hatzioannou*, incelemesinde *Ypsikaminos* 'u, Yunan sürrealizminin bir onur ve yücelik eseri olarak niteler ve yeni şiirsel anlatıma aşına

¹⁵⁰ Dimitris Kokoris, “Υψικάμινος”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 2254.

¹⁵¹ Dimosthenis Kourtovik, *a.g.e.*, s.86

¹⁵² Pantelis Mpoukalas, *Έλληνες Ποιητές Ανδ....*, *a.g.e.*, s. 36. Sotiris Trivizas, Yunan edebiyatı tarihinde böyle bir şeyin eşi benzeri olmadığı ifade eder ve skandal olarak niteler.

¹⁵³ Aynı eser, s. 37: Stasis Myrivilllis ise Ypsikaminos'u dönemin melankolik havasından çıkaracak bir kurtarıcı olarak görür. Ona göre kitap değerli ve güzeldir.

olmayanlar için tartışmalı bir metin olmakla birlikte, modern şiirin gelişiminde artık yazılması mümkün olmayan önemli bir dönüm noktası olarak görür.¹⁵⁴

Embirikos'un şiir dili derinden ifşa edici niteliktedir. İçinde kahramanlık, saflık, gerçeklik ve özgürlük öğeleri vardır. Büyüklüğün tüm temellerini içinde barındırır ve bunları sanatıyla bizim ruhumuza da aktarır. Genellikle şiirlerinde evrenselliğe ve zamansızlığa dikkat eder. Onun mesajları evrensel ve zamansızdır. Geçmişe ışık tutar ve geleceği bildirir.¹⁵⁵ Yeni şiir dili, yalnızca yeni şiirsel kodlar değil, aynı zamanda sanatın yeni bir estetik anlayışını da yaratır.

Embirikos'un yayınlanan ikinci şiir koleksiyonu olan **Endohora** (Ενδοχώρα)¹⁵⁶ Andreas Embirikos'un insan bilinci, duygular ve varoluşun iç dünyasına göndermede bulunur. *Ypsikaminos*'u bir deneme süreci olarak yani edebi kişiliğinin ilk evresi olarak kabul edersek, bu eserin Embirikos'un olgunluk eseri olduğunu söyleyebiliriz.

Embirikos, 1934-1937 yılları arasında yazılmış şiirleri içeren bu kitapta ortodoks sürrealizmin otomatik yazım tekniğinden uzaklaşarak kişisel bir sürrealizm geliştirir.¹⁵⁷ Bir ilerlemeyi temsil eder: Reddi aşan bir olumlama eğilimine, çözülmeyen yeniden inşaya doğru bir geçiş. Fakat bu yeniden inşa, her türlü biçimsel bağlılığın ötesinde, tamamen özgürdür.

Bu, şiirsellikten uzak *Ypsikaminos*'tan, doğal bir şiirsel örgütlenmeye doğru bir adımdır; çeşitli öğelerin, belirli bir merkezin etrafında, bu merkez bilinçli bir iç ses

¹⁵⁴ Giannis Hatzioannou, *Ποιητικά Θέματα/ Μελετήματα*, τόμ. 1, 2002 Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη 1994.

¹⁵⁵ Athina Psaropoulou, "Η μπερξονική διάρκεια στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου: Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την «Αργώ»", *Σύγκριση*, τεύχ. 33, s. 289–301, Αθήνα 2024.

¹⁵⁶ Dimitris Kokoris, "Ενδοχώρα 1", *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 646.

¹⁵⁷ Dimosthenis Kourtovik, *a.g.e.*, s. 86-87.

değil de bir mıknatıs gibi, ilgili parçacıkları kendine çeken bir merkez etrafında toplanmasıdır. Bu mıknatıs, Libidodur. Palamas'ın beş heceli şiirlerinden birinde söylediği gibi, “Libido”. Libido, Freud'çu anlamda bilinç dışından gelen ilkel bir dürtü değil de daha çok, Dionysos'çu bir vecd içinde, yüceltilmiş bir yaşam gücü olarak sürrealist bu şiirlerde bulunur. Freud'un rüya tekniğini bozmadan onu bir vizyona dönüştürür. Bütün imgeler ya da her biri, bir tek amaca çıkar: Erotik eylemin şifresini çözmek. Liriklik, bir erotizmin ürpertisidir.¹⁵⁸

Bu yeni anlayışta duygusal özgürlük, aşkın övülmesi, cinselliğe dair çağrışımlar, duygusal yüceliş ve geleneklerin yıkılması ön plandadır — bu süreçler mantıksal değil, günlük davranışların bir zinciri olarak ele alınır.¹⁵⁹ Ayrıca bu koleksiyondaki şiirlerde Yunan geleneğine ait imgelere de yer verir. Deniz yolculuğu, deniz fenerleri ve ışık parıltıları gibi imgeler burada da güçlü biçimde yer alır. Şiir dili serbesttir; ara sıra çıkan vezinli dizeler buna istisnadır. Görseller genellikle erotik, iymser ve anlamlı bir yapıdadır.¹⁶⁰

1960 yılına gelindiğinde Embirikos *Graptá i Prosopiki Mythologia* (Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία) adlı düzyazı eserini yayımlar. Andreas Embirikos'un düzyazı şiirlerinden oluşan ve ölümünden önce kendisinin yayımladığı son edebi eseridir. 1936–1946 arasında yazılan bu metinlerde içsel bir ritim mevcuttur. Bu ritim sayesinde, Katharevousa öğeleriyle zenginleştirilmiş etkileyici dil imgelerinin duygusal gücü ve açıklığı ve zaman zaman gerçekçi yapının bozulmasıyla (yapıbozumculuk) oluşturulur.¹⁶¹

¹⁵⁸ Giannis Hatzioannou, *Ποιητικά Θέματα/ Μελετήματα*, τόμ. 1, 2002 Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη 1994.

¹⁵⁹ Dimitris Kokoris, “Ενδοχώρα 1”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 646.

¹⁶⁰ Dimosthenis Kourtovik, *a.g.e.*, s. 87.

¹⁶¹ Dimitris Kokoris, “Γραπτά ή προσωπική μυθολογία”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 2254.

Embirikos burada hem vezinli olsun olmasın şiirsel biçimi hem de anlamdan yoksun otomatik yazımı aşarak; duygusal, etkileyici ama aynı zamanda anlaşılabilir bir dil ortaya koyar. Zihninin dünya, yaşam ve edebi yaratım ana bileşenlerini sunduğu bir dil ortaya koyar.¹⁶²

Bu yazılarda aşk yüceltilir, erotizm övülür ve insanların cinsel doğaları ve duygularını açıkça ifade ederek uyum içinde yaşaması fikri ön plana çıkar. Kitaptaki düzyazı şiirlerin önsözünde, *Amour-Amour* (Fransızca ‘aşk’, ama aynı zamanda Sibirya’dan Kırım’a akan bir nehrin adı) başlıklı bir deneme yer alır.¹⁶³ *Amour-Amour* kitaba önsöz yerine verilmiştir. Bu deneme Embirikos’un poetikası olarak görülen incelemeye değer bir metindir.¹⁶⁴

Sigalas, yaptığı bir araştırmada André Breton’un “Amour Fou” adlı eseri ile Andreas Embirikos’un *Amour-Amour* adlı çalışması arasındaki karmaşık ve çok boyutlu ilişkiyi derinlemesine incelemektedir. İki eser arasındaki bağlantılar, sürrealizmin temel özelliklerinden biri olan metinlerarasılık açısından metinsel ve tematik benzerlikler, imge dünyası ve poetik yaklaşım açısından ele alınıyor. Sigalas Andreas Embirikos’un Breton’un “Amour Fou” eserini, özellikle Teide zirvesi hakkındaki son derece lirik ve duygu yüklü metni yoğun bir şekilde okuduğuna ve bu metinden etkilendiğine dair sayısız kanıtın Embirikos’un kendi eserlerinde net bir şekilde görmek mümkün.

Breton’un metninde, çocukların kaktüslere verdiği zarar, anne sütü ve sperm fikriyle ustaca ilişkilendirilmektedir, böylece doğurganlık ve yaratıcılık arasında metaforik bir bağ kuruluyor. *Amour-Amour* metninde, Tatar çocukların nehirde çıplak

¹⁶² Dimosthenis Kourtovik, *a.g.e.*, s. 87.

¹⁶³ Dimitris Kokoris, “Γραπτά *a.g.e.*, s. 2254.

¹⁶⁴ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος, Ιανουάριος 2003, s. 16.

yüzmesi, atlarla birlikte oyun oynaması ve çılgınlığının “insanların içgüdülerinden ve bağırsaklarından sperm fışkırması gibi” olması tasviri, Breton’un eserindeki ifadelerle güçlü bir metinlerarası bağlantı kurarak bu iki metin arasındaki düşünsel ve duygusal yakınlığı açıkça ortaya koymaktadır. Breton’un Teide’ye yaptığı duygusal hitabı (“muhteşem Teide, aşkımla karışıyorsun, bu aşk ve sen birbirinizi sonsuza dek sarhoş etmek için yaratılmışsınız”) ile Embirikos’un *Amour-Amour* metninin sonundaki tutkulu “Amour nehri, Amour aşk” teması arasında dikkat çekici benzerlikler ve paralellikler gösteriliyor. Her iki metinde de aşk, sürekli akan, taşan ve dönüşen bir güç olarak tasvir ediliyor.¹⁶⁵

Bu noktada Embirikos’un çocukluk yıllarına ve çocukluk dürtülerinin onun gelecekteki kişiliği, mesleği ve tüm hayatına etkisine değinmek gerekir. *Amour Amour* metninde de yer aldığı gibi, çocukluk dönemi Rus ve Tatar çocukların nehir kenarlarında veya ormanların derinliklerine doğru yarı çıplak bir şekilde oyun oynadıklarını görerek geçmiştir.¹⁶⁶ Yine Odesa ve civarında günlük hayatta gözlemlediği benzer yarı çıplak insan sahneleri ileriki yaşlarında da şairin zihninde canlanan sahneler olmuştur. İçgüdüsel olarak bu dürtülere sahip olduğu için psikanaliz terapilerinde Reich ve Freud’un teorileriyle tanıştıktan sonra kendi benliğini bulmuş ve psikanalize karşı yönelimini keşfetmiştir diyebiliriz.

Ölümünden sonra ilk olarak 1980 yılında 1944’ te yazılmış olan noveli **Argo i Plous Aerostatou** (Αργώ ή Πλους Αεροστάτου) adında **Oktana**’da yayımlanmıştır. 1941-1965 yılları arasında yazdığı düzyazı şiirlerini içerir. Bu iki eserle birlikte ilk defa Embirikos’un evrensellik ve tüm insanların küresel kardeşliği fikri ortaya çıkmıştır.¹⁶⁷ “Sekiz” sayısından türetilmiş olan Oktana, sayılar felsefesine göre

¹⁶⁵ Nikos Sigalas, “Ο Ανδρεας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φροϋντ και του Χέγκελ. Αντίληψη του κόσμου και λυρική συμπεριφορά”, *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχ. 84, Απρίλιος 2004, s. 35-38.

¹⁶⁶ Pantelis Mpoukalas, *a.g.e.*, s.16-17.

¹⁶⁷ Dimosthenis Kourtovik, *a.g.e.*, s. 87.

uyumu, dengeyi ve bütünlüğü simgeler. Başlığı, ideal ya da hayali bir kente işaret eder.¹⁶⁸

Embirikos'un sıradan ve sıkıcı gündelik hayatı aşarak insanın duygularını ve erotizmini özgürce ifade etmesine sevk eden daha çok lirik bir şiirdir.¹⁶⁹ Bu aşamada sürrealizmini, mantıksal yapıya saldırı olarak değil, burjuva ahlakına karşı bir özgürleşme çabası olarak kullanır. Bazı eleştirmenler, onun önerdiği özgürlük ufuklarının görünüşte apolitik, aslında ise derinlemesine muhafazakâr olduğunu savunmuşlardır. Embirikos Oktana'nın bazı şiirlerinde düzyazı düzeninde olan, dize vezin ve uyak kullanmıştır.¹⁷⁰

Andreas Embirikos'un, ölümünden (1975) sonra yayımlanan **Megas Anatolikos** (Μέγας Ανατολικός) 8 ciltlik devasa bir romandır. Eserin adı, Yeni Dünya'ya doğru yola çıkan büyük bir buharlı gemiye atıfta bulunur. Yolcu listesinde bilimkurgu edebiyatının babası sayılan Fransız yazar J. Verne de yer alır. Verne'in Yunanca çevirilerindeki parıltılı *Katharevousa* kullanımı, bu romanda da kullanılmıştır.

Romanın temel teması tamamen cinsellik üzerinedir. Gemide geçen bu yolculuk, yolcuların sürekli cinsel birleşmeleriyle şekillenir; bu nedenle olaylar çizgisel ve üst üste yığılmıştır, dramatik doruklar veya karakter psikolojisine derinlemesine giriş yoktur.¹⁷¹ Eserde seçilen kelimeler ve bunların *Katharevousa* gibi

¹⁶⁸ Dimitris Kokoris, "Οκτάνα", *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 1615.

¹⁶⁹ Dimosthenis Kourtovik, *a.g.e.*, s. 87.

¹⁷⁰ Pantelis Mpoukalas, *Έλληνες Ποιητές Ανδ....*, *a.g.e.*, s. 37.

¹⁷¹ Dimitris Kokoris, "Μέγας Ανατολικός, Ο", *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 1376.

ciddi bir üslupla küfürlü veya halk dilindeki cinsel terimlerin bir arada kullanılması romandaki sürrealist öğeleri oluşturmuştur.

Embirikos'ta sık sık karşılaşılan metinlerarasılık devasa roman da yerini alır. Verne'e doğrudan ve kasıtlı bir atıfta bulunur. Verne'in Floating City'sinde olduğu gibi, muhteva okyanus gemisi "Great Eastern"ın 1867'de Amerika'ya yaptığı ilk yolculuğudur. Embirikos'un, insanlığın bedenler ve ruhlar özgürlüğüne doğru yolculuğuna dair karakteristik vizyonu, bu eserde geminin yolcuları arasında bitmeyen bir cinsellik biçiminde ifade edilmiştir. Buradaki cinsellik eşcinsellikle de verilmiş, ancak eşcinsel kelimesi olan *omofilofilos* (ομοφιλόφιλος) yerine tepki toplamamak için olduğu varsayılan *filomfilia* (φιλομοφυλία) kullanılmıştır.¹⁷²

Embirikos'un edebi mirası, hem yaşamı boyunca hem de vefatından sonra karmaşık ve çoğu zaman zorlayıcı bir alımlama süreciyle karşılaşmıştır. Eserleri, geleneksel edebi anlayışları aşan yapısı ve radikal dilsel yenilikleri nedeniyle sıklıkla yanlış anlaşılmış veya göz ardı edilmiştir.

Embirikos, hayatı boyunca eserlerine dair kapsamlı ve derinlemesine bir eleştirel çalışma yapılmadan bu dünyadan ayrılmıştır. Kavafis ve Seferis gibi çağdaşlarının eserleri üzerine geniş ve zengin bir eleştirel külliyat oluşturulurken, Embirikos ve benzer şekilde Sikelianos'un eserleri, eleştirel bilinci adeta şaşkınlığa uğratmış ve çoğu zaman "yorumlanamaz" veya "geleneksel analiz metotlarının ötesinde" olarak nitelendirilmiştir. Yunanistan'ın sınırları içinde anlaşılamaması yetmezmiş gibi, uluslararası gerçeküstücü çevreler ve öncü edebiyat hareketleri

¹⁷² "Εμπειρίκος χρησιμοποιούσε τον τεχνικό όρο «φιλομοφυλία» προκειμένου να αποφευχθεί ο στιγματισμός που αποτύπωνε στα ελληνικά ο όρος ομοφυλόφιλος," Bkz.: Nikos Kontos, "Ο Μέγας Ανατολικός του Ανδρέα Εμπειρίκου και η πορνογραφική αναπαράσταση", *Γράμμα*, τεύχ. 1, , 1992, s. 105-121.

tarafından bile yeterince tanınmaması, onun yaşadığı “çift yalnızlığın” en açık göstergesi olmuştur.¹⁷³

Yunanistan’ın edebi çevrelerinde gerçeküstücülüğe karşı var olan yaygın önyargı, Embirikos’un eserlerinin anlaşılmasını ve değerlendirilmesini olumsuz etkilemiştir. Eserlerinde *Katharevousa* unsurlarını kullanması, çevirmenlerin ve uluslararası okuyucuların onun metinlerine erişimini zorlaştırmış, hatta bazı çevirmenler tarafından bilinçli olarak göz ardı edilmesine neden olmuştur. Eleştirmenler, çoğu zaman yanılgıya düşerek dil ve üslup arasındaki kritik ayrımı gözden kaçırmış ve onun eserlerini “kayıp bir tarif” veya “çözümeyen bir bilmece” olarak nitelendirmişlerdir. Oysa gerçekte Embirikos, *Katharevousa*’yı yaratıcı ve devrimci bir şekilde kullanarak dilin sınırlarını genişletmiş, geleneksel dil anlayışını yeniden tanımlamıştır.

¹⁷³ Nanos Valaoritis, *Avδ...*, a.g.e.,s.30.

2.1.1.3 Eserlerinin Kronolojik Bir Tasnifi

Andreas Embirikos, üretken bir yazar olarak şiirle tanıştığı ilk andan beri eserler kaleme almıştır. Eserleri ve Edebi Kişiliği hakkında daha detaylı bilgi ilgili bölümde verilmiştir. Şairin ergografisi/bibliyografisi ve künye bilgileri hakkında fikir sahibi olunması adına burada bütüncül halde verilmiştir.¹⁷⁴

Önceki bölümde de görüldüğü üzere Embirikos'un *Ypsikaminos*, *Endohora*, *Grapta* ve *Argo* gibi başlıca eserlerinin yazım ve yayımlanma tarihleri arasında uzun süreli farklılıklar, ölümünden sonra yayınlananlarda da görülmektedir. Belki anlaşılammama, belki uygun edebi ortamı yakalama ihtiyacından belki de sadece şairin kendine uyguladığı otosansürden¹⁷⁵ dolayı böyle kasıtlı bir çekingenlik ve gecikme görülmekte olabilir.

Embirikos metinlerini yıllarca çekmecedde tutmuştur.¹⁷⁶ Yayın kararı olsa bile tüm üretimini bir anda yayımlamamaktadır. Bir kitabın materyali henüz tükenmeden diğerine geçer, aynı anda birden fazla eş zamanlı eser kaleme alır. Çoğu zaman farklı külliyatlarda yer alan eserler arasında birbirinin devamı niteliğinde benzerlikler görülmektedir.

¹⁷⁴ Ergografisi için başvurduğum kaynaklar sırasıyla şu şekildedir: Pantelis Mproukalas, *Έλληνες ποιητές Ανδρέας Εμπειρίκος εργοβιογραφία ανθολογία απαγγελία*, Καθημερινές Εκδόσεις, Αθήνα 2014, s. 26-30; Giorgos Giatromanolakis, “Εκδίδοντας Α. Εμπειρίκο (1901-1975)”, *Διαβάζω*, τεύχ.352, Δεκέμβριος 1995. s. 170-177; Hristina Lyssari, Ziras, Aleksis, “Εμπειρίκος, Ανδρέας”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007. s. 638; Andreas Embirikos, *1934 – Προϊστορία ή Καταγωγή*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2014, s.11-16.

¹⁷⁵ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρέας Εμπειρίκος ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος, Ιανουάριος 2003, s.42.

¹⁷⁶ Andreas Embirikos, 1934..., *a.g.e.*, s.11

2.1.1.3.1 Hayattayken Yayımladıkları

Ypsikaminos (Υψικάμινος)

Eserin ilk baskısı Mart 1935'te Atina'da, “Κασταλίας” Yayınları için Sergiadis matbaasında basılmıştır. İlk etapta 200 nüshası basılan eserin her biri numaralandırılmıştır ve 1–50 arası nüshalar satışa sunulmazken, 51–200 arası satışa sunulmuştur.

Boyutları: 21×16,5 cm, 80 sayfa. İçindekiler kısmında tipografik bir hata vardır. Eserin 49–64. sayfalarındaki başlıkların atlanmıştır. Bu sebeple halen günümüze kadar bile süregelen karışıklıklar yaşanabilmektedir.

Daha sonraki baskılar ve yayınevleri:

- I. “Γαλαξίας” 1962 (*Evdoχώρα* ile birlikte), 1969'da “2. Baskı” ve “1962 baskısının 2. Baskısı”, 1980'de “3. Baskı” yayımlanmıştır.
- II. “Πλειάς” 1974 (baskı sayısı bilinmemekle birlikte birçok yazım hatası da bulunmaktadır.
- III. “Άγρρα” 1980, yeni ve “nihai” baskı, düzeltme St. Petsopoulos tarafından yapılmıştır.

Endohora (Ενδοχώρα)

1934–1937 yılları arasında yazılmıştır. Bazı şiirler *Nea Fylla* (Νέα Φύλλα) ve *Nea Grammata* (Νέα Γράμματα) dergilerinde yayımlanmıştır.

“Το Τετράδιο” yayınevi tarafından Aralık 1945'te Stef. N. Tarasopoulos matbaasında basılmıştır.

İlk etapta 470 adet basılan eserin her biri numaralandırılmıştır ve 1–50 arası nüshalar satışa sunulmazken, 51–470 arası satışa sunulmuştur.

Boyutları: 23,5×17,5 cm ve 88 sayfadır. Sonraki yeni baskılar ve yeniden basımlar Ypsikaminos'ta olduğu gibi: “Γαλαξίας”, “Πλειάς” ve “Άγρᾱ” tarafından yapılmıştır.

Romylos Kai Romos i Anthropoi en Plo eis Mitrikin Agkalin (Ρωμύλος και Ρώμος ἡ Ἀνθρωποι εν πλω εις μητρικὴν ἀγκάλην)

“Το Τετράδιο” tarafından Ocak 1947’de Mina Myrtidis matbaasında basıldı.

İlk baskı: ticari olmayan 24 nüshadır. Her biri Α–Ω’ya kadar alfabenin 24 harfiyle işaretlenmiştir.

Boyutları: 17×23 cm ve 24 sayfadır. Andreas Embirikos & Vivika Zisi’nin düğünü vesilesiyle yayımlanmıştır. Grapta’nın bilindik bir eseridir.

Yazılar ya da Kişisel Mitoloji (Γραπτά ἡ Προσωπικὴ Μυθολογία)

1936–1946 arasında yazılan eserin bazı bölümler *Nea Grammata* (Νέα Γράμματα) dergisinde tefrike edilmiştir.

İlk baskı Aralık 1960’de “Δίφρος” tarafından yapılmıştır.

Boyutları: 13,5×20,8 cm ve 192 sayfadır. Sonraki baskılar: “Πλειάς” 1974, “Άγρᾱ” Aralık 1980.

Argo ya da Balon Yolculuğu (Ἀργὼ ἡ Πλους Αεροστάτου)

Eylül 1944’te yazılan eser ilk olarak 1964–1965’te *Pali* (Πάλι) dergisinde kısaltılmış olarak tefrike edilmiştir.

D. Kalokiris’in editörlüğüyle Mayıs 1980’de “Υψίλον” tarafından yayımlanmıştır. Eksikler el yazması karşılaştırılarak eklenip hatalar düzeltilmiş ve ilk basımdaki bölümler de eklenmiştir

Yol (Ο Δρόμος)

1974'te Tram dergisi yayınında, D. Kalokyris tarafından bağımsız olarak yayımlanmıştır. Daha sonra *Oktana* (Οκτάνα) içinde yer almıştır.

Διάφορες προδημοσιεύσεις (Çeşitli ön yayımlar)

Oktana'dan *Yarın ve Dün Gibi Bugün* (Σήμερα ως Αύριον και ως χθες), ve *Megalos Anatolikos 'un* (Μεγάλος Ανατολικός) 52. bölümünden parçalar; 1963–1966 yıllarında *Epothes* (Εποχές) ve *Pali* (Πάλι) dergilerinde yer almıştır.

2.1.1.3.2 Vefatının Ardından Yayımlananlar

Embirikos'un vefatının ardından yayımlanan başlıca eserleri şu şekilde sıralanmaktadır:

Aralık 1975: Speira (Σπείρα) dergisinde *Oktana*'dan 6 metin yayımlanmıştır. Bu metinlerin el yazmaları hakkında bilgi bulunmamaktadır.

Aralık 1979: Άγρρα tarafından Embirikos'un çevirisini yaptığı Picasso oyunu ***Dört Küçük Kız*** (Τὰ Τέσσερα Κοριτσάκια) yayımlanmıştır. Oyun, Picasso'nun ölümü üzerine *Theatro* (Θέατρο) dergisine gönderilmek üzere hazırlanmışsa da, şair dergi ile anlaşmaya varamamıştır. Metin matbaaya yayımlanmaya hazır halde verilmiştir.

Nisan 1980: Ίκαρος tarafından ***Oktana*** tam metin olarak yayımlanmıştır. İki el yazması metin nüshaları esas alınarak yayımlanmıştır.

Mayıs 1980: Daha eksiksiz bir şekilde ***Άργώ*** basılır. Baskı için el yazması ve ilk metin karşılaştırılarak hataları düzeltilmiştir.

Aralık 1984: *Άγρρα*, *Yarın ve Dün Gibi Bugün*’ü (Σήμερα ως Αύριον και ως χθες), kapsamlı bir tenkit yaparak ve el yazmalarını referans alarak yayımlamıştır.

1985: *Hartis* (Χάρτης) dergisinde iki yeni eser yayımlanmıştır¹⁷⁷:

Andros Hydrousa (Άνδρος Υδρούσα) adlı düzyazı metin (2½ sayfa, el yazması 4 sayfa); *Yarın ve Dün Gibi Bugün*’de yer alan aynı isimli şiirin farklı bir versiyonudur.

Armala veya “Bir Şehre Giriş (Άρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλι): tamamlanmamış bir romanın 12 sayfalık giriş bölümü; D. Kalokyris editörlüğünde yayımlanmıştır. (1967’de Skarpalezos ile yaptığı bir röportajda şehir temalı bir roman üzerinde çalıştığını belirtmiştir.)¹⁷⁸

1990: *Petalon* (Πέταλον) dergisinde Empirikos’un babası üzerine yazdığı biyografik bir metin yayımlanmıştır. Bu metin *Kişisel Ansiklopedisi*’ne ait, hâlâ yayımlanmamış bölümleri bulunur.

1991: *Synteleia* (Συντέλεια) dergisinde **Beyaz Balina** (Άσπρη Φάλαινα) adlı şiirden 438 dize yayımlanmıştır. Bu şiir, H. Melville’in büyük eseri Moby Dick’in uyarlamasıdır.¹⁷⁹

1990–1992: *Άγρρα* tarafından sekiz cilt halinde **Megas Anatolikos** (Μέγας Ανατολικός) yayımlanmıştır. Bu baskı, poetik yazımın en son tamamlanmış halini oluşturmaktadır. 30 Mart 1962–1 Haziran 1970 tarihlerine ait el yazma metinleri içerir. 99 bölüm, 2.674 el yazması sayfa, yaklaşık 624.000 kelimeyi kapsamaktadır. Şair 1970’te daha kısa bir versiyonunu da yazmıştır. Eserin İngilizce çeviri girişimleri

¹⁷⁷ Andreas Embirikos, “Άρμαλα ή εισαγωγή σε μία πόλι”, *Χάρτης*, τεύχ. 17-18, Νοέμβριος 1985, s. 531-544.

¹⁷⁸ Andreas Embirikos, 1934..., *a.g.e.*, s.25.

¹⁷⁹ Metinlerarası inceleme için Bkz: Athina Psaropoulou, “«Η άσπρη φάλαινα» του Ανδρέα Εμπειρικού ως ποιητική ανάγνωση του Moby Dick του Herman Melville”, *Neograeca Bohemica*, τεύχ. 23, 2023. . s. 67-84.

ve sesli kayıtları da yapılmıştır. Eser, basıma hazır olmasına rağmen yukarıda da bahsedildiği gibi şairin kendine uyguladığı otosansürden ve yaşadığı dönemdeki koşullar nedeniyle yayımlanmamıştır.

1995: **ES-ES-ES-RUSYA (ΕΣ-ΕΣ-ΕΣ-ΡΩΣΣΙΑ)** *Agra (Άγρα)* tarafından yayımlanmıştır. Boyutları: 17×20 cm ve 20 sayfadır.

Bu kısa şiirin, Aralık 1962 yılında Elytis ve Theotokos’la bir davet üzerine gittikleri Sovyetler Birliği ziyaretleri üzerine yazdığı bir şiiridir. Onun şiirinde Rusya, memleketi Andros ile daima bir utopya olarak sergilenmektedir.¹⁸⁰

2.2. 1935 Konferansı

Andreas Embirikos’un 1935 yılında sürrealizmi Yunan Edebiyatına tanıtmaya amacıyla Atina’da 25 Ocak Cuma akşamı saat 19:30’da *Sanatçılar Kulübünde* verdiği “*Περί Σουρρεαλισμού*” (Sürrealizm Üzerine)¹⁸¹ adlı konferansın metninin yakın zamanda keşfedilmesi, çağdaş edebiyat araştırmaları ve sürrealizm literatürü açısından son derece önemli ve değerli bir katkı olarak değerlendirilmektedir. Ücretsiz olarak halka açık düzenlenen bu tarihi etkinliğe, dönemin sanat ve edebiyat çevrelerinden yaklaşık 150–200 kişilik dikkat çekici bir izleyici kitlesi katılmıştır.¹⁸²

¹⁸⁰ Anna Katsigianni, “Ευτοπία (;) και προσωπική μυθολογία: Διακαλλιτεχνική μείξη και ανακατασκευή της παράδοσης στο Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία του Ανδρέα Εμπειρίκου”, *Σύγκριση*, τεύχ. 31, Αθήνα 2022, s. 74–88.

¹⁸¹ Konferansın türkçe adı “Sürrealizm Üzerine”dir. Konferans metni Embirikos’un oğlu tarafından bulunarak Giorgis Giotromanolakis’in hazırladığı bir Giriş metni ile Agra Yayınevi tarafından 2009 yıllarında yayımlanmıştır. Bkz. Andreas Embirikos, *Περί σουρρεαλισμού η διάλεξη του 1935*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009.

¹⁸² Bkz: Odysseas Elytis, *Ανοιχτά.....*, a.g.e., s. 256.: “gazetede işte küçük bir haber gördüm. Ertesi gün, ve saat 6’da şair Andreas Embirikos’un Atölye de “Sürrealizm: yeni bir edebi ekol, giriş ücretsiz” yazıyordu. Bu gökten zembille inen ve benim topraklarıma basan kim diye düşündüm..... Ertesi gün konferans yapıldı. Seyirciler arasında bazı katı burjuvalar vardı. Bu insanlar, Kondylis ve Tsaldaris dışında da ilginç insanlar olduğunu – örneğin Freud ya da Breton gibi – duymaktan açıkça rahatsız oldular. Isıyı geçirgen olanlar, gençler yoktular, ancak yine de tohumlar serpiştirildi.”

Son çeyrek asırlık döneme kadar, bu kritik öneme sahip konferans hakkındaki bilgilerimiz büyük ölçüde sınırlı kalmış ve başta şair Odysseas Elytis olmak üzere, o tarihi gün ve saatte konferans salonunda bizzat hazır bulunan şairlerin ve sanatçıların kişisel tanıklıklarına ve anılarına dayanmaktaydı. Embirikos'un yaratıcı vizyonunda, hiçbir zaman salt kuramsal bir eser ortaya koyma amacı taşımadığı, akademik çevrelerce genel kabul görmüş bir değerlendirmedir. O, tıpkı sürrealist hareketin öncüsü André Breton gibi, sürrealist eserler üretmekten ziyade, sürrealizmi bir yaşam biçimi olarak benimsemeyi ve gündelik deneyimlerinde onu içselleştirmeyi tercih etmiştir. Ne var ki bu bütünsel yaklaşım, kimi geleneksel araştırmacıların eleştirel bakışında, sürrealizmin edebi ve sanatsal değerini sorgulama eğilimine yol açmış ve Yunanistan'a bu akımın kısmen çarpıtılmış, önemli unsurları eksik kalmış veya Batı Avrupa'ya kıyasla gecikmeli olarak ulaştığı yönünde bir algının oluşmasına neden olmuştur.

Konferans metninin yer aldığı arşiv, uzun yıllar süren bir belirsizlik döneminin ardından, 2004 senesinde şairin oğlu Leonidas Embirikos tarafından, büyükannesi Stefania'nın evinin tozlu deposunda tesadüfen keşfedilmiştir. Bu beklenmedik buluş sırasında, aynı evde şaire ait, edebi ve kültürel açıdan paha biçilmez değere sahip toplam altı bavul dolusu el yazması not ve belge tespit edilmiştir. Bu zengin arşivin içeriği incelendiğinde, söz konusu konferans metninin yanı sıra, şairin entelektüel dünyasını ve politik duruşunu yansıtan çok sayıda özel mektup, çeşitli komünist manifesto taslakları, başyapıtı sayılan *Endohora'nın* ilk taslağı, *Grapta'nın* daha önce bilinmeyen bir versiyonu ve *Ypsikaminos'un* titizlikle daktilo edilmiş bir kopyası ile birlikte, modern şiir anlayışını yansıtan ve bugüne dek yayımlanmamış özgün bir şiir koleksiyonu da gün ışığına çıkarılmıştır.

Takip eden araştırma sürecinde, Embirikos'un hayat arkadaşı ve eşi Vivika'nın vefatını izleyen dönemde, aynı evin (Atina'nın merkezinde, Neofytou Vamva 6 numarada bulunan tarihi binanın) bodrum katını beklenmedik şekilde su basması sonucunda, şairin kayıp olduğu düşünülen ve edebiyat tarihçilerinin varlığını uzun zamandır tahmin ettiği zengin arşivini oluşturan dört binden fazla kitap, değerli

el yazması ve çeşitli metin ve doküman tesadüfî bir şekilde yeniden gün yüzüne çıkmıştır. Bu adresin, aynı zamanda şairin aktif olarak psikanaliz uygulamaları gerçekleştirdiği profesyonel kliniğinin de bulunduğu yer olması, bulunan belgelerin tarihsel ve biyografik önemini daha da artırmaktadır. Titiz bir inceleme sonucunda, arşivde bulunan tüm belgelerin, Andreas Embirikos'un Vivika ile evlenip Atina'nın bir başka semtinde, Ainianos 8 numarada yeni bir yaşam kurmaya başladığı 1947 yılından önceki yaratıcı dönemine ait olduğu tespit edilmiştir. Uzmanlar, arşivin zaman içinde defalarca yer değiştirmesi ve uygun koruma koşullarında saklanamaması sonucunda, bazı değerli belgelerin kalıcı olarak kaybolmuş olabileceği endişesini dile getirmektedir.¹⁸³

1935 yılındaki bu tarihi konferansa ait olan ve yakın zamanda keşfedilen el yazması metinler, Yunan edebiyat tarihinde sürrealizm akımının kökenlerini, temel tezlerini ve sanatsal-felsefi amaçlarını sistematik biçimde ortaya koyan en erken tarihli belge olma özelliğini taşımakta ve akımın kuramsallaştırılması bakımından şimdiye kadar bilinen en kapsamlı ve en özgün kaynak niteliğindedir.

Embirikos, bu kapsamlı ve derinlikli konuşmasını üç ana bölüme ayırarak, sürrealist düşüncenin farklı boyutlarını sistematik bir çerçevede ele almıştır:

- İlk olarak şair ilk dokuz sayfa boyunca Dadaizm'in tarihini ve sürrealizm akımını ele almaktadır.
- İkinci bölümde sürrealist kuramın sunumu 10,5 sayfada ele alınmaktadır.
- Son 7,5 sayfada ise sürrealizmin devrimle ilişkisine yer verilmektedir.¹⁸⁴

Yunan filolog ve edebiyat tarihçisi Giorgis Giatromanolakis'in, konferans metnini titiz bir editoryal çalışmayla yayıma hazırladığı "*Περί Σουρρεαλισμού*" (Sürrealizm Üzerine) adlı akademik eserinin kapsamlı giriş yazısında şu ayrıntılı

¹⁸³ Andreas Embirikos, 1934..., s.12-14.

¹⁸⁴ Andreas Embirikos, *Περί σουρρεαλισμού, η διάλεξη του 1935*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009, s. 23.

bilgilere yer verilmektedir: “Metin, her biri ortalama 30 satırdan oluşan, toplamda 26+2 el yazması sayfadan meydana gelmekte olup, yazarın karakteristik el yazısıyla ve kurşun kalemle yazılmıştır. (...) Bunun yanında, arşivde konuşmanın giriş bölümüne ait olduğu anlaşılan, daktilo makinesiyle yazılmış iki buçuk sayfalık bir metin parçası, konferansın alternatif bir versiyonuna ait olabilecek ilk temiz kopya sayfası, muhtemelen konferansın ilk taslak aşamasına ait olduğu düşünülen altı adet numaralanmış el yazması sayfa ve çalışma sürecini yansıtan, numaralandırılmamış, üzerinde çok sayıda silme ve düzeltme işareti bulunan, Fransızca kaleme alınmış on iki adet el yazması hazırlık sayfası da bulunmuştur.” Dilbilimsel bir inceleme sonucunda, konferans metninin diğer sürrealist eserlerden farklı olarak oldukça sade, anlaşılır ve halk diline yakın bir üslupla kaleme alındığı, şairin daha sonra yayımladığı *Ypsikaminos*, *Amour-Amour* ve diğer *Grapta* metinlerinde görülen karmaşık ve yoğun dilsel özelliklerden bilinçli olarak uzaklaşıldığı gözlemlenmiştir.¹⁸⁵

Embirikos’un diğer metinlerinde belirgin şekilde kullandığı kendine özgü arkaik dil ve üslupla karşılaştırıldığında, bu konferans metninin dilsel sadeliği ve yalınlığı, konuşmanın sürrealizmin Yunanistan’daki ilk resmi manifestosu olarak tasarlandığını güçlü bir şekilde kanıtlar niteliktedir. Bu değerlendirmeyi destekleyen ve pekiştiren diğer önemli tarihsel unsurlar arasında, konferansın sunulmasından birkaç ay sonra şairin ilk sürrealist şiir kitabı *Ypsikaminos*’un basılması ve 1936 yılında bizzat Embirikos’un kendi evinde büyük bir titizlikle düzenlenen “Atina’nın Birinci Uluslararası Sürrealist Sergisi” gibi sistematik kültürel girişimler özel bir yer tutmaktadır.

Andreas Embirikos, Yunanistan’ın siyasi, sosyal ve kültürel anlamda her alanda köklü bir yeniliğe ve dönüşüme ihtiyaç duyduğu bu kritik tarihsel dönemde, bilinçli ve stratejik bir yaklaşımla hareket etmiştir. Konferansın gerçekleştirildiği 1935 yılına gelindiğinde, André Breton’un sürrealizmin temel ilkelerini ortaya koyan

¹⁸⁵ Andreas Embirikos, *Περί Σ...*, ss. 21-22.

Birinci Sürrealist Manifestosu neredeyse on yıl önce (1924) yayımlanmış bulunuyordu. Ancak 1933 yılında, Breton ve onunla birlikte hareket eden bazı öncü sürrealist sanatçılar, ideolojik anlaşmazlıklar ve sanatsal özerklik tartışmaları nedeniyle Fransız Komünist Partisi'nden ihraç edilmiş ve aynı yıl içinde düzenlenen "Kültürün Savunulması İçin Yazarlar Kongresi"nden de dışlanmışlardı. Bu karmaşık politik-kültürel atmosferde Embirikos, bir yandan dönemin resmi komünist partilerinin katı ideolojik disiplinine ve dogmatik yaklaşımlarına karşı duyduğu derin hoşnutsuzluğu açıkça ifade ederken, diğer yandan Breton'un savunduğu parti politikalarından bağımsız, özerk ve *ortodoks sürrealizm* olarak adlandırılan vizyonun güçlü bir destekçisi ve savunucusu olarak konumlanmıştır.¹⁸⁶

Konferansın zengin içeriğine daha yakından bakıldığında, Embirikos'un sürrealist hareketin karmaşık tarihsel gelişimine ve çok boyutlu teorik derinliğine sistematik bir biçimde yer verdiği görülmektedir. Şairin bu konuşmadaki asıl amacı, o dönemde Yunan kültür ve sanat çevrelerinde henüz yeterince tanınmayan sürrealizmin farklı sanatsal, felsefi ve politik yönlerini geniş bir perspektiften dinleyicilere sunmak ve Paris'in avangart sanat camiasını derinden sarsan ve dönüştüren bu devrimci hareketin özgün niteliklerini ve potansiyelini Yunan entelektüel ortamına tanıtmaktır. Bu amaç doğrultusunda konuşmacı, Andre Breton'un 1924 ve 1929 yıllarında yayımlanan manifestolarından özenle seçilmiş bölümleri Yunancaya çevirmiş ve sunmuş, aynı zamanda sürrealizmin sanatsal boyutunun ötesinde, sosyo-politik ve devrimci yönlerine de konuşmasında geniş bir yer ayırmıştır.¹⁸⁷

Sürrealizm akımının Yunan edebiyat ve sanat ortamına resmi giriş manifestosu olarak literatürde kabul gören Andreas Embirikos'un 1935 tarihli bu tarihi konferansı, sadece sürrealist sanatın biçimsel ve estetik niteliklerini ele almakla

¹⁸⁶ Andreas Embirikos, *Περί Σ...*, s.21-22

¹⁸⁷ Elena Theodosiadou, *a.g.e.*, s.12

kalmamış, aynı zamanda bu devrimci akımın derin tarihsel kökenlerini, zengin felsefi dayanaklarını, bireysel ve kolektif bilinç üzerindeki dönüştürücü etkilerini, toplumsal-politik boyutlarını ve geleneksel sanat anlayışının işlevini kökten sorgulayan vizyonuna dair kapsamlı ve çok katmanlı bir teorik çerçeve sunmuştur. Bu önemli konferansı, hem özgün bir sanat kuramı çalışması hem de Yunan kültürel ortamında yeni bir dönemin başlangıcını müjdeleyen güçlü bir kültürel manifesto olarak değerlendirmek mümkündür. Embirikos, konuşmasının farklı bölümlerinde, sürrealizmi salt bir edebi teknik veya sanatsal üslup olarak değil, insan zihninin, ruhunun ve toplumsal yaşamın bütüncül bir özgürleşmesini ve dönüşümünü hedefleyen devrimci bir hareket olarak sunmaktadır.

Konuşmanın ilk dokuz sayfasında Embirikos, sürrealizmin karmaşık doğuşunu ve gelişimini anlamak için, öncelikle bu hareketin derin tarihsel arka planını ve kültürel bağlamını kavramanın zorunluluğunu vurgular. Bu çerçevede kendi özgün perspektifinden bir tarihsel analiz sunarak, sürrealizmin Dadaizm hareketinden organik olarak doğduğunu, ancak onunla tamamen özdeş olmadığını ve onu aşan yeni bir paradigma sunduğunu sistemli bir biçimde ortaya koyar. 1916 yılında, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımın, şiddetin ve derin varoluşsal anlamsızlığın gölgesinde, İsviçre'nin tarafsız topraklarında filizlenen Dadaizm hareketi, dönemin tüm yerleşik otoritelerine, geleneksel normlarına, katı estetik kurallarına ve burjuva sanat anlayışına karşı radikal bir başkaldırı ve sorgulama sürecini başlatmıştır. Şiirin ve sanatın her türlü toplumsal, politik ve estetik kısıtlamadan özgürleşmesini hedefleyen bu yıkıcı hareket, yaratım sürecinde bilinçli ve planlı eylemleri, sanatçının rasyonel niyetini ve geleneksel anlamda teknik mükemmellik arayışını kategorik olarak reddeder. Bununla birlikte Embirikos, Dadaizm'in bu köktenci reddediş tutumunun ve nihilist eğilimlerinin, eski düzenin yerine konabilecek yapıcı ve sürdürülebilir bir alternatif vizyon sunmakta yetersiz kaldığını, böylece yaratıcı yıkımın ötesine geçemediğini titiz bir analizle ortaya koyar. Dadaist sanatçılar, şiirin ve sanatın geleneksel kalıplarını, formlarını ve değerlerini cesurca parçalarken, bu

radikal kopuşun ardından oluşan boşluğu dolduracak tutarlı bir kuramsal çerçeve ve yaratıcı yöntemsel sistem geliştirme konusunda başarılı olamamışlardır.¹⁸⁸

Sürrealizm ise, bu yıkıcı isyandan doğan yaratıcı enerjiyi yapılandırır. Embirikos'un kapsamlı analizine göre sürrealizm, basit bir sanat akımı veya estetik anlayışın ötesinde, insan bilincinin ve yaratıcılığının sınırlarını genişleten, bilinç dışı zihinsel süreçleri ve düşsel gerçekliği merkeze alan bütünsel bir epistemoloji ve varoluş felsefesidir. André Breton'un 1924 yılında yayımlanan ilk Sürrealist Manifestosu, bu devrimci hareketin kuramsal temelini ve metodolojik çerçevesini berrak bir biçimde ortaya koyar. Embirikos, konuşmasında bu manifestodan özenle seçtiği pasajları aktararak, sürrealizmin özünü "aklın ve mantığın hiçbir denetim ve kısıtlamasına bağlı olmayan, geleneksel estetik ya da toplumsal ahlaki kaygılardan bağımsız, saf zihinsel otomatizm ve özgür çağrışım" olarak tanımlar. Bu radikal tanım, Sigmund Freud'un geliştirdiği psikanalitik kuramlarla ve bilinç dışı anlayışıyla doğrudan ve organik bir ilişki içindedir. Freud'un bilinç dışı kavramı, rüya analizleri, özgür çağrışım teknikleri ve bastırılmış arzuların açığa çıkarılması gibi devrimci kuramsal araçları, sürrealist yaratım sürecinin felsefi ve metodolojik zeminini oluşturur.¹⁸⁹

Sürrealist şair veya sanatçı, geleneksel sanat anlayışında merkezi bir yer tutan bilinçli niyet ve planlamadan, mantıksal düzen ve yapılandırmadan, klasik anlatım biçimlerinden ve estetik ideallerden bilinçli olarak uzak durur. Embirikos'un konuşmasında özellikle vurguladığı ve dikkat çektiği en önemli noktalardan biri, sürrealist şiirin yalnızca bir sanat ürünü veya estetik nesne değil, aynı zamanda dönüştürücü bir yaşantı, bir varoluş hâli ve içsel bir gerçeklik keşfi olduğudur. Sürrealist şair, rüyayı ve bilinç dışını dışarıdan gözlemleyip analitik bir biçimde tarif

¹⁸⁸ Aynı eser, s.13.

¹⁸⁹ Andreas Embirikos, *Περί Σ...*, s. 70-75.

etmez; rüyayı, fanteziyi ve bilinç dışının akışını doğrudan deneyimler, içselleştirir ve onu dolaysız bir biçimde dışa vurur. Bu özgün şiirsel tutum ve yaratım pratiği, düşler dünyasının ve bilinç dışının, gündelik bilinç ve rasyonel düşünce filtresiyle dönüştürülerek ifade edilmesini değil, düşsel ve bilinç dışı olanın bütün kendiliğliliği ve doğallığıyla, ham hâliyle aktarılmasını ve paylaşılmasını içerir. Bu bağlamda Embirikos'un vizyonunda sürrealist şiir, geleneksel anlamda bir anlatı, temsil veya betimlemeden ziyade; bilinç dışının özgür akışının kristalleştiği “otantik ve dönüştürücü bir yaşantının kendisi” hâline gelir. Konuşmasının bu bölümünde Embirikos, sürrealist şiirin okuyucu veya izleyicide ilk karşılaşmada garip, anlaşılmaz, hatta saçma ve absürt bir izlenim yaratabileceğini açık yüreklilikle kabul eder; ancak sürrealizmin kuramsal özü ve yaratıcı metodolojisi derinlemesine kavrandığında, bu yeni şiirin aslında insan bilincinin ve bilinç dışının en derin katmanlarına doğrudan temas eden büyüleyici bir çekicilik ve dönüştürücü bir potansiyel taşıdığı berrak bir biçimde anlaşılır.¹⁹⁰

İnsan bilinç dışının otantik akışını ve düşsel gerçekliği ifade etmeyi amaçlayan bu devrimci yöntem ve yaklaşım, yalnızca şiir sanatında değil, resim, heykel, sinema, tiyatro, fotoğraf gibi sanatın diğer tüm dallarında ve ifade biçimlerinde de yaratıcı bir biçimde uygulanabilir ve dönüştürücü sonuçlar doğurabilir. Embirikos'un derinlikli analizine göre, sürrealizmin ortaya koyduğu ve savunduğu bu radikal ifade ve yaratım biçimi, sanatın tüm geleneksel dallarını ve disiplinlerini kökten dönüştürme ve yeniden yapılandırma potansiyeline sahiptir. Bu geniş perspektiften bakıldığında sürrealist yaratım pratiği ve deneyimi, mistik veya ruhani bir tecrübeye benzerlik gösterir; ancak bu mistisizm geleneksel anlamda dinsel veya metafizik bir içeriğe sahip değildir, tam tersine, insan ruhunun ve zihninin en derin ve keşfedilmemiş katmanlarının, bilinç dışının karanlık ve gizemli bölgelerinin, bastırılmış arzu ve dürtülerin özgürce açığa çıkarılması ve ifade edilmesiyle ilgilidir.

¹⁹⁰ Nikos Sigalas, s.147-148.

Bu devrimci yaklaşımda sanat artık burjuva toplumunda olduğu gibi salt bir estetik haz nesnesi veya dekoratif bir unsur değil; bireysel ve kolektif ruhsal özgürleşmenin, bilinç dışının keşfinin ve toplumsal dönüşümün güçlü bir aracı ve katalizörü hâline gelir.

Embirikos'un konuşmasında özel bir vurguyla ele aldığı ve ayrıntılı biçimde incelediği bir başka kritik boyut, sürrealizmin politik ve devrimci karakteridir. Hareketin ilk dönemlerinde ağırlıklı olarak bireysel bilinç dışını anlama, keşfetme ve özgürleştirme çabası gibi görünen sürrealizm, zamanla ve özellikle 1920'lerin sonlarına doğru, daha geniş ve kapsamlı bir toplumsal dönüşüm ve devrim arayışına evrilmiştir. André Breton'un 1929 yılında yayımladığı ikinci manifestosunda yer alan güçlü ifadeler ve politik pozisyonlarla birlikte, aşk, cinsellik, din, sanat, delilik, akıl hastalığı gibi daha önce yalnızca bireysel, psikolojik ya da kültürel kategoriler olarak ele alınan kavramlar ve deneyimler, artık sistematik bir politik eleştirinin ve toplumsal dönüşüm vizyonunun ayrılmaz parçaları hâline gelmiştir. Bu eleştirel yaklaşım ve politik tutum, Hegelci diyalektik düşüncenin sınırlarını aşarak Marksist düşüncenin devrimci potansiyeliyle buluşur ve yeni bir sentez oluşturur. 1927 yılından itibaren André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard gibi sürrealist hareketin öncü isimleri ve kurucu figürleri, Fransız Komünist Partisi'ne katılarak hareketin politik ve ideolojik çizgisini daha belirgin ve sistematik hâle getirirler. Embirikos da bu tarihsel süreci onaylayarak ve destekleyerek, sürrealizmin yalnızca bireyin ruhsal özgürleşmesini değil, aynı zamanda tüm toplumun ekonomik, politik ve kültürel özgürleşmesini ve devrimci dönüşümünü de hedeflediğini güçlü bir biçimde savunmuştur.¹⁹¹

Bu bağlamda sürrealizm, sanatı yalnızca bir estetik haz veya kültürel statü nesnesi olmaktan çıkararak, onu bir sınıf mücadelesi aracına dönüştürür. Sürrealist vizyonda, bilinç dışının ve düşlerin özgürleştirilmesi ile işçi sınıfının ve ezilen toplumsal kesimlerin ekonomik-politik özgürlük mücadelesi arasında organik bir bağ

¹⁹¹ Andreas Embirikos, *Περί Σ...*s. 84-85.

ve diyalektik bir paralellik kurulur. Embirikos, konuşmasının bu bölümünde özellikle sürrealist hareketin devrimci karakterine ve potansiyeline dikkat çekerek, bu hareketin yalnızca geleneksel burjuva kültürüne ve estetik anlayışına yönelik sanatsal bir karşı çıkış veya avangart bir başkaldırı olmadığını, aynı zamanda kapitalist sistem ve burjuva toplumuna karşı sistemli ve tutarlı bir politik tavır ve diyalektik materyalizmin devrimci vizyonu ile bütünleşen çok boyutlu bir mücadele ve dönüşüm stratejisi olduğunu güçlü argümanlarla ortaya koyar.

Aynı zamanda geleceğin de sanatı ve düşünce biçimi olduğunu heyecan verici bir vizyonla ifade eder. Bu yaklaşıma göre şiir ve sanat artık yalnızca seçkin bir azınlığın, eğitilmiş burjuvaların veya profesyonel sanatçıların ayrıcalıklı uğraşı olmaktan çıkmış, potansiyel olarak herkesin erişebileceği, deneyimleyebileceği ve katkıda bulunabileceği demokratik ve özgürleştirici bir yaratım süreci ve yaşam pratiği hâline gelmiştir. Embirikos’un konuşmasında özel bir vurguyla aktardığı gibi, Fransız sembolist şair Arthur Rimbaud’nun “şiir herkes tarafından yapılmalıdır” şeklindeki ünlü ve devrimci sözü, artık uzak bir ideal veya soyut bir ütopya olmaktan çıkmış, sürrealizmin gündelik yaratım pratiğinde ve kolektif deneyiminde somutlaşan canlı bir gerçeklik hâline gelmiştir. Bu radikal paradigma değişiminde şiir ve sanat, ruhsal ve zihinsel enerjinin en saf, en dolaysız ve en otantik biçimiyle dışavurumu ve kristalleşmesi olarak yeniden tanımlanır ve konumlandırılır. Embirikos, sürrealizmin sunduğu ve vaat ettiği bu çok boyutlu yaratıcı ve dönüştürücü potansiyelin, yalnızca sınırlı bir bireysel deneyim veya estetik haz olmadığını, aynı zamanda bütün bir toplumu ve insanlığı özgürleştirme kapasitesine sahip kolektif bir kurtuluş ve dönüşüm imkânı olduğunu da güçlü bir inançla dile getirir.¹⁹²

Konuşmasını Freud’tan sonra psikanalizm ve sürrealizm çevresini aydınlatan diğer sürrealistlere ve özellikle hareketin kurucu lideri André Breton’a duyduğu derin

¹⁹² Elena Theodosiadou, *a.g.e.*, s. .60-70.

hayranlık ve içten minnet duygularını katılımcıların önünde tekrar açık yüreklilikle dile getirerek sonlandırır. Bu final bölümünde Embirikos, Breton'un yalnızca bir şair ve düşünür olarak değil, aynı zamanda çağdaş düşünce ve sanat tarihinin en önemli devrimci figürlerinden biri olarak taşıdığı büyük önemi vurgular ve onun sürrealist harekete kazandırdığı felsefî derinlik ve politik vizyonun, gelecek nesiller için de ilham kaynağı olmaya devam edeceğini coşkulu bir dille ifade eder.¹⁹³



¹⁹³ Andreas Embirikos, *Περί Σ...*s. 85.

III.BÖLÜM

3.1.Embirikos'un Şiir Görüşü ve Şiir Tekniği

Önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere Andreas Embirikos'un edebi alanda verdiği ilk eser olan *Ypsikaminos*, önceki bölümlerde değindiğimiz üzere sürrealizm akımını çağdaş Yunan edebiyatına tanıtmak ve entegre etmek için düzenlediği *Sürrealizm Üzerine* adlı konferansının hemen ardından yayınladığı bir eserdir. Konferans öncülüğü ettiği akımın kendi ülkesindeki sürecine yol göstermesi ve gerekli alt zemini oluşturması için yapılan teorik eylemken, sürrealizmin çağdaş Yunan edebiyatındaki manifestosuyken, hemen ardından planlı bir şekilde yayınladığı bu eser ise işin uygulamalı anlatımıydı.

Ancak konferansta akımın genel tanımı, önceki akımlarla olan ilişkisi, siyasi tutumu gibi bilgilere uzun uzadıya yer verilirken ne bildiride ne de eserinde sürrealist şiir veya tekniği için yeterli açıklama yapılmamıştır.¹⁹⁴

Fransa'da yaşadığı dönemde psikanaliz eğitimi aldığı sırada bulunduğu çevre onu sürrealizmle tanıştırmıştı. Bu süreçte sürrealist şiiri elinde bulundurduğu Fransız dergilerinde çıkan şiirleri taklit ederek anlamaya çalışmıştır. Otomatik yazı ile yazdığı bu ilk denemeleri yazarın oğlu tarafından bulunan el yazmaları arasında çıkan ve üzerinde *Proistoria i Katagogi* (Προϊστορία ή Καταγωγή) yazan bir defterde gün yüzüne çıkmıştır. Bu şiirlerde ilk otomatik yazı girişimlerini yaptığı görülmektedir.¹⁹⁵

Kayıp arşivin bulunmasıyla son çeyrek asırda elde edilen bu ilk şiirleri ve diğer tüm eserleri araştırmacılar tarafından incelendiğinde şairin *Grapta* (Γραπτά) adlı

¹⁹⁴ Andreas Embirikos, *Περί Σ...*, s.50-85.

¹⁹⁵ Andreas Embirikos, *1934...*, s. 13.

eserinin ilk yazısı olan ve “*Amour Amour*” *İ Anti Prologou* (Αμούρ Αμούρ ή Αντί Προλόγου)¹⁹⁶ adını verdiği denemesi ilgi çekicidir. *Amour Amour*’da yaptığı öz şiir tasnifi daha net bir anlam kazanmıştır.¹⁹⁷

Buna göre Embirikos kendi şiirlerini

- a) Eski şiir tekniklerini kullanarak yazdığı eski şiirlere¹⁹⁸,
- b) Sürrealizm öncesi bilinç akışını ve otomatik yazıyı deneyimlediği yeni şiirlere, ve son olarak,
- c) Yeni aydınlanmış-sürrealist bir şair olarak kaleme aldığı yeni şiirler, olmak üzere üçe ayırmıştır.¹⁹⁹

1960 yılında basılan *Grapta İ Prosopiki Mythologia* (Γραπτά Η Προσωπική Μυθολογία) adlı eserinin ilk metni “*Amour-Amour*” *İ Anti Prologou* başlığıyla verilmiştir. Esere alternatif başlık olarak *Önsöz Yerine* yazması ve metinde belirttiği hususlar bu metnin sadece bu kitabın önsözü değil de Embirikos’un şiirinin, şiir görüşünün önsözü kabul edilebilir veyahut daha net bir ifadeyle şairin 1935 Konferansının eksik olan sürrealist şiiri tanıtma parçası olarak görülebilir. Çünkü 1939 yılında kaleme alınmış ve *Grapta* metnine sonradan dahil edilmiştir.

Embirikos’u anlamakta iyi bir referans noktası bu önsözüdür. Metin deneme tarzında başlar, otobiyografik öğeler içerir ve ardından şiirsel bir anlatımla devam eder. Üç edebi türün kusursuz bir harmanlanması sayılır. Türler arasındaki

¹⁹⁶ Başlığın Türkçe anlamı “Önsöz Yerine”dir.

¹⁹⁷ Aynı eser, s. 24.

¹⁹⁸ Embirikos Palamas ekolünün etkisinin sürdüğü yıllarda büyümüş, şiiri önce Palamas’ta deneyimlemiştir.

¹⁹⁹ Andreas Embirikos, *Γραπτά η προσωπική μυθολογία*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1988, s.14-15.

sınırlandırmayı ortadan yok eder. Son derece canlıdır. Etkileyici bir metin olmaksızın kusursuz bir yazı süreci haline dönüşür.²⁰⁰

Eleştirmenlerin ve okuyucuların Embirikos'un yazım türünü net olarak ifade edemeyişleri bu sebeptir. Şair mi yoksa yazar mı ikilemi yıllarca süren bir sorunsaldır. Embirikos *Ypsikaminos*, *Oktana* ve *Amour-Amour* metnini diğer eserlerinden farklı bir yere konumlandırır. Argyriou öncelikle eserleri inceleyerek *Ypsikaminos*'u şiir *Oktana*'yı düzyazı olarak nitelendirmiştir. Ardından daha derin bir çalışma sonucu hem şiir hem düzyazı özelliklerini taşıdıklarını, Embirikos'un kendine has sentez yöntemi sayesinde ortaya karma bir tür meydana getirdiğini ifade etmiştir. Suzanne Bernanrd ise bu durumu sürrealizmde otomatik yazının insanı düzyazıya sevkettiğini belirterek açıklamıştır. Biçimsel değil içerik olarak bakılması gerektiğini ifade eder. Pek çok eleştirmen bu durumu kendilerince yorumlama çabası göstermiş, şiir olarak kabul etsek te, Argyriou'nun ifadesi ile karma bir tür olma fikri herkes için kabul edilebilir bir görüş olmaya yakındır.²⁰¹ Embirikos'un eserleri hangi türde olursa olsun, kendine has doğası, metinlerarası özellikleri, kelimelerin gizli anlamları ile bezenmiş benzersiz metinlerdir.

Amour Amour sürrealist şiir yazım kuralları hakkında bilgiler içerir. Ortodoks bir sürrealist olan Embirikos bu cereyanı benimsediği andan itibaren sadece bu kurallarla yazdığını her fırsatta olduğu gibi bu metnin içinde de kendi ağzından dile getirmiştir.²⁰² Bu sebeple bu yazı şairin kendi ağzından kendi poetikasını anlatır. Embirikos'un şiiri ile ilgili başvurulması gereken ve aydınlatıcı bilgilere sahip diğer

²⁰⁰ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρέας...*, s.15-17.

²⁰¹ Sofia Voulgari, “«Ποιητής και/ή Πεζογράφος;» ο Ανδρέας Εμπειρίκος και τα διλήμματα της κριτικής”, *Αντί*, τεύχ. 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, s.32-39.

²⁰² Andreas Embirikos, *Γρα...*, s. 13-14.

kaynaklar ise Pantelis Voutouris, Nanos Valaoritis, Guy Michel Saunier, Giorgis Giatromanolakis ve Parmenion Mpolos'un çalışmalarıdır.

Embirikos için şiir bir olaydır. Olmak ile oluş arasındaki kutuplaşmayı ortadan kaldırmak sürrealizmin yeni bir tekniğidir. *Grapta*'daki bu önsöz metni, bize üç parçadan oluşan bir söylem modeli oluşturur. Bunlardan birincisi betimlemedir. Sürrealist şiirde düşüncelerin, kavramların, fikirlerin sıralanmasına ve betimlenmesine oldukça önem verilir. İkincisi anlatıdır. Bir zaman eksenini boyunca tek ya da çok aşamalı bir eylemler dizisi anlatılır. Embirikos'un şiirinde kullandığı zaman genellikler Bergsonsal zamandır. Ona göre *zaman akışkandır, koşar ve kaçar, ama kaybolmaz. Aksine, vizyonlarda, anılarda yaşar ve birikir.*²⁰³ Üçüncü nokta ise lirizmdir. Lirik, kişisel ve duygusal ünlem ya da çağrı: Bir tür teşvik ya da öğüt niteliğinde bir çığlık olmalıdır. *Oktana*'da yer alan eserlerinde bu özelliği çok daha fazla belirginleşir.

Şiirini anlatırken onun için şiirin içeriği kısıtlanamaz, kısıtlanmamalıdır. Sürrealizm bu amaç için çok uygundur. Geleneksel şiir anlayışının savunduğunun aksine şiirler her kelimeyi, her duyguyu bu ne kadar erotik, aykırı veya delice olsa da içermelidir.²⁰⁴

Şiir bir akarsu, bir şelaledir. Başlangıcından döküldüğü noktaya kadar çok şiddetlidir ancak zamanla genişler, genişledikçe sakinleşir, durgunlaşır. Bu noktada sürrealist şairler için şelale şiir bağlamında geçmişe akar. Özellikle de kişiliklerinin oluşum noktası olan çocukluk yıllarına. Bu harmanlanma döneminde şiiri oluşturacak

²⁰³ Aynı eser, s. 17: *Amour Amour*'da zaman için Bergason'un zaman kavramı teorisine atıfta bulunduğu "ο χρόνος, ρευστός, τρέχει και φεύγει, μα δεν χάνεται. Τουναντίον, ζη και συσσωρεύεται μέσα στα οράματα, μέσα στις αναμνήσεις". Bkz.: Athina Psaropoulou, "Η Μπερξονική διάρκεια στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου: Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την «Αργώ»", *Σύγκριση*, τεύχ. 33, Αθήνα 2024, s. 289–301.

²⁰⁴ Giannis Papatheodorou, *a.g.m.*, s. 120–132.

malzemeler toplanır. Bu bilinçaltına yapılan bir çağrıdır. Şiir bilinçaltının özgür ve akışkan doğasını yansıtmalıdır.²⁰⁵

Freud'un rüya araştırmaları Breton'un sürrealist manifestoları ile sürrealizmin temel araçlarından biri olmuştur. Embirikos da, Freud'un psikanalizinden aldığı ilhamla, şiirin bastırılmış arzuları, düşleri ve içsel güdülerini açığa çıkarması gerektiğini savunur. Otomatik yazı ve rüyayı sürrealist şiir yapısının mihenk taşları olarak kabul eder.

Otomatik yazı, bilinçli zihnin kontrolünü askıya alarak bilinç dışının doğrudan ve filtresiz ifadesini amaçlar. Embirikos, bu tekniği yalnızca bir edebi yöntem olarak değil, aynı zamanda psikanalitik bir keşif aracı olarak da kullanmıştır. Nitekim Embirikos'un şiirlerindeki bilinç dışı imgeler, kolektif bir psişenin²⁰⁶ arketiplerini de yansıtır. İlk eserinde görülen otomatik yazı örnekleri, mantıksal bağlantıların, gramer kurallarının ve alışılmış sözdiziminin bilinçli ihlallerini içerir. Bu metinlerde imgelerin ani ve beklenmedik birleşimleri, bilinç dışının çalışma prensiplerini yansıtır.

Özellikle bu eserde anahtar tekniklerden biri olan *holofez* tekniği, kelimelerin ve kavramların iç içe geçerek tek bir bütün oluşturduğu, çoklu anlamlar taşıyan ve analitik düşünceden önce gelen üst-gerçekliği ifade eder. Embirikos'un yazısı tek bir kelimeyle yoğun bir durumu aktarabilir. Bu, şairin insanı bitkiler ve hayvanlar dünyasıyla yeniden birleştirme çabasını yansıtan Dionysosçu ve vizyoner bir mistisizmi temsil eder. Ancak eleştirmenler rüyayı aktardığı şiirlerinde, metinlerin içeriği derinliksiz ve yüzeysel bulmuştur.²⁰⁷ Bu sebeple otomatik yazıyı kullanırken her ne kadar bilinç dışı saf zihinsel içerik üretmiş gibi görünse de *Megas Anatolikos*

²⁰⁵ Dionysis Stergioulas, "Ο Χείμαρρος, ο καταρράκτης, η ποίηση", *Μικρά Φιλολογικά*, τεύχ. 54, Λευκωσία Φθινόπωρο 2023, s. 13-15; Andreas Embirikos, *Γρα...*, s. 13-14.

²⁰⁶ Psişe (psyche): Psikoloji ve psikanalizde zihnin ya da ruhun bütününe ifade eden kavram. Yunanca'da "ruh" veya "can" anlamına gelen bu terim, insan zihninin bilinçli ve bilinç dışı süreçlerini, düşünceleri, duyguları ve içgüdüsel dürtüleri kapsayan bütünsel yapıyı tanımlar

²⁰⁷ Nanos Valaoritis, *Ανδρέας Εμπειρίκος*, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1989, s.59

(*O Mégas Anatoликός*) adlı sonraki çalışmasında olduğu gibi, sonraki eserlerinde otomatik yazı ve rüya tekniği geliştirilmiştir ve artık bu onun bilinçli yaptığı bir bilinçsizlik olmuştur.²⁰⁸

Bunlarla birlikte şiirlerinde kadın²⁰⁹ her zaman başrolüdür. Bilinç dışı aktarımları insanların erotik duygularını en ince detayıyla uzun uzun kadın bedenleri üzerinden betimlenir. Bazen bu kadınlar antik dönemden karakterler²¹⁰ olarak karşımıza çıkar bazen de isimsizlerdir. Çoğu kez cinsler arası bir ayrım yoktur. Geleneğin ötesine kaçış eşcinsellik ile de şiirinde devam eder.²¹¹

Şiir görüşünün en temel özelliklerinden biri erotizmdir. Basit bir tematik unsur olmanın çok ötesinde, çok katmanlı bir anlam taşır. O, erotizmi aynı anda üç düzlemde işler. Bunlardan ilki insanın kendi bedeniyle ve arzularıyla barışması olan bireysel düzlemdir. İkincisi ise cinselliğin bastırılmasına dayalı ahlâki kodların yıkılması ve yeni bir toplumsal özgürlük anlayışı olarak işlenen toplumsal düzlemdir. Üçüncü ve son düzlem ise erotizmin kutsal bir ayin, bir tür ruhani kurtuluş yolu hâline gelmesi olan metafiziksel düzlemdir.

Ypsikaminos metinleri, okuyucuyu dolaylı yoldan “ilkel sahnelere” (scenes primitives) yönlendirir. Kitabın başlığı bizi içeriğine hazırlamaktadır. Embirikos eserlerinde insan vücudunun üreme organlarını imgeleştirerek kullanır ve burada erkek cinsel organını sembolize eder. Şiirinin temel özelliklerinden biri de seçtiği kelimelerin çifte anlamlı olmalarıdır. Yüzeysel bir inceleme Embirikos’un içsel

²⁰⁸ Athina Psaropoulou, *H επιφάνεια στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Ανδρέα Εμπειρίκου*, (Basılmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνος 2020, s.45-50.

²⁰⁹ Yunan Sürrealist Şairlerin şiirlerindeki kadın varlığı için Bkz: Katerina Tolika, *Λόγοι περί γυναικών στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών*, (Basılmamış Doktora Tezi), Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2006.

²¹⁰ Paraskeui-Nektaria Simantoni, *Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια» Όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της Γενιάς του '30: Σεφέρης – Ελύτης – Ρίτσος – Κάλας – Εμπειρίκος – Εγγονόπουλος*, (Basılmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ, Αθήνα 2023.

²¹¹ Nikos Sigalas, “...Όπως όλες οι γυναίκες οι όμοιες με αυτή, όπως η Αλκμήνη...»: Γυναικεία και αντρική ομοφυλοφιλία στο έργο του Εμπειρίκου”, *Σύγκριση*, τεύχ. 31, Αθήνα 2022. s. 63–73.

dünyasını tanımak için bu açıdan yeterli olmamaktadır. Metinlerin ardında sürekli bir erotik drama vardır; bireylerin cinsel birleşmesini sembolize eden mitik sahneler, voyörizm ve rüyalarla paylaşılan ortak bir tema olarak öne çıkar.²¹²

Embirikos'un dizelerinde erotizm, insanın özünü açığa çıkaran, baskılardan kurtaran bir yaratıcı güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun poetikasında cinsellik, Wilhelm Reich'in Cinsel Devrim'i ve Sigmund Freud'un teorilerinden etkilenen derin bir politik ve felsefi anlayışın ifadesidir. *Endohora*'da erotizm, bireyin özgürleşmesinden toplumsal bir dönüşüme uzanan bir yol olarak betimlenir. *Oktana*'da erotizm, kahramanca ve ruhani unsurlarla birleşerek yeni bir insanlık vizyonu ortaya koyar. *Argo* gibi eserlerinde erotizm, toplumsal baskılardan ve normlardan kurtulmanın bir yolu olarak sunulur.²¹³

Embirikos'un erotik imgelerinde özellikle dikkat çeken, cinselliğin yalnızca bireysel bir deneyim olarak değil, kolektif bir özgürleşme potansiyeli taşıyan politik bir eylem olarak betimlenmesidir. *Megas Anatolikos* adlı eserinde, cinsel tabuların yıkılması, daha geniş bir toplumsal ve politik özgürleşme projesinin parçası olarak görülür. Bu bağlamda Embirikos'un erotizmi, Reich'in teorisiyle paralel olarak, libidinal enerjinin özgürleşmesinin toplumsal dönüşüme yol açacağı inancını yansıtır.²¹⁴

Embirikos'un erotik dili, aynı zamanda dini ve toplumsal tabularla da mücadele eder. Onun şiirlerinde sıklıkla Ortodoks Hıristiyanlığın beden ve cinsellik konusundaki kısıtlayıcı tutumlarına karşı bir isyan vardır. Embirikos, erotizmi dinsel

²¹² Nanos Valaoritis, *Avδ...*, *a.g.e.*, s.55.

²¹³ Pantelis Voutouris, *Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου, η ηρωική, ερωτική και θρησκευτική όψη της ποίησης του*, (Basılmamış Doktora Tezi), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1991, s.112-117.

²¹⁴ Nikos Sigalas, *a.g.m.*, s. 63-73.

imgelerle iç içe geçirir. Şiirlerinde sık sık liturjik (ayinvari) bir dil kullanır. Erotizm, yalnızca bedensel bir deneyim değil, kutsal bir ayin gibi yüceltilir Şairin kullandığı sözcükler çoğu kez İncil’den alınmış ifadeleri hatırlatır. Bu yaklaşım, erotizmin “günah” değil, “kutsal” bir eylem olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla Embirikos’un şiiri, beden ile ruh arasındaki tarihsel ikiliği yıkar; ikisini aynı düzlemde birleştirir. *Argo* (Αργώ) eserinde dini sembollerin erotik bağlamlarda yeniden yorumlanması, kutsal ile dünyevi, ruhsal ile bedensel arasındaki geleneksel ayrımları sorgular. Bu açıdan bakıldığında, Embirikos’un erotizmi yalnızca cinsel bir özgürleşme değil, aynı zamanda daha geniş bir kültürel ve ideolojik eleştiridir.

Şiir dilinde erkek, kadın cinsel organları sembollerle ve cinsel birliktelik örtük yapılar ve metaforlarla belirtilir. Kadın cinsel organı için kullanılan semboller arasında “βρεφοδόχως”(bebek besleyici), “οι αυλοί λεβήτων” (kazan boruları), “κοσμικός πυθμένας” (kozmetik dip), “κόλποι της σιωπής” (sessizlik koyuları), “κύπελλα” (kupalar), “σταχτοθήκες” (kül tablaları) bulunur. Erkek cinsel organını simgeleyen semboller ise “ο δαυλός της χύτρας” (tencere meşalesi), “ο μίσχος” (sap), “το καλάμι” (kamış), “ο κλώνος” (dallanma), “οι λωστοί” (demir çubuklar), “τα ρόπαλα” (sopalar), “η ρουκέτα” (roket), “η ουρά” (kuyruk), “οι αστακοί” (ıstakozlar), “ο πόλος” (kutup) gibi kelimelerle ifade edilir. Cinsel ilişkiyi sembolize eden “κόμποι-χτένια” (düğümler), “κυπελοφόρος άμαξα” (kadeh taşıyan araba), “δεντροστοιχία” (ağaç sırası), “το θαυματουργό φίδι” (mucizevi yılan), “τα ελαστικά κουνήματα κυμαινόμενου όρους” (dalgalanan dağın esnek hareketleri), “το πλέξιμο των λαϊμών δύο δονοσαύρων” (iki dinozorun boyunlarının birbirine geçmesi), “το κυλινδροφόρο περιστέρι” (silindirik güvercin), gibi imgelerle bu ilkel sahne hem doğal hem de fantastik bir perspektifle sıkça metinlere işlenir. Kadınlar için kullanılan semboller gizemli, besleyici, yaratıcı ve kutsaldır. Erkekler için kullanılan semboller ise daha çok sertlik, güç, dışavurum ve aktiflik sergiler. Aynı şekilde “ilksel rahim” ve fallusun ima edilmesiyle “η φάλαινα” (Balina), Embirikos için sürekli bir cinsel birleşmeyi temsil

eder. *Oktana* adlı derlemenin tek gerçek dişi varlığı bu balınadır. Burada üstlendiği görev ise Mesihliktir.²¹⁵

Embirikos, eskiçağ tarihini ve arkaik kelimeleri sıkça kullanır, ancak bunların ahlaki-politik anlamlarını erotik-psikolojik anlamlarla dönüştürür. Örneğin, “T” (sarp kayaların tiranlığı) ifadesi, psikanalitik olarak “babasal veya anasal bir süperegönün devrilmesini” simgeler. Eski Yunan şehirlerinin tarihine ve özgürlüğün yeniden kazanılmasına yapılan örtülü göndermeler, antik temaların modern psikolojik yorumlarla nasıl iç içe geçtiğini gösterir.²¹⁶

Embirikos’un şiirlerinde yolculuk, gemiler, trenler, denizler, uçuşlar, balonlar, bisikletler gibi sürekli hareket hâlindeki imgeler baskın olarak görülür. Tren: Modernleşmenin ve ilerlemenin sembolü. Gemi ve deniz: Yolculuğun, bilinmezliğe açılmanın ve özgürlüğün metaforudur. Balon: Yükseliş, sınırsızlık ve ütopyadır. Bu imgeler yalnızca bireysel maceraları değil, kolektif kurtuluşun ve sınırsız özgürlüğün metaforlarıdır. Örneğin: *Argo*’da balon, yükselişin, özgürleşmenin ve insanın sınırlarını aşmasının sembolüdür. Bu hareket imgeleri, Embirikos’un şiirini durağan bir estetikten uzaklaştırarak sürekli bir dönüşüm ve ilerleme vizyonu yaratır.²¹⁷

Embirikos’un şiirinde karanlık ya da nihilist bir bakış açısı yoktur. Aksine, onun poetikasında iyimserlik ve geleceğe dair umut hâkimdir. Şairin dizeleri, insanlığın mutluluğa, özgürlüğe ve kurtuluşa ulaşabileceğine dair sarsılmaz bir inanç taşır. Kendi hayatında muhakkak ki zorlukları, acıları ve insanın karanlık tarafını deneyimlemiş olmasına rağmen, onun şiirsel evreni ısrarla bir varoluş kutlaması, yaşamın tüm yönlerine duyulan derin bir saygı, karşılıksız aşkın yüceltilmesi ve

²¹⁵ Nanos Valaoritis, *Avδ...*, *a.g.e.*, s.55-56; Guy (Michel) Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός-μυθολογία και ποιητική*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2001, s.114-116.

²¹⁶ Nanos Valaoritis, *Avδ...*, *a.g.e.*, s.58.

²¹⁷ Pantelis Voutouris, *a.g.t.*, s. 210-215.

cinselliğin özgürleştirici gücünün ilan edildiği bir ilahi niteliğindedir. Bu duruş, sadece edebi bir tercih değil, aynı zamanda derin bir felsefi ve etik konumlanmayı da yansıtır: Embirikos, karanlığı ışıkla, nefreti sevgiyle ve kısıtlamayı özgürlükle aşmanın mümkün olduğuna içtenlikle inanıyordu. Bu vizyon, yalnızca bireysel değil, kolektif bir kurtuluşun şiirsel ifadesidir. Erotizm, hareket imgeleri ve kahramanca mücadele, bu ütopyacı vizyonun yapı taşlarıdır.²¹⁸

Embirikos'un dilsel stratejileri, sürrealist poetikanın temel ilkelerini Yunan dilinin olanaklarıyla birleştirir: Embirikos sıklıkla neolojizmler yani yeni kelimeler yaratır, geleneksel sözdizimini kırar ve beklenmedik sözcük birleşimleri kullanır. Şiirlerinde imgelerin birbiri üzerine yığılması, gerçekliğin parçalanması ve yeniden inşası söz konusudur. Modern tekniklerle birlikte, Yunan sözlü geleneğinin ritimleri ve formülleri de şiirlerinde kendini gösterir.

Embirikos'un şiirsel pratiğinde en dikkat çekici özelliklerden biri, dilin sınırlarını zorlayan deneysel yaklaşımıdır. Şairin kullandığı dil, Yunan edebiyatındaki iki ana dil katmanını yani üst ve alt değişke olatak, *Katharevousa* ile *Dimotiki* dilini özgün biçimde birleştirir. Bu birleşim, hem yüksek bir üslubu hem de gündelik konuşma dilinin sadeliğini içerir. Yeni bir sentez oluşturarak, dil politikalarının da yoğun olduğu bir dönemde dilsel bir devrim başlatmıştır. Böylece şiir, hem bilinç dışı imgelerle dolu yoğun bir yapı hem de doğrudan ve canlı bir ifade tarzı kazanır.²¹⁹

Embirikos'un sözdizimsel deneyleri, alışılmış dilbilgisi kurallarının bilinçli ihlallerini içerir. Uzun, ritmik cümleler, beklenmedik sözcük birleşimleri ve neolojizmler (yeni sözcük yaratımları), onun şiirsel dilinin karakteristik özellikleridir. *Endohora* (Ενδοχώρα) adlı eserinde Embirikos'un dilsel yaratıcılığının ve yapısalcı

²¹⁸ Aynı eser, s. 400-405.

²¹⁹ Aynı eser, s.150-155.

yaklaşımının mükemmel bir örneği olarak “Fragma” (Φράγμα) adlı şiire bakılabilir. Metinde, “Gria” (yaşlı kadın), “Grenada” (Granada), “grenadieroi” (grenadyerler), “garyfallo” (karanfil) ve “sermagiá” (sermaye) gibi birbirine ses ve çağrışım bakımından bağlı kelimeler, Ferdinand De Saussure’ün “ana kelime” kavramı çerçevesinde “granitodi erga” (granit işler) kelimesinden türeyen bir dilsel ağ oluşturur.²²⁰

Bu dikkatle örülmüş kelime örgüsü, Embirikos’un yapısalcı prensipler ile şiirsel yaratıcılığı nasıl ustalıkla birleştirdiğini gösterir. Şiir boyunca bu kelime ağı, her zaman iki cinsiyetin arzu dinamikleri doğrultusunda ilerleyen, dilin akışkanlığı ve cinselliğin dinamizmi arasındaki paralellikleri ortaya koyan bir dönüşüm sergilemektedir. Görüldüğü gibi, şair bazen tek bir cümleyi birkaç sayfa boyunca sürdürerek, sözdiziminin sınırlarını zorlar. Bu uzun, ritmik cümleler, bilinç akışı tekniğinin Yunancadaki en etkileyici örneklerinden bazılarını oluşturur.

Embirikos’un onaylama kelimeleri neredeyse hiç tek taraflı değildir; her zaman dramatik bir şekilde zıddıyla eşlik eder. Kubistik anlatım tarzı, metinlerine çok yönlü bir bakış açısı ve yoğunluk kazandırır. Embirikos’un poetikasının temelini, karşıtlıkların dramatik sentezine dayanan diyalektik bir yapı oluşturur. Onun için onaylama (katafasi), hiçbir zaman tek yönlü değildir; her zaman karşıtıyla birlikte var olur ve şiirsel evreninde dönüşüm, tersine çevirme ve beklenmedik birleşimlerle sürekli yeniden üretilir. Bu nedenle, hiçliğin “*afonon stoma anoikton*” (sessiz açık ağız) olarak tasviri ya da antik Yunanlıların ölüm korkusunun “*oistro tis zois*” (yaşam tutkusu) haline dönüşmesi gibi örneklerde görüldüğü üzere, varlık-yokluk, yaşam-ölüm, sıcak-soğuk gibi zıt kutuplar birbirini dönüştürerek şiirsel gerçekliği besler.

²²⁰ Nanos Valaoritis, *Avð...*, *a.g.e.*, s.65.

Embeirikos, bu dinamik yapıyı yalnızca imgeler düzeyinde değil, dilin yapısında da inşa eder: *Katharevousa* ile *Dimotiki*'yi birleştirerek, “holofez” cümle yapılarıyla anlamların sınırlarını bulanıklaştırır ve kelimeleri pan-erotik bir bütünlüğe taşır. Onun şiiri, dışsal gerçekliğin basit bir temsili değil, bilinç ile bilinç dışının, iç ile dışın, ben ile ötekinin sentezinden doğan bir üst gerçekliktir. *Oktana*'da dile getirilen “ben” ile “sen”in şehvetli birleşimi ya da *Oı Athanatoi* şiirinde (Ölümsüzler- Oı άθάνατοι) kaos, kozmos ve uyumun aynı hakikatin farklı adları olarak sunulması, bu bütünleşme vizyonunun örnekleridir. Embirikos'un sevdiği “ένιαυτός” kavramı da bu anlayışı özetler: kendiyle birleşen döngüsel bir varoluş, *ouroboros ofis* gibi sürekli yenilenen bir şiirsel metin. Sonuçta Embeirikos, sürrealizmi psikanalitik düşünceyle kaynaştırarak, karşıtlıkların daimî etkileşimi üzerinden kurtuluş, erotik özgürleşme ve kozmik uyumun poetikasını kurar.²²¹

Embirikos'un dilsel yenilikleri, aynı zamanda sessel ve görsel unsurları da içerir. Şairin metinlerindeki ses tekrarları, aliterasyonlar ve asonanslar, şiirlerine müzikal bir nitelik kazandırır. *Okatana* eserinde görüldüğü gibi, bazen sözcükler anlamlarından çok, ses değerleri için seçilir. Bu fonetik deneyler, dilin yalnızca anlamsal değil, aynı zamanda duyusal ve maddi boyutlarını da vurgular. Bu bağlamda Embirikos'un şiiri, dilin sınırlarını zorlayan ve genişleten avangart bir pratiktir.

Embirikos'un mitolojik referansları, yalnızca kültürel bir alıntılama değil, aynı zamanda derin bir felsefi ve politik anlam taşır. *Argo*'nun yolculuğu, bireysel ve kolektif özgürleşme arayışının bir metaforu haline gelir. Benzer şekilde, antik Yunan tanrıları ve kahramanları, modern psikanalitik kavramlarla yeniden yorumlanır.

²²¹ Nanos Valaoritis, *Avδ... , a.g.e.,s.* 75-76.

Örneğin, *O Megas Anatolikos* eserinde Dionysos kültü, libidinal enerjinin özgürleşmesinin sembolü olarak belirir.

Embirikos'un şiir tekniklerinde en önemli noktalardan biri de metinlerarasılıktır. Embeirikos'un eserleri, post-yapısalcı düşünceyle ve Derrida'nın "dissemination" (yayılma) kavramıyla doğrudan ilişkilendirilen zengin bir metinlerarası yapıya sahiptir. Yazarın metinleri, diğer eserlerden ödünç aldığı unsurları birleştirerek yeni anlam katmanları oluşturur. Özellikle Embirikos'un *Grapta* adlı eseri, Derrida'nın "Dissemination" (Yayılma) adlı ünlü kitabında sunulan yazının ağı ve dağılımını andırır ve metinlerin zaman içindeki gelişimini gösterir. Gryparis, Embirikos ve Monty Python arasındaki bağlantılar, üçünün de başrolünün "Mantalenia" oluşu, metinlerin birbirlerinden nasıl beslenerek bir ağ oluşturduğunu vurgular. Gryparis'in *Στόν ἥσκιο τῆς καρυδιᾶς* (Ston İskio tis Karydias) adlı şiirindeki "Mantalenia" karakteri, Embirikos'un eserinde hafifçe değiştirilerek geminin pruvasındaki bir figüre dönüşür ve cücelerle seyahat eden bir gemi hikayesiyle birleşir. Bu hikaye, Monty Python'ın cücelerin zaman içinde seyahat ettiği bir filmiyle de tematik benzerlikler gösterir. Yazarın üslubu, Derrida'nın yayılma fikrini ve sabit bir anlama bağlı olmayan yazının post-yapısalcı görüşünü önceden haber verir. Embirikos'un *Argo i Plous Aerostatou* ve *Megas Anatolikos* eserleri, Jules Verne, Melville ve diğer 19. yüzyıl yazarlarından çok sayıda metinlerarası öge barındırır.²²² Flaubert, Zola, Maupassant, Huysmans, Tolstoy ve Dostoyevski gibi yazarların etkileri, *Megas Anatolikos*'un tema ve olay örgüsü seçimlerinde açıkça görülür.²²³

²²² Hristina Ntounia, "Ανδρέας Εμπειρικός- Έντοκα Άλλον Πόε: Μια συνάντηση", *Διαβάζω*, τεύχ. 352, Δεκέμβριος 1995, s. 185.

²²³ Embirikos'un şiirinde metinlerarasılık için çok fazla örnek bulunmaktadır. Konu ve tespit edilen metinlerarası ilişkilere yönelik daha kapsamlı bir çalışma için bkz.: Guy (Michel) Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός-μυθολογία και ποιητική*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2001, s.53-58, 71-75; Nanos Valaoritis, *Ανδ...., a.g.e.*, s. 9, 14, 52.

Şairin özgün poetikasında özellikle dikkat çeken bir diğer önemli özellik, antik Yunan mitolojisi, zengin Bizans kültürel geleneği ve modern Avrupa avangart sanatı arasında ustaca kurduğu yaratıcı ve çok katmanlı diyalogdur. Embirikos'un kültürel sentezi, aynı zamanda Doğu ve Batı, arkaik ve modern, yerel ve evrensel arasındaki ikili karşıtlıkları da aşmayı amaçlar. *Megas Anatolikos* adlı eserinde, “Megas Anatolikos” figürü, Doğu'nun mistik gelenekleri ile Batı'nın rasyonel düşüncesi arasında bir sentez oluşturur. Bu sentez, şairin evrensel bir insanlık vizyonunu, yerel kültürel geleneklerle birleştirme çabasını yansıtır. Bu bağlamda Embirikos'un şiiri, yalnızca Yunan kültürünün değil, evrensel insan deneyiminin ifadesidir.²²⁴

Embirikos, zengin “Yunan kültürel unsurunu” etkin ve yaratıcı bir şekilde kullanarak Fransız sürrealizminden kendi özgün ve karakteristik milli sürrealizmini başarıyla yaratmıştır.²²⁵ Onun şiirlerindeki derin ve kapsamlı ütopycı vizyon, insanlığın eninde sonunda özgürleşeceğine ve gerçek mutluluğa ulaşacağına dair güçlü ve sarsılmaz bir inancı açıkça yansıtır. Sürrealizmi yalnızca estetik bir edebi akım değil, aynı zamanda kapsamlı bir politik ve toplumsal dönüşüm projesi olarak benimseyen şair, bu bütüncül yaklaşım açısından akımın kurucusu André Breton'un vizyonuna yakın dursa da, eserlerindeki karakteristik Akdeniz kültürel motifleri ve zengin Yunan mitolojisiyle kendine has ve özgün bir sürrealizm anlayışını ve uygulamasını başarıyla geliştirmiştir.²²⁶

Sonuç olarak, Andreas Embirikos'un çok yönlü poetikası, sürrealizmin Yunancadaki ilk radikal ve sistemli uygulamasından başlayarak, erotizmi,

²²⁴ Nanos Valaoritis, “Ο Μέγας Ανατολικός”, *Διαβάζω*, τεύχ. 352, Δεκέμβριος 1995, s. 195-200.

²²⁵ Kaiti Topali, “Ελληνικός υπερρεαλισμός”, *Διαβάζω*, τεύχ. 120, Ιούνιος 1985, s. 7-22; Daha kapsamlı bilgilenme için ayrıca bkz: Eleni Rousopoulou, *Η αναζήτηση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας στους ποιητές της Γενιάς του '30. Έρευνα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου*, (Basılmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2011.

²²⁶ Evripidis Garantoudis, “Ο Μέγας Ανατολικός του Ανδρέα Εμπειρίκου: Μια αποτυχημένη λογοτεχνική απόπειρα για την ερωτική μύηση του Έλληνα αναγνώστη”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 60-61, 1991, s. 132-137.

kahramanlığı, ruhsal derinliği ve evrensel özgürlük idealini ustaca birleştiren özgün ve zengin bir şiir evreni sunmaktadır. Modern Yunan edebiyatının en büyük ve etkili şairlerinden biri ve dünya sürrealizm akımının en özgün ve yaratıcı temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Embirikos'un zengin şiirsel mirası ve çok yönlü edebi eserleri ilham verici bir düşünce ve sanat dünyası sunmaktadır. Çağdaş Yunan şiirinde büyük ve kalıcı bir etkiye sahip olan Embirikos, kendisinden sonra gelen Nikos Engonopoulos, Miltos Sahtouris ve Nanos Valaoritis gibi önemli şairleri derinden ve kalıcı biçimde etkilemiş, Yunan şiir geleneğinin modernist ve post-modernist yönelimlerle zenginleşmesine ve çeşitlenmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Şair Nanos Valaoritis, Embirikos'u sadece Yunan edebiyatının önemli bir şairi olarak değil, aynı zamanda ülkesinin sanatsal, entelektüel ve ruhsal alanında adeta "bir mucizeye eşdeğer" ve zamanın ötesinde "ölümsüz" bir figür olarak konumlandırır ve gelecek nesillere bu büyük ustanın mirasını aktarmaya çalışır.

3.2. Sürrealizmin Şiirine Yansıması

Çalışmanın önceki bölümlerinde Andreas Embirikos'un şiir poetikası bahsederek eserlerinden söz ettik. Eserlerinden örnek şiir incelemelerine geçmeden önce her külliyyatın genel özelliklerini yeniden hatırlatarak, şiir analizi açısından önem arz eden ve şairin her biri için uyguladığı poetikasını detaylandırarak devam edilecektir.

3.2.1 Ypsikaminos'tan şiirler

Ypsikaminos, Andreas Embirikos tarafından 1935 yılında yayımlanmış ve sınırlı sayıda, sadece 250 adet basılmıştır. Embirikos'un kendi ifadesiyle, kitap "*skandal yaratıcı veya akıl hastası bir kişinin eseri olarak görüldüğü için değil, gerçek bir edebi merak ve ilgi uyandırdığı için*" kısa sürede tükenmiştir. Dönemin edebiyat çevrelerinde ve eleştirmenler arasında eserin anlaşılması oldukça güç bulunmuş, parçalanmış ve bütünlükten yoksun bir yapıt olarak nitelendirilmiştir.

Ypsikaminos, toplamda 63 şiir barındırmakta olup, tamamı düz yazı formunda kaleme alınmıştır. Dikkat çekici bir biçimsel kural olarak, her şiir bir basılı sayfanın sınırlarını aşmamakta, ancak aynı zamanda üçten az sentaktik cümle içermemektedir. Bu cümleler kısa ve özlü yapılardan, 6-7 satıra kadar uzanan daha kapsamlı ve karmaşık yapılara kadar çeşitlilik gösterir ve çok sayıda yan cümleden oluşabilmektedir. Noktalama işaretleri açısından şair tarafından minimalist bir yaklaşım benimsenerek yalnızca nokta kullanılmıştır. Buna rağmen, cümlelerin bağlanması ve düzenlenmesi açısından sentaktik yapısı tutarlı kalmış ve metinsel bütünlük korunmuştur.²²⁷

Eserdeki şiirler düzyazı niteliğindedir ve eserin amacına uygu olacak şekilde geleneksel şiir formlarından uzaklaşır. Cümlelerin akışı *Endohora* eserinde görülen belirli ve tanımlanabilir bir ritimden yoksundur; literatürde *Ypsikaminos*'taki düzyazı biçimi *sonsuz* ve sınırları belirsiz olarak tanımlanırken, *Endohora*'daki ise daha yapılandırılmış, *sonu olan* bir dize yapısına sahip olarak nitelendirilmektedir.

Ypsikaminos'taki şiirlerin dili, seçkin kelimeler ve kendine özgü dilsel sentezlerle Embirikos'un ayırt edici dilsel evrenini oluşturur. Sürrealizmin öncüsü André Breton'un da teorik çalışmalarında belirttiği gibi, gerçek sürrealist dil "sentaktik parçalanmaya veya kelime dağarcığının bütünlüğünde herhangi bir bozulmaya" neden olmaz. *Ypsikaminos*'taki kelimelerin işlevselliği, Embirikos'un sonraki çalışması *Amour-Amour*'da ayrıntılı olarak açıkladığı yapıcı yazım metodolojisiyle tam bir uyum içindedir: kelimeler, cümleler, imgeler ve olaylar şiirsel metinde tamamen özgür ve eşit bir konumda yer alır, herhangi bir dışsal veya rasyonel kontrole tabi olmadan

²²⁷ Giorgos Giatromanolakis, *Avδp...*, a.g.e., s.43-44.

bir arada bulunur ve otomatik yazım yöntemiyle açığa çıkan bilinçaltının gücü ile organik bir şekilde bağlanır.

Şiirlerin akışı, şairin uyguladığı yapıbozumu tekniğinden ötürü okuyucuyu alışılmış okuma pratiklerinin ötesine taşır. Derin ve bilinçli bir okuma ihtiyacı ortaya çıkar. Şiirlerde yer verdiği bazı kelimeler, metin içinde farklı anlamlarda kullanılır bu da dikkat çekici bir şekilde daha belirgin ve parlak hale gelmesini sağlamaktadır. Adeta metinden bağımsızlaşarak kendi başlarına birer anlam odağı oluştururlar. Odysseus Elytis, bu tür belirgin ve vurgulu kelimeleri *στέαρ, εὐνή, χοάνη, βόστρυχος, θύσανος, θρυαλλίς, μαρμαρυγή, γδοῦποι, ὀρυμαγδός, κορυβαντιῶντες, ἐμβρόντητος* (stear, evni, hoani, vostihihs, thisanosi, thriallis, marmarygi, gdoupi, orymagdos, koryvantiontes, emvrontitos) gibi kelimeler olarak ifade etmiştir. Bu kelimeler genellikle “kaymayı, hazzı, ısıltıyı, tutuşmayı, parlamayı, çılgınlıkları, fırlatmayı” çağrıştıran sözcüklerdir ve sürrealist estetiğin temel ilkelerinden olan “harikulade ve beklenmedik” olanı ortaya çıkarma talebini kelime düzeyinde karşılamaktadır.²²⁸

Ypsikaminos, dönemin muhafazakâr ahlaki değerlerini ve edebi geleneklerini rahatsız edebilecek açık erotik kelimeler ve imgeler kullanmaktan çekinmez. Ancak daha derin bir analizle anlaşılabacağı üzere, bu erotik sahneler ve betimlemeler yüzeysellikten öte, eserin dilsel ve edebi yapısına derinlemesine nüfuz eder. Bu sahnelerin betimlenme biçimlerindeki incelikli imalar ve göndermeler, okuyucunun zihninde canlı bir sahne canlandırmasını sağlayan erotik duygu veya eğilimi uyandırır.

Eserde cinselliğin, erotizmin özgürleştirilmesi ve tanrılaştırılması, Embirikos’un sürrealist estetiğinin merkezinde yer alan belirgin ve baskın bir temadır. Bu tema, sadece cinselliğin fiziksel boyutuyla değil, aynı zamanda insan ruhunun özgürleşmesi ve bilinçaltı arzuların ifade edilmesi bağlamında da ele alınmaktadır.

²²⁸ Odysseas Elytis, *Αναφ...*, a.g.e.,s .37.

Υψικαμίνος şiirlerinde sıkça karşımıza çıkan psikolojik olaylar ve durumlar, dağınık görünen anlamları ustalıkla bir araya getiren ve metinlerde öne çıkararak daha belirgin ve anlaşılır hale gelen yapısal öğelerdir. Bu psikolojik olaylar, sürrealist estetiğin psikanalitik kökenlerine işaret ederken, aynı zamanda Embirikos'un psikanalist kimliğiyle de bağlantılıdır.²²⁹

Υψικαμίνος, dilin, kelimenin tam anlamıyla “eridiği”, metalin fırında erimesi gibi akışkan, zengin ve yoğun bir amalgam haline geldiği bir başlangıç eseridir; bu nedenle ne söylediğini, konusunun ne olduğunu ayırt etmek zordur.

3.2.1.1. Triandafylla sto Parathiro

*“Σκοπός της ζωής μας δεν είναι η χαμέρπεια. Υπάρχουν απειράκις ωραιότερα πράγματα και απ’ αυτήν την αγαλματώδη παρουσία του περασμένου έπους. Σκοπός της ζωής μας είναι η αγάπη. Σκοπός της ζωής μας είναι η ατελεύτητη μάζα μας. Σκοπός της ζωής μας είναι η λυσιτελής παραδοχή της ζωής μας και της καθεμιάς ευχής εν παντί τόπω εις πάσαν στιγμήν εις κάθε ένθερμον αναμόχλευσιν των υπαρχόντων. Σκοπός της ζωής μας είναι το σεσημασμένον δέρας της υπάρξεώς μας.”*²³⁰

Hayatımızın gayesi adilik değildir. Geçmiş destanın o heykelsi mevcudiyetinin bile ötesinde çok daha güzel şeyler var. Hayatımızın gayesi aşktır. Hayatımızın gayesi bitmeyen kütlemizdir. Hayatımızın gayesi, hayatımızı ve her bir dileğimizi, her yerde, her an, mevcut olanların her coşkulu yeniden doğuşunda, bütün içtenliğimizle onaylamak ve kucaklamaktır. Hayatımızın gayesi, varlığımızın kutsal postudur.

²²⁹ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρ...*, a.g.e., s.46-48.

²³⁰ Andreas Embirikos, *Υψικ...*, s. 50.

Bu şiir, *Ypsikaminos*'un anlamca en berrak metinlerinden biridir. 1935 yılı civarı kaleme alınmıştır. Andreas Embirikos'un şiirsel duyarlılığı, başlığın görsel ve duygusal canlılığını sürrealist hareketin temel hedefiyle, aşkın hem erotik hem de evrensel insanî bir yaşantı olarak sanat üzerinden ifadesiyle bağlamaktadır.

Embirikos bu şiirinde yaşamın gayesini derinlemesine sorgular ve toplumda hâkim olan, hayatı değersizleştiren yönetici azınlığın dünya görüşüne karşı kendi felsefi yaklaşımını kapsamlı bir şekilde sunmaktadır. “Bitmeyen kütlemiz” ve “varlığımızın kutsal postu” ifadeleri, insan bedeninin erotik bir varlık olarak gelişim ve potansiyel varoluşsal doğrulanış hissini telkin etmektedir.²³¹

Şiirinde karşıtlık tekniği “Hayatımızın gayesi adilik değildir” gibi bir olumsuz cümle ile “Hayatımızın gayesi aşktır” gibi olumlu yargı cümlesinin ardı sıra kullanımı ile şiiri otomatik yazı olarak sınırlandırılmış sürrealist niyetin merkezine değil, sürrealist düşüncenin kalbine yerleştirir. Gösterenler ve gösterilenler tam bir uyum içinde sürrealist vizyonu ifade eder.²³²

Şiirin ana temalarından biri olan varoluşsal anlam arayışı, şairin dönemindeki siyasi ve toplumsal koşullarla da yakından ilişkilidir. Şiirde bahsedilen “geçmiş destanın heykelsi mevcudiyeti”, büyük ihtimalle antik Yunan mitolojisindeki kahramanlık hikâyelerinden birine gönderme yapmaktadır, ancak tam olarak hangi destanı kastettiği metinde açıkça belirtilmemiştir. Eserin 1935 civarında yazılmış olduğu göz önüne alındığında, Yunanistan'ın yakın tarihinden ziyade daha eski bir

²³¹ Parmenion Mpolos, *a.g.e.*, s.42-43.

²³² Maria Nioti, “Δείγματα έλλογης αλληλουχίας από την Υψικάμνο του Ανδρέα Εμπερίκου”, *Φιλολογική* 144-145, Ιούnius-Δεκέμβριος 2018, s. 43.

tarihi olaya veya belki de genel olarak antik çağın idealize edilmiş kahramanlık anlatılarına atıfta bulunduğu düşünülebilir.²³³

Şair, savaş zaferlerini ve kahramanlıkları yücelten bu destanların bile, yaşamın gerçek amacının yüceliği ve derinliği karşısında yetersiz kaldığını güçlü bir şekilde vurgular. Embirikos'un felsefi bakış açısına göre, yaşamın asıl ve en yüce amacı aşktır. Burada bahsedilen aşk yalnızca romantik anlamda değil, varoluşsal bir bağlılık ve evrensel bir duygu olarak ele alınır. Şiirin ilerleyen kısımlarında Embirikos, kendi özgün felsefi anlayışı çerçevesinde yaşamı bütünsel bir perspektiften ele alır ve insanın değerini çarpıcı bir şekilde yüceltir.

Embirikos'a göre insan, yaşamın gerçek amacını ve anlamını her türlü yaşam belirtisinde, doğanın süreçlerinde ve gündelik varoluşun en sıradan anlarında bile aramalı ve bulmalıdır. Şiirin dikkat çekici son dizesi, yaşamın nihai anlamının aslında insanın kendi benzersiz varlığında saklı olduğunu derin bir şekilde ifade eder. Şair burada, felsefi düşüncesini daha somut ve kavranabilir bir açıklamayla pekiştirir: Yaşamın asıl amacı ve özü, her bireyin kendi benzersiz varoluşunda, kişisel deneyimlerinde ve dünyayla kurduğu ilişkide gizlidir. Embirikos bu karmaşık ve soyut düşünceyi, "varlığımızın kutsal postu" şeklindeki güçlü ve çok katmanlı bir metaforla ustaca sembolize eder. Bu metafor, insanın varoluşunun hem bireysel yolculuğunu hem de evrensel bütünle ve kurtuluş arayışıyla olan derin bağlantısını vurgulamaktadır.

Bu metaforun önemini anlayabilmek için mitolojiye başvurmak gerekmektedir. Embirikos, sıkça başvurduğu metinlerarasılık tekniği ile sürrealizmi Yunan mitolojisi ile harmanlamaya çalışmıştır. Deros (δέρος), post kelimesinin şiirde kullanımı ile

²³³ Aslı Damar Çakmak, *a.g.m.*, s.143.

mitolojik bir metafor olan Hrisomallon Deros (Χρυσόμαλλον Δέρος) Efsanesine atıfta bulunmaktadır. Altın Post olarak ifade edebileceğimiz bu efsanede Kolkhis'te saklanan bu post kutsaldır. Bu koç, tanrıların bir armağanı olarak gönderilmiş, uçabilen ve altın yünleriyle büyülü bir varlıktır. Jason ve Argonotlar, büyük bir yolculuğa çıkarak otorite, güç, bereket ve ilahi onaylanmışlığı simgeleyen Altın Post'u ele geçirmek isterler.²³⁴ Bu yolculuk, tehlikeler ve sınavlarla doludur. Embirikos “το σεσημασμένον δέρας” işaretlenmiş-kutsal, özel bir değer taşıyan post ile kendi hayatını özdeşleştirmektedir. Argonotların yolculuğu ile insanın yaşam yolculuğunu simgeler. İnsan yaşamının en yüce gayesi, varoluşun kendi içinde saklı olan bu “kutsal armağanı” bulmak ve gerçekleştirmektir.

Hayatın gayesi aynı zamanda kendimizi sürekli olarak geliştirme ve yenileme çabasıdır; bu çaba, “bitmeyen kütleimiz” olarak tanımlanan ve hem ruhsal hem de bedensel yönlerimizi kapsayan bütünsel varlığımızın özenle şekillendirilmesi sürecini ifade eder. İnsan, bu kendini geliştirme yolculuğunda sadece bilişsel veya duygusal bir varlık olarak değil, çok boyutlu ve karmaşık bir bütün olarak ele alınmalıdır.

Nihai amaç, varlığımızı oluşturan her bir parçanın uyumlu, dengeli ve kademeli bir şekilde olgunlaşması ve tamamlanmasıdır; bu da ruhsal derinleşme ve olgunlaşma süreçleri ile Freudçu perspektiften görülen hedonistik erotizmin yaratıcı bir sentezini gerektirmektedir. Tüm bunlar şairin kendine özgü gerçeküstücü estetik ve felsefi bakış açısının süzgecinden geçirilmiş biçimiyle sunulmaktadır.

Hayatın özü, aslında etrafımızı saran sıradan ve basit güzelliklerde gizlidir; işte bu sadelik ve doğallık, yaşamın anlamını “faydalı” ve ulaşılabilir kılar. Eğer tüm bu

²³⁴Dimitrios Georgantas, “Αργοναυτική εκστρατεία: Είναι μύθος;” “EL.I.N.I.S., 12.01.2022, <https://elinis.gr/αργοναυτικη-εκστρατεια-ειναι-μυθος/> (12.03.2025)

söylenenler soyut ve kavranması güç geliyorsa, belki de şiirin başlığına dikkat etmek yeterli olacaktır. Bir pencere kenarına bırakılmış birkaç güzel gül bile insanın içini sevinçle doldurabilir ve hayatın anlamına dair ipuçları sunabilir.

Şiir yalın bir anlatıma sahiptir. Düzyazı şeklinde serbest nazım ile yazılmıştır. Evrensel bir zaman kavramı mevcuttur.

3.2.1.2. Pothos

“Πρηνῆς καὶ μὲ ζάχαρη στὰ χεῖλη ξαπλώθηκε στὸ φωτεινὸ στεφάνι τῆς ἀγάπης. Ἡ κλῆσις δὲν ἤργησε νὰ εἰσακουσθῇ. Τὴν πῆραν πρῶτα δυὸ πουλιὰ ἔπειτα τὰ σύρματα τοῦ πονετικοῦ ραδιουργήματος καὶ τέλος τὴν πῆραν πέντε πετεινοὶ ποὺ μοιάζαν μὲ ἄλογα πεπαιδευμένα καὶ τὴν ἀκούμπησαν μεταξὺ τῶν σκελῶν της. Ἡ ἀνταπόκρισις τῶν ξένων συστατικῶν ἐχάθη καὶ μὲ λαχτάρα μὲ φύκια μυρωδάτα καὶ μὲ σπινθηροβόλους στεναγμούς ἦρθε ἀχαλιναγώγητη καὶ παστρικά σὰν οὐσιαστικὴ καὶ σύντονη νεφέλη. Τώρα λέγουν καὶ τοὺς δύο Μερόπη.”²³⁵

Yüzüstü ve şekerli dudaklarla aşkın parlak halesine uzandı. Çağrı çok geçmeden işitildi. Önce iki kuş aldı onu, sonra acılı bir düzenbazlığın telleri ve en sonunda eğitilmiş atlara benzeyen beş horoz aldı onu ve uyluklarına dokundular. Yabancı bileşenlerin tesiri kayboldu ve o, yosunların kokusuyla, kınılcım saçan iniltilerle, dizginlenemez, tertemiz, özlü ve yoğun bir bulut gibi geldi. Şimdi ikisine de Meropi diyorlar.

Şiir, Andreas Embirikos’un Ypsikaminos adlı eserinde yer alan ve *Arzu* anlamına gelen Pothos (Πόθος) parçasıdır. Şair, burada erotizmi bilinçdışının çağrışımlarıyla ve mitolojik göndermelerle harmanlayarak özgün bir anlatı kurar.

²³⁵ Andreas Embirikos, *Υψικ...*, s.62.

Embirikos'un edebi kişiliği düşünüldüğünde, bu şiir hem onun otomatik yazı deneyimlerini hem de dildeki tabuları kıran tavrını açık biçimde ortaya koymaktadır.

Şiirde geçen bazı sözcüksel öğeler, metnin çok katmanlı anlamını açığa çıkarır. Şiirde yer alan çağrı ve yanıt gibi iletişim ve ritüel çağrışımları olan sözcükler erotik sahnenin törensel bir akışla çerçevelendiğini sezdirir. Teller ve entrika, düzenbazlık anlamına gelen “ραδιοόργηµα” kelimesinin birlikte kullanımı bize radyo düzeneğini çağrıştırmaktadır. Modern teknik bir ara katman olarak arzusun dolaşımını araştırmaktadır ve nesne erotik bir metafora dönüştürülmektedir.

Şiirin temel izleği erotizm, birleşme ve dönüşümdür. Kadın, aşkın ışıklı halesine uzanarak erotik deneyimin başlangıcını temsil eder. Ardından kuşlar, teller ve horozlar aracılığıyla bedenle kurulan temas sürrealist bir yoğunluk kazanır. Yükselen gerilim, yosun kokuları ve kıvılcımlı iç çekişlerle doruğa ulaşır ve bu birleşme, “dizginlenemez bir bulut” imgesiyle mistik bir boşalmaya dönüşür.²³⁶ Bu erotik birleşme mitolojik bir varlık olan Eros'un aracılığıyla kutsallaştırılır ve iki varlığın “Meropi” adı altında anılması, erotik deneyimin mitik birliğe dönüşmesini simgelemektedir. “Meropi” ismi, Antik Yunan mitolojisinde bir kadın adı olmakla birlikte, “Meropiler” adı verilen mitik bir toplulukla da ilişkilidir. “Bulut” (νεφέλη) hem mitolojik bir figür olan Nephele'ye hem de erotik boşalmanın sürrealist imgesine tek varlık olma durumunu işaret etmektedir.

Şair burada erotizmi yalnızca bedensel bir haz olarak değil, mistik ve kozmik bir deneyim olarak da kurgular. Antik mitoloji ile modern teknolojinin yan yana getirilmesi, aşkın ve cinselliğin evrenselliğini vurgular. Bu yönüyle şiir, Yunan

²³⁶ Maria Nioti, *a.g.m.*, s. 44.

modernizminin tipik özelliği olan mitolojik köklerin çağdaş öğelerle kaynaşmasını yansıtmaktadır.

Embirikos'un otomatik yazımı ve arzularının bilinç dışına doğrudan, filtresiz dışı vurumu için Ypsikaminos'ta yer alan gerçeküstücü erotik şiirlerden iyi bir örnek olarak nitelendirilebilecek bu çarpıcı şiir, başlangıçtaki duygulanma durumundan belirgin bir beklentiye, ardından güçlü bir çağrıdan taşkın ve coşkulu bir ifadeye ve sonunda kişinin sınırlarının geçici olarak kaybolduğu tamamlanmış bir sonuca doğru kademeli olarak ilerlemektedir. Bedensel deneyim zengin imgelerle ifade edilir ve arzunun sadece bir haz değil, varlığı yeniden tanımlama olduğunu göstermektedir.

Şairin temel amacı, insan arzusunun mantıksal çerçevede bir açıklamasını sunmak değil, kutsallıkla atfedebileceği bir deneyimi bütün duyusal boyutlarıyla hissettirmektir.

Biçimsel açıdan şiir bir düzyazı-şiir örneğidir. Ölçü ve kafiye yerine uzun dizelerin ritmik akışı hâkimdir. Dil ve üslup açısından sürrealist anlatım ön plandadır. Embirikos'un dilinde sürrealist serbest çağrışımlar görülür. Şiirinde farklı imgeler bir arada sentezlenmektedir. Tat duyusuna hitap eden “şeker”, Hristiyanlık için dinî bir simge olan “ışıklı hale”, doğadaki güçlü varlıkları temsil eden “horozlar, atlar” ve bulutlar üzerinden somut ile ruhani arasında gidip gelen ifadeler şiirinin dilini eşsiz sentezler haline getirmektedir. Sıradan öğeler absürd ve erotik bir birleşmenin aracına dönüşmektedir.

Ahenk unsurları sözcük tekrarları ve ses oyunları ile sağlanır. Özellikle sert “p”, “t” ve “s” sesleri aliterasyon olarak ritmi güçlendirir. Erotizmin yükseliş ile hızlanan bu ritim, bulut imgesi ile yumuşar ve şiir duygusal doruğa ulaşır. Söz sanatlarından sıkça kişileştirme, benzetme ve beklenmedik sıfat tamlamaları kullanılır.

Şiirin sonunda ismin aniden duyurulması çarpıcı bir etki yaratırken, bulut benzetmesinin özlü yapısı şiiri zarif biçimde sonlandırır.

3.2.2 Endohora'dan şiirler

1944 yılında yayımlanan bu eser, 1934-1937 yılları arasında yazılmış 112 şiirden oluşmaktadır. Eserin varlığı Mart 1937 tarihinde duyurulmuş olmasına rağmen, basım ve dağıtım süreci daha sonra gerçekleşmiştir.

Ypsikaminos'ta karşımıza çıkan nispeten dağınık ve serbest düzyazı metinlerinin aksine, *Endohora*'daki şiirler çok daha özenli ve sistemli bir yapıya sahiptir. Bu şiirler, ritim açısından daha dengeli, dizeler bakımından daha ölçülü ve kıtalar açısından çok daha işlenmiş ve rafine formlarda okuyucuya sunulmuştur. Bu biçimsel düzenlilik, Embirikos'un şiir sanatındaki olgunlaşmasının ve daha disiplinli bir şiir anlayışına geçişinin açık bir göstergesidir.

Bu derleme, büyüklü küçüklü toplam 112 şiiri içerisinde barındırmaktadır ve eser kendi içinde de kronolojik olarak sıralanmış ve adlandırılmış 6 bölüme ayrılmaktadır. Bölüm başlıkları ve tarihleri şu şekildedir: *Ta Kastrá tou Anemou* (*Τα Κάστρα του Ανέμου* (1934)), *Í Tryferotita ton Maston* (*Η Τρυφερότης των Μαστών* (1934)), *Poulia tou Proythou* (*Πουλιά του Προυθού* (1935)), *Oi Spondyloi tis Politias* (*Οι Σπόνδυλοι της Πολιτείας* (1935)), *To Soma tis Proias* (*Το Σώμα της Πρωίας* (1935-1936)), *O Plokamos tis Altamiras* (*Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας* (1936-1937)). Bu özenli ve sistematik yapılandırma, Embirikos'un eserlerinde artık daha bilinçli ve karmaşık bir estetik anlayışa yöneldiğini göstermektedir. Şairin bu titiz sınıflandırma çabası, şiirlerinin içerik ve biçim açısından daha tutarlı ve bütünlüklü bir görünüm

kazanmasını sağlamıştır. Bu durum, onun sanatsal ifade araçlarını daha rafine bir şekilde kullanma arzusunun somut bir tezahürüdür.²³⁷

Ta Kastrá tou Anemou (1934) adlı ilk bölüm, her biri tek kıtadan oluşan yirmi özgün şiirden meydana gelmektedir. Bu şiirler iambik vezin tekniğiyle yazılmış olup, her dizede 7 ile 17 hece arasında değişen bir çeşitlilik göstermektedir. Her şiir-kıta, genellikle 8 ile 12 dize arasında bir yapıya sahiptir. Koleksiyonun bu bölümündeki tüm şiirler tek bir sentaktik periyot içerisinde gelişmektedir, bu da şiirlerin noktalama açısından kesintisiz ve bölünmez bir bütün olarak algılanmasını sağlar. *Ypsikaminos*'taki şiirlerden farklı olarak, buradaki şiirlerin akışı, tek ve bütünlüklü bir nefes ritmine sahiptir: her şiir nefes almakla başlar ve etkileyici, bitirici bir doruk noktasıyla nefes vermekle sona erer.²³⁸

Eserin *Í Tryferotita ton Maston* (1934) adlı ikinci bölümü toplam on sekiz şiirden oluşmaktadır. Her şiir, iki veya üç farklı kıtayı içerisinde barındırır ve her kıtada 2 ile 7 arasında değişen sayıda dize bulunur. Dizelerin hece sayısı ise 2, 3, 4, 5 veya 7 olacak şekilde bilinçli bir düzen içerisinde değişkenlik gösterir. Şiirlerdeki her kıta tek bir sentaktik dönemden oluşmakta, bu da kıtalar arasında anlam açısından herhangi bir kesinti yaşanmamasını ve kıtaların birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Poulia tou Proythou (1935) adlı üçüncü bölümünde, başlık taşımayan, oldukça kısa ve “anlık” izlenimler veren on altı özgün şiirden oluşmaktadır. Her şiir, 2, 3 veya 4 dizeden meydana gelen tek bir kıta formundadır. Bu şiirlerin tek periyotlu gelişim yapısı ve dikkat çekici kısalıkları, okuyucuda özdeyişsel veya “veciz” bir ton izlenimi uyandırmaktadır. Adeta küçük, damıtılmış bilgelik incileri gibi yoğun

²³⁷ Giorgos Giatromanolakis, *Avðp...*, a.g.e., s.78-81.

²³⁸ Nanos Balaoritis, *Avð...*, a.g.e., s.52-53.

anlamlar taşıyan bu minimalist şiirler, az sözle çok şey anlatma sanatının mükemmel örneklerini sunmaktadır.

Oi Spondyloi tis Politias (1935) adlı dördüncü ve *To Sōma tis Proías* (1935-1936) adlı beşinci bölüm biçimsel yapıları açısından sırasıyla birinci ve ikinci ünitelere paralel özellikler göstermektedir. Tüm derlemenin en uzun ve en gelişmiş şiirleri bu ara bölümlerde yer almaktadır. Özellikle *Στροφές Στροφάλων* başlıklı, beşinci bölümün son şiiri, estetik derinliği ve yapısal zenginliğiyle dikkat çekmekte ve eserin edebi açıdan en yüksek noktalarından birini temsil etmektedir.

O Plokamos tis Altamiras (1936-1937) adlı son bölümde ise her biri tek bir sentaktik periyoda sahip ve düz yazı biçiminde kaleme alınmış otuz beş metinden oluşmaktadır. Bu bölüm içerisindeki daha uzun metinler, dilsel ve atmosferik açıdan *Ypsikaminos* eserinin karakteristik özelliklerini anımsatan bir yapıya sahiptir. Bölümdeki kısa metinler, özlü sözler gibidir ve özenle ifade edilmiş düşünce ve gözlemleri içerir. Bu metinlerin her biri, yoğun anlam katmanları barındıran, damıtılmış düşünce incileri olarak değerlendirilebilir.

Endohora'da yer alan şiirlerde “*tematik döngü*” adı verilen özel bir teknik yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu teknikte, şiirin ana teması, çeşitli edebi yolculuklar ve beklenmedik gelişmelerden sonra, adeta bir daire çizerek kendine geri dönmektedir. Şiirlerin sonunda okuyucuyu etkileyen bir doruk noktası ve özdeyişsel bir sonuç kullanma tekniği, *Endohora* eserinde çok daha yaygın ve sistemli bir şekilde karşımıza çıkar. Bu tekniğin kökleri her ne kadar *Ypsikaminos*'a dayansa da, *Endohora*'da çok daha olgun ve rafine bir hale geldiği açıkça görülmektedir.

Embirikos'un şiirlerini farklı bölümlere titizlikle ayırma çabası, onun artık biçimsel açıdan tesadüfi veya dağınık olanı bilinçli olarak terk ettiğini veya reddettiğini açıkça göstermektedir. Şairin edebi materyali daha sistemli ve organize

bir şekilde ele alışı, sadece şiirlerinin biçimsel yapısıyla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda dilin çok daha mantıklı ve tutarlı bir şekilde kullanılmasını ve buna bağlı olarak tematik netliğin artmasını da sağlamaktadır. Bu durum, Embirikos'un şiir sanatında daha bilinçli ve disiplinli bir aşamaya geçtiğinin göstergesidir.

Endohora eserinin dilsel yapısında iambik vezin belirleyici ve düzenleyici bir rol üstlenmekte ve sıklıkla geleneksel on beş heceli dize formatına kadar uzanmaktadır. Bu metrik düzen, doğal ve akıcı bir sonuç doğurmaktadır: *Endohora*'nın dili bu ritmik yapının etkisiyle şekillenmekte ve eserde gözlemlenen çeşitli karma şiirsel tipler, öncelikli olarak ifadenin bu ritme tabi olmasından kaynaklanmaktadır. Bu müzikal ve ritmik özellik, şiirlerin okunuşuna akıcılık ve melodik bir zenginlik katmaktadır.²³⁹

Endohora, *Ypsikaminos*'taki nispeten karmaşık ve zaman zaman anlaşılması güç ifadelerin aksine, çok daha net, berrak ve "parlak" cümleler, "olaylar" ile elmas gibi ışıldayan, keskin ve etkileyici imgeler ön plana çıkmaktadır. Burada yer alan şiirler, edebi açıdan daha yüksek derecede damıtılmış ve rafine edilmiş bir karaktere sahip olduklarından, ifadelerindeki saflık ve berraklık da çok daha belirgin bir hal almıştır. Bu netlik, okuyucunun şiirlerin anlamına daha doğrudan ve kolay bir şekilde erişmesini sağlamaktadır.²⁴⁰

Endohora'nın genelinde, özellikle de eserin daha uzun ve gelişmiş şiirlerinde, temaların yatay bir gelişim çizgisi izlediği ve edebi materyalin sürekli olarak yeniden dolaşıma sokulduğu dikkat çekmektedir. Bu yapıda, tek tek kelimelerin önemi ve vurgusu azalırken, bütünsel imgelerin ön plana çıktığı ve şiirlerin anlam dünyasını

²³⁹ Giorgos Giatromanolakis, *Avðpéac...*, a.g.e., s. 77-78.

²⁴⁰ Gös.yer.

şekillendirdiği açıkça görülmektedir. Embirikos, artık kelimelerden ziyade imgelerle düşünen ve ifade bulan bir şair kimliğine bürünmüştür.²⁴¹

Sürrealist şairlerin merkezi ve baskın teması olan aşk burada da varlığını ortaya koyar. Daha spesifik olarak ifade etmek gerekirse, kadın ve aşk ilişkisi, eserin tematik çekirdeğini oluşturmaktadır. Şiirlerde kendini gösteren aşk duygusu veya erotik ruh hali, açıkça erotik içeriğe sahip olmayan şiirlerde bile birleştirici ve bütünleştirici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tema, eserin neredeyse tamamına yayılmış durumdadır ve Embirikos'un şiir evreninin merkezinde yer almaktadır.

Embirikos, *Endohora* eserinde geçmişe yönelik bilinçli ve derinlikli bir yolculuğa çıkmaktadır. Şair, *Ypsikaminos* eserindeki yaklaşımından çok daha net ve kararlı bir şekilde, geçmişte yaşanmış olaylarla yeniden bağlantı kurmaya, onları bulup ortaya çıkarmaya ve edebi bir dille ifade etmeye çalışmaktadır. Bu nostaljik dönüş, şairin kişisel belleğini edebi yaratımın merkezine yerleştirmesine ve geçmişin izlerini şimdiki zamanda yeniden canlandırmasına olanak tanımaktadır.²⁴²

Endohora eserinde, özellikle birinci ve beşinci ünitelerde belirgin bir şekilde görülen deniz teması ve güçlü bir Yunan atmosferi çağrıştırmaktadır. Bununla birlikte, Embirikos'un şiirsel topografyası sadece Yunanistan'ın coğrafi ve kültürel sınırlarıyla kısıtlı kalmamakta, çok daha geniş bir evrensel perspektife açılmaktadır. Şairin evrenselci dünya görüşü ve ideolojisi, koleksiyonun ilerleyen bölümlerinde giderek daha belirgin ve baskın bir hal almaktadır. Her ne kadar *Endohora*, *Amour-Amour*

²⁴¹ Giorgos Giatromanolakis, *Avðpéaç...*, a.g.e., s. 87-88.

²⁴² Nanos Valaoritis, *Avð...*, a.g.e., s.63.

eserinde olduğu gibi sübjektif ve içsel bir karaktere sahip olsa da, aynı zamanda Yunan Sürrealizmine doğru ulusal bir duyarlılık ve kimlik unsuru da taşımaktadır.

Embirikos, geleneksel Yunan edebi geleneğinin döngüsel yapısına dahil olmak yerine, iki farklı tematik ve ideolojik merkezle şekillenen eliptik bir yaratım alanı inşa etmektedir. “André Breton” ve “Theophilos Hatzimihail” başlıklı şiirler, bu ikili merkezi yapının açık birer tanımı ve ifadesi niteliğindedir: Bir yanda sürrealist hareketin öncüsü ve şair-lideri, diğer yanda ise akademik geleneklere karşı yoğun bir direniş gösteren ve doğal, içten bir sanatsal ifade tarzını benimseyen halk ressamı. Bu iki merkez arasında oluşan yaratıcı gerilim, Çağdaş Yunan sürrealizm hareketinin doğuşuna zemin hazırlamıştır.²⁴³

Endohora şiirlerinin sürrealist yapım ve ifade olanaklarını mükemmel bir şekilde sergileyen *Poulia tou Prouthou* (Πουλιά του Προύθου) (1935) bölümünün 14. şiirinden alınan

*Η θάλασσα κρυφομιλά και πλέχει
Καμιά φορά σηκώνεται και ουρλιάζει
Μα πάντοτε τα ύδατά της παραμένουν
Θάλασσα της θαλάσσης.*”²⁴⁴

dizeleri, sürrealist *poeta faber* (yaratıcı şair) kavramının içerdiği paradoksal durumu ustaca aşmakta ve şiirsel ifadenin sınırlarını genişletmektedir. Bu dizeler, doğal ve

²⁴³ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρέας...*, a.g.e., s.89.

²⁴⁴ Türkçesi: “Deniz fısıldıyor ve öüyor / Bazen yükseliyor ve çığlık atıyor / Ama suları her zaman / Denizin denizi olarak kalıyor” s.55

spontane görünen bir ifade tarzıyla, aslında son derece bilinçli ve incelikli bir şiirsel yapılandırmanın mümkün olabileceğini göstermektedir.²⁴⁵

Kısaca özetlemek gerekirse *Ypsikaminos* eseri için bahsettiğimiz maddenin akışkanlık hali, *Endohora*'da ve Embirikos'un daha sonraki çalışmalarında “amalgamın soğuduğu”, bir nebze katılaştığı ve daha belirgin bir görüntü, bir hikâyenin ayırt edilmeye başlandığı bir geçiş dönemini temsil eder. Şiirleri, Kavafis kadar dikkatli bir şekilde inşa edilmiştir, ancak tamamen farklı bir malzeme ve yönelimle. İlki tamamen otomatik yazı, şuur akışı ve rüya gibi sürrealizmin temel özelliklerini deneme ve tanıtma amacıyla hazırlanmış metinlerken, *Endohora* artık daha deneyimli bir sürrealistin elinden yazılan, kendi benliğinden de izler barındıran daha şahsi ifadeye sahip bir eserdir. Amaç içsel cinsel arzuların ve fantezilerin özgürce ifade edilebileceği yeni bir zihniyet yaratmaktır. Yazarın yolculuğunun vizyonu budur. Şair bu eserde tarihi ve mitolojik Yunan unsurlarına da yer vererek, Yunan geleneği ile sürrealizmi eşsiz bir şekilde sentezlemektedir.

3.2.2.1 O Psithiros tou Tilevoa

Sürrealizmin bir yansıması olarak bir incelenecek olan *O Psithiros tou Tilevoa* (*O Ψιθυρος Του Τηλεβόα*) şiiri, türkçeye *Borazanın Fısıltısı* olarak aktarılabilir. Andreas Embirikos'un yayımlanan ikinci derlemesi olan *Endohora* adlı şiir kitabının *Oι Spondiloi tis Politias* (1935) başlıklı dördüncü bölümünde yer almaktadır. Şiirin yazım tarihi için 1935-1936 yılları arası işaret edilebilir.²⁴⁶

Şiiri incelemeye başlamadan önce başlığın paradoksal yapısına dikkat etmek gerekir. Borazan ve fısıltı kelimeleri geleneksel bir şiirde yan yana görmesi zor iki unsurdur. “Borazanın fısıltısı” ifadesi, sürrealizmin temel özelliklerinden biri olan

²⁴⁵ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρέας...*, a.g.e., s.84.

²⁴⁶ Andreas Embirikos, *Ενδ...*, s.69.

çelişkili kavramları bir araya getirme prensibinin kusursuz bir örneğidir. Borazan yüksek ve güçlü bir ses çıkaran enstrümanken, fısıltı ise tam tersi, kısık ve özel bir iletişim biçimidir. Bu paradoksal birleşim, okuyucuyu hemen sürrealist bir deneyime hazırlar.

*Η τροχαλία πὸν μᾶς ἀνεβάξει εἶναι φιλντισένια
Τὸ φῶς παίζει μὲ τοὺς σπάγγους της
Λυσίκομος ἢ θάλασσα πλέει στὸν ἄφρο της
Τὰ πετράδια πὸν φορεῖ στὰ δάχτυλά της εἶναι πολύχρωμα*

“Bizi yukarı çıkaran makara fildişiindendir
Işık halatlarıyla oynuyor
Saçları dağınık deniz, köprüğü üzerinde yüzüyor
Parmaklarında taktığı taşlar rengarenktir”

*Καὶ στάζουν ἓνα ἓνα μέσ’ στὰ κύματα
Πὸν παίρνουν πρὸς στιγμή τὰ χρώματα τῶν πετραδιῶν πὸν πέφτουν
Στὴν τροχιά τοῦ λευκοῦ ὑπερωκεανείου
Στὴ γέφυρά του στοιβάζουν χιόνι ἀπὸ σταβέντο
’Απὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ οἱ ναῦτες συσσωρεύουνε σαπφείρους*

“Ve birer birer damlarlar dalgaların içine
Dalgalar bir anlığına düşen taşların renklerini alır
Beyaz bir okyanus gemisinin rotasında
Köprüsünde, rüzgâraltıdan kar yığarlar
Diğer tarafta denizciler safirler yığarlar”

*Κι’ ἀναρριπίζουν οἱ θερμαστὰι μὲ φτερὰ φασιανῶν τὶς φωτιὲς στὸ στόκολο
Τὸ ὑπερωκεάνειον αὐτὸ ἔχει τριάντα βάρκες
Εἶναι γιομάτες ἀπὸ πληθυσμούς μιᾶς κοραλένιας χερσονήσου
Οἱ κάτοικοι τῆς κάθε βάρκας κρατοῦν ἓνα κουπι
Καὶ παρουσιάζουν ἓνα σύνολο ἁρμονικὰ μυστηριῶδες*

“Ve kaloriferciler, sülün tüyleriyle körükler ateşi kazan dairesinde
Bu okyanus gemisinin otuz sandaleti vardır
Mercan bir yarımada'dan gelen kalabalıklarla doludur her biri
Her sandalda bir kişi bir kürek tutar
Ve gizemli bir uyum içinde bir bütün oluşturlar”

*Ὅπου υπερισχύει τὸ γυναικεῖο φύλο
Τὸ ὑπερωκεάνειον αὐτὸ ἔχει τριάντα θηριοδαστὰς
Καὶ ἓνα μικρὸ ἵππόδρομο ὅπου τρέχουν ἱππάρια μὲ ραβδώσεις
Καὶ συγκρίνουν τὶς ραβδώσεις τοὺς μὲ τὶς ραβδώσεις τῶν ζεμπρῶν
Τὸ ὑπερωκεάνειον αὐτὸ πορεύεται πέντε-ἑξὶ χρόνια*

“Kadın cinsiyetinin hakim olduğu burada
Bu okyanus gemisinde otuz hayvan terbiyecisi vardır
Ve küçük bir hipodrom, çizgili taylar koşar orada
Çizgilerini zebraların çizgileriyle karşılaştırırlar
Bu okyanus gemisi beş-altı yıldır yoldadır”

*Τὸ ὑπερωκεάνειον αὐτὸ εἶναι τὸ βῆμα ἐνὸς ξανθοῦ ποντοπόρου
Ποὺ βρίσκεται τώρα στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας του
Οἱ πόλεμοι τὸν ἔχουν ἀφήσει ἄτρωτο
Οἱ πόλεμοι τὸν ἔκαναν νὰ τοὺς μισήσῃ
Στὰ χέρια του κρατᾷ ἓνα φιαλίδιον
Γιομάτο λάδι τῆς μηχανῆς.*

“Bu okyanus gemisi, denizlere açılan sarı saçlı bir adamın adıdır
Şu anda hayatının doruğundadır
Savaşlar ona zarar verememiştir
Savaşlar, onun savaşlardan nefret etmesini sağlamıştır
Ellerinde bir şişe tutar

Motorun yağıyla dolu bir şişe.”²⁴⁷

Şiirin ilk yüzeysel okumasında söz varlığında özel isimlere, topolojik bilgilere yer verilmediği görünmektedir. Bununla birlikte eserde dikkat çeken nokta “Τὸ ὑπερωκεάνειον αὐτὸ” ifadesidir. *Yperokeanio* (Το ὑπερωκεάνειο) kelime anlamı olarak transatlantik okyanus gemisi anlamına gelir. 20. yüzyılın ilk yarısında transatlantik seyahatlerin popülerliğine ve bu dönemin modernizm sembolüne bir referanstır ve kıtaları arası bir bağlantıyı temsil eder.

Şiirin ana teması bilinçdışı ve hayal gücünün dönüştürücü gücüdür. Yan temalar arasında sürrealist dönüşüm, zıtlıkların birlikteliği, yaratıcılık süreci ve sanatın savaş gibi yıkıcı güçlere karşı direnci yer alır.

Şiir, fildişi bir makaradan başlayarak ışık, deniz ve değerli taş imgeleriyle rüyamsı bir sahne açar. Beyaz bir transatlantik, kar ve safir zıtlıklarını taşır. Bu şiir, denizdeki mücevherlerin düşüşünden doğan efsanevi bir transatlantik gemiyi, belki de *Megas Anatolikos*’un ilk vizyonunu anlatır.²⁴⁸ Gemi de beyazdır. Bir yanında kar fırtınası kar getirir, diğer yanında denizciler safir biriktirirler. Gemi içinde sülün tüyleriyle körüklenen ateş, otuz sandal ve her birinde kürek tutan kişilerden oluşan “gizemli bir uyum” görülür. Kadın unsurunun baskın olduğu bir düzen, hayvan terbiyecileri ve küçük bir hipodromda çizgili taylar ile zebraların “çizgileri” kıyaslanır. Beş altı yıl seyahat eder. Son bölümde “sarı saçlı denizci” figürü belirir; savaşlarla ilişkisiz ama onlardan nefret duyan bu figür, bu gemi, elinde çok sıradan bir şişe tutan

²⁴⁷ Andreas Embirikos, *Ενδ...*, s. 69-70.

²⁴⁸ Nanos Valaoritis, *Ανδ...*, *a.g.e.*, s.68.

sarışın bir denizcinin adıdır. Elindeki “motor yağı şişesi” ile yaratıcı gücün sıradan nesnelerdeki potansiyeline işaret eder.²⁴⁹

Embirikos, okuyucuyu büyülü bir gemiye bindirir. Bu gemi fildişiinden yapılmış bir makara ile bilinçaltının derinliklerine doğru bir yolculuğa çıkarır. Bu sıradan bir araç değil, adeta bilinçdışına açılan kapının anahtarıdır. Fildişi makaranın seçilmesi tesadüf değildir; değerli, nadir ve eskiden kutsal sayılan bu malzeme, bilinçdışının değerli hazinelerini simgeler. Işığın halatlarla oynaması ise bilinç ve bilinçdışı arasındaki geçişkenliği, sınırların bulanıklığını gösterir.

Şiirde deniz kişileştirilmiş, “saçları dağınık” ve parmaklarında renkli taşlar taşıyan bir varlık, bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Sürrealizmin doğadan ilham alarak insani özellikler atfetme eğilimi burada kendini gösterir. Embirikos’un şiirlerinde kadın ve doğa o kadar iç içedir ki, sonunda insan, kadının “doğalaştırılıp doğalaştırılmadığını” ya da doğanın “dişileştirilip dişileştirilmediğini” merak eder. Denizin köpüğü üzerinde yüzmesi, rüyamsı bir atmosfer yaratırken, taşların dalgalara düşerek denize renklerini vermesi, bilinçdışının etkileşimlerini sembolize eder.

Şiirin merkezinde yer alan beyaz okyanus gemisi, sürrealizmin kolektif bilinçdışını temsil eden güçlü bir imgedir. Geminin beyaz olması saflık ve boş bir tuval anlamına gelir. Üzerine bilinçdışının resimlerinin çizilebileceği bir yüzeydir. Geminin köprüsündeki kar ve diğer taraftaki safirler, bilinçdışındaki zıtlıkları, beyaz/mavi, soğuk/değerli karşıtlıklarını gösterir.

Kalorifercilerin sülün tüyleriyle ateşi körüklemesi, sürrealist dönüşümün mükemmel bir örneğidir. Estetik bir nesne olan sülün tüyü, ateşin yakıcı gücüyle

²⁴⁹ Nanos Valaoritis, *Avδ... , a.g.e..*, s.68-69..

birleştirilmiştir. Bu, sürrealizmin güzellik ve tehlikeyi, zarafet ve gücü birleştirme eğilimini yansıtır.

Gemideki otuz sandal ve her sandalda kürek tutan insanların “gizemli bir uyum içinde bir bütün oluşturması”, sürrealizmin kolektif bilinçdışı kavramını ve Jung’un arketip teorisini çağırıştırır. Mercan yarımadasından gelen bu kalabalıklar, farklı kültürlerin mitolojik figürlerini ve arketiplerini simgeler. Buradaki uyum, kaosun içindeki düzeni temsil eder.

Sürrealist şiirin vazgeçilmez unsurlarından biri olan kadın figürü, bu şiirde hakimiyet kurmuş bir güç olarak karşımıza çıkar. Otuz hayvan terbiyecisi ve hipodromdaki çizgili taylar, bilinçdışının vahşi ve evcilleştirilmemiş yönlerini temsil eder. Zebraların çizgileriyle karşılaştırma yapılması, doğadaki düzen ile insan yapımı düzen arasındaki ilişkiyi sorgular.

Şiirin sonunda karşımıza çıkan sarı saçlı denizci, Embirikos’un kendisinin veya sürrealist şairin alter egosudur. Şiirin 1936 civarında yazıldığı düşünüldüğünde, “beş-altı yıldır yolda olan” gemi ifadesi, şairin sürrealizm akımıyla tanışması ve onu benimsemesi sürecini temsil eder. Savaşlardan etkilenmemiş olması, sürrealizmin politik çalkantılara rağmen sanatsal bütünlüğünü koruduğunu gösterir.

Şiirin son imgesi olan motor yağıyla dolu şişe, sürrealist yaratıcılığın kaynağını sembolize eder. Bu sıradan nesne, sürrealizmin gündelik nesneleri dönüştürme gücünü gösterir. Motor yağı şişesi, şairin elinde adeta sihirli bir lambaya dönüşür ve bilinçdışının zenginliklerini ortaya çıkaran bir araç haline gelir.

Sonuç olarak, “Borazanın Fısıltısı” şiiri, bilinçli aklın mantıksal sınırlarını aşarak, bilinçdışının zengin ve karmaşık dünyasını keşfetmeye davet eden, sürrealizmin tüm temel ilkelerini kusursuzca yansıtan bir eserdir. Çelişkili imgelerin

yan yana kullanımı, gerçeküstü mekân tasvirleri, kişileştirme unsurları ve mitolojik göndermeler, şiiri sürrealizmin başarılı bir örneği haline getirir.

Şiiri 3 ana bölüme bölmek mümkündür. İlk bölüm 1-7 dizeleri arasını kapsar. Burada şiir yolcuların büyülu gemiye binmesiyle başlar ve fildişinden makarayla gerçeküstü bir dünyaya doğru yükselişe geçer. İkinci bölüm 8-18 dizeleri arasını kapsar, burada zincirleme mucizeler gerçekleşir, geminin içinde hem denizciler, ateş gibi gerçek öğeler, hem de safir yağın tayfalar, tavus tüyüyle ateş körükleyen ateşçiler gibi düşsel imgeler vardır. Gerçek ve düşün birleşimi ayrı bir mitsel dünya yaratır. Yine bu bölümde “*kadın cinsiyetinin üstün gelmesi*” ifadesiyle Embirikos’un erotizm merkezli poetikasına çağrışım yapılır. Bu şiir *Endohora* kitabının en erotik olmayan şiiri olsa da, yaşamı besleyen, üretken, doğurgan bir güç olarak kadın ögesi yine de ön plandadır. Üçüncü bölüm 19-25 dizeleri arasında yer alır. Özellikle 19-20 dizelerinde şiir doruk noktasına ulaşır. Transatlantiğin 5-6 yıllık yolculukta olduğunu ve bu geminin bir sarışın adamın adımları olduğu bilgisini verir. Savaşa girmeden savaştan nefret eden bu adam aslında Embirikos’un ta kendisi veya alter egosudur. Savaşlar, sürrealizmin geçirdiği fırtınaları ve bu fırtınaların üstesinden gelişini sembolize eder. Sembolik kapanış ise elindeki şişede bulunan motor yağı ile gerçekleşir: şiirsel makinenin, yani yaratıcı gücün büyülu iksiridir.²⁵⁰

Şiirde Sürrealist düşünce yapısı hakimdir. Sürrealizmin temel özelliklerinden bilinçdışı serbest çağrışım, rüya mantığı ve çelişik birlikteliklerin kullanımıyla harmanlanmış bir şiir vardır. Şairin amacı nesneleri beklenmedik sentezlerle dönüştürerek yeni anlam alanları açmak, anlatımını gerçeküstü öğelerle zenginleştirerek büyülu kılmaktır. Bu bilinmeye seyahat duygusal olarak hayreti, merakı, hafif bir tedirginlik ile coşku arasında gelgitler yaratır. Işıklı, rengarenk bir rüya hali mevcuttur. Rüyaya kaçış savaş ve yıkım karşısında şairin gösterdiği ruhsal

²⁵⁰ Giorgos Giatromanolakis, *Avdp...*, a.g.e., s. 97.

bir direnç ve içsel yolculuğu temsil eder. Dış dünyadaki kaosa karşı bir set çekmektedir.

Yapı bakımından şiir sürrealist bir şiir örneği olarak serbest nazımla yazılmıştır. Düzenli ölçü ve kafiye örgüsü bulunmamaktadır. Şiir kısa ama yoğun imgesel cümlelerden oluşan paragraflarla kuruludur. Rüyamsı anlatı sahne genişlemektedir.

Dili *Ypsikaminos*'taki eserlerine nazaran daha sade ve lirik bir anlatıma sahiptir. Sürrealist imgelerle zenginleştirilmiştir. Şiirde yer alan metafor ve imge zinciri: fildişi makara, beyaz gemi, kar ve safir zıtlıklarıdır. Söz sanatlarından kişileştirme sanatına başvurulmuştur. Deniz burada bir kadına benzetilir. Salık saçların dikey hareketi, dalgaların yatay akışı ile iç içedir. Bu metafor kozmik elementleri bir arada tutan erotik-yaşamsal enerjinin yüzeyini işaret eder. Denizin salık “saçları”, “yüzmesi”, “takıları” aktarılmaktadır. Yine sürrealizmin temel tekniklerinden biri olan zıtlıkların birleşimine şiirde oldukça yer verilmiştir. Yüksek ses-fısıltı, beyaz-mavi, soğuk-sıcak, vahşi-evcilleştirilmiş gibi. Şiirin sözvarlığı daha çok denizcilik, maden-taş, hayvan ve yarış imge alanları arasında ilerler.

Şiirde düzenli hece ölçüsü bulunmamaktadır. Ritim, imge yoğunlukları ve satır ayrımlarıyla sağlanır. “Bu okyanus gemisi... Bu okyanus gemisi...”, “Savaşlar... Savaşlar...” gibi yinelemelerle anafarik bir akış ve tematik vurgu sağlanır. Şiirde ahengi yakalamak için rastlanılan aliterasyonlar “p, s, m, t” sesleridir. Asonanslar ise “a” ve “i” sesleridir.

3.2.2.2 İho

*“Τα βήματά μας αντηχούν ακόμη
Μέσα στο δάσος με τον βόμβο των εντόμων
Και τις βαριές σταγόνες απ’ τ’ αδιάζι
Που στάζει στα φυλλώματα των δέντρων.
Κι ιδού που σκάζει μέσα στις σπηλιές
Η δόνησις κάθε κτυπήματος των υλοτόμων
Καθώς αραιώνουν με πελέκια τους κορμούς
Κρατώντας μες στο στόμα τους τραγούδια
Που μάθαν όταν ήτανε παιδιά
Και παίζανε κρυφτούλι μες στο δάσος.”*

Adımlarımız hala yankılanıyor
Böceklerin vızıltısıyla dolu ormanın içinde
Ve ağaçların yapraklarına damlayan
Ağır çiy damlalarıyla.
İşte mağaraların içinde patlayan
Oduncuların her bir darbesinin titreşimi
Baltalarıyla gövdeleri inceltirken
Ağızlarında şarkılar tutarak
Çocukken öğrendikleri
Ormanda saklambaç oynadıkları zamanlardan.

Andreas Embirikos’un İho (Ηχώ) adlı bu şiiri onun doğa ile insan deneyimini iç içe geçiren yaklaşımını yansıtır. Metin, doğanın sesleriyle insan varlığının bıraktığı izleri birleştirir ve bu yankılar aracılığıyla hem dış dünyanın hem de belleğin katmanlarını açar. Orman atmosferinde yankılanan sesler, aslında insan varoluşunun geçiciliğinin ve hatıraların kalıcılığının bir yansımasıdır.

Şiirin öncelikle yüzeysel okumasında sözcüksel ögeler hususunda özel ad kullanımına rastlanmaz. Eserde mekân ve durumlar evrensel bir nitelik taşır. Ancak şiirde geçtikleri halleriyle “αντηχούν” (antihoun-yankılanmak), “βόμβο” (vomva-

vızıltı), “αγιάζι” (agiazi-çiy), “δόνησις” (donisis-titreşim), “υλοτόμων” (ylotomon-oduncular) gibi anahtar sözcükler şiirin bütün anlam örgüsünü belirleyecektir. Bu sözcükler, şiirin ses merkezli yapısını ortaya çıkarır. Sözcüklerin göndermeleri doğadır: böceklerin vızıltısı, çiğın damlaması, mağaralarda yankılanan sesler, ağaçlara vurulan baltaların gürültüsü ve çocukluk oyunlarından gelen şarkılar hepsi işitsel unsur olarak şiirde bulunmaktadır. Böylece insan ile doğa arasındaki etkileşim kelimeler aracılığıyla görünür kılınır.

Şiirin ana teması, doğadaki seslerin ve yankıların insan varlığının izleriyle birleşmesidir. Ayrıca zamanın döngüsellığı, belleğin mekâna sinmesi ve geçmişle şimdi arasındaki süreklilik temaları işlenmektedir. Bu bağlamda şiir, insanın doğadaki geçiciliğini ve anıların yankısını işler. İçerik adım adım ilerler. Önce ormanda yürüyen kişilerin ayak sesleri duyulur. Bu sesler böcek uğultusuyla ve ağaçlardan damlayan çiyile birleşir. Ardından oduncuların baltalarının sesleri mağaralarda yankılanır. Son aşamada ise bu seslere çocuklukta öğrenilmiş şarkılar ve saklambaç oyunlarının hatıraları eklenir. Böylece şiir, şimdiki zaman ile geçmiş seslerin titreşimi aracılığıyla bir araya getirir. Bu seslerin oluşturduğu doku, ormanın belleğini ve insanın doğayla kurduğu ilişkinin tarihselliğini ortaya çıkarmaktadır.

Şiirdeki çocukluk anılarının yetişkin deneyimiyle iç içe geçmesi, sürrealizmin bilinçaltının özgür ifadesini ve otomatik yazım tekniğini yansıtmaktadır. Ormandaki sesler ve yankılar, bilinçaltında saklı kalmış anıların metaforik yankılanması olmaktadır. Doğa seslerinden insan seslerine, oradan çocukluk anılarına yapılan akışkan geçişler ve şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasındaki sınırların bulanıklaşması, mantıksal sınırlamalardan özgürleşmiş zihnin ve sürrealizmin doğrusal zaman anlayışını yıkma çabasının ürünü olur.

Şiirde hâkim olan duygu nostaljidir. Orman, yalnızca bir mekân değil, aynı zamanda geçmişin hatıralarını taşıyan bir bellek alanı gibi işlev görür. Doğanın sürekliliğı ile insanın geçiciliğı arasındaki karşıtlık, varoluş üzerine düşünsel bir derinlik yaratır. Embirikos, pastoral bir bakış açısıyla doğanın güzelliğini yansıtırken

aynı zamanda insan-doğa ilişkisini, seslerin yankısı üzerinden sorgular. Şiirde somut orman betimlemeleri ile düşsel-çocuksu anıların, insan seslerinin doğa sesleriyle bütünleşmesi, sürrealizmin düş ile gerçeklik arasındaki sınırları kaldırma idealini ve metamorfoz estetiğini yansıtmaktadır.

İho sürreal bir şiir olarak serbest nazım biçiminde yazılmaktadır. Ölçü ve uyak düzeni bulunmaz, dizeler uzun ve akışkandır. Bu şiirde zaman çok katmanlıdır. Bir yanda şimdiki zamanın orman deneyimi, diğer yanda geçmişin anıları bulunur. Mekân olarak ise orman, ağaçlar ve mağaralar öne çıkar.

Şiirin dili betimleyici ve işitseldir. Ses ve yankı imgeleri yoğun biçimde kullanılır. Üslup, görselden çok işitsel çağrışımlara dayanmaktadır; ormandaki uğultular, titreşimler, yankılar dizeleri sürükler. Doğadan insana, şimdiden geçmişe doğru yumuşak geçişler vardır. Simge ve imgeler olarak yankı, orman, mağaralar, ağaçlar, çocukluk oyunları ve baltalar kullanılmaktadır. Söz sanatları arasında benzetme, ses yansımaları ve karşıtlıklar bulunur.

Şiirde ahenk, uzakla değil tekrarlarla sağlanır. Şiirin ilk ve son dizelerinde “Μέσα στο δάσος” (ormanın içinde) ifadesinin farklı biçimlerde yinelenmesi, şiire ritmik bir yapı kazandırır. Serbest ölçü ile yazılan şiirde ritim daha çok doğal konuşma akışına benzemektedir.

Şiirde aliterasyon v ve s sesleridir. Asonanslar ise a, o ve i seslerinin tekrar edilmesi ile meydana getirilmektedir. “V” ve “s” seslerinin aliterasyon oluşu böcek uğultusunu ve ormanın atmosferini ses düzeyinde okuyucunun zihnine yansıtır. İşitsel betimlemeler olarak karşımıza çıkar. Şiirin temposu ise kademeli olarak artmaktadır. Önce doğanın durağan temposu, sonra oduncuların etkinliklerinin hareketliliği, en sonunda da çocukluk oyunlarının neşeli ve hafif temposu gelir.

3.2.3 Grapta'dan şiirler

Grapta eseri 1936-1946 yılları arasında derlenmiş ancak 1960 yılına kadar yayımlanmamıştır. Odysseus Elytis'in metni dışında, eleştirmenler Embirikos'un üçüncü kitabı olan *Grapta* ile neredeyse hiç ilgilenmemiştir. Kitabın alt başlığı *Prosopiki Mithologia (Προσωπική Μυθολογία)*, metinlerin mit yaratma karakterini ve bir mit-hikâye etrafında toplanmasını belirtmenin yanı sıra, şairin kendi benliğini merkeze alarak konuşma arzusunu da vurgular. *Amour-Amour*'un otobiyografik karakteri *Grapta*'nın tümünde devam eder, ancak şairin kişiliği sık sık farklı personalara bürünür.²⁵¹

Grapta, önsözde yer alan *Amour-Amour* başlıklı bölüm haricinde toplamda üç ana bölümden oluşmaktadır. Toplamda on farklı metin içeren “*Μυθιστορίες*” adlı birinci bölüm, toplam sekiz ayrı metinden oluşan *Ta Gekonota kai Ego (Τα Γεγονότα και Εγώ)* ve beş farklı metin içeren *Prosopa kai Epi (Πρόσωπα και Έπη)* adlı üçüncü bölümden oluşmaktadır. Bu yapısal düzenleme, eserin genel çerçevesini oluşturmaktadır.²⁵²

Mythistoriai (Μυθιστορίες) bölümü, Helenistik dönemin erotik ve macera dolu romanlarını, Bizans dönemi erotik şövalyelik romanlarını ve halk şiirinin dramatik özünü çağırıştırır. Aşırı erotizm, lirik-epik ton ve kahramanların romantik ruh hali bu türün temel özellikleridir.

²⁵¹ Şairin farklı personalar kullanımı Jung'ın etkisini belli etmektedir. Jung, bilinç ile bilinçdışı arasında sürekli bir etkileşim ve yer değiştirme mevcuttur ve bu ikisinin arasında belirgin bir ayrım bulunmamaktadır. Bkz. Cem Gülcan, “Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine bir Değerlendirme”, *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, S.12, C.23, 2020, ss. 569-571; Giorgos Giatromanolakis, *Avðp...*, a.g.e., s.109-110.

²⁵² Andreas Embirikos, *Γρα...*, a.g.e., s. 9, 31, 93, 143.

Ta Geonota kai Ego (Ta Γεγονότα και Εγώ) kitabın merkezini oluşturur. Burada anlatılan “olaylar”, şairin hayatındaki farklı dönemlerden gelir ancak sadece “tarihi” anlar olarak sergilenmez: yazarın merkezi kahraman veya anlatıcı olduğu mitolojik, dramatik hikayelerdir.²⁵³

Prosopa kai Epi (Πρόσωπα και Έπη) son bölüm, hikayelerin “güçlü” karakterler etrafında merkezlenmesiyle karakterize edilir ve Grapta’nın diğer metinlerine oranla iki katından fazla bir alanı kaplar. Bu dönem, Embirikos’un *Argo* ve özellikle 1945’te yazılmaya başlanan *Megas Anatolikos* gibi büyük, epik kompozisyonlara yöneldiği dönemdir. Bu bölümdeki metinlerin önemli bir özelliği de hikayelerinin sık sık mitolojik bir tema etrafında gelişmesi ve desteklenmesidir.²⁵⁴

Grapta’da monotematik, anlatısal düzyazı metnine yönelik bir eğilim zamanla artar ve şairin temel bir özelliği haline gelir. Bazı metinler, özellikle *Gipedon*, *Topos Tou Peiou* ve *Morfes Aithrias*, *Ypsikaminos* veya *Endohora*’daki ilgili şiir-beyanların devamı niteliğindedir, ancak Embirikos’un yeni düzyazı lirizminin örneklerini sunarlar. Bu metinler daha tanımlayıcı, lirik ve teorik metinlerdir. *Ypsikaminos*’ta olduğu gibi, *Grapta*’da da Embirikos’un düzyazısı on beş heceli vezin temelinde müzikal birimler oluşturur ve bazen düzyazı içinde eş sesli sonlarla, bir tür kafiye duymak mümkündür.

Grapta, şairin çok merkezli “lirik” şiirden tek temalı metne doğru ilerlemesinin ve birleşik bir dünyaya yönelik erotik nostaljisinin kanıtıdır. Embirikos’un Yunan mitolojisine yönelmesi, Yunan geleneği ve edebiyatına yönelmesinin bir devamı ve uzantısıdır. Aynı zamanda Sürrealizmin Yunanistan’da kazandığı ulusal karakteri gösterir. Mitolojik malzeme kullanımı ilk bakışta sürrealist

²⁵³ Andreas Embirikos, *Γρα...*, s.20.

²⁵⁴ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρ...*, a.g.e., s.109-112.

yazımın doğasına aykırı bir unsur olarak görünebilir, ancak bu Embirikos'un kapsamlı, birleştirici, liberal ve sentetik yazım tarzının önemli ve tamamlayıcı bir unsurudur. Bu ilginç yaklaşım, Freud'un insan ruhunun derinliklerini ve karmaşık yapısını anlamak ve analiz etmek için antik mitleri ve mitolojik figürleri sistemli bir şekilde kullanmasıyla belirgin benzerlikler gösterir, fakat Embirikos'un mitolojik malzeme kullanımı daha çok edebi ve sanatsal bir nitelik taşır ve yaratıcı ifade sürecinin organik bir parçası olarak karşımıza çıkar.²⁵⁵

Grapta'daki olaylar, duygular, düşünceler Embirikos'un *Amour-Amour*'daki buyruklarına göre tek bir metin-olayda birleşme eğilimindedir. *Grapta*'nın son metinlerinde veya *Argo*'da özgürleşmiş ve erotik olarak birleşmiş bir dünya vizyonu doğar. Bu yeni dünyanın birleştirici özü, mutlak erotizm olacak ve bu vizyonun gerçekleşme alanı ise zamanla Kudüs, Yuta, Granada gibi ulusal isimleri aşarak Oktana olacaktır.²⁵⁶

²⁵⁵ Parmenion Mpolos *Avðp...*, s.85; Giorgos Giatromanolakis, *Avðp...*, a.g.e., s. 53.

²⁵⁶ Aynı eser, s.135-138.

3.2.3.1 Afroditi

Εκείνο το βράδυ, κοιτάζα τα άστρα και τους αστερισμούς. Όμως, στο νου μου, ήτο μέρα. Μέσα στο φως της, με κοιτάζες. Εσύ, αγαπητή, ροδόχρους και απαλά ντυμένη, και κάποτε κάποτε ονειρευόσουν αυξάνοντας μέσα μου την ζωνήρή φωτοχυσία.

Κι όμως, έξω ήτανε νύκτα. Αλλά τί νύκτα; Νύκτα γιομάτη θάματα, νύκτα σπαρμένη μάγια.

Εγώ κοιτάζα τα άστρα και τους αστερισμούς, μα έβλεπα Εσένα ταυτοχρόνως. Ιδού ο Τοξότης, έλεγα, ιδού ο Αιγόκερως, ο Σείριος, ο Ωρίων. Αλλά, συγχρόνως, έβλεπα Εσένα.

Αγαπητή, ροδόχρους και απαλά ντυμένη, στεκόσουν μέσα μου, σε άπλετη φωτοχυσία, και τότε έγερνες δεξιά, και τότε αριστερά την κεφαλή σου, με τον Ωρίωνα, ή με τον Σείριο στα μαλλιά σου, με τον Τοξότη στην καρδιά σου.

Εγώ κοιτάζα τα άστρα και τους αστερισμούς. Ιδού ο Τοξότης, έλεγα, ο Αιγόκερως, ο Σείριος, ο Ωρίων, μα έβλεπα Εσένα ταυτοχρόνως.

O gece, yıldızlara ve takımyıldızlara bakıyordum. Ama zihnimde gündüzdü. Ay ışığında sen bana bakıyordun. Sen, sevgili, gül rengi ve incecik giyinmiş, ve ara sıra hayal kurar, içimdeki canlı ışık selini arttırırdın.

Ama yine de dışarıda geceydi. Ama ne gece? Mucizelerle dopdolu bir gece, büyülerle serpilmiş bir gece.

Ben yıldızlara ve takımyıldızlara bakıyordum, ama aynı anda Seni görüyordum. İşte Yay, diyordum, işte Oğlak, Sirius, Orion. Fakat aynı anda Seni görüyordum.

Sevgili, gül rengi ve incecik giyinmiş, içimde duruyordun, bol ışık seli içinde, ve kimi sağa kimi sola eğiyordun başını; saçlarında Orion ya da Sirius, yüreğinde Yay ile.

Ben yıldızlara ve takımyıldızlara bakıyordum. İşte Yay, diyordum, Oğlak, Sirius, Orion, ama aynı anda Seni görüyordum.

*Αγαπητή, ροδόχρους, και απαλά ντυμένη, καθόσουν σε
μια καρέκλα μέσα στην καρδιά μου, σε μίαν
απερίγραπτη φωτοχυσία, με την σκιά σου, τότε δεξιά
και τότε αριστερά, και έμενες ασάλευτη, απλή, γλυκιά,
ωραιότητα και καθισμένη στην καρέκλα σου με τέτοιο
τρόπο, που μου ερχόταν να σε βάλω να καθίσεις στα
γόνατά μου, με το ένα μου χέρι στα στήθη σου, και το
άλλο κάτω από το φόρεμά σου, ανάμεσα στα σκέλη
σου.*

*Και έλεγα και ξανάλεγα: Ιδού ο Τοξότης, ιδού ο
Αιγόκερως, ο Σείριος, ο Ωρίων, και έβλεπα πάντοτε,
και τους αστερισμούς και Εσένα.*

*Τούτη όμως την φορά, ήσουν ξαπλωμένη —απόλυτα
ξαπλωμένη— και τα μαλλιά σου τα ανέμιζε ο αέρας.
Το χέρι μου σε έψαυε. Τα μάτια σου μου μιλούσαν.
Και εγώ έλεγα και ξανάλεγα με πάθος: Ιδού ο
Τοξότης, ιδού ο Αιγόκερως, ο Σείριος, ο Ωρίων, μα
τώρα πλέον, έβλεπα μονάχα Εσένα.*

*Τότε συνέβη ένα μεγάλο θαύμα. Έσβησαν όλα τα
άστρα μονομιάς, και έμεινες μόνον Εσύ στον ουρανό
μαζί μου, μέσα σε μιαν ανέσπερη ημέρα, στο πλευρό
μου. Εγώ σε κοίταζα αγαλλιόν, και έλεγα και
ξανάλεγα το όνομά σου.*

Και Σν;

Gül rengi ve incecik giyinmiş sevgili, yüreğimin içinde bir sandalyeye oturmuşsun, tarifsiz bir ışık selinin ortasında; gölgen kimi sağda kimi solda; ve sen öylece duruyordun, sakince, tatlı, pek güzel ve sandalyende öyle bir oturuşla ki, seni dizlerime oturtmak geliyordu içimden; bir elim göğüslerinde, öteki elbiseni aralayıp, uyluklarının arasında.

Ve diyordum, yine diyordum: İşte Yay, işte Oğlak, Sirius, Orion; ve her zaman, hem takımyıldızları hem de Seni görüyordum.

Ama bu kez uzanmıştın —büsbütün uzanmıştın— ve saçlarını rüzgâr dalgalandırıyordu. Elim sana dokunuyordu. Gözlerin benimle konuşuyordu. Ve ben tutkuyla yine diyordum: İşte Yay, işte Oğlak, Sirius, Orion; ama artık yalnızca Seni görüyordum.

Sonra büyük bir mucize oldu. Bütün yıldızlar bir anda söndü, ve gökte yalnız Sen kaldın benimle, batmayan bir günün içinde, yanımda. Ben sevinçle sana bakıyordum ve adını yineleyip duruyordum.

Ve Sen?

Εσύ, γλυκιά και Μεγαλόχαρη, μέσα στο χέρι σου,
κρατούσες την καρδιά μου.²⁵⁷

Sen, tatlı ve lütufkar, avucunun içinde kalbimi
tutuyordun.

Sürrealist öğelerin bir sentezi olarak okuyucuya yansıyan *Afroditi (Αφροδίτη)* başlıklı bu şiir, Türkçeye Afrodit olarak aktarılmaktadır. Andreas Embirikos'un *Grapta i Prosopiki Mithologia adlı eserinde* yer almaktadır. Şiirin yazım tarihi için 1935-1936 yılları arası işaret edilebilir.²⁵⁸

Şiiri incelemeye başlamadan önce başlığın şiirin içeriğine dair tematik bir önbildiri sunduğunu söyleyebilmekteyiz. Andreas Embirikos'un şiirine verdiği "Afrodit" başlığı, eserin bütün anlam dünyasını yönlendiren güçlü bir seçim olmaktadır. Afrodit, Yunan mitolojisinde aşkın, güzelliğin ve cazibenin tanrıçası olarak bilinmektedir. Bu nedenle şiir daha en başından okura, ele alınan sevgilinin sıradan bir figür değil, tanrıçanın yeryüzündeki bir yansıması gibi sunulacağını ima etmektedir. Başlık, sevgiliyi ölümlü bir kadının ötesine taşıyarak onu mitolojik bir konuma yükseltmektedir.²⁵⁹

Şiirin içeriğinde bu bağlam açıkça görülmektedir. Sevgili, yıldızlarla ve takımyıldızlarla özdeşleşmektedir; kimi zaman saçlarında Sirius'u, kimi zaman kalbinde Yay burcunu taşımaktadır. Böylece göksel düzen ile insan bedeni birleşmektedir. Bir noktada tüm yıldızların sönmesi ve yalnızca sevgilinin kalması, Afrodit'in evrensel ışık kaynağına dönüşmesi anlamına gelmektedir. Bu durum,

²⁵⁷ Andreas Embirikos, *Γρα...*, a.g.e., s.95.

²⁵⁸ Aynı eser, s.69.

²⁵⁹ Parmenion Mpolos, a.g.e., s. 89.

sevgilinin bireysel bir varlık olmaktan çıkarak aşkın ve güzelliğin kozmik timsali hâline geldiğini göstermektedir.

Aynı zamanda başlık, şiirin sürrealist yaklaşımını da yansıtmaktadır. Embirikos, kişisel bir duyguyu mitolojik bir figür üzerinden evrenselleştirmektedir. Afrodite adı, yalnızca bir tanrıçayı değil; deniz köpüğünü, ışığı, erotizmi ve gökyüzünü çağrıştırmaktadır. Şair, bu çağrışımları kullanarak sevgiliyi hem bedensel arzusunun nesnesi hem de kozmik düzenin bir parçası olarak betimlemektedir.

Şiirindeki ana tema, sevgilinin hem bedensel bir varlık hem de kozmik bir güç olarak yüceltilmesidir. Şair, yıldızlarla sevgiliyi özdeşleştirmektedir, erotizmle ruhsal ışığı birleştirmektedir ve sonunda bütün evreni sevgilinin varlığında eriterek aşkı evrensel bir deneyim hâline getirmektedir.

Şair, gece gökyüzünü seyrederken yıldızlar ve takımyıldızlarla sevgilinin yüzünü, bedenini ve varlığını üst üste getirmektedir. Şair dışarıda yıldızları görmektedir, ama zihninde gündüzü yaşamaktadır. Batmayan güneş imgesi önem arz etmektedir. Bu dış gerçeklik ve içsel hayal durumu şiirin temel çatısını kurmaktadır. Orion, Sirius, Yay ve Oğlak gibi göksel figürler sevgilinin saçlarında, kalbinde ve bedeninde yeniden beliren imgeler hâline gelmektedir. Bu durum sevgilinin yalnızca kişisel bir aşk nesnesi olmadığını, aynı zamanda evrenin düzeniyle bütünleşmiş bir varlık olduğunu göstermektedir.

Şiirde kadın ve aşk boyutu da önemli bir yer tutmaktadır. Sevgilinin göksel güzelliği, arzusunun somutluğu ile birleşmektedir. Şair, sevgiliyi önce gökyüzünün ışıklarıyla donatmaktadır, ardından onu kendi kalbinin içindeki bir sandalyeye oturtmaktadır ve bedensel yakınlık arzusunu dile getirmektedir. Böylece aşk, hem ruhsal bir yüceliş hem de bedensel bir tutkuyla ifade edilmektedir.

Son bölümde yıldızların sönmesi ve yalnızca sevgilinin kalması, temanın doruk noktasıdır. Burada sevgili, evrendeki bütün ışıkların yerini alan, kozmik bir merkez hâline gelmektedir. Şiir, kişisel bir aşk deneyimini evrensel bir düzeye çıkarmaktadır ve sevgiliyi Afrodit'in modern bir tezahürü olarak sunmaktadır. İlahi bir güce sağlanan teslimiyet gibidir...

Şiirde yer alan yıldız ve takımyıldız isimleri Yay (Τοξότης), Oğlak (Αιγόμερως), Sirius (Σείριος), Orion (Ορίων), Afrodit'in Embirikos'ta sık karşımıza çıkan çifte anlamlılığı doğurmaktadır. Afrodit bir tanrıçadır ama aynı zamanda etrafı yıldızlarla bezenmiş bir gezegendir. Kozmik dünyanın merkezine sevgilisini, Afrodit'i koymaktadır. Her şey onun etrafında dönmektedir. Sevgili ruhu karanlıktan kurtaranı ışık getiren bir güçtür. Gece ve gündüz gibi zıtlıkların bir arada kullanımı aşkın dünyayı değiştiren kuvvetini açığa çıkarmaktadır.

Şiir, gerçeküstücü bir rüya atmosferinde ilerlemektedir. Gece ile gündüz aynı anda yaşanmaktadır, sevgili hem şairin içinde oturmaktadır hem gökyüzünde parıldamaktadır. Bu mantıkdışı birleşimler sürrealist tekniğin tipik örnekleridir. Empirikos duyusal dünyadan başlayarak görünürü yapıbozuma uğrattı iç ve dış dünyayı birleştirerek gerçek-dışılaştırmayı amaçlar, bu süreçte bilinçdışı temsil edilip bilinçli olanla uzlaşarak "gerçeküstü"nü doğururken, gerçeklik ve haz ilkeleri birleşerek yeni bir gerçeklik yaratılır; sürrealist epifani romantik olanından farklı olarak metafizik yerine gerçeküstü bütünlüğü ortaya koyar, sürrealizmde özne-nesne, madde-ruh ve temsil-algı özdeşleşirken kadın yeni görme biçimine öncülük eder, şiir temsil edilemeyi netleştirir ve şair aracı rolü üstlenir²⁶⁰

²⁶⁰ Athina Psaropoulou, *Η επιφ...*, a.g.e., s.75.

Embirikos, *Ιδού ο Τοξότης, έλεγα, ιδού ο Αιγόκερως, ο Σείριος, ο Ωρίων* ile yaptığı tekrarlarla şiire ritim kazandırmaktadır. Burada “astrolojik formüller” gibi tekrarlanan takımyıldız isimleri hem şairin kozmik saplantısını hem de büyülü atmosferi pekiştirmektedir. Ayrıca gece/gündüz, iç/dış, göksel/bedensel karşıtlıkları aynı potada eritilmektedir.

Şiirde yer alan sürrealist imgeler özenle seçilmiş metaforlardır. Bunlara en tipik örneklerden biri de sevgilinin saçlarına takılmış Orion ve kalbindeki Yay’dır. Sevgilinin bedeniyle gökyüzü birleşmektedir. Kadının saçları yıldızlarla donanmaktadır, kalbi Yay ile özdeşleşmektedir. Burada yay aşkı temsil etmektedir. Kalbe fırlatılan bir oktur. Yani sevgili sıradan bir beden olmaktan çıkmaktadır, evrenin cisimleşmiş hali hâline gelmektedir. Mit ile erotizm iç içe geçmektedir.

Şiir serbest nazım türünde düzyazı formunda bir şiir olarak karşımıza çıkmaktadır. Dili süslü metaforlarla birlikte yüksek anlatımsal lirizm ortaya koymaktadır. Şiirde ahenk yinelemelerle gerçekleşmektedir. Asonanslar ve aliterasyonlar da yinelemelerden türemektedir. Şiirde anlatım gözlemde ve yükselen hızlanma ile seyretmektedir. Bir anda dorukta yavaşlamaktadır ve Sevgilinin ellerinde anlatı duraksamaktadır.

3.2.4. Oktana’dan şiirler

Oktana, Andreas Embirikos’un sanatsal olgunluğunu yansıtan, toplam 31 düzyazı metinden oluşan önemli bir eserdir. Bu metinlerden ikisi, Embirikos’un çalışma sürecini göstermesi bakımından dikkat çekici biçimde şairin genellikle mükemmeliyetçi yaklaşımına rağmen ilk ve ikinci taslak halinde sunulmuştur. Eserin yayın süreci uzun bir zamanı kapsar. İlk 18 metin 1963-1976 yılları arasında çeşitli dergi ve antolojilerde okuyucuyla buluşmuş, kalan 13 metin ise ancak 1980 yılında ilk kez kitaplaştırılarak edebiyat dünyasına kazandırılmıştır. Şiirlerin yazılma süreci

1942'den 1965'e kadar uzanan geniş bir dönemi kapsamakla birlikte, eserin büyük çoğunluğu 1960-1965 yılları arasındaki yoğun çalışma döneminde tamamlanmıştır.²⁶¹

Oktana'da, geleneksel Yunan şiirinden gelen on beş heceli vezin yapısı (iambik hece) ustaca kullanılmış olup, neredeyse eserdeki tüm metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu vezin düzeni, düzyazı formu içinde bir dizi müzikal ifade yaratarak, metinlerin akışkanlığını artırır ve düzyazı dokusunun içine adeta kristal berraklığında müzikal unsurlar yerleştirir. Bu teknik, okuyucuya hem düzyazının anlatısal zenginliğini hem de şiirin ritmik güzelliğini aynı anda sunmaktadır. Oktana'da kafiye veya eş seslilik kullanımı önceki eserlerine göre belirgin şekilde artmıştır ve Embirikos'un bu tekniği rastgele değil, bilinçli ve hatta zaman zaman kışkırtıcı bir tavırla uyguladığı açıkça hissedilmektedir. Kafiye özellikle metinlerin sonlarında daha yoğun olarak karşımıza çıkar ve bu durum, Embirikos'un şiirlerini sadece felsefi veya özdeyişsel bir ifadeyle bitirmekle kalmayıp, aynı zamanda lirik bir taç, güçlü bir ünlem veya okuyucuyu harekete geçiren bir teşvik ile sonlandırma eğiliminin açık bir göstergesidir. Bu biçimsel tercih, şairin bilinçli bir estetik ve retorik stratejisinin parçasıdır.²⁶²

Oktana metnlerinin büyük çoğunluğu, diğer eserlerine kıyasla daha fazla tanımlayıcı, "lirik" ve teorik bir nitelik taşımaktadır. Bu metinler, *Grapta*'da olduğu gibi anlatımına daha az yer vererek şairin felsefi, ideolojik ve estetik görüşlerini dolaylı yollardan ima eden metinler değil, tam aksine doğrudan ve açık bir dille ifade etme tercihini yansıtmaktadır. Bu durum, Embirikos'un sanatsal yolculuğunun son döneminde, fikirlerini daha berrak ve net bir şekilde iletme arzusunun güçlendiğini göstermektedir.

²⁶¹ Saunier, Guy (Michel), *Ανδρέας Εμπειρίκος-Μυθολογία και ποιητική*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2001, s. 36-37.

²⁶² Giorgos Giatromanolakis, *Ανδ...*, *a.g.e.*, s.145-146.; Guy (Michel) Saunier, *a.g.e.*, s.37-40.

Oktana, Embirikos'un yıllar içinde geliştirdiği evrensel ve ideolojik sistemin nihai ve en olgun ifadesi, adeta düşünsel piramidinin doruk noktasıdır. *Grapta*'da filizlenen ve kısmen geliştirilen tüm temalar, *Oktana*'da daha kapsamlı, daha derinlikli ve daha eksiksiz bir gelişim gösterir.²⁶³

Eser, şairin özgürlük, aşk ve insan potansiyelinin sınırsızlığı hakkındaki düşüncelerinin en rafine ve en sistematik ifadesi olarak karşımıza çıkar. *Oktana*, başlangıçta sadece estetik ve felsefi bir çalışma olarak görülse de, derinlemesine incelendiğinde Embirikos'un temel felsefesi, şiirsel ifadesi ve nostaljik özlemi olan özgürlük kavramını merkeze alan, nihayetinde güçlü bir politik kitap niteliği kazanır. Eser, dar anlamda bir siyasi manifesto olmaktan ziyade, geniş ve kapsayıcı anlamda insanın özgürleşmesine dair bütüncül bir politik sistemin el kitabı olarak okunabilir. Embirikos burada sadece estetik bir devrim değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel özgürlüğün tüm boyutlarını kucaklayan kapsamlı bir dönüşüm vizyonu sunar.

Oktana adı, Embirikos'un ölümünden kısa bir süre önce D. Kalokyris'e verdiği bir radyo röportajında (7.6.1982) açıkladığı üzere etimolojik ve sembolik açıdan incelendiğinde, uluslararası Siyonist örgüt "*Hagana*" ile ilişkilidir. Bu örgüt, ulusal sınırları aşan, ulus-üstü bir devlet kurma idealini benimsemişti. Bu bağlamda, 1965 yılında kaleme alınan *Oktana* şehri şiiri, Embirikos'un tüm düşünsel yolculuğunun, sanatsal arayışının ve felsefi sisteminin ulaştığı nihai nokta, adeta onun yüce bildirimi ve en temel inancının kristalleşmiş halidir. Bu şiir, şairin evrensel bir aşk ve özgürlük ütopyasının somutlaşmış ifadesidir. *Oktana*'nın belki de en ayırt edici ve temel özelliği, tüm felsefi ve dini bildirilerde olduğu gibi, var olan dünya ile olması gereken dünya arasında keskin bir ayrım çizgisi çekmesidir: bir tarafta inananların, kutsanmışların ve sistemin baskısı altında zulüm görenlerin dünyası, diğer tarafta ise "dışarıdan" gelen rakiplerin, muhaliflerin ve mevcut sistemi savunanların dünyası.²⁶⁴

²⁶³ Aynı eser, s. 48-51.

²⁶⁴ Giorgos Giatromanolakis, *Avd...*, a.g.e., s. 143,145.

Embirikos'un eserlerinin tamamı incelendiğinde, “teolojik” bir perspektiften bu denli açık, kesin ve mutlak ifadelerle konuştuğu başka hiçbir çalışması yoktur. Bu eskatolojik, sürrealist vizyon, gündelik yaşamda deneyimlenen bedensel aşk ve erotizm ile ruhların evrensel boyutta yaşadığı kozmik, ebedi ve sınırsız aşk arasında bir köprü kurarak, görünürdeki tüm zıtlıkların nihai bir uzlaşmaya ve uyuma kavuşmasını öngörür.²⁶⁵

Eserde tekrar tekrar karşımıza çıkan ve eserin dokusunu oluşturan temel temalar arasında aşk ve ölüm ve insanın içindeki yeni ve daha adil bir dünyaya yönelik doğal, içgüdüsel nostaljisi yer alır. Embirikos, paradoksal görünse de aşk ve ölümün özünde aynı kurtuluşa, aynı dönüşüme ve benzer sınırsız hazlara yol açtığını savunur. Bu bağlamda, hayat veren tohum ile ölüm anında dökülen kan arasında kurduğu sembolik paralellik, onun düşünce sistemini anlamak açısından oldukça karakteristik ve aydınlatıcıdır.²⁶⁶

3.2.4.1. O Effratis

*“Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ πλήρης μοναξιά εἶναι βαρεῖα καὶ ὅτι ἡ ἔρημος εἶναι αὐχμηρὰ καὶ ταλανίζει. Ἀλλά, ἀλλά, οὐ μὴν ἀλλὰ (ὅπως τοῦ Ἰσλάμ τὸ Ἴλ 'Ἀλλά, τῶν χριστιανῶν τὸ Ἔχει ὁ Θεὸς καὶ τῶν ἀθέων αἱ ὑψηλαὶ αἱ σκέψεις) κανεῖς ἰδρώς, καμία δίψα, δὲν ἐξαντλοῦν τὸν μυστικὸν Εὐφράτην, ποὺ καὶ ἐν τῇ ἐρήμῳ ἀκόμη, καὶ ἐντὸς καὶ πέραν τῆς σιγῆς, ἐντὸς καὶ πέραν πάσης μοναξιάς καὶ πάσης μεμψιμοιρίας, ποτίζει τὰ πάντα, πάντοτε, χωρὶς νὰ φαίνεται ἡ πηγὴ του, ὅπως τὸ μέγα φῶς, τὸ ἄκτιστον, φωτίζει τὰ πάντα εἰς τὸν αἰῶνα, χωρὶς νὰ φαίνεται ἡ ἐστία, τὰ πάντα, τὰ πάντα, ἀκόμη καὶ τὰ πιὸ μικρά, ὅσον καὶ τὸ ἐκστατικόν, τὸ ἀνέσπερον, τὸ μέγα παφλάζον Σύμπαν.”*²⁶⁷

²⁶⁵ Guy (Michel) Saunier, *a.g.e.*, s.50-52.

²⁶⁶ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδ...*, *a.g.e.*, s. 174-179.

²⁶⁷ Andreas Embirikos, *Οκτάνα*, Ἴκαρος Εκδοτική Εταιρία, 1987, s. 8.

Yapayalnızlığın ağır ve çölün kurak ve acı vericiği olduğu doğrudur. Ama, ama, yine de (tıpkı İslam'ın “El Allah'ı”, Hristiyanların “Tanrı bilir” sözü ve ateistlerin “yüce düşünceleri” olduğu gibi) hiçbir ter, hiçbir susuzluk, o gizemli Fırat'ı tüketemez. Çünkü o, çölün ortasında bile, sessizliğin içinde ve ötesinde, yalnızlığın, yakınmanın içinde ve ötesinde, her zaman, her şeyi sular, kaynağı görünmese de. Tıpkı yaratılmamış büyük ışığın her şeyi çağlar boyu ocağı görünmeden aydınlatması gibi. Her şeyi, her şeyi en küçüğünü bile, en coşkulu, en sönmeyeni, o büyük dalgalanan Evren'i bile.

Embirikos'un 1980 yılında yayımlanan Oktana adlı külliyyatındaki 31 şiirden ikincisi olan *Fırat (o Ευφράτης)*, asırlardır Anadolu topraklarını bereketlendirmektedir ve şairin poetik anlayışının eşsiz bir sentezini oluşturmaktadır. Önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi, Embirikos'un şiir dünyası akışkan olmaktadır ve su motifi şiirlerindeki en güçlü yaratıcı metaforlardan birini teşkil etmektedir. Fırat Nehri de bu bağlamda şiir örüntüsünün merkezinde yaratıcı bir sembol olarak yer almaktadır.

Bu şiir, yalnızlığın ve çölün zorluklarına rağmen varlığını sürdüren, görünmez ve tükenmez bir içsel veya mistik bereket kaynağını yüceltmektedir. Fırat Nehri simgesiyle ifade edilen bu kaynak, en küçükten en büyüğe her şeyi, hatta kozmosun kendisini bile, besleyen evrensel bir yaşam gücünü temsil etmektedir. Şiir, görünürdeki olumsuzlukların ötesine geçerek her şeyi aydınlatan kadim, ilahi bir ışığa ve sonsuz bir varoluşsal coşkuya odaklanmaktadır. Embirikos'un eserlerinin karakteristik özellikleri, kötülüğün yokluğu, iyimserlik ve yaşamın tüm tezahürlerine atfedilen kutsallık, bu şiirde belirgin biçimde kendini göstermektedir.²⁶⁸

Şiir, belirli bir kafiye ya da katı bir ölçü şeması olmayan serbest nazım şeklinde yazılmaktadır. Metin, uzun ve birbiriyle bağlantılı cümlelerle kesintisiz bir

²⁶⁸ Eleni Rousopoulou, *a.g.e.*, s.475.

düşünce akışı sunmaktadır. Bu özellik, Embirikos'un farklı unsurları birleştirerek çok katmanlı ve akışkan anlamlar yarattığı holofez tekniğiyle uyumlu olmaktadır.

Şiiri üç bölümde incelemek mümkün olmaktadır. Birinci bölüm, “Εἶναι ἀληθὲς ὅτι... ταλανίξει.” olarak adlandırabileceğimiz ilk cümledir. Şiir, yalnızlık ve kuraklığın yarattığı olumsuz bir tablo çizerek başlamaktadır. Bu, insanın karşılaştığı zorlukların ve dünyevi sıkıntıların kabulü olmaktadır. Ancak bu başlangıç, hemen ardından gelen güçlü bir karşıtlıkla dengelenmektedir. Bu da Embirikos'un poetikasının önemli bir özelliğinin şiirdeki yansıması olmaktadır.

İkinci bölüm olarak “Ἀλλά, ἀλλά,... φαίνεται ἡ πηγή του...” kısmını ele alabilmekteyiz. Bu ara bölüm, Fırat'ın sembolize ettiği gücün, herhangi bir din veya inanç sisteminin ötesinde evrensel ve temel bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır. Burada Embirikos'un fanatizmden ve dogmatizmden uzak, liberal ruhuyla ve birleştirici, sentetik yazım tarzıyla tüm farklılıkları aşan bir vizyon sunduğu görülmektedir.

Şiirin temel imgesi olan mistik Fırat, görünmez, tükenmez ve yaşam veren bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. “Çöl” imgesi, Fırat'ın besleyici gücünü vurgulamak için kullanılmaktadır. Mistik Fırat, Embirikos'un poetikadaki sürekli hareket, yükselme, gelgit ve dönüşüm sembolleriyle örtüşen, durmaksızın akan ve yenileyen bir enerjiyi temsil etmektedir. Onun şiirleri sessizliğin içinde ve ötesinde, her türlü yalnızlığın, zorluğun ve yakınmanın ötesinde umutla dolu olmaktadır.²⁶⁹

Şiirin son bölümü olarak tanımlayabileceğimiz “...ὅπως τὸ...Σύμπαν.” kısmında Fırat'ın mistik işlevi, “yaratılmamış büyük ışık” imgesiyle daha da güçlenmektedir. Bu imge, ilahi, ebedi ve kaynağı bilinmeyen bir gücü işaret etmektedir. Embirikos'un kozmik vizyonu ile uyumlu olarak, bu ışık hem “en küçük” (mikrokozmos) hem de “büyük, dalgalanan Evren” (makrokozmos) üzerinde etkili

²⁶⁹ Giorgos Giatromanolakis, *Ανδρ...*, a.g.e., s.178.

olmaktadır. Embirikos için en küçük ve görünüşte önemsiz şeyler bile tam bir anlama ve ölçülemez bir değere sahip olmaktadır.

Şiirin genelinde hâkim olan coşkulu ton ve “büyük, dalgalanan evren” imgesi, patlayıcı, çarpıcı ve hedonistik, aynı zamanda yıkıcı, yaratıcı ve acı verici, her koşulda kendinden geçirici olan Dionysosçu coşkuyu yansıtmaktadır. Bu coşku, cinsel hazzı, sanrısız ideolojiyi ve yaşamın tüm tezahürlerine duyulan derin ilgiyi de içinde barındırmaktadır.²⁷⁰

Bu şiirde metinlerarası ilişki, Oktana’daki diğer şiirlerde olduğu gibi mistik, mucizevi bir unsura, açıkça teolojik bir biçime bürünmektedir. Şiirdeki İslam, Hristiyanlık ve ateistlere yapılan göndermeler, Fırat’ın bulunduğu coğrafyadaki tüm uygarlıklara atıfta bulunmaktadır ve bu göndermeler doğa imgeleriyle birleşerek kozmik bir vizyon yaratmaktadır.

Bu dönüşüm, genişletilmiş bir gerçeküstü gerçeklik arayışının Embirikos’u Evanjelik metinlere ve dini mistisizmin kaynaklarına yönlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Oktana’daki şiirlerin çoğu, Kutsal Yazılar ve “sanrısız” Yuhanna Vahyi ile tematik ve üslupsal bağlantılar kurmaktadır. Yaradılış ve Yuhanna’nın Vahyi’ndeki Fırat, evreni bir arada tutan kozmik aşkın özünü simgelemektedir.

Ortodoks mistisizminin bir parçası olan yaratılmamış kutsal ışığın metafor olarak kullanımı, şairi yalnızlıktan umuda taşıyan bir araç olmaktadır. Mistik Fırat, Embirikos için erotik coşkunun sonsuz akışını temsil eden nehir imgeleriyle ilişkilendirilmektedir. Bu aynı zamanda evreni birleştiren ve sürekli hareket halinde olan erotik enerjinin, libidonun ve dinamizmin kilit sembolü olmaktadır. Embirikos

²⁷⁰ Pantelis Voutouris, *a.g.e.*, s.117.

için erotik tutku mutlak özgürlüğe sahip olmaktadır ve şiirsel hayal gücü sayesinde sıradan olan, olağanüstü ve şaşırtıcı ilahi bir hale dönüşmektedir.²⁷¹

Şiir, mistik metaforlarla zenginleştirilmiş Katharevousa ve Dimotikinin birlikte kullanıldığı bir söz varlığına sahip olmaktadır. Uzun cümlelerden oluşmaktadır. Şiirdeki ahenk, evrensel bütünlüğü pekiştiren tekrarlarla sağlanmaktadır. “M” ve “p” sessizleri şiirde aliterasyon olarak nehrin akışını, suyun şırıltısını işitsel olarak betimlemektedir. Asonans olarak ise “i”, “e” ve “a” sesleri karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca dalgalanan evren için Yunancada kullandığı “paflazon” kelimesi şakırdayan, gürültü yaratan, dalgalanan anlamlarına gelmektedir ve işitsel bir tablo oluşturmaktadır.

²⁷¹ Aynı Eser, s. 159.

3.2.5. Andreas Embirikos'un 1 Ocak 1942 başlıklı şiiri

1 Ιανουαρίου 1942

Ἐν ὄψει ὅλων τῶν καιρῶν
Ἐν ὄψει ὅλων τῶν ἐκτάσεων
Μιά πρώτη μέρα προχωρεῖ
Πάμπολλες ἄλλες τήν ἀκολουθοῦν
Ἀπό τ' ἀνάκτορα τῶν παγετώνων
Μέχρι τῶν παλατιῶν τῆς μεσημβρίας
Ὅπου μια κόρη με ωραίους μαστούς
Λικνίζεται μέσ' στ' ὄνομά της Πρώτη Μέρα

Κι ἀλλάζει πέπλους σύμφωνα με τους καιρούς
Λαμβάνουσα τήν σημασία της αναντιρρήτως

Από τούς κύκλους τοῦ Ζωδιακοῦ
Ποῦ πάντοτε τήν ονομάζουν Πρώτη
Πρώτη Καλή καί Κορυφαία
Ἐνῶ πολλοί τήν λέν Αγκενταμπία

Η Μόνιμον Αστρο στη Μέση τῆς Ἀνατολῆς

1 Ocak 1942

Bütün zamanların önünde,
Bütün genişliklerin önünde,
Bir ilk gün ilerler,
Sayısız başkaları onu izler.
Buzulların saraylarından
Güneyin saraylarına dek,
Orada güzel göğüslü bir kız
Adının içinde sallanır: “İlk Gün”.

Mevsimlere göre örtüler değiştirir
ve tartışılmaz bir önem kazanır

Zodyak'ın döngülerinden,
Hep ona “İlk” diyenlerden.
İlk, En Güzel, Zirvedeki.
Ve birçokları ona “Angendabya²⁷²” der.

Doğu'nun Orta'sında sabit bir yıldız

1 Ocak 1942 tarihini başlık olarak taşıyan bu şiir, Andreas Embirikos'un hayattayken dize dize kendi incelemesini yaptığı bir eser olmuştur. Kayıp arşivde bulunan bu analiz, Giatromanolakis tarafından *Ī Viosis ton Stixon (Dizelerin Yaşantısı)* başlığıyla *Politis* gazetesinde yayımlanmıştır. Embirikos her dize için kendi yorumunu

²⁷² Angendabya Libya'da bulunan Ecdebiye şehridir. Şiirde teşhis sanatı ile kişileştirilme yapıldığı için çeviride Latin alfabesiyle okunuşu ile verilmiştir.

eklemiştir. Önce şiirin temel incelemesi içerik ve biçim açısından yapıp ardından Embirikos'un açıklamalarına yer verilecektir.²⁷³

Başlık, şiirin içeriğine ayna tutmuştur. 1 Ocak 1942 tarihi sadece şiirin yazılış zamanını göstermemiş, aynı zamanda bizi İkinci Dünya Savaşı'nın ortamına da taşımıştır.

Embirikos'un analizine dayanarak, bu metin okuyucuyu yoğun bir düşünsel ve kişisel yolculuğa çıkarmıştır: savaşın acımasız gerçekliği ve insanlık üzerindeki derin psikolojik etkileri; çocukluğun masum anıları ve kayıp geçmişe duyulan özlem; cinsel uyanışın karmaşık süreçleri ve kimlik oluşumundaki rolü; derin estetik algılar ve gündelik yaşamla kurdukları ilişki; zengin edebi gözlemler ve toplumsal bellek; zaman-mekân kavramları üzerinden insan deneyiminin çok katmanlı yapısı. Metindeki çağrışımlar ve sembolik katmanlar, okuyucunun kendi iç dünyasıyla metni buluşturarak zihinsel ve duygusal bir keşif sürecine girmesini sağlamıştır.

Şiirin ana teması, zamanın başlangıcı, sürekli yenilenmesi ve bunun kadınsı-kozmik bir figürle anlatılması olmuştur. Şair, "İlk Gün"ü genç bir kadın olarak kişileştirmiştir. Bu kadın mevsimlere göre örtüler değiştirmiş, Zodyak döngüleriyle uyumlu olmuş ve bir yıldız gibi parlamıştır. Sürrealist şiirin temel unsuru olan kadın, yaratıcı bir güç olmuştur. Embirikos bu figürü hem evrenin merkezi hem de yeni başlangıcın simgesi yapmıştır.

Embirikos'un açıklamalarına göre şiirin ilk dizesi, yeni bir günün doğuşunu ve yeni umutları sembolize etmiştir. "Buz sarayları" ise şaire hem İsviçre'de gördüğü

²⁷³ Giatromanolakis, Giorgos, "Ένα ανέκδοτο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρικού για τον Πόλεμο του '40", *Ο Δεκαπενθήμερος Πολίτης*, τεύχ. 57, 23 Οκτωβρίου 1998, s. 32-34.

sarkıtlı mağraları, hem de Buckingham Sarayı'nı ve Londra ile Paris'in kar örtülü diğer saraylarını hatırlatmıştır.

Güneydeki saraylardan bahsedilen dize, açıklamaların en kapsamlısı olmuştur. Şair, Atina'daki eski kraliyet sarayı ve bahçelerini anımsamıştır; bu bahçeler hayallerine, oyunlarına ve duysal keşiflerine ev sahipliği yapmıştır. Çocukken doğayla kurduğu ilişki, ağaçlar, çiçekler, kuş sesleri, su ve güneşle bütünleşme, onda hem estetik hem de bedensel haz duyguları uyandırmıştır. Bahçede yaşıt bir kızın mahrem anına tanık olması, onda güçlü bir cinsel uyanışa yol açmış, korku ve arzu iç içe geçmiştir. Bu deneyimler, zamanla mitolojik Pan figürüyle özdeşleşen, doğada hissedilen büyümlü bir varlık duygusuna dönüşmüştür. Çocukluk hayalleri ve oyunlarında kahramanlık, keşif ve erotizm birleşmiştir. Tüm bu anılar, Atina'daki sarayı şair için benzersiz bir sembol haline getirmiştir; sonradan gördüğü hiçbir saray, onun için aynı duygusal derinliği taşımamıştır.

Bir sonraki dizede Embirikos, kadın bedenine dair kişisel bir yönelimini dile getirmiştir. Özellikle güzel kadınların göğüslerinden etkilendiğini belirtmiş ve teması her erotik yaklaşmanın başlangıcı ve cinsel deneyimlerin en haz verici adımlarından biri olarak görmüştür.

Zodyak'ın döngüleri şair için büyüleyici bir fikir ve görsel çağrışım yaratmıştır; hatta kitabına bu adı verme fikrini doğurmuştur. Bu bağlamda Henry Miller'ın Yengeç Dönencesi ve Oğlak Dönencesi eserlerini anmıştır. Miller'ı şiirsel bulsa da, onu Walt Whitman'la karşılaştırdığında cinselliğe yaklaşımlarında temel farklar bulmuştur: Whitman'ın lirizmi özgür, coşkulu ve kurtarıcıyken, Miller'ın dili kaygı, korku ve suçlulukla yüklü olmuştur. Miller'ın cinsel ifadeleri aşkın özgürlüğünü küçültürken, Whitman olsaydı aynı sözcükleri sevgi ve doğallıkla kullanacaktır. Bu nedenle Whitman “mübarekler”, Miller ise “lanetli şairler” arasında yer almıştır.

Şiirin sözcük düzeyinde incelediğimizde ilk göze çarpan, Angendabya ismi olmuştur. Embirikos, savaş bağlamındaki Angendabya ve El-Agheila yer adlarını yalnızca askerî mevki olarak değil, kadın ismi gibi şiirsel bulmuştur. Kartpostal koleksiyonundaki iki Mısırlı kız figürüne bu isimleri vererek savaşın sertliğini hayal gücü ve estetik bir oyunla dönüştürmüştür. Angendabya Libya’da bir bölgedir, ancak şiirde bir yıldız ve kadın ismine dönüşmüştür. Şiirin önemli anahtar kelimelerinden “İlk Gün”, Zodyak, Yıldız, Saray ve örtü ile birleşince şairin mitolojik örüntüsü başlamıştır. Angendabya hem savaş bağlamında somut bir nokta, hem de şairin hayal dünyasında sembolik bir yer olarak işlev görmüştür.

“Doğunun Ortasında sabit bir yıldız” olan son dize, erotik bir sembol taşımıştır. Embirikos burayı dünyanın merkezi, yaratımın başlangıç noktası, bir mıknatıs olarak nitelendirmiştir. Doğu, kişileştirme yoluyla kadını sembolize etmiştir. Yıldız ise tenasül organını temsil etmiştir. Şiirin dizelerinin altında yatan şairin kendi yorumları böyledir.

Şiirde zaman, bedensel ve mitolojik bir figürle soyutlanmıştır. Eserin asıl düşünsel yönü savaş ve onun yıkıcılığı olmuştur. Şiirlerinde olumsuz öğelere pek rastlanmayan Embirikos, burada da dönüştürücü güç sembolü olan kadın figürü ve göğüs imgesiyle, tüm yıkıcı güçlere karşın umut, yaşam ve yenilenmeyi vurgulamıştır. Savaş yıllarında eklediği yorumlar, şiiri salt sürrealist bir vizyon olmaktan çıkarıp tarihsel bağlama yerleştirmiştir. Böylece eser, hem kozmik bir şiir hem de dönemin insanlık durumuna dair bir belge niteliği taşımıştır.

Şiir serbest ölçüyle yazılmıştır. Uzun dizeler bir akış halinde sıralanmıştır: önce evrensel tanım, sonra mekân imgeleri, ardından kadın figürü, en sonda yıldız simgesi gelmiştir. Bu ilerleyiş, zamanın soyuttan somuta, evrenselden bireysele inişini göstermektedir.

Kullanılan dil mitolojik, kozmik ve erotik çağrışımlarla örölü olmuştur. “İlk Gün” hem aşkı hem zamanı simgelemektedir. Sürrealist üslupta şiir, mantıksal bir kronolojiden çok, imgelerin çağrışımlarına dayanmaktadır.

Şiirin ahengi tekrarlarla sağlanmıştır. “İlk” sözcüğünün tekrarı, sürekli başlangıç ve umut duygusunu pekiştirmiştir. Ayrıca “p” ve “m” seslerinin aliterasyonu, şiirde fonetik bir ritim oluşturmıştır.



SONUÇ

Sürrealizm başlangıçta Dadaizm'den ayrılan bir grup sanatçı tarafından Sigmund Freud'un rüya, bilinç akışı, otomatik yazı ve mantıksızlığın mantığı, zıtların çekimi bilinç dışı çağrışım hakkındaki çalışmaları ve düşünceleriyle Fransa'da şekillenen bir akımdır, Breton'un 1924 Bildirisi ile hızlıca geniş kitlelerce yankı bulmuş, Hızlıca sınırları aşarak tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

İlk aşamada Yunanistan'da Sürrealizmin kurumsallaşması belki yeteri kadar ilgi çekmemişse de özellikle Savaş Sonrası Kuşağı tarafından sahiplenilerek 30'larda pek çok eleştiriye maruz kalan Embirikos'un yarattığı sanatsal devrim ile zihinlere kazınmış olduğu aşikardır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak 1935 yılında verdiği konferansa kadar hiç yayım yapmamış ve bilinmeyen bir şahsiyet oluşu üstlendiği bu görevin zorluğunu da arttırmıştır.

Sürrealizmin temel ilkelerinin dışına çıkmamasıyla ortodoks sürrealist olarak görülen Embirikos'tan farklı olarak Engonopoulos ve Kalas gibi isimler şiirlerine kendilerine has ifadeler ekleyerek, ifade dünyalarını kişiselleştirmişlerdir. Embirikos'un eserleri imgeler ve metinlerarası öğelerle doludur. Onun temel amacı sürrealizme psikanalitik biçimden yaklaşarak iradenin dışında bağımsız ve nesnel bir gerçekliğin olup olmadığını sorgulamaktır.

Sürrealist şairlerin eserlerini anlamak için gerekli olan donanımsal ön hazırlığı pek çok kez arşiv belgelerinde bulunan el yazmalarındaki notlarda kendisi yapmış, kendi şiirlerini inceleyerek belki de bir gün bulunacağını bilerek ve okuyucular tarafından anlaşılma arzusu doğrultusunda gizliden gizliye yol göstermek istemiştir. Dili arkaik unsurlarla bezenmiş olan şairin eserleri her ne kadar bilinç dışı çağrışım gibi görünse de Embirikos bilinçli olarak bilinç dışını aktarır. Mantıksızlıkları, zıtlıkları bir araya getirerek kendine has sürrealist şiirini yaratır.

Öncelikle, araştırmada Embirikos'un kendine özgü poetikasının temelinde yer alan çeşitli unsurlar ve etkiler ayrıntılı bir biçimde ele alınarak incelenmiştir. Şairin aldığı kapsamlı psikanaliz eğitimi, Sigmund Freud'un insan zihninin derinliklerindeki bilinçdışı süreçler, rüyaların sembolik dili ve bastırılmış arzulara ilişkin çağır açıcı teorileriyle doğrudan ve derin bir bağlantı içerisindedir.

Bu teorik ve kavramsal bağlamda Embirikos, kendi sürrealist poetikasını yalnızca Fransız sürrealizminin basit bir yansıması ya da taklidi olarak değil, aynı zamanda insan zihninin kalıplaşmış düşünce biçimlerinden arınarak özgürleşmesi ve buna paralel olarak toplumsal yapıların dönüşüme uğraması için etkin bir araç ve yöntem olarak özenle ve bilinçli bir şekilde kurgulamıştır.

Onun zengin ve çok katmanlı eserlerinde erotizm, antik Yunan mitolojisi, Hristiyanlık ve paganizme ait dinsel semboller, bilinçdışından kaynaklanan çağrışım zincirleri ve modern dünyanın sıradan görünen gündelik nesneleri özgün bir sürrealist sentezle yeniden işlenerek yorumlanmış, böylece edebi dilde daha önce benzeri görülmemiş, alışılmadık ve son derece özgün bir atmosfer ve anlatım düzlemi yaratılmıştır.

Çalışmada öncelikle, Embirikos'un şiir anlayışının temelindeki etkiler inceleniyor. Şairin psikanaliz eğitimi, Freud'un bilinçdışı süreçler, rüyalar ve bastırılmış arzular hakkındaki teorileriyle yakından ilişkilidir. Embirikos, sürrealizmi sadece Fransız akımının bir taklidi olarak değil, zihnin özgürleşmesi ve toplumsal yapıların değişmesi için bir araç olarak kullanmıştır. Eserlerinde erotizm, Yunan mitolojisi, dini semboller, bilinçdışı çağrışımlar ve günlük nesneler özgün bir şekilde harmanlanarak, edebiyatta benzersiz bir anlatım biçimi oluşturulmuştur.

Embirikos'un eserleri çeşitlilik gösterir ve biçimsel yeniliklerle doludur. İlk kitabı Ypsikaminos'ta otomatik yazı tekniğini kullanırken, Endohora'da geleneksel

Yunan şiiri ile modern anlayışı birleştirir. Grapta'da Yunan mitolojisini çağdaş anlatılarla buluşturur, Oktana'da ise düzyazı ve şiiri kaynaştıran lirik bir anlatım sunar. Böylece Embirikos, her eserinde sürrealizmin sınırlarını genişleterek edebiyatta yeni bir ifade alanı yaratmıştır.

Bu çalışmada incelenen altı şiir, Embirikos'un zengin imge dünyasını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Şiirlerindeki sessizlik, hiçlik, çöl manzaraları, nehirler, bulutlar, gizemli kadınlar ve fildişinden makaralar gibi semboller aracılığıyla varoluşun gizemlerine, yaşam-ölüm ilişkisine ve bilinçdışı deneyimlere yaklaşmaktadır. Erotizm, onun şiirlerinde sadece bedensel bir olgu değil, yaşamı var eden ve toplumu dönüştüren kozmik bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmamız ayrıca, sürrealizmin Yunan edebiyatındaki gelişimini ve Embirikos'un bu sürece katkılarını da ele alıyor. Yunan sürrealizmi, Fransız akımının basit bir kopyası olmak yerine, Embirikos'un çabalarıyla Yunan kültürüne özgü unsurlarla zenginleşmiştir. Antik Yunan mitolojisi, Bizans ve Ortodoks geleneği ve Yunan halk kültürüyle kaynaşarak kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Böylece sürrealizm, sadece Batı Avrupa'ya özgü bir akım olmaktan çıkıp farklı kültürlerde yorumlanarak evrensel bir boyut kazanmıştır.

Embirikos'un eserleri başlangıçta anlaşılması güç ve aşırı erotik bulunarak eleştirilmiştir. Özellikle ilk kitabı Ypsikaminos, muhafazakâr çevrelerden sert tepkiler almıştır. Ancak zamanla hem Embirikos hem de onun izinden giden Nikos Engonopoulos gibi isimlerle birlikte sürrealizm, Yunan edebiyatında saygın bir yer edinmiştir. Bu süreç, yenilikçi sanat biçimlerinin başta tepkiyle karşılanırsa da zamanla kabul görebileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak, bu akademik çalışma, Embirikos'un sanatsal mirasının yerel ile evrensel, bireysel ile toplumsal, bilinçdışı ile bilinç, geleneksel ile modern arasındaki

sınırları aşan yaratıcı bir sentez olduğunu ortaya koyuyor. Onun şiir anlayışı ve edebi çalışmaları, sadece Yunan edebiyatına değil, dünya edebiyatının modernleşmesine de katkı sağlamıştır. Embirikos'un eserlerinin değeri, şiirsel ifade olanaklarını genişletmesinde, bilinçdışının yaratıcı potansiyelini göstermesinde ve antik mitlerle modern anlatım biçimlerini birleştirmesinde yatmaktadır.

Gelecekteki araştırmalar için, Embirikos'u sadece bir sürrealist şair olarak değil, aynı zamanda bir psikanaliz kuramcısı, düşünür, kültürler arası arabulucu ve modernist sanatçı olarak incelemek önemlidir. Ayrıca, eserlerindeki erotizm, mistisizm ve kozmik vizyon temalarını farklı akademik alanlarda incelemek, Yunan sürrealizminin özelliklerini daha geniş bir bağlamda anlamamıza katkı sağlayacaktır.

Bu çalışmanın bulguları, Embirikos'un şiir anlayışının ve edebi mirasının, çağdaş dünya edebiyatında güçlü, etkileyici ve ilham verici bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Onun öncü eserleri, hem bireysel yaratıcılığın olanaklarını hem de toplumsal ve kültürel dönüşüm süreçlerini yansıtan parlak örnekler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Alver, Aysel, “Dada ve Sürrealizmde Eleştirel Bir Yöntem Olarak Oyunsal Retorik”, *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, S.3, 2020.

Arapoğlu, Fırat, “Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm’de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi”, *Aydın Sanat*, Yıl 2, S.4, 2016.

Argyriou, Aleksandros, “Ο υπερρεαλισμός χθες και σήμερα”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρος 2008.

Athanasopoulou, Afroditi, Kokkinos, Giorgos, “Υπερρεαλισμός: Μία ιστορική αποτίμηση”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008.

Bataille, Georges, Desnos, Robert, *Bir Kadavra*, ed. Halil Duranay, Kült Neşriyat, Kocaeli 2016.

Bigsby, C.W.E., *Νταντά και σουρρεαλισμός*, μετάφ.:Ελένη Μοσχανά, Η Γλώσσα της Κριτικής, 1972.

Bouchard, Jacques, “Ανδρέας Εμπειρικός- Έντγκαρ Άλλον Πόε: Μια Συνάντηση”, *Διαβάζω*, τεύχ. 352, Δεκέμβριος 1995.

Breton, André, *Sürrealist Manifestolar*, çev.: Ayşe Güngör, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2009.

Cuddon, J.A., “Γενιά Beat” *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων και Θεωρίας Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2010.

Cuddon, J.A., “Λογοτεχνική Γενιά” *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων και Θεωρίας Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2010.

Damar Çakmak, Aslı, “Çağdaş Yunan Edebiyatında Sürrealizm Akımının Doğuşu: Andreas Embeirikos’un İpsikaminos Adlı Şiir Derlemesi Üzerine Bir İnceleme”, *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.7, S.1, 2025.

Daniil, Hristos, “Ο Ανδρέας Εμπειρικός nel mezzo del cammin di (sua) vita”, *Η Αυγή*, 22 Δεκεμβρίου 2013.

Daniil, Hristos, “Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού”, *Οδός Πανός*, τεύχ. 164, Οκτώβριος-Νοέμβριος, Θεσσαλονίκη 2014.

Daskalopoulos, Dimitris, “Εγγονόπουλος, Νίκος”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Daskalopoulos, Dimitris, “Υπερρεαλισμός”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Despotidis, Antonios, Mitsakis, Kariofilis, “Νταντά”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Elytis, Odysseas, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, 2^η Έκδοση, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1987.

Elytis, Odysseas, *Ανοιχτά Χαρτιά*, 3^η Έκδοση, Αστερίας, Αθήνα 1987.

Embirikos, Andreas, 1934 – *Προϊστορία ή Καταγωγή*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2014.

Embirikos, Andreas, Gkatsos, Nikos, Karantonis, Andreas, “Τι είναι ο υπερρεαλισμός;”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρος 2008.

Embirikos, Andreas, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1988.

Embirikos, Andreas, *Ενδοχώρα (1934-1937)*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2015.

Embirikos, Andreas, *Οκτάνα*, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία, Αθήνα 1987.

Embirikos, Andreas, *Περί Σουρεαλισμού η Διάλεξη του 1935*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009.

Embirikos, Andreas, Υψικάμινος, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2022.

Garantoudis, Enripidis, “Ελληνικός υπερρεαλισμός: μια διαδρομή επτά δεκαετιών”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008.

Garantoudis, Enripidis, “Ο Μέγας Ανατολικός του Ανδρέα Εμπειρικού: μια αποτυχημένη λογοτεχνική απόπειρα για την ερωτική μύηση του Έλληνα αναγνώστη”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 60-61, 1991.

Georgantas, Dimitrios, “Αργοναυτική εκστρατεία: Είναι μύθος;” EL.I.N.I.S., 12.01.2022, <https://elinis.gr/αργοναυτικη-εκστρατεια-ειναι-μυθος/> (12.03.2025).

Giatromanolakis, Giorgos, “Εκδίδοντας Α. Εμπειρικό (1901-1975)”, *Διαβάζω*, τεύχ. 352, Δεκέμβριος 1995.

Giatromanolakis, Giorgos, “Ένα ανέκδοτο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρικού για τον πόλεμο του ‘40”, *Ο Δεκαπενθήμερος Πολίτης*, τεύχ. 57, 23 Οκτωβρίου 1998.

Giatromanolakis, Giorgos, *Ανδρέας Εμπειρικός ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος, Αθήνα 2003.

Gülcan, Cem, “Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine bir Değerlendirme”, *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, C.12, S.23, 2020,

Hatzioannou, Giannis, *Ποιητικά Θέματα/ Μελετήματα*, τόμ. 1, 2002 Εκδόσεις 2002, Θεσσαλονίκη 1994.

Hilân, Selahattin, Ertem, Ergin, Kutlar, Onat, *Gerçeküstücülük (Surréalisme)*, De Yayınevi, İstanbul, Ocak 1962.

Hopkings, David, *Νταντά και υπερρεαλισμός: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε, μετάφ.: Ευάγγελος Δ. Πρωτοπαπαδάκης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007.

Hrysanthopoulos, Mihalís, “Υπερρεαλιστικά εγκώμια υπερρεαλιστών: Ανταγωνισμός μεταξύ Διοσκούρων;”, *Σύγκριση*, τεύχ. 31, Αθήνα 2022.

Kalamatianos, Giorgos, *Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 8^η Έκδοση, “Εστία”-Ι.Δ. Κολλάρου & Σία Α.Ε., Αθήνα 1978.

Katsigianni, Anna, “Ευτοπία(;) και Προσωπική Μυθολογία: Διακαλλιτεχνική Μείξη και Ανακατασκευή της Παράδοσης στο Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία του Ανδρέα Εμπειρικού”, *Σύγκριση*, τεύχ. 31, Αθήνα 2022.

Kokoris, Dimitris, “Γραπτά ή προσωπική μυθολογία”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Kokoris, Dimitris, “Ενδοχώρα 1”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Kokoris, Dimitris, “Μέγας Ανατολικός, Ο”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Kokoris, Dimitris, “Οκτάνα”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Kokoris, Dimitris, “Υψικάμινος”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Kontos, Nikos, “Ο Μέγας Ανατολικός του Ανδρέα Εμπειρικού και η πορνογραφική αναπαράσταση”, *Γράμμα*, τεύχ. 1, 1992.

Kourtovik, Dimosthenis, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, 3^η Έκδοση, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2009.

Küçükalp, Kasım, “Nietzsche Felsefesinde Apollon-Dionysos Ya Da Varlık-Oluş Karşılığı”, *Felsefe Dünyası*, S.53, 2011.

Lyssari, Hristina, Ziras, Aleksis, “Εμπειρικός, Ανδρέας”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Makris, G. Konstantinos, “André Breton-Ανδρέας Εμπειρικός: Αποκρυφισμός και ψυχανάλυση: Δύο πόλοι αντίθετοι στον κόσμο του υπερρεαλισμού”, *Σύγκριση*, τεύχ.18, Αθήνα 2007.

Mansuroğlu, Atalay, “Dadaizm’den Sürrealizm’e: Aykırı Bir Görüşü Üretime Dönüştüren Sürrealizm Akımının İncelenmesi”, *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, C.3, S.5, 2022.

Meraklis, Mihalīs M., “Breton, André”, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Mpezelinis, Andreas, “Η νεώτερη (και σύγχρονη) ποίηση στην παιδεία (B)”, *Υδρία*, τεύχ. 2, 10-11-12, Πάτρα 1974.

Mpolos, Parmenion, *Ανδρέας Εμπειρικός κριτική προσέγγιση*, Εκδόσεις Γαβρηλίδης, Αθήνα 2008.

Mpoukalas, Pantelis, *Έλληνες Ποιητές Ανδρέας Εμπειρικός εργοβιογραφία ανθολογία απαγγελία*, Καθημερινές Εκδόσεις, Αθήνα 2014.

Nioti, Maria, “Δείγματα έλλογης αλληλουχίας από την Υψικάμινο του Ανδρέα Εμπειρικού”, *Φιλολογική* 144-145, Ιούνιος-Δεκέμβριος 2018.

Ntounia, Hristina, “Ανδρέας Εμπειρικός- Έντγκαρ Άλλον Πόε: Μια συνάντηση”, *Διαβάζω*, τεύχ. 352, ss. 184-194, Δεκέμβριος 1995.

Ntounia, Hristina, “Ανδρέας Εμπειρικός: Όταν τα συνήθη λόγια δεν αρκούν”, *Αντί*, τεύχ. 279, 1985.

Ntounia, Hristina, “Εμμανουήλ Ροΐδης- Ανδρέας Εμπειρικός: Μια συνανάγνωση”, *Εντευκτήριο*, τεύχ. 32, 1995.

Papatheodorou, Giannis, “Αλλά τους τρελλούς τους κλείνουν εις τα φρενοκομεία». Υπερρεαλισμός, ψυχανάλυση και ηθικός πανικός στη δεκαετία του ‘30”, *Σύγκριση*, τεύχ. 31, Αθήνα 2022.

Pashalidis, Grigoris, “Υπερρεαλισμός και Μυθιστόρημα: Συμβολή σε μία Θεωρία για την Πρωτοπορία”, *Σύγκριση*, τεύχ. 4, Αθήνα 1992.

Passeron, Rene, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, ζεν.: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1990.

Politis, Linos, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 7^η Έκδοση, Αθήνα 1993.

Psaropoulou, Athina, “«Η άσπρη φάλαινα» του Ανδρέα Εμπειρίκου ως ποιητική ανάγνωση του Moby Dick του Herman Melville”, *Neograeca Bohemica*, τεύχ. 23, 2023.

Psaropoulou, Athina, “Η μπερξονική διάρκεια στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου: Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την «Αργώ»“, *Σύγκριση*, τεύχ. 33, Αθήνα 2024.

Psaropoulou, Athina, *Η επιφάνεια στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Ανδρέα Εμπειρίκου*, (Basilmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνος 2020.

Riga, Florentina, *Ελληνικός Υπερρεαλισμός: Ιθαγένεια και οικουμενικότητα*, (Basilmamış Doktora tezi), Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ, Αθήνα 2015.

Rousopoulou, Eleni, *Η αναζήτηση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας στους ποιητές της Γενιάς του '30. Έρευνα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου*, (Basilmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2011.

Saunier, Guy(Michel), *Ανδρέας Εμπειρίκος-μυθολογία και ποιητική*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2001.

Siaflekis, Zaharias I., “Η ιδιομορφία της υπερρεαλιστικής γλώσσας στον Ελύτη: Διακειμενικές σχέσεις και μορφικές διαπλοκές”, *Σύγκριση*, τεύχ. 6, Αθήνα 1995.

Sigalas, Nikos, “...Όπως Όλες οι γυναίκες οι όμοιες με αυτή, όπως η Αλκμήνη...»: Γυναικεία και αντρική ομοφυλοφιλία στο έργο του Εμπειρικού”, *Σύγκριση*, Τεύχ. 31, Αθήνα 2022.

Sigalas, Nikos, “Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φροϋντ και του Χέγκελ. Αντίληψη του κόσμου και λυρική συμπεριφορά”, *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχ. 84, Απρίλιος 2004.

Sigalas, Nikos, “Οι Δυσκολίες της ιστορίας του ελληνικού υπερρεαλισμού”, *The Book’s Journal*, τεύχ. 19, Μάιος 2012.

Sigalas, Nikos, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού- Η προστά στην αμείλικτη αρχή πραγματικότητας*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2012.

Simantoni, Paraskeui-Nektaria, *Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια» Όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της Γενιάς του ‘30: Σεφέρης – Ελύτης – Ρίτσος – Κάλας – Εμπειρικός – Εγγονόπουλος*, (Basilmamış Doktora Tezi), Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ, Αθήνα 2023.

Sorguç, Gülce, “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangart”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, S. 24, Güz 2017.

Spetsiotis, Takis, “Αντίκτυποι και υποθήκες”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρος 2008.

Stergioulas, Dionysis, “Διονύσιος Σολωμός–Ανδρέας Εμπειρικός, Μια ιστορία διακειμενικότητας”, *Δυτικές Ινδίες*, τεύχ.5, Αθήνα 2001.

Stergioulas, Dionysis, “Ο χείμαρρος, ο καταρράκτης, η ποίηση”, *Μικρά Φιλολογικά*, τεύχ. 54, Λευκωσία Φθινόπωρο 2023.

Themelis, Giorgos, “Ανδρέας Εμπειρικός” *Νεότερη ποίησή μας*, Εκδόσεις Γ. Φέξη, Αθήνα 1963.

Themelis, Giorgos, “Νίκος Εγγονόπουλος” *Νεότερη ποίησή μας*, Εκδόσεις Γ. Φέξη, Αθήνα 1963.

Themelis, Giorgos, “Οδυσσέας Ελύτης” *Νεότερη ποίησή μας*, Εκδόσεις Γ. Φέξη, Αθήνα 1963.

Theodosiadou, Elena, *Η Θεωρητική παρουσίαση του υπερρεαλισμού από τον Ανδρέα Εμπειρικό*, (Basilmamış Doktora Tezi), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Παιδαγωγικό Τμήμα Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη 2017.

Tolika, Katerina, *Λόγοι περί γυναικών στο έργο των ελλήνων υπερρεαλιστών*, (Basilmamış Doktora Tezi), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη 2006.

Topali, Kaiti, “Ελληνικός υπερρεαλισμός”, *Διαβάζω*, τεύχ. 120, Ιούνιος 1985.

Vagenas, Nasos, “Ποιητικά μανιφέστα και ελληνικός υπερρεαλισμός”, *Το Βήμα*, Κυριακή 13 Οκτωβρίου 2024,

Valaoritis, Nanos, “Για ποιον υπερρεαλισμό μιλάμε;”, *Το Δέντρο*, τεύχ. 165-166, Φθινόπωρο 2008.

Valaoritis, Nanos, “Ο μέγας ανατολικός”, *Διαβάζω*, τεύχ. 352, Δεκέμβριος 1995.

Valaoritis, Nanos, “Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό”, *Διαβάζω*, τεύχ. 120, Δεκέμβριος 1985.

Valaoritis, Nanos, *Ανδρέας Εμπειρικός*, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1989.

Vitti, Mario, *Η Γενιά του τριάντα, ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1995.

Vitti, Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέα, Αθήνα 2003.

Voulgari, Sofia, “«Ποιητής και/ή πεζογράφος;» ο Ανδρέας Εμπειρικός και τα διλήμματα της κριτικής”, *Αντί*, τεύχ. 731, 9 Φεβρουαρίου 2001.

Voutouris, Pantelis, *Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου Η ηρωική, ερωτική και θρησκευτική όψη της ποίησης του*, (Basilmamış Doktora Tezi), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1991.

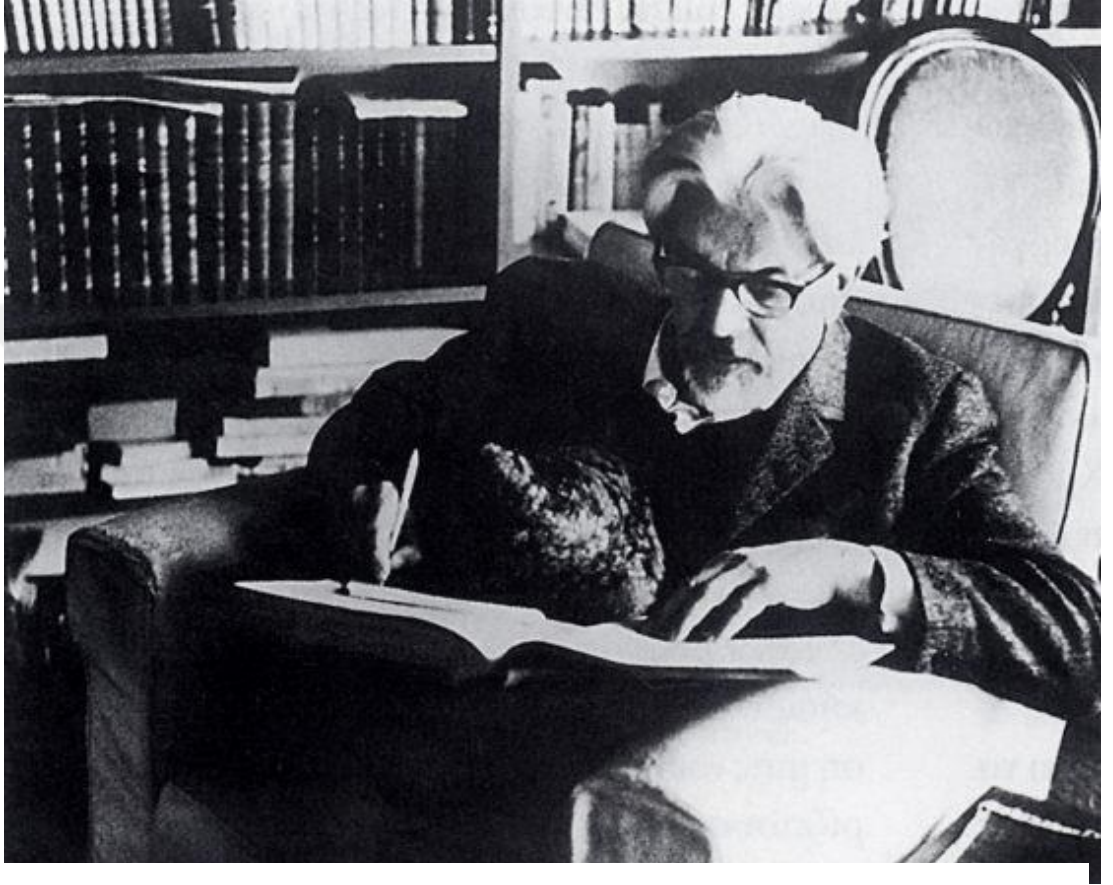
Πρακτικά της 3^{ης} Συνάντησης στη μνήμη του Ανδρέου Εμπειρίκου, *Ο Ανδρέας Εμπειρίκος και η Άνδρος: οι Ιστορικές και Κοινωνικές Ρίζες*, Εταιρεία Ανδριών Επιστημόνων, Αθήνα 2006.



EKLER



EK- 1 Andreas Embirikos'un Gençlik Yılları



EK- 2 Psikanaliz Esnasında Andreas Embirikos ve Kedisi



EK- 3 30 Kuşığı Edebiyatçıların toplu portresi



EK- 4 Thrastos Kastanakis, Elpida, Nikos Hatzikyriakos-Ghikas, Vivika



EK- 5 Elytis ve Embirikos Andros'ta



EK- 6 Andreas Embirikos ve oğlu Leonidas Embirikos