



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2025 / 2: 117-128.

Tasvir Tekniğinin Kullanımını Etkileyen Etmenler Üzerine Bir Değerlendirme

Ramazan ÖZKAN*

Öz: Bir anlatıda figüratif kadro ve çevreye dair her türlü unsurun sözcüklerle görünür kılınması esasına dayanan tasvir, yazılı veya sözlü bütün edebî metinlerde kullanılmıştır. Bu teknik günümüze kadar çeşitli hususiyetler kazanarak kesintisiz bir değişim içerisinde olmuştur. Tasvir tekniğinde yaşanan değişimlere neden olan etmenlerin açıklandığı bu çalışmada, çeşitli varsayımlar üzerinde durulmuştur. Tasvir tekniğinin edebî metinlerin inşasında üstlendiği rolün değerlendirildiği giriş bölümünden sonra tasvir tekniğinin kullanımını etkilediği düşünülen bu varsayımlar: tercih edilen edebî tür, metnin üretildiği dönemin sosyokültürel zihniyeti ve anlatıcı yazarın dâhil olduğu edebî akım bakımından ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasvir Tekniği, Edebî Türler, Anlatım Tekniği, Edebî Akım, Zihniyet

An Evaluation of the Factors that Influence the Use of Description Technique

Abstract: Description, based on the principle of making all elements of the figurative cast and environment visible through words in a narrative, has been used in all literary texts, both written and oral. This technique has undergone continuous change, acquiring various characteristics up to the present day. This study, which explains the factors causing changes in the technique of description, focuses on various assumptions. After an introductory section evaluating the role of the technique of description in the construction of literary texts, these assumptions, which are thought to have influenced the use of the technique, are examined in terms of the preferred literary genre, the socio-cultural mentality of the period in which the text was produced, and the literary movement to which the narrator-writer belongs.

Keywords: Description Technique, Literary Genres, Narrative Technique, Literary Movement, Mentality

Giriş

Sözlük anlamı: “resmini yapma, resim, figür, portre, yazıyla tarif etme” (Develioğlu, 2003: 1039) olan tasvir önce resim sanatının temel ifade aracı olarak

* Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara (Türkiye). E-posta: ramazan1983ozkan@gmail.com / ORCID ID: 0009-0008-6937-4007.

ortaya çıkmış; daha sonra destan, masal, efsane, halk hikâyesi, mesnevi, roman, hikâye olmak üzere bütün yazılı ve sözlü edebî metinlerde kullanılmıştır. Bu yönüyle tasvir, başlangıçtan günümüze özellikle anlatma esasına bağlı türler olmak üzere bütün edebî türlerde yaygın bir biçimde kullanılan anlatım tekniklerinden biri olmuştur (Çetişli, 2016: 122).

Bir anlatıda; insana, doğaya, eşyaya ve mekâna dair her şeyin sözcüklerle tecessüm ettirilmesi esasına dayanan tasvir, anlatma esasına bağlı yazılı veya sözlü metinlerin tamamında, anlatma eyleminin doğası gereği az ya da çok bulunur. Çünkü bir metinde anlatıcı yazar, anlatma eylemini başlattığı andan itibaren doğrudan ya da dolaylı bir gösterme eylemini de başlatmış olur. Anlatıcı yazarın söylediği her şey bir süre sonra alıcı durumundaki dinleyicinin/okurun gözünde görünürlük kazanmaya başlar. Ancak buradaki doğal tasvir, anlatıcı yazarın oluşturduğu bir gösterme biçimi olmaktan ziyade dinleyicinin/okurun kendi dünyasındaki algılarla şekillenen bir görseleşmeye dayanır. Bu nedenle bir metinde tasvirden bir anlatım tekniği olarak bahsedebilmek için anlatıcı yazarın, dinleyicinin/okurun zihninde bir görüntü yaratabilecek dilsel bir malzemeyle nitelemeler yapması gerekir. Bu bağlamda tasvir, anlatıcı yazarın dış dünyaya ait somut veya soyut bir şeyi sözcüklerle resmetmeye başladığı anlarda ancak bir anlatım tekniğine dönüşür.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin çoğunda çeşitli yoğunluklarda kullanılmış olan tasvir tekniğinin birçok uygulama biçimi ve yöntemi vardır. Bu teknik, yazarın tasvire duygularını dahil etmesine veya etmemesine göre nesnel ve öznel olmak üzere iki biçimde yapılabilir. Nesnel tasvirde yazar duygularını işe karıştırmaz, her şey dış gerçekliğe uygun bir şekilde tasvir edilmeye çalışılır. Nesnel tasvir tam da bu nedenle daha çok realist, natüralist eserlerde kullanılır. Nesnel tasvir biçiminde asıl amaç olayların geçtiği dünyayı bir ayna tarafsızlığıyla yansıtmaktır. Bu nedenle yazar gerçeğe sadık kalmak adına daha fazla ayrıntıya girer, bu da yer yer anlatının ritminin düşmesine neden olur. Öznel tasvirde ise yazar işe duygularını katar. Bu durumun bir sonucu olarak dış dünya; gerçeğe uygun olarak gösterilmez. Dış dünyaya ait her unsur figüratif kadronun ruhsal dünyasında tekrardan şekillendirilerek aktarılır. Öznel tasvir biçimi birçok edebî akımda kullanılmakla birlikte daha çok romantik özellikler gösteren eserlerde kullanılır. Bu tasvir biçiminde amaç; dış dünyayı olduğu biçimde göstermek değil, figürlerin dış dünyayı algıladıkları şekilde göstermektir. Bu bağlamda modernist eserlerde tasvir anlayışının belirli ölçüde öznellik taşıdığı söylenebilir. Fakat romantik eserlerde yazar daha çok doğaya ve onun figüratif kadro üzerinde yarattığı duygusal çağrışımlara yönelirken; modernist anlatılarda ise yazar daha çok metaforik değere sahip olan bazı nesne ve mekânlara yönelir. Sonuç olarak romantik anlatılardaki öznellik duyguya; modernist anlatılardaki öznellik ise izlenim ve seziye dayanır.

Tasvir tekniği, yazarın göstermeyi tercih ettiği unsurlara göre mekân ve insan tasviri olmak üzere iki temel başlık altında tasnif edilebilir. Mekân tasvirinde yazar objektifini figüratif kadronun haricindeki dış dünyaya çevirir. Bu tasvirler nesnel olabileceği gibi öznel de olabilir. İnsan tasvirinde ise yazar objektifini figüratif kadroya çevirir. Bu tasvir biçiminde yazar anlatıdaki figüratif kadroyu çeşitli açılardan görünür kılar. İnsan tasviri de kendi içinde ruhsal ve fiziksel olmak üzere iki başlık altında ele alınabilir. Yazar figüratif kadroyu dış görünüşleri bakımından görünür kılıyorsa fiziksel tasvir; psikolojik durumları bakımından görünür kılıyorsa

ruhsal tasvir olarak kabul edilir. Fiziksel tasvir de ruhsal tasvir de nesnel ya da öznel olabilir.

Tasvir tekniği, yazarın tasviri sunuş yöntemi bakımından girişik ve kesik tasvir olarak ikiye ayrılır. “*Girişik tasvir, figürün ya da mekânın dış görüntüsüne dair “bilgi”nin olayların kronolojik çizgideki akışıyla birlikte verilmesidir*” (Sazyek, 2021: 141). Girişik tasvirde olayların akışı kesilmez, tasvir aksiyonla iç içe devam eder. Böylece okur aksiyonun dışına çıkmaz. Kesik tasvirde ise “*figürün ya da mekânın dış görüntüsü[...] aksiyonel ve kronolojik akışta bir kesinti yaratmak suretiyle veril[ir]. Çağdaş romanda artık pek yer bulmayan bu tasvir türü, 19. yüzyıl realist, özellikle de natüralist romanlarda sık uygula[nır]*” (2021: 195). Kesik tasvirde aksiyon kesintiye uğradığı için okurun dikkati dış dünyaya kayar.

Sonuç olarak tasvir, ilk edebî metinlerden günümüze çeşitli uygulama biçimleri olan, yaygın bir kullanım sahasına sahip bir anlatım biçimidir. Bu uzun süreç içerisinde tasvir tekniğinin kullanım biçimi ve yoğunluğu birçok etkene bağlı olarak sürekli değişmiştir. Bu çalışmada tasvir tekniğindeki bu değişiklikler: tercih edilen edebî tür, yazarın yaşadığı dönemin zihniyeti, yazarın dâhil olduğu edebî akım gibi etkenler üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır.

1. Anlatıcı Yazarın Tercih Ettiği Edebî Tür ile Tasvir Tekniği Arasında Bir İlişki Olabilir

Tasvir, özü itibarıyla bir anlatıdaki her türlü unsurun birtakım ayırt edici özellikleriyle gösterilmesine dayanır. Bu nedenle her tasvirde: karakterize etme, niteleme, öne çıkarma, görünür kılma gibi bazı ortak özellikler bulunur. Ancak tasvir tekniğinin kullanıldığı bütün edebî metinlerde buna benzer bazı ortak özellikler bulunsada her edebî metinde tasvir aynı biçimde uygulanamaz. Çünkü tasvirin uygulanışını etkileyen birçok değişken vardır. Bu değişkenlerden ilki yazarın tercih ettiği edebî metnin türüdür. Edebî metinler; yazılış amacı, biçimi, gerçeklikle olan irtibatı bakımından birbirinden ayrılırlar. Bu ayrımın bir sonucu olarak estetik zevk vermek, güzeli ortaya çıkarmak bakımından ortaklaşan; amaç ve biçim bakımından ise farklılaşan metinler ortaya çıkar. Bu farklılıklar ise her edebî türde değişik bir kurgusal formun oluşmasına olanak sağlar. Bu nedenle anlatıcı yazar metnini oluştururken tercih ettiği edebî türün imkânları dâhilinde bir inşa faaliyetine girer. Söz gelişi masal türünde oluşturulmuş bir metinde, türün olağanüstülükler barındıran yapısından kaynaklı olarak “*Bu peri öyle küçükmüş ki, insan gözü onu göremezmiş. Gülün her yaprağının ardında perinin bir yatak odası varmış. Peri bir çocuk kadar düzgün yaradılışlı, bir çocuk kadar sevimliymiş; omuzlarından topuklarına kadar inen kanatları da varmış*” (Andersen, 2022: 107) gibi olağanüstülükler içeren tasvirlerle oldukça sık bir biçimde yer verilir. Zaten bu tarz tasvirlerde anlatıcı yazarın asıl amacı bir gerçekliği dinleyiciye/okura göstermek değil, masalın olağanüstülükler içeren atmosferini desteklemektir.

Anlatma esasına dayanan bir başka edebî tür olan destanda da türün özelliklerinin tasvirin uygulanışını etkilediği söylenebilir. Destanlar, yapıları gereği yaşanmış bazı olaylardan hareketle oluşur. Ancak destanlar, her ne kadar bir halkı derinden etkileyen bir gerçeklikten yola çıkılarak oluşturulmuş olsa da bazı olağanüstülükler içerir. Bu nedenle bir kahramanın hayatı etrafında oluşturulmuş bir destanda özellikle kahramanın tasvir edildiği bölümlerde gerçeklikle bağdaşmayan bazı unsurlar

bulunabilir. Söz gelişi *Oğuz Kağan Destanı*’nda, Oğuz Kağan şu sözlerle tasvir edilir: “*Öküüz ayağı gibi idi sanki ayağı, Kurdun bileği gibi idi sanki bileği, Benzer idi omuzu tıpkı samurunkine, Göğsü de yakın idi koca ayıninkine*” (Artun, 2009: 212).

Roman ve hikâye türlerindeki tasvir uygulamaları ise anlatmaya bağlı diğer edebî türlerle mukayese edildiğinde nispeten gerçekliğe daha yakın bir özellik gösterir. Çünkü her ne kadar roman ve hikâye türlerinin gerçeklikle tam olarak uyuşmayan fantastik roman ve hikâye gibi türleri olsa bile bu türler genel olarak yaşanmış veya yaşanma ihtimali olabilecek olaylar üzerine kurgulanır. Bu nedenle genel olarak roman ve hikâye türlerindeki tasvirler dış dünyaya paralellik gösterir. Bu bilgiler ışığında yazarın tercih ettiği edebî türün imkân ve kısıtlılıklarının tasvirin uygulanışını etkilediği söylenebilir.

2. Anlatıcı Yazarın Yaşadığı Dönemin Zihniyeti ile Tasvir Tekniğinin Kullanımı Arasında Bir İlişki Bulunabilir

İnsanlık tarihindeki her dönemin siyasi, dinî, felsefî, ekonomik, kültürel bir zihniyeti vardır. Bu nedenle her anlatıcı yazar eserini belirli bir sosyokültürel atmosfer içinde inşa eder. Bu sosyokültürel atmosferin anlatıcı yazar üzerinde ister istemez bazı tesirleri olur. Çünkü sosyal bir varlık olan insan doğduğu andan itibaren içinde yaşadığı toplumun karakteristik özelliklerinin tesiri altında hayatını sürdürür. Anlatıcı yazar ister yaşadığı dönemin hâkim zihniyetiyle çatışan bir ihtilalci ister yaşadığı toplumun zihniyetiyle tam bir uzlaşa içinde olan bir muhafazakâr olsun az ya da çok yaşadığı dönemin zihniyetinin etkisi altında kalır. İşte yaşanan dönemin zihniyetinin anlatıcı yazar üzerindeki bu tesiri, onun dış dünyayla olan ilişkisinin en somut biçimlerinden biri olan tasvir tekniğini de belirli bir düzeyde etkiler. Zira tasvir tekniği bir anlatıcı yazarın gerçeklikle olan irtibatının en bariz göstergelerinden biridir. Bu nedenle anlatıcı yazarın düşündüğü ya da inandığı her şey nesneleri görüş biçimini etkiler (Berger, 2025: 8).

İnsanlık tarihinin ilk edebî türlerinden olan doğal destanlar çok tanrılı dinlerin egemen olduğu, insanoğlunun dış dünyayı yeni yeni tanımaya başladığı bir dönemin anlatıları oldukları için tasvirler, büyük ölçüde aşırılıklar ve olağanüstülükler içerir. Söz gelişi Türklerin en eski destanı olan *Altay Yaratılış Destanı*’nda evren şöyle tasvir edilir: “*Yerin yer olduğunda, sularla kaplıydı her yer/Ne gök vardı, ne de ay, ne güneş, ne de bir yer*” (Artun, 2009: 207). Bir diğer Türk destanı olan *Alp Er Tonga*’da Alp Er Tonga’nın fiziksel özellikleri şu sözlerle tasvir edilir: “*Boyu servi gibi, göğsü ve kolları arslan gibi idi. Fil kadar güçlü idi. Dili yırtıcı kılıç gibi idi.*” (2009: 209). Destan geleneğinden halk hikâyeciliğine geçişin ilk ürünlerinden bir olan *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde de hem destan geleneğinin etkisi hem de yaşanan dönemin benzer özellikler göstermesinden dolayı olağan ile olağanüstünün zaman zaman iç içe geçtiği tasvirler vardır. Bu metinlerde; “*Yağız al atını çektiirdi, sıçrayıp bindi. Alnı beyaz aygırına Dundar bindi. Kazan Bey’in kardeşi Kara Göne bindi, Beyaz büyük cins atını çektiirdi*” (Ergin, 2007: 39) gibi bir varlığın tek bir özelliğiyle betimlendiği yalın tasvirler de vardır, “*Doksan başlı otağlarını kara yerin üzerine diktirmişti. Doksan yerde alaca halı, ipek döşemişti. Seksen yerde büyük kaplar kurulmuştu. Altın kadehler, sürahiler dizilmişti. Dokuz kara gözlü, güzel yüzü, saçı ardına örülü, göğsü kızıl düğmeli, elleri bileğinden kınalı, parmakları süslü dilber kafir kızları Kudretli Oğuz beylerine kadeh sunup, içiyorlardı*” (2007: 38) gibi bir mekânın ve bu mekândaki kişilerin çeşitli özellikleriyle şiirsel bir dille tasvir edildiği bölümler de

vardır, “Kara kılıcını sıyırdı eline aldı, Azrail’e çalmağa hamle kıldı. Azrail bir güvercin oldu, pencereden uçtu gitti. İnsan oğlunun ejderhası Deli Dumrul elini eline çaldı, kah kah güldü” (2007: 115) gibi olağanüstü özellikler barındıran tasvirler de vardır.

Tasvir tekniği ile dönemin zihniyeti arasındaki ilişkiye bir diğer örnek olarak divan edebiyatı gösterilebilir. Divan edebiyatı, kendisine has birtakım kurallar etrafında biçimlenen soyut bir yapıya sahiptir. Bu nedenle divan edebiyatında dış dünyaya ait unsurlar; nesnel gerçeklikleriyle değil, çağrıştırdıkları mazmun denen birtakım kalıplaşmış ifadelerle görünür kılınmaya çalışılır. 16. yüzyıl divan edebiyatı şairlerinden olan Fuzulî’ye ait gazelde sevgili, şu sözlerle tasvir edilir: “*Âh eylediğim serv-i hırâmânun içindir/Kan ağladığım gonca-i handânun içindür/Ser-geşteliğim kâkül-i müşğînün ucundan/Âşüfeliğin zülf-i perîşânun içindir/Bîmâr tenüm nergis-i mestün eleminden/Hûnin ciğerüm lâ’l-i dîr-efşânun içindür*” (Onan, 1991: 94). Bu tasvirde sevgili somut özellikleriyle değil, selvi boylu, gonca dudaklı, inci dişli gibi birtakım kalıp ifadelerle tasvir edilmiştir. Yine 16. yüzyıl divan şairlerinden bir diğeri olan Bâkî’nin şu gazelinde ise doğa “*Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahardan/Düşdi çemende berg-i dirâht itibardan/Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecride girdiler/Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan*” (1991: 184) sözleriyle belirli istiare dâhilinde soyutlanarak tasvir edilmiştir. Bu örneklerden hareketle divan edebiyatındaki tasvir geleneğinin bir şeyin kendisini göstermekten çok şairlerin zihnindeki birtakım kalıplaşmış imgeleri göstermeye yönelik olduğu söylenebilir.

Tasvir tekniğinin kullanımı ile dönemin sosyokültürel zihniyeti arasında ilişki kurulabilecek bir başka dönem de Tanzimat Dönemi’dir. Bu dönemle birlikte Türk edebiyatı yavaş yavaş Batı edebiyatının tesirine girmeye başlar, sosyokültürel alanlarda önemli değişimler yaşanır, başta roman ve hikâye olmak üzere birçok edebî türün ilk örnekleri verilir. Ancak bu dönemde yazılan roman ve hikâyelerin çoğunda, türlerinin ilk örnekleri olmaları hasebiyle bazı teknik kusurlar bulunur. Tasvir tekniği bu kusurların bariz bir biçimde görüldüğü yerlerden biridir. Çünkü bu dönemde yazılan birçok roman ve hikâyede tasvir, anlatımın akışı kesilerek bloklar hâlinde yapılmıştır. Bu biçimde yapılan tasvirler hem anlatımın görsel dünyasına bir katkı sağlamamış hem de anlatımın akışının kesilerek ritmin bozulmasına yol açmıştır. Söz gelişi Namık Kemal’in (1840-1888) *İntibah* (1876) romanı şu tasvirle başlar:

“Bahar eyyamı bu köhne cihanın subh-ı safa-yı nevcivanisidir. Bahar erişince toprağın her tarafı serâpâ taravet kesilerek “Yuhyi’k-arza ba’de mevtilhâ” sırrı aşikâr olur. O kuru ağaçlar-mahşere tesadüf etmiş izâm gibi- yeniden can bulmaya başlar. Bir halde ki, taravetlerine dikkat olunsa nazar-ı ibretle sereyan eden hayatı görmek kabildir. Bir halde ki, en ednasındaki neşvünemaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolunur. Bir halde ki, sahranın her tarafına tecessüm etmiş zevk-i ruhanî, belki ruh bulmuş safa-yı cismanî denilse mübalağa edilmemiş olur” (Namık Kemal, 2021: 31).

Uzunca bir blok hâlinde yapılan bu tasvir, romanın kurgusal dünyasına ait unsurların görünür kılınmasına yönelik bir işlev üstlenmekten çok bir yazarlık hüneri gösterisi izlenimini vermektedir. Yine, Tanzimat Dönemi’nin bir diğer yazarı olan Nâbizâde Nâzım’ın (1863-1893) *Zehra* (1896) isimli romanında da anlatımın görünür kılınmasında tam olarak bir işleve sahip olmayan tasvirler görmek mümkündür:

“Gündüzleri güneş, tulû’dan guruba kadar fevkalufuk hemen hiçbir sehappareye tesadûf etmeksizin İstanbul üzerine mutedil hararetli bir ziya saçmakta, geceleri zaman “leyle-i mükevkeb” vassıfına şâyân olarak geçmekte bu hele gurub ile tulû’a yakın zamanlarda Göksu deresi gibi, Beykoz Büyükdere limanları gibi, Baltalimanı, Küçüksu, Kefeliköy, Beykoz, Sultaniye çayırıları gibi, Sarıyerin suları, Kavaklar’ın Sütlüce’siyle Otuzbir suyu gibi yerleri ve baştan başa tekmiil boğaz içi o derece ruh okşayıcı, his uyandırıcı şiir gıcıklayıcı levhalar, manzaralar göstermekte idi ki şehir-i şehrimizin bedâyi-i tabiyesinden haberdar olabilmek için bu levhaları bu manzaraları göğüs geçire geçire temaşa etmek lâzım gelir” (Nâbizâde Nâzım, 2018: 23-24).

Romanın henüz başlarında yapılan bu tasvirde, çeşitli yerleriyle bir İstanbul manzarası çizilir. Ancak yazarın çizdiği bu manzara romandaki bir kişinin, mekânın veya olayın görünür kılınması adına herhangi bir işleve sahip değildir. Bu manzara daha çok yazarın İstanbul’la ilgili kişisel gözlemlerini vermek için bir araç gibi kullanılmıştır.

Bu belirlemeler ışığında; her anlatıcı yazar yaşadığı dönemin imkân veya imkânsızlıklarından etkilenir. Bu etki yazarın dış dünyayı görme biçiminin en somut tezahürlerinden biri olan tasvir tekniğini de ister istemez etkiler.

3. Yazarın Dâhil Olduğu Edebî Akım ile Tasvir Tekniği Arasında Bir İlişki Olabilir

Edebî akımlar, bir sanatçı grubunun belirli bir dönemde, benzer bir estetik algı ve ortak bir dünya görüşü etrafında belirli bir uzlaşa sağlamasıyla ortaya çıkar. Dolayısıyla aynı edebî akıma dâhil olan sanatçıların tasvir tekniğini kullanım biçimleri arasında bazı benzerlikler bulunur. Çünkü her edebî akım evvela dış gerçekliğin algılanışı ve bu gerçekliğin ifade ediliş biçimlerinin bir sonucu olarak şekillenirler. Edebî akımın dış gerçeklikle kurduğu ilişki ise büyük ölçüde tasvir tekniği ile görünür. Bu bağlamda sanatçının dâhil olduğu edebî akımın gerçeklikle olan ilişkisi tasvir tekniğinin niteliğini hatta niceliğini belirleyebilir.

Batı edebiyatındaki ilk edebî akımlardan biri olan klasisizmde tasvir tekniği oldukça sınırlı bir biçimde kullanılır. Çünkü klasisizm akımı daha çok akıl ve tabiat gibi kavramları önceler. Ancak burada “tabiat” sözcüğüyle kast edilen dış dünya değil, insan tabiatıdır (Çetişli, 2008: 60, Kefeli, 2023: 29, Yetkin, 1967: 17). İnsan tabiatı kavramıyla da tek tek bireylerin kişisel özellikleri kast edilmez. Klasisizmdeki insan tabiatı kavramı; erdem, ahlak, iyilik, kötülük gibi evrensel değerler üzerinden anlatılır. Bu bağlamda ne doğa ne de insan klasik eserlerde somut varlıklarıyla yeterince temsil edilmezler.

Tasvir tekniği, edebî metinlerde geniş tabiat tabloları hâlinde ilk kez romantizm akımının kurucularından biri olan Rousseau’nun eserlerinde görülür (Kefeli, 2023: 67). Klasisizm akımına tepki olarak ortaya çıkan romantizm akımıyla birlikte “*tasvir estetik bir değer olarak bilinçli bir tercihle*” (Tekin, 2020: 211) kullanılmaya başlar. Romantizmde, klasisizm akımının aksine insana ve dış dünyaya ait ayrıntılar coşkulu bir dille tasvir edilir. Söz gelişi romantizm akımının kurucularından olan Victor Hugo’nun (1802-1885) *Notre Dame’ın Kamburu* (1831) isimli romanının başkarakterlerinden biri olan Quasimodo fiziksel ve ruhsal olarak şu sözlerle ayrıntılı biçimde tasvir edilirken “... saçları dökülmüştü, şakaklarında grileşmiş bir tutam saç kalmıştı. Geniş ve yüksek alnındaki kırışıklıklar çıkmaya başlamıştı; ama içeri çökük

gözlerinde olağanüstü bir gençlik, ateşli bir yaşam ve derin bir tutku parlıyordu.” (Hugo, 2014: 56) romanın başka bir bölümünde ise bir meydanda toplanan kalabalık şu söz sözlerle ayrıntılı bir biçimde tasvir edilir: “*Devamlı artan bu insan kalabalığının dalgaları, meydanın engebeli arazisinde tıpkı denize uzanan burunlar gibi, sağda solda çıkıntılar oluşturan evlerin kenarlarına çarpıyordu. ... sarayın Gotik tarzındaki yüksek cephesinin tam ortasındaki büyük merdiven, bir göldeki çağlayan gibi durmadan meydana akıyordu”* (2014: 6). Yine romana ilham kaynağı olan kilise “*Notre-Dame Paris Kilisesi, şüphesiz, bugün dahi görkemli yapıdır”* (2014: 99) cümlesiyle tasvir edilmeye başlar, daha sonra geçmiş ve yaşanan an arasındaki değişimleriyle birlikte bütün ayrıntılarıyla sayfalarca tasvir edilir. Romantizm akımının Alman edebiyatındaki en önemli temsilcilerinden biri olan Johann Wolfgang von Goethe’nin (1749-1832) *Genç Werther’in Acıları* (1774) isimli romanında da Victor Hugo’nun eserlerindeki benzer ayrıntılı tasvirler vardır. Romanın başkışısı olan Werther’in gözünden doğa şu öznel cümlelerle tasvir edilir: “*Etrafımdaki sevgili ovoidan puslar, buğular yükseldiğinde ve tepedeki güneş, ormanımın karanlığının yüzeyinde dinlenir ve sadece tek tük ışın, gizlice kutsal bölgeye sızarken ve ben, dökülen derenin yanı başında, uzun otların içinde uzanmış, toprağa daha yakın yerlerde binlerce çeşit minik ot merakımı çektiğinde ...”* (Goethe, 2008: 24).

Türk edebiyatında romantizm akımının etkilerinin en yoğun görüldüğü isimlerden biri olan Namık Kemal’in romanlarında da bu akımın genel tasvir anlayışına benzer örneklere rastlamak mümkündür. Söz gelişi *İntibah* romanında İstanbul şu öznel cümlelerle tasvir edilir: “*İstanbul bir malike-i derya-yı letaferittir ki yalnız hazin hazin sahillerine yüz sürerek pîşgâhından akıp giden deryanın sefası mevkinin bütün cihan içinde akransızlığını ispata kifayet eder* (Namık Kemal, 2021: 36).

Tüm bu örneklerden de anlaşılacağı üzere romantizm akımında, klasisizm akımının aksine insan hem fiziksel hem de ruhsal özellikleriyle; doğa ise bütün ayrıntılarıyla tasvir edilmek suretiyle eserlerde görünür kılınmıştır. Ancak bu tasvirlerde dış dünyaya ait unsurlar oldukları gibi değil, figüratif kadronun ruhsal dünyalarındaki yansımalarıyla tasvir edilmiştir. Bu bağlamda romantizm akımındaki tasvirler bu akımın estetik algılayışına paralel olarak büyük ölçüde özeldir.

Romantizm akımıyla birlikte başta roman ve hikâye olmak üzere edebî eserlerde önemli bir yer kazanmaya başlayan tasvir tekniği, bazı değişikliklerle birlikte realizm ve natüralizm akımlarında bir üst boyuta taşınır. Ancak tasvir tekniği hem romantik eserlerde hem de realist eserlerde önemli bir yer tutuyor olsa da bu iki akımın tasvir etme biçimi arasında oldukça önemli farklar vardır. Çünkü romantizm akımı ile realizm akımı özleri itibarıyla birbirinden çok farklı iki gerçeklik anlayışı üzerinde ortaya çıkmıştır. Romantizm akımında dış dünya duygusal ve öznel bir bakış açısıyla algılanırken; realizm akımında ise dış dünya nesnel ve gerçekçi bakış açısıyla algılanır. Bu nedenle romantizm akımında tasvir kişilerin duygusal dünyasının yansımaları olan bir atmosfer yaratmaya yönelikken; realizm akımında ise kişileri içinde bulundukları çevre ile birlikte bir ayna gerçekliğiyle yansıtmaya yöneliktir. Bu bakış açısının doğal bir sonucu olarak romantik tasvirlerde son derece öznel bir dil hâkimken, realist tasvirlerde nesnel bir dil hâkimdir.

Realizm dış gerçekliği merkezine alan bir edebî akımdır. Bu nedenle realist eserlerde gerçekliği yansıtmak adına çevre tasviri oldukça önemlidir. Çünkü her insan doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu çevrenin az ya da çok tesiri altında kalır. Çevrenin kişiler üzerindeki bu tesirini tam anlamıyla görünür kılmak adına realist eserlerde dış dünyaya ait unsurlar en ince ayrıntısına kadar tasvir edilir. Söz gelişi realizm akımının öncü isimlerinden biri olan Gustave Flaubert'in (1821-1880) *Madam Bovary* (1856) romanında Emma Bovary saçlarının ayrılma noktasından “Saçlarını ince bir çizgiyle başının tam ortasından ayırmıştı. Bu çizgi, kafatasının yuvarlaklığını izleyerek hafifçe aşağıya doğru iniyordu” (2025: 67) tırnaklarının beyazlığına kadar “Charles kızın tırnaklarının beyazlığını görünce şaşırdı. Tırnaklar parlak, uçları inceydi, badem biçimi kesilmişlerdi, Dieppe’te görülen fildişlerinden daha temizdi. Yalnız, kızın eli güzel değildi, belki gereği kadar solgun değildi yani, parmak boğumları da az çok kemikliyd” (Flaubert, 2025: 66) birçok ayrıntıyla tasvir edilir. Yine Emma Bovary’nin yaşadığı çiftlik ise genel görünümünden “Güzel bir görünümlü bir çiftlikti burası, ahırlarda, açık kapıların üzerinden, semiz çift atları görülmüyordu, ... Binalar boyunca geniş gübre yığınları vardı ... Sundurmanın altında iki büyük araba, dört saman vardı” (2025: 65) bir odanın içindeki karyola ve bu karyolanın üstündeki örtüye kadar “Burada üzeri kubbeli, büyük bir karyola vardı, üstüne Türk örnekleriyle süslü alaca bir basma örtülüydü” (2025: 67) ayrıntılı bir biçimde tasvir edilir. Realizm akımının bir diğer öncü ismi olan Honore de Balzac’ın (1799-1850) *Goriot Baba* (1835) romanında Goriot Baba’nın kaldığı pansiyon olan Vauquer’in Evi: genel konumu, içinde bulunduğu sokağın durumu, dış cephesi, kapısı, penceresi, bahçesindeki ağaçlar ve bunların türleri, odaları, zemini bütün ayrıntılarıyla tasvir edilir. Ancak yazar romanda bu kadar ayrıntılı tasvire yer vermiş olmasına rağmen bunun yetersiz olduğunu düşünmüş olacak ki şöyle bir ifadeye yer verir: “Bu eşyaların ne kadar eski, delik deşik, çürümüş, titrek, kemirilmiş, kolu bacağı kopmuş, sokur, sakat ve nasıl can vermekte olduğunu anlatmak için bu hikâyenin ilginç bulunmasını epey geciktirecek ve acelesi olanların başışlayamayacakları bir tasvir yapmak gerekirdi” (Balzac, 2019: 6). Balzac’ın bu ifadesi aslında sadece onun romanı için geçerli değildir, realizm akımının etkisinde yazan Stendhal (1783-1842), Guy de Maupassant (1850-1893), Fyodor Mihayloviç Dostoyevski (1821-1881), Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910), John Steinbeck (1902-1968), Ernest Hemingway (1899-1961) gibi pek çok yazar için de geçerli sayılabilir.

Türk edebiyatında realizm akımının ilk örnekleri Tanzimat Dönemi’nde görülür. Bu bağlamda Recaizade Mahmut Ekrem’in (1847-1914) *Araba Sevdası* (1896) isimli romanı Türk edebiyatında realist birtakım özellikler taşıyan ilk romandır. Aslında romanın başkarakteri olan Bihruz Bey’de kişilik özellikleri bakımından romantik kimi unsurlar bulunur. Ancak roman özellikle dış dünyanın nesnel ayrıntılarla tasvir edilmesi bakımından realist özellikler gösterir. Romanın başında kurgunun merkezî mekânlarından biri olan Çamlıca’nın genel konumu “Üsküdar’dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca’ya gidilirken Tophanelioğlu’ndaki dört yol ağız mevkîinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunursa o vasi şosenin müntehâ-yı vasatısında etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2021: 15) şeklinde tarif edildikten sonra buradaki ağaçların türleri, kapılar, duvarlar, yollar, köprüler, mezar kısacası bu muhitte bulunan her şey ilk iki bölüm boyunca bütün ayrıntılarıyla tasvir edilir. Bu bakımdan roman realist tasvir anlayışının birçok özelliğini taşır.

Türk edebiyatında realizm akımının ilk örnekleri her ne kadar Tanzimat Dönemi'nde görülmeye başlamış olsa da realizmin asıl geliştiği dönem Servetifünun edebiyatıdır. Bu dönemde realizm akımının da etkisiyle kişi kadrosu hem ruhsal hem de fiziksel olarak yaşadıkları çevre içerisinde başarılı bir biçimde tasvir edilir. Özellikle Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945) ve Mehmet Rauf'un (1875-1931) eserlerinde dış dünya kişi kadrosunun yaşadığı ruhsal durumu destekleyecek bir biçimde tasvir edilir. Söz gelişi Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* (1897) romanında Ahmet Cemil'in bulunduğu ortam şöyle tasvir edilir: "... gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada, yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğu ile örtülü zannolunan bu mailikler içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen bütün yıldız alayları, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi?" (Uşaklıgil, 2004: 35). Tabii burada şunu da eklemek gerekir ki bu tasvirde asıl görünür kılınmaya çalışılan dış dünyadan ziyade, dış dünyanın Ahmet Cemil'in ruhsal dünyasındaki karşılığıdır. Bu yönüyle tasvir, kişi kadrosu ile dış dünya arasında bir ilişki kurması bakımından realist bir tutum sergilerken dış dünyayı öznel bir bakış açısıyla aktarması bakımından romantik bir tutum sergiler. Bu durum sadece Halit Ziya'nın romanlarına ilişkin bir hususiyet değildir. Bu dönemin bir diğer önemli yazarı Mehmet Rauf'un eserlerinde de benzer özellikler görülür. Mehmet Rauf'un *Eylül* (1899) romanındaki şu tasvir de "*Bu nisan gününün saat on birde başlayan yağmuru, yarım saat sonra dinmiş, nemnâk bir hadâretin fevkinde şimdi zerrin incileriyle lacivert bir sema titriyordu; topraktan, ağaçlardan intişar eden ratıp nefahâtte müessir bir nüfuz vardı*" (Mehmet Rauf, 2020: 9) dış dünya olduğu gibi betimlenmek yerine, öznel ifadelerle tasvir edilmiştir. Bu bağlamda Servetifünun dönemi roman ve hikâyelerinde dış dünyayı yansıtmak, bununla kişi kadrosunun ruhsal durumu arasında bir ilişki kurmak bakımından tasvirler realist özellikler gösterirken; dış dünyanın kişi kadrosunun melankolik bakış açısıyla tasvir edilmesi bakımından romantik özellikler gösterir.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte görülmeye başlayan modernizm, bir edebî akım olmaktan çok estetik bir algılayış biçimidir. Çünkü belirli bir başlangıç ve bitiş tarihi olmayan modernizmde, diğer edebî akımlarda olduğu gibi ortak bazı estetik değerler etrafında birleşen, birbiriyle doğrudan ya da dolaylı ilişkiye sahip bir sanatçı grubu yoktur. Bu nedenle modernizm; egzistansiyalizm, sürrealizm, ekspresyonizm, empresyonizm gibi edebî akımlara ait kimi özellikleri de bünyesinde barındıran estetik bir algılayış biçimidir.

Modernizmde, özellikle realizm ve natüralizm akımlarındaki akıllı ve bilimi merkezine alan gerçekçilik anlayışı reddedilmiş; bilinç akışı, iç konuşma, iç diyalog gibi tekniklerle bireyin öznel gerçekliğine dönülmüştür. Bu nedenle tasvir tekniğinin modernist anlatılarda hem kullanım amacı değişmiş hem de kullanım yoğunluğu azalmıştır. Çünkü modernist anlatılarda realizm ve natüralizm akımlarındaki tasvir anlayışının aksine tasvir; toplumu yansıtan bir ayna değil, dış dünyayı bireyin iç dünyasındaki metaforik karşılıklarıyla sezdirenen bir araçtır. Bundan dolayı modernist eserlerde tasvir "*anlatılanları somutlaştırmaktan çok sezdirmek için yap[ılır]*" (Tekin, 2020: 214). Başka bir deyişle geleneksel sanat anlayışında tasvire yüklenen gösterme işlevi modernist eserlerle birlikte çağırıştırma veya hissettirmeye evrilir. Söz gelişi James Joyce'un (1882-1941) *Ulysses* (1920) romanındaki şu tasvirde "*Bir bulut ağırdan güneşi örtmeye başlıyor, örttü. Kurşuni. Uzak. Yo, öyle değil. Çorak bir arazi, dımdızlak bir çöl. Volkanik, göl, ölü deniz: Balıksız, yosunsuz, yerin dibine batık. O*

dalgaları, kurşuni metal, zehirli pus yüklü suları hangi rüzgâr karıştırabilir” (Joyce, 2016: 91) okuyucunun zihninde bazı görüntüler belirebilir fakat bu görüntüler dış dünyadaki nesnel bir gerçekliğe denk düşmez. Bunlar okurun zihninde daha çok bir silüet gibi birtakım çağrışımlar uyandırır. Elbette bu durum modernist bütün eserlerde aynı biçimde görülmez. Söz gelişi Oğuz Atay’ın (1934-1977) birçok açıdan modernist özellikler gösteren ve daha çok modernist anlayışa uygun tasvirler görülen *Tutunamayanlar* (1972) romanında dış mekânın neredeyse realist bir gözle aktarıldığı tasvirlerle de rastlanabilir: “İki üç katlı ahşap ve kâğır evlerin bulunduğu bir sokağa geldi. Henüz parke yapılmamış; Arnavut kaldırımli bir sokak. ... İki katlı, cephesi sonradan sıvanmış ahşap bir evin önünde durdu. Sıvalar yer yer dökülmüş; üstü bir zamanlar mavi boyalıymış” (Atay, 2018: 351). Bu nedenle modernist anlayışla yazılan eserlerde genel olarak çağrışımlara dayanan öznel tasvir anlayışı vardır. Fakat bazı eserlerde geleneksel tasvir örneklerine de rastlamak mümkündür.

Tasvir tekniğinin edebî akımlarla ilişkisi hususunda Yeni Roman anlayışı da üzerinde durulması gereken konular arasındadır. “*Fransa’da 1950’lerden sonra edebiyat sahnesinde gör[ülmeye]*” (Baldıran, 2002: 7) başlayan Yeni Roman anlayışı, genel bir edebiyat akımı olmaktan ziyade roman türünde yoğunlaşan ve kimi modernist özellikler de gösteren estetik bir algılayış biçimidir.

Yeni Roman anlayışında tasvir metnin kurucu unsurlarından birine tekrardan dönüşür. Ancak burada öne çıkarılan tasvir anlayışı, öncülüğünü Balzac’ın yaptığı realist tasvir anlayışından oldukça farklıdır. Yeni Roman anlayışının öncülerinden Alain Robbe-Grillet (1922-2008) *Yeni Roman* (1963) isimli kitabında tasvir tekniğinin işlevini şöyle açıklar: “*Tasvirin görevi ilk tanımları yapmak değildir. Eskiden tasvir bir dekorun ana çizgilerini belirtmeye ve ardından, onun önemli öğelerini aydınlatmaya çalışırdı. Şimdiyse hiç de önem taşımayan nesnelerden söz açıyor ya da onları önemsiz bir kılığa sokuyor*” (Grillet, 1981: 74). Gerçekten de Yeni Roman anlayışının öncülerinden olan Alan Robbe-Grillet, Claude Simon (1913-2005), Nathalie Sarraute (1900-1999), Robert Pinget (1919-1997), Michel Butor (1926-2016) gibi yazarların eserlerinde dış dünyaya ait her unsur en ince ayrıntısına kadar tasvir edilir. Ancak burada şunu belirtmek gerekir ki Yeni Roman anlayışında tasvir, realist romanlardaki gibi kişi ile çevre arasında belirli bir nedenselliğe dayanan mekanik bir ilişki kurmak için yapılmaz. Yeni Roman anlayışında tasvir edilen her nesnenin zaman zaman nesnel gerçekliğinin dışına taşan öznel bir görünümü vardır. Çünkü Yeni Roman anlayışında nesneler anlatıcı veya figürlerin zihinlerinde uyandırdıkları çağrışımlarla var olurlar. Başka bir deyişle bütün ayrıntılarıyla tasvir edilen her şeyin arkasında insan ile çevrenin öznel bir etkileşimi vardır. Söz gelimi Alain Robbe-Grillet’in *Silgiler* (1953) isimli romanında “*Ayaklarının dibinde rıhtımın içine doğru giren bir bölümde, birkaç enkaz parçasının yığıldığı yerde, çırpınmasına bakıyordu yağlı suyun; üstünde zift lekeleri olan küçük bir tahta parçası, sıradan eski şişe mantarı, bir portakal kabuğu parçası, varoluşları güçlükle belirlenebilecek, daha inatçı, yarı yarıya çürümüş kırıntılar*” (Grillet, 2021: 27) sözleriyle tasvir edilen her ayrıntıda nesnelerin dış gerçekliğinden ziyade bunların figürün zihnindeki yansımaları görülür. Buradan hareketle Yeni Roman anlayışıyla yazılan romanlarda tasvir tekniği oldukça başat bir konuma erişmiştir. Ancak bununla birlikte tasvirin hem kullanım amacı hem de kullanım biçimi son derece değişmiştir.

Sonuç

Tasvir tekniği, başlangıçtan günümüze başta anlatma esasına bağlı metinler olmak üzere bütün edebî metinlerde çeşitli amaç ve işlevlerde kullanılarak sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olmuştur. Bu değişim ve dönüşüm sürecine tesir eden etkenleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Edebî metinler: amaç, içerik, biçim, dil ve anlatım bakımından çeşitli türlere ayrılırlar. Anlatıcı yazar bir edebî türü tercih ettiği andan itibaren o türün imkân ve kısıtlılıklarına belirli bir ölçüde de olsa tabi olmak durumunda kalır. Bu durum ister istemez tasvir tekniğinin kullanım amacı ve işlevleri üzerinde etkili olur.

2. Her anlatıcı yazar az ya da çok yaşadığı tarihsel dönemin sosyokültürel zihniyetinin tesiri altında kalır. Bu tesir, bir metinde anlatıcı yazarın dış dünyayla olan ilişkisinin en somut tezahürlerinden biri olan tasvir tekniğinin kullanımını etkiler.

3. Bir yazarın dâhil olduğu edebî akımla tasvir tekniğinin kullanım biçimi ve amaçları arasında bir ilişki vardır. Çünkü bir edebî akım daha çok benzer bir dünya görüşü ve estetik algı etrafında bir araya gelen sanatçılardan oluştuğu için aynı edebî akıma dâhil olan sanatçıların tasvir anlayışlarında bazı ortak noktalar bulunur.

Tüm bu sonuçlarla birlikte tasvir tekniğinin kullanımı ile buna tesir eden etmenler arası ilişki mutlak değildir. Söz gelişi roman türünde üretilmiş bir metinde masal türüne ait olağanüstülükler içeren tasvirler bulunabilir. Realizm akımına dâhil edilen bir yazarın eserlerinde de romantizm akımına uygun tasvirler yer verilebilir. Bir dönemin sosyokültürel zihniyetinin tesiri ise her anlatıcı yazar üzerinde açık bir şekilde görülmeyebilir. Bu nedenle tasvir tekniğinin kullanımı salt bir etmenle açıklanamaz. Bu tekniğin kullanımı üzerinde başta tercih edilen edebî tür, anlatıcı yazarın metnini ürettiği dönemin zihniyeti ve anlatıcı yazarın dâhil olduğu edebî akım olmak üzere birçok amil birlikte etkili olur.

Kaynakça

- Andersen, H. C. (2022). *Hans Christian Andersen Seçme Masallar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Artun, E. (2009). *Anonim Halk Edebiyatı Nesri*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Atay, O. (2018). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baldıran, G. (2002). *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Balzac, H. (2019). *Goriot Baba*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Berger, J. (2025). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetişli, İ. (2008). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş/2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Develioğlu, F. (2003). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ergin, M. (2007). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Grillet, A. R. (1981). *Yeni Roman*. İstanbul: Yazko.
- Grillet, A. B. (2012). *Silgiler*. Ankara: FOL Yayınları.
- Gustave, F. (2025). *Madam Bovary*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Goethe, J. W. (2008). *Genç Werther'in Acıları*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Hugo, V. (2014). *Notre Dame'ın Kamburu*. İstanbul: Anonim Yayıncılık.
- Joyce, J. (2016). *Ulysses*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kefeli, E. (2023). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mehmet Rauf, (2020). *Eylül*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nabizâde Nazım (2018). *Zehra*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Namık Kemal (2021). *İntibah*. İstanbul: Can Yayınları.

- Onan, N. H. (1991). *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2021). *Araba Sevdası*. İstanbul: Kopernik Kitap.
- Sazyek, H. (2021). *Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tekin, M. (2020). *Roman Sanatı 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uşaklıgil, H. Z. (2004). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1967). *Edebiyatta Akımlar*. İstanbul: Yükselen Matbaası.