1938-1950 YILLARI ARASINDA YAYIMLANMIŞ EDEBİYAT DERGİLERİNDE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Melih YENER

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2020

1938-1950 YILLARI ARASINDA YAYIMLANMIŞ EDEBİYAT DERGİLERİNDE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Melih YENER

T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir,2020

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Melih YENER tarafından hazırlanan "1938-1950 Yılları Arasında Yayımlanmış Edebiyat Dergilerinde Edebiyat Eleştirisi" başlıklı bu çalışma 18.12.2020 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Prof.Dr.Nesrin KARACA

Üye
Prof.Dr.İbrahim ŞAHİN
(Danışman)

Üye
Prof.Dr.Alev SINAR UĞURLU

Üye
Doç.Dr.Mehmet TOPAL

Üye
Doç.Dr.Eylem SALTIK

ONAY
…/ …/ 2020

Prof Dr. Mesut ERŞAN

Enstitü Müdürü

21/12/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Melih YENER

ÖZET

1938-1950 YILLARI ARASINDA YAYIMLANMIŞ EDEBİYAT DERGİLERİNDE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

YENER, Melih

Doktora- 2020

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

Bir edebi eserde güzelin, doğrunun ve iyinin ne ve nasıl olduğuyla ilgili sübjektif bir fikir üretme faaliyeti olan edebiyat eleştirisi, edebiyatın hayatiyetinin ve gelişmesinin devamı konusunda çok önemli bir yere sahiptir. Devirler ve nesiller değiştikçe edebi yaratıma hız veren hissiyat ve algılar da değişir ve bu değişmeler bir devrin yahut bir neslin yarattığı edebiyat eserlerinin öncüllerinden ve ardıllarından az veya çok farklılaşmasına yol açar. Bir edebiyat eseri biçim ve içerik olarak zamanın ruhuyla doğrudan etkileşim halindedir. Ölü doğmamak için o ruha adapte olmak mecburiyeti hisseder ve bir sanat sahası olarak da o ruhun teşekkülüne katkı verir. Edebiyat eleştirisi, idrak edilen zamanda ve idrakin dışında kalan zamanlarda edebi eserlerin değerini tespit ve tayin etmek çabasıdır.

Kimi tarih kitaplarında Milli Şef dönemi olarak adlandırılan 1938-1950 yılları arası dönem Türkiye'de edebiyat dergiciliği ve edebiyat eleştirisi bakımından sayıca verimli ancak nitelik ve süreklilik bakımından verimsiz bir dönemdir. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı iktisadi buhranın kâğıt fiyatlarında neden olduğu fahiş artış ayrıca toplumdaki okuma yazma oranının düşüklüğü bu devirde yayımlanan dergilerin birkaç istisna hariç kısa ömürlü olmasına yol açmıştır. Bu dergilerde yayımlanan edebiyat eleştirisi yazılarının da yine birkaç istisna hariç akademik ve kuramsal derinlikten mahrum olduğu söylenmelidir. Bu çalışmada bu yıllar arasında yayımlanmış edebiyat dergilerindeki edebiyat eleştirisi yazıları devir, edebiyat eleştirisi kavramı ve kaynak dergiler hakkında bilgi verildikten sonra şiir, roman, hikâye, tercüme ve sanatta ve edebiyatta hümanizm başlıkları ekseninde incelenmiş ve bu yazıların içerik, yöntem ve fikir bakımından sahip olduğu ortak noktalar ve farklılıklar çerçevesinde yeniden yorumlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat Eleştirisi, Roman, Şiir, Hikâye, Tercüme, Hümanizm.

ABSTRACT

LITERARY CRITICISM IN LITERATURE MAGAZINES PUBLISHED BETWEEN 1938-1950

YENER, Melih

PhD-2020

Turkish Language and Literature Department

Modern Turkish Literature Programme

Advisor: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

Literary criticism is a subjetive opinion production activity about what and how is right and good in literary work. It has a very important effect on the sustainability of literature's liveliness and development. As ages and generations pass, the perception and feeling that promote literary creativity settle in an ongoing change. This ongoing change puts a difference between the literary works of one generation and its predecessors and successors. Including its form and content, literature has direct interaction with the spirit of the times. To prevent still birth, it needs to adapt to that spirit, and as a field of art, it even contributes to the formation of that spirit. Literary criticism is an effort that aims to define and understand the estimation of literary works in the time perceived and in the times out of perception.

The years 1938 to 1950 is addressed as the "Milli Şef" era by certain history books. This era is rich in the number of literary magazine publication and literary criticism, but it is poor in quality and sustainability of those publications. Because of the extreme increases in paper prices triggered by the economic depression originated from World War II as well as the low rate literacy at the time, most literary magazines were unable to survive for long in this era. In this era most literary criticism essays published in literary magazines were devoid of academic and theorical depth. This study aims to analyze a sample of literary criticism essays published in literature magazines between the aforementioned years. After classifying these by knowledge of era, literary criticism concept and reference magazines, the essays will be analyzed in titles of poetry, novel, story, translation and humanism in art and literature. The study also aims to interpret essays in conjunction with their content, method and the opinions they offer within the scope of the different and common views they have.

Key words: Literary Criticism, Novel, Poetry, Story, Translation, Humanism.

İÇİNDEKİLER

ÖZET vii
ABSTRACT viii
İÇİNDEKİLER ix
EKLER LİSTESİ xv
KISALTMALAR LİSTESİ xvi
ÖNSÖZ xvii
GİRİŞ 1

1.BÖLÜM

1938-1950 YILLARI ARASINDA

TÜRKİYE'NİN SİYASAL VE SOSYAL MANZARASI

1.1.ATATÜRK'ÜN VEFATI VE İSMET İNÖNÜ'NÜN CUMHURBAŞKANI OLMASI..... 7
1.2.HATAY'IN ANAVATANA KATILMASI 8
1.3.1939 ERZİNCAN DEPREMİ 9
1.4. II. DÜNYA SAVAŞI'NIN BAŞLAMASI VE SAVAŞIN TÜRKİYE'YE YANSIMALARI..... 9
1.5.KÖY ENSTİTÜLERİNİN KURULMASI 13
1.6.1944 TÜRKÇÜLÜK-TURANCILIK DAVASI 15
1.7.TÜRKİYE'NİN BM'YE ÜYE OLMASI 16
1.8.TAN GAZETESİ OLAYI 16
1.9.1946 DEMOKRAT PARTİ'NİN KURULUŞU 17
1.10.İLK ÇOK PARTİLİ SEÇİM 19
1.11.DEMOKRAT PARTİ'NİN İKTİDARA GELMESİ 19

2.BÖLÜM

KAYNAK DERGİLER HAKKINDA BİLGİLER

2.1.ADIMLAR 23
2.2.AİLE 24
2.3.AKADEMİ FİKİR HAREKETLERİ 25
2.4.AKBABA 26
2.5.ARAMAK 26
2.6.BÜYÜK DOĞU 27
2.7.ÇIĞIR 28
2.8.ÇINARALTI 28

2.9.DAMLA 29
2.10.DEĞİRMEN(1942) 29
2.11.DEĞİRMEN(1949) 30
2.12.DİVAN 30
2.13.EDEBİYAT DÜNYASI 31
2.14.FİKİRLER 31
2.15.FİKİR HAREKETLERİ 32
2.16.GENÇ NESİL 33
2.17.GÜNDÜZ 33
2.18.HAMLE 34
2.19.HAREKET 34
2.20.HARMAN 35
2.21.HEP BU TOPRAKTAN 36
2.22.HER AY 36
2.23.HİSAR 37
2.24.İNSAN 38
2.25.İSTANBUL 39
2.26.İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ 40
2.27.KALEM(1938) 41
2.28.KALEM(1948) 41
2.29.KAYNAK 41
2.30.KOPUZ 42
2.31.KOVAN 43
2.32.MİLLET 43
2.33.OLUŞ 43
2.34.SERVET-İ FÜNUN UYANIŞ 44
2.35.ŞADIRVAN 46
2.36.ŞİİRLER 47
2.37.TANRIDAĞ 48
2.38.TERCÜME 48
2.39.TÜRK YURDU 49
2.40.TÜRKİYAT MECMUASI 49
2.41.ÜLKÜ 50
2.42.VARLIK 51

2.43.YAPRAK 52
2.44.YARATIŞ 52
2.45.YARIM AY 53
2.46.YAYLA (ERZURUM) 53
2.47.YEDİGÜN 53
2.48.YENİ ADAM 54
2.49.YENİÇAĞ 55
2.50.YENİ EDEBİYAT 55
2.51.YENİ MECMUA 55
2.52.YENİ TÜRK MECMUASI 56
2.53.YURT VE DÜNYA 57
2.54. YÜCEL 57
2.55.YÜRÜYÜŞ 58

3.BÖLÜM

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ: TERİM VE KURAM

3.1.EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN TANIMI VE KAPSAMI 59
3.2.TÜRKİYE'DE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN KISA TARİHİ 62
3.3.EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMLERİ VE YAKLAŞIMLARI 70
3.3.1.İzlenimci Eleştiri 70
3.3.2.Akademik Eleştiri 72
3.3.3.Tarihi Eleştiri 73
3.3.4.Dilbilimsel Eleştiri 74
3.3.5.Sosyolojik Eleştiri 76
3.3.6.Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi 77
3.3.7.Yeni Eleştiri 78
3.3.8.Metne Bağlı Eleştiri 80
3.3.9.Feminist Edebiyat Eleştirisi 82
3.3.10.Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar 83

4.BÖLÜM

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ NASIL OLMALIDIR?

4.1.EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ HAKKINDA YAZILAR 86

5.BÖLÜM

ŞİİR VE ŞAİRLER HAKKINDA

5.1.TANZİMAT ŞAİRLERİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 100

5.1.1.Namık Kemal 103
5.1.2.Abdülhak Hâmid Tarhan 112
5.2.SERVET-İ FÜNUN ŞAİRLERİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 119
5.2.1.Tevfik Fikret 122
5.2.2.Cenap Şahabettin 127
5.3.MİLLİ EDEBİYAT KAVRAMI ÜZERİNE YAZILAR 130
5.4.MEHMET ÂKİF ERSOY HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 137
5.5.YAHYA KEMAL BEYATLI HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 139
5.6.AHMET HAŞİM HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 150
5.7.DİĞER ŞAİRLER HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 160
5.7.1.Ahmet Hamdi Tanpınar 160
5.7.2.Ahmet Kutsi Tecer 162
5.7.3.Ahmet Muhip Dıranas 163
5.7.4.Cahit Sıtkı Tarancı 164
5.7.5.Ziya Osman Saba 165
5.8.ESKİ ŞİİR-YENİ ŞİİR ÜZERİNE ELEŞTİRİ YAZILARI 167
5.8.1.Garip Şiiri Hakkındaki EleştiriYazıları 187
5.9.ŞİİRDE BİÇİM ÜZERİNE YAZILAR 198
5.10.ŞİİRDE DİL ÜZERİNE YAZILAR 211
5.11.ŞİİRDE ANLAM ÜZERİNE YAZILAR 213

6.BÖLÜM

ROMANA VE ROMANCIYA DAİR

6.1.ROMANA DAİR GENEL GÖRÜŞLER 221
6.2.AHMET MİTHAT EFENDİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 249
6.3.HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 254
6.4.EBUBEKİR HAZIM TEPEYRAN HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 260
6.5. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 262
6.6.HÂLİDE EDİP ADIVAR HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 271
6.7.ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 278
6.8.Y. KADRİ KARAOSMANOĞLU HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 282
6.9.PEYAMİ SAFA HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 290

7.BÖLÜM

HİKÂYE VE HİKÂYECİLER HAKKINDA YAZILAR

7.1.HİKÂYE SANATI ÜZERİNE ELEŞTİRİ YAZILARI 296

7.2.TANZİMAT HİKÂYECİLERİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 305
7.3.ÖMER SEYFETTİN HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 310
7.4.SAİT FAİK ABASIYANIK HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 319
7.5.DİĞER HİKÂYECİLER HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI 329
7.5.1.Memduh Şevket Esendal 329
7.5.2.Sabahattin Ali 330
7.5.3.Kenan Hulûsi Koray 332
7.5.4.İlhan Tarus 333
7.5.5.Orhan Kemal 335

8.BÖLÜM

TERCÜMENİN ELEŞTİRİSİ

8.1.MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI TERCÜME BÜROSU'NUN KURULMASI 338
8.2.EDEBİ TERCÜME ELEŞTİRİLERİNİN DAYANDIĞI ÖLÇÜTLER 340
8.3.TERCÜME FAALİYETLERİNİN LÜZUMUNA DAİR GÖRÜŞLER 343
8.4.TERCÜME BÜROSU'NUN FAALİYETLERİNE DAİR GÖRÜŞLER 347
8.5.TERCÜME FAALİYETLERİNDE BAŞARININ ESASLARINA DAİR GÖRÜŞLER 349
8.6.TERCÜME FAALİYETLERİNDEKİ SİSTEMSİZLİKLE İLGİLİ GÖRÜŞLER ... 357
8.7.TERCÜMELERDE ASLA SADAKATİN MAKUL DERECESİ HAKKINDA GÖRÜŞLER 361
8.8.ÇEŞİTLİ TERCÜME ESERLER HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER 364
8.9.ŞİİR TERCÜMESİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER 366
8.10.ULUSLARARASI TELİF HAKLARI SÖZLEŞMESİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER 367

9.BÖLÜM

SANATTA VE EDEBİYATTA HÜMANİZM

9.1.HÜMANİZMİN TARİHİ VE FELSEFİ BOYUTUYLA İLGİLİ YAZILANLAR ... 372
9.1.1.Orhan Burian'da Hümanizm 373
9.1.2.Diğer Yazarlarda Hümanizm 376
9.1.2.1.Celalettin Ezine'de Hümanizm 376
9.1.2.2.Behice Boran'da Hümanizm 377
9.1.2.3.Şinasi Özdenoğlu'nda Hümanizm 378
9.2.HÜMANİZMİN MODERN DÜNYAYA VE KÜLTÜRLERE TATBİK EDİLEBİLİRLİĞİ 381
9.3.SANATTA VE EDEBİYATTA HÜMANİZM ÜZERİNE GÖRÜŞLER 384

10.BÖLÜM

ELEŞTİRİ YAZILARIYLA İLGİLİ GENEL BİR DEĞERLENDİRME

10.1.ŞİİR 402
10.2.ROMAN 447
10.3.HİKÂYE 485
10.4.TERCÜME 507
10.5.SANATTA VE EDEBİYATTA HÜMANİZM 518
SONUÇ 529
KAYNAKÇA 552
EK : KAYNAK DERGİLERLE İLGİLİ GÖRSELLER 629

EKLER LİSTESİ

Ek 1: Kaynak Dergilerle İlgili Görseller……629

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	:Aktaran
Bknz.	:Bakınız
CHP	:Cumhuriyet Halk Partisi
C.	:Cilt
çev.	:Çeviren
DP	:Demokrat Parti
No.	:Numara
S.	:Sayı
s.	:Sayfa
ss.	:Sayfa Aralığı
vb.	: ve benzeri

ÖNSÖZ

Bir edebiyat eseri vücuda getirildikten ve yayımlandıktan sonra bir beğeni, teveccüh ve eleştiri nesnesi haline gelir. Edebiyat eserleri, nasirlerin veya şairlerin kendi hissiyatlarından, havsalalarından ve kültürel birikimlerinden damıtarak bütünüyle şahsi bir sanat ürünü olarak ortaya koydukları eserlerdir. Fakat o eserler bir kez gün yüzüne çıktıktan, bir kez yayımlandıktan sonra bir kişiye ait olma ve bir kişinin malumu olma vasfını üzerlerinden atarlar ve artık toplumun malı haline gelirler. Bir toplum sayıya, adede vurulabilir çokluktaki insan yığınlarından teşekkül etse de o insanların fikirlerindeki ve zevklerindeki karşılıklı farklılık ve benzeşmeme durumuna herhangi bir ölçülebilirlik ve sınır tayin edilemez. Birey olmak bir bakıma da başkalarından farklı fikirlere ve beğenilere sahip olmaktır. Bir kimsenin çok beğendiğini başka bir kimse az beğenecek belki de hiç beğenmeyecek; bir kimsenin değerli bulduğunu başka bir kimse belki lüzumlu bile görmeyecektir. Şahsi zevkler kişinin maddi ve manevi bünyesinde bir adı bile olmayan bir yığın etkenden ve bileşenden meydana gelir. Bir edebiyat eserinin değeri de şahısların işte bu karmaşık zevkler mozaiğinin boy aynasında ölçülür. Edebiyat eserleri hakkında düşünülecek, hissedilecek ve söylenecekler okumuşluk-okumamışlık düzeylerine, coğrafi-ulusal-dinsel-kültürel mensubiyetlere, kişilerin kalbine ve zihnine zamanın döküp bıraktığı bakiyelere ama hepsinden önemlisi de kişilerin ve toplumun edebiyat kültürüne bağlıdır. Edebiyat eleştirisi şahsi zevklerin ve edebiyat kültürünün bir terkibi olarak icra edilir ve üretilir. Şahsi zevklerin varlığı edebiyat eleştirisini matematiksel bir katılığa ve soğukluğa düşmekten kurtarır. Edebiyat kültürü ise eserlerin başıboş, gelişigüzel ve gayri ilmi bir surette tartıya konmasının önüne geçer. Şu halde edebiyat eleştirisi şahsi zevklerin ve kültürün birbirini takviye etmesinden ve birinin diğerine topyekûn feda edilmemesinden doğar.

Bu çalışmada öncelikle 1938-1950 yılları arasında ülkenin siyasal ve sosyal manzarası ele alınmış daha sonra sırayla çalışmaya kaynak teşkil eden dergiler hakkında ve edebiyat eleştirisinin kavramsal ve kuramsal yönü hakkında bilgi verilmiştir. Söz konusu dergilerdeki edebiyat eleştirisi yazılarının yorumlanması ve bu yazıların düşünsel hüviyeti hakkında çıkarımlara ulaşılması edebiyat eleştirisinin kavramsal ve kuramsal yönü göz önüne alınmadan mümkün değildir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde eleştiri kavramı hakkında kaynak dergilerde çıkan yazılara değinilmiştir. Devrin edebiyat dergilerinde en geniş yeri tutan şiir eleştirisi yazıları beşinci bölümde ele alınmıştır ki tezin en kapsamlı bölümü de budur. Sonraki bölümlerde sırasıyla roman, hikâye, tercüme eleştirisi ve sanatta ve edebiyatta hümanizm yazıları incelenmiştir. Son bölüm olan onuncu bölümse okunan eleştiri yazılarıyla ilgili bu çalışmanın hazırlayıcısına ait görüşleri ve yorumları içeren bölümdür.

Kaynak edebiyat dergilerinin ve bu dergilerdeki eleştiri metinlerinin niceliksel çokluğu dikkate alınmış ve bu metinleri tematik bir seçkiye göre tasnif ederek incelemenin en makul yöntem olacağı kanaatine varılmıştır. Devrin edebiyat dergilerinin eleştiren kalemler ve eleştirilen eserler hususunda bir bütün olarak şuurlu ve titiz davrandığını söylemek güçtür. Kimi dergiler yazınsal ve düşünsel anlamda hiçbir disiplin ve orijinalite barındırmayan amatörce ve çalakalem yazılmış metinleri tenkit yazısı başlığıyla sayfalarına taşımakta bir sakınca görmemiştir. Daha çok bölgesel dergilerde toplanan bu minvaldeki yazılar konusu ne olursa olsun tezin dışında bırakılmıştır. Edebiyat eleştirisi, derin bir edebiyat kültürüne ihtiyaç gösterir, eleştirilecek eserlerin eleştirel ve analitik okunmasını ve sistemli bir etüdünü şart koşar. İçine bireysel dostluklar veya düşmanlıklar karıştığı zaman değerini ve anlamını kaybeder. Hakiki eleştirmen esere bilgiyle yaklaşır, eserin zaman ve edebiyat ortamı içindeki konumunu kültürüyle tespit eder ve eserle ilgili son hükmünü bu bilginin ve kültürün mayalandırdığı şahsî sanat zevki ışığında verir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, Yaşar Nabi Nayır, Pertev Naili Boratav, Orhan Burian ve Cahit Tanyol gibi kalemlerin yazdığı eleştiri yazılarına bu anlayış çerçevesinde daha büyük bir itina gösterilmiş ve teze dâhil etmek konusunda bu isimlere öncelik tanınmıştır. Orhan Veli Kanık'ın 1937'den itibaren *Varlık* ve *İnsan* dergisinde yayımlanan şiirleriyle ve 1940 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan yazılarıyla ortaya çıkan Garip akımı şiir sahasında büyük kalem münakaşalarına sebebiyet vermiş bir akımdır. Şiiri bir halk sanatı olarak görüp geleneksel şekil özelliklerine ve söz sanatlarına o zamana kadar görülmemiş bir cürette karşı çıkması bakımından edebiyat tarihinde çok istisnai bir yeri olan bu akımla ilgili yazılara özel bir önem verilmiştir. Namık Kemal, Abdülhak Hâmid Tarhan, Tevfik Fikret, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim gibi şairler devrin edebiyat dergilerinde devamlı bir şekilde etüt ve tenkit edilmiş şairlerdir. Bu nedenle bu şairlerle ilgili yazıların ayrı

başlıklar halinde incelenmesi zarureti doğmuştur. Romancı ve hikâyecilerle ilgili kısımlarda da aynı mantıkla hareket edilmiştir.

1940 yılında Milli Eğitim Bakanı Hasan Yücel'in öncülüğünde kurulan Tercüme Bürosu Türk edebiyat ve irfan tarihinin devlet eliyle en geniş tercüme hamlesine imza atmış kurumudur. Bu büronun kuruluşuyla ve bu kuruluşu doğuran iklimle ilintili olarak devrin edebiyat dergilerinde edebi tercüme konusunda birçok eleştiri yazısı çıkmıştır. Bu nedenle tercüme bahsinin ayrı bir bölümde ele alınması uygun görülmüştür. Hümanizm düşüncesi 1940'lı yıllarda Türk aydın sınıfında geniş surete tartışılmış ve devletin kültür politikalarının şekillenmesinde büyük etkisi olmuş bir düşüncedir. *Yücel* dergisinin öncülük ettiği sanatta ve edebiyatta hümanizm arayışı ve bu arayışa *Varlık*, *Adımlar*, *Hamle* gibi dergilerin kendi pencerelerinden iştirak edişi bu iklim içinde düşünülerek bu dergilerin bu konudaki yazılarının ayrı bir bölümde incelenmesine gerek duyulmuştur.

Tez için incelenen edebiyat dergileri İstanbul'da bulunan İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi'nden ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nden edinilmiştir. Adet ve nüsha bakımından bir hayli geniş bir yekûn teşkil eden bu dergilerin pek çoğu dijitale aktarılmış değildi. Bu nedenle bu dergilerin tespiti ve toplanması süreci tez çalışmasının en zor safhası olmuştur.

Engin birikimi ve tecrübesiyle çalışma boyunca bana sabırla yol gösteren kıymetli hocam İbrahim Şahin'e, çalışmayla ilgili kaynakların ve malzemenin tasnif edilmesinde büyük yardımlarını gördüğüm Bursa Teknik Üniversitesi öğrencisi Gözdenur Güvenç'e ve aileme sonsuz minnettarlığımı ve teşekkürlerimi takdim ediyorum.

Bursa, 2020

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Bu tez 1938-1950 yılları arasında Türkiye'de yayımlanmış edebiyat dergilerindeki edebiyat eleştirisi yazılarının içeriksel ve kuramsal mahiyetini anlamayı amaçlamaktadır. Çalışmada öncelikle tematik olarak seçilen yazıların barındırdığı görüşler, yargılar ve değerlendirmeler aktarılacak daha sonra bu yazılarla ilgili yorumlar ortaya konacaktır.

Birinci bölüm 1938-1950 yılları arası Türkiye'sinin siyasal ve sosyal manzarası hakkında genel bilgiler vermektedir. Bir memleketteki edebiyat ortamı o memleketteki hadiselerden ayrı olsa da büsbütün bağımsız olamayacağı için bu hadiselerin ana hatlarıyla da olsa bilinmesi zaruridir. Bir edebiyatçı dünyaya, insana ve edebiyata bilincinden, bilinçdışından ve dış dünyasından gelip bir potada iç içe geçen birçok realitenin tesiri altında bakar. Bir tezin hacmi edebiyatçıların bilinç ve bilinçdışı evrenlerini tetkik ve tasvir etmeye yetmez. Fakat realitenin dış dünya cephesine yüzeysel ve kısıtlı da olsa temas etme imkânı verir. Birinci bölüme duyulan gereğin izahı da budur.

İkinci bölümde çalışmaya kaynak teşkil eden edebiyat dergileri hakkında bilgiler verilmektedir. Bu dergilerin bazıları onuncu sayılarına dahi ulaşamadan kapanmış, bazılarıysa *Servet-i Fünun* gibi yarım asırdan fazla yaşamış ve Türk edebiyatı tarihinde çok istisnai bir yer edinmiş dergilerdir. Dergiler seçilirken yegâne ölçü edebiyat olmuştur. Siyasal-ideolojik kimliği olan *Büyük Doğu*, *Tanrıdağ* ve *Yurt ve Dünya* gibi dergilere yaklaşımda da bu ölçü değişmemiş ve bu dergilerin sadece edebiyat yazıları tezin ilgi alanına girmiştir. Edebi konuların kaynak dergilerde işgal ettiği yer birbirinden çok farklıdır. *Yarım Ay*, *Yedigün*, *Yeni Mecmua* gibi magazin dergilerinde saygın kalemlerden çıkan edebi etütler ve şair ve yazar biyografileri bu dergilerin popüler kültür içeriklerine nazaran çok sınırlı bir yer işgal eder. Ancak bu sınırlı edebi içeriğin Hakkı Süha Gezgin, Nihat Sami Banarlı, Hüseyin Cahit Yalçın ve Nurullah Ataç gibi otorite kalemlerce hazırlanmış olması, bu dergilerin de teze dâhil olmasını sağlamıştır.

Tezin üçüncü bölümünde edebiyat eleştirisinin Türkiye'deki tarihi ve edebiyat eleştirisi yöntemleri hakkında bilgi verilmiştir. İncelenen devirde edebiyat

eleştirisi büyük oranda izlenimci/öznel bir karakter segilemiştir. Eserlere ve edebi şahsiyetlere getirilen tenkitler akademik bir düşünüş ve kuramsal bir disiplinden ziyade eleştirmenlerin kişisel zevklerinden ve beklentilerinden kaynaklanmıştır. Bununla beraber *İstabul* dergisinde Mehmet Kaplan'ın, *Yurt ve Dünya* dergisinde Pertev Naili Boratav'ın akademik, *Ülkü* ve *Şadırvan* gibi dergilerde tenkitleri çıkmış Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ise tarihi eleştirinin temsilcisi oldukları söylenebilir. Bu devirde eleştiride varoluşçu, dilbilimsel veya feminist yaklaşımlara rastlanmaz. Ancak edebiyat eleştirisinin incelenen devir içinde yöntem bakımından sergilediği mahdut çeşitliliği daha iyi anlamlandırmak için eleştiri kuram ve yöntemleri hakkında bilgi vermek zaruridir.

Çalışmada edebiyat eleştirisi yazıları altı bölümde incelenmiştir. Dördüncü bölüm kaynak edebiyat dergilerinde edebiyat eleştirisi(edebi tenkit)hakkında yazılmış yazıları incelemektedir. Beşinci bölümde şiir eleştirisi yazıları incelenmiştir ki en geniş bölüm budur. Altıncı bölümde roman eleştirisi, yedinci bölümde hikâye eleştirisi yazıları incelenmiştir. Dergilerde roman ve hikâye türleri üzerine yazılmış eleştiri yazıları şiire nazaran çok azdır. Bu nedenle bu bölümler şiir eleştirisi yazıları bölümüne göre hacim olarak daha dardır. Çalışmanın sekizinci bölümünde edebi tercüme faaliyetleri hakkındaki eleştiri yazılarına değinilmiştir. Edebi tercümeciliği özel teşebbüslerle sınırlı olmaktan kurtarıp bu işi devlet himayesinde sistemli ve üretken bir faaliyete dönüştüren Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nun 1940 yılında kurulması edebiyat dergilerinin bu yıllarda bu konuya özel bir ilgi göstermesinin temel nedenidir. Çalışmanın dokuzuncu bölümünde sanatta ve edebiyatta hümanizm hakkındaki yazılar incelenmiştir. Türk sanatına ve edebiyatına hümanist bir kimlik kazandırmak *Yücel* dergisinin öncülük ettiği ve değişik suretlerde de olsa *Varlık, Adımlar, Harman* ve *Hamle* gibi dergilerin de iştirak ettiği bir çabadır. Bu çaba esas itibarıyla Türk edebiyatının mahalli olmaktan kurtulup evrensel bir niteliğe kavuşmasının hümanist bir anlayışla mümkün olabileceği inancından doğmuştur. Onuncu ve son bölümse incelenen eleştiri yazıları hakkında bu tezin hazırlayıcısına ait düşünceleri ve yorumları içermektedir.

Tezin ek kısmında ise incelenen edebiyat dergilerine ait görseller vadır.

Araştırmanın Konusu ve Problemi

Araştırmanın konusu Türkiye'de 1938-1950 yılları arasında yayınlanmış edebiyat dergilerindeki edebiyat eleştirisi yazılarının içerik analizidir. Araştırmanın problemi ise bu yazılardaki ortak noktaların; eleştirilerin içerdiği edebiyat anlayışının ve edebiyat ideallerinin ne olduğu sorusuna yanıt bulunmasıdır.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışmada genel anlamıyla edebiyat, özel olarak tenkit, şiir, roman, hikâye, edebi tercüme ve hümanizm üzerine kaleme alınmış eleştiri yazıları incelenecektir.

Araştırmanın Yöntemi

Kaynak dergilerdeki edebiyat eleştirisi yazıları iki aşamalı olarak ele alınmıştır. İlk aşamada seçilen yazıların içeriği ve barındırdığı fikirler hakkında bilgi verilmiştir. Seçilen eleştiri yazılarındaki fikirler bütünüyle o yazıların yazarlarına aittir. Yazıların eleştirel fikir içeriği altı ayrı bölümde nakledildikten sonra onuncu bölümde bu yazılar hakkındaki yorumlar ortaya konmuştur ki bu bölümdeki fikirler bu tezin hazırlayıcısına aittir.

Çalışmada kaynak dergilerdeki eleştiri yazılarının tamamı incelenmemiştir. Yazıların hepsinin incelenmesi çalışmanın hacmini makul sınırların çok ötesine taşıyacağından ve benzer görüşlerin tekrar tekrar zikredilmesini gerektireceğinden tematik bir seçki yapma yoluna gidilmiştir. Tematik seçki devrin edebiyat dergilerindeki eleştiri yazılarının müşterek bir surette etrafında toplandıkları ve belirli aralıklarla yeniden temas ettikleri konulara göre yapılmıştır. Hakkında çok az yazı yazılmış konular, edipler veya eserler ve dil ve içerik bakımından kusurlu ve zayıf metinler dışarıda bırakılmıştır. Tenkit başlığıyla yayımlanan kimi yazılar içerikleri itibarıyla bu başlığa uyumsuzluk gösterebilmekte, tahlile, tetkike, zaman zaman da düşünsel bir monologa sapabilmektedir. Mesela Reşat Nuri Güntekin'in

"Miskinler Tekkesi" romanı hakkında tenkit başlığıyla çıkan bir yazı tenkitten ziyade yüzeysel bir tahlil olduğu için çalışmanın dışında bırakılmıştır. Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul" romanı ise edebiyat tarihindeki istisnai yerine rağmen devrin edebiyat dergilerinin son derece sınırlı bir ilgisine mazhar olabilmiştir. Çalışmanın akademik tutarlılığı bakımından tenkit başlığıyla yayımlanan ancak içeriği tenkit olmayan bu yazılar da çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Çalışmada dergi, yazar ve yazı seçkisinin çeşitlilik arz etmesine özen gösterilmiştir. İncelenen dergilerin büyük kısmı İstanbul ve Ankara'da çıkarılan ve esas itibarıyla aydın sınıfına hitap eden dergilerdir. Fakat *Yarım Ay, Yedigü*n, *Yeni Mecmua* gibi devrin popüler kültür dergileri de sınırlı da olsa sahip oldukları edebiyat içeriği nedeniyle kaynak dergilere dâhil edilmiştir. Edebiyat dergisi kavramına sadece edebiyat ihtiva eden dergi şeklinde yaklaşılmamıştır. Esasen devrin bu gayeyle çıkan hiçbir dergisi de kendisini sadece edebiyatla sınırlandırmamıştır. Bu dergiler edebiyatla birlikte, felsefe, sosyoloji, folklor, dil tarihi, jeopolitik, dünya siyaseti, II. Dünya Savaşı'ndaki gelişmeler, çeşitli konularda kalem münakaşaları, resim sanatı, musiki, iktisat ve daha birçok konu ihtiva ederler.

Dergilerdeki inceleme ve tahlil yazılarının ve ansiklopedik bilgi içeren yazıların içerik analizi yapılmamıştır. Ancak bu yazılardan onuncu bölümdeki yorumlarda istifade edilmiştir.

Büyük Doğu, Tanrıdağ, Kopuz, Türk Yurdu gibi dergiler sanattan ziyade fikir ve ideoloji içeriğine sahip dergilerdir. Bu nedenle bu dergilere çalışmada daha az yer ayrılmış, *Varlık, Yücel, Şadırvan, İnsan, Kalem, Akademi Fikir Hareketleri*, *Servet-i Fünun Uyanış* gibi sanatsal ve akademik cephesi kuvvetli dergilere daha geniş yer verilmiştir.

Tahlilin ve eleştirinin iç içe olduğu bir hayli yazı vardır ki bu yazıların sadece eleştiri cephesi incelenmiştir. Bu yazıların tahlil içeren kısımlarına ya hiç değinilmemiş ya da yüzeysel bir surette değinilmiştir. Yazıları incelenen eleştirmenlerin fikirlerinden onuncu bölümde ve sonuç kısmında da yararlanılmıştır.

1.BÖLÜM
1938-1950 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE'NİN SİYASAL VE SOSYAL MANZARASI

Türk Kurtuluş Savaşı'nın askeri ve siyasi önderi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk'ün vefat ettiği yıl olan 1938 yılı Türkiye'de Tunceli bölgesindeki isyan hareketinin büyük bir badire ve mesele halini aldığı, Avrupa'da ise Nazi Almanyası'nın yayılma politikasının hızlanmasıyla II. Dünya Savaşı'nın ayak seslerinin iyiden iyiye duyulmaya başladığı bir yıl olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında cumhuriyet hükümetleri bir yandan aralıksız on bir yıl süren bir savaşın yaralarını sarmak, bir yandan fakir ve bitap düşmüş Türk halkını imkânlar ölçüsünde ihya etmek bir yandan da hızla girişilen inkılâpların memlekette yerleşip kabul görmesi için çalışmışlardır. Genç ve üretken nüfusunun çok önemli bir kısmını birbirini takip eden savaşlarda yitiren Türkiye, bir anlamda sıfırdan bir ülke ve sıfırdan bir millet inşa etmek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Emperyalizmi harp meydanında mağlubiyete uğratan askeri ve siyasi kadro yepyeni bir yola çıktığı Cumhuriyet nizamında her şeyden önce içte dışta bir barış ortamı tesis ederek kalkınma hedefine odaklanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında eğitim, ulaşım, ekonomi, fabrikalaşma gibi alanlarda büyük başarılar elde edilse de bu devir aynı zamanda büyük problemlerin yaşandığı bir devir olmuştur. Şeyh Sait isyanı(1924), İzmir suikastı olayı(1926), başarısızlıkla sonuçlanan çok partili hayat girişimleri, 1929 dünya ekonomik buhranının Türkiye'ye yönelik olumsuz yansımaları, Menemen olayı(1930) ve Tunceli ve civarındaki isyan(1937-1938) gibi hadiseler Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk on beş yılında baş başa kaldığı büyük badirelerdir. Bununla birlikte 1936 Montreux Sözleşmesi'yle Türkiye Boğazlar üzerindeki egemenlik kısıtlamalarından kurtulmuş yine Atatürk'ün özel çabaları sonucunda Hatay'ın önce bağımsız olması sonra da anavatana katılması sağlanmıştır. Türkiye dış siyasetteki bu başarılara herhangi bir savaşa ve çatışmaya girmeden ulaşmıştır.

Osmanlı Türkiyesi'nden çok büyük kısmı okuma yazma dahi bilmeyen, dünyayı hiçbir surette tanımayan, türlü hastalıklarla boğuşan ve savaşlarda azala azala on üç milyona düşmüş bir nüfus devralan Türkiye Cumhuriyeti en büyük önceliği bu nüfusun canlandırılmasına, sıhhatlendirilmesine ve eğitilmesine vermiştir. Sıhhatsiz ve eğitimsiz bir insan topluluğunun bir yurttaşlık bilincine sahip

olamayacağı, son derece dinamik bir surette değişip gelişen dünyaya ayak uyduramayacağı ve hepsinden önce kendi bireysel mutluluğunu tesis edemeyeceği açıktır. Cumhuriyet Türkiyesi'yle imparatorluk arasında insan ve yurttaş anlayışı bakımından büyük bir fark vardır. İmparatorluk devrinin tarihsel koşulları içinde gerektiğinde askere alınmaktan ve toprağı ekip biçmekten başka bir işlevi ve kimliği olmayan Anadolu halkı cumhuriyetle birlikte bir millet ve yurttaşlar topluluğu sıfatı kazanmış ve devlet tarafından daha iyi hayat şartlarına kavuşturulması ve insani kalitesi yükseltilmesi gereken bir cemiyet olarak görülmeye başlamıştır. Bunların gerçekleşebilmesi için zaruri olan ilk şeyse barış ve istikrar ortamıdır. Bu nedenle hem Atatürk hem de İnönü devrinde küresel ve bölgesel savaşların bir tarafı olmama gayreti içinde olunmuştur. İmparatorluğun son yıllarında ardı arkası gelmeyen savaşlar nedeniyle cepheden cepheye, hicretten hicrete sürüklenen Türk milleti için cumhuriyetin ilk yılları bir dinlenme, toparlanma ve çoğalma devri olmuştur.

Atatürk'ün vefatından bir gün sonra İsmet İnönü TBMM tarafından Türkiye'nin ikinci cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir. İnönü bu makamda Demokrat Parti 1950 yılında iktidara gelinceye dek aralıksız on iki yıl kalmıştır. Onun cumhurbaşkanlığı döneminde Türkiye'nin mukadderatını tayin eden en büyük hadise dünyayı baştanbaşa kasıp kavuran II. Dünya Savaşı'dır. Türkiye büyük bir dirayet ve gayret göstererek dört yanını kuşatan bu korkunç savaşın dışında kalmayı başarmıştır. Ancak savaşın ekonomik, askeri ve siyasi etkilerinden büsbütün masun kalması tabiatıyla mümkün olmamıştır. Savaş boyunca bütün iktisadi ve insani imkânlarını ordunun emrine vermek zorunda kalan ve daimi bir teyakkuz durumunda bekleyen Türkiye, bunun neticesi olarak refah ve kalkınma hamlelerinden kısmen veya tamamen feragat etmek zorunda kalmıştır. Savaşın dışında kalınarak memleketin uğrayabileceği büyük bir tahribatın ve insan kaybının önüne geçilmiştir. Fakat savaş şartlarında mecburen yürürlüğe konan ekmek karnesi, milli korunma kanunu ve varlık vergisi gibi uygulamalar halkın çeşitli kesimleriyle büyük sıkıntılara düşmesine yol açmıştır. İsmet İnönü döneminde ekmek karnesi uygulaması, milli korunma kanunu, varlık vergisi, Refah Şilebi ve Atılay Denizaltısı facialarıII. Dünya Savaşı'nın doğurduğu şartlarla ilintili hadiselerdir. Türkiye'de 1946 yılında ilk çok partili seçimin yapılması da yine II. Dünya Savaşı sonunda oluşan dünya şartlarına uyum sağlama ihtiyacının ve çabasının bir sonucudur.

1.1.ATATÜRK'ÜN VEFATI VE İSMET İNÖNÜ'NÜN CUMHURBAŞKANI OLMASI

10 Kasım 1938'de Atatürk'ün vefat etmesinden bir gün sonra İsmet İnönü 11 Kasım 1938'de TBMM tarafından Türkiye'nin 2.cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir. Onun 22 Mayıs 1950'ye kadar aralıksız on iki yıl süren cumhurbaşkanlığı döneminde sırayla Celâl Bayar, Refik Saydam, Şükrü Saraçoğlu, Recep Peker, Hasan Saka, Şemsettin Günaltay başbakanlık görevinde bulunmuşlardır. Bu on iki yıl Türkiye tarihinde çok önemli olayların yaşandığı bir dönem olmuştur.

26 Aralık 1938'de olağanüstü toplanan CHP kurultayında bir tüzük değişikliği yapılmış ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'ye, CHP'nin değişmez genel başkanı ve "Milli Şef" unvanı verilmiştir.

Milli Şef döneminde Türkiye'de meydana gelen belli başlı olaylar şöyle sıralanabilir:

- 23 Temmuz 1939'da Hatay'ın anavatana katılması

- 1 Eylül 1939'da Almanya'nın Polonya'ya saldırmasıyla II. Dünya Savaşı'nın başlaması.

-27 Aralık 1939 Erzincan depremi.

- Ocak 1940'ta milli korunma kanununun kabul edilip yürürlüğe girmesi.

- 17 Nisan 1940'ta Köy Enstitüleri'nin kurulması.

- Refah Şilebi ve Atılay Denizaltısı faciaları.

- 18 Haziran 1941'de Almanya'yla saldırmazlık paktı imzalanması.

- 14 Ocak 1942'de ekmek karnesi uygulamasının başlaması.

- 11 Kasım 1942'de varlık vergisinin uygulamaya konması.

- 4 Aralık 1943'te Türkiye, ABD ve İngiltere arasında İkinci Kahire Konferansı'nın yapılması.

-1944 Türkçülük-Turancılık davası.

- 23 Ocak 1945'te mihver devletlerine savaş ilan edilmesi.

- 24 Ekim 1945'te Türkiye'nin BM'ye üye olması.

- 4 Aralık 1945 Tan Gazetesi olayı.

-7 Ocak 1946 Demokrat Parti'nin kurulması.

-21 Temmuz 1946'da ilk çok partili seçimin yapılması.

-14 Mayıs 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ve İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığının sona ermesi.

1.2.HATAY'IN ANAVATANA KATILMASI

I. Dünya Savaşı sonunda Suriye topraklarıyla birlikte Fransa yönetimine terk edilen Hatay Misak-ı Milli sınırları içinde olmasına rağmen 20 Ekim 1921 tarihli Ankara Antlaşması'yla bu sınırların dışında kalmış ve Fransız nüfuz bölgesine dâhil olmak vasfını sürdürmüştür.

Hatay sorunu, Fransa'nın Suriye'ye bağımsızlık verme kararı üzerine 1936 yılında ortaya çıkmış ve 1939'da II. Dünya Savaşı'nın başlamasından birkaç ay önce, Hatay'ın Türkiye'ye bağlanması ile sonuçlanmıştır.

Hatay, 1936 yılından itibaren Türk dış politikasının en önemli meselesi haline gelmiştir. 1936 yılında Fransa'nın Suriye'ye bağımsızlık vereceğini açıklaması üzerine Türkiye Cumhuriyeti, Hatay'ın bağımsızlığı için Milletler Cemiyeti'ne başvurmuştur. Türkiye'nin yoğun çabaları üzerine Hatay 1937'de anayasası ile birlikte "ayrı bir varlık" olarak kabul edilmiş, 1938'de de "Hatay Devleti" kurulmuştur. Hatay bu haliyle yaklaşık bir yıl bağımsız bir devlet olarak kalmıştır. II. Dünya Savaşı yaklaşırken Almanya ve İtalya'nın yayılmacı politikaları karşında Türkiye'nin jeopolitik önemini kavrayan Fransa, Hatay'ı Türkiye'ye vermeye razı olmuştur. Bu kapsamda 23 Haziran 1939 günü Türkiye ile Fransa arasında imzalanan "Türkiye ile Suriye Arasında Toprak Sorunlarının Kesinlikle Çözümüne İlişkin Antlaşma" ile Hatay, Türkiye sınırlarına katılmıştır. Sonuç itibarıyla dönemin şartlarını çok iyi değerlendiren Türkiye, Atatürk'ün milli bir dava olarak gördüğü Hatay meselesini uluslararası hukuk ve diplomasi yolu ile çözüme ulaştırmayı başarmıştır(Atabey, 2015:192-209).

1.3.1939 ERZİNCAN DEPREMİ

II. Dünya Savaşı'nın yarattığı vahim dünya şartları içinde ekonomisi ciddi bir sıkıntıya girmiş olan Türkiye 1939 yılının sonunda bir de büyük Erzincan depremiyle sarsılmıştır. 27 Aralık 1939 gecesi Erzincan ve çevre illerde meydana gelen deprem büyük bir yıkıma neden olmuştur. Erzincan, Sivas, Amasya, Tokat, Samsun, Ordu, Giresun, Gümüşhane, Yozgat, Tunceli illerini içine alan deprem bölgesinde resmi rakamlara göre 116.720 bina yıkılmış, 32.968 yurttaş hayatını kaybetmiştir. İnsani ve ekonomik kaybın vahameti depremden sonraki günler ve haftalarda daha da artmıştır. Devrin kısıtlı şartları nedeniyle Erzincan'da henüz telefon hattı yoktur ve telgraf hattı da depremde tahrip olmuştur. Devlet felaketten bir demiryolu işçisi vasıtasıyla haberdar olabilmiştir. Cumhurbaşkanı İnönü felaket bölgesine 31 Aralık günü gitmiştir. Hızla yayılan dünya savaşı nedeniyle bütün imkânlarını ordunun emrine vermiş olan memleket Erzincan'a yeterli ve süratli yardım götürmek konusunda güçlükler yaşamıştır. Ancak gazetelerin halkı felaketten haberdar etmesi üzerine yurt çapında yardım kampanyaları başlatılmış ve geride kalan insanların yaraları sarılmaya, Erzincan yeniden imar edilmeye başlamıştır(1939 Büyük Erzincan Depremi, http://yakindantarih.blogspot.com, 15.04.2019). 1939 Erzincan Depremi bu suretle Cumhuriyet tarihinin en büyük felaketlerinden biri olmuştur.

1.4. II. DÜNYA SAVAŞI'NIN BAŞLAMASI VE SAVAŞIN TÜRKİYE'YE YANSIMALARI

İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığının ilk yarısının en büyük hadisesi kuşku yoktur ki yeryüzünün büyük bölümünü pençesine alan II. Dünya Savaşı ve Türkiye'nin bu savaşa bulaşmama çabasıdır.

III. Reich ordusunun 1938 yılının 12 Mart'ında Avusturya'ya barışçıl bir şekilde de olsa girmesi ve ardından Almanya'nın Avusturya'yı ilhak etmesi büyük bir savaşın ufukta olduğunu göstermekteydi. O yıl cumhuriyetin on beşinci yılını idrak etmekte olanTürkiye ise dünyayı sarmakta olan gerilimli havanın ve milletlerarası kutuplaşmanın bir parçası olmamak ilkesini benimsemiş durumdaydı. İtalya'nın Trablusgarp' ı işgal ettiği 1911 yılından Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlandığı 1922 yılına kadar aralıksız on bir yıl harp eden ve bu süreçte çok büyük toprak ve insan kaybı yaşayan Türkiye, cumhuriyet idaresine geçtikten sonra dış

ülkelerle ilişkilerinde barışçıl bir politika izlemiş ve dikkatini inkılâplara, nüfusunun ihyasına ve kalkınma hamlelerine vermiştir.

1 Eylül 1939 tarihinde Nazi Almanyası'nın Polonya'ya saldırması ve ardından Fransa ve İngiltere'nin Almanya'ya savaş ilan etmesiyle II. Dünya Savaşı başlamış ve kısa sürede bütün dünyayı alevler içinde bırakan küresel bir yangın halini almıştır.

I. Dünya Savaşı'na ait hatıraları henüz taze olan ve siyasi ve askeri idaresi bu savaşa bizzat katılmış kişilerin elinde olan Türkiye, başlangıcından itibaren büyük bir sebat ve kararlılıkla II. Dünya Savaşı'na bulaşmamak ilkesini benimsemiş, bütün iç ve dış politikasını bu ilkeye uygun bir biçimde belirlemiştir. Sivil- asker toplam elli milyon insanın hayatına mal olan, nükleer silahların kullanıldığı, Yahudi soykırımı gibi bir kavme yönelik kitlesel katliamların yaşandığı ve altı yıl boyunca küresel endüstriyel üretimin büyük kısmının silah üretimine tahsis edilmesine neden olan II. Dünya Savaşı'na Türkiye dâhil olmamayı başarmıştır. Ancak bu savaşın Türkiye'nin iç siyasetine hiçbir yansıması olmadığını söylemek mümkün değildir. Altı yıl boyunca bir milyon kişilik milli ordunun savaşa hazır bir şekilde tutulması mecburiyeti hem ülkenin hem de milletin ciddi sıkıntılara düşmesine neden olmuştur. Türkiye'nin bu küresel savaşın etkilerinden bütünüyle masun kalması mümkün olmamıştır. Savaş şartlarının zorlamasıyla Türkiye'de Milli Korunma Kanunu, ekmek karnesi uygulaması, varlık vergisi gibi uygulamalar yürürlüğe konmuştur. Bu uygulamalar Türkiye'nin savaş yıllarını asgari hasarla atlatmasını sağlamış ancak milletin ağır toplumsal ve ekonomik koşullarla baş başa kalmasına neden olmuştur. Türkiye'nin II. Dünya Savaşı'nın getirdiği şartlar nedeniyle yürürlüğe koymak zorunda kaldığı ilk uygulama Milli Korunma Kanunu'dur.

Savaş boyunca Türkiye ulusal güvenliğini teminat altına almak maksadıyla 1940 yılında Milli Korunma Kanunu'nu yürürlüğe koymuştur. Bu kanun hükümete ürünlere el koyma, fiyatları belirleme ve mecburi çalışma yükümlülüğü getirme gibi yetkiler vermiştir. Kanun hükümete ekonomiye etkin ve otoriter bir şekilde müdahale edebilme yetkisi veren bir kanundur. Bu kanunla hükümetten izin almadan bir mal üretmek veya satmak yasaklanmıştır. Tekelleşme, fiyatlara hükümete haber vermeden zam yapma ve stokçuluk yasaklanmıştır. Yurttaşlar ellerindeki ulaşım araçlarını istendiğinde hükümete vermeye zorunlu hale getirilmiştir. Bazı endüstriyel kollarda mesai süresi üç saat artırılmıştır. Özetle ekonomik hayatta ve iş hayatında

savaş şartları nedeniyle devlet millete bir dizi ağır sorumluluk yüklemek zorunda kalmıştır. 1940-1942 yılları arasında yürürlükte kalan Milli Korunma Kanunu Türkiye'nin savaş şartlarında kendini azami kuvvette tutmak maksadıyla ekonomide ve çalışma hayatında hükümete otoriterce uygulamalarda bulunmak yetkisi tanıdığı bir kanundur. Kanunla, orduyu savaş şartlarına hazırlamak amacına ulaşılmış ama bu vatandaşın büyük sıkıntılar ve yokluklar çekmesine neden olmuştur.

1941 yılında Almanya'nın Balkanlar'da hızla ilerlemesini Türk hükümeti endişeyle takip etmekteydi. Ancak Hitler ve Cumhurbaşkanı İnönü arasındaki mektuplaşmalardan sonra 18 Haziran 1941'de Türkiye'yle Nazi Almanya'sı bir saldırmazlık antlaşması imzalamıştır. Bu antlaşmadan dört gün sonra ise Nazi Almanya'sı insanlık tarihinin en büyük ve en kanlı çarpışmalarına sahne olacak Barbarossa Harekâtı'nı başlatmış ve SSCB topraklarına saldırmıştır.

II. Dünya Savaşı'nda Türkiye yabancı bir devletle herhangi bir silahlı çatışmaya girmemişse de deniz kuvvetleri iki büyük facia yaşamıştır. Bunlar Refah Şilebi ve Atılay Denizaltısı facialarıdır.

Türkiye'nin deniz kuvvetlerini güçlendirmek için İngiltere'den sipariş ettiği dört denizaltıyı teslim almak için Refah Şilebi görevlendirilmiştir. Refah Şilebi taşıdığı askerlerle denizaltıları teslim almak için Mısır'ın Port Sait Limanı'na gitmek üzere 23 Haziran 1941'de Mersin Limanı'ndan ayrılmış ancak denize açıldıktan beş saat sonra Kıbrıs açıklarında büyük bir patlama sonucu batmıştır. Bu trajik olaydan sadece 32 asker ve mürettebat kurtulabilmiş 170'i asker ile 28'i mürettebat olan 198 kişi Refah şilebi ile Akdeniz'in derinliklerine gömülmüştür. Facianın gerçek nedeni hiçbir zaman aydınlatılamamış, geminin enkazına sonraki yıllarda da ulaşılamamıştır(Gökhan Karakaş, 15.04.2019).

II. Dünya Savaşı yıllarında Türk ordusunun uğradığı facialardan biri de Atılay faciasıdır. Atılay, 14 Temmuz 1942'de Çanakkale'nin Mortu Koyu'nda dalış yapan ve bir daha gün yüzüne çıkamayan Türk hücum denizaltısıdır. Saat 14.30 sıralarında Binbaşı Sadi Gürcan komutasında dalışa geçen Atılay bir daha su yüzeyine çıkamamıştır. TCG Atılay, Taşkızak Tersanesi'nde inşa edilmiş ve 1939 yılında Donanma Komutanlığı emrinde hizmete girmiş bir denizaltıdır. Türkiye tarihinde, dalıştayken batan ve can kaybına neden olan ilk Türk denizaltısıdır. Bu olay tarihe

Atılay faciası olarak geçmiş ve tüm ülkede derin bir üzüntüye neden olmuştur(TCG Atılay Faciası, https://tarihnehri.blogspot.com,15.04.2019).

II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'de yaşanan en büyük sıkıntılardan biri de ekmek karnesi uygulamasıdır. Hükümetin almaya çalıştığı tüm önlemlere rağmen hububat fiyatlarının yavaş yavaş yükselmesi ve büyük şehirlerde un bulunamaz duruma gelinmesiyle ekmeğin karneye bağlanması kaçınılmaz olmuştur. Hükümet, büyük şehirlerde ekmek tüketimini sınırlandırarak ekmek darlığını gidermek ve her vatandaşın eşit miktarda ve kalitede ekmeğe ulaşmasını garantilemek için geniş kitlelerin en temel besin maddesi olan ekmeği karneye bağlamıştır. Ekmek karnesi sistemine geçilmesiyle ekmek karaborsasının engellenmesi ve ekmek israfının önlenmesi de amaçlanmıştır. Ekmek karnesi uygulamasına Millî Korunma Kanunu'nun 21. maddesine dayanılarak geçilmiştir ve 14 Ocak 1942 tarihinden itibaren İstanbul'da, 17 Ocak'ta Ankara'da ve 22 Ocak'ta İzmir'de ekmek karneyle verilmeye başlanmıştır(Bakar, 2013,s.17). Ekmek karnesi uygulaması 8 Eylül 1946'da yürürlükten kaldırılmıştır.

II. Dünya Savaşı'nın bütün hızı ve şiddetiyle devam ettiği bir dönemde TBMM, 11 Kasım 1942 tarih ve 4305 sayılı Varlık Vergisi Kanunu'nu kabul etmiştir. Bu kanuna göre varlıklı yurttaşlardan bir defaya mahsus olmak üzere ilave vergiler tahsil edilecek 15 gün içinde bu vergiyi ödemeyenler Aşkale'ye çalışmaya gönderilecektir. Vergi 3877'si gayrimüslim 114.368 kişiye tahakkuk etmiştir. Refik Saydam hükümeti zamanında konu tartışılmış, Şükrü Saraçoğlu hükümeti zamanındaysa kanunlaşmıştır.(Yalçın, Tural, Avcı, 2001: 329-330'dan akt.Yalçın, 2012:315)

Bu verginin II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik sıkıntıları aşmak için getirildiği gözüken neden olsa da Türk ekonomik hayatında gayrimüslimlerin etkisini kırmak ve onları yurtdışına göçe zorlamak gibi amaçlar taşıdığı da savunulmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın muharip devletleri Türkiye'nin savaştaki durumunu hassasiyetle takip etmiş ve müttefikler Türkiye'yi savaşa dâhil etmek için savaş yılları boyunca yoğun gayret sarf etmiştir. Bu çerçevede bilhassa İngiltere Başbakanı Winston Churchill ve ABD Devlet Başkanı Franklin Delano Roosevelt'in çok yoğun gayret sarf ettiği söylenmelidir. Bu minvaldeki gayretlerin bir ürünü olan II. Kahire

Konferansı 4-6 Aralık 1943 tarihlerinde Mısır'ın başkenti Kahire'de Türkiye'nin II. Dünya Savaşı'na müttefik devletler lehine katılması için gerçekleşen bir konferanstır.

Toplantıya, Amerika Birleşik Devletleri'nden Başkan Roosevelt, Birleşik Krallık'tan Başbakan Churchill ve Türkiye'den Cumhurbaşkanı İnönü katılmıştır. Kahire Konferansı'nın sonunda, Türkiye'nin tarafsızlığının devam etmesine karar verilmiştir. Ayrıca müttefik devletlerin bölgedeki muhtemel hava operasyonları için Adana yakınlarında İncirlik Hava Üssü'nün inşa edilmesine karar verilmiş fakat inşaat II. Dünya Savaşı bittikten sonra başlamıştır

4-11 Şubat 1945 tarihinde Rusya'nın Yalta bölgesinde düzenlenen ve Roosevelt, Churchill ve Stalin'in katıldığı Yalta Konferansı'nda Nazi Almanyası ve Japon İmparatorluğu'na karşı resmen savaş açmış ülkelerin Birleşmiş Milletler' e kabul edileceğinin ilan edilmesinden sonra Türkiye müttefikler yanında 23 Şubat 1945 tarihinde savaşa katılmış ve mihver devletlerine savaş ilan etmiştir. Ancak bu savaş ilanı Türkiye'nin askeri çatışmalara katılması sonucunu doğurmamıştır. Türkiye'nin müttefiklere yardımı malzeme tedarikiyle sınırlı kalmıştır.

1.5.KÖY ENSTİTÜLERİNİN KURULMASI

Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) 1935'teki IV. kurultayında ilköğretimin yaygınlaştırılması amacıyla bir dizi karar alınmıştır. Bu kararların en önemlisi, askerliğini onbaşı ve çavuş olarak yapan köy gençlerinin kısa bir eğitimden geçirilerek kendi köylerinde eğitmen olarak görevlendirilmesidir. İlk uygulama 1936'da başlamış ve seksen dört köylü genç Eskişehir'e bağlı Çifteler'de açılan bir kurstan sonra köy eğitmeni olarak görevlendirilmişlerdir. Uygulamanın başarılı olması üzerine kursların sayısı artırılmış, eğitmenlere toprak, tohumluk ve tarım araç-gereci de verilerek bulundukları bölgede tarımsal çalışmalara öncülük etmeleri sağlanmıştır. 1937'de konu daha kapsamlı bir biçimde ele alınmış ve Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'ın hazırlattığı bir program çerçevesinde Eskişehir Çifteler'de, İzmir Kızılçullu'da, Edirne Kepirtepe'de ve Kastamonu Gölköy'de deneme niteliğinde dört köy öğretmen okulu açılmıştır. Edirne'deki okul önce Karaağaç'ta öğretime başlamış, sonra Kepirtepe' ye nakledilmiştir.

Bu çalışma Hasan Ali Yücel'in milli eğitim bakanlığını üstlenmesiyle birlikte daha da genişletilmiştir. Başlatılan yeni programın mimarı, dönemin ilköğretim genel

müdürü İsmail Hakkı Tonguç'tur. 17 Nisan 1940'ta çıkarılan 3803 sayılı Köy Enstitüleri Kanunu önceki deneme okullarının enstitüye dönüştürülmesini ve ayrıca on yedi yeni köy enstitüsü açılmasını öngörmekteydi. Bu okulların her birinin bir çevresi olacak ve bu çevre içinde yer alan illere, nüfusa göre öğrenci kontenjanı ayrılacaktı. Enstitülere, beş yıllık köy okullarını bitirenlerle üç yıllık okulları bitirenlerden iki yıllık hazırlık sınıfını başarıyla tamamlayanlar alınacaktı. Karma öğretim sistemine dayanan enstitülerin öğretim süresi beş yıldı. Öğrencilerin ilk üç yıllık başarı düzeylerine bakılarak en başarılılar öğretmenliğe, geri kalanlar öteki köy hizmetlerine yönlendirilecekti. Okullar aynı zamanda birer tarım işliği, sağlık ocağı olarak işlev görecek, çeşitli tohum ve tarım araçlarının ilk denemeleri buralarda yapılacaktı. 1942 yılında çıkarılan 4274 sayılı Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilat Kanunu'yla enstitüler sağlam bir yapıya kavuşmuştur.

Milli Eğitim Bakanlığı'nın ayırdığı ödenekle, öngörülen yirmi bir köy enstitüsünün kısa sürede kurulup tamamlanması olanaksız olduğundan, gerek yapım, gerekse öğretim ve uygulama harcamalarının karşılanmasında köy bütçelerine ve imeceye de başvurulmuştur. Enstitülere alınan öğrenciler okulun yapım işlerinde ve örnek tarım uygulamalarında da görev almışlardır.

Köy enstitülerine öğretmen yetiştirmek amacıyla 1942-43 öğretim yılında Ankara Hasanoğlan Köy Enstitüsü'ne bir Yüksek Köy Enstitüsü eklenmiştir. Köy enstitülerinin en başarılı öğrencileri, öğretmenler kurulu kararı ve sınavla üç yıllık bu okula alınmış, ilk yıl Kızılçullu ve Çifteler Köy Enstitüleri'ni bitirenlerin tamamı Yüksek Köy Enstitüsü'ne alınmıştır. Köye yönelik bir araştırma enstitüsü olması da amaçlanan Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü'nde Türkiye'nin en seçkin eğitimcileri, üniversite öğretim üyeleri ve devlet yöneticileri görev almıştır. Derslerin bir bölümü Ankara'daki bazı fakülte ve yükseköğretim kurumlarında görülmekte, bazı uygulamalı dersler ise ilgili devlet kuruluşlarında işlenmekteydi. Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü kısa sürede başlı başına bir kültür çevresi durumuna gelmiştir. Bu enstitü, kapatıldığı 1947 yılına kadar iki yüz dokuz mezun vermiştir.

Köy enstitüsü mezunu ilk öğretmenler 1944 yılında köy okullarında görev almıştır. 1948'de Van'a bağlı Erciş'te açılanla birlikte toplam sayısı yirmi bire ulaşan köy enstitülerinden kapatıldıkları 1954 yılına kadar 1398'i bayan, 15943'ü erkek olmak üzere 17341 köy öğretmeni diploma almıştır.

Çok partili rejime geçildikten (1946) sonra, yeni kurulan Demokrat Parti'nin (DP) yoğun eleştirileriyle karşılaşan köy enstitüleri bu dönemde belirgin bir duraklama geçirmiştir. 1947'de, Reşat Şemsettin Sirer'in milli eğitim bakanlığı sırasında, eğitim programları temelli bozulmalara uğramış ve Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü kapatılmış, köy enstitülerinin yönetici ve öğretmenleri değiştirilmiştir. Sonrasında İbrahim Hakkı Tonguç görevinden alınmış ve eğitmen kurslarına da son verilmiştir. DP'nin iktidara geldiği 1950 seçimlerinin ardından önce sağlık bölümleri kapatılmış sonra da köy enstitülerinin programı klasik ilköğretmen okullarının programıyla birleştirilmiştir (1951). Birkaç yıl sonra çıkarılan 6234 sayılı yasayla da köy enstitüleri tümüyle kapatılmıştır (1954). Köy enstitülerinin adı İlköğretmen Okulu olarak değiştirilmiştir (Köy Enstitüleri Neden Kuruldu, Neden Kapatıldı, https://toplumsaltarih.wordpress.com, 16.04.2019).

1.6.1944 TÜRKÇÜLÜK-TURANCILIK DAVASI

İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı döneminde gerçekleşen önemli hadiselerden biri de 1944 Türkçülük-Turancılık davasıdır. 7 Eylül 1944'te başlayan yargılamalar 29 Mart 1945'e kadar sürmüş ve Türk siyaset, ilim, fikriyat ve edebiyat dünyasından yirmi üç isim bu davada yargılanmıştır. Hüseyin Nihal Atsız, 1 Mart 1944 ve 1 Nisan 1944 tarihlerinde kendisine ait *Orhun* dergisinde dönemin başbakanı Şükrü Saracoğlu'na iki açık mektup yazmış ve komünistlerin devlet kadrolarını ele geçirdiğini söyleyerek tedbir alınması çağrısında bulunmuştur. Atsız'ın açık mektuplarında başbakana şikâyet ettiği isimlerden olan Sabahattin Ali mektuplardaki hakaretamiz ifadeler nedeniyle Atsız'ı mahkemeye vermiştir. Hakkında açılan dava için 3 Mayıs 1944'te Ankara'ya gelen Atsız lehine çok sayıda üniversite öğrencisi destek gösterisi yapmak istemiş ancak hükümet buna izin vermemiş, gösterilerde çok sayıda öğrenci kolluk kuvvetlerince darp edilmiş ve tutuklanmıştır. Atsız'ın da 3 Mayıs'ta katıldığı duruşmadan sonra gözaltına alınması üzerine davanın kapsamı genişlemiş ve tarihe 1944 Türkçülük-Turancılık davası olarak geçen yargılamalar başlamıştır. 7 Eylül 1944'te başlayan yargılamalar 29 Mart 1945'te sona ermiş ve dava on üç sanığın beraat etmesi, on sanığın çeşitli cezalara çarptırılmasıyla sonuçlanmıştır. On yıla kadar hapis ve sürgün şeklindeki cezalara çarptırılanlar arasında Zeki Velidi Togan, Fethi Tevetoğlu, Hüseyin Nihal Atsız, Alparslan Türkeş gibi isimler de vardır. Ancak daha sonra dava temyiz edilerek Askeri Yargıtay'a

taşınmıştır. Askeri Yargıtay ise bütün mahkûmiyet kararlarını bozmuştur. Bu kararın 26 Ekim 1945 günü İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığına bildirilmesinin ardından bütün tutuklu sanıklar serbest bırakılmıştır ve 1947 yılına kadar tutuksuz süren yargılamalarda tüm sanıklar beraat etmiştir.

1.7.TÜRKİYE'NİN BM'YE ÜYE OLMASI

II. Dünya Savaşı'ndan galip çıkan büyük devletlerin liderliğinde oluşturulan bir dünya örgütü olan Birleşmiş Milletler (BM), XX. yüzyılın ilk yarısında yaşanan savaşların ve barışa yönelik tehditlerin tekrarını önlemek ve uluslararası barış ve güvenliği korumak amacıyla kurulmuştur.

BM'nin kurucu antlaşması niteliğindeki BM Şartı, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu 50 ülke tarafından 26 Haziran 1945 tarihinde San Francisco'da imzalanmıştır. Daha sonra, Polonya'nın da Şart'ı imzalamasıyla, kurucu üye devletlerin sayısı 51'e yükselmiştir. BM Teşkilatı, BM Şartı'nda öngörüldüğü üzere, BM Güvenlik Konseyi'nin (BMGK) beş daimi üyesi dâhil BM'nin üye devletlerinin çoğunluğunun Şart'ın onay işlemlerini tamamlamalarıyla, 24 Ekim 1945 tarihinde resmen faaliyete geçmiştir. Bu tarihten beri, 24 Ekim her yıl BM Günü olarak kutlanmaktadır(Dışişleri Bakanlığı, 16.04.2019).

1.8.TAN GAZETESİ OLAYI

"Tan gazetesi olayı" ya da "Tan gazetesi baskını", 4 Aralık 1945 tarihinde sol eğilimli, günlük Tan gazetesinin bir grup gösterici tarafından saldırıya uğraması olayıdır.

SSCB, Mart 1945'te, Türk-Sovyet Dostluk ve Saldırmazlık Paktı'nı tek taraflı olarak feshedeceğini açıklamıştır. Moskova Antlaşması'nın II. Dünya Savaşı'ndan sonra oluşacak yeni koşullara göre yeniden düzenlenmesini isteyen SSCB ayrıca savaş yıllarında Boğazlar'ın yeterince güvenli olmadığını düşünüyor ve Boğazlar'ın güvenliğinin Türk-Sovyet ortak denetiminde olmasını istiyordu. Bu arada, Sovyet basınında da SSCB'nin Türkiye'nin doğusundan toprak istediği haberleri yayınlanmaktaydı. Bu durum, savaşın son yıllarında canlanmaya başlayan Türk-Amerikan ilişkilerinin gelişmesine yol açmıştır.

Dış politikada meydana gelen bu gelişmeler karşısında, *Tan* gazetesi, Türkiye-Sovyet ilişkilerinin iyileştirilmesini ve geliştirilmesini savunan tek yerli basın organıydı. Bu politikasıyla *Tan,* diğer basın organları tarafından eleştirilmeye, özellikle de gazetenin yazarları Zekeriya Sertel ve Sabiha Sertel hakkında ağır suçlamalar yapılmaya başlandı. Bu eleştiriler ve suçlamalar, iktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) hükümetini de etkilemiştir.

Diğer yandan CHP'den istifa eden Celâl Bayar, Adnan Menderes, Tevfik Rüştü Aras ve Fuad Köprülü gibi üst düzey politikacıların yeni bir parti kurmaya yönelmeleri, *Tan* gazetesi ile onun yazarları Zekeriya Sertel ve Sabiha Sertel'le aralarındaki sıkı ilişkiler, gazetenin yazarı Tevfik Rüştü Aras'ın Türk-Sovyet ilişkilerinin yeniden canlandırılmasına ilişkin yazıları, gazeteyi iktidarın ve milliyetçilerin boy hedefi haline getirmiştir.

4 Aralık 1945 günü kalabalık bir topluluk önce İstanbul Üniversitesi, sonra da *Tan* gazetesinin önünde gazetenin yayın politikasını protesto eden bir gösteri yapmıştır. Göstericiler daha sonra gazete binasına saldırırlar. Saldırıda gazetenin yönetim bölümüyle matbaası tahrip edilir. Bu arada genellikle sol yayınlar satan ABC ve Berrak kitapevleri de yağmalanır. Daha sonra Beyoğlu'na çıkan göstericiler, burada da sol eğilimiyle bilinen *Görüşler* dergisiyle *Yeni Dünya* ve *La Turquie Kemaliste* dergilerine saldırırlar. Olaylarda çok sayıda insan da yaralanır.

Olayların ardından, saldırıya uğrayan sol görüşlü gazete ve dergilerle birlikte *Tan* da yayın hayatına son vermek zorunda kalır. SSCB, bu olayı hükümetin düzenlediğini, bunun gerçekte Sovyetler'e yönelik bir saldırı olduğunu ileri sürer ve Türkiye'ye bu konuda bir nota verir. Sol muhalefet de gösteri ve olayların millî şef yönetimi tarafından düzenlendiğini savunur.

Tan olayı sırasında İstanbul'da sıkıyönetim olmasına karşın göstericilerden yargılanıp mahkûm olan olmamıştır.

1.9.1946 DEMOKRAT PARTİ'NİN KURULUŞU

Cumhuriyet'in 1923 yılında ilan edilmesinden sonra iktidar partisi CHP dışında evvela 1924 yılında milli mücadelenin Kâzım Karabekir, Ali Fuat Cebesoy, Refet Bele ve Rauf Orbay gibi önder isimleri tarafından Terakkiper Cumhuriyet Fırkası daha sonra da 1930 yılında Ali Fethi Okyar tarafından Serbest Cumhuriyet

Fırkası kurulmuş ancak çeşitli nedenlerle bu partiler kapatılmış ve Türkiye'nin çok partili demokratik sisteme geçme teşebbüsleri başarısızlığa uğramıştır.

Çok partili hayat teşebbüslerinin başarısızlığa uğramasıyla birlikte özellikle 1930'dan sonra iktidarı elinde bulunduran Cumhuriyet Halk Partisi devlet ile özdeşleşmeye başlamıştır, parti ilkeleri 1937 yılında anayasaya da girmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın ülkede yarattığı ekonomik problemlerin halkta yarattığı memnuniyetsizlik hali ve CHP'nin öteden beri uygulayageldiği birtakım politikalara karşı beliren parti içi muhalefet bu dönemde yeni bir partinin doğuşunu hızlandıran etkenler olmuştur. II. Dünya Savaşı yıllarında yürürlüğe konan varlık vergisi sonucunda kimi iş adamlarının Aşkale'de taş kırma işinde amele olarak çalışmak zorunda kalması, 11 Haziran 1945 tarihinde kabul edilen Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu'nun CHP'de bir grup milletvekilinin sert muhalefetiyle karşılaşması ve CHP'nin uzun iktidarı boyunca uyguladığı birtakım politikalara karşı yine parti içinde ve çeşitli çevrelerde biriken muhalefet Demokrat Parti'nin kuruluşuna giden süreci hazırlamıştır.

II. Dünya Savaşı'ndan zaferle ve güçlenmiş olarak çıkan SSCB'nin lideri Stalin Türkiye'den Kars, Ardahan ve Artvin'i istemekte, ayrıca Boğazlar'ı da Türkiye'yle ortak yönetmek istemekteydi. Türk hükümeti mevcut güç dengesi karşısında Sovyetler'in bu talep ve tehditlerine karşı ABD ve İngiltere'nin desteğine başvurmak zorunda kalmıştır. Tek parti iktidarına dayalı bir yönetim biçiminde Sovyet tehlikesine karşı bu devletlerin desteğini gerektiği kadar alamayacağını düşünen Cumhurbaşkanı İnönü 1945 yılından itibaren ülke içindeki demokrasi taleplerine yeşil ışık yakmaya başlamıştır. Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu'nun 17.ve 21.maddelerine mecliste yapılan görüşmelerde karşı çıkan Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan CHP grubuna dörtlü takrir adlı bir önerge vermişlerdir. Bu önerge CHP'nin parti yönetiminde ve ülkede demokratik düzenlemeler yapılmasını talep eden bir önergedir ancak 12 Haziran 1945 tarihinde reddedilmiştir. Bunun üzerine çeşitli gazetelerde CHP iktidarına karşı bir hayli sert yazılar yazmaya başlayan Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü partiden ihraç edilmişlerdir. Celal Bayar ise önce milletvekilliğinden daha sonra da CHP'den istifa etmiştir. Bu süreç bu isimlerin 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'yi kurmasıyla sonuçlanmıştır. İnönü tarafından Çankaya Köşkü'ne çağrılan Celâl Bayar,

cumhurbaşkanından gerekli desteği de aldıktan sonra 7 Ocak 1946 günü Demokrat Parti (DP) kurulmuştur (Demokrat Parti, 18.06.2019).

1.10.İLK ÇOK PARTİLİ SEÇİM

21 Temmuz 1946 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti tarihinin çok partili ilk seçimi yapılır. Açıklanan resmi sonuçlara göre CHP oyların %87'sini alarak 395 milletvekili çıkarmış ve birinci parti olmuş, DP ise %11 oy ve 66 milletvekili ile ikinci parti olmuştur. Fakat bu seçimin özellikle açık oy gizli tasnif usulüyle yapılması nedeniyle çeşitli çevrelerce şaibeli olduğu dile getirilmiştir.

1.11.DEMOKRAT PARTİ'NİN İKTİDARA GELMESİ

14 Mayıs 1950 günü yapılan seçimler Türkiye'de 27 yıllık tek parti devrini sona erdiren seçimler olmuştur.1923'ten beri tek başına ülkeyi yöneten Cumhuriyet Halk Partisi iktidarı bu seçimlerle iktidarı Demokrat Parti'ye devretmiştir. Seçim sonuçlarına göre DP %52.7 oy alarak 408 milletvekilli, CHP %39.4 ile 69 milletvekili çıkarmıştır. Atatürk'ün vefatından sonra yaklaşık olarak on iki yıl cumhurbaşkanlığı makamında kalan İsmet İnönü meclis tarafından Celal Bayar'ın cumhurbaşkanı seçilmesi üzerine 22 Mayıs 1950'de bu görevden çekilmiş ve siyasal yaşamını CHP genel başkanı sıfatıyla anamuhalefet partisi lideri olarak sürdürmeye başlamıştır. Başbakanlık makamına ise Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın hükümeti kurma görevi verdiği Adnan Menderes gelmiştir. 14 Mayıs 1950 seçimleri uzun yıllar ülkeyi tek başına yöneten bir partinin iktidarı özgür, serbest, kansız ve hilesiz bir şekilde başka bir partiye devretmesi nedeniyle Beyaz Devrim olarak adlandırılmıştır.

2.BÖLÜM
KAYNAK DERGİLER HAKKINDA BİLGİLER

1938-1950 yılları arasında Türkiye'de yayımlanan edebiyat dergileri hakkında ayrı ayrı bilgi vermeden önce bu dergilerin ortak birtakım özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. Ancak burada ilk olarak cevaplanması gereken soru edebiyat dergisinin ne olduğu, bir derginin edebiyat dergisi olarak kabul edilmesi için o dergide hangi vasıfların aranacağı sorusudur. Edebiyat dergisini ilk sayfasından son sayfasına kadar edebiyat konularına yer veren, edebî türlerdeki yazılar dışında yazı yayımlamayan dergi şeklinde tarif etmenin kavramın kapsamını hatalı bir surette sınırlandıracağına kuşku yoktur. Bu açıdan edebî türlerdeki eserlere ve edebiyat meselelerine sayfalarında istikrarlı bir şekilde yer veren bütün dergilere edebiyat dergisi sıfatını vermek daha uygun gözükmektedir. Bunun ışığında çalışmamıza kaynak teşkil eden dergileri ilk aşamada iki şekilde sınıflandırmak mümkündür:

Edebî Konulara Daha Geniş Yer Ayıran Dergiler: *Varlık, Yücel, Yaprak, Edebiyat Dünyası, Divan, Değirmen(1942), Değirmen(1949), Hamle, Hisar, Harman, Kalem(1938), Yaratış, Yeni Edebiyat, Genç Nesil, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Şiirler, Tanrıdağ, Kopuz, Gündüz, Aramak, Tercüme, Her Ay, Kaynak, Şadırvan.*

Edebiyat Dışı Konulara Daha Geniş Yer Ayıran Dergiler: *Ülkü, Adımlar, Yurt ve Dünya, Türk Yurdu, Türkiyat Mecmuası, Yürüyüş, Kovan, Yayla, Hep Bu Topraktan, Aile, İstanbul, Yeni Türk Mecmuası, Yarım Ay, Yedigün, Yeni Adam, Yeni Mecmua, Akademi Fikir Hareketleri, Oluş, Fikirler, Fikir Hareketleri, Çınaraltı, Yeniçağ, Akbaba, Damla, Servet-i Fünun Uyanış, Millet, Büyük Doğu, Hareket, İnsan, Kalem(1948), Çığır.*

Görüldüğü gibi çalışmaya kaynak olan dergilerin ekseriyeti edebiyata diğer konularla birlikte yer veren çok yönlü dergilerdir. Bu dergiler felsefe, folklor, aile hayatı, pedagoji, dil, sosyoloji, güzel sanatlar, tarih, tasavvuf ve edebiyat gibi birçok sahada yazı içeren kültür dergileridir. Bu dergilerin yine ekseriyeti farklı kişiler tarafından çıkarılmış olup imtiyaz sahipleri veya yazı işleri müdürleri bakımından aralarında herhangi bir ortaklık yoktur. Fakat birden fazla dergi çıkarmış kişiler veya

müesseseler de vardır. Bu kişiler, müesseseler ve çıkardıkları dergiler aşağıdaki gibidir:

Mustafa Nihat Özön'ün Yayımladığı Dergiler: *Oluş*, *Kalem(1938)*

Cahit Tanyol'un Yayımladığı Dergiler: *Aramak, Akademi Fikir Hareketleri, Değirmen(1942)*

Vedat Nedim Tör'ün Yayımladığı Dergiler: *Hep Bu Topraktan*, *Aile*

Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon'un Birlikte Yayımladığı Dergiler: *Akbaba*, *Her Ay, Çınaraltı, Yeniçağ*

Halkevleri'nin yayımladığı dergiler: *Ülkü, Yeni Türk Mecmuası, İstanbul, Yayla*, *Fikirler*

İstanbul Üniversitesi'nin Yayımladığı Akademik Dergiler: *Türkiyat Mecmuası, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.*

Bu yıllarda yayımlanmış edebiyat dergilerinin önemli bir kısmı *Aramak, Divan, Değirmen(1942), Değirmen(1949), Akademi Fikir Hareketleri, Yaratış, Kalem, Hamle, Hep Bu Topaktan*, *Genç Nesil* dergileri gibi kısa ömürlü olmuştur. Bunun bir nedeni bu dergilerin sadece aydın okuyucu kitlesine hitap etmesi nedeniyle yayımlanmaya devam etmelerini sağlayacak tiraja ve ekonomik güce erişememeleridir. Diğer bir nedeniyse II. Dünya Savaşı şartlarında kâğıdın çok zor bulunan bir meta haline gelmesi ve buna paralel olarak da fiyatının çok yükselmesidir. Bu şartlar altında süreli yayınların çıkış maliyetleri çok artmış ve tirajları masraflarını karşılamayan bazı dergiler on sayı dahi yayımlanamadan kapanmıştır. II. Dünya Savaşı yıllarının neden olduğu olumsuz ekonomik şartlardan *Varlık* ve *Yücel* gibi göreceli olarak yüksek tirajlara ulaşan köklü dergiler de etkilenmiştir. Bu dergiler ya uzun zaman yayımlarına ara vermek ya da birkaç sayıyı bir arada çıkarmak suretiyle yayım hayatlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. *Akbaba* ve *Yedigün* gibi popüler halk dergileri ise savaşın doğurduğu şartlardan fazla etkilenmemiştir.

Ticari amaçları ve popülariteyi ön planda tutan bazı magazin-aktüalite dergilerinin sayfalarında edebiyata da yer vermesi bu devir dergiciliğinin karakteristik özelliklerindendir. Bu magazin-aktüalite dergilerinin edebî konulara yaklaşımı aydın sınıfına hitap eden dergilere nazaran şüphesiz daha yüzeyseldir ve

edebiyat hakkında düşündürmekten ziyade kolay hazmedilmek kaygısı güden bir mahiyettedir. Edebiyatın kuramsal ve felsefî açılardan düşünülüp ifade edilmesine ve sosyopsikolojik özüne odaklanan derin tetkiklere bu dergilerde tabiatıyla pek rastlanmaz. Behçet Yazar'ın *Yedigün* dergisi için hazırladığı "Edebiyatçılarımızı Tanıyalım", Hakkı Süha Gezgin'in *Yeni Mecmua* için hazırladığı "Edebî Portreler", Nihat Sami Banarlı'nın *Yarım Ay* dergisi için hazırladığı "Edebiyatımızın Yedi Yıldızı" başlıklı yazı dizileri devrin magazin-aktüalite dergilerinin edebiyata yaklaşımına örnek teşkil eden yazı dizileridir. Bu yazı dizileri avam okuyucu kitlesine edebiyatın meşhurları hakkında biyografik bilgi vermek için kaleme alınmıştır.

Dergilerin genellikle geniş bir yazar ve şair kadrosu vardır. Eleştiri sahasında da bu geniş yazar kadrosu mevcut olmakla birlikte bu sahadaki yazıların ekseriyetinin sabit birtakım isimler tarafından kaleme alındığını söylemek daha isabetli olur. İstanbul ve Ankara'da çıkan edebiyat dergilerinin yazar kadrosu ulusal ölçekte tanınmış görece otorite kalemlerden meydana gelirken İzmir, Erzurum, Adana, Trabzon gibi illerde çıkan dergilerde, dergilerin kendisiyle birlikte yazar kadrosunun da bölgeselleştiği görülür. İdeolojik kimliği ön planda olan Türkçü *Tanrıdağ*, *Kopuz, Türk Yurdu* İslamcı *Büyük Doğu* ve sosyalist *Adımlar* ve *Yurt ve Dünya* dergilerinin ise daha sınırlı ve sabit bir yazar kadrosuna sahip olduğunu söylemek gerekir. Bu dergilerden Türkçü olanlarda edebî şahsiyetlere ve eserlere ideolojik bir pencereden bakma eğilimi ağır basarken diğerlerinde ilmî ve sanatsal hassasiyetler daha belirgindir.

Bu devirde yayımlanan dergiler umumiyetle düzensiz aralıklarla yayımlanmışlardır. Bu düzensizliğe iktisadi yetersizlikler, II. Dünya Savaşı şartları ve dergilerin iç bünyelerinde yaşadıkları problemler neden olmuştur. II. Dünya Savaşı yıllarında kimi sayılarını bir arada yayımlamak zorunda kalması bir kenara bırakılacak olursa devrin en istikrarlı dergisinin *Varlık* dergisi olduğu söylenebilir. *Varlık* hem yayın hayatını sürdürüşündeki istikrar ve muvaffakiyetle hem de yeni edebiyat akımlarına sayfalarını dinamik bir biçimde açmasıyla devrin diğer edebiyat dergilerinden ayrılır. 1940'ların başında sanat ve edebiyat bahislerini ikinci plana itmiş gibi görünen ve daha çok bir iktisat ve içtimaiyat dergisine dönüşen dergi kısa bir süre sonra bu yayın politikası değişikliğinden vazgeçmiş ve tekrar bir sanat ve edebiyat dergisi hüviyeti kazanmıştır. *Varlık* hem 1940 yeni şiirine hem de

1950'lerde büyük bir popülarite kazanan köy edebiyatının temsilcilerine sayfalarını geniş surette açmış bir dergidir ve gelenek-yenilik tartışmalarında sanatsal tavrını Avni Dökmeci'nin *Kaynak* dergisi gibi daha çok yeninin temsilcilerinden yana koymuştur. Esasen devrin edebiyat dergilerini yer verdikleri edebiyat metinleri bakımından "seçkinci" ve "seçkinci olmayan" şeklinde sınıflandırmak da mümkündür. Cahit Tanyol'un, Mustafa Nihat Özön'ün ve bölgesel dergiler bir kenara bırakılacak olursa Halkevleri'nin çıkardığı dergilerin yazı varlığı ekseriyetle otoritesini ispatlamış kalemlerce meydana getirilmiştir. Bu dergilerde "heveskârlık", "müteşairlik" vasıflarını üzerinden henüz atamamış genç isimlere pek rastlanmaz, şöhret sahibi sanatçılara ve fikir adamlarına daha çok teveccüh gösterilir. Ancak yukarıda zikredilen dergiler ve bunlara ilave edilebilecek *Servet-i Fünun Uyanış*, *Edebiyat Dünyası* ve *Gündüz* gibi dergiler sanatsal olarak "daha liberal" bir görüntü arz ederler ve özellkle şiir sayfalarında adı sanı duyulmamış gençlere fazla fazla yer verirler. Bazen aşırılığa varan bu "serbestlik hali" bu dergileri şiire heves gösteren gençler için bir cazibe merkezi yapsa da şiirin kendisi için bir yozlaşma ve inhitat okulu yapmıştır. Çünkü istisnai bir yaratıcılık becerisi ve çileli bir kafa ve kalp mesaisi gerektiren gerçek şiirle özde ve biçimde bir yakınlığı olmayan, oradan buradan toplanıp üst üste, sırt sırta dizilen kelime yığınlarına bu dergilerde şiir unvanı vermekten imtina edilmemiştir. 1940'lar edebiyat dergiciliği "müteşair" nüfusunun edebiyatın haysiyeti bakımından iç karartıcı ve acı bir kalabalığa dönüşmesine neden olmuştur.

2.1.ADIMLAR

Adımlar Mayıs 1943-Nisan 1944 tarihleri arasında Behice Boran tarafından aylık olarak yayımlanmış bir fikir ve edebiyat dergisidir. İstanbul'da yayımlanan derginin yayın hayatı 12 sayı devam edebilmiştir. Dergide edebiyat, sanat tarihi, müzik, felsefe, tarih, ideolojiler, köy meseleleri, dünya siyaseti gibi konularda telif ve tercüme yazılar çıkmıştır. Bekir Sıtkı Kunt, Kemal Bilbaşar, Sabahattin Ali ve Orhan Kemal hikâyeleriyle, Rıfat Ilgaz ise şiirleriyle bu dergide imzaları gözüken ediplerdendir. Derginin yazar kadrosunda bazı isimler şunlardır: Behice Boran, Niyazi Ağırnaslı, Pertev Naili Boratav, Liko Amar, Muzaffer Şerif Başoğlu, Bekir Sıtkı Kunt, Walt Whitman, Hilmi Ziya Ülken, Yunus Kâzım Köni, Nurullah Ataç, Orhan Burian, John Steinbeck, Reşat Enis, Ziya Oykut, Rıfat Ilgaz, Kemal Bilbaşar,

Burhan Arpad, Nuri Zaimoğlu, Hüsamettin Bozok, Halil Aytekin, Suat Taşer, Münir Belen, Sabahattin Ali, Enise Apak, Orhan Kemal, Henri Walon, Yaşar Çöl…

2.2.AİLE

Aile dergisi 1947-1952 yılları arasında yayımlanmıştır. Mevsimlik olarak çıkan derginin ilk sayısı İlkbahar 1947'de; son sayısı ise Kış 1952'de çıkmıştır. 1948, 1949, 1950 ve 1951 yıllarında dörder sayı çıkan dergi yayımlanmaya başladığı 1947 yılında üç sayı, yayın hayatına son verdiği 1952 yılında ise bir sayı çıkmıştır.

Derginin künyesinde imtiyaz sahibi 1.sayıdan 16.sayıya kadar Vedat Nedim Tör olarak gösterilmiştir. 16.sayıdan itibarense derginin künyesinde imtiyaz sahibi olarak Kâzım Taşkent gösterilmiştir.[1] Derginin yazı işleri müdürü Vedat Nedim Tör' dür.

Derginin piyasaya çıkması ve yayın hayatını devam ettirmesi 1944 yılında Kâzım Taşkent tarafından kurulan Yapı ve Kredi Bankası'yla doğrudan ilişkilidir. Bu banka dergiyi finansal olarak desteklemiştir.

Dergi genel çerçevesiyle bir edebiyat ve aile dergisidir. Derginin içeriği telif yazılar, tercüme yazılar, yabancı dergilerden yapılan alıntılar, hikâye, kısa hikâye, tercüme hikâye, hatıra, fıkra, manzum fıkra ve şiirlerden oluşur. Derginin yazı işleri müdürü ve kurucusu Vedat Nedim Tör *Aile* dergisinin kuruluş amacını ve derginin yayımlanma sürecini "Yıllar Böyle Geçti" adlı otobiyografik kitabında şöyle açıklar:

" Yapı ve Kredi Bankasının kültür ve sanat işleri çerçevesi içinde bir de Aile adlı bir dergi yayınladık. Bu dergi aile topluluğunun sanat, kültür, eğitim, sağlık, ev ekonomisi, eğlence gibi ihtiyaçlarına kaliteli düzeyde yanıt verecek olmak amacıyla hazırlandı. Her sayısında en gözde yazarlarımızın hiç basılmamış eserlerini yayınlardık. Mesela Yahya Kemal'in, "Sessiz Gemi", "Hayal Şehir", "Endülüs'te Raks", "Derin Beste" gibi en ölümsüz şiirlerini elinden koparıncaya kadar ne çektiğimi ben bilirim!"(Tör, 2010: 85-86)

[1] Kâzım Taşkent(1895-1991) Türk iş hayatının ve siyasetinin önemli şahsiyetlerinden biridir. Yapı Kredi Bankası'nın kurucusu olan Kazım Taşkent aynı zamanda IX. Dönem Manisa milletvekilidir. Oğlu Doğan Taşkent'i İsviçre'de bir dağ kazasında kaybeden Kâzım Taşkent onun anısını yaşatmak için çocuk dergisi *"Doğan Kardeş"* i ve Doğan Kardeş Yayınları'nı kurmuştur.

Aile dergisi Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hâlide Edip Adıvar, Refik Halit Karay, Sait Faik Abasıyanık gibi büyük şair ve yazarların kimi eserlerinin ilk kez yayımlandığı mecra olmuştur. Derginin şair ve yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır:

Falih Rıfkı Atay, Oğuz Kâzım Atok, Sait Faik Abasıyanık, İhsan Hilmi Alantar, Nihat Ulvi Akgün, Fehmi Arman, Sabahattin Kudret Aksal, Oktay Akbal, Hâlide Edip Adıvar, Pearl S. Buck, Yahya Kemal Beyatlı, Salâh Birsel, Charles Baudelaire, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dıranas, Joanna Lecey Drex, Sabahattin Ergi, Fatma Esen, Baki Süha Ediboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahri Celal Göktulga, Arnaldo Fraccaroli, H.A. Göksel, Halim Güzelson, Abdülhak Şinasi Hisar, Hermann Hesse, Attila İlhan, W. Jacob, Orhan Veli Kanık, KarolyKisfaludi, Refik Halit Karay, Cahit Külebi, İbrahim Minnetoğlu, Somerset Maugham, Behçet Necatigil, M. Vedat Okay, Oktay Rifat, Necmettin Halil Onan, Mustafa Şerif Onaran, Ümit Yaşar Oğuzcan, Nahit Sırrı Örik, Şinasi Özdenoğlu, Nureddin Özdemir, Rabia Hatun, Şevket Rado, Pierre de Ronsard, Arthur Rimbaud, Şükrü Enis Regü, Ziya Osman Saba, Sabih Şendil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Vedat Nedim Tör, Ercüment Ekrem Talu, Sumru Tunç, Sabahattin Teoman, Cahit Tanyol, C.Taşkınoğlu, Fikret Ürgüp, Paul Verlaine, Cemil Yeşil, Kamran Yüce, Mihail Zoşçenko…

2.3.AKADEMİ FİKİR HAREKETLERİ

Akademi Fikir Hareketleri 1 Mayıs 1946- 1 Eylül 1946 tarihleri arasında on beş günde bir İstanbul'da yayımlanmış bir hukuk, felsefe, iş, siyaset, tarih ve edebiyat dergisidir. Dergi toplam 8 sayı çıkabilmiştir. Derginin kurucuları Cahit Tanyol, Ragıp Kantarcıoğlu ve Kâzım Yurdakul'dur. Şiirde Yahya Kemal ekolüne bağlı görünen *Akademi Fikir Hareketleri* her sayısında bu şairin kendi rubailerine veya Ömer Hayyam' dan tercüme ettiği rubailere yer vermiştir. *Akademi Fikir Hareketleri* ananevî olmayan, vezinsiz, kafiyesiz, bohem şiirlere sayfalarını kapalı tutmuştur. Edebiyat eleştirisi ve incelemesi sahasında Hilmi Ziya Ülken, Cahit Tanyol, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cavit Baysun, tarih sahasındaki yazılarıyla Adnan Adıvar, Fransız edebiyatı etütleriyle Cevdet Perin, tiyatro yazılarıyla Galip Arcan, müzik tarihi yazılarıyla Salih Zeki Uzdilek derginin dikkat çeken imzalarıdır.

Akademi Fikir Hareketleri' nin yazar ve şair kadrosunda yukarıda zikredilenler dışında şu isimler vardır: Hâlide Edip Adıvar, Sait Faik Abasıyanık, Reşit Rahmeti Arat, Arif Nihat Asya, Şükrü Baban, Ali Fuat Başgil, Avni Başman, Burhan Batıman, Ömer Rıza Doğrul, Vehbi Eralp, Ziya Fahri Fındıkoğlu, Refik Halit Karay, Hulûsi Kantarcıoğlu, Tevfik Remzi Kazancıgil, Sabri Esat Siyavuşgil, Mehmet Zeki Pakalın, Ali Sami Boyar, Şükrü Baban, Hamdi Varoğlu…

2.4.AKBABA

Çok yönlü bir mizah, aktüalite, fikir ve edebiyat dergisi olan *Akbaba* Türk yayıncılık tarihinin en uzun ömürlü dergilerinden biridir. Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon tarafından 1922 yılında İstanbul'da çıkarılan dergi, 1977 yılına kadar çeşitli aralıklarla yayın hayatını sürdürmüştür. Yusuf Ziya Ortaç'ın 1967 yılında vefat etmesinin ardından oğlu Engin Ortaç tarafından dergi on yıl daha çıkarılmış ve 1977 yılında kapanmıştır. Önceleri haftada iki defa yayımlanan dergi 1944 yılından sonra haftada bir çıkmaya başlamıştır. *Akbaba* esas itibarıyla bir karikatür ve mizah dergisidir. Ancak yayıncılarının şair olması hasebiyle edebiyat meseleleri de zaman zaman dergide kendine yer bulmuştur. Bu dergide Orhan Veli Kanık'ın öncülük ettiği Garip hareketine karşı Yusuf Ziya Ortaç tarafından bir hayli sert yazılar kaleme alınmıştır. Uzun yayın hayatı boyunca *Akbaba*'nın yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır: Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, İbrahim Alâeddin Gövsa, Ercüment Ekrem Talu, Hikmet Feridun Es, Ali Canip Yöntem, Fazıl Ahmet Aykaç, Falih Rıfkı Atay, İsmail Hami Danişment, Rıfat Ilgaz, Muzaffer İzgü…

2.5.ARAMAK

Aramak dergisi Nisan 1939-Eylül 1940 tarihleri arasında Kemal Bilbaşar yönetiminde aylık olarak toplam 16 sayı çıkmış bir dergidir. İzmir'de yayımlanan derginin imtiyaz sahibi Cahit Tanyol'dur. Dergi için çok yönlü bir sanat ve fikir dergisi tanımlamasını yapmak uygun olacaktır. Eski diller ve alfabeler, mitolojiler, masallar, musiki, tarih, edebiyat ve bunlar gibi birçok konu hakkında dergide yazılar yayımlanmıştır. Edebî açıdan bakıldığında dergide yayımlanan şiir ve hikâye külliyatının da azımsanmayacak bir yekûn tuttuğu söylenmelidir. Bu çerçevede dergide Kemal Bilbaşar' ın hikâyeleriyle, İlhan İleri'nin de şiirleriyle geniş yer

tuttuğunu özellikle belirtmek gerekir. Dergide yazıları yayımlanmış yazar ve şairlerden bazıları şunlardır:

Cahit Tanyol, İlhan İleri, Orhan Rahmi Gökçe, Nurettin Ardıç, Kemal Bilbaşar, Ferit Hilmi, Garra Sarmat, Ferit Hilmi Alrek, Sami Eğilmez, Cemil Omaç, Hilmi Ziya Ülken, Hamit Asyalı, Arif Nihat Asya, Eşref Dere, Ali Rıza Özkut, Rıfat Çamurdan, Pertev Naili Boratav, Tevfik Durak, Bahri Savcı, Sabahat Reşat, Ruhi Su, Refet Tok, Rıfat Ilgaz, Bahri Miyak, Eugen Eovinreşço, Saffet Aykun, Fikri Çiçekoğlu, Rasih Sonat, Karl Flesch, Nuri Erkoldaş Fazıl Demircioğlu, Nuri Erkoldaş, Turgut Şentuga, Vehbi Erden, Selami Salih Asyalı, Dilşat Şaşal, Seyfi Özel, Nurullah Ataç, Adnan Cemgil, Yunus Kâzım Köni, Ercüment Ekrem Talu, Süleyman Şahin Tar, Asaf Halet Çelebi, Selahattin Göktepe, Ziya Sarıkartal, George Boldea, Dimitrie Danciu…

2.6.BÜYÜK DOĞU

Büyük Doğu Necip Fazıl Kısakürek'in çıkardığı bir dergidir. Türk fikir hayatında çok önemli bir yeri olan ve İslami düşüncenin en önemli yayın organlarından olan *Büyük Doğu'* nun ilk sayısı 1 Eylül 1943 tarihinde çıkmıştır. Dergi, bu tarihten başlayarak 1978 yılına kadar, zaman zaman kapatılarak ve her defasında birinci sayıdan başlamak üzere yeniden çıkarılmıştır. *Büyük Doğu,* haftalık, aylık, günlük olarak toplam 512 sayı çıkmıştır(Yıldız, 2002:512).

Dergi, kapağında kendisini *"Cumaları çıkar haftalık siyasi-edebi mecmua"* diye tanıtmıştır. İlk sayılarında Sait Faik Abasıyanık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlhan Berk, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şair ve yazarlara sayfalarında yer veren *Büyük Doğu,* Mayıs 1944'ten sonra daha çok siyasî bir yayına dönüşmüş ve sanat-edebiyat içeriğini büyük ölçüde terk etmiştir. Necip Fazıl Kısakürek bu dergideki yazılardan ötürü defalarca kovuşturmaya uğramıştır.

Büyük Doğu' ya katkıda bulunmuş bazı şair ve yazarlar şunlardır: Necip Fazıl Kısakürek, Mustafa Şekip Tunç, Sait Faik Abasıyanık, Zahir Güvemli, Emin Ülgener, Kâzım Nami Duru, Hüseyin Cahit Yalçın, Burhan Toprak, Salih Murat Uzdilek, Fikret Adil, Reşat Ekrem Koçu, İlhan Berk, Mahmut Yesari, Rebi Hikmet Barkın, İlhan Berk, Ahmet Adnan Saygun, Fikret Adil, İskender Fikret Akdora, Nizamettin Nazif, Ali Rıza Pişkin, Ziya Yamaç…

2.7.ÇIĞIR

Cumhuriyet devri Türk yayıncılığının en uzun süre hayatta kalmış dergilerinden biri olan *Çığır* bir gençlik, fikir ve sanat dergisidir. 1933-1948 yılları arasında yayımlanan bu dergi aylık olarak çıkmış ve toplam 193 sayı yayımlanmıştır. Derginin yayın yönetmeni Hıfzı Oğuz Bekata'dır. Derginin ilk dönemlerinde Hüseyin Namık Orkun, Peyami Safa ve Necip Asım gibi yazarların ve düşünürlerin fikrî ağırlığı vardır. Sonralarıysa *Çığır* dergisi ağırlıklı olarak tek parti iktidarının prensiplerini ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı okla sembolize edilen ilkelerini benimsemiştir.

Dergide yazı ve şiirleri çıkmış bazı yazar ve şairler şunlardır:

Falih Rıfkı Atay, Hüseyin Nâmık Orkun, Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hasan Âli Yücel, Halit Fahri Ozansoy, Behçet Kemal Çağlar, Nahit Sırrı Örik, Enis Behiç Koryürek, Ahmet Haşim, Peyami Safa, Sabahattin Ali, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Muhip Dıranas, Hüseyin Cahit Yalçın, Fazıl Ahmet Aykaç, Ahmet Kutsi Tecer, Munis Faik Ozansoy, Rıfat Ilgaz, Mehmet Kaplan, Orhan Şaik Gökyay, Ümit Yaşar Oğuzcan…(Günyol, 1986: 34)

2.8.ÇINARALTI

Çınaraltı, 1941-1948 yılları arasında İstanbul'da yayımlanmış bir fikir ve edebiyat dergisidir. Yayın hayatı boyunca Türkçü bir çizgi sergileyen dergi belli aralıklarla İstanbul'da toplam 161 sayı çıkmıştır. Orhan Seyfi Orhon-Yusuf Ziya Ortaç ikilisinin *Her Ay, Yeniçağ* ve *Akbaba* dergileriyle birlikte bu yıllarda yayımladığı dört dergiden biridir. Dergi *Çınaraltı* adını Ziya Gökalp'ın 5 Haziran 1922 tarihli *Küçük Mecmua*' da yayımlanan ilk makalesinin başlığından almıştır. Fikir ve edebiyat anlayışı bakımından dergide Orhan Seyfi Orhon'un belirgin bir ağırlığı vardır. Edebiyat, dil, gezi, tarih, folklor, musiki, medeniyet, resim gibi pek çok alanda yazılar yayımlayan dergi edebi meseleleri Türkçülük, sağcılık-solculuk gibi kavramlarla iç içe değerlendirmek eğilimindedir. Derginin ilk yıllarında Ali Canip Yöntem' in kaleme aldığı dil yazıları ve yine Ali Canip Yöntem, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Edip Ayel' in hece-aruz münakaşaları çerçevesinde ortaya koyduğu görüşler dil-edebiyat meseleleri bakımından dikkate değer yayınlardır. Yusuf Ziya

Ortaç'ın "Göç", Orhan Seyfi Orhon'un "Çocuk Adam", Hâlide Nusret Zorlutuna' nın "Beyaz Selvi" adlı romanları *Çınaraltı* dergisinde tefrika edilmiştir.

Derginin şair ve yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır:

Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Edip Ayel, Ali Canip Yöntem, Hâlide Nusret Zorlutuna, Mehmet Emin Yurdakul, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Şükûfe Nihal, Besim Atalay, Hüseyin Namık Orkun, Nejdet Sançar, Altemur Kılıç, Hüseyin Nihal Atsız, Zeki Ömer Defne, Ahmet Caferoğlu, Kadri Gökalp, Hasan Basri Çınar, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Hakkı Akansel…

2.9.DAMLA

Edirne'de yayımlanan bir edebiyat, tarih, fikir ve folklor dergisi olan *Damla*'nın ilk sayısı Ekim 1942'de çıkmıştır. Uluğ Turanlıoğlu tarafından yayımlanan ve Türkçü-milliyetçi bir yayın çizgisi benimsemiş olan *Damla* önce ayda bir sonra düzensiz aralıklarla yayımlanmıştır. Toplam 112 sayı çıkan dergide Edirne kültürü ve folklorüne dair yazıların ve bölgesel şair ve yazarların ekseriyeti teşkil ettiği görülmektedir. Bu bölgesel şair ve yazarların dışında Nihat Sami Banarlı edebi etütleriyle, Mithat Cemal Kuntay, Orhan Şaik Gökyay ve Kemalettin Kamu gibi şairler de şiirleriyle derginin dikkate değer isimleri arasındadır. Dergide meşhur kalemlerin imzasıyla çıkan yazı ve şiirlerin ekseriyeti ilk yayın olmayıp başka dergilerden veya kitaplardan alıntılanmıştır. Yukarıda zikredilen isimler dışında *Damla* dergisinde yer alan bazı şair ve yazarlar şunlardır:

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hâlide Nusret Zorlutuna, Behçet Kemal Çağlar, İhsan Boran, Vahit Lütfü Salcı, Fethi Tevetoğlu, İsmail Habip Sevük, Cemal Oğuz Öcal, Osman Turgut Pamirli…

2.10.DEĞİRMEN(1942)

Değirmen 1942-1944 yılları arasında İstanbul'da aylık olarak toplam 12 sayı yayımlanmış bir fikir, sanat ve edebiyat dergisidir. Derginin imtiyaz sahibi Naci Baysal; yayın müdürü Cahit Tanyol'dur. Dergide edebî içerikle birlikte felsefe ve fikir yazıları da geniş bir yer tutar. *Değirmen* dergisi yayımlandığı müddetçe ideolojik olmaktan ziyade akademik bir tavır sergilemek gayreti içinde olmuştur. Bu

bakımdan bu dergiyi *Yücel*, *Şadırvan, Oluş, Akademi Fikir Hareketleri, Yaratış, Kalem* ve *Varlık* dergilerine benzetmek yanlış olmayacaktır. Kısa bir süre yayın hayatını devam ettirebilen derginin yazar ve şair kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır:

Muzaffer Aşkın, Ercüment Atabay, Fazıl Ahmet Aykaç, Rahmi Balaban, Naci Baysal, Kenan Domanıç, Ziya Fahri Fındıkoğlu, Peyami Safa, Cahit Tanyol, Halit Tanyeli, Sami Gürlev, Rüştü Onur, Behçet Necatigil, Cavit Orhan Öz, Şükrü Enis Regü, Arif Nihat Asya, Halil Cibran, Nevser Yusuf Önder, Tevfik Çelebi…

2.11.DEĞİRMEN(1949)

Bu yıllarda *Değirmen* adında iki dergi yayımlanmıştır. Bunlardan ikincisi Trabzon'da Şubat 1949-Aralık 1949 arasında 9 sayı yayımlanmış bir fikir ve edebiyat dergisidir. Derginin sahibi ve yazı işleri müdürü Halit Tanyeli'dir. Genel itibarıyla Kemalizm idealleri lehine yazılar neşreden *Değirmen* dergisi edebi cephesiyle de kuvvetli ve dolu bir dergidir. Cavit Orhan Tütengil hem felsefi konulardaki yazılarıyla hem de hikâyeleriyle derginin en önemli kalemidir. Tütengil dışında Adnan Topsakal ve İbrahim Etem hikâyeleriyle, Halit Tanyeli ise edebi etütleriyle derginin edebiyat cephesini meydana getirirler. Temmuz 1949'da yayımlanan 6.sayısından sonra "daha iyiye doğru bir hamle yapmak" maksadıyla yayımına bir fasıla verdiğini açıklayan dergi Ekim 1949'da yeniden çıkmaya başlamış ancak fazla uzun ömürlü olmamış ve Aralık 1949'da son sayısını yayımlayarak kapanmıştır. Değirmen dergisine katkı vermiş bazı şair ve yazarlar şunlardır:

Cavit Orhan Tütengil, Falih Rıfkı Atay(iktibas yoluyla), Ceyhun Atuf Kansu, Adnan Topsakal, İbrahim Etem, Sabih Şendil, Halit Tanyeli, Talip Apaydın, Subutay Karsan, Refet Ali Kocabekir, Halim Yağcıoğlu, Hüseyin Gürtunca…

2.12.DİVAN

Aralık 1944- Haziran 1945 arasında İstanbul'da aylık olarak toplam 7 sayı yayımlanabilen *Divan* dergisinin yayıncısı Vasfi Mahir Kocatürk'tür. Dergi için saf bir şiir ve edebiyat dergisidir tanımlaması yapılabilir. Dergide şiire, eski şiirimize dair bilgilik mahiyeti taşıyan yazılara, telif ve tercüme hikâyelere, edebiyat eleştirisi

yazılarına, Eski Yunan ve Latin edebiyatlarından tercümelere yer verilir. Derginin yazar ve şair kadrosu içinde yer alan bazı isimler şunlardır:

Vasfi Mahir Kocatürk, Salih Zeki Aktay, Kemalettin Kamu, Abdülkadir Çelebi, Zeki Ömer Defne, Emin Arifi Karabey, Eflatun Cem Güney, Melahat Togar, Burhan Sadık Yalçın, Yahya Saim Ozanoğlu, Heinrich Heine…

2.13.EDEBİYAT DÜNYASI

Edebiyat Dünyası 15 Ocak 1948-15 Şubat 1950 tarihleri arasında İstanbul'da toplam 26 sayı çıkmış bir edebiyat, sanat, fikir ve aktüalite dergisidir. Derginin imtiyaz sahibi ve yazı işleri müdürü Mehmet Akuzun 'dur. Önceleri aylık olarak yayımlanan dergi daha sonra düzensiz aralıklarla çıkmıştır. Derginin şair ve yazar kadrosu arasında şu isimler vardır: Mehmet Kaplan, Fahir Onger, Halim Yağcıoğlu, Ümit Yaşar Oğuzcan, Attila İlhan, Vildan Murat, Sabih Şendil, Daniş Benlioğlu, Mesut Önen, Turgut Demiriz, Edip Cansever, İlhan Demirarslan, Necdet Konuk, Feridun Buyurman, Ahmet Köksal, Orhon Arıburnu, Mahmut Kuru, Nurullah Çetin, Oktay Akbal, Sabahattin Hüsnü, Hikmet Dizdaroğlu, Müştak Erenus, Rüştü Şardağ, Cahit Külebi, Necati Cumalı, Orhan Veli Kanık, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Avni Dökmeci, Mesut Önen, İlhan Berk, Ahmet Muhip Dıranas, Suat Taşer, Sait Faik Abasıyanık, Talip Apaydın, Oğuz Kâzım Atok, İbrahim Zeki Burdurlu, Sabahattin Hüsnü, Zeynel İlhan, Esat Tozkoparan, Mehmet Deligönül, İbrahim Tekelioğlu, Fakir Baykurt…

2.14.FİKİRLER

Fikirler 1927 yılından 1950 yılına kadar önce aylık sonra düzensiz aralıklarla yayımlanmış bir fikir, sanat, dil, pedagoji, psikoloji, edebiyat ve folklor dergisidir. İzmir Halkevi'nin çıkardığı bir dergi olan *Fikirler* Halkevleri' nin çıkardığı diğer dergiler gibi Kemalizm, memleketçilik, vatanseverlik gibi Cumhuriyet idealleriyle doğrudan ilgili konularda okurlarını bilgilendirerek Türk inkılâbının insan ve hayat tasavvuruna uygun bir nesil yetiştirmek misyonunu yüklenmiş bir dergidir. Yayımlandığı yirmi yedi yıl boyunca derginin sayfalarını açtığı telif ve tercüme yazılar bu misyona paralel yazılardır. Dergide yayımlanan şiirler daha çok amatör veya bölgesel şairlerce yazılmış şiirlerdir. Hikâyede ise şiire nazaran daha otorite ve

daha şöhretli kalemlerin eserleri dergide yayımlanmıştır. Eleştiride Hikmet Dizdaroğlu, İbrahim Zeki Burdurlu ve Samim Kocagöz gibi devrin yetkin eleştirmenleri dergide gözükmüştür. Ancak derginin eleştiri sahasında yayımladığı yazıların büyük çoğunluğu ilmi bir disiplinden ve hassasiyetten çok uzak, sohbet havasındaki yazılardır. Köy edebiyatının yükselişe geçtiği 1950 yılına doğru derginin Köy Enstitüleri'nden yetişen Fakir Baykurt ve Talip Apaydın gibi yazarlara sık sık sayfalarını açtığı görülür.

Fikirler dergisine katkı vermiş bazı yazarlar ve şairler şunlardır:

İsmail Hakkı Ertaylan, Cemil Sena Ongun, Attila İlhan, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt, Necati Cumalı, Kemal Bekir Manav, Vedide Baha Pars, Metin Eloğlu, Halim Yağcıoğlu, Nahit Ulvi Akgün, İlhan Tarus, Basri Gocul, Talip Apaydın, İbrahim Zeki Burdurlu, Turhan Dilligil, Cahit Saffet Irgat, Muzaffer Uyguner…

2.15.FİKİR HAREKETLERİ

Hüseyin Cahit Yalçın'ın Cumhuriyet'in 10. yıldönümünde çıkarmaya başladığı *Fikir Hareketleri* Cumhuriyet döneminin en önemli fikir dergilerinden biridir. 29 Ekim 1933 - 12 Ekim 1940 tarihleri arasında İstanbul'da toplam 364 sayı yayımlanmıştır.

Ahmet Cevat Emre, Osman Nuri Ergin, İbrahim Zeki Öget, Samet Ağaoğlu, Cemil Bilsel, F. Hulûsi Demirelli, Server İskit ve Pertev Naili Boratav gibi birkaç yazarın birer yazısı dışında dergi baştan sona Hüseyin Cahit'in tercüme ve telif yazılarıyla çıkmıştır. *Fikir Hareketleri* için Hüseyin Cahit'in Malta'ya sürüldüğü 1919'da başlayıp 1923'ten itibaren "Oğlumun Kütüphanesi" genel başlığı altında yayımladığı tercüme eserler serisinin bir devamıdır denebilir. Gerçekten de *Fikir Hareketleri* daha çok bir tercüme dergisi karakterindedir. Dergiye aldığı yazılardaki seçme prensibini Hüseyin Cahit Yalçın şöyle açıklar: "Millî hâkimiyet felsefesi ve rejimi aleyhinde sağdan soldan yapılan hücumların mahiyetini tahlil ve teşvik etmek ve icap eden malumatı vermek...

Dergide yer alan yazıların büyük bir kısmı Francis Delaisi, Richard Lewinson, Albert Einstein, Francesco Nitti, Fortunat Strowski, Antoine Zihchka, A. van Gennep, Henri de Zoghep, Charles Turgeon, Alain, Felicien Challaye, Joseph-

Berthelemy, Andre Gide, G. Mosca, Levy Bruhl, Louis Weber, Montgomery Belgion, Henri de Man, E. Robert Curtius gibi Avrupa'nın tanınmış ilim, fikir ve sanat adamlarının makale ve kitaplarından yapılmış tercümelerdir. Felsefe, psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi ve estetiğe dair bu parça parça tercümelerin yanı sıra aynı konulara dair tefrikalar da dergide epeyce bir yer tutmaktadır.

Edebî yazılar ise Yalçın'ın kendi hâtıralarıyla çağdaş edebî eserler hakkında yazdığı tanıtma veya eleştirilerdir. Bu yazılar, onun 1899'dan itibaren her hafta "Hayat-ı Matbuat" genel başlığıyla *Sabah* gazetesinde yazdığı edebî sohbetlerin daha ölçülü bir devamı sayılabilir. Hüseyin Cahit bu yazılarında Necip Fazıl Kısakürek, Sabri Esat Siyavuşgil, Reşat Enis (Aygen), Ömer Bedrettin Uşaklı, Cahit Sıtkı Tarancı, Halit Fahri Ozansoy, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Mithat Cemal Kuntay Peyami Safa ve Falih Rıfkı Atay gibi şair ve romancıların yeni çıkan eserlerini tanıtmıştır (Huyugüzel, 30.05.2019). Dergideki bu tanıtımlar çoğunlukla söz konusu eser hakkında kısa bir bilgi verip daha sonra eserden bir bölüm nakletmek şeklinde olmuştur.

2.16.GENÇ NESİL

Genç Nesil Eylül 1947-Ocak 1948 tarihleri arasında aylık olarak toplam 4 sayı çıkmış bir edebiyat ve sanat dergisidir. İzmir'de yayımlanan derginin imtiyaz sahibi ve yazı işleri müdürü Kemal Dayan'dır. Derginin şair ve yazar kadrosunda şu isimler vardır: Enver Naci Gökşen, Orhon Arıburnu, Özdemir Asaf, Necati Cumalı, Attila İlhan, Sabih Şendil, Şükran Kurdakul, Edip Cansever, Fikret İplikçioğlu, Nahit Ulvi Akgün, Nurullah Ataç, Adnan Yücebaş, Kemal Bilbaşar, Fahri Onger, Faik Baysal, İsmet Bozdağ, Cahit Irgat, İlhan Berk, Samim Kocagöz, Ömer Faruk Toprak…

2.17.GÜNDÜZ

Gündüz Nisan 1936-Kasım 1940 tarihleri arasında İstanbul'da yayımlanmış bir sanat-fikir-edebiyat dergisidir. Kurucusu ve yayıncısı Ali Kâmi Akyüz'dür. Dergi 35. sayısında isim değiştirerek *Gündüz Hikâyeler* ismiyle çıkmaya başlamıştır. On beş günlük olarak çıkmaya başlayan derginin çıkış aralığı zamanla düzensizliğe

evrilmiştir. *Gündüz* dergisinin şair ve yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır:

Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Ali Nihat Tarlan, Hilmi Ziya Ülken, Sait Faik Abasıyanık, Halikarnas Balıkçısı, Melih Cevdet Anday, Ahmet Kutsi Tecer, Salih Zeki Aktay, Ali Kâmi Akyüz, Peyami Safa, Ahmet Muhip Dıranas, Hüseyin Siret Özsever…

2.18.HAMLE

Ağustos 1940- Aralık 1940 ayları arasında İstanbul'da toplam 5 sayı yayımlanan *Hamle* dergisinin yayıncısı Celalettin Ezine'dir. Dergi genel anlamıyla bir edebiyat, tasavvuf ve felsefe dergisi manzarası arz eder. Bu çerçevede dergide şiir, hikâye, klasik edebiyat, modern edebiyat, edebiyat eleştirisi, önemli felsefecilere ait yazılar, tasavvuf, hümanizm ve ahlak konuları üzerine yazılar çıkmıştır. Yayımlanan şiirlerin önemli kısmı Asaf Halet Çelebi'ye ait olan dergide son sayı olan beşinci sayı Mevlana Celalettin Rumi'ye ayrılmıştır. Dergiye katkı veren belli başlı yazarlar ve şairler şu şekildedir:

Yahya Kemal Beyatlı, Celalettin Ezine, Sabahattin Kudret Aksal, Hasan İzzettin Dinamo, Celal Sılay, Doğan Ruşenay, Asaf Halet Çelebi, Fethi Tevetoğlu, Behçet Necatigil, Miraç Katırcıoğlu, Baha Dürder, Rıfat Ilgaz, Suphi Taşhan, Abdülkadir Karahan, Hayri Bürün, Hasan Tanrıkut…

2.19.HAREKET

Hareket dergisi, 1939 yılından 1982 yılına kadar İstanbul, İzmir ve Ankara'da beş devre yayımlanmış bir fikir, sanat ve edebiyat dergisidir. Derginin kurucusu Nurettin Topçu'dur. Anadolu Türk tarihini ve kültürünü ölçü olarak kabul eden, daha çok Mehmet Âkif Ersoy çizgisinde bir milliyetçilik anlayışına sahip olan dergi yayın hayatı boyunca bu fikrin ilmî, felsefi ve estetik sözcülüğünü yapmıştır. *Hareket* dergisi için *Büyük Doğu*'yla birlikte tek parti döneminin İslami muhalif dergilerinden biridir tespiti de yapılabilir. Fakat *Hareket, Büyük Doğu*'ya nazaran çok daha ilmî ve mutedil bir yayın çizgisi benimsemiş olup, politik tartışmalara doğrudan dâhil olmaktan imtina etmiş bir dergidir.

Nurettin Topçu 1928 yılında eğitim için burslu olarak Fransa'ya gitmiş, burada tanıdığı filozof Maurice Blondel'in hareket felsefesinden etkilenmiştir. Blondel'in bu felsefesi kabaca Hıristiyanlık inancıyla felsefeyi buluşturmayı amaçlayan bir sistemdir ki Topçu'nun İslam dinini felsefe kanalıyla anlama ve anlamdırma sistemi de bu kaynaktan esinlenmiştir. *Hareket* dergisi de adını yine bu felsefeden almış ve Maurice Blondel'in yazılarına sayfalarında yer vermiştir.

Dergi, 1939'dan 1943'e kadar 12 sayı yayımlandıktan sonra yaz tatili için ara verildiği açıklamasını yaparak faaliyetini durdurmuş ve Mart 1947'e kadar yayımlanmamıştır. Bundan sonra da belli aralıklarla yayımını durduran derginin en istikrarlı dönemi 1966 ile Nurettin Topçu'nun vefat ettiği 1975 yılları arasıdır. 1966'dan sonra derginin ismi "Fikir ve Sanatta Hareket" olarak değiştirilmiştir(Vahapoğlu, 2006: 7-13). Bu dönem derginin edebî içerik bakımından da en zengin olduğu dönemidir.

Derginin ilk dönemlerinde edebiyat içeriği fikir içeriğinin gölgesinde kalmıştır. Bu dönemde şiir ve hikâyeye kısıtlı bir yer ayıran dergide tenkit yazılarıyla Mehmet Kaplan ve Lütfü Bornovalı dikkat çeken isimler olmuşlardır. Bu dönemde dergi Mehmet Âkif'e özel bir ilgi göstermiştir. Fakat bu ilgi şair Âkif'ten ziyade fikir adamı Âkif'e yöneliktir. Batı felsefesinin ve edebiyatının öncülerine de geniş bir yer ayıran dergide Charles Morgan, Alain, Maurice Blondel gibi isimlerden tercümelere sıklıkla yer verilmiştir.

Uzun yayın hayatı boyunca *Hareket* dergisine katkı vermiş bazı yazarlar ve şairler şunlardır: Nurettin Topçu, Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, Jale Baysal, İsmail Hakkı Aladağ, Selami Başkurt, Mehmet Kaplan, Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Kabaklı, Remzi Oğuz Arık, Zeki Ömer Defne, Lütfü Bornovalı, Cahit Okurer, Ali Rıza Cerit, Ali Fuad Başgil, Celalettin Tuğrul, Tarık Buğra, Beşir Ayvazoğlu, Cemil Meriç, Orhan Okay…

2.20.HARMAN

Nisan 1943-Kasım 1946 arasında Ankara'da Hakkı Bigeç tarafından yayımlanan *Harman* dergisi düzensiz aralıklarla toplam 12 sayı çıkmış bir sanat, fikir ve edebiyat dergisidir. Hümanizm, edebi tercüme faaliyetleri, Cumhuriyet edebiyatı, Osmanlı tarihi ve antropoloji gibi birçok sahada yazı neşreden dergi, edebiyatta

devrin genç neslini ve Orhan Veli tarzı şiiri destekleyen bir sanat politikası benimsemiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Abdülhak Şinasi Hisar, Refik Halit Karay, Peyami Safa ve Burhan Belge gibi devrin meşhur ve muteber yazarları edebiyat ve edebiyat dışı konularda kaleme aldıkları yazılarla dergiye katkı vermişlerdir. Dergide sanat ve edebiyat üzerine fikir yazıları ağırlıkta olup II. Dünya Savaşı haberleri veya iç siyaset gelişmelerine ilgi gösterilmemiştir. Yazar kadrosu itibarıyla seçkin bir yayın organı olan dergi yayımladığı kimi yazıları *Akşam, Ulus, Cumhuriyet* gazetelerinden kimi şiirleri de *Varlık, Yücel* ve *Yaratış* gibi dergilerden iktibas etmiştir. Yukarıda zikredilen isimler dışında *Harman* dergisinde imzası gözüken kimi yazar ve şairler şunlardır:

Burhan Belge, Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, Ekrem Akurgal, İsmail Hüsrev Tökin, Selahattin Batu, Yaşar Nabi Nayır, Hakkı Bigeç, Nihat Gök, Turgut Zaim, Kamuran Bozkır, Fethi Giray, Şahap Sıtkı Seren, Ertuğrul Mete, Vala Nurettin, Mustafa Şekip Tunç, Nurullah Ataç, Celalettin Ezine, Ümit Halit Demiriz, Faik Baysal, Emin Ülgener, Suat Taşer…

2.21.HEP BU TOPRAKTAN

1944-1946 yılları arasında mevsimlik olarak toplam 6 sayı yayımlanan *Hep Bu Topraktan* dergisi Vedat Nedim Tör tarafından yayımlanmıştır. Dergi esas itibarıyla bir Anadolu kültürü, bayındırlık, iktisat, sanat, şiir ve edebiyat dergisidir. *Hep Bu Topraktan'* ın yazar ve şair kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır:

Vedat Nedim Tör, Falih Rıfkı Atay, İsmail Hüsrev Tökin, Bedri Arbel, Bülent Ecevit, Samim Kocagöz, Mesut Cemil, Nihat Eğriboz, İsmail Hüsrev Tökin, Mithat Enç, Şinasi Özdenoğlu, Şükrü Enis Regü, Ahmet Emin Yalman, Mustafa Seyit Sutüven, Baki Süha Edipoğlu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Şevket Süreyya Aydemir, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Behçet Kemal Çağlar, Cevdet Kudret Solok, Sabahattin Tahsin Teoman…

2.22.HER AY

Her Ay, Mart 1937- Mart 1938 arasında İstanbul'da düzensiz aralıklarla toplam 7 sayı çıkmış bir fikir, tarih, sanat ve edebiyat dergisidir. Derginin yayıncıları

Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç'tır. Dergiye katkı veren bazı yazarlar şunlardır: Mustafa Şekip Tunç, Hasan Ali Yücel, Sabahattin Ali, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç…

2.23.HİSAR

1950-1980 yılları arasında toplam 277 sayı çıkan *Hisar* Türk süreli yayıncılık tarihinin en uzun ömürlü dergilerindendir. Ankara'da aylık olarak yayımlanan *Hisar*'ın yayıncısı Mehmet Çınarlı'dır. 1940'lı yıllarda Türk şiirinin hâkim cereyanı olan Birinci Yeni şiirine bir tepki olarak çıkan *Hisar* şiirde gelenekten tamamen kopuk olmayan bir yenilik anlayışını savunmuştur. *Hisar* dergisinde çıkan şiirler Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerinin aksine vezinli ve kafiyeli şiirlerdir. Derginin kurucuları Mehmet Çınarlı, Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Gültekin Sâmanoğlu ve Mustafa Necati Karaer'dir. Yayın hayatı boyunca herhangi bir ideolojinin savunusuna soyunmayan dergi yalnızca sanat ve edebiyat davası güden bir dergi olmuştur.

Hisar dergisi Fecr-i Ati, Yedi Meşaleciler ve Garipçiler gibi bir sanat bildirisi yayımlamamıştır. Fakat dergi yayın hayatına başladıktan on yedi sene sonra Ankara Radyo'sunda Hisar yazı kurulu üyelerinin katıldığı bir program yapılır ve bu programda derginin sanat ilkeleri açık bir şekilde ortaya konur. Bu radyo programında yapılan konuşmalar derginin 1967 Şubat ve Mart sayılarında okuyuculara aktarılır. Buna göre *Hisar* dergisi sanatın herhangi bir ideolojinin menfaatine çalışmasını doğru bulmamaktadır. Kalemini ideolojinin emrine vermesi sanatçının ölümü demektir. Sanatçı fildişi kulesine çekilip ülkesinde ve dünyada olup bitenlere gözlerini tastamam kapalı tutan kişi değildir. Fakat toplumsal duyarlılığı bir ideoloji saplantısına dönüştürüp sanatı bu saplantıya alet etmemelidir. Türk edebiyatı Batı edebiyatının kötü bir taklitçisi olmamalı gelişimini milli bir sanat şahsiyeti içinde sürdürmelidir. Batı edebiyatının büyük eserlerini tetkik etmek elbette gereklidir ama bu tetkik, taklitçiliğe, kopyacılığa vesile olmamalıdır. Sanatta yenilik eskiyle bütün bağları koparmakla, eskiyi topyekûn reddetmekle yapılmaz. Edebiyatta yenilik eskiden kuvvet ve feyz alarak yapılır. Bunun aksi sanatta soysuzlaşma emaresidir. Edebiyatın dili halkın arasında yaşayan Türkçedir. Yapay ve zorlama bir edebiyat dili meydana getirmek, divan edebiyatında olduğu gibi ediplerle halk arasında yabancılaşmaya ve uzaklaşmaya sebep olur.

Bu ilkeler çerçevesinde Hisar yazar ve şairleri Orhan Veli şiirine, İkinci Yeni şiirine ve sanatı propaganda aracı yaptıkları gerekçesiyle Mavi grubuna tepki gösterir, karşıt yayın yapar. 1957 yılında yayımına ara verip 1964 yılında tekrar çıkmaya başlayan ve 1980 yılında kapanan Hisar'a uzun yayın hayatı boyunca katkı vermiş yazar ve şairlerden bazıları şunlardır:

Mehmet Kaplan, Mehmet Çınarlı, Halit Fahri Ozansoy, Munis Faik Ozansoy, Gültekin Sâmanoğlu, Cemil Meriç, Faruk Kadri Timurtaş, Metin And, Ergun Sav, Yusuf Mardin, Bekir Sıtkı Erdoğan, Hâlide Nusret Zorlutuna, Orhan Seyfi Orhon, Remzi Oğuz Arık, Orhan Şaik Gökyay, Selahattin Batu, Beşir Ayvazoğlu, Talat Sait Halman, Coşkun Ertepınar, Bahattin Karakoç, Memduh Şevket Esendal, Tarık Buğra, Faik Baysal, Ahmet Kabaklı, İnci Enginün, Ahmet Kabaklı, Enver Behnan Şapolyo… (Çınarlı, 18.08.2020).

2.24.İNSAN

İnsan, 15 Nisan 1938'den Ağustos 1943'e kadar İstanbul'da düzensiz aralıklarla yayımlanmış bir fikir, bilim, sosyoloji, tarih, köycülük, sanat, dil ve edebiyat dergisidir. 25 sayı çıkan derginin imtiyaz sahibi ve yazı işleri müdürü Hilmi Ziya Ülken' dir. Fikir içeriğine edebiyata nazaran daha geniş ayıran *İnsan* Hilmi Ziya Ülken, Nurullah Ataç ve Sabahattin Eyüboğlu gibi kalemlerin öncülüğünde pozitivist ve hümanist bir yayın çizgisi belirlemiştir. Derginin tercüme yazılar külliyatının büyük kısmını Seneca, Dante, Rousseau, Schiller, Goethe gibi Batı hümanizminin kurucusu olan şair ve düşünürlerden yapılan tercümeler teşkil eder.

Hilmi Ziya Ülken' in tarih, hümanizm ve sosyoloji, Suut Kemal Yetkin'in bilim ve felsefe, Muazzez Kaptanoğlu ve Sabahattin Eyüboğlu'nun edebiyat tarihi ve eleştirisi, Rıfkı Melûl Meriç'in sanat ve edebiyat tarihi, Pertev Naili Boratav' ın halk edebiyatı sahasındaki yazılarıyla katkı verdiği *İnsan,* devrin aydın sınıfına hitap eden dergileri içinde istisnai bir yer sahibidir. Gelenekçi şiire de kapalı olmamakla birlikte dergi serbest vezinli yeni tarz şiirlere sayfalarında daha geniş bir yer vermiştir. Orhan Veli Kanık'ın Garip tarzı şiirlerini *Varlık*'la birlikte ilk defa yayımlayan dergi *İnsan* dergisidir. Bu açıdan *İnsan* 1940 yeni şiirinin doğuşunda önemli bir pay sahibidir.

Dergide imzaları görülen bazı şair ve yazarlar şunlardır:

Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Hilmi Ziya Ülken, Şerif Hulûsi, Coşkun Ertepınar, Sabahattin Kudret Aksal, Cahit Sıtkı Tarancı, Romain Rolland, Rıfkı Melûl Meriç, Yunus Kâzım Köni, Jules Romains, Maksim Gorki, Hasan İzzettin Dinamo, Burhan Batıman, Altan Sunar, Suut Kemal Yetkin, Ragıp Özdem, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Veli Kanık, Fahri Celal Göktulga, Mithat Sertoğlu, Nusret Kürkçüoğlu, Safaettin Karanakçı, Jules Romains, Pertev Naili Boratav…

2.25.İSTANBUL

İstanbul İstanbul Halkevleri tarafından yayımlanmış bir sanat, fikir ve edebiyat dergisidir. 1 Aralık 1943-31 Aralık 1946 tarihleri arasında yayımlanan bir aydın sınıfı dergisi olan *İstanbul* devrin birçok saygın kalemini bünyesinde toplamayı başarmıştır. Önce on beş günde bir sonra düzensiz aralıklarla çıkan derginin imtiyaz sahibi Hamit Ongunsu, sorumlu yazı işleri müdürü Neşet Halil Atay'dır. Neşet Halil Atay, Falih Rıfkı Atay'ın kardeşidir ki Falih Rıfkı da Kemalizm eksenli yazılarıyla ara ara bu dergide gözükmüş bir kalemdir. Bu dergi toplam 75 çıkmıştır.

Bir halkevleri mecmuası olarak *İstanbul,* cumhuriyet sevgisi, Atatürkçülük, vatan sevgisi, memleketçilik ve laiklik ilkelerine dayanan bir dünya tasavvuru içinde sanat, edebiyat, tarih, felsefe, iktisat, arkeoloji gibi birçok konuya sayfalarında yer vermiştir.

Dergi, mutaassıp bir edebiyat anlayışını benimser görünmemekle birlikte Yahya Kemal'in ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın temsil ettiği sanatlı, biçimci, "münevver" şiire daha hürmetkâr davranmış ve daha çok ilgi göstermiştir. Yahya Kemal'in "Eski Mektup", "Uçuş", "Akşam Musikisi", "Eylül Sonu" ve "Sonbahar" şiirleri ilk defa; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın"Raks" şiiri ilk şekliyle bu dergide yayımlanmıştır. Yine Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Emirgân' da Akşam Saati" adlı hikâyesi de ilk defa *İstanbul* dergisinde tefrika edilmiştir. Dergi Garip şiiri, sanat ve edebiyatta hümanizm gibi devrin "moda" cereyanlarına kapılarını kapalı tutmuştur. Eleştiride Mehmet Kaplan, Kenan Domanıç, Selahattin Tuncer ve Ali Canip Yöntem gibi yazarlar devrin diğer edebiyat dergilerindeki pekçok yazara nazaran daha ilmî ve daha akademik bir eleştiri tavrının temsilcisi olmuşlardır. Sabri Esat Siyavuşgil'in Ahmet Mithat Efendi hakkında yazdığı geniş etüt, İsmail Hikmet Ertaylan'ın divan

şiiri hakkında kaleme aldığı tahlil ve incelemeler, Mehmet Kaplan'ın "Sis", "Bursa'da Zaman" ve "Ses" şiirleri üzerine yazdığı tahlil yazıları derginin ilmî hassasiyetini göstermeleri bakımından ayrıca zikredilmeye değer yazılardır. *İstanbul* Batı edebiyatının ve fikriyatının Balzac, Hugo, Valéry, Proust, Schopenhauer, Malraux, Huxley gibi otorite isimleri hakkında da düzenli tanıtım yazıları yayımlamış bir dergidir. Dergiye katkı vermiş yazarlardan ve şairlerden bazıları şunlardır:

Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, Falih Rıfkı Atay, Kenan Domanıç, Ali Canip Yöntem, Selahattin Tuncer, İsmail Hikmet Ertaylan, Selim Nüzhet Gerçek, Aziz Ogan, Tahsin Öz, Feridun Akozan, Neşet Halil Atay, Remzi Saka, Zühtü Müritoğlu, Hatemi Semih Sarp, Tahir Nejat Gencan, Abdülhak Şinasi Hisar, Hüseyin Cahit Yalçın…

2.26.İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından 1946 yılından beri İstanbul'da yayımlanan bir Türkoloji dergisidir. Ahmet Caferoğlu tarafından kurulan dergide sahasında otorite olan akademi mensubu şahsiyetlerin dil ve edebiyat makaleleri yayımlanır. Kuruluşundan itibaren düzensiz aralıklarla yayımlanan, 1979-1986 yılları arasında yayımına ara veren dergi 2005 yılından bu yana senede iki defa yayımlanmaktadır. Başlangıçtan bugüne dergide makalesi çıkmış şahsiyetlerden bazıları şunlardır:

Muharrem Ergin, Ahmet Caferoğlu, Mehmet Kaplan, Ali Nihat Tarlan, İsmail Hikmet Ertaylan, Sadettin Buluç, Ali Canip Yöntem, Abdülkadir Karahan, İbrahim Kutluk, Macit Gökberk, Mecdut Mansuroğlu, Ömer Faruk Akün, Janos Eckmann, Faruk Kadri Timurtaş, İnci Enginün, Kemal Eraslan, Özden Tanerinç, Osman Fikri Sertkaya, Ali Karamanlıoğlu, Özcan Başkan, İsmail Eren, Ahmet Bican Ercilasun, Reşit Rahmeti Arat, Orhan Okay, Zeynep Kerman, Abdurrahman Güzelsoy, Aldo Gallotta, İskender Pala, Nuri Doğan, Kâzım Yetiş, Halil Açıkgöz, Mertol Tulum, Cemal Kurnaz, Fatih Andı, Azmi Bilgin, Metin Karaörs, Mustafa Özkan, Hayati Develi…

2.27.KALEM(1938)

Kalem 15 Mart 1938- 1 Haziran 1939 tarihleri arasında aylık olarak yayımlanmış bir sanat ve edebiyat dergisidir. Ankara'da yayımlanan derginin yayın müdürü Mustafa Nihat Özön, sahibi İlyas Sınal'dır. Toplam 13 sayı çıkabilen dergide ağırlıklı olarak sanat ve edebiyata dair fikir yazıları, köycülük üzerine yazılar, folklor, dil, pedagoji, tercüme, felsefe, tarih bahisleri üzerine yazılar çıkar. Ayrıca geniş ölçüde şiir, telif ve tercüme hikâye yayını yapılır. *Kalem* dergisinin yazar ve şair kadrosu şu isimlerden oluşur: Mustafa Nihat Özön, Kadri Yörükoğlu, Hüseyin Namık Orkun, Ahmet Rasim, Jules Lamaitre, Albert Millot, Server İskit, İsmail Hakkı Tonguç, Emile Zola, Walther Klavlehn, Guy de Maupassant, Suut Kemal Yetkin, Ahmet Kutsi Tecer, Hasan Ali Ediz, Halil Fikret Kanat, Sacide Gürman, Charles Richet, Ali Mümtaz Arolat, Mehmet Halit Bayrı, Saffet Dengi, Nurullah Ataç, Melahat Özgü, Baha Dürder, Hayrullah Örs, Hadiye Sayron, Rafet Avni Aras, Hasan Ali Yücel, Falih Rıfkı Atay, İbrahim Alâeddin Gövsa, Andre Paul Antoin, Orhan Burian, Kemalettin Kamu, Sadri Ertem, Tarık Arten, Yaşar Nabi Nayır, Andre Morva, İbrahim Hoyi, Cemal Köprülü, Cezmi Tahir Berktin, Bahar Dürder, Rüştü Şardağ, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hüseyin Cahit Yalçın…

2.28.KALEM(1948)

Ağustos 1948- Mart 1950 tarihleri arasında düzensiz aralıklarla Adana'da yayımlanmış bir fikir, sanat ve edebiyat dergisidir. 15 sayı yayımlanabilen derginin sahibi ve neşriyat müdürü Mevhibe Binokay'dır. Dergide tarih, milliyetçilik, folklor, Türk sanatları, din ve edebiyat konularında yazılar çıkar. Bu derginin şair ve yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır: Arif Nihat Asya, Halit Fahri Ozansoy, Ümit Yaşar Oğuzcan, Mithat Cemal Kuntay, Hamit Salih Asyalı, Mevhibe Binokay, Avni Dökmeci, İbrahim Zek Burdurlu, Ayhan Hünalp, Enver Binokay, Mustafa Bekir Demirkıran, Mehmet Âkif Tuncay…

2.29.KAYNAK

Kaynak Ocak 1948-Haziran 1956 arasında İstanbul'da yayımlanmış bir edebiyat dergisidir. Avni Dökmeci' nin kurucusu ve yayıncısı olduğu dergi

başlangıçta aylık olarak daha sonra düzensiz aralıklarla yayımlanarak toplam 113 sayı çıkmıştır. *Kaynak* için genç ve şöhretsiz şairlerin şiirlerini yayımlayıp onları şiir sahasında cesaretlendirmeyi gaye edinmiş bir dergi tanımlaması yapılabilir. İsmini duyurmuş şairlere ve yazarlara da yer vermekle birlikte *Kaynak* yayın hayatı boyunca herhangi bir katı ön koşula tabi tutmadan yüzlerce şairin veya şiir heveslisinin binlerce şiirinin yayımlandığı bir mecra olmuştur. Sekizinci sayısında "bugünün Türk şiiri dünden üstündür, bu gerçeği dergimizin sayfalarında görebilirsiniz" sloganını kullanan(Kapan Ay, 2007: 11) *Kaynak* biçimde ve anlamda hudutsuzluğa yakın bir özgürlük talep eden ve şiiri bir burjuva ve aristokrat sanatı olmaktan çıkarıp bir halk sanatı yapmak gayesini güden 1940 yeni şiirini bütün varlığıyla desteklemiş bir dergidir.

Dergiye katkı vermiş bazı şair ve yazarlar şunlardır:

Edip Cansever, İlhan Berk, Salâh Birsel, Turgut Uyar, Cahit Sıtkı Tarancı, Cahit Külebi, Behçet Necatigil, Cahit Irgat, Bekir Sıtkı Erdoğan, Arif Hikmet Par, Nüzhet Erman, Özdemir Asaf, Ahmet Muhip Dıranas, Nurullah Ataç, Muzaffer Uyguner, İlhan Berk, Melih Cevdet Anday, Ümit Yaşar Oğuzcan Tarık Dursun K, Şükran Kurdakul, Fakir Baykurt, Ceyhun Atuf Kansu, Attila İlhan…

2.30.KOPUZ

Kopuz 15 Nisan 1939 tarihinde Fethi Tevetoğlu tarafından çıkarılmış Türkçü bir fikir, edebiyat, tarih ve dil dergisidir. Dergide Hüseyin Nihal Atsız'ın" Çiftçioğlu" müstear adıyla tarih, Rıza Nur'un dil ve edebiyat, Nejdet Sançar'ın ve Fethi Tevetoğlu'nun edebiyat, Hüseyin Namık Orkun'un Eski Türkçe, Zeki Velidi Togan'ın tarih bahislerinde çeşitli yazıları çıkmıştır. *Kopuz* dergisine katkı vermiş şair ve yazarlardan bazıları şunlardır:

Rıza Nur, Fethi Tevetoğlu, Hüseyin Nihal Atsız, Hüseyin Namık Orkun, Zeki Velidi Togan, Behçet Kemal Çağlar, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Emin Ülgener, Enis Behiç Koryürek, Rıfat Ilgaz, Cemal Oğuz Öcal, Mehmet Halit Bayrı, Besim Atalay, Hâlide Nusret Zorlutuna, İhsan Aydın, İhsan Boran, Zeki Ömer Defne, Fikret Ürgüp…

2.31.KOVAN

Kovan Ağustos 1943-Ekim 1947 tarihleri arasında İzmir'de yayımlanmış bir kültür-sanat-aktüalite ve edebiyat dergisidir. İmtiyaz sahibi ve yazı işleri müdürü Besim Akımsar olan dergi toplam 36 sayı yayımlanmıştır. Çok zengin bir yazar kadrosuna ve içeriğe sahip olmayan dergi edebiyata güncel siyasal ve toplumsal olaylar, eğitim meseleleri, ahlaki konular ve ekonomi gibi pekçok başlıkla birlikte yer vermiştir. Dergide roman, hikâye ve şiir üzerine izlenimci yönü ağır basan eleştiri yazıları çıkmıştır. Dergide Mehmet Emin Yurdakul, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halit Ziya Uşaklıgil gibi şair ve yazarların vefatı üzerine inceleme ve eleştiri yazıları yayımlanmıştır. Ahmet Mithat Efendi ve Cenap Şahabettin derginin hakkında inceleme ve eleştiri yazısı yayımladığı diğer edebiyat insanlarıdır. *Kovan* dergisinin şair ve yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır: Besim Akımsar, Nahit Ulvi Akgün, Şükrü Enis Regü, Enver Naci Gökşen, Oğuz Özdeş, Halil Dumanoğlu, Vasfi Raşit Sevig, İbrahim Zeki Burdurlu, Hakkı Tarık Us, Mehmet Hicret Üner, Behçet Necatigil…

2.32.MİLLET

31 Ocak 1946-4 Ekim 1951 tarihleri arasında yayımlanmış tarih, siyaset, fikir ve edebiyat dergisidir. Cemal Kutay tarafından haftalık olarak İstanbul'da yayımlanan dergi toplam 250 sayı çıkmıştır. İçeriğinin büyük kısmını tarih ve güncel siyaset meselelerine tahsis eden Millet dergisi sayfalarında nadiren de olsa edebi yazılara ve şiire de yer vermiştir. Derginin edebi içeriğine katkı veren bazı imzalar şunlardır:

Cemil Cahit Kotan, Muharrem Zeki Korgunal, Rıfkı Melul Meriç, Celal Sılay, İsmet Piroğlu, Orhan Seyfi Orhon, Cemal Oğuz Öcal, Ali Rıza Sağman, Cahit Sıtkı Tarancı, Adnan Tekin, Enver Tuncalp, Hakkı Mutlu Yazar…

2.33.OLUŞ

Oluş Ocak 1939'da Ankara'da çıkarılmaya başlanan haftalık edebiyat ve fikir dergisidir. Eylül 1939'da yayımına son veren dergi toplam 36 sayı çıkmıştır. Derginin imtiyaz sahibi Halit Vedat Fıratlı; genel yayın müdürü Mustafa Nihat

Özön'dür**.** *Oluş* dergisi sayfalarında tarih, mitoloji, antik dünya, felsefe, tiyatro meseleleri, folklor, güzel sanatlar ve edebiyat gibi birçok konuya yer verir. Dergide şiirleri, hikâyeleri ve yazıları çıkmış bazı isimler şunlardır:

Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Mustafa Nihat Özön, Halil Vedat Fıratlı, Ahmet Kutsi Tecer, Paul Valery, İskender Fikret Akdora, Nurettin Kösemihal, Bedrettin Tuncel, Muzaffer Şerif Başoğlu, Pertev Naili Boratav, Sabahattin Ali, Nasuhi Baydar, Emin Erişirgil, İsmail Hikmet Ertaylan, Kemalettin Kamu, Suut Kemal Yetkin, Mahmut Ragıp Kösemihal, Orhan Şaik Gökyay, Sadri Ertem, Feridun Fazıl Tülbentçi, Hüseyin Cahit Yalçın, Rıfat Ilgaz, Zeki Faik İzer, Behçet Necatigil…

2.34.SERVET-İ FÜNUN UYANIŞ

Türk edebiyat ve irfan tarihinin en önemli dergilerinden biri olan *Servet-i Fünun* 27 Mart 1891 tarihinde İstanbul'da Nikolaidis'in çıkardığı bilimsel içerikli *Servet* gazetesinin ilâvesi şeklinde Ahmet İhsan (Tokgöz) tarafından yayımlanmaya başlamıştır. Daha sonraki tarihlerde başta Edebiyât-ı Cedîde topluluğu olmak üzere Fecr-i Âtî ve Millî Edebiyat grupları ile Yedi Meşaleciler'in yayın organı olarak 25 Mayıs 1944'e kadar elli üç yıl yayın faaliyetini sürdüren *Servet-i Fünun* Türk süreli yayıncılık tarihinde farklı bir yere sahip olan ve edebiyat tarihine birçok yeni isim kazandırmış bir dergidir.

Yayını 1895 yılına kadar aktüalite ve magazin karışık, fennî-yarı edebî bir çizgide sürdürülen dergi, basın hayatındaki gerçek yerini ve şöhretini kendi adıyla anılan edebî hareketin başlaması ile kazanmıştır. Bu gelişmedeyse Recaizade Mahmut Ekrem'in büyük rolü vardır**.** 1895 yılı sonlarında *Musavver Malûmât*'ın sahibi ve başyazarı Mehmet Tahir ile Recaizade Ekrem arasında kafiyenin göz için mi yoksa kulak için mi olduğu konusunda başlayan tartışma, bu derginin Recaizade'nin "Şemsâ" adlı hikâyesini müellifinden izin almadan yayımlamaya başlamasıyla iyice alevlenir ve Recaizade Ekrem tenkitlerini Galatasaray Sultanisi'nden öğrencisi olan Ahmet İhsan'ın çıkarttığı Servet-i Fünûn'da yayımlamaya başlar. Bu vesileyle dergiyi yeni bir edebiyat anlayışı ortaya koymak isteyen gençlerin yayın organı haline getirmek niyetiyle diğer bir öğrencisi Tevfik Fikret'i *Servet-i Fünûn*'un yazı işlerinin başına getirtir. Böylece dergi 7 Şubat 1896

tarihli 256. sayısından itibaren yöneticiliğine Tevfik Fikret'in geçmesiyle kimlik değiştirerek edebî bir hüviyet kazanır.

Recaizade Ekrem ve Tevfik Fikret'in arkasından dergiye Halit Ziya ile Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Ali Ekrem (Bolayır), İsmail Safâ, Hüseyin Sîret, Hüseyin Cahit (Yalçın), Hüseyin Suat, Ahmet Şuayb, Menemenlizâde Mehmet Tâhir, Ahmet Reşit (Rey), Faik Âli (Ozansoy), Celâl Sâhir, Süleyman Nazif ve Müftüoğlu Ahmet Hikmet gibi isimlerin katılmasıyla Edebiyât-ı Cedîde topluluğu kısa zamanda teşekkül etmiş olur.

Derginin sayfa düzeninde titiz gayreti yanında şiirleri ve makaleleriyle de bu harekete öncülük eden Tevfik Fikret özellikle "Musâhabe-i Edebiyye"leriyle sohbet geleneğini başlatır. 258. sayıdan 512. sayıya kadar bu tarzda otuz kadar yazısı yayımlanan Tevfik Fikret'i aynı başlık altında kaleme aldıkları yazılarla Cenap Şahabettin, Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Ali Ekrem takip etmiş, Ahmet Reşit ise Batı tarzında edebî eleştiri örnekleri yazmıştır. Tanzimatçıların savunduğu sosyal fayda anlayışından farklı olarak, "Sanat sanat içindir" görüşünü benimseyen buradaki genç neslin büyük ölçüde örnekleri Fransız edebiyatçılarıdır.

1901 yılında Tevfik Fikret Ahmet İhsan'la aralarında çıkan bir idarî mesele yüzünden dergiden ayrılır. Hüseyin Cahit'in yönetiminde yayımını sürdüren dergi, onun 517.sayıda Fransızcadan çevirdiği "Edebiyat ve Hukuk" adlı makalesinin Mâlûmatçı Mehmet Tâhir tarafından jurnal edilmesi üzerine kapatılır. Bir buçuk ay sonra yeniden yayımlanmaya başladığında artık eski hüviyetini büyük ölçüde kaybettiği gibi esas kadroyu oluşturan önemli isimlerin teker teker ayrıldığı görülür. Bunun üzerine dergi, Ahmet İhsan tarafından 1895'ten önceki durumuna çevrilerek yine daha çok bilimsel konuları, tıbbî meseleleri ve teknolojik gelişmeleri haber veren yazılarla bol resimli bir magazin dergisi şeklinde yayımını sürdürür.

Bu durum II. Meşrutiyet'in ilânına kadar devam eder. 1908'den sonraki serbest hava içinde devrin yeni yetişen genç şair ve yazarlarının gayretleriyle derginin edebî hüviyeti tekrar canlandırılır. 24 Şubat 1910 tarihli 977. sayısında Müfit Râtip, "Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyannâmesi" başlıklı bir yazı ile yeni bir edebî topluluğun kurulduğunu ilân eder. Başında Servet-i Fünûnculardan Faik Âli'nin bulunduğu Fecr-i Âtî çeşitli sebeplerle uzun ömürlü ve bereketli bir topluluk olamaz. Selânik'te *Genç Kalemler* dergisi etrafında "yeni lisan" hareketinin

başlaması üzerine (11 Nisan 1911) dergi bu defa sayfalarını bu hareketi eleştiren yazarlara açar. Başta Cenap Şahabettin, Halit Ziya, Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) ve Köprülüzade Mehmet Fuat olmak üzere yeni lisan hareketine karşı çıkan yazarlar Servet-i Fünûn'da toplanınca dergi yeniden edebî bir hüviyete bürünür. Bu süreçte yeni lisan hareketinin giderek geniş bir okuyucu kitlesi tarafından benimsenmesiyle dergi yazarları da zamanla yeni lisan veya ona paralel bir gelişme gösteren Millî Edebiyat hareketinin ya doğrudan doğruya içinde yer alır ya da bu hareketi destekleme yoluna giderler.

Servet-i Fünûn 1914 yılından itibaren üç yıl süreyle günlük gazete olarak yayımlanır (914 sayı) ve bu müddet zarfında yine edebî hüviyetinden uzaklaşır. I. Dünya Savaşı sırasında Ahmet İhsan'ın tedavi olmak için İsviçre'ye gitmesiyle dergi yayımına dört yıl ara vermek mecburiyetinde kalır. 1924'te daha çok bir magazin dergisi şeklinde yeniden çıkmaya başlayan *Servet-i Fünûn*, Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda devrin genç edebiyatçılarını bünyesinde toplayan edebî bir hüviyette yayımını bir müddet daha sürdürür. Bu yıllarda Yedi Meşaleciler adıyla tanınan edebî hareketin teşekkülü derginin yazı kadrosuna Yaşar Nabi (Nayır), Cevdet Kudret (Solok), Sabri Esat (Siyavuşgil), Vasfi Mahir (Kocatürk), Ziya Osman (Saba), Kenan Hulûsi (Koray) gibi yeni imzalar kazandırır.

Kasım 1928'de Latin harflerinin kabulüyle *Servet-i Fünûn*'un çehresinde bir değişiklik kendini gösterir. Bu tarihten sonra derginin adı *Servet-i Fünûn Uyanış* olarak değiştirilirken yayın müdürlüğüne Halit Fahri getirilir. Aralarında Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Burhan Arpad, Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı), Selahattin Enis Atabeyoğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Samim Kocagöz, Cahit Külebi, Ahmet Muhip Dıranas'ın da bulunduğu 1930-1940 kuşağının yetişmesinde yine bu derginin önemli rolü olmuştur. 29 Aralık 1942'de Ahmed İhsan'ın ölümü derginin yayımını engellememiş, arkadaşlarının ve yazı kadrosundaki gençlerin desteğiyle bir süre daha devam etmiş, nihayet 25 Mayıs 1944'te çıkan 2461. sayısı ile yayın hayatına son verilmiştir (Parlatır, 06.06.2019).

2.35.ŞADIRVAN

Şadırvan, Behçet Kemal Çağlar tarafından 1 Nisan 1949- 25 Kasım 1949 tarihleri arasında yayımlanmış bir sanat, edebiyat ve fikir dergisidir. Dergi haftalık

olarak İstanbul'da toplam 35 sayı yayımlanmıştır. Dergi ilk sayısında çıkış gayesini Türk sanat ve edebiyatı hakkında aydınları ve halkı fikir sahibi etmek olarak açıklamıştır. Bu çerçevede derginin son sayısına kadar sanat ve edebiyat dışı konulara hemen hiç sapmadan bu gayesine uygun bir yayın politikası takip etmiştir. Mimari, resim, heykel, musiki ve çeşitli sanat dallarına dair bilgilendirici ve eleştiri mahiyeti taşıyan yazılar yayımlamak derginin temel amacıdır. Dergi için devrin edebiyat meselelerine en geniş yeri veren dergilerden biri tanımlamasını yapmak yanlış olmayacaktır.

Derginin şair ve yazar kadrosunda şu isimler yer alır: Yahya Kemal Beyatlı, Behçet Kemal Çağlar, Muvaffak Sami Onat, Ahmet Adnan Saygun, Remzi Oğuz Arık, Agah Sırrı Levent, Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Muhip Dıranas, Samet Ağaoğlu, Recep Bilginer, Ahmet Hamdi Tanpınar, Osman Attila, Munis Faik Ozansoy, Sabahattin Teoman, Abidin Mümtaz Kısakürek, Bekir Sıtkı Erdoğan, Ahmet Kutsi Tecer, Arif Kaptan, Hikmet Dizdaroğlu, Halil Soyuer, İbrahim Zeki Burdurlu, Ceyhun Atuf Kansu, Kâzım Nami Duru, Müştak Erenus, Eflatun Cem Güney, Orhon Arıburnu, Fahri Erdinç, Mustafa Necati Karaer, Selami Başkurt, Cavit Yamaç, Mustafa Nihat Özön, Rıza Polat Akkoyunlu, Bülent Ecevit, Emin Onat, Muvaffak İhsan Garan, Zeki Ömer Defne, Mehmet Ali Çamlıca, Muzaffer Erenus, Tahir Olgaç, Rüştü Şardağ, Faruk Nafiz Çamlıbel, Selahattin Batu, İsmet Bozdağ, Mahmut Ragıp Kösemihal, Mehmet Necati Öngay, Ankaralı Aşık Ömer, Mehmet Kaplan, Enver Naci Gökşen, Mükrimin Halil Yınanç, Şinasi Özdenoğlu, Süheyl Ünver, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Mümtaz Zeki Taşkın, Ercüment Behzat Lav, Emin Ülgener, Hamdi Salih Asyalı, Nihat Kuşlu, Kemalettin Kamu, Halikarnas Balıkçısı, Gökhan Evliyaoğlu, Muhtar Körükçü, Miraç Katırcıoğlu, Coşkun Ertepınar, Özdemir Asaf, Mümtaz Zeki Taşkın, Feyzi Halıcı, Orhan Asena, Arif Hikmet Par, Ali Yavuz Beyhan, Yahya Benekay, Sabahattin Kudret Aksal, Şükûfe Nihal, Galip Arcan, Özdemir Asaf, Mustafa Şerif Onaran, Orhan Hançerlioğlu…

2.36.ŞİİRLER

Şiirler 15 Mayıs 1947- 1 Eylül 1948 tarihleri arasında İstanbul'da yayımlanmış bir şiir ve tenkit dergisidir. Önce on beş günde bir sonra düzensiz aralıklarla yayımlanan derginin sahibi ve yazı işleri müdürü Vecdi Yarman'dır. Dergi toplam 27 sayı yayımlanmıştır. *Şiirler* dergisi için şiirin her türüne sayfalarında yer

veren bir dergi nitelemesi yapılabilir. Saz şairlerinden, divan şairlerinden, Tanzimat edebiyatı ve ondan sonraki dönemlerden birçok şiir dergide düzenli bir şekilde yayımlanmıştır. Sayfalarının büyük kısmını şiire ayırması bakımından bu dergi Avni Dökmeci'nin *Kaynak* dergisine benzetilebilir. Fakat *Kaynak* dergisi her devre ve her şiir anlayışına açık bir dergi olmayıp sadece 1940 yeni şiirine ve onun devamına yer vermesi bakımından *Şiirler* dergisinden ayrılır. *Şiirler* dergisinin muhtelif sayılarında tenkit yazıları da çıkmıştır ancak bu yazıların dergide tuttuğu yer şiire nazaran pek azdır. Gâve-i Adil, Çılgın, Hayali gibi mahlaslarla pekçok şiirin neşredildiği *Şiirler* dergisinde yazıları ve şiirleri çıkmış bazı isimler şunlardır:

Yahya Kemal Beyatlı, İbrahim Alaattin Gövsa, Yusuf Ziya Ortaç, Mithat Cemal Kuntay, Behçet Kemal Çağlar, Ömer Bedrettin Uşaklı, François Villen, Rıfat Ilgaz, Vecdi Yarman, Elbistanlı Ahmet Çıtak, Ekrem Şenozan, Cevat Kâzım Tunçoğlu…

2.37.TANRIDAĞ

*Tanrıdağ 1*942 yılında Rıza Nur tarafından haftalık olarak İstanbul'da yayımlanmış bir fikir ve edebiyat dergisidir. Toplam 18 sayı çıkan dergi Rıza Nur'un 8 Eylül 1942'de ölümü üzerine kapanmıştır. Derginin Türkçülüğe dayalı bir yayın politikası vardır. Bu anlayış çerçevesinde dergide tarih, dil, edebiyat gibi konularda yazılar çıkar. Rıza Nur'un Namık Kemal üzerine Sadettin Nüzhet Ergun'la girdiği kalem münakaşası dergiyi uzun süre meşgul etmiştir. Yine Namık Kemal'in Ahmet Mithat Efendi'ye yazdığı ve daha önce yayımlanmamış iki mektubu yayımlaması derginin önemli yayıncılık başarılarındandır. Tanrıdağ dergisinin şairleri ve yazarları arasında yer alan bazı isimler şunlardır:

Rıza Nur, Hüseyin Nihal Atsız, Nejdet Sançar, Hikmet Dizdaroğlu, Hüseyin Namık Orkun…

2.38.TERCÜME

Tercüme Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nun faaliyetleri kapsamında 19 Mayıs 1940 tarihinde çıkarılmaya başlayan bir tercüme ve edebiyat dergisidir. Önce iki ayda bir sonra düzensiz aralıklarla çıkmıştır. Toplam 87 sayı çıkan dergi 1966'da faaliyetine son vermiştir. Dergi hümanist ve evrensel fikir ve edebiyat

eserlerinin Türkçeye tercüme edilmesi maksadını güden bir dergi olup bu maksat çerçevesinde yayın hayatı boyunca büyük fikir ve edebiyat klasiklerinin Türkçe tercümelerini kaynak metinlerle yan yana yayımlamıştır. Dergide ayrıca edebi tercümenin sahip olması gereken nitelikler, tercüme yöntemleri, tercüme eleştirisi konularında yazılar çıkmıştır. Tercüme dergisinde Vedat Günyol, Sabahattin Eyüboğlu, Adile Ayda, Yunus Kâzım Köni, Hikmet Birand, Melahat Özgü, Melahat Togar, Saffet Korkut, Orhan Burian, Hadiye Sayron gibi mütercimlerin edebi tercümeleri ve tercüme hakkındaki eleştiri yazıları yayımlanmıştır.

2.39.TÜRK YURDU

1942-1943 yıllarında Hasan Ferit Cansever yayımlanmış on beş günlük olarak yayımlanmış fikir ve edebiyat dergisidir. İstanbul'da çıkan dergi 10 sayı çıkabilmiştir. *Türk Yurdu* Türkçülük fikri tarihinde esasen mühim bir yeri olan bir dergidir ve toplam yedi devre çıkmıştır. Bu devreler şunlardır: 1.Devre(1911-1918), 2.Devre(1923-1931), 3.Devre(1942-1943), 4.Devre(1954-1957), 5.Devre(1959-1968), 6.Devre(1970), 7.Devre(1987-Halen) (Tuncer, 06.06.2019).

Derginin bu üçüncü devresinde Osman Turan ve Zeki Velidi Togan tarih, Abdülkadir İnan edebiyat, Hüseyin Namık Orkun ve Ragıp Özdem dil, Vahit Lütfü Salcı musiki, Mehmet Halit Bayrı halk edebiyatı sahalarında üçüncü devresinde dergide yazısı çıkmış isimlerdendir. *Türk Yurdu* dergisi 5.sayısını Ziya Gökalp özel sayısı yapmıştır. Yukarıda zikredilenler dışında dergiye katkı veren yazar ve şairlerden bazıları şunlardır:

Hakkı Süha Gezgin, Fahri Fındıkoğlu, Ali Nüzhet Gökseloğlu, Hakkı Akansel, Niyazi Sabri Ergül, Mehmet Emin Yurdakul, Emin Ülgener, Tahir Karabay, Abdullah Taymas…

2.40.TÜRKİYAT MECMUASI

Türkiyat Mecmuası İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü tarafından 1925 yılında yayımlanmaya başlamıştır. Dergi, Türk tarihi, Türk dili, kültürü, folkloru ve edebiyatı üzerine akademik inceleme, şerh, tahlil ve eleştiri yazıları yayımlamak misyonu olan bir dergidir. İlk sayısının yayımlandığı 1925 yılından altıncı sayısının yayımlandığı 1939 yılına kadar Fuat Köprülü'nün yönetiminde çıkmış, 1942 ve 1945

sayıları Reşit Rahmeti Arat yönetiminde çıktıktan sonra sırasıyla Cavit Baysun ve Saadettin Buluç gibi ilim adamlarının idaresinde yayımlanmıştır. 1997 yılından 2011 yılına kadar yayınına ara veren dergi bu yıldan itibaren senede iki defa çıkmaya başlamıştır. Dergide dil, tarih, eski ve yeni edebiyat gibi alanlarda akademi mensubu yazarların çalışmaları yayımlanmaktadır.

2.41.ÜLKÜ

Ülkü, Halkevleri'nin yayın organı olarak Şubat 1933 ile Ağustos 1950 tarihleri arasında Ankara'da yayımlanmış bir dergidir. Üç seri halinde kesintisiz yayımlanan derginin amacı, halk evlerinin ve dolaylı olarak cumhuriyetin ideolojisini yaymaktır. Birinci serisinde dergi aylık olarak Şubat 1933'ten Eylül 1941'e kadar 102 sayı çıkmıştır. Bu dönemde *Ülkü*'nün direktörü Fuat Köprülü' dür ve onun da etkisiyle bu dönemde dergi daha çok bir araştırma-inceleme-etüt dergisi görüntüsü vermiştir. Derginin ikinci serisi Ekim 1941-Aralık 1946 arası dönemi kapsar. Bu dönemde derginin direktörlüğüne Ahmet Kutsi Tecer getirilmiştir ki Tecer bu dergiyi ilk dönemindeki havasından farklı bir mecraya sürükleyerek bir edebiyat ve folklor dergisine dönüştürmüştür. Kutsi Tecer 1945 yılında direktörlükten ayrıldıktan sonra da *Ülkü* folklor, halk edebiyatı ve halkiyat içeriğinden uzaklaşmamıştır. Derginin ikinci serisi 126 sayı; Ocak 1947-Ağustos 1950 arasını kapsayan üçüncü serisi 44 sayıdan ibarettir (Katırağ, 2019: 4-9).

Ülkü, halkın eğitilmesi ve Cumhuriyet ideallerinin halka öğretilip sevdirilmesini amaç edinmiş konu yelpazesi çok geniş bir dergidir. Güncel siyasi gelişmeler de dâhil olmak üzere dil, edebiyat, geleneksel sanatlar, güzel sanatlar, tarih, coğrafya, memleket güzellikleri vb birçok konu yalın bir dille dergide kendine yer bulmuştur.

Ülkü'de şiir veya yazısı çıkmış bazı isimler şunlardır:

Fuat Köprülü, Tahsin Banguoğlu, Suut Kemal Yetkin, Cahit Tanyol, Kemal Uluser, Ceyhun Atuf Kansu, Recep Peker, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nahit Sırrı Örik, Ahmet Kutsi Tecer, Rüştü Şardağ, Orhan Burian, Süleyman Kozmos, Yunus Kâzım Köni, Mustafa Nihat Özön, Ömer Bedrettin Uşaklı, Bedrettin Tuncel, Hilmi Ziya Ülken, Behçet Kemal Çağlar, İsmail Hakkı Tonguç, Reşit Galip, Bedri Rahmi Eyüboğlu…

2.42.VARLIK

Varlık dergisi, 1933 yılının 15 Temmuz'unda on beş günde bir yayımlanmak üzere yayın hayatına başlamıştır. Kurucusu Yaşar Nabi Nayır'dır. Ankara'da kurulan dergi Yaşar Nabi tarafından bir süre sonra İstanbul'a taşınmıştır.

Türk süreli yayın tarihinin en uzun ömürlü dergisi olan *Varlık* yeni Türk edebiyatının okulu yakıştırması yapılabilecek bir dergidir. İlk eserlerini bu dergide yayımlatıp daha sonra Türk edebiyatının saygın isimleri arasına katılmış birçok, şair, hikâyeci ve romancı vardır. Kuruluşundan bu yana edebiyatta daimi bir yenilik ve yenileşmeden yana olan dergi genç edebiyatçıların kendini gösterebileceği bir sahne olmak vasfını hiç kaybetmemiştir. Yaşar Nabi Nayır edebiyatta geleneksellikten ziyade değişime ve zindeliğe inanan bir düşünür-yazardır. Bu çerçevede *Varlık* dergisi Batı'da Rönesans'ı doğuran dünyevilik, insanilik, pozitif akıl ve serbest düşünce ilkelerine uygun bir yayın politikası benimsemiştir. *Varlık* Garip akımının öncülük ettiği 1940 yeni şiirinin doğduğu mecralardan biri olmuştur. Yine Sait Faik Abasıyanık'ın pekçok hikâyesini ilk defa yayımlayıp onun tanınmasını sağlayan da *Varlık* dergisidir.

Cahit Sıtkı'nın "Gün Eksilmesin Penceremden", Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ne İçindeyim Zamanın", Ahmet Muhip'in "Fahriye Abla" gibi şiirleri; Sabahattin Ali'nin "Kağnı", Halit Ziya'nın "Hepsinden Acı", Sait Faik'in "Semaver" adlı öyküleri ilk yıllarında *Varlık* dergisinde yayımlanmıştır. Derginin ilk yıllarında şiirde Ahmet Hamdi Tanpınar, Behçet Necatigil, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dıranas, Ziya Osman Saba, Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Rıfat Ilgaz, Cahit Külebi; hikâyede Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Halit Ziya Uşaklıgil dikkat çeken isimlerdir (Varlık, 21.04.2019).

Yayın hayatına "milliyetçi ve memleketçi fikir mecmuası" sloganıyla başlayan *Varlık* Temmuz 1946'da yayımlanan 312.sayısıyla bu sloganı bırakmış, "aylık sanat ve fikir mecmuası" jeneriğiyle ayda bir yayımlanmaya başlamıştır. 1981 yılına kadar Yaşar Nabi Nayır 'ın yönetiminde çıkan *Varlık*, onun bu sene içinde vefat etmesiyle birlikte önce Filiz Nayır sonra sırasıyla Konur Ertop, Kemal Özer, Enver Ercan'ın editörlüğünde yayın hayatına devam etmiştir. Dergi seksen yedinci yaşını idrak ettiği ve "aylık kültür ve edebiyat dergisi" jeneriğini kullandığı

günümüzde Mehmet Erte'nin editörlüğünde aylık olarak yayın faaliyetini sürdürmektedir.

2.43.YAPRAK

Yaprak, 1 Ocak 1949 - 1 Haziran 1951 tarihleri arasında Ankara'da yayınlanmış bir edebiyat dergisidir. On beş günde bir yayınlanan dergi 27 sayı Orhan Veli Kanık'ın idaresinde çıkmıştır. Orhan Veli'nin 1950'de vefat etmesinin ardından 1 Şubat 1951'de arkadaşları tarafından anısına *Son Yaprak* çıkarılarak derginin yayın hayatına son verilmiştir.

İki sayfalık bir dergi olan *Yaprak* esas itibarıyla bir şiir, sanat ve edebiyat dergisidir. Nadiren de olsa derginin sayfalarında güncel siyasi ve toplumsal meselelere yer verilmiştir. Batı düşüncesinden edebiyat ve felsefeyle ilgili tercüme parçaların da sıklıkla yayımlandığı dergi Orhan Veli Kanık'ın, Oktay Rıfat'ın ve Melih Cevdet Anday'ın birçok şiirinin de ilk kez yayımlandığı muhit olmuştur. Hem şiirleriyle hem de düşünce yazılarıyla Orhan Veli Kanık bu derginin en önemli imzasıdır. Bu isimler dışında dergiye şiir, hikâye ve yazılarıyla katkı veren bazı edipler şunlardır: Orhan Kemal, Sabattin Eyüboğlu, Necati Cumalı, Cahit Külebi, Sabahattin Kudret Aksal, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu…

2.44.YARATIŞ

Bir fikir, sanat ve edebiyat dergisi olan *Yaratış* 1944-1946 yılları arasında düzensiz aralıklarla İstanbul'da 9 sayı yayımlanmıştır. Derginin sahibi Mürsel Kalyoncu; neşriyat müdürü Kenan Kutay'dır. Derginin yayın hayatında en geniş yeri edebiyat yazıları teşkil eder. Bu çerçevede dergide Fuat Köprülü, Vala Nurettin, Peyami Safa, Ali Canip Yöntem, Abdülbaki Gölpınarlı, Mithat Cemal Kuntay gibi isimlerle röportajlar yapılır ve edebiyatımızın büyük isimlerine dair tahliller ve edebi eleştiriler yayımlanır. Derginin yazar ve şair kadrosu şu şekildedir:

Selahattin Hakkı Esatoğlu, Sabahattin Tahsin Teoman, Sabahattin Kudret Aksal, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Arıburnu, Fahir Onger, Faik Baysal, Oktay Akbal, Suat Nazif Baydur, Fethi Giray, Oğuz Kâzım Atok, Nihat Çetin, Yaşar Çimen,

Selahattin Batu, Behçet Necatigil, Orhan Kemal, Özdemir Asaf, Cahit Külebi, Kemal Uluser, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Zahir Güvemli, Nurullah Ataç, Arif Nihat Asya, Hüseyin Batu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Recai Ant, Mazhar Levent, Sabahattin Batur, Hamit Macit Selekler, Fethi Giray, Doğan Çetin, Şinasi Özdenoğlu…

2.45.YARIM AY

Yarım Ay, Şubat 1935- Mayıs 1945 tarihleri arasında İstanbul'da on beş günde bir yayımlanmış magazin, aktüalite, moda ve edebiyat dergisidir. Kendisini "on beş günde bir çıkar, edebî, ilmî, içtimaî mecmuadır" şeklinde tanımlayan dergi toplam 187 sayı çıkmıştır. Edebiyat içeriğine sayfalarında geniş bir yer vermemekle birlikte dergi Nurullah Ataç'ın kimi yazılarının ilk kez yayımlandığı mecra olmuştur. Dergide popüler roman tefrikaları da geniş bir yer tutar. *Yarım Ay*'ın şair ve yazar kadrosunda yer almış bazı isimler şunlardır: Nurullah Ataç, Naci Sadullah, Ercüment Ekrem Talu, Mahmut Yesari, Cahit Uçuk, Mükerrem Kamil Su, Kerime Nadir, Leman Karamanoğlu…

2.46.YAYLA (ERZURUM)

19 Şubat 1944- 29 Ekim 1946 tarihleri arasında Erzurum Halkevi tarafından düzensiz aralıklarla yayımlanmış bir kent kültürü, fikir ve edebiyat dergisidir. Toplam 11 sayı çıkmıştır. Derginin sadece ilk sayısı "Yayla" adıyla çıkmış, kalan on sayı "Erzurum" adıyla yayımlanmıştır. Dergi sayfalarını ağırlıklı olarak Erzurum kültürüne ve folkloruna ayırmıştır. Bunun birlikte dergide edebi içerikli yazılar da çıkmıştır. Dergiye edebi yazı ve şiirleriyle katkı vermiş bazı isimler şunlardır:

Ahmet Hamdi Tanpınar, Şahap İnci, Fevzi Halıcı, Sabih Şendil, Naci Kalpakçıoğlu, Niyazi Sabri Ergül, Nazif Ben, Muvaffak Sami Onat, Rıza Ümit, Yusuf Özen…

2.47.YEDİGÜN

Yedigün 1933-1952 yılları arasında İstanbul'da yayımlanmış bir magazin, aktüalite ve edebiyat dergisidir. Kendisini ilk sayfasında "Salı günleri çıkar

herşeyden bahseder haftalık resimli mecmuadır" diye tanıtan *Yedigün* ulaştığı yüksek satış rakamlarıyla devrin en popüler dergilerinden biri olmuştur. Haftada bir çıkan derginin yayıncısı Sedat Simavi' dir.

Popüler bir yayın organı olan *Yedigün* dergisinin yayın politikasını da tabiatıyla ticari hedefler ve kaygılar belirlemiştir. Sanat ve edebiyat meseleleri dergide bu hüviyete adapte edilmiş olarak, kuramsal, eleştirel veya felsefi cephelerinden ziyade daha kolay okunup hazmedilebilir bir şekilde yer alır. Dergi yayın hayatı boyunca Reşat Nuri Güntekin, Hâlide Edip Adıvar gibi meşhur yazarların yanı sıra Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık gibi şöhretinin başında bulunan genç yazarlara da sayfalarında yer vermiştir. 1948 yılında *Hürriyet* gazetesini kuran Sedat Simavi bir süre sonra bütün dikkatini ve mesaisini bu gazete üzerinde toplama kararı almış, bu kararla 1952 yılında *Yedigün* dergisini kapatmıştır.

Yedigün' ün ilk altı yılında yazı işleri müdürü olan Sadri Ertem'in "Fikir ve Edebiyat" köşesi, Hüseyin Cahit Yalçın'ın edebi ve siyasi hatıralarını kaleme aldığı "Mercan'dan Bab-ı Âli'ye" adlı yazı dizisi, Behçet Yazar'ın "Edebiyatçılarımızı Tanıyalım", Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Nasıl Tanıdım" adlı köşeleri derginin edebiyat sahasında zikretmeye değer bölümleridir. *Yedigün*' ün yazar kadrosunda yer alan isimlerden bazıları şunlardır:

Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Cahit Yalçın, Sadri Ertem, Hâlide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hikmet Münir, İbrahim Alâeddin Gövsa, M.Behçet Yazar, Nihat Sami Banarlı, Faruk Nafiz Çamlıbel, Hasan Adnan Giz, Nurullah Ataç…

2.48.YENİ ADAM

Yeni Adam, İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından 1 Ocak 1934 tarihinde çıkarılan bir kültür-edebiyat ve fikir dergisidir. Sloganı "Ülkümüz demokrasi ve cumhuriyet için çalışmaktır" biçimindedir. 1938 Mart'ından 1939 Martına kadar 1 yıl süreyle kapatılmıştır. Dergi İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun 1 Nisan 1978 tarihinden vefat etmesinden sonra bir süre kızı Hatçe Baltacıoğlu tarafından yayımlanmış Haziran 1979'da yayımına son vermiştir.

Yeni Adam'ın yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır: Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç, Zeki Faik, Adnan Cemgil, Hüseyin Avni, Peyami Safa,

Şükûfe Nihal, Bedri Rahmi, Cemil Sait, Nurettin Şazi Kösemihal, Nâzım Hikmet, Sait Faik, Kerim Sadi, Asaf Halet, Sabahattin Ali, Sadri Ertem…

2.49.YENİÇAĞ

15 Ocak 1946'da Orhan Seyfi Orhon tarafından çıkarılmış bir siyaset, aktüalite, fikir ve edebiyat dergisidir. Derginin neşriyat müdürü de yine Orhan Seyfi Orhon'dur. Önceleri on beş günde bir yayımlanan dergi daha sonra düzensiz aralıklarla çıkmaya başlamıştır.

Derginin yazar ve şair kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır: Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Fahri Celal Göktulga, İbrahim Hoyi, Fikret Adil, Cahit Sıtkı Tarancı, Reşit Saffet Atabinen, Edip Ayel, Mithat Cemal Kuntay, Besim Atalay…

2.50.YENİ EDEBİYAT

5 Ekim 1940- 15 Ekim 1941 tarihleri arasında on beş günde bir yayımlanmış bir fikir, edebiyat ve aktüalite dergisidir. İstanbul'da toplam 24 sayı yayımlanan derginin imtiyaz sahibi Neriman Hikmet; neşriyat müdürü M.Çetin' dir. Derginin yazar kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır: Hüsamettin Bozok, Naci Sadullah, Suat Derviş, Suphi Taşhan, Abidin Dino, Fahri Celal Göktulga, Sabahattin Ali, Zeki Baştımar, Kenan Hulûsi Koray, Sadri Ertem, İlhan Tarus, Sabiha ve Zekeriya Sertel, Hıfzı Topuz, Mehmet Şeyda…

2.51.YENİ MECMUA

Yeni Mecmua 5 Mayıs 1939- 15 Eylül 1942 tarihleri arasında İstanbul'da yayımlanmış haftalık bir magazin, aktüalite, politika, tarih ve edebiyat dergisidir. Sahibi Cemal Erksan'dır. Toplam 141 sayı çıkmıştır. Devrin magazin ağırlıklı diğer dergileri gibi bol fotoğraflı, bol resimli, bol reklamlı bir dergidir. Hakkı Süha Gezgin'in meşhur edebi şahsiyetler hakkında kaleme aldığı, biyografik tahlil mahiyeti taşıyan "Edebi Portreler" başlıklı yazı dizisi *Yeni Mecmua*' da yayımlanmıştır. 4.sayısında başlatıp 95.sayısına kadar sürdürdüğü bu yazı dizisi derginin edebi açıdan en dikkate değer faaliyetini teşkil eder. Vâlâ Nurettin'in

imzasıyla yayımlanan yabancı roman özetleri, devrin önemli yazarlarının kaleminden çıkan çeşitli hikâyeler ve tefrika romanlar, Mahmut Yesari' nin "Matbuat Hatıraları" başlığıyla neşrettiği yazı hayatı hatıraları derginin edebiyat sahasında zikretmeye değer yayınları arasındadır. Necip Fazıl Kısakürek'in "Çile" manzumesi de "Senfoni" adıyla dört fasıl halinde ilk defa *Yeni Mecmua*' da yayımlanmıştır. Peyami Safa "Server Bedi" müstear adıyla dergide birçok popüler aşk ve macera hikâyesi yazmıştır.

Yayın hayatı boyunca *Yeni Mecmua*' ya katkı vermiş şair ve yazarlardan bazıları şunlardır:

Hakkı Süha Gezgin, Peyami Safa, Nurullah Ataç, Ömer Rıza Doğrul, Selami İzzet Sedes, Bekir Sıtkı Kunt, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Turhan Tan, Kerime Nadir, Hikmet Feridun Es, Necip Fazıl Kısakürek, Baki Süha Edipoğlu…

2.52.YENİ TÜRK MECMUASI

Yeni Türk Mecmuası, Eminönü Halkevi tarafından Ekim 1932'den Nisan 1943'e kadar yayımlanmış bir dergidir. Ayda bir çıkan bir fikir, kültür, edebiyat ve sanat dergisi olan *Yeni Türk Mecmuası* toplam 125 sayı yayımlanmıştır. Derginin neşriyat müdürlüğünü başlangıçtan 46. sayıya kadar ismi yazılmadan Abdülhak Hâmit Tarhan yürütmüştür. Dergi 46. sayıdan 95. sayıya kadar Agâh Sırrı Levent'in 95. sayıdan sonra ise Yavuz Abadan'ın neşriyat müdürlüğünde çıkmıştır (Kahraman, 05.04.2019).

Yeni Türk Mecmuası da diğer Halkevi dergileri gibi Halkevi faaliyetleri hakkında okuyuculara bilgi verilen, Cumhuriyet ve Kemalizm idealleriyle pozitif düşünce, fikir, sanat, halk kültürü, felsefe, edebiyat, dil, Türk tarihi, mimari, resim ve felsefe gibi birçok konuyu bir araya getiren bir yayın organı olmuştur. Bu ilkeler doğrultusunda dergi yayımlandığı müddet boyunca sahasında otorite kabul edilen birçok düşünür ve yazara sayfalarında yer vermiştir. Bu düşünür ve yazarlardan bazıları şunlardır:

Nahit Sırrı Örik, Hâlide Nusret Zorlutuna, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Reşat Nuri Güntekin, Sadri Ertem, Naki Tezel, Orhan Seyfi Orhon, Şükûfe Nihal Başar, Halit Fahri Ozansoy, İlhami Bekir Tez, Falih Rıfkı Atay, Hasan Âli Yücel, Mehmet Halit Bayrı, Agâh Sırrı Levent, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Suut Kemal

Yetkin, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yaşar Nabi Nayır, Cemil Sena Ongun, Tahsin Banguoğlu, Zahir Güvemli, Yavuz Abadan, Ragıp Kösemihal, Ceyhun Atuf Kansu, Tahir Alangu, Münir Süleyman Çapanoğlu…

2.53.YURT VE DÜNYA

Yurt ve Dünya Ocak 1941- Ocak 1944 arasında Ankara'da 37 sayı çıkmış bir fikir-sosyoloji-iktisadiyat, folklor ve edebiyat dergisidir. Dergi Behice Boran tarafından çıkarılmış, daha sonra Pertev Naili Boratav yönetiminde çıkmaya başlamıştır. Sosyalist eğilimli bir dergi olan *Yurt ve Dünya* köy ve köylü kalkınması, tarım, endüstrileşme gibi konuların yanında sanat, folklor ve edebiyat konularına da yer vermiştir. Pertev Naili Boratav hem folklor hem de edebiyat alanlarında yazdığı yazılarla derginin en önemli yazarıdır. Boratav'ın bu dergide kaleme aldığı edebi inceleme ve eleştiri yazıları diğer dergilerin aksine izlenimci bir mahiyet taşımaz, daha çok akademik ve sosyolojik bir yaklaşım gösterir. Derginin edebi yazar kadrosunda yer alan isimlerden bazıları şunlardır: Pertev Naili Boratav, Melih Cevdet Anday, Niyazi Berkes, Behice Boran, Kemal Bilbaşar, İgnazio Silone, Sefer Aytekin, Sabahattin Ali, Halil Aytekin, Lu Keng…

2.54. YÜCEL

Cumhuriyet tarihinin en önemli fikir ve edebiyat dergilerinden olan *Yücel*, 1935-1956 yıllarında Muhtar Fehmi Enata yönetiminde İstanbul'da çıkmıştır. Toplam 163 sayı çıkan ve ilk yıllarında Kemalist idealler doğrultusunda yayın yapan dergi 1940'lı yılların başından itibaren Orhan Burian, Vedat Günyol ve Sabahattin Eyüboğlu'nun öncülüğünde bir sanat ve edebiyat hümanizmi kurmak gayesini güden yazılar yayımlamaya başlamıştır. Bu yıllarda *İnsan*, *Hamle*, *Adımlar* ve *Varlık* gibi dergilerin de iştirak ettiği bu hümanizm hareketinin öncüsü *Yücel* dergisi olmuştur. II. Dünya Savaşı yıllarında devrin birçok dergisi gibi kâğıt ve yüksek maliyet problemleriyle karşılaşan dergi yayınına uzun müddetler ara vermek zorunda kalmıştır. 1950 yılından 1955 yılına kadar yayımlanmayan dergi 1955-1956 arasında Ankara'da 10 sayı daha yayımlandıktan sonra kapanmıştır.

Yücel dergisinin yazar ve şair kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır:

Orhan Burian, Vedat Günyol, Sabahattin Eyüboğlu, Ceyhun Atuf Kansu, Cahit Sıtkı Tarancı, Celal Sılay, Necati Cumalı, Mehmet Başaran, Sabahattin Kudret Aksal, Talip Apaydın, Fakir Baykurt, İlhan Tarus, Haldun Taner, Cevdet Kudret Solok, Sabahattin Ali, Samet Ağaoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hikmet Dizdaroğlu, Şinasi Özdenoğlu, Nasuhi Baydar, Fahri Ecevit, Türker Acaroğlu, Orhan Şaik Gökyay, Ragıp Kösemihal, Nurullah Ataç, Faik Gökbudak, Haydar Tolun, Osman Nebioğlu, Ziya Osman Saba, Seniha Bedri Göknil…

2.55.YÜRÜYÜŞ

Yürüyüş İstanbul'da Fazıl Mahmut Ülküer tarafından yayımlanmış bir siyaset, folklor, aktüalite, fikir ve edebiyat dergisidir. 5 Temmuz 1941 tarihinden itibaren önce aylık olarak sonra düzensiz aralıklarla toplam 18 sayı yayımlanmıştır. Derginin son sayısı Haziran 1943'te çıkmıştır. Derginin Abdullah Cevdet'in görüşlerine özel bir alaka duyduğu anlaşılmaktadır. *Yürüyüş*'te Salih Zeki Aktay'ın ilk sayıdan itibaren beş bölüm devam eden uzun bir Ahmet Haşim incelemesi yayımlanmıştır ki bu dergide edebiyat alanında yayımlanan en dikkate değer yazı da budur.

Yazar ve şair kadrosunda yer alan bazı isimler şunlardır: Hulûsi Dosdoğru, Necmi Akalın, Fethi Giray, Orhan Kemal, Suat Taşer, Refik Halit Karay, Salih Zeki Aktay, İbrahim Hoyi, Hamdi Rıza Çaydam, Gül Abdullah Cevdet, Ömer Faruk Toprak…

3.BÖLÜM
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ: TERİM VE KURAM

3.1.EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN TANIMI VE KAPSAMI

Edebiyat eleştirisi edebiyatta doğrunun, iyinin ve güzelin sonsuz aranışından doğan ve edebiyat metinlerini bu ölçülere göre kıymetlendiren, inceleyen ve tanıtan bir düşünce ve yazı faaliyetidir. Edebiyat eleştirmeni, tamamlanmış bir eser olmak iddiasıyla okurlara takdim edilen edebiyat metinlerini kendi kabul ettiği sanat ilkelerine göre tartıya koyan ve bu metinlerin olumlu ve olumsuz yönlerini tespit ve ifade eden kişidir. Eleştirmen, bir eserin çeşitli yönleriyle değerini veya değersizliğini ortaya koyarak okuyucuları o eser hakkında bilinçlendirmek ve yazarlara ve şairlere yol göstermek iddiasını sergiler. Tahsin Yücel "Eleştirinin ABC'si" adlı eserinde eleştiriyi "bir okuma deneyiminin aktarılması" olarak tanımlar. Eleştiri bir eserin veya bir edebi şahsiyetin araçsallaştırılarak edebiyat üzerine düşünme faaliyeti olarak da tanımlanabilir. Edebiyat metinleri eleştirmen için bir serbest düşünce bir "edebi tefekkür" kapısıdır. Edebiyat eleştirmeninden bir eserin değeri veya bir edebi şahsiyetin sanatı hakkında hükümler vermesi, fikir üretmesi beklenirse de düşüncelerine bunlardan bir kafes yapması ve sanat sorgulamalarını bütünüyle bu kafesin içine hapsetmesi beklenmez. Avrupa'da klasik edebiyat sonrası devirde yaygınlaşan, Türkiye'ye ise Tanzimat Fermanı'nın yarattığı sosyal ve kültürel iklimle birlikte Avrupa'dan gelen bir tür olan eleştiri, edebiyatın kendini daimi surette geliştirmesinde, yenilemesinde, zamana uydurmasında ve içerik ve söylem olarak zinde tutmasında çok hayati bir role sahiptir. Eleştirinin teşviki ve telkinleriyle edebiyat ezberlere düşmekten, kendini tekrar etmekten kurtulur. Eleştirmen, edebi eserleri sıradan okuyuculara göre daha uyanık bir zihinle ve daha analitik bir hassasiyetle okur. O eserlerin edebiyat tarihi içindeki yerini, diğer eserlere göre değerini ve ele aldığı meselelerde ne derece derinleşebildiğini tespite çalışır. Bunlarda muvaffak olabilmesi için de yüksek bir edebiyat kültürüyle ve çok yönlü bir entelektüel birikimle mücehhez olması gerekir.

Edebiyat eleştirisinin bir düşünme ve yazma sahası olarak gelişiminde matbaanın etkin kullanımının ve gazete ve dergi gibi süreli yayınların

yaygınlaşmasının büyük katkısı vardır. Hem dünyada hem de ülkemizde edebi eleştiri yazıları ilk olarak genellikle gazetelerde ve dergilerde yayımlanagelmiştir.

Eleştiri yazıları, bütün edebi türler içinde okunması ve anlaşılması muhtemelen en zor yazılardır. Bu yazıların hem yazılması hem de doğru anlaşılması geniş bir edebiyat kültürü gerektirir. Bedii heyecan uyandırmak, hayret uyandırmak gibi bir iddiası olmadığı için basit okuyucuyu pek cezbetmez. Daha çok aydın okuyucu kitlesine hitap eder. Eleştiri edebi şahsiyetleri eserleri üzerinden kritik ederek hem o şahsiyetin hem de edebiyatın sanatsal bakımdan yükselmesini, kusurlarının asgari düzeye inmesini amaç edinir. Romancının veya şairin amacı okurlarda psikolojik bir etki yaratarak onun alakasını uyandırmaktır. Roman, hikâye ve şiir meydana getiriliş gayesine ve muhtevasına göre akla, duygulara veya her ikisine birden seslenir. Eleştiri ise daha çok akla seslenen bir türdür. Okuyucuda bir okuma hazzı uyandırmaktan çok onun kültürünü ve sanat şuurunu geliştirmek için yazılır.

Modern edebiyatın gelişiminde, zamana ve mekâna karşı kendini konumlandırışında, muhtevasını, üslubunu ve kaynaklarını seçişinde eleştirininin ve eleştirel düşüncenin büyük etkisi vardır. Sadece yüksek satış rakamlarına ulaşmak ve şöhret olmak maksadıyla eser üreten bir yazar için yegâne eleştiri halkın eserlerine gösterdiği rağbettir veya rağbetsizliktir. Popüler edebiyat kitapları için eleştirinin bir değeri ve anlamı yoktur. Ancak fikir ve sanat bakımından ortaya soylu bir eser koymak isteyen yazarlar için edebiyat eleştirisi daimi bir rehber mevkiindedir. Olumlu eleştiri bir edibi motive eder, cesaretlendirir. Olumsuz eleştiri ise sanatını ve yazış ilkelerini tadil ve ıslah etmesi yönünde onu ikaz eder. Bir edebi ekolün kendinden öncekileri inkâr ederek yeni bir anlayışla ortaya çıkması, öncekilere getirilmiş sistemli ve kapsamlı bir eleştiri demektir. Romantizm klasizmin eleştirisidir. Realizm ve natüralizm romantizm eleştirisidir. Sürrealizm de yine eleştirel bir tavırla kuru ve ruhsuz realizme karşı çıkıştır. Bu itibarla edebiyat tarihinin son iki yüz yılı nesirde ve şiirde eleştirinin açtığı ve kapattığı yolların tarihidir.

1952'den 1999'a kadar *Yeditepe, Varlık, Forum, Yeni Dergi, Politika, Broy, Adam Sanat, Dergâh, Yaşasın Edebiyat* dergilerinde ve *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan eleştiri üzerine yazıları ve söyleşilerini "Eleştiri Üstüne" adlı kitabında toplayan Memet Fuat'a göre edebiyat eleştirisinin iki amacı vardır: Birincisi sanat yapıtını

kolay anlaşılır kılmak; okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak ve değerlendirmektir. İkincisi ise, sanatçıya yol göstermektir. Onun estetik kurallarını, ölçütlerini, yöntemlerini saptamaktır. Fuat'a göre eleştirinin belki de en önemli misyonu sanat yapıtını ölçmek, değerlendirmek, "iyi"yi "kötü"den ayırmaktır. Eleştiri "iyi" yapıtı "kötü" yapıttan ayıran ve "iyi"nin neden "iyi" olduğunun altını çizen, "iyi" yapıtın hak ettiği değeri almasına yardım eden ve bu yolla, başka "iyi"lerin yaratılmasına ortam hazırlayan bir değerlendirme pratiğidir.(Akt. Karamanlı, 2018:119). Eleştiri, Tahsin Yücel'in deyişiyle ''bir yapıt üstüne kurulmuş ikincil bir ''yaratım''dır. Bir bakıma "yazı üstüne yazıdır"(Yücel, 1991).

Bir başka görüş; genel olarak kurgusal eserlerle ilgilendiği halde, eleştirinin 'kurgusal' olmadığı yolundadır. Eleştiri''hiçbir zaman kesin biçimde 'yaratıcı' olarak kabul edilmemiş, en iyimser şekilde bir 'yeniden yaratma' olarak görülmüştür. Bu anlamda eleştiri sadece orijinal eserin değerlendirilmesinde yardımcı bir öge sayılmıştır (Boynukara 1997: 66). Eleştirmen, eserin sanat zevkinin yükselmesinde; sanatın, sanatçının ve toplumun kılavuzu durumuna gelmesinde önemli rol oynar. Batılı bir düşünüre göre; "Sanatçı, güzel şeyler ortaya koyandır. Eleştirmen ise, güzel şeylerden aldığı izlenimleri başka bir tarz ya da yeni bir malzeme içinde kalıba dökebilen kimsedir."

Eleştri yazılırken, bahse konu olan eserin özünün iyi kavranması ve nasıl bir sanat anlayışıyla yazıldığının bilinmesi gereklidir. Eserin çağın genel anlayışına uygun olup olmadığını; sanatçının, bu eseriyle toplumun sanat alanındaki değişmesine katkıda bulunup bulunmadığını; üzerinde durulan eserin özgünlüğü, dil ve anlatım özelliklerini tartışmak eleştiri yazısının belli başlı hedefidir (Boynukara 1997: 66).

Eleştiriye konu olan eser eğer roman veya hikâye gibi nesir türünde bir eserse eleştirmen yazısına tahlil ve tetkik unsurları da katabilir. Bunu yaparak yazısında ortaya koyduğu savları somut örnek ve bilgilerle desteklemiş olur. Edebiyat eleştirisine içinde "tenkit" ve "kıymet ölçme" unsurları barındıran tetkik yazısı demek de esasen yanlış olmaz. Çünkü bir eleştiri yazısı konu edindiği esere ait içeriksel bilgi vermeden eserle ilgili hedeflediği zihinsel ve estetik sonuçlara ulaşamaz. Bununla birlikte edebiyat eleştirisini edebi tahlil ve tetkik yazılarından ayıran çok bariz farklar vardır. Herşeyden önce eleştiri bir edebiyat estetiği faaliyetidir ve ele aldığı eserleri sübjektif güzellik ölçülerine göre "iyi" veya "kötü"

diye sıfatlandırmak gayesi güder. Eleştirmen, eserler ve edebi şahsiyetlerle ilgili okuyucularda sanatsal bir intiba uyandırmak veya uyanmış intibaları değiştirmek isteyen kişidir. Tahlil ve tetkik yazılarında ise böyle bir amaç yoktur. Tahlil ve tetkik bir edebi eserin nesnel ve bilimsel birtakım ölçülere ve şartlara göre anlaşılması ve anlatılması işidir. Eleştiri ise o eserin bir toplam ve bir bütün olarak ulaşabildiği veya ulaşamadığı estetik değerin tespit edilmesi işidir. En nesnel haliyle bile öznel bir düşünce üretimidir. Çünkü bütün insanları aynı estetik değerler etrafında toplayabilecek, herkesin kabul edeceği nesnel bir ölçü yoktur. Edebiyat dışında da edebiyatta da güzellik, yeryüzünün en öznel meselesidir. Eleştiri, kendine has bir kurgusallık içinde hayatın mutlak bir taklidi olan edebiyatın kurgusal olmayan imtihanıdır. Edebi türlerin hepsiyle ilgilidir, hepsine dair bir şeyler söylemek iddiasından doğmuştur. Eleştiri, bilginin ve kültürün nesnelliğince sağduyu kazandırılan ve şuurlandırılan bir edebiyat estetiği ifadesidir.

3.2.TÜRKİYE'DE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN KISA TARİHİ

Eleştiri Türk edebiyatına Tanzimat Fermanı'ndan sonra Avrupa'dan –daha doğru bir ifadeyle Fransa'dan- gelmiş bir türdür. Klasik Türk edebiyatında modern mânâsıyla bir eleştiri geleneği yoktur. Bu edebiyatta eserler tenkit edilmez şerh edilir, açıklanır. Bir tür şairler antolojisi olan şuara tezkirelerinde eser sahipleri zikrettikleri şairlerin şiir kudretiyle ilgili çeşitli vesilelerle yorum ve değerlendirmelerde bulunurlar. Ancak bu yorum ve değerlendirmeler şuurlu bir sanat görüşünden ve gayesinden kaynaklanmaktan çok uzaktır.

Eleştiri Türk edebiyatına Tanzimat döneminde neşredilen gazeteler ve mecmualarda çıkan makaleler, bu dönemde yayımlanan kimi edebi eserlerin mukaddimeleri ve poetikalarla girmiştir.

Tanzimat senelerinden 1960'lara kadar Türk edebiyatında eleştiri kelimesi yerine tenkit kelimesi kullanılmıştır. Aynı dönemde eleştirmen kelimesi yerine de "münekkit" kelimesi kullanılmıştır. "Tenkit" Arapça bir sözcüktür. Ne-ka-de sözcüğünden türemiştir. Ne-ka-de, "para vesairenin, iyisini kötüsünden ayırmak; kuşun taneyi birer birer alması, yılan sokmak" anlamlarına gelen bir fiildir. "İn-te-ka-de" ise "kusurunu gösterip ayıplamak" demektir. "Münekkit" bu son fiilden türemiş bir sözcüktür. Eleştiri, "tenkit" kelimesinin karşılığı olarak dilimize yerleşen bir

sözcüktür. "Tanzimat edipleri Fransızca `critique' kavramı için 'muhakeme' ve `muaheze' sözcüklerini kullanmışlardır. "Muaheze" ise "birinin davranışlarını beğenmeyerek çıkışma, azarlama" anlamındadır(Uçan, 2003: 185-205).

Hem "tenkit" hem de "eleştiri" sözcükleri söz konusu yazınsal faaliyeti ifade etmekte bir bakıma yetersiz kalmaktadır. Çünkü Türkçede bu sözcükler "bir şeyi kötüleme", "onun olumsuz yönlerini dile getirme" anlamlarını çağrıştırmaktadır. Oysa Fransızca "critique" kelimesi bir sanat eserinin iyi ve kötü yanlarını tespit etme gayretini ifade eden bir kelimedir.

Tanzimat Fermanı'nın yarattığı yeni aydın sınıfı Türk edebiyatının ve fikriyatının yönünü kesin surette Batı'ya çevirmiş, bu büyük medeni değişim Türk cemiyetini o zamana kadar bilmediği birtakım vasıta ve zanaatlarla tanıştırmıştır. Bu vasıtaların kuşku yok ki en önemlisi gazete ve zanaatların en önemlisi de yine kuşku yok ki gazeteciliktir. Türkiye'de çıkarılan ilk gazete devletin resmi gazetesi olan ve hükümetin yaptığı işleri halka duyurmak maksadıyla çıkarılan *Takvim-i Vekayi* gazetesidir. Bu gazete II. Mahmut zamanında 1831 yılında neşredilmeye başlamıştır. İlk özel gazete ise Şinasi ve Agâh Efendi tarafından 1860 yılından çıkarılmaya başlayan *Tercüman-ı Ahval* gazetesidir. Bu gazete ve takip eden senelerde peşpeşe çıkmaya başlayan başka gazete ve mecmualar Türkiye'de fikir hayatının o zamana kadar görülmemiş bir surette canlanmasına ve çeşitlilik kazanmasına vesile olmuştur. Birinci Tanzimat neslinin yenileşme ve medeniyet davasındaki en büyük başarısı kuşkusuz gazetecilik alanındadır. Gazete ve mecmua yayıncılığının yerleşik ve yaygın bir hale gelmesi ülke sathında birçok fikrin kendini ifade etme fırsatı bulmasını sağlamıştır. Padişahlık rejimi nedeniyle bu gazete ve mecmualarda her fikrin serbestçe söylenip savunulduğunu iddia etmek elbette mümkün değildir ama bu mecraların eski Atina'nın agoraları gibi fikirlerin yüksek sesle söylenmesi ve kalabalıklara duyurulması imkânı sağladığı da açıktır. Türkiye'de edebiyat eleştirisinin doğduğu ve bir düşünme ve yazı faaliyeti olarak geliştiği muhitler de yine bu özel gazeteler ve mecmualar olmuştur. Gazeteler ve mecmualar dışında Tanzimat döneminde eleştiri metinlerinin neşredildiği diğer önemli mecralarsa çeşitli eserlerin mukaddimeleri, mektuplar ve Namık Kemal'in Ziya Paşa'nın "Harabat" antolojisinde ortaya koyduğu sanat fikirlerini tenkit etmek için kaleme aldığı "Tahrib-i Harabat" ve "Takip" eserlerinde görüldüğü gibi birtakım hususi kitaplardır.

Edebiyatta her yeni çığır eskiye karşı çıkışla eskiye getirilen eleştiriyle başlar. Tanzimat edebiyatı için de aynı hüküm verilebilir ve denebilir ki bu edebiyat divan edebiyatının hayali, farazi, mücerret ve hayattan kopuk bir edebiyat olduğunun Şinasi, Namık Kemal gibi edip ve düşünürlerce teşhis edilmesinden ve bu aydınların edebiyatı hayatla buluşturma gayesinden doğmuştur. Tanzimat edebiyatı özellikle şiirde önce muhteva sonra da biçim anlayışıyla divan edebiyatına getirilmiş toplu bir eleştiridir. Bu devirde şiirde muhtevanın değişerek sosyal faydacı bir mahiyete evrilmesi medeniyet, hürriyet, vatan gibi beşeri ve milli kavramların Türk şiirine girmesi divan edebiyatının insan gerçeğine kayıtsız kimliğine getirilmiş bir eleştirinin sonucudur. Namık Kemal'e göre divan edebiyatı gerçek kaygısı ve şuuru olmayan bir vehim edebiyatıdır. O ve onun mensup olduğu şair-edip nesli edebiyatı içtimai hedeflerin gerçek olması ve iyileşmeye iyileşmeye tahripkâr bir yara, bir kangren halini almış milli ve insani yozlaşmışlıklar hakkında mümkün olan en geniş kalabalıkların bilinçlendirilmesi için bir vasıta olarak görmüştür. Bu neslin şiirinde biçim ve dil cephesi divan geleneğine bağlılığını sürdürmüştür ama muhtevada toplumsala ve hayatı hayat yapan kuru realiteye hiç ilgi göstermeyen divan zihniyeti tamamen terk edilmiştir. Ziya Paşa- Şinasi- Namık Kemal nesli şiir külliyatları hariç ortaya koydukları telif eserler bakımından edebi açıdan çok muvaffak görülemez. Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" piyesi Namık Kemal'in "İntibah" ve "Cezmi" romanları ve piyesleri Batı'da yazılan türdeşlerine nazaran son derece primitif ve yüzeysel eserlerdir. Ancak roman, piyes, hikâye, makale ve fıkra gibi türleri ve gazete ve mecmua gibi yayın organlarını Avrupa'dan Türkiye'ye getirmeleri itibarıyla bu nesil Türk kültür ve fikir tarihinde çok büyük bir iş başarmış, bir devrime imza atmıştır. Bu nesille edebiyat saray mensuplarına övgüler dizilen ve var olması imkânsız sevgililere dair uçuk kaçık beyitler döktürülen bir fantezi oyunu olmaktan çıkmış ve yeryüzüne, hayata, insana dönmüştür. Estetik ve öz şiir değeri ne kadar yüksek olursa olsun divan şiiri anlayışının "yeni insanda" ve "yeni dünyada" yerinin olmadığı ilk defa bu nesil –özellikle Namık Kemal- tarafından anlaşılmıştır. Bu değişim edebiyatımızda Tanzimat'la beraber zuhur eden eleştirel tavrın eser bakımından değil ancak düşünce ve sanat ülküsü bakımından parlak bir sonucudur. Türk edebiyatının "Yenileşme Devri Türk Edebiyatı", "Batı Tarzı Türk Edebiyatı", "Yeni Türk Edebiyatı", "Avrupai Türk Edebiyatı" unvanlarıyla adlandırılan sonraki yüz elli yılının temelini atan da bu eleştirel tavırdır. Tanzimat devri ve 1896-1901 yılları

arasını kapsayan Servet-i Fünun edebiyatı Türk edebiyatçısının edebiyat üzerine düşünmek şuuru ve becerisi kazandığı dönemler olmuştur.

Tanzimat edebiyatında eleştiri mukaddimeler, gazetelerde ve mecmualarda yazılan makaleler, mektuplar ve bu türe hasredilmiş eserler yoluyla icra edilmiştir. Namık Kemal'in 1866'da *Tasvir-i Efkâr*'da neşrolunan "Lisan-ı Osmanî' nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir" adlı makalesi, "Tahrib-i Harabat" ve "Takip" adlı tenkitleri, "İrfan Paşa'ya Mektup" gibi bazı mektupları, "Celâl Mukaddimesi", "İntibah Mukaddimesi"; Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesi, "Harabat Mukaddimesi"; Ahmet Mithat Efendi'nin bazı romanlarının mukaddimeleri; Abdülhak Hâmid' in "Duhteri-i Hindu Mukaddimesi"; Samipaşazade Sezai'nin "Küçük Şeyler Mukaddimesi"; Nabizade Nazım'ın "Karabibik Mukaddimesi"; Recaizade Mahmud Ekrem Bey'in "Takdir-i Elhan'ı, "III. Zemzeme Mukaddimesi" ve "Takrizat" adlı manzumesi; Muallim Naci'nin *Saadet* gazetesinde neşrettiği eleştirilerden meydana gelen "Demdeme" adlı eseri ve "Yazmış Bulundum", "Muallim" adlı eserleri edebiyatımızdaki ilk eleştiri metinleri arasında sayılabilir. Ayrıca, eleştiri türünün yaygınlaşmasında Ara Nesil'in payı çok büyüktür. Özellikle Beşir Fuad, Voltaire ve Victor Hugo üzerine yazdığı eserleriyle eleştiri türüne önemli katkıda bulunmuştur.

Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesi eski edebiyata bir program ve mantık dâhilinde ilk karşı çıkıştır. Londra'da kendisinin çıkardığı *Hürriyet* gazetesinde 1868 yılında yayımlanan bu makalesinde Ziya Paşa asıl Türk edebiyatının okumamış halkın edebiyatı, deyişler ve kayabaşı türküleri olduğunu, doğal yazı dilinin de Mütercim Asım Efendi'nin ve "Muhbir" gazetesinin kullandığı yazı dili olduğunu savunarak divan edebiyatını taklit ve kozmopolit bir edebiyat olmakla itham etmiştir. Ziya Paşa'ya göre Osmanlı edebiyatı ne dediği anlaşılmayan, halkla bağı olmayan ve Türkçeye yer vermeyen bir edebiyattır. Bu edebiyat insanlar arasında düşünce alışverişine imkân bırakmayan yapay bir dil yaratmıştır. Baki, Necati, Nefi divanlarında yer alan kasideler, gazeller, kıtalar ve mesneviler Osmanlı şiiri değildir. Çünkü Arap ve Fars şiiri taklit edilerek meydana getirilmiş melez bir şiirdir. Şiirde taklitçi ve gayri milli olan Osmanlılar nesirde de farklı değildir. Nergisi'nin, Veysi'nin beğenilmiş eserleri dil yönünden tetkik edilecek olsa içlerindeki Türkçe kelimelerin en fazla üçte bir oranında kaldığı görülür. Osmanlı bilginlerinin Fars şivesini ve edebiyatını taklit etmeleri affedilmez bir yanlıştır. Bu taklit Türkçeye

büyük zarar vermiş yazıda onu bir iletişim vasıtası olmaktan neredeyse çıkarmıştır. Onun bu kısa makalede ilk kez ortaya koyduğu fikirler yarım yüzyıl sonra Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve diğer Türkçü aydınların başlattığı yeni lisan ve milli edebiyat akımlarıyla hakikat olabilmiştir. Fakat Ziya Paşa bu makalesinde savunduğu fikirlere kendi yazdığı şiirlerde uymamış, divan edebiyatından çok farklı olmayan bir dil ve anlayışla şiir yazmıştır.

Ziya Paşa "Şiir ve İnşa" makalesinde savunduğu görüşlerden 1875 yılında neşrettiği ve Türkçe, Arapça ve Farsça şiirler ihtiva eden bir klasik şiir antolojisi olan "Harabat"a yazdığı mukaddimede vazgeçmiş ve Arapça ve Farsça kelimelerin boyunduruğunda Türkçenin anlaşılmaz hale gelmediğini aksine zenginleştiğini ileri sürmüştür. "Şiir ve İnşa" makalesinde hakiki Türk şiirinin halk şiiri olduğunu söyleyen Ziya Paşa "Harabat"ta divan edebiyatını övmüştür. 1876'da sürgünde bulunduğu Magosa'da Namık Kemal, Ziya Paşa'nın "Harabat" mukaddimesinde ortaya koyduğu fikirlere karşı çıkan bir eser kaleme almıştır."Tahrib-i Harabat" adlı bu eserinde Namık Kemal, Ziya Paşa'nın divan edebiyatını savunan tavrını eleştirmiş ve bu edebiyatın ahlak bozucu, unutulmuş bir edebiyat olduğunu savunmuştur. Tahrib-i Harabat'ta Namık Kemal "Harabat" antolojisinin ilk cildini tenkit etmiştir. Bu antolojinin ikinci ve üçüncü ciltelerini ise "Takip" adlı eserinde tenkit etmiştir. "Tahrib-i Harabat" ve "Takip" Türk edebiyatında eleştirinin ilk modern örnekleridir ve burada Namık Kemal sadece Ziya Paşa'yı değil onun görüşleri üzerinden divan edebiyatını eleştirmektedir. "Tahrip" ve "Takip"te divan edebiyatına dair ortaya koyduğu olumsuz fikirler onun 1874 yılında kaleme aldığı ve *Mecmua-i Ebuzziya*'da yayımlanan "İrfan Paşa'ya Mektup" adı verilen açık mektubundaki fikirlerin de bir bakıma devamıdır. Bu açık mektubunda Namık Kemal divan edebiyatını hakikatle ilgisi olmayan bir mübalağa şiiri olarak tarif etmekte ve bu edebiyatın terk edilmesi gerektiğini savunmaktaydı. Bu mektupta yazdıklarına göre Namık Kemal, süslü sözlerin ve şairane hayallerin bir esere sanatsal değer kazandırmayacağını düşünmektedir. Namık Kemal, mektubundaki görüşlerini desteklemek için İrfan Paşa'nın "Mecmua-i İrfan Paşa" adlı şiir kitabından birtakım zayıf şiirleri seçip örnek olarak göstermiştir ki bu seçkinin sonraları ilmi bakımdan etik dışı ve yanlış olduğu da savunulmuştur. Türk edebiyat ve fikriyat tarihinde telif eserleriyle değilse de görüşleri ve faaliyetleriyle çok hususi bir yeri olan Namık Kemal eleştiri tarihimizde de hem "Tahrib-i Harabat" ve "Takip" adlı bu eserleriyle hem de

mektuplarıyla istisnai bir yer işgal eder. Namık Kemal, Türk eleştiri edebiyatının kurucularından ve edebiyat üzerine düşünmeyi memlekete getirenlerden biri olarak görülür.

Tanzimat edebiyatında eleştiri, umumiyetle divan edebiyatı-Batı tarzı edebiyat tartışmalarıyla ilgilidir. Bu devirde divan edebiyatının bir hayal edebiyatı olduğu ve çağın hayatını temsil etmekten uzak olduğu konusunda bir farkındalık oluşmuştur ama bu köklü edebiyatın bütün içerik ve estetik ögeleriyle terk edilmesi gerektiği konusunda bu devrin şairleri ve mütefekkirleri arasında bir fikir birliği olduğunu söylemek mümkün değildir. Tanzimat'la beraber Türk toplumunda aşikâr hale gelen sosyal ve kültürel ikiliğin edebiyat sahasında da ortaya çıktığını ve zaman geçtikçe Türk edebiyatında birçok tarzın ve anlayışın ortaya çıktığını söylemek gerekir. Şiirin "şeklinin" ve "vazifesinin" ne olduğu meseleleri bu devirde edebiyat eleştirisinin başlıca konularından biri olmuştur. Tanzimat'ın birinci neslinde edebiyatın sosyal fayda için yapılması gerektiği hususunda bir fikir ayrılığı yoktur. Ancak Recaizade-Abdülhak Hâmid nesli siyasi baskı ortamının da tesiriyle şiirde tekrar bireysele dönmüş, şahsi heves, endişe ve kederlerin şiirini yazmıştır.

Recaizade ile Muallim Naci arasında kafiyenin göz için mi yoksa kulak için mi olduğu hususundaki abes-muktebes münakaşası, Ahmet Mithat Efendi'nin Servet-i Fünun topluluğuyla ilgili Tercüman-ı Hakikat'te yazdığı "Dekadanlar" yazısı ve Tevfik Fikret'in ona cevaben kaleme aldığı "Timsal-i Cehalet" şiiri devrin hararetli edebi tartışmalarındandır. Edebiyat tarihimize abes-muktebes münakaşası olarak geçen hadise Hasan Asaf adlı bir gencin Baba Tahir diye de bilinen Mehmet Tahir'in çıkardığı *Malumat*'a gönderdiği "Bürhân-ı Kudret" şiiri ile başlar. Bu şiir derginin 26 Teşrinievvel 1311 (7 Kasım 1895) tarihli 20.sayısında yayımlanır (Uçman, 23.07.2020).Şiirin tartışma başlatan beyti şudur:

"Zerre-i nurundan iken muktebes
Mihr ü mehe etmek işaret abes"

Bu beyitte "muktebes" kelimesinin sonundaki "s" Arap alfabesindeki "س" harfiyle "abes" kelimesinin sonundaki "s" ise "ث" harfiyle yazılır ve bu beyitteki kafiye kulak içindir. Oysa divan şiirinde kafiye hem göz hem de kulak içindir ve aynı sesi verse de farklı harflerle kafiye yapılamaz.

Yayımladığı bu şiirin altına bir not düşen *Malumat*, kulak için kafiyenin mümkün olamayacağını alaylı bir şekilde savunur. *Malumat*'ın notunda yer alan, "Hem abes ile muktebes takfiye edilemez!" (Malumat, 1311: 431) ifadesi, tartışmanın mecrasını belirler(Abdülhakim Tuğluk, 14.09.2020). Şiiri ve *Malumat*'ın bu şiir hakkında yazdıklarını okuyan Recaizade Mahmut Ekrem ise kafiyenin kulak için olduğunu bu iki kelimeden kafiye yapılmasında bir yanlışlık olmadığını savunur. Muallim Naci'nin de katılmasıyla bir kafiye münakaşası şeklinde başlayan bu "edebiyat cengi" zamanla bir hayli şiddet kazanır ve ancak sarayın müdahalesiyle sonlandırılabilir.

Recaizade edebi görüşlerinin üç ciltlik bir şiir kitabı olan "Zemzeme"nin üçüncü cildinin mukaddimesinde, "Talim-i Edebiyat" adını verdiği edebiyat dersi notlarında, "Takdir-i Elhan" ve "Takrizat" adlı şiir kitaplarına yazdığı mukaddimelerde ve gazete yazılarında ortaya koymuştur. Muallim Naci ise *Saadet* gazetesinde yazdığı yazıları daha sonra "Demdeme" adını verdiği bir eleştiri kitabında toplamıştır. Bu ikili arasındaki kavga Recaizade'yi tutan genç ediplerin Servet-i Fünun topluluğunu kurmasında da etkili olmuştur.

Türk edebiyatının yenileşmesinde Servet-i Fünun dil bakımından bir duraklama hatta geriye gidiştir. Çünkü bu topluluğun dili yer yer divan edebiyatından bile daha ağır ve karışıktır. Fakat Servet-i Fünun hem nazımda hem de nesirde gelenekten büyük bir kopuşu ve Batı tarzı edebiyata en geniş surette iltihakı temsil eder. Bu topluluğun hem muhtevada hem şekilde hem de felsefi olarak şiiri aşırı Batılılaştırması devrin otorite kalemlerinden Ahmet Mithat Efendi'yi çok kızdırmıştır. Mithat Efendi, 1897 yılının Mart ayında "Sabah" gazetesinde yazdığı "Dekadanlar" başlıklı yazısında Servet-i Fünun mensubu ediplerin Fransız gibi düşünüp Türkçe yazan mukallit bir topluluk olduğunu ve yazdıklarının anlaşılmadığını savunmuştur. Ona göre küçük bir azınlığa hitap eden bu elitist şair ve yazarlar, Türk edebiyatına zarar veren bir zümredir. Fransızca bir kelime olan "Décadens" Fransa'da sembolizmi temsil eden şairler için edebiyat geleneğini yıktıkları gerekçesiyle kullanılmış olup"düşkünleşmiş, inhitat etmiş" anlamına gelmektedir. Mithat Efendi de Servet-i Fünun topluluğunu gelenekle hiçbir bağları olmadıkları için bu sıfata layık görmüştür. Mithat Efendi'nin bu eleştirilerine topluluktan Tevfik Fikret "Timsal-i Cehalet" adlı şiiriyle; Cenap Şahabettin ise "Dekadizm Nedir?" adlı makalesiyle yanıt vermiştir. Tartışma Şemsettin Sami,

Ahmet Rasim, Hüseyin Cahit, Süleyman Nesib gibi başka ediplerin de karışmasıyla uzama istidadı göstermekteyken Mithat Efendi'nin 1898 yılında *Tarik* gazetesinde kaleme aldığı "Teslim-i Hakikat" makalesiyle son bulmuştur. Mithat Efendi bu makalesinde Halit Ziya ve Cenap Şahabettin gibi genç yazarların son yazılarını beğendiğini söylemiş, bu ediplerin son yazılarında o eski "Dekadan" edayı bırakarak "sürüden ayrılan koçlar" gibi doğruya geri döndüğünü ileri sürmüş ve böyle yazmaya devam ettikleri müddetçe bu yazarlara itiraz etmeyeceğini belirtmiştir. Mithat Efendi'nin bu makalesinde yeni edebiyat yanlılarının sanat görüşlerini kabul ettiğine dair bir ifade yoktur. Aksine bu gençlerin kendisinin savunduğu noktaya geldiği iddiası vardır.

II. Meşrutiyet'in ilanıyla I. Dünya Savaşı'nın başlaması arasındaki dönemin en önemli edebi hadisesi Yeni Lisan hareketidir. Selanik'te yayımlanan *Genç Kalemler* dergisinin ilk sayısında yazdığı "Yeni Lisan" başlıklı makalesiyle Ömer Seyfettin yazı dilinde sadeleşme konusunda o zamana kadarki en somut ve sistemli çağrılardan birini yapmıştır. Milli edebiyatın da bir nevi dibacesi olan bu makale Servet-i Fünun ve onun bir nevi devamı olan Fecr-i Ati mensubu ediplerin şiddetli muhalefetiyle karşılaşmıştır. "Yeni Lisan" makalesi Türkiye'de yazı diliyle halkın konuşma dili arasında büyük fark olduğuna ve halkın edebi eserleri, Arapça-Farsça kelimelerin çokluğundan dolayı anlayamadığına işaret eder. Makaleye göre Türkçe karşılığı olan Arapça ve Farsça kelimelerin yazı dilinden atılması ve edebiyatın dilinin halk tarafından anlaşılabilir bir dil olması gerekir. Yalın Türkçeyle şiir yazılamayacağını ve edebiyat yapılamayacağını savunan, aralarında Cenap Şahabettin'in de bulunduğu bazı Servet-i Fünun ve Fecr-i mensupları ise bu makalede savunulan fikirlere şiddetle karşı çıkar. Fakat zaman Ömer Seyfettin'in savunduğu dil görüşünü haklı çıkarır. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati lisanı Türk ediplerı tarafından kısa sürede terk edilir. Bu dilin yerini Âkif'in, Yahya Kemal'in ve hececilerin yalın Türkçesi alır.

Türk edebiyatı Tanzimat'ın ilk neslinden itibaren devamlı bir değişim iklimine girmiştir. Sanatta her yeni cereyan mevcut alışkanlıkları ve anlayışları kırmakla başlar. Her yenilik çığırı eskiye karşı çıkıştır. Tanpınar "Kendilerinden evvel mevcut his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü eserlerdir" demektedir.

Tanzimat edebiyatı divan edebiyatına, milli edebiyat cereyanı divan ve Servet-i Fünun edebiyatlarına, Garip akımı Türk şiir geleneğinin bütününe, Hisar ve İkinci Yeni ise Garip akımına yöneltilen toplu bir eleştiriden ve reaksiyondan doğmuştur. Eleştirmenler bir edebi devrin devamı veya terki yönünde telkinlerde bulunabilirler. Fakat bu telkinleri tatbik sahasına dökecek olan eleştirmen ruhlu ediplerdir. Yazar veya şair eleştiri hassasiyeti taşımaya mecburdur. Bu hassasiyet onun kendi sanatını daimi olarak sorgulamasını ve sanatına yönelik bir ıslah refleksi geliştirmesini sağlayacaktır. Eleştiri damarı olmayan bir dimağın iyi eserler üretmek imkânı yoktur.

Cumhuriyetin ilanından ve 1928 harf devriminden sonra okuryazar sayısının, okumaya yazmaya olan teveccühün ve süreli yayın sayısının artmasıyla edebi eleştiri üretimi ciddi bir ivme kazanmıştır. Uzun ömürlü olanlar nadir olsa da Cumhuriyet devrinde çıkan edebiyat dergileri edebiyat eleştirisinin en canlı muhitleri olmuşlardır. 1950'lere kadar Nurullah Ataç'ın öncülüğünde izlenimci bir eleştiri anlayışının hâkim olduğu edebiyat eleştirisinde 1950'lerden sonra farklı yöntemler ve anlayışlar da gözlemlenmeye başlamıştır.

Cumhuriyet dönemi eleştirisinde ön plana çıkan bazı isimler şunlardır: Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşar Nabi Nayır, Mehmet Kaplan, Asım Bezirci, Suut Kemal Yetkin, Hikmet Dizdaroğlu, Cahit Tanyol, Vedat Günyol, Mustafa Nihat Özön, Fethi Naci, Tahsin Yücel, Memet Fuat, Feridun Andaç, Selim İleri, Berna Moran, Mehmet Doğan, Doğan Hızlan…

3.3.EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMLERİ VE YAKLAŞIMLARI

3.3.1.İzlenimci Eleştiri

İzlenimci eleştiri herhangi bir bilimsel, kuramsal ve felsefi sistemi dayanak almayan bütünüyle öznel düşünüş ve duyuşlardan beslenen bir edebiyat eleştirisi yöntemidir. Bu eleştiri yönteminde okuyucu, bir yazarı veya eseri akademik veya genel kabul görmüş sanat ve edebiyat estetiği ilkelerine göre değil kendi kişisel zevklerine, kültürüne ve beklentilerine göre yorumlar.

Bu eleştiri yönteminde eserin hakiki değerini saptamaya yönelik yakın bir okuma ve nesnel bir etüt söz konusu değildir. Eserin yaratımına tesir eden sosyolojik,

psikolojik, felsefi faktörler, yazarı kuşatan dış âlem ve eserin mayalandığı iç âlem hakkında mütalaalarda bulunulmaz. Yalnızca eserin okuyucu üzerinde bıraktığı izlenim/etki ifade edilir. Eleştirmen okuduğu eseri yorumlayıp değerlendirmede kendisine somut ve genelgeçer gerekçeler ileri sürme endişesi taşımayan bir serbestlik tanımıştır. Bu eleştiri yönteminde kişisel dostluklar, husumetler, ideolojik benzeşmeler veya çekişmeler eleştirmenin bir eser hakkındaki mütalaalarına etki edebilir. Bu nedenle okuyan açısından güvenilirliği yüksek bir yöntem değildir. İnsanın temel özelliklerinden biri zamana, mekâna ve şartlara göre değişebilen zevkleri olmasıdır. Sanat estetiğine ait zevkler için de aynı durum geçerlidir. İzlenimci edebiyat eleştirisi bir kolektifin üretip kabul ettiği ve ettirdiği nesnel ölçülere değil bu değişken zevklere dayanır.

Başlangıçtan bu yana Türk edebiyat eleştirisinin ana damarını deneme ve eleştirinin birbirine harmanlandığı, eleştirel deneme adı altında yaygınlık kazanmış olan izlenimci bir uygulama oluşturur. Nurullah Ataç'ın güçlü kişiliği altında kurumsallaşan bu eğilim, genelde belirli bir yöntemin kullanılmadığı, gücünü eleştirmenin başat kimliğinden ve estetik sezgisinden alan tümüyle öznel bir eleştiri anlayışı içerir. Bir yandan, eleştirinin sanatla koşutlandığı, öte yandan metinde çoğunlukla toplumcu ilkelere uygunluk arayan eğitici/öğretici -Hüseyin Cöntürk'ün deyişiyle yargıççıl- bir edebiyat anlayışıdır bu (Ecevit, 2003: 260-265).

Bu eleştiri yönteminde okuyucu kendince güzel bulduğu eseri "güzel", "iyi" ya da beğenmediği eserleri "kötü", "başarısız", "çirkin" gibi sübjektif değer yargılarıyla değerlendirir. İzlenimci eleştiri, eleştirmenin edebiyat eserinde kendi izlenimlerini ortaya koyması faaliyetidir. Edebi eser, bir araçtır; amaç, bu eser kanalıyla eleştirmenin kendi izlenimlerini ortaya koymasıdır. Adeta eleştirmen, yeni bir edebiyat eseri kaleme alır. Eleştirdiği eser de ürettiği yeni eser için bir çıkış noktası oluşturur. Bu yöntemde eleştirmen eleştirdiği eserle okuyucu arasında bilgisel değil duygusal ve düşünsel bir bağ kurmaya çalışır.

İzlenimci eleştiride eleştirmen, bir yargıç tavrı içindedir ve olumlu olumsuz yargılar verir. Kimi zaman emredici konumdadır. Eleştirmen, "sevdim/sevmedim, beğendim/beğenmedim, güzel/çirkin gibi kesin yargılar verir. Bu yargıların gerekçelerini açıklamak zorunda olmadığı gibi sorumluluk sahibi de değildir. Okuyucu ondan değerlendirmeleriyle ilgili olarak açıklama yapmasını, gerekçe göstermesini ve kanıt getirmesini beklemez. Çünkü okuyucu o eleştirmenin bilgisine,

kültürüne ve estetik düzeyine güveniyorsa onu ciddiye alır ve onun verdiği karar ve yargılara uyar. İzlenimci eleştirmen, okuyucu nezdinde bir beğeni ölçütü olarak ya kabul edilir ya da edilmez. Eleştirmen, yargısının hesabını vermez, kendini kanıtlamak ve açıklamak zorunda hissetmez. İzlenimci eleştiride ulaşılan sonuç, hüküm cümleleri hâlinde sıralanır ama o sonuca hangi yollardan varıldığı, ne gibi gerekçelerle o yargılara ulaşıldığı belirtilmez. Bu bakımdan izlenimci eleştirinin okuyucu için, sanat alımlayıcısı için eğitici bir işlevi olamaz; salt eser seçiminde yönlendirici bir katkısı olabilir. Öznel eleştiri, daha çok deneme yazarlarının benimsediği bir tarz olup, okudukları eserlerle ilgili tamamen kişisel düşünce, duygu ve izlenimlerini yazarlar. İzlenimci eleştirmen için çalışmasına konu olan eser, yeni fikirler ve duygular üretmesine, yeni heyecanlar oluşturmasına bir vesile olmuştur. Onun için bu tür eleştiri metinleri bilimsel bir mahiyet taşımazlar, adeta birer deneme hüviyetindedirler. Dolayısıyla izlenimci eleştiride eleştiri de bir edebiyattır, yani edebi bir tür olarak kabul edilir. Eleştirmen, hakkında yazı yazdığı şiir, hikâye ve romandan yola çıkarak yeni bir edebi ürün ortaya koyar (Çetin, 2003: 206-208).

Türk edebiyatında Tanzimat senelerinden 1950'lere kadar hâkim eleştiri anlayışı izlenimci eleştiri olmuştur. Nurullah Ataç, bu yöntemin en önemli temsilcilerinden biridir. Yine bu çalışmada geçen İbrahim Zeki Burdurlu, Hikmet Dizdaroğlu, Zahir Güvemli, Fahir Onger, Muvaffak Sami Onat gibi eleştirmenler de izlenimci yöntemi benimsemişlerdir.

3.3.2.Akademik Eleştiri

Türkiye'de 1940'lardan itibaren Mehmet Kaplan'ın, ardından Hüseyin Cönürk, Berna Moran gibi ilim adamlarının öncülüğünü yaptığı akademik eleştiri metin merkezli eleştiri yöntemlerinden biridir. Akademik eleştiri Terry Eagleton'ın "Edebiyat Kuramı" adlı eserinde zikrettiği eleştiri yöntemlerinden biri değildir. Yine Berna Moran "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri"; Tahsin Yücel "Eleştiri Kuramları" adlı eserlerinde bu eleştiri yönteminden söz etmemişlerdir. Akademik eleştiri üniversitelerin dil ve edebiyat bölümlerinde görev yapan akademisyenlerin nesnel ve bilimsel birtakım kıstaslara göre ortaya koyduğu edebiyat eleştirisi faaliyetine verilen addır. Bu yöntemde eleştirmen öznel birtakım estetik yargılara varmak gayesiyle

metne yaklaşmaz. Daha bilimsel ve genelgeçer edebi ölçülere göre metni yorumlar ve değerlendirir. Bu yöntemde amaç esere ve edebî şahsiyete bilgiye ve evrensel akademik kıstaslara göre değer biçmektir. Bu yöntemde metne izlenimci eleştiriye göre daha yakın ve daha analitik bir yaklaşım söz konusudur. Metin pasajlara ve cümlelere doğru parçalanarak eser sahibinin sanatsal gayeleri ve bu gayelere ulaşma becerisi hakkında yorumlarda bulunulur. Hissiyattan ziyade bilgiye dayalı bir yöntem olan akademik eleştiride eleştirmenin tenkit ettiği yazarın veya şairin sanat mazisi hakkında etraflı malumata sahip olması şarttır.

3.3.3.Tarihi Eleştiri

Tarihi eleştiri bir edebî eserin doğru anlaşılabilmesi için yazıldığı tarihin sosyal ve sanatsal şartları içinde değerlendirilmesi gereğinden hareket eden bir eleştiri yöntemidir. Edebî eserler yazıldıkları devri karakterize eden hadiseler, yapılar, inançlar, ideolojiler ve felsefi görüşlerle yoğun bir ilişki içindedir. Yazarın eserini meydana getirişindeki bireysel ve toplumsal gayeler devrin karakteristik özellikleri bilinmeden anlaşılamaz. Edebi şahsiyetlerin yaşadıkları zamandan koparılarak tenkit edilmesi, tenkidin hatalı ve eksik olmasına neden olur. Yazarlar ve şairler, mensup oldukları toplumun ve eser ürettikleri sanat ortamının geçmişi ve geleceği hatırdan çıkarılmayarak değerlendirilmelidir. Edebi eserler en bireysel olanları da dâhil olmak üzere uzun bir edebiyat geçmişinin izlerini taşır ve yine bu eserler gelecekte yazılacak eserlerin bir ölçüde de olsa emarelerini ve işaretlerini barındırır. Gelenekle ve üretildiği dünyanın şahsiyetini oluşturan şartlarla bağları araştırılıp öğrenilmeden edebiyatın anlaşılması mümkün değildir. Tarihi eleştiri yöntemi eserleri geçmiş gelecek çizgisi içinde başka eserlerle mukeyeseli bir şekilde değerlendirdiği için metinlerarası düşünme vasfı taşır.

Tarihi eleştiri yöntemi edebi eserlerin hem üretildikleri devrin sanatsal ve sosyal şartlarından etkilenme biçimini araştırır hem de o devrin siyasi, kültürel, ekonomik ve sosyal özelliklerinin eserlerde temsil edilme biçimlerine kafa yorar.

Tarihi eleştiriyi müstakil bir eleştiri yöntemi olarak görmek doğru olmaz. Bu yöntem diğer eleştiri yöntemlerinin şahsiyetleri ve eserleri anlayıp anlatma sürecinde yeri geldikçe başvurduğu bir yöntemdir ve esasen bir metni açıklayıp analiz etmeye

tek başına kifayet etmez. Bu eleştiri yöntemini kabul eden eleştirmenlere göre bir eser üretildiği devirde başarılı ve güzel bulunmuşsa sanatsal hedefine tüm zamanlar için ulaşmış demektir. Çünkü bu yöntemi kabul eden eleştirmenler eserlerin üretildikleri devrin sanat kriterlerine göre tartıya konması gerektiğine inanır.

Tarihi eleştiri yöntemi bir metni ele alırken öncelikle o metnin farklı nüshaları olup olmadığı sorusunu sorar ve eğer varsa bu farklı nüshalar üzerinden metni değerlendirir. Tenkit edilecek eserin edebiyat dilinin eleştirmenin idrak ettiği zamanın edebiyat dilinden çok farklı olabileceğini unutmaz ve kelimelerin eserin yazıldığı zamandaki anlamına dikkat kesilir. Bu eleştiri yöntemi sanatçıyı merkeze alan bir eleştiri yöntemidir. Yazarın hayatıyla ilgili bilgi toplamak sonra bu bilgilerden eleştiri sürecinde istifade etmek metoduna sıklıkla başvurur. Bu açıdan tarihi eleştiri biyografiden de geniş ölçüde faydalanır.

3.3.4.Dilbilimsel Eleştiri

Dilbilimsel eleştiri edebiyat metinlerini o metinlerin dil malzemesi açısından yorumlayıp değerlendirmek ilkesine dayanır. Türü ve üretilme şartları ne olursa olsun her edebiyat metninin hammaddesi dildir. Bu nedenle edebiyat eleştirisi yöntemlerinin hepsi bir metin hakkında düşünürken evvela o metni meydana getiren dil hakkında düşünmek mecburiyetindedir.

Dilbilimsel eleştirinin birçok alt türü vardır. Bunların hiçbiri birbirinin karşıtı olmayıp birbirini tamamlar mahiyetteki eleştiri yöntemleridir. Yapısalcı eleştiri, göstergebilimsel eleştiri ve metindilbilimsel eleştiri dilbilimsel eleştiri yöntemlerinin başlıcalarıdır. Dilbilimsel eleştirinin temel prensibi metne tarafsız yaklaşmaktır. Bu yöntem, yazarın kişiliğini, aidiyetlerini, eleştirmenin zihin ve duygu dünyasını ve metnin sosyolojik, felsefi, psikolojik mahiyetini mütalaa etmeden eseri, bir dil varlığı olarak inceleme ve yorumlama gayesi güder, metinlerin doğru okunup anlaşılmasını amaçlar.

Dil çalışmalarının başlangıcından bu yana dilbilimsel eleştiri çok farklı noktalarda gelişmeler göstermiştir. Başta metni yüzeysel olarak şekil açısından değerlendiren eleştirel dil çalışmaları, özellikle XX. Yüzyılın başlarından itibaren metnin alt yapısına inmeye, göstergelerden hareketle göndergelere ulaşmaya

çalışmıştır. Bu yeni inceleme metodu geleneksel ‘’dilbilim’’olarak adlandırılan bilim dalının doğmasına sebep olmuştur. Dilbilim geleneksel dilden doğmuştur ve ondan bağımsız değildir. Ancak bakış açıları bazı noktalarda birbirinden ayrılır. Geleneksel dil çalışmaları kuralcıdır ve atomist diye adlandırılabilen bir yaklaşımı vardır (Akt. Erdem, Aydın, 2000: 14). Bu yaklaşım dili küçük ve birbirinden bağımsız birimlere böler. Dilbilim ise tasviri bir anlayışı benimser, dil olgularını açıklamaya çalışır ve bu metot dilde birbirinden bağımsız birimler olmadığını, her birimin diğerleriyle girdiği ilişki sonucu bir anlam ifade ettiğini savunur. Yani birimleri sistem içerisinde ele alır ve sistem içerisindeki konumlarını ve sisteme kattıklarını belirlemeye çalışır.

Dilbiliminin sistemleşmesiyle yapısalcılık akımı doğmuştur. Çağdaş yapısalcı dilcilere göre dil, birbirine dayanan ve bağımlı parçalardan kurulu bir sistemdir (Akt. Erdem, Bayrav, 1998: 10). Yapısalcılar özellikle bütün sisteme önem verirler. Dili oluşturan birimler ancak sistem içerisinde anlamlıdırlar. Anlamlı ve anlamsız bütün birimler sistem içinde işlevseldirler.

Yapısal anlayış birçok bilim dalını etkilemiş, bu yöntem edebi metinlere de epeyce uygulanmıştır. Metinleri bir bütün olarak gören bu anlayış, onları meydana getiren sistemi bulmaya ve onları bu sistem içerisinde eleştirmeye çalışır, metnin yapısını oluşturan öğeleri bulmak ve bu öğelerin yapıya kattığı işlevleri anlamak için uğraşır. Yapısalcı anlayış diğer dilbilim eleştiri yöntemlerinin de temelini oluşturur.

Yapısalcılıkta eleştirici yansız olarak metne bakar. Ne yazar ne de diğer etkenleri dikkate alarak metne bakar. Metne tarafsız olarak karşıdan bakar ve kendi kurduğu bir modelle karşılaştırarak onu incelemeye çalışır. Yapısalcılık metni incelerken belirgin bir yol takip eder. İlk olarak eleştirmen metni birim parçalara böler. Bu parçalar anlambilimi, söz dizimi, söyleniş biçimi olarak üçe ayrılır. (bk. Bayrav 1998:178) Bu inceleme sonucunda eleştirmen metnin kendine has yönlerini bulup yorumlar. Yapısal eleştiri bütün bu incelemeleri sonucunda iki amaca ulaşmak ister: Ele aldığı yazının -G. Genette' nin deyimiyle- iskeletini ortaya çıkararak o yazıyı betimler ya da yazının aracılığı ile (ve ona benzeyen başka çalışmalara dayanarak) edebiyatın özelliğini, yapılarını bulmaya çalışır (Akt. Erdem, Bayrav 1998:174)

Metne bir diğer eleştirel yaklaşım da göstergebilim yöntemidir. Göstergebilim anlamlı bütünün hangi anlam katmanlarından oluştuğunu inceler ve bunu bir üstdil

aracılığıyla dizgeleştirerek sunmaya çalışır (Akt. Erdem, Rıfat 1982: 16, Zeyrek, 1991:105). Göstergebilimin nesnesi sadece ve sadece metindir. Yazarın durumu, yaşantısıyla ilgilenmez. Ayrıca yazılı metne felsefi, ruhi ve sosyolojik açılardan değinmez. Yazılı metni her şeyden bağımsız olarak inceler, metnin göndergelerini ve anlam katmanlarını bulmaya çalışır.

Dilbilimin 1960'lı yıllardan sonraki en gelişmiş eleştiri ve inceleme yöntemlerinden birisi olan metindibilim, metinlerin gramer, anlam ve iletişim boyutlarını ele alarak metni her yönüyle incelemeye çalışır. Özellikle cümleler üzerine uygulanan derin yapı/yüzey yapı ilişkisi metinlere uygulanmaya çalışılır. Metindilbilim o kadar çok kullanılan bir yöntem olmuştur ki, birçok dallara ayrılmıştır. Ancak hepsinin nesnesi metindir(Erdem, 2003: 228-237).

3.3.5.Sosyolojik Eleştiri

Sosyolojik eleştiri bir eseri doğduğu dış gerçeklik, zaman, muhit ve toplumla ilintili bir şekilde yorumlama ve değerlendirme ilkesine dayanır. Bu yöntemde esere sadece bir metin, yazara da salt bir birey olarak bakılmaz. Yazar mensup olduğu toplumla süregiden bir etkileşim içindedir ve yaratımlarında bu etkileşimin büyük etkisi vardır. Bir edebi eser içinde doğduğu toplumdan ve sosyolojik ortamdan birçok iz, işaret ve renk taşır. Sosyolojik eleştiri edebi eserlerde bu izleri, işaretleri ve renkleri arar. Sanatçının iç âleminden çok dış âlemiyle ilgilenir. Bir edebi eseri ortamına göre değerlendirir.

Toplumu merkezine alan sosyoloji, eleştiriyi de topluma dönük olarak kurmaktadır. Sosyolojik eleştiri bir edebi metin arkeolojisidir ve kazıdan maksat edebi metnin izlek kabul edilerek toplumsal gerçekliğe ilişkin ipuçları elde etmek, toplumsal gerçekliği eldeki verileri de devreye sokarak daha bütünlüklü görmektir.

Sosyolojik eleştiri, kendisini kurarken belli nitelikler kazanır; kökü Platon'a kadar giden mimetik sanat anlayışının edebiyat eleştirisi alanındaki izdüşümü olarak temayüz eder. Edebiyatı sanatçının gerçekliği yansıttığı, taklit mekanizmasını işler hale koyduğu bir alan olarak görür. Buna paralel olarak toplumla ilişki içindeki sanatçının bir ifadesi olarak gördüğü edebiyatta, toplumsal olanın içkinliğini kabul eder. Sosyolojik eleştiri, edebiyatı kendi başına değil toplum içinde gelişen ve

toplumun bir ifadesi olan bir durum/alan şeklinde tanımlar. Yazarı, eseri ve okuru toplumsal koşulların çepeçevre kuşattığı ya da belirlediği iddiasından hareketle bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamanın bir yolu olduğunu temellendirmeye çalışır.

Sosyolojik eleştiri betimleyicidir: eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir. Yüksek ve alt kültürler arasında bir ayrım yapmayan sosyolojik eleştiri, edebiyatı da biçime, üsluba, sağlam yahut zayıf kurgulanmış diye belirlenen kategorilere indirgemez. Asıl ilgilendiği içerik ve içeriğin toplumsal olanı nasıl yansıttığı (yahut çarpıttığı) meselesidir (Alver, 2003: 239-244).

3.3.6.Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi

Marksist eleştiri bir edebi metni yorumlarken estetiği, esere ait dil, içerik ve üslup gibi unsurları arka plana iter ve eseri toplumsal işlevi açısından ele alır. Marksist eleştiride edebiyat eserinin üretim mantığı içinde değerlendirilmesi söz konusudur. Marksist eleştiri yöntemine göre edebi eserler tarihsel bir gerçekliğin ve toplumsal bir sistemin bir parçasıdırlar. Bu nedenle de toplum bilimin ve tarihin yardımı olmadan anlaşılamazlar. Marksist eleştiri sanat eserlerini toplumsal çatışma ve sınıflaşma esaslarına göre açıklamak ilkesini benimser, onlar hakkında politik birtakım hükümler vermek gayesiyle hareket eder. Edebiyatı "sosyal yapı", "sınıfsal farklar", "çatışan güçler", "ekonomik şartlar" gibi kavramlarla izah eder. Yüz elli yıllık bir geçmişi olan Marksist eleştiri bünyesinde üç anlayış barındırır. Bu anlayışlar "sadece toplumculuğu esas alan eserler iyidir", "iyi olan her eser toplumcudur ama her toplumcu eser iyi değildir" ve "toplumcu eserlerin bazıları iyidir" şeklinde kategorize edilebilir. Marksist eleştiri tarihinde edebi eserleri bu anlayışlara göre okuyan eleştirmenler mevcuttur.

Marksist eleştirmen, edebi eserin üzerine oturduğu sosyal yapıyı Marksizm'in ilkelerine göre değerlendirir ve eserin iyiliği-kötülüğü hakkında buna göre hüküm verir. Eğer edebi eserin yazarı da eserinde ele aldığı düzene karşı Marksist eleştirmen ile hemfikirse, ideolojik yönden eleştirmenin beklentisini karşıladığı için eseri başarılı sayılacak, aksi takdirde ortaya konan eser başarısız ve hatta kimi radikal Marksist eleştirmenlere göre topluma zararlı kabul edilecektir. Diğer bir deyişle

Marksist eleştiri, öncelikle eserin içeriğine bakar ve onu eleştirir: yazarın dünya görüşünü, eserine koyduğu eserin değerlendirmesinde ölçüt olarak alır. Bu eleştiri anlayışı, esere estetik değil öncelikle politik gözle bakar ve her edebi eserin okur ve toplum üzerinde politik bir etki yaptığını kabul eder. Bu yüzden Marksist eleştirmen, iyi bir edebi eserin, çizdiği karakterler (daha doğrusu tipler) yoluyla ezilen ve haksızlığa uğrayan sınıfın hizmetinde olması gerektiğine inanır. Sözgelimi ünlü eleştirmenimiz Fethi Naci, kendisinin de eleştiriye başladığı ilk zamanlarında bu radikal gruba dâhil olduğunu itiraf eder. Ancak daha sonraları Naci, diğer birçok tanınmış Marksist eleştirmenin izlediği yolu benimseyerek, edebi eserin estetik yönünü tamamıyla görmezden gelememiş: eserin içeriğinin ve o eseri meydana getiren sanatçının dünya görüşünün eseri estetik bakımından nasıl etkilediğini (olumlu veya olumsuz) ve o içeriğin nasıl sunulduğunu da göz önüne almaya başlamıştır. Diğer bir deyişle, edebi eserde sadece anlatılanın 'ne' olduğuna değil, o arılatılan şeyin 'nasıl' anlatıldığına da dikkat eden Marksist eleştirmenler grubuna dâhil olmuştur.

Edebi eserleri oluşturan yazarların da mutlaka bir dünya görüşü, hayata bakışı veya ideolojisi vardır ve bunu az ya da çok yazdıkları esere yansıtırlar. Edebi eserin eğiticilik fonksiyonunu da göz önünde bulunduran birçok sanatçı eserlerinde dini, milli veya politik görüşlerini ifade etme veya eserini kendi dünya görüşüne hizmet etme amacını gütmüştür. İşte içeriği ön planda tutan Marksist (toplumcu) eleştiri mensupları, yazarın başarılı bir eser ortaya koyabilmesi için mutlaka kendi ideolojilerine (Marksizm'e) hizmet edecek şekilde yazması gerektiği kanısındadırlar (Gülendam, 2003: 252-259).

3.3.7.Yeni Eleştiri

Yeni eleştiri, 1920 ve 1970'li yıllar arasında, başlangıçta İngiltere'de, ardından Amerika'nın güneyinden başlayarak kuzeyinde de etkili olan edebiyat kuramı ve eleştiri anlayışıdır. Yeni eleştiri edebi eserin yapısını pratik eleştiri ve yakın okuma adı verilen yöntemlerle inceler. Pratik eleştiri, edebi eserin kutsallığını reddeder. Onu, anlamına iyice nüfuz etmek için parçalamakta, tarihsel ve kültürel bağlamından koparmakta sakınca görmez. Eserin içerdiği fikri dayanaklar eserin

değerini artırıcı ya da azaltıcı etki yapmıyor varsayımında bulunur. Yakın okuma, ayrıntılı analitik okuma anlamındadır. Herhangi bir eserin, herhangi bir parçasının tek başına da incelenebilir ve anlaşılabilir olduğu varsayımına dayanır. Yeni eleştirmenler şiirin örgüsünü teknik bazı terimler aracılığıyla inceler. İroni, nükte, paradoks, çokanlamlılık bunlardan bazılarıdır.

Yeni eleştirmenler, yapı üzerinde dururken estetik kuramlarından faydalanmışlardır. Bunlardan en önemlisi, "şiirsel bütünlük, iç tutarlılık ve uyum konularına önem veren düş kuramına dayalı Kant ve Coleridge estetiği"dir (Akt. Ünal, Uslu,1993: 34). Modern edebiyat kuramlarını, felsefeyle ilişkilendirerek yazdığı kitabında, Peter V. Zima, yeni eleştirmenlerin 'şiirin şahsiliği' dediklerinde kasıtlarının ne olduğunu Kant ve Coleridge estetiğiyle ilişkilendirerek açıklar (Akt. Ünal, Zima, 1999: 20). Buna göre yeni eleştirmenler, 'şiirin şahsiliği'ni, onun, her biri Kantçı ve Coleridge'çi estetikle ilişkilendirilebilecek olan üç cephesiyle açıklarlar: 1. Çok anlamlı ve paradoksal lirik metinlerin kavramsal olarak yeniden ifade edilmesi olgusu ve şiirin ifade düzlemine vurgu. 2. Şiirin yalnızca kendinde (sui generis) bir varlık olduğu ve ona kavramsal düşünce olarak yaklaşılamayacağı fikri. 3. Son olarak, sanat ve edebiyat eserinin biricik ve kıyas kabul etmez oluşu.

Yeni eleştirmenlere göre biyografi, yazarı anlamak bakımından faydalıdır. Ancak eleştirel açıdan önem taşımamalıdır. Psikolojik bilgiler de tıpkı diğer bilgiler gibi -örneğin tarihi roman yazan biri için tarihi bir bilgi- sanat eseri açısından malzemedir. Eserin eser oluşuna tutarlılık ve karmaşıklığı artırma suretiyle katkıda bulunduğu ölçüde değer taşır. Toplumsal durum, bazı değerlerin ortaya çıkışına zemin hazırlar ama bu değerleri belirlemez. Yeni eleştirmenler, şiirin -genelde edebi eserin- kendine özgü varolma gerekçeleri vardır düşüncesinde oldukları için, felsefenin ve diğer düşünsel malzemenin eserin yerini alacak denli yoğunlaştırılmasına ve bunun eleştirel ölçü olmasına karşıdırlar.

Türkiye'de eleştiri Tanzimat döneminde ortaya çıktıktan sonra modern şiirin ve edebiyatın gelişimine bağlı olarak gelişir. 1950'li yıllara kadar Nurullah Ataç'ın izlenimci metodu hâkimdir eleştiri ortamına. 50'li yılların sonuna doğru, dergilerde Hüseyin Cöntürk'ün Yeni Eleştiri okumalarından faydalanarak geliştirdiği kuramsal çalışmalar, titizlikle Türkçeleştirdiği terimlerle bilimsel tabana oturttuğu yazılar görülmeye başlanır. 1960'lı yıllarda dergilerde çeşitli inceleme yazıları çoğalır. Edebiyat dergilerinin sayfalarında metin incelemeleri, yeni eleştirinin ve yakın

okuma yönteminin uygulamaları yer alır. Edebiyat çevresi değer biçici olamayan izlenimciliğe karşı yeni eleştiriyi, daha doğrusu yeni eleştirinin Cöntürk öncülüğünde Türkçeye uyarlanmış hâlini çabucak benimsemiştir.

Yeni eleştirinin Türk edebiyatına kazandırdığı en önemli terim nesnellik terimidir. Nesnellik, yeni eleştirinin bağlamından çıkıp, bağımsız bir terim haline gelir. İzleyen yıllarda *Türk Dili*, *Çağdaş Eleştiri* gibi dergilerde tanıtıcı yazılar, Amerikalı yeni eleştirmenlerin kimi metin incelemelerinin çevirileri yayımlanır. Yeni eleştirinin yöntemlerinin Türkiye'ye girişi, zamanlama bakımından anlamlıdır. Zira İkinci Yeni şiirini izlenimci bir yöntem değerlendiremezdi. Türkiye'de de tıpkı Amerika'da olduğu gibi yeni eleştirinin edebî eseri, tarihsel ve sosyal bağlarından koparak incelemesi onu, Marksist Eleştirmenlerle karşı karşıya getirmiştir. Bugün yeni eleştiri ile ilgili hangi kaynağa bakılırsa bakılsın onun tutucu diye eleştirildiği görülür. Yöntem işlevini yerine getirmiş olmasına rağmen, zenginleştirilmekten çok, başka yöntemlerle iç içe geçip baştaki bütünlüğünü yitirmiştir. Yine de bugün Türkiye'de eleştimenliğe soyunan herkesin -eğer deneme yazan olmak dışında amaç taşıyorsa- önemli güzergâhlarından biridir yeni eleştiri (Ünal, 2003: 283-292).

3.3.8.Metne Bağlı Eleştiri

Metne bağlı eleştiri asıl olarak "Hermeneutik" (Yorumsamacılık) anlayışın içerisinde yer alır ve "Yorumsama Döngüsünü" yöntem olarak kullanır.

W. Kayser bu yönteme ilişkin düşüncelerini ve temel kavramlarını, 20'nin üzerinde baskısı yapılan "das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft" (Dilsel Sanat Eseri. Edebiyat Bilimine Giriş, İlk baskı 1948) adlı eserinde dünya edebiyatından aldığı örneklerle verir.

Metne Bağlı Eleştiri, Hermeneutik (Yorumsamacı) gelenekte yer alır. Yazdığı eserin başlığından ("die Kunst der Interpretation", Yorum Sanatı) anlaşılacağı üzere, yorumun kendisini de bir "sanat" sayan ve "duygu" kavramına büyük bir öncelik veren E. Staiger'in aksine, Kayser'in ilgisi tamamen biçimsel ve stilistik unsurlara yöneliktir. Ayrıca onun için önemli olan Heidegger'de olduğu gibi "hakikatin ortaya çıkması" değil, bunun eserlerde nasıl ve ne şekilde anlatıldığıdır.

Kayser'in anladığı anlamda eleştiri "değerlendirme" peşinde koşmaz. O eseri bütünlük içerisinde görerek, "bu bütünlüğün dokusunu kavramak ve anlaşılır kılmak ister". Bunun adı "yorumdur". Yorum, bir yandan anlamadır diğer yandan "işlevsel bir bütünlük oluşturan biçimsel bütünlüğün anlamaya dayalı kavranması ve sorgulanmasıdır. Yorum, biçim unsurlarını işlevsel bir bütünlüğe taşır." Yorum "bütünden" (bağlamdan) hareket eder ve "bütünlüğe" geri döner. Kayser bir şiir örneğine değinirken cümlenin, dönemin ve nihayet şiirin anlam dokusunun dikkate alınmasını ister. "Yorum tek bir biçim uğruna, biçimlendirmeye katılan bütün unsurları etkileri ve bunları bütünlükleri içerisinde kavramayı söz konusu eder. Dış biçim, tınlama, ritim, kelime, kelime hazinesi, dışsal figürler, cümle dizimi, olaylar, motifler, simgeler, idee ve içeriğe ilişkin figürler, yapı, perspektif, anlatım tarzı, atmosfer ve biçimlendirmeye katkısı olan her şey. İsim, parataks, oksimoron gibi münferit biçimlerin kendiliklerinden bir başarı gösteremeyecekleri bu tür çalışma tarzının bilinen gerçeğidir, çünkü çalışma bunlara odaklanmaz. Yorum küçükten, basitten büyük olana, bütünlüğe yükselmez. Parçadan bütüne, bütünden parçaya durmadan gidip gelir" (Akt. Tepebaşılı, Goette 1979: 75).

Kayser' in eleştiriden ne anladığı somut olarak "Dilsel Sanat Eseri" adlı eserinde kendini sergiler. Ona göre ilk yapılması gereken filolojik hazırlıklardır. Onun"filolojik koşul" dediği bu hazırlıklar, genelde eski metinler için geçerlidir. Bunlar metnin ve yazarın belirlenmesi, eserin yazım tarihi ile ilgili sorunların giderilmesidir. Eleştirinin daha sonraki aşaması ise içerik, ritim, üslup, edebi tür gibi kavramlar yardımıyla yapılan yorumdur. Yorum duygular veya bazı kurallara göre değil, alan bilgisine dayanır. Dil, edebi tür, biçim ve yapılandırmaya ilişkin bilgiler konusunda eleştirmenin yeterliliği şarttır. Eleştiri kısaca "neyin" "nasıl" anlatıldığının öğrenilmesi peşinde koşar.

Metne bağlı eleştiri yönteminin olumsuz yanlarının başında, edebiyat eleştirisini tarihsel, toplumsal sürecin dışına iterek, onun gerçek hayatla bağını koparması gelir. Her şey adeta "oksijen çadırında" yürütülür. Yöntemin edebiyat anlayış daha doğrusu seçkinci tutumu edebiyatın, şimdilerde çoktan aşılmış bulunan dar anlamda yorumlamasına dolayısıyla bazı tür eserleri dışlamasına neden olmuştur. Metne Bağlı Eleştirinin bir başarısı olan bu duruma göre, edebi eserler ilginin odağını oluşturur. Eleştirmen önceliği metne vererek metinle ilgili soruları yanıtlamaya koyulur. Metne odaklanmanın beraberinde getirdiği gelişmeler artık

yadsınmaz gerçekler haline gelmiştir. Bugün genel anlamda kullanılan eleştiri kavramının içeriği ve edebiyat için kullanılan kavramlar varlıklarını çoğu zaman metne bağlı eleştirinin yol açtığı gelişmelere borçludurlar (Tepebaşılı, 2003: 306-309).

3.3.9.Feminist Edebiyat Eleştirisi

Feminist edebiyat eleştirisi edebi eserlere cinsiyet perspektifinden yaklaşıp bu eserlerde kadınların temsil ediliş biçimlerine odaklanır. Edebiyat üretiminin erkek egemen bir sanat alanı olup olmadığını tartışır ve kadınların bu alanda daha yaygın ve güçlü bir şekilde temsil edilmesi gayesini güder. Dilin edebiyata tatbik edilişinde, yazı stratejilerinde ve edebiyat eleştirisinde cinsiyetin rolünü araştırır.

Maggie Humm, bu eleştiri yöntemiyle ilgili temel varsayımları üç kategoride toplamıştır: ilk varsayıma göre, cinsiyet dil üzerinden kurulur ve yazı üslubunda görünür hale gelir. Bu yüzden feminist eleştiri, cinsiyet ile edebi biçem arasındaki ilişkiyi analiz ederek, dile içkin iktidarın cinsel hiyerarşiler, üslup ve biçim üzerindeki etkisini çözümler. İkinci varsayım, yazı stratejilerinin cinsiyetle ilişkili olarak inşa edildiğini, kadınların kendilerine izin verildiği biçimde yani mevcut erkek yazın geleneği içinden yazdıklarını iddia eder. Son varsayıma göre ise hâkim edebiyat eleştirisi kadınların eserlerini değerlendirirken erkeklere özgü bir çerçeve içinden, eril normlar kullanarak hareket etmektedir. Bu normlar, akıl, zihin, kültür gibi kavramları yücelterek erkek değerleri olarak kabul etmekte; sezgi, doğa, beden gibi kavramları ikincilleştirerek kadına mahsus değerler kategorisine sokmaktadır. Feminist eleştiri, daha çok erkekler tarafından üretilen edebiyat, film, dergiler vb. kültür ürünlerindeki kadın temsili üzerinde yoğunlaşmıştır.

Feminist eleştirinin edebiyat ürünlerindeki kadın sterotiplerine yönelik yaptığı analizler, erkek yazarların birbirine zıt iki klişe kadın tip yarattığını ortaya koymuştur. Berna Moran, Sandra M.Gilbert ve Suzan Gubar'ın “The Mad Woman in the Attic” de, bu konuya da değindiklerini ve birbirine zıt bu iki kadın tiplemesine erkeğin kafasındaki ideal kadını temsilen "evdeki melek" ve bunun tam tersi bir kadın karakterini temsilen ise "canavar" adını verdiklerini söyler. Evdeki melek uysal, namuslu, alçakgönüllü, kendini evine, kocasına, çocuklarına adayan kadındır.

Canavar kadın imgesi ise başına buyrukluk, bağımsızlığına düşkünlük gibi özellikleriyle erkekleri korkutan kadınlara yakıştırılır. Berna Moran'a göre melek ve canavar kadın tiplemelerinin izini Türk edebiyatında da sürmek mümkündür. Moran'in "kurban" ve "ölümcül kadın" dediği bu karşıt tiplemeler özellikle Tanzimat döneminin ilk romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Namık Kemal'in "İntibah"ındaki Dilaşup, Sami Paşazade Sezai'nin "Sergüzeşt"indeki Dilber "melek" tiplemesini temsil ederken; yine "İntibah"daki Mehpeyker ve Nabızade Nazım'ın "Zehra"sı, canavar" tiplemesini temsil eden kadın karakterlerdir.

Kadın yazar olmak, erkek egemen toplumun önyargılarının ve erkek yazın geleneğinin sınırları dâhilinde hareket etme zorunluluğunu beraberinde getirir çoğu zaman. Feminist edebiyat eleştirisi, bu önyargı ve hâkimiyete içeriden bir tehdit oluşturarak yazın geleneğinin erkek merkezliliğine meydan okumuştur. Bu meydan okuma, bazen kadınların yazdıklarında belirgin biçimde kadınlara özgü konuların neler olduğuyla ilgilenmek, bazen kadınların gerek kendilerini gerekse dış dünyayı algılamalarında ve değerlendirmelerinde kadınlara özgü bir tecrübenin ya da öznelliğin olduğunu göstermek, bazen de kadınların kendilerine mahsus ayrı bir söylem ve yazın biçimi olduğunu ispat etme çabasında görünürleşmiştir (Türker, 2003:293-305).

3.3.10.Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar

Fenomenolojik eleştirinin gerçekte ilk öncüleri Cenevre Okulu'nun mensuplarıdır. (Bazıları öncü, bazıları ise ilk uygulayıcıları olarak sayılabilecek isimler şunlardır: G. Poulet, J. Strarobinski, J. Rousset, J. P. Richard, E. Staiger J. H. Miller). 1940-50 arasında ortaya çıkan bu anlayış, edebiyata fenomenolojik yöntemi uygulamaya çalışır. Husserl'in gerçek nesneyi paranteze alması gibi, edebi eserin tarihi bağlamı, üretim şartları, okuru ve hatta yazarı paranteze alınarak görmezden gelinir. Metnin dışındaki herşey bir tarafa bırakılarak, sadece metnin içkin yorumunu yapmak amaçlanır. Çünkü, bir fenomen olarak edebi eser, bir araştırmacıya nasıl görünüyorsa öyle ele alınmalı yalnızca bu fenomene, yani eserin kendisine yönelmelidir. Bir bilim olarak edebiyat da kendi konuları dışına çıkmamalıdır. Esere, pozitivizmin bazı gerçeklerin açıklanması şeklinde; idealizmin aynı dönemin farklı

gruplarının problematiklerini anlama çabası içinde; biçimcilerin organik yapılarla mukayese ederek aralarında paralellikler kurması yönünde; sosyolojik yöntemin ise, sosyal faktörlerle tarih arasında ilişkileri arama aracı olarak kullanması şeklindeki yaklaşımların hepsi yanlıştır. Bunlar meselenin olduğu gibi görülmesini engeller. J. Pheiffer: "Mevcut olanın ötesini ele alma, boşluğu dövmekten başka bir şey değildir. Aynanın gerisinde bilinen birşey yoktur. Sanatsal değişimin ve güzelleşmenin yansımasında sadece anlam bakımından bize edebiyatı (eseri) açıklayan şeyler bulunmaktadır" der. Bu anlamda, söz konusu yöntemin çıkış sebebi, edebiyatın diğer disiplinler tarafından nefes alamaz derecede `kendilik'inden uzaklaştırılması veya kuşatılmasına olan bir tepkidir. Buna göre dikkati esere, eserde de harfe çeviren fenomenolojik bakış, diğer yöntemler arasında en kolayı değilse de, en basite dönüşü amaçlar.

Başka herhangi bir disipline bağlı kalmadan, edebiyat araştırmalarının sonuçları ve bunların öğeleri yalnızca kendine has nesnelerden alınmalıdır ilkesini benimser. Anglo Sakson söyleyişiyle "intrinsic approach=içten yaklaşım" veya "close reading=yakın okuma" şeklinde metinde verilenin bir genişletilmesi yapılır ve metin-dışı çember daha da daraltılır.

Bu yöntemin adımları şöyle belirlenmiştir: Nesne çevresinden kurtarılmalı ve onun ortaya çıkabilmesi için başka bütün faktörler uzaklaştırılmalıdır. Bu tavır, Husserl'in "nesnenin dışında kalan herşey elenmelidir" ilkesinden kaynaklanır ve bizi geriye kalan şeyi bırakarak konunun bizzat kendisine götürür. Bu 'indirgeyici' tavır iki yönlüdür. Bir yönü nesne ise, öbürü onu anlamak isteyen öznedir. Bu görüşü savunanlar sürekli indirgemede Husserl'e dayanırlar. Deneysel `ben'e dayanan bu görüş, edebi çalışmalara uyarlandığında, eserin (mekân ötesi, objektif zaman ötesi, bütün bağıntılar ötesi) bir indirgeme ile nerede, ne zaman ortaya çıktığı, yazarının biyografisi ve psikolojisiyle ilgili bilgiler, manevi bilimlerle ilgili veriler dikkate alınmaz. Eseri inceleyen özne, kendini, eser hakkında daha önceden verilmiş bütün kararlardan soyutlamalı ve bilgilerini bir yana bırakarak, yalnızca eserin ortaya çıkmasına çalışmalıdır. Önceden hazırlanmış stilistik şema ve dönem kavramları geçersiz kılınmalıdır. Ayrıca özne, Husserl'in 'genel olarak tavırların bir tarafa bırakılması' görüşünün güdümünde olarak -eserle ilgili- bütün öznel his ve arzular da bir yana bırakmalıdır. Yine Husserl'in `fenomenin yorumlanması gerekmez' ilkesi doğrultusunda, incelemeciden kaynaklanan ve esere ait olmayan ayrıntılar atılmalı ve

eserin kendi gerçeği ortaya çıkarılmaya çalışılmalıdır. Bir eleştirmen, kendini bütün ön yargılardan sıyırarak, sadece eserin dünyasına girmeli ve yorumunu buna göre yeniden üretmelidir. Ele aldığı eser bir 'Hıristiyan şiiri ise eleştirmen bu dünya görüşü hakkında değer yargıları üretmekle değil; bunu 'yaşamanın' yazarda yarattığı etkiyle ilgilenir (Akt. Ergiydiren, Eagleton, y.t.y: 84). Eagleton'a göre, bu durum, fenomenolojik eleştiri savunucularının, Husserl felsefesinin yönteme ilişkin ilgilerini edebiyatın 'içeriği' olarak kabul ederek tamamiyle nesnel ve tarafsız olmaya çalışmasından kaynaklanır (Ergiydiren, 2003: 322-354).

4.BÖLÜM
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ NASIL OLMALIDIR?

Devrin edebiyat dergilerinde eleştiri konusunun ekseriyetle faydacılık ilkesi açısından değerlendirildiği görülür. Edebî eleştirinin yöntemsel veya kuramsal mahiyeti hakkında bu devirde henüz bir fikir veya bilgi üretimine rastlanmaz. Bu yazılarda doğru eleştirinin içerik itibarıyla yazara ve okuyucuya yol göstermesi gereken eleştiri olduğu konusunda fikir birliği vardır. Bu konuda yazan yazarların ittifakla temas ettiği hususlardan biri de kişisel dostlukların veya düşmanlıkların eleştiri faaliyetinde manipüle edici etkisinden sakınılması gerektiğidir. Devrin metinlerinde eleştiri sözüne karşılık "tenkit", eleştirmen sözüne karşılıksa "münekkit" kelimesi kullanılmıştır.

4.1.EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ HAKKINDA YAZILAR

Yedigün dergisinin 278.sayısında yayımlanan "Tenkit Hakkında Bazı Fikirler" başlıklı yazısında Hüseyin Cahit Yalçın, iyi bir edebiyat eleştirmeninin sahip olması gereken vasıflardan söz eder(Yalçın, 1938: 4). Eleştirmenlerin yaptıkları iş gereği sevilmeyen ve önyargılı yaklaşılan insanlar olduğunu söyleyen Yalçın'a göre bir eleştirmeni beğenmek için muhataplarının ondan beklediği şey konformist yorumlar yapmasıdır. Yazarlar ve eserler hakkında olumsuz hükümler veren eleştirmenlerin hakaret ve sövgülere maruz kalması hiç de nadir rastlanan durumlardan değildir. Mesela Balzac(1799-1850), Sainte-Beuve[1] hakkında şu sözleri sarf etmekten çekinmemiştir:

> Onun ilham perisi yarasa cinsindendir. Karanlıkları sever. Cümleleri yumuşak ve gevşektir, âciz ve korkaktır. Bir çakal gibi karanlıklar içinde dolaşır (Akt. Yalçın, 1938: 4).

[1] Charles Augustin Sainte-Beuve(1804-1869). Fransız edebiyat eleştirmeni, şair ve denemeci. Sainte-Beuve, yazarla eseri arasında doğrudan bir bağ olduğuna, eser metninin yazarın şahsiyetinin, sosyal çevresinin ve psikolojisinin bir yansıması olduğuna inanır. Bu inançla ilintili olarak da kritik edeceği yazarın hayatı hakkında çok ayrıntılı araştırmalar yapar. Sainte-Beuve'ün eleştiri yöntemine "biyografik eleştiri" yöntemi de denir. Edebiyatı bir kaçış evreni olarak görmek eğilimindeki Marcel Proust Sainte-Beuve'ün bu anlayışına karşı 1895-1900 yılları arasında birtakım denemeler yazmış, bu denemeler Proust'un ölümünden sonra 1954 yılında "Contre Sainte-Beuve"(Tr.Sainte-Beuve'e Karşı) adıyla kitaplaştırılmıştır.

Yalçın'a göre bu anekdot eleştirmenlerin dünyanın hiçbir yerinde sevilmediğini gösterir ve Türkiye için de vaziyet aynıdır. Fransa'da Balzac'tan sonra da eleştiriye bakış pek değişmemiş ve eleştirmenler devamlı surette hücumlara ve hırpalanmalara maruz kalmıştır. Eserleri yaratanlar yazarlarıdır. Eleştirmenler bu eserler yaratıldığı ölçüde söz söylemek ve var olmak imkânına sahiptir. Şöhretleri de hiçbir zaman yazarların şöhretine yaklaşmaz. Eleştirmenin sanat sahasındaki konumu sanatçının çok gerisindedir. Ancak Sainte-Beuve gibi şöhreti zamanını ve neslini aşan eleştirmenler de vardır. Çünkü Sainte-Beuve sürekli öğrenme açlığı çeken, kültürü yüksek ve saplantılı fikirleri olmayan bir eleştirmendir. Edebiyata duyduğu merak ve iptila hiç azalmaz. Okuyucular bir eserde nasıl samimiyet, doğruluk ve beşeriyet ararsa o da eserlere aynı endişe ve hararetle yaklaşır. Yanılabileceğini de kabul eder. Hakikat arayışı hiç bitmez. Brunetiére'in[2] ondan bahsederken söylediği gibi onun merakını ve ilgisini tahrik eden menfaat hissi değildir, bilgi birikimi çok engindir, metanetli bir muhakeme gücüne ve eserlere tarafsız yaklaşma kabiliyetine sahiptir. Her şeyden önemlisi de meslek şerefinden üstün hiçbir şey tanımaz. Yalçın'a göre Saint-Beuve'ün bu üstün vasıfları her eleştirmenin sahip olması gereken vasıflardır. Jean Vignaud'un[3] da dediği gibi eleştirmen meslek vicdanını en kutsal nimet bilmeli ve bu kutsala halel getirecek şeyleri reddetmelidir. Bir yerden emir almamalı, bir şahsın veya grubun menfaatine değil sadece edebiyatın menfaatine söz söylemelidir. Yine Jacques Boulenger'in[4] söylediği gibi eleştirmen son çıkan eserleri ilan etmeye memur bir hizmetçi değildir. Hakkında konuştuğu kitapların ticari başarısı onu alakadar etmez. Eleştiri bir fayda bir menfaat elde etmek için yapıldığında şerefini kaybeder. Onun vazifesi edebiyata hizmet etmek, edebiyatı yükseltmektir. Edebiyat eleştirisi ticari kaygılardan ve faydacılıktan uzaklaştığı ölçüde gereklidir ve değerlidir. Yalçın'a göre eleştiriyle ilgili bu görüşler başka ülkelerde ileri sürülmüştür ama Türk edebiyatında eleştirinin ya olmadığını ya da değersiz olduğunu az çok aydınlatabilecek niteliktedir.

Yücel dergisinin 41.sayısında H.W.Garrod'un[5] "Şiirde Tenkit Metotları" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır(Garrod, 1938: 181-184). Hadiye Sayron'un çevirisiyle çıkan yazısında Garrod, şiir eleştirmenlerinin bizzat şair olması

[2] Ferdinand Brunetiére(1849-1906). Fransız yazar ve edebiyat eleştirmeni.
[3] 1775-1826 yılları arasında yaşamış Fransız ressam.
[4] 1879-1944 yılları arasında yaşamış Fransız yazar, edebiyat eleştirmeni ve edebiyat tarihçisi.
[5] Heathcote William Garrod(1878-1960). İngiliz edebiyat âlimi ve eleştirmeni.

gerektiğini söyleyen Seneca[6] ve Ben Jonson'un[7] bu fikrini tartışmaya açar. Garrod'a göre eleştiri tarihi bu fikrin doğruluğunu ispat edecek bilgilere sahip değildir. Seneca bu hususta ya fazla ileri gitmiştir ya da söylenmesi gereken herşeyi söylememiştir. Büyük şiir eleştirmenlerinin şair olmak zaruretleri vardır belki ama çok iyi bir şair olmak mecburiyetleri yoktur. Bir zamanlar Avrupa'daki otorite eleştirmenlerden olan büyük Sealiger yalnız şair değil; aynı zamanda üretken bir şairdir. Fakat küçük Sealiger hariç onun iyi bir şair olduğunu düşünen yoktur. Sidney[8] ve Ben Jonson hem şair hem de şiir eleştirmenidirler. Ancak bunların da dünyanın büyük şairleri arasında olduğunu iddia eden çıkmamıştır. Mükemmel bir trajikomedi yazarı olan Hazlitt[9] hiçbir zaman şiir yazmış değildir ama o İngiliz şiir eleştirmenlerinin en büyüklerindendir. Öte yandan Coleridge[10] kuvvetli bir şairdir ama bir insanı eleştirmen yapacak niteliklerden mahrumdur. İngiliz eleştiri edebiyatının en yüksek mevkiindeki Matthew Arnold[11] büyük şair olmaya uzak biridir. Fakat büyük bir eleştirmendir. İyi şiir eleştirmenleri ekseriyetle ikinci derecedeki şairlerden çıkar. İyi şairlerse tecrübeyle de anlaşıldığı gibi umumiyetle kötü eleştirmenler olurlar. Avrupa'da XIX. yüzyılın en büyük şairi olan Swinburne[12] dünyanın en fena eleştirmenlerindendir. Hugo ve Lord Byron gibi şairler de büyük klasikler hakkında verdikleri hükümlerde bir iki istisna hariç tamamıyla yanılmışlardır. Garrod'a göre bu büyük şairlerin diğer şairler hakkında verdikleri hükümler isabetsiz olsalar da enteresan ve kıymetlidirler. Fakat bu hükümler bir eleştiri niteliği taşımaktan çok bu şairlerin ahlaki eğilimlerini taşıyan hükümlerdir. Bir şair başka şairler hakkında en iyi eleştiriyi kendi şiirleriyle yapar.

Garrod'a göre iyi şiir eleştirmenlerinin iyi şairlerden çıkacağını düşünmek hırsızları en iyi başka hırsızların yakalayabileceğini düşünmek gibidir. Büyük şairler tabiatları gereği heyecana ve duygusallığa yatkın kişilerdir. Bu nedenle de kötü eleştirmendirler. İyi eleştirmen hislerine ve heyecanlarına kapılmayarak söz söyleyen kişidir. Büyük şairlerse hiçbir zaman hislerinden ve heyecanlarından kendilerini ayıramazlar.

---

[6] Lucius Annaeus Seneca(M.Ö.4-M.S.65). Romalı stoacı filozof ve trajedi yazarı.
[7] Benjamin Jonson(1572-1637). İngiliz piyes yazarı ve şair.
[8] Philip Sidney(1554-1586). İngiliz şair ve asker.
[9] William Hazzlitt(1778-1830).İngiliz denemeci, piyes ve edebiyat eleştirmeni.
[10] Samuel Taylor Coleridge(1772-1834). İngiliz şair ve edebiyat eleştirmeni.
[11] 1822-1888 yılları arasında yaşamış İngiliz şair ve edebiyat eleştimeni.
[12] Algernon Charles Swinburne(1837-1909). İngiliz şair, piyes yazarı, romancı ve edebiyat eleştirmeni.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2297.sayısında "Tenkide Dair Bir Anket" başlıklı bir edebiyat anketi yayımlanmıştır. Fransa'da yayımlanan bir edebiyat dergisinden Neriman Kurtbay tarafından nakledilen ankette çeşitli eleştirmenlere "nasıl tenkit edersiniz" sorusu sorulmuştur. Ankette *Candide* gazetesinin "La Comedie Litteraire" sütununu yazan eleştirmen Fernand Venderem[13],Fransız lügatine "criti-appeal= eleştirmen cazibesi" tabirinin geçmesini teklif etmiştir. Léon Daudet'ye[14] göre (Akt. Kurtbay, 1940: 184) bir eleştirmenin bu vasfı taşıyabilmesi içinse her şeyden önce okunması gerekir. Bu ilk şartı yerine getirdikten sonra ise eleştirmenin okuyucuya hürmet etmesi ve yazara hürmet etmesi gerekir. Yazara hürmetse verilen hükümlerde dostluk veya düşmanlık hislerinden sıyrılarak yazarın niyetini anlayabilmekle olur. Ankete cevap veren bütün eleştirmenler eleştirinin cazip bir tür olması ve yapabildiği kadar sıkıcılıktan sakınması konusunda hemfikir olmuşlardır. Pierre Paff eleştirmenin ilk vazifesinin eseri tanımak için okuyucusunda merak uyandırmak olduğunu söyler. Edmond Jaloux[15], şahsen tanıdığı yazarlar hakkındaki fikirlerini gizleyemediğini ve hattâ tanımadığı yazarlar hakkında yazı yazmadığını itiraf etmiştir. Noel Sabord[16] da benzer görüşler ileri sürmüş ve yazarı tanımadan eserin tanınamayacağına işaret etmiştir. Bu nedenle de ona göre eleştirmenler ve yazarlar birbirini tanımalıdır. Pierre Loexel bu görüşe tam iştirak etmez. Ona göre eleştirmenin yazarı tanıması onu okuyucuya liyakatle tanıtmak konusunda yarar sağlar. Fakat böyle bir tanışıklık eleştiride samimiyetin kaybolmasına yol açabilir. Paul Reboux[17] eleştiride çok okumak kadar önsezi hissinin de büyük önemi olduğunu hatırlatır. Ona göre tecrübeli bir eleştirmen bir kitabın gelişigüzel bir sayfasını açıp bir doktorun hastasının neden muztarip olduğunu yüzüne bakarak söylemesi gibi o kitap hakkındaki hükmünü verebilir. Fakat Lucien Descaves[18] bu kanaatte değildir. Descaves'a göre (Akt. Kurtbay, 1940: 185) bir kitabın gelişigüzel bir sayfası o kitabın yegâne güzel veya kötü tarafı olabilir. Gelişigüzel okumakla bir kitabın ancak üslubu hakkında sağlıklı çıkarımlarda bulunulabilir. Andre Chaumeix[19] ise her şeyi okuması mümkün

[13] 1864-1939 yılları arasında yaşamış Fransız piyes yazarı ve edebiyat eleştirmeni.
[14] 1867-1942 yılları arasında yaşamış Fransız gazeteci-yazar, edebiyat eleştirmeni, Goncourt Akademisi üyesi.
[15] 1878-1949 yılları arasında yaşamış Fransız romancı, denemeci ve edebiyat eleştirmeni.
[16] 1882-1949 yılları arasında yaşamış Fransız gazeteci-yazar, edebiyat eleştirmeni.
[17] 1877-1963 yılları arasında yaşamış Fransız romancı, ressam ve edebiyat eleştirmeni.
[18] 1861-1949 yılları arasında yaşamış Fransız romancı ve edebiyat eleştirmeni.
[19] 1874-1955 yılları arasında yaşamış Fransız akademisyen, gazeteci ve edebiyat eleştirmeni.

olmayan edebiyat eleştirmenleri birbirlerini okuyarak büyük kazanç sağlayabilirler. Bu suretle eksik okumadan kaynaklanan zaaf göreceli de olsa giderilmiş olur. Andre Tharivee eleştirmenin kâşif ruhlu olması gerektiğini söyler ve başlıca vazifesinin gözlem yapmak olduğunu ilave eder. René Lalou'ya göre (Akt. Kurtbay, 1940: 185) eleştiri her düşündüğünü açıkça söyleyebilen bir cumhuriyet olduğu için hem halka hem de sanatçıya hizmet edebilmektedir.

Varlık dergisinin 184.sayısında kaleme aldığı "Bizde Tenkit" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır, Türkiye'de edebiyat eleştirisinin sadece yermek ve kötülemek şeklinde anlaşıldığını hâlbuki başlı başına bir sanat olan eleştirinin bu kadar basit olmaktan çok uzak olduğunu savunur(Nayır, 1941: 361-363). Nayır'a göre bir eleştirmenin eleştireceği eseri basit okuyucudan çok daha iyi bir surette hazmetmiş olması gerekir. Edebiyat eleştirmeni bir sanatçının eserini meydana getirirken güttüğü maksat üstüne kafa yormakla ve söz konusu eseri benzer eserlerle karşılaştırarak değeri hakkında fikir edinmekle ve vermekle mükelleftir. Oysa Türkiye'deki edebiyat eleştirmenleri eserleri değil birkaç defa, bir defa bile baştan sona okumadan eleştirmeye kalkmakta, eleştiri işine önyargılarla ve birtakım peşin hükümlerle girişmektedirler. Bir eseri övmeye veya yermeye eseri okumadan karar verdikten sonra yapılacak iş çok basittir. Övülecekse başlığına, önsözüne göz gezdirilir ve "güzel", "büyük", "eşsiz" gibi sıfatlar gibi hiçbir anlam ifade etmeyen kelimeler cümleler içinde sıralanarak mükemmel bir eleştiri yazısı vücuda getirilmiş olur. Bir eseri kötülemekse övmek kadar kolay değildir. Eserin az da olsa incelenmesini gerektirir. Fakat bir defa buna niyet etmiş bir eleştirmen eserdeki birkaç gramer hatasına, dizgi yanlışına, tarih veya isim yanılmasına sarılarak eseri yerin dibine batırabilir. Türkiye'de eleştirmen kıtlığı değil eleştirmen bolluğu vardır. Fakat bu eleştirmen bolluğu Türk edebiyatını tenkitsizlikten kurtarabilmiş değildir. Çünkü Türkiye'de edebiyat eleştirisi ciddi, tarafsız ve emek mahsulü değildir. Övmenin veya yermenin eleştiri vasfı kazanabilmesi için iyi niyet ve emek mahsulü olması şarttır.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2327.sayısında kaleme aldığı "Tenkit Hakkında Notlar" başlıklı yazısında Ziya Yamaç gerçek bir edebiyat eleştirmeninin sahip olması gereken ilk vasfın edebiyat aşkı olduğunu söyler ve bu aşkın edebiyat adamlarını, eserleri ve ekolleri sabırla tetkik ederek kendini ispatlayacağını savunur(Yamaç, 1941: 219-223). Yamaç'a göre bu özelliğiyle edebiyat eleştirisi hiç

de kolay bir şey değildir. Günlük olayları takip etmek veya basit okuyucu kafasıyla roman okumak kişiyi edebiyat eleştirmeni yapmaya yetmez.

Yamaç'a göre eleştirmenlerden bir eserle ilgili fikir birliği içinde olmaları beklenemez. Her insanın kendine göre bir sanat görüşü ve zevki vardır. İnsan bugün beğendiğini yarın beğenmeyebilir. Herkesin beğendiğini bir kişi beğenmeyebilir. Mesela Flaubert ve Tolstoy "İlahi Komedya" yı beğenmemişlerdir. İyi bir eleştirmenin inançları ve estetik anlayışı ne olursa olsun hoşuna gitmeyen eserleri bile tarafsız bir şekilde incelemesi gerekir. İyi eleştiri, derin kültür, zevk ve ahlak sahibi insan olmayı gerektirir. İyi eleştirmen olmanın iyi sanatçı olmakla mutlak bir ilgisi yoktur. Saint-Beuve "Büyük bir münekkidin hiçbir san'at branşı ile alâkası olmamalıdır» demektedir ama buna rağmen kendisi Volupté ve Joseph Deloruc eserlerini yazmıştır. Bunun gibi Goethe'nin eleştirmenliği de şairliği gibi yüksektir.

Yürüyüş dergisinin 6.sayısında çıkan "Tenkit ve Münekkit" başlıklı yazısında Rıza Çaydam bir eseri eleştirmenin en az o eseri vücuda getirmek kadar zor bir iş olduğunu savunur(Çaydam, 1941: 13-14). Çünkü eleştiri bir gevezelik ve uluorta konuşma faaliyeti değildir. Akla, bilgiye ve muhakemeye dayanmayan eleştirinin hiçbir değeri yoktur. Eleştirmenin görevi bir eserin sadece kötü taraflarını bulup ortaya çıkarmak değil onun güzelliklerini de göstermektir.

Çaydam'a göre edebiyat eleştirisi bir sanat eserini şuurlu bir süzgeçten geçirip sanat olan ve olmayan taraflarına işaret etmek ve onu meydana getiren sanatçıya takip etmesi gereken yolu göstermektir. Bunun için eleştirmenin kültürlü, yüksek zevk sahibi ve zeki olması, kinden, kasıttan, önyargıdan, garezden uzak olması gerekir. Aksi takdirde bu eleştirmenin ortaya koyacağı görüşlerin herhangi bir faydası olmaz.

Çaydam Türk edebiyatında iki türlü eleştirmenin mevcut olduğu görüşündedir. Bunlar kendi dostu veya düşmanı için övgüler dizen veya hicviyeler hazırlayan eleştirmenlerdir. Bunun bir ortası yoktur. Kimi zaman hiçbir değeri olmayan bir eserin yazarı ilah ilan edilir veya çok değerli bir eser bir husumetin teşvikiyle yerin dibine batırılır. Bu tür eleştiri yazıları okuyucularını aldatmakta, iyi niyetlerini suistimal etmektedir. Edebiyat eleştirmeni eserleri dostluk veya düşmanlık hisleriyle değil tarafsız bir gözle değerlendirmek zorunda olan kişidir. Türk yazarı bilgili ve tarafsız bir eleştirmenin hasretini çekmektedir.

Ülkü dergisinin 49.sayısında yazdığı "Bizde Tenkit" başlıklı yazısında Ahmet Hamdi Tanpınar genel hatlarıyla eleştirinin Türk edebiyatındaki tarihi hakkında bilgi verir(Tanpınar, 1943: 2-3). Tanpınar'a göre eski Türk edebiyatının en büyük zaafı eleştiri yeterince önem vermemesi ve bir eleştiri şuuruna sahip olmamasıdır. Bu edebiyatta da bir eleştiri geleneği vardır ama bu gelenek şifahi ifadenin ilerisine geçememiş ve çok yüzeysel kalmıştır. Türk kültüründe eleştiri çok ilkel bir seviyede kalmıştır. Şuara tezkirelerindeki eleştiri, geleneğin kıymet hükümlerinden fazlasını taşıyamayan ve hemen her eserde tekrarlanan derinliksiz cümlelerden ibarettir. Divan şiiri geleneğinde sadece Şeyh Galip hususi bir eleştiri şuuruna sahiptir. Onun "Hüsn ü Aşk"a koyduğu mukaddimedeki Nabi eleştirisi modern eleştiride olduğu gibi Nabi'yi insana yaklaşımı çerçevesinde ele almamışsa da gelenekle ilişkisi çerçevesinde mütalaa etmiştir. Doğru edebiyatın ölçüsü nasıl insansa modern eleştirinin ölçüsü de önce ve en çok insandır. Hayata uhreviyatın veya mistiğin değil doğrudan insanın hâkim olduğu Eski Yunan ve Roma'da ve Rönesans Avrupa'sında eleştiri vardır. Ancak skolâstik ortaçağ Avrupa'sında eleştiri yoktur.

Tanpınar'a göre Türk edebiyatında ve fikriyatında modern anlayışa yakın eleştiri Batılılaşma hareketiyle birlikte Namık Kemal'den sonra başlamıştır. Namık Kemal romancı, şair, piyes yazarı ve gazeteci olarak hangi seviyedeyse eleştirmen olarak da o seviyededir. Hem zayıf hem de pırıltılı noktaları vardır. Namık Kemal hayatla edebiyatı birbirinden ayırmaması yönüyle büyük bir adamdır. Her ikisini de eksik tanımasıysa onun zayıf yönüdür. Namık Kemal bir sanatçı ve eleştirmen için zaruri olan felsefi yaratılıştan mahrumdur. Onun yeniye olan sevgisi ne kadar yüzeyselse eskide bulduğu kusurlar da o kadar yüzeyseldir. Eleştiri biraz da hayatı ve sanatı başkalarının gözleriyle görme kabiliyeti gerektirir. Oysa Namık Kemal kendi şahsiyetine hapsolmuş, serbest düşünceden mahrum, toplumsal fikirlerine sıkışıp kalmış, dar görüşlü biridir. Bu nedenle iyi bir yazar olamadığı gibi iyi bir eleştirmen de olamamıştır.

Tanpınar, Türk eleştiri tarihinde Beşir Fuat'ın da özel bir yeri olduğu görüşündedir. Beşir Fuat ona göre Namık Kemal'e nazaran daha geniş bir edebiyat kültürüne ve anlayışına sahiptir. Türk edebiyatının ve fikriyatının pozitif bilimlerle ilk temasını yaptığı tercümelerle Beşir Fuat sağlamıştır. Namık Kemal'in koyu romantizmine karşı realist ve natüralist bir edebiyat görüşü benimsemiş ve bu istikamette faaliyette bulunmuştur. Beşir Fuat'ın "Voltaire" ve "Victor Hugo"

eserleri Türkçede yabancı bir edebiyata dair ilk etütlerdir. Bu eserler hayatla insan arasındaki dengeyi ve ilgiyi ciddiyetle araştırmaları bakımından da önemli eserlerdir. Beşir Fuat, "Victor Hugo" adlı eserinde bu şairin romantizmin realizm karşısındaki mağlubiyetini göstermek motivasyonuyla onu Emile Zola ile kıyaslar. Bu suretle realizm ve natüralizm ekolleriyle Türkçe tanışmış olur. Beşir Fuat'ın kitaplarının değeri Türk ediplerinin Batı kültürüyle sistemsiz ve tesadüfî temaslarına ilk kez bir metot getirmiş olmasındadır:

> Namık Kemal, ihtiyaçlara göre bir adaptasyondu. Garpla temasında büyük bir ayıklama fikriyle hareket ediyordu. Ahmet Mithat Efendi ise bu adaptasyonu tesadüflere göre yapıyordu. İlk defa olarak Beşir Fuat Bey, muayyen bir garp ekolünü bütün iddialarile benimser. Bu itibarla Nâbizade Nazım'ın Kara Bibik mukaddemesi, Samipaşazade'nin realizmden bahseden makaleleri onun açtığı yolda yürüyen eserlerdir (Tanpınar, 1943: 3).

Varlık dergisinin 276-277.sayısında yazdığı "Tenkitçilikte İnsaflı Davranalım" başlıklı yazısında Ferit Devellioğlu, edebiyat eleştirisi yazılarının ilmi esaslara dayanmamasından yakınır(Devellioğlu, 1945: 564). Edebi eleştiriyi "neşredilen bir eserin kıymet ve mahiyeti hakkında hüküm vermek üzere kaleme alınan fikir ve mütalaalar" olarak tanımlayan Devellioğlu'na göre gazete ve dergilerde çıkan eleştiri yazıları ekseriyetle sistemden ve dikkatli bir incelemenin mahsulü olmaktan uzak yazılardır. Eleştirmen titrini taşıyan bazı kimseler orijinal ve muteber eserlere bile hücum etmekte ve her kitabın içinde yanlış aramak sevdasıyla kalem oynatmaktadırlar.

Devellioğlu'na göre eleştiriye egoizm, kibir, akıl hocalığı ve fetvacılık tavrı değil ilmî düşünüş hâkim olmalıdır. Eleştirmen ele alacağı esere kötücül bir ruhla değil realist bir zihniyetle yaklaşmalıdır. Eleştirinin amacı sanatçıyı yıldırmak, onu bedbinliğe sevk etmek değildir. Eleştiri öğretici ve yol gösterici olduğu zaman değerlidir. Eleştiri kişisel düşmanlıkların bir aygıtı yapılmamalıdır. Birtakım otorite ve şöhretli kalemler bile eleştiri bahsinde şahsi davranmaktan kendini kurtaramamaktadır. Hırsa kapılarak yapılan değerlendirmeler eserlerin gerçek kıymetini ortaya koymaz. İnsaflı ve hakkaniyetli eleştiri bilgiden ve kültürden beslenen eleştiridir.

Varlık dergisinin 290-291.sayısında yayımlanan "Tenkidi Tenkit" başlıklı yazısında François Mauriac[20] edebiyat eleştirmenlerinin sübjektif ve hissi tavrından ve yazarlardan kendi şahsiyetlerini inkâr etmelerini beklemelerinden yakınır(Mauriac, 1945: 37-39). Mauriac'a göre bir yazarın başlıca vasfı kendisine ait bir sanat kişiliği olmasıdır. Bir romancıyı eleştirmek için onun Balzac'tan veya Dostoyevski'den aşağı olduğunu söylemek onu bir özgün bir sanat kişiliği olduğu için yermek demektir. Roman sanatını Balzac, Tolstoy ve Flaubert gibi üstatlarda dondurup bunlara benzemeyenleri romancı saymamak anlamsızdır. Bir sanatçıyı büyük ve klasik yapacak olan eskileri taklit etmek değil sanatını kendi kişiliği üzerine bina etmesidir. Manet[21] yaşadığı devirde sırf Manet olduğu için çıkışmalara maruz kalmıştır. Ancak bugün kimse onu kendi sanatını icra ettiği için eleştirmemektedir. Bir romancının yarattığı şahısların en güzelleri yaratıcılarının damgasını ve şahsiyetini taşıyan şahıslardır. Edebiyat sahasında bir yazarı geleceğe taşıyacak ve ona ebediyet bahşedecek olan kendisinden başkası olmamasıdır. Kendisi olamayan ve sadece başka yazarları taklit eden bir yazar başarısızlığa ve zaman içinde unutulmaya mahkûmdur. İyi bir eleştirmen yazarlardan olduklarından başka türlü görünmelerini değil kendi kâinatlarına ve öz kabiliyetlerine sadık kalmalarını beklemelidir.

Varlık dergisinin 292-293.sayısında kaleme aldığı "Tenkit Üzerine Yeni Notlar" başlıklı yazısında François Mauriac edebiyat eleştirisi hakkındaki görüşlerini ortaya koymaya devam etmiştir(Mauriac, 1945: 64-66). Mauriac'ın bu ikinci yazısında ortaya koyduğu görüşlere göre edebiyat eleştirmenlerinin görevi yazarların değerini birbirleriyle kıyaslayarak ortaya koymak değildir. Eleştirmenler için asıl mesele bir yazarın Balzac veya Tolstoy çapında olup olmadığını belirlemek değil kendine has bir sanat kişiliği, kâinatı ve özgün bir kapalı âlemi olup olmadığını anlatmaktır. Yazarları derecelendirme işini gelecek nesiller ve zaman yapacaktır. Eleştirmenlerin bu konuda peşin hükümler vermesinin bir anlamı yoktur. Hugo'nunki ve Lamartine'inki gibi bazı eserler barındırdıkları güzelliğin kolayca keşfedilmesine müsait eserlerdir. Fakat ilk anda zayıf ve şatafatsız gözüken diğer bazı eserler değerlerini daha uzun bir zaman ve daha yakın bir okuma karşılığında keşfettirirler. Eleştirmenler "göçmeyecek dünyalar gibi" gözüken eserlerle sahte

[20] 1885-1970 yılları arasında yaşamış Fransız romancı, piyes yazarı, şair ve edebiyat eleştirmeni.
[21] Edouard Manet(1832-1883). Fransız ressam.

yıldızları ve derme çatma kitapları birbirinden ayırt edebilecek bir idrake sahip olmalıdır.

Hareket dergisinin 21.sayısında yayımlanan "Tenkit" başlıklı yazısında Mehmet Kaplan Avrupa kültüründe çok geniş bir yeri olan edebiyat eleştirisinin Türkiye'de gelişmemiş olmasının nedenlerini tartışır(Kaplan,1948: 4-7). Edebiyat eleştirisinin Türkiye'de gelişmemiş olmasının sosyal ve ruhsal birtakım nedenleri olduğunu kaydeden Kaplan eleştirinin hakikati meydana çıkarmak işlevi olduğunu ancak ülkemizde bu işe dalkavukluk ve kölelik ruhunun hâkim olduğunu savunur. Kaplan'a göre Avrupai anlamda eleştirmen, hadiseleri ve eserleri yakından bilen ve bu bilgiye dayanarak kendisine ait değerlendirmeler ve fikir yürütmeler yapabilen kişidir. Ancak ülkemizin şartları böyle kişilerin yetişmesine elverişli değildir. Hakiki bir eleştirmenin yetişmesi için gerekli bireysel ve toplumsal şartlar şunlardır:

Bir eleştirmen öncelikle hadiseleri ve eserleri yakından bilmek zorundadır. Çünkü hakkında bilgi sahibi olunmayan bir konu hakkında isabetli söz söylemeye imkân yoktur. Bilgiye dayanmayan eleştiri kuru gürültüden farksızdır. Ülkemizde yapılan eleştiriler Kaplan'a göre sağlam bilgiye dayanmazlar. Çeşitli zanlar, tahminler ve vehimler üzerinde meydana gelirler. Nitelikli eleştirinin diğer bir şartı sabırlı ve dikkatli bir araştırmanın ve araştırma sonucunda elde edilen malzemenin dikkatlice tahlil edilmesinin mahsulü olmasıdır. Bu prensiplere riayet etmeyen kimselerin eleştirileri sağlam temellere dayanmaz. Edebiyat sahasında öyle eleştirmenler vardır ki bunları hakkında eleştiri yazdıkları eserin sadece adını bilirler ve birkaç sayfasından fazlasını okumamışlardır. Bunların ölçüsüz övgüleri veya yergileri bir etüdün, araştırmanın ve sistemli ve sabırlı bir tahlilin sonucu değildir. Art niyetli bazı eleştirmenlerse sırf yazarını kötülemek için üzerinde sarf edilen emeği umursamadan bir eserin pürdikkat zayıf noktalarını ararlar.

Kaplan'a göre Türk fikir ve edebiyat dünyasında eleştiri dostlar ve düşmanlar arasında vuku bulan bir uğraştır. Birilerinin dostu veya düşmanı olmayan yazarların eserleri sessizlik ve kayıtsızlıkla karşılanır. Hakiki eleştirinin bu suretle yokluğu yazarları dalkavukluğa, şirretliğe veya tembelliğe sürükler. Gerçek bir eleştirmen, rüyalarında bile meşgalesiyle ilgili konuları düşünür. Türk edebiyatında özlenen eleştiri kalitesine ancak bu vazife ve alaka hissiyle ulaşılabilir.

Kaplan'a göre eleştiri öncelikle bir konu hakkında fikir sahibi olmayı gerektirir. Fikir ise gelişigüzel sarf edilen sözler ve ceffelkalem yazılan yazılar değildir:

> Fikir ise kalabalığın zannettiği gibi akla ve kaleme geliveren sözler değildir. Fikir, bir mevzu üzerinde derin araştırmalar neticesi varılan hakikatlerdir. İhtiyaçların ağızdan fırlattığı, asla şuurla müterafik olmayan cümlelere fikir denilebilecekse meyhane ve kahvehanelere üniversite demek hiç de mübalağalı sayılmaz. Gerçek manasıyla fikir hürriyeti ihtiraslardan ve batıl itikatlardan kurtulmak demektir ve bu evvela ferdin kendi içinde olur. Fikir olmadan hürriyet olmayacağını kabul etmemiz lazımdır. Müsbet ve verimli tenkidin bir nevi ruh temizliğini ve kültür seviyesini icap ettirdiğini belirtmek istiyorum(Kaplan, 1948: 7).

Şadırvan dergisinin 19.sayısında yazdığı "Tenkit Özlemi" başlıklı yazısında Mustafa Nihat Özön, Türk edebiyatında eleştirinin var olmadığıyla ilgili görüşleri tartışır ve bu var olmayıştan tam olarak ne anlaşılması gerektiği hakkında bir inceleme ortaya koyar(Özön, 1949: 4). Özön'e göre Türkiye'de edebiyat eleştirisi terimler ve kavramlar bakımından fakirdir. Eleştiri yazısı yazanlar "sade", "terkipsiz", "akıcı", "kısa cümlelerle yazılmış"gibi sekiz on beylik sözün ilerisine pek geçemezler. Her şeyden önce "tenkit" kelimesi doğru kullanılmamakta ve yapılan işi eksiksiz karşılamamaktadır. Bu kelime XIX. yüzyılın sonunda Arapçadan ithal edilmiştir ve doğruluğu, yanlışlığı üzerinde epey tartışmalar olmuştur:

> Muallim Naci ile Salâhi, kelimenin "Osmanlıca'da icat edildiğini, doğrusu olan intikad veya tenakkud yerine bunun daha çok kullanıldığını" yazarlar. Şemsettin Sami ise kelimenin «Edebiyat-ı Cedide'de Fransızların critique dedikleri muaheze-i edebiye mânasıyle kullanılmıya başlanmış ise de Arap'ta nakid maddesi tef'il babından gelmediğinden bunun yerine intikad ve tenekkud kullanılsa daha doğru olur» der. Ali Seydi'nin 1908'de tamamlanan sözlüğünde de Şemseddin Sami'nin fikri tekrarlanır. En son M. Baha'nın sözlüğünde bile 20 - 30 yıllık bir kullanışla kelime yayılmış olduğu halde galat olarak gösterilmiştir (Özön, 1949: 4).

Özön'e göre kavramsal bakımdan fakir olması eleştiriyi kaçınılmaz olarak boş sözlerin sarf edildiği, gevezelik edilen, keyfî konuşulabilen ve söz oyunları ve fikir cambazlıklarıyla sayfa doldurulabilen bir alan yapmıştır. Türkiye'de edebiyat eleştirisinin var olmamasının bir nedeni de okullarda eleştiri görüş ve fikirleriyle

ilgili bir öğretimin olmamasıdır. Ortaokullardan başlayarak eleştiri fikrinin harekete gelmesi için birtakım programlar yazılmıştır ama yazılı olmak daima uygulanmak anlamına gelmez. Hemen her yazar için kullanılan "sadelik" sözüyle yabancı kelime kullanmayıp Türkçe yazmak anlaşılır. "Terkipsiz yazar" sözüyle de Arapça ve Farsça terkiplerin kullanılmadığı söylenmiş olur. Fakat bunlar 1912'den kalma eski sözlerdir ve çağdaş yazarları ayırt edici sözler olarak kullanılamazlar.

Özön'e göre edebiyat eleştirisi Türkiye'de doğup varlığını sürdürebileceği tek mecra olan basında kendine yer bulamamakta, gerekli sayılmamaktadır. Bu vaziyet sanat ve edebiyat dergilerinde bile böyledir. Bu yüzden eleştiri verimsiz ve cılız bir tür olarak kalmaktadır. Edebiyat tarihlerine eleştirmen diye gösterilmiş kimseler vardır ama bu kişiler eleştiri alanında çığır açmış, öncü olmuş önemli bir eleştiri eseri ortaya koyabilmiş değildir. Eleştiri Türk edebiyat âleminde üçüncü, beşinci derecede değer gören bir alandır. Eli her kalem tutanın birkaç söz edebileceği bir yazı koludur. Bu nedenle Türkiye'de edebiyat eleştirisi dost yazarları övme veya herhangi bir ruh haliyle filanca yazarı kötülemeden ileri gitmez. Eleştiri alanında da otorite zamanla ve eserle meydana çıkar. Sürekli bu türde yazan ve okuyucuya ulaşabilip kendine inadırabilen eleştirmen otorite olur. Türkiye'de edebiyat eleştirisi mevcut şartlarda çorak ve geri bir alandır. Ama gelecekte |daha doğru, daha güzel ve daha iyi olması için gerekli olan ilk edebiyat ve düşünce ortamı oluşum halindedir.

Şadırvan dergisinin 15.sayısında imzasız yayımlanan "Tenkit Hasreti" başlıklı yazıda da iyi eleştirinin sahip olması gereken niteliklerden söz edilmiştir(1949: 3). Yazıda ortaya konan görüşlere göre gerçek eleştiri okuyuculara bir eserin değeri hakkında şüphe götürmez bilgiler veren eleştiridir. Genç yazarlara sanatta başarılı olabilmeleri için yol gösteren, kılavuzluk eden eleştiridir. Anatole France edebiyat eleştirisi için "*efendiler, Shakespeare vesilesiyle ben kendimden bahsedeceğim; bu, hayli güzel bir fırsattır"* demiş olsa da gerçek eleştirmen eleştirdiği eserin tarafsız ve namuslu bir hüküm vericisi olmalıdır. Yenilik merakına düşüp çarpılan birçok eleştirmen birçok genç yeteneği çıkmazlara sürüklemiştir. Yine gençleri sanatta yenilik ve ilerilik iddiasıyla tuhaflığa ve "garipliğe" teşvik eden eleştirmenler olmuştur. Bunlara rağmen edebiyat sahasında eleştiriye duyulan ihtiyaç siyasette olduğundan daha fazladır. Eleştiri bir tapınma yazısı değildir. Dahi-yi azam, şair-i maderzad, üstad-ı Ekrem gibi büyük unvanlarla konuşan eskilere ancak dudak bükülebilir. Eleştiri edebiyat adamlarının birbirinin gözünü oyacağı bir uğraş

değildir, olmamalıdır. Metotlu, ciddi, sistemli, dost kayırmalarından ve düşmanlık kasdından uzakeleştiri hem yenilere yol gösterir hem de eskilerin gerçek değerini müşterek hükümlerle ortaya koyar. Türk edebiyatına her okuyanın anlayıp hürmet göstereceği eleştirmenler lazımdır.

Edebiyat Dünyası dergisinin 4.sayısında yazdığı "Tenkitçi Bu Büyük Geveze" başlıklı yazısında Rüştü Şardağ edebiyat eleştirisi sahasında tutarlı ve isabetli hükümler vermenin sanat ve ilim esaslarına dayanmadan mümkün olmadığını ve bu prensipte hareket etmeyen eleştirmenleri zamanın mahçup edeceğinden söz eder(Şardağ, 1948: 5). Şardağ'a göre eleştiri sanat esaslarına göre değil de ahbaplık esaslarına göre eleştiri yaptığı zaman mağlup olmaya mahkûmdur ve edebiyat tarihinde bunun birçok örneği vardır. Her devirde edebiyat eleştirmeni yetiştiğine göre bu iş bir ihtiyacı karşılıyor demektir. Eleştirmenin büyük hakikatler arayışında yol gösterici olmak meziyeti yoksa da sanatçıları özene ve dikkatli davranmaya teşvik etmek işlevi vardır. Onlar edebiyat adamlarının tepesinde Demokles'in kılıcı gibi durarak sanatın edebiyatın zinde kalmasına ve gelişmesine katkı sağlarlar. Objektif ölçülerle yazdıkları zaman iyinin tanınmasına ve takdir görmesine kötünün sanat sahasının dışına çıkmasına vesile olurlar. Fakat bütün bu çaba tenkitçinin kendisine bir şey kazandırmaz. Edebiyat tarihleri tenkitçileri nadiren hafızasında tutar. Hafızasında tuttuğu tenkitçilerse daha çok yanılgılarıyla bunu başarır. Türk edebiyatı tarihi, şairler hakkında yanlış hükümler vermiş iyiyi kötüden ayıramamış tezkirecilerle doludur. Mesela Latifî "Tezkere-i Latifi" sinde şiir ilmi hakkında şu cüretli sözleri söylemiştir:

> Acep budur ki, şiirden şiiri bilmiyenler ve sanayi-i şiiriyeye asla şuuru olmayıp kendi sanına mülayim ve münasip bir mahlas bulmayanlar suhandan ve suhanranlık kasdın edip filcümle kelâm-ı mevzuuna kadir olmağla kendilerini zamanın Hassan'ı deveranın Süleyman'ı zannederler(Akt. Şardağ, 1948: 5).

Şardağ'a göre bu cümlelere bakarak Latifi'nin şiir hakkında pek derin bir ilme sahip olduğu düşünülebilir. Fakat onun eserinde büyük şair diye zikrettiği şairlerin çoğu okunacak gibi değildir. Çirkin bulduğu mısraların çoğundaysa halis şiirin nitelikleri vardır. Bu örnekte de görüldüğü gibi eleştirmen bir sanatçı ve eser hakkında hüküm ortaya koyarken dikkat ve hassasiyet göstermeli ve zamanın onu mağlup ve mahçup duruma düşürebileceğini aklından çıkarmamalıdır.

Hisar dergisinin 5.sayısında Anatole France'ın "Takdir ve Tenkide Dair Fikirler" başlıklı bir yazısı çıkmıştır(France, 1950: 4). Anatole France'a göre herkesin hayran olduğu eserler hiç kimsenin tetkik etmediği eserlerdir. İnsanlar Yunan, Latin ve Fransız klasiklerine hayran olurken kendilerinden önceki hayranların tesirinde kalarak hayran olurlar. Bu, insanların hayranlıklarında serbest olmadıkları, kendileri dışındaki şartların tesirinde kalarak birtakım eserlere hayranlık besledikleri anlamına gelir. Sanat eserlerinin üretiminde taklidin nasıl büyük bir yeri varsa, o eserlerle ilgili kanaatlerin oluşmasında da o kadar büyük bir yeri vardır. Bir eserin değeriyle ilgili verilen reylerin yalnızca ilk birkaçı serbesttir. Ondan sonraki reyler bu ilk reylerin taklidinden ve tekrarından ibarettir. Ancak başkalarını taklitle ve tekrarla ortaya konan fikirlerin bir değeri yoktur.

France'a göre tenkidin en fazla ilgi çekeni en şahsî olanıdır. Tenkit, felsefe ve tarih gibi sadece bilgili insanların meşgul olması gereken bir sahadır ve yazanı açısından bir tür otobiyografik romandır. İyi eleştirmen şaheserler arasında kendisini, kendi ruhunun maceralarını anlatan kişidir. İnsan yeryüzünü başka insanların veya canlıların gözünden ne kadar istese de göremez. İnsan kendi benliği içinde mahpus vaziyettedir. Yapacağı en iyi hareket de kendisi dışında bir şey olmaya çalışmaktan vazgeçmek olacaktır. Edebiyat eleştirmeni de bir eser hakkında fikirlerini söylerken aslında kendisinden bahsetmektedir ve bunda yadırganacak bir şey yoktur. Tenkit zengin ve köklü edebiyat geleneği olan medeni toplumlara yakışır. Muhiti bilgili ve meraklı insanlar muhitidir ve inkişaf edebilmek için diğer edebi türlerin hepsinden çok irfan ister.

5.BÖLÜM
ŞİİR VE ŞAİRLER HAKKINDA

Devrin edebiyat dergilerinin istisnasız olarak hepsi en geniş ilgiyi şiire göstermiştir. Şiir, bu dergilerdeki tahlil, inceleme, tanıtım, röportaj, sohbet ve eleştiri yazılarının en geniş yer ayırdığı konudur. 1941 yılında Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat tarafından yayımlanan "Garip" kitabı ve bu kitabın önsözü Türk edebiyat âleminde hararetli tartışmalara yol açmış, bu tartışmalar devrin edebiyat dergilerinde de canlı bir şekilde yansımasını bulmuştur. Garip hareketi öncülüğünde teşekkül eden 1940 yeni şiiriyle birlikte, Tanzimat şiiri, Servet-i Fünun, Ahmet Haşim, milli edebiyat şiiri, Yahya Kemal Beyatlı ve hece şairleri de devrin edebiyat dergilerince geniş bir surette ele alınmış, değerlendirilmiştir. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın temsil ettiği birinci nesil Tanzimat şairlerinin Türk şiirini muhteva bakımından divan zihniyetinden kurtardığı ancak dil ve biçimde aynı yenilik hamlesini gösteremediği, Yahya Kemal'in "poesie pûre=öz şiir" kavramına en yakın şair olduğu ve bir edebî akımın yığın halinde değil, eser ve sanatçı odaklı değerlendirilmesi gerektiği devrin edebiyat eleştirmenlerinin genel itibarıyla hemfikir olduğu konulardan bazılarıdır.

5.1.TANZİMAT ŞAİRLERİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Varlık dergisinin 135.sayısında Sabri Esat Siyavuşgil Recaizade Mahmut Ekrem hakkında geniş bir inceleme ve eleştiri yazısı kaleme almıştır(Siyavuşgil,1939: 14-15). "Recaizade Ekrem'de Şiir Telakkisi" başlıklı yazısında Recaizade' nin Türk edebiyatı tarihindeki yerini Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid gibi büyük edebî portrelerle karşılaştırmalı bir surette izah eden Siyavuşgil'e göre Ekrem yenileşme devri Türk edebiyatının vaizi, hâmisi ve Servet-i Fünun edebiyatının öncüsü ve temel direğidir. Servet-i Fünun edipleri Ekrem'i büyük bir yetenek kâşifi ve kıymetlerin şaşmaz bir ölçüsü olarak görürler.

Siyavuşgil' e göre Tanzimat'ın ilk edipler nesline bütünüyle divan edebiyatı estetiği ve algısı hâkimdir. Ziya Paşa, Şinasi ve Namık Kemal özellikle şiirde sadece nazım şekilleriyle değil sözün mimarisinde ve güzellik anlayışında kesin bir surette divan ruhunun devamıdırlar. Tanzimat edebiyatı ilk devresinde şiir, daha geniş tabakalara hitap edebilmek gayesiyle daha vazıh ve daha sosyal bir hüviyet

kazanmıştır. Bu edebiyat cemiyeti ileri bir hayata hazırlayıp sevk etmek için bir fikir ve enerji hamlesine girişmiştir. Fakat Tanzimat edebiyatında şiirin yeni bir sanat ve güzellik anlayışıyla yazılmaya başladığı söylenemez. Tanzimat şiirinin şekilde ve dışta eskiye bağlı kaldığını sadece mevzu ve muhteva yönlerinden divan şiirinden ayrıldığını inkâr etmek mümkün değildir.

Siyavuşgil yazısında Tanzimat edebiyatının sanatı cemiyet için gördüğünü şiiri de bir ihtar ve yol gösterme vasıtası olarak kabul ettiğini söyler. Fakat ona göre öz şiirin işlevi cemiyeti iyiye ve doğruya götürmekten ziyade ona bizzat güzelliğin heyecanını tattırmak ve onda bu heyecanı yaşatmaktır. Tanzimat'ın birinci nesil edipleri sanatı güzelliğe değil sosyal faydaya tabi kılmışlardır. Yeni bir şiir estetiği getirmemişler ancak bu yokluğu edebiyata sosyal bir işlev yükleyerek telafi etmek gayreti içinde olmuşlardır. Fakat yeni fikirleri eski şekil içinde söylemektense bir estetik inkılâbı yaparak eskiyi kıymetten düşürmek gerekir. Türk şiirinde bu estetik inkılâbı yapan şairler Namık Kemal ve Recaizade'dir. Namık Kemal divan şiirine "Tarz-ı Acem" adını takmış ancak bu şiirin estetiğini sanat bakımından değil mantık, cemiyet ve ahlak namına tenkit edip hırpalamıştır. Namık Kemal divan şiirini, toplumla hiç ilgisi olmayan bir abartı ve ahlaksızlık oyunu olarak görmüştür. Namık Kemal'e göre şiir mantık prensiplerine uygun olmalıdır. Siyavuşgil'e göre Namık Kemal'in bu şiir telakkisinde XVII. Yüzyılın rasyonalizminin, akli natüralizminin ve estetik zihniyetinin izleri görülür. Fakat hem mizacı hem de şiiri içtimai ve insani bir dava aygıtı olarak görmesi yönüyle Namık Kemal romantiktir ve şiir üzerine görüşleriyle şiirleri arasında tezat vardır.

Siyavuşgil'e göre Recaizade'nin şiir anlayışı öz şiirin tarifine daha yakındır. Recaizade şiiri ne yalnız fikir, ne yalnız hayal ne de yalnız his olarak görür. O şiiri fikrin, hayalin ve hissin bir terkibi ve bu terkibin bir ahenk mimarisi içinde şeklini alması olarak görür. Ona göre şiirde güzelliğin kaynağı akıl değildir. Ayrıca şiir içtimai bir telkin aygıtı da değildir. Şiirde fikrin, hayalin ve hissin bir ahenk mimarisi içinde şeklini almasını sağlayan kudret şairin zevkiselimidir. Güzellik kayıtsız ve şartsız olarak zevkiselimin meyvesidir. Recaizade zevkiselimi sayesinde bütün güzelliklere aynı ilgiyi duyar. Üstadı Namık Kemal'in öfkesine rağmen Nedim'in veya Nefi'nin gazellerini ve kasidelerini beğenebilir. Şiirin ahlaki ve vicdani gayeleri olabileceğini inkâr etmez. Fakat şairlerin ahlak dersi vermek için şiir yazmasını da

uygun bulmaz. Onda şiirin gayesi bizzat şiirdir. Zevkiselim ölçüsüne göre teşekkül etmiş ahenkli güzelliktir. Recaizade yeni şiirin ilk hatta tek esteti olan bir değerdir.

Akademi Fikir Hareketleri dergisinin 5.sayısında Cevdet Perin Tanzimat Edebiyatı hakkında Yahya Kemal Beyatlı'yla bir mülakat gerçekleştirmiştir. Yahya Kemal mülakatta Türk edebiyatında Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketi yalnızca nesir sahasında müessir olduğunu söyler.(Akt. Perin, 1946: 10) Çünkü Türkler' in zengin bir nesir mazisi ve geleneği yoktur. Yenileştirmeleri gereken veya irtibatlarını koparmaları gereken bir nesir alışkanlığına veya şuuruna sahip değildirler. Bu da Batı'nın nesir sahasındaki türlerine şiire nazaran daha kolay ayak uydurmalarını sağlamıştır. Çok köklü, büyük ve zengin bir mazisi olan şiirdeyse bu maziden kopmaları ve Doğu tesirinden kurtulmaları kolay olmamıştır. Tanzimat şairlerinin yapmaya çalıştığı yenilik dışta, biçimde ve sınırlı kalmış şiirin ruhundaki ve muhtevasındaki Doğululuk devam etmiştir. Âkif Paşa ve Pertev Paşa Türk nazmına kıtayı "quatrin" i sokmuşlardır. Fakat bu onların yenilikçi vasfını hak etmelerini sağlamaz. Ziya Paşa'nın ve Şinasi'nin yaptığı tercümeler de onlar hakkında bir yanılgıya düşülmesine neden olmamalıdır. Bu edipler de Doğulu kalmışlardır. Namık Kemal ise şiirinin şekil yönü değil ancak fikir yönüyle seleflerinden ayrılan bir şairdir. Şiirin fikir cihetiyle Batılılaşması onunla başlar.

Yahya Kemal Abdülhak Hâmid'in tam anlamıyla Batılı bir şair olmadığı kanaatindedir(Akt. Perin, 1946: 11). Ona göre Hâmid Şiraz şivesiyle mersiyeler yazan bir şairdir ve bu hususta divan şairlerinden tek farkı mersiyelerini tiyatro şeklinde yazarak sahnelere ve perdelere bölmüş olmasıdır. Alaturka hayatın kısa bir zamanda bütünüyle alafrangalaşması mümkün değildir. Bu şiir ve edebiyat için de geçerlidir.

Yahya Kemal'e göre(Akt. Perin, 1946: 11) Türk şiirinde asıl Batılılaşma Servet-i Fünun' la başlamıştır. Fakat Servet-i Fünun şairleri de Batı şiirinin ruhundan ve kültüründen layıkıyla nasiplenmiş değillerdir. Mesela hem Cenap Şahabettin hem de Tevfik Fikret öz şiir (poésie pure) hakkında bilgi sahibi değildir. Servet-i Fünun şairlerinin yazdıkları manzumeler mektep talebeleri için kaleme alınmış gibidir. Kullandıkları dil de Manakyan Türkçesine[1] benzer.

[1] Osmanlı tebaası Ermeni tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Mardiros Mınakyan'ın (1839-1920) sahnelediği oyunlarda kullanılan Türkçeye atıfta bulunuluyor.

5.1.1.Namık Kemal

Namık Kemal hem fikir adamı hem edip hem gazeteci hem de siyasi yönüyle bu yıllar arasında yayımlanmış edebiyat dergilerinin sık sık temas ettiği bir isim olmuştur. Bu edebiyat dergilerinde Namık Kemal hakkında yazılanlar daha çok onun siyasi ve fikir faaliyetleriyle ilgilidir. Fakat onun şiir, roman ve piyesleriyle ilgili eleştiri yazıları da çeşitli yazarlar tarafından bu dergilerde kaleme alınmıştır. Bu yazılardaki umumi görüş Namık Kemal'in edebî açıdan çok yüksek bir değerde olmadığıdır. Onun edebî kimliğinin dava adamlığı ve aksiyoncu kişiliğinden ayrı değerlendirilmesi gerektiği, böyle yapılmazsa şiirlerinin, romanlarının ve piyeslerinin gerçek değerinin ortaya konamayacağı görüşü de sıklıkla tekrar edilen bir diğer görüştür.

Kalem dergisinin 12.sayısında yazdığı "Namık Kemal ve Victor Hugo" başlıklı yazısında Ziya Somar Namık Kemal'in edebiyatının teşekkülünde Fransız romantizminin ve Victor Hugo'nun tesirleri hakkındaki görüşlerini Cromwell ve Celalettin dramları çerçevesinde açıklamıştır(Somar, 1939: 249-254). Somar' a göre Victor Hugo'nun Türk edebiyatına tesiri Namık Kemal'den "Sergüzeşt" romanına ve Servet-i Fünun'dan "Hân-ı Yağma" şiirine kadar hiç kuvvetini kaybetmemiştir. Tanzimat edip ve aydınları Avrupa' ya gittiklerinde Fransız romantizmi en büyük kavgaları ve çekişmeleri atlatmış bulunmaktadır. Hatta bu ekolün yerine daha başka şahsiyetler ve ekoller türemiştir. Buna rağmen Genç Türkler edebiyatta biraz olsun tanıdıkları romantiklerin yolunu tutmuşlardır. Çünkü o zamanki hayat ve cemiyet şartları sosyal ihtiras ve heyecandan kuvvet alan ve yerleşik geleneklere hemen karşı koymak isteyen bir hareketi benimseyebilecek durumdadır. Bu nedenle Namık Kemal ve arkadaşları Fransız romantizminin büyük şöhretlerine daha çok uzaktan bağlanmış bir prestij ile tutunmuşlardır. Onların ruhlarında en büyük tesiri yapmış olan romantik edip ise Victor Hugo olmuştur.

Somar'a göre Victor Hugo'nun Namık Kemal üzerindeki tesirinin en bariz kanıtlarından biri Kemal'in "Celalettin" piyesine koyduğu mukaddimedir. Tiyatronun mahiyet, istikamet ve tarihini de anlatmakla birlikte dram edebiyatı için bir beyanname vasfı da taşıyan bu mukaddimedeki fikirleri Kemal, Hugo'nun Cromwell piyesindeki mukaddimeden esinlenerek yazmıştır. Tanzimat edebiyatı bütünüyle Fransız edebiyat okulunda yetişmiştir. Tanzimat edebiyatını, ona

kaynaklık eden Fransız edebiyatıyla mukayese etmeden doğru bir şekilde anlamak mümkün değildir.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2262/577.sayısında yayımlanan "Namık Kemal: Edebî Kıymeti ve Hüviyeti" başlıklı yazısında Suat Derviş Namık Kemal'in edebî değeriyle siyasal ve sosyal hüviyetinin birbirinden ayrı değerlendirilip düşünülmesi gerektiğini savunur(Derviş, 1939: 86-87).

Derviş'e göre Kemal, hakikaten iyi bir şairdir. Ölümünün üzerinden onca sene geçmiş olmasına rağmen şiirleri hafızalarda yaşayan ve mektep görmüş her Türk'ün ağzında mısraları dolaşan bir şaire kötü şair denemez. Fakat o çok iyi bir şair değildir. Asırlar boyunca saray dalkavukluğu yapmış divan şiirinden ayrılarak benimsediği inançlar ve dava yolunda devrin egemenlerine yiğitçe ve erkekçe meydan okuması Kemal'in şiirlerine sihir ve cazibe veren asıl vasıftır. Dolayısıyla onun şiirleri kıymetlerini estetik ve ahenk özelliklerinden değil bu protest ve atılgan tavırlarından alırlar:

> Fakat zamanında ve hâlâ bugün Namık Kemalin şiirlerini bize sevdiren şey, Osmanlı edebiyatındaki Nefi' nin nazmındaki ahenk haşmetinden sonra ondan ilk erkek sesi buluşumuzdur. Osmanlı edebiyatının saray dalkavuklarını veya tasavvuf sayıklamalarını takip eden bu tok sesi kendine takdim eden rollerdeki sesleri değil, kendisiyle beraber konuşmaya başlayan sesleri de perde perde yükselerek bastırmış ve konuşulmaya bile hasret çeken bir cemiyete bağırmak zevkini tattırmış olmasıdır(Derviş, 1939: 86).

Derviş'e göre hamasi şiir yazılması harikulade güç bir türdür ve çok iyi yazılmayan hamasi şiirler kolaylıkla gülünç ve bayağı duruma düşebilirler. Bir hamaset şairi olarak Namık Kemal devrine göre açık bir Türkçeyle herkesin kolaylıkla anlayıp sevip ezberleyeceği hamasi mısralar yazmada maharet göstermiş iyi bir şairdir. Fakat onun nazmına barındırdığı erkek edayı veren şey mısralarının ahengi değil, bu mısraları dolduran fikirlerin o devre göre azametidir. Namık Kemal'in:

Çekmedim ömrümde zincir- i esaret bağını
Kayd-ı dünyadan müberrayım bilir dünya beni
İşte meydan-ı hamiyet kaçma ey cellâd- ı zulüm
Ya seni mahveylesin Mevlâ cihanda ya beni

Gibi mısralarındaki cesaret ve pervasızlığa kapılmak ve şiir sanatıyla bu cesareti birbirinden ayıramayıp Kemal' e çok büyük şair demek hatadır. Namık Kemal'in edebiyatta yenilikçi olduğu muhakkaktır. Yazdığı tiyatro eserleri ve romanlar çok iptidai olmakla beraber Türk edebiyatının eski şekillerden kurtarılması yolunda büyük fayda temin etmişlerdir. Edebiyata bir divan şairi olarak başlayan ancak daha sonra bu anlayıştan koparak eskiye karşı duyduğu isyan ve ondan kurtulmak için sarf ettiği gayretler Kemal'in en olumlu tarafıdır. Onun nesirdeki kabiliyeti nazmına nazaran daha belirgindir. Zamanının en parlak, en şaşaalı nesrini Kemal yazmıştır. Fakat bu nesir de gerekli gereksiz yere teşbihlere boğulmuş olması itibarıyla değerinden çok şey kaybeder. Sıradan ve bulunması kolay teşbihleri Namık Kemal nesrinde devamlı tekrarlar. Bu zaaf Namık Kemal'in büyük bir nesir ustası olmasına engel olmuş bir zaaftır.

Çığır dergisinin 97.sayısında Mehmet Kaplan "Namık Kemal Edebiyatı" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Kaplan, 1940: 160-163). Mehmet Kaplan Namık Kemal'in edebiyat cephesinin fikir ve aksiyon cephelerinden geride olduğu konusunda diğer yazarlarla hemfikirdir. Yazısında Kaplan Namık Kemal'i hem bu yönüne hem de Kemal'in Türk edebiyatını divan şiirinin hayat görüşünden koparması yönüne değinmiştir.

Mehmet Kaplan yazısında Namık Kemal'i divan şairleriyle mukayese etmiş ve o şairlere nazaran Kemal'in milli ve realist edebiyatın babası addolunması gerektiğini söylemiştir. Kaplan'a göre divan edebiyatı kapalı, mücerret, yabancı temeller üzerine, yabancı malzemelerle kurulmuş fantastik bir edebiyattır. Bu edebiyatın cemiyetle, dünyayla, tabiatla ve sanatçının kendi varlığıyla sıkı bir münasebeti yoktur. Namık Kemal, kendi varlığıyla, cemiyetle, insanla, dünya ile tabiatla sıkı alakası olan Türk diliyle yazılmış, Türk duygularını anlatan bir edebiyat kurmuştur. Tanzimat'la başlayan hareketler, Türk cemiyetinin bir nevi kendine dönüş hamlesidir ve Kemal de bu cereyan içinde görülmelidir. XIX. asır, Türk Rönesans'ının başlangıcıdır. Bu Rönesans asrı içinde beş asırdır gelenek mekanizması ile işleyen imparatorluk, ilk defa kendi varlığı ve akıbeti üzerinde düşünmeye başlamış ve bu hareketi doğuran sebepler ne olursa olsun neticede bir kitle şuuru kazanılmıştır. Kemal bu hareketin en aktif ve çalışkan bir öncüsüdür:

> Ona gelinceye kadar, hiçbir Türk, kendi memleketini bütünüyle, candan tetkik etmemiş ve üzerinde geniş olarak düşünmemiştir. Kemal, ziraat,

> sanayi, ticaret, hukuk, bütçe, hükûmet teşkilatı, nüfus, örf ve âdet, matbuat, maarif, edebiyat, dil, aile, kadın… hasılı bir milletin bütün hayat uzuvlarıyla alâkadar oldu; bozukluklarını, iyileştirme çarelerini gösterdi. O her şeyden evvel anlamaya, anlatmaya, bir zihniyet yaratmaya çalıştı. Kemal bizim realite üzerinde düşünen ilk mütefekkirimiz oldu; onun bütün heyecanlarının ardında bir fikir manzumesi vardır(Kaplan, 1940: 160-161).

Kaplan'a göre Namık Kemal Doğu'nun ateş ve izmihlal hali içinde olduğu bir devirde edebiyatı bu ateş ve izmihlali tasvir ve tamir vasıtası gibi görüp icra etmiştir. Büyük bir yangın tasviri içeren "Cezmi" romanı Osmanlı İmparatorluğunun son devirleri için yazılmış gibidir. Kemal edebiyatı vatan müdafaasında kullanan ve vatanperverlik temleri üzerinde çalışmış bir edip ve mütefekkirdir. "Silistre", "Cezmi", "Celâl"gibi eserleri milletine tarihini ve kahramanlarını anlatmak heyecanı ve gayesinden doğmuştur. Kemal, eski destanlardan asırlarca sonra Türk edebiyatında yeniden kahramanlar kültünü canlandıran adamdır. Kötü ihtirasları, iptilaların veya adetlerin hikâyesi olan İntibah, Zavallı Çocuk, Âkif Bey gibi eserlerse onun edebiyatında ikinci derecede kalan eserlerdir. Aksiyoncu kişiliği ve bir toplum kahramanı olmak ihtirası Kemal'in edebiyatına mahiyetini ve hüviyetini veren temel kıymetlerdir. Fakat aynı aksiyonculuk bu edebiyatı yarım bırakmış, hatta bozmuştur.

Reşat Nuri Güntekin de Namık Kemal'in tarihi değerinin edebi faaliyetlerinden ziyade fikir faaliyetlerinden kaynaklandığını düşünenlerdendir. *Yedigün* dergisinin 408.sayısında yayımlanan "Namık Kemal" başlıklı yazısında Reşat Nuri Güntekin, Kemal'in eserlerinin edebi derinlik ve güzellik bakımından zayıf olduğunu kabul eder(Güntekin, 1940: 9). Ancak ona göre Namık Kemal'in edebiyatı sanatsal yönüyle değil, yarattığı toplumsal etki bakımından değerlidir. Kemal, edebiyatı umumi vicdanı rahatsız eden büyük küçük her şeyle mücadele etmek için bir vasıta kabul etmiş ve edebi faaliyeti bu inançla teşekkül etmiştir. Güntekin'e göre Namık Kemal'in ilgisini uyandırmayan hemen hiçbir cemiyet ve millet meselesi yoktur. Kötü idare, kötü mahkemeler, kötü memurlar, lisan, edebiyat bilim, teknik, eğitim kısaca hiçbir medeniyet davası meselesi yoktur ki onu alakadar etmesin, meşguliyetini çekmesin. Namık Kemal'in edebiyatta belirli bir janrı yoktur. Nazım, nesir, roman, tiyatro, tenkit, gazete makalesi gibi her türde aynı toplumsal gayret ve heyecanla yazar. Edebiyatı kudretini bu heyecandan alır. Edebiyat tarihleri ve münekkitler onun eserlerinde fazla bir şey bulamayabilir. Fakat onun "Vatan

Yahut Silistre" piyesinin eski Gedik Paşa Tiyatrosu' ndaki temsilinde kalabalıkları nasıl coşturup çıldırttığını ve bu heyecanın 1908 meşrutiyet ilanında dahi Beyazıt Meydanı'nı sardığını unutmamak lazımdır. Güntekin, Namık Kemal'in edebî şahsiyetini sanat kıymeti açısından değil yarattığı sosyal ve siyasal etki açısından değerlendirir. Namık Kemal'den sonra dil değişmiş, zevkler değişmiş, edebiyatta bambaşka bir ruh meydana gelmiştir. Fakat Güntekin'e göre(Güntekin, 1940: 9) onun dilini artık anlayamayacak hale gelmiş en yeni gençler de dâhil olduğu halde Namık Kemal'i okuyanlar aynı heyecanla sarsılmaya devam ederler.

İnsan dergisinin 8.sayısında Sabahattin Eyüboğlu "Namık Kemal Yahut Manzum Nesir" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Eyüboğlu, 1939: 617-621). Eyüboğlu Namık Kemal'in fikrî ve siyasi faaliyet yönüyle edebî yönünün birbirinden ayrı düşünülmesi gerektiği konusunda Suat Derviş'le hemfikirdir. Eyüboğlu, Namık Kemal'in "vatan, millet, hürriyet ve insaniyet" gibi yüksek kavramlar uğrunda ömrünü harcayıp kendini feda etmiş olmakla heykeli dikilmeye layık bir insan olduğunu ancak onun edebiyat ve şiir cihetinin aynı yükseklikte olmadığını düşünür Namık Kemal'i hiçbir zümrenin ve hiçbir fikri taassubun kölesi olmadan gayesi bütün vasıtalarla halka hizmet etmek olan bir fikir adamı olarak tanımlayan Eyüboğlu, millet karşısında en büyük kıymetin fedakârlık olduğunu söyler ve bu vasfıyla Namık Kemal'in adının siyasi davaların ve münakaşaların üstünde olduğunu vurgular. Fedakârın evvelâ heykeli dikilir, sonra münakaşası yapılır. Fakat Namık Kemal'in bu idealine dikilecek heykel, fikirlerinin ve eserinin tenkit edilmesine engel değildir. Onu sadece övmek ona iyilik değil kötülük etmektir. Edebiyat tarihi, methiyeden zarar görmüş şöhretlerle doludur. Eyüboğlu'na göre büyük vatanperver Namık Kemal'i, "büyük şair", "büyük mütefekkir", "dâhi inkılâpçı" diye övmek kendisine çok bol üniformalar giydirmektir.

Sabahattin Eyüboğlu'na göre Namık Kemal; Türk dünyasının yetiştirdiği büyük şairlerinden değildir:

> Onu şair diye methetmek hem kendisini, hem de şiiri yanlış tanıtmaktır. Namık Kemal'in vatan kasidesi, meşhur rübaîleri, beyitleri ve mısraları şiir diye takdim edildikten sonra şiirin manzum nesirden başka bir şey olduğunu söylemek boştur. Bu manzumeler şiirse acaba nesir nedir? Gerçi ruhtan ruha heyecan taşırmak şiirin hassaların biridir ve Namık Kemal'in mısraları bunu

yapmıştır; fakat heyecan taşıyan her sözün şiir olması icap etmez ki… (Eyüboğlu, 1939: 618).

Eyüboğlu, Namık Kemal'in asıl ruhunu taşıyanın şiir değil nesir olduğu görüşündedir. O, düşündüğünü açıkça söylemekle Türk şiirinde değil, Türk nesrinde yenilik yapmıştır ve manzumelerinde birtakım fikir aktüalitesini edebiyata intikal ettirmekle Avrupa'da öteden beri nesrin gördüğü işi görmüştür. Herhangi bir fikri en kısa yoldan ifade eden söze yer ve değer vermeyen eski edebiyattan Namık Kemal bu cihetiyle ayrılır. Divan edebiyatından ve zihniyetinden çıkarken Türk fikriyatına şair değil nasir lazımdır. Ancak vezinsiz kafiyesiz söz manasındaki nesir değil, nesri Avrupai mânâda bir fikir vasıtası haline koyan nasir lazımdır. Çünkü Avrupa'dan öğrenileceklerin bir an evvel öğrenilmesi zarureti vardır. Yahya Kemal'in sık sık tekrarladığı gibi asıl edebiyat nesirdir. Avrupa'da da edebiyat denilince akla evvela nesir gelir. Türkiye'de de nesir ancak Tanzimat'tan sonra kıymet kazanacaktır. Çünkü nesrin kıymet kazanması evvela rasyonalist ve realist bir dünya görüşüne ihtiyaç duyar. Eski Türk edebiyatının rasyonalite ve realizmle ilgisi yoktur.

Eyüboğlu Türk edebiyatının mazisinde baştanbaşa şiir olduğunu ve bu şiir iptilasının Türk cemiyetinin realiteyle bağlantısını minimize ettiğini savunur. Bu cemiyette sultandan dilenciye kadar şiire âşina olmayan kimse yok gibidir. Fransız edebiyatında Hint kumaşı olan "güzel mısra" Türk şiirinde ucuz bir meta haline gelmiştir. Sarayda, medresede, tekkede şair yetişir. Bu bir şiir cinnetidir. Fakat bu şiir cinneti Türk cemiyetine pahalıya mal olmuştur. Tabiatı gereği bir hayal ve fantezi şiiri olan eski şiir yeryüzüyle bağları kopmuş bir şiirdir. Güzellik ve bedii nizam ya gökyüzünde ya da deruni âlemde aranır ve gerçek hayat bayağı görülür. Ancak içine düştüğü inhitat Türk cemiyetini bu hayal ve fantezi âleminden uzaklaşarak bayağı bulduğu yeryüzüne dönmek mecburiyetinde bırakmıştır. Avrupa Türkler' e güzeli yeryüzünde, bayağı hakikatlerde, yaşayan insanlar arasında görmeyi, "prozaik" olmayı öğretmiştir. Türk cemiyetinde nesrin lüzumu da bundan sonra idrak edilmiştir.

Eyüboğlu'na göre Namık Kemal'den Türk dünyasının beklediği, şiir değil nesirdir. Onun mensup olduğu millete gökyüzünden değil, yeryüzünden bahsetmesi lâzımdır. Türk edebiyatının dünyevileşmesi ve harici âlemin mevcudiyetine inanması icap etmektedir. İşte bu zarurete uyduğu içindir ki, Namık Kemal'e bütün bir nesil dört elle sarılmış, sözlerini hikmet bilmiş ve ezberlemiştir. Namık Kemal'in

manzumeleri toplumun şiir ihtiyacını değil, nesir ihtiyacını tatmin eder ve onun kendisini şair, nesrini de şiir olarak takdim etmesi doğru değildir:

> Fakat Namık Kemal bize kendisini şair ve nesrini şiir diye takdim etti. Makaleleri kadar, romanları kadar hattâ belki daha fazla «nesir» olan, yani dünya nizamına ait kanaatleri sarih ve çıplak bir ifade ile söyleyen ve haykıran vatan kasidesini şiir kisvesiyle ortaya attı ve bu suretle Türk edebiyatında manzum nesir diyebileceğimiz bir şiir devresi başladı. Asırlarca halis şiiri taşımış olan aruz, halis nesirle doldu. Hâmit, Âkif, Fikret gibi velûd edebiyatçılarımız bu suitefehhümü devam ettirmekle hem kendilerini, hem mukallitlerini, hem de bizi beyhude yordular. Bize dünyadan, insani şeniyetten, tabiatten bahsetmekte haklı idiler. Fakat bunlardan manzum bahsetmeye ne lüzum vardı *(*Eyüboğlu, 1939: 619)?

Eyüboğlu'na göre Namık Kemal'in şiir olarak takdim ettiği eserler esasen nesirdir ve vezinle ve kafiyeyle yazılmış olmaları bunların nesirlik vasfını değiştirmez. Mesela:

Memleket bitti yine bitmedi hâlâ ben ü sen
Bize bu hal ile bizden büyük olmaz düşmen
Dest-i âdadayız Allah için ey ehl-i vatan
Yetişir terk edelim her emeli her hevesi

Kıtası bir nesre dönüştürülse kıymetinden hiçbir şey kaybetmez. Çünkü zaten nesirdir. Vezin ve kafiye sadece bu nesrin safiyetini bozmuştur. Namık Kemal'in edebî ve fikrî şahsiyetinin teşekkül etmesinde en önemli etkenlerden biri Tanzimat'ın Fransa'da romantik devre tesadüf etmesidir. Türkler Avrupa edebiyatını romantizmin anarşik coşkunluğu içinde tanımıştır. Namık Kemal Paris'e gittiği zaman esasen romantizm Fransa'da hızını çoktan kaybetmiş ve bu ekole tepki olarak realizm, natüralizm, parnasyenlik gibi cereyanlar ortaya çıkmış hatta bunlar dahi bırakılmaya yüz tutmuştur. Romantizm çığırının ardından Balzac, Flaubert, Héredia, Baudelaire, Goncourt kardeşler gibi yeni bir edebiyat nizamı getiren adamlar gelmiştir. Fakat Namık Kemal Paris'te olup biteni görüp benimseyecek vaziyette değildir. Çünkü oraya bir talebe olarak değil, kanaat ve telâkkileri olgunlaşıp yerleşmiş bir şahsiyet olarak gitmiştir. Ruhuna uygun gelen romantizmin tesirinden kurtulamamış, Hugo hayranlığını aşamamıştır. Bu, sanatçı Hugo'dan ziyade vatanperver, hürriyetperver, idealist, fikir adamı Hugo'ya duyulan hayranlıktır. Namık Kemal, Hugo'yu, büyük

fikirler taşıdığı için büyük şair saymıştır. Hâlbuki Eyüboğlu'na göre(Eyüboğlu, 1939: 621) Hugo'nun fikrî şahsiyeti, şiiri için faydalı olmaktan ziyade zararlı olmuştur. Namık Kemal, Hugo'nun şiirlerindeki coşkun fikre, hitabete, "manzum nesre" hayrandır. Hâlbuki bu, romantizmin ve Hugo'nun en zayıf tarafıdır.

Divan dergisinin 2.sayısında Abdülkerim Çelebi "Şair Namık Kemal" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Çelebi, 1945: 1-3). Namık Kemal'i bir divan şairi olarak niteleyen Çelebi onun sanatını üç devreye ayırır:

1. Tasavvufi şiirler devresi
2. Hakimane şiirler devresi
3. Vatanperverane şiirler devresi

Çelebi'ye göre Namık Kemal şiirdeki çıraklık devrinde divan şiiri estetiğine ve duyuşuna sahip bir şairdir. Dünyayı Nef'ilerin, Nabilerin, Şeyh Galip' lerin muhitine ve duygusuna uygun bir surette tahayyül eder ve bu hava içinde hemen hemen onlar kadar mükemmel bir şair olarak görünür. Gazelleri hem eda hem ruh itibarıyla bir bütün teşkil eder. Dili kuvvetlidir ve kusursuzdur. Fakat bu gazeller okuyanı ilk bakışta içine çekecek bir berraklıkta veya basitlikte değildir. Güzel fakat külfetli söylenmişlerdir. Hem sanat hem biçim hem de muhteva itibarıyla herhangi bir yenilik barındırmazlar. Bütünüyle eskinin devamıdırlar. Ancak o eskiye de herhangi bir şey ilave etmemişlerdir. Bu gazeller tasavvufî bir ruhla doludur. Namık Kemal, sonraki şiirlerinde yöneleceği dil sadeleşmesine ve halka inme fikrine bu ilk şiirlerinde önem vermemiş ve hemen hemen Şeyh Galip gibi külfetli bir söyleyiş içinde olmuştur. Namık Kemal'in bu ilk şiirleri münevver arkadaşlarınca çok beğenilmiş ancak halk tarafından okunup tanınmamıştır. Çünkü bu şiirler hayatı ve insanı canlı bir surette aksettirmezler. Sadece Namık Kemal'in divan edebiyatına vukufunu ve bu edebiyattaki kabiliyetini gösterirler.

Çelebi'ye göre Namık Kemal'in şiirinde ikinci devre hayata ve realiteye dönüş devresidir. Bu ikinci devrede Namık Kemal tasavvufî gazellerin yapay ve metafizik havasından uzaklaşarak ilhamını doğrudan doğruya hayattan ve realiteden almaya başlamıştır. Dil ve vezin bakımından divan şiirinden çok farklı olmasa da dünya görüşü bakımından divan şiirininfelsefesinden tamamıyla ayrılmıştır. İdealist, mücadeleci ve hayatçı bir hüviyete bürünmüş, kötümserliğe, kaderciliğe, septikliğe

ve avareliğe şiirlerinde yer vermemeye başlamıştır. Namık Kemal'in bu ikinci dönem şiirleri divan şiirinin dış özelliklerini bütünüyle muhafaza eden ancak muhteva olarak tamamen XIX. asrın mahsulü olan şiirlerdir. Daha sonra bu şiirlere vatan, millet ve hürriyet gibi kavramlar da girince Namık Kemal şiirinin üçüncü devresine gelinmiş olur.

Çelebi'ye göre XIX. yüzyılın divan şiiri, Namık Kemal'in vatanperverane manzumelerinde görülen tarzdır ve Namık Kemal bu tarzın en büyük üstadıdır. Çelebi, bu tarzın teşekkülünü tarihî bakımdan şu şekilde izah eder:

> On sekizinci asrın sonuna kadar şiirimizde duygu ve hayal işlenmiş ve mevcut tarzlar son tekâmülünü bulmuştu. On dokuzuncu asırda bu unsurlar yeniden işlendiği zaman eskilerin daha zayıf taklitlerinden başka bir şey meydana gelmemiştir. Asalet ve mümtaziyetin şahsiyet halinde belirebilmesi için mutlaka henüz tam inkişafını bulmamış bir unsurun ele alınması lazımdı ki, edebiyatımızın bütün halinde tabii ve tarihi tekâmülünün istediği de buydu. Fakat bu unsur ne olabilirdi? Bunu on dokuzuncu asırda değişen hayat gösterdi ve yeni şaire yeni ilham kaynağı olarak siyaset ve cemiyet mefhumları verdi (Çelebi, 1945: 2).

XIX. Yüzyılda Osmanlı cemiyeti siyasi, sosyal ve askerî bakımlardan yaşadığı ağır problemler nedeniyle kurtuluş çareleri aramaya başlamış ve bu arayış onu Avrupa'nın tesiriyle klasik çağlardan çok başka bir hüviyete büründürmüştür. XIX. Yüzyıl Osmanlı cemiyetinde tepeden tırnağa büyük bir değişimin yüzyılıdır. Mustafa Reşit Paşa gibi inkılâpçı devlet adamları ve Tanzimat hareketi bu büyük değişimin siyasi sahadaki yansıması olmuşlardır. Bu devir edebiyatının bu büyük değişimden uzak kalması mümkün değildir. Çelebi'ye göre Yenişehirli Avni'de, Hersekli Arif Hikmet, Leskofçalı Galib, Şinâsi ve Ziyâ Paşa gibi şairlerde Osmanlı cemiyetindeki bu büyük değişimin izlerini görmek mümkündür. Fakat bu ruhun edebiyattaki en büyük temsilcisi Namık Kemal'dir. Namık Kemal'de divan şiirlerindeki lafız güzelliği değil mânâ canlılığı vardır. Divan edebiyatındaki büyük fikirsizliğin karşısında onun şiirleri salt fikirdir, harekettir. Divan şairleri fertlere hitap eder, Namık Kemal topluma. Divan şiiri hayal mahsulüdür, Namık Kemal'in şiiri hayat mahsulü… Onun şiiri okuyanını harekete geçmeye çağırır ve peşi sıra sürükler. "Hürriyet Kasidesi" her bakımdan Osmanlı edebiyatının incisi olan eserlerdendir. Hem bu kasidesi hem de sayıca az da olsa diğer şiirleri Namık Kemal'i divan edebiyatının büyük şairleri arasına katmaya yeterlidir.

5.1.2.Abdülhak Hâmid Tarhan

Abdülhak Hâmid Tarhan, Namık Kemal gibi, daha doğru bir ifadeyle Tanzimat'ın birinci nesil edipleri gibi fikir ve aksiyon cephesi kuvvetli bir sanatçı değildir. Edebiyat tarihlerinde o daha çok divan şiirinin beyit sistemine dayanan nazım şeklini yıkması, metafizik buhranlarla ve açmazlarla yüklü ferdiyetçi şiirleri, sahnelenmemek için yazılmış piyesleri ve şahsi hayatıyla yer alır. İncelenen edebiyat dergilerinde de Abdülhak Hâmid'in şiirlerinin ve piyeslerinin genel özelliklerine ve şahsi hayatında yaşadıklarının edebiyatında yer bulma biçimlerine temas edilmiştir. Abdülhak Hâmid'in şiir cephesinin çok kuvvetli olduğu ancak bu şiirin dilinin eskimesi nedeniyle sadece münevver okuyucu kitlesine hitap edebilir hale geldiği görüşü onun hakkında yazılan yazılarda sıklıkla tekrar edilmiştir.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2226/541.sayısında İrfan Emin Kösemihaloğlu "Büyük Hâmid İçin" başlıklı yazısında Abdülhak Hâmid'i şiirinin özellikleri ve Türk şiirinde yaptığı inkılâplar açısından değerlendirmiştir(1939: 340-341). Kösemihaloğlu 'na göre Abdülhak Hâmid kendine daima yeni ufuklar açmayı başarabilmiş ve ilhamı körelip edebiyattaki parıltılı günlerinin taklitçisi olmak durumuna düşmemiş bir şairdir. Hâmid şair, müceddit, aile reisi, vatanperver, inkılâpçı ve mütefekkir sıfatlarına sahip bir adamdır ve bu sıfatlarıyla ele alınmadıkça onun tanınması da mümkün değildir. Kösemihaloğlu, Hâmid'in kelimenin en olgun manasıyla büyük bir şair olduğuna kimsenin şüphesi olmadığı iddiasındadır. Hâmid "Balâdan Bir Ses" adındaki eserinde yükseklerden fanilere hitap eden bir edayla sahip olduğu şairlik cevherini anlatır:

Balâdan mazhar olduğumuz tesliyeti
Onlara tenzil ederiz, nam ve şöhreti
Sanihâdır ki nâil olan şair olur.
Fani iken bekahah, mahsuru süfliyat
İken bizimle hem tabiat ve hem hayat
Bulunur.. Arada bana da zahir olur.
Bir kuvvet vardır ki tarif edemem; evet
Bundan başka unvanı olmayan bir kuvvet.

Kösemihaloğlu' na göre Abdülhak Hâmid'in yenilikçi sıfatı Türk şiirinde yaptığı büyük şekil inkılâbından kaynaklanır. Hâmid, gazeller, kasideler ve çeşit çeşit nazirelerden oluşan Türk nazmında alışılan edebi şekilleri kırmış ve şiire yepyeni formlar getirmiştir. Hâmid, yaşadığını yazmış, yazdığını yaşamıştır.

Çığır dergisinin 152.sayısında Cahit Okurer "Makber'in Değeri" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Okurer, 1945: 202-204). Okurer'e göre Tanzimatçılar içinde Şinasi ve Namık Kemal şiiri birtakım prensiplerin ve fikirlerin sözcüsü yapmış şairlerdir. Şiire sanat işlevini iade eden ve ferdileştirense Recaizade Mahmut Ekrem olmuştur. Onunla şiir insanın etrafındaki eşyaya ve realiteye yaklaşmıştır. Recaizade şiire his ve hayal unsurlarını bir bakıma geri getirmiştir ama bu hissilik ve hayalilikte aşırı derecede fert planında kalmış, kendi derdini toplumu temsil edecek şekilde söyleyememiştir. Recaizade çocuklarının ölümünden duyduğu azabı şiirlerinde çok ifade etmiştir. Fakat bu beşeri hali, bu acıyı, herkesin hissine tercüman olabilecek bir genişliğe, mutlak bir yokluk azabının insani çerçevede gösterilişi seviyesine taşıyamamıştır. Oysa Hâmid kendi dertlerini bütün insanlığa mal edebilecek surette şiirleştiren bir şairdir.

Okurer'e göre Hâmid Makber'i karısı Fatma hanımın vefatı üzerine yazmıştır ama onda herkesin alakasını çekebilecek, herkesi duygulandırabilecek bir hususiyet vardır. Çünkü Hamid, karısını kaybedişinin doğurduğu ıstırabı fanilik azabı, yokluk ve ölüm duygusu uyandıracak bir surette nazma dökmüştür. Bu Hâmid'le Recaizade arasında bir şahsiyet ve mizaç farkı olduğunu gösterir. Hâmid beşeri acılarını insani acılara karıştırarak, cihanşumül bir genişlikte anlatır. Recaizade'de ise böyle bir arzu ve kabiliyet yok gibidir. O şiiri kendisiyle başlatıp kendisiyle bitirmektedir. Makber'de sadece Hâmid'in Fatma hanımın vefatından duyduğu büyük acıyla değil; bütün insanlığın mustarip olduğu fanilik hissiyle ve ölüm duygusuyla karşılaşılır. İnsan bu eserde kendi faniliğini de hatırlar. Bu nedenle de bu esere alaka duyar, yakınlık hisseder.

Varlık dergisinin 164.sayısında yayımlanan "Nasipsiz Büyük Şair" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır Abdülhak Hâmid'i edebiyat dili yönünden değerlendirir(Nayır, 1940: 519-520). Nayır yazısında kullandığı edebiyat dilinin eskiliği nedeniyle Abdülhak Hâmid'in yeni nesillere hitap etme imkânını kaybettiğini yazar. Hâmid'in yazdığı dil ölmüştür. Nayır'a göre onun eserleri bir ders ve tetkik

materyali olarak ellerde dolaşmaya devam edecektir fakat bu eserler halkın malı olmaktan çıkmıştır:

> Eserlerinin son perestişkârları da yavaş yavaş onu takip edecekler ve yakın bir zamanda korkulur ki bu eserler kütüphanelerde hürmet gösterilen ancak el sürülmeyen bir mukaddesat mahiyetini alacaktır. Hamid'in eseri artık halkın malı olmaktan çıkmıştır ve yarın büsbütün çıkacaktır. Ders ve tetkik materyali olarak daha uzun zaman kuşkusuz ellerimizde dolaşacaktır. Ancak o kadar. Hâmid eserinin dilinin kendinden önce öldüğünü görecek kadar uzun yaşamıştır (Nayır, 1940: 519).

İstanbul dergisinin 9.sayısında kaleme aldığı "Makber Mukaddimesi" başlıklı yazısında Mehmet Kaplan bu mukaddimenin Abdülhak Hâmid'in şiirinde ve Türk edebiyatında tuttuğu yer hakkındaki kanaatlerini açıklar(Kaplan, 1944: 8-16). Kaplan'a göre Makber mukaddimesi Türk edebiyatı tarihinde yeni bir şiir anlayışı ifade eden en kuvvetli metinlerden biridir. Bu mukaddimesinde Abdülhak Hâmid o tarihe kadar yazdığı ve o tarihten sonra yazacağı şiirlerin mahiyeti hakkında çok yoğun ve bariz bir izahatta bulunur. Kaplan, Abdülhak Hâmid'in şiir anlayışının ve şiirinin, Türk edebiyatı tarihinde önemli bir merhale olduğu ve Türk şiirinin tekâmülünde büyük bir rol oynadığı görüşündedir. Fakat Kaplan'a göre aynı şiir anlayışının tesirinin Türk edebiyatında uzun zaman devam eden sakat bir cereyanı beslediği de inkâr olunamaz.

Abdülhak Hâmid'in Makber 'i yayımlandığı sırada Türk edebiyatında iki şiir anlayışı bir arada yaşamaktaydı. Bunlar:

a) Eski divan şiiri ve anlayışı
b) Namık Kemal ve neslinin şiir anlayışı

Kaplan'a göre birinci şiir anlayışı olan divan şiiri ve anlayışı genel itibarıyla kelimeci, şekilci ve mazmuncudur:

> Bu şiirin bir iki yüz kadar mazmunu, bin iki bin seçme kelime ve sermayesi ve değişmez, eski kalıpları vardı. Şair satranç oynar gibi, bu şekiller içinde, bu kelime ve mazmunları, çok hesaplı ve usulle bir şekilde yan yana getiriyor; bu suretle kalbinden ve fikrinden çok, maharet ve zekâsını kullanıyordu. Bazı şahsiyetler ve onların da mahdut eserleri müstesna, denilebilir ki bu zekâ ve kelimeler oyunun içtimai ve ruhi hiçbir fonksiyonu yoktu (Kaplan, 1944: 8).

Kaplan'a göre Namık Kemal'in eski şiirden ayrıldığı en önemli nokta edebiyatın insan ruhu üzerindeki büyük tesirine ve yeni bir cemiyet inşasında bu tesirden istifade edilmesi gerektiğine inanmasıdır. Başka milletler, kendi edebiyatlarını, milletlerinin dili haline getirmişlerdi. Hâlbuki klasik Türk edebiyatı, içi boş ve anlamsız bir laf süslemesinden ibarettir. Bu anlayışta olan Namık Kemal, şiiri ve edebiyatı toplumsal gayelere bağlamış ve onların içini yeni toplumsal fikirlerle doldurmuştur.

Abdülhak Hâmid ise Kaplan'a göre "Makber" mukaddimesinde, bu iki şiir anlayışını birden inkâr eden yeni bir anlayış ortaya koymuş ve Makber mukaddimesinde, bir nevi, karanlığın, bilinçdışının, bilinmez, ulaşılmaz ve ifade edilmezin şiirini savunmuştur:

> En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakiki müthişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir. İnsan bazı kere hatırına gelen bir hayali tanıyamaz; o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez; o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz; o kadar derindir. Bu aciz ile bir feryat koparır yahut pek karanlık bir şey söyler yahut hiçbir şey söylemez de kalemini ayağının altına alıp ezer; bunlar şiirdir (Akt. Kaplan, 1944: 8).

Kaplan'a göre Abdülhak Hâmid'in bu şiir anlayışı, şiiri, kelime ve şeklinden sıyırarak, onu bir nevi eserlikten çıkararak, müessire dönüştürmektedir. Eser değil, müessir şiir olmaktadır. Bu müessir ise Namık Kemal'in anladığı gibi ne toplumsal bir heyecan ne de toplumsal bir davadır. Hâmid'in şiiri ferdin dahi açık surette idrak edemediği, derin, metafizik ruh hallerinin şiiridir. Hâmid, "yazdığım şeylerin bazısı o kadar benim değildir ki manalarını kendimde anlayamam" diyen ve hissine iştirak edeceklerin, nadir, hatta ender olduğunu söyleyerek, "ben bu kitabı okuyayım diye yazdım" itirafında bulunan bir şairdir. Bilinçdışının şiirini yazmak ve aşırı derecede bireysel şiirler yazmak anlayışı Türk edebiyatına ilk defa Hamid ile gelmiş ve onunla yayılmıştır. Hâmid'in bu şiir anlayışı Kaplan'a göre onun şiirine birtakım kusurlar da getirmiştir:

> Bu şiir telakkisi, üslup cehdini ihmal eder; hatta hakir görür. İçindeki karanlık hamle ile bazen baş döndürücü tepelere çıkan Hâmid, maalesef ekseriya, sırf bu ihmal yüzünden, insicamsız, tertipsiz ve üslupsuzdur. Hamid'de üslup iradesine rastlanılmaz. Bundan dolayı mısraları, molozla, insanı ürperten gramer hataları ile, ahenksizliklerle, eskiden kalma aşınmış ifade

> kırıntıları ile doludur. En büyük eseri olan Makberde bile çalılık etrafı bürümüştür. İşte kendini ilham rüzgârına bırakmanın hatası! (Kaplan, 1944: 8).

Kaplan'a göre Hâmid kendi yazdıklarına duyduğu hayranlık ve sevgi yüzünden bu eserlerdeki hatalarını görememektedir. "Makber'i beğenmiyorum, çok seviyorum" demektedir. Fakat bir ferdi heyecanlandırması bir şeye sanat eseri denmesi için yeterli değildir. Hâmid'le aynı şiir anlayışını paylaşan hatta bu şiir anlayışını yayan ve sistematize eden Recaizade Ekrem, yitirdiği oğlu Nejad' a ait bütün hatıraları, resimleri, kendisinin de pek yüksek olmayan yazılarını bir araya toplayarak sanat eseri diye ortaya çıkarması da sanat kaygısına lakayt olan ferdiyetçi şiir anlayışına örnektir.

Divan dergisinin 1.sayısında Abdülkerim Çelebi "En Büyük Türk Şairi Kimdir" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Çelebi, 1944: 1-3). Birtakım tahlil ve mütalaalardan sonra Türk edebiyatının en büyük şairinin Abdülhak Hâmid olduğu sonucuna varan Çelebi, şairleri birtakım ölçülere vurarak mukayese etmenin ne kadar doğru olduğunu bilmediğini bildirmekle birlikte Doğu ve Batı edebiyatlarının tarihinde bu tip mukayeselerin hatta şair müsabakalarının var olduğunu gösteren bilgiler verir. Buna göre Eski Yunanistan'da koşu, güreş gibi sporlarda, hitabet sanatının yanı sıra şiirde de müsabakalar yapılmış ve bu müsabakaların birincileri ödüllendirilmiştir. Yine cahiliye devri Arap edebiyatında hafızalarında binlerce mısra taşıyan münakkitlerden oluşan meclisler kurmak, bu meclislerde şairleri dinlemek, haklarında hükümler vermek ve en çok beğenilenin şiirleri Kâbe duvarlarına asmak âdeti vardır. Çelebi'nin verdiği bilgilere göre Araplar şairleri şöyle derecelendirmişlerdir:

1. Eş'ar: en büyük şair, eserleri tamamıyla kendi muhayyilesinden doğma ve güzel olan.
2. Şair: Eserleri arasında başkalarının ilhamlarına benzeyenler bulunmakla beraber bunları güzel ve şahsi bir şekilde ifade etmiş olan.
3. Şüvey'ir: Şaircik, birçokları gibi güzelce şiir yazabilen.
4. Şa'rur: Şairceğiz, adi nazım kudreti olan.
5. Ba'rur: Deve pisliği.

Bunlar gibi İran edebiyatında Firdevsi, Enveri ve Sadi, şiir peygamberleri ve Hafız şiir tanrısı sayılmış, Arap ve Acem edebiyatları gibi Türk edebiyatında da

birtakım şairlere Sultan'üşşuara unvanı verilmiştir ki Baki'nin divan edebiyatı tarihindeki unvanı da budur.

Çelebi'nin yazısında verilen bilgilere göre en büyük şairleri seçme merakı Avrupa milletlerinde de vardır. Devletçe resmi büyük şair kabul edilenler, edebi teşekküller tarafından Şairlerin Prensi seçilenler vardır. Büyük Alman ansiklopedisi Broekhaus Goethe'yi en büyük Alman şairi, Hugo'yu en büyük Fransız şairi, Shakespeare'i en büyük dram şairi, Dante'yi en büyük İtalyan şairi, Virgilius'u da en büyük Latin şairi olarak göstermektedir.

İnsan ruhunun iç ve dış dünyaya ait bütün etkileşimleriyle yansıtan zengin ve geniş eser sahiplerine bazı yazarlarca umman şair adı verilmekte, yalnızca belirli duygular ve konular üzerinde hususiyet ve kabiliyet gösterenlereyse tarz şair denmektedir.

Çelebi'ye göre en büyük diye gösterilen şairlerin nitelikleri göz önüne alındığında en büyüklük sıfatının aşağıdaki unsurlardan meydana geldiği anlaşılır:

1. Dil, üslup ve şekilde mükemmellik.
2. Bayağılıktan ve sıradanlıktan uzak bir zevk.
3. Duyguda tam samimiyet.
4. Hayat ve kâinat hakkında esaslı, kapsamlı ve müspet bir görüş.
5. Her zamanda ve her yerde yaşayan insanlar arasında müşterek olan edebi ruhun iç ve dış âleme ait bütün görüş, duygu ve fikir heyecanlarını yaşatmak.

Çelebi'ye göre bu vasıflara göre Türk edebiyatında XIII. Yüzyıldan önce büyük bir şair yoktur. Milletin ortak malı olan destanlar bir yana bırakılacak olursa şahsi kudret halinde ilk büyük Türk şairi Yunus Emre'dir. XIV. Yüzyılda Nesîmî; XV. Yüzyılda Şeyhi, Necati ve Ahmet Paşa ve Çağatay şairi Nevai; XVI. Yüzyılda Fuzûlî ile Bakî; XVII. Yüzyılda Nefî ve Nâbî; XVIII. Yüzyılda Nedim ve Şeyh Galip; XIX. Yüzyılda ise Namık Kemal zamanlarının en büyük şairleridir. Klasik devir şairleri olan bu isimler hemen aynı kudrette ve aynı evsaftadır. Fakat bu büyük şairlerin hiçbiri "iç ve dış hayatı bütün safhalarıyla yaşatmak" genişliğini gösteremediği için Çelebi'ye göre Türk edebiyatının en büyük şairi Abdülhak Hamid'dir. Hamid'i yazarın en büyük Türk şairi olarak görmesinin nedenleri şunlardır:

1. Dil, üslup ve şekilde mükemmellik Hâmid'de tereddütsüz vardır. O, dil bakımından Osmanlı edebiyatında en büyük sanatçıdır. Osmanlı aruzunda onun kadar geniş ve çeşitli bir şekilde şiir yazmış kimse yoktur. Dili onun kadar zengin şair de yoktur. O, Osmanlı şiirini son dereceye kadar tekâmül ettirmiş, şekil ve ruh itibariyle sembolizmi çoktan geçmiş, fütürizme kadar dayanmıştır. Şiirinin kendinden evvelki şairlere nazaran büyük bir farklılık ve yenilik göstermesine rağmen divan edebiyatını temsil vasfını da kaybetmemiştir.

2. Hâmid'in bayağıdan ve sıradanlıktan uzak asil bir zevk taşıdığı şüphe götürmez.

3. Duygusundaki tam samimiyet en mühim vasıflarından biridir.

4. Onun hayat ve kâinat hakkındaki esaslı, kapsamlı ve müspet görüşü başlı başına bir kitap olacak kadar değerlidir. Varoluş problemini en geniş surette düşünmek Türk edebiyatına onunla gelmiştir.

5. Hâmid, insan ruhunun iç ve dış âleme ait bütün kaygılarını ve açmazlarını, hemen hemen Avrupa'nın en büyükleri kadar ve Türk edebiyatında hiçbir şaire nasip olmayan bir genişlikle ve derinlikle işlemiştir. Onda tabiat, haz, ölüm, aşk, neşe, ıstırap, esrar, ihtiras, dünya, ahiret, Allah, melek, şeytan, hepsi vardır. Eserleri de çeşit, şekil ve sayı itibariyle Avrupalı ediplerle rahatlıkla mukayese edilebilecek bir zenginliktedir. Bu vasıflarından ötürü de Abdülhak Hâmid, Çelebi'ye göre Türk edebiyatının en büyük şairidir.

Şadırvan dergisi 3.sayısında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserinin Abdülhak Hâmid'le ilgili kısmından bir bölüm yayımlamıştır."Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmid" başlığıyla yayımlanan bu bölüm Tanpınar'ın Hâmid'le ilgili görüşlerinin bir özetini içermektedir(Tanpınar, 1949: 4-5).

Tanpınar'a göre II. Mahmut Rönesans'ına mensup aristokrat bir ailenin evladı olmakla Abdülhak Hâmid kendini birçok insanın sahip olmadığı geniş imkânlar içinde bulmuş ve bu imkânlar içinde çok iyi yetişmiştir. Fikir tarihinde çok önemli bir yeri olan Hoca Tahsin'den ders almış, on yaşındayken ağabeyiyle gittiği Paris'te Fransızcayı, daha sonra babasıyla gittiği Tahran'da Farsçayı öğrenmiş ve bu memleketlerin kültürünü merkezlerinde öğrenmek fırsatını bulmuştur. Onun şiirlerinde ve piyeslerinde bu coğrafya zenginliğinin işaretlerini bulmak mümkündür.

Tanpınar'a göre Abdülhak Hâmid sanatta her şeyi altüst etmeye gelmiş bir adamdır. Fakat altüst edeceği bu sanatın yerine yenisini tek başına koyamayacağı da tabiidir. Nesillerin yapacağı işi bir sanatçı tek başına yapamaz. Gelişme denen şey Abdülhak Hâmid'de bir zamandan sonra durmuş hatta gerisin geriye dönmüştür. İlk şiirlerine gösterdiği bağlılık zamanla Abdülhak Hâmid'i eskinin temsilcisi olan eski bir adam gibi göstermeye başlamıştır. Şiire getirdiği yeniliklerin yerine ondan sonraki edebiyat zümrelerince başka yenilikler getirilmiş ancak o bu değişime ayak uydurmayı reddetmiştir. Hâmid, Türk şiirine yeniliği açan şair olmuş ve açtığı yenilikten geri dönmüştür.

Tanpınar'a göre dile ve şekle karşı anlaşılmaz bir ilgisizlik ve küçümseme tavrı içinde olsa da Abdülhak Hâmid'te büyük bir şairin sahip olması gereken vasıfların çoğu vardır. Yaşayan güzellikle artık hatıra haline gelmiş bir güzelliğin bir zihinde ve bir hayatta mücadelesi fikrinden doğan "Makber", Türk şiirinin bir tarafında kendini daima duyuracak bir ürpermedir. Bir sensitif olan Abdülhak Hâmid en güzel eserlerini eşi Fatma'yı kaybetmesinin yarattığı halet-i ruhiye içinde yazmıştır. Fakat Tanpınar Hâmid'in Batı'nın kapılarını Türk şiirine açtığı görüşüne katılmaz. Onun şiir estetiğinde mısra zevki ve iyi işçi sabrı yoktur. Hâmid'te bol bol yenilik ve büyüklük vardır fakat mükemmellik yoktur. Aklına tesadüfün düşürdüğü mısralar üzerinde fazla emek sarf etmez, onları olduğu gibi bırakır ve yine olduğu gibi birbirine ekler.

5.2.SERVET-İ FÜNUN ŞAİRLERİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Servet-i Fünun edebiyatı şiirde ve nesirde Avrupai bir plana erişmek yolunda o zamana kadarki en ileri ve en başarılı harekettir. Edebiyat görüşü, hayat görüşü ve dil ve üslup bakımından tam bir bütünlük arz eden Servet-i Fünun sanatçıları bu yönleriyle Türk edebiyatında apayrı ve karakteristik bir çığırın yaratıcısı olmuşlardır. Bir eser meydana getirirken her şeyden önce sanatsal gayeleri düşünen Servet-i Fünun sanatçıları özellikle nesir sahasında kuvvetli ve ölmez eserler yazmayı başarmışlardır. Fakat Servet-i Fünun dil açısından bir duraklama hatta geriye gitme hareketidir. Bu sanatçılar sade Türkçeyle edebiyat yapılamayacağı inancındadırlar ve halkın konuşma diline yakın bir Türkçeyle yazmayı tahkir eder bir tavır içindedirler. Aralarında bu hususta da bir görüş birliği vardır. Dil konusunda taassup derecesine

vardırdıkları bu görüşleri onların eserlerinin aleyhine olmuş, anlaşılması güç doğmalarına ve kısa bir zaman sonra da münevver okuyucu kitlesi dışında büsbütün anlaşılmaz bir hale gelmelerine yol açmıştır.

Servet-i Fünun'un şiirde simge isimleri Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin'dir. Fakat devrin edebiyat dergilerinin Fikret hakkında neşrettiği yazılar Cenap'a göre çok fazladır. Bunda Fikret'in cemiyet ve siyaset davalarını ateşli bir şekilde şiirlerinde işlemesinin payı büyüktür. Nitekim Fikret bu edebiyat dergilerinde tıpkı Namık Kemal gibi sanat yönünden ziyade fikir yönüyle incelenmiş ve tartışılmıştır.

Her Ay dergisinin 5.sayısında "Edebiyat-ı Cedide" başlıklı bir yazı yayımlanmıştır. H.Kıvılcım tarafından yazılan bu yazı Servet-i Fünun edebiyatı hakkındaki en geniş inceleme ve eleştiri yazılarından biridir(Kıvılcım, 1938: 66-77). Buna göre Servet-i Fünun herşeyden evvel bir hayattan kaçma ve ütopya edebiyatıdır. Çünkü bu edebi topluluğa mensup şairler ve nasirler dünyayı Abdülhamit kanunlarından ve hükümranlığından ibaret bilirler. İçinde yaşadıkları cemiyeti mutlak ve ebedi insan hayatı zannederler. Tabiat onların gözünde buharlaşmış, meçhulleşmiştir. Bu cemiyetin boğucu ikliminden sıyrılmak için hiçbir inkılâpçı hıza ve iktidara da sahip değildirler. Yıldızlara çıkmaya razıdırlar ancak yeryüzünde dövüşmeye razı değildirler. Bu durum onları edebiyatta muhayyel ülkelere sürüklemiştir:

O âlemlerde aya büsbütün bir başka yer var mı?
Ki ayette tevellütle yaşar sükkan-ı siyani
Nedir bilmez geçen bir ömr-i şomun yâd-ı giryanı
Bir istikbal bir mazide ikmal-i hayat eyler

Kıvılcım'a göre Servet-i Fünun şairleri kendi iç tabiatlarını dış tabiatla karıştırmak marazına sahiptir. Onlar objektif tabiatı kendi sübjektivizmlerinden kendi vehimlerinden ibaret zannederler. Hayal ülkelerinde yalnız gurup, kış, yağmur, çamur, sonbahar, gece ve karanlık vardır. Aydınlık varoluşu bütünüyle terk etmiş gibidir. Tabiat eflatun yani hayal renginde bir buhar içinde gömülüdür ve onu oluşturan parçalar ağlamaya, gözyaşına daima hazır durumdadır.

Kıvılcım yazısında Servet-i Fünun' un kötümserliğini eleştirmiştir. Ona göre Servet-i Fünun şairleri doğduklarına pişmandırlar ve şiirlerini bazen bu pişmanlığı

duyurmak için yazarlar ve bu onları içtimai anlamda gayesiz bir konuma düşürür. Servet-i Fünun sosyal gayesizlik edebiyatıdır.

Kıvılcım'a göre Servet-i Fünun' un üç temel özelliği vardır:

1- Eksantriklik (ecnebilik)

2- Panseksüalizm (her şeyde cinsiyet görmek)

3- Melankoli (Malihulya)

Ayrıca bu edebiyat ortaçağa mahsus bir fakirizm illetine sahiptir. Uzvi ve biyolojik insanı değil ama sosyal insanı daima buhran, humma, rüya ve biçarelik içinde görür. Tatmin edilemeyen ihtiyaçların tatmin edilmeden kalacağına inanmıştır. Hayat üzerinde insanın hükmünü neredeyse hiçe indirmiştir ve ortaçağa mahsus bir tükenmişlik halindedir. Kıvılcım'a göre Servet-i Fünun şairlerinin bütün bir cemiyeti ve beşeriyeti bir ölüm ve çürüme hali içinde görmesi kendi sübjektif inançlarını ve psikolojilerini bütün mevcudiyete bulaştırmalarından kaynaklanır. Oysa cemiyet ve beşeriyet ölmez. Sadece kabuk değiştirir.

Cevdet Kudret Solok *Varlık* dergisinin 164.sayısında kaleme aldığı "Sanatkâr ve Muhiti" başlıklı yazısında Servet-i Fünun edebiyatını muhit ve realite algısı açısından değerlendirmiştir(Solok, 1940: 498-504). Solok' a göre divan edebiyatında şairlerin bir muhit problemi yoktur. Çünkü bu edebiyat tamamen bir zihin ve hayal edebiyatıdır. Divan şairi anane gereği kafasında icat ettiği bir fantezi dünyada şiir yazar. Bu fantezi dünyayla şair arasında tam bir ahenk ve mutabakat vardır.

Solok'a göre yazıcı ile muhiti arasındaki ahenksizlik Türk edebiyatı yüzünü Batı'ya çevirdikten sonra bir problem halini almıştır. Çünkü Batı'ya yönelmiş edebiyat, edibi düşünülmüş hayatı değil, yaşanan hayatı anlatmaya mecbur etmiştir. Solok yazısında sanatçının muhitten şikâyetinin iki türlü olacağını söyler:

1- Mevcut nizamı beğenmez ve muhayyel bir ülke tahayyül edip onun hasretini çeker. Bu yıkıcı bir edebiyat değildir. Toplumsal düzenin bozuk taraflarını görür. Fakat onu düzeltecek kuvveti kendinde bulamaz. Başka dünyalara gitmeyi hayal eder.

2- Mevcut nizamı beğenmez. Fakat muhitten uzaklaşmayı da düşünmez. Bu isyancı, yıkıcı bir edebiyattır. Sanatçı mutlu olmak ama bulunduğu yerde mutlu olmak ister. Yaşadığı toplumun düzelmesi için çalışır. Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret böyle şairlerdir.

Solok, yazısında ilk sınıfa giren edipler hakkındaki fikirlerini yazmıştır. Buna göre içinde yaşadığı muhitte tatmin edilmeyen sanatçı, daha iyi daha adil, daha güzel olacağı düşüncesiyle yeni bir muhit aramaya başlar. Bu dünyanın da muhayyel olduğuna şüphe yoktur. Ancak sanatçı nefret ettiği realiteye maruz kaldıkça bu muhayyel dünyaya duyduğu özlem artar. Edebiyatta realizm cereyanı kuvvetlendikçe hayatı beğenmemek, mesut bir dünya aramak gayreti de kuvvetlenmiştir. Sanatçı ya hakikaten böyle bir dünya arayışına çıkmış ya da yerinden kıpırdamadan bu muhayyel muhitin edebiyatını yapmıştır. Tanzimat şairleri geçici bir süreliğine de olsa kaçabilenlerden olmuştur. Fikret gibi Servet-i Fünun edipleri ise kaçamayıp hayali muhite sığınanlardır.

Solok'a göre sanatçının kendini muhite tatbik edemeyişi son devir edebiyatında daha çok kullanılan bir mevzu olmuştur. Bu:

1- Medeni vasıtaların gelişip ihtiyaçların çoğalması ve bu çoğalan ihtiyaçların tatmin edilemeyişi. Bu tatminsizlik sanatçıya medeniyetin daha geri ama tabiatın ve sükûtun daha çok olduğu muhitleri özletir.

2- Batı edebiyatından okunan eserler ve bunlara özenmenin ortaya çıkardığı kitabi aidiyet problemi.

5.2.1.Tevfik Fikret

Tevfik Fikret, Servet-i Fünun topluluğunun Cenap Şahabettin'le birlikte en önemli iki şairinden biridir. Bu topluluk Servet-i Fünun dergisinin Fikret'in idaresine geçmesiyle bir araya gelmiş ve 1896-1901 yılları arasında sanatsal anlamda bir arada bulunmuştur. Fakat Tevfik Fikret'in şiiri Servet-i Fünun'dan sonra çok başka bir istikamete yönelmiştir. Servet-i Fünun'dan sonra Fikret Rübab-ı Şikeste'deki koyu bireyci, bezgin ve karamsar halini terk ederek proaktif bir cemiyet şairine dönüşmüştür. "Sis", "Tarih-i Kadim", "Halûk'un Amentüsü" , "Hân- ı Yağma", "Doksan Beşe Doğru" gibi şiirlerinde siyasi ve felsefi konulardaki fikirlerini yüksek sesle ve o devir için çok marjinal olan bir tonla söyleyen bir Fikret vardır. İncelenen edebiyat dergilerindeki yazarlar işte bu ikinci Fikret'e, cemiyetçi Fikret'e daha çok ilgi göstermiş, onun ideolojik şahsiyetini daha düşünülmeye elverişli bulmuştur.

Bununla birlikte Mehmet Kaplan gibi Fikret'i sadece edebi şahsiyeti içinde mütalaa eden yazarlar da vardır.

Aramak dergisinin 8.sayısında yayımlanan "Tevfik Fikret ve Cemiyetçiliği" başlıklı yazısında Cahit Tanyol, Tevfik Fikret'i cemiyetçilik bakımından Namık Kemal'le mukayese eder(Tanyol, 1939: 1-5). Tanyol'a göre Fikret'in iki yönü vardır: şairlik yönü, cemiyetçilik yönü… Ancak Fikret karamsar, marazi ve kaçıcı tabiatıyla cemiyetçilik bakımından Namık Kemal'in kesinlikle dengi olamaz. Onun "Rübab-ı Şikeste"si beş on mısra hariç kansız ve sıtmalı şiirlerden oluşur. Beğenmediği, hatta yer yer tiksindiği cemiyeti ıslah etmeye çalışmak veya onunla boğuşmak yerine çoğunlukla küsüp kabuğuna çekilmeyi tercih eder. Namık Kemal yaşadığı cemiyetin sosyal hastalıklarını ve dertlerini kendi hastalığı ve derdi gibi görüp iyileştirmek ülküsünde olmuş bir edip mütefekkirdir. Tevfik Fikret ise yaşadığı cemiyette teşhis ettiği sakat ve aksak tarafların onarılabilmesi için fikir üretmek yerine çekildiği kabuğunda bu sakatlık ve aksaklıklardan duyduğu tiksintiyi ve nefreti dile getirmekle yetinmiş bir şairdir. Bir sanatçıya cemiyetçi denebilmesi için Tanyol'a göre o sanatçının kalabalıklardan kaçmaması ve bilakis o kalabalıkların içinde yaşayarak mücadele etmesi gerekir. Fikret, pesimist ve çarçabuk kırılıp gücenen bir şahsiyet olmakla cemiyetçiliğin gerektirdiği mücadele gücünden ve iradeden mahrum biridir. Oysa Namık Kemal baştan ayağa bir mücadele ve kavga adamıdır. Hayatın ve kalabalıkların içindedir:

Felek her türlü esbab-ı cefasın toplasın gelsin
Dönersem kahpeyim millet yolunda bir azimetten

diyerek kalabalıkların yüreğinde bomba gibi infilak eder. Oysa Fikret:

Ben böyle mi sandım seni ey ömr-i gamalûd
Bir telhî-i nefretle gönül nâdim-i bîsud
Takdis ediyor sâye-i kahrında memâtı

diyerek karamsar, ümitsiz ve yenik bir insan portresi çizer. Tanyol'a göre Fikret'in bütün şiirlerinde ilkel bir santimantalizm hüküm sürer. Onda muhayyile yoktur. Hülya vardır. Bundan dolayı şiirlerine akseden toplumsal hayat tabloları bir çocuk mantığı ve hassasiyetiyle örülmüş gibidir. "Verin Zavallılara" veya "Ramazan Sadakası" gibi şiirlerinde bu çocukça santimantalizmi görmek mümkündür. Fikret,

bedbin ve hayalperest biri olmakla bir cemiyet adamının sahip olması gereken en önemli vasıf olan savaşçılıktan mahrum biridir.

Bu senelerde Tevfik Fikret'le ilgili yazılan yazılarda sıklıkla tartışılan konulardan biri de onun zamandan zamana büyük gelgitler ve değişiklikler gösteren, hayat ve dünya görüşüdür. *Yedigün* dergisinin 346.sayısında yazdığı "Tevfik Fikret Meselesi" başlıklı yazısında Hüseyin Cahit Yalçın, Fikret'in dünya görüşündeki bu değişmeleri onun kâmil insan mertebesine yükselmiş olmasıyla izah etmiştir. Fikret bazı şiirlerinde insaniyetçi bazı şiirlerindeyse Türk nasyonalisti gözükür. Yalçın'a göre Fikret bu iki ideal arasında bir sentez vücuda getirmeye muvaffak olmuş bir kâmil insandır. Fikret'i bir cepheden görüp değerlendirmek hata ve onu eksik anlamak olur.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2349.sayısında Tevfik Fikret'i şahsiyeti yönünden değerlendiren "Fikret'i Anarak" başlıklı bir yazı kaleme alan Fazıl Ahmet Aykaç da Fikret'i Namık Kemal'le benzer şekilde mukayese etmiştir(Aykaç, 1941: 173). Aykaç'a göre idealist ve mefkûreci yönleriyle Namık Kemal ve Fikret birbirine benzer ancak mefkûreciliğin iki şaire verdiği hüviyet birbirinden çok farklıdır. Namık Kemal ruhsal bakımdan gayet sağlıklı, iyimser ve her belaya göğüs geren güçlü biridir. Fikret ise düşünceleri ve buhranlarıyla kendi kendini zehirleyen bir adamdır. Namık Kemal boğulanı kurtarmak için kendini bizzat denize atan bir fedai gibi fedakâr tabiatlı biridir. Fikret ise bir fenalığın bertaraf edilmesi için sinirlenen, hırçınlaşan ancak kendini feda etmek istidadı göstermeyen biridir.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2350.sayısında Tevfik Fikret'le ilgili birtakım hatıralarını "Hatırladıklarım: Tevfik Fikret" başlığıyla dile getiren Ahmet İhsan Tokgöz onu tam mefkûreci ve hakiki celadet sahibi bir zat olarak tarif etmektedir(Tokgöz, 1941: 182-183). Bu bakımdan Tokgöz'ün Fikret'le ilgili fikirleri Fazıl Ahmet Aykaç'ın fikirlerinden çok farklıdır. Tokgöz, Fikret'in mefkûresine göre aradığı insanı ve insanlığı bulamadan dünyaya gözlerini kapadığını ve esasen öyle bir insanlığın da dünyada doğmadığını söylemektedir. Fikret mefkûreciliğinin ona inandırdığı melek gibi insanları arayıp özleyip durmuş ve hiçbir zaman aradığını bulamamıştır. Fikret mefkûresine uymayan hadiseler ve şahıslar karşısında derhal feveran eder, hiçbir tehlikeyi düşünmeyen, kendi menfaatlerinin bozulacağını aklına getirmeyen, düşündüğünü olduğu gibi söyleyen bir şahsiyettir. Padişahın irade ile verdiği bir zammı reddetmediği için Recaizade Ekrem'e kırılmıştır. Yine *Servet-i*

Fünun yazı heyetinin padişahtan gördüğü bir iltifata sayfalarında teşekkür etmesi de Tokgöz'ün anlattığına göre Fikret'i kırmış, öfkelendirmiştir.

İstanbul dergisinin 1.sayısında yazdığı "Tevfik Fikret'te Pitoresk" başlıklı yazısında Mehmet Kaplan Fikret'i şiirlerine kattığı resim unsurları bakımından değerlendirmiştir(Kaplan, 1943: 7-8). Yazısında Servet-i Fünun devrine kadar, Türk edebiyatında, esaslı bir şekilde pitoreske rast gelinmediğini ve şuurlu surette pitoresk endişesinin ancak Servet-i Fünun şahsiyetlerinde görüldüğünü vurgulayan Kaplan, divan şiirinde ve Tanzimat ediplerinde dış âleme ait tasvirin var olduğunu ancak bunların son derece mahdut ve basit şeyler olduğunu söyler. Divan şiirinde dış tasvir ve pitoresk azdır. Çünkü bu şiirin dünya görüşü onun gözlerini dışa değil içe çevirmesine neden olmuştur. Divan geleneği "görünen" dünyayı fani bir rüyadan fazlası kabul etmez. Bu geleneğe göre gerçek âlem, gözün görmediği ama ruhun hissettiği, sezdiği âlemlerdir. Eski şair Kaplan'a göre eşyayı olduğu şekilde kabul etmez; hemen bozar, bir sembol haline getirir, onu, dünyeviliği okşayan bir madde olmaktan çıkararak mânâya dönüştürür.

Kaplan'a göre Tanzimat'tan sonraki edipler siyasal ve sosyal davalara uyanan alakaları nedeniyle gözlerini bir ara dış âleme çevirir gibi olmuşlar ancak Abdülhak Hamid ve Recaizade Ekrem'in ferdiyetçi ve içe dönük şiir anlayışları nedeniyle fazla geçmeden bundan da yüz geri edilmiştir. Servet-i Fünun ediplerini pitoreske götüren temel etkense örnek aldıkları Batı edebiyatının da aynı kaygıyı gütmesi ve resimli kitle iletişim araçlarının çoğalmış olmasıdır:

> Servet-i Fünun edebiyatında Pitoresk endişesinin doğmasının birçok amilleri vardır. Bunlardan biri, garp edebiyatından aldıkları örneklerde, ayni endişenin hâkim oluşudur. Nesirde realizm, şiirde parnasizm, onları da "gördüklerini", "şekil ve rengi" tasvire götürmüştü. Namık Kemal'in bir tabiat tasviri ile Halit Ziya'nın bir tabiat tasviri mukayese edilecek olursa, aralarında farkın, silik ve beceriksizce yapılmış bir kroki ile bir tablo arasındaki fark kadar büyük ve çarpıcı olduğu görülür. Servet-i Fünuncuları yazıda Pitoreske götüren bir amil de, 1300'den itibaren resimli medyaların hayret verecek şekilde çoğalışıdır (Kaplan, 1943: 7).

Kaplan'a göre Servet-i Fünuncular içinde Pitoresk endişesi kendisinde en tabiî ve mükemmel olan şahsiyet Tevfik Fikret'tir. Ondaki pitoreskin kaynakları ve tezahür şekilleriyse diğer Servet-i Fünun ediplerinden ayrıdır. Fikret'te pitoresk

eğilimi sadece Batı edebiyatında gördüklerinden değil; aynı zamanda mizacından kaynaklanır. Onda resim ve şekil merakı ve daha mektep sıralarında ortaya çıkmıştır. Servet-i Fünun dergisinin mizanpajında ve resimlendirilmesinde Fikret'in bu resim ve şekil endişesinin rol oynadığı görülür. Evi olan "Aşiyan" dış ve iç nizamıyla tamamen Fikret'in şekil dehasının bir mahsulüdür.

> Fikret, "görünüş" ile "ahlâk" arasında sıkı bir münasebet hissediyordu. Fikret için ahlakın yarısı estetik, saadetin yarısından fazlası dekordu. Şiirlerinde anlatmış olduğu özlenmiş hülya sahnelerine dikkatle bakınız: bunların esası renk, şekil ve manzara teşkil eder. Keza onun nefret ettiği şeyler de daima bir şekil ve renk bozukluğu vardır. Hülâsa Fikret, geniş manası ile üslüpkâr, yani her şeye bir şekil vermek isteyen, mizacı şekiller içinde mesut, şekiller içinde bedbaht olan bir insandır. Edebiyat tarihimizde mizacı onun kadar Plâstik endişelerle yoğrulmuş başka bir şahsiyete rast gelinmez (Kaplan, 1943: 7).

Kaplan'a göre Fikret'in resim idraki realiteyle ve normal olanla çekişip çelişmeyen resme meyleder. Realitenin bozulup iç dış edilmesi onun resim zevkine aykırıdır. Resmin tabiata itaati ve onunla ahengi şüphesiz şiire nazaran daha fazladır. Resmin muhayyilesi doğa kanunları karşısında şiirin muhayyilesi kadar başıboş değildir. Resmin doğa kanunlarına karşı bu temkinli ve göreceli olarak itaatkâr tutumu Fikret'in şiirine de yansımış ve onun şiirlerinde ihtiyatlı benzetmeler yapmasına, temkinli ve abartıya fazla meyletmeyen imajlar kullanmasına yol açmıştır. Fikret'in şiirlerindeki ölçülü muhayyile oyunları onun sanatındaki realite algısının resimle kuvvetli bir surette irtibatlı olmasına dayanır.

Orhan Seyfi Orhon *Yeniçağ* dergisinin 2.sayısında yayımlanan "Mehmet Âkif" başlıklı yazısında Fikret ve Âkif'i dünya ve hayat görüşleri açısından mukayese etmiştir(Orhon, 1946: 7). Fikret'in ileri bir adam görüşüyle sosyal mevzulardan ilham aldığını söyleyen Orhon, onun "Köyün Mezarlığında" adlı şiirinde dini bütün bir Müslüman ruhu taşıdığını, "Tarih-i Kadim" şiirinde materyalist ve sosyalist gözüktüğünü, "Bir Lahza-i Taahhur" şiirindeyse anarşist gözüktüğünü kaydeder. Orhon, Fikret'in şiirlerindeki bu fikir uyuşmazlıklarını doğal bulur. Çünkü ona göre şairin vazifesi ruhunun objektifine çarpan her mevzuu kuvvetle aksettirmektir. Âkif ise hem hayatına hem de edebiyatına eski tarz terbiyenin ve geleneğe bağlılığın hâkimiyet kurduğu bir şairdir. "Fatih Kürsüsünde", "Necit Çöllerinde" manzumelerinde küçüklüğünden beri ona telkin edilen dini

duyguların izlerini aksettirir. Orhon'a göre Âkif'in en güzel tarafı çok yerli oluşudur. O hiçbir surette bu millete ve toprağa yabancılaşmış değildir. Kurtuluş savaşında istiklali için silaha sarılan Türk milleti için yazdığı İstiklâl Marşı da onun adının sonraki nesillerce şükranla anılmasına vesile olacaktır.

5.2.2.Cenap Şahabettin

Cenap Şahabettin Servet-i Fünun şiirinin tabiata ve pitoreske meylini en bariz bir şekilde gösteren şairdir. Fransız edebiyatını doktorluk eğitimi için gittiği Paris'te kaynağında inceleme fırsatı bulan Cenap, şiirde koyu biçimciliği, seçkinci sanat anlayışı ve şiirde musiki ve resim duygusu tesis etmek emeline uygun ağır bir dil kullanması yönleriyle de Servet-i Fünun edebiyatının tipik özelliklerini yansıtır. İncelenen edebiyat dergileri Cenap'a daha çok şiirindeki dil ve imge inşası çerçevesinde yaklaşmıştır. Cenap'ın nesir sahasındaki faaliyetlerine de ayrıca dikkat çekilmiştir.

Yeni Mecmua dergisinin 11.sayısında Hakkı Süha Gezgin Cenap Şahabettin hakkında bilgilendirici ve eleştirel bir yazı kaleme almıştır. "Edebi Portreler: Cenap Şahabettin" başlıklı yazısında Hakkı Süha Türk edebiyatında bir edibin hem nesir hem nazım sahasında eser vermesinin divan edebiyatında da bulunan eski bir gelenek olduğunu belirtir(Gezgin, 1939: 5-32). Ancak divan edebiyatında nesre de nazım duygusuyla ve mantığıyla yaklaşılmıştır ve nazım nasıl edebiyatın bütününe hâkimse nesre de öylece hâkim olmuştur. Nesir yazıcılığının müstakil ve hakim bir janr olarak anlaşılıp icra edilişine Gezgin'e göre Abdülhak Hâmid'den önceki ediplerde pek rastlanmaz. Cenap Şahabettin ise hem nazım hem nesir üstadıdır hatta nesri nazmından üstündür. "Hac Yolunda" zamanın en parlak eseri sayılmıştır. "Eytam-ı Şühedaya" parçası "Tarık" taki meşhur tiratla birlikte nesrimizin en güzel eserlerindendir. "Hac Yolunda" fazla süslü dili ve üslubu nedeniyle gözleri kamaştırdığı kadar zihinleri de karıştıran bir eserdir. "Avrupa Mektuplarında" ise süsten arınmış dili sayesinde daha canlı, daha sade ve daha cana yakın bir eserdir.

Hakkı Süha Gezgin, Cenap Şahabettin'in Meşrutiyet'ten sonra memlekete musahabeciliği sokan ilk adam olduğunu söyler ve onun "Zaviye-i Felasefe" eserinin Türkçe durdukça yaşayıp her zekayı besleyeceğini savunur. Bu eser tek başına

Cenap'ın sanat kudretini ispat etmeye kâfidir. Cenap'ın ileri bir adam olduğuna kuşku yoktur. Fakat Gezgin'e göre Türkçenin istiklaline kavuşturulması demek olan dilde sadeleşme hareketlerine şiddetle karşı çıkması onun ileri adamlık vasfına gölge düşürmüştür. Cenap Şahabettin Arap ve Acem saltanatını Türkçe için doğal bir hal kabul eder ve yabancı boyunduruktan tiksinmez.

Büyük Doğu dergisinin 9.sayısında kaleme aldığı "Cenap Şahabettin ve Empresyonizma" başlıklı yazısında Zahir Güvemli, Cenap Şahabettin'in "Temaşa-yı Leyal" şiirini empresyonizm açısından tahlil etmiştir(Güvemli,1943: 6). Cenap'ın bu şiirinde, şiir yazmaktan ziyade gecenin resmini çizmek gayesini güttüğünü söyleyen Güvemli bunun bir yanılgı ürünü olarak o devir edebiyatında bir yenilik zannedildiğini oysa Avrupa sanatında resimle şiirin iç içe geçmesinin daha eski bir maziye dayandığı bilgisini verir. Güvemli' nin yazısında verdiği bilgilere göre Fransız ressam Claude Monet' nin 1865'te teşhir ettiği "Empresyon" adlı tabloyla başlayan empresyonizm cereyanında resme bir fotoğraf gibi yaklaşılmaz. Bu cereyana göre resim bir manzarayı, bir peyzajı olduğu gibi yansıtmak vazifesinde değildir. Resimde renk, hacim, desen, derinlik gibi bileşenlerin hepsi bir izlenimin, bir etkinin, bir hedefin elde edilmesi için kullanılır. Resimdeki objelere vuran ışığın, o objelerle sanatçı arasındaki mesafede yaptığı değişiklikler, sanatçının ruhunda ve algısında meydana getirdiği izdüşümler tabloya konur. Cenap Şahabettin ve diğer Servet-i Fünun şairlerinin şiire resim unsurları sokması zannedildiği gibi bir yenilik değildir ve Avrupa'da eskimiş bulunan bir sanat üslubunun Türk şiirine nakledilmesinden ibarettir.

Servet-i Fünun şiirinin temel özelliklerinden biri olan pitoresk eğiliminin bir neticesi olarak empresyonizm Cenap'ın şiirlerine de geniş surette nüfuz etmiştir. "Temaşa-yı Leyal", "Yakazat-ı Leyl" ve "Elhan-ı Şita" gibi şiirlerinde o bir şiir vücuda getirmek değil kelimelerle empresyonist bir tablo çizmek istemiştir. "Temaşa-yı Leyal" şiirinde somut unsurların yanına geceyi, boşluğu ve derinliği düşündürecek kelimelere bolca yer vermiştir. Bir gece tablosuna bakılınca hissedilmesi muhtemel şeyleri hissettirmek istemiştir, geceyi değil gecenin bıraktığı izlenimleri tasvir etmek istemiştir. Güvemli' ye göre şiiri şiir olmaktan çıkarıp resme ait bir cereyanın ve davanın sahasına dâhil eden bu tavır, şiirin ve hakiki sanat eserinin aleyhine olan bir müdahaledir. Bu müdahale şiire kıymet kazandırmaz, kaybettirir.

Yeni Adam dergisinin 320. Sayısında kaleme aldığı "Cenap Şahabettin'in Şahsiyeti" başlıklı yazısında Yunus Kâzım Köni, Cenap'ın şiirine yöneltilen itirazlar çerçevesinde onun şiir anlayışını tenkit etmiştir(Köni,1941: 8-9). Köni' ye göre Cenap'ın şiirlerine yöneltilen başlıca itirazlar şunlardır: garip tabirler, uydurma sözler, fazla alafrangalık, hatta filan veya falan şairden yapılma intihaller. Bu itirazlar üzerinde o şiirlerin çıktığı yıllarda süregiden münakaşalar yapılmıştır ama Cenap bütün bu münakaşa ve karşı çıkışlara rağmen şiirde başlangıçta tuttuğu yoldan ayrılmamış ve bu yolu yazdığı makalelerle müdafaa da etmiştir.

Köni, Cenap'ın şiirleriyle Türk şiirini bir hamlede muasır Fransız şiiriyle temas haline getirdiği, onunla aynı seviyeye yaklaştırdığı inancındadır. Ona göre Cenap gelmese Türk şiiri tekâmül yolunda ağır yürüyüşüyle bir yığın dolambaçlı istihalelerden geçmek zorunda kalacak ve belki Ahmet Haşim Yahya Kemal gibi Türk edebiyatının iki büyük dehasının zuhuru dahi gecikecektir.

Yunus Kâzım Köni, yeni lisan ve milli edebiyat cereyanları etrafında teşekkül eden dilde sadeleşme hareketine Cenap Şahabettin'in bir telaş ve infial hali içinde taarruz etmesini bu lisan hareketinin kuvvetine yorar. Zira dildeki bu sadeleşme ve eski dili tasfiye cereyanı zayıf ve mahdut bir hareket olarak kalsa Cenap gibi bir otorite bu harekete şiddetle ve inatla hücum etmeyecektir. Cenap, Arapça-Farsça terkipler ve cicili bicili kelimeler atıldıktan sonra Türkçeyle şiir yazılamayacağına inanmış bir şairdir. Ancak zaman dilde sadeleşmeyi ve yeni lisanı zafere götürmüştür. Eski kelimeler tasfiye edildikten sonra da Cenap'ın savunduğunun aksine Türkçeyle güzel şiir yazılabilmiştir.

Köni' ye göre Cenap Şahabettin, nesirlerinde de şiir yazar gibidir. Mücerretlikten, aforizmadan nesirlerinde de uzaklaşamaz, uzaklaşmaz. Onun bütün yazıları şiirleri gibi yakut, zümrüt, pırlanta kelimelerle işlenmiştir.

Kovan dergisinin 8.sayısında Halil Dumanoğlu ölümünün onuncu yılı münasebetiyle Cenap Şahabettin hakkında bir inceleme ve eleştiri yazısı kaleme almıştır. "Cenap Şahabettin" başlıklı yazısında Cenap'ın *Gülşen, Saadet ve Tercüman-ı Hakikat* gibi yayınlarda çıkan gazellerinde ve nazirelerinde Abdülhak Hâmid, Naci ve Ekrem'in tesirinde olduğunu söyleyen Dumanoğlu, onun asıl hüviyetini askeri tıbbiyeyi bitirdikten sonra bulduğunu ve bu devrenin 1908'e kadar devam ettiğini kaydeder(Dumanoğlu,1944: 8). Dumanoğlu' na göre iyi Fransızca

bilmesinin ve Paris'te yaşamış olmasının Cenap'ın şiirine büyük tesiri olmuştur. Kadına ve aşka layık olduğu hisseyi vermesi ve şiirlerindeki lirizmin kesafeti Dumanoğlu'na göre Cenap'ı Fikret'ten ayırır. Yüksek zekâsı ona hem "Temaşa-yı Hazan", "Yakazat-ı Leyliye" ve "Temaşa-yı Leyal" gibi şiirler yazdırmış hem de zamanında bir hayli dedikoduya sebebiyet veren saat-i semenfam, lerze-i ruşen, berf-i zerrin gibi görülmedik terkipler icat etmesine vesile olmuştur. Şiirlerinin mevzuuna göre vezin seçişi, kafiyelerindeki pürüzsüzlük onun şiir kudretini bariz bir surette gösterir. Dumanoğlu, Cenap Şahabettin'in şiirlerinin lisanları nedeniyle eskimiş kabul edilmesi gerektiği görüşüne katılmadığını onun şiiriyle ilgili son sözü Ahmet Haşim'e bırakarak ortaya koyar:

> Cenap Şahabettin'de aynı bedie göre nesci halis Türkçe olan bir lisan içinde, tannaniyeti garip köhne kelimelere kasten mevki verirdi. Çin ve Japonya'dan getirilmiş eski mermerler, billûrlar, ipekler ve seccadelerle süslü yeni bir salon ne kadar eski ise, Cenabın şiiri de o kadar eskidir (Akt. Dumanoğlu, 1944: 16).

5.3.MİLLİ EDEBİYAT KAVRAMI ÜZERİNE YAZILAR

Bir edebiyata millilik vasfı verenin ne olduğu meselesi devrin edebiyat dergilerini sıklıklıkla meşgul etmiş bir meseledir. Bu konuda devrin birçok önemli edebiyatçısının ve düşünürünün görüşüne başvurulmuştur. Bu konuda ortaya konan fikirler çeşitlilik arz etmekle birlikte aralarında büyük bir uyuşmazlık yoktur. Bir edebiyata milli açıdan en büyük hizmetin değerli eserler meydana getirmekle olacağı görüşü bu konudaki ortak görüşlerdendir. "Milli" tabirini aşırı ve dışlayıcı bir mahiyet içinde anlamanın bir edebiyatı eser varlığı bakımından fakirleştireceği görüşü de bu konudaki dikkate değer görüşlerdendir.

Ülkü dergisinin 32.sayısında Bedrettin Tuncel de milli edebiyatın milliyetçi ve Anadolucu edebiyat demek olmadığını savunur(Tuncel, 1943:1-2). "Milli Edebiyat" başlıklı yazısında Tuncel, milli edebiyatın Ayşe'nin yemenisi, Durdu'nun gözleri, Fadime'nin şalvarı, saman kokusu, ibibik kuşu, dağ menekşesi gibi motiflere indirgenmiş bir edebiyat olmadığını, bunlarla edebiyat yapılamayacağı ve en fazla birkaç mısra söylenebileceği görüşündedir. Bu çeşit edebiyat Karacaoğlan ve Dadaloğlu'yla bitmiştir. Tuncel'e göre halis edebiyat için insanı ve onun iç dünyasını ele almak kâfidir. Dünya edebiyatının belli başlıca eserleri insanı anlamaya çalışan

eserlerdir. Shakespeare, Moliere, Goethe gibi sanatçılar milletlerine mahsus sosyal davaları insanlık gerçeğiyle harmanlayarak ifade ettikleri için büyüktürler ve hakiki milli edebiyatın temsilcisidirler. Homeros'tan başlayarak bütün edebiyatlar millidir. Homeros ve onun gibi büyük şairler milli bir davayı bütün insanlığa mal ettikleri için büyüktürler. Vatan sevgisi, bayrak sevgisi, milliyetçilik gibi mevzular da şayet onları yazan şair veya nasir büyük bir sanatçıysa sınırların dışına taşarak başka milletlerin ilgisini çekip takdirini kazanabilir.

Tuncel'e göre her memleketin kendi, tarihi, kendi hayatı, kendi ruhu olduğu müddetçe bütün mevzular milli demeden millidir. Mehmet Emin'in milli şair olduğu kadar Yahya Kemal de milli şairdir. Çünkü her ikisinde de Türk realitesi yaşamaktadır. Fakat bu realite birinde şiir kudreti bakımından zayıf ve hammadde olarak kalmış ötekinde sihirli bir sanatla yoğrulmuştur. Yine Corneilles, Goethe gibi cihanşümul sanatçıların mensup oldukları milletleri coşturan eserler yazmasıyla Namık Kemal'in aynı türden eserler yazması arasındaki fark da ilk ikisinin büyük sanatçılar olmasına rağmen Namık Kemal'in bu vasıftan mahrum bulunmasıdır. Bir edebiyatı milli sınırlara hapseden şey ediplerin kifayetsizliğidir. Büyük sanatçılar elinde en milliyetçi ve mahalli mevzular bile cihana sesini duyurabilir. Hakiki milli edebiyat da budur.

Yurt ve Dünya dergisinin 19.sayısında Melih Cevdet Anday milli edebiyata dair görüşlerini açıkladığı bir yazı kaleme almıştır. "Yine Milli Edebiyat Meselesi" başlıklı yazısındaki düşüncelerini Anday, Suut Kemal Yetkin'in *Ülkü* dergisinde çıkan "Edebiyatta Milli Benliğe Dönüş" yazısından hareketle oluşturmuş ve bu yazıdaki görüşlere karşıt görüşler ortaya koymuştur(Anday,1942: 233-235). Suut Kemal Yetkin o yazısında "bir memleketin kendi bünyesinden doğmayan fikir ve sanat hareketlerinin dışarıdan getirilip o memlekette yaşatılamayacağı ve kökü milli varlığın derinliklerine gitmeyen sanatın sahte ve ölüme mahkûm bir sanat" olduğu görüşlerini savunmuştur. Yetkin bu sahte sanata örnek olarak da sürrealizmi göstermiştir. Yetkin, yabancı tesirler altında teşekkül ettikleri için Divan, Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarının da soysuz ve köksüz sanatlar olduğu kanaatindedir. Anday'a göreyse bir sanat eserinin tarihi bir zaruretle doğmuş olmak mecburiyeti yoktur. Bir devrin politik, ekonomik, sosyal şartları bir edebiyatı doğurmuşsa, o edebiyat okunuyorsa ve seviliyorsa bir ihtiyacı karşılamış demektir. Buna Divan ve Servet-i Fünun edebiyatları da dâhildir. Bir edebiyat cereyanının kozmopolit olması

o edebiyatın makbul olmadığı anlamına gelmez. Sevilmeyen bir edebiyatı yıkmak için onun tarihi zaruretini sorgulamanın bir yararı olmaz.

Anday'a göre sanatçı bir siyaset adamıdır. Yaşadığı cemiyetteki temel meseleleri bilmek, fikri ve felsefi cereyanlardan haberdar olmak ve bunlardan en inkılâpçı olanı seçmek mecburiyetleri vardır. Vazifesini bitirmiş ve artık geriletici bir unsur haline gelmiş felsefeleri terk etmek konusunda tereddüt gösterilmemelidir. Milli olmanın ölçüsü geçmişten hız almak değildir.

Anday'a göre Suut Kemal Yetkin yazısında milli benliğe dönüşün nasıl olacağı konusuna açıklık getirememiştir. Eğer bu Anadolu'ya ve Anadolu insanına edebiyatı açmakla oluyorsa Tanzimat ve Servet-i Fünun ediplerinin bunu yapmayışlarının nedeni edebiyatlarına Batı'yı rehber tutmaları değildir. Çünkü Batı edebiyatları bir milleti oluşturan hemen her sınıftan insana ve o milleti ilgilendiren hemen her hadiseye açıktır. Gün geçtikçe insanların birbirine daha çok karıştığı bir devirde milli sınırlara benzer fikir sınırları olamaz. İnsanlar yabancı bir yazara ait bir romanı Fransızlığı, Almanlığı, İngilizliği tanıttığı için değil insanlığı tanıttığı için okuyup severler. Bir radyodan, ampulden veya bisikletten milli olmasının beklenemeyeceği gibi şiirde milli mensubiyet aramak da abestir:

> İş, bu memlekette sanatkâr yetişsin. O milli de olur merak etmeyin. Bizim aramızdan yetişen, bizim dilimizle konuşan, dünyada her dilden fazla sevdiğimiz kendi dilimizle yazan bir şairin bize elbette yabancı şairlerden fazla bir yakınlığı olacaktır. Ama faraza bu şair vezinle kafiyeyi yıkmak kararına diyelim ki yabancı edebiyatların tesiriyle gelmiştir. Bundan ne çıkar(Anday, 1942: 235)?

Suut Kemal Yetkin'in *Ülkü*'deki yazısına bir cevap da *Yürüyüş* dergisinin 11.sayısında Afif Obay imzasıyla yayımlanmıştır. "Milli Edebiyat Etrafında" başlıklı yazısında milletlerin birbiriyle temasının ve etkileşiminin gitgide yoğunlaştığı ve süratlendiği bir yüzyılda milli kavramının eski yüzyıllardaki gibi algılanamayacağını ve edebiyatın da bundan muaf olmadığını belirten Obay'a göre birçok kavram ve inanç gibi "milli" kavramı da zamanın ruhuna tabi olarak mahiyet değiştirir(Obay,1942: 6-8). Türk milletinin mahalli edebiyatı olan halk şiirinden Köroğlu koşmalarından bugünün insanı en fazla tarih ve masal ihtiyacını doyurabilir. Fakat söz gelimi Alman romancı Erich Maria Remarque' ın "Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok" romanı bir kahramanlık yahut cenk hikâyesi olarak bugünün insanına

Köroğlu koşmalarından çok daha fazla hitap eder. Çünkü günün cari realitesi neyse ondan doğmuştur ve onu anlatmaktadır. Milli edebiyattan Batı tesirine kendini kapatmış bir edebiyat anlamak yanlıştır. Milli edebiyat denince realizm, sürrealizm yahut bunlara zıt herhangi bir edebi meslek değil bin bir türlü şart ve tesir içinde teşekkül eden ve bütün millete ait olan edebiyat anlaşılır.

Obay'a göre Türk edebiyatının en büyük mesuliyeti Türkiye'nin yaptığı cihan ölçüsündeki büyük inkılâpların milletin ruhunda yaptığı etkileri ve doğurduğu neticeleri anlatmaktır. Milli edebiyattan beklenen Türk cemiyetine yeni girmiş olan fikirlerin, müesseselerin, adetlerin şehirlilerde ve köylülerde ve hayatın genelinde yol açtığı inkılâpları anlatmaktır.

Varlık dergisi Türkiye'nin önemli yazar ve düşünürlerine yönelik bir edebi anket yapmıştır. Şinasi Özden'in yaptığı ankette sorulan sorulardan biri de"Sizce milli edebiyat tabirinin manası, lüzumu ve şümulü nedir?" sorusudur.

Dergi 238.sayısında bu soruyu Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'e sormuştur. Hasan Ali Yücel'e göre milli edebiyat, mutlaka belli bir millet hakkındaki edebiyat değildir. Belli bir dille yazılmış her yazıya da bu ismi vermeye imkân yoktur. Milli edebiyat Hasan Ali Yücel'e göre okunduğu zaman, o milletten bir insanın duyduğu, düşündüğü bir gerçeği söyleyen edebiyattır. Goethe'nin yazılarının Alman zihniyeti taşıması, Dostoyevski'nin yazılarında bir Rus ruhunun bulunması, Shakespeare'de İngiliz'i bulmak ne anlamda ise, milli edebiyat vasfını verebileceğimiz bir yazının içinde, Türk bir muharririn yaratıcılık tarafının bulunması da aynı anlamdadır.

Hasan Ali Yücel bir edebiyatın nasyonalist olmasına engel teşkil eden bir sanat kaidesi bulunmadığını dolayısıyla nasyonalist edipler ve nasyonalist bir edebiyat da olabileceğini düşünmektedir. Ona göre eğer bu edebiyat sanat bakımından yüksek bir insani istidatta ise lüzumsuz değildir.

Yücel "milli eserler mutlaka Türkçe mi yazılmış olmalı" sorusuna şu cevabı vermiştir:

> Dilin, millet yapmada köklü bir unsur olduğunu asla gözden uzak tutmamalı. Bununla beraber, dil perdesinin arkasında insanın kendi ve her meselede insanlığın kendisi bulunduğu için, bu keyfiyet yanında dil bile ikinci derecede kalır. Meselâ; «Ben Türküm» diyen Mevlâna'nın Türkçe söylememiş

olduğu Mesnevi, benim gözümde Türk malıdır. Milliyetçiliğin bir vasfı da, millet mallarını azaltmak değil, çoğaltmaktır(Akt. Özden, 1943: 441-442).

Hasan Ali Yücel' e göre divan edebiyatında Türk milletinden çok şey olduğu gibi, Türk milletine dil ve duygu itibariyle, kaybettirilmiş çok şey de vardır. Fakat meziyetleri ve kusurlarıyla, bu edebiyat da Türk edebiyatıdır.

Varlık dergisinin 240.sayısında anket soruları Abdülhak Şinasi Hisar'a sorulmuştur(Akt. Özden, 1943: 481-486). Hisar'a göre edebiyat en ziyade milli olan bir şeydir ve vücuda gelmek için belirli bir vatanın iklimini ve tarihini; bir milletin bünyesini; kültürünü yapan geleneklerini ve canlı lisanını, kısaca o milleti millet yapan hususiyetleri ister. Edebiyata millik vasfını verenler bunlardır. Bir Avrupa edebiyatı yoktur. Fakat birer İngiliz, Fransız, Alman ve Rus edebiyatı vardır.

Hisar'a göre Türkçe milli lisanımız olduğu gibi Türk edebiyatı da milli edebiyatımızdır. Türkler tarafından Türkçe olarak yazılan edebi eserler de milli edebiyatımızı teşkil ederler. Milli kelimesini milliyetçi edebiyat mânasına almak da doğru değildir. Çünkü milliyetçi edebiyat ayrı bir şeydir. Her lisanın edebiyatı içinde bir milliyetçiliğe taraftar, bir de milliyetçiliğe muarız edebiyatlar bulunabilir. Türkiye'de milli diye adlandırılmak istenen bir edebiyata taraftar olanlar, milletin bütün tarihi ve kültürü ile alâkalı yüksek ve milliyetçi bir edebiyat değil, aksine, çok kere, milletin hayatını bölümlerle sınırlandırmak isteyen ve bu bakımdan milliyetçiliğe tamamen zıt olan bir edebiyat taraftarı olmaktadırlar.

Derginin Hisar'a sorduğu ikinci soru şudur:

"Sanatın içtimai, siyasi veya ahlaki gayeler için bir vasıta veya kitlenin temayüllerini ifade için bir alet oluşu sizce sanatın cevherine ve mahiyetine bir halel getirir mi?"

Hisar bu soruya verdiği cevapta sanatın insanın kendi ruhunu söylemek için duyduğu bir ihtiyacın mahsulü olduğunu, sanatın vücuda gelmesi için sanatçı yeteneğiyle doğmak ve kendi ruhunu söylemek ihtiyacı hissedilmesi gerektiğini söyler. İnsanlar sanatçının bu suretle meydana getirdiği beşeri sanat eserlerinde kendi huylarını, sırlarını, aşklarını ve dehalarını, kısaca kendilerini bulurlar. Sanatta fayda okuyana insanlığını düşündürmesi ve tattırmasıdır. Sanat bütünüyle beşeri bir ihtiyacın mahsulüdür. Beşeri bir ihtiyaç olduğu için onunda beşeriyet içinde birtakım hakları vardır.

Hisar'a göre sanata emir vermek dışarıdan müdahale etmek sanat adına hiçbir zaman iyi neticeler doğurmaz. Sanata vazifeler verilir ve hudutlar çizilirse ortaya korkak, samimiyetsiz, kalitesiz ve köksüz bir sanat çıkar. İnsanlık tarihinde önemli yeri olan büyük eserlerin çoğu yazıldıkları zaman "conformiste=uyguncu" eserler değildir.

Dergi anket sorularını 243.sayısında Reşat Nuri Güntekin'e sormuştur(Akt. Özden, 1943: 41-46). Reşat Nuri milli edebiyatı Türk dili ile yazılmış bütün eserler olarak tanımlar. Ona göre Türk edebiyatı demek milli edebiyat demektir. Millet hayatını, memleket realitesini aksettiren edebiyata milli edebiyat deyip mesela beşeri veya egzotik güzel bir esere millet dışı edebiyat demek doğru olmaz. Günün birinde bir orijinal Türk edebiyatçısı, kendi dili ve üslubuyla, çok kuvvetli bir Shakespeare tercümesi verirse o esere de milli edebiyat denebilir.

Reşat Nuri Türk edebiyatı tarihinde milli edebiyat tabirinin dönem dönem mahiyeti değişen birtakım reaksiyonların mahsulü olduğu görüşündedir. Buna göre divan edebiyatı lisanıyla şiir yazılan bir devirde Türk halk diliyle yazılan şiirlere milli edebiyat denilmiştir. Durmadan gazel ve kaside meşk edilen zamanlarda koşma yazan şairlere milli şair denilmiştir. Vatan ve millet kelimelerinin kullanılmadığı bir zamanda bu kelimeleri kullananlara milli edip denilmiştir. Beyoğlu'na karşılık Anadolu kasabasından, yüksek sosyeteye karşılık köylüden bahseden roman milli roman kabul edilmiştir. Bir devirde yabancı kökenli aruzdan, Türk geleneğinin daha tatlı ve tabii bir sesi olan hece, milli vezin diye ayırt edilmiştir. Tercüme romana karşılık telif roman piyasaya milli roman diyerek sürülmüştür. Fakat Reşat Nuri'ye göre milli edebiyat bütün genişliğiyle Türk edebiyatıdır ve o milli edebiyatı milletçi edebiyat olarak anlamak ister.

Reşat Nuri'ye göre bir eserin güzelliği fayda gayesiyle meydana getirilmiş olmasından daha önemlidir. Fayda yaratmak maksadıyla meydana getirilen eserler şayet sahiplerinin Tanrı vergisi bir yeteneği ve sanatsal güzellik meydana getirmek arzusu yoksa güzel olamazlar. Sanatçıdan memleketin ve milletin menfaatleri adına hizmet görmesi istenebilir. Fakat bu Nazilerin, Faşistlerin veya Bolşeviklerin yaptığı gibi zor koşma yoluyla olmamalıdır. Böyle yapılırsa edebiyat dünkü büyük Alman, İtalyan ve Rus edebiyatlarının bugünkü biçare durumlarına düşer.

Varlık'ın 245.sayısında milli edebiyat kavramıyla ilgili fikirleri bu defa Sabahattin Eyüboğlu'na sorulmuştur(Akt. Özden, 1943: 81-82). Eyüboğlu, milli edebiyat denince milliyetçi ve kozmopolitlik karşıtı edebiyatın anlaşıldığını, anlaşmazlığın da buradan çıktığı görüşündedir. Eyüboğlu'na göre kozmopolit bir edebiyat bile millilik vasfına sahip olabilir. Milli sözü bir millete mensubiyeti ifade eder ve bir milletin edebiyatındaki bütün cereyanlar o milletin malıdır. Milliyetçi edebiyattan da değerli eserler çıkabilir. Ancak milliyetçi olmak milli edebiyatın şartı değildir. Her türlü edebiyat sanat değerini kaybettiği gün millilik vasfını da kaybeder. Ancak gerçek sanat yani serbestçe yaratılan sanat milletin ve insanlığın malı olabilir. Hiçbir siyasi fikir de insanı sanatın yükselttiği yere yükseltemez.

Derginin bir sonraki sayısı olan 246.sayısında konuşan Behçet Kemal Çağlar bu konuda Sabahattin Eyüboğlu'ndan farklı düşünmektedir(Akt. Özden, 1943: 101-104). Ona göre milli edebiyat Türk münevverinin kendi havasına ve kendi milli idrak ve lisanına döndükten sonra vereceği bütün eserlerdir. Dört beş yüzyıldan beri Türk aydını başka kültür ve medeniyetlerin tesiri altında kalmış düşünce ve duygusunu ve milliyet ve şahsiyetini kaybetmiştir. Bu suretle eserinin birçok unsuru hatta dili bile yarı yarıya Türklükten çıkmıştır. Çağlar'a göre Türkçe yazan aydınların Türk hars ve medeniyetinden doğan bir düşünme ve duyma havası içinde olmaları durumunda yaratacakları eserler de milli edebiyat olacaktır. Bu durumda böyle bir tabir icat etmek lüzumu da kalmaz. Türkçe yazmak Tevfik Fikret gibi çok dar bir zümrenin anlayacağı bir dille yazmak değil Yunus Emre gibi hemen bütün milletin anlayabileceği bir dille yazmaktır. Türk halkının duygularını ve düşüncelerini ifade etmek için asırlar içinde işleyip geliştirdiği dil milli dildir ve bu dil kesinlikle Osmanlıca değildir. Şiirde şair, mevzu ve dil gibi üç unsur vardır ve bir şiirin milli edebiyat mahsulü kabul edilebilmesi için bu üç unsurun da Türkçe ve Türk'e has olması lazımdır. Hugo'nun Waterloo'su üç unsuru da yabancı olduğu için, Mevlana'nın Mesnevi'si sadece şairi Türk olduğu için; Fikret'in "Sis"i ise şairi ve mevzuu Türk olmasına rağmen dili Türkçe olmadığı için milli edebiyat değildir.

Varlık dergisinin 245.sayısında"Edebi Türkçülük" başlıklı bir yazı kaleme alan Türker Acaroğlu da edebiyatta milli olmanın milliyetçilik davası gütmekle değil, kıymetli eser ortaya koymakla kabil olduğuna inananlardandır(Acaroğlu, 1943: 95-96). Ona göre 1908'den sonra edebiyatta yalnız kendi hayatımızın duygu ve arzularını aksettirmek dâvasını güden milli edebiyat cereyanı otuz yıldan beri aynı

yolda yürüyen Türk edibinin en büyük dâvasını teşkil etmiştir. Edebi Türkçülük serbest ve sağlam bir hareket halinde gelişip dururken Türk edibi yeni Türk devletinin kuruluşunda şairâne hülyalara kapılmış basit bir müşahit gibi değil, faal bir kurucu olarak çalışmış ve sanatıyla Türk milletini "Öteki ileri milletlerin kültür seviyesinin üstüne çıkarmak" uğrunda bir hayli kıymetli eserler vücuda getirmiştir.

Fakat Acaroğlu'na göre Edebi Türkçülük milli hayatın dar çerçevesine sıkışıp kalmamalıdır. Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif gibi büyük edipler Türk edebiyatını milli dışında insani meselelerle temasa getirmeyi denedikleri halde sanatlarında oldukça derin bir milli ruh ve karakter de vardır. Türk edebiyatının "Şehid-i Ezel", "İlham-ı Vatan", "Rübab-ı Şikeste", ve "Safahat" şairlerininkinden motif ve işleyiş bakımından daha milli, daha canlı, daha güzel sanat eserlerine malik olmadığı bile söylenebilir. Bu şairler bu eserlerinde edebi Türkçülüğün belki en sübjektif, en kuvvetli aynı zamanda en büyük mümessilleri olarak gözükürler.

5.4.MEHMET ÂKİF ERSOY HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Mehmet Âkif Ersoy devrin edebiyat dergilerinde Namık Kemal ve Tevfik Fikret gibi sanat cephesinden ziyade fikir ve toplumsal aksiyon cepheleriyle ilgi gösterilmiş bir şairdir. Dergilerde onun hakkında çok fazla yayın yapıldığını söylemek güçtür. Yapılan yayınlar da daha çok Âkif'in din ve cemiyet görüşlerine odaklanmıştır. Şiir cephesiyle ilgili az sayıdaki yazıda ise Âkif'i koyu bir realizme bağlı manzum hikâyeci olarak görmek şeklinde güçlü bir eğilim vardır.

Hareket dergisinin 10.sayısında Nurettin Topçu, "Mehmet Âkif ve Büyük Eseri" başlıklı bir yazı kaleme almıştır (Topçu, 1947: 9-10). Yazısında Âkif'i sanatı ve şahsiyeti açısından değerlendiren Topçu'ya göre Âkif hadiselere ve hayata bakışında birçok realist romancıdan daha katı bir realisttir. O, "Safahat"ın birinci kitabında, İstanbul'un iç yüzünü Refik Halit'ten de realist bir kalemle tasvir etmiştir. Yaşamaları tabiatın lütfuna bağlı, kimsesiz ve sahipsiz çocukların halini "Küfe" hikâyesi ile ilk defa o anlatmıştır.

Topçu'ya göre her sanatçı, sanatçı olmadan önce âşıktır. Her âşık sanatçı değildir, aşkı da duymak da sanat değildir. Sanatçı aşkı duyan ve duyduğu aşkı ifade etmesini bilen insandır. Âkif'e şair değildir diyenlerin temel gerekçesi onun

şiirlerinde aşkın ve tabiat unsurlarının birleşmesiyle meydana gelen (vasıflar=qualité) âleminin bulunmayışıdır. Âkif'in şiirlerinde bu türden temalar ve imgeler bulunmaz. Çünkü yaşadığı devir ve şartlar onu bir vatan ve cemiyet şairi olmaya mecbur etmiştir. Âkif ona göre memleket ve millet şartlarının daha elverişli olduğu bir devirde yaşamış olsa büyük bir aşk ve tabiat şairi de olabilecek bir sanatçıdır. Şiir herşeyden önce bir vecd sanatıdır, bir ahlak yayma aracı da değildir. Fakat şiirinin dine ve ahlaka ait unsurlar ihtiva etmesi bir şairin sanatçılığının inkârını da gerektirmez:

> Şiir ahlâk neşrine vasıta değildir. Fakat bir ahlâk dâhisi eserini ortaya koyarken, Peygamber vahyini alırken sanatkârane heyecanla sarsılmışsa, bu eserinde sanatkârane ifade derecelerine varmışsa, muhtevasının mahiyetine bakarak bu sanatkârlık meziyetini inkâr edemeyeceğiz. Âkif, isyan ederken de, iman ederken de vecd duyan bir sanatkârdır. "Sanatkâr, küfürde bile vecd duyabilen insandır"(Topçu, 1947: 9-10).

Topçu'ya göre ilhamını yerden değil göklerden aldı diye Âkif'in şairliğini inkâr etmek doğru değildir. Onu asıl küçültecek olan kadından, çiçekten, bir havuzdaki sudan, saçtan ve buluttan bahsetmeye tenezzül etmesi olur. Bu onu dünya mahlûkları arasına katar. Hâlbuki Âkif, Topçu'ya göre ölmeden evvel semavilik vasfına erişmiş ve Platon'un tasvir ettiği hakikat âleminin yolculuğuna hazırlanmış bir şairdir.

Yücel dergisinin 141.sayısındaki yazısında "Mehmet Âkif ve Şiirleri" başlıklı bir yazı yazan Hikmet Dizdaroğlu Mehmet Âkif'i sanat ve şahsiyet açısından değerlendirmiştir(Dizdaroğlu,1948: 259-262). Mithat Cemal Kuntay'ın yazdığı "Mehmet Âkif ve Şiirleri" kitabı nedeniyle *Yücel*'deki bu yazısını yayımlayan Dizdaroğlu, yazısında Âkif'le Yahya Kemal arasındaki benzerlikleri ortaya koymuştur. Buna göre Âkif de Yahya Kemal gibi hem şiirde kafiyeyi çok seven hem de yine onun gibi çok iyi kafiye kullanan bir şairdir. Âkif o kadar kudretli bir kafiyecidir ve kafiyelerini öylesine kendi şahsiyetine mal etmiştir ki onun hakkında üç kitap yazan yakın dostu Mithat Cemal'e göre "kafiyelerini bir imza kadar şahsileştirmiştir." Aruza hâkimiyet bakımından da Dizdaroğlu'na göre Âkif ve Yahya Kemal birbirlerine benzerler. Aruz bu şairlerin elinde bir balmumu gibi istenilen şekle sokulabilir bir hal almıştır. Ayrıca eskilerin sehl-i mümteni dedikleri kolay yazılmış izlenimi uyandırmak her ikisinin şiirlerini de karakterize eder. Yine

kendi kendinin eleştirmeni olmak nasıl Yahya Kemal'in bir niteliği ise Âkif de aynı titizlikle kendi kendinin eleştirmeni olmuştur. Fakat bu benzer yönlerin iki şairin nazma ve edebiyata bakışlarında da varlığını sürdürdüğünü söylemek güçtür. Âkif'e göre edebiyat manzumdur. Mektuplarını bile manzum yazmak gayreti içinde olan Âkif, Mithat Cemal' in dediği gibi bir nazım şairidir, Yahya Kemal ise şairdir.

Hikmet Dizdaroğlu Âkif'i eserlerinden beliren özelliklere göre şahsiyet olarak şöyle tarif eder:

> Politikanın Müslüman'ı olmayan Mehmet Âkif, hayat boyunca bir tek yüzü olan Mehmet Âkif, tenkide, itiraza, tartışmaya, kusurları konuşmaya katlanan Mehmet Âkif ve her şeyden öte bütün hayatını ve eserlerini gençliğinden beri bağlandığı İslam birliği idealinin tahakkuku için siyasî mücadelelere hasreden romantik, idealist Mehmet Âkif…(Dizdaroğlu, 1948: 259).

5.5.YAHYA KEMAL BEYATLI HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Türk şiirinin en büyük isimlerinden biri olan Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirleri ve şiir anlayışı hakkında bu yıllar arasında yayımlanan edebiyat dergilerinde bir hayli eleştiri yazısı çıkmıştır. Yahya Kemal'in bu dergiler için değişmez bir mevzu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Onun şiirlerindeki musiki duygusu, dil mimarisi, tarih algısı, temalar yelpazesi, eski şiir sevgisi ve bunlar gibi birçok unsur devrin edebiyat dergilerinde tahlil, inceleme ve eleştiri yazılarına konu olmuştur. Yahya Kemal'in hem sanatıyla hem de tarih ve medeniyet fikirleriyle devrin yazarlarından büyük bir takdir ve hürmet gördüğünü söylemek gerekir. İncelenen edebiyat dergilerinde Yahya Kemal'in sanatının aleyhinde fikirler ortaya koyan tek isim *Divan* dergisinden Abdülkerim Çelebi'dir.

İstanbul dergisinin 2.sayısında çıkan "Ses Şiiri Hakkında" başlıklı yazısında Mehmet Kaplan "Ses" şiiri çerçevesinde Yahya Kemal'in şiirinin iç ve dış yapısı hakkındaki görüşlerini açıklar(Kaplan,1943: 4-5). Kaplan'a göre Yahya Kemal'de, hayrete şayan olan şey, unsurların sentezidir. Divan Şairinde, harici ahenk vardır ama deruni âlem ve hür muhayyile yoktur. Tanzimat sonrası şairlerinin kiminde fikir, kiminde his, kiminde imaj, kiminde Türkçe vardır ama mükemmel bir şiirden beklenilen bütün yoktur. Yahya Kemal ise Türk edebiyatında ilk defa, muhteva, imaj,

musiki ve şiirin gizli-aşikâr bütün unsurlarını tam bir sentez halinde ihtiva eden şiiri yaratmıştır. Onun eseri karşısında şu tarafı iyi şu tarafı kötü bu var ama şu yok, şikâyetleri bırakılır. İşte Yahya Kemal, bunun için Türk şiirinde bir ölçüdür. Her hangi bir kimse, bu ölçüyle her hangi bir Türk şairin kıymeti hakkında, aşağı yukarı doğru bir hüküm verebilir.

Kaplan'a göre bir şiir için seçilen tema yanlış idare edilirse ortaya gülünç ve adi bir netice çıkabilir:

> Yahya Kemal'in kullandığı temler tabir caizse, 'zorlu' temlerdir. Mesela kütle ruhunu, sonuna kadar açılmış bir radyo veya davul çalar gibi terennüme kalkanlar vardır. Aşkı canavar soluması haline getirenler çoktur. Nihayet, ölümü, cehennem şarkısı yapanlar bulunur. Bir temi, orijinal bir şekilde ele alış, zan edildiği kadar kolay bir iş değildir. Daha temi kullanma tarzından, şairin şahsiyeti anlaşılır, bu hususta Yahya Kemal'in aldığı tavır, dikkatle incelenmeğe değer bir mevzudur (Kaplan, 1943: 4).

Kaplan'a göre Yahya Kemal'in şiirine hususiyetini veren önemli vasıflardan biri onun modern sanat cereyanlarındaki aşırılıktan ve çılgınlıktan hoşlanmamasıdır. İhtiraslarını yumuşatır, korkularını sükûnete teşvik eder. İnsanlığı hayat, düşünce ve sanat sahasında çılgınlığa kadar götüren ölüm fikri onda "Rindlerin Ölümü" şiirinde olduğu gibi sakin ve metanetli bir iklim içinde görülür ve anlaşılır. Bu şiir okunurken Yunus'un toprak altında tenin çürüyüşünü anlatan korkunç ölüm tasvirleri ve Hâmid'in "Makber" de attığı çığlıklar hatırlanırsa Yahya Kemal'in temalarını çılgınlıkla ve aşırılıkla değil metanetle ele alma tavrı daha belirgin bir surette anlaşılabilir. Kaplan, Yahya Kemal'in vahşi ruh hallerinin kontrolsüz bir şekilde ortaya dökülmesinden halis şiir meydana gelmeyeceğine inandığını söyler. Ona göre Aristo'nun binlerce yıl önce bulduğu Katarsis fikri, Yahya Kemal için bir realite olmayı sürdürmektedir.

Psikolojik zamanın, böyle kendi duree'si içinde, bu kadar maharet ile ortaya konuluşu, mısra tonlarını her anını ruh haline uyarak, böyle iniş ve çıkışı, Yahya Kemal'den önce Türk şairlerinin tanımadığı bir şeydi. Bu manzume, şiiri, musiki gibi tasavvur etmenin şaheseridir. Burada, zahiri musiki değil, öz musiki, ruhun musikisi vardır; harici musiki, deruni musikinin elinde, bir vasıta olarak kullanılmıştır.

İstanbul dergisinin 7.sayısında yayımlanan "Bir Şiir Hakkında Düşünceler" başlıklı yazısında Selahattin Tuncer ise Yahya Kemal'in aynı derginin ilk sayısında

yayımlanan ve Bedri Tahir Şaman'a "zarif dostluk havasının ilhamıyla" ithaf edilen"Bedri'ye Mısralar" şiiri üzerinde durmuştur(Tuncer,1944: 13-15). Tuncer'e göre "Bedri'ye Mısralar" Yahya Kemal'in şiirinde bir dönüm noktasıdır, şekil özellikleri ve iç bünyesi itibarıyla yepyeni bir tarzın mahsulüdür ve zaman akışı boyunca sanatçının ruhi haletindeki mekâna ait bir değişmenin işaretidir. Tuncer şiirde mekânın ne olduğunu şöyle izah eder: Şiir nasıl bir zamanın mahsulü olarak doğarsa aynı zamanda bir de mekânın mahsulü olarak doğar. Şair bir havari olmadığına göre mekânla irtibat halindedir. Nasıl ki yaşadığı zamanın ve devrin tesiri altındaysa temas halinde olduğu mekânların da tesiri altındadır. Şiirde çok defa bir de mekân unsuru vardır. Ancak burada sözü edilen mekân maddi ve hakiki bir mekân olabildiği gibi soyut, yeryüzüyle bağlantısını kesmiş ve hayali bir mekân da olabilir. Tuncer'e göre Ahmet Haşim'in "O Beldesi" manevi ve ilahi bir şiir ülkesi olarak kurulmuş, yeryüzüyle alakasını kesmiş hayali bir mekândır. Yahya Kemal'in şiirlerindeki mekânlar ise hayali değil hakikidir. Aşırılıktan hoşlanmayan ve şiir söyleyişinde daima mutedil olan Yahya Kemal'de mekân ayrıntısız, sade, reel ve hakikidir. Ahmet Haşim'in aksine olarak, Yahya Kemal şiirlerine şairliğinin belirmesinde büyük rolü olan Boğaziçi gibi, İstinye gibi, Üsküdar gibi Üsküp gibi gerçek mekânları koyar. Ahmet Haşim'in şeamet dolu karanlık ve vahşi gecelerinin yerini Yahya Kemal'de Çubuklu 'nun ve Kandilli' nin huzurlu ve tatlı gecesi vardır.

Ülkü dergisinin 79,81 ve 82.sayılarında Cahit Tanyol "Yahya Kemal ve Şiire Dair" başlıklı üç bölümden oluşan bir yazı dizisi yayımlamıştır(Tanyol, 1945: 3-5/4-6/4-5). Yazı dizisinde Yahya Kemal'in şiirlerini daha çok dil estetiği ve şekil açısından değerlendiren Tanyol'a göre Türk edebiyatında Yahya Kemal'den önce şiir çok kolay yazılan bir şeydir. Dilin ve veznin usta bir insan elinde söyleyemeyeceği şey yoktur. Fakat yine de insan düşündüğünün, hayal ettiğinin dil halinde ifadesini bir hamlede bulamaz. Şiirdeki esrarlı terkip, esrarlı yaratıcılık da burada başlar. Henri Brémond "Bana bir şiir gösterin, onda şiir olan mısra ile olmayanı size söyleyeyim" derken şiirdeki iç ahengi ve kelimelerin sıralanışını kasteder.

Avrupa'da son altmış yılda şiirin ne olduğuyla ilgili anlayış değişmiş ve şiirden, şiir olmayan unsurlar çıkarılmıştır, şiirin gerçek özü tam olarak anlaşılmış ve eski şiir kitaplarının birçoklarının hiç şiir olmadığı meydana çıkmıştır. Şiir anlayışındaki bu değişim bir zamanlar hayranlık ve hayret uyandıran ve birçok kitabı olan Hugo'nun bu tesiri kaybetmesine ve aksine çok az en fazla bir kitaplık şiir

söylemiş olan Baudelaire'e hayranlık beslenmesine yol açmıştır. Baudelaire'in kitabı, Türk edebiyatında Fuzûlî'nin Nedim'in veya Galib'in divanlarındaki kolayca zihinlere kazınan ve ezberlenenmısralar kıratında şiirlerle yüklüdür.

Tanyol, şiirde nesre düşmeme, nesre dönüştürülememe şartı aramaktadır. Bu bakımdan ona göre Fikret'in ve Âkif'in manzumelerine mensure demek daha doğru olur. Manzume tıpkı Beethoven'ın senfonileri gibi beste demektir. Bu yüzdendir ki Valery "şairde kulak konuşur, ağız dinler" der. Türk edebiyatında bu tarife girecek tek şair ise Tanyol'a göre Yahya Kemal Beyatlı'dır.

Tanyol iyi şiir ve kötü şiir tabirlerinin gülünç ve yanlış olduğu kanaatindedir. Çünkü bir şiirin kötü olması için şiir olmaması icap eder. Şiir olan şeyin ise kötü olmasına imkân yoktur. İyi şiir tabiri bir parça doğru sayılabilir. Çünkü en fazla halis şiir söylemiş olan Baudelaire'in "Les Fleurs du Mal"inde[2] birbirinden iyi manzumeler vardır. Yoksa şiir, şiir olduktan sonra mutlaka iyidir.

Tanyol'a göre Bir şiirin şiir olabilmesi için, şairin duygusunun, hayalinin dil haline gelmesi gerekir. Fakat dil haline gelmekle ifade bir birinden ayrıdır. Türk edebiyatında *bunun* farkına varan şairse Yahya Kemal olmuştur. İlk defa Yahya Kemal'in şiirleriyle şiirin kendine has bir dokusu olduğu anlaşılmaya başlamıştır. Yahya Kemal'in manzumelerinde, ilk mısradan son mısraa kadar, söylenen her şey, duyulan ve düşünülenin dil haline gelişidir. Onu Türk şiirinin tahtına oturtan sır da buradadır. Şiirde bunu iki şey meydana getirir: birincisi kelimelerin sıralanışı, ikincisi onları idare eden iç ahenk... Anlamın şiirde tek başına değeri yoktur. Yine edebi sanatların çok kullanılması da tek başına şiiri teşekkül ettiremez. Şiirin vücuda gelmesi için muhakkak anlamın dil haline gelmesi lazımdır. Anlamın şiirdeki mevkiini en iyi tespit eden şair "şiirde mana ve düşünce bir meyvede besleyici hassaya benzer. Meyve bir gıdadır, fakat onda bizi çeken gıdadan çok lezzettir" sözüyle Paul Valery'dir. Şiire canlılık veren, ruh veren anlamdan önce dildir:

> Bir duygu ile bir hayalin dile gelmesi demek, yalnız bu şiirde başlayan, o şiirde biten bir dilin yaratılması demektir. Bu demektir ki her şiir, kendi kendisinin olan hayatı yaşayan canlı bir varlıktır. Dildeki anlamlar ölü ki kalıplardır. Şair, bir şiiri yaratmakla, bu cansız kalıplara birer ruh üflüyor, belli

[2] Tr.Kötülük Çiçekleri. Charles Baudelaire'in ilk kez 1857'de yayımlanan şiir kitabı. Melankoli, erotizm ve kötümserlik yüklü heretik şiirlerden mürekkep olup dünya edebiyat tarihinin en ikonik eserlerinden biridir.

> kelimeleri şahsiyet haline gelmiş bir organizmaya iştirak ettiriyor. Her şiir, nevi kendisine başlayan, kendisinden biten canlı bir organizmadır(Tanyol, 1945: 5).

Tanyol'a göre âlemi yaratan Tanrı ile şiiri yaratan şair, mucizelerle oynayan iki kardeş ruhtur. Şekip Tunç, Yahya Kemal'den 'Tanrı Şair' diye söz açarken, ondaki istisnai şiir yaratma gücünü anlatmak istemiştir.

Tanyol'a göre Yahya Kemal'in şiirlerini bir kitapta toplamamış, bir şiir kitabı neşretmemiş olması kimilerinin dediği gibi bir noksanlık değildir. Çünkü kitap neşretmenin şiirin sanat değeri bakımından bir anlamı ve işlevi yoktur. Bir musikişinas nasıl eserlerini bir kitapta toplamadığı için tenkit edilemezse şairler de kitap neşretmedikleri için tenkit edilemezler. Beethoven'ın senfonilerini ve sonatlarını bir kitap şeklinde toplayıp "işte bu Beethoven' ın kitabıdır" demek ne kadar anlamsız ve gülünçse şiir kitabı için de aynı gülünçlük vardır. Şiirde eserin ölçüsü kitap değildir. Beethoven'dan söz açarken nasıl onun 9.senfoni, 5.senfoni, Mehtap Sonatı gibi eserlerinden söz ediliyorsa bir şairden söz açıldığında da neşrettiği kitaplardan değil meydana getirdiği şiirlerden söz edilir. Çünkü asıl eser o şiirlerdir; onları içine alan kitap değildir. Gerek Avrupa'da gerek Türkiye'de birçok nazımlar kendilerini şairler arasına kitapla sokmuşlardır. Ama öyle kitaplar vardır ki şiir eserinin asıl ölçüsü olan tek bir manzume bile hatta tek bir mısra bile barındırmaz. Kitap halinde toplanan şiirler muhakkak kötüdür diye bir kaide elbette ki yoktur. Ancak kitap sahibi olmak şairlik alameti sayılmaz. Tanyol kitap hacmine göre bir şairin kıymetinin tayin olunamayacağına divan şairi Sümbülzade Vehbi örneğiyle somutlaştırmak ister. Sümbülzade Vehbi'nin divanı hacim ve ağırlık bakımından başka divanları geride bırakır ama Tanyol'a göre bu divanda şiir denmeye layık tek bir mısra bile yoktur.

Tanyol'a göre Yahya Kemal, senfonileri, sonatlarıyla anılan büyük besteciler gibi kitaplarıyla değil manzumeleriyle anılan bir şairdir. Türk edebiyatında manzume saf şiir olarak Yahya Kemal ile belirmiştir. Sayı bakımından az olmalarına rağmen Türk edebiyatının en çok şiire sahip sanat adamı da Yahya Kemal'dir. Çünkü Yahya Kemal'in yazdığı hemen her manzume derhal dikkati çeker, hafızalara nakşolunur, istinsah edilir ve hatta önemli bir kısmı ezberlenir. Şiir ilk temasta ruha dokunan bir iksir olmalıdır ve Yahya Kemal'in her bir manzumesinde bu vasıf vardır.

Tanyol'a göre Yahya Kemal, Şeyh Galip'ten sonra gelen nesiller içinde büyük şair olmanın, büyük şair kalmanın sırrına erişmiş tek insandır. Son yüzyıl

içinde Türk edebiyatının en büyük talihi, Yahya Kemal Beyatlı gibi bir sanatçıya sahip olmasıdır. Yahya Kemal'in kendi şiiri içinde haber verdiği hakikatler Tanyol'a göre şu üç noktada toplanabilir:

1- Yahya Kemal'in şiirleri Türk sanat anlayışında büyük bir değişmeye sebep olmuştur.

2- Yahya Kemal Türk sanat geleneğini yenileştirmiş, ona mukadder şeklini tayin etmiştir. Bazılarının zannettiği gibi Yahya Kemal, kendisine kadar gelen geleneği devam ettirmekle kalan bir insan değildir.

3- Türk şiirine, taklide ve demagojiye elverişli olmayan gerçek vatanseverliği getirmiştir. Yahya Kemal'den önce "Vatan" kavramı mücerret, boşlukta sallanan bir kelimedir.

Yahya Kemal'den önce vatan kavramını içeren şiirler umumiyetle didaktik söz yığınları olmuşlardır.

Mağlupken ordu, yaslı dururken bütün vatan,
Rüyama girdi her gece bir fatihane zan.
Hicretlerin bakiyesi hicranlı duygular;
Mahzun ufukların ötesinde akan sular
Gönlümde hep o zanla, beraber çağıldadı.
Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı.

Mısralarını yalnız ve yalnız bir Türk hisseder, bir Türk şairi söyleyebilir. Çünkü burada anlatılmak istenen vatan kavramı değildir: aksine bu şiirin içinde vatanın kendisi vardır.

Tanyol sanatın ve aslında şiirin aslında tek bir tarifi olduğunu söyler. O da "sanatın, güzelliğin ifadesi olması" gerçeğidir. Bu Tolstoy'un tarifidir. Sanatın neyin hizmetinde olması gerektiğini bu tariften daha açık anlatan başka bir fikre rastlamak güçtür. Realizmin kurucusu Flaubert 'in şiire bakışını şu cümle ifade eder: "Hiç bir mana ifade etmeyen fakat güzel bir mısra, bir mana ifade eden fakat daha az güzel bir mısradan çok üstündür." Tanyol'a göre bu tariften şiirin manasız olduğu sonucu çıkmaz. Ancak onun asıl gayesinin güzele ulaşmak ve güzellik yaratmak olduğu anlaşılır:

> Şiirin mektebi yoktur. Bir şiire, sanat eseri değilse, ne realist olması, ne romantik olması bir değer vermez. Şiir, ya güzeldir, ya değildir. Onun bir tek mektebi vardır: güzellik(Tanyol, 1945: 4).

Şiirin bu teşekkül şekli, 'sanat, sanat için midir?' yoksa 'sanat, cemiyet için midir?' çekişmesini lüzumsuz, konu dışı kılar. Çünkü istidatsız bir adam için ' sanat, sanat için' de olsa, 'sanat, cemiyet için' de olsa, meydana getirdiği eser, 'Nicole, bana terliklerimi getir' cümlesindeki ruhsuzluk cinsinden olacaktır.

Tanyol'a göre sanat her şey içindir, yalnız bir şey için değildir. Ferdi meseleleri de mevzu edinebilir içtimai meseleleri de mevzu edinebilir. Sübjektif olmaya da hakkı vardır objektif olmaya da hakkı vardır. Aşktan söz açtığı kadar sefaleti de kendine konu yapabilir. Bir ihtilali anlatmaya hakkı ne kadar varsa bir hayali, bir rüyayı anlatmaya da o kadar hakkı vardır. Fakat sanat her halükarda güzel ve özlü eser yaratmak ülküsünde olmalıdır. Söz sanatı olan şiirde mana ile güzellik ayrı ayrı vardır. Ondan mana istendiğinde ortaya nesirle, güzellik istendiğinde şiirle çıkar. Söyleyeni şair olmak kaidesiyle şiir için söylenmesi yasak hiçbir konu yoktur. Nasıl ilmin gayesi hakikat ise sanatın gayesi de güzelliktir. Sanata güzellikten başka bir görev vermek ilme hakikatten başka bir görev vermekle birdir:

> Netice olarak diyebiliriz ki güzelliğin nede olduğu meselesi münakaşa edilebilir. Fakat sanatın güzellikten başka bir gaye takip edeceği meselesi münakaşa edilemez (Tanyol, 1945: 5).

Yahya Kemal'in kimi şiirleri kolayca ezberlenir. Onun şiirleri farkında olmadan insana kendini ezberleten bir meziyete sahiptir. Bir kasideyi, bir gazeli ilk defa okuduğumuz zaman bazı mısraların hatırımızda kaldığını fark ederiz. Bu hatırımızda kalan mısralar herhalde bir tesadüf mahsulü değildir. Divan şiirinde bazı beyit ve mısralara inhisar eden bu keyfiyet, Yahya Kemal'in şiirinde 'bütün' halinde kendini gösterir. Çünkü o mısralar, şairin söylemek istediği duygunun, hayatın ve fikrin mukadder şeklidir. Yani o duygu, o hayal ve fikir, şairin elinde dil kılığına bürünmüş, dil olmuştur.

Yahya Kemal'e gelinceye kadar vezni iyi kullanan, dili iyi bilen ve bir de 'fesahat', 'belagat' kaidelerine, 'bedi ve beyan' a vakıf olan kimse, kendisinden önceki şairleri iyice okuduktan sonra ve mısra yapmak melekesini edindikten sonra artık şiir söyleyebileceğine kanaat getirir, yazdıklarını şiir sayar olmuştur. Fakat Tanyol'a göre bu kanaat yanlıştır.

Abdülkerim Çelebi *Divan* dergisinin 4.sayısında yayımlanan "Yahya Kemal Meselesi" başlıklı yazısında Yahya Kemal'in en büyük Türk şairi veya zamanın en büyük şairi olduğu görüşlerine karşı çıkar(Çelebi, 1945:1-4). Çelebi'ye göre Yahya Kemal'in isminde iki farklı şair barınmaktadır. Bunlardan biri divan şairi Yahya Kemal'dir. Divan şairi Yahya Kemal, zamanının ve muhitinin tamamen dışında bir sanatçıdır. Onun divan edebiyatı formunda yazdığı şiirlerinin zamanının insanına duygusal olarak hitap etmesi mümkün değildir. Hatta bu şiirler şairin kendi ruhunun da ifadesi değildirler. Bu şiirlerden ibaret olması durumunda Yahya Kemal mensubu olduğu zamanda ve cemiyette bir şair olarak kaybeden olmaya mahkûmdur. Çelebi'ye göre bu eski tarz şiirlerin Avrupai usullerle tetkik edilmeye çalışılması ve ifadelerinin şairin hayatında ve ruhunda aranması ortaya gülünç tablolar çıkmasına neden olur.

Müptelâ-yı dert olan diller devâdan geçtiler
Neş'eden ateşlenen neyler nevâdan geçtiler

beytine ve buna benzer beyitlere psikolojik, sosyolojik ve estetik açıdan sanat eseri denemez. Yahya Kemal'in şiirde tuttuğu bu yol eski edebiyatlarla çok meşgul olan Latinist ve Elenist şairlerin Yunanca ve Latince şiir yazması gibidir. Bu bir hüner olabilir. Fakat Çelebi'ye göre bu türden şiirlerle zamanın ve muhitin bir mensubu ve mahsulü değil yabancısı olunur. Yahya Kemal'in divan edebiyatı meşrebindeki şiirleri o edebiyatın da tabii mahsulü değildir:

> Yahya Kemal'le aşağı yukarı aynı dili konuşan Fuzûlî'de Nedim'de, bütün şekli güzelliklerin üstünde, kendi içlerinden ve muhitlerinden kopan bir ruh vardır ki şiirin özünü ve değerini teşkil eden de budur. Bu ruh Yahya Kemal'de yoktur ve olamaz da. Zaten onun bu cins şiirleri, beş on gazelden ibaret olduğu halde, tefekkür ve tahassüs itibariyle aynı kaynaktan kopmuşa benzemez; divan edebiyatının muhtelif şairlerinden seçilmiş gibidir. Demek ki Yahya Kemal zaman zaman muhtelif divan şairleri tarzında şiirler yazmak isteyerek Fuzûlî, Naili ve Nedim gazellerinin şeklen benzerlerini meydana getirmiştir: Yekpare bir ruhun muayyen bir zaman ve mekân içindeki samimiyeti ile alevlenmeyen plastik mısralar… (Çelebi, 1945: 2).

Çelebi'ye göre Yahya Kemal'in eski tarz şiirleri büyük divan şairlerinin eserleriyle karşılaştırıldığı zaman sönük kalırlar. Onun en başarılı kabul edilen Nedim edasındaki gazelleri bile Nedim'in gerçek ruhundan ve dilinden uzaktır.

Tanzimat'tan sonra divan edebiyatı tarzı şiirler yazan Leskofçalı Galip, Hersekli Arif Hikmet, Osman Nevres ve Muallim Naci'nin şiirleri Yahya Kemal'in bu tarz şiirlerinden üstündür. Çünkü hem divan edebiyatının ruhunu hem de kendi ruhlarını daha ehil bir samimiyetle yansıtırlar. Divan edebiyatını tanıyanlar Yahya Kemal'in eski tarz şiirlerinden zevk almazlar. Yahya Kemal'in divan edebiyatını tam bir sadakatle taklit ettiğini söylemek de mümkün değildir. O bu edebiyatı kendi anlayışına göre bir tasfiyeye tabi tutmuş, ona devri ve estetiği dışındaki duyguları katarak asaletini bozmuş ve melezleştirmiştir. Mazi hasreti güzel şiirlerin yaratılmasına vesile olabilir. Fakat bu türden şiirler yazmak için mazinin dilini kullanmaya gerek yoktur. Üstelik Türk edebiyatında bu dil tamamen ölmüştür.

Çelebi'ye göre ikinci Yahya Kemal zamanın muhitin içinde olan Yahya Kemal'dir. Bu ikinci Yahya Kemal'in şiiri tarihi olarak Tanzimat'ın sonuyla Cumhuriyet arasıdır ve şiirleri bu devir şiirlerinin ortak vasıflarını taşırlar. Bu devirde dilde bir sadeleşme söz konusudur ve Yahya Kemal tarihi olarak bu devrin sonuna mensup olduğu için dili en sade olandır. Onun bu devir şiirleri asri bir dekor ve Avrupai bir tarz gösterirler. Bu vasıflar Abdülhak Hâmid'le başlayan, Fikret'le genişleyen, Cenap ve Haşim'le zenginleşen Türk şiirinin vasıflarıdır. Fakat Yahya Kemal'in bu nesilden hiçbir farkı yoktur. Bu neslin en büyük sanatçısı Tevfik Fikret'tir ve Fikret Yahya Kemal'in ulaşmak istediği şiiri en yükseğe taşımış şairdir. Yazar bu ikinci Yahya Kemal'i Tevfik Fikret'le kıyaslar ve lirizm, ses bolluğu, tema zenginliği, geniş insan ruhu ve nazım sanatçılığı bakımından Fikret'in Yahya Kemal'den üstün olduğunu savunur. Yahya Kemal'in en büyük özelliği aruz vezni içinde gösterdiği tabii Türkçe güzelliği ve sevimli nazım ahengidir. Fakat yeni tarz içinde bu işin ilk üstadı Fikret'tir. Yeni zevke göre güzel mısralar, Fikret'te pek çok olan şiirleri arasına serpiştirilmiş ve umumi güzellik içinde kasten eritilmiştir. Yahya Kemalde ise sayısı belli şiirler içine toplanmıştır. Bu hususiyet, Yahya Kemal'i birtakım şiirlerinde zengin gösterse de, sanatın heyet-i umumiyesi bakımından fakirleştirmiştir: Şiirleri, sayıca olduğu gibi şekil ve ruhça da sınırlı kalmıştır.

Çelebi'ye göre Fikret'ten daha sade bir dilde aruz vezniyle şiir yazmak bir yenilik değil, tabii bir gidişin sonucudur. Üstelik Yahya Kemal sade Türkçeyle aruz vezninde şiir yazan çığır açıcı bir şair de değildir. Ondan çok önce Mehmet Âkif, Mithat Cemal, Ali Canip ve adı pek bilinmeyen Tahsin Nahit gibi şairler sade Türkçeyle aruz vezninde şiirler yazmışlardır. Hatta divan şairleri içinde de zaman

zaman bu tür mısralar söylemiş şairler vardır. Mesela Nefi "Gene sen istediğin yerde gezersin güzelim" Nedim "Şu sırma saçlara birden sarıldı sevdalar" gibi mısralar söyleyebilmiştir. Yahya Kemal lirik olarak zayıf fakat şiir musikisi bakımından güçlü bir şairdir:

> Fikret ve emsali büyük şairlerle mukayesede kaybetmiş olsa da ikinci Yahya Kemal'in muayyen bir değer sahibi olduğu inkâr edilemez. Bu içten ziyade, dışı işleyen kalpten çok gözlere ve kulaklara hitap eden normal ve sempatik bir şairdir. Osmanlı şiirinin ölümü ile yeni Türk şiirinin doğumu arasındaki beş on yılın en çok sevilen şairi. Osmanlı edebiyatına en uzak fakat onun içinde. Yeni Türk edebiyatına en yakın fakat daima onun dışında (Çelebi, 1945: 4).

Çelebi'ye göre Yahya Kemal'i Osmanlı şiirinin bir parçası yapan ve bugünkü şiirin dışında tutan en önemli etken onun şiirlerini aruz vezniyle yazmasıdır. Fakat aruz vezniyle sade Türkçe şiir yazmak hakikaten güçtür ve Âkif, Fikret ve Yahya Kemal gibi şairler bu nedenle şiirlerinde dil ve ahenk hataları yapmışlardır. Yeni Türk şairlerinin güzel şiir yazmak için artık aruz veznine ihtiyacı yoktur. Hece vezniyle mükemmel şiirler yazan şairler vardır. Yahya Kemal yeni tarzdaki şiirleriyle bile eskiyi temsil eden bir şairdir. Bu nedenle onu zamanın en büyük şairi kabul etmek doğru olmaz.

Yedigün dergisinin 649.sayısında yayımlanan "Yahya Kemal" başlıklı yazısında Nihat Sami Banarlı Yahya Kemal'i şiirinin kaynaklarına inerek değerlendirmiştir(Banarlı,1945: 6). Nihat Sami'nin yazısına göre 1903'te Paris'e gittiğinde Yahya Kemal'i şiir, parnasçı şairlerin mükemmel manzumeleriyle ve sembolizmin deruni musikisiyle karşılamıştır. O devirde Fransa'da sanat sanat için yapılmaktadır ve şiirin en büyük meşalelerinden en büyük kılavuzlarından biri yine antik Yunan şiiridir. O devirde Fransa'da eski Yunan mısralarını Fransızca bir mısra halinde söyledikleri zaman kendilerini sanatın en ileri saflarına ulaşmış sanan sanatçılar vardır. Yahya Kemal bir mısraın kelimelerin yan yana dizilmesiyle oluşan bir musiki cümlesi oluşundaki sırrı bu tarz Fransız şiirlerinden öğrenmiştir. Yahya Kemal için şiir bir bakıma kelimelerle örülen musikidir ve Türkiye Türkçesi onun şiirleriyle tam ve pürüzsüz bir musiki cümlesi olmak derecesine ulaşmıştır.

Banarlı'ya göre aruz vezni ile Tevfik Fikret kuvvetli bir dış musiki ve ustalıklı bir manzume dili yaratmıştır. Bu vezni daha temiz ve daha sade bir Türkçe

ile dokumak kudretini ise Mehmet Âkif göstermiştir. Fakat on yüzyıllık Türk şiir diliyle bu güzel vezinde yalnız şiir söyleyen ilk büyük şair Yahya Kemal olmuştur.

Hareket dergisinin 16.sayısında "Yahya Kemal'de Tarih ve Coğrafya Fikri" başlıklı bir yazı kaleme alan Mehmet Kaplan, yazısında Yahya Kemal'in tarih, millet ve coğrafya fikirlerini açıklamış ve onun şiirlerinde bu fikirlerin yer alış biçimini ortaya koymuştur(Kaplan,1948: 2-3). Kaplan'a göre Yahya Kemal sadece bir şair bir estet değildir. Şiirlerinde bir dünya, bir medeniyet, bir millet görüşü de vardır. O Türk tarihinin kavmi olarak Orta Asya'da başladığını kabul etmekle birlikte Michelete 'in "Fransız toprağı bin yılda Fransız milletini yarattı" sözündeki gibi Anadolu toprağının yarattığı Türklüğü esas alır ve milliyeti coğrafyayla sıkı bir irtibat içinde kabul eder. Fakat bu türden fikirlerini Yahya Kemal şiirlerinin yüksekliğine zarar vermeden estetik bir bütünlük içinde şiirlerine koymuştur. Paul Valery' nin "Şiirin içinde fikir, meyvenin içindeki gıda gibi olmalıdır" sözüne uygun bir şekilde fikirlerini sanatını boğacak şekilde ve bağıran bir üslupla şiirlerine koymamıştır. Yahya Kemal'de fikir ve sanat etle tırnak gibi kaynamıştır.

Yücel dergisinin 140.sayısında Hikmet Dizdaroğlu, Zahir Güvemli 'nin"Yahya Kemal ve Şiirleri" adlı inceleme kitabı üzerinden Yahya Kemal'e dair görüşlerini açıklamıştır. Yazısına bu kitapla aynı başlığı veren Dizdaroğlu Yahya Kemal'in şiirlerinin en temel özelliğinin muhtevaları ve şekilleri arasındaki sarsılmaz bütünlükten doğan ahenk olduğunu düşünmektedir(Dizdaroğlu,1948: 219-223). Bu şiirlerde bir kelime bile tasfiye edilemez veya bir kelimenin bile yeri değiştirilemez. Yahya Kemal şiirlerini aruz vezniyle yazar. Fakat o aruzun sadece tercih ettiği kalıplarını kullanır. Veznin muhtevanın önüne geçmesine, şiiri ezmesine müsaade etmez. Vezin ve kafiyeye çok önem verir ama bu unsurları şiirin tebliğinde bir vasıta olarak görür. Birtakım eski şairler gibi kafiye düşürmek için şiir yazmaz. Konuya göre vezin seçişi, vezne hâkimiyeti ve şiirini tebliğ edişindeki ustalık Yahya Kemal'in aruzuna bambaşka bir ahenk verir.

Melahat Özgü 'nün "Üç Konferans" adlı kitabındaki tarife göre şiirde ritim "o şiirde kelimelerin söylenişi müddetince isterse birbirine eşit olmasın her mısrada aynı sırayı takip eden zaman grupları teşkil etmesidir" ve şiirde ritim sadece vezinle sağlanabilir. Musiki ruhun iç hareketlerine dıştan bir refakat olduğu için ve Schiller' ın tarifiyle şiir ruhun belirli bir durumunu taklit eden bir sanat olduğu için Dizdaroğlu' na göre(Dizdaroğlu, 1948: 223) şiir musikiden ayrı kalamaz. Şiir

musikidir denemez fakat musikiden ayrı da kalamaz. Dizdaroğlu' na göre Yahya Kemal'in şiirlerinde müzikalite en yüksek derecesini bulmuştur. O bu müzikaliteyi hem aruza yüksek hâkimiyetiyle hem de imale, aliterasyon gibi sanatlarla mısra içi ahengi tesis ederek ve mahreç bakımından birbirine yakın kelimelerden ustaca istifade ederek sağlamıştır.

Güvemli' nin kitabında Yahya Kemal'in şiir dilinin günlük dilden aldığı kelimeleri günlük dile has olmayan bir surette yan yana getirerek ve günlük hallerinden farklı kullanılarak tesis edildiği görüşü vardır(Akt. Dizdaroğlu,1948: 223). Yahya Kemal'in şiir dili günlük dilden alınan kelimelere şairin kendine mahsus şiir estetiğinin tatbik edilmesiyle meydana gelir. Yahya Kemal, günlük dile ait kelimeleri o dilin vermediği anlamlarda kullanabilir. Aynı kelimeleri farklı şiirlerde farklı anlamlarda kullanarak onlara bir anlam zenginliği kazandırır. Onun konuşma ve yazı dilinden farklı bir cümle yapısı vardır.

5.6.AHMET HAŞİM HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Ahmet Haşim şiir ve dil görüşleriyle Servet-i Fünun nesline benzeyen ve bu neslin bir devamı denebilecek Fecr-i Âti topluluğu içinde yer almış bir şairdir. O, şiirde duygusal ve psikolojik hallerin tabiat unsurlarıyla somutlaştırılarak sezdirilmesinden ve tasvir edilmesinden, yer yer anlamsızlığa sapan bir anlam kapalılığından yanadır. Şiiri maddeden ve medeniyetten kaçarak hayali bir beldede sükûnet ve saadet aramak arzusundan doğmuş gibidir. Onun XIX. Yüzyılın son çeyreğinde Fransız şiirine yön veren ekollerden olan sembolizm ekolünün Türk şiirindeki en önemli temsilcilerinden biri olduğu şeklinde yaygın bir kanaat vardır. Onun şiiri anlaşılmak değil, sezilmek, düşünülmek ve kesin hükümlere varılmamak şiiridir. Osmanlı'nın son ve Cumhuriyet'in ilk neslinin Yahya Kemal'le birlikte en büyük şairi olarak kabul edilmiştir. Fakat aruz vezni dışında, şiirlerinde Yahya Kemal'le hemen hiçbir ortak taraf yoktur. İncelenen edebiyat dergilerinde Ahmet Haşim şiirinin ve kişiliğinin çeşitli cepheleriyle ele alınmış, geniş etütlere ve eleştiri yazılarına söz konusu olmuştur.

Hilmi Ziya Ülken *Aramak* dergisinin 3.sayısında "Yeni Edebiyat ve Ahmet Haşim'e Dair" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Ülken,1939: 2-4). Ülken, Tanzimat edebiyatının kopardığı gürültüye nazaran zayıf bir edebiyat olduğu ve esasında

gerçek bir yenilik getirmediği görüşündedir. Tanzimat, divan edebiyatında var olmayan tiyatro, roman, hikâye gibi türleri Türk edebiyatına getirmiştir ama bu getiriş Ülken' e göre güçlü ve gerçek anlamda yeni bir edebiyat vücuda getirememiştir. Bu devir ediplerinin yaptığı yenilik Avrupalı yazarları taklit etmek ve onların eserlerinden birtakım adaptasyonlar meydana getirmekten ibarettir. Saray edebiyatı, Enderun edebiyatı da denen divan edebiyatı esasta da şekilde de bu edebiyatta varlığını sürdürmüştür. Piyeslerin içinde gazeller, kasideler yaşamaya devam etmiştir. Batı edebiyatı özü itibarıyla Tanzimat edebiyatını temsil edenlerce anlaşılamamıştır. Tanzimat edebiyatı, klasik edebiyatın gitgide gerileyen ve bozulan bir devamıdır. Saray edebiyatının son miraslarını taklit, yüzeysel ve adapte eserlerin içine koymak edebiyatta yenilik yapmak, inkılâp yapmak değildir.

Ülken, edebiyatı bir fikir sanatı olarak tanımlamak eğilimindedir. Her fikir eseri edebi değildir. Ancak her edebi eser bir fikre dayanır. Bununla birlikte edebi eserler barındırdıkları fikri vaaz etmek, bağırmak yoluna gitmezler. Onu bir vesile gibi kullanırlar ve aşarlar. Edebi eserlerin fikri kıymeti bir fikri savunmalarında değil fikirlerin inandırma ve müessir olma rolünü başka bir yoldan yapmasındadır. Her edibin kafasında bir fikir atölyesi bulunması Ülken' e göre şarttır. Sanatçı eserinin bu fikirlere göre bir tesir yapmasını ister ancak fikri doğrudan doğruya savunmaya girişmez. Ülken bu açıdan bakınca Türk edebiyatında yeniliğin Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti ile başladığı görüşündedir. Fakat Ülken 'e göre bunların getirdiği Batı sanatı da kısırdır ve muvaffakiyetsizdir. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati ne eskinin çocuğu olabilmiştir ne de yeninin babası. Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti'nin muvaffakiyetsizliği eskiyi bütünüyle yıkmasından kaynaklanmıştır. Çünkü sanatçı yeniyi daima eskinin içinden çıkarır. Yerleşik sanat ananelerini bir yoruma tabi tutarak yeni kalıplara döker. Eskiye hiç kulak vermediği için Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti Hilmi Ziya Ülken 'e göre kendi içine hapsolmuş dar zümre edebiyatları olarak kalmışlardır. Yahya Kemal ise eski şiire kulak verip gazel ritminden Avrupai tarzda manzumeler meydana getirdiği ve yeniyi eskinin içinden çıkardığı için yenidir, yeniliğin temsilcisidir.

Ülken' e göre Ahmet Haşim, şiire ukalâ felsefeciliğin yerine mütefekkirâne bir telkin havası getirmiş bir şairdir. Eski ses ve söz sanatlarına kendini bağlanmamış olması onun şiirine bir rokoko bir III. Ahmet çeşmesi havası vermiştir. Onda Osmanlı âleminden, Doğulu olmaktan bir şeyler vardır ama bunlar hep biraz

alafrangalığa karıştırılmıştır. Haşim, insani ve duygusal tarafı kudretli şiirleriyle Fecr-i Ati'yi aşmış bir sanatçıdır. Fakat onu sevenler klasik stillerden kuvvet aldığı için değil renkli âlemi rokokoyu andırdığı için severler. Ahmet Haşim Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatında bir III. Ahmet çeşmesi tarzında en güzel eserleri veren şairdir.

Aramak dergisinin 3.sayısında Cahit Tanyol "Ahmet Haşim Hakkında" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Tanyol,1939: 5-13). Yazısında, Haşim hayattayken ve öldükten sonra onun hakkında birçok şey söylendiğini ancak bu söylenenlerin zaman zaman birbirini yalanlar mahiyette olduğunu dile getiren Tanyol kimilerinin, onun sembolist bir şair olmadığını, kimilerininse tersini söylediğini hatırlatır. Bir kısım onun vazıh bir şair olduğundan bahsederken, bir kısım ise onu karanlık bulmuştur. Tanyol'a göre bu görüş benzemezlikleri Haşim'in bir şair olarak tam bir portresinin çıkarılamadığına delalet eder.

Tanyol'a göre Ahmet Haşim, şiir görüşleriyle şiirleri arasında uyuşmazlık bulunmayan tek Türk şairidir ve büyük iddialarla ortaya çıkıp yazdığı şiirlerle kendi kendini çürüten bir şair değildir. Haşim'de söylediklerini yalanlayan veya değerini düşüren mısra hemen hiç yoktur. Haşim'in şiiri anlam bakımından kapalı bir şiir değildir. Anlam açıklığı, fikirde anlam açıklığı ve duyguda anlam açıklığı olmak üzere iki kısma ayrılır. Fikirde anlam açıklığı bir fikri en kolay ve en açık surette anlatmayı hedefleyen açıklıktır. Duyguda anlam açıklığı ise insanların hislerine örtüp saklamadan tercüman olmayı vasıta olmayı hedefleyen açıklıktır. Şiirdeki anlam açıklığı hislerin açıklığıdır. Bedii terbiyesi ve Yakup Kadri'nin dediği gibi altıncı hissi yeterince gelişmiş bir kimse için Haşim'in şiirleri kapalılıktan uzaktır.

Tanyol'a göre Haşim'in şiirinde resim unsuru musikiye nazaran daha geniş bir yer tutar. Fakat o Servet- i Fünun' un empresyonist şairleri gibi şiiri resimleştirmek muradında değildir. Resim onun şiirlerinde asıl unsur değildir, duygularını eşya diliyle anlatmak istediği vakit başvurduğu bir dekordur.

Aramak dergisinin aynı sayısında "Haşim İçin Söylenenler" adlı bir bölüm vardır. Bu bölümde Haşim'le ilgili fikirleri aktarılan Ahmet Hamdi Tanpınar onun Avrupai mânâda ilk büyük Türk şairi olduğu görüşündedir:

> Biz ilk defa olarak Ahmet Haşim ile Avrupalı mânâsında ve beşeri nispette büyük şairi tanıdık, şairin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin

> mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arkasındaki münasebetin derecesini tayin eden, şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acayip bir şarlatan vakarıyla vaizler veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp onun ruhumuzla baş başa kaldığımız pek az anların lezzetini yayan da odur. Bu itibarla Dergâh mecmuasında çıkan Piyale mukaddimesi hakiki bir dönüm yeridir(Tanpınar, 1939: 16).

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2372.sayısındaki Fecr-i Ati XXIII başlıklı etüdünde Cahide Başol, bu edebiyat topluluğundaki tek gerçek şairin Ahmet Haşim olduğunu söyler(Başol,1942: 138). Ona göre Hamdullah Suphi, Emin Bülent, Müfit Ratip, Abdülhak Hayri, Mehmet Behçet, Faik Ali gibi Fecr-i Ati şairleri Servet-i Fünun neslinden devraldıkları lisanla onlardan çok da farklı olmayan şiirler yazmışlardır. Hatta onların taklitçisidirler. Şiir Fecr-i Ati şairlerinde genç yaşlara mahsus duyguların hastalıklı ve kötümser bir edayla ifade edilişinden başka bir şey değildir. Fecr-i Ati şairleri aşk, ıstırap, hayal ve ince hislerini Servet-i Fünun' da da yer yer ifadesini bulan tabiat tasvirleriyle karıştırarak anlatmaya çalışmışlar ancak büyük bir şiir seviyesine yükselememişlerdir. Bunun tek istisnası Ahmet Haşim'dir ve onunla Türk şiiri yeni bir ad kazanmıştır.

Başol yazısında Haşim'in sembolist bir şair olduğunu hatırlatarak onun sosyal bir şiir yazmak istediğinde bile aynı sembolist dokuyu kullandığını, günün, saatin ve mevsimlerin değişmelerine kendi hülyalarını sirayet ettirerek bundan şiirinin sembolizmini meydana getirdiğini söyler. Başol 'a göre Haşim'in ilk devre şiirleri Servet-i Fünun diliyle yazılmıştır ama o edebiyatın büyük şairi olan Tevfik Fikret'in şiirindeki pürüzsüz ve mükemmel şekilden uzaktır. Haşim'in ilk şiirlerinde"mahfuzum" kelimesiyle "ölüm" kelimesini "toplamış" kelimesiyle de "geniş" kelimesini kafiye yapmakta bir sakınca görmeyişi de bir şekil laubaliliğinin işaretidir. Haşim sembolizmi Verhaeren[3] ve Gourmont'dan[4] öğrenmiştir. *Servet-i Fünun* dergisinde yayımladığı "Emile Verhaeren" makalesi bunun açık bir ispatıdır. Ahmet Haşim'e göre "güzel yalanın çocuğudur" ve yalanın ilahi nefesi üzerlerinden geçmediği sürece ne ses, ne taş, ne tunç ne de renk sanat eserine dönüşebilir.

Başol yazısında Fecr-i Âti kütüphanesinin çok fakir olduğunu hatırlatır. Dört yıl süren hayatı boyunca hem nesirde hem de şiirde bu edebiyat topluluğunun

[3]Emile Verhaeren(1855-1916). Eserlerini Fransızca kaleme alan Belçikalı şair ve sanat eleştirmeni.
[4]Remy de Gourmont(1858-1915). Fransız sembolist şair, izlenimci eleştirmen ve romancı.

mensupları ciddi bir kütüphane teşkil edecek eserler vücuda getirememiştir. Bu zümrede sanat kıymeti olan isimler Başol' a göre Yakup Kadri, Ahmet Haşim ve Emin Bülent Serdaroğlu'ndan ibarettir.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2338.sayısında yayımlanan "Ahmet Haşim" başlıklı yazısında Halit Fahri Ozansoy, Haşim'i büyük şair yapan vasıfların en büyüğünü şiirlerindeki kapalılık ve lirizmi yenileştirmiş olması olarak gösterir(Ozansoy,1941: 40). Ozansoy' a göre Haşim şiirde her şeyden önce lirizmi yenileştirmiş bir şairdir. Divan edebiyatında çok kere bir sembol, bir tasavvuf cezbesi halinde bulunan aşk yüzyıllar boyunca aynı kavramlar ve mazmunlarla tekrar edile edile bayağılaşmış ve özellikle XVII. Yüzyılın ikinci yarısından sonra her türlü samimiyetten uzak didaktik bir mahiyet almıştır. Tanzimat edebiyatı devrinde de lirizm kelimecilikten ayrılamamış ve iç âleme bütün nüanslarıyla açılamamıştır.

Ozansoy'a göre Haşim, Türk şiirine Tevfik Fikret'in bile getiremediği aşkın lirizmini getirmiştir. Mehmet Âkif' in manzum mahalle kahvesi diyalogları yazdığı devirde Ahmet Haşim, tek başına bu muazzam işi başarmıştır. Ahmet Haşim, Türk edebiyatında Şeyh Galip'ten sonra ikinci büyük sembolisttir. Ahmet Haşim'de kelime, tıpkı Verlaine gibi belki daha ziyade Mallarmé gibi vuzuhun düşmanıdır. "Vuzuh" makalesinde tezini kendisi müdafaa ettiği bu gayesine ise iç âlemin en esrarlı, en karanlık köşelerine nüfuz ettiği Piyale'de erişmiştir.

Yeni Adam dergisinin 336.sayısında Feyzullah Sacit Ülkü, Ahmet Haşim'in şiir görüşleri çerçevesinde şiirde anlam konusu hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur(Ülkü, 1941: 8-15)."Ahmet Haşim" başlıklı yazısında Ülkü, "Piyale" mukaddimesinden yola çıkarak Ahmet Haşim'in şiir anlayışını şu şekilde sıralamıştır:

1- Şiirde anlam, vuzuh ve fikir gereksizdir.

2- Anlam ahengin telkinatından başka bir şey değildir. Anlam sık bir defne ormanına bırakılan bal dolu kavanoz gibi şiirin yapraklarında gizlenerek her göze görünmez. Yalnız hayal ve kelime kafilelerini vızıltılı arılar gibi etrafında uçuşturur. Kavanozu görmeyen okuyucu bu arıların kanat musikisini işitir. Bunun dışında hiçbir şiir yoktur.

3- Şiir anlamını okuyucunun ruhundan almalı, muhayyileyi işletmelidir.

4- Her ruh seviyesine göre şiirin muhtelif anlamları vardır. Şiir resullerin sözleri gibi muhtelif tefsirlere müsait olmalı, onu herkes istediği tarzda anlamalı, şiirin anlamı diğer bir anlam olmaya elverişli olmalıdır.

Ülkü'ye göre Haşim bu prensipleri bir sembolizm tefsiri olsun diye ortaya koymamıştır. Bu prensipler "Sembolizmde şiir böyledir, ben de böyle yazdım" demek değildir. Haşim'in mukaddimesinde şiirin kesin bir tarifini yapması ve bu tarif dışında şiir yoktur diye kestirip atması hem kendine hem de onu takip ve taklit edenlere sanatsal anlamda zarar vermiştir. Üstelik Haşim en güzel şiirlerini bu kaideler dışında yazmıştır. Onun şiir prensipleriyle güzel şiirleri arasında aykırılık vardır. Şiirde anlam unsuru bir mısraın verdiği his, hayal, fikir ve bunların karışımıdır. Bu itibarla anlamın içinde sadece fikirler değil hisler ve hayaller de vardır. Fikirler şiirde eşyada olduğu gibi kuru halleriyle yer almazlar. Bir his veya hayale bürünür, değişim geçirirler. Fikirler şiirde şairin tabiatına göre bir yeniden üretim sürecinden geçerek his ve hayale dönüşebilirler. Bu nedenleşiir anlamdan yani his ve hayalden ve bu iki ruh manzarasına dönüşmüş fikirden sıyrılırsa geride kalan şey bir kelime yığını ve deli saçması olur. Anlam kuru fikir demek olmadığına göre şiir anlamsız değil anlamlı olmak zorundadır.

Varlık dergisinin 246.sayısında Sabahattin Tahsin Teoman "Ahmet Haşim Meselesi" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Teoman,1943: 105-107). Yazısında Ahmet Haşim'in şiirlerinin anlam yönünden kapalılığı ve karmaşıklığı ve şiirlerinde gramer kurallarına riayet edilmediği gibi iddialarla Türk edebiyatının en büyük meselelerinden biri haline geldiğini kaydeden Teoman, şiirin makineleşmiş kol nizamında yürüyen kelimelerle ve lügatlere mutlak itaatle icra edilen bir sanat olmadığını belirtir. Şiire nesir kaideleri tatbik etmeye çalışmak ona göre yanlıştır. Şiirin dili konuşma dili değildir:

> Şiirin lisanı nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmuş üzere vücut bulmuş musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır (Teoman: 1943: 105).

Teoman'a göre kelimeler, şiir içinde yeni bir şuur, yeni bir renk ve yeni bir mahiyet kazanır. Şair bir orkestra şefi gibi anlamı zayıf ve nahoş sesli kelimelerden de iyi şiir meydana getirebilen sanatçıdır. Şiirde tema Haşim'in dediği gibi "şair için ancak terennüm ve tahayyüle vesile olur." Haşim'i karanlık bulup onda anlam arayanlar hasret çektikleri anlam açıklığını ve fikri nesirde aramalıdırlar ve şiire

musallat olmamalıdırlar. Anlam yüklü olmak bir şiirde kemalini bulamamış olmaya işaret eder. Mısraa fikir sokmak isteyen sanatçı meyveyi taklit etmeye çalışmalıdır ve mısrada fikir ve meyvenin besleyici özelliği gibi gizli kalmalıdır. Haşim'i yaşadığı devrin acıklı hadiselerine şiirlerinde yer vermediği için eleştirenler şiire her hadisenin realizmin apaçık aydınlığıyla yansıyamayacağından habersizdirler.

İstanbul dergisinin 15.sayısında kaleme aldığı "Ahmet Haşim Hakkında" başlıklı yazısında Mustafa Himmetgil Ahmet Haşim'i şahsiyet- şiir estetiği ilişkisi açısından değerlendirmiştir(Himmetgil, 1944: 10-11). Himmetgil Haşim'in Türk şiirindeki yerini şöyle tarif eder:

> İmajlarındaki canlılık, şiirlerinin bünyesine bir nevi trajik havayı koymak, tabiatı değiştirmek sırlarına ermiş olmak hususiyetiyle edebiyatımız için büyük ve benzersiz bir kıymettir. Fransa'da Mallarmé, Rimbaud ve Verlaine'in zirveleştirdikleri, sembolizm mektebinin memleketimizdeki ilk kurucusu, bir renk, parıltı ve ipham şairidir. Hakikatlerin gölgesini, hatıraların tortusunu ve şekillerin aksini sever (Himmetgil, 1944: 10).

Himmetgil' e göre Haşim, karanlığı, gölgeleri ve geceyi acısını ve ıstırabını teskin ettiği için sever ve birer imge olarak bunlardan şiirlerinde hiç vazgeçmez. Güneşten ise nefret eder gibidir. Çünkü güneş hayatı bütün çıplaklığıyla göstermektedir. Haşim'i ömrü boyunca yalnızlık çekmiş, kendinden hoşnut olmayan, insanları kıskanan, kavgacı, haşin ve münzevi bir şair olarak tarif eden Himmetgil onun bu şahsiyetinin şiirlerinde bariz bir surette kendini gösterdiğini söylemektedir. Kalbi aşkla dolu bir insan olan ama her sevdiği güzellikten uzakta yaşayan, zekâsı işkence içinde kıvranan, düşüncelerini, hislerini söylemekten çekinip kendi ruhuna gömülen Ahmet Haşim müphem, kasvetli şiirlerini bu halet-i ruhiye içinde yazmıştır. Yaşadığı hayattan duyduğu büyük memnuniyetsizlik ve daimi hayal kırıklığı onu şiirlerinde "O Belde" şiirinde tasvir ettiği hayali ve idealize edilmiş diyarlara çekmiştir. Haşim'in şiirlerinde sıkça rasgelinen marazilik, intihar, ölüm arzusu ve uzaklara kaçma isteği hep menfi psikolojisinin bir yansımasıdır. Çirkin olduğu inancı bütün hayatınca onu zehirlemiştir:

Firaz-ı zirve-i kahra yükselerek
Oradan düşmek, ölmek istiyorum

Himmetgil' e göre ağdalı bir lisanla başladığı şairliğinde zamanla sadeliğe ve duruluğa yönelmesi Haşim'i unutulmaktan kurtarmıştır. Onun yarına kalacak

mısralarının sayısı belki yüzü geçmeyecektir. Ancak bu mısralar Haşim'i ebedileştirmeye yeterlidir.

İstanbul dergisinin 37.sayısında Ahmet Haşim'in "O Belde" adlı şiirini tahlil eden Mehmet Kaplan tahlile geçmeden önce bu şiirle Tevfik Fikret'in "Ömr-i Muhayyel" adlı şiiri arasında benzerlik kurmuştur(Kaplan,1945: 6-7). "O Belde" Haşim'in gelişim çizgisinin ortalarında bulunduğu halde Kaplan'a göre şiirinin en iyi örneklerinden biridir. Yahya Kemal Türkçeyi estetik bir kıymet olarak ortaya sürdükten ve berceste mısralarla bunun örneğini verdikten sonra Haşim'in şiirinde de dil açısından bir durulaşma olmuş ve 1926'da çıkan "Piyale"sindeki şiirlerinde Servet-i Fünun dilinden, duygusundan ve genel çerçevesinden kurtulmuştur. Kaplan'a göre Haşim'i en iyi yansıtan şiiri "O Belde" şiiridir. Çünkü bu şiirde sembolizmin duyuş ve görüş sistemini ana hatlarıyla çok güzel ortaya konulmuştur. Haşim bu şiirinde sembolizmin adeta ruhunu anlatır. Aşk, tabiat, ölüm gibi beşeri duygu ve düşüncenin ebedi konularından olan "bir hayal ülke özleyiş" bu şiirin temasını teşkil eder. Bu tema ötekiler gibi hemen her çağda türlü şekillerde ele alınmış, din ve sanat konusu olmuşlardır.

Kaplan'a göre "hayal ülke özlemi" Platon tarafından ortaya konan ve İskenderiye yoluyla Doğu ve Batı düşünce dünyasına yayılan ve yüzyıllar sonra sembolizm üzerinde de etkisini gösteren ideler ülkesi nazariyesi aynı temanın çok daha geniş ve felsefileşmiş bir şeklidir. İlk doğduğu yerden koparak kendine yabancı bir muhit olan İstanbul'a yerleşen,1908 siyasi olaylarına karışmayarak kendi içine gömülen ve ferdiyetine kapanan Haşim'de yoğun bir realiteye hapsolmuşluk duygusu vardır. Bu tema Servet-i Fünun edebiyatında da çok kuvvetli bir surette vardır hatta bu edebiyatın temelini teşkil eder. Haşim, Servet-i Fünun edebiyatının sanıldığından çok etkisi altında kalmıştır. Fikret'in "Ömr-i Muhayyel"iyle Haşim'in "O Belde"si arasında bariz bir benzerlik vardır. Fakat Kaplan'a göre Servet-i Fünun' da daha çok santimantal şahsiyette kalmış olan bu temaya Haşim Batılı sembolistlerden daha yakından beslenerek daha felsefi ve daha derin bir mahiyet kazandırmıştır.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2408. Sayısında yazdığı "Şiirde Ne Yapmak İstedim" başlıklı yazısında Halit Fahri Ozansoy Haşim'in şiirde kapalılık nazariyesine hak verdiğini söyler(Ozansoy,1942: 261). Ozansoy'a göre Ahmet Haşim'in şiirdeki kapalılık nazariyesi büyük Batılı sembolistlerin tezlerine de uygun olarak bugünün şiir anlayışına en yakın olandır. Bir şiirden roman veya hikâyede

olduğu bir realiteyi bütün çıplaklığıyla ve ayrıntısıyla vermesini beklemek yanlıştır. Şiir okuyucuna bir miktar düşünme ve muhakeme payı bırakmalı, duyurmamalı, telkin etmelidir, bağırmamalıdır, sezdirmelidir. Şiirde eşya hem görülür olmalı hem de tayin edilememiş tarafları kalmalıdır. Halit Fahri'ye göre günün şiirinin en çok ihtiyaç duyduğu şey kapalılıktır. Şair içinde toplanan sesleri herkesin farklı surette anlayıp anlamlandırabileceği bir semboller kadrosu içinde takdim etmelidir. Saklı tutulan tarafların okuyucu hangi ruh hali içindeyse ona göre tamamlamasına müsaade edilmelidir.

Bu yıllarda yayımlanan edebiyat dergilerinde Ahmet Haşim hakkındaki en geniş inceleme ve eleştiri yazısı *"Hep Bu Topraktan"* dergisinin 5.sayısında Bedii Arbel tarafından kaleme alınmıştır. Arbel 'in"Ahmet Haşim" başlıklı bu yazısında Haşim'in şiiri, aile geçmişi, doğup yaşadığı muhitler ve hayat hikâyesiyle irtibatlı bir surette incelenip tenkit edilmiştir(Arbel,1945: 22-38). Arbel 'in yazısında verdiği bilgilere göre Bağdatlı Ruhi ve Fuzûlî' yle aynı memlekette dünyaya gelip çocukluğunu geçiren Haşim hem baba tarafı hem de anne tarafıyla aydın bir şecereye mensuptur. Haşim çocukken geceleri Dicle kıyısında geceyi ve gökyüzünü seyretmekle sonraları şiirinde hiç bırakmayacağı "akşam" "kamer" "leyal" gibi imgelere aşina olmuştur. İstanbul'a taşındıktan sonra hayatını geçirdiği muhitlerde dışlanan, memleketi nedeniyle zaman zaman alay edilen Haşim, bunların tesiriyle kötümser ve içine kapanık bir şahsiyet geliştirmiştir

Arbel' e göre Ahmet Haşim için şiir bir gönül eğlencesi değildir. Bir varoluş sebebidir. O şiiri maddi ve müspet olanla bağların asgariye indirildiği bir mecra olarak görür. Sosyal meselelere hiç ilgi göstermez. Avrupa'da devrin birçok edibinin en basit eşyaya kadar maddi olan her şeyi içte ve ruhta yarattığı hayallerle ve duygularla anlatması gibi Haşim de dış hayattan ve maddenin hakikatlerinden yapabildiği kadar uzaklaşmak ve bir hayal ve rüya âlemi içinde yaşamak ve yazmak arzusundadır. Haşim, hayattan kendini korumak için temaşaya ve tefekküre çekilmek ve orada rahatsız edilmemek arzusundadır. "Göl Saatleri", "O Belde" ve "Piyale" bu arzunun mahsulleridir.

Arbel 'e göre Haşim'in şiirinde ilk göze çarpan özellik sosyal muhtevanın yokluğudur. Onun şiirinin malzemesi hevestir, hayaldir, rüyadır. Arbel, onun sanatını mekânın, zamanın, şahsiyetin sosyal anlamda gerçekle münasebetlerini attığı soyut bir sanat olarak ve kâinatla temasını yalnız ihsaslarla kuran bir sanat olarak tanımlar.

Bu sanat tek ifade vasıtası olarak kendini resimle ifade etmektedir. Onda şiir, metafiziğin ve soyutun somut kalıplara dökülerek okuyucuya kendini takdim etme vasıtasıdır. Haşim, fikir bakımından çok zengindir. Fakat bu fikirleri maddeyle ve somutla ilintilendirmedikçe anlatması mümkün değildir. Mesela dalgınlığı ve melali şu manzarayla anlatır:

Durur sevahilin üstünde biheves, bitap,
Kamer ziyasını içmiş nebatı hab ü serab

İfade edilmesi çok zor hisleri ve fikirleri şiirde resimleştirerek ifade etmek divan edebiyatından beri Türk şairlerinin başvurduğu bir yöntemdir. Arbel 'e göre Türk şiiri baştanbaşa muhteşem bir resim mecmuasıdır. Haşim, son manzumelerinde hem şekil hem de mana bakımlarından tabii hayata dönem eğilimindedir. Ağızdan ağza kolaylıkla dolaşan bu manzumeler Haşim'in şöhretini yaymakla beraber, elem ve acılarıyla asıl Haşim kapalı, serbest müstezatlarındaki ve göl saatleri ve kuşlarındaki Haşim'dir. Haşim'in tekniği öğrenilmiş bir teknik olmaktan ziyade yaratılıştan gelen içte hazır bulunan bir tekniktir. Haşim'in kelimelerle içgüdüsel bir bağı vardır:

> Kelimeler, tasavvurunda canlı uzuvlar gibi yaşardı. Züccaç sözünü telaffuz ederken, harflerin birbirine vuruluşundan doğan parıltılar içinde ağzında nasıl bir pırlanta gibi yandığını, huffaşe dediği zaman bu kelimenin sesleri arasından karanlıkta ne türlü bir yarasa kanadı kışırtısı duyduğunu hatırlarım. Lehçe-yi Haşim, kâhin göz ile görür, bahar okşayışlar ile tazeler ve resimde renk nasıl etrafındaki diğer renklere nispetle mevcut ise, o da lafızları tam revnaklarını salacak veya yepyeni manalar alacak tarzda kuşatır (Arbel, 1946: 33).

Arbel' e göre Haşim'in şiirinde veznin vazifesi büyüktür. Haşim bu hususta çok dikkatlidir. Onun şiiri lafzın anlatamadıklarını anlatan bir musikidir. Aruzun harikulade imkânlarından büyük bir beceriyle yararlanarak ve bu imkânları yine büyük bir beceriyle serbest nazma aktararak kafiyeleri bazen susturup bazen gevşeterek çok tesirli bir şiir lehçesi vücuda getirir. Onda bazen:

Sesler gülüşür sayede sevda ile bîhuş,
Bâd anları eylerdi nüvazişle derâguş
...

Zannetme ki güldür ne de lâle

Beyit ve mısralarında olduğu gibi dil ve imla hataları görülebilir. Ancak bu hatalar onun şiirine özel bir güzellik katan kasıtlı olarak yapılmış izlenimi veren hatalardır. Haşim'in şairane bir coşku hali içinde oluşu, anlaşılmasının güçlüğü ve milli ve sosyal gayeler gütmemesi onun pek çok okuyucuya rahatsız edici gelmesine neden olmuştur. Oysa bu durum Arbel' e göre insanların birtakım göreneklere ve kıymetlere yapışıp kalması alışkanlığından kaynaklanır. İnsanlar sanat eserinden benimsedikleri ilkeleri yaşatmasını ve onaylamasını beklerler. Nazım dilinin tam çıplak hakikatle bağdaşmasını beklemedikçe "Piyâle" şairine anlaşılmamak vasfını kondurmak zordur. Bir edebi metnin zorluğu yazıcısında değil okuyucunun dikkatsizliğindedir. Haşim'de Mallarmé' de olduğu gibi maksatlı bir kapanış ve düğümleniş yoktur.

5.7.DİĞER ŞAİRLER HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

İncelenen edebiyat dergilerinde pekçok şair hakkında eleştiri yazısı yazılmıştır. Fakat bu şairlerin bazıları çok az sayıda yazıya konu olmuş bazıları da edebiyat tarihinde bir önemli bir yeri olmayan şairlerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı ve Ziya Osman Saba gibi şairlerse hem daha çok yazıya konu olmuş hem de edebiyat tarihindeki yeri sabit olan şairlerdir. Bu nedenle bu şairler hakkındaki eleştiri yazılarına değinmek yararlı olacaktır.

5.7.1.Ahmet Hamdi Tanpınar

Aramak dergisinin 5.sayısında Cahit Tanyol "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Tanyol,1939: 6-11). Tanyol'a göre Tanpınar'ın şiir estetiği Ahmet Haşim'le Yahya Kemal'i birleştiren bir şiir estetiğidir. Bu iki şaire duyduğu hürmeti sık sık tekrarlayan Tanpınar şiirlerinin müphemiyeti bakımından Haşim'e, kelime hassasiyeti bakımından Yahya Kemal'e benzer. Tanpınar, sanatın tabiatı taklit ettiği fikrine Tanyol'a göre yabancı bir şairdir. O kadar yabancıdır ki bu fikre "tabiat sanatı taklit eder" diyerek karşı çıkması çok

muhtemeldir. Tanpınar kelimelere verdiği ehemmiyet itibarıyla Tanyol'a göre nominalist bir filozof kadar mutaassıptır. O şiiri kelimelerin içindeki esrarı ruhun karanlık aynasına tutulmasından doğan bir mucize olarak görür. Kelimeler ve dil onun sanat anlayışında tabiattan ve eşyadan önce gelir. Ona göre en mükemmel tabiat kelimelerin içinde uyuklamaktadır. Tanpınar, kendi sanat estetiğine ulaşmak için uzun yıllar, büyük bir tahammül ve sabırla Doğu'nun ve Batı'nın büyük eserlerini okuyup etüt etmiştir ve nihai olarak karar kıldığı nokta Ahmet Haşim'in sembolizmine benzer bir sembolizm ve Yahya Kemal'in mükemmeliyetçiliğine benzer bir mükemmeliyetçiliktir.

Tanyol'a göre Tanpınar'da divan şairlerinden Batı'nın büyük sanatçılarına kadar hepsinden birtakım tesirler, izler vardır. Fakat Tanpınar sanatının hiçbir merhalesinde bunları doğrudan taklit etmek bayağılığına düşmez. Şiirlerindeki kapalılık ve bu şiirlerde halka ve münevver okuyucu kitlesine hitap edecek unsurların bulunmaması Tanyol'a göre Tanpınar'ın hiçbir zaman popüler bir şair olamamasına yol açacaktır. Onun şiirlerindeki his varlığı okuyanlarla ortak bir bağ tesis etmek gayesini gütmez. Çoklarına karanlık ve anlaşılmaz gelmekle seçkin bir okuyucu zümresine hitap eder. Tanpınar'ın şiirlerinde hisler âlemi sıradan aidiyetlerinden uzaklaştırılarak bir zekâ irtifaına yükseltilmiştir.

Tanyol'a göre Tanpınar "şiir zekânın ısrarından başka bir şey değildir" diyen Baudelaire ile aynı sanat görüşüne sahiptir. Yine Fransız şair Paul Valery ile çok haşır neşir olmuş bir şairdir. Hatta "Hatırlama" adlı şiirinde geçen "Bir masal meyvası gibi paylaştık" mısraı anlam olarak Paul Valery' nin "Le Bois Amical"[5] şiirindeki *"Noue partagions ce fruit de féeriee"* mısraına çok benzer. Fakat bu benzeyişe rağmen Tanpınar'ın şiiri bir bütün olarak Valery' nin şiirinden çok farklıdır.

Çınaraltı dergisinin 121.sayısında Orhan Seyfi Orhon "Bir Manzumeye Dair" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Orhon,1944: 8-9). Orhon bu yazısında *İstanbul* dergisinin 3.sayısında Mehmet Kaplan'ın Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiiri hakkında yaptığı tahlili değerlendirmiştir. Orhon'a göre Tanpınar'ın bu manzumesi yeni manzaraların ve yeni tahassüslerin getirilmeye çalışıldığı değerli bir manzumedir. Bir manzumenin birkaç defa yayımlandıktan sonra uzun bir tahlile mevzu olması ise dikkate değer bir sanat hadisesidir. Mehmet Kaplan tahlilinde

[5]Bu şiir Türkçeye Orhan Veli Kanık tarafından "Dost Orman" adıyla çevrilmiştir.

Tanpınar'ın bu şiiriyle ilgili " 'Şiirde mimari, musiki, tabiat, cemiyet ruhu ve lirizm nasıl orijinal bir sentez vücuda getiriyor? Bunu Hamdi Tanpınar'ın eserinde, mucize halinde görüyoruz" hükmünü vermektedir. Orhon'a göre de bu şiir son dönem Türk şiirinin şaheserlerinden ve dil, eda ve şekil, duyuş ve renk bakımından diğer şairlerin örnek alabileceği şiirlerden biridir. Orhon manzumeyi beğenmiştir ama onda Kaplan'ın dediği gibi mimari bir mucize bulamamaktadır. Şiirde "gece" ile "geçene" kelimeleri arasında kafiye yapılmış iki mısra vardır ki Orhon'a göre bu kelimelerle kafiye olmaz. Şiirdeki "bir rüyadan artakalmanın hüznü" ifadesiyle "bir hatıranın serinliğinden" ifadesi birbiriyle mantık bakımından uyumsuzdur. "Derinliğinden" sözüyle biten mısra ile "serinliğinden" sözüyle biten mısra arasındaki kısım şiire sonradan eklenmiş gibi eğreti ve suni durmaktadır. Bu kısım manzumeden kolayca çıkarılabilir.

Orhon'a göre Mehmet Kaplan "Bursa'da Zaman" şiirinin kendisine verdiği heyecan içinde şiirdeki kusurları fark edememiş veya fark etmiş ama hoş görmüştür. Onun gibi edebiyatı kendine meslek yapmış bir eleştirmenin vazifesi dostlarına reklam yapmak değil insan zekâ ve kabiliyetinin olgunlaşıp gelişmesine hizmet etmek, daha güzeli ve daha mükemmeli aramaktır.

5.7.2.Ahmet Kutsi Tecer

Edebiyat Dünyası dergisinin 9.sayısında yayımlanan "Ahmet Kutsi Tecer ve Şiiri" başlıklı yazısında İbrahim Zeki Burdurlu, Tecer' in şiirini iki döneme ayırmıştır(Burdurlu,1948:6). Birinci dönem hececi şairlerin tesirinde yazdığı sembolizm ve romantizmden izler bulunduran şiirler dönemidir. Bu ilk şiirlerinden hiçbir zaman hoşnut kalmayan şair, zamanla üstün bir olgunluk kazanarak dil hâkimiyetine, ifade berraklığına ve ince duyguların kudretle aksettirildiği bir şiir gücüne erişmiş ve "Nerdesin", "Çıngırak", "Rüzgâr", "Besbelli", "Anneler" gibi sanat bakımından başarı kazanan ve hafızadan hafızaya dolaşan şiirler yazmıştır.

Tecer' in şiirinde ikinci dönemse halk şiiri tesirinde şiirler yazdığı dönemdir. Tecer, bu ikinci döneminde halk şiiri tesirinde şiirler yazar ancak bunu o şiirleri taklit ederek değil o tarzla kendi şahsiyetini ve sanat mizacını harmanlayarak yapar. Zaten Tecer' e göre halk şiiri taklit edilmesi mümkün olmayan bir şiirdir. "Deli Kızın

Türküsü", "Halay", "Halay Çeken Kızlar", Yörük Hasreti" "Çöllere Düşen Ördekler", "Ilgaz Dağlarından", "Toprak Cenneti" gibi şiirleri Tecer' in halk şiirin tesirinde yazdığı şiirler olarak görülebilir. Burdurlu' ya göre Tecer' in bu ikinci dönem şiirlerinde kullandığı dil, ilk dönem şiirlerine nazaran daha kıvrak ve daha canlı bir dildir. Bu şiirleriyle şair, hayalden ve fanteziden hayata dönmüş ve Türk milletinin yaratılışını, özlemlerini ve hayat algısını mevzu edinmeye, tasvir etmeye başlamıştır.

Burdurlu' ya göre Kutsi Tecer halk şiirinin taklitçisi değildir. Bu şiirler kuru bir taklidin değil yeni bir yaratmanın mahsulüdür. Zaten Kutsi Tecer halk şiirinin taklit edilemeyeceği görüşündedir ve bu görüşünü folklorla ilgili bir konferansında şu şekilde açıklamıştır:

> Halk şiirini taklit etmeye imkân yoktur. İnsan yalnız kendi nevinde olan bir şeyi taklit edebilir. Hâlbuki halk şiiri, tefekkür tarzı, zevk ve teknik bakımından bizi yetiştiren fikir terbiyesinden bambaşkadır. Bunun için taklit edilemez. Taklit etmek isteyen de taklit edemez. Yaptığı adi bayağı bir şey olur (Burdurlu, 1948: 6).

5.7.3.Ahmet Muhip Dıranas

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2378.sayısında Şahap Sıtkı Seren, Ahmet Muhip Dıranas hakkında şairle aynı adı taşıyan "Son On Yılın Türk Şiiri- Ahmet Muhip Dıranas" bir inceleme ve eleştiri yazısı kaleme almıştır. Seren'e göre(Seren,1942: 208-209) şiir aşk gibi olup tarif edilmesi mümkün değildir. Anlaşılmasına da imkân yoktur. Ahmet Muhip ona göre şiire Baudelaire'in tesirinde başlamış bir şairdir. Onu ustası olarak kabul etmiştir. "Selam" , "Serenad", "Portre" gibi şiirleri Baudelaire'in tesirinde yazılmış ilk şiirleridir. Bu şiirlerin muhtevası, iç âlemi ve iklimi Baudelaire'in şiirlerine çok benzer. Bu benzeyiş yer yer bir tercüme hissi uyandıracak kadar ileri gitse de Ahmet Muhip'in Türkçeye büyük hâkimiyeti ve kendi şahsiyetini şiirlerine yansıtabilme iktidarı bu şiirlerin Baudelaire'den önce onun hassasiyetini taşıdığını gösterir.

Seren'e göre Ahmet Muhip, Baudelaire'i bir usta şair olarak kabul etmiştir ama ilk şiirlerinde Baudelaire'in iç âlem zenginliğini ve derinliğini görmek zordur.

Baudelaire ne kadar içte ve muhtevada ise Ahmet Muhip o nispette dışta ve şekildedir. Ahmet Muhip ilk şiirlerinde sanat hümanizmini anlayamamıştır ama bu ilk şiirlerinde lisan, ahenk ve şekil mükemmelliği vardır. Ahmet Muhip belki de serbest şiir yazanlara tepki olarak şiirlerindeki şekil hassasiyetini aşırıya götürmüş ve bu aşırılık onun şiirine çok şey feda ettirmiştir. Ondaki bu şekil hassasiyeti ancak "Atlı Karınca" kitabıyla birlikte muhtevayla ve içle birleşebilmiştir. "Atlı Karınca" Dıranas' ın şiir hayatında büyük bir hamle teşkil eden en önemli eseridir. Bu eser herhangi bir yapaylık ve süs içermeksizin güzeldir. Ahmet Muhip bir şekil şairidir, Türkçenin şiirdeki akıcılığını temin eden şairdir. Hececi şairlerin şiir dilinde başlattıkları tasfiyeyi en iyi şekilde devam ettirmiş, Âkif' in aruzda yaptığını hecede yapmıştır. Fakat Ahmet Muhip üretken bir şair değildir.

5.7.4.Cahit Sıtkı Tarancı

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2372.sayısında "Cahit Sıtkı Tarancı Hakkında" başlıklı bir yazı kaleme alan Şahap Sıtkı Seren'e göre Cahit Sıtkı'nın ilk şiir kitabı olan "Ömrümde Sükût" taki şiirler vezin ve kafiye oyunu olmaktan ileri gidememiş muhteva bakımından zayıf şiirlerle doludur(Seren,1942:135). Bu kitaptaki şiirlerde kafiye ve vezin şiire vesile olamamış bilakis engel olmuştur. Cahit Sıtkı gençlik saffetinin izlerini taşıyan bu ilk şiirlerinde içten ziyade dışa, muhtevadan ziyade şekle önem verir gözükmektedir ve şiirin bir lafız ve kelime sanatı olduğuna henüz inanmamış gibidir.

Seren'e göre "Ömrümde Sükût" ta Cahit Sıtkı gençlik çağına ait hislerini anlatır. Basit romantiktir ve henüz taklitçi bir şairdir ve bir şiir fikrinden mahrum gözükmektedir. Şiirleri kuruluş ve yapılış itibarıyla zayıftır, hatta yer yer dil ve imla hataları barındırır. Bir şairi gerçek şair yapan mısra güzelliği de bütün güzelliği de Cahit Sıtkı'nın "Ömrümde Sükût"taki şiirlerinde mevcut değildir. Cahit Sıtkı bu ilk kitabıyla Türk edebiyatında hasreti çekilen Avrupai seviyede bir şair olmaya çok uzaktır.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2374.sayısında Cahit Sıtkı hakkındaki eleştirilerine devam eden Şahap Sıtkı onun şiirinin ilk devrelerinde Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in, sonra Ahmet Hamdi ve Necip Fazıl'ın en son da Orhan Veli ve

Oktay Rifat' ın tesirinde kaldığını söyler(Seren,1942:159-161). Cahit Sıtkı'nın Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in tesirinde bulunduğu ilk şiirleri Şahap Sıtkı'ya göre şairanedir ve realiteyle irtibatı zayıftır. Kimi hatta Baudelaire'in kötü birer kopyası olan bu şiirlerinde izlenim ve psikoloji de bulunmaz. Cahit Sıtkı'yı insana ve realiteye yaklaştıran ve bir ustalık barındırır gözüken ilk şiirleri "Ölüm" ve "Allah'ı Ararken" adlı şiirleridir.

Seren'e göre vezin ve kafiyenin şiirden bir estetik unsur olarak atılması ve bunların dar çerçevesinden kurtarılması davasında Cahit Sıtkı, Orhan Veli ve arkadaşlarıyla hemfikirdir. Fakat sanatsal cesareti onlar kadar büyük değildir. Bu davanın fedailiğini Orhan Veli ve arkadaşları yaptığına göre sonraları onlar gibi şiir yazan şairleri de onların tesirinde kabul etmek gerekir. Türk şiir dilinin zenginleşmesine Cahit Sıtkı'nın bir katkısı olmamıştır. Onun şiir dili yetersizdir, sınırlıdır. Fakat şiirin ölçü taassubundan ve hayal hendesesinden kurtulmasında Cahit Sıtkı'nın rolü ve değeri büyüktür. Türk şiirine subtilitéyi Cahit Sıtkı getirmiştir. Şiirle ilgisi olan belli bir neslin hangi çocuğuna rastlanırsa rastlansın dudaklarında Cahit Sıtkı'ya ait şu mısralar bulunacaktır:

Gitti gelmez bahar yeli
Şarkılar yarıda kaldı
Bütün bahçeler kilitli
Anahtar Tanrı'da kaldı

Seren'e göre Cahit Sıtkı'nın tek gayesi saf şiiri, tam şiiri bulmaktır. Onun için de bir ekolün, bir cereyanın mensubu veya devamı olmamıştır.

5.7.5.Ziya Osman Saba

Yücel dergisinin 141.sayısında yayımlanan "Geçen Zamanda Ziya Osman Saba" başlıklı yazısında İbrahim Zeki Burdurlu, Ziya Osman Saba'nın şiirlerinin zaman zarfında kaydettiği değişimleri ve bu şiirlere hâkim olan temaları değerlendirmiştir(Burdurlu,1948:268-272). Buna göre Ziya Osman'ın şiirlerine hüviyetini kazandıran temel kavramlar Allah inancı, mazi hasreti ve zaman şuurudur. O, çocukken ailesinden ve muhitinden edindiği itikatları ve Allah inancını

yetişkinliğinde de kaybetmemiştir. Şiirlerinde hayata tevekkülle ve iyimserlikle ve insanlara sevgiyle yaklaşıyor olmasında inançlarının büyük tesiri vardır. Dini inançlar ve mazi realiteden kaçmak arzusuna kapıldığında Ziya Osman'ın yöneldiği iki sığınaktır. Allah kâinatın ve beşeriyetin mutlak yaratıcısıdır. O halde derdi de sevinci de veren odur. Ölüm düşüncesinin zihindeki yeri Allah düşüncesinin zihindeki yerinden uzak olamaz. Ölüm bu dünyanın acılarına son vereceği için güzeldir.

Burdurlu yazısında Ziya Osman'a göre en şiirsel zamanın geride kalan zaman olduğunu, uzakta kalan zamanlar olduğunu hatırlatır. Ziya Osman'da mazi, acının, kötünün ve çirkinin hiç var olmadığı bir yer gibidir. Hal onun şiirlerinde ''sonbahar, keder, sessizlik, zindan, sükût, gece, azap, karanlık, yarasa, mezar, mezarlık, gözyaşları, mahzunluk, kasvet, hüzün vs.'' gibi bedbinlik uyandıran kelimelerle süregidebilir ancak mazi bu kelimelere kapalıdır.

Ziya Osman Saba'nın "Geçen Zaman" adlı şiir kitabı hakkında bir eleştiri yazısı da *Fikirler* dergisinde Fahir Onger tarafından kaleme alınmıştır(Onger, 1947: 18-20). "Geçen Zaman" başlıklı yazısında Onger, Ziya Osman Saba hakkında İbrahim Zeki Burdurlu' nun *Yücel*'de dile getirdiği görüşlere benzer görüşler dile getirmiştir. Onger 'e göre Ziya Osman'ın şahsiyetini mazi hasreti, aile sevgisi ve Allah sevgisi gibi kavramlar tayin etmiştir ve ilk şiir kitabı olan "Sebil ve Güvercinler" den sonra geçen yirmi yılda Türk şiiri büyük bir değişim geçirmiş olmasına rağmen Ziya Osman'ın şiiri pek değişmemiştir. Sonunda Allah'a kavuşacağına inandığı için ölümü bile seven ve büyük yaratıcı karşısında daima kendi aczini duyan Saba'nın şiirlerinde iyimserlik de kötümserlik de bu ruh halinden ve inanç dünyasından doğar. Onun sabit kalan manevi dünyası, şiirinin de sabit kalması sonucunu doğurmuştur. Onger, II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu dehşet, korku ve kötümserliğin Saba'nın şahsiyetindeki ve şiirlerindeki bu yönleri pekiştirdiği kanaatindedir. Ziya Osman Saba kaderci, pasif ve mistik bir şairdir.

Ziya Osman Saba'nın "Geçen Zaman" kitabıyla ilgili bir eleştiri yazısı da Muvaffak Sami Onat tarafından *Varlık* dergisinin 326.sayısında kaleme alınmıştır. "Ziya Osman ve Şiirleri" başlıklı yazısında Onat, Ziya Osman'ın şahsiyetiyle şiirleri arasında çok kuvvetli bir rabıta olduğu görüşünü ortaya koyar(Onat,1947: 14). Ziya Osman'ın, şiirlerinde sıklıkla kendini gösteren mazi hasreti, Allah sevgisi, hatıralara sadakat gibi temalar doğrudan şairin şahsiyetinin, yaşam öyküsünün ve mizacının

meyveleridir. Onat'a göre şair adam herşeyden önce kibar, nazik, makul ve iyi adamdır. Tüm bu hususiyetlere ait izleri Ziya Osman'ın şahsında ve şiirlerinde görmek mümkündür. Ziya Osman'ın şairliği iyi adam, temiz kalpli bir adam oluşundan doğar. Ziya Osman Türk şiirinin içi en zengin şairlerindendir. O, Türk edebiyatında ortaya çıkan tartışmalardan, kavgalardan ve gelip geçen fantezilerden etkilenmeden ve fazlaca da değişmeden, hayatını dokuyan mesut ve bedbaht realitelerden beslenerek şiir yazar.

5.8.ESKİ ŞİİR-YENİ ŞİİR ÜZERİNE ELEŞTİRİ YAZILARI

Türk edebiyatında 1930'ların ikinci yarısıyla 1940'lar biçimde ve temada o zamana kadar görülmemiş derecede bir serbestliğe taraftar olan yeni şiirin zuhuruna ve bu şiir etrafında cereyan eden tartışmalara sahne olmuştur. Yeni Lisan hareketi ve özellikle ilk nesil hececi şairlerle dilde sadeleşme hamlesini başarıya ulaştırmış ve divan ve Servet-i Fünun edebiyatlarının ağdalı dilinden kendini kurtarmış olan Türk şiiri 1940 yeni şiiriyle şekil ve insan anlayışında yepyeni bir safhaya geçmiştir. Bu, şiirde vezin ve kafiye taassubunun tamamen reddedildiği ve alt ekonomik sınıfların başat figür olarak şiire sokulduğu bir safhadır. Edebiyatla toplum arasındaki uçurumu topyekûn ortadan kaldırmak, toplum haberdar olsun, okusun, anlasın ve onda kendini bulsun diye şiir yazmak ve şiirde anlam yoğunluğuna ve açıklığına değer vermek bu yeni şiirin başlıca vasıflarıdır. Bu anlayışa göre anlaşılmayan şiir hiç hükmündedir. Halk ve sanatçılar zümresi iki ayrı sınıftır ancak birbirinin yabancısı, umursamazı değildir. Bu şiir divan şiiri, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati'nin aristokrat edasına, Ahmet Haşim'in ağır diline ve vuzuhsuzluğuna, aruzla yazan şairlerin ve hececilerin vezin ve kafiye taassubuna karşıdır. Garip şairleri Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'a ilaveten Salâh Birsel ve İlhan Berk gibi şairlerin temsil ettiği bu şiir karşıtlarınca başıboşluk ve sanat serkeşliğiyle itham edilmiş ve uzun tartışmalara yol açmıştır. Kimi eleştirmenler bu yeni şiiri gözü kapalı onaylar gözükmüş, kimileri şiddetle yermiş, kimileriyse bir bütün olarak değil şair ve eser odaklı değerlendirilmeleri gerektiğini savunmuştur.

Aramak dergisinin 6.sayısında Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la birer mülakat yapılmıştır(1939: 2-7). Esas itibarıyla yeni şiir-eski şiir mukayesesi

şeklinde geçen mülakatlarda bu isimlere farklı zaman ve mekânlarda aynı sorular yöneltilmiştir. Bu sorular şunlardır:

1- Edebiyat nesirdir, şiir edebiyattaki mevkiini kaybediyor diyorlar. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

2- Bizde öz şiir ne zaman başlar?

3-Yeni edebiyatımızın klasik bir esasa dayanmadığı ve bunun için ömürsüz eserler doğurduğu iddia ediliyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

4- Bütün güzel sanatlar için olduğu gibi yeni edebiyatın doğması sanatkârın himaye edilmesine bağlı olduğu kabul olunuyor. Bunun devlet eliyle mi yoksa ne surette yapılmasını doğru buluyorsunuz?

5-Sanat soysuzlaşabilir mi?

Dergi ilk mülakatı Nurullah Ataç'la yapmıştır. Mülakatta verdiği cevaplara göre Nurullah Ataç, şiirin edebiyattaki mevkiini kaybettiğini kabul etmemektedir(Ataç,1939: 3). Ona göre roman, hikâye, musahabe gibi nesir türlerine rağbet arttığı için şiire rağbet azalmış gibi görünmektedir. Hâlbuki hem Türkiye'de hem de Fransa'da şiir eskiye göre çok ileridedir. Yirmi beş sene evvel Türkiye'deki şiir evrenini birtakım mukallit şairler ve şiirciler doldurmuşken bugün şiirde yeni yollar, yeni mevzular arayan şiire yeni şekiller getiren şairler görülmektedir. Eskinin şiirden anlamayan eleştirmenleri Abdülhak Hâmid 'i, Cenap Şahabettin'i, Âkif'i ve Süleyman Nazif'i şair zannetmişlerdir. Oysa bu isimler şair değil, şiircidirler. Bu isimleri şair zannedip beğenenler güzel olan herşeyi mazide ve babalarının zamanında bulmak hastalığından mustarip kişilerdir. Bunlar ahlakın, zekânın, rahatın, iyi yemeğin öldüğünü iddia ettikleri gibi şiirin de öldüğünü iddia ederler. Oysa ölü olan kendileridir ve etraflarındaki herşeyi de ölü görmektedirler. Ataç'a göre sadece yeni şairler değil yeni şiirciler bile birtakım istisnalar hariç eskiden üstündür.

Ataç, mülakatın ikinci sorusuna verdiği cevapta bir öz şiir tanımı yapmış ve öz şiirden ne anladığını açıklamıştır. Buna göre öz şiir öz nazımdır. Yani nazmın güzelliğinin ifade ettiği manadan veya barındırdığı mazmunlardan azade olması onların önüne geçmesidir. Şu halde divan edebiyatı bir öz şiir edebiyatıdır ve divan şairleri bunu bilerek düşünerek yapmışlardır. Mesela Naili'nin şu beyti bir öz şiir örneğidir:

Gülzardan ol şuh-ı dilâra ile geçtik

Güya ki nesimiz gül-i râna ile geçtik

Bu beyit sırf nazım güzelliği için ve nazmın his kabiliyetinden yararlanmak için yazılmıştır. Bu anlamda öz şiir Türk edebiyatında Avrupa edebiyatında olduğundan eskidir ve ancak Tanzimat'tan sonra öz şiirden başka şiirler yazılmaya başlanmıştır. Türkler öz şiiri Abbe Bremond' dan[6] öğrenmemiştir. Divan şiiri mahiyeti itibarıyla öz şiirdir ancak Ataç'a göre yeni edebiyatın uzun ömürlü olması için divan edebiyatını örnek almak zarureti yoktur. Gençlerin mazinin eserlerinden haberdar olmaması ve onları bilmemesi iyi değildir. Ama mazinin eserlerini bilmekle onu örnek almak birbirinden farklı şeylerdir. Sanatta uzun ömürlü olmak yeni şeyler söylemekle, yeni çığırlar açmakla mümkündür.

Türkiye gibi sanata cemiyetin rağbet göstermediği memleketlerde bir sanatçının yalnız sanatıyla geçinmesi mümkün değildir. Bu nedenle Ataç'a göre devletin sanatçıyı himaye etmesi ona destek olması sanatın selameti adına iyidir. Tarihte devletin, hem Türkiye'de hem de Avrupa'da sanatçıları himaye edip desteklediği görülmüştür. Fakat bu hassas ve zor bir vazifedir. Çünkü layık olmayan sanatçıların korunup layık olanların ihmal edilmesi ihtimalini ortadan kaldıracak kesin bir tedbir yoktur.

Ataç'a göre sanatta soysuzlaşma sadece eskiyi taklit etmekle, eski ananelere boyun eğmekle olur. Oysa zamanın kalem erbabı yeniyi arayanları, sanatta yeni şeyler yapanları soysuzlaşmış olarak görmektedirler.

Dergi, Nurullah Ataç'tan sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'la da bir mülakat yapmıştır. Fakat Tanpınar'la başka bir yayın için aynı konularda daha önce bir mülakat yapılması gerekçe gösterilerek ona Ataç'a sorulan üçüncü ve dördüncü sorular sorulmamıştır. Tanpınar'ın diğer sorulara verdiği cevaplar özetle şu şekildedir:

Mülakatın birinci sorusuna verdiği cevapta Tanpınar gerçek edebiyatın nesir olduğu görüşünü savunur:

> Muhakkak ki edebiyat nesirdir. Çünkü şiir heyecanlarımızı istismara bile yaramaz. Sözün, manalı ve beliğ sözün bir işaret veya uzviyetin

[6] Henri Brémond (1865-1933). Fransız edebiyat bilgini, rahip ve filozof. Şiir üzerine fikirleriyle hem Türk edebiyatında hem de başka edebiyatlarda tesiri olmuş bir düşünürdür. Öz şiir (poésie pure) tabirini 1926 yılında Fransız Akademisi'nde yaptığı bir konuşmada ilk defa kullanan Rahip Brémond'dur.

> derinliklerinden gelmiş bir çığlık –nasıl söyleyeyim- bir oyun haline gelmiş şeklidir. Çünkü şiir hiçbir şey için değildir. Hiçbir şeyin peşinde değildir. Hâlbuki edebiyat iddia ve ispat eder. Nevileri vardır. Her nevi bir gayeye bağlıdır. Evet, şiir edebiyattan ayrılıyor ve istiklâle doğru gidiyor. Zaten daha XIX. asırdan itibaren şiir edebiyattan ayrı bir şeydir (Tanpınar, 1939: 6).

Tanpınar'ın öz şiir kavramıyla ilgili görüşleri Nurullah Ataç'la örtüşür gözükmektedir. Tanpınar'a göre de Türk edebiyatında öz şiir eskiden beri vardır ve Yunus Emre'yle başlar. Eski edebiyatta, güzel mısralar ve güzel beyitler her zaman vardır. Tanpınar eski şiiri insan zekâsının yapabileceği en güzel şey olarak görür. Naili' nin, Nefi' nin, Nedim'in kimi parçalarının büyük Frenk şairlerinden altta kalır bir yanı yoktur hatta onlar için ideal teşkil edebilir. Eski şiirde öyle güzel beyitler vardır ki Avrupalılar' ın en yeni kuramlarla ve iddialarla ortaya attıkları sanat cereyanların örnek olabilir. Şiir dilin verdiği bir imkândır. O halde her devirde güzel şiire tesadüf edilmesi mümkündür. Şiirin yenisi eskisi yoktur. Çünkü güzelin eskisi yenisi yoktur.

Servet-i Fünun edebiyatı Tanpınar'a göre bir mevzu yeniliği getirmiştir ve bu yenilik kabul edilmiştir. Fakat asıl ruhu yenileştirmek lazımdır. Haşim dilinin eskiliği bakımından Servet-i Fünun şairlerine benzer. Servet- i Fünun' dan kopunca da Şeyh Galip'e bağlanmıştır. Haşim'in yeni olan tarafı şiire getirdiği imajlardır. O Türk şiirine bir çeşit bulaşıcı melal getirmiştir. Haşim, Türk şiirinde imajlarla birtakım halet-i ruhiyeleri saklayan, örten yegâne şairdir.

Sanatın soysuzlaşması ve devletin sanatı himaye etmesi meselelerinde de Tanpınar, Nurullah Ataç'la benzer fikirlere sahiptir. Ona göre sanat soysuzlaşmaz. Soysuzlaşırsa da bu devlet eliyle düzelmez. Devletlerin sanata yapacağı yanlış ve şuursuz müdahaleler hak etmeyen kimseleri zirveye çıkarabileceği hakiki sanatçıların mahvına da neden olabilir. Nitekim Osmanlı tarihinde devlet eliyle boğdurulan üstat şairler vardır. Tanpınar'a göre kanunla sanatın bir ilgisi yoktur.

Varlık dergisinin 164.sayısında kaleme aldığı "İnsani Edebiyat" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır genç nesil şairlerinin divan edebiyatı karşıtlığını aşırıya vardırdığını ve bu aşırılığın genç nesil şairleri de en az divan şairleri kadar insana uzak bir konuma sürüklediğini söyler(Nayır,1940: 497). Nayır'a göre divan edebiyatı yüzyıllar boyunca birtakım mazmun ve teşbihleri yeknesak ve usandırıcı bir surette tekrar edip durmuş, insan ve hayat realitesine uzak bir edebiyattır. Fakat genç nesil

şairler de divan edebiyatını yapan her unsuru aşağılamak ve reddetmek kaygısıyla edebiyatça kötü ve gayri makbul olan her şeyi şiir unsuru olarak kabul etmek istemektedir. Divan şairleri gülü beğeniyor diye yeni şairlere dikene meyletmekte, eskiler bülbülü methediyorsa yeniler kargayı methetmektedir. Bu aşırı zıddiyet genç nesli de en az divan şairleri kadar insani değerlere uzak yapmaktadır. Eskiye benzememek ve eskinin tam zıddı olmak endişesi güden bir sanatın tam bir hürriyete sahip olması tasavvur edilemez. İnsani değerlere bu uzaklık Türk edebiyatının dışta ve şekilde onca değişime rağmen içte ve kafada hala Doğulu olduğuna delalet eder:

> Kalıpla, mazmunla, mefhumla, kelimeyle ve edayla uğraşmaktan insanı düşünmek insanı düşünmek, insanlığın mukadderatı üzerinde kafa yormak, beşeri felaketler üzerinde hassas bir kalple eğilmek imkânını bulamıyorlar. Asırlarca müddet Şark'ın batıl sanat telâkkisinin hükmü altında gerçek edebiyatı tanımamış olan bu millet gene ondan mahrum kalıyor (Nayır, 1940: 497).

Varlık dergisinin 166.sayısında Yaşar Nabi Nayır eski şiir- yeni şiir münakaşaları çerçevesinde "Eski Yeni Davası" başlıklı bir yazı yazmıştır(Nayır,1940:545-548). Nayır, yazısında her şey gibi zevklerin ve anlayışların da bir değişime uğrayacağını, hayatın sonsuz bir evrime tabi olduğunu ve edebiyat var oldukça zihniyetler ve nesiller arasında bir geçimsizliğin hep var olacağını söyler ve ardından bir Doğu cemiyeti olan eski Osmanlı cemiyetinde edebiyat alanında yenileşmenin niçin kolay olmadığını izah eder. Buna göre Osmanlı cemiyeti bir İslam cemiyetidir. Toplumsal hayatı mecelle hukuku ve medrese eğitimiyle sımsıkı kalıplar içinde dondurulmuştur. Böyle bir cemiyette yerleşik şiir kurallarına karşı çıkan fütürist bir şiir anlayışı ortaya çıkamayacağı gibi hayata, insana ve realiteye uzak soyut ve dekoratif sanat anlayışının canlı ve hareketli bir hayata sahip Batı cemiyetinde hakim bir rol oynaması da o derece uzak bir ihtimaldir. Fuzûlî'yle Nedim arasında yaklaşık iki asır olmasına rağmen şive ve mizaç farkları dışında aralarında bir fark yok gibidir. Her şeyden öte aralarında iki yüzyıl bulunan bu şairlerin şiirlerinin tabi olduğu kurallarda hiçbir değişiklik yoktur.

Nayır'a göre Şeyh Galip'in Türk şiirine getirdiği yüzeysel yenilik bir kenara bırakılacak olursa Türk edebiyatında yenilik hareketi Tanzimat'la başlamıştır. Çünkü Tanzimat'la beraber Osmanlı cemiyetinin hayatında değişmeler başlamış ve memlekete Batı medeniyetinin kapıları açılmıştır. İlk edebi anlaşmazlık da Batı'nın

hem maddi hem manevi taraflarının kabulünü isteyenlerle maddi ile manevi arasında set çekmek isteyenler arasında çıkmıştır. Tanzimat edebiyatı yarı Batılı bir edebiyattır. Tamamen Batılı olmak iddiasındaki Servet-i Fünun edebiyatı da şeklen Doğu estetiğinin tesiri altında kalmıştır. Milli edebiyat cereyanı ise dil ve zihniyeti Türkleştirmiş ancak halis sanat bakımından Türk edebiyatını biraz yavanlığa itmiştir. Bu nedenle de bu cereyana karşı çıkan edebiyatçılar olmuştur. Bütün bu cereyanlar Batı'yı yalnız kendilerinin temsil ettiğini iddia etmişlerdir. Bu arada Doğu geleneğine sımsıkı bağlı kalanların inatçı ve sabırlı direnişleri nesil kavgalarını büsbütün alevlendirmiştir.

Nayır'a göre yenileşme devri Türk edebiyatı Batı'dan birtakım sanat ekolleri ithal ederken bu ekollerin yerine esasen ithal edildikleri memleketlerde çok başka sanat ekolleri yerleşmiştir. Batı'dan geç kalmış bir romantizm getirilirken Batı'da realizm hüküm sürmektedir. Bu yeni ekoller Türk edebiyatında henüz hazmedilemeden Dünya Savaşı Batı'nın sanat iklimini de altüst etmiş ve orada yepyeni sanat anlayışları ortaya çıkarmıştır.

Nayır, Cumhuriyet inkılâbıyla birlikte ülkede ortaya çıkan anlayış, görüş, hüküm ve kanaat bolluğunun da edebiyatta nesil kavgalarını şiddetlendirdiği görüşündedir. Sanat ve dil inkılâplarıyla eski kıymet hükümleri sarsılmış bunların yerine yerleşmek iddiasındaki yeni hükümlere ayak uydurmakta güçlüklerle karşılaşılmış ve bu bir hercümerç manzarası doğurmuştur. Edebiyat sahasında şahit olunan nesil kavgaları bir bakıma bu hercümercin doğal bir sonucudur. Nayır'a göre Türk edebiyatındaki nesil kavgaları mazideki edebiyat-ı cedide taraftarları ve Muallim Naci kavgalarını andırmaktadır ve o kavganın zamana ve mekâna uymuş bir devamı gibidir:

> İki ayrı medeniyet ve kültür dünyasına mensup oldukları için Edebiyat-ı Cedideciler' le Muallim Naci ve taraftarları arasında açılmış olan derin aşılmaz uçurumun bugün hep aynı kültür dünyasına mensup olan edebi zümreler arasında daha derin ve daha aşılmaz bir halde yeniden ortaya çıktığını görüyoruz. Otorite sahibi büyük münekkitlerimizin mevcut olmayışı bu kavgaları hakemsiz bırakıyor. Efkâr-ı umumiye denen hakemin ise her zaman en doğrunun ve en güzelin yanında yer aldığı iddia edilemez (Nayır, 1940: 547).

Nayır'a göre edebiyatta yeni ve eski mücadelesi her yerde var olmuştur ancak hiçbir yerde, Türk edebiyatında olduğu kadar şiddetli olmamıştır. Edebiyatta yeni ve

eski mücadelesi zannedildiği kadar basit bir yaş kavgası olmaktan çok uzaktır. Bu mücadelenin çok muğlâk ve sosyal bünyenin derinliklerinde aranması gereken çeşitli kaynakları vardır. Ve mazi göstermektedir ki nesiller arasındaki kavgalarda zafer daima yeninin olmuştur.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2285.sayısında Hüsamettin Bozok "Şiirimiz Bir Buhran mı Geçiriyor" başlıklı yazısında genç neslin aleyhinde bulunanları yeni nesli havsalaları almayan eskiler veya yeni nesil tarafından tatmin edilmeyen müşkülpesentler şeklinde kategorize etmiştir(Bozok,1940: 36). Ona göre şiirde eskiyen değerleri inatla ayakta tutmaya çalışanlar kaale alınmamalıdır *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinin 2285.sayısında Hüsamettin Bozok "Şiirimiz Bir Buhran mı Geçiriyor" başlıklı yazısında genç neslin aleyhinde bulunanları yeni nesli havsalaları almayan eskiler veya yeni nesil tarafından tatmin edilmeyen müşkülpesentler şeklinde kategorize etmiştir. Ona göre şiirde eskiyen değerleri inatla ayakta tutmaya çalışanlar kaale alınmamalıdır. Çünkü yeni şiiri hazmedemeyen devrini tamamlamışlara söylenecek söz yoktur. En bariz hususiyeti, bütün zaafları ve mükemmellikleri ile Türk edebiyatına "insanı" getirmek arzusu taşımak olan genç nesil eski zevklerde büyük bir tasfiye yapmakta, bunları yıkmaktadır ve yıktığı zevklerin yerine kendininkileri kurmaktadır. Genç nesil edebiyatı hayatın, ondan da ileri yerli hayatın renklerinin ve kokularının bulunabileceği bir edebiyattır.

Çünkü yeni şiiri hazmedemeyen devrini tamamlamışlara söylenecek söz yoktur. En bariz hususiyeti, bütün zaafları ve mükemmellikleri ile Türk edebiyatına "insanı" getirmek arzusu taşımak olan genç nesil eski zevklerde büyük bir tasfiye yapmakta, bunları yıkmaktadır ve yıktığı zevklerin yerine kendininkileri kurmaktadır. Genç nesil edebiyatı hayatın, ondan da ileri yerli hayatın renklerinin ve kokularının bulunabileceği bir edebiyattır.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2432. Sayısında kaleme aldığı "Bugünkü Nesli Kimler Temsil Ediyor" başlıklı yazısında Turgut Pamirli, genç neslin şiirde eski kıymetlerin değerden düşürmekle kalmadığını, onun bütün mücerret kavramlarıyla tasfiye ettiği görüşünün savunur(Bozok,1940: 36). Yeni şiir yenidünyanın şiiridir. Şiir eskinin mahdut imkânlarının elinden kurtulmuştur.

Turgut Pamirli eskiden ayrılışı Ahmet Hamdi'yle başlatır. Ancak ona göre genç nesil mücerretten uzak olması ve realiteyi kucaklaması bakımından Ahmet

Hamdi'den farklıdır. Ona göre yeni şiiri Orhan Veli ve arkadaşları, İlhan Berk, Salâh Birsel, Hasan İzzettin Dinamo, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi şairler temsil eder.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2440.sayısında İlhan Berk "Manifest" başlığıyla bir edebiyat manifestosu yayımlamıştır(Berk,1943: 14-24). Derginin aynı sayısında birtakım edip ve düşünürler de İlhan Berk'in bu manifestosu çerçevesinde yeni edebiyata dair görüşlerini açıklamışlardır.

İlhan Berk manifestosunda insanın her devirde sanat için değişmez bir mevzu olduğuna işaret ederek sanatçılar arasındaki farkın da temelde bu konuya yaklaşım farkı olduğunu söyler. Berk'e göre Fransız edebiyatı Goryo Baba ve Harpagon, Rus edebiyatı Karamazov Kardeşler, Alman edebiyatı Faust, İngiliz edebiyatı Hamlet ve Othello gibi sanatçıların insana duyduğu büyük ilginin meyvesi olan unutulmaz kurgu şahsiyetler yaratmıştır. Ancak Türk edebiyatı evrensele ve tarihe mal olmuş böyle bir karakter yaratamamıştır. Çünkü Türk edebiyatı geleneksel olarak insana ilgi göstermez. İnsan Türk edebiyatının tanımadığı ve sevmediği bir varlıktır.

Berk'e göre büyük sanatçıların insandan başka mevzuu yoktur. Antik dünyanın şairleri olan Homeros, Virgilius ve Horace insanı realist bir algılayışla eserlerine koymazlar ama yine de insandan üstün tuttukları bir mevzuları yoktur. Eski Yunan bütünüyle insani ve dünyevi bir medeniyettir. Bu medeniyetin Tanrılar' ı bile mübalağa edilmiş insani vasıflar taşırlar. Üstün güçleri olan insanlar gibi tasavvur edilirler. Tragedya şairi Sophocles "insan her şeyin ölçüsüdür" diyerek antik dünyanın hayat ve sanat görüşünü özetlemiş olur. Antik devrin büyük destanlarından sonra XIII-XIV. yüzyıllarda Fransız edebiyatının büyük destanı olan "Chanson de Roland"[7] kahramanları her haliyle insan olan, savaş meydanlarında cereyan eder. XVI. yüzyılda Torquato Tosso' nun yazdığı "Kurtulmuş Kudüs" tarihi bir realiteyi üç yüz bin insanın dramı şeklinde ve din-toplum ilişkisi ekseninde gösteren büyük bir eserdir. Epopelerden, trajedilerden sonra roman türünün öncülerinden Boccaccio "Decameron"unda devrin dinsel havasından ayrı bir hayat algısı vardır. Boccaccio insana verdiği itibar ve değerle kendinden sonraki şair ve yazarlara örnek olmuştur.

Berk'e göre Rönesans'la birlikte insan dünyayı manastırın dışında seyretmeye başlamıştır. Bu devir insan hakkında daha kapsamlı ve derin kavramlarla düşünme

[7] XI.Yüzyılda ortaya çıkmış Fransız milli destanı. Turold isimli Normandiyalı bir şair tarafından yazıldığı düşünülen bu destanda 778 yılında Fransız imparatoru Şarlman'ın ordusu ile Bask kuvvetleri arasında cereyan eden Roncevaux Savaşı anlatılır.

devridir. Corneille ve Racine gibi büyük klasik sanatçılar yarattıkları eserlerde insanın aşklarını, ihtiraslarını ve kinlerini bütün insanlığı temsil eder bir surette göstermişlerdir. Rönesans ve onu takip eden yüzyıllarda insanın din kavramından tecrit edilerek keşfine çıkılmıştır. Ancak özellikle romantizm akımıyla edebiyatta insanı realitesi içinde görmekten uzaklaşılmıştır. Victor Hugo, Lamartine ve Musset gibi Fransız şairler insan tasavvurlarında Antik Yunan görüşünden uzaklaşmışlardır. Şiir hayattan, realiteden ve insandan uzaklaştığı ölçüde muteber kabul edilir olmuştur. XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam etmiş olan bu hal şiirde bir yozlaşma halidir. Şiiri bu yozlaşma halinden Walt Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Apollinaire gibi şairler uyandırmıştır. Bu şairler sanat eserinin mevzuunun her şeyden önce insan olduğunu dünyaya hatırlatan şairlerdir.

Berk'e göre bir Türk edebiyatı yoktur. Çünkü divan edebiyatından 1930'lara kadar insan gerçeğine bir satır yer vermiş Türkçe bir eser yoktur. Asıl Türk edebiyatı divan şiiridir ama bu şiir mücerret, hayattan ve realiteden kaçmaya çalışan insansız bir şiirdir. Bu şiirde insan soyut idrakin ve mistiğin dışına çıkamaz. İmge ve hayal bakımından Mallarmé ve Valery'yi kıskandıracak kadar zengin bir şiirdir ama bu onun gayri insanilikten kaynaklanan zaafını örtmez. Divan şiiri yüksek burjuva şiiridir. Tanzimat şiiri fikir olarak divan şiirinin dar kalıplarından kurtulmuş bir şiirdir. Tanzimat'la beraber şiirin imkânlarını ve mevzuunu genişletme ve ona fikri, tabiatı ve dış âlemi getirme gayretleri ortaya çıkmıştır. Ancak onu takip eden Servet-i Fünun edebiyatın alanını büsbütün mahdut bir hale getirmiş ve insandan olabildiğince uzaklaşarak bir münevver sanatı meydana getirmiştir. Tevfik Fikret'in şiir anlayışı Musset ve Coppée'nin taklididir. Fecr-i Ati'nin en büyük şairi Ahmet Haşim de kendi sübjektivizminden kurtulamamıştır. Roman sahasında Hüseyin Rahmi sanatta büyük kitleleri gaye edinmiş bir adamdır ama şiir sahasında bu gayede bir isim yoktur. Türk şiiri Berk'e göre 1930'ların başına kadar kalıp değiştirip duran ve bunu yaparak ilerlediğini zanneden bir aldanışlar ve divanelikler şiiridir. Roman sahasında Yakup Kadri, Hâlide Edip, Mahmut Yesari gibi isimler eserlerinde önce ve sonra insanı mevzu edindikleri için aranan ve özlenen manada romancılardır. Ancak şiirde insana yönelişin tarihi on seneyi geçmez. Bu nedenle Türk şiirinin tarihi on yıldan ibarettir:

> Bu on senede Türk şiirinin insana doğru yaptığı hamle, edebiyatımızın hiçbir devresinde görülmüş değildir. İnsan bu zamanın şiirinin yegâne

> realitesidir. Bugün Avrupa ölçüsünde bir şiirimiz olduğunu korkusuz söyleyebiliriz (Berk, 1943: 24).

İlhan Berk, Ahmet Muhip Dıranas, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Rıfat Ilgaz, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlhami Bekir Tez, Sabahattin Kudret Aksal, Ziya Osman Saba, Salâh Birsel, Ercüment Behzat Lav gibi şairleri insana yönelmiş Türk şiirinin temsilcileri olarak görür ve Türk edebiyatının selametini insana verdiği kıymette bulur.

İlhan Berk'in manifestosunun yayımlandığı sayıda çeşitli yazarlara 1940 yeni şiiri hakkında görüşleri de sorulmuştur. "Manifest ve Genç Nesil" başlıklı bölümde görüşlerine başvurulan yazarlardan Cavit Yamaç'a göre yenilerle eskiler arasındaki en büyük fark eskilerin sanatı hayatlarında bir çeşni olarak görmesi yenilerinse sanatı bir hayat gayesi edinmiş olmasıdır(Yamaç,1943: 16). Faik Baysal'ın edebiyatta eski zevki savunanlarla ilgili görüşleri biraz daha serttir. Ona göre eskiyi temsil eden edipler yenilere kendi şöhretlerini ve sosyal konumlarını kaybetmekten korktukları için karşı çıkmaktadırlar. Ona göre eski edebiyat kendini tekrar edip duran dar bir edebiyattır:

> İşin hakikat cephesine gelelim. Eski edebiyat bir araba keçiboynuzundan yahut bir döner dolaptan farksız. Asırlardır aynı sakızı çiğnemiş, aynı saçmaları gevelemiş. Onu sayısı yirmiyi aşamayan kelimelere sığdırmak mümkün. (Gül, bülbül, gönül, karanfil, yay, kaş, şafak, akşam, serv ü endam, Leyla v.s.) Topyekûn kafiyeler budalalığı, sanat cambazlığı… (Baysal, 1943: 16).

Baysal'a göre genç nesil edebiyatı küçük ve dar anlayışlı burjuva zihniyetinden kurtarmıştır. Bülbülün boynunu koparıp gülün kökünü kurutmuştur. Yeni edebiyat hayattan beslenir, asırlar boyunca ihmal edilen insanı verir. Bu hakikati kabul etmeyenler edebiyatın her sahasında tasfiye olacaklardır. Baysal'ın bu konudaki görüşleri bir hayli müfrittir. O eski edebiyatı bütünüyle inkâr eder ve Türk edebiyatının yeni nesille başladığını savunur. Sabahattin Kudret Aksal da eski edebiyat dar ve taklitçi bir edebiyat olduğu konusunda Faik Baysal'la hemfikirdir(Aksal,1943: 16). Ona göre Türk edebiyatını taklitçilikten ve dar kalıplardan yeni nesil kurtarmış, şiirde sahih mısra arayışı bu nesille başlamıştır.

İhsan Devrim insanı kucaklamayan sanatın yok hükmünde olduğu inancındadır (Devrim, 1943: 16)ve ona göre insan kendini Türk edebiyatında ancak son on senede bulabilmiştir. Türk şiirine, romanına ve hikâyesine insanı yeni nesil getirmiştir. Cahit Saffet Irgat da yeni neslin insan algısı konusunda benzer fikirlerdedir(Irgat, 1943: 16). Ona göre insan problemi mücerretliğin anlamsız idrakiyle değil bizzat yaşanarak duyulabilir ve yeni sanat bunu başarmış, yarattığı eserleri bu anlayış üzere bina etmiştir.

Osman Ziya Pamirli Türk milletinin dünya çapında bir edebiyatının olmayışının mesuliyetinin edebiyatta muhafazakârlık güden eski ediplere ait olduğu görüşündedir(Pamirli,1943: 17). Eskilerin öğrettiği edebiyat, romanın Halit Ziya Uşaklıgil'le başlayıp dönüp dolaşıp en güzel şeklini yine onda bulduğu; şiirin Orhan Seyfi ve Yusuf Ziya'yla yola çıkıp Faruk Nafiz, Şükûfe Nihal, Kemalettin Kamu ve Hâlide Nusret'le devridaim ettiği bir edebiyattır. Tiyatronun ve plastik sanatların gelişememesi ise toplumun mutaassıp olması bahanesine sığınılarak açıklanmaktaydı. Fakat son on senenin edebiyatı insanı ve hayatı kucaklayan bir edebiyattır. Eskinin sanatçıyı körelten kötü kuralcılığını yıkmıştır.

Derginin aynı sayısında "Bugünkü Edebiyat ve Genç Nesil" adlı bir bölümde Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon'un da genç nesille ilgili görüşleri sorulmuştur(1943: 18-20). Genç nesille ilgili fikir beyan eden diğer zatların aksine Ortaç'ın ve Orhon'un genç nesille ilgili görüşleri olumsuzdur. Orhan Seyfi'ye göre genç nesil olarak tarif edilenlerin sanat kabiliyeti bakımından Faruk Nafiz'le, Halit Fahri'yle, Yusuf Ziya'yla hatta Necip Fazıl'la mukayese edilmesi mümkün değildir. Yusuf Ziya ise genç nesil denince aklına iki farklı zümrenin geldiğini ilk zümreye mensup olanların genç olmayı yeterli görüp kendilerinden önce gelen bütün sanatçılarla bağı cehaletin müthiş cüretiyle kesenlerden teşekkül ettiğini, ikinci zümreninse bağırmadan sadece karınca gibi çalıştığını ve sanattaki iddialarını eser yoluyla ispatlamaya çalıştıklarını söyler. Ortaç, Ceyhun Atuf Kansu, Halim Yağcıoğlu, İbrahim Zeki Burdurlu gibi isimleri dâhil ettiği bu ikinci zümrenin hem yaptığını hem de ne yaptığını bildiğini ve memleket toprağının renginin, kokusunun, havasının bu isimlerin verdiği eserlerde bulunabileceğini söyler.

Çınaraltı dergisinin 129.sayısında Orhan Seyfi Orhon "Ben de Bobstil Şiir Yazabilirim Fakat" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Orhon,1944: 9-10). Orhon'a göre yeni şiirin en büyük hususiyetlerinden biri ciddiye alınamayacak kadar basit

oluşudur. Bu şiirleri anlamak hiç de zor değildir. İsteyen herkes beş on dakikada bir bu türden bir şiir yazabilir. Değersizliği de buradan gelir. *Yurt ve Dünya* dergisi belki aksini zannetmektedir ancak yeni şairlerin çalışmaya tahammülü yoktur ve yazdıkları şiirler kendilerinin de inkâr etmediği gibi bir emeğin ve bir çalışmanın meyvesi değildir. Yeni şairler kafiyeli ve vezinli şiir yazmak zor olduğu için kuralsız şiiri tercih etmektedir. Orhon'a göre şiir kelimelere yeni bir ruh yeni bir büyü vermeyi icap ettirir. Yeni şiir kupkuru realite, amiyane kelimelerden kaçınmama, sürekli birbirini tekrar eden işçi, bedbaht ve rakı içen fakir insan tasvirleri doludur. Alt alta dizilerek şiir manzarası vermeye çalışılan parçalar esasen beylik nesir parçalarıdır.

Orhan Seyfi Orhon Bobstil şiir yazmayı milli kültüre ve varlığa düşmanlık olarak görmektedir. Bu türden şiirler yazanlar zayıf karakterli ve kozmopolit şahıslardır. Orhon, öyle bir şahsiyet taşımadığı için de Bobstil şiir yazmadığını ve yazmayacağını söyler.

Yusuf Ziya Ortaç *Akbaba* dergisinde yazdığı yazılarla yeni şiire ve yeni şairlere en sert eleştirileri getiren isimlerden biri olmuştur. *Akbaba*'da "Yeni Şiir ve Yeni Şair" başlıklı seri halinde üç yazı kaleme alan Ortaç, eleştirilerini temel olarak bu yeni şairlerin sanatkâr titizliğinden ve sabrından mahrum oldukları görüşüne dayandırmıştır. Son yılların XIV. Yüzyıldan itibaren adı edebiyat tarihine geçmiş meşhur şairlerin toplamından daha fazla şair verdiğini belirten Ortaç, bu şairlerin çoğunun biri batıp biri çıkan dergilerde birtakım şiirler neşrettikten sonra ortadan kaybolduğunu ancak bir kısmının da kitap yayımlayabildiğini söyleyerek yeni şiirin etraflıca eleştirilmesi gereğini vurgular.

Ortaç'a göre(Ortaç,1944:6) şiir bir anlam, bir renk âlemi, bir hayal âlemi olduğundan çok bir musikidir ve her musiki gibi onun da kendine has notaları, aletleri, usulleri vardır. Şiire musiki değerini kazandıran en önemli unsurlar vezin ve kafiyedir. Vezin ve kafiye tek başına bir kimseyi şair yapmaya yetmez ancak şairin sanatçılığını ve sanat kabiliyetini göstermesi de vezin ve kafiye gibi biçim unsurları olmadan mümkün değildir. Yeni şairler vezinden ve kafiyeden kaçmakta bunları şairin hürriyetini sınırlandıran Çin Seddi olarak görmektedirler. Fakat bu kaçışın asıl nedeni yeni şairlerin şiirde biçim titizliğinin neden olacağı zorluklara ve sanatkâr çilesine göğüs gerebilecek tabiatta olmamalarıdır. Kolaycılıklarıdır, sabırsızlıklarıdır.

Şiir yazıdan eskidir ve Ortaç'a göre ilkçağın sihirbaz şairleri şiire musiki ve raks katarak ona kâğıtta olmasa da hafızalarda yaşayan bir ebediyet kazandırmışlardır. Fuzûlî, Baki, Nedim, Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı gibi şairler, şiirin halis çocukları tarafından kıta kıta, mısra mısra ezbere bilinir. Fakat yeni şiirin "*Yazık Oldu Süleyman Efendiye*" sinden başka hafızalara yerleşmiş tek satırı yoktur. Bunun nedeni yeni şiirin her yönüyle başıboşluğudur, hiçbir sanat nizamına uymamasıdır:

> Çünkü yeni şiir, o kılıksız, o çapaçul, o hiçbir sanat nizamına tabi olmayan varlığıyla her okunuşta altüst olmaya müsait bir perişanlık örneğidir. Her güzel şiiri dimağının sayfalarına satır satır geçiren insan hafızası, vezinsiz, kafiyesiz yeni şiir karşısında üzerine tek kelime düşmemiş bir kâğıt kadar bembeyaz duruyor. Demek onu bizden evvel reddeden bir şey var: tabiat (Ortaç, 1944: 6)!

Ortaç'a göre divan şairleri, Tanzimat şairleri, Servet-i Fünun ve nihayet hece şairleri devir ve sanat zihniyeti bakımından birbirlerinden ne kadar ayrı olsalar da şiire bakışlarında müşterek bir nokta vardır. O da duyguya, düşünceye şekil ve nizam veren ilahi sanatkâr gayretidir. Yeni şairler bu gayretten ve algıdan mahrumdurlar. Yazdıkları kırık dökük satırların bir sanat ve nazım imbiğinden geçerek mısralaşması gerektiğini ve şiirin büyüsüne ancak o surette varılabileceği gerçeğini görmezden gelmektedirler. Şiir birçok kelimenin bir vezin ve dil nizamı içinde bir araya gelerek oluşturduğu bir bütündür. Gerçek bir şiirden tek kelime çıkarılıp alınamaz, kelimelerin yeriyle oynanamaz. Kelimelerin hem anlam hem musiki hem de ahenk misyonu vardır. Mesela Yahya Kemal'in "*Kandilli' de eski bahçelerde"* mısraı üç kelimeden oluşan aslında tek kelimedir ve bu mısraa aruzun verdiği bütünlük ve ahenk ona herhangi bir müdahalede bulunulmasını şiirin güzelliği açısından imkânsız kılmaktadır. Şiir bu türlü düşünülerek, bu türlü anlaşılarak ve bu türlü duyularak Faruk Nafiz'i ve Orhan Seyfi'yi büyük şair yapanın ne olduğu anlaşılır. Yeni şairlerin şiirlerindeyse bu iç ve dış birlik yoktur. Yeni şiir tıpkı on parçaya bölünen bir solucanın her parçasının ayrı ayrı kıvranması gibi birtakım mısralar söylemekte ama bu mısralardan bir bütün ve ahenk meydana getirememektedir.

Yeni şairlerin şiirde umumiyetle vezin ve kafiyeyi reddetmeleri, bir sanat nizamından ve disiplininden mahrum olmaları, kolaya kaçmaları Türk şiiri için nasıl

büyük bir tehlikeyse halk edebiyatının yanlış bir surette örnek alınması da öyle bir tehlikedir. Yusuf Ziya Ortaç, *Akbaba*'nın 9.sayısında kaleme aldığı "Yanlış Bir Yol" başlıklı yazısında bu konuyla ilgili görüşlerini dile getirmiştir(Ortaç,1944: 6). Buna göre halk şiirine mahsus birtakım kelimeleri ve söyleyişleri olduğu gibi alarak şiirde yenilik yapılmış olunmaz. Vezinsiz, kafiyesiz şiir yazmak nasıl kolaya kaçmaksa herhangi bir yenilik ve şahsiyet katmadan halk şiiri unsurlarından yaralanmak da öyle kolaya kaçmaktır ve Türk şiirinin hayrına değildir. Ebediyete kalmak isteyen bir şair yazdığı her şiiri yüksek bir sanat nizamına göre yazmalı ve teması ne olursa olsun şiirine kendi sanat mizacını katmalıdır.

Ortaç, *Akbaba*'nın 18.sayısında kaleme aldığı "Yarınki Şiir Anadolu'dan Doğacaktır" başlıklı yazısında yeni şairlerle ilgili eleştirilerinin şiddetini artırır(Ortaç, 1944: 4). Buna göre bu şairler, divan edebiyatını bilmezler, edebiyat-ı cedideyi bilmezler, Yahya Kemal'i, Ahmet Haşim'i, hece şairlerini bilmezler, vezin ve kafiye bilmezler hatta hadlerini de bilmezler.

İstanbul dergisinin 5.sayısında Ziya Osman Saba'nın "Sebil ve Güvercinler" kitabındaki şiirlerini kronolojik bir sırayla tahlil eden Mehmet Kaplan, tahliline başlamadan önce cumhuriyet dönemi şiiriyle ilgili olumlu düşüncelerini ortaya koymuştur (Kaplan, 1944: 2-16). Cumhuriyet neslinin kendine has bir hassasiyet tarzı yarattığına ve şiir tarlasını bütün gayreti ile sürmekte olduğuna samimiyetle inanan Mehmet Kaplan bu neslin estetik gayeler yolunda, kendisinden önce gelen nesillerden daha çok çalıştığına ve bu yolda daha çok kafa ve kalp mesaisi ortaya koyduğuna inanmaktadır. Fakat bu çalışma ona göre bu neslin içinden şahsiyetini iyi tebarüz ettirmiş sanatçıları henüz çıkaramamıştır. Son on senede Türk edebiyatında kurulan yeni ve güzel hisler ve fikirler dünyasının Türk edebiyatı tarihi için küçümsenmeyecek bir kazanç olduğu kanısında olan Kaplan, bu kazancın gelecek Türk şiirinde büyük ve şahsi inkişaflar için, kuvvetli bir atmosfer teşkil edeceği ümidindedir. Ona göre orijinal eserler devri böyle müşterek hazırlıklardan sonra gelirler.

Varlık dergisinin 284.sayısında Yaşar Nabi Nayır "Yeni Şiir Davası" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Nayır,1945:667-669). Nayır' a göre Türk edebiyatında yeni şiir davası kadar eski bir şey yoktur. Hemen her nesil kendinden önceki nesle göre yeni; kendinden sonrakine göre eski kabul edilmiş ve bu kabul edilişten kaynaklanan çekişmelerin muhatabı olmuştur. Yeni şiir davası yeni bir dava değildir ve çağlardan

beri süregelen bir zincirlemenin sadece son halkasıdır. Yeni şiir denen şiir hakkında kesin bir hükme varabilmek için zamanın onu eskitmesini beklemek lazımdır. Ancak bundan sonra objektif ve serinkanlı bir değerlendirmede bulunulabilir. Fakat şiirle ilgili zamana ve şahıslara tabi olmayan birtakım ebedi kıymetler de vardır. Bu ebedi kıymetler olmasaydı her gelen yeni nesille eskinin üzerine sünger çekmek gerekirdi. Yeni şairler eskileri gibi yazmazlar. Ancak onların sanatında kılavuz olarak, örnek olarak seçebilecekleri unsurlar bulurlar. Yine şiir tarihini bilmek ve onu unutmamak vaktiyle denenip başarısız olmuş, sonuç vermemiş birtakım nazariyelerin tekrar tekrar ortaya atılmasına engel olur.

Yaşar Nabi Nayır, kuru realizmin şiire zararlı olduğu inancındadır. Ona göre şiir bir gerçekten kaçış, hayatın gürültü ve patırtısından dinleniş, insanın ayrılmaz bir tarafı olan hülya ve masal âleminde dünya yorgunluklarını unutuştan başka bir şey değildir. Şiiri bunların tersi bir mecraya sürüklemek ve kaçmak istediği gerçeği ve hayatı ifadeye mecbur ve memur etmek onu doğmadan öldürmek demektir. Cemiyetten haber veren, sefilleri, işçileri, köylüleri, fahişeleri anlatmak için şiirler yazan Jean Richepin[8], Marinetti[9], Mayakovski[10] gibi şairler zamanında bir gelip geçici bir hayranlık uyandırsalar da kısa sürede isimleri hatırlanmaz hale gelmiştir. Bunun nedeni bu şairlerin şiirlerini bağladıkları kuru realizm nazariyesidir. Hayallerini, rüyalarını şiirle ifade etmek isteyenleri aforoz etmenin lüzumu yoktur. Bütün nazariyeler ölür ancak ebedi olan gerçekçi değil, gerçek şiirdir.

Büyük Doğu dergisinin 9.sayısında kaleme aldığı "Tanrıkulu' ndan Dinlediklerim: Yeni Şiir" başlıklı yazısında Necip Fazıl Kısakürek yeni şiiri bir başıboşluk ve zevksizlik şiiri olarak niteler(Kısakürek, 1945: 11).. Kısakürek yeni şiiri XIX. Yüzyılda başlayan değerler iflasının ve bu iflasın insan ruhunda yol açtığı arızaların edebiyat sahasındaki tezahürü olarak görür. Necip Fazıl'a göre birkaç nitelikli temsilcisi olmakla birlikte yeni şiir bütünüyle bir başıboşluk manzarasıdır, sanat serkeşliğidir:

> Böylece birkaç yıldan beri lisanın bütün iştikak ve ekleriyle ne kadar kelimesi varsa hepsini teker teker kâğıtlara yazıp bir çuvala doldurmanın ve

[8]Jean Richepin(1846-1926). Fransız şair, romancı ve piyes yazarı.
[9] Filippo Tommaso Marinetti(1876-1944). İtalyan şair, sanat kuramcısı ve Fütürizm akımının kurucusu.
[10] Vladimir Mayakovski(1893-1930). Sovyet şair, piyes yazarı ve oyuncu. 1917 bolşevik devriminin ve sanatta Rus fütürizminin öncü isimlerindendir. Şiir anlayışıyla Nazım Hikmet'i derinden etkilemiştir.

> niyet çekercesine rastgele dalarak o andaki mide ve işkembe zevkine göre birer ve ikişer, üçer ve dörder alt alta toplamanın sanatı bizde yeni şiirdir (Kısakürek, 1945: 11).

Necip Fazıl'a göre yeni şiir, eski şiirin anlam, biçim ve mantık yetersizliklerini ve elverişsizliklerini teşhis etmekte haklıdır. Ancak eski şiire ait bu marazların tedavisi onu bütünüyle yıkmak değildir. Ona zamanın ihtiyaçlarına göre bir esneklik kazandırmaktır, onu zamana adapte etmektir.

Varlık dergisinin 313. sayısında yazdığı "Şiirde Yeni Eski Meselesi" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır yeni şiir hakkında kesin bir hüküm vermenin henüz zamanının gelmediği görüşünü savunmuştur(Nayır,1946:4-5). Nayır' a göre bu şiir bazılarının iddia ettiği gibi şöhret peşinde koşan birkaç tüysüz gencin ortaya attığı bir oyundan ibaret değildir ve ülkedeki bütün sanat hareketleri gibi kökü Fransa'dadır. Bu cereyan orada başlamış ve sonra Türk edebiyatına sirayet etmiştir. Tanzimat'tan beri Türk edipleri hep Fransa'daki edebi cereyanları takip etmişlerdir. Fakat Tanzimat edipleri Fransa'yı bir asır veya elli yıl uzaktan takip ederken genç edipler günü gününe takip edebilecek bir seviyeye erişmişlerdir.

Nayır'a göre göre Tanzimat sonrası edebiyatın en büyük kusurlarından biri Fransa'daki edebi cereyanlara, bu cereyanlar orada tasfiye olduktan sonra bağlanmasıdır. Mesela Tevfik Fikret çağdaşları olan Arthur Rimbaud'nun veya Stephane Mallarmé'nin farkına varamamış Victor Hugo'ların, Théophile Gautier'lerin izinden yürümüştür. Türk edebiyatında yeni şiir neslinin tam olarak hangi isim veya edebi toplulukla başladığını kestirmenin güç olduğunu Yedi Meşalecilerin, Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhip gibi isimlerin yeni söyleyiş şekilleri ve eski kalıplar içinde rahat edemediklerini gösteren işaretlerle ortaya çıktığını söyleyen Nayır'a göre asıl yeni şiir hamlesi Garip şairlerinin 1937'deki keskin çıkışıyla başlamıştır. Fakat Garip şairleri ve onlardan sonra gelenler zamanla yenilikte çok ileri gittiklerini fark ederek geri dönmüş ve makul bir yenilik anlayışı içinde gerçek sanatı bulup yerleştirmeye çalışmışlardır. Yeni şiir cereyanı santimantale, özentili ve süslü dile karşı ortaya çıkmıştır. Santimantale karşı çıkış daha önce yedi meşalecilerin programında da yer almıştır fakat onlar bu programı şiire tatbik edememişlerdir. Ahmet Muhip ve Cahit Sıtkı'da duygusallık yapmacıktan ve yapaylıktan sıyrılmış olarak devam etmiştir. Garipçiler ise şiirde hem santimantali hem de kelime ahengi ve mısra güzelliği gibi kıymetleri reddederek şiire tam bir

özgürlük vermek iddiasıyla ortaya atılmışlardır. Daha önce aynı iddiayı ileri süren Nazım Hikmet sadece vezni kırmakla kalmış deruni ahengin yerine belagati ve parlak sözü getirmiş fakat şekil güzelliği esasından ayrılmamıştır. Bu nedenle garipçilerle Nazım Hikmet arasındaki fark büyüktür.

Nayır' a göre zamana bu derece hâkim olmuş bir cereyanın büsbütün boş ve anlamsız olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Fakat her yeni cereyanda olduğu gibi bunda da birtakım kusurlar vardır. Birtakım değersiz hevesliler yeni sanatı yanlış anlayarak bu kusurları büsbütün belirgin hale getirmişlerdir. Fakat zaman ve halk bu değersiz heveslileri tasfiye edecektir. Sanat sahasında en büyük münekkit zamandır. Devrinde klâsik görülmüş nice nice değerleri zaman tasfiye etmiş, gene devrinde önemsiz sayılmış nice değerleri de zaman klasikleştirmiştir. Mesela Fransa'da Rimbaud alaya alınmış ve şarlatanlıkla itham edilmiştir. Ama Rimbaud bir zaman sonra Fransa'nın yetiştirdiği en büyük şairlerinden biri sayılmaya başlamıştır. Fakat alışılmış şekillere ayak uydurmuş, edebi geleneklere karşı ayaklanmamış birçok şair zaman tarafından tasfiye edilerek unutulmuşlardır. Sanatta asıl mesele yeni veya eski olmakta yahut bir sanat ekolüne bağlanmakta değil öz sanata ulaşmaktır. Sanatta asıl gaye şu veya bu yolla güzele erişmektir ve bedii heyecan verecek eser yaratmaktır.

Varlık dergisinin 314.sayısında yazdığı "Gerçek Yenilik" başlıklı yazısıyla Sabahattin Eyüboğlu da şiirde yeni-eski tartışmasına katılmıştır(Eyüboğlu,1946:4-5). Eyüboğlu yazısında yeni şairlerin eskilerin ölçü, mantık, akıl, sabır ve ustalık gibi sözlerine boş verdiğini, bu boş verişin eskilerin ölçü ve mantık anlayışlarından kurtulmak bakımından iyi olduğunu söyler ama ona göre bu kavramlar bütünüyle değersiz de değildir. Yenilerin de aslında atmak istedikleri bu kavramlar değil bu kavramlara eskilerin giydirmiş olduğu elbiselerdir. Yeniler aklı değil aklın çemberini kırmak istemektedirler. Sanatı dar çevrelerden kurtarıp geniş kitlelere mal etmek istemektedirler. Yenileri eskilerden ayıran husus bu kavramları atmaları değil bu kavramlara zamanın ruhuna uygun bir değer vermeleridir. Yeni sanat bu kavramlardan uzaklaşmamaktadır. Aksine onlara iyice yaklaşmaktadır. Yeniler daha akıllı, daha ölçülü, daha mantıklı, daha usta oldukları için eskileri yenmekte ve daha ileri gitmektedir.

Eyüboğlu'na göre yeniyi bulmak sadece eskiden ayrılmakla değil eskiyi aşmakla mümkün olur. Bir şeyi aşmanın ilk şartı da onu bilmektir. İşin içine bilmek karışınca akıl da, mantık da, sabır da karışır. Yeni şairlere mantıksız ve ölçüsüz

denmektedir. Hâlbuki onlarda mantık da ölçü de ama başka suretlerde vardır. Eski şairlerin birer klişe haline getirdiği akşam, çiçek, ümit, gurbet, ilkbahar, sonbahar, hüzün ve hatıra gibi kelimelere yeni çağrışımlar kazandırırlar, edebiyatı yeni kelimelere açarak sınırını genişletirler. Bu eski kelimelere yeni çağrışımlar kazandırarak alışılmış kalıpları aşmaları yeni şairleri mantıksız ve ölçüsüz zannettirmektedir ama aslında onların yaptığı klişeleri yıkmak ve edebiyatı zenginleştirmektir. Eskilerin batan güneşi sönen bir hayata, kızıl bir güle yahut kesik bir başa benzetmesi ne kadar mantıklı veya ne kadar mantıksızsa yenilerin onu domatese yahut somun ekmeğine benzetmesi de o kadar mantıklı veya mantıksızdır. Şiirde mantığın kabul etmeyeceği hiçbir yenilik yoktur.

Eyüboğlu, yeni şairleri ölçü ve dil işçiliği bakımından eleştirenleri haklı bulmaktadır. Yeni şairlerin çoğu ölçü ve dil işçiliği bakımından eskilere nazaran çok zayıftır. Birçoğu yalnız taklit veya modaya uymak yoluyla şiir yazar. Yeni ölçüler yaratmanın çilesini çekmemişlerdir.

Hareket dergisinin 3.sayısında yazdığı "Eski ile Yeni" başlıklı yazısında Mehmet Kaplan edebiyatta eskiyle yeni kavgasının daimi olduğu görüşünü savunur(Kaplan,1947: 4). Kaplan'a göre her yeni kendisinden önce gelen eskiyle çarpışır. Bu hayatın temel kanunlarından biridir. Bir şeyin ortadan kalkması için bir dış etkenin müdahalesi gerekir. Hemen bütün şairler aşktan, bahardan, ıstırap veya ölümden bahsettikleri halde, ifade bakımından hiç birisi ötekine benzemek istemez. Bu nedenle sanat ve edebiyatta yenilik bir muhteva yeniliği olmaktan çok bir ifade başkalığıdır. Eflatun'un da dediği gibi yeryüzündeki bütün ağaçlar bir tek ağaç idesinin tezahürüdürler; fakat hiçbir ağaç, hatta hiçbir yaprak, şekil bakımından ötekine tıpatıp benzemez. Bir sanatçının özgünlük kazanması kendine ait bir ifade tarzı olmasına bağlıdır. Muhtevaları formüle etmek mümkündür. Fakat sanat eserleri için bir güzellik formülünden söz edilemez. Kaplan'a göre böyle bir formül sanatın ölümü olur ve sanatçı fikir ve duygularını başkalarından alsa bile şahsi bir eda ve üslup geliştirmek zorundadır.

Yedigün dergisinin 726.sayısında Sait Faik Abasıyanık'a bir mülakat veren Orhan Veli Kanık veznin ve kafiyenin şiirden atılmasının şiire kazandırdığı yeni özellikler hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. Mülakatta vezinsiz ve kafiyesiz şiirin şairi doğrudan şiirde aramak zaruretini doğurduğunu söyleyen Orhan Veli bu zaruretin şiirin çerçevesini genişlettiğini savunur(Akt. Abasıyanık,1947: 4). Orhan

Veli mülakatta şiire eski şairlerin ve alışılmış tarzların tesirinde başladığı ama Baudelaire'den sonraki modern ve sürrealist Fransız şairlerini okuduktan sonra eski tarz şiir yazmayı bıraktığı ve şiirde bir farklılık yapma arzusuna kapıldığı bilgisini verir. Orhan Veli edebiyatta başka şairleri okumak kadar ustalığın ve halk şiiri kaynaklarından istifade etmenin de önemli olduğunu düşünür. Şiirde yaptığı yeniliği acayiplik olsun diye değil hayatı sadelik içinde geçen basit adamları anlatmak için yaptığını belirtir.

Edebiyat Dünyası dergisinde yayımlanan "Yeni Şiir Üzerine" başlıklı yazısında Sabih Şendil, her yeni şeyin şaşkınlıkla ve hatta alayla karşılanabileceğini ancak zaman geçtikçe benimseneceğini, yeni şiir için de bu hakikatin geçerli olduğunu vurgular (Şendil,1948: 7). Şendil' e göre yeni şiiri temsil eden şairler şunlardır: Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet, Cahit Külebi, Behçet Necatigil, Salâh Birsel, Necati Cumalı, Fethi Giray…

Şendil, yazısında önceleri tuhaf karşılanıp alay edilen ancak zaman geçtikçe bütün dünyada okunan ve muteber kabul edilen Fransız şair Paul Eluard' ı yeni nesil şairlere örnek olarak gösterir. Türk edebiyatının genç şairleri de ilk zamanlarda alaya alınmış, vezinsiz, kafiyesiz şiir olamayacağını düşünen ve şiiri şekilden ibaret zannedenlerce hücuma uğramışlardır. Fakat Şendil' e göre istikbal bu neslindir ve bu neslin yazdığı şiirindir.

Kaynak dergisinin 17.sayısında yayımlanan "Yeni Şiirin Değer Ölçüsü" başlıklı yazısında Fahir Onger 1940 yeni şiirin sınıfsal özelliklerini ele almıştır(Onger, 1949: 155-157). Onger' e göre şiirde 1940'ların genç nesli eski-yeni çatışmasını kendi lehine sonuçlandırmıştır bir nesildir. O yıllarda "genç nesil" demek şiirde eskinin kıymet hükümlerini reddeden ve muhtevada ve biçimde şiire edebiyat tarihinde görülmemiş usuller getiren şairler demektir. Şair diye ortaya çıkan kişilerin çoğu da bu nesle ve bu usullere bağlıdır. Fakat bu nesil içinde sanatsal anlamda bir ülkü ve fikir birliği olduğu iddia edilemez. Bu nesilde sanatı fertçilik zaviyesinden anlayanlar olduğu kadar toplumculuk zaviyesinden anlayanlar da vardır. Eleştirmenlerin bu iki sanat görüşü karşısında tam bir tarafsızlık sergilemesi beklenemez. Çünkü eleştirmen bir sanat çevresi içinde, belirli sanatçılarla aynı havayı soluyarak yetişir. Geçmişte bazı bilginler "sanatçı sosyal çevreyle çatışma halindeyse sanat için sanata yönelir, eğer sosyal çevresiyle barışıksa sanattan başka bir gayeye doğru gider" demişlerdir. Onger' e göre günümüzde buna bir de "devlet

otoritesi" faktörünü eklemek gerekir. Devlet otoritesi idari kararlar, emirler ve hukuk yoluyla sanatçıya ne yapması ve nelerden kaçınması gerektiğini bildirir. Bu yönüyle de modern edebiyatın teşekkülünde önemli bir etken olur. "Sanat için sanat" anlayışı tarihi olarak bir sınıfın sosyal düzene hâkim olmaya başladığı sıralarda görülür ve bu yeni sınıf hâkimiyetini kuvvetlendirdi anda da gerçekleşir. Bugün insanlık öyle bir tarihi dönemde değildir. O halde "sanat için sanat" anlayışının bir sebebi, bir yeri ve bir temeli yoktur. Devrin şairleri ekseriyetle toplum için sanat anlayışına rağbet göstermektedir ve çevrelerinde süregiden hayatları ve hakikatleri şiirlerinde işlemek yazınsal ilkesini benimsemişlerdir. Ancak bu şairlerin sözcülüğünü yaptığı sosyal sınıf burjuvazidir. Çünkü Fransız İhtilali' nden beri toplumsal düzene hâkim olan sınıf budur. Son yüz elli yılda sanatta, fikirde ve bilimde kaydedilen bütün gelişmelerin altında bu sınıfın imzası vardır. Aydın kişi demek bu sosyal sınıftan bir aileye mensup kişi demektir. Politikada da devlet ve burjuvazi aynı şeye verilmiş iki addır. Şu halde devlet, toplumsal düzenin hâkimi olan burjuvaziyi tenkit eden şiire hoşgörüyle bakamaz. Sanatçılar da ekseriyetle aydın kişiler olduklarına göre kültürel ve sanatsal birikimlerini borçlu oldukları burjuvaziyi tenkit etmek istemeyeceklerdir. Çünkü bu bindikleri dalı kesmek olur. Bu itibarla şair topluma yöneldiği zaman sadece kendi zümresinin fikir ve kanaatlerini ve maddi ve manevi dünyasını tasvir eder. Türk şiirinde genç nesli temsil edenlerin yaptığı da Onger' e göre bundan başka bir şey değildir. XIX. Yüzyılda dünyada edebiyatın en büyük temsilcileri burjuva edebiyatçılarıdır ancak onlar XX. Yüzyılın ilkyarısında inkıraza uğramıştır. Türkiye'de Batı'dakine benzer şekilde kuvvetli bir burjuvazi kültürü ve burjuva sanatçısı hiçbir zaman var olmamıştır. Var olmadığı için de bu yolda eser üreten şairler kendilerini büyük bir iş yapıyor zannetmiştir. Şiirde "deformasyon" hareketleri yeni bir "form" arayışından doğmuştur ama aranan şeyin genç nesil şairlerce bulunup bulunmadığını söylemek güçtür. Geleneği takip edenler ve geleneğin inhitata uğramış usullerini sürdüren şairler şiirin formunu ve estetik yapısını kurmada genç nesle göre daha usta gözükmektedirler.

Onger'e göre yeni şiirin en müspet tarafı demokratik anlayışa bağlı toplumcu bir şiir olmasıdır. Toplumcu şiirse halka yöneldiği nispette ilerilik vasfı kazanır. Ancak toplumcu şiir her zaman halka yönelmez. Çoğu zaman burjuvazinin dar sınırları içinde boğulup kalır. Halk kitlesi kültürel olarak burjuvazi kadar geliştiğinde sanat kudretini artıracak ve kendi şiirini meydana getirecektir. Nasıl burjuva şairi

sanatına kendi çevresini ve onun insanlarını soktuysa halk şairi de halk adamlarını o şekilde şiir konusu yapacak, şiirleştirecektir. XX. Yüzyılın en bariz vasfı "dinamizm"dir. Bu gerçeği inkâr eden bir şairin gerçek mânâsıyla halkın şiirini yazması mümkün değildir. Onger'e göre yeni şiirin değer ölçüleri iki noktada teşekkül eder: Muhafazakâr veya ıslahatçı burjuva şiiri ve inkılâpçı halk şiiri... Şairin şiirine bu istikametlerden hangisini vereceği ise devlet etkisine bağlıdır.

5.8.1.Garip Şiiri Hakkındaki Eleştiri Yazıları

Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat 1941 yılında birlikte "Garip" adını verdikleri bir kitap yayımlamışlardır. Bu kitap bu isimlere ait bazı şiirleri içermektedir. Kitabın edebiyat tarihi açısından değeri ise içerdiği bu şiirlerin biçim ve muhteva özellikleri kadar önsözünden kaynaklanmaktadır. Garip akımının manifestosu olan bu önsöz kitapta imzasız bir şekilde yer almıştır. Fakat bu önsözün yazarı Orhan Veli'dir. Bu önsöz söz konusu kitapta çıkmadan önce 1940 yılında beş kısım halinde *Varlık* dergisinde yayımlanmıştır. Bu yazılarında Orhan Veli şiir anlayışını tarih ve gelenekle mukayeseli bir şekilde ortaya koyar. Şiirde biçim, söz sanatları ve insan algısı hakkındaki görüşlerini açıklar. Bu metin Türk edebiyatı tarihinde çok ses getirmiş ve savunduğu sanatsal program özellikle şiirde biçim cephesiyle büyük ölçüde uygulamaya geçmiş bir metindir. Şiirlerdeki muhteva ve insan profili devirden devire ve şairden şaire büyük farklılıklar gösterse de kafiye ve vezin gibi eski ve geleneksel unsurların Türk şiirinde büyük ölçüde bırakıldığına ve serbest şiire daha çok teveccüh gösterildiğine şüphe yoktur.

Orhan Veli Kanık'ın bu çerçevedeki ilk yazısı *Varlık* dergisinin 154.sayısında yayımlanmıştır(Kanık,1939: 266-268). "Garip" başlıklı yazısında Orhan Veli Türk şiir geleneğinde veznin, kafiyenin ve söz sanatlarının yerini izah etmiş ve bu unsurların modern şiirde zaruri olup olmadığıyla ilgili görüşlerini açıklamıştır. Buna göre gelenek, şiiri nazım olarak görmüş, o çerçeve içinde muhafaza etmiştir. Nazmın belli başlı unsurları ise vezin ve kafiyedir. Kafiye ilk insanların şiirde bir sonraki mısraı daha kolay hatırlamak için icat edip kullandığı bir şiir unsurudur. Fakat bu unsur şiirde zamanla bir estetik değer gibi görülmeye başlamıştır, bir güzellik aygıtı

haline gelmiştir. Kafiye ve vezin kullanmak bir şairlik becerisi gibi kabul edilmeye başlamıştır.

Orhan Veli'ye göre şiirin menşeinde ve iptidai insanlarda kafiyenin ve veznin tedarik ettiği bir oyun arzusu vardır. Ancak o iptidai insana göre bir hayli tekâmül etmiş olan modern insanın vezinde ve kafiyede hayret uyandıracak bir güzellik ve oyun zevki bulması beklenemez. Vezin ve kafiye modern insan açısından şiirsel güzellik değerini ve sihrini yitirmiştir. Bu gerçeğin farkına varmış olanlar vezinle kafiyeye ahenk denilen yeni bir şiir unsurunun ebeveyni gözüyle bakmışlardır ama Orhan Veli'ye göre şiirde ahenk vezin ve kafiye olmadan da hatta onlara rağmen de tesis edilebilir. Vezinle ve kafiyeyle temin edilen bir ahenkten zevk duymak ve şiir lakırdısını bu basit ölçüler içinde söylemeyi maharet sanmak safdilliklerin en büyüğüdür.

Orhan Veli vezin ve kafiyeye karşı bu küçümseyici tutumuna karşın onların değerini büsbütün inkâr da etmemektedir. Bu unsurlar nazım dilini kendilerine uydurmak için birtakım nahiv acayipliklerine yol açmışlardır ama dilin ifade kabiliyetini genişletmekle şiir için faydalı olmuşlardır. Fakat vezin de kafiye de söz ve anlam sanatları da geçmiş asırların insanlarına hitap eder ve bilgisi ve terbiyesi bu asırlara ait olanlarca tabii addedilebilir. Eşyayı ve hadiseleri söz sanatlarından kaçarak olduğu gibi görmek ve herkesin kullandığı kelimelerle anlatmak eski asırların sanat anlayışının bir tür devamı olan günün aydınlarınca garip karşılanmaktadır ki Orhan Veli'ye göre asıl gariplik bu tavırdır. Yazının ortaya çıkışından beri gelip geçen yüz binlerce şairin yaptığı binlerce teşbihe yeni birtakım şairlerce birkaç tane daha teşbih ilave edilmesi edebiyata hiçbir şey kazandırmaz. Teşbih, istiare ve mübalağa gibi söz sanatları ve bunlardan teşekkül edecek hayal zenginliği maziye aittir ve orada bırakılmalıdır.

Orhan Veli'ye göre şiir geçmiş asırlarda feodalitenin, dinin, burjuvazinin, sarayın, kısaca yüksek zümrenin temsilcisi olmuş, dünyayı ve hayatı bu yüksek zümrenin gözleriyle görmüştür ve müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiştir(Kanık,1939: 267). Orhan Veli bu müreffeh sınıfı yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan sınıf olarak tanımlar ve geçmiş asırların hâkiminin de bu sınıflar olduğunu kaydeder. Ancak bu sınıflar memleketleri dolduran nüfuslar içinde daima azınlık olarak kalmışlardır. Yeni şiirin sesleneceği zevk bu azınlıkların zevki olmayacak, yaşamak için çalışmak, mücadele etmek zorunda olan çoğunluğun zevki

olacaktır. Şiir bu çoğunluğa eski şiirin usul ve unsurlarıyla götürülmeyecektir. Şiire bu çoğunluğun zevki hâkim kılınacaktır. Bu ise ancak eski zevki temelinden söküp atmakla eski geleneği yıkıp yerine yeni bir gelenek kurmakla mümkün olur:

> Tarihin beğenerek andığı insanlar daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir ananeyi yıkıp yeni bir anane kurarlar. Daha doğrusu kurdukları şey içlerinden gelen yeni bir kayıtlar sistemidir. Ancak ileriki nesillere intikal ettikten sonra anane olur. Büyük sanatkâr namütenahi kayıtların içindedir. Fakat bu kayıtlar, hiçbir zaman, evvelkiler tarafından vaaz edilmiş değildir (Kanık, 1939: 267-268).

Kanık'ın *Varlık* dergisindeki bir sonraki yazısı derginin 156.sayısında "Ahenk ve Tasvir" başlığıyla yayımlanmıştır(Kanık,1940: 315-316). Kanık, bu yazısında şiir, resim, müzik gibi muhtelif sanatların icra edilirken iç içe geçmesine taraftar olmadığını söyler. Ona göre her sanatın kendine ait hususiyetleri ve ifade vasıtaları vardır. Şiire müzik, resme edebiyat müziğe resim karıştırmak sanatta birtakım güçlükleri yenemeyenlerin başvurduğu bir hiledir. Bu nedenle de şiiri şiir, resmi resim, müziği de müzik olarak kabul etmelidir. Şiir bir söz ve anlam sanatıdır. Anlam müzik veya resim gibi insanın duyularına değil kafasına ve ruhuna hitap eder. Bu nedenle resim ve müzik gibi sanatlar şiirin anlam tarafının zayıflamasına dikkatlerden kaçmasına neden olabilir. Kanık, şiire başka bir sanatın sokulmasına olan karşıtlığını Fransız şair Guillaume Apollinaire örneğiyle belirginleştirmiştir. Apollinaire "Calligrammes" adlı kitabında şiirlerini resme benzetmek için mısralarını yukarıdan aşağı doğru, sayfanın bir köşesinden başka bir köşesine doğru dizmiş, bir seyahat şiirinde harflerle ve kelimelerin sıralanışıyla vagonlara ve telgraf direklerine benzer tablolar çizmeye çalışmıştır. Kanık'a göre bu teşebbüsleriyle Apollinaire şiirlerinde arzu ettiği tabloyu çizip istediği havayı vermiştir. Fakat bu durum onun şiire resim sokmasının bir sanat dalaveresi olduğu gerçeğini örtmez.

Varlık' ın 157.sayısındaki "Taklit" yazısında Orhan Veli yeni şiirin özellikleri ve şiirde bilinçdışının yeri üzerinde durur(Kanık, 1940: 333-334). Garip akımını şiiri sınırlardan kurtaran bir hareket olarak tanımlayan Kanık'a göre ortadan kalkan bu sınırlar şaire iki büyük ganimet kazandırmıştır. Bu ganimetler "safiyet" ve "besatettir". Yeni şair şiirde güzeli bunlardan çıkarma arzusunda olan şairdir. Bu kavramlar bir yandan da şairi insan hayatının her safhasında muhatap olduğu bir âlemle daha yakından temas kurmaya sevk etmiştir. Bu âlemse "bilinçdışı" âlemidir.

Bilinçdışı muhiti insan tabiatının en tabii haliyle nefes aldığı muhittir. Buraya akıl ve zekâherhangi bir müdahalede bulunamaz. İnsan ruhu burada olanca karmaşası, hamlığı ve ilkelliği içinde yaşar. Safiyet ve besatet şiirde çocukluktakine benzer bir hal içinde şiirde karmaşıklığa ve soyutluğa düşman olmayı gerektirir. Fakat şiiri saf ve basit halde bilinçdışında arama faaliyetinin sembolistlerin anladığı gibi içteki birtakım gizli tellere dokunma veya Valery' nin şiirsel yaratıcılığı bilinçdışında gösterme teorileriyle karıştırılmaması gerekir.

Kanık yazısında Garip şiirine en yakın sanat ekolünün sürrealizm olduğunu söyler. Ona göre sürrealistler ruhi otomatizmi sanatlarının çıkış noktası yapmışlar, bu nedenle de vezin ve kafiyeyi şiirden atmak zorunda kalmışlardır. Vezin ve kafiye küçük birer zekâ hokkabazlığıdır. Ancak bu küçük zekâ hokkabazlıkları ruhi otomatizmin yetkin bir şekilde şiirin su yüzüne çıkmasına engel olur. Şiirin bütün değeri anlamındadır. Bunu gören sürrealistlerin vezni ve kafiyeyi feda etmesi takdire şayandır. Kanık yazısında sürrealizmle ilgili bunları söyler ancak bu ekole veya başka bir ekole bütünüyle bağlı olmadıklarını hatırlatma gereği de duyar. Ona göre ruhi otomatizm sürrealizmin tam bir izahı değildir. Sadece çıkış noktasıdır.

Kanık'a göre sürrealizmin şiirin başlıca işlevi olarak gördüğü bilinçdışını boşaltma eylemi bir cezbe halinin şiirleştirilmesi demek değildir. Bilinçdışından mahrum bir insan olmadığına göre bu durum herkesin sanatçı olabileceği anlamına gelir. Oysa sanatçı istisnai melekeleri olan ve bu melekeleri rüya dışında da kullanabilen insandır. Bilinçdışının yazı yoluyla ifşa edilmesi, tam anlamıyla yazılaştırılması mümkün değildir. O halde sanatçı bilinçdışını ifade edemez sadece taklit edebilir. Sanatçı bilinçdışının mahiyetini ve muhteviyatını bir âlimden daha iyi hisseder. Sanat eserleri de bu hissedişin taklidinden başka bir şey değildir. Bu nedenle Kanık'a göre sanatçı mükemmel bir taklitçidir. Basitlik ve ilkellik gerçeği gösterdiği zaman sanatın hammaddesi olmalıdır. Çünkü sanat eseri asıl güzelliğe gerçeğin temsili yoluyla ulaşır. Veznin ve kafiyenin şiirden kovuluşu sadece sürrealist şiirin ruhi otomatizmden beslenmek prensibiyle ilgili değildir. Sürrealist şairler şiire taklit yoluyla sokacakları bilinçdışını gerçekmiş gibi göstermek isterler. Bu nedenle vezni ve kafiyeyi şiirlerinde kullanmamak zorundadırlar.

*Varlık'*ın 158.sayısında yayımlanan "Şairane" başlıklı yazısında Orhan Veli Kanık, şaireneliğin şiire zarar verdiği görüşünü savunmuştur(Kanık,1940: 358). Kanık'a göre bir tek berceste mısraın bir şiiri güzel yapmaya yeteceği inancına

dayanan mısracı zihniyet şiirde hücum edilmesi gereken bir zihniyettir. Şiir bir bütündür ve o bütün haliyle güzeldir veya değildir. Mısracı zihniyet şiiri mısralara, mısraları kelimelere ayırarak okumak, hissetmek yönelimidir. Yüz kelimelik şiirde yüz farklı güzellik arayan insanlar vardır. Hâlbuki binlerce mısradan oluşan şiirlerde bile güzellik yekparedir, tektir. Bir mimari eserde güzellik tuğlalarda veya sıvada değil bunlardan meydana gelen eserin tamam halinde aranır. Şiirin güzel kelimelerden teşekkül etmesi onun nihayetinde yüksek bir sanat eseri olacağı anlamına gelmez.

Kanık yazısında eski şiirin mısracı, kelimeci bir şiir olduğunu hatırlatır. Çok zaman aşırıya varan bu kelime hassasiyetiyse eski şiiri "şairane" yapmıştır çünkü bu şiirde seçilen kelimeler şiire kendi söyleniş tarzlarıyla, kendi kullanılış şekilleriyle, kendi edalarıyla gelirler. Kelimelerin edasına itaat etmek eski şiiri yer yer şiire göre kelime seçmeyi bırakıp kelimeye göre şiir yazmaya sevk etmiştir ki bunun adı şaireneliktir. Eskiye ait olan her şeyle birlikte şairanelik de şiirden uzaklaştırılmalıdır. Eski şiirin lügati bugünkü cemiyetin şiir zevkini ve şiir anlayışı temsil etmekten uzaktır. Şiiri şairanelikten kurtarmak öncelikle şiiri yeni kelimelere açmak zaruretini doğurur. "Nasır" ve "Süleyman Efendi" kelimelerinin şiire sokulmasına tahammül edemeyenler şiirde şairaneye tahammülü olanlardır, hatta şairaneyi arayanlar, arzulayanlardır.

*Varlık'*ın 159.sayısındaki "İnsanlara Doğru" başlıklı yazısında Orhan Veli Kanık sosyal meselelerin ve toplumsalın sanat eserlerindeki temsilini tartışır(Kanık,1940: 380). Kanık'a göre sanat eserleri sanatçının mensup olduğu sınıfın mutlak tesiri altındadır. Hayat sanatçıyı çeşit çeşit insan arasında yetiştirip o güne getirmiş, ona içinden geldiği sınıftan ve insanlardan izler nakşetmiştir. O halde sanatçının geldiği sınıfa ve içinde yetiştiği insanlara ait birtakım davaları, meseleleri eserlerinde işlemesi kaçınılmazdır. Sanat topluma dair fikirlerin bir tellal edasıyla bağırıldığı bir mecra değildir. Ancak öyle olmaması onun toplumla, insanla ve sosyal hayatla ilgisiz olduğu anlamına gelmez. Sanatçı, önce insan sonra sanatçıdır. Ürettiği de sanat da toplum içinde süregittiği hayatın bir cephesini teşkil eder. Sanatçı hayatını eserine temel yapan, eserini de hayatının aynası yapan kişidir.

Kanık'a göre sanat eserlerini cemiyete yaklaşan ve cemiyetten uzaklaşan diye ikiye ayırmak mümkündür. Cemiyete yaklaşan sanat insanları seven, hayata değer veren ve okuyucuya insan-hayat ilişkisini göstermeyi gaye edinen sanattır. Aynı

dejenere muhitte yetişip o muhiti eserlerine konu yapan sanatçılardan bazıları dejenere bir muhit olmasına rağmen hakikatte var olmayan güzellikler icat etme yoluyla oradan sempatiyle bahseder. Bazılarıysa gerçeği perdeleme yolunu tutmaz muhitin barındırdığı çirkinlik, kötülük unsurlarını olduğu gibi yansıtır. Antipatisini saklamaz. Sanatta gerçeği saklamayanlar ileri, göremeyenler veya saklayanlar gericidir. Cemiyete yaklaşan sanatçıların karşısında cemiyetten kaçan sanatçılar vardır. Bunlarsa gerçeklere tahammül etmek istemeyen, İrreel âlemlerin özlemini duyan, eserlerinde cennetlerden, rüyalardan ve hayallerden bahseden sanatçılardır.

Varlık dergisinin 321.sayısındaki "Ciddi" başlıklı bir yazısıyla Orhan Veli şiir görüşlerini açıklamayı sürdürmüştür(Kanık,1947:5). Bu yazısında Orhan Veli edebiyat eserlerinde ciddiyet denince eski ve şatafatlı dil kullanmanın anlaşılmasından ve ne kadar değerli olursa olsun açık dille yazılan bir eserin ciddiye alınmamasından yakınır. Edebiyatta eskimiş kelimeleri ve eski yazı edalarını kullanma merakını lügat paralama hastalığı olarak niteleyen Orhan Veli'ye göre bir edebiyat eserine ciddiyet bahşedecek olan husus eski ve ölü kelimeler kullanmak değil o eserin fikir ve anlam bakımından doluluğudur. Sanat yahut fikir bakımından kendini sürekli tekrar eden, kof ve çorak olan zatları cafcaflı bir dille yazdıkları için ciddi ve muteber kabul etmek doğru değildir. Bu tip zatlar teşekkür edecekleri zaman şöyle konuşurlar:

«Sonsuz teşekkürlerimi arz etmekle kesp-i şeref eylediğimi bildirmekten mütevellit memnuniyetlerimi beyanla müftehirim.»

Orhan Veli'ye göre şiirde marifet ve ustalık cafcaflı ve anlaşılmaz kelimelerle göz boyayarak değil muhteva zenginliğiyle olur. Nutuk gibi sözler yazmak bir metne şiir vasfı vermeye tek başına yetmez. "Rakı şişesinde balık olsam" dizesi yerine "insanlık kan ağlıyor" demek daha kolaydır ancak değersiz bir kolaydır.

Varlık dergisinin 324.sayısında yayımlanan "Ölü Doğmuş Çocuklar" başlıklı yazısında Orhan Veli Kanık Türk edebiyatındaki yeni-eski kavgaları hakkındaki görüşlerini açıklamıştır(Kanık,1947: 5). Türk edebiyatında yeni-eski kavgasının biçim değiştire değiştire yüzyıllardır süregelen bir kavga olduğunu vurgulayan Orhan Veli bu kavganın basit bir anlayışla bir çeşit genç-ihtiyar cedelleşmesi olarak tanımlanabileceğini ama hadiseye sanat ve edebiyat penceresinden bakılınca bu tanımın pek doğru olmayacağını söyler. Kanık'a göre Türk edebiyatındaki yeni-eski

kavgaları zihniyet farklarının bir çatışmasıdır. Zihniyet farkları ise bir neslin ananelerden ve kendisine öğretilenlerden kopmamak isteğinden kaynaklanır:

> Dâva, zihniyet farklarının çatışması dâvasıdır. Zihniyet farkları şüphesiz terbiyeden gelir. İnsanları çoğu, yaratıcı olmayan kimselerdir; yalnız öğrendikleriyle yetinirler. Evvelki nesillerin öğrettikleri çoğunluk tarafından kabul edilmiş, aşağı yukarı bir gelenek halini almıştır. Onun için onları itirazsız benimserler. Onlara değişmez gerçeklermiş gibi bakarlar. O gerçeklerin dışında da gerçekler olabileceğine inanmazlar (Kanık, 1947: 5).

Kanık'a göre inandığından başka inanılacak bir şey olmadığına inanan ve her şeyi ondan ibaret sanan insan softadır. Eskilik yenilik davasında ölçü de zihin kapılarının her iki edebiyata da açık olup olmadığıdır. Zihin kapıları eskiye de yeniye de açık olan ileri adamdır. Eski-yeni davasında eski şairlerden birine ait olan şu beyit edebi softalığı çok güzel anlatmaktadır:

Kudemanın görüp âsarını biz zevk ettik
Kudema görmedi hayfa bizim âsarımızı

Orhan Veli yazısında edebiyatta şekil ve muhteva olarak eskiye bağlı kalmayı eski hayata ve inançlara bağlı kalmakla bir tutar. Yaşları genç olmasına rağmen bu türden insanlar vardır ve Orhan Veli'nin "ölü doğmuş çocuklar" olarak nitelendirdiği insanlar da bunlardır. Bu insanlar dedelerinden ve babalarından öğrenip devraldıkları zevklerin ve geleneklerin hiç bozulmadan devam etmesi arzusundadırlar ama genç bir insanın yeni şiirin büyük hasretleri olan hürriyet aşkı, düşünce sınırsızlığı gibi hasretleri paylaşmaması da hayret vericidir.

Varlık dergisinin 325.sayısında yayımlanan "Toplumun Sanatı" başlıklı yazısında Orhan Veli Kanık bu defa toplumcu sanatın ne olduğu ve nasıl yapılabileceğiyle ilgili görüşlerini açıklamıştır(Kanık,1947: 6). Kanık' a göre bir sanat adamı istese de bütünüyle ferdiyetçi olamaz. Bir toplum içinde yaşayan insan ister istemez toplumsal olmak zorundadır. İnsanın hemen bütün hissiyatı ve fikriyatı diğer insanlarla etkileşimi neticesinde ortaya çıkar. Yalnızlık duygusu toplum içinde ve insanlarla yaşamak gibi bir realite tecrübe edildiği ve bilindiği için ortaya çıkan bir duygudur. Sevinç, hayal kırıklığı, bir şeye ihtiras duymak, nefrete kapılmak gibi ruh halleri de diğer insanlarla temasın bir neticesi olarak insanda zuhur ederler. Hem bu ruh halleri toplumu oluşturan fertlerin pek çoğunda az veya çok bulunur. Şu halde

hiç kimse için tam bir bireysellik söz konusu değildir. Dostoyevski'nin eserleri gibi birtakım eserlerde yahut bazı şairlerde kimseye benzemez surette düşünen ve hisseden şahıslar vardır ki yalnız bu şahıslar için bütünüyle bireyseldir denebilir.

Kanık'a göre bir okuyucu bir eseri kendinden bir şeyler bulmak için okur. Sanat adamının işi de eserlerinde hayatı, şehri, sokakları dolduran insanları anlatmaktır. Denizden alınan bir damla suyun denizin bütünü hakkında bilgi ve kanaat vermesi gibi bir ferdi seçip anlatmak da toplum hakkında bilgi ve kanaat verir sanat adamı bu surette toplumcu vasfını kazanmış olur. Daniel Defoe' nun Robinson Crusoe romanı her İngiliz'in içinde bir Robinson yaşadığı için bu kadar büyüktür:

> Bir sanat adamı kahramanını milyonların içinde dolaştırır, ama kahraman, bizim duyduklarımızı, hiçbir vakit bizim gibi duymazsa o esere toplumsal bir eser diyemeyiz. Değil milyonların isterse milyarların içinde geçsin. Buna karşılık bir başka eser tek başına yaşayan bir insanın halinden, yani bir ferdin halinden bahsetmektedir. Fakat o fert o kadar bizim gibi duyar, o kadar bizim gibi düşünür ki, onu bu toplumdan ayıramayız. Sanatkârı da toplum sanatkârıdır. Ferdin halini anlatan bir eser olarak birdenbire Robinson'u hatırladım. Her İngiliz'in içinde bir Robinson yaşamasaydı Daniel Defoe bu kadar büyük olabilir miydi? (Kanık, 1947: 6).

Kanık, yazısında toplum için olmayan bir sanatın sanat olmadığını savunur. Fakat bir sanatın toplum için icra edilmesi demek o sanat vasıtasıyla toplumun meselelerini halletmeye çalışmak da değildir. Toplumun meselelerini halletmek için sanattan başka birçok araç vardır. Edebiyat da bu araçlardan biridir. Kanık, edebiyatın sanattan ve şiirden ayrı olduğu görüşünü savunur. Ona göre şiirle edebiyatın ortaya çıkmak için dile ihtiyaç duymak dışında ortak bir tarafı yoktur. Edebiyatta pekâlâ kendine yer bulabilen ham ve kuru fikir sanatla bağdaşmaz. Şiirin bir anlam sanatı olması onu bir fikir sanatı olmak mecburiyetinde bırakmaz. Şiirde anlam, resimdeki renk ve müzikteki ses gibidir. İnsanlar şiirde bir anlam zevki ararlar. Fakat anlam da zevk de tek başına bir ferdin malı değildir, toplumun malıdır.

Varlık dergisinin 326.sayısında yayımlanan "Anlamıyorum" başlıklı yazısında Orhan Veli Kanık, sanat eserinde önemli olanın anlamak, anlaşılmak meselesi değil hoşlanıp hoşlanmamak meselesi olduğu görüşünü savunur(Kanık,1947: 9). Aydın sınıfının herhangi bir sanat eserine karşı "anlamıyorum" şeklinde tepki göstermesinin toptancı ve yargılayıcı bir tavır

olduğunu söyleyen Orhan Veli'ye göre ister aydın olsun ister kara cahil bir adam olsun kişiye bir sanat eseri karşısında düşen ilk şey anlamak yahut anlamamak değil hoşlanmak yahut hoşlanmamaktır. Sanat eserinde ilk maksat anlaşılmak değil bedii bir heyecan yaratmaktır. Her anlaşılan şey güzel olamaz.

Kanık'a göre hem eski şiire hem de yeni şiire idrakle bakılmalıdır ve şiirde anlamdan ziyade sanatsal bir haz aranmalıdır. Bir çiçeğin kokusundan hoşlanmak için onu anlamak şartı olmadığı gibi bir şiirden zevk almak içinden onu anlamak şartı yoktur. Sanat eserini ilmi bir eserden, bir makaleden ayıran temel fark anlaşılmak maksadından ziyade bedii bir heyecan yaratmak maksadıyla yaratılmasıdır.

Varlık dergisinin 339.sayısında yayımlanan "Şairin İşi" başlıklı yazısında Orhan Veli Kanık, sanatların beğenilmek ve yayılmak hırsıyla icra edildiğini bu nedenle en bireyci sanatın bile toplumsal bir tarafının bulunacağını söyler(Kanık, 1948: 5). "Sanat sanat içindir" ilkesine en katı surette bağlı bulunan bir şair bile Kanık'a göre eserini toplumun karşısına çıkardığı zaman bir beğenilmek arzusu duyar. Yazdığı şiirleri kendisinden başka bir beğenenin olmaması hiçbir şairin kabul edebileceği bir durum değildir. Şiirin kişisel bir avunma vasıtası olarak yazılıp söylenme ciheti de olabilir ama her şairin içinde bir okunma, beğeni ve takdir görme arzusu vardır.

Orhan Veli yazısında şiirin diğer edebi türlere ve diğer sanatlara nazaran evrenselleşmesinin çok zor olduğunu da söyler. Çünkü şiiri başka dillere değerinden ve ruhundan kaybettirmeden tercüme etmek çok zordur. Roman ve hikâye gibi türlerde söylenişten ziyade söylenen önemli olduğu için bu türde yazılan eserlerin yabancı dillere tercüme edilerek mahallilikten kurtarılması mümkündür. Fakat şiirin dili ne resim ve müzik gibi evrenseldir ne de roman ve hikâye gibi evrenselleştirilebilir. Şairin eserini topluma ve dünyaya gösterme imkânı hammaddesi olan dil ve mimarisini teşekkül ettiren söz sanatları nedeniyle diğer sanatlara nazaran çok kısıtlıdır. Başka dillere tercüme edilen şairler ve şiirler elbette vardır ancak bunlar tercüme edildikleri dilde hakiki kıymetlerinden ve edalarından çok şey kaybederler. Tercüme edilen şairler ise umumiyetle ileri medeniyetlere, ileri edebiyatlara ve evrensel dillere mensup şairlerdir. Şu halde bir şairin mensup olduğu milli edebiyatı eseri vasıtasıyla ileri götürmek ve şiir yazdığı dilin zenginleşmesi ve evrenselleşmesi için çaba göstermek mesuliyeti vardır. Fakat Kanık'a göre bir dili evrensel bir dil haline getirmek şüphesiz ki bir kişinin başarabileceği bir iş değildir.

Bir dilin evrensele açılması yahut mahalliye hapsolması herşeyden önce o dili konuşan bütün bir millete bağlıdır.

Orhan Veli'ye göre bir şairin en büyük mesuliyeti diline hizmet etmek ve onun daima var olması için çalışmaktır. Bu işi en iyi şair yapar. Çünkü şiir kadar mevcudiyeti dile bağlı başka bir şey yoktur. Şair dilini zenginleştirmek için çabalarken sadece mensup olduğu edebiyatın yazılı eserlerine bakmamalı şiir ve edebiyat dilini konuşma diline de açmalıdır. Bir edebiyat dilinin zenginleştirilmesi için konuşma dilinden de istifade edilmelidir. Konuşma dilinden istifade etmek bir edebiyatı zenginleştirir ve ona yeni imkânlar verir. Şairin evrensel olmak gibi bir isteği olmasa bile kendi halkı tarafından beğenilmek ve anlaşılmak isteği vardır ki bu istek şaire toplumsal meselelerle meşgul olmak ve milletinin irfanının ve kültürünün gelişmesi çaba sarf etmek mesuliyeti yükler.

Kimi insanlar halkın şiirden anlamadığı ve şiirin sadece münevver okuyuculara hitap eden bir sanat olduğu görüşündedir. Orhan Veli bu insanlara bu konuda hemfikirdir ancak bu anlama kabiliyetsizliğinden halkın kendisinin sorumlu olmadığı görüşündedir. Yeterince okutulmamış ve cahil bırakılmış bir halkın şiirden anlamaması tabiidir. Halkı okutup eğitmek de elbette şairin tek başına başarabileceği bir iş değildir ama ona bu hususta fildişi kulesine çekilmemek ve halkın eğitilmesi işiyle elinden geldiğince alakadar olmak görevi düşer. Kanık'a göre halkın dilini yazı diline sokmak bir yönüyle de halkın eğitilmesine katkı sunmak faaliyetidir.

Genç Nesil dergisinin 4.sayısında Ertuğrul Erbil Orhan Veli Kanık'la bir mülakat yapmıştır. "Orhan Veli ile Bir Konuşma" başlığıyla yayımlanan bu kısa mülakatta Orhan Veli yeni şiir ve şiirin toplumsal işlevi hakkında konuşmuştur(Akt. Erbil, 1947: 5-14).Buna göre yeni şiirin eski şiirden üstün tarafı dilidir ve hayata daha yakın olmasıdır. Kanık, halk içinde yaşayan bir şairin şiirlerinde ferdiyetçi olamayacağı inancındadır. O şairlerin şiirlerindeki en kişisel ve en özel halleri bile yaşadıkları dünyadan ve cemiyetten izler barındırır. Halk zevkine hitap etmek sadece onun dertlerini anlatmakla olmaz. Nutuklar, filmler, afişler, kitaplar, gazeteler vasıtasıyla da halkın dertleri anlatılabilir. Şiirin vazifesi bu değildir. Şiir evvela kendisi olmak zorundadır. Orhan Veli'ye göre tamamen kaidesiz ve başıboş bir şiir olamaz. Ancak şiiri muhakkak bir isme bir izme bağlamak mecburiyeti de yoktur.

Yücel dergisinin 78.sayısında Garip beyannamesi hakkında kapsamlı bir değerlendirme ve eleştiri yazısı yayımlanmıştır. Sohbet şeklinde olan "Sanatın Başı Hayrettir" başlıklı yazı konuyla ilgili Orhan Burian ve Vedat Günyol' un görüşlerini içermektedir(Burian-Günyol, 1941: 244-245).

Burian ve Günyol' a göre eski tarihlerden beri şiirin iki temel unsuru kelime tasarrufu ve hayal bereketidir. Başlangıçtan beri konuşma dilinden ayrı kalmak şeklindeki gariplik şiirin asli özelliklerinden biri olmuştur. Yani Garip şairlerinin şiire suniliğin sonradan girdiği görüşü doğru değildir. Tabiatı gereği bir miktar yapaylık şiirde hep var olmuştur. Bütün sanatkârlar için insanları heyecanlandırmak, şaşırtmak, onlarda hayret uyandırmak ezeli ve ebedi bir ülküdür. Hayret unsuru sanatkârdan sanatkâra değişir ancak arzusu zamandan zamana değişmez. Esasen Garip şairleri de samimi bir tabiileşme arzusu içinde değildirler. Onlar tabiileşme dedikleri safiyete ve besatete Türk şiirinde pek kullanılmadığı için yönelim göstermektedirler. Safiyet ve besatet Garip şairlerinin şiirlerini takdim ettikleri zümrelerde hayret uyandırma yöntemidir. Safiyet ve besatet eğer tabii olsaydı Garip şairleri onlardan da kaçarlardı.

Burian ve Günyol' a göre Garip şairlerinin azınlığa değil de bütün insanlara hitap eden şiir yaratmak iddiası rasyonel gözükmemektedir. Çünkü bir sanatın bütün insanlara hitap edebilmesi için insanlar arasında bir zevk birliği olması gereği vardır. Böyle bir zevk birliği temin edilmesi ise sanatın ölümü anlamına gelir. Şiirde basit dil bilinçdışına ait muğlâk fikirlerin ifade bulamamasına örtülü kalmasına sebebiyet verebilir. Uzun müddet tefekkür etmeden, sabretmeden, ruhi otomatizmle yaratılacak şiirse duyulması ve anlaşılması zor olacağından Garip şairlerinin arzu ettiklerinin tersine bir azınlığa hitap edebilecektir.

Burian ve Günyol' a göre Garip beyannamesinde ortaya konan şiirin burjuvaziye ve dine kölelik ettiği savı da tarihi gerçeklere uygun değildir. Hem şiirin bir işe yaraması ve geniş kitlelere hitap etmesi gerektiğini söyleyen bu şairler şiirin muhtelif tarihi ve içtimai meselelerde söz söylemesini tenkit değil müdafaa etmelidirler. Fikirlerindeki açık olmayan ve çelişik taraflara rağmen Burian ve Günyol, Garip şairlerinin kimi şiirlerinin hatırlanmaya değer olduğu görüşündedir. Yeni edebiyatın başlıca vasfı realist olmasıdır. Mübalağadan ve fanteziden kaçmasıdır.

5.9.ŞİİRDE BİÇİM ÜZERİNE YAZILAR

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2254/569.sayısında kaleme aldığı "Şiirde Genç Nesil" başlıklı yazısında Hüsamettin Bozok Türk şiirinde 1908'den sonra cereyan eden vezin çekişmelerini ele alır(Bozok,1939: 345). Bozok'a göre 1908'den sonra eser veren şairlerin çoğu form meselesinin esareti altında olmuş, bu form meselesini de vezin münakaşası şeklinde anlamışlardır. Başlangıçta aruz-hece kavgası şeklinde başlayan bu form münakaşalarını galibi hem nicelik hem de nitelik olarak hececiler olmuştur. Yahya Kemal gibi birkaç istisnai şair aruza geçici bir canlılık katmıştır ama bu aruzun düşüşünü ve terk edilişini durduramamıştır. Yeni yetişen şairler aruzu hor görmektedir.

Bozok' a göre şiirde aruzun terk edilişi vezin münakaşalarının değil hayatın ve zamanın etkisiyle vuku bulmuştur. Gözünü tamamen Avrupa'ya çeviren ve Doğu'ya ait ve eski devre ait unsurları tasfiye eden bir hayatın aruzu bu tasfiyeden masun bırakması düşünülemez. Aruz hemen bütünüyle Türk şiirinde terk edilmiştir ama Bozok' a göre aruzun yerine heceyi ihdas eden Mehmet Emin Yurdakul, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon gibi şairler de zamana ayak uyduramadıkları için çabuk sönmüşlerdir. Hececiler aruza karşı haklı bir isyan bayrağı açmışlardır ve bu isyanlarında haklıdırlar. Fakat en büyük hataları bu meseleyi bir şekil meselesi olarak görmeleridir. Birçoğunda yeni bir sanat muhtevası yoktur. Eski modelleri yeni bir vezin daha sade bir Türkçeyle tekrarlamaktan başka bir şey yapmamışlardır. Hececilerin aruzu ret ve tasfiye etmesi gibi yeni nesil de vezni ve kafiyeyi toptan şiirden atmak davası gütmektedir. Bunlar sadece vezni ve kafiyeyi değil şiirde musiki ve mısra içi ahenk gibi şiir aygıtlarına da karşıdırlar. Ancak Bozok'a göre bu son nesil henüz davalarına dayanak teşkil edecek bir muvaffakiyet sergileyememiş, bir eser ortaya koyamamıştır.

Varlık dergisinin 153.sayısında yayımlanan "Şiirimizde Büyük Bir Değişme ve İlerleme Var" başlıklı yazısında Füruzan Hüsrev Tökin de yeni şiirin içtimai boyutuna değinir(Tökin,1940: 247). Tökin' e göre yeni şiir edebi bir cereyan olduğu kadar sosyal bir cereyandır ve doğrudan hayatın ve yaşayan adamın ifadesidir. Zamanında Türkçülük cereyanının Türk edebiyatını Türk milletinin benliğine ve öz kültürüne döndürerek meydana getirdiği büyük değişim gibi genç nesil de edebiyatın ve şiirin şeklini değiştirmiştir. Hece vezninin zamanında aruz veznini Türk şiirinden

büyük nispette tasfiye etmesi gibi genç nesil şairler de hece veznini şiirden çıkarmış ve vezinsiz ve kafiyesiz şiir yazmaya başlamışlardır.

Tökin'e göre vezinsizlik, kafiyesizlik ve halkın konuşma diline açık olma durumu yeni şiiri nesre yaklaştırmaktadır. Yeni şiir her şeyden önce halk dilini ve halk hayatını şiire sokmuş olmakla eskiden ayrılır. Yeni şairler şiire Süleyman Efendi'yi, Ahmet'i ve Mehmet'i şiire sokmuşlardır. Bu yeni tarzı beğenmeyip karşı çıkanlar elbette vardır ama zamanın ruhu eskiyi tasfiye ederek yerine bu yeni şiiri ikame edecek ve yarının büyük sanatçısı bu genç nesilden doğacaktır.

Halit Fahri Ozansoy *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinde yayımlanan "Şiirde Ne Yapmak İstedim" başlıklı yazı dizisinin ilk bölümünde şiirde aruz vezninden hece veznine geçişini yeni lisan ve Türkçülük cereyanının inkişafıyla ve "Yeniçeri" gibi kimi Türkçe kelimeleri aruz kalıplarına uydurmanın güçlüğüyle gerekçelendirmiştir:

> Mamafih yeni lisan ve Türkçülük cereyanı inkişaf etmekte devam ediyordu. Nihayet bir gün "Yeniçeri" isimli bir manzumemi (bu kelimeyi telaffuzu bozmadan aruza sığdıramadığım için) elimden atmış, aruzla başladığım mısraları silmiş ve yeniden hecenin on dörtlüsü ile yazmaya başlamıştım. İşte hece veznine, milli vezne girişim ilk defa bu şekilde vukua gelmişti(Ozansoy, 1942: 139).

Edip Ayel *Çınaraltı* dergisinin 42.sayısında yazdığı "Şiir ve İlham" başlıklı yazısında öz şiir kavramı üzerinde durmuştur(Ayel, 1942: 12). Ayel'e göre öz şiir Fuzûlî' de olduğu gibi okunduğunda insana yoğun bir heyecan ve ibadet hissi veren şiirdir. Öz şiiri oluşturan mısralar o kadar derin bir büyüyle yüklüdürler ki okuyana bir dua gibi huşu verirler. Bu büyü sadece bir kelime oyununun meyvesi değildir, kökü derinlere inen bir şiir ilhamının tezahürüdür. Ayel ilhamı şu şekilde tarif eder:

> İlhama, bir «Allah vergisi» deyip geçmek kabildir. Fakat bu tarif tatmin edici değildir. İlham bir rüzgâra benzetilebilir. Şair ruhunun bütün pencerelerini ona açmadıkça, öz şiirin kokusunu almak, havasını teneffüs etmek imkânlarını temin edemez. Fakat. Bu rüzgâr her zaman esmez; yıllarca beklenir de ruhumuzun bir tek yaprağı bile kımıldamaz. Aylarca rüzgârsız bir yazın bunaltıcı kuraklığı içinde çırpınıp dururuz. İşte kısır şairlerin nasipsizlikleri bu rüzgârın ruhlarında sık ve kuvvetli esmemesinden ileri gelir" (Ayel, 1942: 12).

Ayel yazısında bir de Valeryen öz şiirden bahseder. Valery'ye göre ilhama muhtaç kalmadan sıkı bir nazım tekniğiyle de öz şiir vücuda getirilebilir. Ona göre

nesirle söylenebilecek her şeyi şiirden uzaklaştırarak öz şiire ulaşılabilir. Şiir maddesi üzerinde çalışıp çabalamakla da ilhama muhtaç olmadan şiir meydana getirilebilir. Valery' e göre şiir bir tür fabrikasyondur, imalattır. Nazım tekniğine ve tecrit ve teksif kabiliyetine sahip herkes şair olabilir. Ayel' e göre Valery Fransız edebiyatına o kadar güzel mısralar hediye etmiştir ki bu mısraların ilhamsız yazılabilmesi mümkün değildir. Buna karşılık onun yalnız zekâ ve tekniğe güvenerek yazdığı öyle manzumeler de vardır ki öz şiirin öz düşmanı olan didaktik manzume türüne bir örnek teşkil edebilirler.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinde "Bugünkü Şiirin Unsurları: Şiirde Realizm" başlıklı bir yazı dizisi kaleme alan Turgut Pamirli bu yazı dizisinin derginin 2439.sayısında yayımlanan üçüncü bölümünde Türk şiirine realizmin planlı bir hamleyle gelmediği ve yeniliğe bağlı bir unsur olarak habersizce ortaya çıktığı görüşünü ortaya atar(Pamirli, 1943:6-12). Pamirli'ye göre 1918'den sonra Türk şiiri sürekli bir değişim hali içinde olmuş ve bu değişim devamlılığı içinde şiirin dili sadeleşmiş, konuşulan dile yaklaşmış ve hayat hatta popüler meseleler şiirin mevzuu olabilir hale gelmiştir. Bu tarihten sonra Türk şiirinde en büyük hareket önce aruzdan heceye daha sonra da hece serbest şiire geçiş olmuştur. Bu biçim serbestleşmesinin yanında mevzuu da çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Sanatı umumun malı yapmak arzusu ve gayesi zuhur etmiştir.

Bu yıllarda şiirde biçim konusunda en geniş yayını *Çınaraltı* dergisinin yaptığını söylemek gerekir. Bu konuda "Hece mi Aruz mu?" başlıklı bir yazı dizisi başlatan dergi çeşitli şairlerin ve düşünülerin hece ve aruz vezni hakkındaki görüşlerini okuyucularına aktarmıştır. Bu konudaki görüşleri aktarılan şair ve düşünürler Orhan Seyfi Orhon, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Edip Ayel ve Ali Canip Yöntem'dir.

Orhan Seyfi Orhon, derginin 123.sayısındaki "Hece mi Aruz mu?" başlıklı yazısında aruz vezninin Türk diline ve kulağına hece vezni kadar uygun olmadığı görüşünü dile getirir. Orhon'a göre(Orhon,1944: 8):

Ötme bülbül ötme gönül şen değil

Mısraındaki 6+5 hece vezni ve altıncı heceden sonraki durak hassas kulağı olan kültürlü bir Türk genci tarafından kolaylıkla anlaşılabilir ancak aynı genç:

Uzakta şöyle beş on haneden, beş on bacadan

Mısraının veznini hissedemez ancak (mefailün, feilatün, mefailün, feulün) aruz kalıbını talim edip iyice alıştıktan sonra hissedebilir. Orhon'a göre bu nedenle aruz kalıpları Türkçe için tabii bir nazım ahengi değildir. Türkler bunu yabancı bir şey gibi öğrenirler ve sonra alışırlar.

Derginin 125. ve 127.sayılarında Rıza Tevfik Bölükbaşı'na bu konudaki görüşleri sorulmuştur(Bölükbaşı,1944: 8-11/9-10) 125.sayıda şiirde veznin ne olduğu ve aruz vezninin tarihi gelişimiyle ilgili bilgi veren Bölükbaşı devrin beklediği büyük şairin aruz veznine hece çeşni ve sadeliği verecek şair olduğunu söyler. Bölükbaşı, Ömer Seyfettin gibi bazı ediplerin "Anadolu", "Gelibolu", "Karadeniz", "sevemedi" gibi kelimelerin aruz veznine uymamasını dayanak göstererek bu veznin Türk nazmına uygun olmadığını savunmasını yanlış bir görüş olarak niteler. Bu ve bunlar gibi kısa hecelerin birbirini takip etmesinden doğmuş yeknesak kelimelerin aruz veznine uymadığı doğrudur ancak nazım bahsinde asıl beceri kelimelerde değil şairdedir ve yetenekli bir şair elinde bu kelimeler başka türlü söylenerek pekâlâ aruza uydurulabilir. Bu türden Türkçe kelimelerin Arap veznine uymaması bu veznin kabiliyetsizliği yahut Türkçenin bu vezne büsbütün uyumsuz olduğu anlamına gelmez. Hem Türkiye Türkçesiyle hem de klasik şiirde Arap vezniyle harikalar yaratmış birçok şair vardır ki bunların varlığı Türkçenin Arap veznine uymadığı iddiasına çok şey kaybettirir. Sadece kısa hecelerden oluşan Türkçe kelimelerin Arap veznine uymadığı doğrudur fakat mesela mefailün veznindeki "gelir misin" sözü yahut failatün veznindeki "istemezdim" sözü Arap veznine halis Arapça kelimeler kadar uyar. Bölükbaşı Türkçede Arap vezniyle şiir yazılmasında yer yer karşılaşılan güçlüklerin kabahatinin bu vezinde değil bu vezni Türkçeye adapte ettikleri iddia edilen Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif gibi şairlerin bu işe gereken önemi vermemelerinden ve bu adapte işini son noktasına kadar götürmemelerinde olduğunu savunur.

Bölükbaşı'na göre aruz söze yoğunluk kazandıran bir vezindir. Türk şiirinde en değerli şaheserler aruz vezniyle yazılmış olanlardır. Şiire aruzla başlayıp sonra heceye geçen en sonunda da Bobstil şiir yazmaya başlayan şairlerin en güzel şiirleri aruzla yazdıkları şiirleridir. Aruzun söze vecizlik ve seçkinlik kazandırdığı binlerce manzumeyle kanıtlanmıştır.

Derginin 126.sayısında konuyla ilgili Edip Ayel 'in görüşlerine yer verilmiştir(Ayel, 1944: 8-12). Türk şiirinde aruz vezniyle hece vezninin bir arada kullanılmasında bir sakınca olmadığını ve hangi şiir iyiyse onun geleceğe intikal edeceğini söyleyen Ayel, aruzun milli bir vezin olmadığı görüşlerinin şovence olduğunu söyler ve bu görüşlere karşı çıkar. Ayel' e göre aruz vezni de en az hece vezni kadar millidir. Türkler' in "Kutadgu Bilig" den bu yana dokuz yüz yıldır şiir yazdığı bir vezin artık millileşmiştir. Şayet aruz milli değilse beş yüz yıldır siması değiştirilerek Türkleştirilen İstanbul da Türk şehri değildir. Arap ve Acem aruzuyla Türk aruzu arasında büyük farklar vardır. Aruz mükemmel bir öz şiir vasıtasıdır ve Fransızlarda aruz yoktur diye onu Türk edebiyatından kovmak büyük yanılgı olur.

Ayel' e göre hece vezni aruza göre ilkel bir ölçüdür. Her dört hecede bir kelimenin bitmiş olması mısralarda monotonluğa ve tekdüzeliğe neden olur.

Çınaraltı dergisinin 129.sayısında Rıza Tevfik Bölükbaşı dergide sürdürülen Hece- Aruz tartışmasına bir netice yazar(Bölükbaşı, 1944: 8-10). Bölükbaşı'na göre İslamiyet'ten önceki Araplar şiirde en medeni milletlerin bile erişemediği bir yetkinliğe erişmiştir. İslamiyet'in İran'da yayılıp yerleşmesiyle Arap kültürüyle birlikte şiiri de İran'da belirli bir tesir sahası bulmuştur. Müslüman İranlılar Araplar' dan aruz veznini almışlar ama onu geliştirmişler ve bu vezne Araplar' da hiç olmayan milli birtakım kalıplar da eklemişlerdir ve İran Müslümanları bu vezinde "Şehname" örneğinde olduğu gibi çok muazzam şiirler vücuda getirmişlerdir. Türk milleti bu asırlarda bu kültürel etkileşimden ve yükselmeden habersiz kalmıştır ancak onun da milli vezni olan hece vezniyle meydana getirdiği koşmaları, kayabaşıları, atasözleri, türküleri vardır.

Bölükbaşı'na göre Türkçenin asıl milli vezni parmak hesabıdır. Dünyadaki Türkler de Kırgızların Manas destanında olduğu gibi hece vezniyle yazarlar. Fakat bu milli vezin basit bir sistemdir ve Arap vezni gibi çeşitliliği ve zenginliği yoktur. Bütünüyle yeknesaktır. Türkçe bir hayli hafif hecelerden mürekkep kelime barındırdığı için aslen Türkçe olan kelimeleri kullanarak Arap vezniyle şiir yazmak çok güçtür. Saf Türkçenin vezni sekizli, on birli, on altılı ve diğer kalıplarıyla hece veznidir. Fakat Arapça kelimelerle karışmış Türkçede Arap vezniyle de şiir yazılabilir ki bu da kabahat değildir.

Çınaraltı dergisinin 127.sayısında hece ve aruz vezni hakkındaki görüşleri Ali Canip Yöntem'e sorulmuştur(Yöntem, 1944: 8-15). Yöntem'e göre Türkçenin mevcut vaziyetine en uygun vezin hece veznidir. Çünkü bir dil için en doğal vezin demek o dilin bütün kelimelerini ifade edebilen vezin demektir. Fakat aruz vezni Türklerin ana yurdu olan Anadolu'yu hiçbir kalıbına sığdıramaz. Karadeniz kelimesi de aruz veznine uymaz. Eski şairler Karadeniz diyemeyince bahr-ı siyah diyerek işin içinden çıkmışlardır. Fakat bu türden kelimeler mevcut Türkçenin şiir ve dil zevkine hiçbir surette uymaz. Yine "anlayamamak", "gülmemek" gibi mastarlar aruza sığmazlar. Aruza sığmadıkları için bu kelimelerin Türk şiir dilinden atılması ise mümkün değildir. Yöntem'e göre bir Arap vezni olan aruzun Türkçeye tam anlamıyla adapte edilmesi ve millileştirilmesi mümkün değildir:

> Arap aruzu için eskiler İmam Halil'in icadıdır derlerdi. Hayır Arap aruzu Arap dili kadar eskidir ve o dilin ahenginden doğmuştur. Eski Türk edebiyatında kullanılan aruz vezinleri, Acemler' in Araplar' dan alarak kendi dillerinin icabına göre şekillerini değiştirdikleri vezin kalıplarından ibarettir.Acemler Arap vezinlerini değiştirerek benimsedikleri halde biz neden Acem kalıplarını oldukları gibi almışız ? Çünkü bu veznin kendi dilimizin bünyesine göre başkalaştırılmasına imkân yoktu da ondan(Yöntem, 1944: 8).

Yöntem yazısında yalnız divan edebiyatında değil halk ve tekke edebiyatlarında da aruz vezninin olduğunu hatırlatır. En büyük halk şiirlerinden bir kısmı ve Yunus Emre'nin bir kısım manzumeleri aruz vezniyle yazılmıştır. Halk şiirinde aruz vezni vardır ancak halkın konuşmasına ve Türkçenin bünyesine tam uymadığı için çok kusurludur ve çok imalelidir. Türkçe nazmın geçmişinde hem aruz hem hece vezni kullanılmıştır. Ancak halis Türkçe kelimelerden birçoğunu havsalasına alamayan aruz vezni için dilin bünyesine inmiştir denemez. Bugünün ve geleceğin şairi kendi öz dilinden bir kelime aruza uymayınca onu atarak yerine Arapça veya Farsça kelime koyamaz. Türkçenin eriştiği estetik buna engeldir.

Nabizade Nazım'ın 1887 yılında *Malumat* dergisinde neşredilen "Şairiyet Hakkında" başlıklı yazısı *Kalem* dergisinin 5.ve 6.sayılarında iki bölüm halinde yayımlanmıştır. Şiirde biçim anlayışını ortaya koyduğu bu yazısında Nabizade Nazım vezinli ve kafiyeli olmanın bir metnin şiir sayılması için yetmeyeceğini ve şiirin bu unsurlardan öte akla uygunluk özelliğine sahip olması gerektiğini söyler. Nabizade Nazım'a göre(Nabizade Nazım,1938: 212-214/250-253) şiir "zevki okşar

kavl-i âkilânedir". Deliler de vezinli ve kafiyeli söz söyleyebilirler. Ancak bu onları şair yapmaz. Şiirin zevki okşaması onu adi söz yığınlarından ayırır akla mugayir olmaması ise saçmalıktan kurtarır. Bu tarife uyduğu müddetçe bir hamal da söylemiş olsa şiir, şiirdir. Eğer mensur bir söz zevki okşuyorsa ve akla uygunsa şiirdir. Vezinsiz, kafiyesiz olması hatta mensur olması onun şiir olmasına mani değildir. Nabizade Nazım yazısında geleneksel şiir idrakine ve vezinsiz ve kafiyesiz şiir olamayacağı anlayışına karşı çıkmıştır. Ona göre şiirin manzum yazılmak mecburiyeti yoktur. Zamanın kaside şairleri sırf vezinli ve kafiyeli yazdıkları için değer görmektedir ama esasında bu kasideler insanın yüzünü kızartacak kadar kötüdür.

Yedigün dergisinin 587.sayısından itibaren İbrahim Alâeddin Gövsa "Aruz Vezni Yaşamaya Layık mıdır?" başlıklı bir yazı dizisi kaleme almıştır. Dört sayı boyunca devam eden ve derginin 590.sayısında sona eren yazı dizisinde genel itibarıyla aruz vezni müdafaa edilmiştir(Gövsa, 1944: 5-18/5-18/5-18/5-18). Gövsa' ya göre Türkçenin asıl vezni halk şiirinin ölçüsü olan ve parmak hesabı da denen hece veznidir. Türkçede bin yıldan beri aruz vezninde şiir yazıldığı halde Anadolu, Karadeniz veya İstanbul'dan gibi birçok Türkçe kelime bu vezne uymamaktadır. Bu kelimelerde peş peşe üç yarım hece veya dört tam hece gelmesi aruz veznine uymayışın nedenidir. Aruzun artık terk edilmesi gerektiğini söyleyenlerin ileri sürdüğü birinci engel budur. Fakat bazı kelimeler aruza uymuyor diye Türk şiirine büyük bir ahenk ve yükseklik katan bu vezni bütünüyle terk etmek doğru değildir.

Gövsa 'ya göre aruz vezninin terk edilmesi gerektiğini söyleyenlerin ikinci dayanağı bu vezin nedeniyle Türk şairlerinin öz Türkçeden uzaklaşmasıdır. Fakat aruzla şiir yazan ilk Türk şairlerine bakılınca bunun da pek doğru olmadığı görülür. Aruzla şiir yazan ilk Türk şairleri bu veznin hece veznine en benzeyen kalıplarını seçmiş ve öz Türkçe kelimeler bu vezne sığmadığı için imale ve zihaf denen kusurlarla dolu olsa da bu vezni Türkçeye tatbik edebilmişlerdir. Daha sonraki şairlerse Arapça ve Farsça kelimeleri ve terkipleri Türkçeye çok fazla sokarak bu problemin üstesinden gelme yolunu tercih etmişlerdir ve bu tercih doğal olarak aruz vezninin kullanımını kolaylaştırmıştır. Gövsa' ya göre divan şiirinin Türkçesi İranileşmiş bir Türkçedir.

Aruz vezniyle nazım yazmanın Fransızca, Almanca ve İngilizcenin ne kadar elverişliyse Türkçenin de o kadar elverişli olduğu görüşünde olan Gövsa hatta uzun

sesli heceler bakımından Almancanın ve İngilizcenin aruza daha yatkın olduğunu ileri sürer. Aruzun Türkçeye tatbik edilmesi kaçınılmaz olarak birtakım sahtelikler ve bozukluklar husule getirmektedir. Ancak bin seneden beri Türk şairlerinin bu vezinle şiir yazması bu sahtelikleri ve bozuklukları hissedilmez bir hale getirmiştir.

Gövsa aruz veznini Rıza Tevfik Bölükbaşı gibi bir Arap vezni olarak görmemektedir. Bu vezni ilk olarak Araplar işlemişlerdir ama bütün eski medeni milletlerin bu vezne katkısı olmuştur. Bu veznin Türk edebiyatına İran yoluyla Araplardan geçmiş olduğuna ise şüphe yoktur. Bu vezne Arap damgası vuran husus ölçü kalıpları olan efail ve tefailin Farsçada ve Türkçede oldukları gibi kullanılmasıdır. Aruz vezninin terk edilmesi gerektiğini savunanların bir dayanağı da bu kalıp yabancılığı ve çetrefilliğidir. Gövsa' ya göre Arap harflerinin kullanıldığı zamanlarda bu durumun bir sakıncası yoktur. Fakat bugün Arap diliyle, hele harfleriyle hiç uğraşmamış olanlara aruz bu vasıta ile anlatmak onu büsbütün zor bir şekle koymaktır.

Aruz vezninin Türk edebiyatında artık kullanılmaması gerektiğini söyleyenler bu veznin Türkçenin bünyesine ve ahengine uymadığını da iddia ederler. Gövsa' ya göre Türk şairlerin aruzla şiir yazmaya başladığı ilk devirlerde Türkçenin yapısı bu vezne hakikaten uygun değildir. Fakat Batı Türkçesi, Çağatay ve Uygur Türkçesinden çok ayrılarak farklılaşmıştır ve ilk devirlerdeki aruz kalıpları günün aruz kalıpları da aynı değildir. Batı Türkçesi yüzyıllar boyunca başka dillerle kelime alışverişinde bulunarak zenginleşmiş ve güzelleşmiştir. Sefa, cefa, minare gibi içinde uzun heceleri bulunan kelimeler hem yazı hem konuşma diline çoktan girip yerleşik hale gelmiştir. Üstelik aruz vezni yaklaşık bin yıldır Türk şiirinde kullanıldığı için Türkçeye göre esneklik kazanmıştır. Türk yazılı edebiyatının en eski eserleri olan Kutadgu Bilig baştanbaşa aruzla yazılmıştır. Ondan bir süre sonra yazılan Atabet'ül Hakayık 'ın içindeki manzumeler aruzladır. Çağatay lehçesiyle şiirler yazan ilk Türk şairlerinden Ali Şir Nevai'nin şiirleri aruzladır. Yine Yunus Emre'nin bir kısım şiirleri de yine aruz vezniyledir. Süleyman Çelebi'nin halk tarafından büyük bir şevkle okunan mevlidi de tamamen aruzla yazılmıştır. Fuzûlî, Baki, Bağdatlı Ruhi, Urfalı Nabi, Nefi, Naili, Şeyh Galip gibi yüzlerce büyük divan şairleri bütün şiirlerini aruzla yazmış hatta Erzurumlu Emrah, Âşık Ömer gibi saz şairleri de bir kısım manzumelerinde bu vezni kullanmıştır. Gövsa' ya göre Türk şiir geleneğinde bu

kadar geniş ve önemli bir yer tutan aruz vezninin hiç değilse bir çeşni olarak Türk edebiyatında muhafaza edilmesi gerekir.

Gövsa, Tanzimat ve daha sonra milli edebiyat cereyanıyla aruzun Türkçede revaçtan düşmeye başladığını ancak Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yahya Kemal gibi aruz üstatlarının bu vezni Türkçeye muvaffakiyetle ve pürüzsüzce tatbik ettiğini ve böylece yaşama şansını kuvvetlendirdiğini söyler. Aruzun yeni Türk edebiyatında daha kolay benimsenmesi için efail, tefail kalıplarının terk edilmesi gerektiğini söyler ve bu adlandırmalar yerine "sevmek- sevilmek" kalıplarını teklif eder. Bunu da Kutadgu Bilig'in "severken, severken, severken, sevil" İstiklal Marşı'nın ise "sevebilsem, sevebilsem, sevebilsem, severim" vezniyle yazıldığını söyleyerek somutlaştırır.

İstanbul dergisinin 35.sayısında Mehmet Kaplan "Şiirde Şekil ve Sesin Önemi" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Kaplan,1945: 5-7). Kaplan yazısında şiirin vücuda gelmesinde ses ve şeklin önemiyle şiirde sesin estetik değeri hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. Kaplan yazısında şiiri birçok unsurdan yapılma bir terkip olarak izah eder ve "her şairin hatta her şiirin terkibi ayrı ve kendisine göredir, hiçbir tahlil şahsiyetin karışık ve karanlık mekanizmasıyla ilgili olan bu terkibin sırrını bütünüyle çözemez" der.

Kaplan'a göre Türk şiirinde Namık Kemal, Ziya Paşa ve Abdülhak Hâmid' te siyasi, sosyal ve felsefi düşünce hâkim unsur olarak imajdan ve sesten çok daha esaslı bir rol oynar. Servet-i Fünun edebiyatında ise duygu, imaj ve ses unsurlarının bir terkibinin yapılmaya çalışıldığı söylenmelidir. Bunlara karşılık Ahmet Haşim'in şiirinde duygu unsuru da azaltılarak imaja ve sese daha çok önem verilmiştir. 1940'ların Türk şiirine ise düşünce, his ve imajdan çok ihsas, izlenim ve eda hâkimdir. Bu devir şiirinin ortak özelliği şairlerin ses ve şekli inkâr etmesidir. Bu devir şiirinin kendine has bir güzelliği olduğu inkâr olunamaz ancak şiirde ses ve şekle önem vermeyiş yeni Türk şiirinin hudutlarını daraltmaktadır. Ses ve şekle önem vermeme yeni şiiri monotonlaştırmakta ve tekrarlara düşürmektedir.

Kaplan her sanatın vücuda gelmesine yarayan değişmez bazı vasıtalar ve mekanizmalar olduğuna inanmaktadır. Ona göre şiirin vücuda gelmesine yarayan vasıta ise ses ve sabit şekillerdir. Türk edebiyatında Fuzûlî, Baki, Nabi, Nedim, Naili ve Şeyh Galib' in, divan edebiyatının dar ve çok sıkı şekillerini kullanmaları, ayrı

ayrı güzellik yaratmalarına engel olmamıştır. Son nesil ses ve şeklin önemini yeterince anlamamış ve şiirde bunların değerini çok basit ve şiir dışı düşüncelerle inkâr etmiştir. Kaplan'a göre son asır Türk şiirinin en kuvvetli şahsiyetleri Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dır ve bu şairler şiirde klasik şekilleri bırakmadıkları ve sabit şekillere ve ses prensibine kuvvetle bağlandıkları için güzel ve sağlam şiirler yazmaktadırlar. Şekle sadık kalanlardan çoğunun adi şiir yazmaları şiirde şeklin ve sesin ehemmiyetsiz olduğunu ispat etmez. Türk edebiyatında, özellikle divan şiirinde, tatbik bakımından musikiye çok dikkat edilmiş ve bunun şaheser örnekleri yaratılmıştır. Bir şiiri güzel yapan ve okuyanında heyecan uyandıran değer o şiirdeki musikidir:

> Halbuki büyük şiir, daha ilk okunuşunda musikisini bizim hançeremize empoze eder ve bizi fizyolojik olarak heyecanlandıran bu musikidir. Hançere ve akciğer vasıtasıyla bütün vücuda yayılan bu güzel musiki, bizim içimizde adeta bir raks mimiği doğurur. Bu sesin şekli içine girdikten sonra mana ruhumuzda parlar. Güzel mısralarda muhtevaya mutlak surette bir musikinin refakat ettiği duyulur. Ve şiir tahlilinde, düşünce, duygu ye imaj unsurları kadar musiki unsuru üzerinde de durmak gerektir (Kaplan, 1945: 6).

İstanbul dergisinin 49.sayısında Alain'in "Şiir" başlıklı yazısı yayımlanmıştır(Alain,1945: 13). Alain'e göre şiirin başlıca vasfı malzemesi dil olan bir sanat olmasıdır. Onu müzikten, resimden, danstan ayıran ilk fark budur. Şiirin yazıldığı dil eşyayı tasvir ve fikirleri ifade etmek için kullanılan, izafi olmayan, ortak dildir. Müziğin bir dili yoktur, dansın dili ise gelip geçicidir, değişkendir. Şiir ise her günkü dille ve at, ev, göl ve burun gibi varlıklara ve şekillere karşılık olan her yerdeki kelimelerle meydana getirilir.

Voltaire ve Chateaubriand birçok manzume yazmışlardır. Fakat bu manzumeler Alain'e göre kesinlikle şiir değildir. Çünkü şiirin sahip olması gereken temel bir nitelik olan musikiden mahrumdurlar. Voltaire ve Chateaubriand bu manzumelerle düşüncelerini didaktik ve hatırda kalıcı bir surette güzelce ifade etmişlerdir ama bunlar asla şiir değildir. Şiir her şeyden önce musikidir. Bu musiki okuyanı bir yürüyüşe, bir yola çıkışa, bir seyahate, bir dönüşe göre tanzim eder.

Alain yazısında şiirin her şeyden önce musiki olduğunu söyledikten sonra şiirle musikiyi mukayese eder:

> Şiir okuyan kendini, şarkı söyleyen kadar sıkı bir nizama uydurmaz. Çünkü ilkin şiirde ritim sayıya inhisar eder ve sayı ile ritmi arasında başlıca şöyle bir fark vardır: Şiirde sükûtlar sıkı olarak hesaba katılmamıştır. Musikide ikinci derecede olan "Trille" ve "Cadence" şiirde daimi olarak mevcuttur. Melodik kanuna gelince; konuşma dilindeki kelimeleri ve onların seslerini kullanan; fakat heyecanlara daha az tabi ve daha çok ölçülü bir konuşma şekli vücuda getirmek bakımından yine de müzikal olan bir telafi kanununa inkılâp eder(Alain, 1945: 13).

Alain'e göre şiir akla çok yabancı ve kafiyeden yapılma bir musikidir. Kafiye şiire has bir musiki aracıdır. Şiir şekil itibarıyla musikiye yakındır ama muhtevası itibarıyla korku, ümitsizlik ve felaket gibi insana mahsus halleri anlatmaya en elverişli sanattır. Bu nedenle muhteva itibarıyla şiir musikiye değil insan mukadderatına yakındır.

Oktay Rifat *Varlık* dergisinin 314. Sayısında yazdığı "Fayda" başlıklı yazısında sanatta yapaylığın ve tabii olmayan süsün zararlarından bahseder(Rifat, 1946: 6). Oktay Rifat'a göre zorlanarak ve yapaylık hissinden arındırılmadan bir sanat eserine konulan her süs her şeyden önce süsün düşmanıdır. Ziynet ancak faydalı olduğu zaman kurtulur:

> Teşbih, eğer düşüncemizi daha kuvvetle anlatmaya yarıyorsa makbuldür. Mısra içinde üstüne basmak istediği kelimeyi kafiye düşüren, böylece kafiyenin sırtına bir de vazife yükleyen ustalık makbuldür. Eski sanatçılar, lâfız sanatlarına fazla itibar ederlerdi. Şair kısmına sanatsız söz söylemek yaraşmazdı. Bu doğulu düşünce zamanın hanımlarına da hâkimdi. Düğüne davet edilen annelerimiz, takacak fazla mücevherleri yoksa komşulardan, olmazsa mücevherciden elmas kaldırırlardı. Sadeliğe doğru gelişen zevki bugün, bu takıp takıştırma sürüp sürüştürme zihniyetlerini iyi karşılamıyor (Rifat, 1946: 6).

Oktay Rifat'a göre bir sanat eserini teşekkül ettiği her unsur bir fayda fikrine dayanmalıdır. Sanatçı her şeyden önce zanaatçıdır. Söz gelimi şiirde kafiye ve vezin hafızaya yardımı olsun şiirde vardır. Şiirde ziynet eserin peşi sıra gitmeli eserin kendisi haline gelmemelidir. Alain, süse kaçmayan, eserlerinin malzemesini, fayda kaidesine uygun olarak kullanan sanatçılara "dülger" ismini verir. Çünkü mimarinin bütün sanatlara yol gösterdiğini kabul eden yazar, mimariye de dülgerliğin yol gösterdiğine inanır. Ona göre Pascal dülgerdir. Tacitus dülgerdir. "Pascal ziynete

kaçmaz, sadece bir şey söylemek ister. Onun dülgerliği budur. Oktay Rifat'a göre gayet açık bir düşünceyi dolambaçlı sözlerle karıştıran, pek ince meseleleri ele aldıkları zaman açık açık yazmak isteklerine rağmen, yazıları yine de güç anlaşılan Frenk yazarlarını taklide yeltenen romancılar, kelimelerini cümlelerini söyleyecekleri söze göre idare ile tutumla kullanmasını bilmeyen şairler de evvela söyleyecekleri söze ve anlama değer vermeli ve süslü kelimelerden Pascal gibi kaçınmalıdır.

Vehbi Eralp, *İstanbul* dergisinin yeni seri 2.sayısında kaleme aldığı ve "Şiir ve Ahenk" başlıklı yazısında şiiri nesirden ayıran temel bir unsur olarak ahengin önemine değinir (Eralp,1947: 94-97). Şiirin diğer sanat dalları gibi insanda bir bedii heyecan yaratmak maksadını taşıdığını söyleyen Eralp bu bedii heyecanı yaratmada şiirin kullanacağı yegâne vasıtanın belirli bir ahenk içinde bir araya getirilmiş kelimeler olduğunu söyler. Eralp'a göre şiiri nesirden ayırmak için söylenen "şiir vezinli ve kafiyeli sözdür" cümlesi meseleyi kifayetle izah etmekten uzaktır. Çünkü vezin ve kafiye bir cümleler kelimeler yığınını tek başına şiir yapmaya yetmez. Nice vezinli kafiyeli sözler vardır ki nesirden hiç farkı yoktur. Her manzum sözü şiir saymak doğru olmayacağı gibi manzum olmadığı halde şiir olan birçok söz vardır. Eralp bu keyfiyeti şu şekilde özetler:

> Vezin ve kafiye şiirin kullanabileceği, umumiyetle kullandığı, belki de kullanması münasip olan bir vasıta olmakla beraber şiirin özünü teşkil etmekten uzaktır (Eralp, 1947: 95).

Eralp'a göre nesirle şiir arasındaki ilk fark nesrin en küçük parçasının cümle şiirin en küçük en parçasının mısra olmasıdır. Şiirin en küçük parçası olan mısra ise ahenk birliğidir. Mısrada nesri teşkil eden cümlelerde olduğu gibi bir mana birliği olduğu iddia edilemez. Çünkü bir mana ifade etmeyen yahut manayı yarıda bırakan mısralarda vardır. Mısraa vezin ve ölçü birliği de denemez çünkü bu durumda her vezinli sözü şiir kabul etmek icap eder. Mısraı nesirden ayıran bir unsur olarak ahenk birliği ortaya konarak vezinle ahengin aynı şey olmadığı da belirtilmiş olur. Eralp'a göre mısrada ahengi meydan getiren vezin değil, kelimelerin dizilişi ve istifidir. Kelimelerin yanlış ve zevksiz istifi ahengi bozar ve vezin tek başına bu ahenk bozukluğunu tamir edemez. Mesela:

İçtiğin âlâ suyu terkip eden ecza nedir? cümlesiyle

Cuylar kim vardılar deryaya hamuş oldular

Mısraı aynı vezindedir ancak ilk cümlede herhangi bir ahenk olmadığı açıktır.

Eralp'a göre nesirde kelime mananın emri altındadır şiirde ise ahengin. Bu nedenle nesirde cümleyle düşünülür şiirde mısra ile. Ve nesir gözle okunmak için yazılır, şiir söylenmek ve dinlenmek için. Ahenk şiiri nesirden ayırır ve musikiye yaklaştırır. Şiir ikisi arası ayrı bir sanattır. Şiiri nesirle ifadeye çalışmak, musikiyi sözle yahut renkle anlatmaya çalışmak kadar manasız bir iştir. Şiir esas itibarıyla ahenktir. Fakat bu ahenk musikide olduğu gibi ses münasebetlerinden değil, kelime münasebetlerinden doğar. Mallarmé "bir mısra kelimelerden meydana gelir" derken bunu anlatmak istemiştir. Şair kelimelerden bir ahenk ve mana binası kuran sanatkârdır.

Yahya Kemal Beyatlı'nın 1922 yılında *Dergâh* dergisinde yayımladığı "Kafiye" adlı bir yazı *Şadırvan* dergisinin 25.sayısında yeniden yayımlanmıştır. Bu yazısında Yahya Kemal kafiye konusunda tutucu bir görüntü sergilemektedir(Beyatlı, 1949: 1). Ona göre kafiye ne kadar eski bir uzuv olursa olsun şiirden hiçbir zaman atılmaması gerekir. Kafiye bulup bir araya getiremeyen kimseler hislerini de liyakatle şiirleştiremezler. Kafiye kabiliyeti arttıkça hislerin şiirleştirilmesi kabiliyeti artar.

Yahya Kemal kafiyeye önem vermek konusunda şaire "kafiyeci" diyen Banville[11] kadar aşırıya gitmemektedir. Ancak kafiyeyi şiirin başlıca uzvu olarak görmektedir. Ona göre şiir nesir gibi ahenksiz yazılamaz:

> Şiirleri kafiyeli olarak tecelli etmiş milletlerin şiirinden kafiye kalkmaz. Şairin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Şiirin nesirle de kabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir musikinin hemşiresidir. Aletsiz teganni edilemez. Frenk'in Chateubriand ve Loti gibi dehaları serapa histen, zevkten ve hayalden ibaret olan büyük insanları şair değil nasirdirler. Onlar hislerini teganni etmediler, doğrudan doğruya söylediler (Beyatlı, 1949: 1).

Yahya Kemal müteşairi şiir yazmakla uğraşan ama bir şairin sahip olması zaruri olan his âleminden mahrum kişi olarak tanımlar. Kimi büyük nasirler ise ona göre vezin ve kafiye bulmak yetisinden mahrum kişilerdir. Yahya Kemal nesre "fukara şiiri" diyen Victor Hugo'yla aynı fikirdedir.

[11] Théodore de Banville(1823-1891). Fransız şair ve yazar.

Şiirin vezinsiz ve kafiyesiz tesirini, harikasını ve sihrini kaybedeceği kaygısı kafiyeyi ve vezni şiirde gerekli gören edebiyat eleştirmenlerinin ortak kaygısıdır denebilir. Mesela *Şadırvan* dergisinde yazdığı "Yeni Şiirimizin Aksayan Tarafları" başlıklı yazısında Hikmet Dizdaroğlu genç şairlerin en olumsuz taraflarından birinin şiiri ciddiye almamak olduğunu söyler ve yeni şairlerde şiiri disiplinsiz bir dimağ ifrazatı olarak görmek eğilimi olduğundan bahseder(Dizdaroğlu,1949: 12). O, bu gençlerin bilinçdışı dünyalarındaki her duyguyu hiçbir nizama ve sanata tabi tutmadan olduğu gibi şiire geçirmekle şiirin başıboş bir gönül eğlencesi gibi gözükmesine neden olduklarına inanır. Dizdaroğlu' na göre yeni şiirde vezne ve kafiyeye teveccüh gösterilmemesi şiir adına bir kayıptır ve zaaftır. Çünkü vezin ve kafiye bir okuyucunun, bir dinleyicinin dikkatini şiire ve onun hikâyesine çeken ve şiirin ömrünü uzatan kudretlerdir. Vezin ve kafiyenin alaka uyandırma etkisi dil, anlam ve temadan daha süratli ortaya çıkar.

Dizdaroğu, veznin ve kafiyenin şairi kayıt altına aldığını, sınırlandırdığını düşünenlerle hemfikirdir. Fakat ona göre vezin ve kafiye, lirik havasıyla birlikte şiiri düzyazıdan ayıran en temel unsurlardır. Kelimeleri nesre yaklaşan bir surette sıralamak, duyguları olduğu gibi ortaya dökmek şiirde yenilik değil disiplinsizliktir, ciddiyetsizliktir. Gerçek şiir kuvvetli bir sanat ve edebiyat kültürüne dayanır. Kalburüstü şairleri diğerlerinden ayıran en önemli fark bu kültür farkıdır. Dil ve kelime hususunda titiz olmayan, biçim ve içerik hususunda bir başıboşluk ve ciddiyetsizlik manzarası içinde olan genç şairler, geniş bir sanat ve edebiyat kültüründen de mahrum gözükmektedirler. Bu yeni şiirin mustarip olduğu en büyük problemlerden biridir.

5.10.ŞİİRDE DİL ÜZERİNE YAZILAR

Çığır dergisinin 101.sayısında kaleme aldığı "Şiir ve Tecrit" başlıklı yazısında Mehmet Kaplan şiirin sihrini muhafaza edebilmek için hayatla arasına bir miktar mesafe koyması gerektiğini bunu da kendine mahsus bir dil vasıtasıyla yapabileceğini savunur(Kaplan,1941: 97-98). Ona göre şiir, kişiyi bir mabette, bir rüyada, başka bir âlemde hissettirir. Şiirin dili asildir veya şiir lisanı asilleştirir. Şiirin dili, günlük dile benzemez. Sonra vezin, kafiye, ahenk, alelade konuşmadan, hatta nesirden çok farklıdır. İnsana raks ettiğini, uçtuğunu hissettirir. Bütün bunlar şiirde,

matematiğin soyutluğuna yakın bir saflık vücuda getirirler. Şiirde Üsküdarlı Süleyman Efendi değil, insan bulunur.

Kaplan'a göre divan edebiyatı, şiirin büyük bir prensibini gerçek kılmıştır. Bir gazelin kimi, kimin hislerini anlattığı hiç bilinmez. Şiirlerinde konuşan Fuzûlî, asıl Fuzûlî değildir. Divan şiirinin beşerî olması mücerretliğinden gelir. Çünkü bir mısra her devir ve her insan içindir. Divan edebiyatının kusurlarından sayılan mücerretlik, Kaplan'a göre şiirin büyük faziletlerinden biridir. Şiirde, hatta bütün sanatlarda zaman yoktur. Ebediyet ve insan vardır:

> Bana bunları düşündüren, son şiirlerde gördüğüm fazla samimiyet temayülü oldu. Çoğu, hatıra defterinden veya bir mektuptan koparılmış satırlara benziyor. Bu şiir, hayatla kendi arasında, mutlak bırakması lâzım gelen mesafeyi unutuyor. Nesre benzeyişinden, kelimelerinden, hayallerinden, hislerinden belli. O, bizzat hayat olmak istiyor. Fakat bizzat hayat alelâdedir. Yalnız sanat eseri güzeldir ve bize hayatı sevdiren odur (Kaplan, 1941: 98).

Kaynak dergisi esas itibarıyla bir şiir dergisidir. Sayfalarının büyük kısmını isim sahibi şairlerle birlikte genç ve şöhretsiz şairlerin şiirlerine ayırmış olan bir dergi, 1948-1950 arasında yayımlanan sayılarında *sınırlı* da olsa şiir eleştirisi yazıları da yayımlamıştır. Derginin 14.sayısında Nihat Kuşlu'nun Cahit Sıtkı Tarancı'yla yaptığı bir röportaj vardır. Röportajda Cahit Sıtkı şiirin ne olduğunu anlamak için evvela onu nesirden ayıran özellikleri aramak ve onlar üzerinde durmak gerektiği görüşünü ortaya koyar(Akt. Kuşlu,1948: 48). Buna göre şiir "Ağlarım hatıra geldikçe gülüştüklerimiz" mısraında olduğu gibi kelimelerle güzel şekiller kurmak sanatıdır ve şair de bu sanatı bilen adamdır. Şiirin ifade vasıtası dil olduğuna ve malzemesi de kelimeler olduğuna göre şiir yazmak isteyen adamın kullandığı dilin bütün kurallarını iyi bilmesi ve bu dilin kelimelerini sınıf arkadaşları gibi yakından tanıması gerekir.

Cahit Sıtkı'ya göre(Akt. Kuşlu,1948: 50) şair hangi konudan bahsederse bahsetsin şiir yazdığını ve şiirin kelimelerle güzel şekiller kurmak sanatı olduğunu bir an olsun hatırından çıkarmamalıdır. Baki, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip, Orhan Veli farklı farklı şeylerden bahsederler ama hepsine şair denmektedir. Çünkü onlar şiirin şundan bundan bahsetmek değil güzel şekiller kurmak sanatı olduğuna inanmışlardır.

Cahit Sıtkı'ya göre şiir dili konuşma dilinden ayrı olamaz:

> Bakın Melih Cevdet'in Oktay Rifat'ın ve onlar gibilerin şiirlerine, hepsi sizin benim konuşurken kullandığımız kelimelerle yazılmıştır. Bence şiirde doğru yol da budur. Anamın, bacımın, hemşiremin kullandığı dipdiri, her hecesini etimde canımda duyduğum kelimeler dururken lügatlerde küflenmiş kelimelerle şiir yazamam doğrusu (Akt. Kuşlu, 1949: 51).

Cahit Sıtkı, Nurullah Ataç'ın yarattığı kelimelerle şiir yazılamayacağı kanaatindedir. Fakat bu kelimeler gelecekte benimsenir, tutulursa onlarla da şiir yazılabilir. Zaten Nurullah Ataç'ın da yarattığı kelimelerin derhal şiire girebileceği yönünde bir iddiası yoktur.

Cahit Sıtkı, yeni yetişen şairlere Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip, Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat, Cahit Külebi, gibi şairleri örnek göstermektedir. Genç şairler bu şairleri taklit etmemeli onları kendi sanat kişiliklerini inşa etmek için örnek almalıdırlar. Çünkü gelecek yüzyıllara taklitçi şairlerin değil kendi kişiliğini inşa etmiş şairlerin adı kalacaktır.

5.11.ŞİİRDE ANLAM ÜZERİNE YAZILAR

Şiirde anlamın zaruri olup olmadığı, mantığın veya saçmanın şiirdeki yeri ve şiirin değerinde anlamın ağırlığının ne olduğu gibi konular da devrin edebiyat dergilerinde sıklıkla tartışılan konular arasındadır. Şiirde anlam bahsine dair fikirlere kimi yazarlar sosyal ve felsefi fayda kimi yazarlarsa öz şiir penceresinden bakmıştır. Konuyu eski şiir-yeni şiir ekseninde değerlendiren yazarlarsa "bobstil" yeni şiirin anlam bakımından tutarsız ve şiirin saygınlığını zedeleyen bir cereyan olduğunu düşünür.

Ülkü dergisinin 64.sayısında "Öz Şiir Hakkındaki Bir Yazı ve O Yazı Dolayısıyla" başlıklı imzasız bir yazı kaleme almıştır(İmzasız,1938: 370). Bu yazı, 22 Mayıs 1938 tarihli *Ulus* gazetesinde Suut Kemal Yetkin'in öz şiir hakkında yazdığı bir yazıya cevaben yazılmıştır. Yetkin'in yazısında ortaya koyduğu "şiirin hakikat, belagat, nasihat, tarih ve tefekkürle ilişiği yoktur" görüşüne karşı çıkılan yazıda Hérédia' nın sonelerinin her birinin bir tarih devrinin yansıması olduğu savunulur. Yazıda Yetkin'in öz şiir konusunda söylediği sözlerin bu konu üzerinde söylenmiş en kuvvetli ve en güzel sözler olduğu kaydedilmektedir. Ancak yine de o da bu davayı halletmiş sayılmaz:

> Çünkü öz şiir düsturlarına mutlak surette riayet etmek isteyen bir manzume çok kere öz şiir değil şiir de olamayacağı gibi, "hakikati söylemek için, belâgat şartlarına riayet ederek, nasihat vererek, tarihten ilham alarak tefekkür mahsulü olarak" yazılmış bir manzumenin de bazen öz şiirin ta kendisi olduğu vakidir(İmzasız, 1938: 370).

Yeni Adam dergisinin 319.sayısında Asaf Halet Çelebi "Şiir Hakkında Düşünceler" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Çelebi, 1941: 6). Yazısında şiiri bilinçdışında başlayan ve şairin zekâsının, şahsiyetinin ve değerlerinin biçimlendirmesiyle teşekkülünü tamamlayan bir süreç olarak tanımlayan Çelebi'ye göre şiirin kriteryumu hassasiyet değil bazı ruh anlarıdır ve şiir bu anların tespiti demektir:

> Şiirin mânâsı lügat manalarıyla aranılmaz. Kelimelerin bir araya gelmesinden hâsıl olan büyük bir kelime demektir. Bu kelimenin parçalanma kabiliyeti yoktur. Bir tek kelime hecelere ayrıldığı zaman nasıl o heceler başlı başına bir mânâ ifade etmezse şiirde de teker teker kelimelerin mânâsıyla uğraşmak öyle beyhude bir şeydir(Çelebi, 1941: 6).

Çelebi yazısında şiirde "şekil" diye bir şey tanımadığını söylemektedir. Ona göre şiir, mümkün olduğu kadar bağlardan ayrılmış olan ve soyuta yaklaşmış olan bir şeydir. Ayrıca şiir hiçbir zaman bir resim yahut tablo olmamalıdır. Sadece dış tasvirden ibaret olan şiirler okuyucuyu bir madde ağırlığına bir cansızlık ve ruhsuzluk içine gömerler. Ruhun nasıl bir rengi ve şekli yoksa şiirin de yoktur. Çünkü şiir maddenin değil ruhun ifadesidir.

Çınaraltı dergisinin 32.sayısında Edip Ayel "Öz Şiir Nedir?" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Ayel, 1942: 14). Öz şiiri her şeyden önce bedii bir heyecan uyandıran ve bunu amaç edinen şiir olarak tanımlayan Ayel'e göre şiirin insan ruhunda bir güzellik hissi yaratması için anlamlı olması şartı yoktur. Öz şiir okuyanını ilahi bir mahiyeti varmış gibi bir coşkuya ve kendinden geçişe sevk eder. Öz şiirde "büyüleme" hassası fikirden, hayalden ve histen önce gelir. Öz şiiri bünyesinde büyüleyici bir şiiriyet realitesi barındıran manzumedir. Bir manzumenin öz şiir değeri taşıması manzumedeki his ve hayallerin derinlik veya güzelliğiyle ilgili değildir. Bu değer şairin şairlik becerisinden doğar.

Ayel' e göre öz şiirde okuyanını esrarlı bir havaya ve büyülenmeye sevk eden unsur musiki unsurudur. Öz şiir okuyanında musikinin bıraktığı etkiye benzer bir etki

bırakır. Anlamı kapalı olan şiirler müzikal kaldıkça değerlerinden bir şey kaybetmezler. Fakat bu musiki unsuru sadece Fransız şair Racine, Fuzûlî, Naili ve Haşim gibi büyük sanatçılardan doğar. Ayel öz şiirin anlamdan ayrı bir şey olduğunu şu şekilde somutlaştırır:

> Başka bir teşbihe müracaat ederek öz şiiri bir pırlantaya benzetelim. Bu pırlantanın bir yüzük üzerine konulmuş olduğunu farz edelim. Bu pırlantaya yuvalık vazifesi gören yüzük ve halkası manzumenin nesre kaçan kısmını temsil ederler. Bu yuva ve halka ne kadar hafif, ne kadar ince olursa pırlanta o kadar göze çarpar ve parıldar. «Öz şiir» incilerden mürekkep bir gerdanlığa da benzetilebilir. Kıymet incilerdedir, onları birleştiren zincirde değil. Yani mânâda değil…(Ayel, 1942: 14).

Servet-i Fünun Uyanış dergisinde yayımlanan "Bugünkü Şiirimiz" adlı yazı dizisinin Cahit Külebi bölümünde Samim Kocagöz şiirde devirler cereyanlar değişse de temanın değişmeyeceği sadece söyleyiş ve ifade ediş şeklinin değişeceği görüşünü dile getirir(Kocagöz, 1942:247). Fakat XX. yüzyılda şiirin temasının değişmeye yüz tuttuğu daha doğrusu şiirde geçmiş yüzyıllarda yeri olmayan mevzuların şiire girmeye başladığını da hatırlatır. Bu tabiatıyla eski mevzuların bütünüyle terk edildiği anlamına da gelmez. Fakat söz gelimi yalnızlık mevzuunu Fuzûlî'nin söylemesiyle Cahit Külebi' nin söylemesi arasında zamanın ruhundan kaynaklanan farklar vardır.

Şiirin kaynağı 1940'larda sosyal endişelerdir. Ancak topluma ait endişeler taşımak o endişelerin her zaman iyi bir şiir doğuracağı anlamına gelmez. Uzun nesir cümlelerinin şiire mahsus, ahenk, estetik, güzellik ve derinlik unsurlarından mahrum bir surette yan yana alt alta toplanmasıyla Kocagöz'e göre sosyal bir dava şiirleştirilmiş olmaz. Ancak Rıfat Ilgaz'ın şu dizeleri gibi dizelerle sosyal dava şiirle buluşmuş olur:

Kasnağından fırlayan kayışa
Kaptırdın mı kolunu Aliş'im?
Daha dün öğle paydosundan önce
Zileli'nin gitti ayakları
Yazıldı onun da raporu
ihmalden…
…
Varsın duvarda asılı kalsın bağlaman

Beklesin mızrabını.
Sağ yanın yastık ister Aliş' im
Sol yanın sevdiğini.
Kızlar da emektar sazın gibi
Çifte kol ister saracak!

Divan dergisinin 5.sayısında kaleme aldığı "Bob-Stil Şairler" başlıklı yazısında Abdülkerim Çelebi şiirde anlam konusunu Ahmet Haşim ve Garip şairleri açısından değerlendirmiştir(Çelebi,1945: 2-4). Çelebi'ye göre Türk edebiyatında mantıksız ve anlamsız şiir Ahmet Haşim'le başlamıştır. Türk şiirinde divan estetiği ve nizamı altı yüz yıl boyunca yüksek bir zevk, ruh ve sanat disiplini olarak varlığını sürdürmüştür. Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid nesli eski şiire yeni ürperişler getirmişlerse de bu şiire ait gelenekleri kökünden yıkmamışlardır. Onlarla divan edebiyatı tarzının devam ettirmek isteyenler arasındaki anlaşmazlık bir tür klasikler-romantikler kavgasına benzer. Bu şairlerde anlamsız, insani zevk ve duyguya ve aklıselime uymayan bir şey yoktur. Bu şairler ve onlardan sonra Tevfik Fikret zamanında şiir insanı yükselten bir şey ve şair kendisine saygı gösterilen yüksek bir insandır. Fakat Fikret'ten sonra şiir ve şair hor görülen alay edilen bir duruma düşmüştür.

Çelebi'ye göre şiirin cemiyette itibar ve kıymet kaybetmesinin temel nedeni mantıksız, saçma ve anlamsız şiirler yazan şairlerdir ve Ahmet Haşim de bu şairlerden biridir. Haşim, şiirde açıklığı yok etmek ve sembolik olmak maksadıyla bir yığın anlamsızlıklar yapmış bir şairdir. Türk edebiyatında çok köklü bir geleneği olan dil ve şekil düzgünlüğünü bozup yıkan da yine Ahmet Haşim'dir. Çelebi Haşim'in anlamsız ve mantıksız şiirlerine örnek olarak aşağıdaki dörtlüğü vermiştir:

Nasıl istersen öyle dinle, bakın:
Dalların zirvesindeyiz ancak,
Yarı yoldan ziyade yerden uzak.
Yarı yoldan ziyade maha yakın.

Çelebi'ye göre şiirden çok bilmeceye benzeyen bu sözler anlamlı ve mantıklı değildir. İçinde herhangi bir duygu veya ürperiş de yoktur. Haşim, bu tür şiirleriyle kendisinden sonraki şairler üzerinde çok olumsuz tesirler bırakmış bir şairdir.

Çelebi, Ahmet Haşim'le ilgili bu görüşleri ortaya koyduktan sonra yazısında Garip şairlerini anlam açısından değerlendirmiştir. Çelebi'ye göre Garip şairleri yer yer çok anlamlı yer yer de alelade ve gülünç şiirler yazmakla kendi içlerinde tezatlı bir manzara göstermektedirler. Mesela Orhan Veli Kanık'ın "Gemilerim" adlı şiiri hem anlam bakımından sıradandır hem de söyleyiş olarak çok basittir. Okuyanda herhangi bir heyecan uyandırmaz. Niçin yazıldığı veya bir edebiyata hangi değeri katacağı meçhuldür. Fakat aynı Orhan Veli'nin Oktay Rifat'la yazdığı "Kuş ve Bulut" adlı şu şiir anlam bakımından çok yüksektir ve yeni denmeye layık bir şiirdir ancak yine de ebediyete kalmayacaktır:

Kuşçu amca!
Bizim kuşumuz da var,
Ağacımız da.
Sen bize bulut ver sade
Yüz paralık

Çelebi'ye göre ebediyet büyük şiir ister. Büyük şiirin kaynağı da tarihtir ve gelenektir. Şiirde yenilik eskiyi yıkarak değil tekâmül ettirerek olur.

Necip Fazıl Kısakürek *Büyük Doğu* dergisinin 48-52. Sayıları arasında bir Poetika yayımlamıştır. Daha sonra şiirlerini topladığı "Çile" adlı kitabına da aldığı bu Poetika "Şiir Nedir" , "Şiirin Usulü" , "Şiirin Gayesi" , "Şiirin Unsurları" ve "Şiirde Kütük ve Nakış" bölümlerinden oluşur. "Şiir Nedir?" sorusu Aristo'dan Paul Valery'ye kadar cevabı aranmış bir sorudur ve Kısakürek'e göre bu arayışa rağmen şiirin kesin ve açık bir tarifi yapılamamıştır(Kısakürek,1946: 2). Aristo şiiri "tabiatı, eşyayı ve hadiseleri taklit eden bir sanat" olarak tanımlamıştır. Son devir edebiyat mütefekkirlerine göreyse şiir hislerin kaba bir surette ifade edilmesi değil; fikirlerin ve hislerin özel birtakım kalıplar içinde harmanlanarak ifade edilmesi işidir. Kısakürek şiiri sanatların sanatı olarak görür ve şöyle tarif eder:

> Şiir eşya ve hadiselerin bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup en hassas ve en mahkûm nahiyelerini yoklayarak ve nispetlerini karıştırarak mutlak hakikati aramak işidir (Kısakürek, 1946: 2).

Kısakürek'e göre şiir bir gaye değildir, mutlak hakikate ulaşmak gayesine ulaşmak yolunda bir vasıtadır. Mutlak hakikat Allah'tır ve şiirin onu aramaktan

başka vazifesi yoktur. Şiirde bütün usuller, gayeler ve unsurlar onun bu arayış vazifesinden ortaya çıkar ve yine bu vazifede toplanır.

Mutlak hakikatin diğer bir arayıcısı da Kısakürek'e göre ilimdir(Kısakürek,1946:2). Ancak şiirin mutlak hakikati aramak yöntemi ilimden çok farklıdır. İlim mutlak hakikati akıl yoluyla, ulaştığı her sonucu diğerine bağlayarak adeta bir polis tavrıyla arar. Vazifesi, iş bölümü, atacağı adımlar, metodolojisi, zaman ve mekân ölçüleri önceden bellidir. Fakat şiir mutlak hakikati bir hırsız gibi arar. Önceden ismi ve cismi de dâhil olmak üzere hiçbir şeyi belli değildir. Herhangi bir maddi, mantıki ve bilimsel kurala tabi olmadan hayatiyetini sürdürür, vazifesini yapar. İlim soyuttan somuta ulaşır, şiir somuttan soyuta döner. İlim olabildiğince kesin, maddeye dayanan ve somut sonuçlara ulaşmak peşindedir. Şiir ise tecride, maneviye, metafiziğe meyleder. İlim eşyaya ve hadiselere bağlıdır. Şiir, idraki eşyanın ve hadiselerin ötesine götürmek maksadını güder.

Kısakürek'e göre(Kısakürek,1946:2) mutlak hakikati aramak vazifesi olan şiir bunu ince ve girift bir surette yapmalıdır. Güzellik, ahenk, heyecan gibi kavramlardan önce ve sonra sembolik ve esrarlı bir söyleniş edasına sahip olmalıdır. Ayrıca vezin ve kafiye şiiri adi laf tertiplerinden ayıran aygıtlardır ancak bu aygıtlar şiiri tek başına oldurmaya yetmez. Şiirde fikir ve his vezin ve kafiyeden daha önemlidir. Şiirde en önemli kıymetse gizli ve esrarlı, kapalı söyleyiştir. Şiir bir şey söylemekten ziyade o şeyi örtmeye memur bir kelam tarzıdır. "Ne söyledi" kaygısından ziyade "Nasıl söyledi" kaygısını taşır. En büyük giz Allah'tır ve şiir neden bahsederse bahsetsin onu arar onun sanatını anlamaya çalışır. Şiir fikir ve his unsurlarından ve bu unsurların birbirine karışmasından teşekkül eder, sanat fikrin ve hissin birbiriyle buluştuğu, birbirine karıştığı yerde ortaya çıkmaya başlar. Şiir ham ve cılk duyguyu ve sert ve kuru düşünceleri derinleştirip incelterek birbirine karıştıran sanattır.

Kısakürek'e göre(Kısakürek,1946:2) şiirin içte ve dışta iki asli unsuru vardır: kütük ve nakış… Kütük muhtevadır, nakış ise biçim ve süs… Bu iki unsur daimi bir etkileşim hali içindedir ve birbirinden asla bağımsız değildir. Güzel şiir hem muhtevası hem de biçimi ve süslenişi itibarıyla güzel olan şiirdir. En büyük şairler de muhteva ve biçim olarak en yüksek şiirleri yazan Homeros, Emrülkays, Şeyh Galip, Arthur Rimbaud gibi şairlerdir.

Kaynak dergisinin 21.sayısında yayımlanan "Küçük Büyük Şair" başlıklı yazısında Attila İlhan şiirin ve genel olarak sanatın bir eser suretinde ortaya konduktan sonra toplumun ve kalabalıkların malı haline geldiğini bu keyfiyetin şaire büyük bir sorumluluk yüklediğini söyler(İlhan,1949:279-281). İlhan'a göre meydana çıkardığı her eser dolayısıyla sanatçıdan hesap sorulabilir ve bu nedenle sanatçı, sanatını büyük bir dikkat, disiplin ve ciddiyet içinde icra etmelidir.

İlhan'a göre içinde doğduğu şartların ve cemiyetin damgasını taşıyan şiir eninde sonunda bir sosyal vazifeyi başarmakla yükümlüdür. Bu yükümlülük şiiri ciddi bir mesele haline getirir. Küçük büyük şairlerin şiiri ciddiye almayışları tembelliklerine yahut tembellikleri şiir ciddiye almayışlarına neden olur. Şiir sosyal bir vazifenin ifası demektir ve her türlü derdin ve meselenin kaynağı olan memleket şairin en büyük mesuliyeti ve meşgalesi olmak durumundadır:

> Şiir yazmak esans imal etmekle bir tutuluyor. Yoksa sanat nedir? Sanatçının sorumu fikri henüz Türkiyeli sanatçının kapısını çalmamış mıdır? Şair olarak yapacak şey çok: İşte her türlü derdin sevincin meselenin kaynağı memleket. İşte insanlar. Dedikoduyu, kibri, fesadı, geçimsizliği unut ve çalış. Zira şiir ne teker teker ne de cümlesi birden bunlar değildir. Şiir bir vazifenin ifasıdır(İlhan, 1949: 281).

Oktay Rifat *Varlık* dergisinin 318.sayısında yazdığı "Şiirde Mânâ" başlıklı yazıda şiirde anlam konusunu Henri Bremond 'un görüşleriyle karşılaştırmalı bir surette ele almıştır(Rifat,1947:8). Henri Bremond' a göre bir şiirden şiir olarak zevk duyabilmek onu mutlaka anlamaya gerek yoktur. Zevk sahibi bir insan güzel bir şiiri anlatmaya kalkmaz. Anlamını bilmedikleri halde Latince dualardan heyecanlanan köylü kadınlar herkesin malumudur. Nerval de "sonelerim Hegel felsefesinden herhalde daha kolay anlaşılır ama onların anlamını açıklamaya kalkarsanız güzelliklerinden eser kalmaz" demiştir. Oktay Rifat yazısında anlamı "akla aykırı gelmeyen bir şey, kelimeler arasında mantıki bir münasebet" olarak tanımlar. Kelimelerin topluca bir anlam ifade edebilmesi için bir veya birkaç kaziye halinde düzenlenmesi gerekir. Kaziye ise akla uygun bir şeydir.

Oktay Rifat'a göre yeni şairler şiirde anlama, insandan insana değişen, sınırı pek de belli olmayan bir izlenim, insanın şuuruna, okuduğu şiir cümlesinden düşen bir resim gözüyle bakmaktadır. Anlam insandan insana değişir. İnsanın iç ve dış yapısı, çeşitli eğilimleri, yaşı ve görgüsü, anlayışlarına tesir eder. Hiç deniz

görmemiş adamın, denizden bahseden bir mısrai anlayışıyla, bütün ömrünü deniz kıyısında geçirmiş bir adamın anlayışı arasında büyük fark vardır. Yine bir dilde tamı tamına aynı anlama gelen iki kelime de yoktur. "Hane" kelimesiyle "ev" kelimesi aynı anlama gelmez. Şiirde bir kelimeyi değil ötekini seçmek anlamda büyük farklılıklara yol açabilir. "Vaat" kelimesindeki tılsımın "vaatler" kelimesinde kaybolması gibi…

6.BÖLÜM
ROMANA VE ROMANCIYA DAİR

Devrin edebiyat dergilerinde roman daha çok tahlil ve inceleme yazılarına konu olmuştur. Bu türle ilgili şiir kadar geniş eleştiri yazıları yazıldığını söylemek güçtür. Romanla ilgili eleştiri yazılarının konu seçiminde 1942 CHP roman mükâfatının doğrudan etkisi olmuş, bu mükâfatta dereceye girmelerinin ardından Hâlide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Abdülhak Şinasi Hisar hakkında yapılan neşriyat artmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi romancılar hakkında yazılan inceleme ve eleştiri yazıları ise bu yazarların vefatlarının ardından artış göstermiştir.

6.1.ROMANA DAİR GENEL GÖRÜŞLER

Romana dair genel görüşler içerik itibarıyla devrin Türk romanının genel özellikleri, bir edebi tür olarak romanın ne olduğu, romanda tasvir, şahıslar kadrosu, üslup, tahkiye ve ekoller gibi konularda yoğunlaşmıştır. Emile Zola' nın *Kalem* dergisinde bir seri halinde yayımlanan yazıları otorite bir romancının kaleminden çıkan etraflı görüşler barındırması bakımından dikkate değerdir. Yaşar Nabi Nayır' ın bir radyo konuşmasından alınarak *Varlık* dergisinde yayımlanan görüşleri de roman sanatıyla ilgili verdiği teknik ayrıntılar bakımından istisnai bir nitelik taşır.

Servet-i Fünun: Uyanış dergisinin 2171/486.sayısında yayımlanan "Bugünkü Roman ve Hikâyecilik" başlıklı yazısında Ali Kemal Meram devrin hikâyeciliği ve romancılığıyla ilgili olumsuz bir manzara çizmiştir(Meram, 1938: 295). Türk edebiyatının şiir ve tiyatroda süregiden bir yenilik ve değişim hamlesi içinde olduğunu savunan Meram roman ve hikâye türlerinde ise bir kısır döngü ve eskiyi taklit manzarasının hâkim olduğunu savunur. Meram'a göre isimler ve portreler açısından ele alındığında Türk hikâyeciliğine ve romancılığına büyük merhaleler atlatabilecek kıymetler vardır. Fakat özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya saçılan kötü hikâye ve roman örnekleri devamında da aynı kötülükte hikâyelerin ve romanların yazılmasına yol açmıştır.

Meram'a göre devrin romanlarındaki ve hikâyelerindeki düşük kalitenin büyük bir müsebbibi de günlük gazetelerin sayfalarını dolduran sıradan adapte

hikâyeler ve romanlardır. Gazetelerdeki bu adapte roman ve hikâyeler Türk hikâye ve romancılık sanatının göğsüne vurulmuş bir balta gibidir. Bu gazetelerin yayımladıkları eserler seçkisini sanatsal kaygılar değil ticari kaygılar belirlemektedir. Bu ticari kaygılar ise halkın zevkini yükseltmek yerine bulunduğu düşük seviyede tutmaktadır.

Meram yazısında devrin genç hikâyecilerinin ve romancılarının kusurlarını şu şekilde sıralar:

> Garp hikâyeciliğinin ve romancılığının aşırı tesiri altında kalmak, eski tarz ve üsluba bağlı bulunmak, hakiki hayattan uzak, görüş ve düşünüşlerle hayal âleminde yarattıkları hadiseleri mevzu olarak benimsemek, üslupsuz mevzu, mevzusuz üslup… (Meram, 1938: 295).

Meram'a göre Türk edebiyatında genel itibarıyla iki tür roman vardır:

Öldürücü roman ve eğlendirici roman… Eğlendirici romanda yazar kahramanını beşikten alır, nikâh memurunun huzuruna kadar getirir ve orada bırakır. Öldürücü romanda ise yazar kahramanını nikâh dairesinden alır sürüye sürüye ya bir tabanca namlusunun karşısına veya deniz dalgaları arasına atar. Su veya toprak altında hazırladığı bir mezarlığa götürüp gömer. Türk edebiyatında romancılıktan anlaşılan budur. Fakat roman ve hikâye tekniği bu değildir. Bu edebi türler reel hayatın aksettiği birer ayna olmalıdır. Bu aynada ender hadiseler, hayata dair upuzun ve gereksiz ayrıntılar değil, gerçek hayatın iç ve dış kaynaşmaları hayalsiz ve abartısız verilmelidir.

Yücel dergisinin 37.sayısında Hâlide Edip Adıvar'la bir röportaj yapılmıştır. İmzasız yayımlanan röportajda Adıvar'a şu sorular sorulmuştur:

- Dünyanın son sanat telakkileri (sanatın hizmete alınmak, rejimin emrinde çalıştırılmak sistemi) ve bunlara taraftar olup olmadığınız?
- Genç neslin eserlerinde fikir ve his yeniliği buluyor musunuz?
- Edebiyatımız yeni veçhe almış mıdır?
- Gençlerin eserlerini takip imkânını buluyor musunuz? Bunlar içinde beğendikleriniz var mı?
- Edebiyata bir tez girmiş midir?
- Beynelmilel bir edebiyata nasıl hangi şartlar altında malik olabiliriz? Bu sahaya girebilmemiz için neler lazımdır?

-Bu günün genç sanatkârlarından ne bekliyorsunuz?

-Memlekette büyük bir tercüme hareketi var bu hareketi nasıl karşılıyorsunuz?

- Ciddi bir külliyat-ı asar nasıl hazırlanabilir?

-Yeni eserlerinizi eski eserlerinizden çok ayrı buluyoruz. Sanat telakkilerinizde ne gibi değişiklikler olmuştur? Eserleriniz içinde en çok hangisini beğeniyorsunuz?

Hâlide Edip bu sorulara verdiği cevaplarda özetle şunları söylemiştir:

Hâlide Edip'e göre (Akt. İmzasız, 1938: 6) insanlık tarihinde sanat birtakım dinlerin, fikirlerin ve ideolojilerin hizmetine girmiştir ve bunun kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz sonuçları olmuştur. Geçmişte Batı sanatına Hıristiyan ideolojisi; Doğu sanatınaysa İslamiyet ve Budizm ideolojileri hâkim bulunmaktaydı. Dünyada onların yerini son zamanlarda birtakım siyasal ve iktisadi "izm"ler almıştır. Şayet herhangi bir "izm"in hedefi insanlığın mutluluğu ise sanatın bu cereyanın etkisi altına girmesi makul görülebilir. Fakat şayet bu siyasal ve iktisadi "izm" eğer herhangi bir sınıfı yahut milleti insanlığın sırtına bindirmek ve kendi menfaatleri için insanlığa kötü davranmak görüntüsündeyse ona aleyhtar olmak gerekir. Bir rejimin emrine girmekle kuvvetli bir propaganda edebiyatı vücuda getirilebilirse de bu edebiyat ne milli ne de evrensel olmak vasfını taşır ve bu edebiyatın ömrü duvar ilanları gibi kısa olur. Bir rejim sanatı himaye ve teşvik edebilir. Ancak rejimlerin sanata direktif ve biçim vermeye çalışması sanatın zararınadır. Bu tür sanat fabrika ürünleri gibi hep birbirine benzeyen eserler doğurur.

Hâlide Edip genç yazarların eskilere göre daha geniş ve çeşitli bir sahadan etkilendikleri görüşündedir. Eski yazarlara sadece Fransız etkisi hâkimdir. Oysa son yirmi sene içinde Türk edebiyatında Rus, Alman, Amerikan ve İngiliz etkisi de görülmeye başlamıştır. Gençler, daha geniş ve zengin bir sahadan etkilenerek yazmaktadırlar ama bu sahaları derin bir surette incelemek alışkanlıkları da yoktur. Edebiyatın büyük bir şartı olan zaman vermek ve çalışmak iradesinden mahrumdurlar. Bu da yeni eserlere yüzeysel bir görüntü vermektedir.

Hâlide Edip'e göre (Akt. İmzasız,1938:7)ulusal edebiyatlar ufuklarını geniş tutmalıdır. Büyük edebiyatlar birçok cereyanı ve görüşü bir ahenk içinde bünyesinde barındıran edebiyatlardır. Genç edebiyatçılar herşeyden önce uluslararası edebiyatı incelemelidir ama bu incelemeyi sadece kitaptan ve maziden yapmamalı, büyük

kültürlere sahip memleketlerin güncel sanat ve fikriyat durumlarını da takip etmelidirler. Ciddi bir eserler külliyatı oluşturmak çağdaş, yeni, yerli, yabancı şeklinde dört kola ayrılabilir. Bu külliyatı oluşturmak için uzman bir heyet tayin edilmelidir. Bu heyetteki fikir adamları ve sanatçılar çeşitli ekollere ve görüşlere mensup olmalı ayrıca tercüme edilecek klasik eserlerin tespiti için bu heyette yabancı uzmanlar da bulunmalıdır.

Hâlide Edip kendisiyle yapılan röportajda Türk edebiyatının bir tezi ve ütopyası olup olmadığı, memleketteki tercüme faaliyeti hakkında ne düşündüğü ve genç nesilden hangi edipleri beğendiği sorularını bu sahalardaki inceleme ve çalışmaları henüz sonuçlanmadığı gerekçesiyle cevapsız bırakmıştır.

Emile Zola' nın roman sanatı hakkında kaleme aldığı uzun bir yazı dizisi *Kalem* dergisinde yayımlanmıştır. Zola, bu yazı dizisinde romanda realite duygusu, şahsi ifade, tasvir ve tenkit konularındaki görüşlerini açıklamıştır. Bu yazı dizisini bir bakıma da Zola' nın romancılıkta takip ettiği natüralizm ekolünün bir izahı olarak görmek gerekir.

Zola' nın *Kalem* dergisindeki ilk yazısı derginin 2.sayısında çıkmıştır. Romanda reel duygusunu ve şahsi ifadeyi büyük romancılığın en önemli iki vasfı sayan Zola' nın bu ilk yazısı reel duygusuna ayrılmıştır. "Romanda Reel Duygu" başlıklı yazısında Zola hayalin ve realitenin roman sanatındaki değerini tartışır(Zola, 1938: 60-64). Zola' ya göre eski asırların roman anlayışında bir romancıya "dehşetli hayal kuvveti var" dendiği zaman o övülmüş olurdu ancak bu söz günün romancısı için olumsuz bir eleştiri anlamına gelir. Bu hakikat romanın bütün şartlarının değiştiğini ve hayal kuvvetinin artık romancının ana vasfı olmadığını gösterir. Alexandre Dumas, Eugéne Sue, Victor Hugo ve George Sand gibi romancılar hayale dayalı anlatımlarıyla çok canlı efsaneler kurmuşlardır. Fakat Balzac ve Stendhal tahlil ve gözlem kudretleriyle bu isimlerden büyüktürler. Onlar devirlerini resmetmiş ve masal uydurmamışlardır ve kaydettikleri bu gelişmeyle hayali romanın aslî unsuru olmaktan çıkarmışlardır. Kimse de onlara hayal kuvveti isnat etmeyi düşünmemiştir. Flaubert, Goncourt kardeşler[1] ve Alphonse Daudet gibi büyük romancıların kudreti hayal ettikleri şeylerden değil tabiatı göstermelerinden gelir.

[1] Edmond de Goncourt (1822-1896)-Jules de Goncourt (1830-1870).Roman sanatının tarihinde çok önemli yeri olan ve soylu bir aileden gelen bu iki kardeş babalarından kalan son derece zengin kütüphanede hemen bütün hayatlarını okuyup yazarak geçirmiş ve eserleriyle

Zola' ya göre modern roman hayalden ve hayalcilikten uzak olmalıdır. Roman kuru bir eğlence ve eğlenti değildir. Natüralist roman da, gözlem ve tahlil romanı da bir plan ve bir dram icat eder. Fakat bu icadın kaynağı her günkü hayatın romancıya gösterdiği vakalardır. Vakalar natüralist romanda şahısların mantıklı gelişimini göstermek için bulundurulur. Bir hayal varsa da bu reel duygusunun önüne geçemez. Modern romancı romanını topladığı belgeler, yaptığı etütler ve gözlemler üzerine bina eder. Eserinin planını ona hayat verir. Vakaları arasında mantıklı bir sıralanma vardır. Vakaların mantıklı sıralanışı mantıklı bir sonla neticelenir. Bu romanda hayalin hissesi çok azdır. Modern romandan acayiplikler ve gariplikler göstermesi beklenmez. Aksine hikâye adi ve umumi olduğu ölçüde tipik olur. Natüralist roman reel şahsiyetleri reel muhitler içinde hareket ettiren ve okuyucuya insan hayatının bir parçasını gösteren romandır. Romanın ana vasfı hayal değil reel duygusudur.

Zola' ya göre reel duygusu tabiatı duymak ve onu olduğu gibi göstermektir. Reel duygusu kadar herkeste bulunması gereken bir duygu yoktur. Fakat hiçbir şey de onun kadar nadir değildir. Birtakım romancılar yıllarca bir şehirde ve bir toplum içinde yaşamalarına rağmen o şehri ve toplumu bocalamadan tasvir edemezler. Çocukluk hatıraları veya hayale fazlaca yatkın olmaları onların reel duygusunda eksikliğe neden olmuştur. Onların tabiatı büyütülmüş veya küçültülmüş bir ucube gibidir:

> Bugün içinde bulunduğumuz fikirlere göre ne çok ihtirasla işlenmiş bir üslup ne eşyadaki görünmeyen hassa ve halleri tavır canlılığı ne en değerli denemeler o reel duygusunun yerini tutamaz. Hayatı resmetmek istiyorsanız her şeyden evvel onu olduğu gibi görün ve onun sahi intibaını gösterin. Eğer intiba karışık ise, tabloda muvazene yoksa, eser karikatüre dönüşmüşse bu eser ister epik yahut da sadece bayağı olsun, çabuk unutulmaya mahkum ölü doğmuş bir eserdir. O eser hakikat üzerine geniş ve rahat bir tarzda oturtulmadığı için hiçbir varlık sebebine malik değildir (Zola, 1938: 63).

---

natüralizm akımının kurucularından olmuşlardır. Belgelere ve gözleme dayalı bir romancılık anlayışları vardır. Ünlü yapıtları "Journal"i(Tr.Günlük) 1851'de birlikte yazmaya başlamışlardır. Küçük kardeş Jules'ün ölümünden sonra ağabey Edmond bu eseri yirmi altı yıl boyunca tek başına yazmayı sürdürmüştür. Bu günlük için geniş bir edebi hatıralar külliyatı denebilir. 1903'te kurulan Goncourt Akademisi her yıl Fransa'nın en prestijli edebiyat ödülü olan "Prix Goncourt" ödülünü vermektedir.

Zola' nın bir romancıda aradığı ilk vasıf reel duygusudur. Yazısında, bir romanı okuduğu zaman eğer romancıyı reel duygusunu kaybetmiş görürse onu beğenmeyeceğini söyler. Hakikatin hiç yanılmayacak bir sesi olduğuna inanır ve hakikatin dışındaki edebiyata kayıtsız kalacağını söyler. Halkın hayali eserlere değil reel duygusuyla vücuda getirilmiş eserlere ilgi gösterdiğine inanır. Reel duygusu olan romancıları hayal kuvveti olan romancılara nazaran daha çok övülmeye layık bulur. Reel duygusu en kuvvetli romancılar Stendhal ve Balzac'tır. Stendhal'in "Kırmızı ve Siyah" romanındaki aşk tasvirleri birer realizm şahikasıdır. Yine Balzac'ın "Eugenie Grandet" ve "Bette Abla" romanları onun reel duygusu bakımından en üstün yazar olduğuna işaret eder. Onun bu ve başka eserleri cemiyetin bağırsaklarından canlı canlı çıkmış eserlerdir. Balzac çağdaş romanı kuran yazardır. Çünkü o dünyayı cisimleştirmeye yarayan reel duygusunu ilk getiren ve kullananlardan biridir.

Zola, *Kalem* dergisinde yayımlanan ikinci yazısında romancıda bulunmasını istediği şahsi ifadeden bahsetmektedir. Derginin 3.sayısında çıkan "Romanda Şahsi İfade" başlıklı bu yazısında Zola, şahsi bir ifadeye sahip olmayan romancıların ebediyen bayağı kalmaya mahkûm olduklarını söyler(Zola, 1938: 1101-113). Şahsi ifadesi olmayan romancı ne kadar üretken olursa olsun vücuda getireceği eserler ölüdür. Gramer düzgünlüğü, nesir temizliği ve üslup cilası şahsi ifadeden mahrum bir romancının eserlerine hayat vermeye yetmez. Bu romancıların cümleleri hiçbir zaman kendi havsalalarından çıkmaz, romanlarını sanki birileri onlara dikte ettirmiş gibi yazarlar.

. Zola' ya göre romancılıkta şahsi ifadeye sahip olmanın koşullarından biri reel duygusuna sahip olmaktır. Alphonse Daudet gibi reel duygusuna sahip olan romancılar hayatta gözlemledikleri herhangi bir vakanın şiddetle etkisi altında kalır ve etkisi altında kaldıkları bu vakayı zamanla tebliğ etme ihtiyacı hissederler. Gözlemledikleri vakalarla ve şahıslarla zihinlerinde oynarlar, onlara kendilerini ve şahsi ifadelerini karıştırırlar. Reel duygusu olan eserler böyle meydana getirilir. Bu romanlarda romancıyı harekete geçiren kudret realitedir. Romancı gözlemlediği hayat realitelerine kendine mahsus ve özel bir hayat çeşnisi katarak şahsi ifadesini inşa etmiş olur. Şahsi ifadesi olan romancının eserinde en küçük bir cümle parçasına bile orijinal bir büyü ve başka hiçbir romancıda olmayan bir renk verilmiştir. Alphonse Daudet gibi şahsi ifadesi olan bir romancının bir sayfa yazısı diğer yüzlerce sayfa arasında kendini belli eder.

Emile Zola *Kalem* dergisinde yayımlanan üçüncü yazısında romanda tasvir konusuna temas etmektedir. "Romanda Tasvir Hakkında" başlıklı yazısında Zola tasvirin romancılıkta tabiata dönüş meselesinde ve natüralizm cereyanında çok önemli bir merhale teşkil ettiğini söyler(Zola, 1938: 152-154). XVII. Yüzyıl romanları trajedilerde olduğu gibi zihnî, itibarî ve belirsiz mahlûklarla doludur. Zola' ya göre bu romanların şahısları zaman ve hudut haricinde işleyen duygusal ve ihtiraslı makineler gibidir. Bu romanlarda şahısların muhitle ve tabiatla etkileşimi asgari düzeydedir. XVIII. Yüzyıl romanlarında tabiatın belirgin bir unsur olarak ancak felsefi söylemlere boğulmuş surette yer almaya başladığını söyleyen Zola natüralizmin XIX. yüzyılda romantizme şiddetli bir tepki olarak geliştiğini kaydeder.

Zola'ya göre tasvirin ilmi bir surette kullanılışı Balzac, Flaubert ve Goncourt kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. Tasvir insanı tamamlayan ve kişiliğinin oluşmasına büyük payı olan muhitin betimlenmesidir. Fransız edebiyatında Theophile Gautier' nin tasvirleri sadece bir angaryayı def etmek için yapılmış gibidir ve hiçbir insani ürperme ve endişe barındırmazlar. Onun eserlerinde muhitin insanla irtibatı yok gibidir. Kelimeler ressamların renkleri kullanması gibi kullanılmıştır fakat ortada bir insani canlılık değil bir mezar sessizliği vardır. Hâlbuki Goncourt kardeşlerdeki tasvir insanı görünür eşyaya karıştıran ve tabiatı insani hislerin ve heyecanların kudretli bir tercümanı haline koyan bir tasvirdir. Goncourt' ların eserlerinde tasvir muhitin insanla olan ilişkisini ortaya koyar. Muhit ve eşya onlarda tasvir yoluyla insani bir değer kazanır.

Zola' ya göre tasviri en kudretli bir şekilde kullanan romancı ise Flaubert' dir. Onun eserlerinde muhitle insan arasında kusursuz bir denge vardır. Balzac'ın romanlarındaki uzun ve gereksiz tasvirleri Flaubert makul bir seviyeye indirmiştir. Flaubert her defasında muhiti şahısları tamamlayan veya izah eden bir surette tasvir eder. Zola' ya göre romanda tasvirin ideal yeri şudur:

> Sözümü bir itirafla bitireceğim. Bir romanda beşeri bir etütte, yukarıda yaptığım tarife uygun olmayan, yani insanı tamamlayıp tarif etmeyen şekildeki bütün tasvirleri ayıplarım. Ben kendim bu hakikati anlamak hakkına malik oluncaya kadar bu yolda epey günah işledim (Zola, 1938: 155).

Zola'nın *Kalem* dergisindeki son yazısı derginin 5.sayısında yayımlanmıştır. "Romana Tatbik Olunmuş Tenkit Formülü" başlıklı bu son yazısında Zola, roman eleştirmenleri Charles Augustin Saint-Beuve ve Hippolyte Taine'in eleştiri

yöntemleri hakkında bilgi verir ve roman eleştirisi hakkındaki kendi görüşlerini açıklar(Zola, 1938: 204-207). Zola' ya göre roman eleştirmenleri, romancının romanını yazarken takip ettiği yöntemi uygulamalı, romancının insani ve sosyal yönünü etüt etmeden roman eleştirisine girişmemelidir. Bu açıdan Zola, Sainte-Beuve ve Hippolyte Taine'in eleştiri yöntemlerini uygun yöntemler olarak kabul eder. Sainte-Beuve bir eserin insanla izah edilmesi gerektiğini düşünen bir eleştirmendir. O bir yazarı muhitini ailesini, hayatını ve kişisel zevklerini etüt ederek eleştirmek taraftarıdır. Ona göre bütün romanlara ortak bir eleştiri yöntemi tatbik edilmemeli, eserler sadece gramerci ve belagatçi bir algıyla ve kitabi kurallarla değerlendirilmemelidir. Yazarlar, insani tarafından soyutlanmamalı, eserler yazarların birbirine göre insani farklılıklarının çeşitlendirdiği yöntemlerle eleştirilmelidir. Hippolyte Taine ise Sainte-Beuve'ün yöntemlerini kanunlaştırmış ve bu yöntemlere muhit ve tarihi sebepler teorisi eklemiş bir edebiyat eleştirmenidir. Hippolyte Taine mesela Balzac hakkında bir etüt yazmak istediği zaman onunla ilgili bütün belgeleri, ona dair yayımlanmış kitapları, makaleleri toplar. Onu tanımış kimseleri, onun hakkında bilgi verebilecek insanları soruşturur. Bunlarla da yetinmez ve Balzac'ın yaşamış olduğu yerleri merak eder, onun doğduğu şehri, oturduğu evleri ziyaret eder. Böylece bir eleştirmen olarak Balzac'ın insani ve ailevi tarafları hakkında bilgi sahibi olur. Onunla ilgili yazacağı etüt ve eleştirilerde de bu bilgilerden yararlanır. Zola'nın roman eleştirisinde uygun bulduğu yöntem de budur.

Zola' ya göre roman eleştirisinde eser yazarın insani yönünden ayrılmamalıdır. Natüralist romancıların yöntemi de bundan başka değildir. Onlar roman şahıslarını ve vakalarını tabiattan ve muhitten ayrı tasarlayıp yazmazlar. Etraflarında süregiden hayatı yakından tahlil ve takip ederek roman sanatına uygularlar. Zola, natüralist romanın benimsediği bu yöntemin öncülü olarak Balzac'ı işaret eder. Balzac' ın çalışma yöntemiyle natüralist romancıların çalışma yöntemi birbirinin aynısıdır. Bu çalışma yöntemi sadece hakikatlerden beslenmek ilkesine dayanır. Yine Saint-Beuve ve onun ilkesel olarak ardılı olan Hippolyte Taine'in roman eleştirisinde benimsedikleri yöntem de yazarın şahsi, sosyal ve ailevi hakikatlerinin etüdüne dayanır. Balzac ve natüralist romancılar nasıl çevrelerindeki hayatı takip ve tahlil ederek romanlarını inşa ederlerse Saint-Beuve ve Hippolyte Taine de yazarın hayatını tahlil ve etüt ederek onun kaleminden çıkmış eserleri eleştirir.

Zola' ya göre devrin natüralist romancıları ve eleştirmenler eserlerinde bir sonuca varmak gayreti içinde olmamakla da birbirlerine benzerler. Natüralist romancı nasıl hayatın ve insani makinenin işleyişini tasvir edip bundan mutlak bir sonuca varmazsa eleştirmen de bir yazarın bir eseri nasıl vücuda getirdiğini gösterir ve daha ileri gitmez. Romancı ile eleştirmen aynı noktadan, gerçek bir muhit ve mizaç hakkında toplanmış insani belge noktasından hareket ederler. Onlar yazılmış bir eserle bir insanın eylemlerini insan makinesinin mahsulü olarak kabul ederler. Eleştirmen, bir kimsenin yazdığı eseri; romancı, bir şahsın eylemlerini bilmek ve izah etmek için aynı yöntemi kullanır. Böyle olunca da natüralist bir romancı aynı zamanda mükemmel bir eleştirmen olur. Devrin natüralist yöntemini kullanmaları yazınsal bakımdan eleştirmenle romancıyı akraba yapar.

Zola dergideki bu son yazısında natüralist eserleri adlandırmada "roman" kelimesinin bir anlam ifade etmediği görüşünü de savunmuştur. Çünkü "roman" kelimesi natüralist eserleri hiç de yansıtmayan hikâye, efsane ve fantezi gibi anlamlara gelmektedir. Fransa'da bir dönem kitap kaplarına roman yerine "etüt" yazılmıştır ama bu kelime de yetersiz ve müphem kalmaktadır. Zola yazısında natüralist eserleri ifade etmek için roman kelimesinin bu şekilde yetersiz kaldığını söyler fakat kendisi bir kelime önerisinde bulunmaz.

Kalem dergisinin 7.sayısında Suut Kemal Yetkin'in "Roman ve Felsefe" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır(Yetkin, 1938: 11-12). Yazarın roman sanatıyla felsefe arasındaki ilişki hakkında birtakım görüşler ortaya koyduğu bu yazıya göre bir devrin felsefesi ile romanı aynı hayat ve kâinat anlayışını paylaşır ve yansıtır. Aynı problemler karşısında filozofun ve romancının aldıkları cephe birbiriyle aynıdır. Filozofun soyut ve durağan olarak düşündüğünü romancı harekete dayalı ve somut olarak canlandırır.

Yetkin, romanla felsefe arasındaki bu birliğin romanın resmen edebi türler arasına karıştığı Nouvelle Heloise[2] mukaddimesinden itibaren başladığını söyler. Çünkü bu mukaddimeden önce roman bayağı bir eğlence olarak görülmektedir ve mütefekkir yazarlar yüksek fikirlerini yalnız denemelerle, mektuplarla veya maksimlerle ifade etmişlerdir. "Nouvelle Heloise" aynı zamanda hem bir roman hem

[2] Tr.Yeni Heloise..Jean-Jacques Rousseau tarafından mektuplaşmalar şeklinde kaleme alınan ve ilk kez 1761 yılında yayımlanan, romantizm akımının en önemli kitaplarından olan roman.

de tabiata dönüş idealini müdafaa eden bir felsefedir. Bu kitapta roman ve felsefe daha bütünüyle ayrılmış değildir. Fakat bir romanın yüksek fikirler taşıması lazım geldiğini göstermesi bakımından "Nouvelle Heloise"'in tesiri ve yeri edebiyatta büyüktür. Rousseau'dan itibaren Fransız edebiyatında romancıların ve filozofların yan yana yürüdükleri görülür.

Yetkin'e göre her felsefi cereyana karşılık gelen bir roman zümresi göstermek mümkündür. 1830 yıllarında, Saint - Simon[3], Ch. Fourier[4] ve Proudhen'in[5]hümanist düşünceleri Hugo'da Lamartine'de, bilhassa Georges Sand'da yankısını bulmuştur. Auguste Comte'un ve pozitivistlerin karşısında Emile Zola ve Paul Bourget vardır. Sembolizm ise idealist felsefenin edebi ifadesinden başka bir şey değildir. Yetkin, gerçek bir romancının devrin hâkim felsefesine kayıtsız kalmaması gerektiği görüşündedir:

> Hakiki romancı devrine hâkim felsefe havasını teneffüs etmek mecburiyetindedir. Filozofun izaha çalıştığı vakaları kendi hesabına izaha çalışacaktır. Fikir ve düşünce kaygısından uzak asude bir hayat sürmek isteyen roman dalından ayrı yaşamak isteyen bir yaprak gibidir. Yaşamamaya mahkûmdur. Edebiyat tarihi bunu zengin misallerle gösteriyor (Yetkin, 1938: 12).

Ahmet Cemal Köprülü' nün *Kalem* dergisinin 10.sayısında "Romantik ve Klasik Hakkında Bir Hülasa" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır(Köprülü, 1939: 155-159). Köprülü yazısında "klasik" ve "romantik" tabirlerinin edebiyattaki karşılığı üzerine birtakım bilgiler vermiş ve bu konuda kendi görüşlerini açıklamıştır. Buna göre "classicus" Latince bir söz olup Eski Roma'da birinci sınıf vergiye tabi yüksek tabaka mensuplarına verilmiş bir isimdir. Bu kelimeden yapılmış klasik sanat ise iki anlama gelir:

1- Eski Roma'da kullanılan anlama uygun olarak yüksek tabakaya ait ve tercih edilmeye, model olmaya layık ve mükemmel eser.

[3] Henri de Saint Simon(1760-1825).Fransız iktisatçısı ve filozof. Sosyoloji ve toplum psikolojisi sahasında yazdığı eserlerle endüstri devrimi sonrası toplum algısının teşekkülünde büyük etkisi olmuştur. Modern endüstriyel sosyalizm ve evrimse sosyolojinin öncülerindendir.

[4] Charles Fourier(1772-1837). Fransız filozof. Sosyalizmin ve ütopyacı sosyalizmin öncülerindendir.

[5] Pierre-Joseph Proudhon(1809-1865). Fransız politikacı ve düşünür. Kendisini anarşist olarak tanımlayan ilk kişi olup anarşizmin kurucusu kabul edilmektedir.

2- Modern edebiyatta ise klasik sözü ayrıca kronolojik bir anlam ifade eder ve antik karşılığı kullanılır. Klasik diller, klasik edebiyat, klasik sanat gibi…

Bu iki anlam bazen birleşir. Klasik bir yazar dendiği zaman bu yazarın hem eşsiz ve rakipsiz hem de antikiteye uyum sağlamış bir yazar olduğu anlaşılır.

Köprülü'ye göre XVII. Yüzyıl Fransız yazarları klasiktir. Çünkü hem kusursuz ve eşsiz hem de antik Yunan ve Latin sanatına dayanan bir edebiyat yaratmışlardır. XVIII. Yüzyılda yetişen Alman şairleri Alman edebiyatı içinde en mükemmeli yaratmış oldukları gibi milli yazıcılık geleneklerinin yanında antik edebiyatı da örnek almış olduklarından yine klasik sınıfına girerler. Bu devir Alman şairleri sanat kudretleri ve antikiteden beslenmeleri bakımından klasik kabul edilmektedirler ama romantik anlayışlara uygun özellikler de taşıdıklarından aynı zamanda romantiktirler. Klasik edebiyata nazaran ruhça sıhhatsiz, hasta ve zayıf insanların edebiyatı olarak görülen romantik edebiyat XIX. Yüzyıl sonlarına kadar hayatiyetini devam ettirmiş ve milli edebiyatların tesisine de kaynaklık etmiştir. Köprülü'ye göre mükemmeli yaratan sanatçılar, ister klasik ister romantik özellikler arz etsinler, halk tabakasına kadar yayılan bir şöhrete sahipseler ve yarattıkları eserler halk tabakalarının dillerinde dolaşan milli eserler arasına karışmışsa bu yazarları asıllarındaki romantik hüviyete rağmen klasik addetmekte tereddüt edilmemelidir.

Köprülü'nün verdiği bilgilere göre "romantik" roman kelimesinden gelir ve bu kelime Batı Roma devletlerinin güney ve batı eyaletlerini zapt eden ve orada yaşayan bazı Cermen kabileleri ile beraber roman ismi verilen milletlere mensubiyeti ifade eder. Avrupa sanatında romantik ruhun ortaya çıkmasında İspanya'daki Arap hâkimiyetinin Doğu'ya mahsus fantezileri ve harikuladeliği Avrupa'ya taşıması, Hıristiyanlığın ve sanatçıların kendi fantezilerinin ve maneviyatlarının etkisi vardır. Romantik sanatın dayanak aldığı harikuladeliğin büyük kısmı sanatçıların fantezilerinin bir ürünüdür ve bu fantezilere Hıristiyanlığın manevi ruhunun toplu olarak karışmasıyla bu sanat meydana gelmiştir. Bu izaha göre klasik sanatın politeist eğilimlerine karşılık romantizm Hıristiyanlık ve vahdaniyet eğilimi gösterir. Klasik sanat ilk çağ Yunan ve Roma sanatlarıyla rabıtalıdır. Romantik sanat ise orta zaman ile alakadar olan sanattır. Ancak medeniyet sonsuz bir etkileme-etkilenme döngüsüdür. Bu nedenle ilkçağın Yunan-Roma kültürü nasıl klasik edebiyatın teşekkülüne etki etmişse klasik edebiyat da romantik edebiyata kendisinden birtakım

özellikler aşılamıştır. Köprülü klasik edebiyatın Yunan-Roma müşterek sanatını örnek aldığını söyler ama ona göre bu örnek alış Yunan ve Roma edebiyatlarında romantizm olmadığını da göstermez.

Kalem dergisinin 11.sayısında Sadri Ertem'in "Türk Romanı" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır. Yazısında "Türk romanı nasıl oldu ve nasıl olabilir?" sorularının cevabını arayan Ertem'e göre (Ertem, 1939: 201-203) bir milletin edebiyatını her şeyden önce sosyal bünye yaratır. Fransız, Alman, Rus ve İngiliz romanlarını tek tek yazarların mizaçları değil o milletlerin sosyal bünyesi meydana getirmiştir. Bu nedenle bu milletlerin romanları birbirinden birer iklim farkı gibi ayırt edilebilir. Modern anlamıyla roman dendiği zaman anlaşılan şey bir mizaç penceresinden bir dünya görüşüdür. Bir hadise karşısında bir Alman'ın, bir Fransız'ın, bir İngiliz'in psikolojisi tahlil edilecek olursa bu milletlerin romanlarında gösterdikleri karakterin bu hadiselerde de aynen ortaya çıktığı görülecektir. Bir Alman'ın bir hadiseyi metafizikleştirdiği, İngiliz'in bir tecrübeci gözü ile ve tabiatçı ruhu ile tahlil ettiği, Fransız'ın ise üsluba kaçtığı görülecektir. Bir Alman, bir Rus, bir Fransız, bir İngiliz romanında bu milletlere mahsus dünya ve insan tasavvurunun izleri bulunur. Dünya ve insan tasavvurları ve toplumların mizaç farkları ise kısa bir zaman eseri değildir.

Ertem'e göre bir milletin özgün romanını yaratacak karakter mahalli renklerden bahsetmek, o toplumun tarihinden, geleneklerinden veya destanlarından söz etmek veya vatansever ve milliyetçi eserler vücuda getirmek değildir. Bir milletin romanını diğerlerinden ayıracak temel fark o milletin mizacı, dünyayı anlayışı ve kendine göre dünya ve insan tasavvurudur. Türk romanında aranan orijinaliteyi de Türk halkının dünya görüşünü yansıtan eserler yaratacaktır.

Oluş dergisinin 26.sayısında Melih Cevdet Anday'ın "Roman Hakkında" başlıklı bir yazısı çıkmıştır(Anday, 1939: 407-408).Bu yazı, François Mauriac'ın bir insana roman yazdıran ihtilafların artık azalmaya başladığı görüşü üzerine bina edilmiştir. Mauriac'a göre(Akt. Anday, 1939: 407) bir insana roman yazdıran üç temel ihtilaf vardır: dinde Allah'la adamın ihtilafı, aşkta kadınla erkek ihtilafı ve son olarak kişinin kendisiyle ihtilafı…

Anday'a göre Mauriac'ın ortaya koyduğu bu ihtilaflar isabetlidir ancak yetersizdir. Çünkü Mauriac saydığı ihtilaflar arasına insanların birbiri arasındaki

ihtilafı katmamıştır. Mauriac Allah'la adam ve erkekle kadın arasındaki ihtilafın azaldığını ve bunun roman aleyhine bir vaziyet olduğunu düşünmektedir ama sınıf mücadelesinin çok bir bariz bir surette süregittiği Fransa gibi ülkelerde bu türden bir ihtilaf azalışından söz etmek makul değildir. Sınıf mücadelelerinin ve cemiyetler içindeki çekişmelerin insan psikolojisinde yarattığı hercümerç roman için yeterli ve doğru bir kaynaktır. Din ve aşk buhranı azalmaktaysa da sınıf kavgası mevzu olarak romanda bunların yerini alabilir. Bunların yanında Allah'la adam ve erkekle kadın arasındaki ihtilaf da Mauriac 'ın dediği gibi hafiflemiş değil çoğalmış bulunmaktadır. Dinlerin yeryüzüne tam hâkim olduğu çağlarda insanın ölüme ve ölüm ötesine dair inanmış ve mütevekkil bir hali vardır. Fakat dinlerin gerilediği modern zamanlarda insanlar bu inancı ve tevekkülü yitirmiştir. Bu insanla Allah arasındaki ihtilafın azaldığını değil çoğaldığını gösterir. Kadınla erkek arasındaki münasebette ise kadının eski asırlarda erkek karşısındaki tam itaatinin ve edilgenliğinin büyük oranda azalmış ve bu azalış iki cinsiyet arasındaki ihtilafı ve çekişmeleri derinleştirmiştir. Aşk kimi insanlar arasında eski asırlardaki hayali ve şiirsel değerini kaybetmiş, bir çeşit meta ve ayrıntı haline gelmiştir. Bu vaziyet ise sadakatin ve itaatin kısa ömürlü kavramlar haline gelmesine ve kadınla erkek arasındaki çelişkilerin ve uyuşmazlıkların şiddet kazanmasına yol açmıştır. Bu durum roman sanatı için verimli bir kaynaktır. Sanatın vazifesi aşkın cevheriyle uğraşmak değil bu hissin düşündürdüğü ve değiştirdiği insan tasvir etmektir. Anday'a göre insan da değişmeyen bir nokta yoktur. İnsan mütemadiyen değişir. Bunun için de her devrin romancısı için bakir bir mevzu olarak kalır. Hayat daima yeni ihtilaflar doğurur, söneyazan bir ihtilafın yerini yeni ihtilaflar alır. Bu da roman sanatı için sonsuz bir kaynaktır:

> Eski ihtilafların yıprandığını ve yerine yenilerinin de geçmediğini söyleyen bir romancı için bütün tazyiklerden kurtulmuş insanı tam hürriyeti içinde tetkik etmek arzusu kadar tabii ne olabilir? Fakat bu insan herhalde Fransa'da değildir. Dünyanın hiçbir tarafında da bulunmaz. Cemiyet içinde istismara alet olan her müesseseye tekmeyi vurmuş, dini ve aileyi gerçekten tasfiye etmiş yeni Rusya'da bile romancı için birçok mühim meseleler ve ihtilaflar peyda olmuştur (Anday, 1939: 408).

Varlık dergisinin 168.sayısında Yaşar Nabi Nayır'ın roman üzerine geniş bir sohbeti yayımlanmıştır. "Romana Dair" adıyla yayımlanan sohbet Nayır'ın radyoda yaptığı bir konuşmadan nakledilmiştir(Nayır, 1940: 608-612). Yaşar Nabi sohbetine

romanların hemen herkes tarafından okunup sevildiğini ancak romanın tarihi ve meydana gelme şartları hakkında ekseriyetin pek düşünmediğini söyleyerek başlar. Nayır'a göre roman "hayattan alınma birtakım hadiselerin birbiriyle irtibatlı ve bağdaşık olarak uzunca anlatılması sanatıdır". Romanın bir insanın hayatında bahsetmek mecburiyeti yoktur. Ancak hacim bakımından çok kısa vakalar da roman değildir. Bunlara hikâye denir. Romanda anlatılan vakalar arasında bir birlik olması şarttır. Bu tür bir birlik barındırmayan Kalevala[6] ve Nibelungen[7] destanları roman sayılamaz. Romanın mevzuunu ve malzemesini hayattan alması onun hayali olamayacağı anlamına gelmez. Tamamen hayal ürünü bir vaka da yine hayattan alınmıştır. Çünkü o hayale kaynaklık eden malzemenin, hatıraların ve tecrübelerin mayalandığı yer hayattır. Roman edebi türler arasına en geç katılandır. Fakat en geniş rağbeti gören de odur. Çünkü romanın sahip olduğu hürriyet diğer türlere göre çok geniştir. Şiir gibi maddi ve manevi kalıplara bağlı değildir, seyahat ve hatıra gibi realiteye uymak mecburiyeti yoktur ve piyesler gibi bir sahneyle ve sahnelenme planıyla sınırlandırılmamıştır. Ayrıca roman edebi türler içinde en insani olandır. İnsanın iç hayatını ve sosyal hayatını şiire ve diğer türlere göre daha yakından ve daha ayrıntılı gösterir.

Yaşar Nabi sohbetinde iyi bir romanın "üslup, tahkiye, tahlil ve tasvir kudretine" bağlı olduğunu hatırlatır ve daha sonra bu unsurları tek tek izah eder. Ona göre edebi bir romanın değerini ve başarısını tayin edecek en önemli etken üslup kudretidir. Üslup bir anlatıcıyı, bir yazıcıyı diğerinden ayıran en bariz vasıftır. İyi anlatmasını bilen insan derhal ilgi uyandırır ve en sıradan şeyi bile zevkle dinletmesini bilir. İfadesine, diline hâkim olmayan, mantıki silsileyi kaybeden ve muhakemeden mahrum bulunan insanın ağzında ise en heyecanlı vaka bile değerini kaybeder. Güzel yazıyor hükmü sadece güzel bir üsluba sahip yazarlar için kullanılabilir. Güzel yazılan eserler okuyanın içini deruni ahenkle doldurur ve bu deruni ahenk bazen metindeki gereksiz uzatmaları bile hoş gösterebilir. İyi üslup tek başına bir romanı değerli yapmaya yetmez. Üslubun yanında tahkiye kudreti de aynı derecede önemlidir. Tahkiye kudreti bir vakayı anlatırken mantıki silsileden kopmamak, hikâyenin başına, ortasına ve sonuna liyakatle riayet etmektir. Bu riayet

[6] Kalevala, Fin milli destanıdır. Elias Lönnrot tarafından halk hikayelerinden derlenmek suretiyle XIX.Yüzyılda meydana getirilmiştir. Yirmi iki bin yedi yüz doksan beş mısradan oluşur.
[7] XIII.Yüzyıl başlarında ortaya çıkmış, Alman milli destanı.

gösterilmezse okuyucular üzerinde istenilen sonuç alınamaz. Tahkiye kudreti uzun romanlarda daha büyük bir öneme sahiptir, o romanın adeta belkemiğidir. Romandaki vakalar tertipli ve düzenli bir şekilde anlatılmalı, okuyucunun zihninde yürüyen silsile bozulmamalıdır. Birçok bölümden oluşan romanın takip edeceği sırayı yazar kendi zekâsı ve tecrübesiyle belirleyecektir. Filanca tasvir nereye konmalıdır? Şu sohbet ne kadar uzun olabilir? Şu ayrıntıya gerek var mıdır? Roman yazarken ortaya çıkacak bu soruları kesin bir şekilde cevaplandıracak hazır ve yazılı kaideler yoktur. Hepsini yazar kendi sezgileriyle ve muhakeme gücüyle cevaplandırır.

Nayır'a göre bir romanın gösterdiği tahlil kudreti de romanın estetik değeri bakımından en az tahkiye kudreti kadar önemlidir. Bu durum özellikle psikolojik romanlar için geçerlidir. Çünkü psikolojik romanlarda gözle görülür hareketten ziyade kalpte gizli duygular ve zihinde gizli düşünceler anlatılır. Bu nedenle bu romanlar daha üstün bir tahlil becerisi talep eder. Romancı belirli hadiselerin hangi psikolojik faktörlerle cereyan ettiğini, o hadiselerin romandaki şahısların psikolojisini nasıl etkilediğini ve bu psikolojik etkilenmelerin sonuçlarını doğru bir şekilde göstermekle mükelleftir. Bu konuda başarılı olamazsa romanındaki şahıslara, karakterlerini tutmayan sözler söyletmek, hareketler sergiletmek ve fikirler düşündürmek garipliğine düşer. Tahlilin psikolojik romanlarda daha geniş yeri olsa da edebi olan hiçbir roman bu unsuru ihmal edemez. İyi bir roman, üslup güzelliği, tahkiye kudreti ve tahlil becerisi yanında güzel tasvirler de içeren barındıran romandır. Tasvir romancının resmetme becerisidir. Ressamın fırçasıyla tasvir ettiğini romancı kalemiyle tasvir eder. İyi bir tasvir bir şahsın portresini birkaç satırla resmeder ve onu mücerretlikten kurtararak okuyucunun zihninde canlı bir tablo haline getirir. Romancılıkta tasvir de ayrı bir kabiliyettir. Bir romancı için hayat tecrübesi de zengin bir hazinedir. Hayat tecrübesi zengin olan yazarın roman yazarken başvuracağı muhayyilesi de daha zengin olur. Hayat tecrübesi zengin yazar ilhamını daha renkli bir bahçeden toplar. Hayatı iyi tanımak, realiteyle çok temas kurmuş olmak demektir ki böyle bir insan bir roman vücuda getirirken hayat tecrübesinden mahrum birine göre daha rahat vaka ve şahıs icat eder.

Nayır'a göre Türk edebiyatında roman türü henüz genç bir türdür. Ancak buna rağmen bu sanatta kat edilen yol övgüye değerdir. Evrensel çapta romanlara Türk edebiyatında henüz rastlanmamıştır ancak bu durum, bu sanatta yeteneksiz

olunduğunu göstermez. Yeni yazarlar yetiştikçe ve romancılık tecrübesi arttıkça Türk edebiyatı da bu sahada büyük yazarlara ve eserlere kavuşacaktır.

Yürüyüş dergisinin 10.sayısında yazdığı "Cumhuriyet Devrinde On Roman" başlıklı yazısında Ömer Faruk Toprak, cumhuriyetin ilanından 1942 yılına kadar neşredilmiş on roman seçmiş ve bu romanları tetkik ve tenkit etmiştir(Toprak, 1942: 3-7). Toprak'ın yazısında tetkik ve tenkit ettiği romanlar şunlardır: Reşat Nuri Güntekin'in "Yeşil Gece", Sadri Ertem'in "Çıkrıklar Durunca", Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban", Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Utanmaz Adam", Reşat Enis Aygen'in "Gece Konuştu", Sabiha Sertel'in "Çitra Roy ile Babası", Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul", Sabahattin Ali'nin "Kuyucaklı Yusuf", Hâlide Edip Adıvar'ın "Sinekli Bakkal", Hilmi Ziya Ülken'in "Posta Yolu" adlı romanları…

Toprak'a göre roman çok zengin ve sahası çok geniş bir sanattır. Cumhuriyetin ilanından sonra Türk edebiyatında yüzlerce roman intişar etmiştir ama bunların içinde Türk romanının yüzünü ağartabilecek olanların sayısı pek azdır. Romanın insanın toplum içindeki yerini, kederlerini ve sevinçlerini liyakatle anlatması hassas bir müşahede kabiliyeti gerektirir. Türk romanının Türk inkılâbının halk tabakalarında yarattığı sosyolojik ve psikolojik değişimleri realist ve estetik zaruretleri ihmal etmeyen bir tavırla göstermesi gerekir. Fakat cumhuriyet devrinde neşredilen romanların ekseriyetinde böyle bir iddia da potansiyel de cevher de yoktur. Türkçe romanlar halkın ve süregiden hayatın bir aynası olmaktan bir hayli uzaktır ve umumiyetle dar kültürlü okuyucu kitlesini avlamak motivasyonuyla kaleme alınmışlardır. Okuyucuların kültür fıkaralığı roman yazmak iddiasıyla ortaya çıkan kimseleri kıymetsiz romanlar yazmak konusunda cesaretlendirmektedir.

Toprak'a göre cumhuriyet devrinde neşredilen romanların temel özelliği realist olmalarıdır. Hem saltanat Türkiye'sini hem de cumhuriyet Türkiye'sini idrak etmiş kalemlerden teşekkül eden devrin romancı nesli bu büyük sosyal inkılâbı barındırdığı buhranlarla ve değiştirdiği hayat şartlarıyla anlatmak gayreti içindedir. Devrin romanına üç cereyan hâkimdir: Sosyal sınıfların karşılıklı ilişkilerini ve bu ilişkilerin psikolojisini tasvir etmeyi gaye edinen (Le Roman Social), köylülerin hayatını, his ve düşüncelerini geniş çapta ifade etmek arzusu güden (Le Roman Rustique) ve eski ve yeni zamanları hicvetmeyi gaye edinen(le Roman Satirique)…I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle hem dünyada hem de Türkiye'de hayatın tabii işleyişinde birdenbire meydana gelen büyük değişimler bu romanlara konu ve şahıslar kadrosu

bakımından son derece bereketli alanlar sunmaktadır. Cumhuriyet devrinde sadece Ankara ve İstanbul gibi büyük şehirler değil memleketin en ücra köşeleri de romana girmiştir ki asıl vazifesi hayata bir ayna olmak olan roman sanatı için bu coğrafi genişleme ve çeşitlenme büyük bir kazançtır.

Ömer Faruk Toprak yazısında cumhuriyet romanıyla ilgili bu görüşleri dile getirdikten sonra bu devirde neşredilmiş diğer romanlara nazaran daha kuvvetli görerek seçtiği on roman hakkında birer paragraflık eleştiriler ve incelemeler ortaya koymuştur. Toprak'a göre Reşat Nuri'nin "Yeşil Gece" romanı Anadolu'yu masa başında tahayyül ederek değil de yerinde ve yakından müşahede ederek yazıldığı için değerli bir romandır. Reşat Nuri öğretmen ve müfettiş olarak Anadolu'nun muhtelif şehirlerinde bulunmuş, Anadolu halkını aralarında yaşayarak tanımak imkânı elde etmiştir. "Yeşil Gece"de Anadolu insanının mahalli özellikleri muvaffakiyetle sergilenmektedir ki bu muvaffakiyette yazarın Anadolu'da geçirdiği yılların payı büyüktür. Bir coğrafyayı ve bir insan topluluğunu tanımak için bir süreliğine de olsa o coğrafyanın ve topluluğun parçası olarak yaşamak gerekir. Romancı anlattığı yerleri ve kişileri çok iyi tanımak mecburiyetindedir. Bu da masa başında hayal kurarak olmaz. O yerlere ve o kişilere giderek onlarla ünsiyet kurmakla olur. Reşat Nuri'nin Anadolu'da geçen romanlarında bu ünsiyetin izdüşümleri vardır. Toprak'a göre Sadri Ertem'in "Çıkrıklar Durunca" adlı romanı Türk edebiyatında sosyal roman türünün ilk örneğidir. Bu eser fabrika malı satanlarla dokumacılar arasındaki mücadeleyi, Pazvantoğlu isyanı ve diğer isyanların ahalide açtığı yaraları ve Anadolu insanının eski birtakım inanışlara ne şiddetle bağlı bulunduğunu gösteren canlı bir eserdir. Hüseyin Rahmi "Utanmaz Adam" adlı romanında büyük harp sonrasında ekonomik sınıflar arasında açılan makası, zenginin daha zengin fakirin daha fakir olmasını anlatmak istemiştir. Fakat bu devirde orta ekonomik sınıfın adeta ortadan kalkmasının ve toplumu saran büyük sefaletin iktisadi nedenlerini ortaya koyamamıştır. Romanda büyük bir hırsızlık şebekesi vardır ki harp sonrası sefaletinin iktisadi sebeplerinin liyakatle gösterilemeyişi Toprak'a göre bütün sefaletin hırsızlıktan, yolsuzluktan kaynaklandığı yanılgısına neden olmaktadır. "Utanmaz Adam" birtakım sosyal meseleleri gündeme getirmiş ama bu meseleleri doğuran sebepleri görememiş ve gösterememiştir. Reşat Enis Aygen "Gece Konuştu" adlı romanında Balkan Harbi, Cihan Harbi ve İstiklal Harbi'nin doğurduğu kentli tipleri anlatmıştır. Bu tipler orospulardan, serserilerden, yoksullardan meydana gelen

düşmüş tiplerdir. Yazar romanında ele aldığı hayatları ve şahısları realizmden ayrılmadan anlatmak istemektedir ama Toprak'a göre bazen aşırı bir idealizme sapmaktan kendini kurtaramamaktadır. Bu nedenle "Gece Konuştu" gerçek tiplerin yanında olması gereken tipler de okuyucunun karşısına çıkmıştır. Bu romanın en büyük kusuruysa mevzuunun vahdetten mahrum oluşudur. Mevzuun dağınıklığı titizlikle yaratılan kahramanların iyi tanınmasına engel olmaktadır. Sabiha Sertel' in "Çitra Roy ile Babası" adlı romanı Hindistan kavimlerinin sömürgecilerle mücadelesini anlatan bir romandır. Sabiha Sertel kendisinin de itiraf ettiği gibi hiçbir zaman Hindistan'a gitmemiş ve ora halkını tanımamıştır. Fakat Toprak'a göre bu romanında okuyucuyu Hindistan'daki gerçek vakalara ve fikir cereyanlarına bütün realitesiyle yaklaştırabilmiştir. "Çitra Roy ile Babası" bir müşahedenin mahsulü olmadığı için mahalli renk ve ananeleri tasvir etmek bakımından zayıf bir romandır. Ama Toprak'a göre fikri ve içtimai cephesiyle cumhuriyet devrinin en iyi romanlarından biridir.

Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul"u Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarını II. Abdülhamit, İttihatçılar ve mütareke dönemleri çerçevesinde anlatan uzun ve mufassal bir romandır. Toprak'a göre romanın yazarı hem saltanatın hem de ittihatçıların özelliklerine yakından vakıf olan biridir ki bu iki devrin sayısız vakalarını romanında süslü bir üslup ve akıcılık içinde birbirine hiç hissettirmeden eklemesini bilmiştir. Romanın başkişisi Adnan her devre uyum sağlamayı bilen bir konformist olarak muvaffakiyetle resmedilmiş bir roman kişisidir. Toprak'a göre Üç İstanbul Osmanlı İmparatorluğu'nun çökme sebeplerini tarafsız bir zihniyetle izah eden nadir bir eserdir.

Sabahattin Ali'nin "Kuyucaklı Yusuf"u Toprak'a göre Türk edebiyatının Anadolu'yla kaynaşması yolunda atılmış en büyük adımlardan biridir. Sabahattin Ali bu eseriyle Anadolu romancılığı sahasının en iyi örneğini vermiştir. Tasvir ve tahlil ettiği muhitleri yakından tanımış ve müşahede etmiş bir yazar olarak romanında vakaların ve şahısların lazım gelen bütün detaylarını sergilemiştir. Anadolu bir mevzu ve bir muhit olarak romanlaştırılması cesaret ve sanatsal cüret isteyen bir coğrafyadır. Fakat "Kuyucaklı Yusuf"unda Sabahattin Ali realiteye ve ayrıntılara büyük vukufiyeti sayesinde bu yükün altından başarıyla kalkmıştır. Toprak'a göre "Kuyucaklı Yusuf" ta bazı teknik hatalar hariç aksayan bir taraf yoktur.

Hilmi Ziya Ülken'in "Posta Yolu" adlı romanı İstiklal Harbi içindeki İstanbul'u ve Anadolu'yu anlatmaktadır. Savaş şartları içinde oradan oraya hicret eden insanların çektiği meşakkati, çileyi resmetmesi bakımından bu roman Toprak'a göre kıymetli romandır. Ancak yazarı bu romanı bir nehir romanın üçüncü bölümü olarak yazmıştır. O nedenle bu roman tek başına bir bütün değil, bir bütünün cüzüdür. Romanın üzerinde durduğu temanın mahiyeti seri tamamlandıktan sonra anlaşılacaktır. Fakat Toprak'a göre Hilmi Ziya "Posta Yolu" ile Türkçede müstesna bir eser yaratmış ve romancı şahsiyetini kabul ettirmiştir[8].

Ülkü dergisinin 31.sayısında Ahmet Kutsi Tecer imzasıyla bir edebiyat sohbeti yayımlanmıştır. "Bir Konuşmanın Sonu" başlıklı sohbette roman ve hikâyenin cemiyet için yoksa fert için mi olacağı tartışılmıştır. Sohbette ortaya konan fikirlere göre(Akt. Tecer,1943: 1-2) roman ve hikâye zaman zarfında oluşumu ve gelişimi devam eden edebi türlerdir. Romanın da hikâyenin de hangi tezi ve meseleyi işlerse işlesin ölçüsü insandır. Çünkü eserde bahse konu olan cemiyet de olsa fert de olsa insandan gelinip insana gidilmektedir. Bu hem Türk romanı hem de yabancı romanlar için geçerli bir gerçektir. Roman her memlekette ve her toprakta anlatılmaya müsait bir malzeme bulabilir.

Büyük Doğu dergisinin 6.sayısında Mahmut Yesari' nin "Üslup Muamması" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır(Yesari, 1943:6). Bu yazı romanda sadece üslup konusuna odaklanmış bir yazı olması bakımından istisnai bir yazıdır. Yesari' ye göre üslup Buffon' un[9] ve Recaizade Mahmut Ekrem 'in dediği gibi bizatihi insandır, *üslub u beyan aynıyla insandır.* Edebiyatçı olsun veya olmasın eline kalem alıp yazı yazan her insanın bir üslubu vardır. Kuvvetli yazarlar aynı fikirleri ve aynı mevzuları kişisel eğilimlerini yazı kılığına büründürerek farklı üsluplarda yazarlar. Hem şair hem de nasir olan birtakım edipler şiirlerinde ve nesirlerinde birbirinden farklı üsluplar benimseyebilir. Mesela Süleyman Nazif şiir de yazmış bir şahsiyettir ancak nesirleriyle şiirlerinde üslup farklılığı nedeniyle sanki iki farklı Süleyman Nazifvardır. Keza Ahmet Haşim de Victor Hugo gibi şiirde ve nesirde ayrı ayrı üsluplara sahip bir ediptir.

[8] Yazarın "Sinekli Bakkal" ve "Yaban" romanları hakkında ortaya koyduğu görüşler çok yüzeysel olduğu için bu bölümde değinilmemiştir. Bu romanlar hakkında ayrıntılı değerlendirmeler için bknz. 6.6. Halide Edip Adıvar- 6.8. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve 10.2. Roman bölümleri.

[9] Georges-Louis Leclerc de Buffon(1707-1788). Avrupa aydınlanmasının en önemli figürlerinden kabul edilen doğa bilimci ve yazar.

Yesari' ye göre üslup sahibi olmak evvela mevzua ve yazılan türe göre farklı üsluplar meydana getirebilmek demektir. Her mevzuun ve fıkra, küçük hikâye, roman, hâtıra, seyahat, komedi, piyes, tragedya, şiir, eleştiri gibi her türün başka başka üslûplarla yazılmak mecburiyeti vardır. Bir hikâyeci, her hikâyesini bir romancı her romanını kayıtsız şartsız aynı üslûpla yazamaz. Mevzuyla uyum sergilemeyen üslup o mevzuun ölümüne neden olur.

Ülkü dergisinin 58.sayısındaki "Roman ve Romancı Hakkında" başlıklı yazısında Kemal Uluser fikir unsurun romandaki yerini değerlendirmiştir(Uluser, 1944: 3-4). Uluser' e göre romanda fikir olabilir ancak bu fikir varlığı romandaki şahısları birer kukla ve robot haline getirmemelidir. Şahıslar ve vakalar romana bir fikrin çığırtkanı suretinde konmamalıdırlar. Roman her şeyden önce bir hayatın ve bir çevrenin tasviridir ve fikir unsurundan ayrıldığında da gene roman olarak kalır. Roman felsefi, siyasal veya sosyal fikirlerin dile getirildiği bir vasıta değildir. Yazarlar bu türden fikirlerini roman yoluyla değil makaleler ve fikir kitapları yoluyla dile getirmelidirler. Romanın temel vasfı insanı sadece insan olarak, bir cemiyet ve çevre içinde anlatmaktır.

Uluser, roman şahıslarının bir davanın bir tezin temsilcisi olmak üzere tipleştirilmesine karşıdır. O, bu tür romanları yapmacık ve nahoş bulur. Ona göre roman şahısları tıpkı gerçek hayattaki insanlar gibi ümitlerinde, üzüntülerinde ve düşüncelerinde serbest ve insani olmalıdırlar. Bir roman okuyanına her şeyden önce hayatın canlılığını ve sıcaklığını hissettirmelidir. İnsanın çok yönlülüğünü, büyüklüklerini, küçüklüklerini, zaaflarını, somut ve soyut taraflarını gözden kaçırmamaya gayret ederek anlatmalıdır. Romancı Balzac gibi her günkü ve her çevrede rastlanabilecek insanı anlatır. Romancının bakacağı ve anlatacağı yer en tabii manzaralarıyla hayattır:

> Romancıya büyük terkip ustasıdır diyenlere aldırmayın. Romancı birçoklarının sandığı gibi ne terkipçidir ne de tahlilci. O sadece insanoğlunun yaşama imkânlarını keşfe çalışır. Onları arar, bulur. Daha olmadı mı yaratır, ortaya kor. Bunu yapabilmek için de insanla, cemiyetle, tabiatla, içinde yaşadığımız eşya ile doğrudan doğruya temas halindedir. Romancının her sanat adamı gibi kuvvet kaynağı yaşamak sevincidir. İçinde yaşamak sevincinin kaynayışını duyamayan sanat adamının eseri de kuru olur, sevimsiz olur. Onda yaşamanın tadını, sıcaklığını bulamayız (Uluser, 1944: 4).

Kovan dergisinin 14.sayısında yayımlanan "Roman ve Romancı" başlıklı yazısında Oğuz Özdeş, romanların baş, orta ve son şeklinde çizgisel bir ilerleme gösterdikleri sürece hayatın doğal seyrine aykırı kalacakları görüşünü savunur(Özdeş, 1944: 7). Çağdaş romanın hayatın kapı komşusu olduğunu söyleyen Özdeş'e göre romanda matematiksel kesinlikte bir kronoloji takip etmek yanlış ve yüzeysel bir düşünüştür. Çünkü hayatın hadise üretip sürdürme prensibi çok daha değişken ve esnek kanunlara tabidir.

Özdeş'e göre hayatı ve hakikati mevzu edinmek iddiasındaki çağdaş romanların kesin ve açık bir sonla bitmek gibi bir mecburiyeti de yoktur. Hayat bünyesinde çözülmeden kalan, belirsizliğe sürüklenen veya durağanlıkta karar kılan birçok vaka barındırır. O halde realist olmak arzusundaki romanlar da kimi hallerde bu belirsizliğe, çözümsüzlüğe ve durağanlığa uygun bir şekilde bitirilmelidir. Romanın propaganda gücü de vardır. Fakat propaganda ihtiva etmeyi iyi roman için bir zaruret olarak görmek doğru olmaz. Romancı propaganda yapmadan da bir insanı diğer insanlardan ayıran veya onu bir kalabalığın veya bir cemiyetin özeti yapan duygu ve düşünceleri göz önüne serebilir ve bu suretle ölmez bir eser vücuda getirebilir. Çağdaş romanın temeli realizmdir. Realist roman kalbe ve hayale değil zihne, zekâya ve gerçeklere dayanır. Realist romancı hayattan sanata varır. Romantik romanlar ise olanı değil, bir hayale, arzuya veya niyete göre olması gerekeni anlatırlar. Romancı olmak isteyen bir kimse öncelikle çok okumalı sonra da malzemesini daima hayattan toplaması gerektiğini bilmelidir:

> Mademki romancı olmak hevesindesin, ilk önce çok okuman lazım. Ondan sonra yapılacak şey, biraz evvel de işaret ettiğim gibi, hayatı hareket noktası bilmek, hayattan sanata varmaktır. Şunu hiç bir zaman unutma ki, cemiyetteki tenevvüleri, münasebetleri olduğu gibi yazabilen, aynasını kitleye bitaraf olarak tutabilen, bütün bunların üstünde olarak ta, kendisine mahsus bir atmosfer yaratabilen romancı, bugünün de, yarının da realist, ölmez sanatkârıdır(Özdeş, 1944: 7).

İstanbul dergisinin 28.sayısında Avni Mogol'un Montesquieu' dan tercüme ettiği "Üslup" başlıklı bir yazı yayımlanmıştır(Akt. Mogol, 1945: 10). Montesquieu bu yazıda şahsi üslubun kafası işlek adamlara mahsus bir değer olduğuna işaret eder ve yazmakla meşgul olan birinin her şeyden önce kendisi gibi yazması gerektiğini

vurgular. Ona göre üslup sonraları Zola ve Recaizade Mahmut Ekrem'in de tekrarladığı gibi insanın kendisinden başka bir şey değildir.

Montesquieu eski ediplerde en çok eserlerinin büyüklük ve sadelik vasfını aynı anda taşıması nedeniyle hayrandır. Oysa ona göre yeniler ya büyüğü ararken sadelikten olmakta ya da sadeyi bulayım derken büyüğü kaybetmektedirler. Montesqieu eski kitapların yazı yazanlar için; yeni kitapların ise okuyanlar için" olduğunu düşünür. Fakat güzel bir üslup yaratmak gayretiyle yazıda tertibe ve düzene aşırı itina göstermek de ekseriyetle tatsız sonuçlar doğurur. Dünyada gökyüzünden güzel bir şey yoktur. Fakat yıldızlar gökyüzüne rastgele serpilmiştir(Akt. Mogol, 1945: 10).

Yaratış dergisinin 8.sayısında Fahir Onger "Romanımıza Dair" başlıklı bir yazı yayımlamıştır(Onger, 1945:6-12). Türk romanının tarihiyle ilgili bir etüt ve eleştiri mahiyeti taşıyan yazısında Onger, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi bu türde eser neşreden ilk müelliflerin romanlarına didaktik gayelerin hâkim olduğunu hatırlatır. Ona göre Türk edebiyatındaki ilk romanlar "romanesk" anlayışa aykırı maksat ve gayelerle vücuda getirilmiştir. Namık Kemal romanlarında bir romancıdan ziyade ideoloji bayraktarıdır. Ahmet Mithat Efendi ise doksan cilt tutarındaki romanlarıyla halkı okumaya alıştırmak isteyen bir öğretmen gibidir.

Onger'e göre kültür seviyesini yükseltmek ve okumayı teşvik etmek bakımından Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlık faaliyeti Namık Kemal'e nispeten çok daha olumlu sonuçlar doğurmuştur. 1935 yılında Türkiye'de okuma yazma oranının tahminen %16.3 olduğu dikkate alınırsa 1875 imparatorluk nüfusunun ne derece eğitilmeye muhtaç olduğu anlaşılır. Bu nedenle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarını sanatsal gayeler gütmeden sadece halkı eğitmek için yazması devrin şartları içinde makul ve rasyoneldir. Onger'e göre Mithat Efendi basitliğine yüzeyselliğine rağmen topluma duyduğu büyük ilgi nedeniyle kendisinden sonra gelecek romancılar neslinin öncüsüdür. Samipaşazade Sezai ise "Sergüzeşt" ile Türk edebiyatına santimantal ve melankolik romanı getirmiş ve bir dönem edebi roman denince akla bu içli ve acıklı romanlar gelmiştir.

Onger' e göre Nabizade Nazım'ın "Zehra" romanı gözlemci bir yöntemle yazılmış olması itibarıyla Türk edebiyatının ilk realist romanıdır. Bu roman "Sergüzeşt" ve Recaizade' nin "Araba Sevdası"yla birlikte Tanzimat'ın en kuvvetli

üç romanını teşkil eder. Servet-i Fünun romanını Tanzimat romanından ayıran birtakım bariz vasıflar vardır. Bunlar bu devirde Batı edebiyatlarıyla temasın sıkılaştırılması ve romanda bu vesileyle anlatmaktan ziyade tahlile; genişlikten ziyade derinliğe değer verilmeye başlanmasıdır. Servet-i Fünun romanlarında Tolstoy romanlarına benzer bir şahıs kalabalığına rastlanmaz. Bu devrin romanları genellikle birkaç şahıslı ve tek kahramanlıdır. Mehmet Rauf ve özellikle Halit Ziya gibi yazarlarla Türk edebiyatını kuvvetli romana kavuşturmuş olan Servet-i Fünun, Ahmet Mithat Efendi'den gelen geleneğe sırt çevirmiş ve onu basitlikle itham etmiş bir edebiyattır. Halit Ziya"Hikâye" isimli makalesinde bu tür romandan duyduğu nefreti açıkça söyler:

> Mütercimlerimiz bize lâyenkati garplıların reddettikleri, hiç bir edebi kıymet atfetmedikleri hikâyeleri; edebiyata vakıf olmayanlara, beşer hissiyatının tetkikinden lezzet duymayanlara imrarı vakfettirmek hizmetinden başka bir faydası olmayan mahalli tesaviri, kasırlarına inziva eden koca karılarla, zamanın harekâtını takip etmeyen mazi asarı yadigârlarını ocak başında eğlendiren masalları, amele güruhunun tecessüsünü celbeden başka bir şeye yardımı olmayan harikulâde vekayi mecmualarını tercüme ediyorlar. Bıktık (Akt. Onger: 1945: 6).

Kendisini halk romancısı Servet-i Fünun mensuplarını kibar romancılar olarak tanımlayan Hüseyin Rahmi'nin ise tekniği Halit Ziya kadar kuvvetli değildir. Romanlarına akışı bozarak birtakım bilimsel ve felsefi bilgiler koymak aksaklıklarında bulunmuştur. Ancak bunlara rağmen o roman şahıslarının dar bir muhitte yaşayan dar bir zümreden teşekkül etmemesi itibarıyla Servet-i Fünun yazıcılarından olumlu bir surette ayrılır. Servet-i Fünun romancıları şahıslarını Boğaziçi civarına hapsetmişken Hüseyin Rahmi Edirnekapı'dan, Kapalı Çarşı'dan ve şehrin dört bir yanından şahıslar seçerek mahalli renkleri romana getirir. 1937 yılında Cumhuriyet gazetesindeki bir yazısında Peyami Safa'nın dediği gibi:

> Hüseyin Rahmi yetişmeseydi Servet-i Fünun devrinde Türk romanı köprüyü geçemeyecekti(Akt. Onger, 1945: 6).

Onger yazısında Samipaşazade Sezai ve Halit Ziya'yı iki ayrı roman geleneği olarak ortaya koyar. Sami Paşazade geleneğinin devamı Mehmet Celâl, Saffet Nezihi, Güzide Sabri gibi romancılardır. Reşat Nuri ise iki geleneğe de dâhil olmayan dil bakımından sade, tahkiye bakımından kuvvetli, muhteva bakımından

zayıf bir romancı tipidir. Reşat Nuri'yle aynı nesle mensup olan Yakup Kadri, Hâlide Edip, Peyami Safa ise muhteva bakımından daha muvaffakiyetli romancılardır. Bu romancılar neslinden önce eser neşreden ve Anadolu'yu çok yakından tanımış bir şahsiyet olan Ebubekir Hazım ise "Küçük Paşa" adlı romanıyla Anadolu'yu realist bir gözle anlatan ilk romancı olması bakımından üzerinde durulması gereken bir şahsiyettir. "Küçük Paşa" memleket edebiyatı sahasındaki ilk tipik romandır.

Onger yazısında Hâlide Edip'in "Ateşten Gömlek" romanına yetmiş beş yıllık Türk romancılığının savaş realitesini gösteren tek eseri olması itibariyle ayrı bir parantez açar. Memduh Şevket'in"Ayaşlı ve Kiracıları" Yakup Kadri'nin "Yaban", Sabahattin Ali'nin "Kuyucaklı Yusuf" romanlarınıysa memleket realitesini gösteren romanlar olarak aynı grupta toplar. Onger'e göre didaktik ve gayri edebi maksat ve gayelerle ortaya çıkmış olan Türk romanı yetmiş beş yıllık bir gelişimden sonra çağdaş romanların seviyesine erişmiş gözükmektedir. Dil imkânları daha müsait bir duruma girdiği gün de Türk edebiyatı dünya ölçüsünde bir romana kavuşacaktır.

Varlık dergisinin 312. ve 313.sayılarında Abdülhak Şinasi Hisar'ın "Romana Dair Bazı Hakikatler" başlıklı yazıları yayımlanmıştır. Hisar bu yazıların ikincisinde, roman sanatının daha yüksek daha güzel ve daha derin bir nitelik kazanıp kendisine bir ebediyet tedarik edebilmesi için romancıların benimsemesi gereken ilkelere temas eder(Hisar, 1946:3).

Hisar'a göre bir romancı hangi konuyu seçerse seçsin ihmal edemeyeceği bir kahraman vardır. Bu kahraman da zamandır. Hadiselerin çoğuna sebep olan zamandır. Zaman maddesinin içinde her şeyin hiç durmadan geçişine ise hayat denir. Sanat eseri için zaman anlayışının ve bilincinin önemi çok büyüktür. Halis bir sanatçının zamanı süregiden gün, saat ve an değil ebediyete koşan zamandır ve halis bir sanat eseri kendini bu klasik zamana katan eserdir. Roman için birinci derecede önemli diğer bir şey ise üsluptur. O "Romanda edebiyat yapılmamalıdır", "Roman şairane olmamalıdır!", "Üslûp itinası romanı bozar" gibi görüşlere katılmaz. Üslup bir eserde harici bir süs değil eserin doğrudan kendisidir, kendi güzelliğidir. Bir edebiyat eserinde uyulması gereken en önemli kaide dile hürmettir, o eserde dilin itinalı, yanlışsız, ahenkli, güzel ve tadını çıkararak kullanılmasıdır. Edebiyat sadece birtakım fikirlerin açıklıkla ifadesine vasıta değildir:

> Uzvi kalan duygular, cismani hayatın hazları ve söz haline inkılâp etmek arifesinde bulunan nice duygular da ona ilham verir. Sanatkâr bunları

hudutlarını gittikçe genişletmek istediği bir şuur ve vicdanın alaca karanlık sınırlarında esrarlı birtakım mahlûklar gibi duyar ve hayata getirmek ister. Keşf veya icat etmek, çok kere, kendi kendimizi veya başkalarını duyup söyleyebilmekten ibarettir. Edebiyat her zaman böyle harikulâde avlar peşinde bir avlanmadır. Bir hakikati söyleyebilmek onu ele geçirmek demektir(Hisar, 1946: 3).

*Varlık'*ın 317.sayısında yayımlanan ve derginin bir önceki sayısında aynı başlıkla yayımlanan yazısının devamı olan "Romancının Şahısları II" başlıklı yazısındaysa Hisar romanın insanların hayatlarını hikâye ve tabiatlarını ifade etme sanatı olduğunu söyler ve bu vasfıyla iyi ve kötü yönleriyle insanı anlatmak mükellefiyeti taşıdığına işaret eder(Hisar, 1946: 3-4). Roman ahlak bakımından düşkünlük de dâhil insani olan hiçbir şeye kayıtsız kalamaz. Bir romancının romanındaki şahısların ahlaki bakımdan süfli olması nedeniyle eleştirilmesi bu sanatın tabiatına yabancı olunduğu anlamına gelir. Hayat, muhitler ve hatıralar ahlaki bakımdan kötü insanlarla doludur. Bu insan malzemesine romancının kayıtsız kalmasıysa mümkün değildir.

Hisar'a göre insanların hayatlarında edindiği birtakım uzlaştırıcı, yatıştırıcı, uyuşturucu fikirler ve birtakım adetler sözlerini ve fikirlerini de kaplar, kendilerinin ve başkalarının kusurlarıyla ve ahlâksızlıklarıyla ünsiyet geliştirmelerine neden olur. Ancak sanatın bu kusurları ve ahlaksızlıkları örtüp saklamak misyonu yoktur. Tersine sergilemek misyonu vardır. Sanat insanı tasvir ve tahkiye etmede gerekli gördüğü hiçbir ayrıntıdan kaçınmaz. Birtakım romanları ahlaksız şahıslarından ötürü tenkit edenler gerçek hayatta bu ahlaksız şahıslara ait karanlıkta bırakılan birtakım ayrıntıların sanatın ışık tutmasıyla ortaya çıkmasıyla şaşkınlığa ve kızgınlığa kapılan kimselerdir. Sanat yüzlerdeki maskeyi kaldıran boyaları silen ve en kibar ve safdil zannedilenlerin bile içindeki canavarı gösteren bir ışıktır. Hayatlar ve hatıralar arzuları ve hayalleri altüst eden insanlarla doludur. Romanın gözlerini bu insanlara kapatması mümkün değildir:

> Herkes hâtıralarını toplayıp birer nefis muhasebesinde bulunabilir! Hayatımızın nice mevsimleri karşımıza çıkmış olan böyle vahşilerin ve böyle canavarların nefesleriyle zehirlenmiştir. Daima başkalarının kati ve hodgâm hesapları yahut başıboş ve gelişi güzel hesapsızlıkları bizim o kadar itinalarla beslediğimiz bütün nazlı emellerimizle hülyalarımızın ince ve uzun hesaplarını

altüst eder. Hemen bütün kaderlerin talihsizliklerinde yakınlarımızın da, yabancıların da en meşum tesirleri vardır!(Hisar, 1946: 4).

Hisar'a göre bir romancı ideal olanı, rüyası görüleni değil, olanı anlatmakla mükelleftir. Bu sanatın kutsal görevidir. Romancının eseri gerçeği bulup ele geçirmek arzusuyla yazdığı bir rapor gibidir. Sanat gördüğünü söyleye söyleye büyür ve duyduklarını anlata anlata derinleşir. Onu gerçeği gizlemediği için eleştirenlerin de eleştirilerine kulak asmaz.

Damla dergisinin 36.sayısında kaleme aldığı "Harp Sonlarında Fikir ve Edebiyat Cereyanları" başlıklı yazısında Osman Turgut Pamirli savaşların fikir ve edebiyat cereyanlarının teşekkülünde oynadığı role değinmiştir(Pamirli, 1946: 5).Pamirli'ye göre insanlık için feci olan savaşlar birçok yeni realitenin ortaya çıkmasına vesile olur. İnsanlar savaşları geride bıraktıktan sonra çektikleri çilelerin ve uğradıkları felaketlerin muhasebesini yaparlar. Dünyanın ve varlıklarının anlamı üzerine savaş öncesi psikolojisinden çok farklı bir psikoloji içinde düşünmeye başlarlar. Savaşın doğurduğu hadiseleri ve değiştirdiği hayatı açıklama çabasına girişir. Bu çabayla yeni fikirler üretir, eski birtakım fikirlerini terk eder veya tadil eder. İki cihan harbinin arasındaki edebi cereyanlar da bunun en güzel örneğidir. Edebiyattaki fütürizm, dadaizm ve sürrealizm gibi ekolleri I.Dünya Savaşı'nın aydınlarda hâsıl ettiği ruh hali doğurmuştur. 1914'ten sonra roman sahasındaki ilerlemelerin çoğu da bu ekollerden beslenmiştir. Savaş ediplere evvela sanatın ebedi ve ezeli konusu olan insanı ele almanın mecburiyetini kabul ettirmiştir. Daha sonra ise insanı tamamlayan zaman ve mekânın riya, yalan ve hayal dışı bir doğruya bağlanması gelmiştir. Harp sonrasının edebiyatı hayatın realitesiyle karışıp buluşmayı tercih eden bir edebiyattır. Geriye bağlı, gelenekçi ve kuralcı edebiyat savaşların edebiyatçıları zorladığı yeni yaratım biçimlerine muvafık olmayan edebiyattır. Bu nedenle de bu edebiyat yıkılmıştır. II. Dünya Savaşı ise eski edebiyat telakkilerinin büsbütün iflas etmesine neden olmuştur.

Pamirli'ye göre II. Dünya Savaşı edebiyatı şahsi bir iş olmaktan çıkarmış topluma bağlamıştır. Avrupa'da II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle yeni birtakım fikir hareketleri ve felsefe cereyanları sahneye çıkmıştır. Bunlardan biri de egzistansiyalizmdir. Bu cereyan daha ziyade sanat ve edebiyatın geleceği için geliştirilen bir felsefedir. Savaş nedeniyle karamsarlığa savrulmuş bir felsefe olan egzistansiyalizmin öncüsü Jean Paul Sartre'dır. Sartre'ın yakın dostlarından olan

Simone de Beauvoir'ın yazdığı "Le Sang de Autres(Tr. Başkalarının Hanı)" ise bu sanat felsefesinin şaheseri olan bir romandır. Pamirli'ye göre egzistansiyalizmin sanatta ve fikirde işgal edeceği mevki hakkında bir şey söylemek için henüz erkendir. Fakat bu felsefenin savaş sonrasının fikir hayatında ve edebiyatında yepyeni sayfalar açacağı aşikârdır.

Şadırvan dergisinin 19.sayısında yayımlanan "Yeni Sosyal Meselelerin Tek Münakaşa Sahası Roman" başlıklı yazısında Halikarnas Balıkçısı roman sanatının sosyal ve felsefi işlevine değinir(Halikarnas Balıkçısı, 1949: 6-7). Çağdaş romanın hayatı idealize etmeden ve bozmadan göstermek bakımından realist olduğunu ancak romanın bir ayna olmaktan da fazlası olduğunu söyleyen Halikarnas Balıkçısı'na göre romanın aynı zamanda ahlaki ve fikri boyutu vardır. Bir yazar ne kadar tarafsız kalmak istese de ortaya koyduğu tipler ve fikirler insanlarda olumlu veya olumsuz bir intiba bırakır. Modern medeniyette romanın günden güne öneminin artması sadece hareketi anlatmasından değil, harekete sebep olan düşünce ve duyguları inceleyip muhakeme etmesinden kaynaklanır. Geçmişte insanların ve toplumların dinler ve siyasal erklerce şekillendirilen mutlak ve dogmatik inançları vardır ve romanın fikir tarafının da bu inançları tasdik ve tahkim etmekten ibarettir. Fakat çağdaş dünyada roman büyük bir felsefi çeşitliliğin ve entelektüel coşkunluğun mecrası olmaktadır. Çağdaş dünyada romanın fikir içeriğini dinsel veya siyasal otoriteler değil entelektüel ortam tayin etmektedir.

Halikarnas Balıkçısı'na göre roman yeni sosyal meselelerin münakaşa edilebileceği tek sahadır. Bu meselelerin özündeki psikolojinin ve bireyciliğin sergilenmesi bakımından roman bünyesinde büyük imkânlar barındırmaktadır. Biyografi ve otobiyografinin durumunun bu bakımdan romana göre daha elverişli olduğu iddia olunabilir. Gerçekten yaşanmış hayatlar dururken romancının fantezileri fikir açısından değersiz ve anlamsız gözükebilir. Fakat biyografi ve otobiyografi türlerinde de yazıcılar olayları her zaman olduğu gibi kaydetmezler. Bu türler her zaman gerçek hayat olaylarla dolu değildir. Yazar kendisinden sonra yaşayacak insanların sempatisini çekebilmek için bazı olayları sükût ile geçiştirir, saklar. Biyografilerdeki ve otobiyografilerdeki yalan, yalanların en fenasıdır. Bu türlerde insanlar olağan ve hakiki çehreleriyle değil soğuk, resmi, vakur ve mumyalaştırılmış bir surette anlatılırlar.

Şadırvan dergisinin 26.sayısında yayımlanan "Genç Nesilde Roman" başlıkı yazısında Muvaffak Sami Onat roman yazmada hayat tecrübesinin öneminden bahseder(Onat, 1949: 10). Onat'a göre roman edebiyatın yazıcısından en çok şart isteyen koludur. Bir romancının bir şaire göre çok daha donanımlı ve birikimli olması gerekir. Bir şiir vücuda getirmek için kuvvetli bir heyecan, bir coşku hali ve bir miktar dil becerisi yeterli olabilir. Sınırlı bir çevreyi ve dar bir zamanı anlatan hikâye de yazıcısından büyük bir mesai ve imkân talep etmez. Fakat roman bunlardan farklıdır. O büyük bir kompozisyon, ayrıntılı bir bütündür. Bu nedenle romancının bu ayrıntıları ve bu kompozisyonu meydana getirebilecek bir fikir birikimine ve hayat tecrübesine sahip olması gerekir. Hayat sadece okuyarak veya işitilerek anlaşılabilecek bir şey değildir. Onu öğrenip anlamak yaşamak yoluyla elde edilecek tecrübeye ve görgüye muhtaçtır. Bu nedenle bir romancının hayat idrakinin ve bilgisinin yüksek olması gerekir. Bu ise her şeyden önce bir zaman ve yaş meselesidir ve insan ömrü ancak kırk yaşından sonra hayatın anlaşılmasına müsaade eder. Kırk yaşına varmamış bir gencin yazacağı roman duygusal bakımdan kendi ferdiyetiyle sınırlı kalacak ve bütün insanlığa tercüman olabilecek bir ufuk genişliği gösteremeyecektir. Bu nedenle bu gençlerin yazacağı romandan bir fayda gelmez:

> Kırkına gelmemiş bir gençte hadiseler satıhta, tipler ve insanlar dışta, mülahazalar sözde kalır. Hâlbuki roman sathı değil hacmi, insanın dışını değil içini, mülâhazalarının söz tarafını değil inşasını verecektir. Henüz muayyen bir dünya görüşüne varamamış, insanları olmaları lazım geldiği gibi görememiş, fikri bir sisteme inanamamış bir gencin roman yazmasında ne fayda beklenebilir(Onat, 1949: 10)?

Onat'a göre kırk yaş, insanda ihtirasların, heyecanların durulduğu, hakikatin hayale baskın geldiği ve varsayımların yerini gözleme terk etmeye başladığı bir yaş olarak düşünülmelidir. Türk edebiyatında şiirde ve hikâyede bir genç nesil vardır. Ancak romanda henüz bir genç nesil teşekkül etmiş değildir. Çünkü şiirdeki ve hikâyedeki o genç nesil henüz roman verebilecek bir yaşa gelmemiştir. Hâlide Edip, Yakup Kadri, Peyami Safa, Abdülhak Şinasi, Mahmut Yesari, Reşat Nuri Güntekin gibi romancılar ilk denemelerini verdikten ancak yirmi-yirmi beş sene sonra büyük eserlerini verebilmişlerdir. "Handan" ile "Sinekli Bakkal"ı,"Kiralık Konak" ile "Yaban"ı ve "Şimşek" ile "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu"nun bu yazarların ilk ve son romanları olduğu kabul edilirse Muvaffak İhsan Garan, Faik Baysal ve Orhan Kemal gibi genç romancıların ilk eserlerinin hiç

de başarısız olmadığı görülür. Bu genç romancıların daha iyi eserler meydana getirebilmesi için yaşayarak hayatı ve insanları daha iyi tanıması ve anlaması gerekir. Bu nedenle "genç neslin romancısı nerede?" veya "genç neslin romancısı bunlar mı?" diye sormak için vakit henüz erkendir.

6.2.AHMET MİTHAT EFENDİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Bu yıllarda yayımlanan edebiyat dergileri Tanzimat ve Servet-i Fünun romanına çok ilgi göstermiştir. Dergilerde çıkan roman eleştirilerinde Tanzimat romanı teknik zayıflığı, Servet-i Fünun romanı ise çok dar bir muhitte geçmesi ve Türk halkının realitesine kayıtsız olması yönleriyle eleştirilmiştir. Tanzimat romancısı Ahmet Mithat Efendi, eserleriyle halkı okumaya ve öğrenmeye alıştırması, Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarındaki şahısların ve mekânların bolluğu, gerçekliği ve renkliliği, Halit Ziya Uşaklıgil ise kuvvetli roman tekniği, realizmi ve üslubuyla övgüye ve takdire değer bulunmuştur.

Kalem dergisinin 11.sayısında yayımladığı "Ahmet Mithat Efendi" başlıklı yazısında Rüştü Şardağ Mithat Efendi'nin yaşam öyküsü hakkında bilgi verir ve onun edebiyatının sanat yönüyle değil eğiticilik yönüyle dikkate değer olduğunu söyler(Şardağ, 1939: 226-228). Şardağ' a göre Mithat Efendi eserleriyle bir iki kuşağı okumaya alıştırmış adamdır. Yüze yakın kitabında ve sayısı binleri bulan makalelerinde daima mahalle kahvesi sakinleri, ak saçlı ihtiyarlar, yaşlı kadınlar ve saray hizmetkârları ve bunların hayat algısı vardır. Mithat Efendi "Sanat mı İstiyorsunuz? O halde Halit Ziya Bey'e koşun" diyen bir halk romancısıdır. Büyük edip, büyük üstat gibi unvanların peşinde koşmak istememiş, karanlıktaki bir halka eserleri vasıtasıyla okumak sevgisi, bilgi ve irfan götürmek istemiştir. Ölçüsü halk, yazmak metodu halka inmek olmuştur. Şardağ'ın kafasında Ahmet Mithat adı şöyle bir manzara canlandırır:

> Ahmet Mithat adı, kafamda şöyle bir manzara canlandırır; halka, sanatı feda eden bir insanın manzarasını: Fen uğruna kendini diri diri bıçak altına veren ve temiz gözleri ışıl ışıl parlarken teşrihhanedeki ameliyat masasına yatmış sükûn içinde akıbetini bekleyen bir insan (Şardağ, 1939: 228).

Yarım Ay dergisinin 118.sayısında yazdığı "Ahmet Mithat Efendi'nin Hüviyeti" başlıklı yazısında Rabia Şâkir Tanzimat'ın sanattan siyasete bütün

sahalarda bir taklit devri olduğunu söyler ve Mithat Efendi'nin de devrin en büyük taklitçilerinden biri olduğunu savunur(Şâkir,1940: 12-27). Şâkir' e göre Mithat Efendi'nin yıllarca çalışarak meydana getirdiği eserler taklit çerçevesinden çıkamayan eserlerdir ve bu halleriyle Mithat Efendi'ye büyüklük kazandırmazlar. Fakat Mithat Efendi'nin gazetecilik vasfı edebiyatçılığının çok üstündedir. Onun unutulmamasını sağlayan da bu vasfı olmuştur. Mithat Efendi'nin eser diye okumaya aç kitlelere takdim ettiği kitaplar ya başkalarının dilinden çevrilmiş kitaplardır ya da başkalarının eserlerinin taklididir. Onda hayret uyandıracak bir taklit becerisi vardır. Zamanın meşhur Avrupalı yazarlarının kitaplarını kopya ederek uzun uzun romanlar yazar. Yabancı romanlardaki şahıs isimlerini ve şehirleri Türkleştirir ve sona kendi ismini yazarak eserini meydana getirmiş olur. Aklına ne gelirse, karşısına ne çıkarsa yazıya döker. Askeriyeden botaniğe, tıptan tarihe sayısız sahada hem de büyük vukufiyetle bilgi sahibidir. Ancak o yüz elli cilde yakın kitabı ve binlerce makaleyi derin bilgi birikiminden çok büyük taklit becerisi sayesinde vücuda getirebilmiştir.

Şâkir'e göre Mithat Efendi bir taklitçidir. Servet-i Fünunculara "Dekadanlar" makalesinde taklitçi diyerek de kendini zavallı durumuna düşürmüştür. Servet-i Fünuncuların Batı kültürüne dönmelerini, edebiyatta büyük yeniliklere ön ayak olmalarını hazmedememiş, kendisi bunları başaramadığı için öfkeye kapılmıştır. O, genç Servet-i Fünun sanatçılarına yönelttiği iddialarda bütünüyle haksızdır. Mithat Efendi'nin memlekete gerçek mânâsıyla kazandırdığı bir şey vardır. O da gazeteciliktir. Onun gazeteciliği sağlam esaslara dayanır. Edebiyatta taklit eden adam olan Mithat Efendi çıkardığı"Tercüman-ı Hakikat" gazetesiyle kendisinden sonraki gazetecilerin taklit ettiği adam olmuştur.

Şâkir'e göre Mithat Efendi'nin romanlarında olayın akışını durdurup ansiklopedik bilgiler vermeye başlaması roman sanatı için affedilmez bir kusurdur. O bunu halkı eğitmek gayesiyle yapmaktadır ancak yaptığı aslında ukalalıktır. Eserlerini o ansiklopedik bilgilerle doldurup taşırmakla herşeyden önce kendini göstermek, bilgisini ispat etmek arzusundadır. Bu kibir ve bencillik yüzünden Mithat Efendi ne bir tarihçi, ne bir romancı ne de bir edip olabilmiş, sadece kendi bilgisi altında ezilen bir taklitçi olabilmiştir.

Kovan dergisinin 13.sayısında yazdığı "Doğumunun Yüzüncü Yıldönümünde Ahmet Mithat Efendi" başlıklı yazısında Halil Dumanoğlu Mithat Efendi'yle ilgili biyografik bilgiler verir ve onun romancılığı hakkında kısa bir değerlendirme

yapar(Dumanoğlu,1944: 8). Teodor Kasap'ın[10] "yazı makinesi" Cenap Şahabettin'in "yazı şampiyonu" diye tanımladığı Mithat Efendi Dumanoğlu' na göre gerçek mânâsıyla bir hâce-i evveldir. Çünkü sahip olduğu bütün unvanlar ve icra ettiği bütün faaliyetlerle cahil kaldığını gördüğü Türk halkını eğitmek amacında olmuştur. "Hace-i Evvel", "Kırk Anbar", "Dağarcık" gibi risalelerinde temiz bir Türkçeyle felsefe, tarih, edebiyat, din, terbiye gibi konuların üzerinde durmuş ve halkını cehaletten kurtarmak için gece gündüz çalışmıştır. Mithat Efendi kendi mizacı hakkında şunları söylemektedir:

> Ben "ölümlü dünyanın neye tahammülü var.,, diye dünyaya küskünlük gösteren ve kendilerine zadegân süsünü veren erbabı füturdan asla değilim, onları hiç sevmem. Onlara mukabil "sekiz günlük ömür için dokuz gün çalışmak lâzımdır" diyen kocakarıları derece derece faik olurum. Bir dakikamın boş geçtiğini istemem(Akt. Dumanoğlu,1944: 8).

Dumanoğlu' na göre kalemini muhitin bütün ihtiyaçlarının karşılanması emrine veren, çok geniş bir fikir ve edebiyat sahasında kafa yoran ve sadece halk için yazan bir yazarın büyük sanatçı olması mümkün değildir, nitekim Mithat Efendi de büyük bir sanatçı olamamıştır. Fakat o devrin ağır ve umutsuz cehaletini üstün çalışkanlığı ve kuvvetli zekâsıyla sarsmış, örselemiş bir kalemdir. Bu nedenle de ismi ölümsüzdür.

İstanbul dergisinin 27.sayısında Avni Başman'ın "Ahmet Mithat Efendi" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır (Başman, 1945: 2). Yazı Mithat Efendi'nin hayatıyla ilgili ansiklopedik bilgiler ve edebi yönüyle ilgili eleştiriler içermektedir. Avni Başman yazısında Mithat Efendi'yi devrin siyasal hadiseleriyle pek ilgilenmeyen ve kendisine halkı eğitmek şeklinde bir misyon edinmiş bir edip olarak tanımlar. Mithat Efendi yazıcılığı Abdülaziz zamanında gelişen ve II. Abdülhamit zamanında zirve noktasına ulaşan bir romancıdır. Tanzimat devrinde yetişmiştir. Fakat Tanzimatçılık ve Yeni Osmanlılık davalarıyla pek ilgilenmemiş olması yönüyle Namık Kemal'den ayrılır. Milletin okumaya alışması ve o devirde son derece geri olan irfanının biraz olsun ilerletilmesi davasına kendini vermiş hem

[10] 1835-1897 yılları arasında yaşamış Rum kökenli Osmanlı gazeteci, yazar ve çevirmen. İlk Türkçe siyasi mizah dergisi olan "Diyojen"i 1870-1873 yılları arasında yayımlamıştır. Kırım Savaşı sırasında İstanbul'da tanıştığı bir Fransız subayının yardımıyla eğitim için Paris'e gitmiş burada baba Alexandre Dumas'nın sekreterliğini yapmış ve onunla Avrupa'da pekçok seyahate çıkmıştır. Namık Kemal ve bazı Jön Türkler'i Dumas ile tanıştıran da Teodor Kasap'tır.

tehlikeli hem de fuzuli emek israfı olarak gördüğü için hürriyet ve kanun-ı esasi gibi davalarla ilgilenmemiştir. Namık Kemal ve Yeni Osmanlılar'ın aksine kendini siyasal anlamda bir mücadeleye ve tehlikeye atmamış olması nedeniyle kimileri Mithat Efendi'yi konformist[11] olarak nitelendirmiştir.

Mithat Efendi'nin okul hayatı rüştiyeyle sona ermiştir ama bulunduğu vilayetlerde karşılaşıp tanışıklık kurduğu birtakım zatlardan aldığı derslerle kendi kişisel gelişimini sürdürmüştür. Fakat Başman' a göre Mithat Efendi'nin asıl hocası gene kendisidir. O bütünüyle kendisine mahsus bir yazma tarzı geliştirmiş ve ömrünün sonuna kadar da bu tarzı terk etmemiştir. Romanlarında ve diğer türdeki eserlerinde zamanın konuşma dilinden çok az ayrılır. Onda Şinasi nesrinin Namık Kemal üslubunun veya resmi kitabet tarzının bir etkisi olduğu söylenemez. Kırk yıl boyunca durup dinlenmeden ve hesap ve eşya derslerinden hikâye ve romana, tarihten felsefeye, tiyatrodan din müdafaalarına, musiki münakaşalarından edebiyat kavgalarına kadar hemen her konuda yazdığı yüz elli cildi aşan kitaplarında hemen hiç değişmeden halkın kolayca anlayabileceği babacan bir yazı tarzı benimsemiştir. Onun eserlerinde bir edebiyat hevesine, üslup merakına tesadüf edilmez. Yalnız halka ve orta seviyedekilere hitap eden kolay okunur ve kolay anlaşılır eserler yazmıştır. Halka ilkokul bilgilerinden başlayarak hayat için gerekli şeyler öğreten makaleler, risaleler, kitaplar yazmış ve günlük gazeteler çıkarmıştır.

Başman'a göre Mithat Efendi kimseyi taklit etmemiş, kimseye de örnek olmamış bir ediptir. Onun realist görüşlü olmak ve aşağılık kompleksinden tamamen uzak olmak şeklinde iki bariz özelliği vardır. Rahat ve geniş yaşamak arzusu içinde olmuş ve yine o tabiatta eserler yazmış üretken bir kalemdir. Devrin halkının büyük eğitimsizliği, kendi hayatında birçok meşgalesinin bulunması onun sanatsal bakımdan derin ve yüksek eserler yazmasına engel olmuştur. Bu şartlara realist ve pratik mizacı da eklenince Mithat Efendi bir ansiklopedik bilgiler muharriri ve halk romancısı olmak yolunu tutmuştur. Bu faaliyetleriyle Mithat Efendi halk terbiyesi için büyük yararları olmuş bir zattır ama arkasında kalıcı bir eser bırakamamıştır. Kitaplarının çoğu zamanında yararlı olmakla birlikte günü gününe tüketilen gıda maddeleri gibi şeylerdir ve bunlar kısa zamanda unutulmuştur. Eserleri arasında

[11] Konformizm XIX. Yüzyılda İngiltere'de kilisenin emir ve yasaklarına uygun yaşama, bu emir ve yasaklara karşı gelmeme durumu için kullanılmış bir sözdür. Sözün anlamı zamanla genişlemiş ve yaşadığı çağın ve muhitin normlarına kişisel çıkarlarını düşünerek uyum ve itaat gösteren insanlar için konformist tabiri kullanılmaya başlamıştır.

sadece "Üss-i İnkılâp" tarihi bir vesika olması nedeniyle geleceğe kalabilir. Mithat Efendi büyük bir romancı değildir ama eserleriyle halka hocalık yapmış olması ve Türk edebiyatında modern anlamda halk romancılığının babası olması hasebiyle edebiyat tarihinde büyük bir zattır.

İstanbul dergisinde Ahmet Mithat Efendi'yle ilgili görüşleri neşredilen diğer bir yazar Sabri Esat Siyavuşgil'dir. Dergide "Rönesans Adamı Ahmet Mithat Efendi" başlıklı üç bölümlük bir yazı dizisi kaleme alan Siyavuşgil, bu yazı dizisinin 55.sayıda yayımlanan ilk bölümünde Mithat Efendi'yi herşeyden önce, her bilgiye ve öğrenmeye aç bir zat olarak tanımlar(Siyavuşgil, 1946: 3-4). Siyavuşgil'e göre hiçbir mevzu ve hiçbir tefekkür sahası Mithat Efendi'nin yoğun ilgisinden ve merakının haricinde değildir. Mithat Efendi, Batı'yı bütünlüğü içinde kavramaya çalışmış, tarih, felsefe, ilahiyat, terbiye, eğitim, psikoloji, iktisat, askerlik, folklor, edebiyat, tiyatro ve tenkit kısaca insanlığın hemen bütün problemleri onun dikkatini ve ilgisini çekmiştir. Siyavuşgil, Mithat Efendi'nin bu öğrenme ve öğretme hamlesini bir Rönesans adamına yaraşır bir hamle olarak görür ve tam bir kahramanlık ve fedailik örneği sayar.

Siyavuşgil'e göre Mithat Efendi'nin öğrenme hamlesi aksiyonsuz kuru bir meraktan ibaret değildir. O hayatı boyunca öğrendiklerini hem eserleri yoluyla hem de yayımladığı gazeteler yoluyla halka öğretmeye çalışmış bir hâce-i evveldir. Mithat Efendi'nin düsturu öğretmek için öğrenmektir. Bütün hayatına millettaşlarına muasır medeniyet ve kültürü öğretmeye vakfetmiştir. Memleketi bir mektep; kendi matbaasını da kürsü gibi görmüş ve hayatı boyunca o kürsüden halkı eğitmek çabası içinde olmuştur. Namık Kemal ile arkadaşları, ilk hedef olarak hürriyeti göstermişlerdir. Ahmet Mithat Efendi ise insanlara hürriyete ulaşmanın yolunu göstermiştir. Halkın hürriyeti kendi aklıyla idrak edip öğrenmesi gerektiğine inanmış ve ona romanları vasıtasıyla hocalık etmiştir. Çünkü medeni bakımdan geri ve kültürsüz bir halkın hürriyet hakkı değildir. Siyasete fazlaca bulaşmamasından ötürü onu konformist ilan etmek Siyavuşgil'e göre doğru değildir. Çünkü o muasır ve ideal bir topluma eğitim, okumak ve kültürü geniş kitlelere yaymak yoluyla erişilebileceğine inanmıştır ve bu inanç doğrultusunda yazı hayatını sürdürmüştür.

6.3.HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Hüseyin Rahmi Gürpınar da Ahmet Mithat Efendi gibi devrin dergilerindeki edebiyat eleştirmenlerince bir halk romancısı olarak nitelenen bir yazardır. Kimi romanlarında vaka akışını durdurulup çeşitli konularda ansiklopedik bilgi verilmesi Hüseyin Rahmi'nin romanlarına dair en sık zikredilen kusurlardandır. O da Ahmet Mithat Efendi gibi devrin eleştirmenlerince realist bir yazar olarak görülür ama romanlarındaki bazı tabloların barındırdığı aşırılıkların onun realizmini Emile Zola romanlarındaki natüralizme yaklaştırdığı görüşü de vardır. Hüseyin Rahmi hakkındaki eleştiri yazılarının çoğunluğu onun vefatı üzerine kaleme alınmıştır.

Yeni Mecmua dergisinin 10.sayısındaki "Edebi Portreler: Hüseyin Rahmi" başlıklı incelemesinde Hakkı Süha Gezgin, Hüseyin Rahmi'nin devrin edebi cereyanları ve fraksiyonları içindeki yerini tartışır(Gezgin, 1939: 5-33). Onun yetiştiği dönemde memleket sanatının yenilik ve eskilik taraftarları şeklinde iki hizbe ayrılmış bulunduğunu söyleyen Gezgin, Hüseyin Rahmi'nin Servet-i Fünun edebiyatını kuranlar arasında yer almadığını hatırlatır. Bu türden sanatsal fikir ayrılıklarında "akışı doğuranlar" ve "akışa kapılanlar" şeklinde iki türlü tipin olduğuna işaret eden Gezgin'e göre Hüseyin Rahmi bir yazar olarak kendi inançlarının ve kendi davasının adamı olarak kalmıştır. Kafa ve gönül değişmeleri içinde ikiye bölünmüş bir devirde hiçbir cereyanın tabiiyetine girmeden tek başına kalmak kolay değildir. Hüseyin Rahmi yenilik fikirleri bakımından Servet- i Fünuncularla birdir ancak onların aristokrat ve halka tepeden bakan tavırlarını beğenmez:

> Yenilik duygusunda gerçi Servet-i Fünuncularla birdi. Fakat onlarda sezdiği aristokrat telakkileri beğenmiyordu. Yalnız yüksek tabakaya eğilen sanat yeni de olsa nihayet divan edebiyatı gibi eksik ve tek taraflı bir şey olurdu. Yalnız dil, sade şekil değiştirmek büyük halk kitlesini kavramadıkça elbette tam bir hamle sayılamazdı. Hüseyin Rahmi işte bu noksanı sezdiği için sanatının mihverini halkın yaşayışı içinden geçirdi. Bihter'in, Firdevs ve Behlül'lerin yanına Pasaklı Gülsüm'ü Dalkavuk Hasna tipinde yüzlerce kahramanı kattı. Ecir ve Sabır gibi yüzlerce nefis hikâye yazdı (Gezgin, 1939: 5).

Yeni Adam dergisinin 324.ve 325.sayılarında Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkında Hüsamettin Bozok tarafından geniş bir inceleme ve eleştiri yazısı yazılmıştır. Bozok, "Hüseyin Rahmi Gürpınar" başlıklı bu yazılarında Hüseyin Rahmi'nin romanlarını Osmanlı toplumunu gerçekçi ve ayrıntılı bir surette göstermeleri bakımından takdir eder(Bozok, 1941: 6-7/4-15). Hüseyin Rahmi'nin romanları hovarda baskınlarıyla, fettan alüfteleriyle, büyücü gelinleriyle mahcup delikanlılarıyla, kıskanç görümceleriyle, cadaloz kaynanalarıyla ve bıçkın delikanlılarıyla Osmanlı toplumunun çok canlı ve renkli bir tablosudur. Onun romanları Dostoyevski'nin romanları gibi bir insan mahşeridir ama o şahıslarını Dostoyevski gibi psikolojik didiklemeden geçirmez. Dostoyevski'deki psikoloji eğiliminin yerini Hüseyin Rahmi'de sosyal tasvir almıştır. Bozok'a göre eski İstanbul'u bütün renk ve özellikleriyle görmek isteyenler Hüseyin Rahmi'yi okumaya mecburdurlar. Onun romanlarındaki kahramanlar psikolojik manzaralarıyla değil toplumsal aidiyetleriyle betimlenmiştir. Hüseyin Rahmi şahıslara değil cemiyete ilgi gösteren bir yazardır. II. Abdülhamit devrinin bütün bir insan çeşnisini onun romanlarında müşahede etmek mümkündür: cariyeler, dadılar, kalfalar, vekilharçlar, halayıklar, ıskatçı hafızlar, arsız mahalle çocukları, dedikoducu komşular, savaş yıllarında aç kalan halk, vesika ekmeği için sıra bekleyen ihtiyar baba, evdeki bakır leğeni, kalaylı maşrapayı satan dul ana, günlük ekmeğini vücuduyla kazanan namuslu kadın… Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki bu muazzam şahıs kadrosu zenginliği onu Türk edebiyatının en büyük halkçı romancısı yapar. Onu erişilmez yapan da budur. Türk halkını samimiyetle sevmesidir.

Bozok yazısında Hüseyin Rahmi'nin romancılıkta koyu bir realizmi benimsediğini söyler ve Sulukule'deki Çingeneler'i anlattığı bir roman için bu semtte bir ev kiralayarak aylarca orada yaşadığını hatırlatır. Onun romanlarını yazarken dayandığı biricik prensip gözlemciliktir. Realiteye gösterdiği bu şaşmaz sadakat onu Abdülhak Hâmid'in bir şiirinde de söylediği gibi Türkler'in Emile Zola'sı yapmıştır:

Sen iken Türkler'in Emile Zola'sı
Ne demek kâle almamak üdeba!

Hüseyin Rahmi Servet-i Fünun topluluğuna girmemiştir. Bozok yazısında bu bahse de değinir ve Hüseyin Rahmi'nin Servet-i Fünun mensuplarıyla edebiyat

anlayışı uyuşmadığı için bu topluluğa girmediğini söyler. Servet-i Fünuncular onu aralarında istememişlerdir ama Hüseyin Rahmi de edebi açıdan bu topluluğa antipatiyle bakmıştır. Edebiyatta yenileşme fikri ve arzusu bakımından Servet-i Fünuncular' la aynı saftadır. Fakat onların aristokrat tavrını beğenmez. Halit Ziya'nın romanlarında muhit Tepebaşı'nda başlayıp Haliç'te biten dar bir muhittir. Onun roman şahıslarının kendi çevreleri dışında kalan halkla teması yoktur. Oysa Hüseyin Rahmi en ücra köşelerine kadar bütün İstanbul'un ve bu şehri dolduran büyük kalabalığın romancısıdır. Bozok'a göre Hüseyin Rahmi, kendi sanatıyla o topluluğun yapmacık sanat anlayışı birbirine zıt olduğu için Servet-i Fünun'un dışında kalmıştır. Bu benzemezlik ve uyuşmazlık Fransız edebiyatında Emile Zola ile Paul Bourget arasındaki farklılıklara benzer.

Bozok'a göre Hüseyin Rahmi'nin romanlarının çoğu teknik olarak çağdaşlarından geri kalacak kadar zayıf değildir. Onun romanlarının en karakteristik tarafı gözlemlerindeki canlılık ve tasvirlerindeki kuvvettir. Ancak Hüseyin Rahmi de Ahmet Mithat Efendi gibi romanlarına gereksiz ek sayfalar koymak hatasına düşmüş, vakayla hiç ilgisi olmayan müdahalelerle ve bilgilerle romanlarının bütünlüğünü bozmuştur. Bozok, Hüseyin Rahmi'nin unutulmuş bir kıymet olmadığını, halk sanatının ilk temsilcisi olduğunu, bu nedenlerle eserlerinin yeni baskılarında o gereksiz eklerden temizlenmesi gerektiğini söyler.

Kovan dergisinin 10.sayısındaki yazısında Halil Dumanoğlu Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın halk romancılığı yönüne temas eder (Dumanoğlu, 1944: 8). "Hüseyin Rahmi Gürpınar" başlıklı yazısında Dumanoğlu, Hüseyin Rahmi'nin herşeyden önce büyük bir halk romancısı olduğunu, Halit Ziya gibi dar bir zümrenin değil geniş yığınların hayatını ve duygularını anlattığını söyler.

Yazısında Halit Ziya'nın münevver zümrenin romancısı Cenap Şahabettin'in de münevver zümre şairi olduğuna işaret eden Dumanoğlu' na göre Hüseyin Rahmi halkı halka anlatmak suretiyle büyük bir edebi boşluğu doldurmuş bir romancıdır. Hüseyin Rahmi romanlarında halktan kişileri tasvir edip anlatmak konusunda büyük bir başarı göstermiştir. Dedikoduyu seven kadınlar, sefih mürebbiyeler, hovarda erkekler, kurşun dökücüler, takunyalı mahalle kızları onun değişmez roman kahramanlarıdır. Hiçbir romancı kadınlara mahsus konuşmaları ve özellikleri gösterme konusunda Hüseyin Rahmi kadar başarılı olamamıştır. Fakat romanları teknik hatalarla doludur. Birtakım romanlarına yemek tarifleri koyması,

"Mürebbiye" romanına metnin bağlamıyla ilgisiz surette bir Moliere şerhi eklemesi, "Tebessüm-i Elem" romanındaki determinist izahlar roman sanatı için büyük teknik kusurlardır ve söz konusu romanların değerini düşürürler. Fakat devrin geri kalmış, cahil ve eğitimsiz halkına bir şeyler öğretmek arzusu ve zarureti o romanları bir tür bilgi kaynağı olarak kaleme almayı da mecburi kılmıştır. Didaktik ve eğitici roman çığırını Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi açmış, Hüseyin Rahmi de onun izinden gitmiştir.

Hüseyin Rahmi'nin romanları Dumanoğlu' na göre barındırdıkları çok ayrıntılı İstanbul tasvirleri yönüyle eşsizdir. Hüseyin Rahmi'nin romanları Türk İstanbul'u tasvir eder. Yine İstanbul'da geçen "Aşk-ı Memnu", "Mai ve Siyah" ve "Sinekli Bakkal" gibi romanlarda tasvir edilen İstanbul ise Türk İstanbul değildir, halk da Türk halkı değildir. Bu eserler bu nedenle asıl Türk romanını temsil edemez.

Çığır dergisinin 139.sayısında yayımlanan "Hüseyin Rahmi Gürpınar" başlıklı yazısında Sami Özerdim ise Hüseyin Rahmi'nin halis Türkçeci ve halkçı yönlerine işaret etmiştir(Özerdim, 1944: 380). Hüseyin Rahmi'nin Türk edebiyatına Avrupa'yı getirmek gayretiyle yapay bir edebiyat yapan zümreden olmadığını savunan Özerdim, onun eserlerinde İstanbul'un Türk olan taraflarını ve fakir halkını tanıtmaya çalıştığı için edebi muarızları tarafından bayağı görüldüğünü hatırlatır.

Özerdim' e göre aşktan başka mevzu bilmeyen işsiz, güçsüz ve neyle geçindikleri meçhul, sanatları yapay yazarlarla karşılaştırıldığında Hüseyin Rahmi'nin devrin ayakları yere en sağlam basan muharrir olduğu görülür. Hüseyin Rahmi, sayısı altmışı aşan romanlarıyla edebi eleştiriden muaf tutulması gereken istisnai bir romancı, halkın vicdanında bulduğu yeri edebiyat kitaplarında bulamamış bir ediptir. Bundaki kabahat ise Hüseyin Rahmi'de değil, onu anlamaktan çekinenlerdedir.

Değirmen dergisinin 12.sayısında yayımlanan "Hüseyin Rahmi'nin Kahramanları" başlıklı yazısında Cahit Tanyol Hüseyin Rahmi'nin romanlarının halk insanlarından teşekkül eden kahramanlarını Halit Ziya romanlarındaki kahramanlarla karşılaştırır(Tanyol, 1944: 153-155). Tanyol'a göre tek tek ele alındığında Hüseyin Rahmi'nin romanlarında Halit Ziya'nın söz gelimi Ahmet Cemil'i gibi adı hafızalara kazınacak güçlü bir kahraman yoktur. Fakat Hüseyin Rahmi bu eksikliği romanlarıyla okuyucularında zengin bir hayat coşkunluğu yaratarak telafi eder. Halit

Ziya'nın roman kahramanları ise sadece adlarıyla hafızalarda yer ederler. Hüseyin Rahmi hayata Halit Ziya ise fertlere odaklanmış romancılardır. Hüseyin Rahmi eserlerinde roman tekniğine ve her türlü kaideye lakayt bir tavır takınmıştır. Çünkü onun asıl kaygısı yüksek derin ve geniş edebiyat eserleri yaratmak değil hayatı olduğu gibi tasvir ve tahkiye etmektir. Onun roman kahramanları üzerinde fazla çalışılmamış, tahlilsiz ve derinliksiz kahramanlardır. Sadece hayatın bir manzarasının betimlenmesi için roman sayfalarına girerler. Hüseyin Rahmi'nin kahraman ve üslup yaratmak gibi gayeleri ve endişeleri yoktur. Romanları genellikle kötü ve basit bir romantizm içinde diri ve renkli hayat manzaraları resmetmekten ibaret bir amaçla vücuda getirilmiştir. Türk romanının hakiki babası çok zaman romana ait hiçbir estetik ve teknik kaideye uymasa da Hüseyin Rahmi'dir. Hüseyin Rahmi'ye bütünüyle zıt bir sanat anlayışı olan Halit Ziya bir romancı olmaktan ziyade roman tekniğinin bir münşisidir. Hüseyin Rahmi roman tekniğini ve üslupçuluğu, bunları hakiki hayatın tabiatına ters bulduğu için benimsememiştir. Ona göre bir romanı sıkı kaidelere ve tekniğe boğmak hayat realitesine ihanettir:

> Hüseyin Rahmi niçin Halit Ziya'nın birinci safta tuttuğu teknik ve üslûbu hiçe saydı; çünkü bunlar ona göre, sun'i teşekküllerdi; hakiki hayat roman tekniğine göre cereyan etmiyordu. Hayat birçok muvazenesizlikler ve tezatlarla akmaktaydı. Hâdiseleri reel kıymetleri ile bize vermek endişesini taşıyan bir insan için teknik, hayata bir nevi hıyanet demekti. Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde karma karışık, alt üst olmuş bir hayat uğultusu var. Onda cemiyetin şemasını değil, realitesini görüyoruz (Tanyol, 1944: 153).

Tanyol yazısında Hüseyin Rahmi'nin kahramanlarının kişilik-eylem-söylem ilişkisi bakımından tutarsız olduğunu savunur. Tanyol'a göre Hüseyin Rahmi'nin şahısları mizaç ve karakterlerinin gerektirdiği hayatları yaşamazlar. Bazen bir delinin çok hikmetli ve felsefi bir söz söylediği görülür. Söz söyleyenlerle, söylenen sözler arasındaki tezat Hüseyin Rahmi'nin hemen her eserinde vardır. Bu Hüseyin Rahmi'nin kahramanlarını canlı ve ilgi çekici ancak roman sanatı açısından kusurlu ve içi boş yapar. Tanyol, Hüseyin Rahmi'nin kahramanlarını kendilerine ait bir hayatı olan kimselerden ziyade bir hayatı gülünç yapmak için romanlara serpiştirilmiş ücretli memurlar gibi görür.

Tanyol Hüseyin Rahmi'yi Emile Zola' ya benzetenlerle hemfikir değildir. Bu benzetişin iki romancının da açık saçık anlatımından kaynaklandığı kanaatinde olan

Tanyol Hüseyin Rahmi'nin Zola' yla hiçbir münasebeti olmadığı görüşündedir. Çünkü Zola fazla âlim, can sıkıcı ve ukaladır. Hüseyin Rahmi'de de zaman zaman ukalaca pasajlara rastlansa da bu pasajları ciddiye almamak ve hoş karşılamak kolaydır. Hüseyin Rahmi Zola' dan ziyade Balzac' a benzetilebilir. Çünkü her iki romancı da romantizm içinde inkişaf eden bir realizm vardır. Gerçeği abartmakla beraber bozmamak bakımından Balzac' la Hüseyin Rahmi birbirlerine benzerler.

İstanbul dergisinin 9.sayısında Ali Canip Yöntem'in "Hüseyin Rahmi'nin Kudreti" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır(Yöntem, 1944: 5). Yöntem bu yazısında Hüseyin Rahmi'yi Halit Ziya ve Ahmet Rasim'le mukayese etmiş ve onun hakkında Cenap Şahabettin'in düşüncelerinden de istifade ederek birtakım görüşler ortaya koymuştur.

Yöntem'e göre Hüseyin Rahmi roman tekniği bakımından Halit Ziya gibi bir model sayılamaz. Ancak Halit Ziya da romanlarının psikolojik ve sosyolojik unsurları bakımından Hüseyin Rahmi'nin çapına erişemez. Hüseyin Rahmi teknikte zayıf, üslupta ihmalkâr bir romancıdır. Romanları, akışı birdenbire duraklatıp bozan bağlam dışı müdahalelerle doludur. Edebiyat tarihi Hüseyin Rahmi' yi büyük bir gözlemci olarak anacaktır. Onun eski İstanbul mahallelerinin tasvirinde sergilediği kudrete ancak Ahmet Rasim erişebilmiştir. Hüseyin Rahmi romanlarıyla Ahmet Rasim makaleleriyle Türk okuyucusuna İstanbul'un pitoreskini milli bir duyuşla vermişlerdir. Yazıcılık ve memleketçilik bahislerinde hem Hüseyin Rahmi'nin hem de Ahmet Rasim'in üstatları Ahmet Mithat Efendi'dir.

Yöntem yazısında Hüseyin Rahmi'nin romanlarında hayatın en iğrenç manzaralarını bile pervasızca ve çekinmeden gösterdiğini ve bu hususta ki konumuyla Türk edebiyatında özel bir yeri olduğunu söyler. Ahmet Rasim ise iğrençlik ve çirkinlik tasvirinde Hüseyin Rahmi kadar serbest ve acımasız değildir. Hüseyin Rahmi romanı İstanbul'un eski ve fakir mahallelerine açmış, ondan sonrakiler de romana Anadolu'yu getirmişlerdir. Fakat Reşat Nuri'nin "Eski Hastalık" veya Yakup Kadri'nin "Ankara" ve "Yaban" romanları gibi istisnalar bir kenara bırakılacak olursa mekân olarak Anadolu'yu seçen romancılar genellikle satıhta kalmışlar Anadolu'nun iç yüzüne nüfuz edememişlerdir.

Yöntem'e göre dar bir zümrenin aristokrat tavırlı ediplerinden teşekkül eden Servet-i Fünun, edebiyat anlayışı bakımından Hüseyin Rahmi'nin tam zıddıdır. Zira

Hüseyin Rahmi geniş kitlelere hitap etmek arzusuyla eserlerini kaleme alan bir halk romancısıdır. Yöntem, iki anlayış arasındaki bu büyük farka yazısında vurgu yaptıktan sonra Servet-i Fünuncuların Hüseyin Rahmi'yi asla anlayamadıklarına işaret eder. Fakat Cenap Şahabettin son yıllarında Hüseyin Rahmi'den övgüyle bahseden ve bu açıdan biraz hayret uyandırıcı olan bir yazı yazmıştır. O yazısının bir yerinde Cenap Şahabettin Hüseyin Rahmi hakkında şunları söylemektedir:

> O size bir kere baktı mı, bütün mevcudiyetiniz soyunmaya mecburdur ve o artık biraz zalimane ve biraz sanatperestane, sizi ve ruhunuzu didikler. Ve didikleyişi alaya benzer. Fakat ince bir hicvi içtimaidir. Eşhas-ı vakasını bir üstat hayalci mahareti ile karşınızda oynatır, onlara bu vaziyetleri öyle ustalıkla verir ki eşhas ya bilihtiyar veya sevk-i vukuat ile bu vaziyeti kendileri aldılar zannolunur. Bir cemiyeti tahriş ve iğzab etmeksizin bütün azasına itab ve muahezede Hüseyin Rahmi'den ziyade muvaffak olmuş bir hikayenüvis tanımıyorum(Akt. Yöntem, 1944: 5).

Yöntem'e göre Cenap Şahabettin'in bu sözleri hem takdire hem de hayrete şayandır. Çünkü bir süs ve salon edebiyatı olan Servet-i Fünun'un ileri gelen zeki bir şairinin bir memleket edebiyatının nasıl geniş sınırlara muhtaç olduğunun kendine rağmen idrakine vardığını göstermektedir.

6.4.EBUBEKİR HAZIM TEPEYRAN HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Devrin edebiyat dergilerinde Ebubekir Hazım Tepeyran hakkındaki tek eleştiri yazısı *Yurt ve Dünya* dergisinin 14.sayısında Süleyman Kazmaz tarafından yazılmıştır(Kazmaz, 1942: 9-17). Yazı Ebubekir Hazım'ın tek romanı olan "Küçük Paşa"[12] romanıyla ilgilidir. Bu roman Nabizade Nazım'ın "Karabibik" romanından sonra Türk edebiyatındaki ikinci köy romanıdır. Süleyman Kazmaz'ın bu roman hakkındaki yazısı hem inceleme hem de eleştiri mahiyeti olan geniş bir yazıdır.

Yazısında "Küçük Paşa" nın köylülerin konuşma dilini ve düşünüş tarzını yansıtmak bakımından çok başarılı bir roman olduğunu söyleyen Kazmaz, köylülerin hayatı teorik bilgilerle ve uzun muhakemeler silsilesiyle değil etrafında gördüğü

[12] 1910 yılında "Yeni Şeyler Birinci Kitap: Küçük Paşa" adıyla yayımlanan bu romanın dili Cumhuriyet döneminde yazar tarafından sadeleştirilmiş ve 1947 yılında Latin harfleriyle tekrar yayımlanmıştır. Romanın bu ikinci basılışında o devirde köy romancılığının gördüğü rağbetin etkisi vardır.

somut vaka ve olaylarla yorumladığını romanın da bunu büyük yetkinlikle gösterdiğine işaret eder. Fakat Kazmaz' a göre Ebubekir Hazım romanını yazmadan önce köy faaliyetlerini etraflıca incelememiş, köyün sosyal cephesinde derinleşememiş ve köyün bütün meselelerini yüzeysel ve toplu bir surette göstermiştir.

Kazmaz, yazısında "Küçük Paşa" nın hakikatte bir köy romanı olup olmadığını sorar ve bu sorusunu romanın ana kahramanı Salih'e dayandırır. Salih romanda İstanbul'da bir paşa konağında ailesiyle mesut bir hayat sürerken paşanın ölümüyle birlikte doğduğu köye geri gönderilmiş, bu köyü tasavvur ettiği şekilde bulamamış, köyün insanına ve muhitine ayak uyduramamış bir çocuk olarak gösterilir. Bu nedenle Kazmaz' a göre Salih bir köy çocuğu değildir ve roman da bir köy romanı değil şehir-köy mücadelesini gösteren bir romandır. Bu mücadeleyi sergilemekte de başarılı olmuştur. Romanda Selime' nin "karagöz oynatmak" tabirini gözün karasını akını oynatmak şeklinde anlaması karagöz oyununun köylülerce bilinmediğini gösterir ki bunu ortaya koymakla yazar, köyün başarılı bir müşahedesine vardığını göstermiştir. Romanın en bariz vasfı da bu inceleme ve gözlem mükemmelliğidir.

Yazar romanında zaman zaman kahramanları hakkında hükümler vermektedir ki bu Kazmaz'a göre romanın en göze çarpan kusurlarından biridir. Acımasız bir üvey anne olan Hacca'yı ayıplar, Hacca'nın işkencelerine maruz kalan Salih'e acır. Hacca' yı, Salih'e yaptığı fenalıklardan dolayı itham eder. Romanın sonunda Naime Hanım, Salih'e yaptığı kötülüklerden dolayı vicdan azabı duyar ve delirir. Bu suretle de adalet tecelli etmiş olur. Romanın teknik bakımdan bir diğer kusuru da vakanın gidişinin sık sık durdurularak vakayla ilgisi olmayan idari meselelerden söz edilmesidir. Roman, taşradaki idari meselelerin gösterilmesi için yazılmıştır ama bu durum romanın bu konudaki teknik aksaklıklarını mazur göstermez. Köylülerin mektep derdi, sağlık meseleleri etraflıca ortaya konur. Sıtmaya tutulan köylüler imama okunurlar, ellerine iplik bağlarlar. Köye doktor ve ebe girmemiştir. Romancı bu meseleler hakkında bir sıhhiye müfettişinin bile fikrini kitabına geçirir. Köyün askere giden gençleri, köye sakat dönerler, çoğu da ölür. Köyün yol derdinden ayrıntılı bir şekilde bahsedilir. Yolsuzluktan çekilen sıkıntılar ve Trakya yollarında yapılan suiistimaller, bir gazete fıkrası üslubuyla anlatılır. Muharririn köye duyduğu ilgi bir ilim-sanat ilgisinden çok bir idare adamı ilgisidir ve bir idare adamı ilgisiyle

yazılan bu romanda köylülerin belirli bir muhitte kazandıkları düşünüş, söyleyiş ve inanış özelliklerini göstermede muharrir başarılı olmuştur. Fakat bu insanların mensup oldukları cemaatin terkibi bir şekilde izahı ve tahlili yoktur.

Kazmaz'ın "Küçük Paşa" romanıyla ilgili eleştirileri daha çok romanda köylü cemaatinin sosyal münasebetlerinin gösterilememiş olmasında toplanır. Yazar, romanında köylülerin hem birbiriyle hem de toprakla olan ilişkilerinin arka planını liyakatle yansıtamamıştır. İdarenin uzun ihmalkârlıkları köyü geri ve ilkel bırakmıştır. Fakat roman bu ihmalkârlıkların yol açtığı insani ve sosyal problemleri total bir surette inceleyememiştir. İdarenin ihmalkârlığı söylenmiş, bunun neticesi söylenmiş ancak bu ikisi arasındaki hayat es geçilmiştir. Kazmaz'a göre roman neticeleri değil, o neticeleri doğuran süreçleri anlatmalıdır. Dolayısıyla "Küçük Paşa" da bir köy romanı olarak köylü cemaatinin tabiatla olan münasebetlerini etraflıca tahlil ve tahkiye etmelidir. Romanda köylü cemaatinin insani ıstırapları ve ihtirasları da hemen bütünüyle göz ardı edilmiştir. Köylüler sadece maddi dertlerin ve içtimai meselelerin arkasına takılmış fertler değildir. Köy denilen yerin ıstırapları devrin yolsuzluklarından doğan acılardan ibaret değildir. Sevdiği Selime' den ayrılan Ali'de ve sakat Kara Ömer'de insani dertlere başlangıç halinde rastlanır ancak bu hal derinleştirilemez ve romanın esas meseleleri haline getirilemez. Sonuçta bu roman Kazmaz'a göre bir köy romanı değildir ama Türk edebiyatında ilk ve başarılı köy romanı denemesidir.

6.5. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Halit Ziya Uşaklıgil devrin edebiyat dergilerinin en çok ilgi gösterdiği romancılardan biridir. Bu ilgi romancının 1945'teki vefatıyla birlikte artış kaydetmiştir. Hakkında yazılanlarda, romanlarının tekniği ve üslubuyla Halit Ziya modern Türk romanının en büyük isimlerinden biri olarak gösterilmiş ve övülmüş, romanlarında yarattığı şahısların Türk halkının bir mensubu olmaktan ziyade Avrupalı aristokratlara benzemesi ve romanlarındaki muhit olgusunun Boğaziçi'yle sınırlı olması bakımındansa olumsuz yönde eleştirilmiştir.

İstanbul dergisinin 34.sayısında Mehmet Kaplan'ın "Halit Ziya Hakkında" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır(Kaplan, 1945: 5-6). Kaplan yazısında vefatı münasebetiyle Halit Ziya'nın Türk roman ve nesrine getirdikleri üzerinde durmuştur.

Kaplan'a göre Tanzimat hareketi beraberinde ülke için yeni sayılabilecek birtakım siyasi meseleler doğurmuştur. Bu hareketin beraberinde getirdiği kısmi özgürlük ortamının da teşvikiyle Şinasi ve onunla aynı nesilden olan Ziya Paşa, Ali Suavi ve Namık Kemal gibi edebiyatçılar aynı zamanda gazetecidirler. Bu devirde gazetenin yanı sıra tiyatro ve hatta roman da kitlelerin kanaatlerine biçim vermek ve kamuoyu oluşturmak gayelerinin etkisi altındadır. Fakat 1876'da tahta çıkan II. Abdülhamit'in baskıcı yönetimi ve basına uyguladığı sansür Tanzimat'ın ikinci nesil şair ve yazarlarını siyasi meselelerden uzak durmaya itmiştir. Zamanında Namık Kemal'le birlikte sürgüne gönderilen Ahmet Mithat Efendi sonraları prensip değiştirerek suya sabuna dokunmayan ve II. Abdülhamit idaresiyle iyi geçinmeye çalışan faydacı bir yazara dönüşmüştür. Abdülhak Hâmid ve Recaizade de yine bu iklim ve şartlar içinde tamamen duygusal ve bireysel bir edebiyat yapmışlardır.

Kaplan' a göre 1876'dan Servet-i Fünun topluluğunun eser vermeye başladığı 1896 yılına kadar geçen zaman zarfında Türk edebiyatında büyük isimler yetişmemiş ama bu ara nesilce yapılan tercüme faaliyetleri ve çeşitli dergilerde neşredilen birtakım şiirler ve nesir örnekleri Servet-i Fünun edebiyatının üslup ve hassasiyet bakımından hazırlayıcısı olmuştur. Halit Ziya'nın eserinin biçim ve içerik olarak vücut ve mahiyet bulmasında da Tanzimat'ın önceki nesillerinin etkisi vardır. Realizmi Türk edebiyatına getiren Halit Ziya değildir. Namık Kemal devrinde Beşir Fuat, materyalist, pozitivist ve realist görüşleriyle tanınmıştır. Onun ardından da Nabizade Nazım realist ve natüralist hikâye ve roman örnekleri vermiştir. Bir yandan da memlekette edebi tercüme faaliyetleri başlamıştır ve realist yazarlardan tercümeler yapılmaktadır. Bütün bunlar Servet-i Fünun'dan önce Türk edebiyatında romantizmin gözden düştüğünü ve realizme bir yöneliş olduğunu gösterir. Fakat tüm bu denemeler ve hazırlıklar Halit Ziya'ya ve Tevfik Fikret'e kadar Türk edebiyatında kuvvetli terkibine ulaşamamıştır. Halit Ziya Türk edebiyatında kuvvetli nesirle realizmin terkibini yapabilen ilk ediptir.

Mehmet Kaplan yazısında Türk edebiyatında Halit Ziya'yı hazırlayan şartları bu şekilde açıkladıktan sonra onun roman ve hikâyelerinin nitelikleri hakkındaki görüşlerini ortaya koyar. Buna göre Halit Ziya hikâye ve romanlarında şahıslarına psikolojik bir yapı, bir iç hayatı vermiştir ki ondan önce ne Namık Kemal'in ne de Ahmet Mithat Efendi'nin şahıslarında böyle zengin ve reel bir psikolojik tasvir ve iç hayat izahı söz konusu değildir. Halit Ziya, romanlarındaki şahısların psikolojik

vaziyetini içinde bulundukları zaman ve mekân realitesinden koparmadan tahlil edebilmiş bir romancıdır. Fakat Halit Ziya kahramanlarının psikolojisini kurarken yer yer aşırıya ve anormale gitmiştir. Onun şahısları aşırı içli ve hassastır. Harici hadiselere bu şahısların gösterdiği tepki genellikle abartılıdır. Kaplan bu durumu Servet-i Fünun nesline mahsus dış dünyayla temas ve hareket azlığıyla izah eder. Ona göre Servet-i Fünun nesli dış dünyadan ve realiteden çekinen rüyalara ve duygulara gömülmekten lezzet alan bir nesildir. Bu nedenle eserlerinde dış realiteyi kuvvetle tahlil ve tasvir edemezler. Servet-i Fünun neslinde rüya-realite tezadı bir trajedi boyutunda gözükür. Fakat Servet-i Fünun dışında kalan Hüseyin Rahmi'nin gözleri ve dikkati iç dünyalardan ziyade dışa ve dış realiteye dönüktür. Servet-i Fünuncular fertler ve ve fertlerin duygularıyla ve psikolojik açmazlarıyla meşgul olurlar. Hüseyin Rahmi ise sokaklarla, mahallelerle ve kalabalıkların çehresi ve dış hayatıyla meşgul olur.

Kaplan'a göre Halit Ziya'nın romanlarında yeni ve kuvvetle işlenmiş bir unsur da tabiat ve dış dünyanın zengin ve son derece realist tasviridir. Türk edebiyatında madde olarak dış dünyanın romana nakli Namık Kemal ile başlar. Fakat onun tasvirleri "İntibah" romanındaki Çamlıca tasvirleri gibi silik, umumi ve her yere tatbik olunabilen tasvirlerdir. Bu romanda sadece Mahpeyker' in odası ayrıntılı ve realist görünür. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında da eşya ve dış dünya tasviri hikâye akışıyla ve realitesiyle irtibatsızdır. Halit Ziya'nın romanlarında ise şahısların iç dünyası nasıl tutarlı, mantıklı ve derin bir terkip göstermekteyse dış dünya da bağımsız ve somut bir varlık olarak tasvir edilmiştir. Zengin bir psikoloji ve dış dünya tasviri Halit Ziya'nın Türk roman ve hikâyesine getirdiği unsurlardır. Fakat Halit Ziya Türk romanına bunları ve bunlardan başka unsurları getirmekle kalmamış, Avrupalı roman yapısını Türk edebiyatında ilk defa kuran yazar da olmuştur.

Mehmet Kaplan yazısında Halit Ziya'nın eserlerindeki üslup özelliklerine de değinmiştir. Servet-i Fünun ediplerinin üslup alanında bütün Türk edebiyatında rastlanmayacak bir kuvvet ve hamleyle çalıştıklarını söyleyen Kaplan, Namık Kemal'in de Abdülhak Hâmid' in de üslup meselesinde onlar kadar titiz ve dikkatli olmadığını savunur. Kaplan'a göre Namık Kemal, Ahmet Mithat, hatta Abdülhak Hâmid' in üslubu düşünce ve duyguya kaba saba bir şekilde uydurulmuş, divan edebiyatı ve gazeteden aktarılma bir üsluptur ve bu isimler üsluba muhteva kadar

değer vermezler. Servet-i Fünun nesli ise üsluba muhteva kadar belki ondan da fazla önem vermiştir. Onların bu üslup hassasiyetini hem eserlerinde hem makalelerinde hem de romanlarındaki kahramanlarında görmek mümkündür. Halit Ziya'nın Servet-i Fünun'un üslubu üzerinde büyük etkisi olmuştur. Mesela "Mai ve Siyah" romanında Servet-i Fünun edebiyatçı tipini temsil eden Ahmet Cemil'in üslup ve dil meselesi için söylediği şu sözler doğrudan Halit Ziya'nın kendi dil görüşlerini yansıtmaktadır:

> Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki… Neye teşbih edeyim, bilmem? Mütekellim bir ruh kadar beliğ olsun, bütün kederlerimize, neşelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, heyecanlara, tekevvünlere tercüman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun mahzun renklerine dalsın düşünsün, bir lisan ki ruhumuzla beraber matemin yeisi ile ağlasın. Bir lisan ki asabımızın heyecanına refakat ederek çırpınsın… Hani ya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınmaz, nağmeler olur ki ruhu titretir… hani ya fecirden evvel afaka hafif bir renk imtizacı ile dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersim olunamaz, tayin edilemez akisler uçar: nazarlara buseler serper. Hani ya bazı gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış kadar ölçülemez, nerede yeteceğine vukuf kabil olamaz derinlikleri vardır, hissiyatı yutar. İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun(Akt. Kaplan, 1945: 6).

Cevdet Kudret Solok' un *Varlık* dergisinin 282/283.sayılarında yayımlanan "Halit Ziya Uşaklıgil" adlı yazısı Halit Ziya'nın romanları hakkında bir inceleme ve eleştiri yazısıdır(Solok, 1945: 643-646). Yazısında, Halit Ziya'nın İzmir'de yazdığı ve *Servet-i Fünun*'da tefrika edilen ilk romanı olan "Ferdi ve Şürekâsı" nın onun çıraklık devrini kapayan eser olduğunu kaydeden Solok bu eserin Türk edebiyatında da bir dönüm noktası olduğuna işaret eder. Halit Ziya kendisi de bu roman hakkında "Kırk Yıl" adlı hatıratında "Bizde roman ve lisan tekâmülünün bir dönemeç noktasına tesadüf ettiğini" söylemiştir. Solok'a göre Avrupa tarzında bir romanda vakanın nasıl kurulup nasıl yürütüleceğini, tasvir ve tahlillerin eserde bir yama gibi kalmayıp vakanın içinde nasıl eritileceğini Türk okuyucuya gösteren ilk roman budur. Halit Ziya, bu romanında kendinden önce sürüp gelen Doğulu cümle inşasını bir yana bırakıp dilin söz dizimin Batılı yazış usullerini örnek tutarak genişletmiş ve çeşitlendirmiştir ki gerek kendi devrinin yazarları gerek kendinden sonra yetişen

romancıların hemen hiçbiri, istisnasız, onun açtığı yoldan başka yürüyecek bir yol ne bulmuş ne de açabilmiştir.

Solok'a göre Halit Ziya'nın "Mai ve Siyah" romanı ana çizgileriyle realist bir romandır ancak bu romanın kahramanı Ahmet Cemil romantiktir. Romanda Ahmet Cemil'in tamamen kusursuz bir insan olarak resmedilmesi onu biraz cansız ve sönük bir şahsa dönüştürmüştür. Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'e yaklaşımı realist değildir, ona imtiyazlı muamele etmiştir. Oysa bu romanda Ahmet Cemil'i çevreleyen şahıslara aynı imtiyazlı muameleyle yaklaşılmadığı için bu şahıslar daha canlı ve daha reel gözükürler. Solok Ahmet Cemil'in hayatını kazanmak için kitapçılara macera romanları tercüme etmesinin, geceleri özel ders vermesinin ve hayallerini gerçekleştiremeyince Yemen'de bir kaymakamlık alarak İstanbul'u terk etmesinin Ahmet Mithat Efendi'nin "Felatun Bey'le Rakım Efendi" romanını hatırlattığını söyler ve bu vaka benzerliğini Halit Ziya'nın çocukluk yıllarında Ahmet Mithat'ın eserlerini fazla okumasıyla izah eder.

"Aşk-ı Memnu"Solok'a göre Halit Ziya'nın zirve eseridir. Fakat bu romanda da Halit Ziya hem üslupta hem de tasvirlerde süslü bir dil kullanmaktan kendini kurtaramamıştır. Servet-i Fünun yenilik iddiasıyla ortaya çıkmış bir toplulukken edebiyatta Doğu'ya mahsus süslü ve şatafatlı dil kullanmak alışkanlığını terk edememiş aksine besleyip büyütmüştür. Bu edebiyat açısından hastalıklı bir durumdur. "Nemide" ve "Bir Ölünün Defteri" gibi romantik hikâyelerle edebiyata başlayan Halit Ziya, Solok'a göre her yazdığı eserle biraz daha realizme yönelmiş ve "Kırık Hayatlar" romanında tam bir realist yazar olarak kendini göstermiştir.

Varlık dergisinin aynı sayısında yayımlanan "Büyük Ölü İçin" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır da Halit Ziya için Cevdet Kudret Solok'un görüşlerine benzeyen görüşler ortaya koymuştur(Nayır, 1945: 641-642). Yaşar Nabi'ye göre Halit Ziya, Batı anlayışıyla gerçek romanı Türk edebiyatına ilk getiren romancı olarak kalmamış aynı zamanda, örnek olmak vasfını hiç yitirmeyecek ve aşılmayacak eserler vücuda getirmiştir. O, Türk edebiyatının Doğu şekilciliğinden kurtulup Batı özcülüğüne geçmesine önderlik etmiş ve"Aşk-ı Memnu" ve "Mai ve Siyah" gibi romanlarıyla Doğu'nun masalcılığıyla Batı'nın macera edebiyatı arasında bocalayan Türk hikâyeciliğini yeni sanat anlayışına intibak ettirmiştir.

Halit Ziya'nın eserlerini ölüme mahkûm bir dille kaleme almış olması onun açısından bir talihsizliktir. Fakat son yıllarında başlıca eserlerini dil bakımından sadeleştirmek gibi zaruri bir işi de başarmıştır. Ama bu sadeleştirmenin tam bir ölçüyle başarıldığı söylenemez:

> Gerçi gönül, bu sadeleştirmenin daha tam ölçüde olmasını arzu ederdi. Zamanla, eserin asıl kıymetine bir zarar vermeden bu işin de hayranlarından biri tarafından başarılması pek mümkün ve pek kolaydır. Herhalde Halit Ziya'yı yeni nesillerin okuyamadığı Osmanlı edebiyatına mal etmeye asla razı olamayız. Bu ayarda bir değerden bütün nesilleri faydalanabilmelidir (Nayır, 1945: 642).

Halit Ziya'nın vefatının ardından onunla ilgili inceleme- eleştiri yazısı yazanlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. *Ülkü* dergisinin 85.sayısında yayımlanan "Halit Ziya Uşaklıgil" başlıklı yazı, Tanpınar'ın Halit Ziya'nın Türk edebiyatındaki yeri ve değeri hakkındaki görüşlerini içermektedir(Tanpınar, 1945: 1-2).

Tanpınar'a göre Türk edebiyatında asıl romancılık Halit Ziya ile başlamıştır. Ondan önce bu türde eser veren Namık Kemal sadece denemede kalmıştır. Ahmet Mithat Efendi ise halka okuma zevki aşılayan ancak sanat eserinin ilk şartı olan şekilden mahrum olan romanlar yazmıştır. Mithat Efendi'nin romanları gözlem kudreti bakımından değerli olsa da bir hayat sıcaklığı barındırmazlar. Halit Ziya'nın romanları ise esaslı toplumsal bir görüşten mahrumdur. Devrin özenti ve alafranga hayatı dışında kalan asıl geniş cemiyet onun romanlarında kendine pek yer bulamaz. Halit Ziya devrini çok dar bir pencereden göstermiş bir romancıdır. "Mai ve Siyah" romanında aydın bir orta sınıfın hayatı, bu hayatın tezatları, özlemleri, ümitleri ve üzüntüleri az çok vardır ancak bu roman da bir sanat çevresini anlatmaktadır. Bu çevrenin hayatını geçirdiği muhit ise bütün bir memleket veya İstanbul değil Bab-ı Ali Caddesi, kitapçı dükkânları gibi dar bir muhittir.

Tanpınar "Mai ve Siyah"la "Aşk-ı Memnu" arasında realitenin sert yüzüyle ilk temasta yıkılıp alt üst olma vakaları barındırmaları bakımından benzerlik kurar. "Mai ve Siyah"ta Ahmet Cemil yazarlık planlarının başarısızlığa uğramasıyla büyük bir çöküntüye düşer ve o şekilde İstanbul'u terk eder. "Aşk- ı Memnu"da ise Adnan Bey'in zengin, uşaklı, kibar evi Bihter'in gelmesiyle alt üst olur. Aşk-ı Memnu romanını küçük bir aile cehennemi olarak gören Tanpınar'a göre Bihter, güzelliği,

kadınlığı, Batılı bir terbiyeyle yetiştirilmiş olması ve parasız ailesini kurtarmak için zengin ama yaşlı bir adamla evlenmesiyle bu romanın en kuvvetli karakteridir. Bihter bu romanda diğer şahısları kendi kişiliklerinin farkına vardıran bir karakterdir ve o romandan çıkarılsa geriye birkaç silik ad ve maske kalır. "Aşk-ı Memnu"nun diğer bir güzel tarafı da devrin İstanbul'unu ve Boğaziçi'sini kıyısından da olsa gösterebilmiş olmasıdır.

Tanpınar'a göre Halit Ziya'nın hayatla teması sınırlı kalmış Rus romancıları gibi engin bir çerçeveden hayatı gösterememiştir. Sadece devrin moda olan Fransız romanlarını okumuş ve onların yol göstericiliğinde kendi edebiyatını inşa etmiştir. Servet-i Fünun neslinin Batı edebiyatıyla ilgisi çok yüzeyseldir. Yahya Kemal'e kadar Türk aydınları içinde Batı edebiyatının bütün genişliğiyle ve birikimiyle idrakine varan çıkmamıştır. Servet-i Fünun kendisi dışında kalan dünyaya kapalı bir sanat çevresidir. Dili de sadece kendisinin benimseyip yazdığı bir dildir. Gerçek edebiyat sokakla yazı masasının birleşmesinden doğar. Malherbe sokağı dinlemiştir, Charles Dickens sokağı edebiyata sokmuştur. Puşkin'de sokağın anahtarı vardır ancak bu anahtar Halit Ziya'nın eline geçmemiştir. Ancak bu Halit Ziya'nın tek başına kendi kabahati veya neslinin kabahati değildir:

> Fakat bu ne kendisinin ne de neslinin kabahatidir; bu bir tarihi zaruretti. Garp kültürüne çok eski, çok kuvvetli bir gelenekle yüklü olarak girmiştik. Bu yüzden kolay adaptasyonlarla işe başladık. Birdenbire bütün bu bağları kırarak denize atılmak için başka türlü bir atlet lazımdı. "At kalbini girdaba, açıl engine, ruh ol!" demek ve yapmak gerçekten güç bir iştir. Yazarların henüz cemiyetin üstünde bir köpük gibi yaşayan belirli bir sınıftan yetiştikleri bir devirde hayatı bulabilmek kolay değildi. Bunu yapabilmek için bu hayatı sevmek, bilmek gerekti. Hâlbuki gözümüz başka ufuklarda idi (Tanpınar, 1945: 2).

Tanpınar'a göre Halit Ziya yaratılıştan romancıdır. Vaka icadı, şahıs yaratma gibi roman sanatının başlıca niteliklerine sahiptir. Ondan önceki romanlarda derli toplu bir diyalog bile yoktur. Fakat Halit Ziya cemiyet davalarına tamamen kayıtsız bir romancıdır. Bu kayıtsızlık onu devamlı meşgul eden bireysel mutluluk meselesinde de derinleşememesine neden olmuştur. "Saatçi Kardeşler" adlı şaheser hikâyesi için Türk hikâyeciliğinin başlangıcı denebilir. Ancak o bu hikâyeden sonra da sanatını daha ileriye taşıyacak hamleyi gösterememiş ve kurulu çerçeveye sadık

kalmakla yetinmiştir. Her şeye rağmen Halit Ziya roman sanatında Türk edebiyatını beşeri denen değere eriştiren adamdır.

Yücel dergisinin 139.sayısında İbrahim Zeki Burdurlu' nun "Halit Ziya'yı Okurken" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır(Burdurlu,1948: 145-148). Burdurlu bu yazısında Halit Ziya'nın romanlarını iki gruba ayırır ve "Mai ve Siyah" ile "Aşk-ı Memnu"yu bir gruba "Ferdi ve Şürekâsı" ile "Kırık Hayatlar" ı diğer bir gruba koyar. Burdurlu' ya göre"Mai ve Siyah" gerçek içinde erimiş bir hayal genişliği romanıdır. "Aşk-ı Memnu" ise hayalden ve rüyadan iyice uzaklaşmış katı bir hakikat romanıdır. Halit Ziya'nın romanında olaylar sebepsiz ve sonuçsuz değildir. Bu romanlarda gür bir realiteyle örülmüş bir bütünlük vardır. Bu romanlarda hiçbir şahıs yok yere adımını yanlış atmaz. Ahmet Cemil ve Behlül yer ve zaman fikrinden hiçbir zaman ayrılmazlar. Halit Ziya'nın romanlarında garip ve gereksiz hiçbir şey yoktur. Behlül' ün gerçekliğini yaratan gayri meşru ama aşırı sevdasıdır. Ahmet Cemil'in realitesini ise fakir düşen ailesinin geçim derdi inşa eder. Biri muazzam bir konakta biri küçük bir evde yaşayan bu iki kahramanın hayatlarında gerçeğe aykırı hiçbir şey yoktur.

Burdurlu, "Ferdi ve Şürekâsı" ile "Kırık Hayatlar" ı Halit Ziya bu romanlarında sosyal çevreye daha fazla girdiği için ayrı bir gruba koyar. Ferdi ve Şürekası' nda zengin bir tüccar olan Ferdi'yle yoksul bir kâtip olan İsmail Tayfur arasındaki zıtlığın akla karanın psikolojik ve maddi bakımlardan mücadelesi şeklinde yansıtıldığını ve bu konunun "Mai ve Siyah" ve "Aşk-ı Memnu"ya göre daha geniş bir sosyal çevrenin ele alınmasına vesile olduğunu söyleyen Burdurlu' ya göre bu romanıyla Halit Ziya 1924'te yazacağı "Kırık Hayatlar"a bir başlangıç yapmıştır. ''Kırık Hayatlar'' ayrıntılı psikolojik tasvirler ve birçok şahıs barındıran bir romandır. Bu romanda Doktor Ömer Behiç'ten ve hasta kızından başlayarak birçok şahıs "Ferdi ve Şürekâsı"ndaki İsmail Tayfur gibi bedbaht ve hayatı bir yük gibi sırtında gezdiren kimselerdir.

Burdurlu' ya göre Halit Ziya'nın sanatını üslup, kompozisyon, bütünlük, görüş ve duyuş problemleri kurar. O Türk nesrine yepyeni bir üslup getirmiş bir romancıdır. Ondan sonra da üslubu o derece kuvvetli bir romancı gelmemiştir.

Yücel dergisinin 105.sayısında Hikmet Dizdaroğlu' nun kaleme aldığı "Halit Ziya'nın Edebiyatımızdaki Yeri" başlıklı yazı, Halit Ziya'nın vefatının ardından

kaleme alınmış inceleme ve eleştiri yazılarından bir diğeridir(Dizdaroğlu, 1945: 147-151). Dizdaroğlu, Halit Ziya'nın Türk edebiyatındaki yerini iki noktada toplar: hümanistliği ve romancılığı. Servet-i Fünun edebiyatı onu sevmeyenler tarafından alafrangalıkla, züppelikle aşırı Batıcı olmakla, Batı'nın usta değerlerine değil, orta seviyedeki sanatçılarına öykünmelerine, konularının yerli değil, yabancı olmasıyla, tiplerinin yabancı olmasıyla eleştirilmiştir ama bunları söyleyenler Dizdaroğlu' na göre bu edebiyatı objektif olarak tetkik etmiş değildir. Eğer Halit Ziya ve mensup olduğu topluluk sübjektif olarak değil de eserlere ve eserlerin yarattığı etkilere göre incelenirse verilecek hükmün bu sanatçıların lehinde olacağına şüphe yoktur.

Dizdaroğlu yazısında kaynağı Greko-Latin kültürüne dayanan hümanizmi Türkiye'de ilk kez okutanın Batı Edebiyatı dersleri verdiği Darülfünun'da Halit Ziya olduğunu hatırlatır[13]. Çünkü Halit Ziya, Batı edebiyatının Antik Yunan ve Latin edebiyatına vakıf olmadan anlaşılamayacağına inanan bir aydındır. Edebi gelişimini büyük ölçüde Batı edebiyatından yaptığı okumalara borçlu olan Halit Ziya, Batı kültürünün ve edebiyatının ne şartlarda geliştiğini bu kültürün kaynaklarına başvurarak gençlere öğretmiş, onlara özgür ve insani düşünüş kabiliyeti aşılamak çabasında olmuştur. Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi felsefi hümanizmin başlatıcısı ve yayıcısı olmuştur. Halit Ziya ise romanlarındaki yoğun beşerilikle ve bu romanlar vasıtasıyla insanca hayatı sevdirmiş olmasıyla Türk edebiyatında edebi hümanizmin kurucusu olmuştur. Halit Ziya Türk edebi hümanizminin babasıdır.

Dizdaroğlu'na göre romancı Halit Ziya aleyhinde söylenen sözler üç noktada toplanır: üslubunun ağdalı olması, yarattığı tiplerin yerli değil yabancı olması, eserlerindeki gerçeklik duygusunun az olması. Servet-i Fünun edebiyatının üslubunun ağdalı olduğunu bu duruma "maraz hadisesi" diyerek "Kırk Yıl" adlı eserinde Halit Ziya da kabul etmektedir. Fakat bu kabul edişle birlikte ilave de etmektedir ki bu edebiyatın dilinin ağırlığı bir zaman farkı meselesinden ibarettir ve zamanın değiştirdiği birtakım dil kaidelerinden dolayı o edebiyata yöneltilecek yergiler kaale alınmaz. Ayrıca Servet-i Fünuncular Türkçeye yirmi otuz kadar yabancı kelime eklemişlerse belki yüzlercesini de terk ederek Türkçeyi hafifletmişlerdir.

[13] Halit Ziya Uşaklıgil 1912-1914 yılları arasında o zaman Darülfünun denilen İstanbul Üniversitesi'nde Batı edebiyatı dersleri vermiştir. Bu yıllarda ayrıca Yunan Edebiyatı(1912) ve Latin Edebiyatı(1912) adlı kitapları yayımlanmıştır.

Dizdaroğlu' na göre Halit Ziya'nın romanlarının kozmopolitlikle ve bu romanların şahıs kadrosunun gayri milli olmakla suçlanması romanda konuya fazla önem verilmesinden kaynaklanmaktadır. Sanat eserinde konunun tek başına hiçbir estetik değeri yoktur. Ayrıca Halit Ziya'nın romanlarındaki ve hikâyelerindeki hayat ve şahıslar hiç de kozmopolit ve alafranga değildir. Bunların çoğu bu topraklardan ve bu halktan alınmış hayatlar ve şahıslardır. Halit Ziya'nın "Kırık Oyuncaklar" adlı hikâyesindeki çocuk, vefat eden oğlu Sadun' dur. "Kırık Hayatlar" adlı romanında ise vefat eden kızı Güzin'i anlatmıştır. Bunlar gibi Halit Ziya'nın diğer eserlerindeki vakalar ve kişiler bu toplumdan bu ülkeden ayrı şeyler değildir. "Ali'nin Arabası" hikâyesinde Emine ve Ali, "Kar Yağarken" hikâyesinde Sermet Bey "Çolak Mesut" hikâyesindeki Keklik İsmail hep yerli tiplerdir. Yabancı değildirler.

Dizdaroğlu' na göre Halit Ziya'nın eserlerinde gerçeklik duygusunun zayıf olduğu görüşü de yanlıştır. Sanat eserleri gerçeği olduğu gibi yansıtmak mecburiyetinde değildir. Sanat, gerçeği az veya çok değiştirir. Roman ve hikâye kahramanlarına yazarların şahsiyeti siner. Romanda tabiatın ve hayatın tıpkısını aramak boşunadır. Ayrıca "Aşk-ı Memnu" romanındaki şahıslar Türk edebiyatında realiteye en yakın surette resmedilmiş şahıslardır. Bu romandaki Firdevs Hanım, Nihal, Bihter ve Beşir o kadar gerçek tiplerdir ki okuyucuda ete kemiğe bürünmüş zannı uyandırırlar.

6.6.HÂLİDE EDİP ADIVAR HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

"Sinekli Bakkal" adlı romanıyla 1942 CHP roman ödülünü[14] kazanan Hâlide Edip Adıvar bu vesileyle bu yılların edebiyat dergilerinde en çok söz edilen yazarlardan biri olmuştur. Onun söz konusu edebiyat dergilerinde işgal ettiği yer sadece bu romandan ve bu ödülden ibaret değildir. Ancak aldığı bu ödülle birlikte dergilerde yazara gösterilen ilginin arttığı anlaşılmaktadır. Hâlide Edip'e getirilen eleştirilerden en dikkate değer olanı onun yarattığı roman kahramanlarına kendi şahsi özelliklerini katmaktan kurtulamaması ve kahramanlarını mutlak iyi ve mutlak kötü

[14] Bu ödülün seçici jüri başkanlığını Halit Ziya Uşaklıgil yapmıştır. Toplam yirmi beş kişiden oluşan jüride görev yapan diğer isimler şunlardır: Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Muhip Dıranas, Nurullah Ataç, Vedat Nedim Tör, Mustafa Nihat Özön, Kadri Yörükoğlu, Nasuhi Baydar, Mustafa Şekip Tunç, İsmail Habip Sevük, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin, Behice Boran, Sabri Esat Siyavuşgil, Fazıl Ahmet Aykaç, Nurettin Artam, İbrahim Alaattin Gövsa, Hakkı Tarık Us, Hüseyin Cahit Yalçın, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ferit C.Güven, Behçet Kemal Çağlar, Ahmet Kutsi Tecer, Falih Rıfkı Atay, Fuat Köprülü.

suretinde kesin çizgilerle ayırıp bu kahramanların yaratımında insani nüansları gözden kaçırması veya ihmal etmesidir.

Yücel dergisi 85.sayısının kapağına 1942 CHP roman ödülünü taşımış ve bu sayıda, bu ödülde ilk üç sırayı alan Hâlide Edip'in "Sinekli Bakkal", Yakup Kadri'nin "Yaban" ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın "Fahim Bey ve Biz"(1941) romanları hakkında birer inceleme ve eleştiri yazısı yayımlamıştır. Birincilik ödülü alan "Sinekli Bakkal" hakkındaki yazıyı Samet Ağaoğlu yazmıştır(Ağaoğlu, 1942: 5-9). Ağaoğlu yazısında "Sinekli Bakkal"ın genel bir eleştirisini yapmış ve bu romanın harf devriminden sonra yazılmış en iyi roman olup olmadığı hususundaki görüşlerini açıklamıştır. Ağaoğlu'na göre "Sinekli Bakkal"ın tezi şudur:

> Cemaatleri ve fertleri, onları tazyik eden muhtelif âmillere karşı, hükümet istibdadı, din telâkkisi, kuvvet ve kabadayılık temayülü, para ve makam hırsı ve ilh..âmillere karşı muhafaza ve müdafaa eden mistik ve saf kuvvetlere ihtiyaç vardır. Bu kuvvetler camianın ve ferdin dağıtıcı tesirlere karşı korunmasını mümkün kılar ve bu kuvvetlerin menbaı kalptir (Ağaoğlu, 1942: 5).

Ağaoğlu'na göre roman Batı'yla Doğu'nun kültürel ve düşünsel bir mukayesesidir. Roman Batı'yı hem sanatıyla hem de mistiğiyle fikrin eseri olarak görmekte ve göstermektedir. Buna karşılık Doğu, sanatı ve mistiğiyle kalbin mahsulüdür, hissin eseridir. Batı ve Doğu birbirine sanat ve mistik yoluyla yaklaşabilir. Batı'nın fikri ve rasyonalitesi Doğu'nun mistiğini kabul ettiği gün insanlığın ihtiyaç duyduğu büyük anlaşma sağlanmış ve büyük ideal gerçekleşmiş olacaktır. Hâlide Edip romanında akıl ve fikri temsil eden İtalyan sanatçı Perregrini'yi Müslüman Rabia'ya âşık etmiş, bu aşk yoluyla Perregrini İslamiyet'i kabul etmiş ve Rabia ile evlenmiştir. Bu suretle roman Batı'yla Doğu'yu ideal bir şekilde birleştirmiştir. Romanın kısa özeti budur.

Ağaoğlu'na göre "Sinekli Bakkal" geniş bir şahıs kadrosu ve geniş bir zaman içinde tezini işlemesiyle teknik bakımdan kuvvetli bir romandır. Fakat romandaki şahıs kalabalığı aynı zamanda bir zaaftır. Çünkü Rabia başta olmak üzere bu şahıslar yeterli bir tahlile tabi tutulmamışlardır. Hiçbir tip tam bir bütün olarak yaratılamamış ve ortaya bir yarım adamlar kadrosu çıkmıştır. Yazar Rabia'yı romanın başında fevkalade bir kız olarak tasavvur etmiştir ama Rabia romanın sonunda evlenip çocuk doğurmak dışında bir fevkaladelik gösterememiştir. Rabia'nın dedesi olan İmam

romanın başında çok kudretli ve peşine büyük kalabalıklar takabilecek bir figürken sona doğru hem psikoloji hem de yaşayış olarak büyük bir sefalete düşmüştür. Yazar imamdaki bu değişimi tahlil ve izah edememiştir, bu tipe başta gösterdiği ihtimamı sonra bırakmıştır. Selim Paşa için de aynı durum söz konusudur. Onun şahsiyeti de mantıklı ve tutarlı bir zemine oturtulamamıştır. Romanın başında padişaha kayıtsız şartsız bağlı olan bu adam mevkiini kaybedince hayatında bir kez bile uğramadığı mahalle kahvesine gider, halka karışır. Selim Paşa'yı buna sürükleyen psikoloji de sebepler de belirsizdir. Selim Paşa bir yanıyla katı ve uzlaşmaz bir Şarklı gibi gösterilmiştir ama bu adam oğlunun ve gelininin alafranga bir hayat sürmesinden hiç rahatsız olmaz, Rabia'nın Hıristiyan bir erkekle münasebet kurmasını da doğal karşılar. Bunlar Selim Paşa'nın ruhundaki tabii tezatlar değildir. Yazarın bu şahsa hatalı yaklaşmasının işaretidir. Yine anne tarafıyla koyu Katolik olan Perregrini'nin Rabia'nın talebi ve teşvikiyle İslamiyet'e geçmesi ve aradaki dinsizlik zamanı yüzeysel bırakılmıştır.

Ağaoğlu'na göre Hâlide Edip, romanındaki bu birinci sıra şahıslar üzerinde aceleci davranmış ve onları tam izah edememiştir. Cüce Rakım'ın Rabia'yla olan münasebetine biraz aşk karıştırmak isteyen yazar buna da muvaffak olamamış ve Rakım'ı da ötekiler gibi yarım bırakmıştır. Mevlevi Vehbi Dede de gizli bir aşkla Rabia'yı sevmektedir ama onun bu gizli aşkıyla ilgili romanda en ufak bir bahis yoktur. Etrafındaki insanları Rabia'ya bağlayan nedenler kuru ve karanlık kalmıştır. Rabia'yla babası Kız Teyfik arasındaki münasebetlere de babalık ve evlatlık hisleri karıştırılmamıştır. Bu ikili baba-kızdan ziyade tesadüfün bir araya getirdiği kişiler gibidir.

Ağaoğlu'na göre "Sinekli Bakkal" büyük bir çerçeve içinde yarım kalmış, taslak halinde bir resim gibidir. Romandaki yarım kalmışlık hissi sadece şahıslarda değil vakalarda da mevcuttur. Romandaki hadiselerin çoğunun Selim Paşa ile dâhiliye nazırı arasındaki rekabet gibi romanın teziyle ve mevzuuyla bir alakası yoktur. Hadiseler bir araya yüzeysel münasebetlerle getirilmiştir. Romanın bitişine sahne olan II. Meşrutiyet inkılâbının ve bu inkılâbın başarısızlığının mevzu ile hiç alakası yoktur. "Suç ve Ceza" ve "Karamazov Kardeşler" gibi romanlarda da birbiriyle alakası olmayan kısımlar, hadiseler vardır. Bu romanlardaki bu teknik hata Dostoyevski ve onun gibi bazı yazarların yayıncılarıyla yaptıkları sözleşmeler nedeniyle acele yazmaları ve romanın hacmine göre para kazanmaları nedeniyle bazı

kısımları gereksiz uzatmalarıyla izah edilir. Üstelik bu romanlar bazısı üç dört cilt olan çok hacimli romanlardır. Bu büyük romanlara göre çok kısa bir roman olan "Sinekli Bakkal" a yazarın birbiriyle alakasız hadiseler koymak gibi bir mecburiyeti yoktur.

Ağaoğlu'na göre"Sinekli Bakkal" Türk romancılığında önemli bir tecrübedir. Devirlerin psikolojisini geniş bir şahıs kadrosuyla anlatmak istemiş ama bunda başarılı olamamıştır. Bu başarısızlığın başlıca sebebi mevzuun ve şahısların romancının kafasında yeterli derecede işlenmiş olmamasıdır. Romanın kahramanı Rabia kusursuz bir portredir. Yazar bu kahramanı tarif etmekten ziyade methetmektedir. Rabia'nın söylediği her söz doğru yaptığı her hareket iyidir. Aksi imkânsız gibidir. Oysa insan olumlu yönleri olduğu kadar olumsuz yönleri de olan bir varlıktır. Fakat Hâlide Edip diğer romanlarında yaptığı gibi bu romanda da kahramanla kendini özdeşleştirmiş ve ortaya yapay bir şahıs çıkarmıştır. Yazarın yarattığı bu insan okuyucuyu düşündürmek becerisinden yoksun, eksik ve biraz soğuk bir şahıstır. Hâlide Edip romanındaki şahısları cansız ve ruhsuz kuklalar gibi idare etmektedir. Roman Hâlide Edip'in diğer romanlarının aksine sosyal tezi olan bir roman olduğu için şahıslarındaki bu yarımlık ve yapaylık büyük bir zaaf olarak gözükmektedir. Abdülhak Şinasi'nin "Fahim Bey ve Biz" romanı bir adamı en ince noktalarına kadar tahlil eden bir romandır. Yazar bu romanda kahramanın dışında kalmayı başarmış ve bu suretle bir adamı gerçek ve eksiksiz bir şekilde tarif edebilmiştir. Fahim Bey okuyanın hafızasına son derece somut ve kesif bir surette yerleşen bir roman kişisidir. Fakat "Sinekli Bakkal" daki hiçbir şahıs böyle güçlü bir mevcudiyet gösterememektedir. Hepsi Vehbi Dede'nin gölgelerini andırmaktadır.

Bütün bu zaaflarına ve kusurlarına rağmen "Sinekli Bakkal" Ağaoğlu'na göre birincilik ödülünü hak etmiş bir romandır. Çünkü roman her şeyden önce yazarının kendi zihin hikâyesidir. "Sinekli Bakkal" Hâlide Edip'i yirmi beş yıldır meşgul eden bir mevzuun romanıdır. Yazar bu romanda kurgusal hadiseler ve şahıslardan ziyade kendi düşünce tarihini hikâye etmiştir. Bundan ötürü "Sinekli Bakkal" bu büyük manevi ödüle layıktır.

Varlık dergisinin 327.sayısında yazdığı "Hâlide Edip'in Son Romanları" başlıklı yazısında Muhtar Körükçü, Hâlide Edip'in "insan kırk yaşına kadar roman yazmamalı" görüşü çerçevesinde onun romancılığını değerlendirir(Körükçü, 1947: 10). Körükçü yazısında, verdiği mülakatlardan ve yazdığı yazılardan Hâlide Edip'in

son eserlerini en kuvvetli ve en olgun eserleri olarak gördüğünün ve hatta gençlik yıllarında yazdığı romanlarından utandığının anlaşıldığını söylemektedir. Hâlide Edip "Son Eseri" adlı romanının son baskısının önsözüne "insanın gençlik eserleri bir kâbus gibi kendini takip ediyor" diye yazmıştır. Körükçü' ye göre Hâlide Edip'in romancılıktan artık utanır ve "mütefekkir profesör" rolünü daha çok beğenir bir hali vardır. Bu hal onun romanlarına da etki etmiş ve son romanlarıyla gençlik romanları arasında belirgin farklılıklar meydana getirmiştir. İlk eserlerinde ateşli, ihtiraslı, hisleri ve heyecanları hakiki kadın şahıslar vardır. Fakat son eserlerinde onların yerini yarı çirkin, ukala biraz feminizm mahsulü ve geri kafalı kadınlar almıştır. Bu kadınlar Edirnekapı kültürüyle Amerikan kültürünün birbirine karıştığı yarı erkek kadınlardır.

Körükçü' ye göre Hâlide Edip'in son romanları yazılış itibarıyla gençlik romanlarından zayıftır. "Handan", "Ateşten Gömlek", "Kalp Ağrısı" gibi romanlarındaki insicamlı hava yerini son romanlarında röportajcılığı ve sosyal makaleciliği andırır bir yazışa terk etmiştir. Onun ilk romanlarındaki psikolog edası yerini son romanlarında sosyolog edasına bırakmıştır. İlk eserlerinde insan ve insanın iç hayatı vardır. Yeni eserlerinde ise dış hayat bakışından iç hayat ve cemiyet bakışından insan ele alınmıştır. Bu nedenle bu romanlar Amerikan kovboy filmleri gibi hep iyilerin kötüleri yenmesiyle ve mutlu sonla bitmektedir. Hâlide Edip'in son romanlarında kendini gösteren genel bir kusur da Batı dünyasına ait aşırılıkları eleştirirken Pierre Loti zihniyetine düşmesi, eskiyi hoş görmeye çalışır bir edaya bürünmesidir. Son eserlerini devamlı surette, kenar mahallenin, köşe sedirinin ve takunyanın zaferiyle bitirmektedir. Hâlide Edip, Şişli ile Topkapı'yı, Maçka veya Ayazpaşa ile "Sinekli Bakkal"ı çarpıştırır ve sonunda eski yeniye galip gelir. Körükçü bu durum karşısında "ortadaki Fatih veya Beşiktaş gibi ikisinin de iyiliklerini hazmetmiş yerlerde kalsak olmaz mı?" diye sorar.

Körükçü 'ye göre son romanlarında Hâlide Hanım yerini Profesör Hâlide Edip Adıvar'a bırakmış, ateşli ve heyecanlı sanatçı artık toplumun her meselesini inceleyip fikir yürüten, her şeyi bilim ve felsefe gözlüğüyle tahlil etmeye çalışan bir mütefekkir olmuştur. Bunların hangisinin daha iyi ve daha kıymetli olduğuna karar verecek olan zamandır. Ancak o bile hüküm verirken her zaman tarafsız kalamaz.

Behice Boran'ın *Yurt ve Dünya* dergisinin 5.sayısında yazdığı "Hâlide Edip'in Yeni Romanları" başlıklı yazı yazarla ilgili hacimli bir tahlil

yazısıdır(Boran,1941: 21-28). Fakat bu yazı Hâlide Edip'in romanlarında Türk toplumunun düşünülüş biçimiyle ilgili eleştiri unsurları da barındırmaktadır. Boran'a göre Hâlide Edip Türkiye'yi ecnebi gözüyle gören ve öyle anlatan bir yazardır. Üstelik bu memleketi yakından tanımaya ve temsil etmeye o kadar çalıştığı halde böyledir. Kendisi eserlerinde Türk hayatından, Türk evinden, Türk insanından ve mahallesinden bahseder. Fakat tüm bu bahsedişte bu cemiyete, bu millete has olmamak vasfı vardır. Bu vasıf kendini en bariz şekilde "Sinekli Bakkal" romanında belli eder. Bu romanda İstanbul'un eski bir mahallesi çok ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmektedir ama bu mahallede yaşayan roman kahramanları bu toprağa has tipler değildir. Romanın dekoru Türk'tür ama şahıslar kadrosu Türk elbisesi giydirilmiş Anglosaksonlar gibidir. Harici âlem Türk'tür, dil Türkçedir fakat kişilerin sergilediği yaşayışlar ve davranışlar Türk'e has değildir.

Boran'a göre Hâlide Edip'in romanlarındaki bir kusur da sosyal içerikli romanlarına toplumu temsil etme becerisi zayıf tipleri başkişi yapmasıdır. Mesela "Tatarcık" romanındaki Lale neslinin genç kızlarını temsil etmez:

> Poyraz köyüne hariçten gelen ve bütün hayatı müddetince köy tarafından kabul edilmeyen, daima yabancı addedilen bir Tatar kaptanın ve bir Çerkez kadının kızıdır. Yetişme tarzı da diğer kızlarınkinden çok farklıdır. Hâlbuki muharririn Lâle'yi yeni neslin bir örneği olarak kullanmak istediği anlaşılıyor. Onun şahsında yeni ve eskinin çarpışmasını, terkibini göstermek, intikal devresi gençliğinin şahsiyetini tahlil etmek istiyor. O halde neden, mektep sıralarını dolduran siyah önlüklü, beyaz yakalı haricen birbirine benzeyen ve hayatları istisnaî şartları ihtiva etmeyen kızlar arasında şahıslarını seçmiyor?(Boran, 1941: 24).

Boran'a göre sosyal romanlarda bir nesli bütün özellikleriyle temsil edebilecek şahıslar seçilmelidir. İstisnai şahsiyetler bir devri ve toplumu değil daha çok kendilerini temsil ederler. Hem "Tatarcık" romanında hem de "Sinekli Bakkal" romanında başkişiler istisnai şahsiyetlerdir. Oysa bu romanlar sosyal bir roman olmak iddiasıyla yazılmıştır.

Nihat Sami Banarlı' nın *Yedigün* dergisinin 655.sayısında yazdığı "Hâlide Edip" başlıklı yazı Hâlide Edip'in romanlarını şahıs kadrosu ve fikir içeriği bakımından değerlendiren bir yazıdır(Banarlı, 1945: 6-13). Banarlı' ya göre Doğu edebiyatında kadın sanatçı denince zihinlerde bir hayal ve şiir insanı imgesi canlanır.

Bu kadın sanatçı hele romancı olursa onun eserlerinde insanı ve hayatı somut ve realist bir surette gösteren tipler aramak beyhude olur. Doğu edebiyatında kadın sanatçıdan beklenen şiirli, hülyalı ve idealize edilmiş kahramanlarla dolu eserler yazmasıdır. Fakat bugünün roman okuyucusunun bu hakikat üstü kahramanları kabul edebilmesi için yazarların mermere hayat verecek bir yaratıcı kudret göstermesi ve eserlerinde bu hakikat üstü kahramanları topluma katıştırması, adapte etmesi lazımdır. Hâlide Edip Türk edebiyatında işte bunu yapmıştır. Zaman onun romancılığında büyük değişmeler meydana getirmiş, olgunluk çağında yazdığı romanlarda hayal ve heyecan unsurları yerini daha ziyade bilgiye ve fikre bırakmıştır. Bu açıdan Hâlide Edip'in son romanları gençliğinde yazdığı romanlar kadar yakıcı değildir. Ancak bu son romanlar daha makul ve mutedil bir karakter içinde ilerlemekle insana daha tabii görünürler.

Banarlı' ya göre Hâlide Edip'in romanlarındaki erkek şahıslar hayata ve hakikate uygun bir şekilde meydana getirilmezler. Bunlar kadın karakterler karşısında çabucak edilgenleşen, kadının hâkimiyetini kolayca kabul eden yapay ve yapma karakterlerdir. Sokağı ve realiteyi değil yazarın ideallerini yansıtırlar. Hâlide Edip kadın kahramanlarının tasvirinde ve aksettirilişinde ise Antik Yunan sanatını çağrıştırır bir kusursuzluk sergilemiştir. Handan'dan, Sara'ya, Sara'dan Zeyno'ya ve Zeyno'dan Rabia'ya bu kadın kahramanlar hep zengin ruhlu kadınlardır. Hâlide Edip'in sanatının en karakteristik tarafı kadın kahramanların tahlilinde gösterdiği başarıdır.

Banarlı' ya göre Hâlide Edip'in gençlik romanlarındaki koyu milliyetçi ve duygusal eda son romanlarında yerini daha insaniyetçi bir havaya terk etmiş, fikir hayatı onda hayal hayatının önüne geçmiştir. "Yeni Turan" ve "Ateşten Gömlek" romanlarındaki milliyetçiliğin yerini "Sinekli Bakkal"da ileri seviyede insan sevgisi almıştır. Ancak bu değişimi sempatiyle karşılamak mümkün değildir. Sinekli Bakkal mahallesinin kız hafızı Rabia'yı Peregrini' nin karısı olarak görmeye tahammül etmek güçtür. Fakat bu evleniş yazarın bir arzusudur. Bu Doğulu Müslüman kızı Batılı bir müzisyenle evlendirmekle ancak onu mahallesinden ayırmamakla Hâlide Edip kendi cemiyet anlayışını, kendi medeniyet sentezini ortaya koymuştur.

6.7.ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Abdülhak Şinasi Hisar hem "Fahim Bey ve Biz" ve "Çamlıca'daki Eniştemiz" adlı romanlarıyla hem de romana dair görüşleriyle bu yılların edebiyat dergilerinde kendine özel bir yer edinmiştir. 1942 CHP roman ödülünde üçüncülük kazanan "Fahim Bey ve Biz" romanı elde ettiği bu derecenin ardından bu dergilerde çeşitli eleştiri, tahlil ve inceleme yazılarına konu olmuştur. "Fahim Bey ve Biz" hakkında yazılan eleştiri yazılarında romanın daha çok felsefi yönü üzerinde durulmuş, kimi yazarlar bu romanı felsefi bakımdan sığ ve sıradan kimileriyse orijinal bulmuştur.

"Fahim Bey ve Biz" romanıyla ilgili ilk inceleme ve eleştiri yazısı *Yurt ve Dünya* dergisinin 11.sayısında yayımlanmıştır. Derginin"Okuduklarımız Kitaplar" başlıklı bir bölümünde Niyazi Berkes tarafından ""Fahim Bey ve Biz" alt başlığıyla kaleme alınan yazıda roman Servet-i Fünun üslubunu çağrıştıran ağdalı ve tecvitli üslubu ve heveskârlık seviyesinde kalan zayıf felsefesi nedeniyle eleştirilmiştir(Berkes, 1941: 311-313). Berkes' e göre eser aruzla yazılmış gibidir ve bir deve yürüyüşü ahengi vermektedir. Romanın dilinin çok güzel olduğu söylenmektedir ama bu da isabetsiz bir hükümdür. Hemen her sayfada tekrarlanan "mışlar" ve "mişler" çok sıkıcıdır. Romanın içerdiği canlı, sürükleyici ve ilgi çekici olmayan rivayetler esere sonradan eklenmiş izlenimi uyandırmaktadır.

Berkes'e göre yazarın romanda sorduğu felsefî sorular ve vermeye çalıştığı felsefi hükümler son derece yüzeyseldir. Yazar zahmet edip birkaç ilmi eser okusa muazzam zannettiği bu soruların ve hükümlerin bir değeri ve yeri olmadığını anlayacaktır. Eserde Fahim Bey üzerinden insanlık hakkında büyük ve umumi fikirlere ulaşmak gayreti görülmektedir ki felsefi açıdan bu çok yanlıştır. Yazar romanında, dış dünyadan habersiz, kendi kabuğuna ve muhayyilesine çekilmiş bir adam olan Fahim Bey'e ve onun tam olarak kimlerden teşekkül ettiği belli olmayan çevresine ait rivayetlerden bir hayat felsefesi çıkarmak arzusunda gözükmektedir. Bu arzuyla eser felsefi sorularla ve hükümlerle tıklım tıklım doldurulmuştur. Hâlbuki yazarın muamma zannettiği birçok mesele düşünce âleminin eskittiği ve rafa kaldırdığı meselelerdir. Romanın iki yüz on yedinci sayfasında yazar "sanki ne

biliyoruz, ne kadar az biliyoruz" demektedir. "Fahim Bey ve Biz" yazarın bu hükmünün şaheser bir örneğidir.

Çınaraltı dergisinin 61.sayısında yayımlanan "Fahim Bey ve Biz" başlıklı yazısında Ali Zeki Taneri, Abdülhak Şinasi'nin bu eserinin Türk edebiyatı için bir kazanç olduğu görüşünü savunmuştur(Taneri, 1942: 11). Yazısında bu eserin bir roman mı, bir hikâye mi yoksa felsefe mi olduğunun sorulması gerektiğini dile getiren Taneri'ye göre bu sorunun ilmî bir cevabı yoktur. Roman türünün psikolojik, lirik, patetik, egzotik, satirik, tarihi, ahlaki, şehevi, felsefi, realist, natüralist, neo-realist, sosyal, sembolik, kozmopolit, sosyete ve macera gibi birçok sınıfının olması bu türün kesin bir tarifinin yapılamayacağına delalet eder. Abdülhak Şinasi Batı edebiyatını okumuş ve okuduğunu hazmetmiş bir ediptir. Şu halde onun roman planının nasıl olacağı, roman kahramanlarının hangi esaslara göre yaratılacağı gibi artık eskimiş kuralları bilmediğini sanmak gülünçlük olur. Edebiyatta mutlak ve değişmez şekiller ve doktrinler yoktur. Romanın da her devir ve her mevzu için geçerli bir tekniği ve kuralı yoktur. "Fahim Bey ve Biz" insan ruhuyla ilgili birtakım insani ve felsefi düşüncelerin kompozisyonundan ibarettir. Abdülhak Şinasi bu eserini yakından tanıdığı bir aile dostunun ölümünün uyandırdığı hatıraların sevkiyle yazmıştır. Romanın bir devir tespiti yapmak, herhangi bir fikrin veya davanın lehinde veya aleyhinde bulunmak gibi gayeleri yoktur. Abdülhak Şinasi bu eserini insana dair ezeli ve ebedi birtakım meseleler hakkında okuyanları düşünmeye teşvik etmek için yazmıştır.

Taneri'ye göre bu eserde insanın bildiğini sandığı ama bilse de okumaktan kendini alamayacağı "zamanın her şeyi bozan zehirli nefesine güzellik bile mukavemet edemez", "hayat ancak hali bozmakla devam eder", "talihimiz demek kısmen kendimiz demek ve kaderimizin tahakkuku demek de benliğimizin inkişafı demektir", "insanların muhakemeleri zayıf, ahlâkları zayıf, fakat hatıraları bunlardan daha zayıftır" gibi çok güzel vecizeler vardır. Bu vecizeler eserin felsefî yönünün derinliğine ve kudretine delâlet eder. Esere hâkim olan fikir septisizmdir[15]. "Etrafımızda gördüğümüz dünya ve yaşadığımız hayat, şahsi telakkilerimizin birer

[15] Kabaca "kuşkuculuk" olarak tarif edilebilecek bu felsefi görüş doğruluğu mutlak bir bilgi bulunmadığını düşünür, aklın kesin bilgiye ulaşmaya gücünün yetmeyeceğine inanır. Bu nedenle hayat, bilim ve din karşısında devamlı bir şüphe, sorgulama ve arayış tavrı takınmayı salık verir.

mahsulüdür*"* gibi düşünceler "Die Welt ist Meine Vorstellung"[16] diyen Schopenhauer' ı hatıra getirmektedir. "İnsanın talihinin bizzat kendisinin kurduğunu, kaderin tahakkukunun benliğin inkişafı demek olduğunu ve insanı kaderine sürükleyen kuvvetin kendi kendisi olduğu" sözleri ise Taneri'ye göre"libre-arbitre"[17] ile "determinizm" in çarpışan prensiplerini hatırlatır. Abdülhak Şinasi eserinde doktrinsiz bir görüşle insan ruhunu tahlil ederken kendi düşüncelerini de söylemektedir ve bu eser Türk edebiyatında felsefeyi şiirleştiren bir kültür çığırı açmıştır.

Divan dergisinin 1.ve 2.sayılarında Sedat Oksal, Abdülhak Şinasi Hisar'ın "Çamlıca'daki Eniştemiz" romanı hakkında bir inceleme ve eleştiri yazısı kaleme almıştır. Yazının derginin 1.sayısında yayımlanan ilk bölümünde romanı oluşturan fasıllar hakkında bilgi veren Oksal romanla ilgili eleştirilerinin 2.sayıda yayımlamıştır (Oksal, 1945: 10-12). Oksal' a göre Abdülhak Şinasi Hisar, edebiyat piyasasını sarmış olan ucuz macera ve aşk romanları arasında "Fahim Bey ve Biz", "Boğaziçi Mehtapları" ve "Çamlıca'daki Eniştemiz" adlı eserleriyle kıymetli ve muteber denebilecek eserler vermiş nadir yazarlardan biridir. "Çamlıca'daki Eniştemiz" bir romandan ziyade hatıra türünde bir eserdir, hatıralar serisidir. Eserdeki amaç bir eski zaman adamını tanıtmaktır. Eserde bir vaka yok gibidir. Yazar, bu eserinde okuyucuyu peşinden sürükleyecek ve onun merakını uyandıracak bir tip yaratmamıştır. Eserin ana kahramanı Deli Enişte dümdüz, apaçık bir şahıstır. Hiçbir gizemi, ihtirası cazibesi yok gibidir. Eserde hiçbir arzunun, hiçbir duygunun, hiçbir düşüncenin derinleştiği görülmez. Kitap derinlikten tamamen mahrumdur, her şeyiyle yüzeydedir, yüzeyseldir.

"Çamlıca'daki Eniştemiz" le ilgili Oksal'ın görüşleri bu yöndedir ama o eserin büsbütün aleyhinde de değildir. Ona göre bu kitabın en büyük meziyeti Tanzimat'ın İstanbul'unu maddî ve manevî bütün özellikleriyle tasvir etmesidir. Deli Enişte Tanzimat devrinin Doğululuk ve Batılılık arasındaki bocalamalarla ve tezatlarla dolu hayatını göstermek için mükemmel bir tiptir. Taşkın, bencil ve menfaatçi bu Deli Enişte'yle, yaşadığı devir arasındaki benzerlik eserin başlıca vasfını teşkil eder.

[16] Almanca "dünya benim tasarımımdır" anlamına gelen bu söz Schopenhauer'in baş eseri olan "İrade ve Tasarım Olarak Dünya" kitabının ilk cümlesidir.
[17] Tr. Özgür İrade.

Oksal, "Çamlıca' daki Eniştemiz" romanını barındırdığı İstanbul tasvirleriyle de çok beğenmiştir. Ona göre Abdülhak Şinasi İstanbul'un güzelliğini ve büyüsünü eserlerinde kendine mahsus bir şiirsellikle ve musikiyle anlatan nadir sanatçılardandır:

> Boğaziçi Mehtapları" nın şiirden ve musikiden hiç ayrılır yeri olmayan nefis tabloların tadı henüz damağımızda ve gönlümüzde iken, "Çamlıca'daki Eniştemiz", İstanbul'un bin bir manzarasından ancak o güzelliklerle kıyaslanabilir, şiir, renk ve müzik dolu tasvirler çıkarmıştır. Bilhassa Çamlıca'yı tasvir eden kısım, gözlerimizi, kulaklarımızı ve ruhumuzu birden kavrayıp birden teshir edecek bir güzelliktedir (Oksal, 1945: 12).

Romandaki bahar ve Çamlıca tasvirleri Oksal' a göre bazen fazla abartılı, hayali ve nazari olmaları yönüyle Bakî'nin kasidelerini ve Nefî' nin bahariyelerini hatırlatırlar. Kitabın dili yer yer bir sayfayı bulan cümlelere rağmen sıkıcılıktan uzak, canlı bir dildir. Romanda yer yer rastlanan Abdülhak Hâmid ve Namık Kemal'i andırır pasajlar Tanzimat ruhunu yansıtmak maksadıyla yazılmıştır. "Çamlıca' daki Eniştemiz" bir devri ve o devrin insanını tanımak için okunabilecek değerli bir eserdir.

Yücel dergisinin 85.sayısında Fahri Ecevit'in "Fahim Bey ve Biz" hakkında geniş bir inceleme ve eleştiri yazısı çıkmıştır(Ecevit,1942: 15-20). Bu yazıda eserin teknik yönünden ziyade felsefî yönüne değinilmiştir. Ecevit'e göre bu roman insanın "hakikati bilemeyeceği" savı üstüne kurulmuş bir romandır. Romanın kahramanı Fahim Bey olağan dışı, çevresindeki insanlara hiç benzemeyen bir kişidir. Çünkü yazar dikkatleri bütünüyle onun üzerinde toplamak arzusundadır. Fahim Bey kalabalıklardan çok ayrı tabiatı ve şahsiyetiyle bir bakıma Cervantes'in Don Kişot'una benzer. Ancak Fahim Bey Don Kişot gibi büsbütün hayal ve fantezi ürünü bir tip değildir. O insanlar arasında nadiren de olsa karşılaşılabilecek bir kişidir. Fahim Bey tipi her günü ve her yeri dolduran insanların biraz abartılmış ve stereoskopik hale getirilmiş bir özetidir. Yazar okuyucuyu Fahim Bey tipinde kendini müşahede etmeye davet etmektedir. Bu bakımdan bu eser bir kurgu eser değil bir gözlem bir münakaşadır. Abdülhak Şinasi bu eserinde gözlemci bir şair ve septik bir filozof edasındadır. Eserdeki her fikir ve her hadise belli belirsiz bir şüphe perdesiyle perdelenmiştir. Yazar eserini sadece kendi fikirlerini ifadeye mecra yapmamış aynı zamanda okuyucuyu da düşündürmeye çalışmıştır. Esere şüphe etme ve okuyucuyla

birlikte düşünme arzusu hâkimdir. Ecevit'e göre "Fahim Bey ve Biz" de sorulan felsefi sorulardan bazıları şunlardır:

> Realite bize hangi vasattan geçerek geliyor? Biz onu şahsiyetimiz mensurunda istiktap ettirmeden bilebilir miyiz? Bu şey veya fiil doğru mudur, bir doğru sanısı mıdır? Yoksa hatanın bir tefsiri midir? Biz hakikate giden kısa ve düz yolda mıyız yoksa tefsirler kat'ın askısı üzerinde dönüp durmakta mıyız? Güvenle ve imanla üzerine doğru gittiğimiz ışık gerçeğin aydınlığı mıdır? Yoksa ruhi hayatımızın mihrakında alev alev yanan hislerimiz, adetlerimiz, sabit fikirlerimiz ve ihtiraslarımız kasırgasının cazibesi ile mahrek çizip dolaşmakta mıyız (Ecevit, 1942: 19)?

Ecevit, "Fahim Bey ve Biz"in mükemmel bir eser olduğu görüşündedir. Romanın ahenksizlik içinde bir ahengi vardır. Azametini fikirden, görkemini şiirden almaktadır. "Fahim Bey ve Biz" de hiç bilinmeyen şeyler söylememektedir. Yazar bir resul değil, mütefekkir gibi konuşmaktadır. Mütefekkir hayattan ve başka insanlardan topladığı bilgilerle ve edindiği tecrübelerle kendi fikir çeşnisini yapan insandır. Abdülhak Şinasi de bu eserinde öyle bir mütefekkirdir.

6.8.YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

1942 CHP roman ödülünde "Yaban" romanının ikincilik derecesi alması Yakup Kadri'ye devrin edebiyat dergilerinde özel bir yer kazandırmıştır. "Yaban" Anadolu köylüsüne dair olumsuz görüşler ve manzaralar içermesi nedeniyle devrin edebiyat dergilerindeki eleştiri yazılarında daha çok yergi konusu olmuştur. *Hareket* dergisinden Lütfü Bornovalı ve *Yeni Edebiyat* dergisinden Suat Derviş, romanı bu vasfı nedeniyle ağır bir üslupla eleştirmiştir. Yakup Kadri, "Yaban" romanından ayrı olarak romana dair verdiği mülakatlarla da devrin edebiyat dergilerinde kendine yer bulmuştur.

Aramak dergisinin 4.sayısında Cahit Tanyol'un Yakup Kadri Karaosmanoğlu'yla gerçekleştirdiği bir mülakat yayımlanmıştır. Mülakat, Yakup Kadri'nin milli edebiyat kavramı ve kendi romanları hakkındaki görüşlerini içerir. Yakup Kadri Servet-i Fünun hareketiyle Türk edebiyatında başlayan yenilik cereyanının şuursuz bir Frenk taklitçiliği olduğu kanaatindedir (Akt. Tanyol, 1939: 10). Bu ona göre Türk kültürünün ve Türk edebiyatının tek kaynaktan beslenmesi

anlamına gelmektedir. Türk edipleri bir eser yazmaya başladıkları zaman şekil ve muhteva yönünden hep ecnebi modelleri nazar-ı itibara alırlar. Bu yönüyle Türk edebiyatı Yakup Kadri'ye göre yazış ve hissediş bakımlarından gayri millidir. Bir Türk yazar İstanbul'dan bahsedeceği zaman gözünün önüne hep Pierre Loti'nin İstanbul tasvirleri gelir. Ve bu tasvirlerin değerini etraflıca muhakeme etmeden eserini ona benzetmeye çalışır. Hâlbuki bir yazar konusu tamamen Avrupa'da geçen bir eser bile yazsa eğer bu adam eserinde Türk gibi düşünebiliyorsa o eserde milli ruh muhafaza edilmiştir. Buna karşılık Türk topraklarında geçen bir eserde konu Türk kültürü ve düşünüşüyle takdim edilmemişse o eser Batı kültürüne tabidir. Bir tür Frenkçe düşünüp Türkçeye tercüme etmek faaliyetidir.

Yakup Kadri'ye göre(Akt. Tanyol, 1939: 11) Türk edibi yabancı modelleri bırakarak kendi insanına, kendi topraklarına, milli kaynaklarına yönelmelidir. Yapay olmamak ve milli olmak bu hususta şarttır. Frenk kültürüyle temas ve ondan istifade onu öz kültürün içinde eritmek suretinde olmalıdır. Tanzimat hareketi Frenk kültürü tesirinde vücut bulmuş olmasına rağmen kendinden sonraki nesillere nazaran daha millidir. Çünkü Tanzimat edipleri Batı'dan aldıkları fikirleri milli kültüre uydurmak çabası içinde olmuşlar, bu istekle dışarıdan aldıkları fikirleri milli gelenek içinde eritmişlerdir. Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere'den yaptığı adaptasyonlarda milli bir damga vardır. Bu adaptasyonlardaki şahıslar Türk geleneğine ve muhitine başarıyla uydurulmuştur. Vefik Paşa Moliere'in şahıslarını almış ve onları millileştirmiştir. Ahmet Vefik Paşa'nın cimri tipiyle Moliere'in cimrisini aynı millete mensup şahıslar olarak görmek mümkün değildir. Biri Türk'tür, öbürü Fransız'dır. Vefik Paşa bu adaptasyonlara milli şekil vermek için Moliere'i kelime kelime tercüme etmemiş ve onu Türk ananesine uydurmaya gayret etmiştir. Yine Muallim Naci'nin nesri de Ömer'in Çocukluğu hatırasında olduğu gibi tamamen yerli malıdır. Fakat Edebiyat-ı Cedide bütünüyle alafranga bir harekettir. Herhangi bir Doğu ananesine dayanmaz. Edebiyat-ı Cedideciler eskiye inanmaz ve onu kökünden yıkmak isterler. Fakat yıkmak istedikleri eskinin yerine koyabilecekleri yeni bir anane de mevcut değildir. Bu nedenle Türk edebiyatında tamamen Frenk tesiri altında kalan bir muhit meydana getirmişler, eski kültürü silmişlerdir. Bu topluluğun eserleri tamamen gayri millidir ve yabancı karakterdedir. Frenk tesiri altında teşekkül eden bir edebiyat, o kültürü kendi malı haline sokarak milli kimliğine avdet etmiş olur. Ancak bunun için Rus edebiyatı örneğinde olduğu gibi uzun bir zamana ihtiyaç vardır. Rus yazarları da

XVIII. Yüzyılda Batı kültürünü aynen almışlar ve yüz sene süren bir bekleyişin ardından Dostoyevski gibi bir muharrire kavuşmuşlardır. Türk edebiyatında Tanzimat'tan sonraki nesillerin en büyük kusuru bir geleneğe sahip olmayışlarıdır.

Milli Edebiyat meselesine dair bu görüşleri açıkladıktan sonra Yakup Kadri mülakatta "Erenlerin Bağından" ve "Yaban" adlı eserleriyle ilgili görüşlerini dile getirmiştir. "Erenlerin Bağından" adlı eserini milli edebiyat cereyanı bünyesinde bir eser olarak tanımlayan Yakup Kadri, bu eserin yeni lisan arayışı çerçevesinde yazılmış bir eser olduğunu söyler. Yakup Kadri, eski edebiyatta en halis Türkçeyi ve milli unsurları tekke edebiyatında bulmuş ve bu Türkçeyi ve milli unsurları "Erenlerin Bağından" eserine tatbik etmiştir. Mistik bir eser olmasına rağmen bu eserde Müslümanlığın pek yer almadığını kabul eden Yakup Kadri bunu tekke edebiyatında İslamiyet'e ait unsurların hemen hemen hiç var olmadığı savıyla izah eder. Bu nedenle de tekke edebiyatı Yakup Kadri'ye göre (Akt. Tanyol, 1939: 13) Türk edebiyatının karakterine daha uygundur.

Mülakatta "Yaban" romanında Türk köylüsünün katı, haşin ve kötü taraflarının tasvir edildiği, romanın bu yönüyle köylüyü faziletli gösteren diğer birçok romandan ayrıldığı görüşleri hatırlatılarak Yakup Kadri'ye romandaki kahramanın çok kültürlü ve mükemmel bir şahıs olması nedeniyle gayri tabii görünüp görünmediği sorusu yöneltilmiştir. Yakup Kadri bu soruya "Yaban" romanındaki kahramanın bir vesile olduğunu ve o romanda aslolarak muhitin anlatıldığını söyleyerek cevap vermiştir. "Yaban" romanında önemli olan taraf o kahramanı macerası değildir. O adam o romana köylünün vaziyetinin açıklanması için bir vasıta olarak konulmuştur.

Yeni Edebiyat dergisinin 1.sayısında Suat Derviş'in "Yaban" romanıyla ilgili bir inceleme ve eleştiri yazısı yayımlanmıştır(Derviş, 1940: 2). Yazısının ilk kısmında romanın özetini veren Derviş, ikinci kısımda romanla ilgili görüşlerini ifade etmiştir. Derviş'e göre bu romanıyla Yakup Kadri edebiyatta mistik ve fantazmagorik tavrını terk ederek realiteye ve yeryüzüne dönmüştür. İnsanlara ve cemiyete kayıtsız ve kendi hayalhanesine kapanmış göründüğü eserlerinden sonra sanatçının memleketi ilgilendiren sosyal meselelere eğilmek ihtiyacı duyması sanatı adına ileri atılmış bir adımdır. Fakat Yakup Kadri kendisini henüz romantizmden kurtaramamıştır. "Yaban" romanında anlattığı yaşayan ve çarpışan tezatları bir vahdet halinde görememektedir. Eserinde Anadolu'da irticaı temsil eden zümrelerin

İstanbul aydınlarıyla arasındaki uçurumu, bu zümrenin saltanat ve hilafet yanlılarıyla birlikte işgalcilerle işbirliği yapmasını ve Anadolu köylerinin yeryüzüyle arasına set çekmiş gibi olan yerelliğini, zengin köylülerin hilekârlığını ve zorbalığını ve imamın sinsiliğini çok güzel, objektif ve keskin hatlarla anlatabilmiştir. Fakat köyle ve köylülerle ilgili hemen hiç olumlu bir şey söylememesi eserin zayıf yönünü teşkil etmektedir.

Derviş'e göre Yakup Kadri romanda anlattığı şahısları ve vakaları doğuran sosyal sebepleri görememiştir. Bu nedenle de eserinde yanlış hükümlerle bir çıkmaza saplanmıştır. Köylülerdeki yerellik saltanat rejiminin ve feodalitenin doğal bir sonucudur. Köylülerin şehirli aydınlara karşı hissettiği yabancılık da şehirle köy arasındaki ekonomik ve sosyal münasebetsizlikten kaynaklanır. Yazar, romanında bunları gösterememiştir. Romanın başkahramanı Ahmet Celal egoist bir şahıstır. Köye, köylülere tepeden bakarak ve kendisini onlardan ayrı sayarak gitmiştir. Bu kibirli ve küçümseyici tavrıyla İstanbul aydınlarının Anadolu köylüsüne bakışını temsil etmektedir. Savaşta kaybettiği kolu için köylülerden bir takdir ve saygı beklemiştir. Bulamayınca da onlara beslediği yabancılık hissi şiddetlenmiştir. Vatanseverlik iddiasında olmasına rağmen milli mücadeleye ve inkılâp hareketine katılma cesareti gösteremeyişi Ahmet Celal'in egoistliğini ve şımarıklığını büsbütün sivrilten unsurlardır. Ahmet Celal, bencil bir tavırla köylülerden imtiyazlı bir muamele beklemekte ancak onları anlamaya, onların arasına karışmaya gayret göstermemektedir. Bu nedenlerle Yakup Kadri, romanında şehir-köy tezadını ve köylülerin kendi aralarındaki tezatları görememiş, köyün zaman zarfında sergilemesi gereken sosyal değişimi gösterememiştir.

Derviş'e göre "Yaban" romanının en kusurlu tarafı Anadolu köylüsünü toptan mahkûm etmesidir. Romanda köylü lehine hemen hiçbir şey söylenmemiştir. Köylü romanda şuursuz, kişiliksiz bir taş devri kitlesi gibi resmedilmiştir. Bu kitle iç ve dış düşmanlarla iş ve menfaat birliği yapmaktan gocunmayan sefil bir kitledir ve hiçbir olumlu vasfa sahip değil gibidir. Derviş, romanın köylüleri topyekun damgalayıcı bu tavrı karşısında şu soruları sorar :

> Acaba bu köyün hiçbir müspet tarafı yok muydu? Bu köyde tahakküme ve yabancı istilasına karşı nefret ve mücadele ihtiyaç ve zarureti hissedilmiyor muydu? Bu köyden askere gidenler ne oldu? İnkılâp ve kurtuluş yolunda ilerleyen Türk sosyetesinin bir parçasının ufak bir numunesi olan bu

> köyde umumiyetle memleketin geçirdiği ekonomik ve sosyal tekâmülün tabii bir neticesi olarak doğmakta ve şekillenmekte olan milliyet hissi ve şuuru rüşeym halinde de olsa kendini gösteremiyor muydu (Derviş, 1940: 2)?

Derviş'e göre bu soruları sormamak Türk köylüsünün milli mücadeledeki emeğini ve fedakârlıklarını yok saymak olur. Düşmanla bilfiil çarpışan Türk köylüsüdür. İnkılâp fikri onlardan çıkmamıştır ama köylüler inkılâpları gerçekleştiren kuvvetlerin en önemlisidir. Üstelik yazarın eserinde devamlı tekrarladığı milli şeref milletin kendisi olmadan tasavvur edilemez. Bu nedenle romanın kahramanı Ahmet Celal koyu bir pesimisttir. Ahmet Celal koyu kaderciliği, teslimiyetçiliği ve tevekkülüyle beğenmediği köylülerden hiç de geri kalmamakta, romanın başından sonuna kadar korkak, karamsar, müterediddit bir adam olarak görünmektedir. Roman başkahramanı itibarıyla kusurludur ancak üslubu ve içerdiği tasvirleri ve tahlilleri açısından ustaca yazılmış bir eserdir. Ancak Türk köylüsündeki inkılâpçı damarı büsbütün yok sayması, onun memleketin kaydettiği gelişmelerdeki rolünü sıfıra indirmesi bakımından realist değildir.

Hareket dergisinin 8.sayısında Lütfü Bornovalı imzasıyla Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban" romanı hakkında bir eleştiri yazısı çıkmıştır(Bornovalı, 1942: 235-237). Genel itibarıyla romanın muhtevasına yönelik olumsuz görüşler barındıran yazıda Yakup Kadri Anadolu köylüsünü ele alış açısıyla eleştirilmiştir. Konusunu Anadolu bozkırından alan romana ilk görünüşte realist denebileceğini ancak romanın hakikatte idealist bir eser olduğuna işaret eden Bornovalı' ya göre Yakup Kadri bu romanında büyüleyici derinlikte bir sanatçı kudreti sergilemiştir. Fakat bu roman milli bir muhitin yabancı bir gözle anlatılışıdır ve yazarın büyük dehası bu hakikati mazur göstermeye yetmez. Yazar bu eserinde önceden verdiği birtakım hükümleri hadiselerle ispat etmek çabası içinde olmuştur. Ahmet Celal realist eserin romantik kahramanıdır ve şahsiyetindeki bütün değişikliklere rağmen değişmeyen iki fikre sahiptir. Bu fikirlerden biri milli mücadelede kazanılan zafer diğeriyse Anadolu insanın olumsuz vasıfları hakkındaki kanaatleridir. Bornovalı, Yakup Kadri'nin Anadolu köylüsü hakkında romanında ortaya koyduğu bu olumsuz kanaatlere katılmaz.

Bornovalı' ya göre "Yaban" romanına hâkim olan ruh bütünüyle gayri millidir. Eserde Anadolu köylüsü hakkında söylenen hemen her söz olumsuzdur. Bu insanlar bencil, pis, cimri, düşüncesiz, fedakârlık ve feragat hislerinden mahrum bir

surette betimlenmişlerdir. Romanın vuku bulduğu köydeki her şahıs ahlaken veya ruhen hastadır. Salih Ağa kötücül zekânın ve şeytanetin timsalidir. Mehmet Ali askerden kaçmak için her şeyi yapmaya hazırdır. Küçük İsmail'in tek derdi etrafındakilerden sigara otlanmaktır. Muhtarın karısı kamburdur. Bekir Çavuş'un kızı kördür. Kısaca bu köydeki her şey ve herkes güzellikten mahrumdur. En büyük cinayetlere sebep olan ırz ve namus meseleleri bu köylülerce hiç önemsenmez. Karasevdaya tutulmuş olan Süleyman karısı ve karısının dostuyla aynı evde yaşamakta bir sakınca görmez. Bornovalı Yakup Kadri'nin Anadolu köylüsüne bakışını şu sözlerle eleştirir:

> Her vasfı ver her varlığı ile yüz karası olan bu köyün dolayısıyla Anadolu'nun sakinleri muharrir için o kadar bir hiçtir ki : "Eğer bir zafer müyesser olsa bile kurtaracağımız şey yalnız bu ıssız topraklar, bu yalçın tepelerdir." Yani memleketi kurtaran eller, milleti de yaratacaktır. Bu kadar ağır bir hüküm veren muharrir Anadolu kurtuluşunda binlerce şehit vererek bu toprağın çoraklığını kanıyla gideren Mehmet Ali'lerden de mi hicap duyarak eli titremedi (Bornovalı, 1942: 236)?

Bornovalı yazısında Türk köylüsünün bütünüyle melek olmadığını kabul eder. Yakup Kadri'nin romanında saydığı kusurların ve erdemsizliklerin bir kısmı bu halkta hakikaten mevcut olabilir. Fakat bu noksanlıklar o insanları hiçbir zaman memleket haini ve insanlık dışı kişiler yapmaz. Sıhhatini, varlığını ve hayatını israfla harcayarak bir milleti ve memleketi kurtaran Anadolu halkının tek bir meziyetini, tek bir güzel vasfını bulamayan Yakup Kadri'yi Bornovalı' ya göre bu halk hiçbir zaman affetmeyecektir.

Yücel dergisinin 85.sayısında "Yaban" hakkında yazdığı inceleme ve eleştiride Nasuhi Baydar Lütfü Bornovalı ve Suat Derviş'in görüşlerinden farklı görüşler ortaya koymuştur(Baydar,1942: 10-14). Romanın CHP roman ödülünde ikincilik alması üzerine yazdığı yazısında Baydar "Yaban" ın birincilik ödülünü hak ettiğini savunur. Çünkü ona göre "Yaban" hem bir eserde bulunması gereken sanat vasıflarına hem de bir teze sahiptir. "Yaban" ın tezi köyü kalkındırma davasında en idealist olanların bile karşısına aşılmaz bir engel gibi çıkan aydın sınıfı-köylü uçurumunu büyük bir medeni cesaretle ve bütün derinliğiyle aydınlatan bir tezdir. Roman, terbiye, kültür ve hayat görüşü bakımından birbirinden çok farklı ve uzak

olan aydın sınıfının ve köylülerin birbirini yaban ve yabancı görmesinin romanıdır. Baydar'a göre romanın tezi de müthiş bir tezdir:

> Köylünün, duygusu basit, düşüncesi geri, dili işlenmemiş ise onu o halde bırakmış olmak vebali şehirlinin değil midir? O Osmanlı şehirlisinin ki asırlar boyunca yalnız kendini düşünmüş, köylüye başka bir cinstenmiş gibi hep yüksekten bakmış, onu ancak her türlü hizmetine koşmuş, tarlada rençber, aşar mültezimi önünde durmadan veren mükellef, kapısında uşak, sınırında nöbetçi olmaktan başka bir rol sahibi tanımamış, okutmamış, öğretmemiş maddi ve manevi bin bir bela ve musibet karşısında müdafaasız, çaresiz, zavallı bırakırken hiçbir merhamet ve mesuliyet duymamış ve sonra, günün birinde, kolu ve kanadı kırılıp da, mağlup ve bezgin, sığındığı köyde kudretsizliği kadar gururundan ona ısınamamış, onu kendisine ısındıramamıştır. Yaban'ın tezi işte budur. Ne müthiş tez(Baydar, 1942: 10).

Baydar yazısında, Yakup Kadri'nin Milli Mücadele'ye bilfiil iştirak ettiğini ve bu romanın da o yıllardan edindiği izlenimlerin bir mahsulü olduğunu hatırlatır. Romanında yazar köylülere karşı imparatorluk idarecilerinin bile isteye uyguladığı "obscurantisme"[18] politikasıyla cumhuriyet idarecilerinin iyi niyetini kıyaslar. Ve ortaya koyduğu son derece olumsuz köylü profiliyle bu iyi niyetin amacına ulaşamayacağını, hatta akamete ve hüsrana uğramaya mahkûm olduğu iddiasını ortaya atmış olur. Romana göre köylüyü kalkındırmak isteyen idare evvela köylüyü aşmak zorundadır. Aydın sınıfının idealizmi köylünün maddî ve manevî düşüklüğü karşısında çaresiz kalmaya mahkûmdur. Roman bu endişenin ve realist görüşün mahsulüdür. Romana hâkim olan realizm çok isabetli tasvirlere ve tahlillere vesile olmuştur. "Yaban"ın kahramanları tıpkı eserde tasvir edildiği gibi yaşamışlardır. Yine tıpkı eserde anlatıldığı gibi köye yaklaşmak arzusuna kapılmış aydınlar Ahmet Celal'in düştüğü vaziyete, şaşkınlığa ve hayal kırıklığına düşmüşlerdir. Bu hali bilmekse bir cemiyet için zararlı değildir aksine faydalıdır.

Baydar'a göre"Yaban"ın gördüğü ilgi memnuniyet vericidir ama eser iyice anlaşılamamıştır. Bunun nedeniyse Türk edebiyat dünyasına hâlâ romantizm zihniyetinin hâkim olmasıdır. Çünkü hadiselerin dikkatle gözlemine dayanan realizm usul olarak çok meşakkatli ve eserleri bakımından da can sıkıcı ve keyif kaçırıcı görülmektedir. Realizm hakikatin sadece yansıtıcısı değildir. Realizm doğrudan doğruya hakikati arayan klasizmdir. Bu yeni klasizm eskisi gibi dış âlemi ihmal

[18] Tr.Gerçeği saptırma, gizlemeye ve bulanıklaştırmaya çalışma.

etmez ve sadece insan tabiatına bağlı kalmaz. Bu yeni klasizm hem dış âlemin hem de insan mizacının en hususi, en bayağı, en saklı taraflarını tasvir etmeyi amaç edinmiştir. Bu sayede de "Madame Bovary", "Germinie Lacerteux","Therese Raquin" gibi eserlerin doğmasına vesile olmuştur. Dünya edebiyatında realizmden sonra natüralizm, idealizm, rejionalizm, egzotizm ve bunların türlü kolları olan ekoller meydana gelmiş, bu ekollere göre eserler verilmiştir. Türk edebiyatının bu aşamalardan geçmemesi mümkün değildir. "Yaban" da bir aşamadır, merhaledir.

Baydar' a göre "Yaban" birtakım teknik zaaflar barındırmaktadır. Bu realist eserde Flaubert 'in titizliğinin ve dikkatinin bulunduğunu söylemek güçtür. Hatta eserde Balzac' a mahsus birtakım ihmallerle de sık sık karşılaşılır. Fakat bu roman tıpkı Madame Bovary ve Eugénie Grandet gibi mensup olduğu edebiyata damgasını vuran bir romandır. Bazı tenkitçiler eserde köylülere sevgi ve merhametle yaklaşılmadığını söylemekte ve bunun yazar için bir sanat ayıbı olduğunu savunmaktadırlar. "Yaban"da gerçekten merhamete layık Küçük Çoban, Mehmet Ali, Emine, Ahmet Celal gibi karakterler vardır. Ancak roman bu insanlara merhametini hayali ve hissi bir surette, romantik bir tarzda göstermemekte, bu insanları tasvir ve tarif ederek okuyucuda merhamet hissi uyandırmaktadır. "Yaban" merhametin ta kendisidir.

Yeni Mecmua'nın 67.sayısında Yakup Kadri Selahattin Güngör'e bir mülakat vermiştir. "Yakup Kadri Yaban Romanını Beğenmeyen ve Tenkit Edenleri Kültür Noksanlığı ile İtham Ediyor" başlığıyla yayımlanan mülakat kısmen de olsa Yakup Kadri'nin "Yaban" romanına yönelik olumsuz eleştirilere verdiği bir yanıt niteliğindedir. Mülakatta Yakup Kadri sözü kitabın Almanca' ya tercüme edilip Leipzig' te yayımlanmasına getirir ve kitabın memleket dışında büyük bir ilgi uyandırdığını söyler. Bu ilgiyi ise kitabın aydın sınıfla halk ve köylü tabakaları arasındaki uçurumu çok canlı ve heyecanlı bir tarzda ifade etmesiyle izah eder. Ona göre Avrupa edebiyatında bile bu tarzda bir roman çıkmamıştır. Yakup Kadri kitabını basan Viyanalı matbaacıya ''böyle bir sosyal dava, sizi nasıl alakadar etti?'' diye sormuş, Viyanalı matbaacı verdiği cevapta kendi ülkesinde de aynı davaların mevcut olduğunu ancak hiçbir yazarın bu davaları bu roman kadar samimiyet ve cüretle anlatamadığını söylemiştir.

Yakup Kadri'ye göre(Akt. Güngör, 1940: 4) "Yaban" ı tenkit edenler de beğenmiş olanlar da eserin fikrini, yazarın maksadını anlayamamışlardır. Kültür noksanlığı nedeniyle eserin ruhuna nüfuz edememişlerdir.

Yedigün dergisinin 664.sayısında yazdığı "Yakup Kadri" başlıklı yazısında Nihat Sami Banarlı, Yakup Kadri'nin nesrinin artistik ve şairane üslubuna dikkati çeker(Banarlı,1945: 12). Banarlı' ya göre Yakup Kadri'nin bu artistik nesri Fecr-i Ati nesline Servet-i Fünun neslinden kalan bir yadigârdır, Yakup Kadri de bu nesrin ve mensur şiir tarzının en kuvvetli temsilcisidir. Yakup Kadri'nin Türkçesi malzemesini Refik Halit gibi Türkçenin en güzel konuşulduğu yer olan evden ve aileden almış değildir. Onun nesri "İstimdat" isimli mensur hitabe ile Servet-i Fünun nesrinin bir devamı olarak başlamıştır. Fakat bu nesir zaman içinde işlenip güzelleşerek ve sanatçının kendi mistisizmiyle çeşnilenerek musikili ve büyülü bir sanat dili halini almıştır. Yakup Kadri'nin "Erenlerin Bağından" ve "Okun Ucundan" adlı eserlerinde eriştiği bütünüyle nevi şahsına münhasır nesrin edebi kıymeti aşılamamış hatta bu kıymete yetişilememiştir. Fakat küçük hikâyelerinde ve romanlarında bu üslup acı bir gerileyiş kaydeder, bir makaleci lisanı halini alır ve Yakup Kadri'ye sanatındaki bu geçilmez gözüken mevkii kaybettirir. Bu üslup gerileyişi büyük romanlarında daha açık bir surette gözükür. Özellikle realist romanlarında bu tarzın talep ettiği sade ve sanatsız yazışı yazarın zevk duymadan icra ettiği sezilir.

Banarlı' ya göre Yakup Kadri'nin en güzel romanı "Kiralık Konak"tır. Bu roman Tanzimat'tan I.Dünya Savaşı'na kadar geçen zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği milli ve sosyal buhranları bir yıkılış manzarası içinde çok açık kuvvetli bir surette gözler önüne serer. Her biri yakın tarihin başka bir devrini yaşatan "Hüküm Gecesi" "Sodom ve Gamore" "Ankara" ve "Bir Sürgün" adlı romanları da birbirine yakın kıymette başarılı romanlardır. Fakat yazarın bu romanlarda gereksiz bir şekilde çok fazla Fransızca kelime kullanması okuyanlara bıkkınlık verir.

6.9.PEYAMİ SAFA HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Devrin edebiyat dergilerinde Peyami Safa "Bir Tereddüdün Romanı" ve "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" adlı romanlarıyla çeşitli tahlil, inceleme ve eleştiri yazılarına konu olmuştur. Peyami Safa, Halit Ziya, Hüseyin Rahmi veya Yakup

Kadri gibi devrin dergilerince kapsamlı bir surette ele alınmış bir yazar değildir. Ele alındığı yazılarınsa ekseriyetle yüzeysel kaldığı söylenmelidir. Onunla ilgili en geniş yazı *Şadırvan* dergisinin 17.sayısında yayımlanmıştır. "Peyami Safa'nın Romanı: Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" başlıklı yazı Selahattin Batu, Samet Ağaoğlu ve Muvaffak Sami Onat'ın söz konusu roman hakkındaki eleştirel görüşlerini içerir(Batu, Ağaoğlu, Onat, 1949: 10-13).

Selahattin Batu bu romanı fikir bakımından zengin ancak barındırdığı fikirleri bir roman evreni içinde ifade etmek bakımından kusurlu bulur. Ona göre bir roman ihtiva ettiği fikirleri bir felsefe veya ideolojiler kitabı gibi değil şahısların etine kemiğine büründürerek ifade etmelidir. Ne kadar güzel ve ne kadar peşinden gidilmeye layık olursa olsun bir fikir bir romanın tek başına teması olamaz. Romanın konusu insandır. Fikirler romanda o insanların hayatı, diyalogları ve eylemleri üzerinden tutarlı bir şekilde ifade edilmek mecburiyetindedir. Romanda fikir ve insan tek vücut haline getirilmeli, bir terkip oluşturmalıdır.

Batu'ya göre "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" romanında güzel bir fikir vardır. O güzel fikir insanın görüntüden ibaret olmadığı, bir ruh bir maneviyat cephesi olduğu fikridir. İnsan realitesi maddenin ve ruhun terkibinden doğar. Bu esasen yeni veya bilinmeyen bir fikir değildir. Ancak insanın maddeden ibaret olmadığını, asıl insanın ruhta ve maneviyatta olduğunu hatırlatması bakımından önemlidir. İnsanlık haysiyet ve şerefinin maddiyat cephesinde değil maneviyat cephesinde yaşadığını hatırlatması bakımından değerlidir. Bilimi kullanarak ulaştığı ufuklar ve kazandığı teknik zaferler insana bir gurur hatta kibir vermektedir ama bilim asıl insanın yaşadığı bölge olan maneviyatın taleplerine, ihtiyaçlarına yanıt verememektedir. Herşeyi maddeye ve fizik kanunlara endekslemek insanı yarım bırakır. Maneviyatı büsbütün ihmal edilmiş, aç bırakılmış insanın sadece maddi hazlarla mutlu olması mümkün değildir. Modern insan maddi zaferlerle gururu arşa yükselen ama maneviyatının iflasıyla yükseldiği arştan dibe çakılan insandır. Bu romanın dünya görüşü, öz düşüncesi budur ve bu güzel bir düşüncedir. Fakat bu düşünce kendini romanda doğru bir şekilde ifade edememiştir. Romandaki şahıslar ve hadiseler bu büyük insanlık davasını gösterebilecek yetkinlikte değildir. Romanın düşünce tarafı acele hükümlerle çözülmeye çalışılmış, insanı olgunluğa ve hakikate götüren yol kısa ve basit geçilmiş, öz düşüncede şüphe unsuruna yer verilmemiştir. Her zaman, her yerde görülebilen bazı acayip hadiseler, bir perili evin karanlık

koridorlarında geçen ufak tefek vakalar, hususi yaratılışlı bazı medyumların vizyonları ve rüyalarıyla bu çapta bir insanlık davası çözülemez. Metapsişik[19] kabiliyetlerin büyük hakikatlerin idrak edilmesinde romanda gösterildiği gibi bir metot bir vasıta olması mümkün değildir. Dünyanın her yerinde tanımadığı insanların geçmişini ve geleceğini görüp okuyabilen falcılar, sihirbazlar vardır. Ancak bunlar hakikat kâşifi değillerdir. Hakikate manevi çaba bir sarf etmeden, çile çekmeden ulaşmak imkânsızdır. Metapsişik kabiliyetler hakikati az çok sezdirebilir, hakikatten ipuçları verebilir. Ama insan bu kabiliyetlere bel bağlayarak kendini aşamaz, büyük davalarını çözemez. Kaba iştahları, hırsları yenmek, insan için spritüel alanda yeni bir *evolution* düşünmek ve bu ölçüde bir Tanrı çabasına kişinin de emeğini katmasını sağlayacak, güç, ciddi ve yavaş bir oluşu kavramaktır. Peyami Safa gibi kültürlü bir yazarın bu çapta bir düşünceyi metapsişike indirgemesi yadırganacak bir durumdur.

Batu'ya göre "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" barındırdığı başlıca fikirlerin esere sindirilmesi bakımından başarısız bir romandır. Bu romanda fikirler insanın dışında kalmış, soyutlaşmıştır. O nedenle de bu romanda sanat ölmüştür. Bir roman aynı zamanda bir fikir eseri olabilir ama fikir o romanda kendi başına bir varlık olmamalıdır. "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu"nda şahısların hayatının bir parçası haline gelmiş, yaşanmak yoluyla somutlaşmış fikirler yoktur. Romanın başkişisi Ferid şüphelerini ve tereddütlerini bir yaşayış olarak gösterdiği zaman şaheser derecesindedir. Fakat düşüncelerini bir nutuk gibi söylemeye başladığı zaman şahıs olmak vasfını kaybeder, ukalaca savrulan düşüncelere dönüşür. Romandaki lise öğretmeninin fizik, metafizik, metapsişik, sosyal politik ve ekonomik meseleleri bir kalemde çözüvermesi tahammül edilmesi güç bir bilgiçliktir. Peyami Safa'nın gazete yazılarındaki yırtıcı ve polemikçi üslubu romanına aktarması da doğru olmamıştır. O üslup gazete sütunlarında güzeldir ama roman için eğreti durmaktadır. Romanda okuyucuyu cahil ve ahmak yerine koyan bir üslup vardır. Uzun ve karmakarışık cümleler içinde bilginin bilgiçliğe dönüşmesi manzarası vardır. Romana okuyucunun anlayışının son derece kıt olduğu düşüncesi hâkimdir. Roman gazete sütunu yazar gibi kavgacı bir üslupla değil alçakgönüllü bir üslupla yazılmalıdır. Büyük yazar

[19] Bu terim insan ruhunun ve algısının ötesine geçen, "paranormal" anlamlarına gelmektedir. İlk defa 1905 yılında Paris Tıp Fakültesi fizyoloji profesörü Charles Richet tarafından kullanılmıştır. Günümüzde parapsikolojinin kapsamına giren konular parapsikoloji terimi ortaya çıkmadan bu terim kapsamında incelendiğinden parapsikolojinin öncüsü kabul edilir. İspritizma ve gelecekten haber verme gibi faaliyetler bu terimin ilgi alanına giren faaliyetlerdir.

gazeteci olmamalıdır. Fakat Peyami Safa romanında gazeteci gibi düşünüp yazmaktan kendini kurtaramamıştır.

Batu'ya göre roman Ferid'in iç dünyasını tasvir ettiği kısımlarda çok güzeldir. Bu kısımlar bir romanın ilk vazifesi olan gerçek insanı göstermek vazifesini başarıyla yerine getirmektedir. Ancak eserin bütünü bu seviyede değildir. Ferid'in insan tarafı soyut fikirler içinde kaybolup gitmektedir. Ayrıca romanda Matmazel Noraliya ile Ferid arasındaki bağ açık ve net bir şekilde ortaya konamamıştır. Fakat bu ve bunun gibi meseleler romanın asıl aksaklığına nispetle ikinci planda kalmaktadır. Romanın en büyük kusuru Ferid'i, öğretmeni ve öteki kahramanları insan taraflarıyla aksettirememiş olması, bir romandan ziyade bir düşünceler ve soyut fikirler kitabını andırmasıdır.

Samet Ağaoğlu'nun bu romanla ilgili görüşleri Selahattin Batu'nun görüşlerine benzer mahiyettedir. O da "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu"nun bir romandan ziyade bir psikanaliz etüdünüve yazarın kendi kendisini takdim ettiği bir konferansı çağrıştırdığı düşüncesindedir. Roman psikoloji bilgisi bakımından dolgun bir eserdir ama bu psikolojinin şahıslarda gösterilmesi bakımından yapay ve silik bir eserdir. Aziz ve Matmazel Noraliya hariç romandaki bütün şahıslar birbirine benzemektedir. Romandaki şahıslar Dostoyevski ve Pitigrilli gibi romancıların eserlerinden toplanarak bir araya getirilmiş gibidir. Bu şahıslar romancının fikirlerini duyurmak vazifesi gören kuklalar gibidir. Mesela Ferid bir yandan Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanındaki Raskolnikov[20] gibi kaynağını koyu bir idealizmden alan buhranlar geçirmektedir bir yandan da ahlaki değerlere karşı büyük bir kayıtsızlık ve küçümseme tavırları sergilemektedir. Romandaki hadiseler arasında mantıki bir bağ yoktur. Hangi vakanın romanın ağırlık merkezini teşkil ettiğini anlamak güçtür. Peyami Safa bu romanı psikoloji ve psikanaliz alanındaki bilgilerini ortaya koymak için yazmış gibidir. Romandaki genç üniversiteli Ferid cinsi, ahlaki ve fikri buhranlar geçiren bir şahıstır. Matmazel Noraliya'nın evinde bu buhran halinden kurtulur, selamete ve sükûnete kavuşur. Ferid'in maddeye mahsus buhranlardan Matmazel Noraliya'nın evinde kurtulması ruh ve madde münakaşasında romancının ruhtan yana tavır aldığını düşündürebilir. Fakat Matmazel Noraliya'nın kendisi de bir ermiş olmaktan uzak bir karakterdir. O da tatmin edilmemiş ihtiraslardan ve arzulardan azap çeken bir insandır. O halde Ferid'in onun evinde ve koltuğunda nasıl huzura ve

[20] Suç ve Ceza romanının başkahramanı Rodion Romanoviç Raskolnikov.

arınmaya kavuşabilir. Ağaoğlu'na göre romancı bu kısmı izah edememiştir. Peyami Safa materyalist gözüken Ferid'in karşısına ruh ve maneviyatı temsil eden Selma'yı çıkarmıştır ama Selma karakteri de bir türlü müphemlikten kurtarılamamış, şahsiyet özellikleri bariz bir surette tasvir edilememiştir. Romanda yer alan diğer karakterlerin de hadise ve ana fikir açısından tutarlı bir yeri ve değeri yoktur:

> Romanda yer alan diğer şahsiyetlerden hadiseleri evvelden görüp haber veren Zehra, bedbaht annesi, mütevekkil amcası, gazete satarak aileyi geçindiren küçük kardeşi, Ferid'in oturduğu eve bakan Safi Bey, Ferid'in veremli ve telakkileri geniş kız kardeşi, bütün bu insanlar eseri beyhude yere doldurmaktadır. Onların Ferid'i ve Ferid'in ruh haletini meydana çıkarmak için oynamaya mecbur oldukları rollerle Ferid'in bize anlatılmak istenilen şahsiyeti arasında hemen hemen münasebet yoktur(Ağaoğlu, 1949: 13).

Ağaoğlu'na göre romanda iki başarılı tip vardır. Bunlar vekâlet emrine alınmış felsefe hocası ve Matmazel Noraliya'dır. Felsefe hocası Aziz zeki, iradeli ve hadiselere dışarıdan bakmasını bilen bir zat olarak Ferid'in ruhsal bunalımlarını selamete çıkarabilecek bir adamdır. Onunla Ferid arasındaki rabıta bu nedenle çok doğaldır ve normaldir. Peyami Safa, Ferid'i bir şahsiyet olarak tam belirginleştirememiş ancak Aziz tipini yaratarak bu kusurunu telafi etmiştir. Matmazel Noraliya ise Ağaoğlu'na göre romandaki en canlı ve hafızalarda kalan tek insandır. Ona canlılığını verense romanı dolduran onca marazi ruhun içinde ıstırabı insani olan tek kişi olmasıdır. Matmazel Noraliya, romanın boğucu, bunaltıcı ve karanlık şahısları arasında geniş ve berrak ruhuyla apayrı bir yerde durmaktadır. Ağaoğlu'na göre Peyami Safa barındırdığı aksaklıklara rağmen bu romanıyla sanatında gerçek bir ilerleme kaydetmiştir.

Şadırvan dergisinin aynı sayısında Muvaffak Sami Onat da "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" romanıyla ilgili bir eleştiri yazısı yazmıştır. Onat'a göre bu eseri klasik ölçülerde bir roman olarak görmek güçtür. Çünkü bu roman alışılmış anlamda tipler, muhitler ve vakalar içermemektedir. Bir halüsinasyon iklimi içinde başlayıp biten romanda elle tutulur, gözle görülür hiç kimse yoktur. Romancının kendi fikirlerini söyletmek için yarattığı felsefe hocası Aziz ve Noraliya dışında beşeriyeti kuvvetle belirtilebilmiş bir şahsiyet romanda yoktur. Romanın şahısları bir bulanıklık ortamı içinde yaşamaktadır. Ancak Peyami Safa bu bulanıklığı bile bile yaratmış ve romanındaki bütün tipleri spiral bir havanın aynı hüviyette kahramanları

haline sokmuştur. Bu nedenle bu eseri bir roman, tiplerini de insanlar olarak görmemek gerekir. Bu roman birtakım şahısların romanı değil bir fikrin romanıdır. Şahıslar beşeri varlıklar halinde değil, konuşan ve hareket eden birbirine zıt birtakım fikirler ve anlayışlar halinde bu romanda vardırlar. Eser fantezist ve realist iki dünyanın ve birbirine benzemez inançların kavgasına sahne yapılmış bir eserdir. Birinci kısım bir psikanaliz ve psikiyatri etüdü olarak mükemmeldir. Bu kısım materyalizme karşı şiddetli bir hicviye olan ikinci kısımla yazarın üslup ve sanat kabiliyeti sayesinde kusursuz bir bütün haline getirilmiştir.

Onat'a göre Peyami Safa bu romanında üslup olarak büyük bir ilerleme göstermiştir. Romandaki iç konuşmalar fevkalade bir ustalıkla kullanılmıştır. Ferid'in uyuyabilmek için kendini zorlaması ve bu zorlayışın meydana getirdiği çağrışımlar dünyası Türk edebiyatındaki ilk başarılı sürrealist metinlerdir. Romanın felsefe hocası Aziz bir miktar bilgiçlik taslayan ukala bir adamdır ama bunun arkasında da Peyami Safa'nın kendine güvenen entelektüel şahsiyeti vardır. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu başarılı bir roman hatta bir şaheser taslağıdır. Ancak eser bu haliyle Türk romanında yeni bir ekolün başlangıcı olamaz. Çünkü böyle bir roman yazabilmek için büyük bir fikri ve entelektüel birikime ve üslup hâkimiyetine sahip olmak gerekir. Fakat Türk edebiyatında Peyami Safa dışında bu nitelikte bir yazar yoktur.

7.BÖLÜM
HİKÂYE VE HİKÂYECİLER HAKKINDA YAZILAR

Bu yıllarda yayımlanmış edebiyat dergilerinde şiir veya roman kadar olmasa da hikâye bahsine de geniş bir yer ayrılmıştır. Telif ve tercüme hikâyelere, yeni ve eski hikâyecilere sayfalarında sıklıkla yer veren bu dergiler, hikâye eleştirisiyle ilgili yazılara da zaman zaman yer ayırmışlardır. Hikâye konuyla *Varlık*, *Yücel*, *Servet-i Fünun Uyanış* gibi dergiler en geniş surette meşgul olmuş dergilerdir. *Oluş, Hamle, Değirmen, Aramak, Akademi Fikir Hareketleri, İstanbul* gibi dergilerse sayfalarında hikâye eleştirisine hiç yer vermemiştir. Bu yıllarda edebiyat dergilerinde hikâye eleştirisi yazmış yazarlardan bazıları şunlardır: Ceyhun Atuf Kansu, Yaşar Nabi Nayır, Rüştü Şardağ, Pertev Naili Boratav, Ali Canip Yöntem, Vedat Günyol, Zahir Güvemli, İlhan Tarus, Asım Sarp, Emin Bülent Yedek, Ali Kemal Meram, Sadri Ertem, Süleyman Kozmos, Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy…

7.1.HİKÂYE SANATI ÜZERİNE ELEŞTİRİ YAZILARI

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2171/486.sayısında "Bugünkü Roman ve Hikâyecilik" başlıklı bir yazı kaleme alan Ali Kemal Meram devrin hikâyeciliğinde ve romancılığında gördüğü kusurları ortaya koymuştur(Meram,1938:295). Meram'a göre hikâyeye bir roman hülasası olarak bakmak yanlıştır. Onun hakikati ve beşeriyi kendine göre bir takdim etme yöntemi vardır. Romandan en büyük farkı ise bir ferdin, bir kitlenin veya bir hadisenin anlık veya kapsamı dar bir surette tasviri ve tahlili olmasıdır.

Meram'a göre iyi bir hikâye insanın iç ve dış kaynaşmalarını sade ve temiz bir üslupla ve belirli bir teknikle okuyucunun önüne koyabilen hikâyedir. Bir hikâye duygularla veya hareketlerle ilgili bir tasvir yaparken gülünç de olsa acı da olsa realitenin bir yansıması olmalı, gerçeği çağrıştırmalı veya okuyucuda bir yadırgama yaratmamalıdır.

Meram'a göre günün genç hikâyecilerinin kusurları şunlardır:

1- Batı hikâyeciliğinin fazlaca etkisi altında kalmak

2- Eski tarz ve üsluba bağlı bulunmak

3- Hakiki hayattan uzak, hayal âleminde yaşattıkları hadiseleri mevzu olarak seçmek

4- Üslupsuz mevzu

5- Mevzusuz üslup

Meram'ın romanın ve hikâyenin realiteyle bağıyla ilgili görüşü şudur:

> Bence roman ve hikâye, reel hayatın aksettiği birer aynadır. Bu aynada ender hâdiseler, upuzun ve lüzumsuz hayat teferruatı değil, hakiki hayatın iç ve dış kaynaşmalarının hayalsiz, mübalağasız ifadesidir. Ve böyle olmalıdır (Meram, 1938: 295).

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2215/530.sayısında kaleme aldığı "Telif Hikâyeciliğin Ruhuna El Fatiha" başlıklı yazısında Nusret Safa Coşkun, kötü hikâyelerin tercüme edilmesinin telif hikâyeciliğe verdiği zarara değinmiştir(Coşkun,1939:sayfa numarası tespit edilemedi). Coşkun'a göre yeni nesil kuvvetli şair vermemektedir. Hikâye sahasındaysa umut bağlanan birtakım hikâyeciler, kendilerine umut bağlayanlara sadece hayal kırıklığı verebilmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri kitap yayıncılarının yayıncılığa sanat ve kalite penceresinden değil bütünüyle ticari bir gözle bakması ve yüksek tiraj gayesiyle ucuz ve müptezel tercüme eserler basıp yayımlamalarıdır. Türkiye edebi yayıncılık piyasasına berbat ve edebi kıymetten tamamen mahrum tercüme eserler hâkimdir. Bu kötü ancak ucuz tercümeler telif eser yayıncılığının da önünü kesmektedir. Eserlerinin basılmayacağı düşüncesi telif hikâye yazan yazarların şevkini ve heyecanını kırmaktadır. Saçma sapan tercümeler bir memlekette şahsiyetli edebiyatın başına beladır. Okuyucuları zehirler ve onların kıymetli eserlere ilgi göstermesini güçleştirir. Coşkun'a göre kötü tercümeler en çok hikâye türüne zarar vermektedir ve gazete patronları ve yayıncılar bir an evvel sahip oldukları yayınları bu kötü tercümelere tahsis etmekten vazgeçmelidirler.

Coşkun'un tercüme hikâyelerle ilgili bu görüşlerine karşıt bir görüş yine *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinde yayımlanmıştır. Derginin 2221/536.sayısında "Telif Hikâyecilik, Akademi Meselesi, Bahar Hikâyeleri" başlıklı bir yazı kaleme alan Emin Bülent Yedek, telif hikâye unvanıyla çeşitli mecralarda yayımlanan kimi hikâyelerin de aslında çalıntı olduğu görüşünü savunur(Yedek,1939:259). Yazısında bu çalıntı hikâyelerin hangileri olduğu hakkında somut bir bilgi vermeyen Yedek, tercüme hikâyelerin esasen telif hikâyelerden daha kaliteli olduğu kanaatindedir.

Yedek' e göre telif hikâyecilik ölüyor diye hayıflanmak beyhudedir. Çünkü ortada bir telif hikâyecilik yoktur:

> Ortada telif hikâyeciliği diye bir nesne, bir Anka kuşu var mıdır ki böyle hikâyecilik elden gitti, kefere emtiası piyasamızı kaplıyor diye haykırıyor. Zevk-i selimine inandığım şirin dostum, çıkan telif hikâyeleri tahammül ederek, bağrına bir sabır taşı basarak sonuna kadar okursa acaba bu hikâyelerin telif kaftanlarının altından sırıtan Frenk gömleklerini fark etmez mi? Birkaç isim müstesna telif hikâyelerin birçoğu kendisinin de bildiği gibi apartmasyondur, doğru dürüst bir adaptasyon bile değil (Yedek, 1939: 259).

Yedek 'e göre neşredilen tercüme hikâyeler arasında en usta telif hikâyecilerin bile erişmeyeceği bir liyakatle yazılmış ve Türkçeye tercüme edilmiş eserler vardır ve en küçük bir orijinallik bile göstermeyen hatta bütün atmosferi yabancılık kokan telif hikâyeler okumaktansa kalite bakımından fena da olsa bir tercüme hikâye okumak daha iyidir.

Fikirler dergisinin yeni seri 7.sayısında Halil Dumanoğlu, Samim Kocagöz'le kısa bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Kocagöz, bu söyleşisinde Türk edebiyatında hikâyenin durumu hakkında görüşlerini ortaya koymuştur(Akt. Dumanoğlu, 1948: 13-15). Kocagöz'e göre hikâye ve roman Türk edebiyatında yeni sayılabilecek türlerdir. Şiir gibi köklü bir mazisi yoktur. Ancak özellikle cumhuriyetin onuncu yılından sonra Türk edebiyatında seçkin ve kudretli hikâyeciler ortaya çıkmaya başlamıştır. Türk hikâyeciliğinin son çağında en büyük başarı muhtevada olmuştur. Hikâyeciler olayların sosyal, psikolojik ve ekonomik yönlerini görmek ve az çok anlayabilmek meziyetine sahiptirler. Hepsinde şahsi bir yerelleşme ve akademik ve şuurlu bir anlayış vardır. Hâlide Edip, en ileri hikâyecilerin Rus ve Amerikan milletlerinden çıktığını ama Ömer Seyfettin'in ardından gelen genç neslin de bu hususta dâhiyane bir kabiliyet gösterdiğini düşünmektedir. Kocagöz de bu kanaattedir.

Türk edebiyatında hikâye, romanla hemen hemen aynı zamanlarda başlamıştır. Ancak Kocagöz'e göre Türk hikâyeciliği romana göre daha verimlidir. Bunun nedeniyse hikâyenin meydana gelmek için daha az zaman ve daha az emek talep etmesidir. Roman daha uzun ve daha fazla ayrıntı içeren bir tür olduğu daha uzun ve daha yorucu bir çalışma gerektirir. Bu keyfiyet hikâyeye göre daha az romanın yazılıp yayımlanmasına neden olur.

Kocagöz, Türk şiirinin, romancılığının ve hikâyeciliğinin Fransız, Alman ve İngiliz şiiri, hikâyeciliği ve romancılığı gibi milli şahsiyetini oluşturduğu inancındadır. "Kuyucaklı Yusuf", "Sinekli Bakkal" ve "Yaban" gibi romanlar evrensel değeri olan romanlardır. Fakat Türkiye'nin yurt dışında pek tanınmaması ve Türkçenin dünyada yaygın surette bilinen bir dil olmaması Türk edebiyatının bu değerlerinin memleket sınırlarının dışına çıkamamasına neden olmaktadır. Türk edebiyatının yurt dışında tanınması için özel bir jüri tarafından seçilecek büyük eserlerin muhtelif yabancı dillere tercüme edilmesi ve bu eserlerin yabancı memleketlerde yayımlanması şarttır.

Yurt ve Dünya dergisinin 31.sayısında "Bugünkü Hikâyecilerde Realizm" başlıklı bir yazı kaleme alan Asım Sarp 1940 sonrası Türk hikâyesini realizm çerçevesinde değerlendirmiştir(Sarp, 1943: 246-248). Sarp'a göre genç nesil hikâyecilerin ve kalburüstü hikâyecilerin çoğunluğu hikâyelerinde hayatın ve insanın realitelerine bağlı kalarak eser ortaya koymaktadır. Realizmin bu yazarlarda esas unsur haline gelmesinin temel nedeni Fransız, Rus, Amerikalı ve İngiliz realist yazarlarının dünya çapında şöhret yapmış birtakım eserlerinin ve Gorki, Zola, Balzac gibi büyük realistlerin eserlerinin Türkçeye tercüme edilmesidir ve bu sayede dil bilmeyen Türk yazarların bu eserlerle temas kurmak fırsatı elde etmiş olmasıdır. Sarp'a göre hikâyelerde realite artık yadırganan değil aranan ve ihtiyaç duyulan bir unsur haline gelmiştir. Ülkenin siyasi ve içtimai iniş çıkışları da bu hikâyecilerin eserlerindeki realizmde kendisini göstermektedir:

> Sosyal ve ekonomik bünyemizin son yıllardaki inişli çıkışlı grafiğinin ve bol kontrastlı oluşlarının pek tabii olarak realist hikayecilerin eserlerinde kendisini göstermesi zaruri idi. Nitekim şehirli-köylü, ağa-ırgat şehirli patron, zengin ve fakir üniversiteliler münasebetleri genç hikayecilerin verdiği eserlerde kendisini göstermekte ve belirtilen realitelerde hüküm muharrir tarafından değil, hikâyecilerin teknik kuvvetiyle okuyucuya verdirilmektedir (Sarp, 1943: 246).

Asım Sarp günün hikâyecilerinin mevzularını ve şahıslarını doğrudan memleket realitesinden aldığı ve bu nedenle bu yazarların eserlerinden ülke realitelerine ulaşmanın mümkün olduğu inancındadır. "Hasan Boğuldu" ve "Değirmen" gibi hikâyelerine rağmen Sabahattin Ali Türk edebiyatının en büyük realist hikâyecilerindendir. Sabahattin Ali'nin yanında Bekir Sıtkı Kunt da dile yeteri kadar itina göstermemesine rağmen "Memleket Hikâyeleri" ve "Talkımla Salkım"

adlı kitaplarıyla Türk edebiyatının realist hikâyeler külliyatında kendisine esaslı bir yer bulacaktır.

Asım Sarp yazısında Sabahattin Ali ve Bekir Sıtkı Kunt'la beraber Kemal Bilbaşar, Cemalettin Mahir ve Orhan Kemal gibi yazarları da realist Türk hikâyeciliğinin öncü isimleri arasında sayar. Sarp'a göre aşırı uzun tasvirleri ve Osmanlıca kelimeler kullanması gibi zaaflarına rağmen Kemal Bilbaşar seçtiği mevzular itibarıyla memleket realitesini sezebilmiş gözüken bir hikâyecidir. Cemalettin Mahir ve Orhan Kemal ise köylü ve işçi gerçekliğinin hikâyecisi olmak temayülü ve istidadı gösteren yazarlardır. Sarp'a göre bu hikâyecilerin her biri Türk toplumunun köylü ve işçi kesimlerinin realitesini anlatan hikâyecilerdir:

> Sabahattin Ali'de hapishane ve köy, Bekir Sıtkı'da köyde Anadolu, Kemal Bilbaşar' da hareketli cephesiyle köylüler, Cemalettin Mahir'de çalışan insan ve çalıştırıcılar, Orhan Kemal'de fabrika amelesi kül halinde, Türk hikâyeciliğinin tuttuğu yolu ve inkişaf seyrini bize gösterecektir (Sarp, 1943: 248).

Varlık dergisinin 321. Sayısında yayımlanan "Hikâye Sanatına Dair" başlıklı yazısında Zahir Güvemli romanla hikâyeyi birbirinden ayıran vasıflara değinmiştir(Güvemli, 1947: 8). Türk anlatı ananesinde hikâyenin yerine "rivayet" "kıssa" gibi kelimelerin kullanıldığını söyleyen Güvemli yazısında modern hikâyenin Türk edebiyatına XIX. yüzyıldaki edebi yenileşmeyle birlikte girdiği bilgisini verir. Buna göre hikâye kelimesi ilk zamanlarda Fransızcadan tercüme edilen romanlar için kullanılmış, zamanla romana "büyük hikâye" denmeye başlamış ve nihayet romana roman öbürlerine de kısaca hikâye denir olmuştur. Türk edebiyatında Batılı tarzda ilk edebi hikâyeler Sami Paşazade Sezai'nin "Küçük Şeyler" adlı kitabında topladığı hikâyelerdir. Edebiyat-ı Cedide devrinde ediplerin bu türe gösterdiği teveccüh artmış ve hikâye günlük gazetelerde neşredilecek revaca erişmiştir.

Güvemli' ye göre romanla hikâyeyi birbirinden ayıran vasıfların ne olduğuyla ilgili düşünen çıkmamıştır ancak bu iki türün birbirinden farkını somut bir surette ortaya koymak elzemdir. Güvemli romanı şöyle vasıflandırır:

> Roman bugünkü manzarasıyla insanoğlunun her şeyini rahatça söyleyebileceği, her fikrin ifadesini kendinde toplayan bir tarz. Narratif (tahkiyevi) cephesine bakılınca mütemadiyen değişen, aksiyonu, harici veya deruni bir hareketi, bir oluş ve sürüşü anlattığı besbelli. Tıpkı hayat gibi

> olmakta olanı, olup değişmekte bulunanı, bu hareketliliği içinde anlatıyor. Romanda her şey, sebep ve netice rabıtasıyla kendinden evvelkine ve sonrasına bağlı. Hayatla sıkı benzerliği de buradan geliyor(Güvemli, 1947: 8).

Güvemli 'ye göre hikayenin bariz vasfı, değişmeyeni, sabit kalanı statüko bir hal içinde anlatmasıdır. Bu hal aksiyonsuzluk demek değildir. Aksiyon bile olsa hikâye onu olmuş bitmiş haliyle anlatır. Bir hikâyeyi okuduktan sonra insan tamamlanmış bir resmin karşısında duyduğu bitmişlik intibaını alır. Bir öncesi ve sonu olduğunu zannettiren hikâye, hikâyeden çok romana benzer. Romanlardan daha uzun hikâye yazılabileceği gibi (Bir Yazın Tarihi) hikâyeden kısa romanlar da vardır.(Fahim Bey ve Biz) Bu tarzda yani kendi kısmi aksiyonunu durdurup gözlem ve tasvir unsurlarına ağırlık veren eserler hikâyedir. Hikâyelerde hareketlilik olsa bile daha çok bir anın yahut anların tasvirine yönelim görülür.

Güvemli, teknoloji ve sürat asrında insanların kurgu anlatı ihtiyacını sinema, radyo, resimli yayın gibi mecralardan giderdiğini ve hacimli romanlara teveccühün asrın sosyal ve iktisadi hayatına hâkim olan zaman darlığı nedeniyle azalma eğiliminde olduğu kanaatindedir. Bu nedenle kimi meşhur romancılar senaryo yazarlığına yönelmiş, kendi romanlarını senaryolaştırmaya başlamışlardır. Hikâye romanın bulunduğu bu durum içinde onun yerine geçemese de kabiliyetli sanatkârlar elinde başlı başına bir sanat olabilir.

Hikâyenin XX. yüzyılda roman karşısında güçlenen bir edebi tür olduğunu savunan diğer isim İlhan Tarus'tur. *Varlık* dergisinin 335.sayısında yayımlanan "Hikâyeye ve Bir Hikâye Kitabına Dair" başlıklı yazısında Tarus, Yaşar Nabi Nayır'ın 1948 yılında çıkardığı "Yeni Türk Hikâyeleri" kitabında yer alan Fahri Erdinç, Suphi Kilimci, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Orhan Kemal, Ziya Osman Saba, Zahir Güvemli, Oktay Akbal, Melih Cevdet Anday, Kemal Bekir Manav ve Umran Nazif gibi hikâyecileri kısaca tenkit önce hikâye sanatının roman karşısındaki durumu hakkındaki görüşlerini de açıklamıştır(Tarus,1948: 12). Tarus'a göre XIX. yüzyıl dev romanlar ve romancılar yüzyılıdır. Bu yüzyılda hikâye roman karşısında son derece kudretsiz bir sanat durumundadır. Fakat XX. Yüzyılda vaziyet hikâye lehine değişmiştir. Sadece Amerika'da hikâyecilikle hayatını kazanan yedi yüz yazar vardır. Fransa'da en çok satan kitaplarsa hikâye kitaplarıdır. Hikâye yeryüzünde günden güne canlanmaktadır. Tarus'a göre bu canlanış tabiidir. Çünkü roman, tiyatro ve muhtelif uzun yazı sanatları esasında birkaç hikâyenin bir araya getirilmesinden

başka bir şey değildir. Bundan da öte bizzat insan hayatı birbirinden farklı birçok hikâyenin bir toplamından ibarettir. Romanın garabetlerle, tezatlarla dolu çetrefilli yapısına göre hikâye insan gerçeğini daha dolaysız bir yansıtışla vermektedir. Hikâyeye roman karşısında kudret kazandıran özelliği cepte taşınabilmesi ve çabucak bitirilebilmesi değil insanı insana tanıtmak konusunda daha işlek bir edebi vasıta olmasıdır:

> Bir veya birkaç insanın hayatı boyunca uzanan, hiç olmazsa bu hayatın içinden birçok olayları, düşünüşleri, gidişleri belirtmeye çalışan roman olsun, tiyatro olsun, uzun yazı sanatları üzerine dikkatle eğilecek olursak birkaç hikâyeyi bir arada anlatmaktan başka bir rol oynamıyorlar. Eğer garip sayılmayacağını bilsem her romana ve her tiyatro eserine birkaç hikâyenin koleksiyonu diyebilirim(Tarus, 1948: 12).

Varlık dergisinin 339.sayısında Yaşar Nabi Nayır'a bir mektup yazan İlhan Tarus' un bu mektubu dergide "Hikâyenin Bugünkü Durumu" başlığıyla yayımlanmıştır(Tarus, 1948: 7). İlhan Tarus yazdığı bu mektupta hikâye sanatının genel olarak da sanatın ve edebiyatın memleketteki durumuyla ilgili kara bir tablo çizmiştir. Ancak bu kara tablo çiziş yazılan eserlerin değil, kitap ve okuyucu piyasasının kalitesiyle ilgilidir. Tarus hem yayınevlerinin hem de okuyucuların ucuz ve basit romanlara ilgi gösterdiğinden, sanat değeri yüksek nitelikli eserlerin bu curcunada kaybolup gittiğinden yakınmaktadır. Tarus'a göre harf inkılâbıyla memleketteki okuryazar sayısı hızla artmıştır. Ancak okuryazar sayısındaki bu artış sanatkâr yazarların değil, piyasa yazarlarının lehine olmuştur. Yayınevleri hızlı ve kolay para kazanmak için dünyanın sokak edebiyatını çalakalem tercüme ettirerek piyasaya sürmekte ve memleketin okuma yazma gündemi ve alışkanlıkları bu şekilde tayin edilmektedir.

> Bilhassa yeni harflerin yayılmasından ve okumanın kolaylaşmasından sonra, hikâye ve roman yazanların, hikâye ve roman satıcılarının emrinde ne kadar aşağılara yöneldikleri gözlerden kaçmayacaktır. Tercüme çalışmaları da aşağı yukarı aynı seyri takip etmiştir. Ankara Caddesi'nde Mişel Zavako, hâlâ müşteri toplayan bir meta halindedir ve Amerika'nın en bayağı sokak edebiyatı, bugün kitap çarşımızın esas sermayesini teşkil etmektedir. Aynı kâr avcısı zümre, halkın henüz alfabe seviyesinde olduğu günlerden itibaren müthiş istical ve gayretle, o seviyenin bir adım ileri gitmeyen arzusunu hedef olarak ele almış, o hedefe doğru yürümüş, o hedef uğrunda çalışmış ve o hedef sayesinde

> Türkiye irfan meydanını yığın yığın molozlarla doldurmuştur. Doldurmakta da devam ediyor (Tarus, 1948: 7)

Yayınevlerinin halkın seviyesini yükseltmek gibi bir gayesi yoktur. Daha çok satıp zengin olmak için onun seviyesine inmek tercihi vardır. Tarus'a göre Tanzimat'tan beri kimi yazarlar da daha popüler olmak için bu tüccar yayınevleriyle aynı tutum içinde olmuşlardır. Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlar halkın zevkini yükselten değil onun düşük beğenilerinden istifade eden yazarlardır.

Tarus'a göre Türkiye'de hikâye okuyan, buna para veren ve bundan zevk alan insanların sayısı bini aşmaz. Bu bin kişini yarısını yine yazarlar, şairler, hikâyeciler ve öğretmenler oluşturur. Geri kalan kısmı ise okumayı teşvik maksadıyla resmi müesseseler satın alır. Bu resmi müesseseler aldıkları kitapların bir kısmını çeşitli kitaplıklara dağıtır bir kısmını da ambarlara istif ederler. Hikâyeciler ve şairler bir tekke kapalılığı ve gizliliği içinde birbirlerinden başka kimseye ulaşamayan birbirleri dışında kimseye hitap edemeyen bir halkadır. Memlekette edebiyatın yükselmesi için iyi eser yazmak kadar bu iyi eseri basmak ve okuyucularda teşvik ve teşci edici bir karşılık bulmak da önemlidir.

Edebiyat Dünyası dergisinin 1.sayısındaki "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar" başlıklı yazısında Fahir Onger Türk edebiyatında Avrupai manada hikâyenin Tanzimat'la başladığını kaydeder(Onger,1948:5-15). Hikâye sadece bir macerayı, birinin başından geçen bir hadiseyi anlatmak demekse Türk hikâyeciliğinin mazisi çok eskidir. Ancak Onger'in de yazısında belirttiği gibi Avrupai manada hikâye sadece okuyucunun masal açlığını gidermeye odaklanmış bir edebi tür değildir. Şiir ekseriyetle nasıl sadece kelime ahenk ve vezin istifi değilse ve şairi tarafından yaratılışında görünür görünmez birçok maksat varsa hikâye de öyledir.

Onger'e göre şiirle hikâye arasındaki temel farklardan biri şiirin yazı dili gramerine bağlı kalmak mecburiyeti olmayan serbest bir kompozisyonla meydana gelebilmesidir. Oysa hikâye yazı dili kaidelerine uymak zorundadır. Yazı dili kaidelerine ve gramere uyması cihetiyle hikâye diğer anlatı türleri olan destan ve fabldan da ayrılır. Avrupa edebiyatında hikâye türünün kurucularından kabul edilen Giovanni Boccaccio 'nun yazdığı Decamerone' larda şahıslar ve vakalar hayattan alınmış ve gene hayatın işleyişine uygun bir şekilde tasvir edilmiştir. Yazarın

eserinde benimsediği bu edebi tavır hikâyeye kandırıcı değil inandırıcı bir tür olmak vasfı vermiştir.

Onger'e göre çağdaş Türk hikâyeciliğinin temel özelliklerinden biri de fanteziye veya manipülasyona sapmaması ve doğrudan hayattan beslenmesidir, realist olmasıdır:

> Bugünkü hikâyecilerimiz insanı hiçbir şekilde idealize etmeyerek onu iyi ve kötü, yüksek ve düşük, inanmış ve inanmamış, muhteşem ve sefil bütün tezatlarıyla yani tam insan haliyle göz önüne koymaktadırlar (Onger, 1948: 15).

Fahri Onger *Edebiyat Dünyası* dergisinin 6.sayısında da aynı başlıkla yazdığı başka bir yazıda Türk hikâyeciliği hakkındaki görüşlerini açıklamayı sürdürmüştür(Onger, 1948: 3). Onger' in bu ikinci yazısında söylediklerine göre realist Türk hikâyeciliğinin başlatıcısı olan yazar Sadri Ertem'dir ve bu yazarın imzasından önce realist hikâyeye rastlamak güçtür. Sadri Ertem halkçı bir yazardır ancak onun halkçılığı köye yönelmek, köylüye yardım etmek kifayetsizliği yerine kaliteyi kaybetmeden aristokrasiden halka yükselmek ilkesine ve tezine dayanır. Onger'e göre bugünün edebiyatı cemiyet edebiyatı olmalıdır. Aşk ve alaka mektupları sevgililere yazılıp gönderilebilir. Fakat edebiyat cemiyetçi ve halkçı ilkelerle yaratılmalıdır.

Onger yazısında Sadri Ertem'in halkçı sanata dair görüşlerini de aktarmıştır. Buna göre halk için sanat, meseleleri halk için ve halkın davası bakımından görmek demektir. Halkçı edebiyat halkı eğlendirmek, onun basit hislerini tahrik etmek demek değildir. Tıp veya geometri halk için yapıldığında basitleştirilemeyeceğine göre edebiyatın da halk için yapılıyor olmak iddiasına sığınıp basitleşmesine müsamaha gösterilemez. Halkçı sanat halka hocalık etmeye kalkan değil, halkı sanatın hammaddesi yapan sanattır.

Hikmet Dizdaroğlu *Şadırvan* dergisinin 2.sayısında "Fahri Erdinç ve Hikâyeciliği" başlıklı bir yazı kaleme almıştır(Dizdaroğlu,1949:6-7). Bu yazı hikâye sanatına dair tespitleri ve tenkitleri itibarıyla bu hususstaki önemli yazılardan biridir. Dizdaroğlu yazısında Fahri Erdinç'in hikâyeciliğini didaktik olmaması, söylev çekmemesi, uzun ve gösterişli sıfatlar kullanmaması, lüzumsuz ayrıntılardan kaçınması, hikâye şahıslarının konuşmalarının karakterlerine ve kültürlerine uygun olması, pürüzsüz Türkçesi ve mevzu ve şahıs kadrosundaki çeşitliliği itibarıyla

övgüye değer bulur. Dizdaroğlu Türk edebiyatının Avrupai standartlarda hikâyeciler yetiştirmeye başladığı görüşündedir. Çünkü ona göre hikâye anlayışı değişmiştir ve hikâye tekniği her geçen gün biraz daha gelişmektedir. Hikâyenin romandan ayrı yapısı, kompozisyonu, özelliği olduğu inkâr edilmemektedir. Her usta romancı aynı zamanda iyi bir hikâyeci değildir. Hikâye bir fantezi ve hayal oyunu sayılmamaktadır. Dizdaroğlu, sürekli aynı mevzulardan ve birbirine benzeyen şahıslardan söz etmediği için yazısında Erdinç'in hikâyeciliğini takdir eder gözükmektedir. Fahri Erdinç hikâyeciliğin öğreticilik taslamak ve vaaz vermek gibi misyonlarının olmadığı inancında bir hikâyecidir. Andre Gide'in de söylediği gibi "Sanat eseri hiçbir şey ispat etmemelidir." Fahri Erdinç didaktik olmak isteğinin sanat eserinin mahiyetine ve gayesine aykırı olduğu inancındadır. Ona göre sanat eseri vasıtasıyla kitlelere bir şeyler öğretmek çabası Ahmet Mithat Efendi'nin zamanına mahsustur ve bu devir geçmiştir. Sanatkâr sanat dışı şeylerle uğraşması doğru değildir.

Dizdaroğlu'na göre iki tür hikâyeci vardır: Birincisi hikâyesinin önündedir. İlk planda kendisi görülür. Okuyuculara sanki hikâyesini değil kendisini anlatır gibidir. Ancak Dizdaroğlu'na göre hikâyecilikte muteber yol bu egosantrik yol değildir. İkinci tür hikâyeciler birincinin tam tersi bir yol izlerler. Hikâyelerine kendilerini fazla karıştırmadan bir kenara geçerler. Ancak bir sanatkâr olarak hikâyelerinde yer alırlar. Hikâyecilikte muteber ve makbul yol hikâyelerini ve yarattığı şahısları kendinden kurtarabilmiş bu ikinci tür yazarların yoludur.

7.2.TANZİMAT HİKÂYECİLERİ HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Samim Kocagöz, *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinde 2285.sayıdan itibaren Tanzimat hikâyeciliğiyle ilgili bir yazı dizisi başlatmıştır. Ansiklopedik bilgi, tetkik ve eleştiriden oluşan bu yazı dizisinde sırasıyla Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nazım, Ahmet Hikmet, Hüseyin Cahit Yalçın, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Ebubekir Hazım ve Mehmet Celal söz konusu edilmiştir.

Yazı dizisinin ilk bölümü Ahmet Mithat Efendi'ye ayrılmıştır(Kocagöz, 1940: 38-47). Bu ilk bölüm daha çok Mithat Efendi'yle ilgili ansiklopedik bilgi içermektedir. Ancak bu ansiklopedik bilginin yanında Mithat Efendi'nin Letaif-i

Rivayat külliyatının içindeki bazı cüzlere hikâye denilip denilemeyeceği de tartışılmıştır. Samim Kocagöz, Mithat Efendi'nin bu külliyatında bazısı iki yüz sayfadan uzun olan cüzlere hikâye demenin zor olduğu kanaatindedir. O bu cüzleri "duma" diye tabir edilen edebi türe katmanın daha isabetli olacağı görüşündedir. Kocagöz'e göre zamanında bu parçalara hikâye dendiği için ve bazısı roman sınıfına girebilecek eserleri "Rivayat" namı altında neşrettiği için Mithat Efendi'ye Türk edebiyatının Avrupai manadaki ilk hikâyecisi demek çok güç değildir. Bununla birlikte bu hikâyeler büyük noksanlar barındırırlar. Devrin hayatından çok az manzara verebilirler. İnsanların yaşayışına ve o zamanın ruhuna dair malumat ve tafsilat vermek özellikleri yoktur. Bu nedenle kıymetli kabul edilemezler.

Kocagöz yazı dizisinin bir sonraki bölümünü Samipaşazade Sezai Bey'e ayırmıştır(Kocagöz,1940: 51-58). Derginin 2286.sayısında çıkan bu bölümde Sezai Bey Türk hikâyeciliğinin ilk Avrupai yazarı olarak nitelendirilmiş ve realizmi iyi anlamış olmakla övülmüştür. Kocagöz'e göre Sezai Bey Emile Zola' yı örnek alan ve onu gayet iyi anlamış bir yazardır. Çok az hikâye yazmış olmasına rağmen tuttuğu yolda başarılı olmuştur. Sezai Bey, diğer Tanzimat ediplerine nazaran daha bilgili, daha idraki yüksek bir ediptir. Sezai Bey'in "Küçük Şeyler" mukaddimesinde sarf ettiği şu sözler onun realizmi gayet iyi anladığını gösterir:

> Bugün romanların baziçe-i efkârı olan garaib-i hikayat ve acaib-i rivayat, şekl- i tıflanesinden çıkarak serair-i tabiata karşı ulum ve fününun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insaniyete dair senelerce edilecek tetkikat ve neşriyatın hâsıl ettiği tecrübelere istinaden bir üslub-ı âli-i şairane ile yazılır. Buna ilm-i teşrih-i edebi tabirini kullanmak caizdir sanırım(Akt. Kocagöz, 1940: 51).

Kocagöz'e göre Sezai Bey'in hikâye sahasındaki başarısını anlamak için "Küçük Şeyler" kitabındaki "Pandomima" hikâyesini okumak yeterlidir. Yine bu kitaptaki hikâyeler hem diyalogları hem de tasvirleri itibarıyla muvaffak olmuş hikâyelerdir. Mithat Efendi romantizmi Sezai Bey'in realizmi anladığı kadar iyi anlayamamıştır. Şayet anlasaydı Türk hikâyeciliğinin bugün daha çok güzel hikâyeye sahip olacağı kesindir. Sezai Bey'in bazı hikâyeleri mevzu bakımından basit olsa da çizilen tipler eksiksiz gibidir. Mithat Efendi sayıca çok eser vermiş olmasına rağmen Sezai Bey tek hikâye kitabıyla sanat bakımından ondan üstündür.

Kocagöz'e göre Sezai Bey'in eserlerindeki dil ne çok basit ne de şatafatlı bir dildir. O sade yazmaya gayret etmiş ve bunda da başarılı olmuş bir yazardır. "Küçük Şeyler" in dili Sergüzeşt' e göre daha parlaktır, daha ince buluşlarla doludur. Sezai Bey'in hikâyeleri onun tek romanı olan "Sergüzeşt" i gölgede bırakacak kadar başarılı olmuştur. Hadiselerin ve şahısların ruhunu kavramada realist bir yazar olarak romantiklere nazaran Sezai Bey daha büyük bir meziyet sahibidir. Hikâye kitabına "Küçük Şeyler" ismini Sezai Bey "Edebiyatta ihmal edilen bazı küçük şeylerin çok ehemmiyetli olduğu" düşüncesiyle vermiştir. O bir yazarın küçük şeylerden bahsederken uzun boylu düşünmesi gerektiğini hiçbir şey ihmal etmemesi gerektiğini pekâlâ bilen bir yazardır. Sezai Bey'in hikâye sahasında daha fazla eser vermemiş olması Türk edebiyatı adına hayıflanılacak bir durumdur.

Tanzimat ve Hikâye yazı dizisinin bir sonraki bölümünü Samim Kocagöz Nabizade Nazım'a ayırmıştır(Kocagöz,1940: 62-72). Kocagöz, yazı dizisinin Sezai Bey faslında "münevver muharrirler" diye bir tabir kullanır. Kocagöz bu tabirle daha ziyade yazdıkları hikâyelerin gayelerini ve şekillerini bilerek hareket eden veya Avrupa'yı iyice anlayarak edebiyata giren kimseleri kast eder. Kocagöz'e göre hem Sezai Bey hem de Nabizade Nazım bu tür yazarlardandır. O bu görüşüne dayanak olarak Nabizade Nazım'ın "Haspa" adlı hikâyesinin sonuna koyduğu izahattan bir bölüm nakleder:

> İşte size milli bir hikâye takdim ediyorum. Okuyup hükmünüzü vereceksiniz. Fakat ben size takdim ile efkârımı arz edeceğim. Bakalım benim hissiyatımla sizin ihtisasatınız ne dereceye kadar tevafuk edecek. Evvela bazı zevatın tereddütlerini bertaraf etmek için şunu söyleyeceğim ki bu "Haspa" gibi saire de yani "Zavallı Kız" , "Bir Hatıra" , "Hala Güzel" dahi bir hikâyedir. Frenkçe buna (nouvelle) derler ki vaka diye tercümesi belki daha muvafık bulunur. Hikâye ile romanın bir farkı vardır. Roman bir vakanın alettafsil hikâyesidir ki azayı vaka ile eşhası vukuat üzerine karinin teveccüh ve hissiyatına celp ve ceme her şeyden ziyade dikkat olunur. Hikâye ise o vakanın sadece nakli ve rivayetinden ibarettir. Tafsilata tahammülü yoktur. Adeta hikâye bir romanın hülasası demektir. Tafsilat-ı şedideye de tahammülü yoktur. Ne söylenecek ise birkaç sahife söylenip bitirivermelidir. Fakat her hülasada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihaptadır(Akt. Kocagöz, 1940: 62).

Kocagöz daha sonra Nabizade Nazım'ın "Karabibik" hikâyesinin sonuna koyduğu realizmle ilgili şu izahatı nakleder:

> Hakikiyun mesleğinde yazılmış roman mütalaa etmemişseniz işte ben size bir tane takdim edeyim Emile Zola gibi Alphonse Daudet gibi realistlerin yani hakikiyunun romanları hep fuhşiyatla malidir zannında bulunanlar şu "Kara Bibik" i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım. Bu gibi romancıların maksadı vukuat- ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyat ve harekâtı kabil ise ona o hissiyat ve harekâtı isnat edip işi hadd-i tabiisinden çıkarmamak yani müstait olmadığı havası insana ispat eylememek isterler. Vukuata renkli gözlüklerle bakmazlar. Kendi asıl gözleriyle bakarlar (Akt. Kocagöz, 1940: 62).

Kocagöz'e göre kendi kaleminden çıkan bu izahat Nabizade Nazım'ın hikâyelerinin arkasındaki edebi zihniyeti açıklamaya yeterlidir. Kocagöz onun dilini Sezai Bey'e göre biraz daha muğlâk bulmaktadır. Ancak tasvirleri herhangi bir fikri ve hadiseyi kolaylıkla anlatan mahiyettedir.

Yazı dizisinin 2288/603.sayıda yayımlanan bir sonraki bölümünü Samim Kocagöz Ahmet Hikmet'e ayırmıştır(Kocagöz,1940: 80). Ahmet Hikmet Bey'i hikâyecilik sanatı bakımından hem Sezai Bey'e hem de Nabizade Nazım'a göre daha kıymetli bulan Samim Kocagöz'e göre o da realist edipler zümresindendir. Ahmet Hikmet Bey his ve hayal bakımından hem Sezai Bey'den hem de Nazım Bey'den üstündür. Onların yapmak istediklerini ve kısmen yaptıklarını Ahmet Hikmet Bey tamamlamıştır.

Kocagöz'e göre Ahmet Hikmet Bey'in en güzel hikayesi "Haristan ve Gülistan" dır ve bu hikayede tasvirler diğer Tanzimat hikayelerinde hiç olmadığı kadar kuvvetli ve renklidir. Hayatın ve ruhun realitesini araması bakımından Ahmet Hikmet Bey hadiselerin realitesini arayan Sezai Bey'den ve Nazım Bey'den farklıdır. Tasvirlerinde ağır bir lisan kullanır ve okuyucularını bazı ruh halleri üzerinde düşündürmeyi amaçlar.

Kocagöz yazı dizisinin sonraki bölümünü Hüseyin Cahit Yalçın'a ayırmıştır(Kocagöz, 1940: 111-120). Derginin 2299.sayısında yayımlanan bu bölümde Kocagöz Tanzimat hikâyeciliğinin genel özelliklerini şöyle ortaya koyar:

> Bu devir hikâyelerini birbirinden ayıran en esaslı noktalar lisan, teknik ve motiflerinden ziyade kabiliyet farkıdır. Muhayyele kudreti hisleri kudretle

> hepsinde ayrı ayrı tezahür eder. Lisanları aşağı yukarı birdir. Teknikleri ve lisanları zamanla terakki etmiştir. Fakat motifleri birdir. Bu devir hikâyecilerinde görülen ekseri ecnebi veya yerli Hıristiyan tipler, mevzuları iki taraflı yazabilmek için seçilmiştir. Çünkü muharrir kadını erkekle ancak bu şekilde yakınlaştırabilir. Ve bir arada bulundurabilir. O zaman Türk cemiyetinde kadının daima haremde olması veya erkekle istenildiği gibi fikir ve his mübadelesinde bulunmaması muharrir için bir küçüklük teşkil ediyordu(Kocagöz, 1940: 111).

Kocagöz, Tanzimat hikâyeciliğinin başlıca vasıflarından birinin de Anadolu'ya kapalılığı olduğunu hatırlatır. Bu devir hikâyelerinde Anadolu insanına çok nadir yer verilmiştir. Muhit olarak genellikle Boğaziçi ve adalar seçilmiş, şahıslar kadrosu da bu muhitlerden alınmıştır. Sıklıkla tesadüf edilen zabit tipleri İngiliz zabitlerine benzetilerek tasvir edilir ve bunları bir köşkte hasta narin genç kızlar bekler. Çeşitli savaşlara gidip de dönmeyen Türk askerleri bu devir hikâyecilerinin hatırına pek gelmemiştir. Yaratılan tiplerin devrin beşeri realiteleriyle uyuşmayan yapay tipler olduğu görülür ki bu Tanzimat hikâyeciliğinin büyük kusurlarından biridir.

Kocagöz bu yazısında Hüseyin Cahit Yalçın'ın "Hayat-ı Muhayyel", "Hayat-ı Hakikiye Sahneleri" ve "Niçin Aldatırlarmış" adlı hikâye kitaplarından bahsetmiş ancak bu kitaplardaki hikâyelerle ilgili ayrıntılı bir eleştiri ortaya koymamıştır. Sadece uzun zaman aralıklarıyla neşredilen bu hikâyelerdeki tiplerin ve muhitlerin birbirinden pek farklı olmadığı tespitinde bulunmuştur.

Yazı dizisinin bir sonraki bölümünü Samim Kocagöz Halit Ziya Uşaklıgil'e ayırmıştır(Kocagöz, 1940: 136-144). Derginin 2293.sayısında yayımlanan yazısında Kocagöz, Halit Ziya'nın hikâyelerinin romanları kadar kuvvetli olmadığı görüşünü dile getirmiş ve çoğunlukla Boğaziçi'nin aşk kurbanı hastalarına ve hep birbirine benzeyen ruh tahlillerine hikâyelerinde yer vermesiyle onun Tanzimat'ın diğer hikâyecilerden daha ayrı, daha güzel bir hususiyet göstermediğini savunmuştur. Kocagöz' e göre Hüseyin Cahit gibi Halit Ziya'nın da ancak bir iki hikâyesi güzeldir.

Kocagöz, Halit Ziya'yla ilgili yazısının büyük kısmını onun çeşitli hikâyelerinin konularına ve yazarla ilgili ansiklopedik bilgilere ayırmıştır. Ona göre Halit Ziya'nın hikâyeleri romanlarına göre zayıftır ancak yine de o Tanzimat hikâyecilerinin birçoğundan daha başarılı bir yazardır. Ancak Ahmet Hikmet bunun

istisnasıdır. Halit Ziya, Sezai Bey'in realist tiplerini daha derin ve daha kuvvetli bir surette işleyebilmiştir. En güzel hikâyelerinden biri olan "Bir Hikâye-i Sevda"daki hasta ve ümitsiz tip Sezai Bey'in "Pandomima" hikâyesindeki aynı vasıflardaki tipten daha açık bir surette okuyucunun karşısına çıkar. Buradaki hasta ve ümitsiz tipin bir benzeri de "Solgun Demet" kitabındaki "Mösyö Kanguru"hikâyesinde vardır.

Samim Kocagöz "Tanzimat ve Hikâye" yazı dizisinin bir sonraki bölümünü Mehmet Rauf'a ayırmıştır(Kocagöz, 1940:149). Derginin 2294.sayısında yayımlanan bu bölümde Mehmet Rauf'un Tanzimat hikâyeciliğinin en üretken ismi olduğunu belirterek bu devir yazıcılarının bütün hususiyetlerini kaleminde topladığı ve hikâyelerinin adeta tekdüze bir mahiyet kazanarak çok tatsız bir şekil aldığı görüşünü savunmuştur:

> Bize teneffüs ettirdiği hava, bu hikâyelere karşı bir antipati duymamıza sebep olur. Mevzuları, lisanı diğer yazıcılara, meselâ: Hüseyin Cahide çok benzerse de, yazış tarzı, üslubu, hoş değildir. Fakat bu da belki Mehmet Rauf beyin büyük bir muvaffakiyetidir. Çünkü zamanının karilerinin isteklerini tam mânâsıyla karşılamıştır. Bu devir hikâyecilerinin yapmak istediği şeyler ve temayülleri tamamıyla, Mehmet Rauf'ta vardır. Tanzimat edebiyatının inkişafı devrinde, diğer hikâyecilerinin müşterek hususiyetleri için evvelce ne söylediysek burada da ayni şeyi Mehmet Rauf için de tekrarlayabiliriz (Kocagöz, 1940: 149).

Bu yazısının büyük kısmını Mehmet Rauf'un hikâyelerini mevzu itibarıyla tanıtmaya ayıran Kocagöz, yazı dizisinin son bölümünde Ebubekir Hazım ve Mehmet Celal'i değerlendirmiştir(Kocagöz,1940:160). Kocagöz, Ebubekir Hazım'ın lisan bakımından Cenap Şahabettin'in tesirinde olduğunu düşünür ve hikâyelerinde tasvirlerin süslü vakaların ise basit bir üslupla yazdığını belirtir. Onun "Eski Şeyler" adlı hikâye kitabında en başarılı hikâyenin "Feride" olduğunu düşünen bu hikâyenin realist bir hikâye olduğu görüşündedir. Kocagöz'e göre "Eski Şeyler"deki hikâyeler şablon itibarıyla aşağı yukarı "Feride"ye benzer.

7.3.ÖMER SEYFETTİN HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Bu yıllarda yayımlanan sanat edebiyat dergilerinde hakkında en çok eleştiri ve inceleme yazısı yayımlanmış hikâyecilerden biri Ömer Seyfettin'dir. Ömer

Seyfettin hakkında bu tür yazılar yazan yazarlar hayat ve sanat görüşü olarak birbirinden bir hayli farklı yazarlardır. Ancak bu farklılığa rağmen Ömer Seyfettin'e hem sanatı hem de dil inkılâpçılığı bakımından ortak bir takdir edişle yaklaşıldığı görülür. Hikâyelerindeki şahısları hayatın gerçeklerinden yer yer koparıp benimsediği ideallerin birer sözcüsü haline getirmiş olmasının Ömer Seyfettin'in olumsuz yönde eleştirilen tek tarafı olduğu söylenebilir.

Ceyhun Atuf Kansu *Yeni Türk Mecmuası*' nın 77.sayısında yayımlanan "Ömer Seyfettin" başlıklı yazısında yazarın öncülük ettiği Genç Kalemler hareketinin Türk dili ve edebiyatı tarihinde tuttuğu yere ve hikâyelerindeki realizme değinir(Kansu, 1939: 180-183). Kansu'ya göre *Genç Kalemler* dergisi ve bu dergide başlayan yeni lisan hareketinin Türk edebiyat ve irfan tarihinde çok önemli bir yeri vardır.

Kansu'ya göre milletlerin edebiyatı daimi bir yükseklik ve zafer yolunda yürümez. Devletlerin olduğu gibi edebiyatların da duraklama, inhitat ve yeniden yükselme devirleri vardır. Milli edebiyatları düştükleri kısırlaşma ve çoraklık devirlerinden yaratıcılığın felahına tekrar çıkaracak bir "yaratıcı sanatçılar zümresi" vardır. Ancak bu zümre de tarihin her döneminde ortaya çıkabilen bir zümre değildir. Yaratıcılar devri milletlerin fikir ve sanat hayatında bir altın devirdir. Almanya'da bu altın devir Lessing'le başlar ve 1832'de Goethe'nin ölümüyle son bulur. Bu devirde Alman edebiyatı ve fikriyatı Goethe, Schiller, Herder, Hölderlin, Hayne, Vieland gibi; felsefesi ise Kant, Fichte, Hegel gibi zirve şahsiyetler vermiştir. İngiliz tefekkürünün bu altın devri Francis Bacon'un NovumOrgonum'u yazdığı devirdir. Bu altın devrinde İngiliz edebiyatı bağrından Shakespeare'i ve John Milton'u çıkarmıştır. Fransızların tefekkürde altın devri ise Voltaire, Montesqieu ve Jean Jacques Rousseau gibi düşünürlerin yetiştiği XVIII. Yüzyıldır.

Kansu bu ülkelerin edebiyat ve fikir tarihiyle ilgili böyle bir tespit yaptıktan sonra "Türk edebiyatının altın devri var mıdır, Türk tefekkürünün altın devri var mıdır" diye sorar ancak bu soruya bir cevap aramaya başlamadan önce altın devrin tam olarak ne olduğunu izaha girişir:

> Altın devrin dehaları en aşağı, bir milletin hayat ülküsünü kuran her yüzyıl eskidikçe değeri daha artan değerler veren, bir milletin hayat ve sanat kaynağı olan dehalardır. Hiç şüphesiz Türk edebiyatı her yüzyılda dünya

ölçüsünde büyük şairler ve düşünceler verdi: Farabi, İbni Sina, Mevlana, Fuzûlî… (Kansu, 1939: 181).

Kansu'ya göre bu isimler birer büyük mütefekkir olabilirler. Ancak Fuzûlî dışında içlerinde Türkçe yazan olmadığı için verdikleri eserler Türk milli ruhunun, Türk hayatının ve Türkçenin zenginliğini herhangi bir surette yansıtmaz. Türk edebiyatı Türk dinamizmini milli ruhun ve milli dilin cevheriyle işleyen şairi, mütefekkiri ve filozofu 1911'den sonra bulmuştur. Halis Türkçe davasının iddialarıyla yayımlanan *Genç Kalemler* dergisi büyük ve realist bir hikâyeciyi Türk edebiyatına kazandırmıştır. Bu hikâyeci Ömer Seyfettin'dir. 1911-1926 arasını kapsayan devir Türk düşüncesi için çok verimli bir devirdir. Genç Kalemler hareketi Ömer Seyfettin'in yanı sıra bağrından Ziya Gökalp'ı çıkarmıştır. Bu hareketten ve bu isimlerden ayrı olarak Köprülüzade Mehmet Fuat, Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Hamdullah Suphi, Necip Asım, Samih Rifat, Reşit Galip ve hatta Mehmet Âkif bu devirde milli ruhun ve milli ülkünün birer sözcüsü olmuşlardır.

Kansu'ya göre Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde en hâkim ve kuvvetli vasıf realitedir. Mevzularını görüp yaşadığı muhitlerden, çocukluğundan, şahitlik ettiği tarihi olaylardan aldığı için Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde hep bir yaşanmışlık ve hakikat hissi vardır. Ömer Seyfettin Türk ruhundaki güzelliği, Türk mânâdaki, yaşayan hayattaki güzelliği aramaya çıkmış ve bulduklarını tertemiz bir Türkçe ile işlemiştir. Ömer Seyfettin'in Türkçülüğü Ziya Gökalp gibi aşırı romantik bir mahiyet göstermez. Onun Türkçülüğü doğrudan halktan ve halk geleneklerinden, hikâyeleri hayattan ve hakikatlerden beslenir. Ömer Seyfettin, "Bomba", "Tuhaf Bir Zulüm" gibi hikâyeleriyle realitenin şaheserlerini vermiş sayılır. Eserlerinde hep yaşanmış, yaşanılan bir renk vardır."Kaşağı", "Ant", "Falaka" onun çocukluğudur ve bu hikâyelerde yaşadıklarını anlatmıştır. Türkçülüğünün temellerini aşırı bir romantizmden değil doğrudan hayattan almak itibarıyla Ömer Seyfettin Ziya Gökalp'tan ayrılır:

> Ömer Seyfettin'in yaşadığı devirlerde aşırı bir romantizm vardır. Ziya Gökalp birçok iyi ve doğru temeller attığı halde, bu aşırı romantizmden kurtulamadı. Ömer'de ise aşırı romantizm yerine hep hayata dönüş, hayata bakış vardır. Ömer Türkçü idi. Fakat o hayallerini romantik şiirlerle duyurmadı. Türkçülüğü hülyalar içinden seyretmedi. O Türklüğü içinden tanıyor ve hakikaten yaşıyordu. "Pembe İncili Kaftan" daki Muhsin Çelebi yüzde yüz bir Türk karakteridir. "Diyet" teki Ali Türk'ten başka bir şey olamaz. Hakikati

seven sanatkâr başarabilir. Ömer Seyfettin daima hakikati kucakladı. Eserleri Türk edebiyatının şaheserleridir ve realizmin zaferleridir (Kansu, 1939: 183).

Çınaraltı dergisinde Ömer Seyfettin hakkında en yakın dostu Ali Canip Yöntem tarafından iki yazı kaleme alınmıştır. Hikâyecinin hayat hikâyesi, edebi ve fikri şahsiyeti hakkında birtakım bilgiler ve görüşler ihtiva eden bu yazıların onun edebi cihetinden ziyade Türkçü ve Türkçeci cihetine odaklandığı söylenmelidir. Bu dergide Ömer Seyfettin hakkında Ali Canip Yöntem'in iki yazısının yanı sıra bir yazı da Orhan Seyfi Orhon tarafından kaleme almıştır. Bu iki kalem de Seyfettin'in yazı dili Türkçesinin sadeleştirilmesi hususunda sarf ettiği çabalara dikkat çekmişler ve onun bu amacına ulaşmak yolunda karşılaştığı zorluklara değinmişlerdir.

Ali Canip Yöntem, *Çınaraltı* dergisinin 31.sayısında yazdığı "Ömer Seyfettin ve Değeri" adlı yazısında Ömer Seyfettin'in Türk dili ve milli kültürü tarihindeki önemine dair görüşlerini ortaya koymuştur(Yöntem,1942: 4-5). Bu yazıdaki görüşlere göre Ömer Seyfettin sadece bir hikâyeci değildir. Ömer Seyfettin'in Türkçeciliğini de sadece bir lisan hareketi olarak görmek doğru değildir. Ancak sade Türkçe, halis Türkçe gibi tabirlerle ifade edilen Türkçecilik davası onun Türkçülüğünün en faal ve en hayati cephelerinden birini teşkil eder.

Yöntem'e göre Ömer Seyfettin sadece bir hikâyeci değildir. Ziya Gökalp'ın da dediği gibi yeni bir cereyanın başındaki bir inkılâpçıdır. Bu cereyan dallanarak Türkçülük, halka doğruculuk, milli hars hareketlerinin doğmasına ön ayak olmuştur. Ömer Seyfettin'in hikâyelerini onun milliyetçi görüşlerinden ayrı tahlil etmek hata olur. "Piç", "Nakarat", "Hürriyet Bayrakları" gibi nuvellerini o Türk gençliğini gaflet uykusundan uyandırmak için yazmıştır. Bu hikâyelerin kaleme alındığı yıllarda Türkiye'de hâkim fikir Osmanlıcılık fikridir. Milli şuur bir çeşit uyku halindedir. Ömer Seyfettin, "Pembe İncili Kaftan" "Vire" "Kütük" gibi nuvellerini milli şuuru uyandırmak için tarihin en elverişli kaynak olduğunu göstermek maksadıyla yazmıştır.

Orhan Seyfi Orhon, *Çınaraltı* dergisinin 31.sayısında yayımlanan "Ömer Seyfettin" adlı kısa yazısında yeni lisan hareketinin ortaya çıktığı devirdeki aydınlar sınıfının kullandığı yazı dili üzerinde durur(Orhon,1942: 1). Bu, Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Ati edip ve yazarlarının Arapça ve Farsça sözcük, tamlama, kaide ve ibarelerle doldurduğu bir yazı dilidir. Halkın anlamadığı kozmopolit ve yapma bir

dildir. Türk milletinin konuşma diliyle hemen hiçbir bağı olmadığı için millet tarafından anlaşılması da çok güçtür.

Orhan Seyfi'nin yazısında sade Türkçenin karşıtı olarak nitelendirdiği "şöhretleri alınlarında miğferler gibi parıldayan ordu" Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Ati edebi zümreleridir. Hem *Servet-i Fünun* hem de sayısı pek fazla başka birtakım süreli yayınlarda Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret gibi şairler ve Rıza Tevfik gibi düşünürler halkın konuştuğu dilin yazı dili olamayacağını ve bu dilin avam dili olduğunu savunmuşlardır.

Türkçü bir aydın olarak Ömer Seyfettin'in Türklük davasının temel unsurlarından biri karşılığı bulunan Arapça ve Farsça kelimelerden Türkçeyi arındırmaktır. Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan" adlı makalesinde, muhtelif mecralarda yazdığı makalelerde ve hikâyelerindeki çeşitli şahıslar ve olaylar aracılığıyla ifade ettiği fikirlerinde Osmanlıca adı verilen yazı dilinin yapay ve uydurma bir dil olduğunu ve Türkçe karşılığı bulunan Arapça ve Farsça kelime ve ibareleri yazı dilinde kullanmaya gerek olmadığını savunur. Onun sade Türkçe anlayışı basitçe halkın konuştuğu dile istinat eder. Dili özleştirmek değil gereksiz yabancı unsurlardan arındırmak gayesini güder. Hangi dilden gelirse gelsin Türkçeye yabancı kaideler sokulmasına karşı çıkar. Türkçenin kendi kaideleri içinde yazılması gerektiğini savunur. Bunun aksi yönde bir dil anlayışı benimsemenin hem gayri milli hem de gayri ilmi bir benimseyiş olduğunu düşünür. Orhan Seyfi yazısında Ömer Seyfettin'in bu görüşlerine şiddetle itiraz eden düşünür ve yazarlar olduğunu ama sonuçta Ömer Seyfettin'in haklı çıktığını hatırlatır:

> Karşısında şöhretleri alınlarında miğferler gibi parıldayan bir ordu vardı. Kalemleri heybetle çatılmış duruyordu. Ömer Seyfettin'in çıplak başı ve cılız kalemi bunlara karşı koyacaktı. Bütün kuvveti başıbozuk birtakım Türkçe sözler kullanmaktan ibaretti. O zamandaki Farisi kaidesiyle bir vasf-ı terkibi, Arap kaidesiyle bir izafet sanat âleminde kırk sekizlik bir top gibi gürlüyordu. Yeni lisan mücadelesi bu kadar gülünç bir nispetsizlikle başladı. Ömer Seyfettin'in bir zafer kazanacağını kim akla getirebilirdi. Neticelerin ne olduğunu gördük(Orhon, 1942: 1).

Ömer Seyfettin hakkında bu yıllarda edebi eleştiri yazısı yazmış yazarlardan biri de Süleyman Kozmos' tur. Kozmos' un *Ülkü* dergisinin 12.sayısında yayımlanan "Ömer Seyfettin" başlıklı yazısında Ömer Seyfettin, hikâyelerinin sanat yönünün

zayıf olmasıyla ve hikâyelerini fikirlerini ifade etmek için birer vasıta gibi yazmış olması yönleriyle eleştirilir(Kozmos,1942:3-4). Kozmos'a göre Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki şahıslar yazarın fikirlerini okuyucularına ulaştırmak için yaratılmış hissiz ve insani tarafları zayıf şahıslardır. Ömer Seyfettin, o günün Türkiye'sinde ve Türk toplumunda eksik, kötü ve yanlış gördüğü hususları yarattığı şahıslar üzerinden tasvir ve tenkit etmiştir. "Pembe İncili Kaftan", "Ferman", "Kütük", "Vire" gibi tarihi hikâyelerindeki üstün ahlaklı, hikmetli ve fedakâr karakterler, "Primo Türk Çocuğu", "Bomba", "Beyaz Lale" gibi hikâyelerindeki kötücül hatta şeytani yabancılar hep bir dünya ve hayat görüşünü okuyucuya duyurmak için yaratılmış proje şahıslardır ve bunların realiteyle bağları çok zayıftır.

Süleyman Kozmos bu yazısında özetle imparatorluğun son devrelerinde Osmanlı Türk toplumunda ortaya çıkan Frenkleşme merakının, imparatorluğun peş peşe uğradığı felaketlerin, ülkedeki azınlıkların milliyetçilik saikiyle Türk milletine yaptıkları düşmanlıkların Ömer Seyfettin'in şahsiyetinin ve inançlar dünyasının oluşması üzerindeki rolünden bahsetmiştir. Buna göre özellikle Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra memlekette geniş ölçüde kendini göstermeye başlayan Garplılık ve Garp hayatı Türk toplumunda dejenere ve özenti tiplerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlar özledikleri tatlı hayatı Türkiye'de bulamamış ve Türk geleneklerini hor ve hakir görmeye başlamışlardır. Batılılaşmanın bu çeşidi Ömer Seyfettin'e göre milli bünyeye zararlıdır. Türk milleti, dilini ihya etmeli, geleneklerini terk etmemelidir. İdeal insan gibi görülen Batılılar hem Türklere hem de dünya sathındaki diğer mazlum milletlere yapılmadık kötülük bırakmamaktadırlar. İngilizler ve Fransızlar Afrika'daki Türk topraklarını işgal etmiş, Rusya Kafkasya'da ve Türkistan'da Türklere ve Müslümanlara zalimce musallat olmuş ve en son İtalya Trablus'u işgal etmiştir. Türkler kendi neseplerinden haberi olmayan başıboş bir sürü gibidir. Uğradıkları inkırazın ve perişanlıkların temel nedeni de milliyet duygusundan mahrum olmalarıdır. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde Türklerin bu kendilerinden haberi olmama hali sıklıkla söz konusu edilir. Kurtuluş çaresi olaraksa örnekleri Türk tarihinde çokça bulunan Türk kahramanlığı, Türk ruhu ve Türklük şuuru gösterilir.

Kozmos'un yazısında Ömer Seyfettin'in hikâyelerine getirdiği en büyük eleştiri, bu hikâyelerdeki şahısların yer yer hayatın realiteleriyle uyuşmayan bir surette halve hareketler sergilemesi ve yazarın yarattığı karakterlerin iç dünyalarını

tasvir etmede yetersiz kalması veya ihmalkâr gözükmesidir. Kozmos'a göre Ömer Seyfettin'in hikâye şahısları onun dil ve millet ülkülerini seslendirmek ve ispat etmek üzere imal edilmiş kuklalar gibidir. Psikolojik ve duygusal tarafları ya tamamen ihmal edilmiştir ya da insan gerçeğine aykırı suretlerde sergilenmiştir:

> "Bomba" daki maddi şehvetli sevişme, "Primo Türk Çocuğu" hikâyesindeki bir bakışla başlayan, soyun değiştirilmesi ve birçok pahalar pahasına evlenme ile neticelenen aşk da buna eklenirse Ömer Seyfettin'in kahramanlarının hissi taraflarını anlatmak istediği zaman maddi görünüşleri aşamadığı görülür. İnsanlık tarafına inemiyor ve neticede kahramanlarla, onların insan tarafı arasındaki derin münasebetleri kuramıyor, nihayet bu adamlar yaratmak istediği hareketin birer vasıtası oluyor(Kozmos, 1942: 4).

Bu yıllarda Ömer Seyfettin hakkındaki en kapsamlı yazılardan biri Pertev Naili Boratav tarafından *Yurt ve Dünya* dergisinin 15.sayısında kaleme alınmıştır(Boratav,1942: 68-75). Ömer Seyfettin'in hem şahsiyet hem de eser bakımından sübjektif ve halkbilimsel bir analizi mahiyetindeki "Ömer Seyfettin" başlıklı yazı onun hikâyelerindeki ortak birtakım motifleri ve bütüncüllüğü göstermek maksadında olması bakımından yazar hakkındaki diğer yazılardan farklılık arz eder.

Pertev Naili Boratav Ömer Seyfettin'i üretken bir yazar olması, yazarlığı bir geçim kaynağı ve bir meslek gibi görmesi ve gösterişsiz ve süssüz yazması bakımlarından Hüseyin Rahmi Gürpınar'a benzetir. Bu benzeyişi Hüseyin Rahmi de kendi açısından kabul etmiştir ve hatta Ömer Seyfettin'in genç yaşta vefat etmesinin ardından şu satırları yazmıştır:

> İmlada, tasvirde, düşünüşte eski tarzlarımızın paslanmış bağlarından her gün birini silkerek kaleminden atan bu müceddit zekâ bazen bizi a! a! sayhalarına düşürecek kadar cüretkârlıklar yapardı. Henüz kalemi sanatın mefkûre kıblegahına karşı tamamıyla teveccüh edememişti. Çok defa coşar, taşardı. Fakat bir gün istikametini bulacaktı. Balzac da böyle uzun müddet yolunu aramıştı. Ömer Seyfettin'le Türk hikâyeciliğinin pek feyizli bir istikbali üful etmiştir(Akt. Boratav, 1942: 68).

Otuz altı yaşında vefat eden Ömer Seyfettin çeşitli dergi ve gazetelerde yüzden fazla hikâye neşretmiştir. Boratav 'a göre bu onun hem lehinde hem de aleyhinde hüküm vermeye yetecek miktarda bir malzemedir. Ömer Seyfettin' in

"Ashab- ı Kehfimiz", "Yalnız Efe" ve "Efruz Bey" gibi eserlerini roman tecrübesi olarak gören Boratav, üretken bir yazar olmasına rağmen Ömer Seyfettin'in yeknesaklığa ve bayağılığa düşmediği kanaatindedir. Boratav'a göre Ömer Seyfettin'in hikâyelerini birbirine içten bağlayan bir görüş ve düşünüş sistemi vardır. Hikâyeleri tek bir bütünün parçaları hissini vermektedir ve bu itibarla o çok az yazara nasip olan epik vasfını taşımaktadır.

Pertev Naili Boratav yazısında Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki toplumsal ve milli davalardan çok, bu hikâyelerin sistematiği ve yapısal nitelikleri üzerinde durmuştur. Boratav 'a göre Ömer Seyfettin'in hikâyelerine bir bütün olarak bakıldığında ortaya epik bir bütüncüllük manzarası çıkar. Hikâyelerini bir sistem dâhilinde kaleme alan Ömer Seyfettin her şeyden önce epik/destanî bir hikâyecidir. Onun destanîliğe olan bu yöneliminin kökleri çocukluğunda dinlediği eşkıya hikâyelerinde, misalleri ise *Yeni Mecmua*' daki İlyada ve *Türk Yurdu*'ndaki Kalevala destanları tercümelerinde bulunabilir. Çocukluğunda dinlediği eşkıya hikâyeleri, asırlar boyunca unuttuğu milli hüviyetini yeni yeni tekrar keşfetmekte olan Türklüğün kendi destanlarına ihtiyaç duyması ve devrin yazıcılar zümresinde de yine Türk destanlarını diriltme gayreti görülmekte olması Ömer Seyfettin'in hikâyeciliğine epik vasıflarını kazandıran temel etkenler olmuştur. O manzum bir destan yazıcısı değildir ama tarihi hikâyelerinde ve "Yalnız Efe" gibi uzun hikâyelerinde özellikle mübalağa gibi destanlara mahsus tahkiye sanatlarını kullanarak Don Kişot' un yazarı Cervantes'le aynı kategoriye girmektedir. Ömer Seyfettin hikâyeleri esas itibarıyla üç kaynağı vardır. Bunlar sırasıyla halk destanları-menkıbeleri, tarih kitapları ve kendi yaşadığı hayattır:

> Ömer Seyfettin dikkate değer bir şekilde, bu üç ayrı kaynaktan aldığı mevzulara aynı vasfı verebilmiştir. Hepsinde kendi kafasında ve zamanının münevver muhitinde münakaşa edilen meseleler – fakat müşahhas vakalar, hadiseler halinde, adeta dram tekniğiyle ifade olunarak- ortaya atılır. Cevabı, hikâyecinin üzerinde bunların yaptığı aksülameller doğrudan doğruya verirler. Ömer Seyfettin büyük bir kalabalığın duyup da ifade edemediği şeyleri, bu aksülamellerin neticesi olarak çıkarmasını bildiği için kalabalık tarafından çok tutulmuş bir muharrirdir (Boratav, 1942: 70).

Boratav'a göre Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden "Üç Nasihat", "Kurumuş Ağaçlar", "Binecek Şey" ve "Yüz Akı" gibileri halk hikâyesi edebiyatından

alınmadır. Ayrıca âlim kişilerin karşısına arif kişilerin çıkması onun hikâye şemasının temel hususiyetlerinden biridir. Birçok hikâyelerinde ve roman taslaklarında tıpkı Sanşo ile Don Kişot ve Karagöz'le Hacivat gibi realist, basit fakat tabii adamla teorik ve topraktan ayağını kesmiş mevhum bilgi sahibi sahte adamın karşılaşması görülür. Onun hikâyelerinde bütün sevimli tipler halk adamıdır. "Efruz Bey", "Kızıl Elma Neresidir" ve "Mermer Tezgâh" gibi hikâyelerinde Ömer Seyfettin kendi şahsiyetini de katarak okuyucunun karşısına hep bilgeliğini hayattan, realiteden ve tecrübeden alan halk adamlarını çıkarmıştır. Ömer Seyfettin özünde iyi bir insan olduğu için toplumun ve insanoğlunun kirli ve çirkin taraflarını fazlaca eşelemeye kalemi varmamıştır. "Beyaz Lale" ve "Bomba" gibi trajik hikâyeleri zoraki facialaştırılmış gibi durmaktadır.

Boratav' a göre Ömer Seyfettin'in tarihi hikâyeleri, mecazlı ve sanatlı bir anlatım usulü barındırmamalarına rağmen olağanüstü olayları ve kişileri anlatmaları, yiğitçe bir havada vuku bulmaları, bol harekete ve eyleme dayanıyor olmaları, tarihi konuları ve kahramanlıkları işlemeleri, şaşırtıcı sonlarla bitmeleri ve yoğun bir şekilde abartıya yer vermeleri nedeniyle epik sınıfına sokulabilirler.

Boratav yazısında en geniş kısmı "Efruz Bey" hikâyesinin halkbilimsel bir yöntemle incelenmesine ayırmıştır. Bu incelemeye göre "Efruz Bey" altı epizottan oluşur. Bu epizotları ihtiva eden hikâyeler şunlardır:

1- Efruz Bey
2-Asilzadeler
3-Tam Bir Görüş
4-Bilgi Bucağı
5-Açık Hava Mektebi
6-İnat

Boratav' a göre Efruz Bey Ömer Seyfettin'in Don Kişot' udur. Bu karakterle Ömer Seyfettin aslında hep var olan ancak II. Meşrutiyet inkılâbından sonra cemiyetteki varlıkları daha sivri ve belirgin hale gelen ucuz kahramanları, sahte aydınları ve idealist geçinen vasıfsızları hicveder:

> Efruz Bey ve çömezleri, Ömer Seyfettin öldükten sonra da türlü türlü kıyafetlere girerek, çeşit nazariyelerin ve sistemlerin bayraktarlığını yaparak yaşayıp durdular. Fakat tekniği mükemmel, üslubu kusursuz daha mükemmel hikâyeciler elinde tekâmül eden Türk romancılığında Ömer Seyfettin'in mizah

ve hiciv dolu büyük destanını devam ettirecek sanatkârın yeri boş kaldı" (Boratav, 1942: 70).

7.4.SAİT FAİK ABASIYANIK HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

Bu yıllarda yayımlanan edebiyat dergilerinde hakkında en çok eleştiri yazısı çıkmış hikâyecilerden biri de Sait Faik Abasıyanık'tır. Sait Faik hakkında en çok yazı hikâyelerinin de sıklıkla neşredildiği *Varlık* dergisinde çıkmıştır.

Varlık dergisinin 114.sayısında yayımlanan "Bir Hikâyeci ve Eseri Hakkında" başlıklı yazısında Umran Nazif Türk edebiyatında şiir vadisinde görülen kısırlık ve buhranın hikâye ve romanda da müşahede edilmeye başladığını savunmuştur(Nazif, 1938: 669). Nazif'e göre küçük hikâye, büyük hikâyeye ve romana hazırlayıcı bir başlangıç mahiyeti taşımaktadır ve bu nedenle müstakil bir edebi tür olarak kabul edilmelidir. İyi hikâyeciler çalıştıkları takdirde geleceğin iyi romancıları olabilirler. Fakat hiçbir gayret ve fikir mesaisinin mahsulü olmayan çalakalem yazılmış hikâye ve romanlar hem halkın iyiyi kötüden ayırma becerisini baltalamakta hem de gerçek sanatçıların istek ve çalışkanlıklarını kırmaktadır. Nazif'e göre bu olumsuz etkilerin altında kalarak okuyucuların hikâyelerini okumadığı yazarlardan biri de Sait Faik'tir. Sait Faik, herhangi bir edebi zümrenin veya edibin takipçisi veya taklitçisi olmadan bambaşka bir hava ve bambaşka bir tatta hikâyeler yazan bir kalemdir. Hikâyelerinin mevzuundaki ve biçimsel özelliklerindeki özgünlüğüyle ve muhtelif muhitlerden edindiği izlenimlerin, duyuş ve düşünüşlerin yazdığı hikâyelere kudretle yansıtılışıyla okuyucuları Sait Faik'te tabiatın güzelliklerinde buldukları yakınlığa benzer bir güzellik ve yakınlık hissederler.

Nazif'e göre Sait Faik daha mükemmel ve daha geniş bir kitlenin duygularına cevap verebilecek hikâyeler yazmak için hayatı başka insanların gözünden görmek becerisini geliştirmelidir. Sait Faik'in halen birçok okuyucuya yabancı gelen bu yeni tarzdaki hikâyelerinin herkes tarafından benimsenmesi ve yazarın tanınıp kabul edilmesi bir zaman meselesidir. Bu, bugün değilse yarın er geç olacaktır.

Varlık dergisinin 139.sayısında Reşat Nuri Darago'nun "Büyük Sanatkâr Sait Faik" başlıklı bir yazısı yayımlamıştır(Darago, 1939: 230-231). Darago yazısında roman ve hikâyenin büyük ediplerin elinde nefis türler olacağını, bayağı muharrirlerin elindeyse edebi tarzların en bayağısı durumuna düşeceğini söyler.

Darago'ya göre Türk yazın hayatında bu türlere ilgi gösteren yazarların büyük çoğunluğu vasıfsız ediplerden oluşur. Bu edebi türlerin herşeyden önce bir fikre, havaya ve atmosfere sahip olması gerekir. Bunlarla meşgul olan birçok yazar, herhangi bir fikri düzgünce ifade etmekten, bir esere özgün bir iklim ve şahsiyet katmaktan acizdir. Bu nedenle de birtakım bilinçli okuyucular romandan ve hikâyeden bezmişlerdir.

Darago 'ya göre hikâye hayatın bir tasviri olmak iddiası taşıdığına göre hikâyecinin asıl vazifesi hayatta olduğu gibi şahısları ve mevzuları etrafında bir hava vücuda getirmektir. Vakalarını matematiksel ve mekanik bir katiyetle değil iç ve derin yapılarındaki ruhsal ve sosyal itkilerle anlatmaktır. İnsan, kendisine kurduğu âlemden çıkarılmak tehlikesi karşısında bütün savunma ve mukavemet araçlarını harekete geçiren garip bir mahlûktur. Bunun içindir ki hadiselerin çoğunu kayıtsızlıkla ve düşman gözüyle karşılar, onlara benliğinden ancak bir kısmını verir. İşte sanatkâr hikâyecin bu hakikati ihmal etmeyen hikâyecidir ve *Sait* Faik hikâye sanatının bu esas kaidesine riayet eden tek Türk hikâyecidir:

> Onda yalnız şuurlu bir sanatkârın ustalığı değil, aynı zamanda benzerine nadir tesadüf edilen bir edebi şahsiyet var. Her yazısında mevzu veyahut şahısları saran o kesif hava, alelade bir şiir havası, bir şairane hava olmaktan çok uzaktır, başka bir şeydir; edebiyatımızda görmediğimiz, alışmadığımız bir başkalık hülasa tam, halis sanat. ''Semaver''i, "Bohça" yı "Stelyanos Hrisopulos Gemisi'' ni, ''ihtiyar talebe'' yi okudukça edebiyatımız namına derin bir gurur hissediyorum: "Meserret Oteli" gibi enfes bir şahesere malik bulunan edebiyatın Türk edebiyatı olmasına yüksek bir sanat heyecanıyla seviniyorum. Said Faik'i ''keşfetmek'' benim için mesut bir hadise oldu(Darago, 1939: 231).

Darago' ya göre Sait Faik, yedi sekiz yüzyıllık edebi terbiyesi olan memleketin en seçkin bedii ihtiyaçlarını tatmin eden ender yazarlardan biridir. Ruhunun zarifliği, üslubunun emsalsiz canlılığı ve hikâyelerini saran sihirli havayla onun Türk edebiyatına getirdiği umulmaz yeniliğin memleketin bütün edebiyat muhitlerine nüfuz etmesi lazımdır. Bütün dünyayı saran aceleciliğin kurbanı olan edebi zevki Türkiye'de gazeteler değil Sait Faik gibiler yükseltebilir.

Varlık dergisinin 140.sayısında çıkan "Sait Faik'in Yeni Eseri" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır, Sait Faik Abasıyanık'ın ikinci hikâye kitabı olan

"Sarnıç" hakkındaki görüşlerini açıklamıştır(Nayır,1939: 16-17). Nayır'a göre Sait Faik'in ilk hikâye kitabı olan "Semaver" edebiyat sahasında büyük bir hareket uyandırmamıştır. Ancak bu kitaptaki hikâyeler o derece başarılıdır ki elit edebiyatçılar zümresinin gözünde bile Sait Faik'e büyük bir değer ve mevki kazandırmıştır.

Hikâyecinin ikinci kitabı olan "Sarnıç" Nayır'a göre ilk kitabına göre büyük bir gelişme kaydetmiş değildir. Bu eserdeki hikâyeler "Semaver" i hacmen büyüten ve tamamlayan hikâyeler olarak görülebilir. Ancak böyle de olsa bu kitaptaki hikâyeler de en az ilk kitaptaki hikâyeler kadar hayranlık uyandırıcıdır."Sarnıç"taki hikâyelerin en güzelleri kitaba ismini veren ilk hikâye ve "Kalorifer ve Bahar" hikâyesidir. Sait Faik İstanbul'un kenar mahallelerini, mahalli özellikler barındırdıkları için Şişli ve Beyoğlu gibi muhitlerine tercih eder. Bu kenar mahallelerde gözlemlediği hayatları ve insanları çiğ bir natüralizmin sayfalar süren tasvirlerine sapmadan açıklıkla ve başarıyla zihinlere çizer. Hikâyelerindeki kudret ve zenginlik en çok da sanatkârın insanlara ve yarattığı şahıslara beslediği sevgiden kaynaklanır:

> Esasen şahıslarına karşı bu sevgi ve anlayış sanatkârın hikâyelerinde en karakteristik hususiyetlerden biridir. en küçüğüne, en manasızına en mütevazısına kadar (ve bunları belki tercihan) bütün insanları seven ve pek çoklarımızın dikkate değmez telakki ederek yanından kayıtsız geçeceğimiz mütevazı insanların ruhlarında gizli olan ve meydana çıkarılması için onlara yakınlaşılması, aralarına karışılması, kendilerine sevgiyle bağlanılması icap eden sırları aydınlatmaya çalışan Sait Faik bize bu zahiren manasız hayatlardan cidden müessir tablolar çıkarmasını biliyor (Nayır, 1939: 17).

Nayır'a göre Sait Faik hikâyelerinde anlattığı hadiseler ve şahıslarla ilgili hüküm vermekten ve kanaat bildirmekten kaçınan bir yazardır. Şahısları arasında iyi-kötü, doğru-yanlış mukayesesi yapmaz. O tarafsız bir gözlemci gibi hikâyelerini anlatır ve bunlarla ilgili bir yargıya varmayı ve bunlardan bir anlam çıkarmayı yahut çıkarmamayı okuyucuya bırakır. Yazdığı hikâyeler, okuyucudan zihinsel bir çaba talep eden, düşünmek ve muhakeme talep eden bir sembolizm ve muğlâklık taşırlar. Sait Faik, Türk edebiyatında Yakup Kadri'den beri gelmiş en büyük nasir olmaya aday bir kalemdir.

Yeni Türk Mecmuası 'nın 79.sayısında yayımlanan "Sait Faik" başlıklı yazısında Ceyhun Atuf Kansu Sait Faik'i milliyetçi sanat ve yeni sanat telakkileri üzerinden değerlendirmiştir(Kansu, 1939: 291-293). Kansu, dışarıdan gelecek müdahalelerin, konulacak kaidelerin ve üzerine birtakım şartlar tayin etmenin sanatın zararına olduğu kanaatindedir. Ona göre sanatçıyı inanmadığı, özlemini duymadığı ve anlamadığı fikirlerin sözcüsü olmaya zorlamak sanat için yıkım demektir. Türk topraklarında esen milliyetçi edebiyat havası da Türk edebiyatı üzerinde bu çeşit bir kısıtlama ve baskı etkisi yapmaktadır. Edebiyatta milliyetçi olmak daima tarihten ve eski kahramanlardan bahsetmeyi gerektirmez. Bir edebi eserde milli varlığın tasvirinin yegâne yolu savaşlar ve ırk yüceliği söylemleri değildir. Bir edip eserinde bir Anadolu köyünde yapılan bir düğünü anlatabilir, bir şehrin ve o şehirde yaşayan insanların maddi ve madde ötesi özelliklerini tasvir ve tahlil edebilir veya bir cinayetin topluma bağlı sebeplerini bütün çıplaklığı ile gösterebilir. Bu tür eserler de Türklük içindir ve milli edebiyatın bir değeridir. Sanat hayat, hakikat ve insan demektir. Hayat sevgisi, hakikat sevgisi ve insan sevgisi olmadan büyük sanatçı olunmaz. Türk medeniyeti ve Türk adı daimi surette eskiye ait değerlerden ve kişilerden söz ederek değil; büyük sanat eserleri meydana getirerek yükseltilir.

Kansu'ya göre dış müdahalelere ve kaidelere maruz bırakmak sanat için ne kadar zararlıysa eskiye ve eski sanatçılara bağlanıp kalmak da o kadar zararlıdır. Sanat kendini daima yenilemek mecburiyetindedir. Yeniye duyulan açlık hiçbir zaman geçmez. Ziya Gökalp, Reşat Nuri ve Faruk Nafiz gibi büyük edipler kendi şahsiyetleri dairesinde ve kendi yazdıkları türler içinde büyüktürler. Sonraki nesillerin edebiyatta yeni şeyler söylemek yerine bu isimleri taklit ve tekrar etmesi bu nesilleri sıradanlaştırır, sanatsal açıdan küçültür. Kansu, Türk edebiyatında yeniliğin öncüleri olarak şu isimleri görmektedir: Şiirde Bedri Rahmi ve Nazım Hikmet, dramaturg Celalettin Ezine ve hikâyeci Sait Faik…

Kansu'ya göre Sait Faik hikâyeciliğinin hammaddesi insan sevgisidir. Bütün büyük sanatkârlarda rastlanabilen bu sevgiyi onun hemen bütün hikâyelerinde fark etmek ve duyumsamak mümkündür. Ayrıca ruhen tek bir mekâna, tek bir insana, tek bir gerçekliğe ve tek bir zümreye bağlı olmayıp hayatın genişliğine kendini alabildiğine bırakmış olması Sait Faik'e rengi bol, âlemi geniş ve çeşnisi zengin hikâyeler yazmak meziyeti kazandırmıştır:

> Sait Faik' de bir de genişlik fikri var ki onun sanatkâr ruhunu eserlerinde gösteriyor. Bu genişliği iki türlü tarif edebilirim. İlk önce Sait Faik mekân fikrini çoktan aşmıştır. Bir yere bağlılık, bir zümreye bağlılık, bir ferde bağlılık, bir ferdiyete bağlılık bütün bu orta insan itiyatları, Sait Faik'in ruhundan silinmişti. Sait Faik kafasında bütün mekân değerlerini yıkmış, hayata alabildiğine insanlara karışmıştır. Hikâyelerinde bir tek yerin bir tek kişiliğin hayatı değil, kazanılmış hudutsuz âlemlerin ve içine girilmiş kütlelerin sesi vardır(Kansu, 1939: 292).

Kansu'ya göre yeni sanatkâr durup düşünen dâhileri okuyarak onları taklide kalkışan insan olmaktan çıkmıştır. Yeni sanatkâr geniş insan kitleleriyle konuşan dünya ve tabiat güzelliklerini dolaşarak, seyrederek gezen ve bir mekânı ve bir zamanı değil, mekânları ve zamanları kucaklayan insandır. Sait Faik'te yeni sanatın bütün değerleri bulunmaktadır: sevgi, hürriyet genişlik, yenilik ve başkalık… Bütün bu değerler Sait Faik'te yaratıcı bir muhayyileyle birleşmiştir ki yüksek sanat, iyi ve erişilmez sanat da bu demektir.

Yücel dergisinin 98.sayısında yayımlanan "Sait Faik Abasıyanık Hakkında" başlıklı yazısında Vedat Günyol insana dönük hassasiyeti ve şekil serbestliğiyle Sait Faik'in yeni nesil Türk hikâyecileri arasında Sabahattin Ali'yle birlikte en büyük kabiliyet olduğu görüşünü savunur(Günyol, 1944: 47-52). Günyol 'a göre Sait Faik'in kimi hikâyeleri tek hâkim, vaka ve tek bariz karakter yönlerinden incelenirse bunların klasik hikâye tarzından ayrıldığı ve esseye hatta skece yaklaştığı görülür. Sait Faik'in bazı hikâyeleri, hikâye olarak, bir mevzudan, tam bir vakadan mahrumdurlar. Bu hikâyelerde çok zaman kahraman bile denemeyecek bir şahsın bir anı, herhangi bir ruh hali ve hissiyatı anlatılır. Bu nedenlerle Sait Faik'in bazı hikâyeleri skece benzer:

> İşte 'Davut'un Anası': 30 yaşındaki Ali'nin küçüklük hatırasında kızılcık meyvesinin kıpkırmızı olduğu günden hale ve halden hayal dünyasına atlayıveren bir tahassüs. Hikâyenin mevzuu, Ali'nin her günkü hayatının birkaç dakikasında kuvvetli üç dört saniye süren bir tahassüsten ibarettir. "Hancının Karısı": unutulmuş ve bulunmuş bir zamanın şuura çıkardığı bir bekleyişin hüsranından; ''Meserret Oteli'' : istasyonla otel arası arabada ve bir otel odasındaki bir portre önünde yaşanan ve yaşatılan bir hatıradan başka şey değildir (Günyol, 1944: 47).

Günyol' a göre bugünün romancısı gibi hikâyecisi de eserini heyecanla ve olağanüstü mevzularla bezemekten ziyade basit cemiyet hadiselerini ve önemsiz kabul edilen hisleri işlemeyi tercih etmektedir. Eskinin büyük teması olan aşkın yerine her hadiseyi meşgul olunmaya değer bulmaktadır. Herhangi bir insan, herhangi bir hadise ve anlar içinde herhangi bir an hikâyecinin ilgisini çekebilmektedir. Sait Faik de bu tip hikâyecilerdendir. İnsanda herhangi bir hassasiyet uyandırabilecek her hadise onda bir hikâye mevzuu olabilir. Sait Faik kuvvetli bir gözlemci olmakla birlikte daha ziyade sübjektiftir. Gördüklerini kendi hislerini ve değerlerini katmadan hikâye etmez. Sait Faik'in şahısları yaşadıkları muhitin psikolojisini, adetlerini ve düşünüşünü sivriltmek gayesiyle bile bile silik resmedilirler. Bu nedenle Sait Faik'in hikâyelerinde belli başlı karakterler yoktur. Bir hissin bir düşünüşün insanı olan tipler vardır. Onun hikâyelerinde hayatın nimetlerinden mahrum, yoksul ve yaşadıkları cemiyete ayak uyduramamış çok insan vardır. Bu insanların sosyal ve insani vaziyetleri tasvir edilirken fiziksel özellikleri hakkında fazla ayrıntı verilmez. Onun hikâyelerinde birbirine benzeyen hayata benzer pencerelerden bakan, aynı düşünüşlerin ve aynı yaşayışların timsali olan insanlar daha çok iç manzaralarıyla anlatılır:

> Şahıslar, fizik tasvirlerindeki bu müphemlik, kısalık ötesinde, ruh ve düşünce bakımından daha belli ve daha canlı olmaya çalışıyorlar. Biz onları, fizik yapılarından ziyade, cemiyet olayları karşısındaki empresyonları, düşünüşleri, basit muhakemeleri sade fakat bazen istihza saklı hayret ve izahlarıyla hafızamıza yerleştiriyoruz(Günyol, 1944: 49).

Günyol' a göre Sait Faik hikâyelerinin önde gelen hususiyeti sübjektif olmalarıdır. Sait Faik, gördüğü vakalara ve gözlemlediği insanlara kendi içinde yeni bir hayatiyet vererek hikâyelerini yazar. Ancak bu sübjektiflik hikâyelerin seyrine müdahale eden akışını durduran türde değildir. Daha ziyade hikâyecinin kendisini gördüğü şeylerin dışına taşıyamaması zaafıdır. Sait Faik'in hikâyelerinin ruh örgüsünün, vakalarının ve şahıslarının hammaddesi insan ve insanlık sevgisidir. Onun hikâyelerinde daha ziyade basit insanlara ve özellikle çocuklara dönük olan veokuyucunun dikkatini vakadan ziyade bu gibi insanlar ve çocuklar üzerine çekme çabası gördüren bu sevgi bazen ihtiras raddesine varır, hayata biçimini veren temel değer olur. Hakikatten kaçma, hayallere ve hatıralara sığınma, Sait Faik'in hikâye şahıslarının belli başlı karakteristik özelliklerinden biridir. Şahıslarını bedbaht,

fukara ve dünya lezzetlerinden hemen hemen habersiz insanlardan seçmeyi seven Sait Faik bu şahıslara sık sık olmadıkları yerlerin ve yaşayamadıkları hayatların hayalini kurdurur, onlara çocukluklarının mesut günlerinde avuntu aratır. Onun hikâyelerinde çocuklara bu kadar çok yer verilmesinin bir nedeni insan sevgisinin en müşahhas surette çocuklarda toplanmasıysa nedeni de kötü hakikatlerden kaçılıp sığınılacak en yakın limanın da çocukluk hatıraları olmasıdır. İlk üç hikâyede çocuk sözü iki yüz yetmiş yedi defa geçer.

Günyol 'a göre Sait Faik'in hikâyelerinin en büyük zaafı lisanın ve üslubun itinasız gözükmesi ve bu hikâyelerin bazen aceleyle yazılmış intibaı uyandırmasıdır. Mesela onun "Satılık Dünya" adlı hikâyesinde kahramanın adı Ali iken bir ara bu ad Emin'e dönüşür. Ancak bu zaaflarına rağmen Sait Faik'i bir nebzecik olsun anlamak bir sevinç sebebidir.

Çığır dergisinin 186.sayısında yayımlanan "Tarus'un Hikâyeleri Lüzumsuz Adam" başlıklı yazısında İlhan Tarus'u ve Sait Faik'i yeni çıkan hikâye kitapları üzerinden değerlendiren İbrahim Zeki Burdurlu, Sait Faik'i "Lüzumsuz Adam" kitabındaki hikâyelerin özensiz olmasıyla eleştirir(Burdurlu,1948: 77-79). Burdurlu' ya göre Sait Faik'in hikâyeleri şahıs, muhit ve mevzu bakımından orijinaldir. Fakat dilinin özensizliği ve savrukluğu bu hikâyelerden bir tat alınmasını güçleştirmektedir:

> Evet, konularında bir orijinal oluş var. Fakat hikâyeleri işleyişte bilhassa dilinin, cümle kuruşunun bozuk olması yüzünden hikâyelerinden bir tat alınamıyor. Daima kapalı havaların, işsizlerin, kendilerine bir yaşama yolu çizememişlerin ruh durumlarının çapraşıklığını ele alırken, dilini de bu çapraşıklığa karıştırarak ifadesini anlaşılmaz bir hale sokuyor (Burdurlu, 1948: 79).

Burdurlu' ya göre Sait Faik'in hikâyelerinin çoğunun dilinde bir bozukluk ve düzensizlik vardır ve onun hikâyelerinde noktalama işaretlerine dikkat edilmemektedir. Bu, bir üslup özelliği değildir. Üslup dilbilgisi kurallarına aykırı cümle kurmak değildir. Üslup sözdiziminin ustaca kullanılışından doğar, başarılı bir sentaksın üzerinde özgünlük kazanır. Hâlbuki Sait Faik'in hikâyelerindeki dil bozuklukları yazarın özentisizliğinden kaynaklanmaktadır.

Hareket dergisinin 16.sayısında kaleme aldığı "Modern Bir Hikâyeci Hakkında Adile Ayda' ya Cevap" başlıklı yazısında Jale Baysal 29 Nisan 1948

tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı "Modern Bir Hikâyeci Hakkında" başlıklı yazısında, Sait Faik'in hikâyeciliğiyle ilgili olumsuz birtakım görüşler ortaya koyan Adile Ayda'ya cevap vermiştir(Baysal,1948: 11-14). Baysal'a göre Adile Ayda 'nın Sait Faik'le ilgili yazdığı eleştiride bir ehliyetsizlik, yetersizlik ve bir garez havası vardır. Ayda, "Lüzumsuz Adam" kitabından gelişigüzel iki paragraf seçerek bu paragraflar üzerinden kitabın dil ve muhteva bakımından zayıf ve itinasız bir eser olduğunu ispat etmek istemiştir. Ancak paragraflar bir bütün ve bir bağlam içinde anlam kazanırlar. Tek başlarına anlamsız veya saçma gözüken bir pasajın metnin bütünü içinde okunduğunda muktedir bir pasaj olduğu anlaşılabilir. Adile Ayda yazısında Sait Faik'in hikâyelerindeki tipler için "besleme kızları kandıran mahdum beylerle derse uğramayan üniversiteli delikanlılar, aptalımsı ve beceriksiz orta yaşlılar, bir de serseriler, sarhoşlar, tembeller, esrarkeşler, hırsızlar ve katiller" demiştir. Fakat Baysal'a göre Adile Ayda' nın bu görüşü onun Sait Faik'in eserlerini tamamıyla okumadığını gösterir. Çünkü Sait Faik'in hikâyesindeki bu negatif tiplerin yanında bütün hikâye kitaplarına dağıtılmış vaziyette pozitif ve erdemli tipler de vardır. Adile Ayda yazısında Sait Faik'in üslubu için küfürlerle süslü demiştir. Ancak yazarın balıkçıları, serserileri anlattığı hikâyelerinde kibar bir Türkçe kullanması beklenemez. Üstelik bir hikâyecinin üslubu tetkik edilirken onun küfürlü bir dil kullandığını söylemek tetkikin hatalı bir bakış açısıyla yapıldığını gösterir. Adile Ayda yazısında Sait Faik'i okumanın ahlaksızlık alameti olduğunu söylemiştir ki bu görüş de tümüyle isabetsizdir. Zira bir edibin eserlerini okuyup tetkik edip beğenmek o edibin şahsiyetini de beğenmek ve onaylamak anlamına gelmez. Sait Faik'in çok okunmayan dahası hikâyelerinde anlattığı halk zümreleri tarafından okunmayan bir yazar olduğu iddiası da doğru değildir. Hem bir edebiyat eserinin kıymeti onu okuyan insanların sayısına göre belirlenmez.

Jale Baysal, Adile Ayda' nın Sait Faik'in hikâyelerindeki tiplerin birbirinin aynısı olduğu yönündeki eleştirisine şöyle cevap vermektedir:

> Bayan Adile hikâyecinin yarattığı tipleri belirsiz ve çizgilerini dağınık buluyor. Hepsi aşağı yukarı aynı imiş. Arkadaşını beyaz pantolonunu almak için öldüren Çingene'yle banka memuru paşazadeyi, Menekşeli Vadi' deki Seher'le kadın nineyi, Projektörcü ile Çelme' deki topal askeri birbirinden ayıramamış. Üstelik bu kahramanların yalnızca burun çekip kafalarını kaşıdıklarından bahsediyor. Acaba Duhamel'in Salavin'i bir hikâye hacmindeki sahifelerde ne

yapardı. Söyleyelim. Başını bile kaşımaz, bir caddenin bir ucundan bir ucuna parke taşlarını saya saya giderdi (Baysal, 1948: 13).

Baysal'a göre Adile Ayda'nın Sait Faik'in hikâyelerindeki tiplerin Zola' daki gibi aşağı halk tabakasından kimseler olduğu yönündeki görüşü de doğru değildir. Çünkü Türkiye'de toplumsal sınıf sistemi olmadığı aşağı halk tabakasından tam olarak neyin kast edildiği de belli değildir. Şayet bu tabirle iptidailik kast ediliyorsa Sait Faik'in hikâyelerindeki tiplerin hepsi iptidai değildirler. Yazı makinesinde şiir teksir eden, veremli nişanlısını hastaneden çıkarmak için gramofonunu satan delikanlı veya bankacı paşazade iptidai değildir. Ayda' nın "Beşeri merhamet muharrirde yok" sözü de Sait Faik'e atılmış büyük bir iftiradır. Çünkü Sait Faik'in bütün eserleri insan sevgisine ve insanların derdiyle hemdert olmaya örnektir. O "Bir Takım İnsanlar" adlı hikâyesinde "Mademki onların yatacakları yeri yok ben de artık bu gece rahat yatamam" sözünü söylemiş, her insanın elemini ayrı ayrı çekmiş bir hikâyecidir.

Adile Ayda' nın Cumhuriyet'teki söz konusu Sait Faik eleştirisine bir cevap da *Varlık* dergisinin 335.sayısında yayımlanmıştır. "Tenkit Sanatı" başlığı altında yayımlanan bu cevapta Adile Ayda 'nın "Lüzumsuz Adam" hakkındaki olumsuz görüşlerinden ziyade eleştiri yöntemi eleştirilmiştir. İmzasız yayımlanan yazıya göre(1948: 2) Adile Ayda' nın eserin beğenilmediği, insanların kitabı okumaya tahammül edemediği yönündeki savları objektif ve ilmi dayanaklardan mahrumdur. Kitabı okumaya tahammülü olmayanların kim olduğu ve bu kişilerin edebiyat sahasındaki salahiyetlerinin ne olduğu meçhuldür. Ayda' nın Sait Faik'in kitaplarının satılmadığı iddiası da doğru değildir. Çünkü Sait Faik'in ilk üç kitabının mevcudu kalmamıştır. Yazıya göre Sait Faik, Türk edebiyatının milletlerarası şöhrete layık bir iki hikâyecisinden biridir.

Varlık dergisinin 340.sayısında "Yeni Türk Realizmi ve Sait Faik" başlıklı bir yazı kaleme alan Tahir Alangu, yazısında Sait Faik'in hikâyelerini realizm açısından değerlendirmiştir(Alangu, 1948: 8-9). Alangu 'ya göre günün yazarlarının değişen hayat şartlarına, muhite ve modern hayatın çok karmaşık görünüşüne adapte olmak için yeni bir üslup, yeni yazış ilkeleri ve yeni edebiyat görüşleri geliştirmek zaruretleri vardır. İki harp arası yetişen yazarlar nesli halkla entelektüel zümre arasındaki mazisi çok eski uçurumu bir hamlede aşmıştır ki bu Türk edebiyatının

hiçbir devresinde görülmemiş bir harekettir. Bu suretle Türk halk hayatı edebiyat eserlerinde hiç olmadığı kadar aksettirilebilmiştir.

Alangu yazısında Avrupai tarzda Türk hikâyeciliğinin 1839'dan sonra doğduğunu ancak ilk zamanlarda sadece saray ve aristokrasi çevrelerine hitap ettiğini hatırlatır. Ancak Alangu'ya göre bu biraz da halkın ekseriyetle okuma yazma bilmemesinden ve sanata ilgi duymamasından kaynaklanan bir durumdur. Tanzimat hikâyeciliğinin genel manzarası şöyledir:

> Tanzimat hikâyeciliğinde aşikâr bir şekilde aristokrat zümreye hayranlık, şehirli ve memur tabakasının hayatını ve bedbaht aşklarını bulmaktayız. Diğer taraftan Şark'ı sömüren Avrupa sermayesinin İstanbul'daki mümessillerinin örneklik ettiği bir monden hayat merakının bu çevredeki akislerini de sanatta görmekteyiz. Bu devir hikâyeciliği Avrupa hayranı genç tipinin gelişmesi üzerinde çok kıymetli malzeme ihtiva etmektedir. Tanzimat'ın devamından başka bir şey olmayan sonraki diğer hareketler, Avrupa tazyiki altında iktisadi bir yıkılışın ve bu sırada gittikçe fakirleşen ve borç yiyen yüksek sınıfın tasvirini verirler (Alangu, 1948: 8).

Alangu'ya göre 1908 inkılâbından sonra çöken aristokrasiden ve büyük burjuvayla küçük burjuvanın evlenmesinden meydana gelen yeni bir muhitten mevzuunu alan bir hikâyeciler nesli yetişmiştir. 1908-1925 arasının mahsulü olan bu nesil Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan tasvirci realizmi halka doğru genişletmek arzusunda olmuştur. Bu nesilden sonra gelen nesilse hikâyede yeni Türk realizminin temsilcisidir ve Sait Faik bu neslin en önemli hikâyecisidir.

Alangu'ya göre Sait Faik görüşte realist ancak hikâyelerinde tanıttığı şahıslara duyduğu merhamet ve sevgi yüzünden romantiktir. Bu itibarla Sait Faik'in temsil ettiği yeni Türk realizminin gereğinden fazla gözlemci ve objektif olmak gibi bir kusuru yoktur. Mevzularını halkın gündelik hayatından alması hikâyelerine bir durgunluk, bir hareketsizlik getirmektedir Sait Faik'in ama bu bir kusur değil bugünün sanatına mahsus kazançlardandır. Sait Faik'teki asıl durgunluk hikâyelerinin vaka bakımından durgunluğu değil bu hikâyelerde kullanılan realist metodun sosyal problemleri gösterip bunların ne şekilde çözülebileceğini göstermemesinden kaynaklanan durgunluktur. Bazı tenkitçiler onu şahıslarını sürekli aynı çevreden seçtiği ve kendi hayatına hikâyelerinde çokça yer verdiği için eleştirmektedir ancak bunlar kusur değildir. Çünkü Sait Faik kendinden bahsederken

halktan; halktan bahsederken kendinden bahseden bir hikâyecidir. Harplerin ve diğer büyük hadiselerin değiştiregittiği insanı ve halk kitlelerini azami bir genişlikle görüp tasvir etmeye çalışmakla yeni Türk realizmi Edebiyat-ı Cedide nesrinin dar bir zümreden ve dar bir muhitten ilerisini görmeyen realizmine bir tepkidir.

7.5.DİĞER HİKÂYECİLER HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

7.5.1.Memduh Şevket Esendal

Bu yıllarda yayımlanmış sanat edebiyat dergilerinde hakkında eleştiri çıkmış hikâyecilerden biri de Memduh Şevket Esendal'dır. Bu eleştiriler Esendal'ın o zamana kadar yazdığı hikâyeleri 1946 yılında "Hikâyeler I. Kitap" ve "Hikâyeler II. Kitap" adlarıyla yayımlaması vesilesiyle çıkmıştır.

Varlık dergisinin 326.sayısında yayımlanan "Memduh Şevket'in Hikâyeleri" başlıklı yazısında Muhtar Körükçü, Memduh Şevket Esendal'ın 1946 yılında yayımlanan "Hikâyeler I. Kitap" adlı kitabını köy ve memleket hikâyelerinin genel durumu üzerinden değerlendirmiştir(Körükçü, 1947: 11). Körükçü yazısında Türk edebiyatında köy ve Anadolu mevzuunda hikâye yazanların tuttuğu birbirine zıt iki yoldan söz eder:

> Bizde köy ve Anadolu mevzuunda hikâye yazanların takip ettikleri iki zıt yol vardır: ya jandarma, vergi, ağa zulmü üzerinde durulur ve çokları bilerek bazıları da bilmeyerek örtü altından bazı ideolojilere hizmet edilir. Yahut da hakikatle hiç ilgisi olmayan muhayyel cennetmanzaraları arasında geçmiş, Avrupa aşk hikâyeleri çeşnisinde, gül ve bülbül masalları, çeşme başında sevişen yavuklu maceraları anlatırlar (Körükçü, 1947: 11).

Körükçü' ye göre Memduh Şevket'in hikâyelerinde ilk göze çarpan nokta, bu iki zıt ve yanlış görüş tarzına saplanılmayıp realitenin ve köyün olduğu gibi gösterilmesidir. Vakalar, şahıslar, muhit ve hadiseler köy gerçekliğinde ne surette yer alıp işlemekteyse onun hikâyelerine de o surette yansımaktadır. Memduh Şevket'in hikâyeleri tipler, dil ve ruh halleri itibarıyla muvaffak olmuş eserlerdir.

Körükçü, Memduh Şevket'in hikâyelerinin klasik anlamda hikâye türüne sokulmasının güç olduğu kanaatindedir. Onun hikâyeleri şablon olarak basit konuşmalardan, küçük vakalardan, ufak konuların kuvvetli bir gözlemle ve tabii bir

dille anlatılmasından teşekkül eder. Hikâyeci konuşmalara ve konuya karışmaz. Realiteye çok uygun bir teknik mucibince sadece kahramanları ve vakaları konuşturur. Bu tarz hikâye yazmanın tehlikeli tarafı olan vakayı yanlış seçmek ve okuyucuya nüfuz edememek ihtimalini yetenekli bir kalem ve psikolog bir gözlemci olmak vasıflarıyla Memduh Şevket bertaraf edebilmiştir. Memduh Şevket'in hikâyelerinde kuvvetli bir psikoloji ve basit konuşmaların altında çetin toplumsal davaların gösterilmesi özelliği vardır. Üstelik Memduh Şevket bu özelliği Proust gibi sıkıcı olmadan sergiler.

Körükçü 'ye göre Memduh Şevket hikâyelerinde ne yenilik yapacağım diye acayip kelimeler bulmak ne de birçok muharririn yaptığı gibi mahalli ağızları vereceğim diye hikâyelerin tabiatına hiç uymayan taklit tabirler kullanmak hatasına düşmüştür. Onun hikâyelerindeki kelimeler külliyatı tam yerinde ve realiteye tam uygun kullanılmak mahiyeti gösterirler.

7.5.2.Sabahattin Ali

Varlık dergisinin 239.sayısında "Yeni Dünya" başlıklı bir yazı kaleme alan Rüştü Şardağ Sabahattin Ali'yi bu isimdeki hikâye kitabı çerçevesinde değerlendirmiştir(Şardağ, 1943: 474-476). Şardağ'a göre Sabahattin Ali bu kitabından önce salt köyü ve köylüleri, onların da en bedbaht olanlarını seçerek anlatan bir hikâyecidir. Fakat bu yeni kitabında okuyucunun karşısına farklı bir edebi portreyle çıkmıştır. Sabahattin Ali bu yeni hikâyelerinde şehre, şehir insanlarına ve onların zor hayatlarına yönelmiş, köy hikâyelerinde yaptığı gibi şahıslarını standart bir zümreden değil rastgele seçmiştir.

Şardağ' a göre Sabahattin Ali'de realizm, romantizm, ideoloji veya propaganda aramak yerine onun hikâyelerindeki insanlarla ve insaniyetle meşgul olunmalıdır. Çünkü o edebiyat hayatının başından beri insanoğlunun mahzunluklarını aksettiren bir yazardır. Onun duru bir realizm içinde yazdığı "Uyku", "Çaydanlık", "İki Kadın" adlı hikâyeleri bayatlamış, modası geçmiş, acziyetten başka bir şey olmayan neticeli hikâye zihniyetine atılmış bir şamardır. Sabahattin Ali'nin hikâyeleri Gorki' nin "Step Hikâyelerini" düşündüren hikâyelerdir.

Şardağ'a göre "Yeni Dünya" kitabındaki "Hanende Melek" "Ayran" ve "Isınmak İçin" gibi hikâyeler gözlem gücü ve hayatın realitelerine uygunluk bakımından diğer hikâyelere nazaran zayıftır. Bu hikâyelerdeki şahıslar zaman zaman yaşadıkları hadislerde muhitle ve şartlarla uyuşmayan davranışlar sergilerler. Ancak Sabahattin Ali'nin realiteyle çelişir gözüken bu tür hikâyeleri her eserinde sayıca azalmaktadır. Kitaptaki "Hasan Boğuldu", "Asfalt Yol", "Bir Konferans" adlı hikâyeler yazarın şairliğinden de izler barındıran güzel hikâyelerdir. Sabahattin Ali'nin Türkçesi ise hem şahıslarını konuşturduğunda hem de kendisi doğrudan okuyucuya seslendiğinde gayet sade ve sevimli bir Türkçedir.

Yücel dergisinin 103.sayısında Vedat Günyol, Sabahattin Ali'nin edebi şahsiyetiyle ilgili "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı" başlıklı kapsamlı bir yazı kaleme almıştır(Günyol, 1945: 80-83). Bir Sabahattin Ali- Sait Faik karşılaştırması da içeren yazısında Günyol, Sabahattin Ali'den bahsetmenin iki yöntemi olabileceği görüşünü ortaya koyar. Bu yöntemlerden biri ondan romancı ve hikâyeci kimlikleri çerçevesinde ayrı ayrı bahsetmek diğeriyse ondan sanata propaganda değeri vermesi çerçevesinde bahsetmektir. Günyol yazısında Sabahattin Ali'den romancı ve hikâyeci kimlikleri çerçevesinde bahsetmiştir.

Günyol' a göre Sabahattin Ali'nin hikâyeciliğinin genel vasıfları şunlardır:

Sabahattin Ali dışa bakan içi dışta arayan bir sanatçıdır. Bu itibarla ona Maupassant tarzı hikâyeler yazan bir hikâyeci denebilir. Sabahattin Ali'ye göre hikâyede psikoloji insanın iç dünyasını dışa vuran hayatıyla göstermek olmalıdır. Fakat bu bir hayli güç bir iştir. İç hayatı dışa vuran hareketler vasıtasıyla tasvir etmek arzusu sade dışta kalmakla da sonuçlanabilir. Sabahattin Ali bu tehlikeyi fark etmiş bir yazardır. Onun hikâyelerinde her zaman muayyen şahısların psikolojik vaziyetini bulmak mümkün değilse de cemiyetin bir problemini bir aksaklığını görmek ve bunlar üzerinde düşünmek gereği duymak mümkündür. Sabahattin Ali tekçi, içe dönük bir sanatçı değildir. Muhite dönük bir sanatçıdır. Ona göre asıl sanat, sanatçının kendini silip muhitini verebildiği zaman başlar. Gözlemlerine hikâyelerinde kendini katmamak bakımından Sabahattin Ali, Sait Faik'ten ayılır. Bunu çok zaman kuru bir gözlemci olmak pahasına yapar. Hayattan topladığı malzemenin üzerinde hayal gücünün ve hislerinin çalışmasına izin vermez. Sait Faik'te realizm realiteden kaçmak arzusu gösterir ancak Sabahattin Ali'de hakikate sıkı sıkıya bağlılık söz konusudur.

Günyol' a göre Sabahattin Ali hikâyelerinde Anadolu'yu "terk edilmiş, unutulan ve bilinmeyen" bir belde olarak münevverlerin Amerikalı bir seyyah gözüyle görüp anlayamadığı Anadolu'yu göstermeye çalışır. "Kurtarılan Şehir", "Kırlangıçlar", "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi" gibi alegorik mahiyetteki romantik hikâyeleri bir yana bırakılırsa hikâyelerinin çoğu köyü, köylüyü, köy-şehir ilişkilerini ve anlaşmazlıklarını anlatır. Fakat Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde duyulmuş, olmuş vakalar hissini vermek çabasından kaynaklanan birtakım kusurlar vardır. Üslubunun süssüzlüğü ifrat derecesine varmıştır. "Konferans" adlı hikâyesinde olduğu gibi bazı hikâyeleri kaba nükteler içermekle hikâyeden ziyade fıkraya benzerler. Sait Faik, gerçeklere insan sevgisi, insana dönük hassasiyet penceresinden bakarken Sabahattin Ali'de gerçekler en kuru ve en hissiz halleriyle vardır.

7.5.3.Kenan Hulûsi Koray

Varlık dergisinin 144.sayısında "Yeni Bir Hikâyecimiz: Kenan Hulûsi Koray" başlıklı bir yazı kaleme alan Rüştü Şardağ Türk edebiyatında küçük hikâye türünün tam inkişaf edememiş bir tür olduğundan ve Kenan Hulûsi Koray'ın bu tür için taşıdığı değerden söz eder(Şardağ, 1939: 26-29).Şardağ' a göre Türk ediplerinin Avrupa menşeli edebi türlerle meşgul olmaya başladığı Tanzimat senelerinden beri küçük hikâyecilik ihmal edilmiş, pek ilgi gösterilmemiş bir türdür. Şiir ve roman gibi türlerde hatırı sayılır bir ilerleme kaydedilmişken küçük hikâyecilik bir bakıma ilgisiz ve yaratımsız kalmıştır. Muhtelif gazete ve mecmualarda hikâye neşriyatı yapılmaktadır ama bu neşriyat daha ziyade alt tabakaların basit heyecanlarını tahrik etmek ve o heyecanlardan beslenmek gayesini güden kıymetsiz eserleri içermektedir. Fakat Kenan Hulûsi Koray'ın hikâyeleri bu genel kıymetsizlikten müstesnadır.

Şardağ'a göre "Bahar Hikâyeleri" Koray'ın "Bir Yudum Su" kitabındaki hikâyelerinden üslup ve sanatının gelişim derecesi bakımından üstündür. Hikâyelerindeki şahısları birçok hikâyecinin aksine kendi fikirlerini yahut hislerini dile getirmek için vasıta yapmak yerine her bir hikâye şahsına ayrı birer şahsiyet verebilmiş olması onun en büyük meziyetlerinden biridir. Köy hayatını ve realitesini anlattığı hikâyelerdeki üslup ve dil herhangi bir yapaylık veya zorlama hissi

uyandırmaz. Hikâyelerinin en önemli özelliği samimiyetleridir, tabiilikleridir. Kenan Hulûsi Koray, birbirine uzak konuları hikâye etmede ustalık sahibi bir yazardır ve bu çıkış ve inkişaf ediş yolları birbirinden farklı hikâyelere yazı dilini maharetle adapte eder. Şardağ, Kenan Hulûsi'nin yazı dilini hikâyenin mevzusuna ve muhitine uyarlayabilmesine "Dört Hanların Kulaksızı" hikâyesinden aldığı şu paragrafı örnek gösterir:

> Her nedense muhtar pek de aceleci bir adam olmadığı halde evlatlığının gelişinde bir fevkaladelik sezinlemiş olacak ki bir taraftan kuyruğunu sallaya sallaya koşarken bir taraftan da olup biteni bir ağızda döküversin istiyordu. Zaten bilirdi muhtar bu fabrikanın altında Ahlamışlılar 'a bir iş var amma durun hele… Yoksa Ahlamış'ın muhtarı sabahları abdest alırken ibrik tutmak, ayaklarını kurulatmak, eğer sabahları ağır uyandı ise tabanları belini çiğnetmek için tuttuğu evlatlığı fabrikaya göndersin(Akt. Şardağ, 1939: 27).

Şardağ' a göre Kenan Hulûsi Koray'ın "Bahar Hikâyeleri" hakikatte bir mevsim hikâyeleri değil Türk edebiyatında ifade sanatı yepyeni bir yazarın olgun ve sağlıklı eseridir.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinden Emin Bülent Yedek de Kenan Hulûsi Koray'ın "Bahar Hikâyeleri" adlı kitabı hakkında kısa bir tenkit yazmıştır(Yedek,1939:259). Derginin 2221/536.sayısında yayımlanan yazısında Yedek, Kenan Hulûsi'yi devrin en kuvvetli hikâyecisi olarak nitelemektedir. Mevzularını tamamıyla yerli hayattan alan, bu yerli hayatın renkleriyle ve kokularıyla hikâyelerini bezeyen Kenan Hulûsi Yedek' e göre Türk edebiyatının ermişidir. Köşesine çekilmiş dış faaliyet ve hareket sahasından uzaklaşmıştır. Çekildiği köşesinde her biri bir sanat müjdecisi olan hikâyelerini yazar. Yakında neşredilecek olan "Bahar Hikâyelerinin" de Kenan Hulûsi bakımından uzletten bir çıkış, telif hikâyecilik içinse büyük bir kazanç olacağına şüphe yoktur.

7.5.4.İlhan Tarus

Fikirler dergisinin yeni seri 9.sayısında yayımlanan "Tarus'un Hikâyeleri Lüzumsuz Adam" başlıklı yazısında İbrahim Zeki Burdurlu hem İlhan Tarus 'un hem

de “Lüzumsuz Adam” kitabı üzerinden Sait Faik Abasıyanık’ın hikâyeciliğini değerlendirmiştir(Burdurlu,1948: 24-27). Burdurlu’ya göre hikâye Türk edebiyatında kendini yeni yeni bulmaya başlamış bir türdür. Tanzimat senelerinde başlayan hikâye yazıcılığının teknik konusunda kaydettiği gelişmelerin yeni yazarların bu türde aştıkları merhalelerde yararlı olduğu muhakkaktır. Cevdet Kudret Solok’un ve Yaşar Nabi Nayır’ın yaptığı antolojileri okuyup inceleyenler Türk hikâyeciliğinin ulaştığı noktayı görebilir. Son yılların hikâyecileri arasında dil, işleyiş ve realiteye inme bakımından başarılı Türk hikâyecileri vardır. Ancak bu konuda son sözü yanılmaz bir münekkit olan zaman söyleyecektir.

Burdurlu yazısında Türk hikâyeciliğinin o zamanki durumu üzerine bu görüşleri ortaya koyduktan sonra “Tarus’unHikâyeleri” kitabı üzerinden İlhan Tarus’un “Lüzumsuz Adam” kitabı üzerinden de Sait Faik Abasıyanık’ın hikâyeciliğini değerlendirmiştir. Burdurlu’ya göre İlhan Tarus’un bu hikâye kitabı dil bakımından başarılı olmuş bir eserdir. Dil, bir edebiyat eserinin belkemiği hatta kendisidir. İlhan Tarus eserinin diline gösterdiği itina sayesinde konuşmalar, tasvirler, tip ve portre konusunda büyük bir canlılık yakalamıştır. Hem konuşma dilinin hem de kültür dilinin bütün teferruatına uyarak söylemek istediklerini berrak bir surette söyleyebilmiştir. Onun hikâyelerinde okuyucu bazen bir Ankaralı’ nın konuşmasını dinler gibi olur; bazense Anadolu’nun değişik ağızlarından gelen kelimelerle karşılaşır. İlhan Tarus bu birbirine pek benzemez dil varlıklarını birbirine ustaca kaynaştırarak istediği manalara ulaşmıştır:

> Sanat eserlerinin belkemiği hatta kendisi olan dil, ne kadar başarılı olursa eser o derece önem kazanır. İlhan Tarus, dile fazla önem vererek gerek konuşma, gerek kültür dilinin bütün teferruatına uyarak söylemek istediklerini en açık şekilde ifade ederek hikâyelerini meydana getirmiş. Yer yer konuşmalar, yer yer tasvirler, yer yer tip, portre çizmeler, hep bu canlı dilin sayesinde uyanık olabilmiş. Anlatışında bir rahatça konuşmanın etkisi var (Burdurlu, 1948: 24).

Burdurlu’ya göre bir edebi eserin kalıcı olması ve unutulmaması daima yaşayacak insani değerler ve olaylar içermesine bağlıdır. Belli bir zamana ve cemiyete mahsus şahısları ve meseleleri yazan edipler kalıcı olmak konusunda kendilerine iyilik etmiş olmazlar. Tarus’un bu kitabında yer alan on hikâyenin “harp zengini” , “piyasa romanlarına düşkün kız”, “kaçak yapılan evler”, “bir mahallenin gelip geçici bir dedikodusu” gibi şahısları ve motifleri sadece hali ilgilendirir gibi

durmaktadırlar ve bunların geleceğe ne kadar kalacağı kestirilemez. Kalfa Ana, Bir Kahraman'daki "Kader" ve Bir Alacak İşi'ndeki "Osman" ise İlhan Tarus'un eserindeki unutulmayacak hikâye şahıslarıdır.

7.5.5.Orhan Kemal

Fahir Onger, *Edebiyat Dünyası* dergisinin 23.sayısında "Orhan Kemal'in Ekmek Kavgası" başlıklı yazısında Orhan Kemal'in ilk kez 1949 yılında yayımlanan ve on sekiz hikâyeden meydana gelen"Ekmek Kavgası" adlı hikâye kitabını ve bu kitaptaki hikâyeler çerçevesinde Orhan Kemal'in hikâyeciliğini değerlendirmiştir(Onger,1950: 2). Onger'e göre Orhan Kemal'in hikâyelerindeki şahıslar engin halk tabakalarından seçilmiştir. Bu şahıslar yeni edebiyata kadar ediplerin ilgi göstermediği şahıslardır. Yeni hikâyeciliğimiz bu halk tabakalarına önem vermekle başlar. Yeni hikâyeciliğin zevk ve inceliği ufkunun halka doğru genişlemesinden kaynaklanır. Şahıslar kadrosunun sadece İstanbul ve Adalar çevresinden değil Anadolu'dan da seçilmesi edebiyatta dün il bugün arasındaki en büyük farktır. Orhan Kemal'in genç nesil mensubu bir yazar olarak kabul edilebilirliği de bundandır.

Onger'e göre halkın geniş kitlelerinin en büyük meselesi geçimdir ekmek kavgasıdır ve Orhan Kemal'in mükemmel bir hikâye tekniğiyle ortaya koyduğu hikâyeleri bu meseleye ayna tutan bir çeşit doküman, bir belge değeri taşımaktadır. Orhan Kemal bu hikâyelerindeki Afaracı Hacı Ali, Çocuk Ali gibi tipleri büyük bir lisan, psikoloji ve realite vukufuyla anlatabilen bir hikâyecidir:

> Konuşmalardaki canlılık hikâyeye oldukça uzun bir ömür kazandırır. Mesele içinde tanıtılan şahısların psikolojisini bu konuşmalardan öğreniriz. Örnek olarak verdiğimiz hikâyelerde konuşma harikulade bir gelişme kaydeder. Dilin yerli inceliğini bilmesek bile bu özellik bizi o hayata doğru çeker. Orhan Kemal'in başarısı sadece problemi iyi olarak koymasında değil aynı zamanda bundan bir edebiyat yaratmasını bilmesindedir (Onger, 1950: 2).

8.BÖLÜM
TERCÜMENİN ELEŞTİRİSİ

Edebi tercüme konusu ve doğru bir edebi tercüme faaliyetinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili eleştirel yazıların bu yıllarda yayımlanmış edebiyat dergilerinde kendine dikkate değer bir sıklıkta yer bulduğu söylenmelidir. Bu dergilerin bu türden eleştiri yazılarına sayfalarında yer vermesinde iki büyük neden vardır. Birincisi o yıllarda özel yayınevleri eliyle yapılan tercüme faaliyetlerinin henüz sistemleşip yaygınlaşmamış olduğu kanaati, ikincisi ve daha önemlisi Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in direktifiyle kurulan Tercüme Bürosu'nun faaliyetlerine başlamasıdır.

Hasan Ali Yücel'in Başbakan Celal Bayar tarafından 18 Aralık 1938 tarihinde milli eğitim bakanlığı görevine getirilişi ve ondan sonraki başbakanlar Refik Saydam ve Şükrü Saraçoğlu zamanlarında da bu görevi sürdürüşü Türk edebiyat ve neşriyat tarihi bakımından çok önemlidir. Hasan Ali Yücel 28 Şubat 1940 tarihinde Tercüme Bürosu'nu kurmuş ve kurulan bu büro Türk yayıncılık tarihinin devlet elinden çıkan en geniş tercüme hamlesine imza atmıştır.

Tanzimat Fermanı'nın ülkede yarattığı iklim, aydınlar ve devlet adamları gibi memleketin mukadderatında doğrudan hisse sahibi olan zümrelerin gözlerini Batı'ya özellikle de Fransa'ya çevirmesine yol açmıştır. Siyasal, bilimsel ve kültürel olarak Batı'dan öğrenilecek ve örnek alınacak çok şey olduğu inancı Osmanlı seçkinlerinin kahir ekseriyetle bağlandığı bir inanç haline gelmiş ve devlet ve millet olarak geri kalmışlığın Batı'nın ileri toplumlarının model alınarak tedavi edilebileceğine inanılır olmuştur. Tanzimat'ın yetiştirdiği aydınlar (ve yarı aydınlar) sınıfının baktığı yer klasik çağların ilim-kalem ehli gibi İran değildir artık, Avrupa'dır, Fransa'dır.

Fakat hem Tanzimat hem de Meşrutiyet senelerinde Batı'da yazılmış edebi, felsefi ve fikri eserlerin Türkçeye sistemli ve geniş ölçüde kazandırılması mümkün olmamış, tercüme faaliyetleri kişisel ve muvaffakiyeti çok zaman eksik teşebbüslerden ibaret kalmıştır. Bu durum da Batı dillerine yetkin bir şekilde hâkim olmayan aydınların ve halkın bu dillerde yazılmış eserlerin yabancısı kalmasına neden olmuş, bu eserlerden edinilebilecek donanımdan ve birikimden dar bir zümre hariç mahrum kalınmıştır. Türk edebiyatının ve düşünce hayatının layıkıyla gelişebilmesi için dünya klasiklerinden ve yabancı dilde yazılmış büyük eserlerden

haberdar olup bunları anlayabilmek çok önemlidir. Hasan Ali Yücel'in Tercüme Bürosu'nu kurmasının nedeni işte budur. Bu büro faaliyete soktuğu bir mütercimler komisyonuna Batı'nın ve Doğu'nun birtakım büyük klasiklerini safha safha tercüme ettirmiştir.

Bu yıllarda edebiyat dergilerinde yayımlanan tercüme eleştirisi mahiyetindeki yazıların odaklandığı asli konulardan biri bu büronun faaliyetleri ve yukarıda da zikredildiği gibi özel yayınevleri ve kişisel teşebbüsler marifetiyle yapılan tercümelerdir.

Bu çerçevede tercüme faaliyetleriyle ilgili eleştiri yazıları yazmış kalemlerden bazıları şunlardır: Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Burian, Suat Sinanoğlu, Hüsamettin Bozok, Bedrettin Tuncel, Yaşar Nabi Nayır, Ahmet Cevat Emre, Hasan Ali Ediz, Reşat Tesal, Füruzan Hüsrev Tökin, Mustafa Nihat Özön, Suut Kemal Yetkin, Nurullah Ataç, Nusret Hızır, Yunus Kâzım Köni...

Bu tercüme eleştirisi yazıları esas itibarıyla yabancı dillerden yapılan tercümelerdeki dil yanlışlarını doğrusuyla birlikte göstermek, tercüme etmek için seçilen eserlerin isabetli olup olmadığını tartışmak ve tercüme faaliyetlerinin edebiyat ve fikir hayatındaki önemini sübjektif olarak izah etmek için yazılmıştır.

Bu dergiler içinde tercüme bahsine en geniş yeri ayıranlar Mustafa Nihat Özön'ün *Oluş;* Yaşar Nabi Nayır'ın *Varlık* ve Tercüme Bürosu'nun yayımladığı *Tercüme* dergileridir. Bu dergilerden *Oluş* ve *Varlık*'ta milli eğitim bakanlığı tercüme bürosu kurulmadan önce böyle bir bürosunun kurulması gerektiğine dair yazılar yayımlanmış ve bu hususta çağrıda bulunulmuştur. Hem bu dergilerde hem de tercüme bahsine yer veren diğer dergilerde bu bahis ana hatlarıyla üç çerçevede ele alınmıştır:

1- İyi Bir Tercümenin Taşıması Gereken Nitelikler

2- Tercüme Faaliyetlerinin Edebiyat, Kültür ve Fikir Hayatı Bakımından Önemi

3- Birtakım Çeviri Metinlerin Tercüme Hataları Bakımından Tetkik ve Tenkit Edilmesi

Karşılaştırmalı metin tetkiklerinde çoğunlukla Fransızca eserlerden yapılan tercümelerde dil açısından yapılan hatalar ortaya konmaya çalışılmış, Fransızcayı İngilizce, Almanca ve Grekçeden yapılan tercümelerle ilgili incelemeler izlemiştir. Bu tip incelemelere söz konusu olan tercüme eserler şunlardır: Balzac'ın"Goriot Baba" romanının Haydar Rıfat tarafından yapılan tercümesi; Andre Gide'in"L'Immoralist" romanının Nasuhi Baydar tarafından yapılan tercümesi; Goethe'nin "Faust" eserinin Seniha Bedri Göknil ve Galip Bahtiyar Bey tarafından yapılan tercümeleri Halil Vedat Fıratlı tarafından *Oluş* dergisinde; Homeros'un İlyada'sının TDK tarafından yaptırılan tercümesi Avni Candar tarafından *Yücel* dergisinde ve Paul Géraldy' nin *Tois et Mois* adlı şiir kitabının Cemil Sena Ongun tarafından yapılan tercümesi yine *Yücel* dergisinde Reşat Tesal tarafından çeviri hataları bakımından incelenmiştir.

Tercüme faaliyetleriyle ilgili eleştiri yazısı kaleme alan yazarlar konuyu değişik açılardan ele almışlardır. Ancak tüm bu kalemlerin buluştuğu ortak nokta yabancı dillerde yazılan fikrî ve edebî eserlerden yapılacak tercümelerin Türk fikir ve edebiyat hayatına büyük katkısı olacağı noktasıdır. Bu görüşlere göre Türkiye tercüme faaliyetleri konusunda çok geç kalmıştır. Tanzimat senelerinde başlayan tercüme faaliyetleri hem çok mahduttur hem de çeviri hataları ve isabetsiz eser seçimleriyle doludur. Tercüme Bürosu'nun kurulmasıyla bu iş ilk defa sistemli bir hüviyete bürünmüş ve doğru eserlerin ilmî metotlara uygunluktan sapmadan tercüme edilmesi fırsatı doğmuştur.

8.1.MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI TERCÜME BÜROSU'NUN KURULMASI

Edebî tercüme konusunu ve bu konunun edebiyat dergilerindeki seyrini anlamak için 1939 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenen I.Türk Neşriyat Kongresi ve bu kongrenin sonuçları hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Türkiye'deki tercüme faaliyetlerinin tarihinde 1939'da toplanan I.Türk Neşriyat Kongresi'nin çok önemli bir yeri vardır. I.Türk Neşriyat Kongresi 1-5 Mayıs 1939 tarihleri arasında Ankara'da toplanmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı'nın düzenlediği kongrenin toplanma amacı Türkiye'deki yayıncılık faaliyetlerini sistemleştirmek ve zenginleştirmektir.

Kongrede resmi ve özel yayın kuruluşlarının verimli çalışmalar için işbirliği yapması, Türkçeye çevrilecek eserlerin seçilmesi, eğitim kurumları için yazılacak, çevrilecek eserlerin tespiti, bir çocuk kütüphanesi kurulması, halk için yapılacak yayınların belirlenmesi, eski yazılı olan eserlerin çevrilmesi, ansiklopedi, sözlük hazırlanması, telif çeviri için ödüllerin belirlenmesi, yayınevlerine devlet yardımı yapılması, okumaya teşvik için reklamların hazırlanması, yayın, satış ve dağıtımın düzenlenmesi, basımcılıkta kalitenin arttırılması, eserlerin mülkiyet hakkı mevzuatının günün şartlarına göre değiştirilmesi ve kongreye katılanların çeşitli konulardaki yazılı önerileri görüşülmüştür.

Bu kongrede toplam yedi kurul oluşturulmuştur. Bu kurullar, Basın Yayın ve Satış İşleri Encümeni, Dilekler Encümeni, Edebî Mülkiyet Encümeni, Gençlik ve Çocuk Edebiyatı Encümeni, Mükâfat Yardım Propaganda İşleri Encümeni, Neşriyat Programı Encümeni ve Tercüme İşleri Encümeni'nden ibarettir.

Toplumda okuma yazma oranın düşük olması, devlet desteğinin fazla olmaması, basın-yayın hayatının pahalı olması, reklam ve pazarlamanın yapılmaması gibi nedenlerden ötürü Neşriyat Kongresi'nde alınan kararların çoğu uygulamaya geçmemiştir.

I. Türk Neşriyat Kongresi sonucunda Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tarafından 1940'ta "Tercüme Bürosu" kurulmuştur. Tercüme Bürosu'nun kurulup çeviri faaliyetlerine başlaması bilginin topluma sunulması aşmasında önemli bir gelişmedir. Neşriyat Kongresi'nde tercüme işleri komisyonunca Türkçeye tercüme edilmesi teklif edilen ilk eserlerin sıralaması şöyle yapılabilir: Yunan ve Latin Klâsikleri: 38, Alman Klâsikleri: 34, Rus Klâsikleri: 29, İtalyan Klâsikleri: 10, Şark Klâsikleri: 7, İskandinav Klâsikleri 10, İspanyol Klâsikleri: 6, İngiliz Klâsikleri: 42, Amerikan Klâsikleri: 5 ve Fransız Klâsikleri: 112…

Tercüme Bürosu tarafından Neşriyat Kongresi hazırlıkları sırasında düzenlenen listeler de gözden geçirilerek yayın programı belirlenmiş ve ilk kitaplar 1941'de yayınlanmıştır. Yunan, Latin, Alman, Fransız, İngiliz, İtalyan, Macar, Şark İslam Klasikleri gibi dizilerle başlayan yeni dizilere sonrasında yardımcı diziler açılarak devam edilmiştir. Bundan sonraki yıllarda dünya edebiyatının önde gelen eserlerinin Türkçeye kazandırılması artarak devam etmiştir. 1946'da toplam 496 eser Türkçeye çevrilmiş, ilerleyen dönemlerde tercüme azalsa da 1970'lerin ortalarına

kadar sürmüştür... (Milli Eğitim Bakanlığı, 28.10.2019- Türk Tarih Kurumu, 28.10.2019).

Kongreden sonra 19 Mayıs 1940'ta *Tercüme Dergisi*'nin ilk sayısı yayınlanmış, dergi 1966'da yayımlanan 87.sayısından sonra kapanmıştır.

8.2.EDEBİ TERCÜME ELEŞTİRİLERİNİN DAYANDIĞI ÖLÇÜTLER

Tercüme eleştirisi metinlerinin analizine geçmeden önce tercüme eleştirisinin bir eleştiri sahası olarak geçerliliği ve işlevselliği olabilir mi sorusuyla ilgili yazılara bir göz atmak yararlı olacaktır. Eleştirinin gayesi bir işi yapana yol göstermek yahut yapılmış bir işin doğrularını ve yanlışlarını ortaya koymak olduğuna göre tercüme eleştirisinden de bu sahada ortaya konmuş ve konacak eserlerle ilgili aynı gayeyi gütmesi beklenir. Peşinen belirtilmelidir ki tercüme eleştirisi yazıları bu sahada daha iyiye daha doğruya ve daha güzele erişmenin yöntemleri ve esasları hakkında ortak birtakım görüşler barındırmaktadırlar. Fakat bu görüşlerin belirişi objektif ve ilmi dayanaklardan ziyade sübjektif dayanaklardan beslenir gözükmektedir. Ancak tercüme metinlerdeki hataları göstermek gayesi güden eleştiri yazıları sübjektif kanaatlerden ziyade dillerin kelimeler külliyatı ve kaideleriyle ilgili genel geçer bilgilerden beslenmek iddiası taşırlar ve bu açıdan daha objektif bir mahiyet arz ederler.

Orhan Burian, *Yücel* dergisinin 76.sayısında yayımlanan "Tercüme Mecmuası" adlı yazısında tercüme eleştirilerinin işlevselliği ve *Tercüme* dergisinde yayımlanan tercümeler hakkındaki fikirlerini ortaya koymuştur(Burian,1941: 176-179). Burian' a göre yapılan tercümelerin iyi olabilmesi adına pek çok fikir ileri sürülebilir. Ancak her mütercimin karşılaştığı problemleri çözmek konusunda kendine mahsus yöntemleri vardır. Her tercüme eser ayrı bir realitedir. Bu nedenle de tercümelere yol göstermek maksadıyla kaleme alınmış makalelerin fazla bir önemi yoktur. Tercümelerin tümünde uygulanabilecek ve geçerli olacak matematiksel kesinlikte yöntemlerden söz edilemez. Bir tercümenin niteliğine ve başarısına dair fikri bu konuda yazılmış makalelerden önce tercüme eserin kendisi söyler:

> Tercüme riyaziye değil bir fikir meselesidir. Onun için tek bir hal şekli yoktur. Belki ne kadar mütercim şekilleri varsa o kadar da hal şekilleri vardır denebilir. Ancak bunları üç dört grupta toplamak daima mümkündür. Bu gruplar asla fazla sadakat ile tercüme diline fazla sadakat gibi iki fikir kutbu

> arasında sıralanmaktadır. Fakat bu grupların her birine hâkim olan fikir ne kadar kuvvet ve belâgatle müdafaa edilirse edilsin nihayet onun isabetine bizi asıl ikna edecek olan o telâkkiye göre yapılmış tercümelerdir. Böyle olunca tercümenin ne olacağına dair yazılacak makalelere fazla ehemmiyet vermek yersiz olur (Burian, 1942: 179).

Ahmet Cevat Emre'nin *Varlık* dergisinin 220.sayısında yayımlanan "Klasik Tercümeler İçin Tenkit Ölçüleri" başlıklı yazısında Sophokles'in "Oidipus Kronos'ta" adlı piyesinin Fransızcadan yapılan tercümesinin sözdizimi bakımından bir eleştirisi vardır(Emre, 1942: 81). Yazar, bu yazısında tercüme yöntemlerinin doğruluğunu veya yanlışlığını göstermenin en makul yolunun metin karşılaştırması olduğunu söyler ve Sophokles'in zikredilen piyesinin tercümesini seçtiği birtakım pasajlar üzerinden etüt eder. Fakat bu sözdizimi bakımından eleştirinin yanı sıra yazı, tercüme yöntemleri ve eleştiri ölçüleriyle ilgili birtakım öznel hükümler de ortaya koymaktadır. Buna göre tercümeyle ilgili birtakım yöntemlerin ve bu tercümeleri eleştiri ölçülerinin her devir ve her çevirmen için doğru ve geçerli olması beklenemez. Bu görüş Ahmet Cevat Emre'nin bu hususta Orhan Burian' la fikir birliği içinde olduğunu göstermektedir:

> Fakat iki ayrı milletin, iki devre ait klasiklerinden tercümeler yapan iki kişinin bazı prensiplerde birleşmiş olması o metodun herkesçe güdülmesi gerekli olduğuna hükmettiremez. Tenkide sağlam ölçü olabilecek temel görüşler iki mütercime münhasır kanışlar olmamalıdır. Başkalarına da o kanaatin gelmesi için kıyaslamalara ihtiyaç vardır. Tenkit ölçüsü haline getirilmek istenen prensiplere tabi olmayarak yapılan tercümelerin bozukluğu o prensiplere riayet ederek vücuda getirilecek tercümelerin doğruluğu ile ispat edilmelidir. Böyle bir ispatın temeli kıyaslama olunca da tercümeleri orijinal ile yanyana getirmekten başka çare kalmaz (Emre, 1942: 81).

Tercüme eleştirilerinin dayanacağı ölçütler konusunda 1938-1950 yılları arasında yayımlanan edebiyat dergilerinde çıkan yazılar sayıca pek fazla değildir. Bu konuda yazılan yazılar büyük çoğunlukla tercüme faaliyetleriyle ilgili öneriler ve yergiler içeren yazılardır. Tercüme eleştirilerinin dayanacağı ölçütler konusunda kaleme alınan az sayıda yazıda ise Orhan Burian ve Ahmet Cevat Emre örneklerinde olduğu gibi bu türden eleştirilerin bütün çevirmenleri ve bütün tercümeleri kapsayabilecek formüller ortaya konulamayacağı görüşü hâkimdir. Her eser kendine

mahsus bir realite taşıdığına göre doğru tercümenin eserden esere ve çevirmenden çevirmene farklılık gösterebilecek yöntemleri vardır.

Nusret Hızır *Tercüme* dergisin 19.sayısında yayımlanan "Tercüme Tenkitleri Hakkında" başlıklı yazısında Türk matbuatında yayımlanan tercüme eleştirisi yazılarının objektif normlara dayanmadığı görüşünü savunmuştur(Hızır,1943: 177-178). Yurtta tercüme faaliyetlerinin artmasıyla bu sahayla ilgili eleştiri yazılarının kaleme alınmasının doğal olduğunu kabul eden Hızır, bu tenkit yazılarının muhteva ve şekil bakımlarından büyük kusurlar barındırdığı kanaatindedir. Hızır tercüme eleştirilerinin esas itibarıyla tercüme edilen eser hakkında özet niteliğinde bilgi vermek ve daha sonra çeviri metinden örnekler göstererek çevirinin başarısı hakkında hüküm ortaya koymak şablonuna dayandığını söylemektedir ki ona göre tercüme eleştirilerinin başvurduğu hemen tek şablon budur. Hızır'a göre tercüme eleştirilerinde benimsenen bu şablon eserin tanıtıldığı kısımla çevirinin kritik edildiği kısım arasında herhangi bir bağ olmadığı için kusurludur.

Tercüme eleştirilerindeki daha büyük ve daha tehlikeli kusursa muhtevayla ilgidir. Yazdığı eleştiri yazısında bir tercümenin başarısız yahut başarılı olduğuna dair birtakım fikirler ortaya koyan münekkitler bu fikirleri herkesçe kabul edilmiş normlara dayandırmamaktadırlar:

> Hüküm nasıl verilir? Doğruluğu önceden kabul edilmiş birtakım esaslara – birtakım ilkelere- dayanılarak verilir. Mesela "şu parça iyi tercüme edilmemiştir, şöyle olmalıydı" gibi bir sözün gerisinde iyi tercümenin ya tespit edilmiş yahut da ayrıca tespit edilmeden herkesçe kabul edilmiş bir normu saklı bulunduğu fikri bulunmalıdır. İşte tenkitlerimizde bu normun – yahut normların- ne olduğu bir tanesi: tercümede mana aykırılıkları bulunmaması gerektiği hakkındaki mütearife bir yana bırakılırsa bir türlü görülemiyor (Hızır, 1943: 177-178).

Hızır'a göre tercüme eleştirilerindeki bu objektif normlardan mahrumiyet durumu iki şekilde çözüme kavuşturulabilir. Bunlardan birincisi tercümeciliğin bir sanat olarak görülüp ona kurallar biçilemeyeceğinin kabul edilmesidir. İkincisiyse iyi tercümeler hakkında birtakım ölçütler belirleyip metinlerin bu ölçütlere göre mütalaa edilmesidir. Türk basınındaki tercüme eleştirisi yazıları bu iki çözüme de uzaktır ve yazıcılarının sübjektif kanaatlerine dayanmaktadırlar.

8.3.TERCÜME FAALİYETLERİNİN LÜZUMUNA DAİR GÖRÜŞLER

Suut Kemal Yetkin *Oluş* dergisinin 15. Sayısında yayımlanan "Tercüme ve Sanat" adlı yazısında tercümenin gayeleri üzerinde durur(Yetkin,1939: 226). Yetkin'e göre insan bedeni nasıl hayatiyetini sürdürmek için dışarıdan alacağı gıdalara muhtaçsa fikrî hayat da gelişmek başka milletlerden alınacak eserlere muhtaçtır. Tercümenin bireysel ve sosyal hayat için bir zaruret olduğunun ilk defa bütün açıklığıyla anlaşıldığı devir Rönesans'tır. Rönesans'ı Rönesans yapan Eski Yunan klasiklerinin Avrupa dillerine tercüme edilmesidir. Tercüme faaliyetlerinin geniş mikyaslara ulaşması XVI. Yüzyıl; bir sanat olarak kabul edilmesi ise XVIII. Yüzyıldır. Bu yüzyılda Goethe, Voltaire ve Diderot'dan; Schiller ise Racine'den tercümeler yapmış, onları Avrupa'da büyük klasiklerden yapılan muhtelif diller arası başka tercümeler takip etmiştir. XX. Yüzyıl, tercüme faaliyetlerinin önceki yüzyıllara göre daha geniş miktarlara ulaştığı bir yüzyıldır. Bu yüzyılın tercümeler açısından önceki yüzyıllardan farkı ise çevirmenlerin çoğunlukla büyük sanatkârlar arasından seçilmeleridir.

Suut Kemal Yetkin de tercümenin telif kadar hatta ondan daha zor bir sanat olduğuna inananlardandır:

> Ekseriya tercüme teliften daha güç ve yorucu bir iş. Muayyen bir müellif şahsiyetinin his ve düşünce âlemine girmek, ruhuna nüfuz etmek feragat-i nefis isteyen bir oyundur. Tercümenin en güç tarafı da budur. Edebiyatla uğraşmamış, edebi zevki olmayan ve lisan bilen bir avukatın bildiği lisanda yazılmış bir edebiyat şaheserini tercümeye kalkışması asil fakat boş bir gayrettir (Yetkin, 1939: 226).

Yetkin yazısında bu görüşünü somut olarak desteklemek için yazarla çevirmen arasında his ve düşünce kardeşliğinin bulunduğunu düşündüğü birtakım isimler sıralamıştır. Bu isimler çevirmen- yazar sıralamasına göre şunlardır:

Stefan George-Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe-Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke- Paul Valéry, André Gide-William Blake, Valery Larband-Samuel Butler, Jean Cassou-Miguel Unamuno… Ancak Yetkin Türk çevirmenler arasından herhangi birini bu örnekler arasına katmamıştır.

Yetkin, tercümelerde biçim ve üslup güzelliğinin çok önemli olduğu görüşündedir. Muhteva ve gaye ne olursa olsun ona göre biçim ve üslup zaafiyeti tercümeyi hedefine ulaşmaktan alıkoyar:

> Tercümenin muhtelif gayeleri olduğu söylenir ve bu gayeler arasında terbiyevi ahlaki, içtimai, edebi gayelere işaret edilir. Şu muhakkak ki hangi gaye için tercüme yapılırsa yapılsın artistik güzelliği haiz değilse yapılan tercüme hedefine varmamış demektir. Sanat eserleri ihtiva ettikleri fikirleri ve hisleri ancak şeklin güzelliği ile telkin edebilirler. Şeklin güzelliğinden mahrum olan tercümeler muhteva bakımından ne kadar zengin olurlarsa olsunlar, bu zenginliği hissettiremezler (Yetkin, 1939: 226).

Tercüme konusunda en kapsamlı yazılardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından 25 Mayıs 1939 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yazılıp Kalem dergisinin 13.sayısında alıntılanan"Tercüme Meselesi" başlıklı yazıdır(Tanpınar,1939: 21-22). Bu yazısında Tanpınar, ülke olarak Tanzimat'tan beri süregelen bir Avrupalılaşma çabası içinde olunduğunu ve birçok alanda bu gayeye ulaşıldığını yazmaktadır. Ancak memlekette hâlâ Avrupalı yazarlarca yazılmış eserlerden oluşan bir tercüme kütüphanesi kurulabilmiş değildir ve Avrupalı irfanını inşa eden eserler henüz Türkçeye nakledilmemiştir.

Tanpınar'a göre son bir asır zarfında rastgele seçilerek ve bir programa tabi olmadan ortaya konan tercümeler ihtiyacı karşılayamamıştır. Türk dili ve Türk okuyucusu bütün bir edebiyat mazisinden habersizdir. Türkçeye bir asırda yabancı dillerden çevrilen eser birkaç romandan, beş on felsefe kitabından ve birkaç basit bilgi kitabından ibarettir. Aynı hata Osmanlı asırları içinde de yapılmış bir hatadır. Osmanlı edipleri ve aydınları Arap ve Acem klasiklerini topluca tercüme edip Türkçeye kazandırmak yerine fert fert bu eserlere gitmeyi tercih etmişlerdir. Bu nedenle Doğu klasiklerinden Türkçeye yapılmış tercümeler de çok sınırlı kalmıştır. Bu durum Osmanlı aydın sınıfının Arap ve Acem kültürüyle yoğrulmaktayken halk tabakasının bu kültürlerden uzak kalmasına neden olmuş ve ortaya bir kültür ikiliği, kültür uyumsuzluğu çıkmıştır. Aydınların gözlerini Doğu'dan Batı'ya çevirdiği Tanzimat dönemi için de aynı durum söz konusudur. Bu münevverler de Batılı dillerde yazılmış eserlere fert fert gitmiş, bu eserleri teker teker okuyup öğrenmek yolunu tutmuştur. Bu nedenle Tanzimat döneminde de geniş bir kesim yine Batı edebiyatında ve fikir hayatında olup bitenlerden habersiz kalmıştır. Programlı ve

geniş bir tercüme faaliyeti uygulamaya konmadıkça okuryazar sınıfı fikir meseleleriyle yeterince alakadar olamayacak, kendini yetiştiremeyecek, körelecektir. Tercüme kıtlığı yüksek tahsil gençliğini mektep kitaplarında öğretilenlerle yetinmek zorunda bırakmakta ve bu gençlik kültürel ve meslekî irfanını zenginleştirmek istemesi durumunda ileri seviyede yabancı dil öğrenmek mecburiyetine düşmektedir. Oysa Fransız veya İngiliz gençleri bir yabancı dili o dilde yazılmış kitapları okumak için değil; o dilin güzellik ve zenginliklerine varmak ve o dilde icra edilen kültürel faaliyetleri takip etmek için öğrenir. Tercümelerin işlevi şudur:

> Bir kültür seviyesini yapanlar, büyük sanatkârlar, âlimler ve filozoflardan ziyade onlarla asıl kütle ve hayat arasında mutavassıt rolü oynayanlardır. Çünkü nazariyeyi, bilgiyi, dehanın hamlesini hayata bunlar nakleder. Hayatı bunlar zenginleştirir. İşte bu mutavassıt sınıfı beslemek ancak geniş bir tercüme faaliyetiyle kabildir. Kayseri'deki öğretmenin, Sivas'taki adliye memurunun, Mersin'deki ziraat mütehassısının sadece bir meslek veya talihin kendisine çizdiği rolde kalmaması, etrafından bir fikir muhiti yapabilmesi ancak onun en kolay surette ve her istediği zaman fikir dünyasıyla münasebet temin edebilmesiyle kabildir (Tanpınar, 1939: 12).

Tanpınar'a göre en verimli okuma çağı on beş-yirmi yaş arasıdır. Ömrün bu çağında okumak sadece bir ihtiyacı temin etmez aynı zamanda şahsiyetin belirlenmesinde de etkili olur. Fakat ülkedeki tercüme kıtlığı bu çağdaki gençlerin okuyacak yararlı eserlerden mahrum kalmasına neden olmaktadır.

Tercümenin içinde bulunduğu kıtlıktan ve programsızlıktan kurtulması için devlet eliyle bu işin yapılması şarttır. Bu açıdan Tanpınar da tercüme faaliyetleri için bir devlet teşkilatı kurulması gerektiğine inananlar arasına katılır:

> Fakat tercüme meselesi sadece iyi niyet meselesi değildir. Para ve program meselesidir, binaenaleyh memleketimiz için devlet meselesidir. Eğer bir Türk irfanı yaratmak istiyorsak bu işe bir devlet programıyla ve bütün imkânlarını seferber ederek girmemiz lazımdır. Bu gayreti sarf etmezsek başka milletlerin adeta farkında olmadan bir nabız intizamıyla ve kendiliğinden yaptığı şeyler bizim için daima geleceği tehdit eden müşkül ve mudil meseleler halinde kalacaktır (Tanpınar, 1939: 12).

Yeni Adam dergisinin 328.sayısında "Tercüme Meselesi" başlıklı yazısında Füruzan Hüsrev Tökin, insanlığın ortak medeniyetinin ortaya çıkmasında tercümenin önemine değinmiştir. Buna göre kendi içine kapanmış, kendi kendine doğup büyüyen

devresini tamamlayan medeniyetler yoktur. Medeniyet, insan toplulukları arasında karşılıklı tesirlerin büyümesi, çoğalması ve genişlemesidir. Çin, Hint ve Osmanlı medeniyetlerinin gerilemesi bu medeniyetlerin kendi içlerine kapanmalarından kaynaklanmıştır. En büyük medeniyet uyanışları ise her şeyden önce bir tercüme devri ile başlamıştır. Türkiye'deki tercüme faaliyetlerinin tarihi konusunda görüşlerini dile getiren diğer yazarlarla hemfikir görünen Tökin yazısında Tanzimat devrindeki tercümelerin yüzeysel ve yetersiz olduğunu söylemekte; Cumhuriyet devrinde ise bu konuda bir hızlanma olduğunu dile getirmektedir. Tökin'e göre bireysel tercüme çalışmaları dağınık ve rastlantısaldır. Bireysel teşebbüs ürünü tercümeler ya çevirmenlerin heveskârlığından ya da yayınevlerinin ticari ihtiyaçlarından doğmaktadır. Bu tür tercümeler günlük ihtiyaçları tatmin için çok çabuk yapılmaktadır.

Tökin bu görüşleri ortaya koyduktan sonra tercümelerdeki başıboşluğu ve tutarsızlıkları somutlaştırmak için Pierre Loti'nin "Azade" adlı eserinin üç farklı tercümesinden birtakım cümleleri karşılaştırmış ve bunlar arasında büyük benzemezlikler olduğunu göstermiştir. Aynı eserin farklı tercümelerinde birbirini tutmayan kısımlar olması okuyucuyu hangi eserin doğru olduğu sorusuna götürür. Hatalar küçük olsa da okuyucunun aleyhinedir ve şayet bir tercümenin medeni bir gayesi varsa daha programlı ve itinalı olunmalıdır.

Orhan Burian *Ülkü* dergisinin 75.sayısında çıkan "Tercümenin Bizim İçin Manası Üzerine" başlıklı yazısında Avrupa'da Rönesans'ın eski Yunan ve Latin klasiklerinden yapılan tercümelerle başladığına ve Türkiye'de de bir Rönesans'ın başlayabilmesi için benzer bir tercüme faaliyetinin gerekli olduğuna dair görüşlerini açıklar(Burian, 1944: 17-18). Burian' a göre bu tercümeler yapılmadan önce Avrupa edebiyatı halk masalları, halk türküleri ve bunlar dışında sayısı çok sınırlı birkaç isimden ibaretken bu tercümeler sayesinde büyük bir ivme kazanmıştır. Fransa'da, İngiltere'de, İtalya'da ve İspanya'da eski Yunan ve Latin dillerini iyi bilen bir çevirmenler nesli vardır ve bu neslin tercüme ettiği eserler sayesinde Avrupa sanatı, irfanı ve kültürü Rönesans hamlesini gerçekleştirmiştir.

Burian Türkiye'de de bir Rönesans hareketinin başladığını ve bunun da en çok devlet eliyle yapılan tercümeler sayesinde olduğunu söyler. Ona göre devlet sayesinde tercüme faaliyetleri bir program ve hız kazanmıştır. Burian, edebiyatta Avrupa'ya yönelişin bir yüzyıllık manzarasını şöyle çizer:

> Gerçi edebiyatta Avrupa'ya dönüşün şöyle böyle bir yüzyıllık geçmişi var. Ama şimdiye kadar biz –dil bilmeyen, nesillerle okuyucu kalabalığı- birkaç yazıcının tamamıyla insafına kalmış olarak yetiştik. Onlar Avrupa'dan ne beğenip aktarıyorlarsa bununla kanaat etmek zorundaydık. Onlar da tercümeye pek yanaşmadılar. Kısalttılar, bütündür dediler inandık. Naklettiler, bizimdir dediler inandık. Rasgele tercüme edip bu dünyanın en büyük eseridir dediler gene inandık. Fakat bir türlü, ölmez eserlerle gerçekten tanışıp sağlam ve şaşmaz değer ölçüleri elde edemedik. Elde edemediğimiz için de hâlâ büyük denecek bir Türk edebiyatına sahip değiliz(Burian, 1944: 17).

Burian' a göre Türkiye'nin özlediği Rönesans ve hümanizm ruhu ancak tercümeler yoluyla tesis edilebilir. Ve devlet Tercüme Bürosu eliyle giriştiği tercümeler bakımından memleketin hümanizmacısıdır. Babil, Hint, Çin, Arap, İran, Yunan, Latin, İngiliz, Alman, Fransız, Rus, İtalyan, İspanyol, Portekiz, Macar ve İskandinav edebiyatlarının kalburüstü büyük eserlerinin tercümesi tamamlandığı gün Türkiye dünyanın en zengin klasik eserler kütüphanesine kavuşacaktır.

Burian yazısında iyi tercümelerin niteliğine dair kendi ölçülerini de ortaya koyar. Ona göre iyi tercüme sadece cümlelerin olduğu gibi nakledilmesi değildir. Eserlerdeki duygu ve ruh da çevirmenler tarafından nakledilmelidir. Bu ölçütü başarıyla yerine getiren tercümelere örnek olarak Nurullah Ataç'ın Laclos'dan yaptığı "Tehlikeli Alakalar" tercümesi verilebilir. Ataç, bu tercümesinde tercüme işini bir cümle nakli faaliyeti olmaktan çıkarmış ve yazarın duygularına ve düşüncelerine uygun bir Türkçe bularak eseri adeta baştan yazmıştır. Burian' a göre Bedrettin Tuncel ve Sabahattin Eyüboğlu'nun Fransızcadan, Şahinbaş'ın İngilizceden yaptığı tercümeler de çok güvenilirdir.

8.4.TERCÜME BÜROSU' NUN FAALİYETLERİNE DAİR GÖRÜŞLER

Devrin edebiyat dergilerinde çıkan tercüme eleştirisi yazılarının büyük bölümü Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nun faaliyetleri ve yayınlarıyla ilgilidir. Hatta bu büronun kuruluşunun ve faaliyetlerinin bu tercüme eleştirilerinde hız veren en önemli etken olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Yukarıda da belirtildiği gibi bu büronun hem kuruluşu hem de tercüme ettirdiği eserler konusunda yazarlar arasında ortak bir memnuniyet hatta sevinç hali söz konusudur. Çünkü bu

büronun tercüme hamlesinin Türk irfan ve edebiyat hayatının çok büyük bir eksiğini kapattığı inancı vardır. 1940 yılında kurulan büronun Türkçede bulunmayan eserleri tercüme etmek konusunda biraz aceleci davrandığına dair görüşler varsa da duyulan büyük ihtiyaç karşısında bu aceleciliğin bir bakıma elzem olduğu ve şayet tercümelerde acelecilikten kaynaklanan kusurlar bulunuyorsa bunların eserlerin sonraki baskılarında tamir edilebileceği de hatırlatılmaktadır.

Varlık dergisinin 230.sayısında kaleme aldığı "1943 Yılına Girerken Edebiyatımız" başlıklı yazısında Türk edebiyatının şiir, hikâye ve roman sahalarındaki durumunu değerlendiren Rüştü Şardağ, kısaca Tercüme Bürosu'nun sürdürmekte olduğu tercüme faaliyetine de değinmiştir(Şardağ, 1943: 281-283). Şardağ' a göre büro tarafından o sene yayımlanan yirmi yedi eser Türk edebiyatı ve fikir hayatı açısından büyük kazançtır. Bu tercüme eserler gençlerin düşünme ve düşünce üretme kabiliyetini geliştirecek ve Türk fikir ve sanat hayatındaki durgunluğun deva bulması için katkı sunacaktır:

> Tercüme: Bol bir kaynaktan gür ve feyiz dolu akan tercüme bakımından yeni yıla büyük kazançlarla giriyoruz. Maarif Vekilliği'nin yeni yayın dünyasına sürdüğü 27 parça tutan büyük eserler, bu alanın en nurlu köşesini teşkil ediyor. Fikir ve sanat hazinemizin durgun havasına, genç kafaların ölçülü ve düzenli düşünüş ihtiyaçlarına bunlar büyük bir cevap vermiş bulunuyorlar. Fertçe tercüme çalışmaları ise halk arzu ve dileklerinden bir nişan vermek üzere ilerlemededir (Şardağ, 1943: 282).

Yaşar Nabi Nayır *Varlık* dergisinin 296.sayısında yayımlanan "Klasiklerin Tercümesinde Yeni Bir Başarı" adlı yazısında Tercüme Bürosu'nun imza attığı faaliyetlerin önemine ve bir ülkede büyük ediplerin yetişmesinde tercüme eserlerin rolüne değinmiştir(Nayır, 1945:113-114). Nayır'a göre Tercüme Bürosu kurulmadan önce yabancı dil bilmeyen Türk okuyucuları büyük dünya klasiklerini bile okumak imkânından mahrumdur. Fakat bu büro beş yıldan az bir zamanda üç yüz elli eserden oluşan seçme bir tercüme kütüphanesi oluşturarak bu mahrumiyeti ortadan kaldırmıştır. Bu büronun yaptığı tercümelerin biraz acele yapıldığına dair eleştirilerin haklılık payı vardır. Fakat memleketteki tercüme eserler ihtiyacı göz önüne alındığında bu aceleciliğin zararlı değil faydalı olduğu da görülecektir. Hem bu tercümeler değiştirilemez metinler olmadığı için sonraki baskılarında daha olgun bir hale getirilebilirler. Bu tercümeler sayesinde Türk okuyucuları küçük yaşlardan

itibaren dünya şaheserleriyle haşır neşir olabilecek ve bu sayede şöhreti memleket sınırlarını aşan büyük edipler yetişebilecektir. Bu tercümeler okuyuculara iyi eseri kötü eserden ayırt etmek kabiliyeti kazandırmaları bakımından çok değerlidir. Ayrıca farklı yazar ve dillerden yapılan tercümelerde eserin aslına yakın ifadeler bulmak zarureti çevirmenlerin çoğunu yeni kalıplar ve kelimeler aramaya sevk etmekte, bu da Türkçenin zenginleşmesini sağlamaktadır. Nayır'a göre Tercüme Bürosu'nun tercüme faaliyeti memlekette bir Rönesans devri açmıştır:

> Daima özlediğimiz dünya çapında edebi şöhretlerimizin ancak en küçük yaştan dünya şaheserleriyle temasa gelmiş ve onlarla yoğrulmuş bir nesilden çıkabileceğini düşünür ve bu imkânın bizde gerçekleşebilmesi için ne çok zamana ihtiyaç olduğunu esefle müşahede ederdik. Şimdi bu hızlı çalışmalar, kültürümüzün her sahasındaki kuvvetli gelişmelere muvazi olarak bu hayali bize çok yaklaştırmış bulunmaktadır. Şimdi nasıl bir Rönesans yoğruluşu içinde olduğumuzu, bu yılları çok geride bıraktığımız zamanlar çok daha iyi kavrayacağız (Nayır, 1945: 114).

8.5.TERCÜME FAALİYETLERİNDE BAŞARININ ESASLARINA DAİR GÖRÜŞLER

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2229-544.sayısında çıkan "Tercüme Anarşisi" başlıklı yazısında Enis Bülent Yedek doğru ve başarılı tercümeye dair görüşlerini açıklamıştır(Yedek, 1939:390) . Yedek 'e göre tercümelerin iyi olması şu şartlara bağlıdır:

- Çevirmen hem tercüme edeceği eserin dilini hem de kendi dilini iyi bilmelidir.
- Çevirmenlere tatmin edici ücretler ödenmelidir
- Tercümeler işleri başıbozuk bir şekilde yapılmamalı, sistemli bir şekilde yürütülmelidir.

Yedek tercümenin teliften güç bir iş olduğu inancındadır:

"Bir mütercim yerine göre bir müelliften daha fazla uğraşmak mecburiyetindedir. Çünkü bir müellif, nihayetinde bir müşahede, bir tetkik neticesinde topladığı intibalarını, elde etmiş olduğu renkli veya renksiz üslupla okuyuculara sunar. Fena üsluplu, bahtsız bir müellif bile devrinde kendine göre bir okuyucu kitlesi bulur. Hâlbuki mütercim mensup olduğu cemiyetin diline çevireceği

bir eserin hakiki kalitesi, mahiyetini iyi anlayacak, bunun için de eseri didikleyecek, muharririn temayüllerini araştıracak, ondan sonra da eserin hüviyetini kaybettirmemeğe çalışarak çevirecektir. Binaenaleyh bir müelliften iki hatta üç misli fazla çalışacak, uğraşacaktır" (Yedek, 1939: 390).

Yedek 'e göre büyük yazarların eserlerini tercüme edecek çevirmenlerde bu vasıfların olması şarttır. Ancak Türkiye'de edebi tercüme yapanlar hem değer görmemekte hem de işi ucuza getirmek için vasıfsız kimseler arasından seçilmektedirler. Yayınevleri fazla para ödememek için adı sanı duyulmamış ve edebi hüviyeti olmayan amatörlere kitap tercüme ettirmektedir. Bu çevirmenler çok az bir para karşılığında ve çoğunlukla kuru bir şöhret uğruna yarım yamalak tercümeler yapmaktadırlar. Hiçbir ülkede tercüme Türkiye'deki kadar değerden düşürülmemiştir. Lisan bilmek tercüme yapabilmek demek değildir. Bu iş aynı zamanda bir tecrübe ve meleke işidir.

Enis Bülent, iyi lisan bilgisine rağmen başarısız olan tercümelere Hint şair Rabindranath Tagore' un Fransızcadan yapılan bir tercümesini örnek gösterir. Bu tercümede meçhul mütercim kifayetli lisan bilgisi sayesinde cümleleri Fransızcadan Türkçeye aktarabilmiştir. Fakat Tagore' un ruhuna girememiş, eserin kendi dilindeki havasını ve güzelliğini tercümeye yansıtamamıştır. Ortaya sanatsal bir lisan değil, bir resmi tebligat lisanı koyabilmiştir.

Devrin edebiyat dergilerinde doğru tercümenin nasıl olması gerektiğiyle ilgili çeşitli yazılar bulunmakla birlikte bu konudaki en kapsamlı yazı Rus klasiklerinden yaptığı tercümelerle tanınan Hasan Ali Ediz tarafından *Oluş* dergisinin 18.sayısında kaleme alınmıştır. "Tercümeye ve Mütercime Dair" başlıklı yazısında Ediz, inkılâp Türkiye'sinin milli kütüphanesini oluşturmasında tercüme faaliyetlerinin önemine değinmiş ve sistemli ve doğru tercümeciliğin esaslarına dair görüşlerini ortaya koymuştur(Ediz, 1939: 279-280). Ediz'e göre Türkiye, cumhuriyetin ilanı ve onu takip eden köklü inkılâplarla birlikte geçmişin normlarını ve kıymetlerini kökünden yıkarak yerlerine yenilerini koymuştur. Feodal ve geri Türkiye yerine modern ve yeni bir Türkiye kurulmuştur. Bu esaslı değişiklikler büyük bir sosyal ve insani değişim anlamına da geldiği için eskinin kalıplarıyla ve şekilleriyle Türk toplumu artık meramını anlatamaz. Bu yeni bir dile ve yeni bir edebiyata ihtiyaç duyulduğu anlamına gelir. Dilin imkânlarını genişletip zenginleştirmek ve modern bir edebiyat kurmak her şeyden önce bir tercüme işidir. Edebiyatı ileri milletlerin eserlerini

okuyup içselleştirmeden yeni nesiller büyük eser nasıl yazılır, büyük edebiyat nedir ve nasıl olur bilemezler. Yeni Türkiye'nin dil ve edebiyat sahasında ilerlemesi için tercüme eserler hayati bir öneme sahiptir. İyi bir tercümenin dayandığı esaslar şunlardır:

1-Her iki dili iyi bilen çevirmenleri tercih etmek.

2- Tercüme edeceği eserin havasına girmesini bilen kültür sahibi çevirmenleri tercih etmek.

3-Mümkün mertebe her eseri aslından çevirmeyi esas tutmak.

4- Devletin yaptırdığı tercümeleri daha geniş bir tercüman kadrosuna yaptırmak.

5- Devletin tercüme ettireceği eserleri tabilerinden satın alırken vereceği paranın bir kısmının çevirmene gitmesini sağlamak.

Burada Ediz'in ortaya koyduğu esasların bu konuyla ilgili fikirlerini yazan diğer yazarların savunduğu görüşlerin de bir özeti olduğu söylenmelidir. Eserlerin özgün değerini ve iklimini mümkün mertebe korumak için ikinci hatta üçüncü bir dilden değil, eserin yazıldığı dilden tercüme yapmaya gayret edilmesi gerektiği, kuru lisan bilgisinin edebi tercüme sahasında doğru ve güzel eserler ortaya koymak için tek başına yetmeyeceği, o eserin içinde doğduğu kültürün de bilinmesi gerektiği ve meşakkatli bir iş yapan çevirmenlerin emeklerinin karşılığını maddi olarak alması gerektiği bu konuda yazılan yazılarda en sık dile getirilen görüşlerdir.

Ediz yazısında çevirmenleri amatör ve profesyonel çevirmenler olarak ikiye ayırdıktan sonra amatör çevirmenlerin bu işi heves ve merak sonucu olarak zaman buldukça yapan kişiler olduğunu söylemiş ve sayı bakımından az oldukları için tercüme edebiyatı açısından önemsiz olduklarını savunmuştur. Profesyonel çevirmenlerin sahip olması gereken vasıflarsa şunlardır:

Çevirmen tercüme yapacağı dili ve kendi dilini çok iyi bilmelidir. Aksi takdirde hatalı tercüme yapması kaçınılmazdır. Edebi tercüme işiyle meşgul çevirmenlerin edebi kültürünün çok geniş olması ve o eserin kültürel havasına girmeyi bilmesi gerekir ve yine çevirmenin tercüme edeceği eserin yazarını iyi tanıması ve yazıldığı devir hakkında geniş malumat sahibi olması gerekir.

Servet-i Fünun: Uyanış dergisinin 2233-548.sayısında "Yanlış Bir Tercüme Yolu" adlı bir yazı kaleme alan Hüsamettin Bozok, bu yazısında bir eseri vasıta diller

üzerinden tercüme etmenin sakıncalarına değinmiştir(Bozok,1939: 39-43). Batılı yazarlardan tercümeler yapmak faaliyetine başlayalı beri Türkler en çok Fransızcadan eser çevirmiştir. Bu dili İngilizce ve Almanca takip eder. Bunlardan başka Batı dillerinden yapılan tercümelerse genellikle vasıta bir dil üzerinden yapılır. Bu vasıta dil de genellikle yine Fransızcadır.

Bozok'a göre bir eseri orijinal dilinden değil de başka bir dil üzerinden tercüme etmek birtakım sakıncalar barındırır. Bir eser kendi dilinden başka bir dile çevrilirken özgünlüğünden çok şey kaybeder. Hele araya başka bir vasıta dil girerse bu kaybedişin boyutları büsbütün genişler. Eserin orijinaliyle tercüme edildiği dil arasında büyük farklar olabilir. Bazı kısımlar çevirmen tarafından atlanabilir. Hatta esere çevirmen tarafından bazı keyfi ilaveler yapılabilir. Vasıta dillerden yapılacak tercümeler eserin bütün bu tahrifata açık hale gelmesine neden olacaktır.

Bozok vasıta dillerden yapılan tercümelerin sakıncasını göstermek için Maksim Gorki'nin "Aşk Rüyası" adlı hikâye kitabının Fransızcadan yapılan beş farklı tercümesini birer paragraf seçkisi yaparak mukayese eder ve bulduğu tutarsızlıkları okuyucularıyla paylaşır.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2362.sayısında yayımlanan "Tercümeler ve Mütercimler" başlıklı yazısında Mahmut Çamay Türkiye'de bir Rönesans devrine ihtiyaç olduğunu ve bunun da tercümeler vasıtasıyla mümkün olabileceğini kaydeder(Çamay,1941: 15). Çamay' a göre memlekette ihtiyaç duyulan bir tercüme bereketliliği yaşanmaktadır. Birtakım müesseseler tarafından birçok eser tercüme ettirilmiş vitrinler bu tercüme eserlerle dolmuştur. Fakat bunlar ne kıymeti ne yazarı ne de çevirmeni itibarıyla Türk okuyucusunun beklediği şeyler değildir. Bu niteliksiz tercümeler sıklıkla "seçme eserler" namıyla neşredilmektedir ancak bu eserlerin seçme olmakla bir ilgisi yoktur:

> Salon romanlarından ve Maurice Dekobra nevi' nin ve Avrupa'da sadece "pembe" veya "yeşil" kapaklı tercüme serilerine giren eserlerin "seçme" eserler serisinde işi ne? Mesela genç arkadaşımızın da tenkit ettiği "Rebecca" adlı roman Şarktan Garptan Seçme Eserler serisinde yer bulabilmesine hangi sebepler yer vermiştir? Kıymeti edebi bakımdan sıfır olan bu roman ne diye lisanımıza mal edilip bu kâğıt kıtlığında basılıyor(Çamay, 1941: 15).

Çamay' a göre eser tercüme etmesi için seçilen sıradan çevirmenlerin bu iş için neden seçildikleri de meçhuldür. Çevirmenlerin kendisi de bu soruya ya cevap

veremezler ya da yalan söylerler. Çünkü bir insan tercüme yaparak para da kazanamaz, şöhrete de kavuşamaz, bir sanatkârı takdim etmiş de olmaz. "Lisan biliyorum" dese yalanların en büyüğünü söylemiş olur. Çünkü lisan bilmek kişiye tek başına tercüme yapmak ehliyeti kazandırmaz. Kötü eserler enflasyonunda, büyük şaheserler ya hiç tercüme edilmemekte ya da arada kaybolmaktadır.

Ziya Baştimar *Yeni Edebiyat* dergisinin 23.sayısında yazdığı "Yine Tercüme" adlı yazısında mütercimlerin tercüme ettikleri eserlere kendi şahsiyetlerini ne derece katabilecekleri konusunu tartışır(Baştimar,1941: 3). Baştimar'a göre çevirmenler tercüme ettikleri eserlere kendi şahsiyetlerini de yansıtabilirler. Fakat bu yansıtış makul bir ölçüyü aşmamalı ve yazarın şahsiyeti çevirmenin şahsiyeti altında silinip kaybolmamalıdır. Çevirmen o eseri yeniden yazmak veya gelişigüzel tahrif etmek hakkına sahip olmadığını unutmamalıdır:

> Her mütercim tercüme ettiği esere kendi şahsiyetinden mutlaka bir şeyler katar. Katılan bu şeyler mütercimin şahsiyetine göre güzel de çirkin de olabilir. Fakat eserin hem bir tercüme olarak kalması hem de güzel olabilmesi için mütercimin kendi şahsiyetini tercümesinde mümkün olduğu kadar gizlemesi, hissettirmemesi lazımdır. Bunda ne kadar muvaffak olunmuşsa tercüme o kadar mükemmel ve güzeldir. Müellifin şahsiyetini kendi şahsiyetinin gölgesiyle silikleştiren, karartan bir mütercime iyi denemez (Baştimar, 1941: 3).

Baştimar'a göre edebi eserleri tercüme edebilmek için çevirmenler hem tercüme yaptıkları dili hem de kendi dillerini üstat derecesinde bilmek zorundadırlar. Bir milletin genel kültürünü bilmeyen birinin o milletten yapacağı tercümelerin doğru ve başarılı olması imkânsızdır. Edebi tercüme yapacak çevirmenlerin bu işi bir kazanç ve şöhret kapısı olarak görmeden önce bir sanat faaliyeti olarak görmesi, edebiyatı sevmesi gerekir. Gerçek bir çevirmen edebiyata tercüme yolundan gitmez, tercümeye edebiyat yolundan girmeye çalışır.

Ülkü dergisinin 20.sayısında yayımlanan "Tercüme Faciası" başlıklı yazısında Mustafa Nihat Özön Tanzimat Fermanı'ndan sonra Türkiye'deki tercüme faaliyetinin seyri hakkında bilgi verir ve bu konudaki görüşlerini açıklar(Özön,1942: 10). Tanzimat senelerinde çoğunlukla Xavier de Montepin, Pierre Zoccome, Jules Mary gibi düşük seviye Fransız yazarlardan yapılan tercümelerle başlayan tercüme faaliyeti zamanla Octave Feuillet, Georges Ohnet gibi biraz daha çapraşık olanlara

yönelmeye başlamıştır. Bu tercümeler sayesinde insanlar okumaya alışmış ve yabancı yazarlardan örnek alınarak telif eserler kaleme alınmaya başlamıştır. Bu ilk devre tercüme faaliyeti hem insanları yabancı edebiyatlarla temasa geçirmesi hem de Türkçeyi bir yazı dili olarak daha esnek bir hale getirmesi bakımından önemlidir.

Özön, yazısında Türkiye'deki tercüme faaliyetini 1928 harf inkılâbından önce ve sonra olmak üzere iki devreye ayırır ve bu iki devreyi birbiriyle çevrilen roman sayısı bakımından mukayese eder. Buna göre Türkiye'deki ilk roman tercümesi 1862 yılında yapılmıştır[1]. Bu yıldan harf inkılâbının yapıldığı Kasım 1928'e kadar geçen altmışaltı yılda tercüme edilen roman sayısıyla 1928'den 1941'e kadar geçen on üç senede tercüme edilen roman sayısı kıyaslandığında son devirdeki verimin önceki altmış altı yıla denk hatta ondan üstün olduğu görülebilir. Flaubert, Balzac, Dostoyevski, Anatole France, Gorki, Tolstoy, Turgenyev gibi büyük yazarların eserleri Tanzimat senelerinde ya hiç tercüme edilmemiştir ya da son derece sınırlı sayıda tercüme edilmiştir. Birtakım mecralarda bu yazarlar hakkında tetkikler yazılır, isimleri çeşit çeşit vesilelerle zikredilir ancak eserleri ve ne yazdıkları bilinmez. Oysa harf inkılâbından sonra bu yazarların eserleri birer ikişer Türkçeye nakledilmiş ve bu konudaki büyük bir eksiklik giderilmiştir. Bu devir tercümelerinin de birtakım aksaklıklar barındırdığı doğrudur. Fakat Osmanlı senelerindeki çorak mı çorak ve tahrifat dolu tercüme faaliyetiyle kıyaslandığında Cumhuriyet devrinde yapılmış tercümelere genel bir yaftalamayla facia demek doğru olmaz.

Ülkü dergisinin "Eski Bir Tercümeyi Okurken" başlıklı yazısında Suut Kemal Yetkin, Tanzimat hareketinin doğurduğu tercüme faaliyetinin başıbozukluğu üzerinde durur(Yetkin,1941: 8). Buna göre Şark'ı kapayan ve Garp' ı açan Tanzimat hareketi memlekete Fransa'dan yığın yığın fikir ve sanat numunesi sokmuştur. Fakat Şark'a dayanan felsefemiz ve edebiyatımız büyük adamlar yetiştirdiği halde Garp'a dayanan felsefemiz ve edebiyatımız aynı çapta büyük isimler yetiştirememiştir. Bunun temel nedeni Tanzimat hareketiyle doğan tercüme faaliyetinin başıbozukluğu, memlekete soktuğu fikir adamlarını seçmekte isabet gösterememesi veya bu fikir adamlarını eksik tanımasıdır. Tanzimat fikirde ve gayede bir kararsızlık ve ikilik devridir. Kesin bir gayeden mahrum olan bir cemiyetin bu mahrumiyet haliyle gözünü Şark'tan Garp' a çevirmesinin bir anlamı yoktur. Tanzimat senelerinde

[1] Türkçede ilk çeviri roman Yusuf Kamil Paşa'nın François de la Monthe Fénelon'dan tercüme ettiği "Telemak" tır. Yusuf Kamil Paşa bu romanı Fransızca aslından değil Arapçadan tercüme etmiştir.

Osmanlı okuryazar sınıfına Garp'tan gelsin de ne gelirse gelsin zihniyeti hâkimdir. Bu durum Türk toplumunun Batı'nın fikir ve sanat nimetlerinden o devirde olması gerektiği gibi yararlanamamasına neden olmuştur. Tercüme faaliyeti bir toplumu bilinçli ve doğru eserlerle buluşturmak gayesini gütmeli, fikir ve sanat hayatını zenginleştirmelidir.

Yetkin'e göre bir tercümenin kıymetini sadece doğru ve güzel tercüme edilmiş olması belirlemez. O tercümenin canlı bir fikir kaynağı olması da belirler. Ayrıca bir çevirmenin ustalığı sadece iyi tercüme yapmasında değil; eser seçmedeki isabetinde de bulunur. Bir konu mükemmelleştirmek maksadıyla farklı yazarlar tarafından nasıl tekrar tekrar ele alınıyorsa, bir tercüme de yine mükemmelleştirmek gayesiyle tekrar tekrar yapılabilir. Bunda bir sakınca yoktur.

Yetkin, yazısında Tanzimat devri tercüme hareketinin sistemsizliğini ve başıbozukluğunu bariz bir surette gösterdiği düşüncesiyle Muallim Naci'nin Emile Zola 'dan tercüme ettiği "Therese Raquin" e yazdığı kısa mukaddimeyi okuyucularıyla paylaşmıştır:

> Emile Zola'nın Terez Raken romanını azmayişi kalem kabilinden olarak tercüme etmiştim… Öyle hiçbir işe yaramayacak halde kalmaması için bu kere kitap şeklinde tabına cesaret olundu… Müellifin meslek-i marufu üzere pek açık yazmış olduğu bazı fıkaratı tayyettim. Bu eser başlıca cinayetin cani üzerinde icra ettiği dehşetli tesiratı tasvir eder. Mütalaasından istifade edilmeyecek asardan addolunamaz. Tarzı tercümeyi iyi bulmayanlar noksan iktidarımı derhatır etsinler. Bunu erbabına terk etmeliydi demesinler. Dört buçuk Fransızca kelime bellemiştim. Ara sıra tercümeyle iştigal etmeyeyim de anı da mı unutayım(Akt. Yetkin, 1941: 8).

Bu mukaddime Yetkin'e göre Tanzimat'ın fikri ve edebi tercüme hareketinin hüviyetini mükemmelen yansıtmaktadır. Çünkü Muallim Naci bu mukaddimede tercüme sahasındaki ehliyetsizliğini kabul eder ancak bir tevazu maskesi altında bu ehliyetsizliği meşrulaştırmaya çalışır. Tanzimat devrinin tercümeciliği layık olduğu sistemden ve ciddiyetten mahrum bir kişisel tatmin sahasıdır.

Varlık dergisinin 240.sayısında yayımlanan bir ankette Şinasi Özden, Abdülhak Şinasi Hisar'a tercüme faaliyetiyle ilgili olan görüşlerini sormuştur.

Abdülhak Şinasi Hisar'a göre tercüme hem faydası ve lüzumu hem de tehlikesi olan bir faaliyettir(Akt. Özden,1943: 481). Latin ve Yunan klasiklerinin

yanı sıra eski büyük klasikler ve dünya edebiyatının şaheserleri muhakkak Türkçeye tercüme edilmelidir. Ayrıca Türkiye'ye ve Türklere dair yabancıların yazdığı faydalı eserlerin tercümesi de ihmal edilmemelidir. Fakat tercüme telif kadar güç bir iştir. Çevirmen hem tercüme edeceği eserin dilini hem de kendi dilini çok iyi bilmeye mecburdur. Üstelik Türkçe çabuk değişen bir dil olduğu için hemen her nesil yeni bir tercümeye ihtiyaç duyar. Çevirmenin sorumluluğu tercüme edeceği eseri bir dilden ötekine aktarmaktan ibaret değildir. O eserin üslubunun ve ikliminin de tercümede duyurulması zarureti vardır. Bu zaruret çevirmenlerin kupkuru dil bilgisinden fazlasına, bir sanatçı ve edip duyarlılığına ve meziyetlerine sahip olmasını gerekli kılar. İyi bir çevirmen olmak iyi bir yazar olmayı gerekli kılar. Bir eser imkân varsa doğrudan yazıldığı dilden tercüme edilmeli, tercüme ikinci veya üçüncü bir lisanın delaletiyle yapılmamalıdır:

> İyi tercüme pek güç telif kadar güçtür. Mütercim karie karşı büyük bir mesuliyet yüklenmiş değil midir? Bir başkasının eserini vereceğini söylüyor. Bakalım onu doğru duyuyor mu? Ve tahrif etmiş olmuyor mu? Mütercimler nankör bir işe koyulmuşlardır. Lisan bizde pek çabuk değiştiğinden her nesil yeni bir tercüme ihtiyacını duyuyor. Kitapları bilmedikleri bir lisandan yine bilmedikleri diğer bir lisana nakletmek isteyen mütercimlerin saffetlerine, cesaretlerine ve zahmetlerine acınır. Tercüme bir üçüncü lisanın delaletiyle olmaz. Mütercimin tercüme ettiği eserin lisansını bilmesi şarttır (Akt. Özden, 1943: 483).

Hisar'a göre tercüme edilecek eserler seçilirken okurların ve milli kültürün seviyesini yükseltecek eserler seçilmeli ve büsbütün men edilmemekle birlikte popüler eserlerden mümkün mertebe kaçınılmalıdır. Bilhassa romanlar söz konusu olduğunda fikir ve sanat değeri yüksek eserlerin tercüme edilmesine öncelik verilmelidir. Romanın okurların masal ve fantezi açlığını doyurmaktan ibaret bir vasıta olmadığı unutulmamalıdır. Tanzimat ve meşrutiyet yıllarında okurları cezbetmek için bol bol Fransız cinayet romanları tercüme edilmiştir ama bu hatalı yoldan zamanla dönülerek okurların seviyesini yükseltecek ve Türk roman yazıcılığının gelişmesine katkıda bulunacak eserler tercüme edilmeye başlamıştır. Piyasa romanı çokluğu iyi eserlerin arada gözden kaçmasına ve kaybolmasına neden olabilir. Bu türden romanları Türkçeye nakledilmiş olsalar da Türk edebiyatından saymamak gerekir. Fakat sadece yüksek satış gayesiyle kaleme alınmış romanlara

aşırıya varan bir taassupla yaklaşmak da doğru değildir. Bunların arasında da sanat değeri olan eserler bulunabileceğini unutmamak lazımdır.

Yurt ve Dünya dergisinin 34.sayısında yayımlanan "Faydasız Tercümeler" başlıklı yazısında Hüsamettin Bozok tercüme faaliyetleri konusunda doğru eser seçiminin önemine değinir(Bozok,1943: 276-279). Bozok yazısında Batı ülkelerindeki tercüme eserler neşriyatının zenginliğinden söz eder ve Türkiye'nin bu sahada o ülkelerin çok gerisinde olduğundan yakınır. Milletler birbirlerinin kültürlerini tercüme eserler vasıtasıyla yakından tanırlar. Batı ülkelerinde II. Dünya Savaşı yıllarında bile her gün yüzlerce tercüme eser basılmaktadır. Paris'te neşredilen bir eserin birkaç ay sonra Hollandaca veya Danca'ya tercüme edilmesi alışılmış bir hadisedir. Türkiye'nin Batı dillerinde yazılmış her eseri tercüme ettirecek ne mütercimi ne bunları basacak matbaası ne de bu kadar kitabı okuyacak okuyucusu vardır. Ancak savaş ortamına rağmen bizde de tercüme faaliyeti son senelerde büyük bir ivme kazanmış ve ticari rekabetin de etkisiyle çeşitli müesseseler tarafından birçok tercüme serisi yayımlanmıştır. Bozok 'a göre tercüme edilecek eser konusunda seçici olmak şarttır:

> Aklı başında bir tercümeci, her rastladığı, daha doğrusu kendisine sipariş edilen eseri tercümeye kalkışmaz; üslup ve mizaç itibariyle daldan dala atlamaz. Kendi mizacına uygun düşen ve üslubunu hazmedebildiği müellifi seçer. Mütercim, muvaffakıyetle tercüme edebileceğine kanaat getirdiği müellifin eserlerinden en dikkate şayan olanı ele almalıdır. Bu açık hakikate, en usta mütercimlerimizin bile yabancı olduklarını görüyor ve üzülüyoruz (Bozok, 1943: 278).

8.6.TERCÜME FAALİYETLERİNDEKİ SİSTEMSİZLİKLE İLGİLİ GÖRÜŞLER

Tercüme meselesi üzerine eleştiri yazısı kaleme alan yazarların en sık yakındığı durumlardan biri Türkiye'de edebi tercüme işinin bilimsel bir sistem ve disiplinden mahrum olmasıdır. Tercüme Bürosu' nca yapılan tercümeler bir kenara bırakılacak olursa bu yazılarda ortaya konan görüşlerden hareket edilerek denilmelidir ki edebi eser tercümeciliği Türkiye'de özel matbaaların ticari hedefleri ve bu işe teşebbüs eden kişilerin ekseriyetle amatör kimseler olmaları nedeniyle tutarsızlıktan ve güvenilmezlikten mustariptir. Bir metnin aslına sadık kalmama,

metni bozma, anlamı saptırma veya verememe gibi durumlar edebi tercümelerde sıklıkla rastlanan kusurlardır.

Servet-i Fünun Uyanış dergisinin 2174-489.sayısındaki "Taklit Tercümeler" başlıklı yazısında Vahdet Gültekin tercüme faaliyetlerinin sistemsizliğinden yakınır(Gültekin,1938: 339). Bir eseri bazen üç yayınevi birden peş peşe tercüme ettirebilmekte ve bu tercümelerin birbirini tutmadığı görülebilmektedir. Gültekin'e göre bir eserin öncekinden daha iyi olduğu iddiasıyla birden fazla tercümesinin çıkması hem okuyucuyu zor durumda bırakmakta hem de yayınevlerinin satış düşmesi nedeniyle maddi kayba uğramasına neden olmaktadır. Tercümelerin birbirini tutmaması eserin aslında sadakat konusunda bir güvensizliğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Yabancı dil bilmeyen okuyucular için hangi tercümenin ne kadar doğru olduğunu kestirmek imkânsızdır. Yayınevleri ve çevirmenler kültürel olarak yeterli birikime sahip olmadıkları için bazen bir yazarın en önemli eserini bırakıp ikinci üçüncü derecede önemli eserini tercüme etmektedir. Mesela İtalyanca bilmeyen bir çevirmen Fransızca tercümesine rastladığı D'Annunzio' nun bir eserini bu dilden Türkçeye aktarmakta fakat söz konusu eserin kıymet derecesini umursamamaktadır.

Gültekin'e göre tercüme faaliyetlerindeki sistemsizliğin iki boyutu vardır. Bunlardan birincisi tercüme edilecek eserlerin iyi seçilememesi ikincisi ise tercümeyi yapacak kişilerin yetkin çevirmenler olmamasıdır. Buna göre bazen bir yazarın en önemli eseri dururken tercüme etmek için nispeten önemsiz bir eseri tercih edilmekte bu da o yazarla ilgili yanlış veya eksik yargılara ulaşılmasına neden olmaktadır. Ayrıca tercüme işi birebir metin aktarmaktan ibaret bir iş değildir. Çevirmenler dillerin birbirlerinden farkının kelimelerden eklerden ibaret olmadığını bilmelidirler. Her dilin kendine mahsus incelikleri, iklimi ve ruhu vardır. Bir çevirmen bir eseri tercüme ederken, yazarın eserini Türkçe kaleme alması durumunda nasıl yazacağını da düşünmeli ve metin inşasını buna göre yapmalıdır.

Bedrettin Tuncel'in *Oluş* dergisinin 3.sayısında çıkan "Tercüme Meselesi" adlı yazısı Milli Eğitim Bakanlığı'na bir tercüme bürosu kurulması çağrısı yapması bakımından dikkate değerdir(Tuncel,1939: 42). Tuncel'e göre böyle bir büro tercüme faaliyetlerinin ihtiyaç gösterdiği kontrol ve tasfiye mekanizmalarını kurabilecek ve bünyesine katacağı uzmanlara belirli türde eserleri tercüme ettirebilecektir. Kültür ve fikir bakımından ileri milletlerin değerli eserlerini tanımak milli kültürün inkişafı için

çok önemlidir. Tanzimat'tan itibaren başlayan tercümelerin sayısı son zamanlarda bir hayli artmıştır. Bu memnuniyetle karşılanacak bir şeydir ancak bu iş sistematik ve planlı bir şekilde yapılmamaktadır. Bu sistemsizlik ve plansızlık tercümelerden arzu edilen olumlu sonuçların alınamamasına neden olmakta ve üstelik yabancı dil bilmeyen insanlar yanlış tercümeler nedeniyle aldatılmış olmaktadır. Herkesin şiir yazamayacağı ve piyano çalamayacağı gibi herkes tercüme de yapamaz. Bu iş için yabancı lisanın inceliklerini, hususiyetlerini ve edebiyatını bilmek hem de yüksek bir kültürel donanıma sahip olmak gerekir.

Büyük eserler mutlak surette edebiyat birikimi olan çevirmenlere tercüme ettirilmelidir. Bir dile mükemmelen hâkim olunsa bile bu hâkimiyet edebi eserlerin layıkıyla tercüme edilmesine yetmez. İyi dil bilen bir avukatın iyi bir çevirmen olacağını zannetmek safdillik olur. Tercüme teliften daha güç ve yorucu bir iştir. Bu işe kalkışacak kişiler zamanlarından ve kendilerinden çok feragat etmeleri gerekeceğini bilmelidirler.

Tuncel yazısında başarılı edebi tercümelere örnek olarak Ahmet Vefik Paşa'nın yaptığı tercümeleri gösterir. Çünkü bu tercümelere göre eserin manasını ve ruhunu anlayıp yansıtabilmiş tercümelerdir. Kötü tercümelere örnek ise Andre Gide'in "L'Immoraliste" adlı romanıdır. Bu roman anlattığı vaka ve şahıs anlaşılmadan hatalı tercüme edilmiştir. Tercüme faaliyetlerinin sistematik bir hale gelebilmesi ve tercüme kütüphanesinin kendi türlerinde klasikleşmiş eserlerle zenginleşebilmesi için Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde bir tercüme bürosu kurulmalıdır:

> Biraz evvel de söylediğim gibi Maarif Vekilliği tarafından tertip edilecek ve memlekette tercüme işlerinden anlayan kimselerin terekküp edecek bir heyet arzu edilen kontrol ve tasfiyeyi muhakkak ki temin edebilir. Ayrıca bu heyetin her sene muayyen miktarda ve bütün kültür branşlarını ihtiva edebilecek mahiyette tercüme eserler neşretmesi şüphesiz ki faydalı olacaktır (Tuncel, 1939: 42).

Bedrettin Tuncel *Oluş* dergisinin 14.sayısında edebi tercüme faaliyetleriyle ilgili bir yazı daha yazmıştır. "Tercümeler Hakkında" başlıklı yazısında Tuncel bu tür yazılara hâkim olan genel görüşe paralel görüşler dile getirmiş ve ülkedeki edebi tercüme faaliyetlerine dil bilgisinden ilerisini aramayan ve barındırmayan yüzeysel ve yetersiz bir anlayışın hâkim olduğunu savunmuştur(Tuncel,1939: 213-214).

Çevirmenler bu işe, tercüme edecekleri eserin yazarını tanımadan, bu eserin doğduğu memleketin ve toplumunun kültürünü bilmeden hatta Türkçeyi bile doğru bilmeden kalkışmakta ve ortaya aksaklıklarla ve yanlışlarla dolu tercümeler çıkmaktadır. Bu yanlış tercümeler eserin yazarı hakkında okurların yanlış kanaatler edinmesine neden olmakta, onun edebi itibarına zarar vermektedir. Yabancı memleketlerde yapılan tercümeleri yayımlanmadan önce yayınevleri ve kitapçılar kontrol eder, yetersiz olanları geri çevirirler. Fakat Türkiye'de bu mekanizmaları çalıştırabilecek bir yayınevi de kitapçı da yoktur. Maddi refah mahrumiyeti hem çevirmenlerin hem de yayınevlerinin tercüme konusunda nitelikli eserler ortaya koymaktan ziyade acele tercümelere ve çok satacak eserlere yönelmelerine neden olmaktadır. Bu durum tercüme faaliyetlerinin hem maddi kaygıları olmayan hem de yetkin çevirmenleri bünyesinde toplayabilecek bir müessese tarafından yapılması zaruretini doğurmaktadır. Tuncel'e göre bu iş için Milli Eğitim Bakanlığı bir tercüme bürosu kurmalıdır ve bu büro tercüme faaliyetlerini sistematik bir hale getirmelidir.

Varlık dergisinin 161.sayısında yayımlanan "Tercüme Faaliyetimiz Sistemleşiyor" başlıklı imzasız yazıda I. Neşriyat Kongresi'nde alınan kararların Türkiye'deki tercüme faaliyetleri açısından önemine dair görüşler dile getirilmiştir. Yazıya göre milli kültürün kalkınması için tercüme faaliyetleri büyük bir mesnet görevi görür. Türkiye'de cumhuriyetin ilanından sonra tercüme faaliyetleri önemli ölçüde hız kazanmıştır ve bu milli irfan adına memnuniyet verici bir durumdur. Fakat bu faaliyetlerde ciddi bir sistemsizlik ve başıboşluk göze çarpmaktadır. Bu sistemsizlik ve başıboşluk iki şekilde kendini göstermektedir:

1- Birinci derecede kıymeti olan klasik eserlerin ihmal edilmesi.

2- Ücret azlığı yüzünden tercüme kalitesinin sağlanamaması.

I. Neşriyat Kongresi'nde tercüme sahsında faaliyet ve kabiliyet göstermiş altı kişilik daimi bir tercüme heyeti oluşturulmuştur. Tercümesi kararlaştırılan eserleri çevirecek çevirmenleri seçmek, biten tercümelerin kontrolünü yapmak gibi vazifeleri olan bu heyet yazıya göre büyük bir kültürel hizmet görecektir. Milli Eğitim Bakanlığı'nın tercüme konusunda sorumluluk alması bu sahadaki sistemsizliği ortadan kaldıracaktır. Çünkü tercümeler, belli bir plan ve sırayla tercüme heyetinin tayin edeceği güvenilir çevirmenler tarafından yapılacaktır.

8.7.TERCÜMELERDE ASLA SADAKATİN MAKUL DERECESİ HAKKINDA GÖRÜŞLER

Edebi eser tercümelerine dair kaleme alınan eleştiri yazılarında sıklıkla tartışılan konulardan biri de tercüme edilecek eserin aslına metin bakımından ne derece sadık kalınması gerektiğidir. Burada metne sadakatin iki yönünün olduğu vurgulanmalıdır: kelimelere sadakat, üsluba sadakat. Şayet kelimelere tam sadakat ve metni oluşturan cümlelerin birebir tercüme edilmesi eserin özgün üslubunun güzelliğini bozuyorsa genel görüşe göre bu başarıya ulaşmış bir tercüme sayılmaz. Bir eser tercüme edilirken o eseri kaleme alan yazarla sanatsal ve yazınsal bir empati kurulmalı ve söz konusu eserin Türkçe yazılması durumunda kelime dağarcığının ve cümle yapısının ne olacağı dikkate alınmalıdır. Çünkü edebi tercüme bir matematik işi değil bir sanat işidir. Çevirmen tercüme ettiği eserin üslubunu bozarsa yazara ihanet etmiş olur. Bir yazar bir eser meydana getirirken sadece bir fikirler, hisler ve vakalar bütünü inşa etmez. Aynı zamanda bir üslup ve bir yazınsal iklim inşa eder. Kelimeler, edebiyat eserlerinde gelişigüzel seçilmez. Anlatmak, ifade etmek misyonlarına ilaveten yazarı başka yazarlardan, eseri de başka eserlerden farklı kılacak bir üslup yaratmak misyonuna sahiptirler. İlk paragraf, ilk sayfalardan itibaren yazar sanatsal kudretini ve şahsiyetini bu üslup vasıtasıyla belli eder. Kelimeler bütün bir ulusun, bütün bir insanlığın mülküdür. Fakat o kelimelerin programlı bir surette bir araya getirilmesiyle teşekkül eden üslup sadece yazara aittir. O halde eser başka bir dile aktarılırken yalnız kelimeleriyle değil üslubuyla da aktarılmalıdır. Bu yapılmazsa aktarıldığı dilde eksik bırakılmış olur. Yahya Kemal'in Ömer Hayyam'ın rubailerini Türkçe söylerken benimsediği prensip de aşağı yukarı budur:

Hayyâm'ı alıp tercüme et derlerse
Öğrenmek içün tâlib isen bir derse
Derdim ki rubâîsini nazmetmelisin
Hayyâm onu Türkî'de nasıl söylerse

Bu konuda yazan yazarlardan Suat Sinanoğlu *Yücel* dergisinin 77.sayısında yayımlanan "İliada Tercümesi" başlıklı yazısında Avni Candar 'ın İlyada tercümesini metne sadık kalmakla birlikte eserin epik ruhunu yansıtamamış olması nedeniyle

eleştirmiştir(Sinanoğlu,1941: 228-230). Sinanoğlu'na göre şaheserleri tercüme etmek, onların metnini bir dilden başka bir dile aktarmaktan ibaret bir iş değildir. İlyada gibi bir şaheser sadece cümleler külliyatıyla değil aynı zamanda ahengiyle, şiirselliğiyle ve ruhuyla tercüme edilmelidir. Eserin çevirmeni Avni Candar metnin aktarılması hususunda başarılı olmuştur ancak eserin epik ve şiirsel kıymetlerini tercümesinde göstermek bakımından aynı başarıyı sergileyememiştir:

> Okuduğumuz basitleşmiş epik ruhunu kaybetmiş, birçok yerleri müphem kalmış bir nesirdir. Tercümenin bizde bıraktığı umumi tesir budur. İşte saydığımız bu kusurlardan ve umumiyetle tercümede epik bir eda sezilemediğindendir ki bizde ya sarf edilen emek çok olmasına rağmen, kâfi gelmemiştir veyahut Avni Candar bu muazzam işe icap eden hazırlığı yapmadan girişmiştir hissi hâsıl oluyor (Sinanoğlu, 1942: 228).

Nurullah Ataç, *Tercüme* dergisinin 26.sayısında yayımlanan ve *Ulus* gazetesinin 14 Ağustos 1944 tarihli sayısından iktibas edilen "Tercüme Üzerine" başlıklı yazısında edebi eser tercüme etmenin o eseri kelime kelime tercüme etmek anlamına gelmediğini ve bu işe eserin ruhu ve anlamı açısından yaklaşılması gerektiğini savunur(Ataç,1944: 155-157). Ataç'a göre edebi eserleri her kelimeyi bağımsız bir yapı olarak görüp metnin geneline sindirilmiş anlamından koparark tercüme etmeye çalışmak her dilde var olması kaçınılmaz olan birtakım yetersizliklerin çevirmen açısından aşılması güç engeller haline gelmesine neden olur. Fransızcada bulunan bir kelime Türkçede, Türkçede var olan bir kelime Fransızcada bulunmayabilir. Bir milletin tek bir kelimeyle ifade ettiği bir kavram başka bir dilde bir kelimeler grubuyla ifade edilmiş de olabilir veya kelimeler vasıtasıyla hiç ifade edilmemiş de olabilir. Edebi eserlerin bir dilden başka bir dile nakledilmesi özellikle şiir dışı eserler düşünüldüğünde her şeyden önce bir anlam ve bir ruh nakli işidir. Dolayısıyla çevirmenler dillerin birbirlerine göre kelime mahrumiyeti içinde bulunduğu durumlarda kelimeleri değil metnin anlamını nakletmek yolunu tutmalıdırlar. Çevirmen çeviri yaptığı dil kadar kendi dilinin hüviyetini de asla unutmaması gereken bir yeniden yaratmacıdır:

> Tercüme sadece kelimelerin karşılığını koymak değildir, dilde bir yaratma işidir. Sadece kelimelerin karşılığını bulmak olsaydı bugün diyelim ki Fransa'da her İngilizce bilenin İngilizce kitapları iyi tercüme edebilmesi lazımdı. Ama öyle değil. Falan romanın İngilizcesi çok güzeldir, tatlı tatlı okunur diyorlar. Fransızcasını alıyoruz. Sıkıntılı okunmaz bir şey. Bir Gide' in,

> bir Lacrettelle' in, bir Jean Aubry' nin tercümesinde başka bir değer oluyor. Neden? Onlar tercüme ederken kendi dillerinin özelliklerini düşünüyor, ona göre yaratıyorlar da ondan. Asıl metindeki cümlelerin kuruluşundan ayrılmayan tercümecilerle Fransızlar da alay ediyor (Ataç, 1944: 156).

Nurullah Ataç bir dildeki kifayetsizliklerin ve kelime kıtlığının tercümecilerin başına büyük dertler açabileceğini kabul etmektedir ama ona göre tercümeci çevirdiği eserin kelimelerine değil de genel anlamına odaklanarak ve kendi dilinin imkânlarını da yapabildiği kadar geliştirmeye çalışarak bu derdin üstesinden gelebilir.

Tercüme dergisinin 26.sayısında yayımlanan ve *Vakit* gazetesinin 19 Ağustos 1944 tarihli sayısından alınan "Tercümeye Dair Düşünceler" başlıklı yazısında Yunus Kâzım Köni, kelime kelime yapılacak tercümelerin bir dili zenginleştirmek potansiyeli barındırdığı görüşü üzerinde durur ve bakımdan kısmen de olsa Nurullah Ataç' dan ayrılır(Köni,1944: 155-157). Köni'ye göre tercüme eserler diller arasındaki alışverişi artıran ve dillerin birbirlerine zenginlik katmasına vesile olan vasıtalardır. Bir tercümede dillerin aşılmaz farklılıkları gereği asla mutlak sadakat söz konusu olmayabilir. Bunun en bariz örneklerinden biri Türk milletinin İslamlığa geçtikten sonra en çok haşırneşir olduğu kitap olan Kur'an'dır. Türk milleti tarihi olarak Arapça' yla yakın temas halinde olmasına rağmen ve İslamlığı kabul edişinin üzerinden neredeyse bin yıl geçmesine rağmen Kur'an'ın Türkçeye kusursuz bir tercümesi yapılmamış, herhangi bir çevirmen bu iddiada bulunmamış ve bu kitabın Türkçeye nakledilişlerine "meal" adı verilmiştir. Edebi eserler için de benzer bir durum söz konusudur. Eğer bir çevirmen tercüme ettiği eserin aslının sıcaklığını, açıklığını ve anlam yoğunluğunu veremiyorsa bu iki dil arasındaki büyük benzemezliklerden de iki dil arasındaki tercüme alışverişinin yeterince zenginleşip derinleşmemiş olmasından da kaynaklanabilir. Türkçede Fransızcadan yapılan tercümelerin Almancadan yapılan tercümelere göre daha başarılı olmasının nedeni Türk yazarlarının ve çevirmenlerinin Fransızcayla temasının daha yoğun olmasıdır. Şu halde tercüme faaliyetleri çeşitlenip çoğaldıkça diller arasındaki tercüme güçlükleri de azalacaktır. Kelime kelime tercüme yapmaya çalışmak her zaman mümkün olmayabilir. Ancak tercüme işinde bu yönde gayret sarf etmek dilin imkânlarının ve kabiliyetlerinin genişlemesini sağlar ve yeni kelimelerin icat edilmesi yönünde fırsat sunar.

Varlık dergisinin 288.sayısında çıkan "Tercümenin Bir Cephesi" adlı yazısında Yaşar Nabi Nayır da bu konuya değinmiştir(Nayır,1945: 2-3). Nayır'a göre asla sadakat meselesi tercüme konusunun en çetin meselelerinden biridir. Eseri tercüme edilen bir yazar şayet Türkçe yazsaydı nasıl yazardı sorusunu göz ardı ederek harfi harfine bir tercüme yaparak asla sadık kalınmış olunmaz. Yazarın titizliğini üslubunu yansıtmayan bir tercüme başarılı olmuş değildir:

> Tercüme bahsinde ortaya çıkan meselelerin en çapraşığı, en dallı budaklısı, en çok münakaşalara meydan vereni, asla sadıklığın tarzı ve derecesi meselesidir. Şüphesiz uzaktan bakacak olursanız bu mevzuda bütün fikirlerin birleştiğini görürsünüz. Tercüme asla sadık olmalıdır. Güzel bir cümlenin harfi harfine tercümesi, çevrilen dilde çirkin ve bozuk bir cümle ise buna sadakat denemez. Çünkü büyük bir muharririn Türkçe bilseydi o cümleyi öyle bozuk ve biçimsiz yazabileceğini tasavvur edebilir misiniz? Onun söylediklerinden bir harfini, bir kelimesini, bir cümle biçimini kaçırmayayım derken ortaya kötü, zevksiz cümleler çıkarmak ebetteki o edibe sadık kalmak sayılamaz(Nayır, 1945: 2).

Nayır'a göre tercümede tutulacak yol tercüme edilecek eserin türüne göre de değişir. Mesela piyes tercümelerinde aşırı soyut ifadeler kullanılmamalı canlı bir dil tercih edilmelidir. Yine piyeslerdeki şahıslar sosyal mevkilerine uygun bir dille konuşturulmalıdır. Yabancı bir dilde kibar zümreden insanların kullandığı bir kelime doğrudan Türkçeye çevrildiğinde ortaya avam bir mânâ çıkabilir. Bu durumda da kelimeye sadık kalınmış olur belki ama asla sadık kalınmış olunmaz. Tercümede eserin diline, üslubuna ve muhtevasına çevrildiği dilde bürünmesi gereken güzellik ihmal edilmeden sadık kalınmalıdır.

8.8.ÇEŞİTLİ TERCÜME ESERLER HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER

Çevirmen Ahmet Cevat Emre'nin yaptığı "Odise" tercümesi 1942 yılında Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanmıştır. Bu tercüme özellikle Divan edebiyatı Türkçesine benzer bir Türkçenin tercih edilmiş olması ve yazı dilinde artık terk edilmiş birtakım kelimelerin ve ibarelerin kullanılması nedeniyle devrin edebiyat dergilerinde çeşitli eleştiri yazılarına konu olmuştur. *Varlık* dergisinin 218.sayısında yayımlanan "Odise Tercümesi" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır, Ahmet Cevat'ın tercümesinin klasik değerde bir tercüme olduğu görüşünü savunmuştur(Nayır, 1942:

36). Bu tercümenin dilinin eskimiş bir dil olduğunu kabul eden Yaşar Nabi çok eski bir eser olan Odise' nin havasının yansıtılabilmesi için tercümenin bu eskimiş Türkçeyle yapılmasının bir çeşit zaruret olduğunu ileri sürer. Nayır'a göre dil ve edebiyat sahasında terk edilmiş birtakım ananelere sanatsal nedenlerle istisnai dönüşler yapılabilir. Bu istisnai dönüşler zamanın ruhuna karşı gelmek bakımından değil, ortaya çıkan eserin kıymeti bakımından değerlendirilmelidir. Bu açıdan bakıldığında Ahmet Cevat Emre'nin tercümesi çok başarılı bir tercümedir. Bu eserin bundan sonra yapılacak tercümeleri için de bir yol göstericidir.

Yaşar Nabi Nayır, bir eserin birden çok tercümesi olması durumunda her birinin ayrı ayrı hizmet görebileceği kanaatindedir. Klasik metinlerin tek ve değişmez bir tercüme usulü yoktur ve eserlerin yayılmasında her birinin ayrı bir rolü vardır. Bir tercüme sanatsal bakımdan yüksek değerde olabilir. Bir başkasıysa sanatsal değeri düşük olsa da kolay anlaşılmak ve daha geniş kitlelere hitap etmek ve eseri tanıtmak bakımından işlev görebilir. Nayır bu görüşünü şu örnekle somutlaştırır:

> Mesela Odise'nin Fransız diline en eski çevrilmelerinden biri olan Madam Dacier tercümesi, çok daha sonraki Leconte de Lisle ve en yeni V.Berard tercümesine bakarak pek daha kolaylıkla okunur ve gündelik Fransızcaya daha yakın ve uygundur. Bununla beraber edebi değer bakımından ötekilerden kıyaslanamayacak kadar aşağı olduğu söz götürmez bir gerçektir (Nayır, 1942: 36).

Yücel dergisinin 129.sayısında yayımlanan "Bir Prust Tercümesi" başlıklı yazısında Muhtar Körükçü, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Marcel Proust'tan yaptığı "Swannlar' ın Semtinden" tercümesi hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur(Körükçü,1947:302-304). Körükçü' ye göre Marcel Proust ömrü boyunca taşıdığı hastalıklar nedeniyle bedenen zayıf düşmüş ancak aynı ölçüde ruhsal ve duygusal bakımlardan derinleşmiş, zenginleşmiş, karmaşıklaşmış bir yazardır. O, bu özelliklerini romanlarına da yansıtmış ve sonuçta ortaya hem dil hem de muhteva bakımından anlaşılması güç ve girift eserler çıkarmıştır. Eserlerinin bu özellikleri Marcel Proust' u tercüme edilmesi bir hayli güç bir romancı yapar. Fakat Yakup Kadri yaptığı tercümede bu güçlüğün üstesinden gelmeyi başarmıştır. Bu başarışın temelinde mustarip olduğu hastalıklar ve dil bakımından Yakup Kadri'nin Marcel Proust'a benzemesi vardır. Bu benzerlik Yakup Kadri için Marcel Proust'un eseriyle

ruhsal bir bütünleşme imkânı doğurmuştur. Dil hususunda kurallara pek aldırış etmeyen deruni ahenk ve yeni dil cereyanına pek uymayan eski ve nadir kelimeler Yakup Kadri'nin tercümesine büyülü ve şiirli bir hava kazandırmıştır. Bu nedenle bu tercümeyi bütünüyle anlayabilmek için ruhsal ve kültürel bir hazırlığa gerek duyulur. Tercümenin kolaylıkla okunabilen bir mahiyette olmamasını bazıları bir başarısızlık olarak görebilir. Ancak Proust'un eserinin hakiki kıymetine ve özüne önem verenler için Yakup Kadri'nin tercümesi en az bir telif eser kadar övünülebilecek başarıdır.

Oluş dergisinde metinler arası karşılaştırma yapılarak tercüme yanlışlarının ortaya konduğu yazılar da vardır. Bu tür metin karşılaştırmalı eleştirilere konu olan tercümeler şunlardır:

5. sayıda Haydar Rıfat adlı bir mütercimin Balzac' tan yaptığı Goriot Baba tercümesi, 9.sayıda Nasuhi Baydar'ın André Gide' den yaptığı "L'Immoraliste" tercümesi Bedrettin Tuncel tarafından, 28. ve 29.sayılarda Seniha Bedri Göknil ve Galip Bahtiyar'ın Goethe'den yaptıkları Faust tercümeleri Halil Vedat Fıratlı tarafından 34.sayıda ise emin bulunulmamakla birlikte Direktör Ali Bey tarafından yapıldığına dair işaretler görülen Voltaire'in"Micromega" tercümesi Mustafa Nihat Özön tarafından tetkik ve tenkit edilmiştir.

8.9.ŞİİR TERCÜMESİ HAKKINDA GÖRÜŞLER

Yücel dergisinin 134.sayısında yayımlanan "Bir Şiir Kitabı Tercümesi" başlıklı yazısında Reşat Tesal, Cemil Sena Ongun'un Paul Géraldy'den tercüme ettiği "Sen ve Ben" adlı şiir kitabını tercüme metnin doğruluk derecesi açısından değerlendirir(Tesal,1947: 418-421). Seçtiği Fransızca mısralar ve bunların kitaptaki karşılıkları vasıtasıyla Tesal, kitabın çevirmeninin dil açısından çok hata yaptığını ortaya koymuştur. Fakat bu metin değerlendirmesinden önce yazar şiir tercümesi hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur. Buna göre şiir tercümesi çok güç ve nankör bir iştir. Yabancı bir dilde yazılmış şiirleri özünden ve değerinden kaybettirmeden tercüme etmek hiç kolay değildir. Bu işin birçok şartı vardır ve bu şartlardan birine riayet etmemek çevrilen şiiri özelliğini kaybetmiş bir hale getirir. Bu nedenle çevirmenler şiir tercümesine kendi dillerinde yazdıkları yazılardan daha büyük bir itina göstermeli, çevirecekleri şiiri iyice anlayıp hazmetmeli ve fikir ve duygularını güzel ifade etme becerisine sahip olmalıdır.

Şadırvan dergisinin 31.sayısında yayımlanan "Kötü Tercümeler" başlıklı yazısında Muvaffak Sami Onat, *Kaynak* dergisinde yapılan şiir tercümelerini eleştirmiştir(Onat,1949: 14). Onat'a göre dergide yayımlanan toplam elli dört tercümenin ancak on kadarı okunmaya değerdir. Geri kalanlar ise şiir tercümesinin hiçbir prensibine riayet etmeyen tamamen değersiz ve laubali tercümelerdir. Derginin şiir tercümesi gibi bir işe teşebbüs etmesi takdire şayandır ancak bu teşebbüsün ortaya koyduğu eserin beğenilecek bir tarafı yoktur. Tercümesi yapılan şiirlerin neye göre seçildiği meçhuldür. Doğu edebiyatlarından sadece Çin ve Hint'ten şiir tercüme edilip bunların dışında kalanların kenarda bırakılması bir hatadır. Üstelik şiir tercümesi gibi çok çetin bir işi dergi bu konuda hiçbir yetkinliği ve birikimi olmayan kişilere yaptırmış, ortaya yavan, ruhsuz, yanlış ve hiçbir şiir unsuru barındırmayan tercümeler çıkmıştır. Dergi öyle şiir tercümeleri yayımlamıştır ki bu tercümelerin anlamına akıl erdirmek mümkün değildir. Birçok tercümenin İlhan Berk'in Aragon' dan tercüme ettiği şu mısralarda olduğu gibi Türkçesi çok bozuktur ve şiir olmakla ilgisi de yoktur:

Unutamayacağım zavallı kılıklarını
Oyalayıcı konakçıların
…
Buketlerini ilk günün
Sonra leylakları Flandre leylaklarını
…
Yanakları söndüren ölümün gölgesinin tatlılığını…

Onat'a göre *Kaynak*'taki bu kötü tercümeler, şiir tercüme etmenin şiir yazmak gibi herkesin heves edebileceği bir iş olmadığını gösterir. Edebi eser tercümesine kalkışacak bir kişi en azından Türkçeyi bilmek ve okuduğunu anlamak zorundadır. Şiir tercümesi tercümelerin en zor olanıdır ve dil konusunda yetersiz olan ve şiir kültürü ve zevki yüksek olmayan kimselerin teşebbüs etmemesi gereken bir iştir.

8.10.ULUSLARARASI TELİF HAKLARI SÖZLEŞMESİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER

1886 yılında "Bern Sözleşmesi" adıyla tanınan bir uluslararası telif hakları sözleşmesi birçok ulus tarafından kabul edilerek yürürlüğe konmuştur. Bu sözleşme

her memleketin yazar ve sanatkârlarının telif haklarını karşılıklı olarak korumayı amaç edinen bir sözleşmedir. Buna göre yazarından ve resmi yayıncısından izin almadan ve telif hakkını ödemeden bir eseri tercüme etmek, ondan alıntı, adapte ve kopya yapmak ve sahneye tatbik etmek yasaktır. Merkezi İsviçre'nin Bern kentinde bulunan bu teşkilat söz konusu yasağa uymayanlara karşı şiddetli yaptırımlar getirmek ve onları yüklü tazminatlara mahkûm ettirmek yetkisine sahiptir. Türkiye 1923 Lozan Antlaşması'na bu sözleşmeyle ilgili bir madde koydurmuş ve sözleşmenin yükümlülük ve yasaklarından beş yıllığına muaf olmuştur. Buna göre Türkiye beş yıl boyunca uluslararası sahada istediği eseri telif ücreti ödemeden ve izin almadan tercüme ettirebilecek, kopya edebilecek, sahneleyebilecek ve bunlardan alıntılar yapabilecektir. Uluslararası şöhrette bir yazarı bulunmayan ve tercüme eserler kütüphanesi o devirde çok fakir bulunan Türkiye için bu muafiyet ilk başlarda hayırlı görülmüştür. Çünkü bu muafiyet sayesinde telif ücretlerinin getireceği maddi külfete girilmeden arzu edilen eser tercüme edilebilecektir. Fakat Türkiye bu sözleşmeye Lozan Antlaşması'ndaki beş yıl geçtikten sonra da imza koymamış ve bu durum zamanla memleketin fikir ve edebiyat hayatının aleyhine bir mahiyet arz etmeye başlamıştır. Yabancı dilde yazılmış eserleri herhangi bir telif ücreti ödemeden tercüme ettirmek imkânına sahip olan yayınevleri, sahip oldukları bu imkânın cesaretlendirmesiyle yerli yazarların telif eserlerine hak ettiği ücretleri ödemeye yanaşmamaya başlamışlardır.

Bu konuda Yaşar Nabi Nayır, *Varlık* dergisinde Muvaffak Sami Garan ise *Şadırvan* dergisinde birbirine zıt görüşler savunmuşlardır.

Varlık dergisinin 110.sayısında yayımlanan "Tercüme Meselesi Telif Hakkı" başlıklı yazısında Yaşar Nabi Nayır Bern Sözleşmesi'nin sadece edebi eserleri kapsamadığını resim, karikatür ve musiki eserlerini de kapsadığını hatırlatarak bu sözleşmeye taraf olmamanın Türk yayıncılığı adına büyük kazanç olduğunu söyler(Nayır,1938: 593). Çünkü bu sayede evrensel değerdeki resimler ve karikatürler herhangi bir telif ödenmeden gazete ve dergilerde basılabilmekte, yabancılara ait besteler Türk radyolarında yine bir telif ödenmeden çalınabilmektedir. Edebiyat sahasında da durum aynıdır. Batı'da neşredilmiş yeni bir eser, Türkiye'nin bu sözleşmeye taraf olmaması sayesinde herhangi bir telif ödemeden günü gününe tercüme ettirilerek gazetelerde tefrika edilebilmektedir. Bern Sözleşmesi'ne Türkiye'nin katılması gerektiğini düşünen Nurullah Ataç gibi fikir

adamları bu sözleşmeye taraf olmanın Türk yayıncıları modern ama kötü eserlere teveccüh göstermekten vazgeçireceğini ve onları büyük klasik eserlere yönlendireceğini, böylelikle de tercüme edebiyatının zamanın tasfiyesinden yüz akıyla çıkmış kaliteli eserler kazanacağını savunmaktadır. Çünkü bu sözleşmede modern eserlere telif ödemek mecburiyeti varken yazarının ölümünden itibaren elli yıl geçmiş eserlere telif ödenmez. Ancak Yaşar Nabi Nayır, klasik eserlerin gazetelerde günlük olarak tefrika edilmek için çok eski olduğunu hatırlatarak Ataç'ın bu savının Türk matbuatı açısından bir geçerliliği olmadığını söyler.

Nayır'a göre Türkiye bir an önce evrensel değeri olan fikir ve edebiyat eserlerinin Türkçeye tercüme edilmesini sağlayarak bir irfan kütüphanesi kurmak zorundadır. Bu kütüphane pozitif bilimlerle ilgili kitaplara daha ziyade ağırlık vermek zaruretindedir ki bu tür kitapların çoğu yakın zamanlarda yayımlanmıştır. Eğer Türkiye Bern Sözleşmesi'ne taraf olursa bu kitapları ancak büyük telif ücretleri ödedikten sonra tercüme ettirip kütüphanesine kazandırabilecektir ki zengin bir tercüme eserler kütüphanesi kurmak hususunda bu telif ücretlerinin büyük bir engel teşkil edeceği açıktır. Bugünün dünyasını anlamak için klasik eserlere müracaat edilemez. O halde bu klasiklerin telif ücretinden muaf olmasının da fazla bir değeri yoktur. Telif anlaşmasına katılmak Türkiye'ye klasikler haricindeki dünyanın kapılarını kapatacak, büyük modern eserlerden habersiz kalınmasına yol açacaktır. Türk kültürünün istikbali için hükümetin bu telif hakları anlaşmasına katılmaması hayırlı ve doğru bir karar olmuştur.

Şadırvan dergisinin 12.sayısında yayımlanan "Serbest Tercüme ve Türk Edebiyatı" başlıklı yazısında Muvaffak İhsan Garan, Bern Sözleşmesi'ne katılmamanın Türkiye için küçük düşürücü bir durum olduğunu savunmuştur(Garan, 1949: 6-7). Garan yazısında, bütün medeni milletlerin bu anlaşmaya imza koyduğunu hatırlatır ve bu anlaşmaya katılmamakla Türk edebiyatının ve kültürünün de büyük zarar gördüğü görüşünü ileri sürer. Çünkü yayınevleri yabancı dilde yazılmış evrensel değeri olan eserleri hiç telif ödemeden Türkçeye tercüme ettirip yayımlayabilmekte, bunu yapabildikleri için de yerli yazarlara hak ettikleri parayı hiçbir zaman ödememektedirler. Roman yazmak uzun bir emek gerektiren zor ve meşakkatli bir iştir. Yazdıkları eserlere yayınevleri tarafından adil bir ücret ödenmeyeceğini bilen romancılar bu uzun ve meşakkatli yazıcılık mesaisine katlanmak istemezler. Bu yüzden Türk edebiyatı evrensel bir romancı

çıkaramamıştır. Bir telif ödemeden yabancı eserleri basabilmek, yayınevlerini tercüme konusunda da laubaliliğe ve sorumsuzluğa sevk etmekte ve dil bilgisi veya edebiyat kültürü yüksek çevirmenler yerine en ucuza yapmayı hangi çevirmen kabul ederse tercümeyi ona yaptırmaktadırlar. Bunun neticesi olarak da kitap piyasası değersiz ve ahlak bozucu eserlerle dolmaktadır. Türkiye'nin telif hakları anlaşmasına katılmamasından sadece kötü çevirmenler ve tüccar zihniyetli kitapçılar istifade etmektedir. Bu tüccar kitapçılar herhangi bir telif ödemedikleri için iyi kötü ellerine hangi ecnebi eser geçerse basıp satmakta ve ceplerini doldurmaktadır. Buna karşılık memleketin kültür ve edebiyatı kalitesiz eser istilasına uğramış olmaktadır.

Bern Sözleşmesi'ne katılmamak Garan'a göre neşriyat sahasında birçok sahtekârlığın yolunu açmaktadır. Bazı yazarlar yazdıkları açık saçık romanların daha çok rağbet görmesi için kitabın kapağına meşhur yabancı yazarların ismini yazmakta veya yabancı bir eseri doğrudan kopya edip müellif diye kendi isimlerini yazmaktadırlar. Milli şeref ve haysiyeti rencide eden bu hareketleri önlemek için Türkiye'nin Bern Sözleşmesi'ne taraf olması şarttır[2].

[2] Türkiye,1 Ocak 1952 tarihinde Bern sözleşmesinin 1948 yılında tadil edilmiş metnine; 7 Temmuz 1995 tarihinde de en son haline taraf olmuştur.

9.BÖLÜM
SANATTA VE EDEBİYATTA HÜMANİZM

Devrin edebiyat dergileri hümanizm konusuna özel bir ilgi göstermiştir. Bu konudaki yazılar ekseriyetle hümanizmin felsefi, sosyolojik, tarihi ve iktisadi yönleriyle ilgilidir. Hümanizmin sanatta ve edebiyatta belirişi, bu sahalara tatbik edilişi, hümanist bir edebiyatın ne olduğu ve nasıl olacağı meseleleri ise bir sanat ideali ve bir edebiyat problemi olarak belirli dergilerde hümanizmin yukarıda zikredilen yönlerinden ayrı bir mecrada konuşulmuş ve tartışılmıştır. Bu yıllarda hümanizm bahsiyle ilgili en geniş yazılar *Yücel* dergisinde yayımlanmıştır. Orhan Burian, Sabahattin Eyüboğlu ve Şinasi Özdenoğlu gibi yazar ve düşünürlerin öncülüğünde bu dergi bir dönem hümanizm bayraktarlığı yapan bir dergi olmuştur. *Yücel* hümanizmi bir sanat ideali, edebiyat ülküsü olarak gören bir dergidir. *Yücel*'deki bu kavramın tarihi ve felsefi yönleriyle ilgili de çok yazı vardır. Ancak derginin konuyla ilgili yayımladığı müşterek yazıda ve hümanizm eksenli diğer bazı yazılarda edebiyatta ve sanatta hümanizmin ne olduğu ve nasıl olacağı meselesine de değinilmiştir. *Varlık* dergisinin hümanizme ilgisi *Yücel*'e nazaran daha sınırlıdır. Bu dergi hümanizmi ara ara bir tefekkür unsuru olarak gündemine alır. Ancak bu kavramı davalaştırmaz, bir sanat ülküsü olarak görmez. Behice Boran'ın *Adımlar* dergisi konuyu edebî, iktisadi ve sosyolojik yönleriyle ele almayı tercih etmiş ancak sosyolojik ve iktisadi kısma daha geniş yer ayırmıştır. Beş sayı yayımlanabilen *Hamle* dergisinin 1.ve 3.sayılarında derginin yayıncısı Celalettin Ezine "Türk Hümanizmasının İzahı" başlıklı iki yazı yazmıştır. Bu yazılarda bir miktar çalakalem yazılmışlık havası sezilmekteyse de hümanizm kavramının edebiyatla olan ilişkisine geniş yer ayrılması bakımından dikkate değer yazılardır. *Yaprak* hümanizm bahsini 12.sayısında kavramsal, felsefi ve edebi bakımlardan ele almıştır. *Yeni Edebiyat* dergisi de hümanizm konusunu felsefi ve edebi yönlerden sayfalarına taşımış bir dergidir. Bu dergilerin hümanizm görüşü ve tanımı birbirinden farklı olmakla birlikte ortak birtakım yönler de barındırır. *Çınaraltı* ve *Tanrıdağ* gibi Türkçü dergiler ve Necip Fazıl Kısakürek'in *Büyük Doğu*'su hümanizme ilgi göstermemiştir. Halkevleri yayınları olan *Ülkü* ve *İstanbul* dergileriyle *Servet-i Fünun: Uyanış*, *Akbaba*, *Yeni Mecmua, Çığır* gibi uzun soluklu dergiler de sayfalarına bu konuyu taşımamış dergilerden bazılarıdır. Bu açıdan bakınca sanatta ve edebiyatta hümanizm arayışının

mahdut sayıda dergi tarafından kısa süre devam ettirilen ve kati bir sonuca ulaştırılamayan bir arayış olduğunu söylemek en doğrusu olur.

9.1.HÜMANİZMİN TARİHİ VE FELSEFİ BOYUTUYLA İLGİLİ YAZILANLAR

Hümanizm esasen birçok şekilde tanımlanabilecek bir kavramdır. En bilindik ve bir bakıma popüler kültüre de mal olmuş anlamı olan "insanları din, dil, ırk ve coğrafya ayırmaksızın sadece insan oldukları için sevmek" bu kavramın pekçok yönünden sadece birini ifade eder. Batı düşünce tarihinde çok önemli bir yeri olan bir düşünce, bir hayat görüşü olan hümanizm Avrupa'da Rönesans ikliminin ortaya çıkmasında ve kıta entelijansiyasının ortaçağın dogmatik zihniyetinden uzaklaşmasında büyük rol oynamış etkenlerden biridir. Fransızcada "Yeniden Doğuş" anlamına gelen "Rönesans" Eski Yunan ve Latin felsefesine ve edebiyatına ait manastırlarda ve muhtelif yerlerde unutulmuş vesikaların din adamı olmayan aydınlarca yeniden okunması ve bunlardaki insan merkezli dünya görüşünün yeniden hayata tatbik edilmeye başlaması olarak tanımlanabilir. Hümanizm Eski Yunan ve Latin medeniyetlerinden öğrenilen insancılığın ve soru sorma alışkanlığının din ve kilise hâkimiyetinin temel karakteri olan tanrısallığın ve dogmatizmin yerini almasıdır.

Hümanizm, XIV. yüzyılda İtalya'da doğan, insanı evrende tek ve en yüksek değer olarak gören, insanı geliştirme ve yüceltmeyi amaçlayan bir düşünüştür. Hümanistlere göre sanatın ve edebiyatın asıl konusu insandır. İnsan, özünde mükemmel bir varlık olabilme potansiyelini taşır. Edebiyatın amacı insanı bu mükemmelliğe doğru götürmektir.

Dogmatik dinsel inançların henüz ortaya çıkmadığı ve bu nedenle uluslar ve insanlar arasındaki ayrışma ve düşmanlığın göreceli olarak daha düşük bir kesafet gösterdiği antik Yunan ve Roma devirlerinde üretilen edebiyat eserlerinin ana konusu en tabii haliyle insandır. Sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan din, milliyetçilik ve ideolojik anlaşmazlıklar bu devrin dünyasında henüz söz konusu değildir. Hümanizm insanı belli bir sınıfın, kimliğin coğrafi ve sosyolojik mensubiyetin şemsiyesi altında değil, salt insan olarak görüp düşüncenin ve sanatın merkezine bu haliyle konumlandırmak görüşüdür.

9.1.1.Orhan Burian'da Hümanizm

Devrin edebiyat dergilerinde hümanizm konusu üzerinde en çok durmuş yazar Orhan Burian'dır. Hümanizmin felsefi ve tarihi seyri hakkında en ayrıntılı bilgileri veren de yine odur. Burian bu konuyla ilgili yazılarını bir seri halinde *Yücel* dergisinin 62, 63 ve 64. sayılarında yayımlamıştır. Burian 'ın "Hümanizma ve Biz" başlığıyla üç bölüm olarak yazdığı bu yazılarında hümanizm tarihi ve felsefi olarak izah edilmiş ve bu düşüncenin günümüz hayatına, fikriyatına ve sanatına tatbik edilebilirliği tartışılmıştır(Burian, 1940: 71-72/121-122/171-173).

Buna göre hümanizm önce İtalya'da ortaya çıkmış bir düşünce ve zihin nizamıdır ve hümanizmin tarih içindeki birinci aşaması tamamen edebi bir manzara arz eder. XIV. yüzyılda özellikle İtalya'da Yunanca ve Latince yazılmış eski eserleri okumaya karşı büyük bir ilgi uyanmıştır. Bu aslında yeni başlayan bir okuma faaliyeti değildir. Eskiden beri klasik eserler, kilise mensuplarının da dâhil olduğu insanlar tarafından okunmaktadır. Fakat bu eserlerin okunmasında kilise mensubu olanlarla olmayanlar arasında bir düşünce ayrılığı vardır. Rönesans'tan önce bu antik eserleri okuyanlar bu klasik eserleri Hıristiyanlığa uydurma çabası gütmüşlerdir. Rönesans'tan öncekiler klasikleri Hıristiyanlık inanışlarının insan ruhunda öncesiz ve sonrasız olarak yer bulduğunu göstermek için okumuşlardır. Fakat kendilerine hümanist adı verilen sonrakiler bu klasikleri Hıristiyanlığa uydurmak ve dinsel inançları tasdik ettirmek için değil yalnız klasik eserler oldukları için okumaya başlamışlardır. Bu itibarla hümanizmin başlangıcında Eski Yunan ve Latin klasiklerinin kiliseye uydurmak amacıyla değil de özgün muhtevalarına vakıf olmak amacıyla okunmasının olduğu söylenmelidir. Zamanla İtalya'da aydınlar arasında bu eserleri okumak merakı yayılmaya başlamış ve artık eski Yunan ve Latin edebiyatının örnekleri kendi güzellikleri bulunmak için okunur olmuştur, Yunan ve Latin edebiyatlarına ait yeni metinler arayıp bulmak hevesi de gittikçe artmıştır. Burian' a göre ilk hümanistlerin en önemli özelliklerinden biri eski eserleri aramak ve toplamak bakımından gösterdikleri büyük sabır ve ilgidir. Bu insanlar bu eserleri bulup okudukça onların güzelliği ve anlam zenginliği üstüne yorumlar yazmaktan da geri kalmamış, hatta bazıları bu eserleri taklit etmeye de çalışmışlardır. Hümanizm bu suretle yayılarak güçlü bir düşünce haline gelmişve sonunda üniversitelere de girerek kökleşmiştir.

Burian, hümanizmin Rönesans çağında eski eserleri okuma merakı suretinde ortaya çıkış tarihçesi hakkında bu bilgileri verdikten sonra bu okumaların filizlendirdiği yeni düşünceler hakkında izahatta bulunur. Buna göre klasikleri herhangi bir ön yargıyla değil sırf sakladıkları estetik zenginlikleri için okurken hümanistler zamanla eserlerin barındırdığı fikirlerin nüfuz dairesine girmeye ve Eski Yunan felsefesini ve sanatını tanımaya başlamışlar, hayat, ölüm, insan ve toplum gibi sorunlar üzerine kilisenin dogmatik ve mutlakçı bakışından uzaklaşarak sorgulayıcı ve özgür bir düşünme tavrı geliştirmişlerdir. Klasikleri okuyan ve antik düşünürlerin bu sorunları hem kilise gibi din gücüne dayanmadan hem yanılmazlıktan söz etmeden incelediklerini gören hümanistler şu inançlara varmışlardır:

1- Bu sorunlar nasıl Eski Yunan'da herkes tarafından düşünülebiliyorduysa şimdi de düşünülebilir.

2- Şu ya da bu hiçbir düşünüş için doğru olmak ve kabul edilmek zorunludur denemez. Burian'a göre ulaşılan bu inançlar hümanizm akımının ikinci ve Avrupa'da yaptığı devrim bakımından önemli olan aşamasıdır.

Bu düşünsel evrim insanın kendisine, dünyaya ve metafiziğe bakışında da köklü değişimlere yol açmıştır. İnsan, din ve Tanrı karşısında kendisini bir hiç olarak görmek düşüncesinden uzaklaşmaya başlamıştır. Kiliseden gelen nefsini yok sayması ve sadece Tanrı'nın adını yüceltmek gayesiyle yaşaması öğütlerine kayıtsız şartsız uymaktan vazgeçer olmuştur. İnsanın yeryüzünde Tanrı'nın günahkâr ve iradesiz bir kölesi olduğu inancı sarsılmış ve onun sadece insan olmaktan kaynaklanan bir değere ve yüceliğe sahip olduğu inancı ortaya çıkmıştır. Ortaçağ zihniyetinin evren üstünde sadece Tanrı'nın düşüncesini dinlemesine karşılık hümanizm bu konuda Eski Yunanlılar 'da ve Latinler 'de olduğu gibi insanın da bir düşüncesi olabilir demiştir.

Burian 'a göre hümanist bir akımın başlamasıyla Avrupa'ya iki ana düşünce girmiştir:

1- İnsan Tanrı'nın bir avuç balçığı diye küçük görülmeyip insan olarak önemle ele alınmalıdır.

2- Tabiat, Tanrı'nın sanatının bir eseri olarak seyredilmeyip insan ortamı olarak incelenmelidir.

Hümanistler Eski Yunan'la kendi aralarında bir yakınlık ve bir benzerlik bulmuşlardır. Çünkü Eski Yunan insan hayatında akla ve iradeye değer vermiş ve insanı biyolojik, toplumsal, ahlaki, estetik vb. bakımlardan çevresiyle ilişkilerini incelemeye ve anlamaya çalışmıştır. İnsan konusu Eski Yunan düşünce sisteminde çok geniş bir yer işgal etmektedir. Yunan dünyasında din ve Tanrılar hiçbir cemiyette olmadığı kadar insanidir. Yunan Tanrıları her ne kadar Tanrı olmaları dolayısıyla mükemmellik gösterirlerse de nitelikleri hep insansı niteliklerdir. Bu Tanrılar' ın insanlara mahsus tutkuları ve kusurları vardır.

Burian 'a göre hümanizm insana insanlık haysiyetinin iadesidir. Dünyayı ve hayatı yorumlamak konusunda ilahiyata değil pozitif akla ve özgür iradeye yönelmektir. Rönesans'tan başlayarak günümüze kadar süregelen "bu nedir, nedendir" diye sormayı bir hayat yöntemi haline getirerek bulduğu cevaplarla bugünkü bilime, bugünkü sanata ve bugünkü felsefeye temel teşkil eden hümanizm ruhu olmuştur. Hümanizm her şeyden önce dogmalardan kaçma ve araştırıp deneme gibi iki ana niteliğe sahiptir. Tarih içinde başlangıcı ve sonu olan geçmiş bir dönem olarak görülemez. O her çağda vardır ve zamanın ruhuna kendisini adapte ederek hayatı insancı ve akılcı tavrıyla yorumlamayı sürdürür.

Burian'a göre hümanizm insanın kendini aramaya çıkmasıdır. Nasıl Herodot, Colomb gibi adamlar dünyayı tanımaya çıktılarsa öylece Sokrat, Erasmus gibi adamlar da insanı tanımaya çalışmışlardır. İnsan ne pagan topluluklarındaki gibi yarı Tanrı ne de karanlık çağlardaki gibi bir köledir. İnsan hem sınırsız bir hayal gücü ve keşfetme hırsı olan bir varlıktır hem de gücünün sınırları bellidir. Aşamayacağı güçsüzlükleri ve ortadan kaldıramayacağı eksiklikleri vardır. Fakat insan asla köle hiçliğinde de değildir. Hümanizm insanın varlığında barındırdığı güç ve cevherlerle doğa kanunları karşısındaki acziyeti arasındaki dengeyi ve orantıyı ihmal etmeden insanın içinde gizli güçlerin bulunması ve belirlenmesidir. Eski Yunan ve Latin medeniyetleri insanı bu nitelikleri içinde tanıdığı ve idrak ettiği için Rönesans mütefekkirlerine ve dehalarına aydın bir evren gibi gözükmüştür.

Burian'a göre Türkiye hümanist düşünüşe Rönesans Avrupa'sını taklit edip okullara Yunanca ve Latince koyarak ve klasikleri okumaya vakit harcayarak değil kendi içinde bulunduğu koşullara göre varacaktır. XIV.-XVI. Yüzyıllar arasında Avrupa'da temsil edilen hümanizmin bir tarihi devir olarak yeniden diriltilmesi düşünülemez. Türk devrimi İslamlığın dogmalarını kökünden söküp atarak Türkiye

için özlenen hümanist kafanın inşasında dogmalardan silkinmek diye bir problem bırakmamıştır. Çünkü insanları herhangi bir önyargıya bağlayan kör inanç bu memlekette kalmamıştır. Şu ya da bu sorun üstüne şu ya da bu biçimde düşünmeye zorlayacak güç yoktur. Aynı şekilde Türk devrimi katışıksız bölünmez bir ulusa dayanan güçlü bir devletçiliği de herhangi bir hümanist için ülkü olmaktan çıkarmış ve büyük bir realite haline getirmiştir.

9.1.2.Diğer Yazarlarda Hümanizm

9.1.2.1.Celalettin Ezine'de Hümanizm

Hümanizm konusunun tarihi ve felsefi yönleriyle ilgili diğer yazılar *Hamle, Adımlar, Yaprak, Yeni Edebiyat* dergilerinde toplanmıştır. *Hamle*'de Celalettin Ezine'nin kaleme aldığı yazılarda kavramın Türk edebiyatının mevcut durumu ve geleceğiyle ilintilendirilmesi gayreti görülmektedir. *Adımlar*, hümanizmin daha çok sosyolojik ve iktisadi boyutlarıyla alakalı yazılar yayımlamıştır ancak bu yazılar kavramın felsefi ve edebi boyutlarına da değinmektedir. *Yaprak* ve *Yeni Edebiyat*' ta ise bir sayı yer verilen hümanizmin hem tarihi ve felsefi hem de edebi yönlerine değinilmiştir.

Hamle dergisinin 1.sayısında yayımlanan "Türk Hümanizmasının İzahı" başlıklı yazısında Celalettin Ezine hümanizmin kavramsal profiliyle ilgili izahatta bulunup görüşlerini dile getirmiştir(Ezine,1940: 6-10). Bu yazıda, Orhan Burian 'ın *Yücel*'de yazdıklarına paralel bilgi ve görüşlerin yanında o yazıların içermediği birtakım bilgiler ve görüşler de vardır. Buna göre hümanizmin sözlük anlamıyla antiğin milli bir çerçeve içinde tekrar doğuşu demektir. II. Mehmet'in İstanbul'u fethi Bizanslı Helenistlerin Roma'ya hicret etmelerine sebebiyet vermiştir. Helenistler, Doğu Roma'dan, Batı Roma'ya hicret etmekle, Grek spekülasyonunu, Latin tefekkürüne aşılamışlardır. Ve kilise dogmatizminden reform, Yunan sofizminden Avrupa hümanizmi doğmuştur.

Ezine'ye göre Michelangelo' nun Musa heykeli, Rafael'in Madonna tablosu, Marcilio Ficino'nun Eflatun tercümesi, Bernardo Tasso' nun lirik mısraları ve eposu

şekilde, zevkte ve fikirde eskinin yeniden doğuşu demektir ve Protogoras' ın "İnsan her şeyin ölçüsüdür" hükmüne Sokrates'in "İnsan ruh ve maddenin en bahtlısıdır" sözüne inandığı için hümanizm, bünyesini kemiren skolâstik doktrinlerden kurtulup tabiat ve insana geri dönebilmiştir. Batı cemiyetinin kâinat görüşü Grek esasını bir ölçü şeklinde anlayabildikten sonra hümanizmin kemaline erişebilmiştir. Ezine'ye göre aynı ölçü Türk hümanizmi için de geçerlidir ve formülü şudur: Hakikat sevgisi+ objektif aklıselim+ kâinat varlığı= kemal.

9.1.2.2.Behice Boran'da Hümanizm

Yücel dergisinin 66.sayısında "Sosyolojik Bakımdan Hümanizma" başlıklı bir yazı kaleme alan Behice Boran hümanizmin tarihi, sosyolojik ve iktisadi boyutları hakkında bilgi vermiştir(Boran,1940: 267-271). Boran yazısında hümanizmin en dar anlamıyla Yunan ve Roma klasiklerinin öğrenilmesi olarak anlaşıldığı bilgisini verir. Fakat ona göre bu, kavramın dar ve yüzeysel bir tarifidir. XV. Yüzyıl şatoların manastırların mahzenlerinde unutulan el yazılarının faal bir surette arandığı, toplandığı, tasnif edildiği ve çoğaltıldığı bir yüzyıldır. Yunanca ve Latince öğrenmek, Eski Yunan ve Latin yazar ve şairlerinin üslubunu taklit etmek, bu eserlerin şekli ve inşası üzerinde münakaşa etmek o devrenin entelektüel bir modası halindedir. Fakat hümanizmi sadece bu manada anlamak hadiselerin temeline, manasına inememek olur. Klasikler, Ortaçağ'daki dünya görüşünden farklı hatta ona zıt bir görüş ihtiva eden eserlerdir. Sosyal değişme bakımından hümanizmin önemi Rönesans adamları için yeni olan bir dünya görüşü teşkil etmesidir. Hümanizm sadece edebiyat sahasında bir faaliyet değil Ortaçağ Avrupa'sı için yeni olan bir zihniyet bir felsefi anlayış olarak kabul edilmelidir. Şayet hümanizm sadece klasiklerin incelenmesi ve öğrenilmesi olarak algılanırsa o zaman bir irtica hareketi ve günün dünyasının gerçeklerinden ve problemlerinden kaçış mecrası durumuna düşer:

> Hümanizma dar manada klasiklerin tetkik ve öğrenilmesi olunca bir geriye dönüş hal ve istikbalden değil maziden çare halas beklemek ve maziye hayranlık ifade ediyor. Hâlbuki hümanizma asıl manasında bir eskiye dönüş değildir. Öyle olsaydı bir irtica teşkil ederdi. Hümanizmanın tavsif ettiği

> Rönesans devri bilakis Avrupa cemiyetinin ileri adımlar attığı bir intikal devresidir (Boran, 1940: 271).

Boran'a göre devrin entelektüellerinin klasiklere müracaat etmesini iki sebebi vardır. Birinci sebep Ortaçağ Avrupa'sı her ne kadar hâkim vasıfları itibarıyla Yunan ve Roma dünyasından ayrılırsa da ondan tamamen kopmamıştır. Kilise Yunan felsefesini kendi dünya görüşüne göre tefsir ederek kısmen kendi fikir sistemine ithal etmiştir. Eski Yunan ve Roma eserleri manastırlarda ve orada burada dağınık ve unutulmuş bir halde Ortaçağ'da da mevcudiyetini sürdürmüştür. Doğu'da, Batı'da, Bizans'ta, İspanya'da Arap kültür merkezlerinde Yunan geleneği devam etmiştir. Rönesans'ın muhtaç olduğu zihniyetin ifadeleri Avrupa'da Ortaçağ boyunca da mevcuttur. Bu zihniyetin ifadeleri olan eserlerin, klasiklerin, bilinçli bir surette aranılarak, çoğaltılarak, incelenerek bütün Avrupa'ya yayılmasıyla hümanizm doğmuştur.

İkinci sebepse Rönesans adamlarının Ortaçağdan gelen tutucu zihniyete karşı yeni bir görüş ortaya koyup müdafaa ederken bir otoriteye dayanmak mecburiyetinde olmalarıdır. Rönesans adamları, Ortaçağdan gelen tefekkür geleneğine karşı koyarken klasikleri kullanmak suretiyle cemiyetin tarihinde mevcut daha eski bir devre istinat etmiş olurlar. Ortaçağ ananevî otoritesine karşı daha eski bir ananevî otoriteyi ortaya sürerek meşruiyet kazanırlar.

9.1.2.3.Şinasi Özdenoğlu' nda Hümanizm

Yücel dergisinin 134.sayısında "Hümanizmayı Yaratmak Meselesi" başlıklı bir yazı kaleme alan Şinasi Özdenoğlu bu konudaki en kapsamlı ve en belirgin görüşleri ortaya koymuş yazarlardan biridir(Özdenoğlu,1947: 413-417). Özdenoğlu yazısında hümanizmin hem tarihi hem felsefi boyutunu hem de bu cereyanın sanatla ve edebiyatla ilgisini somut örnekler üzerinden izah etmeye çalışarak tarihi hümanizmin modern dünyanın edebiyatı ve fikriyatıyla nasıl ilintilendirilebileceği hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur. Buna göre hümanizm Eski Yunan ve Latin vesikalarına sıkışıp kalmış bir felsefi anlayış değil tüm zamanları ve coğrafyaları etkileyebilecek, mevcut kültürlerle canlı bir irtibat kurabilecek ve bugünün sanat yaratışlarına istikamet verebilecek bir düşüncedir. Beşeri zevkin ve mantığın

ölmezliğini temsil eden hümanizm bu itibarla fikir ve medeniyet tarihindeki bazı idealler gibi ölümsüzdür. Greko- Latin kültürüne dayanan bu düşünce tarihi rolü bitmiş olmasına rağmen kültür ve sanat yaratışlarında hâlâ bir ölçü olarak devam etmektedir. Özdenoğlu yazısında en güzel hümanizm tanımlarından birini Suut Kemal Yetkin'in yaptığını söyler:

> Hümanizma Eski Yunan ve Latin kültürünün ölmez eserlerini ve bu eserlere hâkim olan ruhu, bütün zamanlar içinde yeni yaratışları verimlendirecek şekilde canlandırarak değerlendirmek ve devam ettirmek hareketidir(Akt. Özdenoğlu, 1947: 415).

Özdenoğlu' na göre Avrupa'nın ortak kültürünü yaratan kaynak hümanizmdir. Bu anlayış ilhamını Eski Yunan ve Latin eserlerinden alır ama her devre ve topluma tatbik edilebilmek yönüyle geri ve statik anlayış olarak görülemez. Esas itibarıyla "Divinitas=Tanrılık " karşısında fani insan kavramını ifade eden "Hümanitas" kavramı hümanizm anlayışıyla birlikte bütün insanlık için pratik birtakım tasarılar ortaya koyan bir doktrin haline gelmiştir. Özdenoğlu, hümanizmin birbirinden farklı beş anlama geldiğini söyler:

1- Rönesans devrini doğuran bir sebep olarak hümanizm.

2-Eski Yunan ve Latin kültür sistemleriyle uğraşmak anlamında hümanizm.

3-Sanat ve kültür eserlerinde sadece insan ve insaniyi aramak, yaratmak gayreti olarak hümanizm.

4-Bütün insani değerleri kucaklayan çok genel bir anlayış olarak hümanizm.

5-Son olarak bilim ve kültür amaçlarının dışında biraz ideolojik ve politik bir anlam içinde milliyi tanımayan, milletlerarası olma yolundaki hareket olarak hümanizm.

Özdenoğlu' na göre Rönesans çağında Antik Yunan ve Roma edebiyatının ve fikriyatının yeniden keşfedilmesi ve buna matbaanın icadının da eklenmesiyle Avrupa'da büyük bir klasik edebiyat kurulmuştur. Erasmus, Corneille, Schiller gibi sanatçılar bu birleşmenin mahsulü olan sanatçılardır. Bu sanatçılar hümanizm ruhunu kendi dillerinin zenginliğiyle harmanlayarak klasik okulun en olgun eserlerini ortaya koymuşlardır. Hümanizmin tarihi kökleriyle bugünün dünyası arasındaki bağ şu cümlelerle ortaya konabilir:

> Hümanizma tarih içinde yaşanmış statik bir devir değil, aksine medeniyet tarihiyle kol kola yürümüş fakat kökleri 4-5 yüzyıl ötede saklı bir

> cereyandır. Hümanizma, Eski Yunan ve Latin kültürünün yalnız eski belgeler üzerinde incelenmesi öğrenilmesi değil; yaşayan dil ve kültürlerle canlı ve müspet bir bağlılık kurması bugünün sanat yaratışlarına da yön vermesidir. Kısacası biz hümanizmayı her devirde tesir yapabilecek bir fikir diye kabul ediyoruz (Özdenoğlu, 1947: 414).

Türkler'in hümanizmle irtibatı 1453 yılında İstanbul'u zapt edişlerine kadar götürülebilir. Bu zapt edişin ardından Bizanslı bilginler ellerindeki Antik Yunan ve Roma eserleriyle birlikte İtalya'ya ve diğer Avrupa ülkelerine göç etmişlerdir. Yanlarında götürdükleri bu eserler Avrupa'da Rönesans ve hümanizm hareketlerinin filizlenip yaygınlaşmasında önemli bir hazırlayıcı etken olmuştur. İstanbul'un Türkler tarafından zaptını Ortaçağ insanının skolâstik hayat görüşünü yıkan ve onu pozitif ve seküler felsefeye götüren hümanizmin bir sebebi olarak görmek gerekir. Fakat Türkler o devirde hümanizm ve Rönesans hareketleriyle hatırı sayılır bir seviyede temas kurmamışlardır. Bizim klasik edebiyatımız olan divan edebiyatı hümanist bir edebiyat değildir. Osmanlı cemiyeti, 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı'ndan sonra siyasi, sosyal ve fikri sahalarda geniş bir surette Batı dünyasını örnek almaya başlamış ve Batı'nın fikir ve edebiyat hamleleriyle de ancak bu fermandan sonra temas kurabilmiştir. Özdenoğlu 'na göre 1839'dan beri sistemli bir şekilde kültürel iletişimde bulunduğu Garp Türkler' i ileri bir hümanizm seviyesine yükseltmiştir. Çağdaş Türkiye fikrin ve sanatın insanlığın ortak eserlerinden beslendiği bir ülkedir. Özellikle Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nca yapılan tercümeler yurdun geniş aydın kitlesinin hümanizm düşüncesiyle ve hümanist edebiyatla en somut ve geniş surette temas kurmasını sağlamıştır. Hümanist konuları, Türkçenin imkânları içinde yeniden yaşatmak ve denemek meselesi ise Türk sanatkârların tercihine kalmış bir meseledir.

Özdenoğlu' na göre sanatta ve edebiyatta hümanizmin hümanist düşünceye göre eser üretmek mecburiyeti yoktur. Cezanne, Baudelaire, Fuzûlî, Hafız Şirazi gibi sanatçılar hümanist değillerdir. Ancak eserlerinin milletlerarası değerde olması ve bu eserlerin tüm insanlığı ilgilendiren bir muhtevaya sahip olmaları onları ürettikleri sanat itibarıyla hümanist yapar. Sanatta hümanizm sanatçının değil sanat eserinin hümanist olmasını talep eder. Milliyi aşmak ve tüm insanlığa mal olmak vasfıdır ki bir sanat eserini ilk hümanizmin havası ve ölçüleri içinde yeni ve üstün yaratışlara ulaştırmış olur. Milletlerin sanat alanlarındaki kudreti milliyi aşıp tüm insanlığa mal

olan eserler yaratabilmeleriyle ölçülür. Edebiyatta hümanizm Goethe'nin "insaniyet değişir, insan değişmez" sözünün sanat alanına tatbik edilmesinden başka bir şey değildir. Bir sanat eserini ölümsüzleştiren bütün beşeriyete ait fedakârlık, aşk, kin, ihtiras, zulüm, merhamet, vatan duygusu, kader anlayışı, yaşamak arzusu ve bencillik gibi konuları kudretle işlemesidir.

Özdenoğlu 'na göre klasik anlayış hümanizmi Eski Yunan ve Latin vesikalarına dayandırmakla basitliğe düşmekte, modern anlayış ise ona hemen bütün edebiyat ve fikir tarihlerini kucaklayan bir çerçeve çizerek tabirin hususiliğine ve açıklığına zarar vermektedir. Hümanizm geri bir dünyayı ileri bir dünyaya bağlayan köprüdür. Her sanat hümanist olmak zorunda değildir. Fakat hümanizm ruhuna uygun eserlerin daha kalıcı ve daha evrensel olacakları da bir gerçektir. Eski Yunan ve Latin edebi vesikalarının günümüze kadar ulaşabilmesi onların bütün insanlığı ilgilendiren konuları kudretle işleyebilmelerinden kaynaklanır. Hümanizmin ideolojik ve politik mahiyetteki anlamıysa sanat ve ilim gayelerinin dışındadır. Hümanizm milli değerleri inkâr etmek değildir. Bu yoldaki anlamlandırmalar hümanizm sözüyle değil kozmopolitizm sözüyle tanımlanabilir.

9.2.HÜMANİZMİN MODERN DÜNYAYA VE KÜLTÜRLERE TATBİK EDİLEBİLİRLİĞİ

Adımlar dergisi 5.sayısında da hümanizm üzerine geniş bir yazı yayımlamıştır. Ziya Oykut tarafından kaleme alınan "Hümanizma" başlıklı yazıda hümanizmin tarihinden ve modern dünyadaki yerinden söz edilmiştir(Oykut,1943: 164-166). Oykut yazısında hümanizm tabirinin Latince insani manasına gelen "hümanus" sözünden alındığına işaret eder. Eski Yunan'da deniz ticaretinin genişleyerek büyük kaynakların ve ticaret sahalarının temin edilmesi ve muazzam servetlerin kazanılması çeşitli kıta ve memleketlerin birbiriyle temasını doğurmuş ve bu düzende ortaya çıkan kölecilik sistemine karşı bir "kardeşlik" zihniyeti gelişmiştir. Bu haliyle hümanizm dar manasında bir dünya hemşeriliği, insana üstün bir mevki verme şeklinde ifadesini bulmuş, Epiküros, Xnophanes, Perikles gibi filozoflar "her şeyin ölçüsü insandır" diyerek geniş bir hümanizm felsefesi yapmışlardır. Hümanizm bu suretle bütün Akdeniz mıntıkasına ve Roma İmparatorluğu coğrafyasına yayılarak insan sevgisi ile dolu, mevzuu ve gayesi bütünüyle insan olan hümanist fikriyat ve edebiyatı doğurmuştur. Hıristiyanlığın doğuşu ve derebeylik düzeniyle birlikte

hümanizm unutulmuş onun yerine asıl insanlar ve aşağı tabakalar şeklindeki kast zihniyeti kanunlaştırılmıştır. Bilim ve fikir hürriyetinin yerini bilimden, bilimcilikten ve insandan uzak skolâstik düşüncenin dogmatizmi almıştır. XIV.-XVI. yüzyıllarda İtalya'da kuvvetli bir ekonomik yükseliş hareketi başlamış, Akdeniz ve yakın doğu ticaretinin önemli bir kısmı İtalyanlar'ın eline geçmiştir. Bu ticari zenginleşme ve manastırların karanlık odalarında unutulmuş Eski Yunan ve Latin edebi ve fikri vesikalarının okunmaya başlamasıyla Rönesans hareketi doğmuştur. Rönesans antik Yunan – Roma hümanizmini daha geniş ve daha zengin bir muhteva ile diriltmek manasını taşıdığı gibi derebeylik ve kilisenin tahakkümüne karşı mücadele eden ileri bir dünya görüşü de olmuştur.

Oykut 'a göre Eski Yunan ve Latin kültürel ve edebi eserlerini kılavuz edinen bir aydınlanma hamlesi Rönesans devri için makul ve rasyonel kabul edilebilir. Fakat modern dünyada bu antik eserlerden ve dillerden ilham alan bir sanat ve fikir âlemi kurmaya çalışmak realiteye aykırıdır ve bir kaçış psikozunun emaresidir. Bugünün karışık, problemlerle dolu dünyasından ürkenler binlerce yıllık mesafeden şimdi kendilerine altın bir çağ gibi görünen eski medeniyet ve kültürlerle sığınarak bir emniyet hissi kazanmak istemektedirler. Tarihi oluşu kavrayabilmek ve sosyal evrim seyrini daha iyi görmek için eski çağlara kadar gitmek faydalı olabilir. Fakat modern Avrupa'nın son yüzyıllarda geçirdiği gelişmeyi bilmeden, modern Avrupa'yı sosyal yapısı, tekniği, kültür varlıkları ile iyice bilip anlamadan eski çağın dil ve felsefesi bize bugünü anlamak için herhangi bir mukayese noktası ve ölçüsü veremez. Hümanizm XIV.-XVI. asırlarda Ortaçağ'ın feodal düzenine kilise hâkimiyetine olan zihniyetine karşı fikri sahada gösterilen bir tepkinin adıdır. Zamanına göre hümanizm hareketi yeni, ileri, cemiyetin gelişmesine yardım eden bir cereyandır. Fakat hümanizm bu ileri vasfını çabuk kaybetmiş sadece ölü dil ve kültürlerin tetkikine saplanıp, aynı derecede ölü, günün realitesinden uzak, muhafazakâr bir fikir haline gelmiştir. XX. yüzyılda kendi milli kültür kalkınmamızın bu devrini yaşamış ve artık hükmünü yitirmiş ideoloji ile başarabileceğimiz görüşü sosyolojik bir hatadır. Sağlıklı bir kültürel kalkınma için doğru yol bugünün dünyasını anlamak ve bu dünyaya ayak uydurmaktır, bugünün ilmini, edebiyatını, sanatını öğrenmektir. Eski çağ kültürlerini bilmenin yanlış bir tarafı yoktur ve eski eserler tamamen kıymetsiz de değildir. Fakat kültürel kalkınma için hümanizmden ve eski Greko-Latin kültüründen medet ummak hatadır.

Yaprak dergisinin 12.sayısında yayımlanan "Hümanizma" başlıklı yazı da hümanizmin modern kültür hayatına tatbik edilebilirliği konusunda benzer görüşler içermektedir(Hızır,1949:2). Hızır müstear imzasıyla yayımlanan yazıda hümanizm Rönesans denen büyük düşünce ve sanat çığırının başında gelişen ve insanı hedef tutan bir hareket olarak tanımlanmış ancak ortaya çıktığı haliyle günümüz dünyasında ve kültür hayatında bir karşılığı olmadığı savunulmuştur. Yazıya göre Rönesans düşünürleri Antik Yunan ve Roma nizamlarını bir çeşit altın çağ gibi gören kimselerdir ve insanı bütün değerlerin üstünde gören bir kültür ve fikir hayatını klasik ilkçağın eserlerini doğrudan doğruya kaynaktan tanımakla ve tanıtmakla başarabileceklerine inanmışlardır. Rönesans hümanistlerinin elinde insanı işlemek için Yunan ve Latin dil ve edebiyatlarından başka araç yoktur. Fakat XX. Yüzyıl hümanistlerinden de insanı sadece Eski Yunan ve Latin edebiyatlarında aramasını beklemek hata olur. Çünkü insanlık sonraki yüzyıllarda bağrından İlkçağ düşünürleri ve ediplerine denk başka isimler de çıkarabilmiştir:

> Yirminci yüzyıl çocukları olan bizler ise büsbütün başka şartlar içinde yaşıyoruz. Biz artık biliyoruz ki bütün insan için Sophokles, Eflatun, Horatius ne derecede önemliyse Dante, Cervantes, Moliere, Shakespeare, Goethe de o derecede önemlidir. Hatta o kadarla da kalmıyor. Bir Arkhimedes, bir Newton, bir Leibniz, bir Einstein, bir De Broglie, bu saydıklarımız kadar önemlidirler (Hızır, 1949: 2).

Yazıya göre hümanizme bu geniş pencereden bakıldığında bir Doğu-Batı ikiliği de yersiz olur. Çünkü gerçek Batılı zihniyeti, insanı yetiştirmek için onun her cephesini aldığından bu hususta insanlığa büyük eserler kazandırmış Doğu eserlerini ihmal edemez. Bu bakımdan bize Batılıları tanıtan "Dünya Edebiyatından Klasikler" serisi aynı zamanda Arap, İran edebiyatlarını da önemle göz önünde tuttuğu, bunlardan örnekler verdiği için hümanizmin en iyi anlamda yardımcısıdır. Kültür, insanı bütün cepheleriyle işleyip tanımaktan başka bir şey değildir. Bu nedenle günümüz hümanizmi çok yönlü olmak mecburiyetindedir. Eskiyi olduğu kadar yeniyi Batı'yı olduğu kadar Doğu'yu ele alacak, edebiyatlarla birlikte diğer sanatları ve sanatla birlikte pozitif bilimleri tanımaya ve tanıtmaya gayret edecektir.

9.3.SANATTA VE EDEBİYATTA HÜMANİZM ÜZERİNE GÖRÜŞLER

Bir devirde geçerli olan felsefi görüşlerin ve hayat realitelerinin sanat eserlerinin ruhu ve vasıfları üzerindeki etkisi malumdur. Sanatın birinci ve en önemli kaynağı hayat olduğuna göre o hayata hâkim olan küçüklü büyüklü düşünceler de belirli suretlerde sanat eserlerinde inkişaf edecek, gözükeceklerdir. İnsanın zihninde oynaşıp kaynaşan düşünce gölgelerinin mahiyeti neyse elinden çıkacak sanat eserinde açık veya saklı bir surette kendine yer bulacak yaratım gölgelerinin mahiyeti de odur. Sanatın yapıcısının zihninden ve ruhundan bağımsız teşekkül etmesi mümkün değildir. Sanatçı bir bünyede süregiden düşünceler ve duygular görünmezden görünüre sanat eseri vasıtasıyla geçerler. Hasret çekilen, nefret edilen hatta kaygısız bakılan şeyler sanat eserine ilham veren ve kılavuzluk eden yaratış felsefesinin süzgecinden geçerek eserde birer motif halini alırlar. Şu halde hümanizmin de kendine göre bir sanat ve bir edebiyat nizamının olacağı tabiidir. Eski Yunan ve Latin sanat ve edebiyatından örnek alan hümanist edebiyatın kaynağı ve amacı evvela ve en çok insandır. Hümanist edebiyat insan olmak sıfatını diğer bütün sıfatların önüne koyarak bundan evrensel bir edebiyata ulaşmak gayesi güder.

Devrin edebiyat dergilerinde sanatta ve edebiyatta hümanizmin ne olduğu ve nasıl olacağı konusu kavramın tarihi ve felsefi boyutları kadar berrak, açık ve etraflı bir surette ortaya konamamıştır. Çeşitli anketler yahut yazılar vasıtasıyla edebiyat hümanizmi hakkındaki görüşlerini ortaya koyan yazarlar ve düşünürler bu konunun dışına çıkmamaya gayret eder gözükmekle birlikte bazen meseleyi konudan bağımsız gözüken bir roman, şiir yahut hikâye eleştirmeciliğine dönüştürmekten kendilerini alamamışlardır.

Sanat ve edebiyatta hümanizmin mahiyeti hakkında en metodolojik izahatın ve görüşlerin *Yücel* dergisinden Orhan Burian'ın kaleminden çıktığını söylemek yanlış olmaz. Orhan Burian *Yücel*'de kaleme aldığı yazılarda sanat ve edebiyat hümanizminin nitelikleri ve etki alanları üzerine ayrıntılı sözler söylemiştir. Bu konudaki görüşlerini en geniş surette "Hümanizma ve Biz III" başlıklı yazısında ortaya koyan Burian milletlerin milli kimliklerini Türk milleti de dâhil olmak üzere hümanizm ve hümanist sanat vasıtasıyla keşfedeceklerine inanan bir düşünürdür(Burian,1940: 171-173). Buna göre XV. yüzyıla kadar Avrupa'da bir

Fransızlık ya da bir İngilizlik ortada yoktur. Hümanist düşünüş Avrupa'da doğduğu sırada bir yandan da Rönesans sanatçıları sözle, ezgiyle, renkle, taşla didinip çırpınarak kendi halklarına milliyet bilincini vermeye çalışmışlardır. Oysa yüzyıllar vardır ki sözleri ve ezgileriyle sanatçılarımız; dehasıyla bilginlerimiz; kahramanlığıyla ama en çok toprağa geçen kanıyla adsız dedelerimiz bize Türklüğümüzü vermişlerdir. Türklük bu sanatçıların, dâhilerin ve kahramanların emekleriyle var olmuş ve yükselmiştir. Burian 'a göre bu bakımdan bizim için benliğin daha önce hiçbir ulus için olmadığı şekilde iki türlü kavranması gerekir. Tarih içinde Türk olarak, geçmiş ve gelecek içinde insan olarak…

Burian 'a göre Türkiye'de hümanist düşünüşün yerleşmesi için Türkler 'in kendini tanıması zorunludur. Bu ise Türklük tarihinin başından beri süregelen toplumsal, ahlaksal, bilimsel çabalarla felsefe ve edebiyat alanındaki çabaları incelemekle olur. Tarihte üretilen bilimsel ve sanatsal değerlerle irtibatsız bir hümanizm düşünülemez. Fakat tarihe Avrupa'da yerleşen akımların penceresinden bakmak gerekir. Daha önce verilen ön yargıları kabul etmemek, yeni ön yargılar üretmekten sakınmak, yalnız belgelere ve deney incelemelerine dayanmak gerekir. Avrupa kafasının etkisiyle, aklı istisnasız her şeye üstündür, insanı da gerçekte olduğundan daha çok güce sahip sanmaktayızdır. Avrupa ve klasikler bize hem aklına güvendiği ölçüde büyük işler başarmaya aday güçlü insanın güzelliğini gösterecek hem de insanın her zaman eksik, her zaman amaçlarından uzakta kalmaya mahkûm ama her zaman iyiye, doğruya, güzele erişmek üzere çaba gösteren bir varlık olduğunu öğretecektir.

Burian Eski Yunan sanatının ve edebiyatının hümanizme örnek olmasını Yücel dergisinin 47.sayısında yayımlanan "Hümanizma-Üç Şiir Münasebetiyle" başlıklı yazısında şu cümlelerle gerekçelendirir:

> Yunan sanatı insansıdır. O ölçüde ki gerek edebiyat, gerek resim, gerek müzik, gerek yontu ancak Tanrılara olan sevgi ve saygıyı dile getirmek için bir araç olmak üzere kullanırken sanatın varlığının nedeni olan Tanrılar bile insandırlar. Zaten Yunan sanatının konusu da insandır. Hayal gücünün hızıyla Tanrıların önünde başlı başına yasaları ve güçleriyle canlı olarak yükselen, bununla birlikte noksanı çok, soluğu kısa olan insan… Yunan' ın ölmez sanatından Rönesans bu insanı öğrendi. Ve Rönesans'tan pay alan Avrupa ulusları çocuklarına bu insan anlayışını aşıladılar(Burian, 1939: 262-263).

Burian ’a göre Türk şiiri zorlukları, imkânsızlıkları, insanı hiç derecesine indiren bütün tabiat güçlerini bir çift benzetmeyle yok ettikten sonra bir yarı Tanrı uydurup insan diye kabul ettirmek sevdasındadır. Onun içindir ki gerçek insanın umutlarını, isteklerini, acılarını dile getirememektedir. Türk edebiyatına gerçek ve dünya ölçüsünde büyük şiir, hümanizm ile birlikte gelecektir.

Adımlar, hümanizm konusuna sayfalarında geniş yer vermiş dergilerden biridir. Dergi 3.sayısında hümanizmle ilgili bir anket yapmıştır. Ankette sorulan sorular şunlardır:

1- Hümanizm nedir?

2-Bugünün kültür gelişmesinde hümanizmin manası ve rolü ne olabilir?

Dergi bu soruları Nurullah Ataç, Orhan Burian, felsefe profesörü Olivier Lacombe ve filoloji profesörü Rhode’ a sormuştur. Profesör Lacombe ankete verdiği cevapta Eski Yunan ve Latin kültürünün Batı Avrupa kültürünün ana kültürü olduğunu söyleyerek hümanistlerin de Batı Avrupa’da insan vakarını yükseltmeyi amaçlayan XV. ve XVI. Yüzyıl düşünürleri olduğunu vurgular(Lacombe,1943: 84-87). Lacombe’a göre bu düşünürler bu işi Eski Yunan ve Roma edebiyatlarında örnekleri bulunan büyük insani başarıları incelemek yoluyla görmek istemişlerdir. Lacombe, Eski Yunan ve Roma kültürlerinden doğan Rönesans kültürünün insanlığın terbiyecisi bir kültür olduğu ve sahasında benzeri görülmemiş bir başarı kaydettiği inancındadır. İnsan aklının kendi şuuruna varmasında Yunan, felsefi ve ilmi aklıyla Roma ise hukuki aklıyla çok önemli bir rol oynamışlardır. Bunların düşüncesiyle temas edince hiç faydalanmadığını ileri sürecek kimse olamaz. Bu nedenle hümanizmin Ortaçağ zihniyetine benzer zihniyetlere karşı ihya edilmesi ve canlı tutulması lazımdır. Fakat Lacombe bu kültürün modern ve milli kültürlere örnek olması konusunda kesin bir inanca sahip değildir. Ona göre bu bir abartı olur ve bu hususta kendine en uygun sentezi bulmak milletlerin kendi işidir. Gerçek bir hümanizm milli kültürleri korumak ve canlandırmakla beraber aralarında verimli bir mübadele temin etmeye gayret eder.

Adımlar’ın hümanizm anketine cevap veren ikinci düşünür Nurullah Ataç’tır. Nurullah Ataç hümanizmi insanı kendi çevresinin kendi zamanının dışında düşünmeye alıştıran yol olarak tanımladıktan sonra hümanizmi tarih-dil-edebiyat ilişkisi içinde ele alır(Ataç,1943: 87-88). Ona göre tarih anlayışı olmayan bir kişi

kendisini geçmişsiz bir adada yaşar sanacağı için kendisinde bulunan imkânların da farkına varamaz. Bu itibarla insana tarih anlayışını veren en iyi yol hümanizmdir. Yani medeniyetin anaları olan ölmüş dilleri şiirleri, felsefeleri ile öğrenmektir.

Orhan Burian *Adımlar* 'ın anketine verdiği cevaplarda hümanizmi felsefi yönüyle ele alır ve onun zamanların ve ülkelerin selametine en uygun düşünceyi aramak hikâyesi olduğunu savunur(Burian,1943: 88-89). Burian 'a göre hümanizm onu doğuran insan gibi bir uzviyettir ve her çağ ve her iklim bu uzviyetin gelişmesine tesir etmiştir. Bugün onu hâlâ bir Yunan ve Latin dilleri âşıklığı diye düşünmek hata olur. Bilim adamları hadiseleri her yer ve her zamana göre tespit etmek sonra hiçbir suretle değişmeyecek hakikatleri bunlardan çıkarmak görüşündedirler. Onlar için, nasıl maddenin değişmez bir takım vasıfları varsa insanın da değişmez istekleri vardır. Bu değişmez isteklerdense insanlık kanunlarına, insanlık hakikatlerine varılır. İnsanlık için eşitlik fikri temeldir ve bütün dünya insanlarının selametini sağlayan gerçekler bu temelden başlayarak kurtulacaktır. Burian'a göre insanlar henüz millet organizasyonundan daha geniş bir organizasyona mensup olmak iradesine sahip değildir. Hümanist bir sanatçı ve mütefekkir olarak Dante'nin altı yüz sene önce tasavvur ettiği Avrupa Birliği bile kurulmuş değildir.

Burian'a göre hakikatler ve buna bağlı fikirler hadiselere göre şekillenirler. Akıl tek bir noktaya bağlanıp kalmamalıdır. Bugünkü zaruretlerin kabul ettirdiği esaslar yerine şartlar ve dünya değişince yeni birtakım esasları koymaktan çekinilmemelidir. Hümanizm insanoğlunun aklın işleyişine bel bağlaması zaruretinin ve bu zaruretin mecburi kıldığı düşünsel tarafsızlığın hikâyesidir.

Devrin edebiyat dergilerinde yayımlanan sanat ve edebiyat hümanizmi yazılarında hümanizmin tarihi ve felsefi boyutu ve edebiyatla ilişkisi üzerine çeşitli fikirler ortaya konurken bu düşüncenin Türk edip portreleri üzerinden somutlaştırılması fikrine yazarlarca pek rağbet gösterilmediği söylenmelidir. Şahıs olarak hümanist olmamasına rağmen bütün insanlığı ilgilendiren temaları yüksek bir sanat iktidarıyla işlemiş olması nedeniyle divan şairi Fuzûlî *Yaprak* dergisince hümanist edebiyatın bir temsilcisi olarak gösterilmiştir. Bunun dışında hümanizm-edebiyat ilişkisi içinde en geniş surette incelenen isim Tevfik Fikret olmuştur. *Adımlar* dergisinin 8.sayısında Ziya Baştimar tarafından kaleme alınan "Büyük Türk Hümanisti Tevfik Fikret" başlıklı yazıda Tevfik Fikret'in fert ve millet düşüncesini aşarak dünyaya bütün insanlığın gözünden bakabilmekle hümanist bir şair olduğu

görüşü savunulmuştur(Baştimar,1943:260-262). Baştimar'a göre Fikret yerleşik fikirleri ve inançları kabul etmiş bir şair değildir ve dünyayı algılayışı devirden devire farklılıklar gösterebilmiştir. Onun muhteva ve fikir olarak birbirini tutmayan şiirleri vardır. Fikret, hayatın ve yaşadığı cemiyetin seyrine biçim veren sosyal kanunları bilmez gibidir. Fikret'i iyi anlayabilmek için onun şiirlerinin hepsi zaman içindeki seyirleriyle incelenmelidir. Fakat şiirlerinde görülen tezatları öne sürerek Fikret'in fikirlerle ilgisi olmayan, havasına göre değişen bir mizaç şairi olduğunu söylemek doğru olmaz. Fikir şairi hislerini fikirlerinin ışığında ifade ettiği için fikir şairidir. Bu fikirler, bazen birbirlerine zıt düşerse sebebini hislerinin fikirlerine galebe çalmış olmasında değil toplumsal şahsiyetindeki kararsızlıkta aramak lazımdır. Fikret, toplumsal haksızlıkların insanların bilgisizliklerinden, geriliklerinden kaynaklandığını, cemiyete iyi bir şekil vermek için bu geriliği gidermenin, insanın doğasındaki iyicil karakteri hayata hâkim kılmanın yeterli olacağını zanneder.

Baştimar' a göre Fikret "Balıkçılar" "Ramazan Sadakası" gibi şiirlerinde yaşadığı topluma karşı yüzeysel bir merhametten ileri gidememiş ve temsil ettiği topluluğun ıstıraplarına tam olarak hissedar olamamış, ekonomik şartların doğurduğu asıl ıstırabın derinliğine inememiştir. Sosyoekonomik konumunun doğal bir sonucu olarak "takdise müstahaktır" dediği insan için Fikret, merhamet telkin etmekten ileri gidememiştir. Eski hümanist ediplerin mensup oldukları toplum karşısında sergileyebildikleri hassasiyetin mahiyeti de bundan pek farklı değildir. Fikret'e kış "çatlamış elleriyle yoklayarak" hayatı mezbelede arayan yoksulları hatırlatır. Huzur ve saadet ona çoklukla bunlardan mahrum olan insanları hatırlatır. Oğlunun bayram neşesiyse ona öksüz çocukların hüznünü duyurur:

Çıkar o süsleri artık sevindiğin yetişir
Çıkar, biraz da şu öksüz giyinsin, eğlensin;
Biraz güzellensin
Şu ruy-ı zerd-i sefalet…

Fakat Fikret'in bu hisleri bir burjuva hümanistinin hislerinden öteye geçemez.

Baştimar yazısında Tevfik Fikret'in insancı görüşlerinin milliyetçilik ve vatanseverlik fikirleriyle çelişip çelişmediği konusuna da değinmiştir. Ona göre

milliyetçiliği milletseverlik olarak görüp başka milletlere düşmanlık aşırılığına götürmeyenlerin Tevfik Fikret'e gayri milli ve kozmopolit demesi mümkün değildir. Fikret'in nasyonalizmi aşırı değildir ve diğer milletlerden nefret etmek motivasyonunu barındırmaz. Fikret, milletseverliği ve vatanseverliği, hürriyet severlikten ayrı düşünmeyen bir şairdir.

"Kılıç" manzumesiyle "Tarih-i Kadim" her zaman Fikret'teki tezatlara bir örnek olarak ileri sürülmüştür. Fakat Baştimar' a göre bu iki şiir arasında bir tezat yoktur. Çünkü "Tarih-i Kadim" de tasvir edilen savaşı sevebilecek bir insan tasavvur edilmesi güçtür. Hedefi sadece yabancı ülkeleri yağma etmek, yakıp yıkmak, ocakları söndürmek, aileleri süründürmek olan mütecaviz savaşları insan vicdanının onaylaması mümkün değildir. Hümanist Fikret böyle bir savaşı ancak lanetler. Fakat Fikret'in bir memleketin ırzını, canını, malını, milletlerin şan ve şerefini koruyan "ehli teaddiye hüsran" veren bir kılıcı takdis etmesinden tabii bir şey de olamaz. "Hasan'ın Gazası" ve "Kenan" şiirlerinde olduğu gibi saldırgan kuvvetlere karşı yürütülen savaş Fikret için kutsal bir savaştır. Bugünün hümanizmi ancak, insana insanlığının şerefini, vakarını tanıtmağa ona yeryüzünün sosyal ve tabii kuvvetlerinin bir organizatörü olduğu bilincini vermeye gayret eden bir hümanizm olabilir ve Fikret'in hümanizmi bu açıdan edebiyatımızda bir merhaledir.

Hamle dergisinin 1.sayısında yayımlanan "Türk Hümanizmasının İzahı" başlıklı yazısında Celalettin Ezine hümanizm ruhunun Avrupa edebiyatındaki izdüşümleri ve Türk edebiyatına bu ruhu aşılamak için yapılması gerekenler üzerine görüşlerini açıklamıştır(Ezine,1940: 6-10). Ezine de bu konuda yazan diğer yazarlar gibi Avrupa edebiyatlarında hümanizmin kendisini klasik cereyanın meyvesi olan eserlerde gösterdiğine işaret eder. Fransa'da Rönesans şairi Joachim du Bellay ve Almanya'da hem klasizm hem de romantizm ekollerine uygun şiirler yazan Friedrich Hölderlin edebiyatta hümanizmin en önemli temsilcileridir. Klasizm ilhamını antikiteden alan ve içten çok dışın tasviri olan bir edebi ekoldür. Romantizm ise rasyonaliteden ziyade duyguların ve hayallerin tezahürüdür ve bu niteliğiyle klasizmden bir kopuştur. Ezine'ye göre romantizmin milliyetçi bir sanat cereyanı olduğu görüşü yanlıştır. O, romantizmin milletleri, milli düşünce ve görüş hudutları içinde hapseden, fakat aynı zamanda aralarında bir tanışma ve anlaşma iklimi tesis

eden idealist bir fikir olduğu inancındadır[1].Klasizm, Avrupai bir ideolojidir ve düsturunu Avrupa fikir birliğinden; ilhamını, Eski Yunan ve Roma'dan almıştır. Ezine, klasizmle romantizmin birbiriyle kaynaşmasını da edebiyatta hümanizmin bir cephesi olarak görür.

Ezine'ye göre Tanzimat'tan dünya savaşının sonuna kadar Türk edebiyatında birçok fikir ve sanat hareketi olmuş ancak bunların hiçbiri bağrından dünya çapında şöhrete ulaşan bir edebiyatçı ve fikir adamı çıkaramamıştır. Bunun bir başarısızlık olduğuna şüphe yoktur. Bu başarısızlık Tanzimat dönemi edebi hareketlerinin Batı kültürüne iştirakinin tam bir iştirak olamayıp temenni boyutunda kalmasından, Servet-i Fünun hareketinin ölçü olarak sadece Fransız edebiyatını almasından, Yeni Mecmua hareketinin ise ortaya koyduğu Türk-İslam harsını diriltme ülküsünü telif eserlerle yeterince takviye edememesinden kaynaklanmıştır. Türk edebiyatında hakiki bir hümanizmi tesis etmek ancak kalıcı eserler yaratmakla mümkün olur. Ancak Türk edibinin herşeyden önce bir dil problemi vardır. Türk dili, kuralları ve sözlüğüyle bir yazı dili olarak henüz istikrarını bulmuş değildir. Bu istikrarsızlık bir dil anarşisidir:

> Türk nesrinin hakiki hümanizması, yine çeyrek asır sonra yaldızı silinmeyecek, "kuru ve tok" yazının zevkini tatmak ve onu yaratabilmektir. Stendhal 'in kuru yazısı bütün Fransız liselerinde tahrir örneği olarak okutuluyor. Bizde de bugün kuru nesrin olgun misalleri başlamıştır. Fakat Türk muharriri neylesin ki, yapısının başlıca malzemesi, Türk lisanı kavaitsiz bir anarşi içinde çırpınıp duruyor. Lisan bahsi mevzuumuzun en elim kısmıdır (Ezine, 1940: 8).

Türk edebiyatı kendi Rönesans'ını inşa etmede Batı'yı mı örnek alacaktır, Doğu'yu mu yoksa her ikisini birden mi? Ölçüsü divan edebiyatı mı olacaktır yoksa halk destanları mı? Yazısında bu soruları soran Ezine'ye göre Batı fikriyatının ve edebiyatının kendisine Eski Yunan ve Roma fikir ve edebiyat nizamını örnek alması gibi Türk edebiyatı da kendisine örnek olabilecek bir kaynak seçmek durumundadır. Fakat nasıl Türkçe anarşi boyutuna varan bir yazı dili istikrarsızlığından mustaripse aynı zamanda bir de ansiklopedik fakirlikten mustariptir. Memleket insanının ihtiyaç duyduğunda başvurabileceği Türkçe bir ansiklopedi yoktur. Hem dil anarşisinin halli

[1] Herder'in Almanca Shakespeare tercümeleri, Hugo'nun çeşitli trajedilerine İngiliz tarihinden aldığı mevzular, Lamartine 'in vakaları İtalya'da cereyan eden romanlarının İtalyan şahısları gibi…

hem de bu ansiklopedik yokluk durumunun bertaraf edilmesi için üyeleri farklı alanlardan seçilmiş bir heyet, bir akademi tesis edilmelidir. Bu akademi, meydana getireceği büyük Türk ansiklopedisi ile Türkçeyi imla anarşisinden ve kelime züğürtlüğünden kurtarabilir. Ayrıca Frenk memleketlerinde fonetik eksperimantal enstitülerinin gördüğü vazifeyi görerek Türkçenin telaffuzuyla ilgili kesin kurallar belirleyebilir. Ezine, Türk dilinin sürekli bir inkılâp halinden kurtarılması idealinden ayrı düşünmediği Türk edebi Rönesans'ı için özetle şu şartların yerine getirilmesi gerektiği düşüncesindedir:

1-Türkçe gramer ve sentaks
2-Türkçe sözlük
3-Fonetik eksperimantal kurumu
4-Türk ansiklopedisi
5-Türk akademisi
6-Osmanlı ve halk edebiyatı eserlerinin, bütün zorluklara rağmen, Latin harfleriyle yayımlanması.
7-Dünya klasiklerinin Türkçeye tercüme edilmesi.

Ezine'ye göre Türk hümanizminin en önemli noktaları bunlardır.

Varlık dergisinin 156.sayısında yayımlanan "Edebiyatımızda Hümanizma" başlıklı yazısında Kâzım Nami Duru, Türk edebiyatının tarihi seyri içinde milli bir edebiyat olmaktan uzak olduğu ve milli bir edebiyat yaratmanın ancak hümanizme yer vermekle mümkün olacağı görüşünü savunmuştur(Duru,1940: 309-310). Duru'ya göre divan edebiyatının Türk halkıyla bir ilgisi yoktur. Mücerrettir, aklın uydurduğu oyunlardan ibarettir ve dar ve muayyen bir muhitin zevkine uygundur. Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatları muhteva olarak divan edebiyatına göre ilerleme kaydetmiş olmakla birlikte halkı yine ihmal etmiş ve divan edebiyatı gibi bir "güzideler edebiyatı" hüviyetinde olmuşlardır. Başka milletlerse edebiyatlarını folklordan ve hümanizm kaynaklarından feyiz alarak yaratmışlardır.

Duru yazısında, eskilerin Türkçeyi iyi yazmasını Şark hümanizmi olarak tanımladığı Arapçaya ve Farsçaya bağlamaktadır. Rüştiyelerde vaktiyle okutulan Sarf-i Arabî, Sarf-i Farisi gibi dersler bir nesle bu dilleri layıkıyla öğretememişse de Türkçeyi iyi yazar olmasında mantık ve terbiye açısından faydalı olmuştur. Eskilerin Arapça ve Farsça eserlerden aldığı edebi terbiyeyi bugünkü nesil de Batı'ya ait eserlerden ve Batı hümanizminden alabilir. Bunun için Grekçe ve Latince öğrenmeye

gerek yoktur ama bu dillerde yazılmış eserlerden sınırlı da olsa bir şeyler anlamanın gençliğin edebi gelişimine önemli katkısı olacaktır. Duru'ya göre Batı hümanizmi olmadıkça milli ve insani bir edebiyat kurmak mümkün değildir.

Hamle dergisinin 3.sayısında yayımlanan "Türk Hümanizmasının İzahı II" başlıklı yazısında Celalettin Ezine, tarihte eski bir edebiyatı örnek almamış hiçbir milli edebiyat olmadığını Türk hümanist edebiyatının da kendi mazisini veya yabancı bir edebiyatı örnek almaya mecbur olduğunu savunur(Ezine,1940:1-6). Avrupa antik dünyayı, Kuzey Amerika fikirde Alman'ı, edebiyatta İngiliz'i, Güney Amerika ilk devrede İspanyol ve Portekiz'i, ikinci devrede Fransız'ı, Osmanlılar Arap ve Acemi örnek almışlardır. Bu itibarla Türk hümanizm edebiyatı da kendi mazisinden yahut yabancı bir kültürden örnek almaya mecburdur. Ezine yazısında bu tespiti yaptıktan sonra Türk edebiyatının ölçüsünün hangi edebiyat olduğunu sorar:

> Bizim ölçümüz hangi edebiyattır? Cumhuriyet rejiminin ilanına kadar, Osmanlıların kurdukları, Divan edebiyatı, Tanzimat, Edebiyatı Cedide, Fecr-i Ati, Yeni Mecmua gibi muhtelif edebi çığırlar mı? Bektaşi, Melami, Tasavvufi gibi halk edebiyatı mı? Antik Yunan spekülasyonu mu? Latin temerküzü mü? Modern Avrupa tefekkürü mü (Ezine, 1940: 1)?

Ezine'ye göre klasik edebiyatın manzum trajedi türü bugünün edebiyatında kendine artık yer bulamaz. Dünya Savaşı'nın sonunda bazı Alman ve Fransız dramaturgları bu tarza dönüş yapmışlarsa da klasizm devrinin başarısını elde edememişlerdir. Bir sürat çağı olan XX. yüzyılda manzum trajedi tarzı bugünün insanının seyredebileceği bir tarz değildir. Tiratsız, kısa ve kesik cümleli trajediler bu hareket çağının ruhuna daha uygundur. Manzum trajedi Türk hümanist edebiyatı için bir örnek teşkil edemez.

Ezine'ye göre hikâye türü eskimekte ve ölmekte olan bir türdür. Özellikle Fransız ve Rus romancıların kaleme aldığı nehir romanlarla birlikte roman büyük bir revaç kazanmıştır ve kazanmaya devam etmektedir. Fakat Maupassant'dan beri büyük bir hikâyeci gelmemiştir. İnsan ve vaka anlatımında uzun psikolojik ve fizyolojik tahlillerin kazandığı önem romana göre çok kısa olan hikâyenin yetersiz bir görüntüye düşmesine neden olmuştur. Hikâye modern insanı bir bütün olarak, etraflı ve açık bir surette veremez. XIX. yüzyılda Stendhal ve Dostoyevski gibi yazarların nehir roman tarzında ısrar etmeleri ve XX. Yüzyılın büyük roman ustaları olan Marcel Proust, Thomas Mann ve Bernard Lewis gibi yazarların yine sadece

roman türüne ilgi göstermiş olmaları, hikâyenin geleceği karanlık bir nesir tarzı olduğuna delalet eder. Bu nedenle hikâye tarzının da Türk hümanizmi davasında bir yeri olamaz.

Ezine yazısında hikâye türünün bir geleceği olmadığı kanaatini ortaya koyduktan sonra roman türünün Türk edebiyatındaki mevcut durumu ve geleceği hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. Buna göre hiçbir Türk yazarının uluslararası şöhret olmayışı kişiye Türk romanının henüz var olmadığı hükmünü verdirebilir. Bu var olmayışın Ezine'ye göre başlıca iki sebebi vardır:

1- Türk romancıların toplumsal hayatımıza ve hareketlere tercüman olamayışı

2- Bizatihi Türk toplumsal hayatının, büyük çapta roman inşasına elverişli bulunmayışı

Ezine'ye göre Türk edebiyatında Halit Ziya'nın"Kırık Hayatlar" ve "Aşk-ı Memnu" romanlarının tekniğine henüz ulaşılamamıştır. Ancak o romanlarda da yazarın tasvir ettiği tipler bizim tiplerimiz değildir. "Aşk-ı Memnu" 'un Adnan Bey'i, Behlül Bey'i, Nihal Hanım'ı Boğaziçi'ndeki bir yalının kukla kahramanlarıdırlar. Ne İstanbullu ne Türk ne de millidirler. Ancak milli denince memlekettin herhangi köy, nahiye yahut şehrinde yaşayan insanların karakterleri ve buralarda cereyan eden olayların tasviri de anlaşılmamalıdır. İster Konya'daki bir memurun hayatını; isterse Kanada'da cereyan eden bir olayı anlatsın, Türk ferdinin, cemiyetinin, milletinin psikolojisini, geleneklerini, kendine has fikirlerini, hayat algısını ve dünyayla ilişkisini yansıtan her eser millidir. Hamlet, Danimarkalıdır. Olay Danimarka'da geçer. Fakat Hamlet ve diğer karakterler; İngiliz adetlerinin, İngiliz sosyal hayatının ve İngiliz tabiatının birer yansımasıdır.

Türk sosyal hayatının bir yüzyıl içinde çok büyük ve köklü değişimler geçirmesi Türk romanının farklı nesil mensubu yazarların kaleminden çıkmış ürünlerinin içerik bakımından birbirine büsbütün yabancı görünmesine neden olmuştur. XIX. yüzyılın sonunda yaşamış bir aile ve onların sürdüğü hayat XX. Yüzyılın ortalarında yaşamış bir aileye uzak bir ülke kadar yabancı gözükür. Bu büyük toplumsal değişimler Türk romanının süreğenliğini ve nesiller arasındaki devamlılığı zorlaştırmaktadır. Ezine'ye göre Batı'da aile hayatı ve sosyal hayat pek az değişime uğramıştır. Balzac zamanında Fransız burjuvası nasıl düşünmüş ise, Zola zamanında da öyle düşünmüştür. Fakat Türk toplumunda kısa sürede meydana gelen

büyük değişimler bir tarihte yazılmış bir romanın içerik olarak kısa sürede eskimesine neden olmaktadır. "Sergüzeşt" romanındaki esirci Hacı Ömer'i, Halayık Dilberi; Mithat Efendi, Recaizade ve Mehmet Rauf'un romanlarındaki türlü türlü şahıslar ve hayatlar sonraki nesillerin tamamen yabancılık hissettiği şahıslar ve hayatlar olmuşlardır. Bu hümanist bir edebiyatın temel şartlarından biri olan kalıcılık konusunda Türk romanının işini güçleştiren bir manzaradır.

Ezine, nesillerin birbirine yabancılaşmasının edebi eserlerdeki yansımasına örnek olarak Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul" romanını vermiştir. Bu roman Abdülhamit devrine ait Tevfik Hoca, Moiz, Hidayet Bey konağının iftar sofrası, tespih koleksiyonu gibi tip ve sahneleri son derece kudretli bir surette tasvir etmiştir. Fakat 1939 yılında yayımlanan bu kitap edebiyatla ilgisi olan genç neslin bile ilgisini çekememiştir. Çünkü II. Abdülhamit devrindeki sosyal hayatla 1939 yılındaki sosyal hayat akla kara kadar birbirinden farklıdır.

Ezine'ye göre büyük Türk inkılâbı ile başlayan yeni devir eskiye hiç benzemeyen bir toplumsal hayat kurmuştur. Mazinin kafesli aile hayatı yerine yeni bir aile hayatı kurulmuş, kadın toplumsal hayata erkekle eşit şartlarda katılmak hakkı kazanmıştır. Fes, çarşaf, Arap yazısı gibi eskiye ait birçok unsurun yerine yenileri gelmiştir. Oysa Avrupa'nın aile hayatı, eskinin devamıdır. Avrupa'nın mazisi asırlar evveline götürülebilecek sosyal hayat devamlılığı bizde yoktur. Türk aile ve sosyal hayatı ancak cumhuriyetin kuruluşundan itibaren bir istikrar devresine girmiştir. Bu nedenlerle bugünün Türk romancısı, Cumhuriyet'ten önceki romancıdan ne fert, ne aile ne de cemiyet örneği alamaz. 1940 yılında yazılmış bir romanda tasvir edilen tipler ve olaylar 1960 yılının gencine yabancı gelmemelidir.

Ezine yazısında Türk edebiyatında hümanizm davasının hikâye ve roman kısımlarıyla ilgili yukarıdaki görüşleri ortaya koyduktan sonra konuyu tiyatro yazarlığına getirmiştir. Yazara göre roman tek kişinin emeğini, kültür seviyesini ve mesuliyetini yansıtan bir edebi türdür. İlkel medeniyetler büyük şairler yetiştirebilmiştir. Fakat roman ve piyes deyince akla ilk gelen şey yazarın kültürüdür. Şair de ilham cevheri ne ise, romancı ve piyes yazarında da kültür seviyesi o demektir. İnsan lirik bir şair doğabilir; fakat derin ve güçlü kültür birikimine sahip olmadan büyük bir roman ve piyes yazarı olamaz. Edebiyatın herhangi bir sahasında olduğu gibi, kuvvetli piyeslerin yazılabilmesi de, memleket şartlarına, toplumsal yapının zaman içindeki seyrine ve bunlar gibi birçok etkene bağlıdır. Roman gibi

piyeste de bir Türk yazarı henüz yetişmemiştir. Bu yetişmemenin birinci sebebi tıpkı romanda olduğu gibi piyes yazarlarının toplumsal hayatımızı yeterince tanımamış ve tahlil etmemiş olmasıdır. İkinci sebebi ise Türk sosyal bünyesinin, içinden büyük piyes yazarları çıkarabilecek bir hüviyette olmamasıdır. Ayrıca piyes için yalnız yazar ve sosyal hayat istikrarı yeterli olmaz. Sahnelere, rejisörlere, aktörlere de ihtiyaç vardır. Ancak memleket şartları bu ihtiyaçları karşılayabilmekten şimdilik çok uzaktır.

Yücel dergisinde hümanizm konusuyla ilgili en geniş yazı "Müşterek Yazımız" başlığını taşıyan bir yazıdır. Türkiye'de fikirde ve sanatta bir hümanizm ruhu tesis edilmesi için yapılan bir toplantının özeti şeklinde olan ve derginin 61.sayısında yayımlanan yazı çeşitli edip ve düşünürlerin konuyla ilgili görüşlerini yansıtması bakımından önemlidir(Müşterek Yazımız,1940: 6-17). Söz konusu toplantıya katılan ve yazıda hümanizmle ilgili görüşlerini kısaca ortaya koyan edebiyatçılar ve düşünürler şunlardır: Mustafa Şekip Tunç, Orhan Burian, Hüseyin Cahit Yalçın, Behçet Kemal Çağlar, Mithat Cemal Kuntay, Orhan Seyfi Orhon ve Celalettin Ezine…

Bu, yukarıdaki isimlerin hümanizm kavramını tartıştığı ve fikirde ve sanatta hümanizmin ne olabileceği hususunda görüş alışverişinde bulunduğu bir toplantıdır. Konuyla ilgili Orhan Burian, Hüseyin Cahit Yalçın ve Mustafa Şekip Tunç ve Mithat Cemal Kuntay daha kapsamlı konuşmalar yapmıştır. Ancak bu edebiyatçı ve düşünürlerin hümanizm konusuyla ilgili görüşlerine geçilmeden önce derginin bu konudaki ortak görüşünü içeren kısa bir girizgâh yazılmıştır. Buna göre *Yücel* dergisi Türk inkılâbının Avrupa medeniyetini yalnız tekniğiyle değil düşünme metodu ve yaşama tarzı ile kabul etmesini Rönesans'ın modern çağ içindeki bütün sonuçlarını idrak etmek ve ona süratle uyum sağlamak hamlesi olarak görmektedir. Bu idrak ve uyum sağlama hamlesinin sanat sahasına tatbik edilmesi ise *Yücel*'e göre Türk edebiyatının geçmişinin hümanist sanat algısına göre etüt edilmesine geleceğine ise yine hümanist sanat algısına göre yön verilmesine bağlıdır:

> Türk varlığının asli sanat tezahürlerindeki karakterlerine tabi olarak yeni Türk sanatının organizasyonuna ait bütün meseleleri yeniden tetkik etmek. Türk varlığının asli sanat tezahürlerini bulmaya çalışırken bizden gayri medeniyetlerin yüklediği nas ve dogmaların eseri olan divan edebiyatı ve edebiyat-ı cedideyi ilh… atlamak, hayır onların içinden geçmek, onları bu gözle

ayıklamak ve öteye ileriye, asla, köke gitmek zarureti ile kendiliğimizden karşı karşıya gelmiş oluyoruz(Müşterek Yazımız, 1940:6).

Yücel hümanist Türk edebiyatının kaynağının tamamen değilse bile büyük ölçüde halk sanatı olacağı görüşündedir. Çünkü halk sanatı malzemesi ve orijinal ve som olan tek sanat şubesidir. Halk sanatı ölü ve folklora ait bir değer değil yaşamaya hak kazanmış hayati bir değerdir ve Türk cemiyeti mazisiyle ve bugünüyle halk sanatında bulunabilir.

Bu girişten sonra yazıda toplantıya katılmış edebiyatçı ve düşünürlerin hümanizmle ilgili görüşlerine geçilmiştir.

Hüseyin Cahit Yalçın hümanizmi dinlerin dar görüşünden sıyrılıp Eski Yunan medeniyetinin akli ve insani düşünüşüne dönüş olarak tanımlar ve Türkiye'de cumhuriyet inkılâplarıyla birlikte bu iklimin doğduğu görüşünü savunur. Yalçın'a göre Eski Yunan medeniyeti hukuk, sosyoloji ve edebiyat sahalarında rasyonel ve insan merkezli bir medeniyettir ve bu medeniyet Roma'ya da geçmiştir. Fakat Roma'nın yıkılışı ve Hıristiyanlığın yerleşmesiyle Avrupa'ya büyük bir cehalet hâkim olmuştur. Hümanizm bu dar görüş ve cehaletten Eski Yunan medeniyetini rehber edinerek kurtulma çabasıdır.

Celalettin Ezine hümanizm anlayışı bakımından Hüseyin Cahit Yalçın'la aynı fikirdedir. Ezine hümanizmi ortaçağın mistik bunaltısından antik çağın rasyonel aklına dönüş olarak tanımlar. Yalçın'a ve Ezine'ye göre eskide kalıp unutulmuş Türk edebiyatını ve tarihini araştırıp ortaya çıkarmaya çalışmak hümanizm değildir, milli bünyeye dönüştür.

Orhan Burian Rönesans'ın Eski Yunan'ı taklit etmediğini ama ondan rasyonel düşünmeyi öğrendiğini söyler. Burian, Türklerin memleketlerinde bir hümanizm iklimi tesis edebilmek için tarihlerini ve eski edebiyatlarını araştırmak ve bunlarla ilgili saklı kalmış hakikat ve kıymetleri gün ışığına çıkarmak zorunda oldukları görüşündedir. Bu açıdan Burian Avrupalıların kendilerini Eski Yunan ve Roma'da arayıp bulmaları gibi Türkler 'in de kendi tarih ve eski edebiyatlarında bulacağı inancındadır:

"Kendimizi aramaktan kastımız, daha doğrusu hümanist zihniyetin çıkar yol olduğunu söylemekten maksadımız dünya medeniyetleri arasında yer alabilecek surette nevi şahsına münhasır bir medeniyetimiz olmadığını

söylemektir. Kendimizi arayalım derken ferdi kast etmiyoruz. Bir tarihimiz var ki tetkik edilmemiştir. Bir içtimai bünyemiz var ki nasıl kurulmuş ve nasıl işleyegelmiş olduğu araştırılmamıştır. Gene bir edebiyatımız vardır ki aranmamıştır. Ne için? Çünkü hadise ve meseleleri hümanist kafa ile görmesini bilmedik. Bu zihniyet Avrupa'ya Rönesans'la yayıldı. Dünya içinde kendine has bir sanat ve tefekkür sistemi kurabilen milletler hümanizmanın arayıcılığı ile kendini bulan, kendini yeniden doğurabilen milletlerdir(Müşterek Yazımız,1940: 9).

Orhan Burian, bu toplantıda hümanizmi, rasyonel, insani ve dünyevi bir hayat ve sanat nizamı kurmaktan ziyade tarihin sakladığı milli değerleri arayıp bularak milli ruhun yeniden inşa edilmesi olarak görür bir manzara sergilemiştir. Burian, müstakbel Türk medeniyetinin kuruluşunda büyük hizmetler görecek olan aydın sınıfının Batı'ya dönmek lüzumu hissederek ve Batı'ya dönerek doğru bir iş yaptığını ancak bu istikamet değişiminin görüntüde kaldığını düşünmektedir. Burian'a göre Batı'nın sadece görüntüsü değil zihniyeti de alınmalıdır.

Mustafa Şekip Tunç, hümanizmi üç büyük semavi dinin iman esaslarından ve hayat nizamından antik çağ felsefesine dönüş olarak tanımlamıştır. Şekip'e göre skolâstik felsefenin bir kurtuluş reçetesi olmadığı aksine insanlığın büyük dertlerini bütünüyle çözümsüzlüğe sürükleyen yanlış reçete olduğu anlaşılınca yeni ve kurtarıcı bir dünya görüşüne ihtiyaç duyulmuş ve hümanist fikir adamları bu kurtarıcı dünya görüşünü başka bir semavi dinde değil Antik Yunan felsefesi ve sanatında bulmuşlardır:

> Skolâstik devrin karaya oturması İslamiyet'te bab-ı içtihadın kapandığı zamana (5.asır) tesadüf eder. Bu iman medeniyetinin yürüyemeyeceği görülünce beşeriyet ezelden beri bu gemiyle mi seyahat ediyordu diye sorulmaya başlandı. Bu gemiyi mi tamir edelim yoksa başka bir gemi mi var dediler. Ve neticede bu gemi beşeriyetin hakiki gemisi değildir neticesine vardılar. Bir uyanma devri, bir fiziğe rücu hareketi başladı, Galileo gibi. İlahi arayış yerine fizik kaim olmak suretiyle tabiata dönüldü. Tabiatla beraber insana dönüldü ve hümanizmaya varıldı(Müşterek Yazımız, 1940: 11).

Mustafa Şekip Tunç'a göre hümanizm metafiziğe değil insana, sarahate, akla ve tabiata dönüştür. Kendi melekeleriyle mevcut olan ve onlarla işleyen insanın medeniyetine dönüştür. Hümanistler, bunun en olgun şeklini Yunanistan ve Roma'da bulmuşlardır ve bu antik medeniyetin yeniden doğuşu manasında Rönesans tabirini

kullanmışlardır. İnsan hayatına en çok tesir eden metafizik değil fiziktir. Hümanizm, insanın insanla ve insanın tabiatla ilişkisini iman esaslarına göre değil aklın esaslarına göre anlamaya çalışmaktır. İman şahsi ve nefsi bir şey olarak yaşayabilir ancak hayat gemisini yürütmek konusunda bir kılavuz olarak görülemez. Tunç, Türkler 'in Rönesans hareketini ne derece anladığı, onun ne ölçüde parçası olduğu ve bundan sonra memlekette bir Rönesans hamlesinin nasıl yapılacağı hususlarında ise kesin fikirlere sahip değildir. Avrupa hümanist hareketin ve Rönesans'ın meyvelerini ancak büyük ve kanlı mücadelelerden sonra toplayabilmiştir. Descartes, Voltaire, Rousseau gibi aydınlanmacı fikir adamlarının ortaya çıkması için birkaç yüzyıl beklemesi gerekmiştir. Türkiye'de henüz o çapta bir fikir ve edebiyat ortamı mevcut değildir. Fakat hümanizmin en azından bir ideal olarak var olması memleket irfanı ve sanatı açısından hayırlıdır.

Mustafa Şekip Tunç, halk sanatına mahsus motiflerin ve karakteristik özelliklerin bütün milletlerde hemen hemen aynı olduğu görüşündedir. Tunç'a göre esas itibarıyla atasözleri olsun adetler olsun nakış olsun bunlar mukayese edilirse görülür ki eski medeniyetlerin kaybolmamış kalıntılarıdır ve diğer sanatlar bunlar üstüne çıkmışlardır. Hatta İngiliz ve İskandinav folklorları incelenirse bunların bir türküsü ile bizim kayabaşı türkülerimiz arasında bir benzeyiş olduğu görülür. Folklorlar birbirlerini andırırlar. Bir edebiyat Rönesans'ı tesis etmek isteniyorsa folklora ait değerler de görmezden gelinmemelidir. Hiç halka temas etmemek kötüdür. Fakat halka temas etmekle tamamıyla orijinal şeyler bulunacağı inancı da doğru değildir.

Behçet Kemal Çağlar da hümanizmi ve Rönesans'ı dogmalardan ve naslardan uzaklaşmak olarak tanımlar ve eskiyi tanımak zaruretini de uzaklaşılması gereken bu dogmaları evvela tanımak lüzumuna bağlar. Çağlar halk sanatının büyük ve orijinal bir sanat için halis bir kaynak olduğu inancındandır. Fakat ona göre halk sanatı etütleri dışta ve şekilde kalmış, bundaki zaman, insan ve muhit algısı etüt edilmemiştir:

> Halk sanatının büyük ve orijinal sanat için büyük ve som bir malzeme olduğunda herkes müttefiktir. Fakat bu malzemenin değeri ve hüviyeti üzerinde lazım olduğu şekilde duranımız olmamıştır. Herhangi bir halk şairini incelemek ve ondan mülhem olmak isteyenlerimiz onun sadece yarım kafiyelerini, taktik hatalarını ele almakla veya onu taklit etmekle ona nüfuz ettik ve onu aksettirdik

sanıyorlar. Dışta şekilde kalıyorlar. Eserden şaire, eserden zamana ve muhite intikal, eserde insanı bulmak yok(Müşterek Yazımız, 1940: 9).

Konuşmacılardan Mithat Cemal Kuntay, hümanizmin öz arayış yönüne değinmek istemiş ve bu istekle Türk edebiyatında bir öz arayışın mistiği bulmakla sonuçlanacağı görüşünü savunmuştur. Kuntay, Türk edebiyatının beş büyük devresi olduğu görüşündedir. Bu beş büyük devre şunlardır: Saray ve Tekke Edebiyatı, Tanzimat Edebiyatı, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati edebiyatları, Milli Edebiyat ve harp sonrası edebiyat. Saray ve tekke edebiyatı mistik bir edebiyattır. Müslümanlık ikidir. Arap Müslümanlığı ve Acem Müslümanlığı. Arap Müslümanlığında mitolojinin yeri yoktur. Herhangi bir beşerde doğaüstülük aramak eğilimi yoktur. Ancak Acem Müslümanlığında mitoloji, efsane ve tasavvufun yeri vardır. Şiilerin anane kitabı olan Hayat'ül Kulub'ta peygamberimizin doğuşu Buda'nın doğmasındaki doğaüstü vakalarla anlatılmıştır. Türklerin Acemlerden aldığı dini motiflerde de benzer manzara görülebilir. Süleyman Çelebi'nin mevlidinde ve Ahmet Cevdet Paşa'nın Kısas-ı Enbiya'sında Hz.Muhammed'in doğumu ve yaşamı tabii olmayan birtakım vasıflar yüklenerek anlatılmıştır ki bu Türk Müslümanlığına Acem ve Hint tesirinin bir sonucudur. Kuntay' a göre hem Yunus Emre'nin şiirlerinde hem de divan edebiyatında bu Acem mistisizminin tesirini görmek mümkündür. Eski Türk edebiyatında beşeri aşk bile mistik bir havaya sokularak ilahileştirilmiştir. Tanzimat edipleri de Acem'den alınan bu mistisizmin ve edebi terbiyenin ikliminden kurtulamamış ve bir hayat edebiyatı yapmak istedikleri halde bunda tam başarı gösterememişlerdir. Stendhal'in kaskatı hayat edebiyatının tadına varamamışlar, onun yerine Hugo'yu sevmişlerdir.

Kuntay'a göre mistik bir edebiyat geleneği olan Türkler' e Kartezyen Latin Edebiyatı değil bir rüya ve metafizik arayışlar edebiyatı olan Cermen edebiyatı daha yakındır. Latin zihniyetine göre realite beş duyunun gösterdiklerinden ibarettir. Ancak divan şairleri ve Alman romantikleri şuurun bittiği yerde başka gerçeklerin başladığına inanmış kimselerdir. Kuntay büyük şairin karanlığın büyük yolcusu olduğu inancındadır. Fakat bir yandan da edebiyat mazi edebiyatında olduğu gibi mazmunlarla ve fantezilerle yüklü olmamalı, hayatı ve hakikatleri vermelidir.

Orhan Seyfi Orhon edebiyatın hayatı ve hakikatleri yansıtması gerektiği konusunda Mithat Cemal'le aynı fikirdedir. O, Türkler 'in edebiyatının divan edebiyatı olduğu görüşündedir ve ona göre divan edebiyatı mücerret bir edebiyattır.

Müşahhası hiç görmez hatta müşahhası görmeyi ayıp kabul eder. Tanzimat devrinde de bu edebi zihniyet pek değişmemiştir. Servet-i Fünun edebiyatı ise Türk cemiyetini Frankofon bir pencereden görmüş ve bu toprağın gerçekleri tam anlamıyla bu edebiyatta yine kendine yer bulamamıştır. Bugünkü şair neslinin iyi eserler ortaya koyabilmesi için engin bir kültürel birikime sahip olmaları, Batı edebiyatını ve eski Türk edebiyatını iyi bilmeleri ve tüm bu bilgilerin ve kültürün rehberliğinde bu memleketin şiirini yazmaları gerekmektedir. Orhan Seyfi'nin hümanizmin öz arayış cihetinden anladığı da budur.

Harman dergisinin 2.sayısında "Hümanizma" adlı kısa bir yazı kaleme alan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, edebiyatta hümanizmi zamanın insanını en yakından işleyip gösterme davası olarak tanımlar(Karaosmanoğlu, 1943:1). Karaosmanoğlu'na göre hümanizm yeni bir insan ve ruh anlayışıdır. Rönesans'ın skolâstik anlayışı yıkıp etiyle, kanıyla, yürüyen, konuşan ağlayan ve gülen insanı sanata getirmesi gibi hümanizm de modern insanın dinamizmini sanata getirecektir. İnkılâp edebiyatı yeni insanı eski edebiyatta kalmış hayallerle ve hakikatlerle kavrayamaz. Eski sanat ve onun insan algısı eski mitolojilerin ilahları gibi maziye karışmıştır. İnkılâp edebiyatı yeni insanı eskinin malzemeleriyle keşfe çıkamaz. Hayret verici işler başaran modern insana nazaran eski masalların devleri birer cücedir. XX. Yüzyılın edebiyat hümanizmi XX. Yüzyıl insanının destanını kendine ait bir üslup ve usullerle dile getirme davasıdır.

Damla dergisinin 13.sayısında yayımlanan "Bir Edebiyat Yaratmak Meselesi" başlıklı yazısında İhsan Boran inkılâp Türkiye'sinin edebiyatının ve Türk hümanizminin nasıl inşa edileceği meselesi üzerinde durur(Boran, 1943: 4-5). Boran'a göre Türk inkılâbının en önemli işlerinden biri de yeni bir edebiyat yaratmaktır. Türk milletinin bir şiir mazisi ve büyük bir şiir külliyatı vardır ama şiir tek başına bir edebiyata sahip olunduğu anlamına gelmez. Türk şiiri kasidelerden, gazellerden, nefeslerden, manilerden, koşmalardan meydana gelmiştir ve başka ulusların büyük edebiyatlarından hiç de aşağı kalır bir yanı yoktur. Ancak Türk şiiri ne kadar güzel olursa olsun bir insanı insan etmeye, bir ulusu da ulus etmeye yetmez.

Boran'a göre Türkler bin yıl boyunca tahlili düşünceyi mistik düşünceye feda etmiş bir millettir. Batılı mânâda bir Türk edebiyatının bulunmayışının sebebi de budur. Türk düşüncesinin tamamıyla akılcı ve tabiatçı olması gerekmez. Türk milletinin bin yıllık mistik ruhunu bütünüyle terk etmeye kalkması çok yanlış bir iş

olur. Ancak bu ruhun maddeyle ve tabiatla temas kurmasına engel olan tesirlerin ortadan kaldırılması lazımdır. İnkılâp ruhuna uygun bir Türk edebiyatı ve Türk hümanizmi Asya mistiğiyle Avrupa tabiatçılığının bilinçli bir terkibinden doğar. Türkler'in sadece gelenekten beslenen değil Avrupalılar' dan öğrendiklerine göre kuracakları bir edebiyata ihtiyaçları vardır. Türk edebiyatının yaratıcı olması Avrupa edebiyatlarının bilinçli bir şekilde okunup etüt edilmesine ve hazmedilmesine bağlıdır. Eski Yunanlılar dünyanın hayranlığını büyük şehirlere, kalabalık bir nüfusa veya çok zengin kaynaklara sahip oldukları için çekmemişlerdir. Onlar insanlığı kendilerine çalışarak ve düşünerek eriştikleri felsefeyle ve edebiyatla hayran bırakmışlardır. Bir memleketin gerçekten medeni olduğunu gösteren şey sanattaki ve fikirdeki ilerlemişliğidir. İnkılâp edebiyatı ve Türk hümanizmi geleneksel değerlerle Avrupa'nın düşünce ve sanat mirasının bir terkip halinde hazmedilmesiyle kurulacaktır.

10.BÖLÜM
ELEŞTİRİ YAZILARIYLA İLGİLİ GENEL BİR DEĞERLENDİRME

10.1.ŞİİR

Hayatı olduran hemen her hadise gibi edebiyattaki cereyanlar, anlayışlar ve değişen zevkler de bir hazırlık devresini takip ederek ortaya çıkar. Önceki şairleri ve yazarları kısmen de olsa taklit etmek, onlara sanatsal anlamda öykünmek veya muarız olmak ve onların köpürttüğü edebiyat münakaşalarına tanıklık etmek yeni bir neslin zuhurunda motive edici ve olgunlaştırıcı bir rol oynar. İnsan yeryüzüne yeni şeyler yapmak arzusuyla gelir. Bu arzu er geç sorulması kaçınılmaz olan "Ben neden yaşıyorum?" sorusunun kesin değilse de eli ayağı tutar cevaplarından biridir. En azından istisnai yaratılışlı insanlar için bu böyledir. Sözün ve yazının bir tarihi varsa bu tarih eskileri örnek almak ama onları taklit etmemek şuuru sayesinde teşekkül etmiştir. Eskinin düşünemediği düşünülememeye; bulamadığı da bulunamamaya devam ettikçe söz de yazı da aksiyon da güneşini kaybeder. Bir şair eğer yeni şeyler söylemek muradında ve kabiliyetinde değilse onun şairliği en hayal yüklü şiirden daha hayalidir. Dili kupkuru bir iletişim aygıtı olmaktan çıkarıp bir sanat ve güzellik nesnesine dönüştüren edebiyat, canlılığını zamanın ruhuna tam itaatle korur. Zamanın ruhu bazen bağırmak, bazen sezdirmek bazen de şöylece bir bakmak şeklinde orada ve burada olduğunu bildirir. Bu bildiriş çabalarının hepsine birden kör kalanları da itinayla tasfiye eder. Onun tasfiye edişleri yeryüzünün en sessiz ama en kesin eylemleridir.

İslam beynelmileline dâhil oluşundan Tanzimat senelerine kadar Türk milletinin seçkinler edebiyatı divan edebiyatı olmuştur. "Saray edebiyatı", "Enderun edebiyatı", "tarz-ı kadim" gibi isimlerle de anılan bu edebiyat okuryazar kesim tarafından okuryazar kesime hitaben üretilmiş bir vehim ve fantezi edebiyatıdır. Divan edebiyatı bir kıymet olarak her ne kadar milli edebiyatsa da Türkçe, Arapça ve Farsça üç dilin söz varlığından teşekkül etmesi ve çokça başvurduğu Doğu mitolojisi ve İslam tarihi unsurlarıyla kozmopolittir, bir Şark terkibidir. Osmanlı sahası divan edebiyatı XIV-XIX. Yüzyıllar arasında kesintisiz beş yüzyıl devam etmiştir ve bu uzun devirde insana ve hayata bakışı hemen hiç değişmemiştir. Divan şiirinde

sokakta süregiden hayat yoktur. Çarşıları, meydanları dolduran etten ve kemikten yapılma insan yoktur. Zihinde üretilmiş bir hayat ve yine zihinde üretilmiş insanlar vardır. Bu şiirde düşünceler ve duygular istisnai birkaç nazım türü hariç idealize edilerek, soyutlaştırılarak ve abartılarak dile getirilir. Hayatın çirkin ve kötü yönlerine hemen hiç yer verilmediği gibi güzellikleri de gerçek mahiyetinden koparılarak sergilenir. Divan şiiri gerçeğin çok uzağında bir yerde konumlanmış, irreeli ve irrasyoneli rehber edinmiş bir gökyüzü şiiridir. Oysa XIX. Yüzyılda imparatorluğun dışta ve içte içine düşmüş bulunduğu vahim durum hayal kurmayı değil bir an evvel gerçeklere dönmeyi gerektirmekteydi. Tanzimat edebiyatının ortaya çıkışının ve divan edebiyatının safha safha terk edilişinin siyasi sebebi budur. Sosyal sebebi ise Tanzimat Fermanı'nın memlekette başlattığı büyük kültürel dönüşümdür. Bu dönüşümle Türk edebiyatında daha önce bulunmayan roman, piyes, hikâye, eleştiri gibi türler Batı'dan ithal edilmiş, herşeyden önce de edebiyatın hayattan ve insandan söz etmesi zarureti keşfedilmiştir.

Türk edebiyatında divan edebiyatının sanatsal zihniyetinden ilk kopuş Namık Kemal-Ziya Paşa-Şinasi nesliyle gerçekleşmiştir. Bu nesil Türkçede piyes, roman, makale gibi türlerin ilk örneklerini veren nesildir. Bu yönüyle de Türk edebiyat ve fikir tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Fakat bu neslin şiirde divan geleneğinden kopuşu şiirin sadece muhteva yönüyle olmuş; biçim, dil ve estetik açısından divan geleneği bu nesilce de sürdürülmüştür. Bu neslin hem edebiyatta hem de fikirde en etkin ismi kuşkusuz Namık Kemal'dir ki incelenen edebiyat dergilerinde hakkında en çok etüt ve tenkit çıkmış Tanzimat edibi de odur.

Namık Kemal'in Türk edebiyatına getirdiği yenilikleri tür ve muhteva şeklinde iki başlık altında toplamak mümkündür. Namık Kemal Türk edebiyatındaki ilk telif roman ve piyes yazarı değildir. Fakat bu edebi türlerin Batı'dan ithal edilip edebiyatımızda yerleşmesinde o devirde bir hayli ses getiren eserleriyle büyük katkı sağlamıştır. Edebiyatta hamasete, kahramanlığa yer veren ve hürriyet, vatan gibi kavramları halka tanıtıp sevdiren Namık Kemal bu yönleriyle Türk edebiyatındaki büyük öncülerdendir. Edebiyata divan edebiyatı anlayışı ve hissiyatıyla başlayan Namık Kemal'in bu tarzdan ayrılıp aksiyoncu bir edip, gazeteci ve mütefekkir olmasında Şinasi'yle tanışmasının büyük payı vardır. Yazmak sanatının kuru bir gönül ve ferdiyet işi olamayacağını Namık Kemal'e ilham eden *Tasvir- i Efkâr* gazetesinde birlikte çalıştığı Şinasi'dir. Namık Kemal'in piyesleri ve romanları tür

bakımından, şiirleri ise muhteva bakımından Türk edebiyatına yenilik getirmiştir. Piyesleri Batı tarzında temaşa sanatını halka tanıtmıştır. Bu eserlere birebir kendi şahsiyetini ve davasını koyan Namık Kemal yarattığı kahraman, fedakâr ve kavgacı tiplerle bir edipten çok bir ideal ve dava adamı portresi çizmiştir. Eserlerinin edebi değeri yarattıkları etkiye nazaran çok zayıftır. Yazı dilinin yalınlaştırılıp işlekleştirilmesi yolunda da Namık Kemal'in bir gayret sarf ettiği söylenemez.

Namık Kemal kendinden sonraki edebiyat ve fikir nesilleri üzerinde büyük etkisi olmuş bir kişidir. Abdülhak Hâmid, Recaizade, Servet-i Fünun edipleri ve Ziya Gökalp çeşitli vesilelerle Namık Kemal'in Türk edebiyat ve fikir tarihindeki mümtaz yerini vurgulamışlardır. Cenap Şahabettin nesir edebiyatının Namık Kemal'le başladığını söyler. Süleyman Nazif ise 1922'de yayımlanan "Namık Kemal" adlı eserinde "Hepimiz edib-i azamın kendi istidat ve kabiliyetimize göre büyük küçük birer eseriyiz. Bizi yaratan Allah, yetiştiren Namık Kemal'dir" demiştir.

Beş yüz yıllık bir geleneğin birkaç adam tarafından birkaç sene içinde topyekûn yıkılması mümkün değildir. Çünkü gelenek sadece defterlerde, kitaplarda kalmadığı; zihinlere, yüreklere sızdığı için gelenektir. Bir geleneğin ömrü uzadıkça arasında yaşadığı insanlar onun var olmadığı bir hayat düşünemez olur. O gelenek sabah uyanınca aynaya gidilmesi, yüzün yıkanması gibi terk edilmesi abes görülen bir mahiyet kazanır. Bir milletin adından sonraki ilk alameti gelenekleridir. Gelenekler, bir cazgır veya bir tellal tarafından fırsat düştükçe bağrılmazlar ama en fakir sokaktan saraya kadar sözlerini duyuragiderler. Fakat zaman en derine saplanmış kökleri yerinden sökebilen ve en yerleşik geleneklerin yerleşikliğini sonlandırabilen bir diştir. Tanzimat Fermanı'nın memlekette yarattığı kültürel ve düşünsel iklim, Osmanlı cemiyetinde birçok müessese ve gelenekle birlikte divan şiirinin de gözden düşmesiyle sonuçlanması itibarıyla zamanın dişleşmesi durumudur. Ancak çok eski olan her şey gibi divan şiiri de bütün varlığıyla hemen bırakılamamıştır. Muhteva değişmiş, şiir hayalden hakikate dönmüş, gökyüzünden yeryüzüne inmiş, ilk defa siyasal sosyal meseleler açık bir dille şiirin konusu haline gelmiş, divan şiirinin geleneksel söz varlığında yeri olmayan "vatan", "hürriyet", "medeniyet", "millet" gibi kavramlar romantik Fransız şairlerinden mülhem olarak şiire girmiş ancak gazel, kaside, terkib-i bend, terci-i bend, münacat gibi nazım biçimleri ve üç dilden teşekkül eden kozmopolit lisan korunmuştur. Türk şiirinde divan şiiri nazım biçimlerini bozup Batı edebiyatından yaptığı okumaların tesiriyle

daha serbest hatta rastlantısal biçimlerde şiir yazan ilk şairse Abdülhak Hâmid' dir. Abdülhak Hâmid hem biçim hem de muhteva itibarıyla Türk şiirinin kapılarını Avrupai şiire açmış bunu kendi yazdığı ve aşağıya alınan mısralarla da açık bir şekilde kabul ve ifade etmiştir:

Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik
Nedir şi'r-i hakîki safha-i irfâna dercettik
Bu yolda nakd-i vakti cem-i kuvvet birle harcettik
Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd nâkâfi.

Abdülhak Hâmid, divan şiirinden Tanzimat'ın ilk neslinin yapmadığı yahut yapamadığı biçimsel kopuşu gerçekleştirmesiyle Türk edebiyat tarihinde apayrı bir yere sahiptir. Onun özellikle ölüm konusundaki şiirlerinde görülen septik/agnostik psikoloji ve felsefi huzursuzluk hali de o zamanki Türk şiiri için çok yenidir. Hâmid şiirlerinde bu Avrupai temalarla haşır neşir olarak Türk şiirinin hudutlarını muhteva itibarıyla çok genişletmiştir. Cevaplanması güç olan ama sormadan da edilemeyen felsefî sorular Türk şiirinde ilk kez Abdülhak Hâmid'le belirmiştir. Divan şiirinde hayali sevgililere sahte kavuşamayışların sebep olduğu yapay huzursuzluk hali Hâmid'de yerini ölümün büyük meçhulü karşısında tefekkürle içine düşülen sahici huzursuzluk haline terk etmiştir. Hâmid ve Recaizade, Namık Kemal gibi dava ve içtimai kavga şiiri yazmazlar. Onlar en az divan şairleri kadar ferdiyetçi ve kendileriyle meşgul şairlerdir. İçtimai dava şairi olmalarına hem mizaçları uygun değildir hem de 1876'da tahta geçen II. Abdülhamit'in ülkede tesis ettiği otoriter yönetim uygun değildir. Onların şiiri umumiyetle kendi hayatlarında ve zihinlerinde olup biten işlerden, kapanıp açılan fasıllardan oluşur. Şiirde yaptıkları yenilik bireysel acıların, açmazların, metafizik endişelerin ve kararsızlıkların Şark'a mahsus koyu teslimiyet, iman ve tekrar havası içinde değil Avrupai bir düşünüş ve söyleyişle dile getirilmesidir. Namık Kemal-Şinasi-Ziya Paşa nesliyle Türk şiiri ilk defa toplumun hakikatleriyle ünsiyet kurmuş, Hâmid ve Recaizade'yle ise hayali yahut ideal değil etten ve kemikten yapılma bireyin hakikatleri şiirle tanışmıştır. Namık Kemal divan şiirine mahsus biçimler içinde içtimai meydan okuyuş ve siyasi öfke şiirleri yazar. Hâmid ve Recaizade ise daha çok Avrupai şiir biçimleri içinde bedbinliğin ve bireysel açmazlardan ve yılgınlıklardan kaynaklanan bir pasiflik şiiri yazarlar. Tanzimat'ın ilk nesli bir aksiyon ve aktiflik edebiyatı yapmıştır. İkinci neslin sanatına ise ağır bilinçli bir pasiflik hâkimdir.

Bu anlamda Servet-i Fünun nesli de Abdülhak Hâmid ve Recaizade'nin bir devamıdır. Recaizade'nin Talim-i Edebiyat'ta ortaya koyduğu prensipler onlar için yol gösterici olmuştur. Melankoliye ve kötümserliğe eğilimlerinin ve toplumdan uzaklaşıp kendi içlerine gömülmelerinin arkasında ise hem bu iki şairin etkisi hem de II. Abdülhamit idaresinin korku ve baskı ikliminin etkisi vardır. Bu baskı iklimi sanatçıları bireysel varlıklarından çıkıp toplumsal meselelerle meşgul olmaktan men etmiş, onları bir tür oto sansüre mecbur bırakmıştır.

Servet-i Fünun neslinin simge şairi Tevfik Fikret devrin edebiyat dergilerinde daha çok din, tarih ve cemiyet görüşleriyle ele alınmıştır. Onun edebi tarafına odaklanan yazılar son derece sınırlı sayıdadır. Bu az sayıdaki yazılar da tahlil, inceleme ve eleştirinin iç içe geçtiği yazılardır. Fikret'i edebi yönüyle ele alan yazarlar Mehmet Kaplan ve Behice Kaplan'dır. Mehmet Kaplan *İstanbul* dergisinde yazdığı yazılarda Fikret'in "Sis" şiiri hakkında tahlil- inceleme ve eleştiri eksenli bir yazı yazmış, "Tevfik Fikret'te Pitoresk" adlı yazısındaysa şairin şiirlerindeki pitoresk duygusuna değinmiştir. Behice Kaplan'ın *İstanbul* dergisinde çıkan "Tevfik Fikret'e Dair" başlıklı yazısı ise daha çok şairin şiirlerinin psikolojik tahlilini yapmaktadır. *Çınaraltı* ve *Tanrıdağ* dergilerinde Tevfik Fikret'in daha çok vatani cephesi üzerinde durulmuş, *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinde Ahmet İhsan Tokgöz ise "Tevfik Fikret" yazısında Fikret'in insani tarafından söz etmiştir.

Tevfik Fikret duygusal ve düşünsel âleminde şiddetli medcezirler ve dalgalanmalar yaşayan ve bunları şiirlerine yansıtmaktan çekinmeyen bir adamdır. O şiirlerinde pozitif aklı, bilimi ve dünyevi aydınlanmayı yücelten bir şairdir ama bu kavramlarla arasında rasyonel bir bağdan ziyade duygusal bir bağ var gibidir. Doğru bildiği şeylere toplumun ve toplumu yönetenlerin derhal ve eksiksiz bir surette intibak etmelerini ister. Bu intibakı görmeyince infiale kapılır, gazaba gelir, hayal ülkeler düşünür, Aşiyan'ına çekilir, yeşil tabiatın temizliğine ve bekâretine sığınır. Tüm bu kaçış, bütün bu bir başına kalma tercihi aslında ileri bir toplumculuğun ve cemiyet hassasiyetinin bir sonucudur. Milletin ve ülkenin içinde çırpınagittiği gerilikten ve karanlıktan kurtulma hamlesi göstermeyişine duyulan öfkenin bir aksülamelidir. Hayalinin hakikat olmadığını ve ideallerinin hayata geçemeyeceğini gören hassas, gücenik ancak öfkeli bir adamın kurtuluşu yahut ona en yakın şeyi kalabalıklardan kaçmada bulmasıdır. Esasen Servet-i Fünun neslinin psikososyolojik özeti de budur. Onlar Osmanlı-Türk toplumunu tarihi ve geleneksel değerleri içinde

reddeden aydınlardır. Bu aydınlar, bu tarihi ve geleneksel değerlerle medeniyete ayak uydurulamayacağını ve dünya saadeti kurulamayacağını düşünürler. Fert olarak belki her fert gibi mutlu olma arzusu duyan ancak bu arzuya yaşadıkları toplumun geleneksel zihniyetinin set çektiğini düşünen pesimistlerdir. Servet-i Fünun sanatçılarına aydın-halk yabancılaşmasının Türkiye'deki ilk numuneleri demek yerinde olur. Tanzimatçıların toplum adına mücadele etme iştahına bu nesilde hiçbir surette rastlanmaz. Tanzimatçılar ülkeyi bütün unsurlarıyla değiştirmek meşrutiyete, hürriyete ve ardından medeniyete götürmek isteyen aydınlardır. Bu onlar için bir varoluş gerekçesidir. Ancak Servet-i Fünuncular' da böyle bir iman ve ihtiras yoktur. Devrin kalburüstü kesimini ve matbuatını psikolojik olarak korkutup sindirmiş istibdat idaresinin ve kendi mizaçlarının tesiriyle Servet-i Fünuncular maneviyatlarının selametini toplumu reddetmede ve ondan kaçmada bulurlar. Medeniyetin nerede olduğu ve nerede olmadığı hususunda Tanzimatçılarla hemfikirdirler. Fakat bu fikir birliği onları Tanzimatçılar gibi birer eylem ve faaliyet adamı yapmamış tersine kabuklarına ve kendi dünyalarına itmiştir. Devrin aydınları Türk memleketinin dünya saadetini ve muzafferiyetini bütünüyle kaybetmiş bir memleket olduğu kanaatindedir. Bu kayıpları tedavi edebilecek reçete ise Batı'nın dünyevî aklında, fikir ve inanç özgürlüğünde ve iktisadi ve bilimsel kalkınmışlığındadır. Fakat bu aydınlar yaşadıkları toplumda düşüncelerine hak verir herhangi bir hareket ve değişim görmezler. Her şey olduğu gibi kalmak eğilimindedir. Bu durum Servet-i Fünun sanatçılarını bedbaht eder. Çareyi toplumsallıktan bireyselliğe; şehirden ve kalabalıklardan tabiata, hakikatten hayale sığınmakta bulurlar. Bu psikolojiyi yansıtır mahiyette eserler kaleme alırlar.

Doktora tezini Tevfik Fikret üzerine yapan Mehmet Kaplan Fikret'in sanat hayatını dört devreye ayırır: a) Gençlik şiirleri b) Olgunluk çağı (Servet-i Fünun dönemi ve Rübab-ı Şikeste); c) II. Meşrutiyet'ten sonra (1908 - 1910); d) Son yıllar (1912-1915). İsmail Hikmet Ertaylan ise Tevfik Fikret'in edebi hayatını üç devreye ayırır: nazirecilik devresi, sanatçılık devresi, mefkûrecilik devresi… Fikret'in mefkûreciliği bu tasniflerden de anlaşılabileceği gibi Servet-i Fünun topluluğu dağıldıktan sonra kendini belli eder. Servet-i Fünun' dan sonra Fikret kabuğunda yaşayan bir fert ve tabiat şairi olmaktan çıkıp öfkeli ve çok zaman aşırıcı bir dava adamına dönüşür. Bu dava nedir? Her şeyden önce şahsi mutsuzluğunun en büyük sebebi olarak gördüğü II. Abdülhamit'in saltanatının son bulması davasıdır. Sonra da

aklı, fenni ve dünyevi saadeti ülkü edinmiş bir vicdan toplumu kurulmasıdır. Fakat Fikret'in bu davanın hakikat olması adına şiir yoluyla kızıp köpürmek dışında bir şey yaptığı söylenemez. Toplumsal hassasiyet ve idealizm bakımından Tevfik Fikret Namık Kemal'e benzer. Fakat mücadeleciliği ve kavgacılığı onun gibi bir serdengeçtilik mahiyeti göstermez. İdealizm Namık Kemal'e yaşamak ve hareket enerjisi veren bir kaynakken Fikret'i ağır bir pesimizme sürükleyen bir etkendir. İdeallerinin gerçeğe dönüşmemesi Namık Kemal'e daha çok mücadele etmek azmi verir, Fikret'i ise küskünlüğe ve bir kabuğa çekilip her şeyden nefret etmeye sürükler.

İncelenen edebiyat dergilerinde Tevfik Fikret'in din görüşünün de zaman zaman tartışıldığı görülmüştür. Şiirlerine bakarak bu hususta söylenebilecek en isabetli söz Fikret'in önceleri dinin estetik mevcudiyetine bağlı bir adamken sonra topyekûn bir inkâra ve karşıtlığa evrildiğidir."Sabah Ezanı" şiirinde ezanı zamana ve tabiata uhuvvet ve sükûnet veren bir kıymet olarak algılayan bir Fikret vardır. Hemen bütün şiirlerinde görülen bedbin ve bedbaht psikoloji bu şiirde sabah ezanının yankılarıyla bir parça huzura ermiş gözükür. Burada ezan Mehmet Âkif veya Yahya Kemal'de olduğu gibi bir iman ve itikat hatırlatıcısı değildir. Daha çok perişan bir ruha dinginlik ve teselli veren bir sedadır, güzel bir nağmedir. Bu şiirde ve "İnanmak İhtiyacı" adlı şiirinde Fikret, dini varlığıyla insan ruhuna ve maneviyatına eşi olmayan bir muvazene bağışlayan bir değer gibi görür. Fakat sonraları bu inancını kaybeder."Tarih-i Kadim", "Tarih-i Kadim'e Zeyl" ve "Haluk'un Amentüsü" gibi şiirlerde semavi dinlere karşı açık bir aleyhtarlık ve inkâr vardır. Şiirleri bir bakıma şahsiyetindeki büyük değişmelerin bir aynası olan Fikret'in din bahsinde de büyük değişimler geçirdiği anlaşılmaktadır. Tevfik Fikret ferdi özelliklerini şiirlerine pervasızca yansıtan bir şairdir.

Fikret Haluk'un Defteri'yle lirik ve ferdiyetçi şiiri terk etmiş, didaktik şiire, ahlakiyata ve felsefi bir söyleme yönelmiştir. Servet-i Fünun'dan sonraki Fikret, Fuat Köprülü'nün de dediği gibi inkılâp şairi olmak isteyen bir Fikret'tir. Batı tarzı eğitim almış olması ve Galatasaray Lisesi ve Robert Kolej gibi müesseselerde ifa ettiği vazifeler Fikret'in inkılâpçılığında etken olmuştur. Fakat onun inkılâpçılığı zamanın şartlarına göre realiteden kopuk bir inkılâpçılıktır. İnançlarıyla devrin sosyal ve siyasi şartları arasında büyük bir uyuşmazlık vardır. İnkılâpçılığının çeşitli vesilelerle kırılmasına da aşırı duygusal tepki gösterir. "Doksan Beşe Doğru", "Han-ı

Yağma" gibi şiirlerinde II. Meşrutiyet inkılâbının ülkeye tasavvur ettiği saadet ortamını getirmediğini gören Fikret'in bu duruma gösterdiği tepkide de bu aşırı duygusallık görülür. Öte yandan Fikret'in ümitsizliğini ve santimentalizmini sadece hayat şartlarıyla ve vuku bulan hadiselerle açıklamak da doğru değildir. "Sahayif-i Hayatımdan" şiirinde de görülebileceği gibi o tabiatı gereği ümitsizliğe meyyal biridir.

Kırk sekiz yıllık ömrünün otuz üç yılı II. Abdülhamit'in demir saltanatında geçen Tevfik Fikret'in şahsiyetini ve sanatını tayin eden başlıca etkenlerden biri bu saltanat olmuştur. Fikret, gençliğinde *Mirsad* dergisinde II. Abdülhamit için bir sitayişname yazmış ve bu şiirle derginin sitayiş-i hazret-i padişahî konulu şiir yarışmasında birinci gelmiştir. Bu olay ondaki hürriyet idealinin ve II. Abdülhamit aleyhtarlığının ezeli olmadığını gösterir. Fakat II. Abdülhamit idaresinin gazetecilere, mütefekkirlere ve sanatçılara yönelik uyguladığı sansür ve sürgün politikaları Tevfik Fikret'e zamanla bu idareye karşı bir isyan ve nefret psikolojisinin hâkim olmasına yol açmış, II. Abdülhamit Tevfik Fikret için bir nefret nesnesi haline gelmiştir. Bu nefret onda öyle şiddetli ve kontrolsüzdür ki "Bir Lahza-i Taahhur" şiirinde onu padişaha karşı girişilen anarşik bir eyleme alkış tutacak bir noktaya getirmiştir. Divan edebiyatında, Tanzimat edebiyatında, daha sonra Cumhuriyet devrinde Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli Kanık gibi şairlerde devamlı güzellikleriyle ve dünyanın başka hiçbir şehrinin sahip olmadığı kıymetleriyle terennüm edilen İstanbul da bu psikoloji içindeki Tevfik Fikret'in nefretinden kendini kurtaramamıştır. "Sis" Fikret'in sisli bir sabah, Rumelihisarı'ndaki Aşiyan'ının penceresinden seyrettiği İstanbul'a pitoresk ayrıntılar eşliğinde beddualar ve hakaretler yağdırdığı bir şiirdir. Tabiata daima bir huzur ve sığınak arayışıyla bakan Fikret İstanbul'un o sisli sabahında huzura en düşman hislerle dolmuş gibidir."Sis"teki İstanbul muhayyel bir İstanbul değildir. Fikret bu şehri bir kötülük, hainlik ve şeytanet yuvası gibi görür. İstanbul onun ideallerine ve rüyalarına mezar olan bir şehirdir. Bu şehir II. Abdülhamit'in ve onun despotizminin payitahtıdır. Nedim'in, Ahmet Rasim'in, Yahya Kemal'in, Abdülhak Şinasi Hisar'ın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tarihi değerleri, kültürel birikimi ve coğrafi güzellikleriyle görüp sevip eserleştirdiği İstanbul'u "Sis" şiirinde Fikret kapkara ve uğursuz bir belde olarak tasvir eder. İstanbul onun kişisel ütopyalarına geçit vermediği için suçludur. O kadar suçludur ki mimari abideleri, çarşıları, Boğaziçi'sinin emsalsiz

zarafeti bu suçun sisi içinde kaybolur. Geriye sadece suç kalır. Fikret büyük bir ihtiras ve hasretle akla, fenne ve vicdana dayalı bir toplum istemektedir. Bu ilkeleri en açık bir şekilde "Haluk'un Amentüsü" şiirinde ortaya koymuştur. Fakat yaşadığı İstanbul ve onun ahalisi, Fikret'in istediği şehir ve toplum olmaktan çok uzaktır. Onun yaşadığı İstanbul II. Abdülhamit'in İstanbul'udur. Bütünüyle bir Şark şehridir. Burası "fennin siyah toprağı altın" yapacağı yer değildir. Ancak Fikret'in terk edip kurtulabildiği bir yer de değildir."Sis" şiirinde şehrin hakikati tabiatın hayalini boğmuş, bozguna uğratmıştır. Servet-i Fünuncular bu İstanbul'a o kadar yabancılaşmışlardır ki bir dönem Manisa'da bir çiftliğe çekilme veya Yeni Zelanda'ya gitme planları yapmışlardır. Fakat bu planlar hiçbir zaman gerçeğe dönüşmemiştir. İstanbul, tatlı bir hayale kaçmak imkânı vermeyen acı hakikatler şehridir. "Sis" otuz yıl boyunca nefret ettiği bir idare altında yaşamış bir şairin bu zaman zarfında içinde biriktirdiği gayzı ve gazabı ideallerine, ütopyalarına geçit vermemiş bir şehir üzerinden açığa vurmasıdır. İstanbul'un daimi bir iç sıkıntısının günah keçisi yapılmasıdır. 1905 yılında yazdığı "Sis" şiirinde İstanbul'u bir lanet ve beddua tablosu içinde düşünen Fikret'in bu şehirle ilgili duyguları II. Meşrutiyet'in ilanından sonra tamamen değişmiştir ve "Rücu" adını verdiği bir şiirle "Sis"te söylediklerini:

Hayır hayır sana raci değil bu telinat
Bütün bu levm ü teellüm, bu ibtikâ-yı hayat
Hayat-ı milleti tazib eden, muhakkar eden
Çamurlayan ne kadar levs varsa hep birden
Kucaklamış, taşımış bir muhite aitti
O melanet gecesinden uzaktayız şimdi

diyerek geri almıştır. Bu geri alışın nedeni ise II. Meşrutiyet'in ilan ve II. Abdülhamit'in hal edilmiş olmasıdır. Fikret, oluşan bu yeni siyasal düzende memlekete ve millete dair ideallerinin gerçekleşeceği iyimserliğine kapılmıştır. "Rücu" yu da bu iyimserlikle yazmıştır.

Tevfik Fikret'in şiirlerindeki pitoresk duygusu da incelenen edebiyat dergilerinin değindiği hususlardandır. Bu konuda *İstanbul* dergisinde Mehmet Kaplan bir yazı yazmıştır. Fikret'in resme olan ilgisi Galatasaray Lisesi' ndeki öğrenciliğinde başlamıştır ve bu ilgi hayatının sonuna kadar sürmüştür. Şairliği kadar maruf olmamakla birlikte Fikret ressamlık vasfı da olan biridir. Galatasaray'da Şeker

Ahmet Paşa'dan resim Recaizade'den edebiyat dersi alan Fikret'in zihninde resimle şiir bu devreden itibaren iç içe geçmiştir. Fotoğraf ve baskı tekniğindeki hızlı gelişmeler devrin gazete ve dergilerinin görsel bakımdan hiç olmadığı kadar zengin ve cazip olmasını sağlamaktaydı. Bu tip fotoğrafların veya tabloların altına şiir yazmak o devrin modalarından biridir. Fikret'in pitoresk sevgisinin bir nedeni de bu modadır. Özetlenecek olursa Tevfik Fikret'in pitoresk eğiliminin arkasında şu beş sebep vardır:

- Mizacının resme yatkınlığı
- Galatasaray Lisesi'nde Şeker Ahmet Paşa'dan aldığı resim eğitimi
- Fransız edebiyatında, özellikle François Coppee'den ve diğer parnasçı şairlerden yaptığı okumalar. Fransız edebiyatından okumalar yapmak ona şiir üzerine düşünmek şuurunu aşılamış, bu arada pitoresk duygusunun olgunlaşmasını sağlamıştır.
- Servet-i Fünun şiirinin öncüsü olan Recaizade Mahmut Ekrem etkisi.
- Devrin tablo ve fotoğraf altına şiir yazma modası.

Tevfik Fikret'in şiirlerinde divan geleneğinden henüz çok uzaklaşılmamış olmasından ve parnasçılıktan kaynaklanan katı bir biçimcilik ve dil musikisi vardır ancak pitoreskin varlığı bu unsurlardan daha bariz ve daha karakteristiktir. Özellikle Rübab-ı Şikeste devrinde Fikret'in şiirden bir tablo bir peyzaj çıkarmak için dilin ve kelimelerin imkânlarını zorladığı görülür. Denizi, akşamı, sabahı, mevsimleri, yağmuru ve bunlar gibi dünyayı dünya yapan birçok tabiat varlığını umumiyetle hüzün ve keder manzaraları çizerek şiirleştirir. Tabiat şiirlerinde Fikret kederden zevk alır gibidir. "Yağmur" şiirinde yağmura *pluviofili* iştiyakıyla karışan okuyucuyu da bu psikolojiye iştirak ettirmek isteyen bir kasvet övgüsü vardır. Fikret mizacı gereği kedere yatkın biridir. Sanatçı mizacı ona kelimelerle renkleri birlikte düşündürür. Kedere yatkın mizacı da şiirlerinde ekseriyetle griyi çağrıştıracak ve siyahı hatırlatacak tabiat betimlemeleri yapmasına vesile olur.

Fikret pek az şiirinde klasik resmin tayin ettiği tabiat görüşünden ayrılır (Kaplan, 2017). Fikret'in tabiat görüşünde panteizm pek sezilmez. Onun şiirlerinde tabiata madde üstü ve fizik ötesi bir anlam yüklenmez. Tabiata felsefi bir yorum getirilmez, hissi bir yorum getirilir. Fikret, hissiyatını ve halet-i ruhiyesini daha somut bir şekilde ifade etmek için pitoresk öğelerden yararlanır. Tabiat Fikret'in

tahammül edilmesi güç olan insandan ve hayattan kaçıp sığınabildiği tehlikesiz bir limandır.

Abdülhak Hamid ve Recaizade Türk şiirine Fransız edebiyatının da etkisiyle divan şiirinde bulunmayan bir tabiat anlayışı getirmiştir. Bu daha çok romantiklerin tabiat anlayışıdır. Klasik doğu şiirinde bir masal, abartı ve fantezi âlemi olan tabiat bu şairlerle birlikte felsefi ve hissi bir yorum kazanmıştır. Tevfik Fikret ve diğer Servet-i Fünun şairleri Hamid ve Recaizade'yi üstat kabul eder. Onların pesimist ve egosentrik olmalarında üstat kabul ettikleri bu şairlerin şiir yoluyla büyük tesiri olmuştur. Fakat Servet-i Fünun pitoreskine felsefeden ziyade hissilik hâkimdir. Fikret'in tabiata bakışında bir ressamın hassasiyeti ve dikkati vardır. Ruh hali nedeniyle tabiatı estetik yönünden hiç görmemiştir. Tabiatta hissiyatına ve halet-i ruhiyesine ayna ve tercüman olacak manzaralar aramış, tabiatın nesnelliğine kendi özneliyle yorumlamıştır. Fikret'in şiirlerinde pitoresk his ve hayalle iç içe geçer.

Tevfik Fikret'in Rübab-ı Şikeste kitabında topladığı şiirlere kelimelerle resim yapmak, şiiri resme azami derecede yakınlaştırmak ve bir "tablo şairi" olmak arzusu hâkimdir. François Coppée'nin "Les Mois (Aylar)" şiirini örnek alarak yazdığı "Aveng-i Şühur" yılın on iki ayını alegorik bir tarzda tasvir ettiği bir şiirler demetidir. Tevfik Fikret'in diğer tabiat şiirlerinden bazıları da şunlardır: "Akşam", "Dün Gece", "Yağmur","Beyaz Yelken", "Bir Levha", "Bir Yaz Levhası", "Âşiyâne-i Lal", "Bir Tablo", "Baharda","Dere Kenârında", "Şelâle", "Tulû'a Karşı", "Bir Levha İçin", "Bahâr-ı Terâne-dâr","Bahar-ı Mağmum""Derd-i Nihân", "Berf-i Zerrin", "Ufk u Hilâl", "Perî-i Hazân", "Karlar", "Mihr-i Zemherîr", "Baharda", "Toprak", "Bir Ân-ı Huzûr", "Yeşil Yurt", "Mâ'î Deniz", "Heykel-i Sa'y"…

Bu şiirlerde şairin hareket noktası kimi zaman tabiat değil, doğrudan doğruya bir tablodur. "Bir Tablo", "Bir Levha İçin", "Bir Levha", "Beyaz Yelken" gibi şiirleri tabiatın değil tabloların tasviridir. Fikret bu tabloları olduğu gibi şiirleştirmez. Onları birtakım çağrışımlar doğuracak surette şiire aktarır ve bu suretle sanat şahsiyetini göstermiş olur. Servet-i Fünun sonrası devirde bireycilikten mefkûreciliğe evrilen Fikret'te bu değişimle birlikte şiir-resim rabıtası zayıflamıştır. Onun mefkûreci şiirlerinde pitoresk ve tabiat tasviri azalmış, bunların yerini doğrudan insanlar ve hadiseler almıştır.

Servet-i Fünun edebiyatının teşekkülünde Abdülhak Hâmid ve Recaizade kadar Fransız edebiyatının da büyük payı vardır. Cenap Şahabettin Fransız edebiyatını kaynağında inceleyip öğrenen tek Servet-i Fününcu' dur. Doktorluk eğitimi almak için gittiği Paris'te sanat çevrelerine girmiş ve devrin revaçtaki edebiyat ekolleri olan sembolizmi ve parnasçılığı kaynağında inceleyip öğrenmek imkânı bulmuştur. Onun şiirde ağdalı dil anlayışına uzlaşmaz bir surette bağlanmasında ve şiirlerinde müzikal ve pitoresk çağrışımlara geniş yer vermesinde bu ekolleri inceleyip kabul etmesinin büyük rolü vardır. Aşağıdaki parça Cenap Şahabettin'den alınmıştır. Cenap'ın şiirin ne için yazılacağı sorusuna verdiği cevabı ve bu cevaba nasıl ulaştığını göstermesi bakımından bu sözler önemlidir:

> Bugün inşat edilen Fransız şiirlerinde öyle bir ahenk vardır ki bunu Lamartine'in, Hugo'nun şiirlerinde bulmak mümkün değildir. Bu ahenk merakı yeni Fransız edebiyatçılarına bir şey kazandırmış veyahut bir şey kaybettirmiştir. Wagner'in bestelerindeki lezzet ve halâveti duymak için musikişinas olmak lazım geldiği gibi genç Fransız edebiyatçılarının icadı olan eserleri his ve idrak için de şairane rikkatli ruh lazımdır. Her Fransızca bilen bu yeni eserleri anlayamaz. Paul Verlaine'in mümtaz şakirtlerinden Albert Samaine'in dediği gibi "akıcı manası su altında saç gibi dağılan sarışın beyitler… Bulut gibi ses gibi ele geçmez şiirler… Ruha ancak leziz bir okşayış gibi dokunan ıtır kokulu… Asabi muhabbete yakın şarkılar…" şüphe yoktur ki herkesin anlayacağı lisan ile yazılmaz. Ya şiir nezahatini ve fikir inceliğini feda etmek yahut okuyucuların rağbetinden vazgeçmek… İşte bunlardan birini alıp ötekini bırakmaya mecbur olunca genç Fransız kalemleri okuyucularının gürültülü takdirini kaybetmişler fakat şiir ve edebiyata şüphesiz kazandırmışlardır(Akt. Kabaklı, C.3, 2001:199).

Cenap Şahabettin sade Türkçeyle şiir yazılamayacağı düşüncesindedir. Ona göre şiirin kendine mahsus bir dili hususi bir söz dağarcığı olmalıdır. Türkçe mevcut kabiliyetleriyle ve söz varlığıyla Cenap'a göre incelikli şiirin talep ettiği dil malzemesini ona veremez. Bu yüzden şiir yazarken Arapça ve Farsça kelimelere ve terkiplere başvurmak zaruridir. Herkesin bildiği, herkesin konuştuğu kelimeler bayağılaşmış, yıpranmış kelimelerdir. Bu nedenle yüksek bir sanat olan şiir bu kelimelerden teşekkül edemez. Şiirin estetik değeri ve işlevi diğer bütün değerlerinden ve işlevlerinden üstün tutulmalıdır. Kalabalıklara hitap etmek, halkın teveccühünü kazanmak eğer sanatın aleyhineyse bir nimet veya marifet değildir.

Hakiki şair pek az insana nasip olur bir şiiriyet cevheriyle doğar ki kitlelerden alkış ve alaka toplamak uğruna bu cevheri heba etmemelidir.

Servet-i Fünun'dan sonra da bu dil ve şiir anlayışından pek ayrılmayan Cenap Şahabettin II. Meşrutiyet senelerinde Yeni Lisan hareketinin temsilcileriyle dil münakaşalarına girmiştir. Ömer Seyfettin'in "Ashab-ı Kehfimiz", "Efruz Bey" gibi hikâyelerinde Servet-i Fünun'un dil anlayışı hicvedilmektedir.

Cenap Şahabettin'in şiirde resim duygusuna geniş yer vermesinin sanatının teşekkülünde önemli bir payı olan Parnasizm ekolünde tabiatın hususi bir yeri olmasıyla da ilgisi vardır. Buna göre tabiat bir dilsizlikler, sağırlıklar ve körlükler sahnesi değildir. Ölü renkler toplamı değildir. Onda insan ruhunun iç içe geçmiş sayısız haline ayna olan, tercüman olan bir canlılık vardır. Tabiatı görmek ve seyretmek insanın ruhunu görmesi ve seyretmesi gibidir. Şair, tabiatın gecesinde, sonbaharında ve kışında bedbinliğinin ete kemiğe büründüğünü görür. Ancak şiirinde gecenin, sonbaharın veya kışın gövdesini değil uyandırdığı hissiyatı tasvir eder. Tasviri için seçtiği kelimeler yan yana durarak bir müzikalite yaratmak; bir bütün olarak da resme ulaşmak, bir tablo çizmek gayesini güder. Bu, Cenap'ın Fransız parnasçı şairlerden öğrendiği biçimciliğin ve tasvirciliğin bir göstergesidir. Cenap'ın şiirleri biçim itibarıyla musikiye muhteva ve anlam itibarıyla pitoreske öykünür. Fakat onun şiirlerinde pitoreskin tatbiki Fransız şair Guillaume Apollinaire'in kelimelerle yapılmış resimlerden şiir meydana getiren ve "Calligrammes" adı verilen aşırılığına varmaz. Çünkü Cenap şiirlerinde resim duygusunu göze hitap etmek için değil kalbe ve psikolojiye hitap etmek için kullanır.

Tabiat bir Servet-i Fünun şairi olarak şehri ve onun sakinlerini bir üzüntü ve ürküntü kaynağı olarak gören Cenap için bir sığınak niteliği de taşır. Şair tabiatta sükûnet bulur, kırılan hayallerini unutur. Tabiatta hakikatin yüzü şehirdeki gibi çirkin değildir. Şehrin kaçma arzusu verdiği şaire tabiat yekvücut olma arzusu verir. Cenap Şahabettin ile Tevfik Fikret arasında şiirin esasına dair bir fikir ve gaye birliği vardır.

Türk edebiyatında ilk hakiki tabiat şairi Cenap Şahabettin'dir. Cenap'ın şiirlerinde aşırı ve tuhaf ruh halleri yoktur. Tamamen bireyci bir şair olan Cenap sosyal meselelere şiirlerinde hemen hiç yer vermez. Oysa Fikret siyasal ve sosyal davalara çok ilgi duyar ve şiirlerinde de ateşli bir surette bu konuları işler. Servet- i Fünun döneminde bu topluluğun diğer mensupları gibi Fikret ile Cenap arasında bir sanat ve ideal birliği vardır. Servet-i Fünun topluluğu dağıldıktan sonra Fikret'in

sanatı toplumsal olup bitmelerle çok daha ilgili ve daha protest bir hüviyete bürünmüştür. Fakat Cenap şiirde individüalist tavrını terk etmemiştir.

Cenap Şahabettin'le ilgili eleştiri yazıları ekseriyetle onun yeni lisan hareketine karşı çıkması ve şiirlerinin resimle olan ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Onun eserlerinde ağır ve yapaylık hissi veren bir dil kullanması diğer Servet-i Fünun şairleri gibi çabuk eskimesine ve münevver okuyucu kitlesi dışında unutulmasına yol açmıştır. Şiirlerini ilk kez yayımladığında da yüksek kültür zümresi dışında kalan insanlarca okunmayan ve anlaşılmayan Cenap için bu aslında arzulanan bir durumdur. Çünkü ona göre ortalama insan seçkin sanatı anlayıp ondan lezzet alacak yetenekten ve ruhtan mahrumdur ve sanatçının kendine bu ortalama insana göre bir sanat ülküsü seçmesi doğru değildir. Sanata hürmet şayet okuma yazma hevesi az ve zevki incelmemiş kalabalıklara sırt çevirmeyi gerektiriyorsa bunda tereddüt edilmemelidir. Şiir muhakkak anlaşılmak için yazılmaz, daima sanat için yazılır. Şair toplumun tercümanı veya temsilcisi değildir. Kendisinin tercümanı ve yine kendisinin temsilcisidir. Servet-i Fünun edebiyatı devir-muhit-sanat ilişkisinin çok karakteristik bir örneğidir. Saray istibdadının yarattığı korku, kuşku ve tereddüt iklimi içinde bu topluluğa mensup sanatçılar devamlı başka bir yerde ve başka şartlarda yaşamak arzusu içinde olmuşlardır. Onları Namık Kemal neslinden şahsiyet olarak ayıran en bariz fark da budur. Namık Kemal'in ürettiği edebiyat ne kadar mücadele edebiyatıysa Servet-i Fünun sanatçılarının ürettiği edebiyat o ölçüde kayıtsızlık ve kaçış edebiyatıdır. Servet-i Fünun sanatçılarının hayalleri de rüyaları da şahsidir, kendileriyle ilgilidir.

Mehmet Âkif şairliği ve dünya görüşü itibarıyla üzerinde fikir ayrılığı bulunan bir edip olmuştur. Devrin dergilerinde Âkif'i şairden ziyade kafiye ve vezin bulma becerisi yüksek bir manzum hikâyeci olarak görmek eğilimi ağır basmaktadır. Şiirlerindeki ayrıntılı ve uzun İstanbul tasvirlerinin katı ve sert realizmi Türk şiirinde realizmin ilk ve en bariz örnekleri arasında gösterilmiştir. Âkif'i Servet-i Fünun topluluğundan ayıran başlıca vasfı şiirde hayale ve afakîye karşı olmasıdır. Şiir ona göre bir cemiyetin kirini pasını cerahatini ortaya döken kelimelerden yapılma bir aynadır. Osmanlı devletinin ve milletinin çöküşün kıyısına geldiği bir zamanda şiir ona göre beşeri problemlerin ve fantezilerin sözcüsü olamaz. Namık Kemal ve Ziya Paşa nesli gibi Mehmet Âkif de şiiri sosyal bozuklukları ve hastalıkları duyurmaya yarar bir aygıt olarak görür.

İncelenen edebiyat dergilerinde Yahya Kemal'e yöneltilen eleştirilerin başında onun az yazan bir şair olması gelir. Fakat nesirlerinde dahi mükemmeliyetçi bir prensipte olan Yahya Kemal'e göre edebiyatta değerli olan çok sayıda eser üretmek değil, üretilen eserlerin üstünlük ve biriciklik vasıflarına sahip olmasıdır. O, II. Selim için yazdığı gazelde:

Bir beyti bir de cami-i mamuru var Kemal
Yağsun türab-ı kabrine gufran-ı müşk bu

diyerek padişahın bir beytini onun yaptırdığı Selimiye Camii'ne denk tutmuştur. Yine bir tür poetika olan bir gazelinde:

Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazelsera
Her beyti ancak olmalı beyt'ül gazel gibi

diyerek şiirde mısra- ı berceste hakikatine bağlı bulunduğunu ortaya koymuştur. Mimar Sinan'ın camilerini inşa edişinde veya Dede Efendi'nin bir Mevlevi ayini vücuda getirişinde sarf ettiği hassasiyeti, dikkati ve müşkülpesentliği Yahya Kemal de şiirleri için sarf eder. Yüksek bir eser için zaruri olan sanat tefekkürünü ihmal ederek ve şiirin yaratılıştan gelen bir kabiliyet olduğu kadar layıkıyla inkişaf etmek için yaratıcısından çileli bir mesai talep edeceğini hatırdan çıkararak çok yazmak, kişiyi gerçek bir şair payesine ulaşmaktan men edebileceği gibi bir sayıklamacı bir laf simsarı vaziyetine de düşürebilir. Edebiyat her şeyden önce çalakalem yazmamak işidir. Edebiyatın bütün türleri içinde bu prensibe en sıkı riayet edilmesi gereken türse şiirdir. Yahya Kemal divan şiiri estetiğiyle garp estetiğini iki kültüre de büyük hâkimiyeti ve sanatçı tabiatı sayesinde bir potada eritmiş ve kendi öz şiirine ulaşmak hususunda bu terkipten istifade etmiş bir şairdir.

Türkçeyi bir mimar, bir sarraf titizliğiyle halis şiire tatbik etmesi ve hem dil hem sanat açısından ideal bir terkibe ulaşacağının emarelerini göstermesi daha gençlik yıllarında Yahya Kemal'in alaka ve hayranlık toplayan bir şair olmasını sağlamıştır. Şiir kelimelerle inşa edilen bir abide gibidir. Bir abidenin yüzyıllarca ayakta kalması gibi abidevi şiir de yüzyıllarca okunur ve belleklerde kalır. Yahya Kemal'in şiirlerinde bireysel anlamda değil milli anlamda mazi hasreti vardır. Milli saadetin ve zaferlerin yüzyıllarca tahakkuk ettiği bir zaman beşiği olduğu için tarihe duyulan özlem vardır. Yahya Kemal tarihi düşünmekte masalsı bir haz bulur. Tarihi

yüksek sanatın, Türk tipi şövalyeliğin ve ideal bir hayat nizamının vücut bulduğu bir diyar olarak görür. Bu realist değil romantik bir tarih algısıdır. Tarihte sadece kahramanlık, zarafet ve iyilik bulan ve ondaki kötülüklere ve çirkinliklere gözlerini kapalı tutan bir seçicilik tavrıdır. Milletin ve memleketin duçar olduğu gerilemelere, güçten düşmelere ve travmalara idealleştirilmiş bir tarih imbiğinden bir tedavi ve bir reçete süzme hevesidir. Bu tarihe Türkçü bakış açısıdır. Türkçülüğün tarihi romantize etmesi, idealleştirmesi, gerçeklikten koparmasıdır. Belirli bir zaman mesafesinden bakınca realitenin kaba yüzünü görememe, korkunç cereyanlarını duyumsayamama zaafıdır. Yahut görülen kabalıkların ve duyumsanan korkunçlukların söyleyicisi olmama hakkının kullanılmasıdır. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, birinci nesil hececi şairler ve Arif Nihat Asya gibi Türkçü veya Türkçülüğe mütemayil ediplerle beraber Yahya Kemal'in de tarihi destânî bir manzara içinde düşünmesidir. Türkçü görüş tarihi bugünün inşası için romantikleştirerek kullanır. Zaferle sonuçlanan meydan muharebeleri, büyük fetihler, akından akına koşan serdengeçtiler ve her biri birer yarı evliya olan eski hakanlar ve padişahlar bu romantik tarih algısının insan ve hadiseler kadrosunu oluşturur. Bugün, tarih karşısında yok ve hiç menzilesinde değildir. Ancak tarihin haşmetinden ve hayale hoş gelen efsanesinden mahrumdur. Şimdiki memleket ve şimdiki ulus tarihle mukeyese edilince büyük bir irtifa kaybı ve sıradanlaşma manzarası içinde gözükür. Tarihin Türkçü aydın ve sanatçılarda uyandırdığı his budur. Türk ulusunu sıradan bir ulus olmaktan kurtaran tarihidir. Türk ulusunun normali muzaffer ve mütehakkim olduğu yüzyıllardır. Hayatının bir döneminde mağlubiyete ve sefalete düşen bir birey tekrar ayağa kalkmak için nasıl hafızasında kalan muvaffakiyet günlerinden hız alırsa uluslar da tekrar ayağa kalkmak için ulusal hafızalarında kalan zafer ve üstünlük günlerinden hız almalıdır. Maddi varlığı sona ermiş olan tarih, bugünün inşası için bir motivasyon kaynağı olarak görüldüğü müddetçe işlevselliğini sürdürür. Birey hızla kaybolan şimdiki zamandan ibaret değildir. Bireyin devamlılığını mazi, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki hatıra, bilgi ve beklenti birlikteliği sağlar. Birçok bireyin coğrafya, kültür ve zaman birlikteliği içinde tek bir birey olması demek olan ulus da kendi devamlılığını mazi, şimdiki zaman ve gelecek bölünmezliği içinde bulur. Maziden ders ve şevk alarak şimdiki zaman idrak edilir, gelecek inşa edilir. Türkçü entelijansiyanın ve Yahya Kemal'in tarih algısı budur. Yahya Kemal sanatını çirkine ve süfliye büyük oranda kapatmış olmasıyla da Şark estetiğinin bir devamıdır.

Ahmet Haşim şiirlerinde, cemiyet davalarına, tarihe, olup biten hadiselere, hatta en ham haliyle bile dünyaya ilgisizdir. O daima kendisiyle meşguldür. Şiiri ruhen intibak edemediği hayatın, istemediği veya isteyip de erişilmesinin imkânsızlığına inandığı şeylerin kişisel mazmun haline getirdiği birtakım imgelerin arkasında saklayarak ifade ettiği bir mecradır. Şiiri realiteyle hemen bütünüyle irtibatsızdır. Realiteyle bu irtibatsızlık vaziyeti onda Servet-i Fünun şairlerine benzeyen ancak tamamen aynı olmayan sebeplerden kaynaklanır. Servet-i Fünun şairlerinin hayattan ve kalabalıklardan kaçıp hayal ülkelere, tabiat köşelerine sığınmaları pesimist mizaçlarıyla olduğu kadar devrin siyasi şartlarıyla da ilgilidir. Ancak Ahmet Haşim'in realiteden kaçması ve büyük kitlelerin hayat macerasına gözlerini kapalı tutması siyasi sebeplerden çok beşeri sebeplerden kaynaklanır. Haşim'in Türk şiirinin en endividüalist şairlerinden biri olarak nitelemek abartı olmayacaktır. Haşim şiiri şahsiyetinin sınırlı bir kısmının dünyanın dar bir muhitinde gördüğü hayallere ayna yapmış bir şairdir. Anlam kapalılığı, temalar varlığının çeşitlilikten mahrum olması, I. Dünya Savaşı yıllarından itibaren kesin surette sadeleşmeye başlayan Türkçeye şiir dilini zamanında ve yeterince intibak ettirememesi Haşim'in sanatının uzun ömürlü olmamasına yol açmıştır. Edebiyatı muhterem ve şahsi gören Fecr-i Ati anlayışından ömrünün sonuna kadar ayrılmayan Haşim için bu doğal bir sonuçtur. Mükemmeliyetçi sanat mizacı bakımından Yahya Kemal'le aynı damardan gelen Haşim, üretken bir şair olmamasıyla da ona benzer. Fakat Yahya Kemal'in şiirinin tarihi derinliği, dil zenginliği ve canlılığı, hayatla ve cemiyetle çok daha barışık ve alakadar olması, Batı edebiyatının çok daha geniş bir havzasından beslenmesi, Valeryen şiir estetiğini aruza ve Türkçeye ustaca tatbik ederek adıyla özdeşleşen bir şiir musikisi yaratması ve imge ve tema bakımından daha zengin bir şair olması onun etkisinin daha geniş olmasına ve adının daha kalıcı olmasına vesile olmuştur. İki şair arasındaki bu fark hayat tecrübesi veya okunan eserler farkından ziyade bir mizaç farkıdır. Haşim tenha göl kıyılarından, akşam kızıllığından ayrılamayan daimi bir hayal ülke arayıcısıdır. Yahya Kemal'in şiir coğrafyası ve düşünülen zamanı Haşim'e göre çok daha geniştir. Yahya Kemal'in düşünülen zamanı 1071 Malazgirt Meydan Muharebesi'nden başlar ve 1940'ların İstanbul'una kadar uzanır. Onun şiirlerinde Paris'ten, Madrid'den, Varşova'dan İstanbul'un fakir semtlerine kadar geniş bir coğrafya vardır. Haşim'in şiir coğrafyası ise akşam hüznü çökmüş göl kıyılarından, hayali beldelerden ibarettir.

Ahmet Haşim şiir diliyle, pitoresk temayülüyle, sanatı şahsi ve muhterem görmesiyle Servet-i Fünun neslinin devamı ve Fecr-i Ati topluluğunun karakteristik bir temsilcisidir. Ahmet Haşim, şiirde vuzuhu reddeden güzellik anlayışıyla Yahya Kemal'den, lisanda sadeleşme ve millileşme arayışlarına iştirak etmemesiyle de Ziya Gökalp'tan ayrılır. Yahya Kemal'de tarih ve büyük Türk zaferleri şairin realiteden kaçtığı bir mecra olarak da görülebilir. Haşim'in realiteden muvakkat kaçışı ise tenha tabiat köşelerine ve hayal beldelere doğrudur. Ondaki kaçış psikozu topyekûn bir inziva derecesinde hissedilir. Yahya Kemal, insanın milli, tasavvufi, dini, hissi, cinsi birçok cephesiyle meşguldür. Onda soyutun da somutun da sınırları çok geniştir. Fakat Haşim'in insanı realitede barınamama dışında maddi ve manevi özelliklerinden sıyrılmış gibidir.

Şiirde anlam kapalılığı ile anlamsızlık birbirinden çok farklı şeylerdir. Sebk-i Hindî şairlerindeki ve Ahmet Haşim veya Ahmet Hamdi Tanpınar gibi sembolizm temayülü yüksek şairlerdeki anlam muğlâklığı bir söyleyiş tercihidir ve esasen şiirin sihrini ve muhteremliğini yükseltmek arzusundan doğmuştur. Bu şairlerde şiiri, alelade sözlerden olabildiğince uzaklaştırmak kaygısı vardır. Zahmetsizce anlaşılmayı şiir için bir irtifa kaybı olarak görürler. Duygu ve düşünce varlığını bütünüyle ve çarçabuk aşikâr etmek kişinin kendi eliyle cazibesini baltalamasıdır. Bomboş olmadığı bilinen bir karanlık muhataplarının merakını tahrik eder ve her kayboluşunda ve geri dönüşünde akıllara evvela siyah rengini değil o siyahlığın sakladıklarını getirir. Muammaları olmayan bir insan kapısı çalınası ve civarında beklenesi bir insan olmak saadetini tadamaz. Tatsa da bu saadeti çabuk kaybeder. Şiir her kafadan çıkabilecek bir ses olmadığına ve okuyup dinleyeninde bir fevkaladelik hissi uyandırmaya mecbur olduğuna göre bir miktar muamma, bir miktar siyahlık, bir miktar güç keşfedilirlik içermesi iyi olur. Şiir bir açıkyüreklilik meydanı değildir. Kendini orta yere kusmaz. Okuyanının sezgi kabiliyetini sınamak ister. Onu düşünmeye zorlamaktan hoşlanır. Söyleyeceğini bir perdenin arkasına sakladığı, bir sis bulup içine attığı zaman kendini daha çok kendi gibi hisseder. Derhal ve muhakkak anlaşılmak için yırtınması şahsiyetsizleşmeye başladığını gösterir. Ne olursa olsun anlaşılmamak için yırtınması ise onu yazanının bir başına oynadığı bir oyun durumuna düşürür. Yazanı dışında anlayanı olmayan bir edebiyat doğmadan ölmüş bir edebiyattır. Edebiyatın üretilişi fevkalade nadir istisnalar hariç tek kişiyi kapsayan bir süreçtir. Bütün o görüntüler ve kavramlar tek bir karanlık

odada kaynaşır ve ateşleşir. Hangi ateşin sönüp silineceğine, hangisinin sönmeyip eserleşeceğine karar verecek olan da yine tek zihindir. Ancak eser o karanlık odadan aydınlık bir ortama çıktıktan ve "artık olduğumu düşünüyorum" dedikten sonra tek kişilik bir serüven olmaktan çıkar ve bir kitlenin, bir kalabalığın ilgisini ve takdirini toplamak niyetini ortaya koyar. Kalabalığın en son teveccüh göstereceği şey anlamsızlıktır. Kalabalık olmayan seçkinlerin en son ilgi gösterecği şey de anlamsızlıktır. Anlamsızlık arayışı içinde olmak cazip olmayan bir patolojik sorundur. Üzerinde düşünmeye değmez bir marjinalliktir. Edebiyat bazen marjinale savrulur veya gider kendi başvurur. Sanatı sosyal fayda için yapmayan, bir iç manzaralar tercümanı olarak gören şairler, bazen en müfrit havsalayı bile zorlayıp aşabilecek marjinallikte şiirler yazabilirler. Edebiyat marjinalliğin anormalliğe varmasına da cevaz verebilen bir serbestlik alanıdır. Fakat kesinlikle serbest anlamsızlık alanı değildir. Sürrealizm ve onunla akraba sanat cereyanları söylenecek malzemenin önemli bir kısmını insanın bilinçdışı evreninden toplamak yolunu tutmuşlardır. Malzemeyi bilinçdışından toplayan bu cereyanlar eserlerin konuşma tarzını da yine bilinçdışı rastlantısallığına ve düzensizliğine terk etmişlerdir. Bu şiirde kendi kendine konuşan adamların şair olması durumudur. Kişinin bir odada kendisiyle başbaşa kalınca kafasına üşüşen absürt düşüncelerin ve görüntülerin edebiyat olabileceği ve topluma açılabileceği yanılgısıdır. Bireyci sanatın işi aşırıya vardırmasıdır. Deliliğin meşrulaştırılması ve normalleştirilmesi girişimidir. Edebiyatı hayattan hiç olmadığı kadar uzak bir yere kaçırma teşebbüsüdür. Oysa edebiyat hayattan kaçmak aygıtı yapıldığı hallerde bile hayatın türküsünü çağırır.

Toplumcu edebiyat toplum adına konuşur. Toplumda hastalık olarak gördüğü bir şeyi sivriltmek ve gözün daha kolay görebileceği bir nesne haline getirmek muradını taşır. Edebiyat tek başına hiçbir hastalığı iyileştiremez. Hiçbir şeyi de değiştiremez. Fakat dramatik, epik, satirik veya didaktik bir yöntemle toplumsal hastalıkları duyurabilir, değişmesi gereken şeylerin değişmemesinin kötülüğüne dikkat çekebilir. Bireyci edebiyatta kişi kendi kederinden, kendi hülyalarından söz eder. Burada şair veya nasir toplumla olan ilişkisini kendi psikososyolojik vaziyeti çerçevesinde tarif ve tasvir etmek eğilimindedir. Bireyci edebiyatta gerçeğin kütüğünü bir eser vücuda getirmek için yontmada kullanılan keski edibin kendini anlatmak arzusundan yapılmıştır. Fakat bu anlatış başka bireylerin de kendilerini bulabilecekleri bir mantıktan koparsa edebiyat olmaktan çıkar, sayıklama halini alır.

Servet-i Fünun, Fecr-i Ati gibi bireyci edebiyat hareketlerinde şairler kendi dertlerinden, kendi halet-i ruhiyelerinden söz ederken aslında yaşadıkları zamanın ve muhitin insanları adına da konuşmuş olurlar. Fakat şiirimizde bir başka bireyci hareket olan İkinci Yeni'de şairin kendinden söz edişi başka insanlar adına da konuşmak vasfını yitirmiştir. Şiirde anlam ya kaybolmuştur ya da şairin bilinçdışı samanlığında bulunması gereken bir çiviye dönüşmüştür. Şairin kendisiyle irtibatı azami dereceye erişmiş ama kendisi dışında kalanlarla irtibatı asgariye inmiştir. Sürrealizm ve onun mayalandığı mecra olan bilinçdışı mantığı ve matematiği tanımadığı için şaire çok geniş bir özgürlük alanı bahşeder. Fakat şiirde mantığın reddi anlamın da reddidir, anlamsızlaşmadır. Bu şiirin itibarına ve muhteremliğine zarar veren bir durumdur. Şiirin oyuncak edilişidir. İmge yönüyle ne kadar zengin olursa olsun anlam yokluğu eliyle şiirin tasfiye edilişidir. İnsanın hayatını sürdürmesi kırıntı kadar da olsa anlamlı bulduğu şeylerin varlığına bağlıdır. Biyolojik varlığını nefes alarak ve beslenerek idame ettirir. Manevi varlığını ise anlamlı olduğunu kabul ettiği şeylere tutunarak ayakta tutar. Anlamsız bir hayat çerden çöpten bir hayattır. Anlamsız bir edebiyat da çerden çöpten bir edebiyattır. "Bende zaman sarfına layık hiçbir şey yoktur. Gözlerinizi kesin bir boşluğa dikip o boşluğu kıpırdamadan saatlerce seyretmek benimle meşgul olmaktan daha mantıklı bir iştir" diyen bir edebiyattır. Bir şey anlamsızsa değersizdir. Şeyler tarihinin en işe yaramaz olanları bir anlamı olmayanlardır. Edebiyat tarihinin en işe yaramaz ve dışlanmaya en müstehak nesneleri de anlamsızlık olsun diye meydana getirilmiş olanlardır. Zamanın dışına atılmamak adına yeryüzünden ve insandan bahsetmek mecburiyetindedir. Fakat yeryüzünü ve insanı fabrikada üretildikleri kuru ve düz halleriyle göstermesi de gerekmez. Herşeyi herkese söylemek arzusunu sır saklar gibi yaparak doyurmak isteyenlerin zihninde daha bol ve daha bereketli bir belirişle belirir. Onda sözünü bir cazgır gibi bağıra bağıra ve tane tane söylemek marifet değildir. İcabında bir beyite avuç avuç anlam istiflemek marifettir. Yalan söylemek bütün zamanlarda ve coğrafyalarda etik dışı ve ayıp kabul edilmiştir. Fakat şairler şiir yoluyla istedikleri yalanı söyleyebilirler. Edebiyat esasında büyük bir yaratıcı yalanlar evidir. Yazıcının yalan söylemek, okuyucunun yalan dinlemek ihtiyacının meşru ve zararsız bir zeminde karşılanması işine yarar. En az yalan söylediğini iddia eden realist-natüralist eserler gerçeğe öykündükleri, onu kopya ettikleri için belki inanılası kabul edilebilir. Fakat az yalan söylemek hiç yalan söylememek değildir.

Fikir hürriyetinin var olduğu bir toplumda cemiyetçi edebi eserlerin sembolizme intisap etmesi beklenmez. Cemiyetçi sanat sözünü açık bir anlatımla söylemek eğilimindedir ve korkmadan söz söyleyebilen bir sanatçı fikirlerini sembollerin arkasına saklama ihtiyacı hissetmez. Açık ve rafine bir anlatımla söylenmeyen sözlerin cemiyetçilik iddiası zayıflar. Sembolizm, endividüalizmin, metafiziğin, irreelin ve irrasyonelin yöntemidir. Sanatı sosyal davalardan yüce gören sanatçıların benimsediği bir ekoldür.

Edebiyatta biçim ve muhteva devirden ve toplumdan bağımsız teşekkül etmez. En ferdiyetçi eserlerde dahi toplumun ve süregiden hayatın izleri vardır. Bütün ömrünü bir dağın ücrasındaki bir kulübede geçirmediği sürece insan başka insanlarla temas halinde yaşar ve kişiliği bu temas halinin tezgâhında dokunur. Skolâstik çağın şiiri de kuralcı ve gelenekçi olur. Savaş, devrim ve nihilizm devirleri ise sürrealist, fütürist, kübik irrasyonel sanat cereyanları doğurur. Ortaçağ Avrupa'sında veya Şark'ında serbest şiir tasavvur edilemez. Çünkü bu toplumlarda herşey serbestliğin önlenmesi ve bastırılması gayesinden doğmuştur.

Türkçe yazılan her eser milli edebiyattır, milli edebiyatı zenginleştiren bir değerdir. Bu kavramı Türk tarihinden, Türk kahramanlığından ve Türkçe yaşayıştan bahseden eserlerle sınırlandırmak kavramın güdükleştirilmesi ve edebiyat aleyhine bir mahiyete büründürülmesi olur. Dil bir milletin en büyük ve en canlı milli varlığıdır. Milli dilini kaybetmiş veya unutmuş bir topluluğun millet olma vasfı da ya ortadan kalkmış ya da bir faraziye halini almıştır. Edebiyat eserleri konuları ve meşrepleri ne olursa olsun milli dile en büyük hizmeti yapan eserlerdir. Edebiyatçı dili bir efendi gibi üstadane kullandığı metinlerde bile dilin hizmetkârıdır, kölesidir. Bir yazar veya şair Türkçe yazdığı müddetçe Türkçenin canlılılığının korunmasına, sözcük ve ifade kabiliyetlerinin tahkim ve takviye olunmasına hizmet eder ve bu suretle millik vasfı kazanmış, milli bir edebiyat icra etmiş olur. Bu itibarla Fuzûlî ne kadar milli edebiyatsa, Yunus Emre, Karacaoğlan ve Âşık Veysel de o kadar milli edebiyattır. Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan şu veya bu özelliklerinden ötürü değil Türkçe eser verdikleri için milli edebiyatın temsilcisidirler. Fakat Fuzûlî Farsça ve Arapça divanlarıyla milli edebiyat külliyatı içinde yer almaz. Türkçe olmayan bir eser yazıcısı yedi göbek Türk de olsa Türk edebiyatı değildir, milli edebiyat değildir. Bir edebi portrenin milli edebiyat varlığı içinde kabul edilmesi için Türkçenin herhangi bir tarihi lehçesiyle yazmış

olması kâfidir. Türk milleti tarihi macerası boyunca Moğolistan steplerinden Orta Avrupa'ya kadar çok geniş bir coğrafyada yayılmış ve kökleşmiş olduğuna göre milli edebiyat telakkisini bu coğrafyalardan herhangi birine hapsetmek doğru değildir. Türk edebiyatının yurdu Türkçenin konuşulduğu ve yazıldığı sınırlarca tayin edilmiştir. Çağatay diliyle yazan Ali Kuşçu ve Babür Şah ile Azeri Türkçesiyle yazan Şehriyar ve Türkiye Türkçesiyle yazan Attila İlhan arasında milli edebiyat olmak bakımından bir fark yoktur. Hepsi milli edebiyatın temsilcisi, inşa edicisi ve öz kıymetidir.

İncelenen edebiyat dergilerinde çok sayıda olmamakla birlikte Ahmet Muhipt Dıranas hakkında da inceleme ve eleştiri yazıları çıkmıştır. Bu yazılarda daha çok onun şiirlerinde biçime verilen öneme değinilmiştir. Ahmet Muhip Dıranas şiirin hudutsuzluk olduğu görüşüne katılmayan bir şairdir. O, şiiri birtakım anlamlara vasıta olarak değil kendi başına "müstesna" anlamı olan bir sanat şubesi olarak görür. İnsanı ve tabiatı da bu "müstesnayı" yaratmada istifade edilen bir vasıta olarak kabul eder. Şiir öncelikle sağlıklı bir şekilde kendi bünyesini kurmalı ondan sonra kendine bir gaye seçmelidir. Dıranas' a göre şiir kendi kanunları, kendi nizamı olan bir kemal halidir. Bu kemal haline ulaşmak ve onu sürdürmek içinse hususi bir dil, ritim şuuru ve her ağızdan, her kalemden duyulamayacak bir söyleyiş estetiği lazımdır. İnsanlar, aşk, tabiat ve Anadolu şiir için en elverişli ve asla tükenmeyecek kaynaklardır. Fakat bu temalar da dâhil hiçbir tema şaire nazım disiplinine boş verme imtiyazı vermez. Şiir başına buyruktur ama başıboş değildir. Kafiye, vezin ve her gün, her sokakta konuşulan Türkçeden ayrı bir Türkçeyle yazmak şiirin büyüsünün korunması için şarttır. Cemal Süreya' nın Dıranas' ta Baudelaire karamsarlığının ve iç sıkıntısının en yoğun hissedildiği şiir olarak nitelediği "Olvido" gibi "Kar" gibi "Ağrı" gibi Türk edebiyatının şaheserlerinden olan şiirlerini Dıranas' a bu anlayış yazdırmıştır. O, Cahit Sıtkı Tarancı'yla birlikte Baudelaire tesirinin en geniş ölçüde hissedildiği Türk şairidir. Şiirlerini dolduran çağrışımlarda, imgelerde, hayallerde ve hakikatlerde Baudelaire'den alınma renklerin, gölgelerin ve algıların büyük payı vardır. Ahmet Muhip Dıranas şiirde şekil hassasiyeti çok yüksek bir şairdir. Bu hassasiyette hem Baudelaire tesirinin hem de kafiyeyi ve vezni reddeden yeni şiire duyduğu reaksiyonun bir payı olduğu düşünülebilir. Fakat bu şekil hassasiyeti onun şiirlerinde yer yer kafiyelerin anlamı boğmasına neden olur. Bazı şiirleri herhangi bir şeyi düşünüş ve hissedişten ziyade üst üste yığılmış kafiyeler manzarası gösterir. Şekil

endişesi kimi şiirlerinde ses varlığının tekdüzeleşmesi sonucunu doğurur. Anlamı yoğunlaştırmak maksadıyla başvurulduğu muhakkak olan kelime tekrarları bazı şiirlerinde anlamın değersizleşmesine hatta kaybolmasına neden olur. Şiirlerinde anlamın kendini hemen aşikâr etmemesi ve okuyucuyla aralarına bir bulut serilmiş gibi şiirlerinin yarı açık yarı kapalı pekçok unsur barındırması Ahmet Muhip'i Anadolu'yu coğrafi ve folklorik zenginliğiyle görüp şiirleştiren Ahmet Kutsi Tecer'den çok ayrı bir yere koyar ama Tanpınar'a yaklaştırır. Tanpınar ve Dıranas' ın şiirde mevzu tercihleri birbirinden çok başkadır. Dıranas' ta zaman, rüya, eşik gibi imgeler, Tanpınar'da Bursa dışında Anadolu yoktur. Fakat onların biçim hassasiyetleri ve anlamı takdim etme veya saklama usulleri birbirine çok benzer. İkinci nesil hececi şairler içinde Tanpınar ve Dıranas' ı Batı estetiğinin Tecer'i ise Anadolu'nun ve folklorun beslediği görülür.

1948 yılındaki vefatı üzerine çeşitli dergilerde hakkında sınırlı sayıda da olsa inceleme yazıları çıkan Kemalettin Kamu hece veznine ve duru Türkçeye dayalı şiir estetiğine başka herhangi bir cereyanın tesirine kapılmadan sadık kalmış bir şairdir. Memleket sevgisi, vatanseverlik, tarih şuuru, yalnızlık ve gurbet temalarında toplanan az sayıdaki şiirine daimi bir hüzün ve hasret atmosferi hâkimdir. Sanatını hem şahsi hem de vatani hissedişlere açmış bir şair olan Kemalettin Kamu'nun şiirde en büyük meziyeti yapaylıktan uzaklığıdır, bayağılığa düşmeyen derin samimiyetidir. Sayı bakımından az olmalarının da etkisiyle şiirlerindeki imge ve tema varlığı zengin değildir. Ancak seçtiği konuları dile getirişindeki kudret onda hem yaratılıştan getirilmiş bir şairlik cevherine hem de bu cevherin berrak bir gönül diliyle yekvücut edilişindeki sanat sezgisine delalet eder. Kemalettin Kamu duru Türkçenin dupduru bir gönül dili olabileceğini ispat etmiş şairlerdendir. Şiir diline sık sık sözünü ettiği Erzurum yaylalarının, Bingöl yaylalarının ferahlığı ve güzelliği hâkimdir. İstanbul, Ankara, İzmir gibi şehirlere fiziksel mesafe olarak değilse bile hayat şartları bakımından birer yıldız kadar uzak olan Anadolu köylerindeki mahrumiyeti, yoksulluğu ve acı yazgıyı pastoral bir tablo çizerek anlattığı "Bingöl Çobanları" onun en önemli şiiridir. Bir çobanın hayatını geçirdiği tabiat köşesini, realitesinin başlayıp bittiği dış âlemi, onun iç âlemini baştanbaşa dolduran kederli hatıralarla ve çaresizlik hissiyle aynı pastoral tabloda göstermesi bakımından bu şiir büyük bir eserdir. Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı ve ilk nesil hececi şairler gibi

Anadolu'nun coğrafi ve tarihi potasına kendi maneviyatını katmış ve sanatta ideal terkibine bu suretle ulaşmış şairlerdendir.

Garip akımı ve onun öncülük ettiği 1940 yeni şiiri devrin edebiyat dergilerinde pekçok eleştiri yazısına konu olmuştur. *Çınaraltı*, *Tanrıdağ, Akbaba* gibi dergiler müstesna devrin edebiyat dergilerinin bu yeni şiiri desteklediği görülür. Veznin, kafiyenin, söz sanatlarının ve şaireneliğin şiirden uzaklaştırılıp şiirin kentli yoksul kalabalıkların hayatına açılması şeklinde genel nitelikleri verilebilecek 1940 yeni şiirinin temsilcisi olan şairler devrin edebiyat dergilerinde yer bulmakta güçlük çekmemiştir. Bu dergilerde yayımlanan şiirlerde aruzla veya heceyle yazılmış olanların azınlık teşkil ettiği rahatlıkla söylenebilir. Bu durum şair ve şiir sayısının edebiyat tarihinde görülmemiş derecede artmasına ancak şiirsel kalitenin aynı ölçüde düşmesine yol açmıştır. 1940'lar Türk şiirinde Garip akımının şiir anlayışını özetleyen "safiyet ve besatet" kavramlarının hâkimiyeti vardır. Divan şiirinden itibaren geleneksel Türk şiirine hâkim olan "şiirin muhterem olduğu" inancı ise bu yılların edebiyat sahasında gerilemeye uğramıştır. Peki 1940'lı yıllar Türk şiirine yön veren Garip akımının genel özellikleri nelerdir? Bu akım nasıl doğmuş ve şiirde neyi savunmuştur? Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Şiirde en çok anlama değer verirler.
- Musiki ve resim gibi sanatların şiire karıştırılmasının, hem şiirin hem de o sanatların aleyhine olduğunu düşünür ve bunu yanlış bulurlar. Garipçilere göre şiirde musiki ve resim etkisi yaratmaya çalışmak zayıf şairlerin başvurduğu bir hiledir. Şiirde kelimelerle resim yapmaya çalışmayı, resmin muhatabında uyandırdığı görsellik etkisini kelimelerle örmeye çalışmayı doğru bulmazlar. Orhan Veli'ye göre bu tür şairler tasvircilikten başka meziyeti olmayan şairlerdir. Ancak şiir sadece tasvir değildir. Onun bu anlayışı bir bakıma Türk şiirinde resme ve pitoreske fazlasıyla meyleden Parnasyen Servet-i Fünun şiirine ve şiiri bir çeşit dil musikisi gibi gören Yahya Kemal'e sanatsal karşıtlığını gösterir.
- Şiirden biçim, şairanelik ve söz sanatlarının atılmasını şiirde tabiileşme, özleşme, hakikate dönme olarak görürler.
- Vezni ve kafiyeyi eskilerin sonraki mısraı daha kolay hatırlamak için icat ettiğini, ancak zamanla bunda bir güzellik bulduklarını söylerler. Ancak

onlara göre modern insan artık bu unsurlarda bir ahenk veya güzellik bulmaz. Garipçiler vezin ve kafiyede güzellik ve ahenk bulmayı basitlik ve safdillik olarak görürler. Şiirin nazım ölçülerine ve kurallarına göre yazılmasını ilkel bulurlar.

- Teşbih, istiare, abartı gibi söz sanatlarını da şiirsel açıdan eskimiş ve işlevini kaybetmiş kabul ederler. Bu sanatlara göre şiir yazmanın edebiyata bir şey kazandırmayacağını düşünürler.
- Geleneksel ve kurallı şiiri dinin, feodalitenin, müreffeh sınıfın ve burjuvanın hizmetinde olan bir azınlık sanatı olarak görürler. Onlara göre yeni şiir yoksul çoğunluğun sanatı olmalıdır. Bu yoksul çoğunluğun, halkın zevki şiire egemen kılınmalıdır.
- Kendi hareketlerini şiirde büyük bir devrim olarak görürler.
- Fransızcayı La Fontaine'in masallarını, Valery ve Rimbaud gibi şairleri Türkçeye tercüme edecek kadar iyi bilen Orhan Veli Batı edebiyatındaki hareketleri ve modaları yakından takip eden bir şairdir. Garip akımına öncülük etmesinde bu geniş edebiyat kültürünün ve Fransız şiiri okumalarının büyük payı vardır.
- Şiirde parça, kelime ve mısra güzelliğine değil bütün güzelliğine önem verirler. Onlara göre şairane demek kelimecilik demek, güzelliği kelimelere sıkıştırmak demektir. Bu anlamda divan edebiyatının ve Yahya Kemal'in mısra-ı berceste, beyt'ül gazel gibi unvanlarla anılan şah beyit anlayışını ve kelimeciliğini reddederler. Güzelliği bütünü bırakıp kelimelerde ve o kelimeler mahsus söyleyişlerde arayan şiir anlayışına mısracı zihniyet diyerek karşı çıkarlar.
- Şairane kelimeler dışında şiire kelime giremeyeceği düşüncesini kabul etmezler. Şiir lügatinin geniş olması gerektiğini düşünürler. "Salata", "nasır", "vesika" gibi kelimelerin, halk deyişlerinin hatta argonun şiirde yeri olduğuna inanırlar.
- Garipçilere göre sanat, sanatçının mensup olduğu sosyal ve ekonomik sınıftan asla bağımsız değildir. Her sanat eseri yaratıcısının mensup olduğu sınıfın etkisi altındadır.
- Sanat eserini cemiyete yaklaşan ve cemiyetten uzaklaşan diye ikiye ayırırlar. Cemiyete yaklaşan sanat, insanı sever, hayata değer verir, toplumun bir tür

aynası, sözcüsü olur. Cemiyetten uzaklaşan sanat ise insan ve hayat realitelerini gözlerini kapatan, hayale, rüyalara, sahte cennetlere sığınan sanattır. Garipçilere göre bu sanat modern hayat şartlarında kendine yer bulması mümkün olmayan gerici bir sanattır.

- İnsanın en saf ve tabii haliyle bilinçdışında bulunduğunu düşünürler. Bu nedenle şiiri bilinçdışına açarlar. Ancak bilinçdışının olduğu gibi şiirleştirilmesini de doğru bulmazlar.
- Şiirde ciddi gayri ciddi ayrımını kabul etmezler.
- Şiirin birtakım ideolojilerin hizmetinde olmasına karşı çıkarlar. Fakat insanlara ve sosyal problemlere büsbütün kayıtsız kalan bir sanatı da kabul etmezler. Onlara göre şiir insanları ve hayatı en geniş çerçevede göstermesi, söylemesi gereken bir sanattır. Şiir mücerret olmamalıdır.
- Şiirde anlamı resimde renk, musikide ses gibi görürler. Fakat şiiri birtakım fikirlerin bağırıldığı bir mecra olmasını istemezler. Sanatın toplum için olması muhakkak toplumsal dertlerin deşilip onlara reçete çıkarılması demek değildir.
- Süslü üsluba karşıdırlar. Bir sözün dolambaçsız ve en açık bir surette söylenmesi gerektiğine inanırlar. Şatafatlı kelimelerle yazı yazmanın, yazının fikir içeriğinin fakir olmasına yorarlar.
- Bu şairler ait oldukları muhitileri ve o muhitlerin kalabalıklarını yazarlar. Şiiri uzakta veya başka yerde değil nerede yaşıyorlarsa orada aramışlardır. Geleneğin bir nevi sansüre tabi tutarak şiirin kapısından içeri sokmadığı orta ve alt ekonomik sınıfa mensup insanlar bu şiirin en kalabalık insan grubunu teşkil etmiştir. 1940 yeni şiirine Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın roman şahıslarını topladığı sokaklar, fakir mahalleler ve kendisinden başka derdi olmayan insanlar hâkimdir.
- Bu şiir kendisine Anadolu'nun, taşranın ve köylülerin tercümanı olmak sorumluluğu yüklemez. İnsanını uzaklardan değil, yakınlardan, yaşadığı sokaktan seçer. İnsanı muhitin, şimdiyi geçmişin ve geleceğin önüne koyar. İnsan, tabiat ve eşya münasebetlerini süsleyip idealleştimeden göstermek ister. Hayattan kaçan, tabiata küskün ve insana yabancı edebiyatı sanat olarak görmez. Bu tür edebiyatı anlamsız bulurlar.

- Türk şiirine serbest vezni getiren Garip hareketi değildir. 1928 yılında *Resimli Ay* dergisinin yazar kadrosunda olan Nazım Hikmet bu dergide serbest vezinle şiirler yazmış ve o zaman bu şiirler büyük ilgiyle karşılanmıştır.
- Garip akımının öncülük ettiği 1940 yeni şiirinin dilde aşırı bir özleşme aradığı söylenemez. Mesele, tasavvur, hicran, ihtiras, terennüm, asuman gibi kelimelere kitabi ve şairane buldukları için savaş açmışlardır(Kabaklı, c.4, 2001: 45). Şiiri günlük dilden, halk deyişlerinden ve argodan aldıkları kelimelerle yazmışlardır. Fakat 1955 sonrası nesillerin Nurullah Ataç'ın dilde özcülük anlayışının da tesiriyle meylettikleri yapay ve zorlama kelimeleri şiire sokmamışlardır.
- Devrin otorite eleştirmenlerinden Nurullah Ataç'ın Garip şiiri lehinde yazdığı yazılar bu şiirin ikbalinde çok olumlu bir rol oynamıştır. Garip şiiri aleyhinde en şiddetli yazıları yazanlar hececi şairlerdir ki Nurullah Ataç hececileri şiir kudreti bakımından değersiz bulur.
- Öğrencilik yıllarında Ankara Lisesi'nde arkadaş olan ve hocaları arasında Ahmet Hamdi Tanpınar da bulunan Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday 1941 yılında neşredilen "Garip" adlı kitapta bu ilkelere göre yazdıkları şiirlerini toplamışlardır. Kitabın Orhan Veli Kanık tarafından yazılan geniş önsözünde de şiir anlayışlarını açıklamışlardır ki bu önsöz kitapta çıkmadan önce *Varlık* dergisinde bölümler halinde neşredilmiş bulunmaktaydı. Garip akımına *Varlık* dergisinin yanı sıra Hilmi Ziya Ülken'in *İnsan* dergisi de büyük destek vermiştir.

1940 yeni şiirinin öncüsü olan ve Türk şiirinde gelenekselden ayrılışta en büyük hamlelerden biri olan Garip akımı niteliksel olarak Türk şiirine fayda sağlamış bir akım değildir. Bu üçlünün içinde bu akımın ilkelerine ömrünün sonuna kadar bağlı kalan otuz altı yaşında vefat eden Orhan Veli olmuştur. Şiirin gelenekten ve aydınca hassasiyetlerden bütünüyle kopması kısa sürede bir reaksiyon doğurmuş ve 1950'yle birlikte Türk şiirinde önce Hisar hareketi sonra İkinci Yeni hareketi ortaya çıkmıştır. Oktay Rifat'ın 1954'te yayımlanan "Perçemli Sokak" kitabının milat teşkil ettiği İkinci Yeni topluma ve anlam açıklığına tamamen sırt çeviren bir dar zümre hareketi olması bakımından Garip'in zıddıdır. Hisar ise Garip'in şiirden atmak istediği vezin, kafiye ve tarihsellik unsurlarını şiirde tutmak isteyen sanatsal anlamda muhafazakâr bir topluluktur.

1930'ların ve 1940'ların şiirinde hâkim yönelişin içerikte, sosyal endişe, halk gerçekliği ve realizm; şekildeyse kafiyesizlik ve serbest vezin olduğu söylenmelidir. Serbest veznin revaç kazanmasını ise her şeyden öte sosyal zaruretlerle izah etmek gerekir. Tanzimat'tan itibaren arada Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati gibi direnişler olsa da Türk şiiri dilde sadeleşmeye, temada ise hayali ve fanteziyi bırakarak hayata ve insan gerçeğine kapılarını açmıştır. Bireyci şairler bir kenara bırakılacak olursa şiir, malzemesini iyi kötü güzel çirkin ayrımı yapmadan halktan ve halkın yaptığı hayattan almak yolunu tutmuştur. Şiirin sosyal bir vazifesi olduğuna, olabileceğine inanılmıştır. Veznin ve kafiyenin kısıtlayıcılığı içinde sosyal vazifenin ifası güçleşir. Bu inançtaki şairler daha çok serbest vezni tercih etmişlerdir. Biçim endişesinden uzak olup sadece anlama değer veren bu şiirin kendini duyurmayı arzu ettiği kitle de kuşkusuz geniş bir kitledir. Fakat bu şairler eskileri ve eskinin değerlerini büsbütün inkâr etmemişlerdir.

Garip akımı bir bakıma şiiri bir halk sanatı yapma hedefinden doğmuştur. Dil ve anlam unsurlarının şiir tarihinde yaygın kalabalıkların idrakine bu kadar açık ve yakın olduğu başka bir edebi cereyan yoktur. Bu cereyanın bayraktarlık ettiği 1940 yeni şiiri, edebiyatı bir burjuva, bir aristokrat veya unvanları değişmekle birlikte orta ve alt sınıflara mesafesi hiç değişmeyen bir seçkinler zümresinin tekelinden alıp sokağa, meydanlara, kalabalıklar neredeyse oraya götürmek arzusundadır. Orhan Veli Kanık "şiiri salondan alıp sokağa çıkaran" bir şairdir. Bu yeni şiir kolay anlaşılmayı en büyük gaye olarak seçmiştir. Anlamsız olmak veya vuzuhtan mahrum olmak şiiri değersizleştirir, işlevsizleştirir, bir meçhul varlık haline getirir inancını kabul etmiştir. Tabiat insanı nasıl ve ne surette işleyip dokumuşsa şiir de o surette işleyip dokumalıdır. İnsanın en tabii hali hangisiyse şiire en yaraşır hali de odur. Servet-i Fünun, Fecr-i Ati gibi seçkinci edebiyatların hatta hececilerin süfli ve bayağı görüp telaffuz etmeyeceği birçok insani hal ve düşünce, şiire Garip yoluyla girmiştir. İnsan, Garip şiirinde idealize edilmeden var olur, mücerrede sapmadan şiirleştirilir. Metafizik endişeler, felsefi açmazlar, hayali sevgililer, tarih, dini imgeler ve milliyetçilik Garip şiirinin dışında kalır. Köye ve taşraya da bu şiir ilgi göstermez. Yoksul kentliler ve onların günü kurtarma gayretinde toplanan hayatı bu şiirin asıl konusudur. Mensubu oldukları sosyal muhit Garip şairlerinin en büyük insan ve tema kaynağıdır. Garip şiirini tarif edecek en doğru kavram "bohem" kavramıdır. Bu

kavram Batı literatüründe, Henri Murger'in "Scénes de la vie de Bohéme"[1] romanı ve Giacamo Puccini'nin bu romandan esinlenerek yazdığı La Bohéme operasıyla ortaya çıkmıştır. Hayatın çerçevesini kişisel zevk ve dinlenme arayışlarıyla sınırlandıran bohem yeryüzüyle ve onda gezinen insanlarla fazla hassasiyete ve ayrıntıya kaçmayan bir zihinsel ilişki kurar. Bohem, kaygıya ve kedere yol açabilecek somut ve soyut her oluştan ve olgudan uzak durmak ve bunların varlığını serbest bir hayata kapılarak unutmak arzusundaki insandır. Bu kavramı dağınıklık, eğlence, içki ve ten iptilası diyerek özetlemek de mümkündür. Fakat özellikle XIX. Yüzyıl sonları ve XX. Yüzyılın ilk yarısı Fransa'sında belirli sanat çevrelerinin hayat tarzı olarak sanat üretimiyle iç içe geçmiş olması bohemliğin alelade berduşlukla bir görülmesine engeldir.

Garip akımı şiirde anlam açıklığına büyük önem vermesi bakımından Ahmet Haşim ve diğer sembolist şairlerin, vezin ve kafiyeyi tasfiye etmek istemesi bakımından da hececilerin ve Yahya Kemal'in sanatsal karşıtı durumundadır. Edebiyat dilinin sadeleşmesi bu akım doğmadan önce en ileri merhalesine varmış olduğu için bu şiirin dilde bir yenilik yaptığı söylenemez. Fakat Garip'in tema, imge ve söz dağarcığı bakımından şiirin hudutlarını genişlettiği şüphesizdir. Yoksul ve avare kentli tipini süreğen bir şekilde şiir konusu yapan Garip, hikâyedeki karşılığını aynı tipe hikâyelerinde bol bol yer veren Sait Faik'te bulur. Büyük gayeleri olmayan ve küçük zevklerin peşinde dolanan bu tip 1940'lar edebiyatının başat figürlerinden biridir. Dinle ve gelenekle bağları bir hayli zayıflamış ve milli mücadeleyi takip eden uzun "savaşsızlık halinin" sebebiyet verdiği milli endişesizlik iklimi içinde manevi canlılığını kaybederek avarelikte ve aylaklıkta karar kılmış nesli bu devir şair ve yazarları herhangi bir ekleme çıkarma yapmadan edebiyata taşır.

Garipçilere, daha genel bir ifadeyle söylenecek olursa da 1940 yeni şiirini temsil eden şairlere Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon *Akbaba* dergisinde "Bopstil"[2] yakıştırmasını yapmıştır. Bu söz Ahmet Mithat Efendi'nin Servet-i Fünun topluluğu için kullandığı "Dekadanlar" sözü gibi sembolleşmiş ve şöhret kazanmış bir sözdür ve Garipçilerle alay etmek onları horlamak maksadıyla kullanılmıştır. *Akbaba* ve *Çınaraltı* yeni şiire en şiddetli karşı çıkışı gösteren dergilerdir. Bu karşı çıkışın özünde Garipçilerin ve o edebi zihniyetteki şairlerin, şiiri bayağılaştırdığı,

[1] Tr.Bohem Hayatından Manzaralar
[2] Bu söz züppece giyinen, hoppa gibi anlamlara gelir.

kolaylaştırdığı ve süflileştirdiği görüşü vardır. Şiirin hem biçim hem de öz itibarıyla muhterem ve istisnai bir sanat olduğunu ve öyle kalması gerektiğini savunan yeni şiir muarızları hem söylenende hem de söyleyişte geleneğin yerle bir edilmesine karşıdırlar. Bu fraksiyonun gelenekten anladığı aruz ve hece şiiridir. Temada ise Anadolu kültürü, memleketçilik ve tarih kaynağıdır.

Garip akımı yukarıda da değinildiği gibi şiirin insan ve tema kaynağını genişletmiştir ama şiiri çileli bir kafa ve kalp sanatı olmaktan çıkarmıştır. Bu cereyan, 1940'ların şiir heveslisi gençlerince en hazır ve en görünür olan neyse ondan şiir yapmak şeklinde tefsir edilmiş ve şairi çok, şiiri az bir edebiyat ortamının oluşmasına sebebiyet vermiştir. Yaratılıştan gelen bir şairlik kabiliyetinin ve entelektüel birikimin şiir yazmada zaruri olmadığı yanılgısı sanat dergilerinin "şairanelikle" birlikte şiiri de reddeden değersiz söz balyalarıyla dolmasına yol açmıştır. Her an her yerde kulak misafiri olunabilecek sözlere ve söyleyişlere realizm ve halk taraftarlığı savlarıyla şiirde bolca yer vermek, şiirin sihrini kırmış, hayret uyandırma etkisini örselemiştir. Şiir çabuk yazılan ve çabuk tüketilip unutulan bir tüketim objesine dönüşmüştür. Sanat üretiminin başlıca motivasyonu olan "kalıcılık" ve "ada ebediyet kazandırma arzusu" tavsamış, şiir bir dergide bir veya birkaç defa görünüp sonra ebediyen kaybolan şairlerin büyük çoğunluğu teşkil ettiği bir sahaya dönüşmüştür. Tefekkürün, metafizik endişelerin, felsefenin ve mücerredin tasfiye edilmesi şiir için bir kazanç değildir. Aksine kayıptır.

Orhan Veli şiirlerinin kuvvetli lirizmi, parlak mizahı, keskin hicviyesi ve çizdiği canlı hayat manzaralarıyla Türk şiirinin her mânâda kalburüstü şairlerinden biridir. Divan şiirine ve halk şiirine duyduğu sevgi, Batı edebiyatını düzenli bir şekilde takip etmesi ve hassas tabiatı ondaki güzel şiir hammaddesinin ve terkibinin unsurlarıdır. Orhan Veli'nin vezin ve kafiye, söz sanatları ve şairanelik olmadan da güzel şiir yazılabileceğine dair iddiasını kendi şiirleriyle ispatladığı söylenebilir. Fakat Garipçilerin şiire getirdiği geniş özgürlük ve büyük kuralsızlık, şiirin Yahya Kemal'in tabiriyle bir tür "sormagir mahallesine" dönüşmesine neden olmuştur.

Hiçbir edebiyat topluluğu veya cereyanı bir boşluğun içinde kendiliğinden doğmaz. Hayatın bir etki-tepki işleyişi içinde birbirini doğuran hadiselerden teşekkül etmesi gibi edebiyat toplulukları ve cereyanları da kendilerinden evvel var olan birtakım edebi anlayışların bir devamı veya reddiyesi olarak doğar. Bir edebiyat topluluğu kendisine ait bir şahsiyet ve şuur içinde nefes alarak o topluluğun sanat

rüştünü ispat eden bir eserler külliyatı meydana getirmedikçe tarihe mal olamaz. Dünyada hiçbir yenilik de bir tek adamın düşünmesiyle ve teşebbüsüyle meydana gelemez. Herhangi bir toplulukta karşılık bulamayan bir yeniliğin yaşama şansı yoktur. Yeniliklere öncülük eden dahiler bir toplumun özlemlerini ve bir zamanın eskiyle vedalaşma taleplerini sezip teşhis ettikleri için dahidirler. Bir devirden başka bir devre geçiş hiçbir zaman karanlığın birdenbire öğle aydınlığına evrilmesi gibi olmaz. Önce kafalarda o yeniliğin düşüncesi zuhur eder. Sonra bu düşünce artık fiiliyatla taçlanmak arzusu duyacak bir katiliğe ulaşır. Ve şartların yeterince olgunlaştığı bir devir gelince de yenilik düşüncesi yenilik hareketine dönüşür. Siyasal ve sosyal cereyanlarda olduğu gibi edebî cereyanlarda da yeniliğin seyri budur.

Yeni şiirin başlıca düsturlarından olan sanatta tabiilik ve yapay imgelerden ve kelime oyunlarından kaçınma Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba gibi şairlerin şiir anlayışlarında da gözlemlenebilir. Cahit Sıtkı hayatın güzelliği, yalnızlık, hayal kırıklığı, ölüm gerçeği, zamanın durdurulamayışı gibi temalarla yüklü şiirlerini kendi içinde bir titizlik barındıran ama bu titizliği bir öz şiir hassasiyetine vardırmayan bir sanat işçiliğiyle yazmıştır. Cahit Sıtkı, vezin taassubunun şiirin ufkunu daralttığı ve imkânlarını körelttiği görüşündedir. Fakat o Garip şairlerinin şiirde şekle tanıdığı sonsuz özgürlüğe pervasızca iştirak etmez. Bir şiirin şiiriyetinde dil ve şekil güzelliğinin de anlam kadar önemli bir yeri olduğuna inanır ki bu inançta çok severek okuduğu Baudelaire'in bir tesiri de aranabilir. Onun şekil hassasiyeti ilk şiir kitabı olan "Ömrümde Sükût" ta anlamı boğacak bir dereceye varmış, daha doğrusu Cahit Sıtkı bu kitabındaki şiirlerinde yakın arkadaşı Şahap Sıtkı Seren'in *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinde de söylediği gibi anlamı ihmal eder gözükmüştür. Asıl Cahit Sıtkı bu kitaptan on iki sene sonra 1945 yılında yayımlanan "Otuz Beş Yaş" ve 1952 yılında yayımlanan "Düşten Güzel" kitaplarındaki şiirlerde aranmalıdır. Aradan geçen zaman ona şiirlerindeki anlam zayıflığını ve hamlığını giderebileceği bir olgunluk kazandırmış ve özellikle "Otuz Beş Yaş" Cahit Sıtkı'nın sanatta kemal derecesine eriştiği eser olmuştur.

Cahit Sıtkı Tarancı'da ekseriyetle korku ve çaresizlik duyguları uyandıran ölüm Ziya Osman Saba tarafından daha çok tevekkül ve sükûnetle karşılanır, hatta bazen bir sığınak gibi görülür. Ziya Osman Saba da 1930'ların başından itibaren teşekkül eden, şiiri mücerrede kapatan ve onu büyük ideallerin, büyük davaların duyurucusu olarak görmeyip orta sınıfın hayat telakkisine açan yeni şiirin

temsilcilerinden biridir. İlk şiir kitabı olan "Sebil ve Güvercinler"deki şiirleriyle "Geçen Zaman" ve ölümünden sonra yayımlanan "Nefes Almak" kitaplarındaki şiirler arasında kronolojik olarak bir dil sadeleşmesi ve şekil serbestleşmesi görülür. Gençlik şiirlerindeki melankoli, ıstırap ve gerçeklikten kaçma arzusuysa yerini zamanla nisbî bir şükre ve teslimiyete bırakır. Mistiğe ve metafiziğe fıtratı gereği yatkınlığı olan Ziya Osman şiirlerinin önemli bir kısmını da bu psikolojiyle meydana getirmiştir. Onun şiirlerine hâkim olan iklim, çocukluk ve mazi hasreti, hayatın tükenmeyen nimetleri ve çileleri, aile ve ev sevgisi, ölüm yazgısı ve kalben hissedip zihnen tefekkür ettiği Tanrı karşısında kendini bulduğu acziyetten doğar. Ziya Osman'da maddiyat daima maneviyata göre biçimlenir. Orhan Veli ve arkadaşları yeni şiirin dünyevî cephesiyse Ziya Osman uhrevî cephesidir ve bu yerde o belki de yalnızdır.

"Sanatın başı hayret uyandırmaktır" diyen Orhan Burian'a, "sanat gaibi keşfetmektir" diyen Arthur Rimbaud' ya ve şiirde kullanılan kelimelerle her günkü konuşma dilinin kelimeleri arasında büyük bir fark olduğunu söyleyen Paul Valery' nin fikirlerine bu hususta iştirak etmek şiirin ait olduğu yüksek mevkiden düşmesini önlemek için şarttır. Şiir şüphesiz başıboş kelimelerin zevksiz ve sanatsız bir surette birbirine kancalanıp istiflendiği bir oyun değildir. Şair de sokağı olduğu gibi tekrar eden bir yankı makinesi değildir. Kulağa çalınan yahut zihinde toplaşan cümlelerin olduğu gibi alt alta dizilmesiyle şiir vücuda getirilmiş olmaz. Her gün ve herkes tarafından kullanıldığı için yıpranan ve tılsımını yitiren kelimelere yeniden heyecan kazandırmak için şiir içinde o kelimeleri bir musiki nizamı ve disiplini içinde bir araya getirmek gerekir. İlk anda kişiye alelade gelen sözler, kimi kelimelerin yaratılışlarında getirdikleri müzikal ahenkten istifade edilmesiyle ve ahenksizlik barındıran kelimelerin yan yana gelmekten men edilmesiyle şiir sihri kazanabilir. Şiirde kelime sadece anlam unsuru değildir. Bunun kadar ve belki bundan da öte bir ahenk unsurudur. Bir şiirde yapılan tasvir anlam bakımından güçlüyse ancak bu tasvirde kelimelerin musikisinden istifade edilememişse o şiir kötü icra edilmiş bir şiir yahut ihlal edilmiş bir nesir olur. Edebiyatın kötü ve bayağı olmak gibi bir hakkı yoktur. Bir sanat eseri için başlıca dava güzel olmak davasıdır. Kötü bir edebî eserin konusunun güzel olmasının bir değeri yoktur. Bir edebiyat ekolüne mensup olmak da güzel eserler yaratmadıkça bir anlam ifade etmez. Şiirin hafızalarda yer etmesi ve unutulmaması Valery'nin de dediği gibi şekil ve söyleyiş güzelliğine bağlıdır.

Nesirle şiir arasındaki en büyük fark da belki buradadır. Nesir gücünü ve canlılığını daha ziyade konusundan alır. Fakat şiir her şeyden önce dil işçiliği ve ahenk vasıtasıyla bedii heyecan uyandırma sanatıdır. Nazma ait kuralların atılması, vezne ve kafiyeye riayet edilmemesi şiirin nesir basitliğine düşmesine yol açabilir. Bu durumda şiirin anlamı yerinde kalır ancak haz uyandırma melekesi kaybolur. Gerçek şiir sadece akla ve kalbe değil aynı zamanda kulağa hitap eder. Okuyanını ve dinleyenini bir ritim vasıtasıyla cezbeder. Alain'in de de dediği gibi hakiki mısra asla mısra şekline konmuş nesir değildir. Tabiatta, eşyada ve insan vücudunda bulunan ve gizli veya açık surette aşinası ve arayıcısı olduğumuz ahengin dil kılığında meydana getirilmesidir. Şairlik ve deha bir bakıma da sıradan kelimelerdeki musiki ve armoni cevherini keşfedip bunlardan işitsel bir haz uyandıracak bir bütün vücuda getirmektir. Şairlik usta bir dil işçiliği mecburiyeti yönüyle bir zanaattır.

Edebî türler içinde yeteneksiz heveskârlarca istismar edilmeye en elverişli tür şiirdir. Birkaç perişan ve içler acısı cümleyi sağa sola dökmeden üst üste sıralamayı başarıp bir şiir oldurduğunu zanneden birey sayısı insan adlı biyolojik türün tuhaf kasabasında hiç de az değildir. Büyük bir şairin yazdığı tek bir şiiri dahi okumamış ve okumayacak olan, diploma almak için mecbur tutulduğu ders kitapları ve gazete dışında eline okunmak için yapılmış bir nesne almamış olan, hayatın devam ettirilmesi ve biraz çeşnilendirilmesine yarar bilgiler dışında hemen bütün bilgilere alerjisi olan, boşluğu ve eylemsizliği seyrederek âlemin sırrına ulaşmak, dinlenerek itibar kazanmak ve hiçbir şey yapmadığı halde çok şey yapmış bir kişi muamelesi görmek hayalleri kuran nice insan şiire heves edebilmiş, şiir yazmaya kalkışabilmiştir. İnsanın diğer hevesleriyle birlikte şiir yazma hevesine de zincir vurulamaz, kement atılamaz. Başkalarının hevesini kırmadığı ve başkalarının bahçesine dalmadığı sürece kişi her şeye heves edebilir, bunda özgürdür! Fakat edebiyat dergilerinin şiiri çocukça heveslere oyuncak etmek, şiirin çarçur edilmesine cevaz vermek ve mekân tedarik etmek hakkı yoktur. Çünkü edebiyat dergisinde yayımlanan bir kötü şiir "kişisel bir aldanma", "şahsi bir hata" olmaktan çıkar. Çekmecesinden kaçan küstah bir gürültü gibi dokunduğu yerde huzursuzluk yaratır. Garip şairlerinin özellikle de onların takipçilerinin ve taklitçilerinin Türk şiirinde yol açtığı tahribat ve izmihlal büyük olmuş ve kapağı bir dergiye atabilmiş her gürültüye şiir denilmesine sebep olmuştur. Bu Attila İlhan'ın tabiriyle şiirin "ar damarının çatlatılması" durumudur. Şiirden biçim, ahenk, sihir ve hayret unsurları atılınca

geriye kafasına esen herkesin sandalyesini çekip öğleden sonrasını geçirebileceği bir kavak gölgesi kalır! Kolaylaşan şey sıradanlaşır, değerden düşer. Güzel olan ve güzel olduğunu bilen hiçbir şey kendini kolaycacık teslim etmez. Ederse güzelliğini kendi eliyle ayağa düşürmüş olur. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet ayrı ayrı değerlendirildiğinde Türk şiirinin önemli şairleri, istisnai zekâlarıdır. Fakat onların taklitçileri ve taklitçilerinin taklitçileri şiirin sıradanlaşmasına, müteşair nüfusunun kontrolsüzce artmasına, herhangi bir söze şiir denebileceği büyük yanılgısına ve çölde canı sıkılan bir kum tanesinin kum tanesi kalarak sanat eserliğine yükselebileceği acayip düşüncesine kapılmasına yol açmıştır.

Eskimek tabiatın tasfiye edilemez bir kanunudur. İnsan eskir, eşya eskir, fikirler eskir, karşı fikirler eskir. Eskimemek ezeli bir hayal; eskimek sadece istisnaların muaf olabildiği ebedi bir hakikattir. İnsan sanata biraz da eskimeyen bir istisna olabilmek umuduyla yönelir. Çileli bir kafa, kalp ve ruh mesaisiyle yarattığı eserinin tazeliğinin daimi olmasını, ölümsüz olmasını istemeyecek bir sanatçı yoktur. Sanat bir bakıma da bedeni yok olmaya mahkûm insanın hiç değilse adını yok olmaktan kurtarma refleksinden doğar. O halde sanat eserinin sanatçı için başlıca psikolojik işlevleri şunlardır:

* Fikirlerini ve duygularını estetik bir form içinde kitlelere duyurarak varoluşsal tatmine ulaşmak.

* Sanatsal yaratıcılık yoluyla büyük kalabalıklardan farklılaşmak.

* Rağbet ve saygı gösterilen sanat eseri sayesinde adının kalıcılık hatta ölümsüzlük kazanacağı düşüncesinin sanatçıya ölüm fikri karşısında sağladığı kısmi sükûnet.

Salâh Birsel *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinde çıkan bir röportajında şiir denilince vezin ve kafiye anlayanları şiir düşmanı olarak tarif eder ki bunun aşırıcı bir görüş olduğuna şüphe yoktur. Bir vezni kullanmadaki mahareti ispat etmek veya sadece kafiye sıralamak motivasyonuyla yazıldığında şiir, şiirlikten çıkıp içi boş bir laf cambazlığına dönüşebilir. Biçimin şiirde anlamı geri plana itecek bir sivriliğe erişmesi şiirin zararınadır. Bir sözün ne olduğu, nasıl söylendiğinden daima daha üstün bir dikkate layıktır. Üstat şair, adını zamanın kaybettiriciliğinden ve unutturuculuğundan koruyabilecek ve kendisi ölse de sanatı yaşamaya devam edecek şair, anlam ve biçim unsurlarını şiirinde büyülü bir dengeyle bir araya getirebilen şairdir. Bu büyülü dengeye ise ancak dünyaya şair gelmek ve iyi ve kötü şairlerin

yazdıklarını açık bir zihinle okumakla ulaşılabilir. Şiir geleneklerinin ve o gelenekleri yıkanların cahili olmak, bu geleneklerin ve gelenek yıkışların meydana getirdiği sanat tecrübelerinden ve eserlerden nasiplenememek şair doğmuş olmanın o istisnai maddesinin ham haliyle kalmasına neden olur. Sanatta en büyük öğretmen kültürdür ve geleneğin macerasıdır. Kul vergisi tecrübelerle ve usullerle yolu aydınlatılmadığı sürece Tanrı vergisi yeteneklerin karanlıkta yolunu bulup ortaya çıkması mümkün değildir. Şairin zihni zamanı ve hayatı vasat çoğunluğun müracaat etmeyeceği(edemeyeceği) bir murakabe işleyişi içinde okur. Bu işleyiş şairde matematiksel bir kesinlik ve değişmezlik halini almalıdır. Şair, gözlerinin, zihninin ve kalbinin kusursuz değilse de kusursuza yakın bir armonisi içinde zamanı ve hayatı okumalıdır. Düşünce ve hissiyat varlığı süregiden bir humma veya sıtma halinden mustarip olmayan kişinin şiir sanatına tam bir iltihakı, tam bir hicreti de mümkün değildir. Çünkü sıtmasızlık ve hummasızlık hali düşüncelerde ve hissiyatta bir tür uyku halidir ki bu uyku halinden geniş bir hiçlik doğabilir belki ama şiir doğmaz, sanat doğamaz. Kişinin dertsiz ve sakin bir hayatı varsa, sükûneti bir yanılgı değilse, içinde herhangi bir metafizik arayış hüküm sürmüyorsa ve kişi çok az faniye nasip olan bir saadet mamurluğu içinde yaşayagidiyorsa şiir o kişinin olmadığı bir yerlerdedir. Arayışsızlık ve huzur sanatı kurutur. En maddeci şiir bile arayışsızlığın miskinleştirip çölleştirdiği bir zihinle mücehhez insan karşısında gayri maddidir, metafiziktir, mânâ yüklüdür. Biçim güzelliği şiiri sıradan bir lakırdı olmaktan kurtarır ve ona günlük dilin sahip olmadığı bir ses cazibesi, bir sihir kazandırır. Yolda yürüyen iki adamın birbirine irticalen söylediği sözler nadiren şiir değeri taşır. Çünkü o adamların laf söylerken kendilerini en kısa ve en sıkıntısız yoldan ifade etmek dışında bir kaygısı yoktur. Yoldaki adam ihtiyaç duyduğunda kafasında süratle belirecek ve meramını karşıya en kısa yoldan iletecek kelimelerin peşinde koşar. Kelimelerin musikisine, güzelliğine, yan yana gelince ahenkli veya iğreti durmalarına kafa yormaz. Oysa şair herşeyden önce bir kelime işçisidir. Kelimelerle oynamaktan sıkılmayan bir çocuktur. Zihnine kelimelerin değerini çok ince bir hassasiyetle tartan bir terazi kuruludur. En azından öyle olması beklenir. Bu terazi hassasiyetini yitirdiği gün şairin vücudu ölmese bile şairliği ölür.

Biçimsel başıboşluk şiirin estetik değerinin yok edilmesi demektir. Şiirin içeriği öznel bir içeriktir. Sıkı sıkıya biçime bağlıdır. Biçim şiirin yeniden doğmasına, hayatiyetini sürdürmesine yardımcı olur. Kelimelerin gelişigüzel bir

şekilde yan yana dizilip üst üste yığılması ortaya bir anlam veya anlamsızlık çıkarabilirse de göz veya kulak zevkini okşayacak bir mimari, bir musiki, bir armoni çıkaramaz. Biçime sıfır değer verilen bir şiirde duygular ve düşünceler bir kovadan kafalara boşaltılma veya çöken bir tavandan zemine saçılma görüntüsündedir. Şiir söylenecek sözün bir an evvel söylenip gerisine karışmamak işi değildir. Dilin kelime dağarcığı bir hazineyse eğer birbiriyle ses bakımından ahenkli kelimeler de o hazine içinde başka bir hazinedir. Asıl şiir, zamanları ve fani hafızaları aşarak ulusal ve evrensel bir unutulmazlıkla payelenecek şiir işte bu iç hazinedeki kelimelerden doğacak şiirdir. Dünya güzelce bir araya getirip bir arada bulunuşlarına ihtimam gösterdiği nesnelerle bir tertiplilik panoramasıdır. Bağırma, yırtınma, sarsma ve devrilme huylarıyla da bir tertipsizlik ve kaos kasabasıdır. Ancak onun kaosunun kaybolup geri gelme ve kendini unutturmama davranışları da bir tertip, bir düzen ve uyuklamayan havsalaların kolaylıkla idrak edeceği bir ezber barındırır. Dünya kendi hayatına şekil veren töreleri asla terk etmez. Ondaki ahengi bulmak, o ahenkten birtakım nasihatler işitmek zor değildir. Sanat tabiatı taklitten doğar. Bomboş, ıpıssız ve bütünüyle sağır bir adada yaşayıp ölen bir adamın yapacağı sanat o adaya benzer. Adam adımını adanın dışına atmadığı müddetçe o adanın dışta ve içte bir uzantısı gibidir. Söyleyeceği türkü ve yazacağı şiir o adanın telkin ettiklerinin ve kulağına üfledikleri nin dışına çıkamaz. Hayatını tabiat içinde sürdüren herşey tabiata aittir ve tabiattan doğmuştur. Buna şiir de dâhildir. O halde şiirin tabiattaki aleni ve gizli düzeni reddetmesi ve onu kendinde devam ettirmemesi kendini reddetmesi olur. Biçim disiplinine ve güzelliğine gösterilecek saygıyla şiirin iç tabiatı ait olduğu dış tabiatla uyumlu hale gelir. Poesie Pure (Öz Şiir) kitabının yazarı Rahip Henri Bremond şiiri bir dil musikisi gibi görmektedir. Ona göre şairlik her şeyden önce dildeki musiki imkânlarını bulup tespit etmektir. Şiirin varlığı söze ait musiki değerlerinin keşfi ve ifadesine bağlıdır. Bunlar olmadan şiir olmaz. Jean Paul Sartre'ın "Edebiyat Nedir" adlı eserinde de dediği gibi şiir dile yararlı olur. Dilin katılığını kırar ve ona daha önce tasavvur edilmemiş ifade kabiliyetleri kazandırır. Bu suretle hammaddesi olan dile borcunu ödemiş olur. Şair de dâhil hiç kimsenin dil üzerinde anarşi yaratma hakkı yoktur. Ama şair dil hususunda en geniş özgürlüğe ve hoşgörü liyakatine sahip olan kimsedir.

Kelimeler arasında anlam bakımından bir ünsiyet kurmak nesrin vücuda gelmesinde yeterli olabilir. Fakat şiirde bu yeterli olmaz. Kader bazı kelimeleri tınnet

bakımından birbirine yoldaş ve arkadaş yapmıştır. Şair bu kelimeleri bulup diğerlerinden ayıklamak hususunda şu beyitlerde olduğu gibi içgüdüsel yeteneği olan kimsedir:

Ağyârı sürüp gönlüm evin halvet edindim
Tâ kim gele ol yâr ona mihmân ola bir gün

Ey bülbül-i dilhaste melül olma kafeste
Kim menzilin ol bağ ü gülistan ola bir gün
(Ahmed-i Dai)

…

Kim varsa akraba ve ahibba birer birer
Yıllar mesafesince yanımdan çekildiler

Kaldın sen yegâne kara gün dostu ey şarap
Kervanla gelmiş olsa da bir şey mi ıstırap
(Faruk Nafiz Çamlıbel)

Bu beyitlerde muhtevanın biçimle son derece titizce ve isabetle örülmüş bir bağı vardır. Şairler hem lirik bir iklim hem de bir mısra musikisi inşa ederek şiirin hayret ve hayranlık uyandırma etkisini mükemmelen tesis etmişlerdir. Kafiye ve vezin şaire mecbur olduğu ahengi yaratmak konusunda geleneğin sunduğu hazır aygıtlardır. Dil içi musikisi nazmı nesirden ayıran birinci değerdir. 1940 yeni şiirinin şiire safiyet ve besatet getirmek arzusu şiiri hem biçim güzelliğinden hem de anlam derinliğinden mahrum ederek değer ve saygınlık kaybına sürüklemiş, her gün kalabalıklar içinde binlercesi sarf edilen lakırdılara denk duruma düşürmüştür. Şu halde muhteva ve biçim Halit Fahri Ozansoy'un dediği gibi birbirine bağlı iki kıymettir. Bu iki kıymetten birinin zayıf olması diğerini de zayıf gösterecektir. "Trajedinin Doğuşu" adlı eserinde Nietzsche, şiirin imaj ve düşünce vasıtasıyla musikinin taklidinden doğduğunu, onun bir «irradiation» u olduğunu söyler. Bu düşünce, şiirin doğuşuna ahenk duygusunun takaddüm ettiği şeklinde başkaları tarafından da ortaya konulmuştur. Şiirde ve romanda herkesin kullanması gereken bir muhteva olmadığı gibi herkesin riayet etmesi gereken bir şekil de yoktur. Şekli biraz da eserin muhtevası ve sanatçının arzusu belirler. Biçimsel kudret şiirde anlamı sivriltip belirginleştiren bir unsurdur. Fakat bu vezinsiz ve kafiyesiz bir şiirde anlam

kaybolur demek değildir. Vezin ve kafiye şairin okuyucuları ve dinleyicileri daha kolay tesir altına almak için başvurduğu vasıtalardır. Şiirin hayret uyandırma ve her gün işitilen sözlerin sahip olmadığı bir sihre sahip olma vazifesi vardır. Bu vazife, kelimelerin alelade konuşmalardan ayrı bir biçimde düşünülmesini ve işlenmesini gerektirir. Şairlik kelimelere hassasiyet göstermekle başlar, o kelimelere sokağın veremeyeceği bir ifade özgünlüğü vererek ustalaşma yoluna girer. Alain'inde dediği gibi taklit etmeyen bir şey icat edemez. Şiiri nesirden ayıran başlıca vasıflardan biri kelam güzelliğine gösterdiği zarurettir. Şiir arzusu fikirleri ve duyguları güzel ve ahenkli sözlerle ifade etme arzusudur. Nesirde söz güzelliği fikri ve muhtevayı taçlandıran bir değerdir, süs unsurudur. Şiirde ise söz güzelliği fikre ve muhtevaya hayat veren nefestir. Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın Arap vezni dediği aruz vezni İslamiyet'in zaferleri ve Arap kültürünün yayılmasıyla önce İran'da kabul edilmiş ve yerleşmiştir. İranlılar' ın kendi lisanlarına ve şiir anlayışlarına göre kısmen ıslah ve tadil ettikleri aruz vezniyle Türkler 'in tanışmasıysa yine İranlılar vasıtasıyla olmuştur. Önce Karahan Türkler 'i daha sonra İran'ı istila eden Selçuk Türkler 'i bu coğrafyayla ve toplumla siyasi, içtimai ve kültürel bakımlardan yoğun bir etkileşime girmiş ve aruz vezni de bu etkileşimin bir meyvesi olarak Türk şairlerince kabul edilmiştir. Selçuklular' ın saltanat, din ve kültür bakımından varisi olan Osmanlılar 'ın "saray edebiyatı", "Enderun edebiyatı" da denen divan edebiyatında kullanılan tek vezin aruz veznidir. Fakat halk kitlesi İslamiyet'le birlikte Araplar'a ait birçok ananeyi kabul etmiş olmasına rağmen kendi şiirinde aruza tevessül etmemiştir. Divan edebiyatı münevver bir azınlığın edebiyatıdır. Asıl kalabalığı teşkil eden cahil halk çoğunluğunun edebiyatı Arapça ve Farsça kelimelere fazla yer vermemek ve şiirlerini parmak hesabı üzere yazmakla divan edebiyatından ayrılır. Yabancı bir edebiyattan alınmadığı için asırlar boyunca halk şairleri tarafından terk edilmeyip işlek bir surette kullanılmaya devam ettiği için Türkler 'in milli vezni parmak hesabıdır, hece veznidir.

Mânâ ile söz can ile ten gibidir ki hiçbiri
Diğerinden müstağni değildir.

Şiirde şekle en çok önem veren isimlerden biri sanat estetiği alanındaki büyük düşünürlerden olan Alain'dir. Alain sadece şiirde değil bütün sanatlarda maddeyle uğraşmak zanaatının güzele ulaşmak konusunda hayal gücünden, düşünceden ve duygudan daha önemli olduğuna inanır. Paul Valery de şekle verdiği önem

bakımından Alain'le benzer fikirlerdedir. Variete III adlı eserinde o şiirde şekle verdiği önemi şöyle açıklar:

Paul Valery kimi şiirlerinin kendisinde bir fikir veya his olarak değil içi boş anlamsız heceler ve kafiyeler şeklinde zuhur etmeye başladığını ve bu anlamsız hecelere ve kafiyelerin içine anlam doldurarak kimi şiirlerini meydana getirdiğini söyler. Şiirin teşekkül kronolojisinde şekli anlamdan önce gören şairler vardır. Valery de bunlardan biridir. Konu tek başına bir şiirin güzel olmasını asla sağlamaz. Alain'in de dediği gibi şiirde şairi asıl mutlu eden "ifade saadetidir". Şairi vezin, kafiye ve kelimeler armonisi yoluyla bir şiir musikisi aramaya iten de bu ifade saadetidir. Şair, bir fikir, bir mevzu icat ettiği için değil o fikri ve mevzuu ahenkli bir surette söylediği için şairdir. Güzellik mevzudan değil söyleyişten doğar. Bu bütün sanatlar için geçerli bir hakikattir. Serbest vezinle yazan şairlerin çoğu insan-hayat ilişkisini realist bir düşünüşle düşünürler ve realist gözlerle tasvir ederler. İnsanı idealize etmek temayülleri yoktur. Sokağı ve ham insanı örtüp saklamak değil aşikâr etmek ve sivriltmek temayülleri vardır. Onlarda şiir zamandan ve muhitten kaçıp sığınılacak bir mecra değildir. Aksine kişiyi zamanla ve muhitle yekvücut eden bir kancadır. Gerçekle kelimeler kanalıyla düğümlenmektir. Bu üç veznin şairleri arasında şekil bakımından tam bir birlik tabiatıyla yoktur. Şekil bakımından bu üç veznin şairleri arasında ayrılık olsa da sanat anlayışı bakımından bir ortaklık olabilir. Aruz ve heceyle yazanların büyük kısmı şiirin sosyal rolünü, eskilerden farklı olma gereğini ve şiirde realizmi kabul etmezler. Aruzun, hecenin yahut serbest nazmın şiirde bir zaruret değil bir tercih olduğunu unutmamak lazımdır. Siyasi ve sosyal yapıların zor koşma mahiyetindeki müdahaleleri nasıl ki sanatın aleyhine olursa sanatın kendi içinden gelen bir mecbur bırakma çabası da o şekilde sanatın aleyhine olur. Aruzu, heceyi ve serbest nazmı tek başına bir şiirin güzelliğini ve değerini belirleyecek unsur olarak görmemek gerekir. Üç vezinde de güzel, üç vezinde de kötü şiir yazılabilir. Devrin bu konuda kimi zaman harareti bir hayli artan tartışmalarının ikliminden çıkıp sükûnet içinde bir hüküm verilecek olursa bu üç veznin de Türk şiiri için ayrı bir zenginlik kaynağı olduğu söylenmelidir. Türkler'in milli vezninin hece vezni olduğunu savunanların bu fikri bir yönüyle de aruz vezninin Anadolu, Karadeniz gibi Türkçe kelimelere uymamasına istinat eder. Eski şairler mesela "Karadeniz" diyecekleri vakit Arapça- Farsça "bahr-i siyah" diyerek işin içinden çıkar. Fakat Türk edebiyat dilinin sadeleşmesiyle şiirde bu tür eski

terkiplerin kullanılması gayri makbul bir hal almıştır. İfade ettiği realitenin toplumsal veya bireysel oluşu bir sanat eserini tek başına güzel yapmaya yetmez. Türk şiirinde eskiden kopuş kronolojik olarak muhteva, şekil ve dil sırasını takip etmiştir. Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa nesli şiiri bir fantezi, hayal ve mübalağa sanatı olarak görmeyi bırakıp şiirin mevzuuna siyasi ve sosyal meseleleri dâhil etmişlerdir. Bu neslin şiirlerindeki insan, zaman ve mekân divan şairlerinde olduğu gibi mücerret, semavi ve fantastik değildir. Şiire cemiyetteki aksaklıkları dile getirmek ve kötü vaziyetleri, hastalıklı halleri aşikâr etmek işlevi verilmiştir. Bu şairlerin şiir söyleme edası mecnun, kırılgan ve çaresiz divan şairlerine benzemez. Şiir bir hayal kurma, yakınma ve ağlama sanatı olarak değil toplumsal eleştiri, mücadele ve kavga sanatı olarak görülür. Divan şiirinde asırlarca bıkıp usanmadan tekrar edilen mazmunlar terk edilir. "Gül ve bülbül", "çak-i giriban", "saki", "peymane" gibi lafızlar yerini "hürriyet", "vatan", "temeddün" lafızlarına bırakır. Tanzimat'ın yarattığı münevver tipi ortaçağ insanından kopmuş bir münevver tipidir. Bu devrin edebiyatı da zihni bir edebiyat olan divan edebiyatından muhteva olarak kopar. Tanzimat edebiyatını eski edebiyattan ayıran vasıfların en büyüğü bu edebiyat üzerinde Batı edebiyatının, daha doğru bir deyişle de Fransız edebiyatının yaptığı tesirdir. Türk şiirinde Tanzimat'ın birinci nesliyle başlayan muhteva değişiminde Fransız edebiyatıyla temasın rolü büyük olmuştur. Sonradan Servet-i Fünun' la özdeşleşen Edebiyat-ı Cedide tabirini Namık Kemal "Celalettin" mukaddimesinde kullanmıştır ki tabirin ilk kez kullanılışı da budur.

Sanatta bir ekole, bir üsluba, bir biçime veya bir üstada bağnazca bağlılık gösterip gerisine gözleri kapamak rasyonel bir tavır değildir. Bağnazca bağlılık gösterilebilecek ve unutulmayacak tek şey güzelliktir, sanatın güzellik yaratma mecburiyetidir. Bir güzellik yaratma ülküsü sanatın değişmez ülküsüdür. Bu ülkünün mevcudiyeti ve gerçekliği devirden devre şahıstan şahsa değişmez. Güzelliği inşa etme vasıtaları ve usulleri her sanatçıda aynı değildir. Aynı olmaması da sanatın hayrına bir durumdur. Çünkü birbirini tekrar eden, kopya eden, yeni şeyler söylemeye mecali olmayan topluluklarda sanat ya doğamaz ya da serpilip yükselme imkânı bulamadan ölür. Güzellik yaratma becerisi devam eden hiçbir sanat vasıtası eskimiş değildir, terk edilesi değildir. Klasik Türk şiirinde asırlarca zengin bir ahenk unsuru olarak kullanılan aruz vezni de iyi şairler elinde güzel şiirlere vasıta olduğu sürece tazedir, hayattadır ve hayatta olmaya devam edecektir.

Halkın anlayabileceği bir dille edebiyat yapılır ancak halkın konuştuğu dille edebiyat yapılmaz. Günlük hayatın dili kişilerin en kısa yoldan meramını anlatma kaygısınca şekillenir. Düşünceden çok harekete hizmet eder. En kestirme yoldan lafı sonuca bağlamak ilkesiyle çalışır. Olağandışı hadiseler meydana gelmediği müddetçe alışılmış ve ezberlenmiş iş ve ilişkilerin devamına memurdur. Günlük hayatta ulusal hafızada hareketsiz bekleyen ancak ölmüş de olmayan kelimelere nadiren başvurulur. Konuşma eylemi tabiatı gereği hafızadaki denizin derinliklerinde yatan kelimeleri değil yüzeyindeki kelimeleri kullanır. Oysa hiçbir zenginlik kendini denizin ve diğer şeylerin yüzeyinde sunmaz. Soyutluk anlatan kelimeler seçmek tuhaf hatta gülünç karşılanır. Sokaklar, caddeler ve meydanlar mücerredin barınabileceği, düşünce ve duygu derinleşmesinin sesini çıkarabileceği yerler değildir. Buralarda dil somutlaştığı ve düzleştiği ölçüde işlevseldir. Sokak, dili makineleştirir. Konuşma dilinde bir dilin zenginliğinden asgari düzeyde istifade edilir. O zenginlik atıl bırakılır, uykuya terk edilir. Hâlbuki edebiyat dilin bütün varlığıyla uykuyu reddettiği ve canlılığını göstermek için can attığı bir mecradır. Edebiyatçı da bu can atışı herkesten çok algılayan, hisseden kişidir. İstisnasız bütün yazarların ve şairlerin yazdıkları dilin zenginliğini ispat etmek ve o zenginliği çoğaltmak mecburiyeti vardır. Eserlerin gayesi, hayat ve insan algısı farklılık gösterebilirse de dilin görkemini sergileme sorumluluğu farklılık gösteremez. Dilin en büyük yapıcısı doğal seyrinde devam eden hayat ve bu hayatın mayalandırdığı halk bilgeliğidir. Fakat dile ihtişamını veren, onun hazinelerini görünür kılan ve ömrüne ömür katan edebiyattır, edebiyat işçileridir. Dil olmadan edebiyat bir faraziye ve bir fantezi bile değildir. Var olmayı hayal dahi edemeyecek bir yokluktur. Edebiyatın icat edilmediği bir dünya gerçekliğinde dil yine vardır. Fakat sokağın ona biçtiği makinelik görevinin bir karış dışına çıkamayacak şekilde vardır. Şu halde edebiyatçı dile; dil edebiyatçıya mahkûmdur, esirdir. Bu dille edip arasında karşılıklı bir kölelik ilişkisidir. Dil edebiyatçıya varoluşunun hammaddesini verecek, edebiyatçı dili büsbütün makineleşmekten ve odunlaşmaktan kurtaracaktır. Lügat dağarcığı itibarıyla halkın dili edebiyatın dili olabilir. Ancak o lügatten istifade etmede gösterdiği geleneksel ve doğal iştahsızlık nedeniyle halk dil konusunda edebiyatçıya örnek olamaz. Edebiyatçı dil hassasiyetini saplantı haline getirmek ve onun imkânlarından son zerresine kadar yararlanmak isteyecek kişidir. Edebiyatçının dili saplantı haline getirmesi değil getirmemesi abestir. Bir şair veya romancı kendi lisanını buluncaya dek huzura ermemelidir. Eğer ererse “olağan”, “sıradan”, “harcıâlem”, “beylik” gibi

sıfatlara kendini hazırlamalıdır. Dil şahsiyeti olmayan eserlerin nasipsizliğe yazgılandığını bilmelidir. Edebiyat herkesin az çok malumu olan kelimelerden başka kimsenin yapamayacağı bir lisan yaparak meydana getirilir. Lisan eser sahibinin ruhundan, etinden, tırnağından, düşündüklerinden, düşünür gibi olduklarından ve düşünmediklerinden damıtılmış bir alter ego, bir personadır. Hatta şairin ve romancının eserinde giyindiği ikinci bir çehre, ikinci bir vücuttur. Eğer şair veya yazar istediği dili eserinde inşa edebilirse kendini ikinci defa yaratmış olur. İkinci defa yaratmış olmasa bile ilk yaratılmışlığını tahkim etmiş, genişletmiş olur. Eser sahibi dil şahsiyetini, dile santimantalizme varan bir duygusallıkla yaklaşmadan inşa edemez. Onun birtakım kelimelere karşı önyargıları, kayırmaları, sebepsiz nefretleri ve sarsılmaz gibi duran sevgileri olmak zorundadır. Bu duyguların şekillenmesinde dil bilginlerinin ve üstat şairlerin ve yazarların sözleri elbette etkilidir ama asıl etki eser sahibinin kendi kalbinden, kendi yönelimlerinden gelir. Bir kalem işçisinin milli dili zenginleştirmek ve onun ifade kabiliyetini kuvvetlendirmek sorumluluğu vardır. Bunu sadece kelime icat ederek değil, icadı tamamlanmış ve çoktan eskimiş kelimelere yeni anlamlar kazandırarak da yapar. Edebiyat bir bakıma da kelimelere yeni anlamlar kazandırmak oyunudur. Her tarafa çekilebilecek ve uzayabilecek laflar yumurtlamak oyunu değildir belki ama kelimelere daha önce tecrübe etmedikleri anlamlar kazandırmak oyunudur. Bu oyundan lezzet almamak kalem işçiliğinin tabiatına terstir. Edebiyat dili asla mekanik ve kütükleşmiş bir dil değildir. Şiirde ve nesirde edebiyat dışı metinlerde hiç sergilemediği yahut nadiren sergilediği bir elastikiyet sergiler ve hiç sahip olmadığı yahut çok sınırlı düzeyde sahip olduğu bir otonomiyle hareket eder. Kişinin idrakine hitap ettiği kadar sezgilerine de hitap eder. Edebiyat dili kişiyi zihnine açılan eşikten başlayıp bilinçdışının en karanlık köşelerine kadar harekete geçirmek isteyen sübjektif ve soyut bir aygıttır. Soyuttur çünkü anlaşılışı taştan veya metalden yapılma objeler gibi fiziğe matematiğe vurulabilir ilkelere tabi değildir. Sübjektifir çünkü az veya çok bir yeniden yaratım sürecine muhatap olmuştur. Yeni bir eser yazmak, yeni bir dil yaratmaktır. Bir eserin bütünüyle sokağın diliyle, halk ağzıyla yazılması dil meselesinin yeniden yaratım yoluyla değil kopyacılık yoluyla çözülmesi demektir. Edebiyat hayatı ve şahsiyetleri taklit ederek var olur. Fakat bunları kendine mahsus bir dille ve gerçeklikle harman ederek yapar. Kelimeler yoluyla bir sokağın fotoğrafını çekip sayfalara yapıştırmak edebiyat değildir. Özgün bir dili olmayan şairlerin ve yazarların zamanın edipler arasında istense de istenmese de yapacağı "büyükler" ve "büyük olmayanlar"

sınıflandırmasında ikinciler arasına yuvarlanması işten bile değildir. Lisan her şair ve yazar için farklı kılıklarda kendini buldurabilen bir nesnedir. Eserin ortaya çıkması için nesneleşir, eşyalaşır. Fakat bu eşyalaşama onu edilgenleştirmez. Aksine ehil bir zihnin katkılarıyla zenginliğini çoğaltır ve şahsiyetini yükseltir. Edebiyat bitmeyen bir dil arayışıdır.

Hececiler Türk şiirinin gereksiz tezyinattan arındırılması yolunda atılmış en kuvvetli adımlardan biridir. Dilin sadeleşmesinin, gereksiz Arapça Farsça kelimelerin ve terkiplerin şiirden atılmasının en başarılı hamlesini yapan şair sınıfıdırlar ve onların hamlesiyle Türk şiiri dilde geri dönülmez bir sadeliğe kavuşmuştur. Şiir dilinde vücuda getirdikleri bu sadeleşmenin katiliği ve çabukluğu karşısında Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati mensuplarının şiirleri çeyrek yüzyıl dolmadan anlaşılmaz ve ölü bir vaziyete düşmüştür. Türkçülük fikrini şiirde ve lisanda tahkim ve takviye etmiş bir zümre olan hececiler şiirlerinin muhtevası ve iç âlemi itibarıyla hepsi zengin ve birbirine denk şairlerden teşekkül etmez. 1940'larda yeni şiir adı verilen cereyandan hececilerin en büyük farkı vezne ve kafiyeye gösterdikleri sıkı sadakattir ve sokak realitesinden ziyade memleket realitesine ilgi duymalarıdır. Necip Fazıl ve Ahmet Hamdi gibi şiirlerinin "iç âlemi" kuvvetli istisnalar hariç şeklin muhtevayı ezip söndürdüğü eleştirisi hececilere yönelik eleştirilerin başlıcalarından biridir. Faruk Nafiz şekle hâkimiyetiyle Halit Fahri ise sembolik ve egzotik şiirleriyle diğer hececilere üstün kabul edilmiştir. Bu devrin şiirde hâkim görüşlerinden biri herkesin ve her şeyin şiire konu olabileceği görüşüdür. Ancak bu herkes ve her şey, sanatsal bir güzelliğe vesile olmadığı müddetçe değersizdir. Şiirin başlıca güzellik vasıtası ise dildir, dilin işleniş biçimidir. Güzele ulaşma usulleri şairden şaire farklılık gösterebilir. Ancak güzele ulaşma mecburiyeti hiçbir şair için farklılık göstermez. Dil, edebiyatçıların elinde zenginleşir, zindeliğini korur ve ifade sınırlarını genişletir. Edebiyatçı adını ve varoluş gerekçesini borçlu olduğu dile karşı asla lakayt ve laubali olamaz. Edebiyatçının dile göstereceği saygı ve dikkat gramer ve imla kurallarına uymak prensibinin çok ilerisindedir, ondan çok başka bir şeydir. Yazışının seyri bir edebiyatçının gramer ve imla kurallarını ihlal etmesini icap ettiriyorsa bunda tereddüt göstermemelidir. Türk edebiyatında dil kurallarını alışılmamış şekillerde görmezden gelip bozan nice şair ve yazar mevcuttur. Söz gelişi İkinci Yeni şiiri bütünüyle bir gramer ve imla ihlalleri şiiridir. Bu ihlaller farklı anlayışlardaki sanatçıların ve dil

bilginlerinin gözünde gayri meşru ise de o çığırın kendi sistematiği içinde meşrudur. Edebiyatçının dil karşısındaki sorumluluğu gramer ve imla nöbetçiliğinden çok daha ileri ve daha ağır bir sorumluluktur. Edebiyatçı dili zenginleştirmekle sorumludur, bir dilin ifade kabiliyetlerinin azamisini bulup göstermekle sorumludur. Şair veya nasir eserini yazdığı dilin zenginliklerinden azami ölçüde yararlanamıyorsa ve o dilin zenginliğine zenginlik katmıyorsa suçludur.

Şiir anlamsızlığı ve saçmayı meşru gördüğü gün itibarının beynine kendi eliyle bir kurşun sıkmış olur ve itibarını öldüren herşey gibi kendinden geriye suyu sıkılıp buharlaşmış bir meyve posası bırakır. Şekil hassasiyetini attıktan sonra anlamı da atmak şiirin edebiyat arkeologları hariç herkese "benden uzak durun" demesidir. Böyle şiir hiçliğin uçurumuna bir adımı kalmış şiirdir. Halk tarafından kati surette terk edilmiş, unutulur gibi olduğu zaman bu tehlikeyi bertaraf edebilecek sebepleri kâğıtlaştırıp kendi eliyle yakmış şiirdir. Bir mesafe- hafıza denklemi içinde düşünülecek olursa ulusal hafızaya en uzaktaki köyden daha uzaktır. Münevver hafızanınsa bir kış gecesi ısınmak için yanaştığı sobada maruz kaldığı inatçı tütmedir. Şekli çöpe atmış bir şaire tereddütle bakılmalıdır. Fakat anlamı çöpe atmış bir şairden tereddüt etmeden uzaklaşılmalıdır. Çünkü onun anlamla beraber çöpe attığı şiirin bizzat kendisidir. Şiiri muteber ve üstün bir söz yapan değerleri ondan atmak şiirde yenilik yapmak değil ona kötülük yapmaktır. Bir sanatın varlığına kast etmek yenilik hareketi değildir. Yok etmek bir yenileştirme yöntemi değildir.

Şiirin en tabii haliyle bir laf icat etme sanatı olduğuna şüphe yoktur. Hafızada canlı, atıl, baygın hatta ölgün vaziyette bekleşeduran sayısız çokluktaki kelimelerden en güzel ve en münasip olanları seçmek, seçiciyle kelimeler arasında özel bir ünsiyetin varlığına muhtaçtır. Her çiçeğin her iklimi kabul etmeyeceği, bir toprak ne kadar iyimser ve civanmert olursa olsun bağrında her fidandan ulu bir ağaç yapacak bir cevher barındırmayacağına göre şiir de her hafızanın bahçesinde yeşermez. Şiirin en saf ve yapmacık olmayan hali bir refleks gibi ortaya çıktığı haldir. Düşünülmediği, aranmadığı, elde bir süzgeç çamur akan bir derede altın gibi süzülmeye çalışılmadığı zamanlarda bile ortaya çıktığı kafalar şiirin "evim" dediği kafalardır. Çok okumak ve çok çalışmak var olmayan bir yeteneği yokluktan kurtarmaz. Belki kişiye o yetenekten yoksun olduğunu yorarak hatırlatır. Yetenekler insanlara kendilerini adilane dağıtmazlar. Adalet gözetmeyerek insanlar arasında doğuştan gelen bir benzemezlik, bir hiyerarşi kurarlar. Soyaçekim, kişilerin hayat

sürdüğü coğrafya ve kültürel ortam delaletiyle, büyük çoğunluktan esirgenen yetenekler küçük bir azınlığa bahşedilir. Dünya sanat tarihini yapanlar da o seçkin azınlığın mensubu olanlardır. Fakat kendi haline bırakılan, kaderine terk edilen ve işlenmeyen bir yetenek balçık içindeki altın gibidir. Balçıktan dışarı çıkıp gün ışığında parıldamak için seçtiği kişiden gayret ve mesai talep eder. Rahatından feragat etmeyen, hayatını tembellikle ve aylakça düşüncelerle geçiren kişileri kendini üleştirdiği seçkin azınlıktan aforoz eder. Titizlikle ve hassasiyetle işlenmeyen yetenekler ya kaybolur ya da sıradanlaşır. Büyük bir klasik müzik kompozitörü olmanın, büyük bir ressam veya sinemacı olmanın ortaya çıkış ilkeleriyle sıradan olmayan şiirin yokluktan varlığa aktarılma ilkeleri birbirinden çok farklı değildir. Hepsi, sanatçının yaratılışıyla getirdiği meziyetleri çalışarak ve eskilerden örnek alarak esere dönüştürmesinden ibarettir. Şiir gözleri ve şuuru son derece açık bir seçicidir. En büyük şairler içlerinde hazır buldukları şiir yazma yeteneğini zihin ve ruh mesaisi harcayarak inkişaf ettiren kişilerdir.

Sanatta eskiye, yeniye yahut herhangi bir isme veya ekole bağnazca bağlanıp başkasına gözleri kapamak doğru değildir. Bu her şeyden önce sanatın aleyhinedir. Devamlı kendini tekrar ederek taze kalacak bir güzellik yoktur. Fakat birtakım eskiler de hiçbir yeninin yıpratamayacağı kadar güzeldir. Eskinin zaman karşısında silinmemeyi öğrenmiş unsurlarıyla yeninin zamanın daima genç kalan ruhundan doğan değerleri bir araya getirilerek ideal sanat terkibine ulaşılır. Güzelin kaynağı hiçbir zaman tek değildir. Bir zaman büyük eserlerin mayalanıp doğmasına öncü olan bir sanat düsturu, zamanın zevkleri değiştirmesiyle yıpranıp atıl vaziyete düşebilir. Edebî eserler dil, muhteva, biçim ve anlam şeklinde başlıca dört unsurdan meydana gelir. Bu unsurlardan dil dışında kalanların hepsi daimi bir değişime ve dinamizme açık olmalıdır. Yazı dilinin devamlı değişmesi nesiller ve eserler arasında irtibatsızlığa neden olacağından edebiyatın aleyhinedir. Türk edebiyatında Tanzimat senelerinden XX. Yüzyılın ikinci yarısına kadar dil bahsindeki kararsızlık ve hizipleşme devam etmiş ve bu durum aralarında büyük zaman farkı olmayan eserlerin bile dil açısından birbirinden çok farklı olmasına neden olmuştur. Edebiyatta iyiyi ekollerde ve cereyanlarda aramaktansa şahsiyetlerde aramak daha makul bir yoldur. Bir ekolü veya cereyanı topyekûn reddetmek yerine şahsiyetlere göre bir reddediş tavrı içine girmenin daha makul olacağı gibi… Ekoller bir eserin iskeletini çatabilir, ona dair uzak bir görüntü verebilir belki ama esere çehresini ve

ruhunu verecek olan sanatçının kendisidir ve bir başkasından kesin ayrılıklar barındırdığı muhakkak olan ferdiyetidir. Bir eser birçok şey veya pek az şey söyleyebilir. Fakat her şeyden önce yaratıcısının kimliğini ve kim olduğunu söyler. Edebiyat eserleri başlangıçlarını ediplerin kendilerini duyurmak arzusunda bulurlar. Edebiyat insanı bireysel ve sosyal bütün varlığını eserlerine yayar, sindirir, istifler. O halde edebiyatta iyiyi veya kötüyü aramak için gidilecek ilk ve son yer yazarın veya şairin kendisidir. Yazarın veya şairin mensup olduğu ekol veya topluluk bu hususta sadece bir yol üstü durağıdır.

Edebiyatta yeni bir çığırın ortaya çıkışı eskiye tepkiden doğar. Ancak iyi eserler vücuda getirmenin bir şartı da eski ediplerin meydana getirdiği sanatın iyi taraflarını makul bir ölçüde örnek almaktır. Bu örnek alma asla bir taklit raddesine varmamalıdır. Çünkü özgün olmayan bir sanatçının değerli olması mümkün değildir. Şu halde sanatın eskiyle ilişkisi iki yönlüdür. Birincisi, eskinin gerçek manasıyla eskimiş ve bayatlamış taraflarını tasfiye ederek yeni bir sanata ulaşmak, ikincisi eski sanatın yüksek taraflarını örnek alarak yeni sanata kudret ve canlılık kazandırmak. Eskinin çağ dışı kalmış taraflarını tasfiye etmek ancak ebedi güzelliklerini korumak ve onlardan yeni sanat üretiminde yararlanmak doğru edebiyat için eskimez bir yöntemdir. Sanatta eskiyle yeni arasında mutlak bir ihtilaftan ve topyekûn bir yok saymadan söz etmek tuhaf olur. Fuzûlî'nin, Nedim'in, Şeyh Galip'in şiirlerinden lezzet alan birinin sade dil ve serbest vezinle yazan yeni şairleri toptan inkâr etmek gibi bir mecburiyeti yoktur. Keza yeni tarz şiirleri daha teveccühe değer bulan birinin de eskiden kendini bütün bütün men etmesi gerekmez. Sanatta asıl gaye bir devir ve ekol yaratmak veya bir etiket oluşturmak değil bir güzel yaratmaktır. İnsan sanata bedii heyecan açlığını doyurmak için ilgi duyar. Bir eserin kalıcılığı sadece ve sadece insanoğlunun ebedi güzellik arayışına verebildiği cevapla mümkündür. Güzel, bütün devirleri ve şahısları aşar ve onlardan üstünlüğünü ilan eder. Güzel, eskimez, yıpranmaz ve sıradanlaşmaz, kendini yeniden ve yeniden yaratmak meziyetini kaybetmez. Güzeli arayanların isimleri ve suretleri nihayete erer ama arayış nihayete ermez. Güzel, kendini devam ettirecek başka isimler ve suretler mutlaka bulur.

10.2.ROMAN

Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Varlık* dergisindeki yazı ve mülakatlarında da dediği gibi edebiyatı birtakım ilkelere bağlamak edebi eserleri dar birtakım hudutlara

hapsetmek maksadını değil aksine bu eserleri adilikten kurtarmak maksadını güder. Bütünüyle ilkesiz ve kuralsız bir edebiyat da esasen mümkün değildir, eşyanın tabiatına aykırıdır. Türk edebiyatında Servet-i Fünun, Fecr-i Ati, Yedi Meşale, Garip, İkinci Yeni ve Hisar gibi hareketler ilkeli olmaktan ilkesizliğe geçiş hareketleri değil eski edebiyat ilkelerinin yerine yenilerini tesis etmek hareketleridir. İlkesizlik başıboşluktur. Başıboşluktan başka başıboşluklar veya kırık dökük birkaç cümle doğabilir belki ama sanatın mecbur olduğu güzel, iyi ve doğru doğamaz. Nereden geldiğini unutan ve nereye gideceğini bilmeyen adam ilkesiz olur. Zihnin bir karanlığında yeni bir eserin ilk sesleri uğuldamaya başladığı an başka bir karanlığında da o yeni eseri tamama erdirecek ilkeler uğuldamaya başlar. Eserin mutlak bir yokluktan sübjektif bir varlığa yükselişini sağlayacak yaratım şablonunu ve şemasını tayin etmek o eserin varoluş ilkelerini tayin etmektir. Düşünceler, rüyalar, eylemler ve pişmanlıklar iradî veya gayri iradî olarak kabul edilmiş birtakım ilkelerden kaynaklanır. Sanatın semavi birtakım buyruklar gibi değişmez, tartışılmaz ve ebedi ilkeleri yoktur. Yeni bir tecrübe mevcut ilkelerin kısmen veya tamamen terk edilmesini gerektirebilir. İnsanın icat ettiği ve insana dair olan hemen herşey gibi roman sanatı da durmayıp geçen zamana ve dünyanın büyük değişimlerine kör kalamaz, sağır ve hissiz kalamaz. "Don Kişot"un meydana geldiği zamanın insanıyla "Karamazov Kardeşler", "Yüzyıllık Yalnızlık" ve "Tutunamayanlar" romanlarının meydana geldiği zamanın insanı et ve iskelet bakımından birbirine benzerse de ruh ve kafa bakımından benzemez. Bir romanın varoluş ilkelerini herşeyden önce mayalandığı zamanın ruhu tayin eder. Klasik-romantik-realist-natüralist-modern-post modern ekoller, yeni roman veya anti roman ekolleri ait oldukları çağın insanı kendini o üslup ve o usul içinde ifade edebildiği için teşekkül etmişlerdir. Zaman kılıç savurmakta usta bir akıncı veya şövalye değildir. Onunla kavga eden ölmez. Ama varlığını kendi eliyle minimize eder, sesini kendi marifetiyle duyulmamaya mahkûm eder. Edebiyatın ve elbette edebiyattan başka bir şey olmayan romanın zamana uymak, ilkelerini onun sözsüz ve yazısız emirnamelerine göre biçimlendirmek mecburiyeti vardır.

Roman edebi türler arasına en geç katılanlardan biridir. Şiirin binlerce yıllık tarihine karşılık romanın sadece dört yüz yıllık bir tarihi vardır. Şiir dünyanın her milletinde sözlü olarak okumuşların ve okumamışların kendi meşrebince icra ettiği bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Roman ise aydın veya yarı aydın okumuşlar

tarafından yazılan, muhtevasına ve lisanına göre farklı entelektüel seviyedeki insanlarca okunan ve sözlü olarak üretilmesi mümkün olmayan bir türdür. XI. yüzyılda bir Japon aristokratı olan Murasaki Şikibu tarafından "Genji'nin Hikâyesi", geç ortaçağ ve erken Rönesans Avrupa'sının şövalye romanları ve Rabelais'in "Gargantua"sı roman türünün ilkel öncüleri olarak görülse de ilk modern romanın Cervantes'in 1605 ve 1615 yıllarında iki cilt olarak yayımladığı "Don Kişot" olduğu yönünde genel bir kabul vardır. Roman insanın uzun uzun anlatma arzusunun tezahürü olan bir edebi türdür. İnsana dair sessiz bırakılmasına rıza gösteremediği bir vaziyeti acele etmeden, sindire hazmettire anlatmayı sever. Hikâyeden en büyük farkı da bu ayrıntı merakıdır. Tıpkı onun gibi insan hayatından bir kesiti, birkaç günü veya birkaç saati anlatabilir. Romancının bir insanın hayatını başlangıçtan sona anlatması şart değildir. Ama seçtiği insanlarda zaman-mekân ve dış âlem-iç âlem düzleminde muhakkak bir ayrıntı bulmalı ve onda derinleşmelidir. Peyami Safa'nın dediği gibi edebiyatın konusu insandır. Roman için de dünyada ne kadar insan varsa o kadar konu vardır. En uzun edebi tür roman değildir. Romandan daha eski türler olan manzum destanlar ve mesneviler de hacimli eserlerdir. Ancak bunlarda insanların sadece olağanüstü halleri ve yaşantıları anlatılır. Roman ise insandan olağanüstü olmasını, mucizeler yaşamasını beklemez. İnsanı en mütevazı ve en küçük haliyle dahi mucizevî görür. Küçük insanlardan oluşan büyük kalabalıkların edebiyatta temsili romanla başlamıştır. Özellikle klasik ekol sonrası Avrupa romanında bu durum daha belirgindir. Romantik, realist, natüralist, modern ve post modern romanın şahıslar kadrosu Tanrılar'dan, krallardan, prenseslerden ve yenilmez savaşçılardan oluşmaz. Hayatın en ham, çiğ ve makyajsız hallerine muhatap olanlardan oluşur. Romanın mevzuunu kaybettikten bir metre sonra başka mevzu bulmak becerisi vardır. Bir fotoğrafçının silik ve değersiz bulabileceği bir çehreden romancı ciltleri hem de muvaffakiyetle dolduracak bir eser çıkarabilir.

Roman için şaşmaz ve değişmez kurallar sıralamak pek mümkün değildir, doğru da değildir. Ne kadar romancı varsa o kadar da tahkiye usulü, dil ve üslup anlayışı vardır. Hakiki sanatçı yola kendinden öncekileri taklit ederek çıkıp zamanla kendi sanat şahsiyetini bulmak mecburiyetinde olduğuna göre romancı da düşünecek, yazıp bozacak, çile çekecek ve kendini inşa edecektir. Kendisi olamamış bir romancının bahsettiği konuların da mensup olduğu edebiyat ekolünün de bir ehemmiyeti yoktur.

. Romanı bir ideolojinin veya bir siyasal doktrinin kaba bir bağırıcısı, bir tellalı olarak tasarlamak bu sanatın aleyhinedir. Edebiyatın bağnazlığa alet edilmesidir. Bütün edebiyat şubeleri gibi romanın da konusu insandır. Ancak belirli bir ideolojiye dikkat çekip taraftar toplamak için yazılan romanlarda insan beşeri halleriyle bulunmaz. Kuklalaştırılmış bir halde bulunur. Böyle romanlarda şahısların hareketleri ve konuşmaları hayatın doğal akışına ve insan olmanın ezeli yasalarına göre değil seçilen ideolojinin menfaatlerine göre şekil alır. Romanda insanın bir cephesi başka bir cephesi karşısında sönük hatta edilgen bırakılabilir. İnsanı her cephesiyle tasvir ve temsil edebilecek bir sanat henüz icat edilmiş değildir. Fakat bir ideolojiyi haklı; o ideolojinin karşıtı olan ideolojileri haksız çıkarmak için roman şahıslarını robotlaştırmak ve onları bütün cepheleriyle muhtelif ideolojilerin neferliğine ve sözcülüğüne soyundurmak edebiyata ihanettir. İyiyle kötüyü insanda kesin hudutlarla ayrılmış ve birbirine karışmamış halde aramak safdilliktir. İnsan tabiatı içinde binbir sıfatın aynı anda fokurdadığı geniş mi geniş bir kazan, meleklikle iblislik de dâhil her tıynetin birbirine geçebildiği istikrarsız mı istikrarsız bir erime alanıdır. Romancı insan tabiatını bu fokurdama ve erime devinimi içinde tasvir ve hikâye etmek sorumluluğu olan kişidir. Sanatının başarısı insan tabiatının bir karar bulamama, durduğu yerde duramama hallerini resmetme ve bu hallere en uygun lügatı bulma kudretine bağlıdır. Gözleri ve idraki kılıç gibi keskin olmayan bir kişi kendini kandırma konusunda yetenekli olabilir belki ama asla üstün romanlar yazamaz. Romancı saplantı derecesinde insanla meşgul olmalıdır. Köleyle kralın düşünülme hakkı bakımından romanda eşit olduğunu kendine sık sık hatırlatmalı, bu ikisi arasındaki hiyerarşik Çin Seddi'ni "sizler benim sanatımda layık olduğunuz dikkat bakımından eşitsiniz" diyerek yıkmalıdır. O, zamanla ve mekânla süregiden temasının insanı değiştirebileceğini hatırından hiç çıkarmamalıdır.

Roman bütün edebi türler gibi bireysel bir yaratım ürünüdür. Yazarının hayat tecrübelerinden, idealistliğinden veya idealsizliğinden ve kafa, kalp ve ruh mesaisinden doğar. Bir roman konusu ve muhtevası itibarıyla nihilist, kalenderî ve bohem gözükebilir. Okuyanlarını hiçbir ideale çağırmıyor, insandaki ve toplumdaki hiçbir arızaya ayna tutmuyor, ortaya bir iyi-kötü, doğru-yanlış tarifi koymuyor olabilir. Ancak bu roman da yazarının zihninde mahpus tutulamadığına ve yazılmadan edilemediğine göre idealisttir, bir sanat idealizminin meyvesidir. Okuyanlarına boş vermeyi ve değerler reddiyesi vaaz eden bir romancı, topluma bir

roman takdim etmekle bu vaazlarını evvela kendisi dinlememiş olur. Eserlerini yırtmayan veya çekmecesinde saklamayan bir yazar bütün zaaflarını ve korkularını yenmiş olsa da meçhul kalma ve unutulma korkusunu yenememiş adamdır. Bilinmek arzusu bütün sanatların büyük annesidir.

Acaba romanın günümüzde diğer sanatlara göre konumu nedir ve görsellik çağının romanı etkisini ve cazibesini korumak için nasıl olmalıdır? Theodor Adorno'nun "Romanda Anlatıcının Konumu" başlıklı makalesinde dediği gibi resim nasıl geleneksel görevlerini fotoğrafa bırakmak zorunda kaldıysa romanın işlevlerini de röportaj ve kültür endüstrisi araçları (medya) özellikle de sinema devralmıştır. Öyleyse roman röportajın ve sinemanın ele alamayacağı şeyler üzerinde yoğunlaşmak zorundadır. Eğer roman geleneksel mirasına sadık kalmak ve gerçeğin nasıl olduğu anlatmak istiyorsa dış görünüşü yeniden üreterek bunun aldatıcılığına katkıda bulunan bir gerçekçilikten vazgeçmek zorundadır (Adorno, 2004: 62). Roman bu nedenle soyutun ve ruhun gerçekliğini eşelemeli, uydurukluğa ve yapaylığa düşmeden sadece kendisinin konuşabildiği bir dil icat etmeli ve aksiyona, gürültüye, gümbürtüye değil fikre meyletmelidir. Bir fikri yoksa veya var dediği fikirler çelimsizse susmalıdır.

İlk sinema filmleri XIX. yüzyılın son yıllarında Fransa'da Lumiére Kardeşler ve Georges Méliés tarafından çekilmiştir. Bu ilk filmlerin ardından sinema büyük bir hızla popülaritesini artırmış ve icadının üzerinden on-on beş yıl geçmeden küresel bir eğlence aracı haline gelmiştir. Görsel bir sanat olan ve akıldan ziyade duyulara hitap eden sinemanın takip edilmesi ve anlaşılması edebiyata nazaran çok daha kolaydır. Çoğu film izleyicilerini bir renk, çehre ve aksiyon curcunası içine çeker ve izleyicilerin sihir ve hikâye ihtiyacını edebiyata göre çok daha çabuk ve meşakkatsiz bir şekilde doyurur. Popüler edebiyat türü bir kenarda tutulacak olursa edebiyatın akla seslenen ve okuyucusundan zihinsel efor talep eden bir sanat olduğu tereddüt etmeden söylenebilir. Edebî romanlar ve hikâyeler düşünme yeteneğinden mahrum okuyuculara daima yarım ağızla konuşurlar ve sırlarını asla bütünüyle ifşa etmezler. Düşünce üşengeçliği, akıl kötürümlüğü ve havsala uyuşmuşluğu soylu edebiyat eserlerinin okuyucuda asla bağışlamayacağı kusurlardır. Oysa sinema filmlerinin başlıca gayesi kitleleri düşünmekten kurtarmak, sokağı ve hayatı unutturmaktır. Edebiyat eserlerinin dış dünyayı sinema filmleri kadar canlı ve keskin hatlarla tasvir

etmesi imkânsızdır. Kelimelerle yapılan tasvir ne kadar kuvvetli olursa olsun okuyucuyu tasavvur veya hayal etmekten ileri götüremez.

Roman bu nedenle dış tasvirden mümkün mertebe vazgeçip dikkatini iç tasvirde toplamalıdır. Çünkü hiçbir görsel sanat insan psikolojisini edebiyatın inebildiği derinlikte anlatamaz. Söz metafiziğe veya mücerrede geldiğinde görsel sanatlar ya dilsizleştir ya da kekemeleşir. Görselliğin hammaddesi maddeden gayrısını liyakatle yansıtmaya muktedir değildir. Sinema perdesinde veya televizyon ekranında insan bir madde olarak olanca ihtişamı veya sefaletiyle arz-ı endam eder. Fakat insan ruh ve maneviyat tarafı en ileri sinemasal teşebbüste bile güdük ve derinliksiz yansıtılmaya mahkûmdur. Oysa asıl insan ruhtadır, maneviyattadır. Ona hayvanlardan üstün olduğu vehmini veren, düşüncelerinin tekâmül kabiliyeti ve duygu dediklerinin genişleyip daralma öngörülemezliğidir. Roman insanın kabuğuna değil ruhuna bakmalıdır. Çünkü insanın kabuğuna sinemada, televizyonda ve adı sanı belirsiz bir yığın sanal mecrada doludizgin bakılmaktadır. Bir yazı sanatı olan edebiyatın kelle ve kabuk tasvirleri görsel sanatlara kıyasla daima sönük ve cılız kalacaktır. Ruh, felsefi mevcudiyet ve bilinçdışında ise edebiyatın tartışılmaz bir saltanatı vardır. İnsan ruhunun başlangıcı ve bitimi belirsiz evreni en kuytu köşelerine kadar ifşa olunmaya hiçbir zaman cevaz vermez. Ancak bu cevaz vermeyişin hudutlarını en geniş ölçüde ihlal edebilen bir adese vardır. O da edebiyattır.

Psikolojik romanların insan görüşü dış tasvirci romanlara nazaran daha derinliklidir. Psikolojik romanlar hayatı ve insanı yüzey çizgilerinden ibaret görmez. Sanatçı kendi benliğinin dip ve karanlık noktalarına iner ve bu noktalarla hayat ve insanlar arasında sübjektif bir köprü kanalıyla irtibat kurmaya çalışır. Sinema veya görsel olan başka herhangi bir şey insan psikolojisini tasvir etmede hiçbir zaman kelimelerin kudretine erişemez. İnsan psikolojisi büyük karanlığını en çok kelimelerin ışığıyla seyreltecek olur. Maddenin bittiği yerde kamera ve perde de biter. İnsan iki temel bileşenden teşekkül eder. Bu bileşenler madde ve ruhtur. Maddeye kolaylıkla sınır tayin edilebilir. Madde biraz da başlangıcı ve bitimi belli olduğu için maddedir. Ancak ruha bir sınır da bir başlangıç ve bitim de tayin edilemez. Ruhun, fiziksel, mantıksal ve matematiksel bir izahı yoktur. Her insanın ruhsal hüviyeti için geçerli olacak bir tasvir ve tarif de yoktur. Maddenin dayatmalarından ziyade mananın düşündürdükleriyle ilgili olan psikolojik roman bu

nedenle sübjektiftir. Sınırları belli olmayan bir alana bakışlarını yönelttiği için de derin ve mistik bir edebiyattır. Bu sübjektiflik, derinlik ve mistiklik roman sanatının ölümsüzlük pınarıdır.

Roman sokağın sihirsiz kelimelerinden kendine sihirli bir dil yapmalıdır. Hayata gelişigüzel saçılmış kelimelere, elinde kazmasıyla tabiatta hazır bulunan cevherleri çıkarmaya giden bir defineci gibi meraklı ve titiz yaklaşmalıdır. Romancıdaki yaratıcılığın ölümü dışarıdaki dili eserlerine olduğu gibi aktarmasıyla başlar. Bunu yaparak realistlik veya halk sanatçılığı yapmış olmaz. Tembellik yapmış veya lisandaki kifayetsizliğini kabul etmiş olur. Günü akşam etmek için kullanılan dille bir fikir ve edebiyat eseri vücuda getirmek için kullanılan dil aynı değildir. Yazar lisanla kendi oyun zevkini tatmin etmek için oynamalıdır. Dili ihmal etmek veya saplantı haline getirmek dışında bir seçenek yoksa tereddütsüz ikinci seçeneğe yönelmelidir. Dilin imkânlarından sonuna kadar istifade etmek ve bu imkânları başkalarının yapamadığı gibi genişletmek mecburiyetinde olduğunu aklından asla çıkarmamalıdır. Zaman ve mekân onun hakkındaki hükümlerini söylemediklerine göre değil söylediklerine göre verecektir. O halde kötü anılmak ve horlanmak istemeyen bir romancı başka hiçbir romancının söylemediği şeyleri söylemek ve başka hiçbir yazara benzemeyen bir dil kimliği geliştirmek zorundadır. Bunu sokağın lügatıyla yapabilir belki fakat sokağın dil tasarruflarıyla asla yapamaz. Dil her eserle yeniden inşa edilir ve zenginliğine halel gelmediği müddetçe büründüğü hiçbir yeni yapıyı yadırgamaz ve reddetmez. Dil yazarın ezelî velinimeti ve ebedî ıstırabıdır.

Türü ne olursa olsun edebi eserler başlıca iki unsurdan meydana gelir: fikir ve ifade… Fikir kavramı bir miktar kapsayıcı bir surette düşünülürse ve eserdeki duygu unsuru da bu kavram içinde ele alınırsa denilebilir ki lirik, epik hatta fantastik eserler dahi öncelikle birtakım fikirlerin ve onları ifade etme biçimlerinin mahsulüdür. Eserin değerini veya değersizliğini de öncelikle bu unsurların kudreti belirler. Fikir ve ifade zenginliği edebiyatta devirler ve nesiller aşan bir güzellik ölçüsüdür. Fikir bakımından kof ve güdük, ifade bakımından kısır ve aksak eserler ölü doğmuş yahut kötürümlüğe yazgılı eserlerdir. Hammaddesini bilinçdışının irrasyonel tarlalarından toplayan ve sanatı uyanık vaziyette görülen rüyaların savruk realitesine teslim eden sürrealist cereyanlar için de bu böyledir. Çünkü sürrealitenin kendisine bir mahreç ve menzil olarak seçtiği bilinçdışı gezegeni de kendi kaosu ve anomalisi içinde ifade

edilmeye muhtaç fikirler barındırır. Edebiyat önce söyleyecek bir fikir bulmak sonra da o fikri bedii heyecan uyandıracak bir ifade şekliyle söylemek sanatıdır. Edebiyatın dili kullanma tarzının evrensel bir mantık göstermesi bir edebiyatı tek başına evrensel yapmaya yetmez. Evrensel değerde bir edebiyat vücuda getirmenin ilk şartı evrensel çapta ideallere sahip olmaktır, eserlerin fikir varlığının bütün insanlığı alakadar edecek bir karakter göstermesidir. Edebiyatın işleyeceği konuyu seçmek konusunda sonsuz bir özgürlüğü vardır. Sanatçıların bazı mevzuları kullanmasına rıza gösteren bazılarından ise men eden karşı gelinmez kurallar yoktur. Sanatçının zevki ve şahsiyeti neye meylederse eserin mevzuu da o olur. Eser okuyuculara takdim edilince konusu nedeniyle olumlu veya olumsuz birtakım yargılara muhatap olabilir. Fakat yaratım süreci sanatçının dil, içerik ve konu bakımlarından bireyselliğini sınırsızca sergilediği bir süreçtir. Milli edebiyat için hangisinin daha hayırlı olduğunaysa konunun romanda yansıtılma kabiliyeti karar verir.

Özgün fikirler edebiyat için bir canlılık kaynağıdır. Fikirsiz ediplerin eserleri kısa ömürlü olur. Roman sanatında derinlik ve yükseklik devre hâkim felsefi görüşlere kayıtsız kalınarak tesis edilemez. Roman bütünüyle bir felsefe sahası değildir. Ancak az veya çok bir fikre bir fikir problemine istinat etmelidir. Anlattığı vakalar ve şahıslar kanalıyla bir felsefi görüşün izahına yeni bir pencere kazandırmalıdır. Romancının fikre eserinde yer vermesi geçmişte yaşamış düşünürlerin fikirlerini papağan gibi tekrar etmek tarzında olmamalıdır. Fikir getir götürcüsü olmak bir romana değer kazandırmayacağı gibi aferin de kazandırmaz. Hayatın en kıyıda köşede kalmış, umursanmamak hatta büsbütün unutulmak tehlikesine en açık kıymetlerinde dahi yeni düşüncelerin doğuşuna vesile olabilecek bir cevher vardır. Romancı işte o cevheri bulan adamdır. O cevheri bir kere bulduktan sonra benimdir deme hakkı da vardır. Fikirsiz roman bir yazı aylaklığıdır. Aylaklığın sokak kılığından çıkıp kitap kılığına geçmiş halidir.

Her edip eserinde az veya çok kendi hayat ve insan görüşünü yansıtır. “Tehlikeli Oyunlar” romanındaki Hikmet, Oğuz Atay’ın ya kendisidir ya da müşahede ve tefekkür ettiği insanların bir toplamı, bir özetidir. “Anayurt Oteli” romanındaki resepsiyon görevlisi Zebercet’le eserin yazarı Yusuf Atılgan arasında da benzer bir münasebet vardır. Bu roman kahramanları ideal insanı değil var olan insanı temsil ederler. Bu romanlarda okuyuculara bir hayal ülkeden veya uzaklığı belirsiz bir ütopyadan bahsedilmez. Zamanın ve şehrin alt ekonomik sınıfa mensup

öz çocuklarından bahsedilir. Mutlu tesadüflerin ve mucizelerin asla uğramadığı bir hayattır onlarınki. Toplumla sağlıklı iletişim kurma becerilerini kaybetmişlerdir. Zincirlendikleri kabuğun içinde kurgusal, varsayımsal, vehimlerle yüklü bir hayat yaşarlar. Büyük kalabalıkların dışına itilmişler, bir bakıma hayattan aforoz edilmişlerdir. Hayatla eylemsel irtibatları minimize olmuş, hemen tamamen düşünceden ve teoriden ibaret kalmışlardır. Roman kahramanları yaratıcılarından hiçbir zaman tam bir istiklal kazanamazlar. Kısmen veya tamamen onlar gibi düşünür, onlar gibi konuşur, onlar gibi sever, onlar gibi nefret ederler. Her roman az veya çok bünyesinde otobiyografik unsurlar barındırır. Bu otobiyografi yazarın başından geçen hadiselerin bir dökümü olmak zorunda olmayıp bir fikirler otobiyografisi de olabilir. "Don Kişot", "Robinson Crusoe" ve "Gülliver'in Gezileri" gibi olağanüstü vakaların anlatıldığı erken dönem romanlardan sonra roman sanatı safha safha her günkü realiteye ve bu realiteyle ilintili fikirlere yönelmiştir. Bu yönelişle yazarların yazdıkları romanlara müdahil olma sıklığı da artmıştır. 1873-1877 yılları arasında tefrika edilen"Anna Karenina" romanı bunun bariz örneklerinden biridir. Bu romanda Tolstoy Anna-Vronski yasak aşkı üzerinden aşk, ahlak, sadakat ve geleneksel değerler arasında kalan bir kadının intiharla sonuçlanan histerilerini dramatik bir kudretle anlatır. Fakat asıl sözünü Levin karakteri vasıtasıyla söyler. Levin romanda işçilerine, "mujiklerine" son derece adil ve kibar davranan, onlarla birlikte ağır işlerde çalışan ve nihayet topraklarını onlara dağıtan bir toprak ağasıdır. Tolstoy bu karakter vasıtasıyla feodalite, köylüler ve o devir Rusya'sının başlıca meselelerinden olan geniş toprak sahipliği meselesi hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. "Karamazov Kardeşler" romanında Dostoyevski dindar ve mülayim Aleksey vasıtasıyla kendi ideal insanını ortaya koyar. Dimitri ve Ivan vasıtasıyla da hukuk ve ahlak görüşlerini ifade eder.

Vala Nurettin'in *Yaratış* dergisine verdiği bir mülakatta dediği gibi Türkiye'nin sanayisi Avrupa'nın karşısında hangi seviyedeyse Türk edebiyatı da o seviyededir. Türk edebiyatı Şark beynelmilelinin bir parçasıyken Fars ve Arap edebiyatlarının gölgesinde kalmış, o edebiyatların biçim ve muhteva bakımından bir taklitçisi, bir takipçisi gibi gözükmüştür. Bununla birlikte divan edebiyatı kendi klasiğini kurabilmiş bir edebiyattır. Bir hayal ve mazmunlar edebiyatı olsa da bu edebiyat geleneği, usulleri ve sanatsal istikameti mükemmelen tesis etmiş bir edebiyattır. Divan Edebiyatı Fuzûlî, Baki, Nedim ve Şeyh Galip gibi Şark'ın büyük

klasikleri olan şairler yetiştirmiştir. Fakat Tanzimat'la birlikte yönünü çevirdiği Garp beynelmileli Türk edebiyatı için alışıp özümsediği Şark'tan bambaşka bir âlem, apayrı bir hakikattir. Doğu bir şiir deryasıdır. Batı ise şiirle nesrin iç içe geçtiği bir deryadır. Doğu maddeye en yakın gözüktüğü eserlerinde dahi kendine mahsus ağır mistisizmden kurtulamaz. Batı ise Rönesans ve Reform hareketlerinden itibaren düşüncesi ve hayatı şüphe mikrobunca ve kılavuzunca biçimlendirilmiş bir septikler diyarıdır. Şüphe eden daimi bir arayış içindedir ve bulduklarını yahut buldum zannettiklerini tafsilatlı bir şekilde dile getirmek, yazıya dökmek ihtiyacı duyar. Şüphe entelektüel hareketsizliğe ve suskunluğa asla rıza göstermeyen bir kafa içi iklimidir. Şüphesizlik derin uykuya dalmaya da asla uyumayıp daimi bir inkişaf ve infilak hali içinde sürüp gitmeye de eşit derecede yatkınlığı olan insan fikirhanesinin hiç uyanmadan tekrar tekrar uyuması ve bundan hiç gocunmamasıdır. Tembellik ve sünepelik insan zihnine şüphesizlik suretinde gelir. Şüphesi dinmiş adamın düşünmek ve yazmak motivasyonu ya kırılmıştır ya da yapaylaşmıştır. İçinde bir mesele, bir çözümsüzlük yahut güç çözülürlük barındırmayan roman konusuna ne kadar hâkim olursa olsun eğlence romanıdır. Bu romanların yazarları da eğlendirici yazarlardır. Romandaki meselenin felsefi mesele olması şart değildir. Ancak mesele olması şarttır. Modern roman eğlenme ve eğlendirme zanaatı değildir. Vakit hoşça ve hızlıca geçsin işine yarayan bir meta değildir. Modern roman düşüncenin hikâyeyle birleşmesinden doğmuştur. Modern romanda tahlil, tasvir ve tahkiye kendini saklamayan veya saklayan düşüncelerin hizmetinde bulunur. Romancı bir fikri veya fikirler demetini kurmaca eserinde şahıslara ve hadiselere ustaca dağıtıp yayan kişidir.

Romanın temas edemeyeceği bir konu yoktur. Her zamandan, her mekândan, her hadiseden bahsedebilir ve her mesele hakkında söyleyecek söz bulabilir. Bu nedenle romancının geniş bir entelektüel birikime sahip olması gerekir. Çünkü bir mesele hakkında roman çapında söz söylemek her şeyden önce o mesele hakkında geniş bir bilgi birikimine sahip olmayı gerektirir. Entelektüel fukaralık romancının seçtiği konu ve meselelerde derinleşememesine, gaflete, yanılgıya kapılmasına hatta gülünç durumlara düşmesine yol açar. Romancı seçtiği konunun âlimi değilse bile otoritelerinden biri olmaya mecburdur. Aksi takdirde eseri başarısızlığa mahkûm olur.

Edebî roman yazmak çok güç ve birçok kabiliyetler gerektiren bir iştir. Dile mükemmel derecede hâkim olmayan bir kişinin roman yazmaya kalkışması mükemmel bir gaflet ve çocukluk görüntüsüdür. Argodan ve sokak ağızlarından başlayarak felsefe terimlerine ve hitabete kadar geniş bir lügat dağarcığına nefes alır ve su içer gibi hâkim olmak, gülünç durumlara düşmek istemeyen bir romancı için şarttır, kendi kendine verilmiş bir emirdir. Romancı herşeyden önce zihnini ve bilincini sayısız figürlere bölebilen kişidir. İnsanların konuşmalarını ve davranışlarını laboratuarından başkasını görmeyen bir bilim adamı gibi müşahede eder, ölçer, biçer, yarayışlı ve yarayışsız malzemeler diye sınıflandırır. Sanatına bağlı bir romancının karşısında insan, her yönüyle malzemeleşmek yazgısından kendini kurtaramaz. Romancı kendini yalan söylemeye alıştırmış kişidir. Profesyonel ve patolojik bir yalancıdır. Söylediği yalanlara kendisi inanmaz, kimsenin de inanmasını umut etmez. Ancak bu inanmayış ve umut etmeyiş yalanlarıyla arasında bir yabancılaşma veya aidiyet problemi doğurmaz. Bir roman ne kadar realist olursa olsun gündelik hayatın tahrif edilmesi ve yeniden üretimidir. Gündelik hayatı ve onu dolduran şahısları içine yalan ve kurgu katmadan kitap sayfalarına aktarmak romancılık değildir. Fotoğrafçılık veya aynacılıktır. Romancı hiçbir zaman bir kişi değildir. Bir bedene hapsolmuş sayısız kişidir. Kişilik bölünmesi onun için bir sıhhatsizlik hali değildir. Aksine bir sıhhat ve sükûnet halidir. İdrak ettiği zamandan ve ayaklarını bastığı mekândan ötesini göremeyen kişi birçok şey olabilir belki ama bu birçok şeyin içinde romancılık yoktur.

Romanda vakaların, şahısların, diyalogların, üslubun ve dilin tutarlı ve ahenkli bir mevcudiyet göstermesi yazarın yaratılıştan getireceği sezgiler kadar sonradan edineceği kültüre de muhtaçtır. İyi bir roman kuvvetli tahkiyecilik sezgilerinin ve zengin bir kültürün birleşmesinden doğar. Hikâyesi iyi anlatılan bir roman basit okuyucudan aydın okuyucuya kadar her okuyucuyu kendine çeker, alır götürür. Hâlbuki tahkiyesi zayıf bir roman, meramını anlatamayan bir konuşmacı gibi insanı sıkar ve onda bırakıp gitme arzusu uyandırır. Romancının vakasını zayıf bırakması, sanatı açısından bir kusur değildir. Sanat romanlarında vaka, düşüncelerin veya karşı düşüncelerin okuyucuya ulaştırılması için bir araçtan ibarettir. Meraklı ve şaşırtıcı bir vaka okuyucunun dikkatini cezbetmek için sanat romanlarının kompozisyonuna dâhil edilebilir. Fakat bu romanlarda yazarın gayesi gerçeklere veya fantezilere dayanan olaylarla okuyucunun hikâye açlığını doyurmak değil bir

tezin, bir felsefenin savunusunu veya izahatını yapmaktır. Mesela Dostoyevski'nin 1880'de yayımlanan son romanı "Karamazov Kardeşler"de baba Karamazov'un öldürülmesinden sonra bu cinayetin failinin romanın sonuna kadar ortaya çıkarılamaması okuyucunun merakını diri tutmak için başvurulmuş bir yazarlık hilesidir. Dostoyevski bu cinayeti takip eden kovuşturmalar, yargılamalar ve hadiseler çerçevesinde hukuk, din, merhamet, aile içi nefret, açgözlülük ve bunlar gibi birçok beşeri meseleyi ansiklopedik bir genişlikte ele alır. "Karamazov Kardeşler" vakası itibarıyla bir cinayet, bir zabıta romanı gibi gözükür. Ancak romanda baba Fyodor Pavloviç Karamazov'un öldürülmesi romanın felsefi meselelerinin ve birbirinden çok farklı şahsiyetteki üç kardeşin sivriltilmesi için bir vesileden ibarettir. Romanda Aleksey dindarlığı ve sevgiyi, Ivan dinsizliği ve bencilliği, Dimitri ise ahlaksızlığı ve nefreti temsil eder. Felsefi düşüncelerin hâkimiyetindeki romanlarda vaka umumiyetle zayıftır hatta çok zayıftır. Böyle romanlarda odasına kapanan bir adamın, kendisi ve birkaç komşudan ibaret sosyal çevresi hakkındaki monologları, teorileri ve vehimleriyle yüz sayfa doldurulabilir. Büyük ve heyecanlı vaka popüler romanların ve fantastik romanların bir özelliğidir. Maharet vakada değil; romancının seçtiği vakalara ve tiplere havsalasında vereceği biçimdedir. Hikâye etme kudreti, gece uykudan kalkıp su içen bir adamın hikâyesini, uçsuz bucaksız bir çölde su bulan bir adamın hikâyesinden daha değerli ve daha okunası yapabilir.

Son hali budur denen roman metinlerinin okurların ekseriyetinde büyülenmişlik hissi yaratması o eseri o ekseriyetin gözünde çok yüksek bir paye olan olmuşluk payesine yükseltebilir. Fakat ekseriyetin alkışını ve hayranlığını toplayıp ötesini unutmak edebiyatta popülizm alametidir. Bir kişilik bölünmesi ustası olması gereken romancı eseriyle ilgili hayallerini ve beklentilerini tayin ederken nefsini ikiye bölmelidir. Nefis yüz parçaya da bölünse arzu yitimine uğramaz. İkiye bölünen romancı nefsi de bir yanıyla şöhret diğer yanıyla itibar arzu edecektir. Fakat bu iki arzu edebiyat oyununda umumiyetle birbiriyle iyi geçinmeme eğilimindedir. Kalabalıkların hafızasına çöreklenmek demek olan şöhret bir sanat eserini şaheser yapan derinlik, yükseklik ve genişlik mamurluğunun ilk ikisinden kısmen veya tamamen feragat etmeyi gerektirir. Bu feragat aynı zamanda itibardan feragattir. Çünkü edebiyatta itibarın kaynağı sanat ve fikir yüksekliği, şöhretin kaynağıysa çoğunlukla popülizm ve okur avcılığıdır. Kıymetten feragat etmeden şöhrete

ulaşabilenler son derece nadir insanlardır ki bu ikbali hem sezgilerinin ve altıncı hislerinin kudretine hem de kaderin lütfuna borçludurlar.

Kalem dergisinde yayımlanan "Romanda Reel Duygusu" başlıklı makalesinde Emile Zola'nın da dediği gibi roman sadece bir muhayyile sanatı değildir ve yazarına daima büyük vakalar icat etmek mecburiyeti yüklemez. Büyük romancılar arasında hayal gücü zayıf olanlar da vardır. Hayret ve heyecan uyandırıcı vakalar icat etmekle bir romancı sanatındaki kudretini ispat etmiş olmaz. Usta bir romancının kalemi, sıradan bir adamın sıradan bir gününden büyük bir roman meydana getirilebilir. Buna karşılık beceriksiz ve basiretsiz bir yazarın elinde olağanüstü bir adamın fırtınalarla ve dram unsurlarıyla dolu hayatı berbat bir şekilde romanlaştırılabilir. Roman için değersiz konu, değersiz şahıs yoktur. İçinde insan olan her şey roman konusu olabilir. İçinde insan olan herşey roman için değerlidir.

Roman, edebiyat türleri içinde en genç olanı, en geç teşekkül edenidir. Şiirin veya piyesin binlerce yıllık mazisine kıyasla çok yeni bir türdür. Hemen bütün ulusların çok derin bir şiir geleneği vardır. Piyes yazıcılığının Antik Yunan medeniyetinde tuttuğu yer malumdur. Fakat romanın geçmişi en fazla Rönesans'a kadar çıkarılabilir. Roman tabiri de yeni bir tabirdir. Bu kelime aslında bir bilim ve edebiyat dili olan Latincenin basitleşerek halkın ağzında aldığı avam şekli, halk Latincesini ifade eder. Roman da bu avam Latincede yazılmış hikâyelere yazıldığı dil nedeniyle verilen addır. Daha sonra ise tabir uzun hikâye anlamındaki çağdaş şeklini almıştır. Buna rağmen hem avam okuyucu hem de aydın okuyucu romana kısa sürede alışmış ve gitgide artan bir rağbet gösterir olmuştur. Bu rağbet diğer edebi türleri gölgede bırakacak bir seviyeye erişmiştir. Romanın şiir, seyahat, hatıra, biyografi, otobiyografi türündeki eserlerin sahip olduklarından daha fazla okuyucusu vardır. Sanat değeri açısından bir ölçü olmamakla birlikte roman türündeki eserler yüksek tirajlara ulaşma becerisi yüksek eserlerdir. Bu vaziyet hemen hemen iki yüzyıldır aynıdır. Heyecanlı, olağanüstü vakaları hazmedilmesi kolay bir şekilde anlatan popüler romanların ve fantastik romanların tirajları tabiatıyla edebi romanlara göre daha yüksektir. Fakat edebi romanlar da günümüzde okuyucu gözündeki albenisini ve mevkiini korumaktadır. Yaygın bir şekilde kullanılan sosyal medyanın Sabahattin Ali, Oğuz Atay hatta Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bazı yazarların gördüğü rağbeti artırdığı malumdur. Bu mecralarda paylaşılan kitap görselleri ve vecize

niteliğindeki kimi sözler sanat ve fikir bakımından eskiden büyük kalabalıklara hitap etmeyen bu yazarları popülerleştirmiştir.

Bir şair veya romancı hakkında en doğru hükmü zaman verir. Zaman şaşmaz bir terazi değildir. Kendi yanılmasa da muhataplarını yanılgıya düşürmesi mümkündür. Kendi lisanıyla açık ve tane tane konuşsa da kulaklar bu tane tane sözleri karmaşa veya muamma olarak algılayabilir. İnsan zamanın söylediklerini ve söylemediklerini eksiksiz idrak etmeye muktedir değildir. Zamanın büyük öğreticiliği karşısında daimi bir sarhoşluk ve uyuşukluk hali içindedir. Muamma insan havsalasında sarahatten çok daha geniş bir yer kaplar. İnsan hayatı daima yarım kalacak bir hikâyedir ve bir anlayamamak ve bulamamak mevsimidir. Bilmeye dair çocukça heves yaş kaça varırsa varsın tazeliğinden ve zindeliğinden bir şey kaybetmez. Bilinmemek ise heves edilmediğini, sevilmediğini hatta nefret edildiğini bile düşüne varlığını ve heybetini korur. Dünyanın en ihtiyar ve en genç inadı bilinmemek inadıdır. İhtiyardır çünkü yeryüzüne ilk insanla gelmiştir. Gençtir çünkü her doğan bebekle bir daha doğar. Edebiyat gibi sübjektiviteye eğilimi çok yüksek bir sahada mutlak doğrular, değişmez hakikatler de muhtemelen yoktur. Ancak hakikate en yakın çehreler zamanın aynasında gözükür. Sağlığında ideolojik yakınlıklar, sanatsal fikirdaşlıklar veya kişisel dostluklar nedeniyle övülen bir edip ölümünden sonra bu nedenlerin ortadan kalkmasıyla şişirme itibarını kaybedecektir. Sağlığında da ölümünden sonra da meçhul kalmış ve hak ettiği değeri görmemiş yazarlar da vardır ki en kadersizi onlardır. Bir eser yazan adam dünyadaki mevcudiyetini tahkim ve takviye etmek isteyen adamdır. Yazılan eser ne kadar toplumsal hüviyette olursa olsun yazarının eserle ilgili bireysel beklentileri bakidir. Unutulmak istisnasız herkes için ölüm gibi kaçınılmaz akıbet olsa, hafızaların bazı isimleri diğerlerinin önüne koymak refleksi felç olsa ve en ilkel haliyle şöhret erişilmesi sadece Tanrılar'a mahsus bir şey olsa edebiyat ölür. Çünkü ediplerin yazdıklarını piyasaya sürmelerinin baş gerekçesi ortadan kalkar. Ancak halk edebiyatı ve tekke edebiyatı için bu hükmü vermek güçtür. Çünkü iki edebiyatta da söylemek arzusu şöhret olmak arzusunun çok üstündedir. Âşıklar ve tekke şairleri daha çok lirik bir yaratış hummasıyla şiir yazarlar. Şiir onların dimağından planlı ve hesaplı bir gayretin meyvesi olarak değil aniden doğan ve çabucak netice almak isteyen bir arzunun tazyikiyle çıkar. İçlerinde ümmi olanlar bulunduğu gibi belirli bir sosyal çevrenin dışına hayatı boyunca çıkmamış olanlar da vardır. Şiirin bu sınıf

şairlerin bünyesindeki varlığı bir içgüdü kadar mutlak ve sökülmez değildir. Ancak içgüdüleşmenin kıyısına kadar gelmiştir. Bir ses kendisi olmak için işitilmekten önce çıkmaya muhtaçtır. Yaşamak ihtiyacını teminat altına aldıktan sonra insanın aklına gelen ilk şey hayatındaki en önemli şeydir. Biraz mübalağa ederek şiir söylemenin âşık ve tekke edebiyatındaki mevkii de budur denebilir. Kentli adamın edebiyatla ilişkisiyse daha karmaşıktır. Duyguların ve düşüncelerin ham haliyle temsili kentli adamın edebiyatında neredeyse ayıp görülür. Onun edebiyatı hazır bulunmuş ve öğrenilmiş meziyetler kadar çalışılmış meziyetlerden neşet eder. Tabii gözükmek, yapaylıktan sakınmak en gayri tabii olmak istediği zamanlarda bile boynuna borçtur. Fakat tabiilik ona yolunu bula bula akan bir nehir gibi veya mevcut halini hallerin en ideali olarak gören bir dağ rüzgârı gibi gelmez. Onda işin içine saygınlık beklentisi, bir felsefenin bir yerden bir yere ulaştırılması kaygısı ve yabancılaşma ve aidiyet problemlerini tanımadığı kişilere bin bir kılık içinde servis etmek fetişi girer. Kentli romancı kalenderîliğe en uzak ve en zıt insanlardan biridir. Açgözlüdür ve roman yazarak herşeyden önce açgözlülüğünü itiraf etmiştir.

Halka ve halk kaynaklarına yönelmek edebiyatta bir muhteva zenginliği ve yapaylıktan arınma kapısı olabilir. Hayatın ve zamanın doğal akışı içinde yaratıp biriktirdiği kültürel varlıklarla halk, edebiyat için hazır ve eskimez bir kaynaktır. Behçet Kemal Çağlar'ın "yaratıcı bir hummanın ateşinde düzgün sayıklayabilen adam" olarak tanımladığı sanatçı insanı Ziya Gökalp'ın dediği gibi halkta arayacaktır. Gözünü halka kapatmış bir edebiyat doğruyu, iyiyi ve güzeli arayagittiği muhiti bile isteye daraltmış bir edebiyattır. Halk yeryüzündeki bütün sanatların en zengin mevzu kaynağıdır. Paradokslardan, çatışmalardan ve çözümsüzlüklerden roman yapmak arzusu duyan bir yazarın bu arzusuna cevap verecek en yakın ağız halktır. Halkın büyük gürültüsünü, düzensizliğini ve renk bulamacını bir elekten geçirmek ve eleğin altında kalan malzemelerden bir roman iskeleti çatmak, roman yazıcılığının asgari şartlarının üstesinden gelindiğini gösterir. Eleyicilik becerisi gelişmemiş romancı müşahede ettiği hayatlardan gelişigüzel püsküren vakalardan ve tiplerden olması gerektiği gibi istifade edemez. Roman bir eleme, seçme ve ayıklama sanatıdır. İnsanın olduğu her yer romancının oportünist ve faydacı reflekslerle romanına malzeme topladığı bir tarladır.

Türk edebiyatına roman Batı edebiyatlarından iki yüzyıl sonra girebilmiştir. Tanzimat'a kadar Türk edebiyatı mutlak bir şiir saltanatının hüküm sürdüğü bir

edebiyat olarak kalmıştır. Halk edebiyatında mensur hikâye ve masal geleneği sözlü olarak vardır. Divan edebiyatında mesneviler manzum hikâyeler olarak nitelenebilir. Fakat divan geleneğinde ilkel bir biçimde de olsa kurmaca mensur anlatı türü mevcut değildir. İlmi roman, edebi roman diye vasıflandırılabilecek roman Türk edebiyatına piyes, hikâye ve eleştiri türleri gibi Batı'dan gelmiştir. Bu türlerin Türk edebiyatına ithali kültürel batılılaşmanın bir meyvesidir.

Tanzimat ve Servet-i Fünun nesillerinin Batıcılığı tarih ve rasyonalite açısından zaruridir, insanın daha bay ve daha bayındır olana imrenip onu örnek almak psikolojisinin doğal bir sonucudur. Osmanlı ülkesinin hem devlet hem de millet olarak bir yenilgi, kaos ve geç ve geri kalmışlık manzarası içinde olduğu bir zamanda, aydınların daha iyi ve daha diri durumdaki toplumları model olarak görmesi eşyanın tabiatı gereğidir. İnsan dünyayı nasıl kendisi üzerinden yorumlarsa, aydınlar da başka toplumları kendi toplumları üzerinden yorumlar ve kötü durumda olana değil iyi durumda olana öykünürler.

Batı'ya yönelmek Türk edebiyatı için tarihi ve hayati bir zaruret olarak görülmelidir. İslam beynelmilelinden Garp beynelmileline yönelen Osmanlı cemiyetinde edebiyatın kendi kabuğunda eski usullerle üretilmeye devam etmesi akla ve tabiata ters düşmek olur. Batılılaşma hamleleri Osmanlı okumuşlarını siyasal, sosyal ve düşünsel olarak pekçok yeni kavramla ve meseleyle tanıştırmıştır ki bunların edebiyata intikalinin divan edebiyatı esaslarına göre gerçekleşmesi mümkün değildir. Yeni fikirler, roman gibi, piyes gibi, makale, deneme ve fıkra yazıcılığı gibi yeni ifade yöntemlerine başvurma gereği doğurmuştur. Divan edebiyatını sürdürmek bu yeni fikirlere yok muamelesi yapmak ve hiçbir şey söylememek demektir.

Tanzimat romanının başlıca vasıflarından biri eserlerin derin bir etüt mahsulü olmaması, felsefe ve kültürel derinlik bakımından son derece zayıf olmasıdır. Rusya'da Dostoyevski, Turgenyev, Gonçarov, Tolstoy; Fransa'da Hugo, Flaubert, Stendhal gibi büyük sanatçıların eser verdiği bir çağda Türk romancıları fikir ve sanat bakımından son derece primitif ve bilinçsiz eserler vermişlerdir. Batı romanı karşısında devrin Türk romanı bir çırak, bir tilmiz seviyesinde bile değildir. Tanzimat romancılarının roman sanatının inceliklerine ve mânâsına vakıf olduğunu söylemek çok güçtür. Yanlış Batılılaşma, alafrangalık, yanlış evlilikler, bedbaht ve kadersiz cariyeler, mazlum kadınlar, yüksek ahlaklı insanların ahlaksız ve demonik kişilerin gadrine uğraması gibi leitmotiflere sıklıkla müracaat edilen bu romanlarda bu

meselelerin de insani ve toplumsal özüne nüfuz edilebilmiş değildir. Tanzimat romanlarında hadiseler, meseleler ve şahıslar bir meddah hikâyesi aceleciliğinde ve yüzeyselliğinde başlatılır ve tamama erdirilir.“Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”, “İntibah”, “Sergüzeşt”, “Felatun Bey’le Rakım Efendi” gibi Türk edebiyatındaki ilk roman denemelerine Avrupai mânâsıyla roman unvanını yakıştırmak mümkün değildir. Bu eserlerdeki son derece mahallî ve kabataslak fikirler okuyuculara bir vaaz veya ilkokul müsameresi havasında aktarılır. Bu eserlerin yabancı çağdaşlarıyla boy ölçüşmesi hiçbir şekilde mümkün değildir. Bunun başlıca sebebiyse Türk edebiyatında bir nesir ve roman geleneğinin olmaması ve roman yazmaya heveslenen yazarların devrin büyük ediplerini, edebiyat anlayışlarını ve felsefi cereyanlarını yeterince etüt etmemesidir. Tanzimat romancıları bir sanatın var olması ve tekâmül etmesi için en hayati koşullardan olan ulusal atavizmden mahrumdur. Roman yazıcılığına devrin kalem erbabının genetik yatkınlığı yoktur. Bir edebi türe ait hususiyetler ve usuller geleneklerden öğrenilir, yaşayan üstatlardan öğrenilir ve kitaplardan öğrenilir. İlk Türk romancıları bu üç kaynağın ilkinden tamamen mahrumdur. Diğer iki kaynaksa edebi tercüme faaliyetinin çok sınırlı olduğu bir ortamda ileri derecede yabancı dil bilgisine bel bağlamaktadır ki çoğu otodidakt kişiler olan ilk nesil Tanzimat yazarları Batı edebiyatının geniş eserler koleksiyonunu layıkıyla okuyup hazmedebilecek bir yabancı dil seviyesinde değillerdir. Roman geleneğinin yokluğu hem yazarları sanatın temel yöntemlerinden taklit imkânını sınırlandırmış hem de dedelerden torunlara geçecek roman şuuruna engel olmuştur. İngiltere ve Rusya’daki siyasal ve sosyal meselelerin bu ülkelerin romancılarınca nasıl ele alındığından bu eserler şayet Fransızcaya tercüme edilmemişse devrin Türk romancıları habersizdirler. Mesela Namık Kemal’in veya Mithat Efendi’nin büyük Rus romancılarını okumasının tek yolu bu yazarların Fransızcaya tercüme edilmesidir. Avrupa’da romantizmin sönüp realizmin yıldızının parladığı bir çağda Türk romancıları Victor Hugo çeşnili bir romantizmi en dar ve ilkel haliyle benimsemişlerdir. İlk örneklerini vermeye başladıktan Halit Ziya’ya kadar geçen dönemde Türk romanı birtakım ideallerin ve toplumsal problemlerin halka duyurulmasını vazife edinmiş gözükmektedir. Bu romanlara hakikati göstermekten ziyade onu değiştirmek arzusu hâkimdir. “Felatun Bey’le Rakım Efendi” “Şık” ve “Araba Sevdası” romanlarında yanlış Batılılaşma ve alafranga züppelik didaktik bir açıklıkla sergilenmektedir ki Tanzimat romanının benimsediği başlıca misyon bu alafranga züppelik modasını resmetmek, hicvetmek ve tahkir etmektir. Batılılaşmayı

süslü püslü gezip aşk ve eğlence peşinde koşmak şeklinde algılayan yarı aptal Felatun Bey, Şöhret Bey, Bihruz Bey gibi roman şahısları Tanzimat romanının bir bakıma anti kahramanlarıdırlar ve bu karikatürize tipler vasıtasıyla romancılar okurlarını bunlara benzememeye "rasyonel ve pozitivist" davranmaya çağırmaktadır. Çünkü Batı'nın örnek alınacak vasıfları bunlardır.

Tanzimat romancılığının en üretken ve en popüler iki ismi kuşkusuz Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi'dir. Bu isimlere modern Türk romanının kurucusu demek eserlerinin edebi açıdan değersizliği nedeniyle elbette mümkün değildir. Fakat "okuma bilen" halk tabakalarını kitaba alıştırmaları ve kitapları vasıtasıyla sürekli halkı eğitmek gayretinde olmaları bu yazarlara edebiyat tarihimizde güzide bir yer kazandırmıştır ki iki yazar arasında hoca-talebe ilişkisi olduğu da malumdur. Hüseyin Rahmi'nin o devirde moda olan sahte alafrangalığı hicvetmek için yazdığı ilk romanı "Şık" Ahmet Mithat Efendi'nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilmiştir. Bu eseri yazdığında henüz on sekiz yaşında bir genç olan Hüseyin Rahmi'nin yazı hayatına kazandırılmasında Ahmet Mithat Efendi'nin teşviklerinin ve desteğinin çok katkısı olmuştur. Onun romancılıktaki cesaretlendiricisi de hocası da üstadı da Ahmet Mithat Efendi'dir. İki yazar da romanı kaynağı halk hayatı olan ve halk için yapılan bir sanat olarak görür. Fakat Hüseyin Rahmi, Mithat Efendi kadar çok ve geniş bir sahada eser üretmemiştir. Mithat Efendi için Türk edebiyatında popüler roman türünün kurucusudur denebilir. Gazetelerden, dergilerden ve kitaplardan başka kitle iletişim aracının var olmadığı bir çağda bunlar vasıtasıyla halka bilgi ve görgü götürmeye çalışmak edebiyat namına pek bir kıymeti olmasa da büyük bir toplumsal hizmettir. Zaten Mithat Efendi hiçbir zaman büyük bir roman üstadı bir "şeyhül muharririn" olmak arzusunda olmamış bir halk romancısı ve halk tedrisatçısı olmak yolunu tutarak "hâce-i evvel" olmayı yeğlemiştir. Yaşadığı devirde bütün bir Osmanlı coğrafyasına şöhreti yayılmış olan Mithat Efendi kendini okutmak ve sevdirmek konusunda büyük başarı kazanmış bir yazardır. Mithat Efendi, popüler roman sahasının ölümsüz bir ismidir. Bir yazma sıtmasına tutulmuş gibi mevzu ayırt etmeden sürekli yazarak hayatını geçirmiştir. Yazmadan geçirdiği dakikaları ziyan olmuş sayan bir yazarlık aşkına ve disiplinine sahiptir. Bir insanın hayatında karşısına çıkabilecek ne kadar mevzu ve mesele varsa bilmek ve yazmak çabasında olmuştur.

Hüseyin Rahmi "Kokotlar Mektebi" romanında olduğu gibi edebiyatın çerçevesi içine müstehcenlik ve iğrençlik de dâhil her şeyin girebileceği görüşünde olan bir romancıdır. Ona göre edebiyat insanların kabahatlerini ve günahlarını açık bir dille göstermelidir ki insanlar onları tekrar etmekten kaçınsınlar. Onun Emile Zola'ya benzetilmesinin bir nedeni de bu katı realizm anlayışıdır. Roman metodu Zola'nın roman metoduna çok benzer ki kendisi de Zola'yı çok okuduğunu söylemiştir. Hüseyin Rahmi romanlarındaki vakaları ve şahısları etrafındaki hayattan toplar. Mesela "Mürebbiye" romanında tuhaf davranışları ve merakları olan Dehri Efendi karakterini Ahmet Vefik Paşa'dan esinlenerek yaratmıştır. "Bir Muadele-i Sevda" romanındaki genç kadın ise Aksaray'da oturan iyi eğitimli bir paşa kızıdır. İlk romanlarında ağır bir dille yazan Hüseyin Rahmi, 1908 Meşrutiyeti'nden sonra yazdığı romanlarında hem daha sade bir dil kullanmış hem de daha canlı hayat tabloları yaratmıştır. O sanat hayatı boyunca herhangi bir edebi topluluğa girmemiştir ve halk romancılığı anlayışından dönmemiştir. Onun romanlarının kaynağı sokaktır, kalabalıklardır, bir curcuna manzarası içinde süregiden hayattır. Servet-i Fünun mensuplarının hem psikolojik sebeplerle hem de sınıfsal saplantılarla eserlerine dâhil etmekten kaçındığı fakir İstanbul halkı Hüseyin Rahmi'nin şahıslar kadrosunun ana kaynağını teşkil eder.

Türk edebiyatında ilk telif romanın 1871'de neşredilen "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat" olduğu düşünülürse bu romandan Halit Ziya'nın "Mai ve Siyah"ı neşrettiği 1897'ye kadar geçen yirmi beş yirmi altı senede Türk romanının kat ettiği aşamanın hiç de küçümsenmemesi gerekir. Halit Ziya'nın romanları Namık Kemal ve Sezai Bey'le başlayan hareketin olgunluk çağıdır. Tanzimat romanları zayıftır, primitiftir ve yüzeyseldir. Türk romanının acemilik dönemidir. Fakat hiçbir ustalık sıfırdan bir sıçrama yaparak kendisine ulaşmaz. Bu ilk romanlar sonraki yazarlar için hazırlayıcı bir okul olmuş, kalemden kaleme aktarılan bir romancılık hafızasının temelini atmışlardır. Bugün hâlâ evrensel bir Türk romanının varlığından söz edilemez. Fakat Türk edebiyatının kendi içinde bir roman yazıcılığı geleneği vardır. Tanzimat romancıları edebi açıdan çok başarılı eserler yazdıkları için değil ancak ulusal romancılık geleneğinin başlatıcısı oldukları için önemlidirler ve tarihsel olarak değerlidirler.

Türk romanının edebi ve estetik bir varlık olarak kurucusu Halit Ziya'dır. Ona gelinceye dek roman Türk edebiyatında bir amaçtan ziyade bir araç olarak

görülmüş, romana yüklenen toplumsal görevler romanın sanatsal değerinin ikinci plana atılmasına yol açmıştır. İlk defa Halit Ziya'yladır ki roman Batı'da yazılan birinci sınıf emsallerine benzer bir metodolojiyle ele alınmış ve bir "sanat olayı" olarak görülmüştür. Halit Ziya'nın romandaki ustaları Tanzimat yazarlarından farklı olarak romantikler değil; Alphonse Daudet ve Goncourt Kardeşler gibi büyük realistlerdir. Halit Ziya Türk edebiyatına dış âlemi ve insanı tabiatlarına müdahale etmeden ve bir ideale vasıta yapmadan getiren ilk yazardır. Onunla insan aslında sahip olmadığı yaldızdan, ciladan arınır. Ait olduğu realite neyse o perdeden konuşur, insan olmanın psikososyolojik tabiatıyla çelişmeyen davranışlar sergiler. Köleler, efendiler, melekler, periler, cariyeler, Mecnun'lar, Leyla'lar yerini evdeki insana terk eder. Halit Ziya nesirde devrinin öncü şahsiyetidir. Servet-i Fünun topluluğunun nesirdeki en önemli ismidir. Yarattığı roman şahıslarının hemen hepsi Tanzimat'ın yarattığı hem dışıyla hem de içiyle alafranga olan bir azınlığı temsil eder. Bunların dinsel, ulusal, geleneksel herhangi bir aidiyeti yoktur. Tamamen bireysel arzularına ve sıkıntılarına odaklanmışlardır. Mukadderatlarını da bir bakıma bu koyu bireycilik tayin eder. Bu şahıslar Servet-i Fünun mensuplarının hayat görüşünün birebir kopyası olan şahıslardır. Her şeyin er geç felaketle sonuçlanacağını tekraren ispat eden, karamsar ve kırılgan kişilerdir. Servet-i Fünun bu ağır psikolojik tablosuyla Namık Kemal, Mehmet Âkif, Türkçüler ve Cumhuriyet'in ilk çeyrek yüzyılında meydana çıkan toplumcu edebiyatçılardan çok ayrı bir görüntü ortaya koyar. Onlar gibi azmi ve mücadeleyi yüceltmeyen, aksine çürüten, beyhudeleştiren bir sanat üretiminde bulunur. Halit Ziya da yazarlık hayatı boyunca böyle eserler vermiş, maviyi siyaha, acıyı umuda yendirmiştir.

Halit Ziya'nın Servet-i Fünun mensubu ediplerden ayrıldığı önemli noktalardan biri edebiyata yüzde yüz sadık kalması siyasete ve toplumsala hayatı boyunca ilgi göstermemesidir. O bütün ömrünü edebiyata vermiş, yazmak sanatını sadece edebiyat çerçevesi içinde icra etmiştir. Siyasete ve cemiyet davalarına Servet-i Fünun döneminde verdiği eserlerde gösterdiği kayıtsızlığı hayatının geri kalanında da sürdürmüştür. Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit gibi isimler sonraları çeşitli siyasal ve toplumsal çekişmelere taraf olmuşlarsa da Halit Ziya bundan imtina etmiştir. Onun herşeyden önce kişiliği buna müsait değildir. Halit Ziya kavgacı, polemikçi bir kalem değildir. Bu özelliğiyle Recaizade'ye ve Abdülhak Hâmid'e benzer. Servet-i Fünun bir bireysellik ve kaçış edebiyatıdır. Ancak bu topluluk dağıldıktan sonra Tevfik

Fikret kendi sınırlarında daha fazla mahpus kalamamış ve toplumsal olup bitmelere bütün mevcudiyetiyle edebiyatını açmıştır. Onun 1908'den sonra yazdığı şiirlerde cemiyetçilik, fencilik, hümanizm, hürriyet, vatan gibi fikir ve meselelere sıklıkla rastlanır. Ancak Servet-i Fünun'un diğer büyük şairi Cenap Şahabettin sanatı muhteremliğinin yanında şahsi görmeye de devam etmiş ve cemiyet şiirleri yazmaya başlayan Fikret'e iştirak etmemiştir. Cenap Şahabettin şiirdeki kuru estetikçi tavrını ömrünün sonuna kadar terk etmemiştir. Halit Ziya'yı ferdiyetçilik cemiyetçilik bakımından bu iki şairden birine benzetmek gerekse Cenap'a benzediğini söylemek daha isabetli olur. Halit Ziya da hiçbir zaman siyasete ve toplumsal davalara açıktan müdahil olmamıştır. Buna sanat anlayışı müsait değildir ancak sanat anlayışından önce tabiatı müsait değildir. Halit Ziya'yı dil anlayışı ve dilin geçirdiği inkılâplar karşısında aldığı tavırlar bakımındansa Cenap'la aynı safta görmek mümkün değildir. Halit Ziya Türkçenin Yeni Lisan hareketinden sonra kaydettiği büyük sadeleşmeye bağnazca karşı çıkmamıştır. Üstelik romanlarını 1930'larda kendi eliyle sadeleştirip yeni dile adapte ederek bu romanların Cenap'ın veya Fikret'in şiirleri gibi çarçabuk anlaşılmaz hale gelmesine de mani olmuştur.

Halit Ziya "Kırık Hayatlar" romanının önsözünde kendi sanatını memleketin hayat-ı hakikiyesinden bir levha olan, Balzac, Stendhal, Bourget gibi romancıların müracaat ettiği usulde, hayalden ve süsten uzak bir sanat olarak tarif eder. Burada Halit Ziya'nın hayal kelimesiyle kast ettiği anlam "fantezi ve masalsılık" olmalıdır. Onun romanları ve hikâyeleri bir bakıma hayatın hayali hakikate daima yem edeceği fikr-i sabitinden doğmuştur. Bu romanlarda ve hikâyelerde hayal kuran insanlar fazla fazla vardır. Ancak bu insanların kurduğu hayaller gerçeği paramparça eden, onunla köprüleri topyekûn atan hayaller değildir. "Mai ve Siyah"ın sonunda bütün hevesleri kursağında kalmış olarak İstanbul'dan Yemen'e giden Ahmet Cemil, roman boyunca saygın bir şair olmak ve arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşiyle evlenmek hayalleri kurar. Bu hayaller zamanla ve mekânla radikal surette çelişen hayaller değildir. Talihin ve yazgının birazcık elvermesi durumunda gerçek olacak, sayısız insanın hayatında sayısız kereler vaki olduğu gibi ete kemiğe bürünecek hayallerdir. Servet-i Fünun siyahı beyazda göstermek gibi hakikatin sivri dişlerini hayallerin aynasında göstermekten hoşlanır. Realitenin büyük ve yıpranmaz varlığını ondan kaçmak isteyişlerde tebarüz ettirir. Servet-i Fünun'da hayal, hakikati gözlere sokmak için başvurulan bir vasıtadır.

"Mai ve Siyah"ta bütün şahıslar Ahmet Cemil'in şahsiyetini belirginleştirmek üzere ete kemiğe büründürülmüştür. Kaskatı bir realiteler yumağının ortasındaki romantik ve kırılgan Ahmet Cemil bu romanda biraz bencil, biraz kendisiyle fazla meşgul gözükür ama bu küçük kusurları onun bir fazilet timsali olduğu gerçeğine halel getirmez. Ahmet Cemil, Lamia'yı adeta kadınsı bir saffetle sever. Tam bir dejenere figür olan eniştesi Vehbi'den kardeşinin ölümüne sebep oluncaya dek tiksinip nefret edemez. Bir varoluş sebebi olarak kaleme alıp neşrettiği şiir kitabıyla alay eden berduş makaleci Raci'yi bile çabucak affeder. Şiir yazarak saygın ve zengin bir hayata kavuşacağını düşünür. Babasının ölümünden sonra geçimini sağlamak için ismini koymaktan kaçınarak yaptığı kapıcı romanı tercümeleri bile onu bu rüyadan uyandıramaz. Ahmet Cemil realitenin kapkara siyahı karşısında baştan ayağa savunmasızlıkla donatılmış bir tiptir.

"Mai ve Siyah"ta hemen bütün hadise *Mirat-ı Şuun* matbaasıyla Ahmet Cemil'in evi arasında geçer. Bir Beyoğlu gezintisi dışında şehirden hiç iz, hiç ses yoktur. Yazar şahıslarını sokağa çıkarmaktan adeta korkar gibidir. Romanda matbuat âlemi dışında kimseye de pek rastlanmaz. Ahmet Cemil'in eniştesi olan ve okumakla yazmakla pek ilgisi olmayan Vehbi dahi babasının ölümüyle matbaanın sahibi olarak bu âleme girmiş olur. Ahmet Cemil'in roman boyunca hayalini kurup üzerinde çalıştığı ve istikbalini bağladığı şiir kitabından okuyuculara bir mısra dahi okunmaz. Bu kitabın ismi de romanda meçhul bırakılmıştır. Ahmet Cemil çok zayıf bir karakterdir. Her an ağlamaya hazırdır. Bu zayıflığıyla ve gözyaşı fetişiyle Servet-i Fünun sanatçılarının bir kopyası olur. Fakat çocuk yaşta babasını kaybeden ve annesinin ve kız kardeşinin geçimini üstlenen bir adam için bu zayıflık tabii değildir. Geçim kaygısı çok şiddetli olduğunda bir hayat memat meselesi halini alır ki bunu tecrübe eden ve atlatan bir adamın hayatın zorlukları karşısındaki direncinin ve metanetinin artacağına şüphe yoktur. Oysa bu badire Ahmet Cemil'in zayıflığını ve hayalciliğini biraz olsun ortadan kaldırmamış, gözlerini açamamıştır. Ahmet Cemil analitik ve rasyonel düşünme yaratılışından tamamen mahrum biridir. Yazdığı kitabın ona saygınlık ve şöhret kapısı açacağını hayal ederek edebiyatı, şiiri bir saplantı haline getirmiştir. Bir hiç olarak yaşayıp ölen kalem işçilerinin edebiyat tarihinde meşhurlardan çok daha kalabalık olduğunu bilmez gibidir. Yazar, babasının ölümünün ve ondan sonraki hayatının Ahmet Cemil'de vesile olması gereken bilenmişliği ve güçlülüğü gözden kaçırmıştır. Ahmet Cemil hayat karşısındaki bu

aşırı irrasyonel tavrıyla Victor Hugo'nun "Deniz İşçileri" romanındaki Gilliatt karakterini akıllara getirir. Bu romanda Gilliatt sevdiği kız Deruchette'le evlenmek için Deruchette'in amcası Üstat Lethierry'nin kasden kazaya uğratılan gemisi Durande'ı kurtarmak üzere tek başına denize açılır. Çünkü amca Lethierry gemisini kurtaracak kişiyi güzel yeğeni Deruchette'le evlendireceğini ilan etmiştir. Gilliatt sevdiği kızla evlenmek uğruna denizin dalgalarıyla, soğukla, açlıkla hatta denizden çıkan korkunç bir ahtapotla boğuşarak Durande'ı kurtarır ve Guernsey adasına geri getirir. Üstat Lethierry sözünde durur ve halka yeğeni Deruchette'i Gilliatt'a verdiğini ilan eder. Fakat Gilliatt, adaya döndükten sonra Deruchette'i Ebenezer adlı genç bir rahiple görmüş ve onun bu genç rahibi sevdiğini anlamıştır. Deruchette ve Ebenezer'in, amca Lethierry'nin iradesine karşı gelip evlenmeleri mümkün değildir. Evlenmek için Guernsey adasından kaçmaları gerekmektedir. Deruchette tarafından sevilmediğini anlayan Gilliatt onun Ebenezer'le adadan kaçmasına yardım da eder. Deruchette ve Ebenezer Cashmere adlı bir gemiyle Guernsey adasından kaçıp mesut bir hayata yelken açarlar. Gilliatt geminin uzaklaşışını seyrederek kendini denize bırakır ve intihar eder. Bu romanda Gilliatt inkıraza uğrayabileceği ihtimalini asla aklına getirmeden büyük hayaller kuran aşırı romantik bir karakterdir. Güzel bir kıza duyduğu büyük aşkı hayatının biricik gayesi, bir varoluş gerekçesi haline getirir. Deruchette'le evlenmek için Durande'ın enkazında canını tehlikeye atarken bir an olsun Deruchette'in başka birini sevebileceğini düşünememiştir. Aşkı uğruna denizle büyük bir savaşa girer ve bu savaştan zaferle ayrılır. Aşk bir erkeği en büyük savaşlara yalın kılıç savurabilecek bir büyüdür. Fakat aşk izmihlale uğrayınca savaş saçmalaşır. Hatta Gilliatt örneğinde olduğu gibi yaşamak da saçmalaşır. Hem Ahmet Cemil hem de Gilliatt gözleri hayalperestlikten kör olmuş aşırı romantik figürlerdir. "Mai ve Siyah"ta gerçek en mucizesiz, en uzlaşmasız ve en kazık haliyle Ahmet Cemil'in hayatını sürdüğü muhitlere kendini bulamıştır. Bu gerçeklik şiirselliğin tastamam antitezi olan, onu gördüğü yerde boğan bir gerçekliktir. Kişiye mutsuz olmaktan ve acı çekmekten zevk almıyorsa paracı, çıkarcı ve bencil olmasını öğütleyen bir gerçekliktir. Fakat Ahmet Cemil bu gerçekliğe karşı herhangi bir "bilinç" de bir "bağışıklık" da geliştirememiştir. Bu aşırı acziyet Ahmet Cemil karakterini yapaylaştırmaktadır.

"Mai ve Siyah" Servet-i Fünun topluluğunun romanıdır. Romandaki *Mirat-ı Şuun* gazetesi *Servet-i Fünun* dergisini temsil eder. Fakat roman, *Mirat-ı Şuun*

gazetesinin edebi hüviyetini ortaya koyacak kısımlardan mahrumdur. Bu gazetenin yazarlarını ve şairlerini biz daha çok edebiyat dışı hayatlarıyla tanırız. Romanda *Mirat-ı Şuun*'un edebiyat görüşünü ortaya koyabilecek münakaşalara, tiratlara, sohbetlere yer verilmemiştir. Romanın edebiyat görüşü edebiyatın kendisiyle ilgili değildir, insana etkisiyle ilgilidir. Romana göre edebiyat insanı mutsuz eder, yoksul bırakır.

İncelenen edebiyat dergilerinde en geniş etütlere ve eleştirilere konu olmuş roman Hâlide Edip Adıvar'ın "Sinekli Bakkal" romanıdır. Bu roman Doğu-Batı, kültür ikiliği, Müslüman toplumunda kadının mevcut yeri ve olması gereken yer, din-mistisizm-vicdan-akıl, müstebit rejimlerin sebep olduğu insani ve içtimai problemler ve Türk toplumunun kültürel Batılılaşması gibi meseleleri son derece bağnaz bir kadınla soytarı mizaçlı bir adamın kızı olan Rabia ve onun mevlit okumak için girip çıktığı zaptiye nazırı Selim Paşa konağı vasıtasıyla ele alır. 1884 doğumlu olan Hâlide Edip çocukluk ve gençlik hatıralarının da yardımıyla II. Abdülhamit devri İstanbul'unun sosyal ve siyasal manzarasını bu romanında ustaca göz önüne serer. Bu kendisini hafiyeler, jurnaller, sürgünler ve işkencelerle koruyup sürdürmeye çalışan II. Abdülhamit idaresinin başkenti olan İstanbul'dur. Roman her yönüyle bir kültürel ikilikler geçit resmidir. Rabia'nın annesi Emine tepeden tırnağa Şarklı ve uzlaşma kabul etmez bir softadır. Babası Teyfik ise günlerini ortaoyunuyla, taklitle, zennelikle, palyaçolukla geçiren, dindarlıkla hiçbir ilgisi olmayan bir adamdır. Rabia'nın şahsiyeti annesi ve babasından tevarüs ettiği özelliklerin bir karışımıdır. Annesi gibi dindar ve dik kafalı, babası gibi girişken ve serbest tabiatlı bir kızdır. Romanda Rabia'nın mevlit okumaya gittiği Selim Paşa konağı da bir ikilikler membaıdır. Konağın sahibi Zaptiye Nazırı Selim Paşa padişahın en güvendiği adamlardan biridir ve ona çok bağlıdır. Hayatını onun saltanatına hasretmiş gibidir. Batı müziğini, Batı kültürünü sevmez. Batılılar'a özenen gençleri küçümser. En ideal terbiyenin ve yaşama şeklinin Şark'ta bulunduğunu düşünür. Fakat Selim Paşa'nın karısı devrine göre son derece serbest bir hayat tutturmuş olan, konağında eğlenceler tertip eden bir kadındır. Padişahın muhaliflerine çok sert davranan, göz açtırmayan Selim Paşa karısına söz geçiremez. Selim Paşa'nın oğlu Hilmi ise Jön Türkler' in fikirlerine taraftar bir gençtir, babasının fikirlerine şuurlu bir şekilde düşmandır. Bu fikirleri nedeniyle Şam'a sürgüne gönderilir. Romandaki en büyük ikilikse ülkeye hâkim olan idareyle bu idareye karşıt kampta bulunanların -II. Abdülhamit

taraftarlarıyla meşrutiyet taraftarlarının sergilediği- ikiliktir. Devrin sosyal hayatı bu ikiliğin gölgesinde cereyan etmektedir.

Roman bir bakıma bu ikiliklerin birer birer ortadan kalkmasının hikâyesidir. Önce Emine ölür. Onun ölümü bir yönüyle kaba softalığın, bağnazlığın sahneden çekilişini temsil eder. Sonra Selim Paşa zaptiye nazırlığı görevinden ayrılır ve en son II. Abdülhamit meşrutiyeti ilan etmek zorunda kalır. Meşrutiyetin ilanıyla istibdat yönetiminin sürgüne gönderdiği Teyfik ve Hilmi İstanbul'a geri döner. Böylece bu ikilikler Hâlide Edip'in desteklediği tarafların lehine sonuçlanmış olur.

Romanın asıl tezi Rabia-Peregrini münasebeti ve evlenmesi üzerinden Doğu-Batı birleşmesidir. Rabia Şarklı bir mevlithandır. Peregrini ise Garplı bir musikişinastır. Hem Peregrini hem de Rabia mensup oldukları medeniyetin aşırılıklarından arınmış "dünya vatandaşı olma" tamayülü gösteren kişilerdir. Rabia dindar bir Müslüman'dır ama dini dedesi İmam Hacı İlhami Efendi'nin tembihleri ve telkinleri üzerinden değil musiki dersleri aldığı Mevlevi Vehbi Dede'nin mistik ve munis öğretileri üzerinden algılar. Cehennem korkusuyla bu dünyaya kendini bütünüyle kapatmak istemez. İnsanları yaşamak nimetinden men eden kara bir din anlayışını kabul etmez. Peregrini de yaşam öyküsü itibarıyla bir bakıma Rabia'nın İtalya'dan gelmiş muadilidir. Çünkü o da İtalya'da bir papaz okulunu terk etmiş ve Türkiye'ye gelmiştir. Peregrini sadece papaz okulunu değil Hıristiyanlık'ı da terk etmiştir ve dinsel inançları Rabia'ya göre daha belirsizdir. Romanın sonunda Rabia'yla evlenmek için yani aşkın tazyikiyle Müslüman olur. Romanın Türkiye'de Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan Doğu-Batı ikiliğinin ve çekişmesinin teskin edilmesi için önerdiği reçete iki kültürün estetik kaynaşmasıdır. Bu kaynaşma Rabia-Peregrini evlenmesiyle somutlaşır.

Roman Batı'yla Doğu arasında bir kültür ve zihniyet mukayesesi yapmakta ve ideali, ikisinin iyi taraflarını birleştirmekte bulmaktadır. Peregrini ve Rabia'nın evliliği iki mistiğin evliliğidir. Emine'yle Kız Teyfik'in evliliği ise koyu mutaassıp bir kadınla palyaço tabiatlı bir adamın evliliğidir ve iki aşırı ucun mümessili olan bu kişilerden ideal bir terkip ortaya çıkması mümkün değildir. Nitekim o evlilik fazla uzun ömürlü olmaz, çöker. Yazara göre Doğu'yla Batı Emine ve Kız Teyfik suretinde değil Rabia ve Peregrini suretinde bir araya gelebilir, gelmelidir.

Hâlide Edip'in romanlarındaki kadın şahıslar umumiyetle dikkafalı, Müslüman Türk kadınlığının geleneksel edilgenliğine ve itaatkârlığına uymayan, kuvvetli, özgüveni yüksek, bu aykırılıkları nedeniyle de devrin sosyal manzarası içinde tıynet olarak yarı erkek gibi görünen şahıslardır. Hâlide Edip bir kadın yazar olarak bu şahıslar vasıtasıyla ideal telakki ettiği kadın tipini ortaya koymuştur. Sinekli Bakkal'ın Rabia'sı bağnaz bir imam olan dedesinden ve ondan daha bağnaz olan annesinden gelen bir aktarımla Müslümanlığa bağlı bir kız olarak yetişir, hafız olur, mevlithan olur. Namazlarını aksatmaz. Peregrini gibi nonteist/agnostik bir Batılı'yla ünsiyet kurup evlenmesine rağmen itikadında herhangi bir sarsılma olmaz. Aksine Peregrini'yi Müslüman yapar. Rabia'nın ananevi Müslüman Türk kadını profiliyle uyuşmayan özellikleri ise insanları güldürüp eğlendirmek zanaatını seçmiş bir tür soytarı olan babası Teyfik'ten gelmiştir. Teyfik zaman zaman kadın kıyafetleri giyen ve erkekliğin gururuna ve heybetine halel getirecek kılıklara girmekte bir sakınca görmeyen bir figürdür. Karısı Emine ne kadar abus çehreli ve anut bir yobazsa Teyfik de o kadar neşeli, serbest hatta başıboş biridir. Hâlide Edip bu iki müfrit karakterden Rabia'yı dünyaya getirterek ana ve baba arasında eşit üleştirilmiş bir soyaçekim yoluyla ideal insan terkibini ortaya koymuştur. Rabia'yı, İtalyan musikişinas Peregrini'yle onu Müslüman yaparak evlendirerek de romanındaki ikinci ve büyük terkibini ortaya koymuş olur.

Romanda Mevlevi Vehbi Dede için Hâlide Edip'in din görüşünün vücut bulmuş halidir denebilir. Vehbi Dede'nin Müslümanlığı tehdit ve korkudan arındırılmış vicdanlı bir Müslümanlıktır. İnsanlara cehennem ve ceza sözleriyle yaklaşmayı reddeden, hayatı ve zamanın ruhunu reddetmeyen, bir güler yüz ve güzel yüz Müslümanlığıdır. Bu Rabia'nın dedesi olan imamdan siyahla beyaz gibi ayrılan bir din görüşüdür. Romanın sonunda meşrutiyet inkılâbının II. Abdülhamit istibdadını yenmesi gibi Vehbi Dede'nin mistisizmi de imamın bağnazlığına galip gelir.

Hâlide Edip'in bütün romanlarında olduğu gibi Sinekli Bakkal'da da kahraman bir kadındır. Diğer şahıslar bu kadın kahramana nazaran cüssesi ve şahsiyeti bir hayli silik bırakılmış şahıslardır. Rabia'nın olmadığı yerde onlar da ya hiç yokturlar ya da bir gölge veya sisten şahsiyetler olarak vardırlar. Romanda II. Abdülhamit devrinin bürokratik ve politik manzarasını eleştirel bir meşrepte sergilemek için var edilmiş olan Selim Paşa konağı eserin en güçlü bölümlerinin

cereyan ettiği mekândır. Romanın başlarında istibdat makinesinin muhakemesiz ve murakabesiz bir dişlisi olarak gösterilen Selim Paşa oğlu Hilmi'yle düştüğü politik ve kültürel fikir ayrılığı ve Hilmi'nin muhalif fikirleri nedeniyle sürgüne gönderilmesi neticesinde padişahın ceberut hizmetkârı rolünü terk eder ve safha safha mülayim bir aile babasına dönüşür. Selim Paşa'nın bu dönüşümü zamanın ve hadiselerin insanın kişiliğini değiştirmesinin çok canlı ve güzel bir örneğidir. Fakat bu karakter dışında kalan hemen bütün şahıslar ak ile kara gibi değişmez özellikler gösterirler. Rabia'nın dedesi İmam Hacı İlhami Efendi şahsi çıkarları söz konusu olduğunda takındığı dindarlık kisvesini bir kenara bırakan bir menfaatçidir. Mevlevi Vehbi Dede her haliyle aydın, mülayim ve hoşsohbet bir zattır. Cüce Rakım daima neşelidir, kalender meşreptir, herhangi bir insani zaafı veya arzusu yok gibidir. Rabia'nın annesi Emine bir manastır kadını gibi tepeden tırnağa bağnazdır ve hayat düşmanıdır. Rabia hemen hiçbir kusuru olmayan, her davranışıyla örnek, Doğu'nun ve Batı'nın en harikulade özelliklerini şahsiyetinde toplamış bir kızdır. Rabia'nın roman içinde sergilediği bütün şahsiyet özellikleri ve yapıp ettiği işler yazarın tezini doldurmak gayesine hizmet etmektedir. Biz romanda onun romanın teziyle alakası olmayan herhangi bir eylemine veya karakter özelliğine tanıklık etmeyiz. Roman kahramanlarının yaratıcıları tarafından bir davanın, bir düşüncenin sözcüsü yapılması hem dünya hem de Türk edebiyatında sıklıkla rastlanan bir durumdur. Özellikle tezli romanlarda şahısların bazıları yazarın doğrularını ve yanlışlarını okuyanlara duyuran bir ağız ve gövde gibi sahnede gezinirler. Kimi romanlarda bu şahıslar romanın başından sonuna kadar bu kılıkla var olur ve hemen hiç insani bir zaaf bir ayrıntı göstermezler. Bu romandaki şahıslar için de benzer bir edebiyat tavrının geçerli olduğu söylenebilir.

Devrin edebiyat dergilerinde tenkit edilen romanlardan biri olan "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" özünde bir maddecilik-mistiklik, fizik-metafizik çatışması romanıdır. Ama bu romanda İtalyan bir anneden ve Türk bir babadan olma Matmazel Noraliya'nın şahsında bir Doğu-Batı mukayesesi de yapılmaktadır ki bu yönüyle bu roman "Sinekli Bakkal" romanıyla kısmi de olsa bir benzerlik göstermektedir.

"Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" ilk kez 1949 yılında yayımlanmıştır. Bu roman Doğu-Batı meselesini kültür ve gelenekler üzerinden değil psikoloji ve metafizik üzerinden ele alan bir roman olması itibarıyla edebiyatımızda istisnai bir yere sahiptir. Peyami Safa Doğu-Batı meselesini "Fatih Harbiye", "Biz İnsanlar" gibi

romanlarında da ele almıştır ama o romanlarda mesele daha çok kültür ve harici hayat penceresinden sergilenmiştir. Matmazel Noraliya'da ise bu mesele bir psikoloji ve felsefe sorunu olarak karşımıza çıkar. Aslında bu romanı bir Doğu-Batı mukayesesinden ziyade bir madde-mânâ, bir fizik-metafizik ve bir akılıcılık-sezgicilik çarpışması olarak görmek daha isabetli olur.

Romanın başkişisi Ferit kadını eti ve suratı dışında düşünemeyen bir hedonisttir. O dünyayı da aslında eti ve suratı dışında düşünemeyen bir adamdır. Ferit, cinsiyete ve aşka bakışı da dâhil hemen bütün cepheleriyle maddecidir. Ancak bu maddecilik onda herhangi bir dinginliğin veya ruhi istikrarın kaynağı değildir. Düşünceleri ve duyguları daimi bir sarsıntı ve değişme karakteri gösterir. Felsefe hocası Yahya Aziz dünya görüşünü beş duyunun çizdiği sınırların epey dışına ve ötesine taşımış bir adamdır. Sezgilere, maddeden gelmeyen bilgilere, meçhul fısıltılar halindeki hakikatlere mevcudiyetini açmış biridir. Ferid ne kadar maddeciyse Yahya Aziz de o kadar mistiktir. Romanın gaye unsuru olan Matmazel Noraliya ise pozitif aklın büyük iddiaları ve vaatleriyle baş aşağı oluşunu gösteren bir derviştir.

"Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" ruhsal tahlillere fazlasıyla yer veren psikolojik bir romandır. Hatta ne kadar romansa o kadar da psikolojiler tasviridir. Türk edebiyatında bilinç akışı tekniğiyle yazılan ilk romanlardan olan bu romanda okuyucu umumiyetle hadiseleri yahut hadiseyi andırır manzaraları başkişi Ferit'in gözünden değil kafasının içinden görür. Gözün gördüğü âlem nesnelerin ve şahısların kesin çizgilerle ve sarih renklerle birbirinden ayrıldığı bir âlemdir. Bir odanın içi ne kadar kaotik ve dağınık olursa olsun göz ondan bir intizam çıkarmayı başarır. Oradaki nesneleri tane tane hatırlar ve adlandırır. Duyulara tertip ve düzen hâkimdir. Çünkü duyular fiziktir, matematiktir, müşahhasın taşıyıcısıdır. Oysa psikolojiye kaos ve düzensizlik hakimdir. Çünkü psikolojiyi askeri bir tertibe ve sıraya sokacak bir fizik kanunu, bir emir komuta zinciri yoktur. Emir komuta zinciri işlemediği için ona psikoloji denmiştir. Duyuların itaatle ve suhuletle topladığı dış dünya unsurları içeri adımını atar atmaz bir hırgüre, bir serkeşliğe savrulur. Düşüncelerin duyularla çarpışması cızırtısını sadece çarpışmaya sahne olan kafanın işittiği bir mevsim kararsızlığı başlatır. Bu kararsızlık sahnesinde olup bitenleri anlatmanın en münasip yolu kararsızlıkla aynı meşrebi takınmaktır. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanında yazar böyle bir tahkiye metodu uygulamış ve bunda fevkalade başarı göstermiştir. Bu romanın büyük kısmı isimlerin ve cisimlerin iç içe bulunduğu bir

apartmanda geçer. Ferit nadiren sokağa çıkar. Nadiren temiz havayla ve güneşle muhatap olur. Şehir yok değildir. İstanbul'un Eminönü-Karaköy-Galata havalisi çeşitli unsurlarıyla romanda resmedilmiştir. Ancak bu resmediş son derece mahdut ve flu bir resmediştir. Romana mekân olan asıl muhit fakir bir apartmandır, burada yaşayan ve buraya gelip giden insanlardır. Bir zihin romanı olan Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'ndaki bu apartman Ferit'in kaotik zihninin meskenleşmiş halidir. Bir zihinde hiçbir şey mutlak bir uzlaşma ve uzlet halinde işlemez. Mistikle ve maneviyatla bütün köprülerini atmış olan Ferit bunların gidişiyle doğan boşluğu şehvetle doldurmaya çalışan bir tenperverdir. Kadınların genel manasıyla da insanların ruh tarafına kördür. Kör değilse bile kayıtsızdır. Kadını konuşan et olarak görür. Selma da o konuşan et ve düşünceleri değersiz deri olarak gördüğü kadınlardan biridir. Ancak Selma Ferit tarafından böyle görülmekten hoşnut olmaz ve ondan uzaklaşır. Bu uzaklaşış Ferit üzerinde duvara toslanmışlık etkisi yapar. Arzu doyurmaya yarar bir nesne olarak gördüğü kadın Ferit'ten kaçarak ona bir ruhu olduğunu hatırlatmıştır. İdeolojilere, dine, başka insanların yaşadığı acılara, memleketin ne olduğu ve ne olacağı meselelerine kayıtsız olan Ferit, aynı kayıtsızlığı Selma'ya gösteremez. Aşk yahut onu andırır duyguların akamete uğraması insan maneviyatında bir zelzeleye sebep olur. Bir ruh varsa o ruhu insana en iyi idrak ve kabul ettirecek mürşit aşktır. Ferit romanın başlarında septik, pozitivist hatta materyalist bir kafadadır. Bunları sözlerinden yahut eylemlerinden çok kafasının içinde akıp giden düşüncelerden anlarız. Herşey ebadı ve köşegenlik seviyesi belli bir maddeden ibaretse, er geç yok olacak o maddeden azami ölçüde istifade etmeye bakmalıdır. Yeryüzünde hurafe olmadığı kesin olan tek şey maddedir. Var olmanın en ileri merhalesine erişmiş şey de odur. Maddeler arasındaki ilişki belirsizliğe ve varsayımsallığa en uzak ilişki çeşididir. Bu inançtaki Ferit kaldığı pansiyonda halüsinasyonla hakikatin birbirine karıştığı günler ve geceler geçirmektedir. Pansiyon sahibi Vafi Bey, dul köylü kadın ve Vafi Bey'i ziyarete gelen felsefe hocası Yahya Aziz hatta Selma rüya-halüsinasyon-hakikat karışımı bir muhitin insanıdırlar. Ferit bu insanları gözlerinin takdim ettiği evrenle zihninin yarattığı evren arasında kesin bir yere oturtamaz. Yazar bu düşünce-algı bulanıklığını yansıtmada büyük başarı göstermiştir. Bir şahsın çevresine ve çevresinin tutunduğu değerlere yabancılaşmasını bilinç akışı tekniğiyle anlatması bakımından "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" romanını Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" ve "Tehlikeli Oyunlar" adlı romanlarının atası olarak görmek de mümkündür. Ancak Peyami

Safa'nın romanında felsefi bir buhran içindeki bir gence kurtuluş kapısı olarak mistisizmin gösterilmesi bu romanı tezli bir roman yapar. Romanda yedi kişiyi bıçaklayarak öldüren psikopat esrarkeş Tosun da dâhil olmak üzere hemen herkes Ferit'e çok iyi davranır. Ferit'in rahata ve huzura kavuşması için garip bir şekilde seferber olurlar. Bursa canavarı Tosun Ferit'in teyzesi Necmiye'yi öldürür ve çekmecesinden çaldığı paraları getirip Ferit'e verir. Romanın birinci bölümünde Ferit'in kaldığı pansiyonun sahibi Vafi pansiyonda kalanların pek hazzetmediği bir kişidir ama Ferit'e bir ağabey, bir baba gibi müşfik davranır. Ayetel Kürsi ve muhtelif dualar okuyarak delirmenin eşiğindeki Ferit'i teskin etmeye çalışır. Lise felsefe hocası Yahya Aziz, felsefede derinleşenlerin genelinin aksine mistik yönü kuvvetli bir adamdır ve romanın ikinci bölümünde adeta kendini Ferit'in selamete çıkması yolunda bir memur yapar. Ferit bu kadar sevgiyi, alakayı ve müsamahayı hak edecek bir figür değildir. Bu nedenle bu şahısların bu aşırı iyiliği romanda garip ve yapay gözükmektedir. Yazar Ferit'i inançsız, hedonist ve maddeci bir adamdan mistik bir adama dönüştürmek için bu "yardımsever" kişileri karşısına çıkarmış olabilir. Ancak bu şahısların bu kurtarıcı rolü romanın realitesi içinde yeterince gerekçelendirilememiştir. Akıl-iman insicamsızlığı düşünen insanın en büyük problemidir. Aklın formülleştirilmiş ve ölçülebilir evrenin izahında askerleştirilmiş bir hali olan bilim, maddeyi son zerresine ve son katresine kadar izah edebilir. Ancakbilim maddenin ötesine geçince yeryüzünün en büyük bocalamasına düşer. Beş duyunun sınırları dışında kalan her kavram bilimi aciz bırakır, biçareleştirir. Maddenin bir adım ötesi bilimin ya kekelemeye başladığı ya da büsbütün sustuğu bir alandır. İnsanın en büyük huzursuzluk kaynağı da bu suskunluktur. Fiziksel varlığı henüz başlamamış veya son bulmuş insan hakkında bilimin söyleyebileceği bir şey yoktur. İnsanın en yakınında bulunan obje kendisidir. İnsan dünyayı merak etmeye ve anlayamamaya kendisiyle başlar. Ömrü boyunca kendisini tetkik eder, tartar, çeşitli sıfatlarla sıfatlandırır. Aynanın henüz icat edilmediği çağların insanlarına göre şanslıdır. Çünkü en azından çehresini suyun bulanıklığında değil berrak bir cam parçasında seyredebilmektedir. Kendi çehresinin yabancısı değildir. Ancak tabiatla ve vahşi hayvanlarla didişmekten ibaret bir hayat yaşayan uzak geçmişin primitifine göre yükü daha ağırdır. Sosyal evrim ve beşeri tekâmül, yükü insanın sırtından alıp kafasının içine taşımıştır. Bu yük buradan oraya taşımakla azat olunabilecek bir yük değildir. Ona "sen çok ağır bir yüksün" denilmesinin sebebi de budur. Yazının icadını, azlıklar içinde başlayıp tarih ilerledikçe geniş kalabalıklara yayılan ve günlük

hayattaki neredeyse her şeyin kaynağı haline gelen okumak etkinliğini, dinlerin zuhurunu ve gerilemesini ve nihayet aklın erimez plastiğine hiç olmadığı kadar müracaat edilmesinden doğan septik kafayı bu yükle süregiden cebelleşmenin birbirini takip eden safhaları olarak telakki etmek mümkündür. Doygunluk arayışının midesiyle ve üreme çabalarıyla sınırlı olmaması insanları hayvanlara göre daha karmaşık ve daha huzursuz yapan benzemezliklerin başında gelir. Hayvanlar atalarından tevarüs ettiklerini yavrularına ve torunlarına aktaran halkalardan ibarettir. Zincirin kopmamasıyla mükelleftirler. Karnımı doyurmalıyım, suyun bulunduğu yerden uzaklaşmamalıyım, çoğalmalıyım, saat çaldığında ölüm zaten kendisi gelecektir diye düşünürler ve ötesini kurcalamazlar. Milyon sene önce içgüdülerine tabiat tarafından şırınga edilmiş bu bilgilere göre yaşamaları hayvanları çok kolay öğrenilebilir ve ezberlenebilir canlılara dönüştürmüştür. Evcil bir köpek müşahede edilerek bin sene önceki atalarının güncesi çıkarılabilir ve bin sene sonraki torunlarının bir günü hakkında tutması kesine yakın kehanetlerde bulunulabilir. Hâlbuki insan bugünüyle hem dün yaşayan dedelerinden hem de yarın yaşayacak torunlarından çok farklıdır. Et ve kemik dizilimiyle değil ancak düşünceler dizilimiyle çok farklıdır. Bin sene öncesinin ruhani dalgınlığı bugün yerini beşeri-agnostik bir uykusuzluğa bırakmıştır. Zor sorular sormaya mani olan hazır cevaplar korundukları mahfazanın çatlamasıyla açığa düşmüşler ve cevaplık vasfını kaybedeyazmışlardır. Dünyayı tüketme teknikleri geliştikçe gelişmiş, insanın maddeyle karşılıklı tahakküm ilişkisi yine karşılıklı kahkahalar eşliğinde dağılabilir bir cennet ve onunla iç içe, söndürülebilirliği meçhul bir cehennem inşa etmiştir. Cennetle cehennemin bu derece iç içe geçtiği başka bir tarihi devir burada da "orada da" yoktur. Çünkü madde ikisini iç içe, dip dibe yapmadıkça kendini eksik hisseden bir mühendistir. Başını yastığa rahat koyması herşeyi temizleyen yağmurla herşeyi kirleten ateşi birbirine karıştırmasına bağlıdır. Cennet öyle kuvvetli bir hayaldir ki bir görümlük dahi tecrübe edilmiş olmasa yine hatırdan, muhayyileden çıkmaz. İnsanı dünyanın çoraklığına, kısırlığına alışamaz yapan, nereden geldiği ve yerleştiği belli olmayan bu cennet hayalidir. Arzusu en iyisine programlanmıştır. Gözü, dili, damağı en güzeline, en lezizine hazırlanmıştır. Ama kuvvetsizliği onu hep yarı yolda bırakır. Madde kuvvetsizle hiçbir zaman empati yapmaz. Kendini sadece kuvvetliye açar. Fakat o da sonlu bir açıştır. Kuvveti sona erene madde kendini kapatır. Demek ki madde bir oyundan, bir oyalanmadan, yalan söylediğini herkesin bildiği ama inanıyormuş gibi yaptığı bir demagogdan ibarettir. "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu"

romanında Peyami Safa pozitif aklın ve hümanizmin din bağnazlığını ortadan kaldırdığını ancak onun yerine madde ve beşerilik bağnazlığını getirdiğini düşünmekte, bu yeni bağnazlıkların insanı ruhen topluca hasta ettiğini ve bu hastalıktan kurtulmanın en kestirme yolunun da maneviyata dönüş olduğunu savunmaktadır.

Roman madde ötesinin varlığını Ferit'in başına gelen metapsişik hadiselerle ispat etmeye çalışır. Bir yangında babasını, aklını ve konuşabilirliğini kaybeden ve Ferit'in kaldığı pansiyonda annesiyle birlikte yaşayan Zehra romanın birinci bölümünde birtakım işaretlerle Ferit'e teyzesinin vahşice öldürüleceğini haber verir. Ertesi gün Ferit'in teyzesi öldürülür. Matmazel Noraliya bir azize, bir evliyadır. Ancak sevdiği gencin bir yalanla onun öldüğüne inanıp intihar etmesi dışında evliya mertebesine ve olağanüstülüğüne yükselecek bir hayat yaşamamıştır. Romanın ilk bölümünün büyük kısmı Vafi Bey'in izbe pansiyonunda geçmektedir. Ferit'in burada geçirdiği altı gecenin hemen hiçbir sessiz ve olağan değildir. Halüsinasyonlar görür, bağrışmalar işitir, kendi çığlıklar atarak uyanır. Bu bölüm içerdiği psikolojik unsurlarla ve bilinç akışı tekniğini sarsıcı bir yoğunlukla kullanmasıyla Türk romanının zirve metinlerindendir. Ancak roman Matmazel Noraliya'nın İstanbul'un bir adasındaki evinde geçen ikinci bölümünde büyük irtifa kaybı yaşamıştır. İlk bölümdeki karanlık ve kirli pansiyonda yaşayan hemen herkes akıl hastasıdır. Zehra uyurgezerdir ve yarı delidir. Tanburi ve esrarkeş Tosun yedi kişiyi öldürmüştür. Tatvanlı Fatma onu terk eden yavuklusu Hüseyin geri gelsin diye bekleyen yarı mecnun bir kadındır. Romanın bir huzur evreni olan ikinci bölümü ise bir adada geçer. Bu bölüm hemen bütünüyle Matmazel Noraliya'nın hikâyesine ayrılmıştır. Matmazel Noraliya koyu Hıristiyan olan annesinin baskılarına rağmen babaannesinin telkinlerine uymayı seçmiş ve dindar bir Müslüman olarak yetişmiş, ölene kadar da öyle kalmış bir kadındır. Fakat Noraliya'nın evinde inzivaya çekildikten sonra dualarla ve üfürükle kanserliler ve felçliler de dâhil devasız hastaları iyileştiren bir şifacıya dönüşmesi romanın psikolojik, tıbbi ve felsefi etüt ve tahlillerle yüklü birinci bölümüyle büyük tezat teşkil etmekte, romanın tutarlılığına büyük darbe vurmaktadır. Ferit'i maddeci ve septik bir adam olmaktan kurtarmanın yolu üfürükçülük hikâyeleri olmamalıdır.

Matmazel Noraliya'nın annesi Matmazel Gianetti'nin bağnaz bir Hıristiyan olması, evliliğiyle ve bu evliliğin gerçekleşme şekliyle uyumsuzluk göstermektedir.

Matmazel Gianetti Mecit Bey'le ailesinin itirazlarına karşı gelerek evlenmiştir ve kitapta evliliğin gerçekleşme sürecinde din kaynaklı herhangi bir çekişmeden söz edilmemiştir. Mecit Bey'in Matmazel Gianetti'nin üstüne evlenmesine Gianetti'nin ne tepki verdiği meçhuldür. Tutucu bir Garplı ve Hıristiyan olan bu kadının böyle bir evliliğe sessiz kalması, üstüne evlenilmesini sineye çekip köşesinde oturması mümkün değildir. Fakat yazar bu konuda bir bilgi vermemiş, o kısmı havada bırakmıştır.

Psikolojik romanlarda fiziksel hareketten ziyade duygusal ve zihinsel hareket söz konusudur. Gogol'ün "Palto" nuvellası, Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar" ve "Suç ve Ceza" romanları, Çehov'un aşağılık kompleksi yüklü memurlarla dolu hikâyeleri psikolojik roman ve hikâyelerin dünya edebiyatındaki öncüleridir. Bir şahsın psikolojik evreni sükût ve sütliman ise o şahısta romanlaştırmaya değer bir özellik yoktur. Psikolojik romanlar alt veya orta ekonomik sınıfa mensup buhran halindeki, yarı deli insanlarla doludur. Bu insanlar psikolojik bakımdan hem kendileriyle hem de çevreleriyle çatışma hali içindedirler. Onları oyalayacak veya teskin edecek bir inançları yoktur. Dinle, semavilikle irtibatları ya asgariye inmiş ya da kaotik bir hal almıştır. Kentli ve umumiyetle eğitimli insanlardır. Kendileri dışında bir ideolojiye, bir davaya bağlanacak bir şuurdan ve iradeden mahrumdurlar. Sağduyularını ve itidallerini yitirmişlerdir. Belki de bu hasletlere hiç sahip olmamışlardır. Hikâyelerini başlatan ve sürdüren "iç" savaş nadiren sulh ile sonuçlanır. Bu tür romanların başkahramanları ekseriyetle ya bir cinayet işler ya da intihar ederler. Fakat Matmazel Noraliya'da Ferit'in başına gelen bu olmamış Vafi Bey, Yahya Aziz ve müteveffa Matmazel Noraliya gibi mistiklerin tesiriyle dinginliğe ermiş, hafakanlarından azat olmuştur.

Ferit'in roman boyunca sık sık şahit olduğumuz sürreal monologları bilinç akışı yönteminin Türk romanındaki aşağıdaki parçada olduğu gibi en başarılı örneklerindendir:

> Artık çok yoruldum. Önümde hata uçurumları var. Görüyorum. Düşebilirim. Muhakemelerimin doğruluğundan emin değilim Bu bahsi keselim. Zihnimi başka şeyle oyalayayım. Birden yüze kadar, fakat bir, üç – iki, dört – üç, beş – dört, altı – beş, yedi – sayayım. Beş, yedi – altı, sekiz – yedi, dokuz – sekiz, on – dokuz, onbir… Selma dulları sayarmış, gelirmiş uykusu. Benim tanıdığım dullar bir düzineyi bulmaz. Çabucak biter. Bak, yine zihnim Selma'ya

> kaydı. Rakam saymak zihni bela – fikirden kurtarmıyor. Bela fikir, yani musallat olan, bela olan fikir. Obsession karşıtlığı olabilir mi? Olamaz. Her medeniyetin kendi ilim dili var. Greko – Latin medeniyetinin terimleri o medeniyeti benimsemiş milletler tarafından müşterek kullanılıyor ve kullanılmalıdır. Neydi? Ne düşünüyordum? Unuttum. Neydi? Bela fikir. Nereden geldi bu aklıma? Ha… Zihnimi Selma'ya…(Safa, 2020).

"Matmazel Noraliya'nın Koltuğu"nda yazarın en büyük tahkiye kusuru eserinin kimi yerlerinde bir romanın içinde olduğunu unutup bir söylevciyi veya kalem kavgacısını andırır bir üslup takınmasıdır. Bu kusur özellikle eserin ikinci bölümünde Yahya Aziz'in verdiği uzun felsefi söylevlerde kendini göstermiştir. O felsefi söylevleriyle Yahya Aziz bir roman kişisi olmaktan tamamen çıkıp bir salonda toplanmış bir kalabalığa önceden hazırladığı bir metni soru almadan okuyan bir hatibe dönüşmüştür. Roman kişilerinin makale yazar, nutuk atar gibi konuşması onları bir hayat sürmekte olan insanlar olmaktan uzaklaştırır, kurulmuş kuklalara benzetir. Matmazel Noraliya'da Yahya Aziz'in Ferit'e çektiği felsefi nutuklar bu türden bir sütun yazarlığı üslubuyla yazılmıştır. Yahya Aziz bu yönüyle polemikçi fıkra yazarı Peyami Safa'yı hatırlatmaktadır. Peyami Safa romanındaki Yahya Aziz tiratlarında romancı kimliğinden koparak gazeteci kimliğine savrulmuş gibidir. Romanın ikinci bölümünün mühim bir kısmı Yahya Aziz'in tartışmaya kapatılmış surette savurduğu felsefi fikirlere ayrılmıştır. Bu kısımlar kurmaca bir eser için fazla katıdır. Bu kısımdaki felsefi açmazlar ve görüşler vakalar ve şahıslar vasıtasıyla değil doğrudan tiratlar vasıtasıyla dile getirilmiştir. Sezdirme yoktur, kelimelerle betonlaştırma vardır. Yazarın romanında tek taraflı bir surette tartışmaya kapattığı hükümler vermesi dili kilitlenmiş ve iradesi bertaraf edilmiş bir topluluğa muhakkak kabul edilmek isteyen fikirlerle çullanmak gibidir.

Devrin edebiyat dergilerinde geniş eleştiri yazılarına konu olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban" romanı Anadolu köylüsünü görüş ve gösterişindeki olumsuzluklar nedeniyle yergilere, negatif hükümlere çokça maruz kalmıştır. Bu roman Yakup Kadri'nin Kurtuluş Savaşı yıllarında gezdiği köylerde edindiği izlenimlerin bir meyvesidir. Yakup Kadri Kurtuluş Savaşı günlerinde Sakarya ve Eskişehir havalisindeki köylerde haftalarca misafir olmuş, köylülerle ahbaplık etmiş ve memleket nüfusunun büyük çoğunluğunu teşkil eden bu halk tabakasını yakından müşahede etmiş bir yazardır. Yaban romanının da onun Mehmet Asım, Hâlide Edip ve Falih Rıfkı'yla birlikte milli mücadelenin sonunda yazdığı"İzmir'den Bursa'ya"

adlı kitapla kuvvetli bir akrabalığı vardır. Bu kitapta "Barbarların Yaktığı Köy Ahalisine" başlıklı bir yazısında Yakup Kadri şöyle manzaralar çizer:

> … Her biriniz bir başka tavır bir başka şive ile başınızdan geçen faciayı anlatıyordunuz. Örtündüğünüz paçavralar arasından kuru ve esmer kollarınızı uzatıyordunuz. Biriniz: "Nah, gâvur şuradan geldi, şuradan çıktı …" diyordu; biriniz: "İşte gâvurun el uzattığı kız budur; ateşe kaktılardı, ayakları kötürümdür", diye ah ediyordu. Bir diğerimiz: "Eyvah, neyim var neyim yok hepsini aldılar, mal, davar, tohum, oğul, koca… hepsini", diye hıçkırıyordu ve bir kadın: "Dokuz çocukla bir viranenin içinde çırılçıplak bir kaldım; ne yapacağım, ne edeceğim? Aman Allah'ım, Aman Allah'ım!" diye dövünüyordu. O vakit, yemin ederim ki, sizden olmadıkça sizi dinlemeye paçavralar içinde yalın ayak gelmediğime nedamet ediyordum. Gözyaşlarınız arkasında bize karşı sezdiğim kin ve gayzınızdan korktuğum için değil, fakat felaket ve sefalet karşısında sefahat ve rahat denilen şeylerin ne kadar kaba, ne kadar galiz ve adi olduğunu hissettiğim içindir ki sizin aranıza karışmak, sizin aranızda kaybolmak, kendimi sizinle beraber görmek istiyordum; o dakikada zannediyordum ki hayatın en büyük zevki, neşesi ve en büyük şerefi sizin gibi olmakta ve size karışmaktadır(Karaosmanoğlu, Adıvar, Atay, Us, 1974).

"Yaban" romanında Yakup Kadri köyü bir muhit olarak gene bu şekilde tasvir etmektedir ama köylü algısı artık değişmiştir. Bu pasajlara hâkim olan romantik subjektivizm yerini Yaban'da katı bir realizme bırakmıştır. Romanın başkişisi Ahmet Celal İstanbullu aydın tipi olarak bir bakıma Yakup Kadri'nin kendisidir. "Yaban" romanı bir köylü kötülemesidir. Kendini entelektüel olarak tanımlayan İstanbullu Ahmet Celal, Porsuk Çayı kenarında olduğu belirtilen ama ismi verilmeyen köye adımını atar atmaz hayal kırıklığı, can sıkıntısı ve tiksintiyle dolar. Köyde yüzüne bakmaya, muhatap olmaya layık bir Allah'ın kulu yoktur. Köylü çirkindir, hastadır, sakattır, cahildir ve bütün ulvi değerlerle alakasını kesmiş yarı insan-yarı hayvan bir mahlûktur. Hiçbir medeni vasıtaya ve imkâna sahip değildir. Temizlik nedir, temiz olmak nedir bilmez. Çocuklar bile ihtiyar gibi gözükür. Kümese, ahıra, mağaraya benzeyen deliklere ev derler. Neleri unutmadıkları bilinmez. Ancak en çok unuttukları şey gülmek, mutlu olmaktır. Vatan, millet duyguları yoktur. Değil vatanları, dünya yansa umurlarında olmayacaktır. Kadınların hiçbiri kadın denmeye layık değildir. Düğünleri hüzün uyandırır. Oyunları halayları gülünçtür.

"Yaban" kültürel manada aydın sınıfı-halk yabancılaşmasının, coğrafi manada da İstanbul-Anadolu yabancılaşmasının sergilendiği bir romandır. Ahmet Celal bu köye subay olarak katıldığı I.Dünya Savaşı'nda emrindeki askerlerden biri olan Mehmet Ali'nin davetiyle hem yalnızlıktan kurtulmak hem de buranın insanlarını tanımak, anlamak için gelmiştir ama yaptığı tek şey köylülere tepeden bakmak, onları yargılamaktır. Ahmet Celal kendisinde köylüleri güzel-çirkin, doğru-yanlış şeklinde sıfatlandırıp sınıflandırma selahiyeti görmektedir. Köylülerden tiksinmekten marazi bir zevk alır gibidir. Roman İstanbullu entelektüellerle cahil ve geri Anadolu köylüsü arasındaki topyekûn uçurumu sergileyen bir romandır. Bu iki zümrenin dili, memleketi, tarihi ortaktır ama aralarındaki kültürel fark bu ortak değerlerin bütün manasını ortadan kaldırmaktadır. Aynı dili konuşmanın bir kişinin diğerini anlamasındaki mevkiinin aynı kültürü konuşmaya göre hiçe yakın bir değeri olduğunu "Yaban" romanı çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Romanda Ahmet Celal köylüler için; köylüler de Ahmet Celal için yabandır. Arada büyük bir düşünce ve ahlak farkı, iç ve dış âlem telakkisi bakımından çok derin bir uçurum vardır. Bu iki taraf aynı ülkenin vatandaşı, aynı vatanın sakinidirler ama aralarında zihniyet ve yaşayış bakımından hiçbir benzerlik yoktur. Bu benzemezliğin doğurduğu yabancılık, din ve milliyet farkının doğurduğu yabancılıktan belki de daha aşılmaz ve daha baş edilmez bir yabancılıktır. Ahmet Celal İstanbul'da doğup yetişmiş, eğitimli biridir. Hayat tercrübesini ve terbiyesini büyük ve kozmopolit bir şehirden almıştır. Onun öğretmeni ve medeni mürşidi İstanbul şehridir. Bu öğretmenin sadece kendisinin konuşabildiği bir dili vardır. Bir insanın o dili konuşması imkânsızdır. Ancak bir şehirden başka kimsenin konuşamadığı o dile insanların kulaklarını ve anlama becerilerini tıkaması da imkânsızdır. Şehir medeniyetini ve meşrebini sakinine er geç şırınga eder. En katı formuyla bile büyük bir esneklik olan şahsiyet, şehrin telkinleriyle kendini bulur veya kaybeder. Ulaşım ve iletişim imkânlarının asgari düzeyde bulunduğu bir devirde İstanbul'daki eğitimli bir Ahmet Celal'le Eskişehir'in bir köyündeki okuması yazması olmayan bir Emeti Kadın'ın, İsmail'in veya Süleyman'ın dünyayı aynı pencereden görmesi mümkün değildir. O köydeki insanların Ortaçağ köylülerinden yaşayış ve zihniyet olarak pek bir farkı yoktur. Çünkü medeniyet vasıtaları ve kurumları henüz bu köye gelmemiştir. Oysa İstanbul elli yıl önceki İstanbul'dan bile çok farklıdır. Tanzimat ve Meşrutiyet İstanbul'u hem eğitim kurumlarıyla hem sosyal ve kültürel hayatıyla hem de Avrupa'yla kurduğu yoğun etkileşimle Anadolu insanından çok farklı bir insan profili ortaya çıkarmıştır.

İstanbul'un okumuşuyla Anadolu'nun mektep dahi görmemişi arasında XX. Yüzyılın başlarında radikal düzeyde bir benzemezlik vardır. Yaban işte bu benzemezliğin romanıdır.

"Yaban"da köylüye bakışta ketum bir hissizlik vardır. Bu, ortadan kalkması mümkün gözükmeyen bir hissizliktir. Ahmet Celal'le köylü arasında şehirli bir Türk'ün Yunanlı birine karşı hissedebileceği yabancılıktan çok daha katı bir yabancılık vardır. Ahmet Celal bu köye, orada yaşayanları yargılamak üzere gelmiş gibidir. Kendini tabii olarak onlardan üstün ve imtiyazlı görür. Köylüleri bir laboratuar hayvanını gözlemler gibi gözlemler. Bildiğini başkalarından esirgemek azminde olan bir öğretmen tavrı içindedir. Türk' le Yunan arasında dil, din, coğrafya, tarih ve kültürel farklılıklardan teşekkül eden yabancılık Ahmet Celal'le köylüler arasında sadece kültürel farklılıklardan teşekkül eder gözükmektedir ama aşılması en zor yabancılık çeşidi belki de budur. Köylü cahilse ve vatan, namus ve ahlak mefhumlarından mahrumsa onu bu halden kim kurtaracaktır? Bu şahsi teşebbüslerle gerçekleşebilecek bir kurtuluş mudur? Bir aydın azınlığın kötüden iyiye taşıdığı bir köylü kalabalığı görülmüş müdür? Yüzyıllarca çiftçiliği ve askerliği dışında hatıra gelmemiş bu insanların insan onuruna yakışır surette yaşamaları unutulmalarının son bulmasına bağlı değil midir? Zamanın sezdirmeden çürütüp yozlaştırdığı bir sosyal sınıf çürümekten geriye yine zamanın icazetiyle dönecektir. Fakat başıboş bırakılan zaman cemiyet üzerinde çürütmek dışında bir işlem yapmaz. Romanda hastalık teşhis edilmiş ama herhangi bir tedavi yöntemi ortaya atılmamıştır. Yazar köylünün kitle halinde mustarip olduğu hastalığın bir çaresi olduğuna inanmıyor gibidir. "Yaban" köylünün soysuzlaşma raddesine varan ahlak sefaletini sipsivri bir resim halinde gözlere sokan ancak bu soysuzlaşmayı izale edecek bir reçete sunmayan bir romandır. Peki edebiyatın toplumsal bozuklukları tamir etmek misyonu ve kudreti var mıdır? Düşünce azmi, yazarlık sezgisi ve kültürel birikim bakımından seçkin bir romancı eserlerine çilesini çektiği sanat idealine yaraşır bir derinlik, yükseklik ve genişlik vermekte zorlanmayacaktır. Bir eserin sanatsal başarısı eserle yaratıcısı arasındaki bir meseledir. Hiç olmaktan eser olmaya doğru yol yürüyen bir roman bu yürüyüş müddetince yazarından gelen her müdahaleye derhal reaksiyon gösterir. Yazılmakta olan bir roman dünyanın en esnek nesnesidir.

Romanda Ahmet Celal'in İstanbul'dan giderek Kurtuluş Savaşı boyunca yaşadığı ve adını vermediği köyde sevdiği iki insan vardır. Biri Zeynep Kadın'ın

evinden ayrıldıktan sonra bakıcılığını yapan Emeti Kadın'ın sığırtmaç oğlu Hasan, diğeri de köyde çıktığı başıboş gezintilerden birinde karşılaştığı komşu köylü Emine... Emine, Ahmet Celal'in âşık olmasa da büyük zaaf duyduğu, evlenme ve birlikte kaçıp gitme hayalleri kurduğu köylü kızıdır. Emine'yi Ahmet Celal'i o köye davet eden Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail de istemektedir ve sonunda kızı alan İsmail olur. Ancak bu evlilik gerçekleştikten sonra da Ahmet Celal'in Emine'ye olan ilgisi sönmez. Uzaktan onu takip etmeye ve fırsatını buldukça sevgisini belli etmeye devam eder. Bir süre sonra Emine de Ahmet Celal'in ilgisine ve sevgisine karşılık vermeye başlar. Mustafa Kemal Paşa'nın komuta ettiği Türk ordusuna yenilen Yunan ordusu geri çekilirken Ahmet Celal'le Emine'nin köyünü basar. Türlü türlü irtikâplara ve zulümlere imza atar. Hasan Yunan askerlerince öldürülür. Ahmet Celal, Emine'yi yanına alarak köyden kaçmaya karar verir. Emine bunu kabul eder ancak yolda vurulur. Ahmet Celal Emine'yi yaralı bir şekilde yol kenarında bırakarak kayıplara karışır. Yaban realist bir romandır, duygusallığa, fanteziye ve kişilerin idealleştirilmesine fazlaca yer vermeyen bir romandır. Fakat romanda Ahmet Celal'in Emine'yle olan ilişkisinde realizmden, rasyonaliteden ve hayatın doğal seyrinden uzaklaşılmıştır. Genç Emine'nin genç kocası İsmail, karısının Ahmet Celal'le olan ünsiyetine hemen bütünüyle kör ve sağır kalmıştır. Küçük bir köyde işaretleşme, uzaktan bakışma suretinde de olsa böyle bir ilişkinin sır olarak kalması da bir kocanın karısının başka bir adamla iş çevirmesine sessiz kalması da mümkün değildir, hayatın doğal akışına aykırıdır. Romanın sonunda Ahmet Celal'le Emine kaçarken İsmail gene ortalarda gözükmez. Adeta bir hayalet koca gibi karısını Ahmet Celal'e bırakır. Bu vaziyet romanın realite açısından en kusurlu kısmıdır. Eserinin ikinci bölümünü köylünün milli mücadeleye olan ilgisizliğini hatta karşıtlığını göstermeye ayıran yazar, Emine'nin kocası İsmail'le Ahmet Celal arasında başlayıp çatallanması hayatın tabiatı gereği mukadder olan cedelleşmeyi ihmal ederek dikkatleri milli mücadele manzaraları üzerinde tutmuştur ama bunu yaparak dramatik sonuçları olabilecek bir kavgayı başlamadan söndürmek hatasına düşmüştür. Köylü İsmail olup bitenler karşısındaki son derece gayri tabii körlüğü ve sağırlığıyla karısını adeta kendi elleriyle Ahmet Celal'e teslim etmiştir.

Romanda köylülerin pis, mutsuz, ruhsuz, hasta ve ilkel olmalarını hazırlayan sebeplere hiç değinilmemiştir. Bu insanları asırlarca sadece asker ve çiftçi olarak görüp bütün medeni ve insani imkânlardan mahruım bırakan erke sezdirme yoluyla

dahi değinilmemiştir. Köylüler berbat durumlarını ve hayatlarını kendileri arzu ve inşa etmiştir sanki. Yaşadıkları ceberut ve sıkıcı bozkırı, bozkır yapanlar da onlardır ve bir suçları da budur. "Yaban" Ahmet Celal'in misafir kaldığı köyü hiç idealize etmeden ve realitenin göze hoş görünmesi muhtemel parçalarına pek değinmeden anlattığı bir romandır.

Yeni Edebiyat dergisinde Suat Derviş'in yazdığı eleştiri 1940 yılında çıkmıştır ve Yaban'ın CHP roman ödülünde ikinci gelmesinden öncedir. Yücel, Yeni Mecmua ve Hareket dergilerindeki değerlendirmelerse ödülden sonradır. Yaban ilk olarak Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde tefrika edilmiştir. Roman Almancaya da çevrilmiştir. Bu romanla ilgili olumsuz eleştirilerin sebebi romanın edebi açıdan düşük değerde olması değil romanda köylülerle ilgili çok menfi bir tablo çizilmesidir. Bu durum bu roman hakkındaki eleştirilerin metne dönük olmadığını, düşünsel içeriğe dönük olduğunu gösterir. Hem Suat Derviş hem de *Hareket* dergisinden Lütfü Bornova romanda ortaya konan süfli ve erdem yoksulu köylü tasvirlerine karşı çıkmışlardır.

10.3.HİKÂYE

Bu yıllarda yayımlanmış sanat edebiyat dergilerinde Türk hikâyeciliğinin daha çok realizm açısından değerlendirildiği görülür. Hem muhtelif dergilerde yayımlanan Türk hikâyeciliğinin genel manzarasıyla ilgili yazılarda hem de Ömer Seyfettin, Sait Faik ve Sabahattin Ali gibi hikâyeciler hakkında yayımlanan tenkit yazılarında mevzuya sık sık realizm açısından yaklaşıldığı söylenmelidir. Bu konudaki ortak görüş modern hikâyenin realist olması gerektiği ve halktan ve hayattan kopuk bir hikâyenin çağ dışı olduğudur. Bu çerçevede Sait Faik, Memduh Şevket, Orhan Kemal, Sabahattin Ali gibi hikâyeciler hep realizm ekolüne mensup kabul edilip bu cihetleriyle övgüye değer bulunmuşlardır. Ömer Seyfettin'inse şahısları ve hadiseleri inandığı Türkçülük davasını somutlaştırabilmek ve kitlelere duyurmak için bir vasıta olarak kullandığı kanaati vardır. *Yurt ve Dünya* dergisinden Pertev Naili Boratav ve *Ülkü* dergisinden Süleyman Kozmos bu görüştedir. *Yeni Türk Mecmuası*' ndan Ceyhun Atuf Kansu ise aksi görüştedir. Ona göre Ömer Seyfettin hikâyelerindeki mevzu ve şahıslar kadrosu bakımından hayatı ve hakikatleri olduğu gibi yansıtan realist bir hikâyecidir.

1940'lar Türk hikâyeciliği açısından zengin addedilebilecek bir dönemdir. Sait Faik Abasıyanık, Ahmet Hamdi Tanpınar, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, İlhan Tarus, Umran Nazif, Muhtar Körükçü, Fikret Ürgüp, Ziya Osman Saba, Sadri Ertem, Fahri Celal Göktulga, Kenan Hulûsi Koray gibi yazarların eser verdiği bu yıllarda hikâyecilikle hâkim kanaat bu sanatın hayattan ve realiteden beslenmesi gerektiğidir. Bilhassa muarızlarınca bobstil şairler olarak tahkir edilen Garip şairleri ve onlara benzeyen şairlerin zuhurunun fitilini ateşlediği şiir çekişmelerinin hikâye için de vaki olduğu söylenemez. Tetkik edilen edebiyat eleştirmenleri ekseriyetle Türk hikâyeciliğinin başarılı ve doğru yolda olduğunu düşünmektedir. Bu olumlu görüşlerin ortaya çıkmasında temel etken Sait Faik ve Sabahattin Ali gibi gerçekçi ve toplumcu hikâyecilerin varlığıdır. Bu hikâyeciler memleketi ve memleket insanını eserlerinde kudretle ve liyakatle anlatabildiği düşünülen hikâyecilerdir. Tanzimat ve Servet-i Fünun hikâyesinin muhit, mevzu ve şahıs kadrosu darlığı milli edebiyat cereyanı ve Refik Halit'in "Memleket Hikâyeleri" ile birlikte adım adım genişleyip zenginleşerek Anadolu'ya, bütün memlekete ve hemen her sınıftan ve çevreden insana kapılarını açmıştır. 1940'lar bu zenginleşmenin parlak bir surette kendini gösterdiği bir dönemdir. Bu muhit, mevzu ve şahıs kadrosu zenginleşmesi biraz da hikâyecilerin meslekleri gereği muhtelif şehirlerde ve birbirinden farklı sosyolojik çevrelerde yaşamaları ve buraları hikâyelerine taşımalarıdır. Mesela Fahri Celal Göktulga ve Fikret Ürgüp psikiyatrist hekimdir, Muhtar Körükçü uzun yıllar muhtelif ilçelerde kaymakamlık yapmıştır. Sait Faik ömrünün büyük kısmını Burgazada' da geçirmiş, Orhan Kemal 1943'te hapishaneden çıktıktan sonra düzenli bir iş bulamadığı için ekonomik olarak en alt tabakadaki insanların arasında yaşayıp onlarla aynı işleri yapmıştır. Tüm bu hikâyeciler yaşadıkları hayatları ve tanıdıkları insanları tasvirci gözlemci bir yansıtışla hikâyelerine taşımışlardır. Bu da Türk hikâyeciliğinin doğrudan hayattan ve hakikatlerden beslenerek zenginleşmesini sağlamıştır.

Bu devir hikâyecilerinde bireyciliği, rüya âlemine ve bilinçdışına meyli ve alegorilerle ve sembollerle yüklü hikâyeleri nedeniyle Ahmet Hamdi Tanpınar istisnai bir yer tutar. O Sabahattin Ali ve Orhan Kemal gibi toplumcu gerçekçi yazarlardan veya Sait Faik Abasıyanık gibi tasvirci gözlemci yazarlardan farklı olarak sadece dışta ve resimde kalmamış bilincin bilinçdışıyla, hayalin fanteziyle ve maddenin madde ötesiyle iç içe geçtiği bir hikâye evreni kurmuştur. Fakat bu yıllarda

yayımlanan sanat edebiyat dergilerinde *Yurt ve Dünya*'dan Pertev Naili Boratav hariç Tanpınar'ın hikâyeciliği hakkında bir tenkit yazan yoktur. Boratav, Tanpınar'ın 1943 yılında yayımlanan "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı kitabındaki hikayeleri alegorik yapıları içinde görmemeyi yeğlemiş ve bilhassa kitaba adını veren hikayedeki rüya atmosferini bütünüyle manasız ve spontane bulmuştur.

Sabahattin Ali Avrupa edebiyatında Guy de Maupassant'ın, Türk edebiyatında ise Ömer Seyfettin'in temsilcisi olduğu tarzda bir hikâyecidir. Bu tarz hikâyecilikte başı sonu olan bir vaka ve için değil dışın tasviri söz konusudur. Şahısların yahut bir sosyetenin psikolojisi verilecekse de bu doğrudan o psikolojiyi tasvir ederek değil vakalar vasıtasıyla tasvir ederek verilir. Bu tarz hikâyecilikte iç dünyaları dışa akseden yaşantılarla göstermek ilkesi geçerlidir. Okuyucunun merakını tahrik etmek ve özlü bir surette takdim edilen bir hikâye kişisinin başından geçen bir hadiseyi kesin bir sonuca bağlayarak anlatmak işleyişine dayanır.

Çocuk yaşta babasını kaybeden ve ailesini geçindirmek için çalışmak zorunda kalan Memduh Şevket Esendal düzenli bir eğitim alamamış, kişisel gayretleriyle ve hayatın karşısına çıkardığı fırsatları değerlendirerek kendini geliştirmiştir. 1920 yılında açılan TBMM'nin görevlendirmesiyle Bakü'ye elçilik görevlisi olarak giden Memduh Şevket bu şehirde Rusça öğrenmek fırsatını bulmuştur. Edebi tercüme faaliyetinin son derece kısıtlı olduğu bir devirde Rusça öğrenmesi Memduh Şevket'in edebi hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu sayede Rus edebiyatını ve hikâyelerine kaynaklık edecek Anton Çehov'u okuyup etüt etmek fırsatı bulmuştur. Memduh Şevket durum-kesit hikâyeciliği olarak da adlandırılan Çehov tarzı hikâyeciliğin Sait Faik'le birlikte cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılındaki iki önemli temsilcisinden biridir.

Hikâye eleştirisi yazılarının yazarlara ve eserlere sıklıkla realizm penceresinden baktığı görülür. Bu durumda edebi bir ekol olarak realizme dair bilgi vermek yerinde olacaktır. Suut Kemal Yetkin'in "Edebi Meslekler" adlı eserinde verilen bilgilere göre edebi bir ekol olarak realizmin kökeni, ilk olarak anket usulüne önem veren Murger, Champfleury ve Duranty gibi küçük romancılara dayanır(Yetkin, 1941: 31-42). Duranty, 1856'da Fransa'da Realismé ismiyle beş ay devam eden bir dergi de çıkarmıştır. Realizmin ilk kurucuları bu sanatçılar olmakla beraber realizm asıl ivmesini Gustave Flaubert'in 1857'de basılan Madame Bovary

adlı romanıyla kazanmıştır. Yetkin'e göre Madame Bovary pozitivist zihniyete göre vücuda getirilmiş ilk büyük romandır.

Realizmin edebiyat tarihi içinde iki önemli ismi de Jules ve Edmond de Goncourt kardeşlerdir ki bu isimler Türk romancılığının modern manada kurucusu kabul edilen Halit Ziya üzerinde de çok müessir olmuşlardır. Suut Kemal'in eserinde verilen bilgilere göre Goncourt kardeşler "Journal" lerinde realizmi şöyle tarif eder: Tarih yazılı vesikalarla vücuda getirildiği gibi bugünkü roman da anlatılmış veya tabiattan çıkarılmış vesikalarla vücuda getirilmektedir. Tarihçiler geçmişin hikâyecileri; romancılar da şimdinin hikâyecileridir. Dolayısıyla realist romancı mevzuunu hakikatten almak, ikinci üçüncü vakaları bile ya bizzat görmek veya güvenilir vesikalara göre hikâye etmek zorundadır.

Realist romanlarda ve hikâyelerde olağanüstü olaylar hayal âlemine ait şahıslar ve figürler görülmez. Bu romanlardaki veya hikâyelerdeki şahıslar muhitlerinin hayat şartlarına intibak etmiş olan, zamanlarının müşterek zaaflarını, düşüncelerini, endişelerini yaşayan alelade insanlardır. Bunların ruhu her gün görülebilen birtakım bayağı küçük hadiselerle doludur. Bu romanlardaki kadınların, mesela (Chartreuse de Parme) da yaşayan romanesk, haris kadınlarla alakası yoktur. Bunlar diğer bütün kadınlara benzeyen taşralı kadın, hizmetçi, model, hastabakıcı, fahişe gibi birtakım basit mahlûklardır. Mesela Flaubert'in belki Madam Bovary'den daha müessir olan (Education Sentimentale) isimli romanına bakacak olursak hiç de öyle garip maceralar görmeyiz. Roman günlük hayatın düpedüzlüğü içinde geçer. Goncourt'lar: "Ben ve kardeşim her şeyden önce romanda vakayı öldürmeye çalıştık", Daudet ise "Başlarından hiçbir mühim vaka geçmeyecek olan insanların romanını yani hayatlarını yazmak, en doğru tarz değil midir" cümleleriyle yukarıdaki mülahazaları hülasa ederler.

Realizmi realitenin tam bir taklidine irca etmek suretiyle izah etmek doğru değildir. Çünkü harici muhitin tasvirine büyük bir ehemmiyet veren realistler ruh hallerini aydınlatmaya en elverişli olan tarafları almışlar, böylece realiteyi bir seçim süzgecinden geçirmişlerdir.

Gustave Flaubert, sanat meselelerinde tükenmez bir hazine olan mektuplarından birinde sanatın muhtariyetini şöyle müdafaa eder: "Güzel üslupla yazan muharrirlere, fikri ve ahlaki gayeyi ihmal ettikleri için serzenişte bulunuyorlar.

Sanki doktorun gayesi iyileştirmek, bülbülün gayesi de sadece terennüm etmek, sanki sanatın gayesi de her şeyden evvel güzellik yaratmak değilmiş gibi". Binaenaleyh romanın kendi güzelliğinden, kendi şeklinin mükemmeliyetinden başka gayesi yoktur. Bir fizik âlimi bir tabiat olayını nasıl bitaraf bir gözle tetkik ediyorsa realist romancı da insanları o suretle tetkik ederek göstermelidir. Onları takdire veya tevbihe, onlara yol göstermeye romancının salahiyeti yoktur. Muharrir bir ahlakçı değil, insanda, cemiyette ne gördüğünü söylemekle iktifa eden bir müşahedecidir. Romancı realitede olan her şeyi kendi sanatına mevzu olarak alabilir ve bundan da bir mesuliyet hissetmez.

Fakat bu sözler sanat eserlerinden ahlaki ve içtimai neticeler çıkmaz yolunda tefsir edilmemelidir. Nitekim sanat için sanat nazariyesinin en büyük taraftarı olan aynı Flaubert: "Edebi bir eserden ahlaki neticeler çıkarılmaması ya okuyanın pek alık yahut kitabın sahte olduğuna delalet eder" der. Madame Bovary'yi okuyup da bundan bir ahlak dersi almamak imkânsızdır. Fakat okuyucunun eserden çıkardığı ahlaki netice romancının hedefi değildir. Realistler romandan asla bir ahlaki veya içtimai netice çıkmasın demezler. Onlar sadece sanatkârın bir ahlak muallimi olmadığını iddia ederler. (Yetkin, 1941: 37).

Nabizade Nazım 1890 yılında neşredilen"Karabibik" romanının önsözünde realizmi şöyle tarif eder:

> Hakîkiyyûn mesleğinde yazılmış roman mütâlâa etmemiş iseniz işte size bir tane ben takdim edeyim. Emile Zola gibi, Alphonse Daudet gibi realistlerin, yani hakîkiyyûnun romanları hep fuhşiyat ile mâlîdir zannında bulunanlar şu "Kara Bibik'i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım.
>
> Bu gibi romancıların maksatları vukuat-ı beşeriyyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kâbil ise ona o hissiyât ve harekâtı isnat edip işi hadd-i tabiîsinden çıkarmamak, yani müstait olmadığı havassı insana isnat eylememek isterler. Vukuata renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peydâ edecekleri hükümler sırf zâtî, yani kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabiî ise âdetin, tabiatın fevkînde olamayacağından mâkul ve makbul bulunması dahi o kadar tabiîdir. Bilemem benim şu "Karabibik"im ne dereceye kadar hakîkî, yani mâkul bir roman olabildi. O hükmü siz vereceksiniz. Vukuata kendi hissiyât ve mütâlâatını hiçbir veçhle katmamak hakîkî romancının vezâif-i esâsiyesinden

> olmakla hikâye hep o sûrette yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütâlâalar hep eşhâs-ı vak'ayı kendi fikirlerince, kendi lîsanlarınca söyletmek kavâid-i mevzuadan olduğu cihetle ben de mükâlematı o sûret-i tabiîyesinde zabt ve kaydeyledim; bu sûretle lîsanımıza, edebiyatımıza bir hizmet-i nâçizde bulundum sanırım.

Rus edebiyatının büyük romancılarından ve hikâyecilerinden Maksim Gorki ise realizmi şu şekilde tanımlamıştır: "Realizm denildiği zaman insanların ve onların hayat şartlarının hiç süslenmeden olduğu gibi tasviri anlaşılır."

Bu çerçevede Tanzimat'ın ikinci neslinden 1940'lara kadar Türk hikâyeciliğinin mevzu, muhit ve şahıslar kadrosu değişmekle birlikte ve istisnai ayrılmalar olmakla birlikte genellikle realizm ekolüne bağlı olduğu görülür. İncelenen dergilerdeki edebiyat eleştirmenleri de Türk hikâyeciliğine bu açıdan yaklaşmışlardır. Sezai Bey, Nabizade Nazım, Ahmet Hikmet, Halit Ziya, Mehmet Rauf neslinden milli edebiyata ve Sabahattin Ali, Orhan Kemal gibi toplumcu gerçekçi hikâyecilere kadar Türk hikâyeciliğinin muhiti ve şahıs evreni genişlemiş ve hayata ve realiteye daha geniş ve daha kati bir yöneliş görülmüştür. Tanzimat ve Servet-i Fünun hikâyeciliğinin umumiyetle İstanbul ve çevresinde yaşayan aşk hastası, umutsuz, sakat, bürokrasiyle, içtimai gerçeklikle, siyasi teşkilatla ve iktisadi şartlarla bağı belirsiz realizmi yerini 1940'larda Sabahattin Ali, Kenan Hulûsi, Orhan Kemal gibi hikâyecilerin hikâyelerinde şahıs-mekân-zaman etkileşimini ve ilişkisini göz ardı etmeyen daha geniş bir realizme bırakmıştır. Sezai Bey ve Halit Ziya gibi hikâyecilerin bireyde başlayıp bitirdikleri acı manzaralar Sabahattin Ali ve Orhan Kemal gibi yazarlarda sathını genişleterek bireyin, toplum, bürokrasi ve siyaset kurumuyla olan ilişkileri neticesinde ortaya çıkarlar. Divan edebiyatı saray ve Enderun edebiyatıdır. Servet-i Fünun edebiyatı Batılılaşmış burjuva veya burjuva özentisi bir zümrenin edebiyatıdır. Cumhuriyet devrinin ilk çeyrek yüzyılında ortaya çıkarak ivmelenen yeni şiir ve yeni nesirse en genel bir ifadeyle bir kitle edebiyatıdır, hayat edebiyatıdır. Edebiyatta eskiyle yeni arasındaki en büyük fark da budur.

Bu devir hikâyecilerinin realizme bağlanmasında dünya edebiyatından yapılan tercümelerin de büyük tesiri vardır. Edebiyat metinlerini anlayabilecek seviyede yabancı bir dile vakıf olmayan kimi muharrirler bu tercümeler vasıtasıyla dünya edebiyatından haberdar olabilmiş ve İngiliz, Rus, Fransız ve Amerikan realist hikâyecilerinin de etkisiyle realizme meyletmişlerdir. Gorki, Zola, Balzac gibi büyük

realistlerin Türkçeye kazandırılmasının da devrin edebi iklimi üzerinde doğrudan tesiri olmuştur.

Bu devir realist hikâyecilerinde maksat hayatın kupkuru, düşüncesiz ve duygusuz bir fotoğrafını vermek değildir. Özellikle Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Muhtar Körükçü ve İlhan Tarus ve Bekir Sıtkı Kunt gibi hikâyeciler, cemiyete sinmiş birtakım ağır ve müzmin problemleri duyurmak ve okuyucuların bu problemler hakkında düşünmesini sağlamak ülküsü güden bir realizm benimsemişlerdir. Bu isimlerden Bekir Sıtkı Kunt ve İlhan Tarus bir hukukçu, Muhtar Körükçü kaymakam, Sabahattin Ali ise öğrenci ve öğretmen olarak Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde bulunmuş bir yazardır. Ayrıca 1932-1933 yılları arasında bulunduğu hapishanede edindiği izlenimlerinden "Bir Şaka", "Kanal", "Kazlar", "Bir Firar", "Çaydanlık", "Katil Osman", "Duvar" gibi öykülerinde istifade etmiştir. Çevrelerinde süregiden hayatları gözlemlemek ve analiz etmek bu yazarların realizmine şahsiyet veren temel unsurdur. Orhan Kemal'in hikâyelerinde fabrika amelelerini, düzensiz işçileri, hayatını büyük zorluklarla kazanan yoksul insanları anlatması da yine muhitle edebi eser arasındaki doğrudan ilişkiden teşekkül eden realist edebiyata bir örnektir. 1940'ların hikâyeciliğini gitgide umumileşen realist anlayışın Tanpınar gibi muharrirler müstesna bir memleket edebiyatına dönüşmesi olarak telakki etmek de mümkündür.

Bu yıllarda yayımlanmış edebiyat dergilerinde hakkında en çok edebi eleştiri ve tetkik yazısı yazılmış hikâyeciler Ömer Seyfettin ve Sait Faik Abasıyanık'tır. Ömer Seyfettin daha ziyade yazı dilini sadeleştirmesi, hikâyelerinin halk kaynaklarından beslenmesi ve Türk milletine unuttuğu milliyetini hatırlatmak yolundaki yazınsal gayretleri açısından değerlendirilirken, Sait Faik Abasıyanık daha çok sokağı ve sıradan insanları realist bir gözle konu edinmesi açısından değerlendirilir. Ömer Seyfettin hikâyeciliğinin ve münevverliğinin genel nitelikleri içinde değerlendirilmiş, Sait Faik ise "Lüzumsuz Adam", "Mahalle Kahvesi" ve "Semaver" kitapları üzerinden değerlendirilmiştir. Hakkında en çok tenkit yazısı yazılan hikâye kitabı Sait Faik'in "Lüzumsuz Adam"ıdır. Sait Faik'in dördüncü hikâye kitabı olan bu kitap 1948 yılında yayımlanmıştır.

Pertev Naili Boratav, Ali Canip Yöntem, Süleyman Kozmos, Enver Naci Gökşen, Orhan Seyfi Orhon ve Halit Fahri Ozansoy tarafından muhtelif dergilerde neşredilen yazılarda Ömer Seyfettin, yazı dilinin sadeleştirilmesi yolunda sarf ettiği

sonuç alıcı çabalar, hikâyelerinin fikri içeriği ve seçtiği mevzuların ve yarattığı tiplerin realizme uygunluğu açısından ele alınmıştır. Ömer Seyfettin'in milliyetçi motifler barındıran ve doğrudan halkın hayatından beslenen hikâyeciliği bu yazarlar tarafından takdirle ve övgüyle karşılanmıştır. Ancak bu hikâyelerin hayat ve insan realitelerine uygunluğu bakımından bu yazarlar arasında bir görüş birliği yoktur.

Yeni Türk Mecmuası' ndan Ceyhun Atuf Kansu Ömer Seyfettin'i realist bir hikâyeci olarak nitelendirmektedir. Fakat *Ülkü* dergisinden Süleyman Kozmos Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki vakaların ve şahısların yazarın millet ve toplum görüşlerini duyurmak için vasıtalaştırıldıkları ve hayat ve insan gerçeğine uymadıkları kanaatindedir. Ceyhun Atuf Kansu, Ömer Seyfettin'i Ziya Gökalp'la kıyaslamış ve Gökalp'ın şiirlerindeki yoğun milli romantizmin aksine Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde realizmden sapmadığını savunmuştur. Buna dayanak olarak da Seyfettin'in "Bomba", "Tuhaf Bir Zulüm", "Kaşağı", "Ant" ve "Falaka" gibi hikâyelerini göstermiştir. Zikredilen bu hikâyeler şahıs-mekân-vaka açılarından bakıldığında gerçekten realizme aykırı bir mahiyet göstermezler. Fakat fazlasıyla üretken bir yazar olan Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin hepsi için benzer bir yargıda bulunmak çok güçtür. Özellikle milli gayelerle yazdığı hikâyelerinde onun vaka ve mekân açılarından realizme sadık kaldığı ama şahıslar açısından romantizme meylettiği söylenmelidir. Türk milletinin başına gelenler, hadiselerin cereyan ettiği muhitler ve şehirler onun hikâyelerinde gerçeklere birebir uygundur. Fakat şahısların hadiseler karşısındaki durumu ve seyri gerçeklere göre değil Ömer Seyfettin'in inandığı ideallere ve kıymetlere göre şekillenmiştir. Ömer Seyfettin kimi hikâyelerinde gerçek hadiseler ve gerçek mekânlar içine gerçeklerle büsbütün değilse de büyük ölçüde alakasız şahıslar koymuştur.

Ömer Seyfettin'in bilhassa çocukluk hatıralarını, Balkan Savaşlarını ve II. Meşrutiyet' in arifesinde ve ilanının ertesinde memleketin fikir hayatında söz ve şöhret sahibi birtakım kozmopolitleşmiş münevverlerini konu edindiği hikâyelerinde realizme riayet ettiği kabul edilebilir. Fakat Türkçülük heyecanıyla yazdığı hikâyelerinde realizmin aynı saflık içinde kendini muhafaza ettiği söylenemez. Halka ve aydınlara unuttukları Türklüklerini hatırlatmak için yazdığı hikâyeler ve tarihi hikâyelerindeki şahıslar hemen daima aşırı idealleştirilmiş kusursuz, eksiksiz şahıslardır. Devletleri ve milliyetleri için gözlerini kırpmadan kendilerini feda ederler. İçlerinde insan olmaya dair herhangi bir zaaf ve tereddüt yok gibidir.

"Kütük" hikâyesinde düşman askerleri bir kütüğü toptan ayırt edemeyecek kadar gafildir. "Topuz" hikâyesinde bir elçi bir düşman prensini bir topuz darbesiyle öldürür ve bu öldürüşün ardından az bir askerden müteşekkil bir Türk ordusu büyük bir ülkeyi itaat altına alır. "Forsa" hikâyesinde kırk yıllık esareti boyunca düşman gemilerinde kürek çekmiş yetmiş yaşındaki denizci Kara Memiş küçük bir filoya kumanda eden oğlu Turgut tarafından tesadüfen esaretten kurtarıldıktan hemen sonra tekrar düşmanın üzerine atılmak, kılıç çalmak şevkine kapılır.

Ömer Seyfettin'in hikâyeleri umumiyetle bir gayeden ve toplumsal bir eleştiriden doğan hikâyelerdir. Şahıslar kadrosu insani ve psikolojik yönleri üzerinde fazlaca ayrıntıya girilmeden yazarın yanlış ve sakat bulduğu bir toplumsal hali resmetmek üzere var edilmişlerdir. Bunların birbirleriyle, zamanla ve mekânla ilişkileri yazarın dünya ve toplum görüşlerini okuyuculara duyurmak maksadına uygun cereyan eder. Örnek insanlar, yoz insanlar, iyi insanlar ve kötü insanlar yazarın kabul ettiği ideal toplum ve ideal millet şablonuna göre sınıflara ayrılıp tasvir ve hikâye edilir. Ona göre yabancı milletler karşısında süregiden bir inhitat vaziyetinde olan Türkler bu duruma Türklük bilinci, fedakârlık, kahramanlık ve yüksek ahlak gibi kavram ve değerlerden mahrum bulundukları için düşmüşlerdir. Yazarın hikâyelerindeki şahıslar da bu değerler mahrumiyetini ete kemiğe büründürmek ve okuyucuların ibret alıp kendilerini değiştirmelerini sağlamak için oradadırlar. Bir ruha ve duygular dünyasına sahip bireyler değil; bir davanın icra edilmesine ve başarılmasına hizmet eden vasıta görüntüsündedirler. Hikâyelerin genelinde bireylere Türklük için çalışmak ve gerekirse kendini feda etmek mükellefiyeti yakıştırılmıştır. Bu mükellefiyetin bilincinde olmamak veya ona aykırı davranmak ise gaflet ve süflilik olarak görülmüş ve gösterilmiştir. Şehir ve içtimai hayat tasvirlerinde realizme bağlı görünen hatta yer yer natüralizme kayan Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki insan algısının bu hususlar göz önüne alındığında realizme uygun düştüğü söylenemez. Ömer Seyfettin hikâyelerinin bu bakımdan insana ve içe yönelmiş Halit Ziya hikâyelerinden ve kendi hayatlarının ve muhitlerinin ötesine nadiren ilgi duyan şahıslar yaratan Sait Faik, Orhan Kemal ve Memduh Şevket gibi yazarların hikâyelerinden çok farklı bir edebi istikamet çizdiği söylenmelidir. Mekândaki realizm şahısta yerini Ömer Seyfettin'de romantizme bırakmıştır. Bu bakımlardan Süleyman Kozmos' un *Ülkü*'deki teşhislerinin Ömer Seyfettin'in bütün hikâyeleri düşünüldüğüne daha isabetli olduğu anlaşılır.

Ömer Seyfettin hakkında yazılan edebi eleştiri yazılarında yazarın şu bahisler penceresinden değerlendirildiği söylenmelidir:

1- Hikâyelerinde doğduğu kasaba olan Gönen'in yeri
2-*Genç Kalemler* dergisi ve yeni lisan hareketi
3- Hikâyelerinin kaynakları
4- Hikâyelerindeki milliyetçilik ve sade Türkçecilik
5-Hikâyelerindeki şahısların yazarın görüşlerini nakletmede birer vasıta görüntüsünde olması
6-Hikâyelerinin realizm açısından durumu

Ömer Seyfettin'i birbiriyle güçlü surette ilişkili üç cephesi olan bir edebiyat portresi olarak düşünmek gerekir. Bu cepheler Türkçülük cephesi, dil inkılapçılığı cephesi ve hikâyecilik cephesidir. İmparatorluğun bünyesindeki gayri Türk unsurlardan süregiden bir düşmanlık gördüğü ve devrin emperyal devletlerince boğucu bir kıskaca ve tasalluta maruz bırakıldığı bir inhitat devrinde yaşamış olan Ömer Seyfettin, memleketin vatan ve milletseverlerini derinden yaralayan bu karanlık atmosferde Türk adına ve Türk tarihine büyük bir aşkla bağlanmış ve imparatorluğun kurucu ve asli unsuru olan millete unuttuğu Türk adını hatırlatmak gayesiyle kalem hayatını geçirmiştir. Türk ordusunun muhtelif savaşlarda peş peşe uğradığı büyük yenilgiler onda bir kaçış reaksiyonu uyandırmış ve bu kaçış reaksiyonuyla o Türk tarihinin zafer ve şevket dolu çağlarına çekilmiştir. Yazdığı tarihi hikâyeler bir bakıma bu çekilişin mahsulüdür.

Malum olduğu üzere Ömer Seyfettin Balkan Savaşları'na subay olarak katılmış ve bu savaşlarda Türk ordusunun ve Müslüman Türk ahalinin düştüğü acıklı durumları yakından müşahede etmiştir. "Beyaz Lale" adlı hikâyesi Türk ordusunun hezimetle çekildiği şehirlerde, köylerde ve kasabalarda savunmasız kalan halkın uğradığı katliamları ve tecavüzleri sarsıcı bir üslupla anlattığı bir hikâyedir. "Primo Türk Çocuğu" hikâyesinde ise ordunun ve milletin uğradığı bütün bu felaketlere aldırış etmeyen ve hiçbir milli gurur alameti göstermeden Selanik'te aylakça vakit geçiren subaylar anlatılmaktadır. Ölümünden sonra bulunup yeni harflerle 1958 yılında yayımlanan "Mehmaemken" hikâyesi de yine savaş kaçağı bir subayı anlatmaktadır. "Primo Türk Çocuğu" hikâyesindeki subaylar Selanik'te ayak sürümektedirler çünkü İstanbul'a yönelebilecek muhtemel bir Bulgar saldırısında ateş hattında bulunup canları tehlikeye düşsün istememektedirler. Ömer Seyfettin'in

1912 yılında gördüğü gözlemlediği ordu bu haldedir. Oysa Türk askeri tarihte gururun, vakarın, yiğitliğin, kahramanlığın, fedakârlığın, sabrın ve tevekkülün timsali olmuş askerdir. Bitimsiz bir ricat vaziyetinde olan, mağlubiyeti normal görür olmuş, milli gururunu ve askerlik haysiyetini yitirmiş bu döküntü askerlerin karşısına Ömer Seyfettin "Pembe İncili Kaftan" hikâyesinde Muhsin Çelebi'yi, "Kütük" hikâyesinde Aslan Bey'i "Forsa" hikâyesinde Kara Memiş 'i, "Ferman" hikâyesinde Tosun Bey'i, "Başını Vermeyen Şehit" hikâyesinde Deli Mehmet 'i ve "Teke Tek" hikâyesinde Cem ile Kasım'ı çıkarır. Bu şahıslar milli idealizmin ve halis Türklüğün ete kemiğe bürünmüş timsalleridir. Bu hikâyelerde bu ideal şahısları yaratmak gayesi hikâyelerin realizmini gölgelemiş ve ortaya daha çok romantik bir tarih algısı gözlemlenen metinler çıkmıştır. Bu hikâyelerin yazılışındaki maksat tarihin bir döneminde yaşamış bu kurgu insanları iyi ve kötü yanlarıyla anlatmak değil, kusursuz kahramanlar olarak resmedip bu hikâyeleri okuyan okuyucularda bir milli gurur psikolojisi teşekkül etmesini sağlamaktır. Bu kahramanlık hikâyelerindeki şahıslar Pembe İncili Kaftan 'da İran'a elçi olarak gönderilen Muhsin Çelebi hariç düşmanla cenk halinde bulunan askerlerdir. Bu hikâyelerde milli kimlik en somut inkişafını askerlik halinde ve düşman karşısında bulur. Bu kahramanlar daima cesurdurlar, o an bulundukları cenk ortamından başka bir şey düşünmezler. Cesaretleri kaba bir cesaret değildir, ince bir zekâyla mücehhezdir. Korku ve tereddüt nedir bilmezler. Milli gayeye ulaşmak ve gururlarına halel getirmemek yolunda canlarını çekinmeden feda ederler. Bu askerler Balkan Savaşları'ndaki perişan ve gurur hissinden tamamen mahrum askerlerin bütünüyle zıddıdırlar. Battalname, Danişmentname gibi Anadolu halk destanlarındaki bahadırlık ruhunun hikâye formundaki tecellisidirler.

Bu yıllarda yayımlanan sanat edebiyat dergilerinde Ömer Seyfettin dil inkılâpçılığı yönüyle de ele alınmıştır. Onun bu yönünü ön plana çıkaran *Çınaraltı* dergisinde yazdığı yazılarla yakın dostu Ali Canip Yöntem' dir. Yöntem'e ve aynı dergiden Orhan Seyfi Orhon'a göre Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler* dergisi çatısı altında bayraktarlık ettiği yeni lisan hareketi Türk yazı dilinin sadeleştirilmesi yolunda en muvaffak ve en ileri hamledir.

Türk edebiyatında avam ve havas arasındaki büyük duvarı kaldıran, edebiyatı halktan aldığı Türkçeyle halka ulaşmak için icra eden ilk zümre milli edebiyat zümresidir, Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem gibi münevverlerin

Genç Kalemler dergisinde başlattıkları ve daha sonra da muhtelif neşriyatla sürdürdükleri Yeni Lisan hareketidir. Bu münevverlerin Türkçülük anlayışına avam ve havas yani halk ve seçkinler birbirinden kopuk olamaz, ayrı âlemlerde yaşamaz. Seçkinler halktan milli kültürü öğrenecek ve ona medeniyet götüreceklerdir.

Genç Kalemler dergisini Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem' le birlikte yayımlamış ve bu dergiyi de yine onunla birlikte Yeni Lisan hareketinin vasıtası ve sözcüsü olarak yapmıştır. Ali Canip'in Çınaraltı' nda Ömer Seyfettin hakkında yazdığı yazılarda bu dava birlikteliğinin ve dostluğun izlerine rastlamak mümkündür.

Ömer Seyfettin'in dil ve edebiyat anlayışının dayanağı olan temel metinler onun "Yeni Lisan" adlı makalesi ve Ziya Gökalp'ın "Halka Doğru" makalesidir. Bu iki makalede de milli kültürün ve milli dilin kaynağı olarak halk gösterilmiştir. Eğitimli, dil bilir ve okuryazar kesimlerden oluşan seçkinler zümresi Osmanlı klasik çağlarında ve Tanzimat senelerinde aşağı bir sınıf olarak gördükleri halktan uzak bir kültürel yaşam benimsemişler ve halkın kültürel hazinesine kendilerini kapatmışlardır. Gökalp'a göre bu zümre iki nedenle halka gitmelidir. Ondan milli kültür öğelerini öğrenmek için ve sahip olduğu medeniyeti ona götürmek için. Ömer Seyfettin'in fikir ve sanat hayatına hüviyetini veren ilke de budur.

Ömer Seyfettin'in hikâyeleri bilinçli bir Türkçeciliğin ve aynı derecede bilinçli bir halka yönelme programının mahsulüdür. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati edebiyatları gibi dar bir zümreyi anlatıp yine dar bir zümrece anlaşılmak sanatsal tercihini reddeden bir edebi tavırdır. Tanzimat'ın Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'dan teşekkül eden birinci nesli Türk şiirini divan şiirinden muhteva olarak koparmış fakat divan şiirinin lügatini ve beyitlere dayalı formunu terk etmemiştir. Bu birinci nesil edebiyatı, millet ve devlet bünyesinde teşhis ettikleri aksaklıkları ve hastalıkları ifade etmek vasıtası yapıp kişisel dertlerini pek dile getirmemeleri itibarıyla da divan şiirinden farklılık gösterirler. Onları takip eden Abdülhak Hâmid, Recaizade Ekrem nesli ise hem siyasi korkularından hem de karakterlerinden dolayı halk ve devlet meselelerine fazla bir edebi mesai harcamamışlar ve şiiri tekrar kişisel dert, hayal ve açmazların dile getirildiği bir mecra yapmışlardır. Bu neslin şiir yazdığı dil Tanzimat edebiyatının ilk neslinden dolayısıyla da divan edebiyatından pek farklı değildir. Arapça ve Farsça kelimeler, ibareler ve kaideler içinde Türkçe kaybolmuş gibidir. Şairler halka ulaşmak veya onun tarafından anlaşılmak için yazmazlar. Servet-i Fünun ve Fecr-i şair ve nasirleri de öyledir. Yeni Lisan hareketi

işte münevverler zümresiyle halk arasındaki bu irtibatsızlığı ortadan kaldırmak ve bunu Türk yazı dilini anlaşılmaz ve hantal bir hale koyan gereksiz yabancı unsurlardan arındırarak yapmak isteyen bir harekettir.

Ali Canip Yöntem ve Orhan Seyfi Orhon'un *Çınaraltı*' nda; Ceyhun Atuf Kansu'nun *Yeni Türk Mecmuası*' nda neşrettikleri yazılarda Ömer Seyfettin'in daha çok dil inkılâpçılığı ciheti ön plana çıkarılır. Bu inkılâp Türk yazı dilini Divan ve Tanzimat edebiyatlarının ağır lügatinden arındırıp zenginliğini muhafaza ederek sadeleştirmek inkılâbıdır. 1911 yılında Ali Canip Yöntem' le birlikte Selanik'te yayımladığı ve daha sonra Ziya Gökalp'ın da imzaları arasına katıldığı *Genç Kalemler* dergisi bu inkılâbın başlatıldığı mecra olmuştur. Genç Kalemler daha önce sekiz sayı yayımlanan *Hüsn ve Şiir* dergisinin devamıdır. Aynı tahrirat kadrosunca çıkarılmıştır ve 33 sayı yayımlandıktan sonra Kasım 1912'de Selanik'in Osmanlı Devleti'nin elinden çıkması üzerine kapanmıştır. Yeni Lisan makalesi Nisan 1911'de imzasız olarak *Genç Kalemler*' in ilk sayısında yayımlanmıştır. Bu makale Türk yazı dilinde bilinçli bir sadeleşme çağrısında bulunmuş ve bunun esaslarını ortaya koymuştur. Makale yayımlandıktan sonra Genç Kalemler naşirleriyle aynı görüşleri paylaşmayan eski Servet-i Fünun edipleri ve Fecr-i Ati topluluğu mensupları değişik mecralarda sade Türkçe ve milli edebiyat karşıtı olan ve kimi bir hayli sert bir perdede seyreden yazılar kaleme almışlardır. Bu karşıtların bayraktarı olarak Cenap Şahabettin'i zikretmek lazımdır.

"Yeni Lisan" makalesini Ömer Seyfettin Selanik'te yayımlanan *Genç Kalemler* dergisinin ilk sayısında 1911 yılında yayımlamıştır. Bu makalede özetle Türk yazı dilindeki gereksiz Arapça ve Farsça kaidelerin ve kelimelerin tasfiye edilmesi ve bunların yerine Türkçe kelimelerin ve kaidelerin konulması çağrısı yapılmıştır. Bu çağrı, Divan Edebiyatı, Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarının yazı dilinin terk edilmesi, ölçü ve ayar olarak halk ve tekke edebiyatlarındaki Türkçenin benimsenmesi ve bir bakıma Türk yazı diline Yunus Emre şiirlerindeki zengin sadeliğin, duruluğun ve açıklığın kazandırılması çabasının bir mahsulüdür. Bu makaleye göre konuşma ve yazı dilinde İstanbul Türkçesi esas alınmalıdır. Yabancı dillerden hiçbir surette gramer kuralı alınmamalıdır. Terk edilmesi imkânsız ve dilin işlekliği ve zenginliği adına zararlı olacak yabancı kökenli kelimeler Türk imlasına ve söyleyişine uydurulmalıdır. Yazı diline süs, şatafat ve anlaşılmamak gayesi değil

sadelik, işleklik ve anlaşılmak gayesi hâkim olmalıdır. Türkçeyi özleştirmek adına diğer Türk lehçelerinden kelime ithal etmek doğru değildir.

Makalede Türk fikriyatının ve edebiyatının halkın anlamadığı yapay bir Türkçeyle yazılmasının yanlışlığı ve anlamsızlığı vurgulanmıştır. Türkçe karşılığı olmayan, halkın da bir suretle kabul edip içselleştirerek yüzlerce yıldır kullandığı Arapça ve Farsça kelimeler Türkçenin öz malıdır, zenginliğidir ve Türkçenin ifade kudretine zarar gelmemesi bakımından muhafaza edilmelidirler. Ancak bunlar dışında kalan ve bir kısmı hatta bazı yazarlarca sözlüklerden alınan Arapça ve Farsça kelimelerin yazı dilinde tutulması Türkçenin ve Türk irfanının zararınadır. Bu makaleye milli edebiyat cereyanının bir bakıma bildirgesi demek de mümkündür.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerini yazdığı dil Türkçesinin ağırlığı yahut sadeliği bakımından başlangıçtan sona aynı değildir. Onun o yedi on sekiz yaşlarındayken yayımlanan ilk hikâyelerinde Tanzimat ve Servet-i Fünun nesrini çağrıştırır bir dil eğilimi ve kelime seçkisi görülür. 1902 yılından itibaren *Sabah, İrtika, Malumat, Musavver Fen ve Edep, Haftalık İzmir, Edebi Serbest İzmir, Aşiyan* ve *Piyano* gibi gazete ve dergilerde yayımlanan hikâyeleri çoklukla toplum için edebiyat sınıfına dâhil edilebilecek hikâyeler değildir. Bu hikâyelerde Servet-i Fünun ediplerinin tekçi ve içe dönük psikolojisi sezilir. Fakat *Genç Kalemler* dergisinin 11 Nisan 1911 tarihli 2.sayısında çıkan "Yeni Lisanla" notuyla çıkan "Bahar ve Kelebekler" hikâyesiyle Ömer Seyfettin hikâyeciliğinde yeni bir devir başlar. Bu tarih ve bu hikâyeden sonra yazarın daha önceki bazı hikâyelerinde de görülebilen milliyetçi ve toplumcu muhteva hikâyelerinin hâkim karakteri durumuna gelir. Ancak daha mühimi bundan sonraki hikâyelerinde yeni lisan ilkelerine uygun bir yazı dili kullanmaya başlar.

İncelenen dergilerdeki edebiyat eleştirmenlerinden Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin edebi örgüsüne odaklanan tek ismin *Yurt ve Dünya* dergisinde çıkan yazısıyla Pertev Naili Boratav olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zikredilen diğer isimlerinse daha çok Ömer Seyfettin hikâyelerinin idealist boyutundan söz ettiği belirtilmelidir.

Pertev Naili Boratav' ın Ömer Seyfettin hakkında *Yurt ve Dünya* dergisinde yazdığı yazı içerik ve gaye olarak Ali Canip Yöntem, Orhan Seyfi ve Ceyhun Atuf Kansu'nun yazdığı yazılardan farklılık gösterir. Bu farklılık öncelikle Boratav' ın Seyfettin'e onun milliyetçi Türkçü vasıflarını merkezlendiren bir bakışla değil

halkiyatçı bir bakışla bakmasıyla ilgilidir. Adı geçen yazarların aksine Boratav, Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki teknik birtakım hususiyetlere, şahısları arasındaki benzerliklere ve bu hikâyelerin kaynağına odaklanmıştır. Bu itibarla Boratav, Seyfettin'in "Efruz Bey" adlı uzun hikâyesini örnek hikâye olarak seçmiş ve Ömer Seyfettin hakkındaki tetkiklerini ve tenkitlerini ağırlıklı olarak bu hikâye üzerinden ortaya koymuştur. Ömer Seyfettin'in hikâyelerini kaynakları açısından tetkik eden Boratav başlıca üç kaynak saptamıştır: destanî halk edebiyatı, halk ananesi ve folklor. Boratav'a göre Ömer Seyfettin çocukluğunda dinlediği eşkıya hikâyeleri, milliyetçi tabiatı ve destanî halk edebiyatına duyduğu alaka nedeniyle epik nitelikli hikâyeler yazmıştır.

Ömer Seyfettin'in Boratav tarafından epik bir yazar olarak nitelendirilmesinde hemen hepsini 1917 yılında bir seri halinde *Yeni Mecmua'* da yayımladığı tarihi hikâyelerin etkisi olmalıdır. Onun "Eski Kahramanlar" başlığı altında neşrettiği "Pembe İncili Kaftan", "Teke Tek", "Kütük", "Topuz", "Başını Vermeyen Şehit" "Kızılelma Neresi", "Forsa" gibi hikâyeleri Osmanlı İmparatorluğu'nun haşmet ve fetih çağlarını konu edinen hikâyelerdir ve bu hikâyelerin başkişileri Türk milletinin gücünü, cesaretini, azametini, gururunu, pratik zekâsını, zenginliğini, kahramanlığını ve ölümden korkmazlığını temsil etmek üzere yaratılmış kişilerdir. Bu hikâyelerdeki şahısların olağanüstü işler başarması, hemen hepsinin cengâver ve korkusuz kişiler olması, olayların tarihte geçmesi, yiğitlik havası, mübalağaya sık sık yer verilmesi, sürekli bir hareket içermeleri bu "Eski Kahramanlar" hikâyelerini epik yapan özelliklerdir.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki başlıca yoz ve kötü tipler şunlardır: Frenkleşme meraklısı ve "Tatlısu Frenkleri" tabir edilen tipler, milli gururdan mahrum insanlar, Türklüğün yerine "Ashab-ı Kehfimiz" hikâyesinde olduğu gibi "bila tefrik-i cins ü mezhep" Osmanlılığı tesis etmeye çalışan hayalperest ve irrasyonel fikir erbabı, askerlik şerefinden mahrum askerler, hurafelere ve batıl inançlara kapılmış kimseler, ağır Türkçeyle yazmayı marifet zanneden sahte entelektüeller, İslam dinini estetik ve aydınlık bir pencereden değil; karanlık, tehditkâr ve geri bir pencereden gören din adamları ve hocalar, mazlumlara ve savunmasız insanlara musallat olan zalim düşman askerleri…

Batılılaşmayı bir gelenek ve milliyet reddi olarak görüp kendi topraklarında buldukları hayatı bir çeşit çile hatta cehennem olarak gören kişiler Tanzimat nesrinde

heccav ve münekkit bir üslupla sık sık işlenmiştir. Tanzimat düzeninin bir mahsulü olan, genellikle İstanbul'un Beyoğlu, Nişantaşı, Boğaziçi gibi muhitlerinde yaşayan ve Batılılaşmayı şekle ve yiyip içme ve gezip tozma ananelerinin değişmesiyle ilgili bir iş gibi algılayan bu tiplere Doğu mahrumiyeti Batı ise yaşamayı vaat eder. Araba Sevdası 'nda Bihruz Bey Fransızca konuşmak arzusuyla süslenip püslenerek Beyoğlu'nda gezintiye çıkar. Aşk-ı Memnu' da Behlül hayatını bütünüyle aşk maceralarına adamış mukaddesattan tamamen uzak bir adam portresi çizer. Yakup Kadri'nin Bir Sürgün adlı romanında Doktor Hikmet Paris'te sefalet ve perişanlık içinde ölür. Yenileşme devri Türk edebiyatında Batı mukallidi hatta mecnunu bu tipler en sık rastlanan tiplerdendir. Bu tiplerden kimileri Üç İstanbul romanındaki Belkıs gibi feci akıbetlere uğrarlar kimileri ise Ömer Seyfettin hikâyelerindeki gibi milliyet ve haysiyet duyguları için birer ibret timsali olarak hayatlarını mutlu mesut devam ettirirler. Mesela onun "Piç" adlı hikâyesindeki "Frenk Nihat" Müslüman bir kadının bir Fransız'dan olma gayri meşru çocuğudur ve hem nesep olarak hem de yaşayış olarak Türk olmadığı için çok mutludur.

1917 ile vefat ettiği yıl olan 1920 arası Ömer Seyfettin'in bir hikâyeci olarak en üretken dönemidir. Çoğunluğu *Yeni Mecmua*'yla birlikte başka birtakım süreli yayınlarda neşredilen bu dönem hikâyelerinde Ömer Seyfettin dava adamı kimliğinden eskiye nazaran uzaklaşmış ve daha çok bir edebiyatçı hüviyetine bürünmüş görünür.

Bu yıllarda yayımlanan sanat edebiyat dergilerinde Sait Faik ortak denebilecek bir görüşle çağdaş Türk hikâyeciliğinin en büyük ismi ve beynelmilel çapta bir yazar olarak kabul edilmektedir. Yaşar Nabi Nayır, Vedat Günyol, Ceyhun Atuf Kansu, Jale Baysal, Muhtar Körükçü, Umran Nazif gibi münekkitler Sait Faik'i zamanın en büyük hikâyecisi ve Türk edebiyatının büyük bir kazancı olarak görürler. Onun bu takdire mazhar olmasını sağlayan en önemli özelliği geniş halk kitlelerini basite düşmeyen sade ve sevimli bir Türkçeyle anlatmasıdır. Hakkında tenkit yazan yazarlara göre Sait Faik'in en temel şahsi özellikleri insan sevgisi, müsamahakârlığı ve kalendermeşrepliğidir. Bu şahsiyetin izlerine onun yazdığı hikâyelerde rastlamak çok kolaydır. Yer yer insandan ve şehirden kaçmak isteğine kapılsa da bu istek kendini çok uzaklara hayali âlemlere kaçmak şeklinde göstermez. O ait olduğu zaman, ait olduğu muhit ve ait olduğu hayat neyse onun hikâyecisidir. Bu bakımdan Sait Faik, Ömer Seyfettin'e göre çok daha realist bir yazar portresidir. Sait Faik

hikâyeciliğinde şahıslar kadrosu genellikle İstanbul'da ve Adalar'da yaşayan yoksul insanlardan teşekkül eder. Bu insanlar Sait Faik'in ömrünü geçirdiği muhitlerde her gün rastladığı ve hoşbeş ettiği insanlardır. Çoğunun geçinmek ve gününü geçirmek dışında bir gayesi, bir davası yoktur. Bir rüya ve fantezi veya metafizik âleminde değil gerçeğin tam göbeğinde yaşarlar. İşçiler, balıkçılar, işsizler, başını içkiden kaldıramayanlar, meyhane kadınları, ömrünü kahvehanelerde geçirenler, başıboş gezinenler, rüzgâr nereye eserse oraya savrulanlar onun hikâyelerini dolduran şahıslardır.

Sait Faik'in hikâyeleri için seçtiği şahısları herhangi bir surette idealize etmek yahut bunlar üzerinden okuyucuda bir tür iyi kötü mukayesesi uyandırmak çabası yoksa da hikâyelerin ferah ve sevimli üslubu içinde bu şahısların genellikle sempatik görünmeleri durumu vardır. Sait Faik hikâyelerinde insana ve hayata sevgiyle bakan bir yazardır. İnsanları ve hayatı romantize ederek değil en çıplak gerçeklikleri içinde sever ve okuyucularında da böyle bir sevgi uyandırmak arzusunda olduğu sezilir. Bu hikâyelerde burjuva sınıfına, bürokrat ve idareciler zümresine yahut büyük şehirde yaşayıp varoluş sancısı çeken kentli modern tipine mensup şahıslara birincil kişi olarak pek rastlanmaz. Anlatılan kişiler toplumun alt tabakalarına mensup kişilerdir. Fakat bu kişiler sosyolojik bir sınıf çatışmasını göstermek maksadıyla seçilmiş değillerdir. Hallerinden şikâyetçi oluşlarında bir isyan, infial ve düşman arayışı yoktur. Bir bakıma yazarın mutedil ve kalendermeşrep hayat görüşünün canlı birer yansıması konumundadırlar.

Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyeleri için meraklı ve muhteris bir gözlemcinin gördüklerini sükûnetli ama zengin bir dille kâğıda dökmesinden doğmuştur demek yanlış olmayacaktır. İstanbul'un büyük kalabalığını olduran her fert onun hikâyelerinde kendine yer bulabilir. Bu şahıslar, kılıklarına, kıyafetlerine hal ve edalarına hiç müdahale edilmeden hikâye kahramanı yapılmakla Sait Faik'te esaslı bir realizmin mümessili olurlar.

Hayatın süregittiği her yerden ve her vesileden Sait Faik kendisi için bir hikâye konusu çıkarabilir. Onun hikaye yazmada uyguladığı temel metodoloji şehir kalabalığına kendini bırakmak ve o kalabalıkta "gözüne kestirdiği" bir kimseyi bir köşeden sessizce tetkik ederek muhayyilesini onun hakkında gelişigüzel çalıştırmaktır. Yazdığı hikâyeler bir bakıma Sait Faik'in hayatını geçirdiği muhitlerin birer resmidir. O muhitlerin uzak mazilerinin yahut olması gerekenlerinin değil; en

yoğun "şimdilerinin" tasvir edilişidir. Sait Faik'in kişileri nadiren metafizik sancı çekerler. Tarih, din, milliyet, ideoloji gibi kavramlarla ilgileri yok gibidir. Anadolu ağızlarıyla konuşanları çoktur ama İstanbul ve mıntıkası dışına hemen hiç çıkarılmazlar. Umumiyetle zor, mahrum, mahdut, bedbaht yahut muzır hayatlar sürerler. Fakat yazar okuyucuyu bu kişilere acındırmaya veya diş biletmeye çalışmaz. Sait Faik'in hikâyelerine hâkim duygu sevgidir. Sait Faik bazı hikâyelerinde, hikâyelerini nasıl yazdığıyla ilgili ipuçları vermiştir. Hatta kimi hikâyeleri doğrudan hikâyelerini nasıl yazdığıyla ilgili kısımlar barındırır. Değişik dönemlerde neşrettiği "Hallaç", "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" ve "Hikâye Peşinde" adlı hikâyeleri de bunlardandır:

> Dışarı çıktım. Merdivenleri indim. Vapur Kadıköy'den kalkmış geliyordu. Haydarpaşa İstasyonu'na baktım. Kocaman kapılarından ötede kırmızı yeşil fenerli, demiryollu, trenli, yolculu, meraklı, düşünceli, perişan, yerini bulmaya çalışan bir âlem vardı. Her gün yüzlerce tren binlerce hikâye getiriyor, binlerce hikâye alıp gidiyordu. İstasyonun kapıları insan alıp insan veriyordu(Abasıyanık, 2019: 26).
>
> …
>
> Yaz yeni başlamıştı. O gün ilk sıcaktı. Vapur bekliyorduk. Gelen vapurdan iskeleye öyle insanlar indi ki her gün İstanbul kazan ben kepçe dolaştığım halde onlara rastlamamıştım. Kimlerdir? Ne iş yaparlar? Nasıl yaşarlar? Nerede otururlar? Ne dertleri var? Şu, uzun saçlı bir keman hocasına benzeyen adam kim olabilir? Bu harbi umumi ihtiyat zabiti halini muhafaza eden kıranta adam o zamandan beri ne iş yapmıştı ki hiç değişmemişti? Üstünden başından saçından bıyığından hâlâ bir Enver Paşalık akıyordu (Abasıyanık, 2019: 29).
>
> ...
>
> Kalabalık bir caddenin oldukça sevimsiz bir kahvesine akşamları çıkıyor, camın önündeki masaların hemen arkasındaki yere oturup kalıyorum. Saatlerce gelip geçenleri seyrediyorum. Sıkılmıyor muyum? Aksine müthiş eğleniyorum. İnsanların yüzüne hal ü etvarına bakıp hikâyeler mi düzüyorum? Ne münasebet! O halde nasıl eğlenebiliyorsun? Nasıl mı eğleniyorum? Ölümü düşünüyorum. İhtiyarlığı düşünüyorum. Yeni harpleri düşünüyorum. Aklıma ne kadar kötü şeyler hücum ederse o kadar eğleniyorum (Abasıyanık, 2019: 29).

Sait Faik kimi hikâyelerini hâkim bakış açısıyla kimi hikâyelerini de müşahit bakış açısıyla tahkiye etmiş, her iki tahkiye usulünde de kabul ettiği birtakım üstün değerleri bir vaaz veya söylev yoluna sapmadan yarattığı şahıslar ve bu şahıslara yaklaşımıyla ortaya koymuştur. Mehmet Kaplan'ın dediği gibi Sait Faik Türk edebiyatına yaşananı getiren adamdır. Bu yaşananı getiriş, bir gözlem veya düşünme faaliyetinin mahsulü olmaktan daha ileri bir hamledir. Sait Faik doğrudan doğruya karışıp iç içe geçtiği hayatı ve insanları onlara bir mürşit veya kulak çekicisi gibi yaklaşmadan anlatır. Ondaki en üstün değer insandır, hayattır, insan sevgisidir. Şehrin fakir, çamurlu, pis muhitlerini, adamın yoksulunu, işsizini, erdemsizini, kadının kötü yola düşmüşünü anlatmayı sever.

1948 yılında yayımlanan Lüzumsuz Adam'daki Papaz Efendi hikâyesinde hayata dönük, aydın, toprak ve tabiat aşığı papaz efendinin verdiği kısa tiratlar belki de Sait Faik'in insana ve hayata bakışının bir hülasasıdır. Ömer Seyfettin'in ideal insanı nasıl "Pembe İncili Kaftan" daki Muhsin Çelebi ise Sait Faik'in ideal insanı da dünya ve hayat aşığı bu papaz efendidir:

> Çok yemem. Makineyi döndürecek kadar yerim. Fazla istemem. Keyifle yerim. Keyifle içerim. Bu gençlik ondan. Hiçbir şeye aldırmam. Papaz rakı içiyor, sarhoş oluyor, papaz kızlara bakıyor, papaz gülüyor derler. Desinler, vız gelir. Hayatta bir şey yapmak istediğim halde yapamadım. Kumar oynamadım. O kadarına elim varmadı. Yoksa insanların yaptığı her şeyi yapmak isterim. Gençliğimde kuru ekmekle soğan yerdim. Ama genç kızları görünce bir tay gibi kişnerdim. … Güzel şeylere bayılırım. Güzel kızlara, iyi şaraplara, otlara, ağaçlara, çiçeklere, kuşlara… Güzel olan her şeye (Abasıyanık, 2018: 77).

Şahıs kadrosu, zaman, muhit ve mevzu olarak Sait Faik hikâyeciliğinin başlangıçtan sona hemen daima aynı çerçevede kaldığı söylenebilir. Şahıslar orta veya alt ekonomik tabakaya mensup, günü kurtarma, gününü gün etme veya kaderi karşısına ne çıkarırsa ona göre yaşama düsturlarını benimsemiş insanlardır. Bunlar bir kahvede, bir meyhanede oturup zaman öldürürler. Meslek olarak onun hikâyelerindeki en kalabalık kitle olan balıkçılar karada denizin başıboş felsefesini yapıp başına buyruk bir hayat sürerler. Açıktan açığa hiçbir dine, milliyete, siyasi veya içtimai davaya mensubiyet ve taraftarlık göstermezler. Rum, Yahudi, Arnavut, Çingene gibi etnisitelere mensup insanlar sık sık bir hikâyeyle okuyucunun karşısına çıkar ancak bu çıkış etnik kimlikten ziyade hayatı ve yine hayatı vurgulamak

maksadını taşır. Sait Faik'in düşman olduğu hemen hiç kimse yok gibidir. Varsa da bu düşmanlığı hikâyelerine koymaz. Hikâyelerini hangi zamanda yazıyorsa hikâyelerinin zamanı da odur. Çeşitli vesilelerle çocukluk hatıralarından söz etse de Sait Faik'te bir mazi hasreti olduğunu söylemek güçtür. Hikâyelerinde içinde yaşadığı zamandan firar etme veya maziyi halden üstün ve daha muteber gösterme niyeti yoktur. Muhit umumiyetle insanların toplu halde vakit geçirdiği, çalıştığı ve etkileşim kurduğu çarşılardır, sokaklardır, sahillerdir. Sait Faik hikâyelerinde İstanbul ve Adalar dışına nadiren çıkan bir yazardır. Kenan Hulûsi, Sabahattin Ali, Orhan Kemal gibi çağdaşı olan yazarların hikâyelerine kısım kısım veya tamamen mahiyet veren Anadolu gerçekliği Sait Faik'in hikâyelerine pek uğramaz. Anadolu'ya ait motifler ve yaşayışlar istisna denebilecek az sayıda hikâye hariç göçle Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş insanlar üzerinden tahkiye edilir. Hikâyelerinin zaman, mekân ve şahıslar seçkisinde eserleri arasında bariz bir ayrılık, kırılma veya evrimleşme gözlemlenemez. Mevzu olarak, ülke popülasyonunun en geniş kısmını teşkil eden alt veya orta ekonomik tabakanın hayatından kısa bir zaman dilimi, bu hayatları yapan ve gözlere sıradan gözüken parçalara ait tasvirler, bir eşya, bir meyve hülasa sokağın ve hayatın en tabii hali seçilir. Burjuva ve aristokrasiye nadiren ilgi gösterilir.

Sait Faik gerçeği eğip bükmeden, irrasyonele, şuuraltına ve rüya âlemlerine pek meyletmeden ve insanı ve tabiatı en büyük kıymet görerek hikâyelerini yaratan bir yazardır. Bilhassa ada insanlarını tasvir ettiği hikâyelerinde şahısların şahsiyetini ve mukadderatını denizle yekvücut yaptığı görülür. Bu hikâyelerde deniz hayatı yapan en büyük güç gibidir. Şehirde ve kalabalık caddelerde kimi zaman "Lüzumsuz Adam" kitabındaki hikâyelerde olduğu gibi yazar bedbinliğe ve aidiyet açmazlarına düşse de denizde, denizden zuhur eden tabiatta ve deniz insanlarında bir öz yurt ve azami aidiyet ortamı bulur. "Haritada Bir Nokta" hikâyesinde olduğu gibi denize, deniz ahalisine ve deniz törelerine duyduğu bu bağlılık onu "yazmasa deli olacağı" bir vecit ve istiğrak haline sürükler. Bazen "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" hikâyesinde olduğu gibi ona buruk vakalar ilham eder. Ancak her halükarda Sait Faik'in hikâyelerindeki deniz menzillerin en ilerisi, evlerin en değişmezi ve muhatap olunan realitelerin en büyüğüdür. Tabiat Sait Faik'in birçok hikâyesinde en az insanlar kadar geniş ve önemli bir unsurdur. Onun hikâye dilini de anlattığı insanların ve tabiatın bir izdüşümü olarak görmek gerekir.

Felsefi, psikolojik veya içtimai tahlillere hikâyelerinde doğrudan yer vermeyen Sait Faik hem bu nedenle hem de yorulup bıkmadan anlattığı insanların ait olduğu realite ve muhitler nedeniyle konuşma diline yer yer çok yaklaşan rahat ve ferah bir dille hikâyelerini yazmıştır. Zaman zaman argoya da yer verdiği bu dil, hikâyelerindeki şahıslarla ve mevzularla kusursuza yakın bir ruh bütünlüğü ve ahenk sergiler. Adile Ayda' nın *Cumhuriyet* gazetesinde Sait Faik'i argo sözcükler kullandığı için yermesi edep ve ahlak açısından makul karşılanabilirse de realist bir yazarın realiteye sadık kalıp onu yansıtma mesuliyeti açısından makul karşılanamaz. Jale Baysal'ın *Hareket* dergisindeki yazısında da belirttiği gibi bir hamalın, bir fabrika işçisinin, bir başıboş gezenin veya bir meyhane sakininin argosuz konuşması realiteler bakımından mümkün değildir. Adile Ayda' nın söz konusu yazısında Sait Faik'i kitapları satılmayan ve okunmayan bir yazar olarak tezyif etmesinin ticari açıdan bir anlamı olabilirse de edebiyat ve sanat açısından pek bir anlamı yoktur. Çünkü bir eserin sanat değeri satış rakamlarıyla ölçülmez.

Ömer Seyfettin ve Sait Faik arasındaki en temel fark bu iki yazarın realite algısında kendini gösterir. Ömer Seyfettin'in ideal bulmadığı ve ideali öğretmek istediği bir millet ve toplum vardır. Kimi hikâyelerinde de şahıslar bu isteğin bir vasıtası durumundadırlar. İnsani tarafları budanarak, zamanla ve mekânla etkileşimleri yok sayılarak ve psiko-sosyolojik realiteleri göz ardı edilerek bir ülküyü vaaz eden, somutlaştıran kuklalar gibi okuyucunun karşısına çıkarlar. Ömer Seyfettin'in milliyetçi, ahlakçı görüşleri bazı hikâyelerinde realitenin önüne geçmiştir. Fakat Sait Faik şahsi olarak herhangi bir kutsalın veya idealin sancısını çekmediği için hikâyeleri mevcut dünyayla ve realitelerle daha barışıktır. İki isim de son derece velut hikâyecidir. Fakat Ömer Seyfettin'in kalem hayatında başlangıçtan sona muhteva, mevzu ve dil açılarından görülmesi mümkün birtakım değişimler Sait Faik'te pek görülmez. Hikâyeciliğinin ilk dönemlerinde Servet-i Fünun lisanını andırır bir lisanla daha çok bireysel mevzulu hikâyeler kaleme alan Ömer Seyfettin II. Meşrutiyet İnkılâbı'na doğru bireysellikten uzaklaşarak siyasi ve içtimai meseleleri hikâyelerine katar olmuş ve nihayet 1911'de başlattığı Yeni Lisan hareketiyle ilk hikâyelerinde kendisinin de pek muhalif olmadığı Osmanlıca adı verilen yazı diline savaş açarak sade Türkçe' yle yazmaya başlamıştır. Sait Faik ise hayat ve insan algısı ve dil tercihiyle ilk eserinden son eserine kadar hemen hemen aynı kalmıştır. Bu aynı kalışın bir nedeni de Sait Faik'in yaşadığı devrin Ömer

Seyfettin'in yaşadığı devir gibi memleketin büyük harpler ve siyasi çalkantılar geçirdiği bir devir olmaması ve dil tartışmalarının edebiyat çevrelerinde eskiye nazaran durulmuş olmasıdır.

Servet-i Fünun: Uyanış dergisinde Samim Kocagöz 1940 yılında Tanzimat ve Hikâye başlıklı bir yazı dizisi yayımlamıştır. Bu yazı dizisi mevzuu itibarıyla devrin dergileri içinde istisnai bir yer işgal eder. Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nazım, Ahmet Hikmet, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ebubekir Hazım ve Mehmet Celal gibi az veya çok hikâyecilikle meşgul olmuş ediplerden bahseden yazı dizisinin tenkit tarafı sınırlıdır. Bu yazılar, anılan hikâyeciler ve eserleri hakkında daha çok ansiklopedik bilgi ve tetkik içermektedir.

Bu yazı dizisinde Tanzimat'ın en güçlü hikâyecileri olarak Ahmet Hikmet Bey, Sezai Bey ve Nabizade Nazım gösterilmiştir. Kocagöz'e göre bu üç realist edip, münevver muharrirler zümresindedirler. Yani eserlerini devrin edebiyat cereyanlarını ve kuramlarını az çok bilerek, şuurlu bir yazışla meydana getirirler. Sezai Bey'in "Küçük Şeyler" hikâye kitabındaki kısa mukaddime ve Nabizade Nazım'ın "Haspa" ve "Karabibik" mukaddimeleri bu şuurun birer alametidir.

Sezai Bey o devir Avrupa'sının edebiyatlarını takip edebilecek seviyede bir edebi kültüre ve Fransızca bilgisine sahip bir muharrirdir. Bir müddet Maarif nazırlığı da yapmış babası Sami Paşa'nın Taşkasap' taki konağı devrin edip ve mütefekkirlerinin zaman zaman toplanıp sohbet ettiği bir muhittir. İlk edebi terbiyesini çocukluğunda bu muhitte alan Sezai Bey, özel hocalardan Arapça, Farsça ve Fransızca tahsil etmesi ve elçilik kâtibi olarak bir müddet Londra'da bulunması sayesinde kültürel bakımdan zenginleşmek fırsatını bulmuştur. Sezai Bey'in Avrupa Edebiyatı'nda örnek aldığı yazarlar Alphonse Daudet, Guy de Maupassant ve Emile Zola gibi realist ve natüralist yazarlardır. Zaten onun eser vermeye başladığı seneler de Avrupa'da romantizmin iyiden iyiye terk edildiği ve realizmin bir edebi ekol olarak daha muteber kabul edildiği senelerdir. Avrupai tarzda Türk nesir edebiyatının ilk temsilcileri olan Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi ve Şemsettin gibi yazarlar daha çok romantizme temayül göstermiş ancak neşrettikleri eserlerde bu edebi ekolü çok yüzeysel ve kudretsiz bir surette yansıtabilmişlerdir. Ancak ilk neslin aksine realist olan bir sonraki nasirler nesli ilk nesle nazaran daha şuurlu ve daha muvaffak eserler vücuda getirmiştir. Bu neslin muvaffakiyeti roman janrından ziyade hikâye janrındadır.

Sezai Bey ilk kez 1891 yılında Arakel Kitaphanesi tarafından basılan "Küçük Şeyler"in mukaddimesinde, bu esere tercüme hikâye olarak dâhil ettiği Alphonse Daudet'nin "Arlezyalı" hikâyesi hakkında şu görüşleri dile getirir:

> Çeviri olarak bu esere eklenen, Alphonse Daudet' nin "Arlezyalı" sındaki anlatım tarzı bir köylünün dilinden işitilen hikâyeye tamamen uygun değil midir? "O gece küçük oğlunun yeni gömleği yanar" sözü fevkalade manidardır. Zira çiftlik sahibinin küçük oğlunun yeni gömleğinin yanması köyce önemli bir olay sayılır. Yine "O sabah köylüler, Estéve'in çiftliğinde böyle feryat figan eden kim olabilir diye birbirlerine sorarlar" ibaresi en parlak edebi cümlelerden biridir. Zira sıkıntı ve sefalet içinde bulunan köylülerin Estéve gibi zengin bir adamın onlara göre bir cennet olan çiftliğinde kimse feryat ve figan etmez zannettiklerini gösteriyor.

Halit Ziya Uşaklıgil ise kudretli hikâyeler yazmış olmakla birlikte bu türde romanları kadar muvaffak olamamış bir yazar olarak gösterilmiştir.

Halit Ziya'nın hikâyeleri de tıpkı romanları gibi geleneksel Türk hayatına ve Türk muhitine kapalıdır. Hikayelerinin şahıslar kadrosu ya Batılılar' dan ya da aşırı derecede batılılaşarak milli hüviyetine yabancılaşmış kişilerden oluşur. Servet-i Fünun edebiyatının özelliklerinden biri olan bireysel buhranlar ve umutsuzluklar içinde sıkışıp kalarak toplumsal meselelere ilgi göstermeme durumu Halit Ziya'nın hikâyelerine de rengini ve ruhunu veren bir özelliktir. Alil, fakir, dışlanmış, sığınacak herhangi bir limanı olmayan, umutsuz bir aşkın pençesine düşmüş, herhangi bir davanın, kutsalın yahut idealin bendesi olmayan, okuyucuda karamsarlık uyandırmak potansiyeli yüksek ve genellikle hikâyeleri acı sonla biten şahıslara Halit Ziya'nın hikâyelerinde sıklıkla rastlanır. Realitenin acı yüzünü anlatmayı o daha çok sever.

10.4.TERCÜME

Tercüme eleştirisi mahiyeti taşıyan yazılara bakıldığında genel birtakım tespitlere ve kanaatlere ulaşmak mümkündür. Bu konudaki en yaygın ortak görüş, devrin tercüme faaliyetlerinin Tercüme Bürosu kurulmadan önce programsız, bilinçsiz ve yetersiz bir görüntü arz ettiği görüşüdür. Tanzimat senelerinden bu büronun kuruluşuna dek geçen zamanda tercüme şahsi ve sathi teşebbüslere bağlı kalmış ve bu nedenle Osmanlı Türk aydın sınıfı ve halk tabakası medeni dünyanın sanat ve fikir eserlerinden geniş surette haberdar olamamıştır. Dünya edebiyatının ve

fikriyatının eski ve yeni eserlerini tercüme yokluğu nedeniyle bilmemekse Türk kültür ve fikir hayatının yeterince gelişip zenginleşememesine neden olmuştur. Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra siyasi, içtimai, askeri, kültürel ve bunlar gibi birçok alanda gözünü Batı'ya çeviren ve bu çevirişle beraber büyük bir değişim ve dönüşüm devrine giren Osmanlı Türk toplumu tercümecilik faaliyetlerinin yetersizliği ve programsızlığı nedeniyle edebiyat ve fikir sahasında Batılı kaynaklardan istifade edememiş ve bu alanlarda güdük ve zayıf kalmıştır. Bu devirde yapılan sathi ve gelişigüzel tercümelerse herhangi bir kontrol ve tasfiye mekanizması olmadığı için Ahmet Vefik Paşa gibi istisnalar hariç ilmi ve edebi güvenilirlikten mahrumdur.

Büyük bir edebiyat kurmak başka büyük edebiyatları ve edipleri okuyup öğrenmeksizin mümkün değildir. Dışa kapalı ve dünyadan habersiz bir cemiyette edebiyatın yükselmesine, derinlik ve zenginlik kazanmasına imkân yoktur. Aynı millete mensup şair ve nasirler nasıl bir etkileme-etkilenme ilişkisi içinde birbirlerinin edebi yaratımına istikamet verip sanat güçlerini tahkim ediyorlarsa farklı milletlere mensup şairlerin ve nasirlerin de daha derin, daha güzel ve daha yüksek eserler ortaya koyabilmek için birbirleriyle böyle bir etkileşim içinde olmak zaruretleri vardır. Edebiyatta milli sınırlar içinde kalmak çırak olarak kalmak yahut edipler zümresinin kendi değerlerini isabetle anlamaları konusunda kılavuzsuz kalmaları demektir. Beynelmilelin kılavuzluğuna başvurmadan edebiyatta yüksekliğe, genişliğe ve derinliğe erişmek çok zordur. Bir edip edebiyatına yol göstericilik edecek işaretleri bulmak ve devşirmek konusunda hem milli hem de beynelmilel kaynaklara titizlikle başvurmak zorundadır. Bir edebiyat eserindeki fikirler, motifler, imgeler, davalar, şahıslar, anlayışlar ve gayeler hem milli hem milletlerarası olabilir. Fakat o eserin sanat marifeti bakımından kıymeti kesinlikle milletlerarasıdır. Tercüme eserler milletlerarasında üretilen edebiyata ve fikre erişmenin temel vasıtasıdır. Hem havas hem de avam zümrelerinin dünyanın büyük edebiyatlarından habersiz olması o milletin kısır ve çorak bir edebiyat ortamında bulunduğunu gösterir. Yazarlar yabancı yazarları okuyup öğrenerek yazarlıklarını geliştirecek; okurlar da millettaşları olan yazarlarla sınırlı kalmayıp yabancı yazarları da okuyarak hem daha eleştirel hem daha bilinçli hem de daha seçici okurlar haline gelecekler ve edebi görgülerini geliştirmiş olacaklardır. İşte edebi tercüme faaliyetlerinin hayati önemi de bunlardan kaynaklanır.

Nitelikli telif eserler üretebilmek için zengin bir tercüme kütüphanesine sahip olmak şarttır. Batı'da klasik eserler nasıl Eski Yunan ve Latin kaynaklarından beslenmişse Doğu'da nasıl klasik Fars, Arap ve Türk edebiyatları birbirleriyle asırlar boyunca şiirsel tarz ve muhteva alışverişi içinde olmuşlarsa çağdaş edebiyatların teşekkülü ve zenginleşmesi de milletler arasındaki bu türden bir edebi etkileşime muhtaçtır. Tercüme eserler bu edebi etkileşimi olduran, sürdüren ve yaygınlaştıran en önemli aygıtlardır, vasıtalardır.

Edebiyat ve fikir faaliyetlerinin hemen her sahasında olduğu gibi tercüme de iyiye doğruya ve güzele erişmek için bir acemilik devresi geçirmek zorundadır. Karmaşık, zor ve geniş bir alanla ilintili bir uğraş olan tercümecilikte tecrübeye, ustalığa ve başarıya erişmek acemilik devresi aşılmadan mümkün değildir. Türkiye'de Batı edebiyatından ve fikriyatından yapılan tercümeler düşünüldüğünde bu acemilik devresinin Tanzimat'ın kabaca ilk nesliyle Edebiyat-ı Cedide çığırı arasındaki devri kapsaması beklenir. Ancak Türkiye'deki tercüme faaliyetinde acemilik, sistemsizlik ve güven telkin edemezlik bu konuyla meşgul olan yazarlara göre 1928 Harf Devrimi'ne ve Tercüme Bürosu'nun 1940 yılında kuruluşuna dek sürmüştür. Bu acemilik ve sistemsizlik devresinde eser tercümesi işine teşebbüs edenler genellikle yarım yamalak bildikleri bir dille ilgili bilgi ve becerilerini geliştirmek, bunu yaparken de isimlerini duyurmak amacında olmuşlardır.

Tanzimat devri Türkiye'deki edebi ve fikri tercüme faaliyetinin acemilik devridir. Bu devir mütercimleri umumiyetle yabancı dillere hâkimiyeti kısıtlı olan ve Avrupa fikriyatı ve edebiyatıyla ilgili bilgi birikimleri yetersiz olan otodidakt kimselerdir. Çevirdikleri eserleri hangi edebi veya fikri gerekçeyle çevirdiklerini pek bilmezler. Bir çeşit heveskârlıkla ve amatörce bir cesaretle tercüme işine girişirler. Ortaya eksik, yanlış ve eserin aslını bozmuş tercümeler koyarlar. Bu, bir cemiyete tercüme faaliyetinin katması beklenen kültürel ve düşünsel zenginliğin asgari seviyeye inmesine yol açacak bir zaaftır. Bu zaaf yüklü tercümeler nedeniyle Osmanlı okuryazar zümresinin dünyada yazılıp çizilenlerle teması eksik kalmıştır.

Rönesans çağında Yunan ve Latin klasikleri disiplinli bir çalışmayla Avrupa dillerine tercüme edilmiş ve bu tercümelerin ilhamıyla Avrupa'da skolastik çağdan çok ayrı bir sanat, fikir ve edebiyat çığırı açılmıştır. Fakat Tanzimat'ın tercüme hareketi bir Türk Rönesans'ı başlatabilmek iddiasından ve iktidarından çok uzaktır. Yarı amatör ve bilinçsiz yürütülen bir faaliyettir. Yeni ve ileri bir mütefekkir ve

münevver nesli yaratamamıştır. Dünyayı fikir edebiyat cihetinden tanıyıp yetişmek bu devir insanları için şahsi gayretlere ve talihin yardımlarına bağımlı kalmıştır.

Tanzimat devrinde yapılan tercümelerin niteliksel zayıflığının bir nedeni de o devir Türkçesinin bir nesir dili olarak henüz yeterince tekâmül etmemiş olmasıdır. Yazmak faaliyetinin şiir veya şiir gibi yazmak şeklinde algılandığı klasik asırlar boyunca Türkçenin nesir sahasındaki kabiliyetleri saklı kalmış, işlenmemiş, atıl bırakılmıştır. Tanzimat Fermanı'nı takip eden yıllarda özel teşebbüslerle girişilen gazetecilik faaliyetleri ve yazıcılığın sadece bir his ve yüksek sanat meşgalesi olarak telakki edilmekten çıkarak hayatla ve insanla doğrudan temas kuran bir mahiyet kazanması, nesri ön plana çıkarmış, böylece Türkçe nesir sahasında da işlenmek ve geliştirilmek imkânı bulmuştur. Her ne kadar bu devir tercümeleri dil, sanat ve fikir bakımından zayıfsa da Türkçenin nesir sahasındaki elverişliliğinin ve işlekliğinin artırılması bakımından yararlı olmuşlardır. Paul ve Virginie tercümesi, ikinci derece yazarlar kabul edilen Xavier de Montépin, Pierre Zaccome, Jules Mary ve benzerlerinden yapılan tercümeler edebi kıymet bakımından değil ancak Türkçenin gelişimine sağladıkları katkı bakımından önemlidirler.

Moliére 'den yaptığı piyes tercümeleri ve adaptasyonları, Voltaire' den yaptığı Micromegas tercümesi ve Fenelone 'dan yaptığı Telemaque tercümesiyle Türk tercüme edebiyatına büyük bir külliyat kazandırmış olan Ahmet Vefik Paşa'ya, tercüme eleştirisi yazılarında Tanzimat devri tercümeciliğiyle ilgili olumsuz görüşler dile getirilirken herhangi bir muafiyet parantezi açılmamış olması dikkat çekicidir. Yetiştiği muhit ve bulunduğu vazifeler sayesinde Arapça ve Farsçanın yanında Fransızcaya mükemmel derecede vakıf olan ve İngilizce, Latince ve Grekçe de okuyup anlayabilen Ahmet Vefik Paşa, Moliére'in eserlerini asıl değerlerinden çok az kaybettirerek şaşırtıcı bir muvaffakiyetle Türkçeye tercüme ve adapte etmiş ve bu mesaisiyle Türkiye'de Batı tarzı tiyatronun kurulmasındaki öncü şahıslardan biri olmuştur. Ancak *Oluş* dergisinde "Türkçede İlk Tercümeler" başlıklı bilgilendirici bir yazı yazan Mustafa Nihat Özön dışında yazısında Vefik Paşa'ya yer veren bir kaleme rastlanmaz. Özön bu yazısında eksik tercüme edilen eserlere bir örnek olarak Şemsettin Sami'nin Hugo'dan tercüme ettiği "Sefiller" romanını zikretmiştir. *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde 1862 yılında tefrika edilmeye başlayan bu tercümenin gazete sayfalarının elvermemesi nedeniyle tam metninin yayımlanması

mümkün olmamıştır ki o devir tercümelerinde sıklıkla görülen eksik aktarımların temel nedenlerinden biri de budur.

Cumhuriyet devri tercüme faaliyetlerine bakıldığında 1928 yılında yapılan harf inkılâbının bu konuda önemli bir milat teşkil ettiği söylenmelidir. Bu inkılâpla birlikte yeni bir kütüphane kurmak durumunda kalınan ülkede Mustafa Nihat Özön 'ün *Ülkü* dergisinde çıkan "Tercüme Faciası" adlı yazısında belirtildiğine göre 1928 yılından 1941 yılına kadar yapılan tercümeler sayı bakımından 1862-1928 yılları arasında yapılan tercümelere denktir. 1940 yılında Tercüme Bürosu'nun kurulmasıyla tercüme hareketi daha büyük bir ivme kazanmıştır. Nicelik bakımından bu çokluk ortaya zaman zaman nitelik bakımından kusurlu tercüme eserlerin çıkmasına neden olabilmiştir. Fakat ülke kütüphanesinin geçmiş durumuna nazaran kavuştuğu zenginlik dikkate alındığında bu kusurları mazur görmek gerekir.

Tercüme edilecek eserlerin gelişigüzel seçilmesi ve yüksek eserler yerine bayağı ve süfli eserlerin tercüme edilmesi bir topluma kültürel açıdan bir yarar sağlamaz aksine zarar verir. Bu türden eserlerin "eşsiz şaheser", "klasik" gibi unvanlarla yayımlanması yabancı edebiyatları yalnızca tercüme eserler vasıtasıyla tanıyıp okuyabilen insanların yoz bir edebiyata maruz bırakılmasına neden olur. Tercüme edilecek eserler hususunda en seçkinci görüşler Ahmet Haşim'e aittir. Ahmet Haşim, yalnızca şaheserlerin tercüme edilmesi gerektiğini savunur. Şaheserler dışındaki eserlerin tercümesine sarf edilen mesainin ve zahmetin boşa gittiğini düşünür. Bu hususta Ahmet Haşim'in bu seçkinci tavrının başka herhangi bir edip veya münekkit tarafından paylaşılmadığını belirtmek lazımdır. Mesela Orhan Burian *Ülkü* dergisinde yayımlanan yazısında tercüme edilecek eserlerin büyük bir itina ve şuurla seçilmesi gerektiğini söylerken yalnızca şaheserlerin tercüme edilip şaheser kabul edilmeyenlere alaka gösterilmemesi yönünde bir telkin ve tavsiyede bulunmaz. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Kalem* dergisinde, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Varlık* dergisinde konuyla ilgili çıkan yazı ve röportajlarında da tercüme edilecek eserlerin itinayla seçilmesi lüzumu vurgulanmakta ancak sadece şaheserlerin tercüme edilmesi tavsiyesinde bulunulmamaktadır. Tercüme faaliyetinde asıl gaye, halkın ve aydınların dünya edebiyatından ve fikriyatından azami derecede istifade etmesi olduğuna göre tercüme eserler yelpazesinin mümkün mertebe geniş tutulması ve tercihin okuyuculara bırakılması daha makul gözükmektedir.

Edebi tercüme yapmak yazarların ortak görüşüne göre kelimelerin ve cümlelerin bir dilden başka bir dile doğrudan nakledilmesinden ibaret değildir, olmamalıdır. Çünkü edebiyat kuru bir kelime istifi değildir. Türlü türlü inceliklerin o kelimeler içine saklanmasıdır. İlk bakışta fark edilmeyen ancak okumaya devam ettikçe tesirine düşülen ve iklimine girilen bir ruh ve duygu âleminin inşa edilmesidir. Yazarın sanat şahsiyetini ve lisan işletme mizacını bir üslup vasıtasıyla ortaya koymasıdır. İyi bir tercüme hem metnin cümleler külliyatını hem de bu duygu, ruh, üslup ve incelik âlemini nakledebilmek becerisini gösteren tercümedir. Mütercim eserin yazıldığı dille kendi dilini tüm bu hususiyetlerden birini diğerine feda etmeden uzlaştırabilmelidir. Bu da hem tercüme edilen eserin dilinin hem de eserin nakledileceği dilin çok iyi bilinmesi zaruretini doğurur. Edebi eser tercüme etmek, bir metnin başka bir dile cümleler külliyatıyla aktarılması bakımından mekanik; ruhuyla ve üslubuyla aktarılması bakımından artistik bir faaliyettir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim, Orhan Burian, Suut Kemal Yetkin, Bedrettin Tuncel, Muvaffak Sami Onat gibi edebiyatçı yazarların tercümecilikle ilgili en çok üzerinde durdukları hususlardan biri bu işin telif eser yazmak kadar hatta ondan daha güç bir iş olduğudur. Sanat ve fikir değeri yüksek bir eseri kendi milletinin diline çevirecek bir mütercim, eserin müellifinden daha fazla mesai harcamak zorundadır. Çünkü yabancı bir cemiyetin toprağından, ikliminden, kültüründen, ruhundan ve inançlar dünyasından doğan bir eseri değerinden kaybettirmeden tercüme etmek çok güç bir iştir. Bu türden eserleri tercüme etmek hem iki dili de mükemmelen bilmeyi hem iki cemiyeti de yukarıda zikredilen bileşenler açısından çok iyi tanımayı hem de dil ve edebiyat birikimi açısından yetişmiş olmayı gerektirir. Bu vasıfların herkeste bulunmayacağı düşünüldüğünde mütercimlere emeklerinin parasal karşılığının verilmesinin ne kadar önemli olduğu da kolaylıkla anlaşılır. Bir toplumda daimi bir Rönesans ikliminin tesis edilmesi yabancı dillerde yazılmış nitelikli eserlerin tercüme edilmesiyle yakından ilintilidir. Ancak bu son derece güç tercüme işini yüklenecek mütercimler maddi açıdan tatminsiz bırakılırsa eserler ya hiç tercüme edilmez ya da özensiz bir surette tercüme edilir. Sistemli ve disiplinli bir tercüme faaliyeti dil ve kültür bakımından birikimli mütercimler bulmak ve bu mütercimlerin emeklerinin karşılığını maddi olarak ödemekle mümkün olabilir.

Bir eseri yazıldığı dilden başka bir dili vasıta tutarak tercüme etmenin büyük sakıncaları vardır. Çünkü o eserin asıl ruhu ve sanatı orijinal dilinde gizlidir. Eserler kendi dillerinden başka dillere aktarılırken hüviyetlerinden çok şey kaybederler. Çünkü dil farklılığı yalnızca lügat, işleyiş ve kural farklılığı değildir. Bir dil doğduğu toprağın ve ait olduğu milletin yeryüzündeki yaşayışının ve hayata bakışının bir aynasıdır. Bir milletin var etmek ve kullanmak gereği duyduğu bir kelimeye başka bir millet şahsiyeti gereği ihtiyaç duymayabilir. O kelimenin anlattığı inanç, düşünce, kavram yahut hal başka bir millet için bütünüyle meçhul olabilir. Var olmaması imkânsız olan bu benzemezliklerin eser bir başka dile aktarılırken tam ifadesini bulamayacağı, bir kayba yahut önlenemez bir tahrifata uğrayacağı kesin gibidir. Eserin orijinal dili yerine vasıta bir dilden yapılacak tercüme, eserin maruz kalacağı muhtemel çıkarmaları, ilaveleri, hatalı aktarımları, üslup tahribatını ve tahrifatını göze almak anlamına gelecektir. Vasıta dillerden yapılacak edebi tercümelerin güvenilirliği ve eserin orijinalini yansıtma gücü doğrudan yapılacak tercümelere göre çok zayıftır.

Edebiyatın hammaddesi dildir. Yazarlar ve şairler bu hammaddeyi kendi meşreplerine göre işleyerek duygu ve düşünce tasvirinde ve tahlilinde bulunur, eser meydana getirirler. Jeolojik veya antropolojik değişimler kadar olmasa da dilin değişimi istisnai durumlar hariç yavaş seyreder. Türk yazı dilinin Genç Kalemler kadrosu ve milli edebiyat mensubu edipler tarafından sadeleştirilmesi bir hayli hızlı gerçekleşmiştir. Ancak bu yazı dilinin kendisinden önceki altı yüz yıllık imparatorluk tarihinde hemen hiç değişmediği de unutulmamalıdır. Edebiyatın değişimi hammaddesi olan dilin aksine hem daha beynelmilel hem de daha hızlı bir görüntü arz eder. Bir yüzyılın başında muteber kabul edilen bir şiir veya roman yazma tarzının o yüzyılın ortasında eskimesi ve gayri muteber kabul edilmesi söz konusu olabilir. Edebiyat milli dillerle üretilen ama zindeliği ve kıymetliliği beynelmilel ölçütlerden bağımsız olmayan bir faaliyettir. Başka lisanlarda yazılmış eserlere kendilerini kapatan, bu eserlerden habersiz olan milletlerin edebiyatları ham, güdük ve mahdut kalmaya mahkûmdur. Yabancı milletlere ait edebiyat eserlerinin doğru bir şekilde tercüme edilmesiyle hem aydın zümresinin hem de halk zümrelerinin edebi görgüsü genişler, yazma ve okuma alışkanlıkları zenginlik ve derinlik kazanır.

Tercüme eleştirisi için roman, şiir, hikâye eleştirisi gibi edebi eleştiri türlerine mahsus objektif ölçütler olması beklenir. Bu açıdan bakıldığında tercüme metinlerin

şu üç ölçüt çerçevesinde değerlendirilebileceği söylenmelidir: kelimelere sadakat, üsluba sadakat, eserin ruhuna sadakat. Başarılı bir tercüme kaynak dilin ve hedef dilin elverdiği imkânlar ölçüsünde bu üç ölçütü de azami derecede karşılayabilen tercümedir. Mütercim, çevirdiği eserin kelimelerine sadık kalırken o eserin bir edebiyat ve fikir ürünü olarak inşa edip taşıdığı üslup özelliklerini ve ruhu da asgari kayıpla çevirisine nakledebilmelidir. Bu nakledişin her mütercim ve her tercüme eser için tatbik edilebilecek kesinlikte formülleri yoktur. Her eser kendi hüviyeti ve tercüme zorluklarıyla müterciminin karşısına çıkar ve mütercim çevirdiği eserin kelimeleri, üslubu ve ruhu arasında birini diğerine feda etmeyen bir nakledіş dengesi kurarak onu kendi dilinde adeta yeniden yazmak mesuliyeti ve mükellefiyeti taşır. Tercümede asla sadakat bahsinde genel olarak içerik-yazınsal güzellik dengesinin iyi kurulması gerektiği görüşü vardır. Asla mutlak surette sadık kalmak ortaya çirkin ve cansız bir dil çıkması pahasına olmamalı, ancak metnin çirkin olması korkusu da mütercimi eserin aslından büsbütün uzaklaştırmamalıdır.

Devletin ve özel yayınevlerinin tercüme faaliyetine yaklaşımı güdülen gaye bakımından büyük bir farklılık gösterir. Devlet, tercüme ettirdiği eserlerin memleket irfanına ve sanatına katkı sunabilecek türde eserler olması saikiyle hareket eder. Tercüme ettirdiği eserler, değer bakımından üzerlerinde her zaman kesin bir mutabakata varılmış eserler olmayabilirse de devletin bu konudaki temel motivasyonu topluma düşünce ve estetik bakımlarından yüksek değerde eserler kazandırmaktır. Fakat özel yayınevlerinin öncelikli hedefi ticari kazanç elde etmektir. Tercüme ettirdikleri eserin sanat ve fikir değerinden ziyade tiraj kabiliyetini düşünürler. Bu nedenle zaman zaman ehil olmayan mütercimlere sıradan eserler tercüme ettirirler. Toplumda okuma alışkanlığının yaygınlaşması bakımından bu piyasa eserlerin varlığı bütünüyle zararlı görülemez. Fakat tercüme sahası bütünüyle bu eserlere terk edilmemeli ve tercümecilik faaliyetinde asıl maksadın bir memleketi ve toplumu kafa bakımından kalkındırmak olduğu unutulmamalıdır.

Bütün edebi türler içinde tercüme edilmesi en güç tür şiirdir. Kafiye, vezin, söz sanatları, dil içi musiki gibi biçim cihetleri nedeniyle bir şiiri yabancı bir dile eksiksiz bir biçimde tercüme etmek hemen hemen imkânsızdır. Bir şiirin mimarisi içinde yalnızca mısraların ve kelimelerin değil harflerin bile önemli yeri vardır. Bu nedenle şiir muhteva olarak yabancı bir dile aktarılsa bile biçim olarak bir kayba yahut değişime uğramadan asla aktarılamaz. Bu kaybın asgariye indirilmesi ve

muhtevayla birlikte biçime ait özelliklerin de tercümede azami ölçüde kendine yer bulabilmesi ancak ehil mütercimler sayesinde mümkün olabilir. Şiir tercüme edecek mütercimlerin çok istisnai bir dil kabiliyetine ve kültür ve şiir birikimine sahip olması gerekir. Aksi bir durum şiirin mütercim eliyle tahribata uğratılması demek olacaktır. Muvaffak Sami Onat'ın *Şadırvan* dergisindeki yazısında belirttiği gibi yetersiz kişilerin şiir tercüme etmeye heves etmesi şiir yazmaya heves etmeleri gibi müsamahayla karşılanacak bir durum değildir.

Edebi eser tercümelerinde en sık rastlanan kusurlardan eserin bütünüyle olmasa bile kısmen hatalı veya eksik tercüme edilmesidir. Çeviri yapılan yabancı dile veya Türkçeye yeterince hâkim olmamaktan veya özensizlikten kaynaklanan bu hatalı tercümeler incelenen dergilerde sıklıkla yazı konusu olmuştur. Bu hatalar bazen küçük anlam farklılıkları olarak kendini göstermekteyken bazen metnin maksadını tamamen saptıran bir dereceye varabilmektedir. İncelenen dergilerde hatalı tercümelere örnek olarak verilen eserlerin bazıları şunlardır: Muallim Naci'nin Therese Raquin, Nahit Sırrı Örik ve Handan Lütfü'nün Aziyade, Celal Arıkdemir'in İlyada, Cemil Sena Ongun'un Sen ve Ben, Haydar Rıfat'ın Goriot Baba, Nasuhi Baydar'ın L'Immoralist, Galip Bahtiyar Bey ve Seniha Bedri Göknil'in Faust tercümeleri…

Osmanlı cemiyetinin kültür, edebiyat, fikir ve sanat bakımından bütünüyle Doğu'nun mahsulü olduğu asırlarda Tanzimat Fermanı'ndan sonra teşekkül etmeye başlayan ve gözünü Doğu'dan Batı'ya çevirmiş Osmanlı cemiyeti arasında yabancı edebiyatlarla temas kurma biçimi bakımından büyük bir benzerlik vardır. Bu benzerlik iki devirde de yabancı edebiyatlarla programlı, şuurlu ve kitlesel temasların kurulamamasıdır, bu edebiyatlara fert fert gidilmesidir. Osmanlı cemiyetinin klasik bir Doğu cemiyeti olduğu asırlarda Fars ve Arap edebiyatından ve fikriyatından bütün bir okuryazar ve düşünür zümresinin istifade edebileceği şekilde tercümeler yapılmamıştır. Edipler ve münevverler şahsi tasarrufları ve birikimleriyle bu milletlerin edebiyatını ve fikriyatını okumak ve öğrenmek gayreti içinde olmuşlardır. Sonuçta bu edipler ve münevverler zümresi Fars ve Arap kültürüne bağlı kalmış ancak halk tabakası için aynı durum söz konusu olmamıştır. Bu ise Osmanlı cemiyetinde kültürel bir bölünmeye bir ikiliğe neden olmuştur.

Tanzimat Fermanı'ndan sonra kültürel ve sosyal bakımlardan Doğu'dan ayrılarak Batı 'ya yönelen Osmanlı cemiyetinde yabancı edebiyat ve fikriyatla temas

kurma biçimi pek değişiklik göstermemiştir. Avrupa milletlerinin edebi ve fikri eserleri topluca ve programlı bir surette Türkçeye nakledilmemiş, birtakım fertler bu eserlerle kişisel gayretleriyle muhatap olmuşlardır. Bu ise Avrupa edebiyatını ve fikriyatının bütün bir cemiyetçe öğrenilip sindirilmesi yerine fertlerle sınırlı kalmasına neden olmuştur. Bu klasik çağlardaki ikiliğin içerik olarak değişmekle bile dışta aynı kaldığı bir durumdur.

Bir tercümenin dilinin hangi ölçütlere göre belirleneceği konusunda çeşitli görüşler vardır. Bu görüşler incelenen dergilerde en geniş ölçüde Ahmet Cevat Emre'nin Odise tercümesi etrafında ortaya konmuştur. Emre'nin bu tercümesinin dili, Türkçenin tarihi seyri içinde ulaştığı sadeliğe aykırı bulunmuş ve tercümeye eskimiş ve yaşamak vasfını yitirmiş bir dilin hâkim olduğu görüşleri ileri sürülmüştür. Fakat mütercim, tercümesinde bu eskimiş lügati Odise gibi antik çağlara ait epik bir eserin efsanevi havasını yansıtabilmek maksadıyla tercih ettiğini söylemiştir. Bu karşıt görüşler, bir eserin muhtevasının, mahiyetinin ve ait olduğu tarihi dönemin eser tercüme edilirken kullanılacak dil bakımından önemli olduğunu göstermektedir. Bir edebi eserin tercümesinin kuru bir metin aktarımından ibaret olmadığı sıklıkla dile getirilmiştir. Yapılan tercümede o eserin üslubunun, yazınsal ruhunun ve bir bütün olarak dile getirdiği iklimin yansıtılması da lazımdır. Bir edebi eserin en önemli malzemesinin dil olduğu malumdur. Edebi eserler ruhlarına dil vasıtasıyla büründürülür. Bu açıdan bakıldığında tarihin çok eski dönemlerine ait birtakım istisnai eserlerin tercümesinde hususi bir Türkçe kullanmanın mantıklı bir tercih olduğu söylenebilir. Halis Türkçe, sadeleşerek konuşma diline yaklaşmış Türkçe, yabancı bir eseri anlam olarak karşılayabilir ama o eserin tarihi dönemini ve efsane havasını tam bir muvaffakiyetle yansıtmayabilir. Bu durumda mütercimler Türkçenin eskimiş lügatine başvurabilirler. Tercümede başarının matematiksel bir formülü olmadığı gibi ve her mütercim bu meseleyi kendine mahsus yöntemlerle halledebileceği gibi tercümelerin dili de şaşmaz ve değişmez bir lügate tabi değildir.

Müellifle mütercim arasındaki yazınsal ahenge en iyi örneklerden biri Marcel Proust 'la onun "Kayıp Zamanın İzinde" nehir romanından "Swannlar' ın Semtinden" cildini tercüme eden Yakup Kadri Karaosmanoğlu arasında müşahede edilmiştir. Çünkü Yakup Kadri hem dil ve edebiyat zevki hem de yaşadığı hayat itibarıyla Marcel Proust 'a benzeyen bir yazardır. Onun gibi hastalıklar geçirmiş ve bu halin yarattığı ıstırabı nefsinde tatmış biridir. Dilin kurallarına zaman zaman pek

aldırış etmeyen bir deruni ahenk kaygısı gütmesi ve yine zaman zaman yeni lisan cereyanına muhalif gözüken eski ve nadir kelimeler kullanması Yakup Kadri'yi Marcel Proust 'la sanat bakımından benzeştirir ve onun eserini daha geniş ve derin bir surette hissetmesini sağlar.

Türkçe gibi XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren köklü ve süregiden inkılâplar geçirmiş bir dildeki telif ve tercüme eserlerin lügat ve söyleyiş bakımından çabuk eskiyebileceği aşikârdır. Özellikle Genç Kalemler hareketi ve milli edebiyat cereyanıyla Türkçeyi sadeleştirme ve yazı dilini zenginlik yitimine uğratmadan konuşma diline yaklaştırma çabaları büyük bir başarı kazanmış ve Arapça ve Farsça kelimeler ve kaidelerden Türkçe karşılığı olanlar tamamen değilse de büyük oranda terk edilmiştir. Bu durum Tanzimat, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati edebiyat zümrelerinin çokça teveccüh gösterdiği bir kelimeler külliyatının çok kısa bir zaman içinde yazı dilinin dışında kalmasıyla sonuçlanmış ve bu zümrelerin kaleminden çıkan eserler de zaman karşısında dil bakımından erken eskimek zaafına düşmüşlerdir. Bu devirlerde yayımlanmış tercüme eserler için de tabiatıyla durum aynıdır. 1890'larda yapılmış bir roman yahut piyes tercümesi 1940'larda dil bakımından anlaşılmaz, eski hatta yer yer gülünç bir konuma düşebilmiştir. Türkçedeki bu hızlı değişiklikler ve tasfiyeler birtakım tercümelerin yeniden yapılmaları zaruretini doğurmuştur.

Bilim, sanat, felsefe ve ideoloji gibi medeniyeti bir bütün halinde meydana getiren ve insanlığı kesintisiz ve sonsuz bir yol gibi ilerleyen zamanda kesintisiz ve sonsuz bir değişimin öznesi ve nesnesi yapan olgular milletlerin ortak mahsulüdür. Sınırları aşarak ülke ülke devir devir gezerler. Birinden az öbüründen çok olmakla birlikte her milletten katkılanarak serpilirler, tekâmül ederler. İnsan doğası gereği yerinde saymaya tahammül edemez. Daha iyiyi, daha güzeli, daha rafine olanı ve daha mükemmeli arzu eder. Her şeyin en iyisinin ve en mükemmelinin bir milletten doğup onda toplanması ise mümkün değildir. Milletler daimi surette birbirlerinin hem öğretmenidirler hem de öğrencisidirler. Hem kılavuzları hem de takipçisidirler. Bilgiler ve meziyetler zamanlar ve mekânlar arasında daimi bir dolaşım ve nakil hali içindedir. Bilginin ve meziyetlerin kaynağı değişebilir, güzergâhı değişebilir, yola çıktığı yer ve varacağı yer değişebilir. Fakat insanlığın daha iyiye ve daha mükemmele ulaşmak ülküsüne hizmet etmeleri durumu değişmez.

10.5.SANATTA VE EDEBİYATTA HÜMANİZM

İnsanlık tarihinde bir zihin ve sanat kılavuzu olarak çok önemli bir yeri olan hümanizmi çeşitli şekillerde tanımlamak mümkünse de şu beş tanımın bu kavramı en berrak surette ortaya koyan tanımlar olduğu söylenebilir:

1- Rönesans devrini doğuran bir sebep olarak hümanizm

2-Eski Yunan ve Latin kültür sistemleriyle uğraşmak anlamında hümanizm

3-Sanat ve kültür eserlerinde sadece insan ve insaniyi aramak, yaratmak gayreti olarak hümanizm

4-Bütün insani değerleri kucaklayan çok genel bir anlayış olarak hümanizm

5-Son olarak bilim ve kültür amaçlarının dışında biraz ideolojik ve politik bir mana içinde milliyi tanımayan, milletlerarası olma yolundaki hareket olarak hümanizm

Hümanizm düşüncesi insanı Tanrı'nın, devletin veya birtakım ideolojilerin kölesi, hizmet aygıtı olarak görmek istemez. Onu bütün erdemleri ve zaaflarıyla hayatın ve varlığın merkezine konumlandırır. İnsan değerlidir ve sanatın en büyük ilham kaynağıdır. XIV. Yüzyıl İtalya'sında başlayan ve daha sonra Almanya, Fransa, İngiltere gibi ülkelerde de yayılan Eski Yunan ve Latin klasiklerini okuyup anlama merakı bu toplumlar entelijansiyasının skolâstik dünya görüşünden genel itibarıyla uzaklaşıp gayri dini bir dünya inşasına yönelmelerinde önemli bir etken olmuştur. Sanat ve bir bütün olarak hayat, Hıristiyanlık dininin ve kilisenin karşısındaki itaatkâr ve edilgen tavrını terk ederek insanın ve insaniyetin ihyasına yönelmiştir. Kilisenin vaazlarının ve öğretilerinin kayıtsız şartsız tasdik edildiği ve bütün bir cemiyet nizamının bu vaazlara ve öğretilere göre tayin edildiği hayat yavaş yavaş terk edilerek yerini insanı önceleyen, yanlışı doğrudan ayırmada aklın gücünü dayanak edinen bir hayata bırakmıştır.

"Yeniden Doğuş" anlamına gelen Fransızca bir kelime olan "Rönesans", XIX. ve XX. Yüzyıl tarih yazıcılığında karanlık bir devir olarak nitelenen ortaçağdan zihniyet olarak kopup kurtulmayı ifade eder. Bu kurtuluşa ilham veren en büyük kaynaksa antikitedir, Eski Yunan ve Latin fikir ve sanat nizamıdır.

Eski Yunan ve Latin edebiyatına ait eserler Ortaçağ dünyasında tamamen kaybolmuş yahut unutulmuş değildi. Bu eserler Grekçe ve Latince bilen Hıristiyan din görevlilerince mabetlerde muhafaza edilir ve okunurdu. Fakat bu din görevlileri

bu eserlerin ruhunu ve hüviyetini anlamaz, anlamak istemez ve bu eserleri Hıristiyanlığın doğruluğunu onaylamak ve kilisenin yürürlükteki gücünü tahkim etmek için maksatlı bir şekilde tahrif eder ve yanlış yorumlarlardı.Rönesans çağıyla birlikte Eski Yunan ve Latin klasikleri rahip olmayan kimselerce de okunmaya başlamış ve bu okumalar dinsel misyonlarından arındırılarak eserlerin özgün şahsiyetine ve iklimine avdet edilmiştir. İncil'in tanrısallığının yerini Eski Yunan ve Latin klasiklerinin insaniliği almıştır.

Rönesans ve hümanizm çağının ilk zamanlarında antik çağa ait kitap toplamak büyük bir heveskârlıkla icra edilen bir faaliyettir. Antikiteye ait kitapların kayboldukları yahut unutuldukları yerden gün ışığına çıkarılması hümanizmin zuhurunda ve yayılmasında çok önemli rol oynamıştır. Bu devirdeki ünlü kitap arayıcıları ve bunların buldukları kitaplardan bazıları şunlardır:

Bu dönemin iki kitap arayıcısı Guarino ile Poggio'dur. Poggio Güney Almanya'da Cicero'nun altı söylevini ve Quintilian'ın ilk tam metnini, St.Gall yani şimdiki Zürih nüshasını bulmuştur. Anlatıldığına göre otuz üç gün içinde bunları baştanbaşa eksiksiz ve çok güzel bir şekilde kopya etmiştir. Silius Italicus, Manilius, Lucretius, Val, Flaccus, Ascon, Pedianus, Columella, Celsus, A.Gellius, Statius ve daha birçok ilkçağ yazarının yapıtlarını tamamlamayı asıl olarak burada başarmıştır. Leonardo Aretino ile işbirliği yaparak Plautus 'un son on iki komedyasını ve Cicero'nunVerrinae'sini meydana çıkarmıştır. Kardinal Bessarion klasik ilkçağa beslediği derin sevgi ve hayranlık ile son derece büyük fedakârlıklara katlanarak altı yüz cilt yazma kitap toplamıştır (Burckhardt, 2013:230-231).

Eski Yunan ve Latin edebiyatlarının kudreti ve ölümsüzlüğü bütün beşeriyeti ilgilendiren mevzular ve muhtevalar barındırmalarından kaynaklanır. Bu edebiyatlar, Hıristiyanlığın ve İslamiyet'in doğuşundan çok önce doğup yaşadıkları için semavi değil dünyevi ve insani bir mahiyet taşırlar. Din duygusu ve Tanrı fikri içinde eriyip kaybolmak ve metafizik savruluşlar göstermek özelliği göstermezler. Bu edebiyatlarda da Tanrısallık vardır ancak bunlarda insanın Tanrı karşısında köleleşip hiçleşmesi değil Tanrılar 'ın insani vasıflar taşıması söz konusudur. Yunan mitolojisindeki Tanrılar insani zaaflar gösterirler. Öfkeleri, gazapları, kıskançlıkları, güzellikleri ve çirkinlikleri tamamen insanidir. Zamanın ve mekânın haricinde yaşamak dışında birer Tanrı değil daha çok "süper insan" gibidirler.

Michelet'nin "Rönesans" adlı eserinde dile getirdiği gibi "Sevimli Rönesans kelimesi güzelin âşıklarına ancak yeni bir sanatın gelişini, muhayyilenin serbest gelişimini hatırlatır. Rönesans bilgin için eskiçağ bilgilerinin yenileştirilmesi, hukukçular için de eski adetlerimizin hercümerci üzerinde nurun parıldamasıdır. İnsan bu yüzyılda kendi benliğini tekrar bulmuştur. Vesale ile Servet insana hayatın sırrını ifşa ederken, insan beri yandan Luther, Calvin, Dumoulin, Cujas, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes ile manevi varlığın sırlarına ermiştir. Tabiatın esasını anlamaya çalışmış, adalete, mantığa dayanmaya başlamıştır"(Michelet, 1996: 3-4).

XIX. yüzyılda yaşamış tarihçilerden Jacob Burckhardt "İtalya'da Rönesans Kültürü"adlı eserinde "Kültür Ortaçağ'ın hayal dünyasında kendini kurtarmak isterken birdenbire ve yardımsız olarak deneme yoluyla maddi ve entelektüel dünyaya nüfuz edemezdi. Bir kılavuza muhtaçtı ve işte klasik kültür, entelektüel alanların her birinde erişmiş olduğu birçok objektif gerçekle böyle bir kılavuz olarak hizmetini sunuyordu. Şükran ve hayranlıkla biçim ve madde alınıyordu ondan. Klasik ilkçağ kültürü yeni devir kültürünün başlıca içeriği haline geliyordu" (Burckhardt, 2013:217) diyerek Rönesans'ın ilkçağ medeniyetini kılavuz edinişini izah ederken bu hareketin İtalya'da doğmasını ise şu şekilde izah eder:

> İtalya dışında söz konusu olan sorun klasik kültürün kimi öğelerinden bilgince ve düşünülerek yararlanılmasından ibarettir. İtalya'da ise aynı zamanda hem bilginler hem de halk, fiilen klasik kültürü tutuyor. Çünkü bu kültür doğrudan doğruya kendi eski büyüklüğünün bir hatırasıdır. Latince'nin kolayca anlaşılabilmesi, hala ayakta duran anı ve anıtların çokluğu, bu gelişmeyi son derece hızlandırıyor. Geçmişe dönüşü kolaylaştırıyor (Burckhardt, 2013:215).

Hümanizmin en büyük keşif nesnesi insandır. Bir süreç olarak tanımlamak gerekirse insanın kendini araması sürecidir. Eski Yunan felsefesinin temel düsturlarından biri olan "kendini tanı" düsturunun ve antik filozof Protagoras'ın "insan her şeyin ölçüsüdür" sözünün edebiyata ve sanata uyarlanmasıdır. Bu açıdan sanatta ve edebiyatta hümanizm milliyi aşmak ve bütün beşeriyete mal olacak eserler yaratmaktır.

İncelenen dergilerde sanatta ve edebiyatta hümanizm konusuyla ilgili yazı kaleme alan kimi yazarlar Türkler 'i Rönesans senelerinde İstanbul fethi ve diğer fetih hareketleriyle Avrupa'nın içerilerine kadar ilerlemelerine rağmen Rönesans

nurundan istifade edememekle eleştirirler. Fakat Türkler'in İstanbul'u fethettikleri yıllarda hümanizm ve Rönesans hareketlerine dâhil olması tarih ve milletlerin psikolojisi bakımından mümkün değildir. Çünkü bir İslam toplumu olan Osmanlı Türklüğü bu hüviyeti itibarıyla o devirde Avrupa'nın zıttı olan bir kutuptadır. Sürekli mücadele ve cenkleşme hali içinde olduğu ve mağlup edegittiği bir kıtada zuhur eden fikri ve içtimai hareketlere o devir Türk toplumunun dâhil olması bu itibarla düşünülemez. İslam dini esaslarına, tasavvufa ve geleneklere dayalı bir sosyolojik yapısı olan Osmanlı Türkleri 'nin siyasi ve askeri olarak muzaffer oldukları bir çağda bu sosyolojik yapıyı terk ederek Batılılar gibi antik medeniyetlere dayalı bir hümanizm çığırına iştirak etmesi mümkün değildir.

İncelenen edebiyat dergilerinde bir Türk hümanizminin nasıl kurulacağı ve bunun Türk edebiyatına nasıl aksettirileceği hususunda ortaya konan önerilerin ve fikirlerin yeterince somut ve etraflı olmadığı söylenmelidir. Hümanizmin felsefi ve tarihi boyutu ve Avrupa fikriyatı ve edebiyatının seyrindeki rolü hakkında ayrıntılı mütalaalarda bulunulurken Türk edebiyatı ve fikriyatının bu düşünceyle temasının nasıl olacağı konusundaki görüşler ayrıntıdan ve derinlikten mahrumdur. Batı'da Rönesans ve onu izleyen asırlarda yaratılan klasik edebiyat ilhamını Eski Yunan ve Latin edebiyatlarından almışken daha sonra zuhur eden Realizm, Romantizm, Sembolizm gibi edebiyat ekolleri klasik edebiyattan biçim ve muhteva itibarıyla çok ayrı bir edebi zihniyetin ve eserler külliyatının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Rönesans çağında antik eserleri tetkik etmek ve rehber edinmek fikir ve sanat açısından ileri bir hamle gibi görülebilir. Ancak yirminci yüzyılda herhangi bir milletin edebiyatına hümanist bir hüviyet vermek için antikiteye gitmesi geri ve irrasyonel bir davranış olacaktır. Şu halde Türk edebiyatında hümanizmin yöntemi ve vasfı ne olmalıdır, ne olabilir?

Adımlar dergisinde yazdığı yazıda Ziya Baştimar Tevfik Fikret'i hümanist bir şair olarak nitelendirmiştir. Ancak bu yazıda Fikret'in hümanizmi şiirlerindeki yoksul ve düşkün insan sevgisi çerçevesinde açıklanabilmiş, bu çerçevenin dışına çıkılamamıştır.

Ziya Osman Saba, Celalettin Ezine ve Şinasi Özdenoğlu gibi edip ve düşünürlerin bir edebiyat hümanizminin nasıl olacağı hususunda derinleştirilemeyen ve somutlaştırılamayan görüşler ortaya koydukları söylenmelidir. Ziya Osman Saba *İnkılâpçı Gençlik* dergisine verdiği mülakatta sanatta hümanizmin beşeri olmaktan

geçtiğini söyler. Edebiyatta beşerininse aynı zamanda mistik olacağını savunur. Saba'ya göre beşeri olmayan her şey fantezidir ve kısa bir zamanda unutulmaya yahut gözden düşmeye mahkûmdur. Sanatta beşerilik insanın kalbiyle ve beyniyle irtibat kurabilmek becerisidir. Eğer insan bir sanat eserinde kendisini bir surette bulabiliyorsa o sanat eseri beşeri olabilmiş demektir, kendi iç hümanizmini inşa edebilmiş demektir. Victor Hugo'nun romanları, Rodin'in heykelleri yahut yaratıcısı meçhul bir halk türküsü beşerle duygusal ve düşünsel olarak irtibat kurabilip ona yaşadığını hissettirdiği ölçüde beşeridir, hümanisttir. Saba, şiirde hümanizmi mistisizmle ilintilendirmiş olmakla diğer edip ve düşünürlerden ayrı bir görüş ortaya koymuş olur. Ona göre insan yeryüzünde cevaplandıramadığı bir yığın varoluşsal soruyla baş başadır. Yaşamanın en büyük gerçeği ölüm gerçeğidir ve insan bu büyük meçhulü anlayabilmek konusunda matematiksel kesinlikte bilgilere sahip değildir. Hiçbir zaman da sahip olamayacaktır. Ölüm karşısındaki bu varoluşsal krizi insanı az veya çok mistik olmaya sevk edecek ve mistisizm büründüğü renkler ve usuller çeşitlilik göstermekle birlikte insanın ürettiği sanat eserlerinde kendini gösterecektir. Hümanist olmak insani olmak demekse bu keyfiyet mistikten uzak bir hümanizm algısının eksik kalacağını gösterir.

Yücel dergisinde sıklıkla bir hümanizm yöntemi olarak vurgulanan maziye ait sanat ve edebiyat eserlerini keşfederek tetkik etmek ve barındırdıkları ruha vakıf olarak milli bir kültür inşa etmek idealinin milliyetçiliğin tarih ve kültür algısıyla benzeştiği söylenebilir. Fakat hümanizmin klasik eserlere ve kadim kültüre duyduğu ilgi bir millette öteki milletlere karşı bir üstünlük ve düşmanlık motivasyonu yaratmak maksadı taşımaz. O eserlerde milletlerarası didişmeleri köpürtebilecek unsurlar bulsa da bunları vurgulamaz, benimsemez. İnsanlığın yapış ve yaratış kudretini işaret ve ispat edecek sanatsal kıymetleri vurgular ve benimser. Milletlerin değerini insanlığın ortak hazinesine yaptıkları katkılara göre ölçer.

Celalettin Ezine'nin *Hamle* dergisinin 1.ve 3.sayılarında kaleme aldığı "Türk Hümanizmasının İzahı" başlıklı yazıda Türk edebiyatında hümanist bir hamle için neler yapılması gerektiğiyle ilgili bölüm daha çok dil meselesi üzerine yoğunlaşmış ancak yazıda var olduğu savunulan dil anarşisinin mahiyetinin tam olarak ne olduğu ortaya konmamıştır. Türk dilinin Tanzimat, Servet-i Fünun, Yeni Lisan, Güneş Dil Teorisi gibi cereyan ve hamlelerle XIX. yüzyılın ortasından XX. Yüzyılın ortasına kadar geçen bir asırda çok büyük değişimler geçirdiği muhakkaktır. Tanzimat nesli

Türkçeyi hakiki ve işlek bir nesir dili olarak yazmaya başlamış, şiiri hayata ve insan gerçeğine açmak hamlesi göstermiştir. Servet-i Fünun edebiyatı ferdiyetçi ve artistik şiir nizamına rağmen Batı şiirine mahsus formları ve konuları kısmen de olsa Türk şiirine taşıyarak edebiyatta yenileşme niyetinin zuhurundan beri süregelen divan estetinden uzaklaşma eğilimini uygulamada bir ileri merhaleye taşımıştır. Fakat ne Tanzimat nesli ne de Servet-i Fünun edebiyat zümresi nesirde ve şiirde Türk dilinin yazı lügatini sadeleştirebilmiştir. Bu yazıcıların ve ediplerin esasen böyle bir niyeti de yoktur. *Genç Kalemler* dergisinde Ömer Seyfettin ve fikirdaşı olan arkadaşlarının başlattığı Yeni Lisan hareketi Türkçeyi gereksiz Arapça ve Farsça unsurlardan arındırmak konusunda o zamana kadarki en devrimsel ve başarılı dil hareketidir. Bu hareketin açtığı yol zamanla Türkçenin zenginliğini ve ifade kudretini örseleyebilecek Öztürkçecilik cereyanlarına kadar varmış, daha sonra da Öztürkçeciliğe taraftar ve muarız olanlar arasında uzun yıllar süregiden kalem münakaşaları yaşanmıştır ki Celalettin Ezine'nin yazısında somut ve berrak bir şekilde tanımlayamadığı dil anarşisinden kastının Türk dilindeki bu istikrarsızlık ve münakaşa manzarası olduğu düşünülmelidir. Ezine'ye göre Türk dilindeki anarşi sona ermeden ve yazı dili istikrara kavuşmadan şöhreti dünyaya yayılacak hümanist bir edebiyat kurulamaz. Ezine, yazılarında divan şiirlerinin Latin yazısıyla neşredilmesi gerektiğini, dünya klasiklerinin Türkçeye tercüme edilmesi gerektiğini, bir Türk ansiklopedisi, gramer ve sentaks kılavuzu ve Türkçe sözlük hazırlanması gerektiğini ve bir fonetik eksperimental kurumuyla Türk akademisinin kurulması gerektiğini de söylemiştir. Ezine'nin bu talep ve dileklerinin ilerleyen zamanlarda değişik adlarla da olsa gerçek kılındığını söylemek lazımdır.

Teknik açıdan Avrupai kudrette ilk romancımızın Halit Ziya olduğu yönünde ortak bir görüş vardır. Fakat Türk sosyal hayatı gibi Türk yazı dilinin de XX. Yüzyılın başlarından itibaren büyük değişimler geçirmesi hem Halit Ziya'nın hem de ondan önceki muharrirlerin romanlarının dil bakımından eskimesine hatta anlaşılması güç bir hale gelmesine neden olmuştur. Halit Ziya, Servet-i Fünun'da tefrika edildikten sonra ilk kez 1900 yılında yayımlanan Aşk-ı Memnu romanının Türkçesini 1940'larda bizzat sadeleştirmek gereği duymuştur. Ancak Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarının dil bakımından 1930'larda, 1940'larda çok eski ve kullanışsız görünmesi durumu cumhuriyet dönemi edebiyatı yazı dilinde o ölçüde mevzuubahis değildir. Edebi şahsiyetlere ve yazmaktaki ülkülere göre yazarlar

arasında tabii bir yazı dili farkı olabilse de söz gelimi 1950'lerde yazılmış bir eserle – eğer çok arkaik bir dil kullanılmamışsa- 2010'larda yazılmış bir eser arasında dil bakımından büyük bir fark yoktur. Bu Türkçenin edebi yazı dili olarak göreceli bir istikrara kavuştuğunu gösterir.

Edebiyatta hümanizmin ilk şartı bütün insanlığı ilgilendiren ve evrensele ulaşmak gayesi güden eserler kaleme almaktır. *Yücel* dergisinden Şinasi Özdenoğlu 'nun da değindiği gibi bir edip zihnen ve fikren hümanist olmasa da insan cinsinin ortak özelliklerini yansıtan eserler yazıyorsa ve yazdığı eserler yeryüzünün her yerindeki okuyucuların kendinden bir şey bulmak potansiyeli barındırıyorsa edebi anlamda hümanisttir. Şu halde bir edip yerelden beynelmilele ulaşmak için mutlaka bütün insanlara tesir edebilecek eserler yaratmalıdır. Milli bir konuyu işliyorsa bile o konuyu değişik ülkelerdeki ve kıtalardaki insanları da cezbedebilecek bir söyleyişe ve edaya yükseltmek muradında olmalıdır. Edebi eserler doğdukları toprak ve yazıldıkları dil itibarıyla millidirler. Fakat barındırdıkları şahıslar ve hayatı algılayış ve resmediş biçimleriyle insani olmalıdırlar.

Hümanizm bahsiyle ilgili yazı kaleme alan yazarlar bu tabirin siyasi ideolojik cihetine ilgisiz gözükürler. Hemen bütün yazarların ortak görüşüne göre hümanizm milli kültürlerin meydana çıkmasında ve diğer milletleri düşman kabul etmek prensibine dayanmayan milliyetçilik bilincinin gelişmesinde katkı sahibi olmuştur. Hümanizm Orhan Burian'ın da dile getirdiği gibi bir insanın kendini iki türlü tanıma çabasıdır. Tarih içinde bir milletin mensubu olarak geçmiş ve gelecekte ise insan olarak… İnsanı hem zayıflıkları hem de kudretiyle bir bütün olarak değerli ve yüce gören bu düşünce milletleri kendini tanımaya davet eder. Bu tanıyış ise ancak mazide üretilmiş kültür ve sanat eserlerini tanımak ve onlardaki insani ruhu anlamakla mümkündür. Hümanist düşünce maziyi savaş, yıkım ve istila pencerelerinden değil; özgün kültürlerin penceresinden görmek eğilimindedir. Mazisinde ürettiği kültürü ve sanatı tanıyan milletler hem milli varlıklarının ve zenginliklerinin farkına varmış olacaklar hem de okudukları eserlerin dünya edebiyatlarının meyvesi diğer eserlerle müşterek noktalarını görerek insanlık ailesinin bir üyesi olmak şuuruna ve hissiyatına erişeceklerdir.

Türk edebiyatı ve fikriyatının hümanist düşünce iklimine girmesinde dünya klasiklerinden yapılacak tercümelerin büyük önemi vardır. Yabancı bir edebiyata ait eserleri anlayabilecek ölçüde dil bilmeyen aydınların ve halk tabakalarının ufku milli

sınırlar içinde üretilen fikir ve edebiyatla sınırlı kalır. Milli mensubiyetle insan olmak haysiyetinin fikir, kültür ve edebiyat yaratışlarıyla bir potada erimesi demek olan hümanizm insan entelektüel dimağını milletlerarası değeri ve nüfuzu olan sanat eserleriyle mücehhez olmaya davet eder. Bu açıdan bakıldığında 1940 yılında kurulan Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nun yaptığı geniş tercüme eser neşriyatı memleket sathında hümanist düşünce ikliminin tesis edilmesi bakımından çok önemli bir faaliyettir. Bu sadece antik dünya ve Rönesans sonrası Batı eserlerini kapsayan bir tercüme faaliyeti değildir. Hümanizm ve tercüme konusunda görüşlerini okuduğumuz yazarların gerekliliğini ittifakla vurguladığı gibi Batı'nın klasikleriyle birlikte Doğu'nun büyük klasiklerini de tercüme programına dahil etmiş bir faaliyettir. Bu itibarla bu faaliyet, hümanizm ruhunun tabii bir parçası olan çok yönlü düşünebilme ve insanı en geniş bir surette tanıma zaruretine azami seviyede cevap vermiş bir faaliyettir.

Türk edebiyatında 1912 yılında başlayan ancak fazlaca genişleyip yerleşik hale gelmeden son bulan bir Nev-Yunanilik cereyanı vardır.1912 yılında Paris'ten İstanbul'a dönen Yahya Kemal, Batı'da olduğu gibi bir edebiyat zümresi oluşturmak ve kaynağını Eski Yunan'dan alan bir öz şiire ulaşmak arzularıyla Nev- Yunanilik edebi faaliyetini başlatmıştır. Bu yolda "Sicilya Kızları" "Biblos Kadınları" gibi şiirler yazan Yahya Kemal' e Yakup Kadri de "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri" başlıklı yazısıyla iştirak etmiş ancak bu cereyan çok kısa ömürlü olmuş ve bu eserlerle mahdut kalmıştır. Yahya Kemal'le Yakup Kadri bu edebi eğilime eski Akdeniz medeniyetinden esinlendiği için Havza Edebiyatı ve Nev-Yunanilik adını vermişlerdir. Türk edebiyatında Nev-Yunanilik uzun ömürlü ve geniş bir sanatsal nüfuz gösteren bir eğilim olamamıştır. Sonraki dönemlerde bu yolda şiirler yazan Salih Zeki Aktay bu cereyanın bir temsilcisi olarak gösterilebilir.

Edebiyatta hümanizmin mahiyeti, müşahhas ve berrak ifadelerle ortaya konmamış ve çoklukla hümanizmin tarihi ve felsefi hüviyetini izah eden parçaların arasına serpiştirilmiş olsa da yazılan metinlerden bu konuda birtakım çıkarsamalar yapmak mümkündür. Buna göre bir edebi eseri hümanist yapan nitelikler şunlardır:

1- Mücerredi ve metafiziği değil, hayatı, hakikati ve en tabii haliyle insanı işlemesi.

2- Konusu ve şahıs kadrosu yerel ve milli olsa da bunların bütün insanlığı ilgilendirecek bir üslup ve edebi eda ile okuyucunun önüne konması.

3- İnsan- insan ve insan-tabiat ilişkilerini fanteziye ve hayale değil rasyonaliteye dayanarak tasvir etmesi.

4- Her zümreden okuyucuyu dogmalara ve naslara göre değil soru sormaya ve şüphe etmeye davet etmesi.

5- Gözünü mistiğe ve tanrısallığa değil; bütün zaafları, kudreti, düşüklükleri ve yükseklikleriyle insana çevirmesi.

6- Tüm bunları kozmopolitlik ve milli kültürü zayıflatmak hesabına değil; aksine milli kültür ve sanatı tahkim etmek ve zenginleştirmek için yapması.

7- Milli sanatı ve edebiyatı kendi prensipleri çerçevesinde canlı tutmak kaygısı gütmesi.

Türk cemiyeti Tanzimat Fermanı'nın ilanından cumhuriyetin kuruluşuna dek geçen zamanda sosyal ve siyasi hayatında çok büyük ve köklü değişiklikler geçirmiştir. Bu değişikliklerin temel karakteristiği Türk cemiyetinin klasik bir Şark cemiyeti olmaktan siyasi erkin ve münevver zümrelerin yönlendirmesiyle vazgeçip aşama aşama Garp medeni dairesine dâhil olmasıdır. İmparatorluğun idaresi altında yaşayan birçok millet bağımsızlık elde ederek ülkenin sınırları daralmış, meşrutiyet inkılâpları olmuş ve nihayet cumhuriyet inkılâbıyla Türk hayatı en geniş ve en köklü değişim devresine girmiştir. Kısa zaman aralıklarınca birbirini takip eden bu değişmeler, belirli devirlerde hüküm süren hayat tarzlarının mutattan çok erken eskiyip sonraki nesillere çok yabancı ve uzak gözükmesine neden olmuştur. Nesiller arasındaki bu hayat tarzı benzemezliği edebiyat eserlerinin muhteva bakımından uzun ömürlü olmasını zorlaştırmıştır. Türk edebiyatında ilk telif roman olan Şemsettin Sami'nin "Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat" adlı romanının *Hadika* gazetesinde tefrika edildiği 1872-1873 yılları ve takip eden yıllarda yayımlanan romanlardaki şahıslar ve hayatlar elli yıl sonra bu romanları okuyan insanlara çok uzak bir maziye ait unsurlar gibi gözükür olmuştur. Nesiller arasındaki bu uçurum bu romanların kalıcılık konusunda sanatsal zayıflıklarının yanında bir de muhteva dezavantajına maruz kalmasına neden olmuştur. Bu durum edebiyatta hümanizm bahsi konusunda

yazı yazan kimi yazarlara göre Türk nesrinin kendi klasiğini oluşturması bakımından olumsuz bir etkendir.

Bir edebiyat eserine hümanist vasfını veren temel unsur bütün insanlığı ilgilendirebilecek bir muhtevaya ve yazarının ölümünden çok uzun bir zaman geçtikten sonra bile okunmaya devam etmesini sağlayacak bir sanat kıymetine sahip olmasıdır. Sanat kıymeti ne kadar yüksek olursa olsun yalnızca bir ideolojinin, dinin yahut kavmin yüceltilmesi yahut yerilmesi için kaleme alınmış eserler hümanist sınıfına giremezler. Aynı şekilde muhtevası ve konusu ne kadar insani olursa olsun sanat kıymetinden mahrum bir edebiyat eseri uzun ömürlü olamaz, zamanlar devirler aşamaz ve toplumlar ve fertler üzerinde derin bir etkisi olamaz. Bu nedenle de hümanist kabul edilemez. Edebiyatta hümanizm en geniş insan kitlesine hitap edip, insan olmanın zaafını, kudretini, imtiyazını ve çilesini yüksek bir sanatla tasvir ve tahlil ederek aksettirmektir. Eserin kendisi için devirler ve sınırlar aşan bir sesleniş sahası inşa edebilmesidir. Milli edebiyatın bu bilinçle yazan yazarlarca ve bu türden eserlerle yaratılmasıdır. Şinasi Özdenoğlu 'nun da belirttiği gibi bir edebiyat eserini hümanist yapan yaratıcısının hümanist olması değil; eserin kendisinin insanlık ve zaman karşısındaki durumudur.

Bu anlayış ışığında Türk edebiyatına bakmak ve somut birtakım örnekler vermek gerekirse sanat kıymetleri bir yana Namık Kemal, Mehmet Âkif, Ziya Gökalp gibi mütefekkir şairler çoğunlukla Türk toplumunu ve Türk zamanını ilgilendirecek şiirler yazdıkları için yahut insanlık meselelerini umumiyetle Türk toplumunun muzdarip olduğu dertler üzerinden yorumladıkları için hümanist edipler olarak görülemezler. Fakat Birinci Yeni şairleri, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Orhan Pamuk gibi romancılar insanlığın ortak sorunlarına eğildikleri ve bunu zaman zaman yüksek bir edebi beceriyle yaptıkları için XX. Yüzyıla mahsus bir edebiyat hümanizminin içinde addedilebilirler. Ayrıca birtakım Türk yazarların eserlerinin son yıllarda artan bir surette muhtelif yabancı dillere çevrilmesi Türk edebiyatının öteden beri arzu edilen milletlerarası inkişafı adına umut verici gelişmelerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" adlı romanı 2008 yılında "A Mind At Peace" adıyla İngilizcede, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanı 2014 yılında "The Time Regulations Institute" adıyla İngilizcede ve Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" romanı "The Disconnected" adıyla 2017'de yine İngilizcede yayımlanmıştır. 2006 yılında Nobel ödülü alan Orhan Pamuk'un romanları da malum olduğu üzere 1980'lerden bu yana muhtelif

dünya dillerine tercüme edilmektedir. İki yönlü tercüme faaliyetinin bir edebiyatın hümanizm iklimine dâhil olmasındaki hayati önemi dikkate alınırsa bu eserlerin yabancı dillerde yayımlanmasının değeri daha kolay anlaşılır.

XX. Yüzyılda ve XXI. Yüzyılda bir edebiyat eserinin hümanist olmak için Eski Yunan ve Latin ve eserlerini örnek almak veya Rönesans devrinin ve klasik edebiyat cereyanının sanat ilkelerine bağlı kalmak mecburiyeti yoktur. Klasik edebiyat Eski Yunan ve Latin edebiyatlarını kendine örnek alan, duygulardan ziyade akla, hayallerden ziyade gerçeklere ve mistikten ziyade tabiata öncelik veren, sıkı bir kuralcılığa ve üslupçuluğa tabi olan, süfliden ve gayri ahlakiden uzak durup ahlaki olanı benimseyen bir seçkinler edebiyatıdır. Descartes'ın akılcılık felsefesinin klasizm üzerinde büyük etkisi vardır. Klasizmin ilkelerine bağlı olan edebiyatçılar, insanlarda daima aynı kalan hakikatleri anlatmak ve bu şekilde kalıcı olmak idealine bağlıdırlar. İnsanı tabiatla ilişkisi içinde ve kendi tabiatına uygun bir surette tasvir ederler. Ancak insan tabiatının aşağı ve çirkin taraflarını bir tür otosansürden geçirerek bunlara eserlerinde yer vermezler.

Zamanın ruhu ve sanatın zaman içindeki seyri muhtelif edebi cereyanlar ve anlayışlar husule getirmekte ve bir devir için revaçta olan bir cereyan sonraki bir devirde eski ve demode bir hale gelebilmektedir. Klasizm, romantizm, realizm, sembolizm, parnasizm, sürrealizm, modern ve post-modern gibi edebi cereyanların birbirlerinde reddettikleri yahut devam ettirdikleri sanat ilkeleri vardır. Fakat hümanizmin edebiyattaki varlığı bütün bu cereyanlardan bağımsızdır. İnsanı diğer bütün varlıklara merkez teşkil eden bir varlık olarak gören ve hayatı ve dünyayı evvela insana göre okuyup hitap edilecek kitle olarak da belirli bir insan kümesini değil bütün insanlığı kabul eden edebiyat mensup olduğu sanat cereyanı ne olursa olsun hümanisttir.

SONUÇ

1938-1950 yılları arasında yayımlanan edebiyat dergilerinde eleştiri, mesele çeşitliliği ve bu meselelerde derinleşilmesi bakımından çok zengin değildir. Bu dergilerde eleştiri yazısı yayımlanan çok fazla isim vardır ama Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, Pertev Naili Boratav, Orhan Burian, Suut Kemal Yetkin, Cahit Tanyol ve Sabahattin Eyüboğlu gibi akademi mensubu eleştirmenler hariç bu devirde yayımlanan dergilerdeki eleştiri yazılarına izlenimci/aşırı öznel hatta yarı amatör bir hava hâkimdir. Mehmet Kaplan'ın *Çığır*, *İstanbul* ve *Hareket* dergilerinde kaleme aldığı tenkit yazılarına akademik; eleştiri yazılarının çoğu Ahmet Kutsi Tecer'in yönettiği *Ülkü* dergisinde çıkan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kaleme aldığı tenkit yazılarındaysa çoğunlukla tarihi eleştiri yöntemi uygulanmıştır. Tanpınar, yazar ve şairleri karşılaştırmalı bir şekilde tenkit etmeyi tercih eder ve onları eser verdikleri devrin vasatına yaptıkları katkı çerçevesinde değerlendirmekten hoşlanır. "Bizde Tenkit" başlıklı yazısında Namık Kemal'le Beşir Fuat'ı devrin sanat zihniyeti içindeki konumları açısından mukayese eden Tanpınar, "Halit Ziya Uşaklıgil" başlıklı yazısında da bu yazarı kendisine kadar gelen nesir yazıcılığını taşıyabildiği nokta açısından değerlendirmiştir. *Yurt ve Dünya* dergisinde yayımlanan "Küçük Paşa" eleştirisi bu romanın köylülerin ezeli meselelerini yansıtış becerisi üzerinde durmasıyla Marksist-sosyolojik eleştiriye bir örnek olarak gösterilebilir. Bu yıllarda yayımlanan eleştiri yazılarında dilbilimsel -metne bağlı- fenomenolojik bir yöntemden pek söz edilemez. Çünkü roman eleştirilerinde eser genellikle metnin dışına taşan içtimai ve felsefi realitelerle iç içe kiritik edilmektedir. Yerel dergilerdeki eleştiri yazıları Halkevleri tarafından İzmir'de yayımlanan *Fikirler* ve Erzurum'da yayımlanan *Yayla* dergileri de dâhil olmak üzere umumiyetle ilmî bir disiplinden mahrumdur. Bu dergilerde edebiyat eleştirisi yazıları istisnai durumlar hariç yarı amatör yazarlar tarafından ceffelkalem bir tavırla kaleme alınmıştır. Bu dergilerde fikirlerin mantıki silsilesinin gözetilmediği hatta en basit imla kurallarının dahi ihmal edildiği yazılar vardır.

Devrin en geniş takdir kazanan şairi Yahya Kemal; hikâyecisi ise Sait Faik'tir. Yahya Kemal hakkında tek olumsuz yazı Abdülkerim Çelebi tarafından *Divan* dergisinde kaleme alınmış ve bu yazıda Yahya Kemal, divan şairi Nedim'in kötü bir taklidi olmakla eleştirilmiştir. Sait Faik'e yöneltilen tek olumsuz eleştiri ise

hikâyelerindeki muhitlerin ve şahıslar kadrosunun birbirinin kopyası olduğu, bu hikâyelerin bir mekân ve çehre zenginliği içermediği eleştirisidir.

Türkiye 11 Kasım 1938 tarihinden 22 Mayıs 1950 tarihine kadar aralıksız on bir buçuk yıl Milli Şef İsmet İnönü tarafından yönetilmiştir. Hem değişen dünya ve ülke şartları hem dış dünyanın da tesiriyle filizlenmeye başlayan demokrasi şuuru hem de birbirine benzemez zihniyetlerdeki şahıs ve kadroların değişik zamanlarda önemli mevkilere gelmesi bu döneme Atatürk dönemine nazaran siyasal, sosyal ve kültürel olarak daha heterojen bir hüviyet vermiştir. Devrin kültürel kimliğinin oluşmasında Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in bir siyaset ve kültür adamı olarak büyük tesiri vardır. 1940 yılında onun kurduğu Tercüme Bürosu Türk fikir ve edebiyat tarihinin en geniş tercüme hamlesine imza atan oluşumdur ki devrin edebiyat dergilerinde bu hususta pekçok yazı çıkmıştır. Hasan Ali Yücel, Atatürk devri kültür politikalarının hâkim karakteri olan Türkçülük ve inkılâpçılık fikirlerine ilaveten hümanizm şuuruna da sahip bir milli eğitim bakanıdır ki başlattığı büyük tercüme hamlesini aynı zamanda bir hümanizm hamlesi olarak takdim etmiştir. 1940'lı yıllarda yayımlanan fikir-edebiyat dergilerinde hümanizm bahsinin sık sık gündeme gelmesiyle devletin kültür yapıcılarının hümanizm ruhuna gösterdiği ilgi arasındaki ahengi teşhis etmek güç değildir.

Hasan Ali Yücel'in milli eğitim bakanlığı döneminde imza attığı tarihi icraatlardan biri de köy enstitülerinin kurulmasıdır. İlki 1942 yılında açılan ve sayısı kısa zamanda hızla artan köy enstitüleri takdir edilen ve yerilen yönleriyle tek parti CHP iktidarının eğitimde sembol kurumları haline gelmiştir. Bu enstitülerde yetişen Mahmut Makal, Fakir Baykurt ve Talip Apaydın gibi yazarlar 1950'den sonra edebiyatımızda bir furya halini alan köy romancılığının kurucularıdır. Mahmut Makal'ın 1950 yılında yayımlanan "Bizim Köy" adlı köy notları bu neslin köy hayatına dair ilk eseridir ki kimi İstanbul gazetelerinin yanı sıra *Varlık* dergisince de geniş bir alakayla karşılanmıştır. Fakat dediğimiz gibi köy romancılığının edebiyatımızda bir "furya" halini alışı 1950'den sonradır. Bu nedenle çalışmamızın kapsadığı 1938-1950 yılları arasında yayımlanmış edebiyat dergilerinde bu hususta herhangi bir tenkit yazısı çıkmamıştır.

Devrin edebiyat dergilerinde yayımlanan şiir, roman, hikâye, tercüme ve hümanizm tenkitlerinin birtakım ortak görüşler çevresinde toplandığını söylemek mümkündür. Tercüme yazıları, Türk edebiyat ve fikriyatının gelişmesi için Batı'nın

büyük eserlerinin bir an evvel Türkçeye tercüme edilmesi çağrısında bulunan ve doğru tercümenin esasları hakkında fikir beyan eden yazılardır. Buna göre tercüme hem Türkçeyi hem de tercüme edeceği eserin dilini çok iyi bilen, iki kültürü de çok iyi tanıyan, edebiyat kültürü zengin çevirmenlerce yapılmalıdır. Tercümeden fayda temin etmek isteniyorsa değersiz zabıta ve âşıktaşlık romanları değil fikir-sanat yönü kuvvetli eserler tercüme edilmelidir. Büyük bir eser tercüme etmek en az telif eser yazmak kadar güç bir iştir. Bu nedenle çevirmenlere yaptıkları bu güç işin maddi karşılığı ödenmelidir. Eserler olabildiğince aracı bir dilden tercüme edilmemeli, tercümeyi eserin orijinal dilinden yapma gayretinde olunmalıdır. Edebi tercüme işi kültürel birikim ve dil bilgisi bakımından bu işin altından kalkamayacak kişilere asla verilmemelidir. Edebi tercümede eseri tercüme edilen yazarın sanat ve hayat görüşlerini bilmek ve eserin üslup ve anlam değerlerini azami ölçüde korumak gerekir. Tercümede Doğu'nun ve Batı'nın büyük klasiklerine öncelik verilmelidir. Fakat Abdülhak Şinasi Hisar'ın da dediği gibi ikinci hatta üçüncü derecedeki eserlerin tercümesi de büsbütün ihmal edilmemelidir. Çünkü bu kötü eserler iyi eserin ne olduğunun daha açık bir şekilde görülmesini sağlayacaktır. Tercümeden beklenen başka milletlerin sanatından ve irfanından Türk toplumunun haberdar olmasını sağlamaktır. Başka milletlerin edebiyatlarını okuyup anlamak edibe daha zengin bir yaratıcılık ve düşünüş bahşeder. Okuyucuya hem daha zengin bir kütüphane hem de edebiyatta iyi eserle kötü eseri birbirinden ayırmak idraki ve yeteneği kazandırır. Büyük edebiyatlar bir ölçüde de taklit yoluyla meydana getirilirler. Çevirmenin metne makul haddi aşan bir sadakatsizlik göstermesi, metinde keyfî eklemeler ve çıkarmalar yapması veya eseri atmosferini tahrip edip üslup özelliklerini sakatlayarak tercüme etmesi eserin yazarına karşı işlenmiş büyük bir suçtur. Bu tür bir tercüme, tercüme edilen yazarların çok yanlış tanınmasına ve sanatsal saygınlıklarının haksız bir şekilde zedelenmesine yol açabilir. Tercüme eserler milli edebiyatlar için hazır irfan ve kültür kaynaklarıdır.

Edebi tercüme konusunda yazılan yazılardaki fikir ayrılıkları, diğer konulardaki fikir ayrılıklarına nazaran çok daha sınırlıdır. Evrensel değerdeki eserlerin Türkçeye tercüme edilmesinin Türk edebiyatının kendi evrenselliğini yaratması için bir mecburiyet olduğu konusunda bütün yazarlar hemfikirdir. Batı'nın ve Doğu'nun klasiğinden ve çağdaş edebiyatından habersiz olan bir milletin bağrından büyük yazarlar ve şairler çıkarması mümkün değildir. Çünkü edebiyatta

daha iyiye ve daha güzele ancak büyük eserlerin okunması, etüt edilmesi ve hazmedilmesi yoluyla ulaşılır. Tercüme kütüphanesi fakir bir milletin edebiyattaki ufku kendi sınırlarının ötesine geçemez. Bildikleri kendi dilinde yazılanlardan ibaret kalır. Galatasaray Lisesi veya Robert Kolej gibi okullarda eğitim gören veya ömrünün bir kısmını yurtdışında geçirmiş imtiyazlı bir azınlık dışında Batı dillerinde yazılmış eserleri okuyup anlayabilecek kimselerin olmaması edebiyatın gelişimini bu azınlığa bağımlı kılar. Yabancı eserlerin cahili olan halk edebiyatta iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan, değerliyi değersizden ayırabilecek ehliyete ve iktidara erişemez. Halkın havsalası bayağı eserlerin istilasına daha açık bir hale gelir. Edebi eserleri okuyup anlayabilecek seviyede yabancı dil bilmeyen genç şair ve yazarlar Türkçe yazan edipler dışında bir sanat kılavuzu bulamazlar. Bu nedenle sanatları inkişaf edememe hatta kötürümleşme tehlikesiyle baş başa kalır.

Ahmet Haşim Türkçeye sadece klasik eserlerin tercüme edilmesinin gerekli olduğunu, bunların dışında kalan eserler için harcanacak zamanın ve emeğin israf olduğunu söylemiştir. Fakat onun meseleyle ilgili bu elitist görüşü başka yazarlarca kabul edilmemiştir.

Tanpınar, kapsamlı bir edebi tercüme faaliyetinin aydın sınıfıyla halk arasındaki kültür ikiliğini hafifleteceği görüşündedir. Çünkü bu tercümeler sayesinde yabancı dilde yazılmış büyük eserleri sadece okumuş, dil bilir kesim değil yabancı dil bilmeyen halk kesimleri de okuyup anlayabilecektir. Tanpınar doğru tercüme edilmiş eserlerin Türk cemiyetini yabancı fikir ve edebiyat eserleriyle divan edebiyatında veya Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarında olduğu gibi fert fert değil kitle halinde ünsiyet sağlayacağı için gerekli bulur.

Hümanizm konusu bu konuya yer veren dergilerce Türk edebiyatının evrensel bir yetkinliğe ve bilinirliğe ulaşması için takip edilmesi gereken bir sanat felsefesi olarak ele alınmıştır. Hümanizm konusuna *Yücel*, *Varlık, Hamle, Adımlar* ve *Yaprak* dergileri yer ayırmış, bu konudaki en kapsamlı yazılar ve tartışmalar *Yücel* dergisinde çıkmıştır. İnsanı her değerin üstünde gören Eski Yunan ve Latin klasikleri hümanist sanatın öncüsü ve altın çağıdır. Rönesans aydınları Ortaçağ din toplumunun mahzenlerde ve manastırlarda çürümeye terk ettiği bu klasikleri atıldıkları kuytulardan çıkarıp okumaya başlamış ve böylece Rönesans aydınlanmasını inşa edecek kafa yapısına erişmişlerdir. Rönesans, insanı Tanrı'nın değersiz ve günahkâr bir kölesi olarak görmez. Tıpkı Eski Yunan ve Latin'de olduğu gibi onu âlemin

merkezi, başlangıcı ve bitişi sayar. Rönesans, hayatı ve sanatı Ortaçağ boyunca bağlı bulundukları semavi düzenden arındırıp beşeri bir düzene kavuşturmak ülküsüdür. Eski Yunan ve Latin hayat görüşünü zamana ve coğrafyaya adapte ederek ihya etme davasıdır. İnsanın ilahiyat ve metafizik karşısında gerileyen hatta kaybolan kimliğini ona iade etme çabasıdır. Sanatta ve edebiyatta hümanizm milli motifleri insanlığın ezeli ve ebedi değerleri ve meseleleriyle harman ederek evrensel eserler meydana getirmek felsefesidir. Orhan Burian, Şinasi Özdenoğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Hilmi Ziya Ülken ve Behice Boran gibi kalemler bu devirde yazdıkları yazılarla hümanist bir sanat ve insan inşasına çalışmışlardır. Devrin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in 1940 yılında kurduğu Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nca tercüme edilen Batı ve Doğu klasikleri Türk edebiyatındaki en uzun soluklu ve kapsamlı tercüme faaliyeti olmasının yanı sıra görkemli de bir hümanizm faaliyetidir. Bu tercüme dizisinde Eski Yunan-Latin ve Rönesans klasiklerine özel bir yer ayrılmıştır. Fakat Türk edebiyatının istisnai birkaç kalem hariç devrin dergilerinde savunulan hümanist ve evrensel bir hüviyete büründüğünü söylemek mümkün değildir.

Türk sanatına ve edebiyatına hümanist bir ruh verme idealinden doğan yazılar devrin edebiyat dergilerinde 1940'ların başından itibaren görülmeye başlamıştır. Bu ideali bütün edebiyat dergilerinin sahiplendiğini söylemek mümkün değildir. Özellikle *Tanrıdağ*, *Türk Yurdu, Çınaraltı* gibi Türkçü-milliyetçi çizgideki dergilerle *Büyük Doğu* gibi İslami ve *Hareket* gibi muhafazakâr eğilimli fikir edebiyat dergileri bu ideale bütünüyle ilgisiz kalmışlardır. *Yücel* dergisinde Orhan Burian'ın, *Varlık* dergisinde Şinasi Özdenoğlu'nun yazıları hümanizmi sadece tarihi, felsefi ve sanatsal taraflarıyla gösterirken *Adımlar* dergisinden Behice Boran hümanizmin daha çok sosyolojik tarafına odaklanmıştır. *Hamle* dergisi ise eski Türk edebiyatının hümanizm ruhuyla muvafık özelliklerini anlama ve izah etme çabası içinde olmuştur.

Sanatta ve edebiyatta hümanizmin antik çağdaki ve Rönesans'taki mahiyeti konuyla meşgul olan dergilerde sarih bir şekilde açıklanmasına rağmen bu düşüncenin modern Türk edebiyatına nasıl tatbik edileceği aynı sarahatle ortaya konamamıştır. Bu konuda en programlı yayınları yapan *Yücel* dergisinde dahi mesele bir tür fikir teatisi seviyesinde kalmış ve gelecekteki Türk edebiyatının evrensel çapta hümanist bir kimlik kazanabilmek için takip etmesi gereken ilkeler ve uygulaması gereken eser üretim yöntemleri somut bir biçimde gösterilememiştir. Bu yayınlardan maksadın Türk edebiyatını mahalli olmaktan kurtarmak ve bütün türlerinde hümanist

bir ruha, yazışa ve içeriğe teşvik ederek Antik Yunan, Latin, Rönesans, Fransız, Alman, İngiliz ve Rus edebiyatları gibi bütün insanlığın tercümanı klasik bir edebiyat derecesine yükseltmek olduğu anlaşılmaktadır. Devrin hümanizm tartışmalarının Türk düşüncesinde ve edebiyatında somut neticeler doğurduğunu söylemek güçtür. Hatta hümanizm düşüncesinin sanatta ve edebiyatta nasıl temsil edileceği konusunda kesin bir fikir ortaya konabildiğini söylemek de güçtür. Hümanizm asırlar içinde mayalanıp toplumun bileşenlerine uzun ve karmaşık bir kültürel evrimin ardından nüfuz edebilen bir hayat nizamıdır. Aydın sınıfının azınlıkta kalan bir tabakası tarafından bir ideal olarak ortaya atılıp tartışılması bu hayat nizamının topluma, sanata ve edebiyata hâkim olması için yeterli değildir. Edebiyat konusunu, muhtevasını ve sanat hedeflerini öncelikle etrafında hazır bulduğu hayata göre şekillendirir. Geçmiş, şimdi ve gelecek düşüncelerini de yine en yakınında akıp giden zamandan hasat eder.

Devrin dergilerinde şiir konusunda en hararetli münakaşalar Garip şiiriyle ilgili münakaşalardır. *Akbaba* ve *Çınaraltı* gibi dergiler Garip şairlerini "Bobstil" şairler diyerek küçümsemiş ve bu şairlerin geleneksel ahenk unsurlarını yıkarak şiiri basitleştirdiklerini ve sıradan laf yığınına dönüştürdüklerini savunmuşlardır. Bu dergilerden Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon gibi şair-eleştirmenlere göre "bobstil şiir" güzel ve zor şiire kabiliyeti olmayanların icat ettiği bir başıboşluk ve aylaklık şiiridir. Bu çeşit şiirler yazmak çok kolaydır ve yazılabilmeleri istisnai bir şairlik cevheri gerektirmez. Kolayca yazıldıkları gibi kolayca da unutulurlar. Oysa şiir okuyanların hafızasında kalıcı bir yer edinmek ve nesilden nesle aktarılan bir söz cevheri vücuda getirmek için yazılır. Garip şairleri şiirden vezin, kafiye, ahenk ve sanat unsurlarını atarak onu her aklına esenin girebileceği sahipsiz bir bostana dönüştürmüştür. Şiiri yüzlerce yılda teşekkül eden ahenk aygıtlarından yoksun bırakmak ona muhteremliğini kaybettirmektir. Bu görüşlere karşı *İnsan*, *Varlık, Kaynak* ve *Aile* gibi dergilerse Garip şiirine büyük destek vermiş ve Orhan Veli Kanık'ın hem yeni tarz şiirlerine hem de konuyla ilgili makalelerine sayfalarında yer vermişlerdir. Yeni şiirin bu dergilerdeki taraftarları hakiki Türk edebiyatının cumhuriyetin ilk on yılından sonra meydana çıkmaya başladığı görüşünü savunmuşlardır. Garip şiiri karşıtı olan edebiyat dergileri bu dönemde küçük bir azınlık olarak kalmıştır. Neticede 1940'lar şiirimizde kemiyet bakımından Birinci Yeni de denen Garip tarzı şiirlerin hâkimiyetinde geçen senelerdir. Bu yıllarda Orhan

Veli'nin taklitçileri ve taklitçilerinin taklitçileri tarafından yazılmış şiirler edebiyat dergilerinde kendine fazla fazla yer bulmuştur. Yine 1940'larda şiir kitabı neşriyatındaki aşırı fazlalık kimi eleştirmenlerce şiirle herhangi bir düşünsel ve duygusal bağı olmayıp gençlik heveslerini doyurmak isteyen delikanlıların heveskârlığıyla izah edilmiştir. 1950'lerse Garip akımına tepkiden doğan Hisar ve İkinci Yeni cereyanlarının şiirimize yön verdiği seneler olmuştur.

Bir bütün olarak ele alındığında devrin edebiyat dergilerindeki edebiyat eleştirisi yazılarının çoğunluğunun şiire tahsis edildiği söylenebilir. Edebi ve ilmi değeri değişken olmakla birlikte şiire dair fikir, tetkik ve eleştiri yazıları bu dergilerin hemen hepsinde kendine geniş bir surette yer bulmuştur. Bu eleştiri yazıları divan şairlerinden devrin yeni nesil şairleri olarak nitelendirilen Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi şairlere ve yine bu yıllarda beyannamesi yayımlanan Garip şairlerine kadar geniş bir tarihi kapsamıştır. Eski şiir-yeni şiir mukayesesi, şöhret sahibi birtakım şairlere dair tahliller ve tetkikler, genç nesil olarak nitelendirilen şairler zümresinin şiir kabiliyetinin ne olduğu, şiirde vezin, kafiye ve şekil meselesi, Türk şiirinin tarih içindeki seyri, Türk şairlerinin Fransız şiirinden etkilenme biçimleri ve şiirin toplumsal manzaralar ve problemler karşısında durması gereken yer bahisleri altında genel hatları çizilebilecek bu eleştiriler külliyatının sanatsal ülküsü doğal olarak Türk şiirini daha güzele, daha doğruya ve daha iyiye ulaştırmaktır. O devirde yeni şiirin temsilcileri olarak nitelendirilen Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet, Fazıl Hüsnü, Necati Cumalı, Cahit Külebi, Cahit Sıtkı ve bunlar gibi 1910 sonrası doğmuş şairler neslinin Yahya Kemal-Ahmet Haşim gibi aruz şairlerine ve ayrıca Faruk Nafiz, Ahmet Hamdi, Necip Fazıl, Ahmet Muhip, Ahmet Kutsi ve bunlar gibi hececi şairler zümresine göre değeri ve farklılıkları üzerinde en çok durulan bahislerden olmuştur.

Yaşar Nabi Nayır 1940 yeni şiiri ve nesil kavgaları üzerine yazdığı yazılarda Tanzimat'tan hatta divan edebiyatından verdiği örneklerle bir devirler mukayesesi yapmış ve bu açıdan konuyu tarihi eleştiri perspektifinden görmeyi yeğlemiştir. Eski-yeni kavgasının Türk edebiyatının Tanzimat'tan önceki bin yılında var olmayan bir durum olduğunu ve Türk edebiyatının Tanzimat'tan önce mutlak bir gelenek ve tartışılması akla dahi gelmeyen bir kaideler toplamı içinde icra edildiğini hatırlatan Yaşar Nabi'ye göre edebiyat var oldukça bu kavgalar da var olacaktır. Çünkü edebiyatta nesil aynı yaş grubuna mensup ediplerden ziyade aynı sanat görüşüne

mensup edipler topluluğunu ifade eder. Sanatta görüş farkı ise mizaç farkından ziyade düşünüş farkının bir neticesidir. Türk edebiyatçıları edebiyat meseleleri hakkında düşünmeyi Tanzimat'tan itibaren Batılı şair ve yazarlardan öğrenmişlerdir. Beş asıra yakın devam eden divan geleneğinde şiir bir tefekkür veya tefelsüf konusu değildir. Bu gelenekte şiirin vezni, söz sanatları, dili, dünya görüşü ve insan anlayışı hazırdır. Genç şairler bunları eskilerden miras alırlar ve çok veya az düşünerek gazellerini, kasidelerini, diğer tür manzumelerini bu hazır kurallar içinde yazarlar ve bayrağı yine aynı kurallar ve sanat görüşü içinde yazsınlar diye sonrakilere devrederler. Oysa Batı'ya yönelmiş edebiyatta hazır ve değişmez sanat esaslarına yer yoktur. Roman, hikâye ve piyes gibi türlerle beraber Türk edebiyatına Batı'dan gelen tenkit herşeyden önce edebiyat hakkında düşünme ve ona değişen hayat şartlarına göre terk edilebilir esaslar tayin etme ameliyesidir. Batı'ya yönelmiş edebiyat geleneğin dogmalarından kurtulmuş edebiyattır.

Servet-i Fünun Uyanış dergisi devrin genç yazarlarının eleştiri yazılarına en geniş yeri vermiş dergilerden biridir. 1940 yeni şiirinin *Varlık* ve *İnsan* dergileriyle birlikte en büyük destekçisi ve teşvikçisi olan bu dergide İlhan Berk, Salâh Birsel, Oktay Akbal gibi genç şair ve yazarlar, kafiyesiz, vezinsiz, söz sanatlarından ve şairanelikten arınmış bir şiir anlayışını savunan yazılar yazmışlardır. Bu dergideki yazılarda yer yer Garip önsözünün barındırdığı görüşlerin de ilerisine geçilmiş ve divan şiirinin ve hece şiirinin şiir kabul edilemeyeceği çünkü bunlardaki insan algısının yapay ve irreel olduğu ileri sürülmüştür. Dergi 1940'larda klasiğe ve geleneğe tamamen sırtını çevirmiş, dil ve söyleyiş bakımından bütün yüklerini atmış bir şiiri savunur. Fakat genç yazarların dergide bu sanat ideali yolunda yazdığı yazılar fikir içeriği bakımından çok zengin değildir. Mesela İlhan Berk'in yeni şiiri savunmak gayesiyle yazdığı "manifestosu" şiire dair bir beyannameden çok yazarın Batı edebiyatı tarihine dair bildiklerini göstermek için yazılmış gibidir.

Şiirde vezin konusu sadece *Çınaraltı* ve *Yedigün* dergilerince tartışılmıştır. Türk şiirinde milli veznin aruz mu yoksa hece mi olduğu konusunda *Çınaraltı* dergisinde yayımlanan "Aruz mu Hece mi?" başlıklı yazı dizisi Rıza Tevfik Bölükbaşı, Ali Canip Yöntem, Orhan Seyfi Orhon ve Edip Ayel'in Türkler'in milli vezninin hangisi olduğu konusundaki görüşlerini içermektedir. Aruz vezninin tarihini ortaya koyan ve bu veznin bir Arap vezni olduğunu kaydeden Bölükbaşı ve diğer şair-yazarlar Türklerin milli vezninin hece vezni olduğunu savunmuşlardır. Divan

şairleri Arap ve Fars şiirlerinde bulunmayan birtakım "milli" aruz kalıpları icat etmişler ve bu vezinde büyük hüner göstermişlerdir. Fakat Türkler'in milli vezni halk ve tekke şairlerinin kullandığı hece veznidir. Yeni lisan hareketinden sonra Türk şiir dili sadeleşmiş ve bünyesindeki Arapça ve Farsça kelime ve ibareleri büyük oranda tasfiye etmiştir. Milli edebiyat, kelimelerini azami ölçüde halis Türkçeden seçer. Divan-Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarının üç dilin melezi olan şiir diline itibar etmez. "Anadolu" ve "Karadeniz" kelimelerinde olduğu gibi birtakım halis Türkçe kelimelerin aruz kalıplarına uydurulması ise mümkün değildir. Aruz vezninin şiir tarihimizde büyük ve görkemli bir devir olan divan edebiyatının başlıca ahenk unsuru olduğu hatırlardan çıkarılmamalıdır. Fakat milli vezin hece veznidir ve bu vezin halis Türkçeye daha uygundur. Bununla birlikte İbrahim Alâeddin Gövsa'nın *Yedigün* dergisindeki yazı dizisinde işaret ettiği gibi hem aruz hem hece hem de serbest vezin Türk şiiri için bir zenginlik kaynağıdır ve birinden birinin büsbütün terk edilmesini gerektirecek bir durum yoktur.

Şiirde şekil meselesi hakkında en sağlıklı ve makul değerlendirmelerde bulunanlardan biri Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Cahit Sıtkı şiirde şekli söylenmek istenen şeye nihai ifadesini vermek keyfiyeti olarak tanımlar. Şeklin vezinle ve kafiyeyle mümkün olabileceğini söyleyenler bulunduğu gibi vezinsiz ve kafiyesiz de şekil güzelliği tesis edilebileceğine inananlar da vardır. Cahit Sıtkı her iki görüşte de haklılık payı olduğu kanaatindedir.

Devrin edebiyat dergilerinin Tanzimat edebiyatına özel bir ilgisinin olduğu kolaylıkla söylenebilir. Bu ilgi daha çok Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat Efendi ve Abdülhak Hâmid Tarhan üzerinde toplanmış; Ziya Paşa, Şinasi ve Muallim Naci gibi diğer meşhur Tanzimat kalemleri aynı ilgiye mazhar olmamıştır. Hem sanat hem de aksiyon cephesiyle Tanzimat edebiyatının simge isimlerinden biri Ziya Paşa'ya bu edebiyat dergilerinde gösterilen ilginin az olması dikkat çekicidir. Tanzimat edebiyatının ikinci neslini temsil eden Abdülhak Hâmid ve Recaizade ilk nesil gibi içtimai bir sanat anlayışı benimsememiştir. Bu şairlerle birlikte Türk edebiyatı Şinasi, Namık Kemal neslinin sosyal faydacı edebiyat anlayışından yüz geri etmiş ve tekrar bireyci edebiyata itibar etmeye başlamıştır. Hem Abdülhak Hâmid'de hem de Recaizade'de şiirin en önemli kaynaklarından biri bireysel hayatlarında yaşadıkları acılar, kayıplar ve felaketlerdir. Fakat Abdülhak Hâmid kendi acılarını ve metafizik endişelerini bütün insanlığa tercüman olabilecek

bir surette terennüm ederken Recaizade'nin bireyselliğinde bu evrenselleşme eğilimi ve potansiyeli yoktur. Recaizade'ye evlatlarını kaybedişinin yazdırdığı matem şiirleri yabancı okuyucuların empatisini uyandırmaktan, insanlarda birtakım ortak duygu ve düşünceler meydana getirme becerisinden mahrumdur. Eleştirmenler Abdülhak Hâmid ve Recaizade'nin şiirlerindeki bireyciliği bu şekilde karşılaştırmıştır ama bu şairlerin Türk edebiyatında meydana getirdikleri yeniliklere pek değinmemişlerdir. Devrin edebiyat dergilerinde divan edebiyatının beyitlere ve bentlere dayalı nazım şeklini yıkan Abdülhak Hâmid'in bu yönü değil şiirlerindeki bireyci hava ve piyeslerindeki Batı edebiyatı tesirleri ve izleri incelenmiştir.

Namık Kemal devrin dergilerinde edebi değeriyle değil fikir adamlığıyla ve idealleri yolunda dünya zevklerini küçümseyip Türk edebiyatına kahramanca, korkusuzca ve erkekçe bir tavır getirmesiyle mütalaa edilmiş, eserlerinin estetik değeri üzerinde pek durulmamıştır. Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa'yla birlikte Türk edebiyatını "gökyüzünden yeryüzüne indiren" hayalden hakikate taşıyan ve vehimden realiteye döndüren adamdır. Eserleri edebi açıdan değerli değildir. Fakat edebiyata bir cemiyetçilik ve idealizm işlevi kazandırdığı için edebiyat tarihimizde büyük ve istisnai bir yere sahiptir. Devrin dergilerinde o daha çok edip yönüyle değil dava adamı yönüyle incelenip değerlendirilmiştir. Onun edebi yönüne değinen nadir yazılardan biri *Kalem* dergisinde Ziya Somar tarafından yazılan "Namık Kemal ve Victor Hugo" başlıklı yazıdır. Bu yazı Hugo'nun "Cromwell" piyesinin Namık Kemal'in piyesleri üzerindeki büyük etkisini gösteren bir tetkik yazısıdır.

Devrin edebiyat dergilerinde sanat cephelerinden ziyade fikir-politik cepheleriyle ele alınan diğer şairler Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'tir. Fikret'e dair tetkiklerin ilmî bir inceleyişten ziyade duygusal mahiyet taşıdığını söyleyen *Yeni Mecmua*'daki bir yazısında Hakkı Süha Gezgin'in de dediği gibi devrin Fikret'e dair tetkik ve tenkitleri ilmî bir yaklaşımdan çok duygusal bir niteliğe sahiptir. Bu açıdan Fikret ve Âkif'in devrin edebiyat dergilerinde edebi portrelerden çok politik birer figür olarak ele alındığı söylenmelidir. Hüseyin Rahmi, Mehmet Emin, Halit Ziya gibi ediplerin vefatı bu isimler hakkında yapılan neşriyatın yoğunlaşmasına yol açmıştır. 1944 yılında vefat eden Hüseyin Rahmi devrin dergilerince bir halk adamı ve halk romancısı olarak gösterilmiştir. Onun romanlarındaki realitenin Emile Zola'yı andırır surette sert bir realite olduğunu savunan *Yeni Adam* dergisinden Hüsamettin Bozok gibi eleştirmenlere göre Hüseyin Rahmi roman tekniği

bakımından zayıf ve kusurlu bir yazardır. Ancak romanlarındaki şahıslar kadrosunun İstanbul'daki halk tabakalarını en geniş ve en renkli surette gösterebilmesi Hüseyin Rahmi'nin büyük bir gözlemci ve ayrıntıları teşhis etme becerisi yüksek bir yazar olduğuna delalet eder. Hakkında yazılanlara göre Hüseyin Rahmi, ustası Ahmet Mithat Efendi'nin devamı olan popüler bir yazardır ve Mithat Efendi gibi edebi değeri veya değersizliğiyle değil edebiyatı halka götürmüş olması yönüyle değerlendirilmelidir.

Servet-i Fünun topluluğu devrin yazarlarınca yazı dilinin sadeleşmesi çabalarına set oluşturmaları ve kendi toplumlarına yabancılaşmış olmaları nedeniyle eleştirilmiştir. Bu topluluğun mensupları ruhen hasta ve hayalci seçkinler olarak nitelenmişlerdir. Bu edebiyatı meydana getiren başlıca problem, mensuplarının yaşadıkları toprağa ve topluma herhangi bir aidiyet duygusu beslememeleridir. Servet-i Fünun sanatçıları hem sanat hem de şahsiyet bakımından gelenekle ve maziyle bağlarını koparmışlardır ancak yeni bir gelenek de meydana getirememişlerdir. Servet-i Fünun şiirinin en bariz vasıflarından biri pitoreske gösterdiği eğilimdir. Hem Cenap'ta hem de Fikret'te bu eğilimi değişik suretlerde de olsa görmek mümkündür. Devrin yazarlarını Servet-i Fünun şiirinin en çok bu yönü meşgul etmiş, Cenap Şahabettin'in şiirlerinde tabiatı empresyonist ressamlar gibi düşünüp tasvir ettiğine değinilmiştir.

Yahya Kemal devrin edebiyat dergilerinden büyük bir saygı ve takdir görmüştür. En uzun yazı dizileri de ona hasredilmiştir. O hem şiirleriyle hem de edebiyat görüşleriyle mevkii herkesten ayrı ve üstün olan bir otorite gibidir. Yahya Kemal hakkındaki eleştiri yazılarının olumsuz görüşler barındırması fevkalade nadir rastlanan bir durumdur. Yahya Kemal hakkındaki en geniş yazılar *Akademi Fikir Hareketleri, Ülkü* ve *İstanbul* dergilerinde çıkmıştır. Bu yazılarda Yahya Kemal'in şiir anlayışı, tarih görüşleri, dile yaklaşımı ve şiirinin dili, şiirlerine hâkim olan felsefi-dini-insani düşünceler, sanatındaki Nedim tesiri, Fransız şiirinden etkilenme biçimleri, şiirlerindeki imgeler, bu şiirlerde "deniz", "ses" gibi sürekli tekrar edilen sözlerin taşıdığı mânâ ve ölüm fikri ayrıntılı bir şekilde tetkik, tahlil ve tenkit edilmiştir. Divan şiiri estetiğiyle Fransız edebiyatına mahsus şiirsel düşünüş ve yaratış özelliklerini sanatında bir araya getiren Yahya Kemal'in devrin en büyük şairi olarak görüldüğüne ve edebiyat münakaşalarının haricinde tutulduğuna şüphe yoktur.

Türk romanının Avrupa ve dünya romanına göre zayıf olduğu kanaati yaygın bir kanaattir. Buna karşılık devrin edebiyat eleştirmenleri Türk hikâyeciliği hakkında son derece olumlu yazılar yazmışlardır. Özellikle Memduh Şevket, Sait Faik, Sabahattin Ali, İlhan Tarus ve Orhan Kemal, hikâyelerinde zaman, muhit ve realiteyle irtibat kuruş biçimleriyle devrin edebiyat eleştirmenlerinden takdir kazanmışlardır. Nesirde ve şiirde devrin hâkim anlayışı aşırıya kaçmayan realizmdir. Sanat realist olmalıdır. Ama onu dilsiz bir ayna veya fotoğraf gibi göstermemeli ona mutlaka kendi yorumunu katmalıdır. Devrin eleştirmenlerine göre edebiyatın konusu en saf haliyle insandır. Hikâye sokakları dolduran insanlara gitmeli, malzemesini bu insanlardan toplamalıdır.

Hikâye dilinin canlılığı ve hikâyelerinin muhit, vaka ve şahıslar kadrosu itibarıyla hayatı tasvir ve temsil etmekte gösterdiği kudret Sait Faik'in modern Türk hikâyeciliğinin en büyük isimlerinden biri olarak görülmesini sağlamıştır. *Varlık* dergisi hem hikâyelerine düzenli olarak ayırdığı yer hem de övgü dolu eleştiri yazılarıyla Sait Faik'e sayfalarında en geniş yer veren dergidir. Sait Faik, hikâyelerinin hemen hepsinde ada insanlarını, balıkçıları, kötü yola düşmüş kadınları, İstanbul'un aylak ve amaçsız adamlarını anlatır. Bu şahıslar hayat karşısında genel bir vurdumduymazlık ve gevşeklik hali içindedir. Sait Faik'in insanları diğer insanlar gibi topraktan değil de denizden gelmiş gibidir. Deniz gibi serbesttirler ve kalender meşreptirler. Bu şahıslar onun hikâyelerinde son derece renkli ve hassas bir gözlemle anlatılmışlardır. Fakat sürekli aynı muhitlerin ve aynı insanların anlatılması bir noktadan sonra Sait Faik'in hikâyelerini bir yeknesaklığa, bir tekrara düşürmektedir. Onunla ilgili tek olumsuz eleştiri de hikâyelerindeki bu muhit ve şahıs tekdüzeliğidir. Sait Faik'le aynı kuşaktan gelen bir hikâyeci olan Sabahattin Ali de onun gibi realisttir ve bir hayat hikâyecisidir. Ancak Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin geniş bir coğrafyası ve heterojen bir şahıslar kadrosu vardır. Bu iki hikâyeci mizaç itibarıyla birbirinden çok farklıdır. Hikâyelerindeki realizm icrasını da bu mizaç farklılığı belirler. Sabahattin Ali toplumcu gerçekçi bir yazardır. Roman ve hikâyelerinde ideal görmediği bireyleri ve toplumsal vaziyetleri ifşa etmek ve yapabildiği kadar ideale götürmek arzusu vardır. Sabahattin Ali mevcut olanı bozup saptırmadan resmetmesiyle realist bir yazardır. Ancak gerçeği aynada gösterip gerisine karışmayan bir yazar değildir. Romanları ve hikâyeleri onun mizaç ve dünya görüşü itibarıyla kötü bellediği durumların düzeltilmesi için yaptığı aleni veya

örtülü bir çağrıdır. Bu bir bakıma sanatın ideoloji için araçsallaştırılması durumudur. Aynı araçsallaştırma tavrı Türk hikâyeciliğinin kurucularından Ömer Seyfettin'in milliyetçi ve tarihi hikâyelerinde de gözlemlenmektedir. Bu hikâyelerdeki kişiler insani zayıflıklardan ve zaaflardan tamamen arındırılmış evliya karakterli birer fedai görüntüsündedirler. Cengâverdirler, fedakârdırlar, cesurdurlar, yüksek ahlaklıdırlar, çok zekidirler ve çok uyanıktırlar. Bu kişiler Ömer Seyfettin'in yaşadığı zamanın ve çevrenin insanı değildirler. Onun hayal insanı, ideal insanıdırlar. Mağlup ve dejenere durumdaki mevcut Türklüğü değil mazide kalmış muzaffer ve örnek Türklüğü temsil ederler. Bu nedenle *Yeni Türk Mecmuası*'ndan Ceyhun Atuf Kansu ve *Yurt ve Dünya* dergisinden Pertev Naili Boratav'ın dediği gibi Ömer Seyfettin hikâyeciliği, bağlı olduğu Türkçülük davasının bir aygıtı olarak görmüştür.

Roman türünde hakkında en çok eleştiri yazılan eser Hâlide Edip'in "Sinekli Bakkal" romanıdır. 1942 CHP roman mükâfatında birincilik kazanması bu romana devrin edebiyat dergilerinin özel bir ilgi göstermesine yol açmıştır. Roman ayrıntılı etütlere ve eleştirilere konu olmuştur. Romanın Türkiye'deki tarihi kültür ikiliğini sergileyen ve bu ikiliği aşma konusunda kendince öneriler getiren bir roman olduğu konusunda yazarlar hemfikirdir. Ancak romanda Rabia'nın dışında kalan karakterlerin silik, yüzeysel ve edilgen gözükmesinin ve yazarın diğer romanlarındaki kadın kahramanlar gibi Rabia'yı da aşırı idealleştirip kusursuz ve günahsız bir kadın gibi göstermesinin romanın zayıf noktaları olduğuna işaret edilmiştir. Dergilerdeki roman eleştirilerinde metne bağlı yahut fenomenolojik eleştiriden ziyade olgusal bir eleştiri tavrı gözlemlenmiştir. Hem "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" hem "Yaban" hem "Sinekli Bakkal" hem de "Fahim Bey ve Biz" romanlarında dikkat roman metinlerinden ziyade yazarların felsefi ve içtimai kişiliğine çekilmiştir. Roman eleştirisi yazılarında Matmazel Noraliya romanının Peyami Safa'nın polemikçi meşrebinden ve ideolojik mazisinden çok izler barındırdığı, "Sinekli Bakkal"ın Hâlide Edip'in ideal kadınını ve ideal toplumunu betimlediği "Yaban" romanının Yakup Kadri'nin Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu köylüsüyle ilgili edindiği olumsuz intibaların bir dökümü olduğu savunulmuştur. "Yaban" romanı Anadolu köylüsünü ahlaksız, cahil, hain ve maddi ve manevi bakımdan bütünüyle hasta gibi göstermekle itham edilen bir roman olmuştur. *Yeni Edebiyat* dergisinden Suat Derviş ve *Hareket* dergisinden Lütfü Bornovalı Yaban "romanını" teknik yapısından ziyade köylüye olumsuz bakışı üzerinden

değerlendirmişlerdir. İki yazı arasında sekiz yıl olmasına romanın köylüye bakışıyla ilgili görüşler hemen hemen aynıdır. Bu romanda hadiseler Eskişehir'in adı zikredilmeyen bir köyünde geçmektedir. Romandaki şahıslar, hadiseler ve yerler hayali değildir, hakikatin yeniden yaratımıdır. Romanın başkişisi olan Ahmet Celal yazarın kendisini temsil etmektedir. Türk köylüsü romanda iyi, güzel ve doğru hiçbir vasfı olmayan ilkel ve güvenilmez bir cemaat olarak gösterilmiştir. Köylüler Kurtuluş Savaşı'na ya karşı çıkmaktadırlar ya da ilgi göstermemektedirler. Vatanın işgale uğraması onları topraklarından alacakları mahsulât kadar ilgilendirmemektedir. Kuvva-yı Milliye hareketi ve Mustafa Kemal Paşa, köyün gençlerine tekrar askere alınma korkusundan başka bir mânâ ifade etmemektedir. Köy dış dünyayla ve medeniyetle hemen hiçbir bağlantısı ve teması olmayan, karanlık çağlardan kalma bir köydür. Yazarın olumsuz tablolarla dolu bu köy betimlemesi eleştirmenlerce çok kötü karşılanmış, milli mücadele ordusunun bu köylülerden oluştuğunun yazar tarafından unutulduğuna veya unutturulmak istendiğine işaret edilmiştir. "Yaban" romanı hakkındaki eleştiriler romanın estetik ve sanat cephesine değil fikir cephesine yöneliktir.

Bir roman hakkında tenkit yazılabilmesi için o romanın birkaç kere analitik ve mukayeseli bir okumayla okunması ve hem eser hem de yazar hakkında tahlil kaleme alabilecek bir çapa erişilmesi gerekir. Belki de bu yüzden devrin edebiyat dergilerinde roman eleştirisi şiire göre çok azdır. 1938-1950 yılları arası roman neşriyatı bakımından fakir bir dönem olmasa da bu yıllarda yayımlanan birçok roman dergilerde tenkitsiz geçilmiştir. Mesela Reşat Nuri Güntekin'in 1942 yılında yayımlanan ve Fethi Naci'nin "Türkçedeki en iyi aşk romanı" olarak nitelediği "Ateş Gecesi" adlı romanı hakkında tek satır yazılmamıştır. Birçok eleştirmen tarafından Türkçedeki en iyi roman olarak kabul edilen ve ilk baskısı 1949 yılında yapılan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" romanı hakkında da bu edebiyat dergilerinde herhangi bir tahlil veya tenkit çıkmamıştır. *Yücel* ve *Şadırvan* dergilerinde çıkanlar bir yana bırakılacak olursa bu dergilerdeki roman eleştirilerinin eleştiriden çok bir tahlil, özet veya şahsi felsefe yazısı olduğu görülür. Edebiyat dergilerinin en çok ilgi gösterdiği romancı Halit Ziya Uşaklıgil'dir ve onun modern Türk romanının kurucusu olduğu hususunda eleştirmenler fikir birliği içindedir. Romanlarında sadece alafranga İstanbul'u, Boğaz ve Beyoğlu mıntıkalarını anlatan Halit Ziya, bu tavrı nedeniyle eleştirmenler tarafından Türk halkının ve Türk hayatının yabancısı olmakla

itham edilmiştir. Halit Ziya'nın realizmi dar bir muhitin realizmidir. Romanlarında devre hâkim geleneklere ve yaşam biçimlerine yer vermez, şahıslar kadrosunu daima elit bir azınlıktan seçer. Bu romanlardaki elitizm kişilerin zengin veya rahat olmasıyla ilgili değildir. Ülkedeki hâkim nüfus olan Müslüman Türkler'in yaşayışına, örflerine ve adetlerine romancının gözlerini kapalı tutmasıyla ilgilidir. "Mai ve Siyah", "Aşk-ı Memnu" ve "Kırık Hayatlar" romanlarında Türkçe şahıs ve yer adları Fransızca veya İngilizce şahıs ve yer adlarıyla değiştirilse romanların iskeletinde ve genel manzarasında herhangi bir aksama veya tuhaflık ortaya çıkmayacaktır. Çünkü bu romanlarda sürülen hayatlar tamamıyla alafranga hayatlardır, devrin hâkim realitesi içinde çok küçük yeri olan hayatlardır.

Yenileşme devri Türk edebiyatını özellikle cumhuriyet nesilleriyle birlikte eskiden en bariz surette ayıran vasıf edebiyat üstüne, şiir üstüne düşünmeye verilen önemdir. Edebiyatta gelişmenin, zindeliğin ve özgünlüğün ilk şartı düşüncedir. Sanatta daha iyiye ve daha güzele ulaşmak için öncelikle daha iyinin ve daha güzelin sistemli bir düşünce olarak zihinlerde belirmesi lazımdır. Eski edebiyat yerleşik geleneğe şairlerin bir miktar kendi şahsiyetlerini katmasıyla yaratım formülünü bulan bir edebiyattır. Bu edebiyatta düşünülmüşü ve kaideleşmişi küçük sapmalarla sürdürmek esastır. Biçim ve dil hemen hiç değişmez. Muhteva ise yine çok önceden hazır edilmiş birtakım motiflerden ve mevzulardan şairin yaratılışına uygun olanı seçmesiyle oluşur. Garip cereyanının hece ve aruz şairleriyle beş on senede yarattığı büyük farka veya ikinci yeninin kendilerinden olmayanlarla aralarında birkaç senede tesis ettiği büyük benzemezliğe divan edebiyatının beş altı yüzyılında tesadüf edilmez. Edebiyat eleştirisi belki biraz da "edebiyat felsefesidir". Edebiyatta en doğru ve kesin doğru gibi şeylerin olmadığını bilerek daha doğruyu aramaktır. Avrupai edebiyat yazarı ve şairi yenilik aramaya, özgün olmaya mecbur tutan edebiyattır. Öncekilerin söylediğini yeni ambalajlarla piyasaya süren, kendi sözü olmayan kimseler kalem heveslisi olabilirler belki ancak kalem işçisi olamazlar.

Edebiyat eleştirmeni edibin geniş kalem özgürlüğüne sahip değildir. Bir romancı tamamen duygusal, irrasyonel ve spekülatif metinler kaleme alabilir. Şiir dil ve mantık kurallarının hiçe sayıldığı, genel geçer bir izaha imkân vermeyen mısraların birbirini kovaladığı ve doğrularla yanlışların sürekli yer değiştirdiği bir töresizlik töresi içinde söylenip yazılabilir. Edebiyat hangi konudan söz ederse etsin diğer sanat şubeleri gibi bütünüyle bireysel bir yaratım sürecinden geçerek vücuda

gelir. Edebiyat adamı bir birey olarak fikirlerini ve duygularını başka bireylerden farklı bir üslup ve yoğunlukta ifade edebildiği ölçüde sanat kudretini ispat eder. O herkesin hakkında olan ve herkese hitap eden bir meseleyi bile kendisinden başka hiç kimsenin söyleyemeyeceği bir renkte söylemek sorumluluğunda ve arzusunda olan insandır. Sanatçı yola taklitle çıkar. Önceki sanatçıları taklit, bir sanatta ustalaşma macerasının ilk ayağıdır. Şiirde bir geleneği yıkmak ve yepyeni bir gelenek veya geleneksizlik kurmak iddiasındaki şairler bile gençliklerinde bir üstadı ve geleneği taklit etmişlerdir. Bir yazarın en iyi öğretmeni başka yazarların kaleminden çıkan iyi ve kötü eserlerdir. Ancak bu taklit daimi bir hal alırsa ve bunun üstüne bireysel bir yaratım faaliyeti getirilmezse kişi bayağı bir mukallit ve öğrenciliği bitmeyen bir sanat heveskârı olarak kalır.

Şair veya romancı her sanatçı gibi meydana getirdiği eserin teveccüh görmesini ister. Çileli ve hayatın birçok lezzetinden feragatle yaratılan bir eserin ilgisizlikle ve sükûtla karşılanması en derviş, en mütevekkil bir sanatçının dahi tahammül kudretini aşacak, onu sarsıntıya uğratacak bir durumdur. Toplumda ve aydınlar sınıfında eserlerine karşı körlük, sağırlık ve dilsizlik bulan bir yazar, yaratıcılığını geliştirme arzusunu kaybedecektir. Bir eserin güzel olduğuna ikna olmanın büyük şartı, o güzelliği başka ağızların tasdik etmesidir. Sanat sadece yaratma zevki için icra edilen ve ötesini aramayan bir uğraş değildir. İnsan olmak çocukça bir saffet içinde sevgiye muhtaç ve talepkâr olmaktır. Sanatçıysa bu talebi eseri vasıtasıyla dile getiren insandır. Sevgisizlik öldürür. Mühimsenmemek veya anlaşılmamak bir eseri meydana getirmek için sarf edilen kafa ve kalp mesaisinin heba olması demektir ki sanatçı için bundan büyük ıstırap yoktur.

Eleştirinin yazar ve okuyucu için ifade ettiği anlamlar tabiatıyla birbirinden farklıdır. Yazara, yazarlığa ve aydın sınıfına hitap eden bir eleştiri yazısının içeriği de halktan okuyuculara hitap eden bir eleştiri yazısının içeriğinden farklı olacaktır. Yazar kalem hayatı boyunca mükemmel ifade şeklini arayan adamdır. Yazdıklarının ilk ve en yakın eleştiricisi de kendisidir. Zihninin bir yakasında eserinin ilk cümleleri zuhur etmeye başlarken öbür yakasında da o cümlelerin eleştirisi zuhur etmeye başlar. Şiirde mısraların romanda cümlelerin evrimi bu özeleştirinin süregidişince şekillendirilir. Eleştirel hassasiyetten mahrum bir zihnin yüksek bir yaratıcılık sergilemesi beklenemeyeceği gibi "son hali budur" dediği metinlerin kusurlarını fark edebilmesi de beklenmez. Edibin yaratıcı yönü eleştirici yönünce devamlı rahatsız ve

huzursuz edilmelidir. Eğer edilmiyorsa o edip, edebiyatının neye benzediğini ve nereye gitmekte olduğunu göremez, derme çatma eserlerden fazlasını yazamaz. Bir edebiyatçının yazacağı eserle ilgili kendi kendisiyle konuşması demek kendine eleştirel telkinlerde bulunması demektir. Bu telkinler titizliğe ve ayrıntıya boğuldukça eserin bir yere varması güçleşir belki ama varınca da hayali kurulan mükemmele yakın bir eser olur. Şair veya nasir kendisinin acımasız bir eleştirmeni olmalı, eserinin her satırını büyük bir insafsız gibi tenkide, ölçmeye ve tartmaya maruz bırakmalıdır. Edebiyat da felsefe gibi sonsuz bir arayıştır. Var edilebilen eserle hayal edilen eser arasındaki mesafenin büyük olmasından duyulan ıstırap veya ikisi arasındaki mesafesizlikten duyulan sevinçtir. Dünya ne kadar gerçek doluysa o kadar da kurgu ve hayal doludur. Ne kadar söylenmiş doluysa o kadar da söylenmemiş ancak söylenmek isteyen doludur. Kalem işçisi yazdığı eserlerle kendini keşfe çıkan, dünyanın ve insanlığın muammalarını bir karınca gayretkeşliğiyle didikleyen adamdır. O, insanlığın meçhullerini belalı bir hastalık gibi kafasından atamaz. Ezeli ve ebedi bir yığın meseleyi gönüllü bir hammal gibi zihninin sırtına yükler. Onun bu gönüllü hammallıktan elde edebileceği tek şey, güzel bir eser yazarak varoluş misyonunu yerine getirmektir. İnsan düşünen ve kendine biyolojik varlığını olabildiğince uzatmak dışında bir varoluş misyonu seçen hayvandır. Edebiyat eleştirisi kalem işçisinin yaratıcılığına bilinç ve olgunluk kazandırır, onu çok yönlü düşünmeye alıştırır. Bir dış göz ve uzak akıl olarak eserleri yazarlarına nazaran daha rasyonel ve sağduyulu değerlendirir. Eleştirilmeyen yazar farkına varılmamış yahut unutulmuş yazardır. Eleştirinin okuyucuyu edebiyat metinleri hakkında bilgilendirmek ve bilinçlendirmek gibi bir arzusu olsa da bu arzunun pratikte pek karşılığı yoktur. Eleştiri basit okuyucular zümresinin rağbet gösterdiği bir tür değildir ve daha çok aydın sınıfına mahsus bir düşünme ve değerlendirme faaliyetidir. Edebi eleştiri yazıları umumiyetle eğitimli insanların kaleminden çıkan ve eğitimli insanlara hitaben yazılan yazılardır. Edebiyatı hayatının en büyük sorunu ve eğlencesi yapmış bir azınlığın maddi ve manevi muhiti içinde devridaim eden yazılardır. Bu yazılardan istifade etmek ve lezzet almak için yüksek bir edebiyat kültürü şarttır. Nitelikli eleştiri yazıları başlı başına birer fikir ve sanat eseridir, bir edebi eseri yorumlayan başka edebi eserlerdir.

Önyargılardan ve yerleşik inançlardan bütünüyle uzak insan yoktur. Eleştirmenin de ne kadar aydın ve birikimli bir insan olursa olsun bir metne

yaklaşırken kafasında birtakım ön kabuller olacaktır. Eleştirmenin metne tatbik edeceği eleştiri yöntemini bu ön kabuller ve yerleşik inançlar belirler. Milliyetçi dünya görüşüne bağlı bir eleştirmenin seçtiği eserleri Marksist eleştiri yöntemine göre eleştirmesi beklenmez. Eleştiri edebiyatın üvey çocuğudur. Eleştiri yazılarının edebi şahsiyetlerin ve eserlerin gölgesinde kaldığı ve onlara nazaran zor fark edildiği ve çabuk unutulduğu söylenebilir. Zaman esere onu yorumlayandan daha insaflı davranacaktır. Nurullah Ataç bir yazısında bir münekkit için sanatçıyla okuyucu arasına girmenin nafileliğine işaret eder ve tahlil ve terkip yoluyla sanat eserini sevdirmeye çalışanların aklına şaşıyorum der.

Edebiyat eleştirisinde birçok kuram ve yöntem ortaya konmuştur. Bu kuramlar ve yöntemler eleştirmenin metni nasıl bir sanat zihniyetiyle ele aldığı ve o metinde ne aradığı sorularına verilen cevaplardan doğmuştur. (Bknz.3.Bölüm) Fakat bir ad verilmiş ve birbirine benzemeyen ve benzeyen yönleri tespit edilmiş bu kuramlardan ve yöntemlerden başka edebiyat eleştirisi yoktur demek irrasyonel ve gayri ilmî bir söz söylemek olur. Edebiyat eleştirisi bir serbest düşünce sahasıdır. Eseri okuma ve o eserden çıkarsamalar yapma sürecinde eleştirmen, her şeyden önce kendi sanat mizacına ve daimi bir gelişme ve yenilenme devinimi içinde olması gereken edebiyat kültürüne başvurur. Fikir söylemek insanın kendini söylemesidir. Bilgiden, tecrübeden ve muhitten telkin edilegiden yol, yordam ve üslup ne olursa olsun fikir söyleyen kişinin kendini söyleme durumu değişmez. Kişinin en yakın ve en yoğun surette tecrübe ettiği nesne kendisidir. Hiçbir zihinsel ve duygusal irade de sahibini hiçleştirip büsbütün terk edebilecek kudrette değildir. İnsan uykuda olmadığı her saniye hayata karşı sübjektif bir tavır alır. Sübjektiflik en dar mekânda ve en dar zamanda bile kendini sergileyebileceği bir imkân bulur. Mutlak nesnellik sadece buz kesilmiş, taş kesilmiş insanların harcıdır. Anatole France edebiyat eleştirmenini "eserler vesilesiyle kendisinden, kendi fikirlerinden bahseden adam" olarak tanımlar. Bu nedenle de ona göre nesnel eleştiri yoktur. Devrin edebiyat dergilerinde bu görüşü haklı çıkaran birçok eleştiri yazısı vardır. Mesela *Hep Bu Topraktan* dergisinde Bedi Arbel'in Ahmet Haşim hakkında kaleme aldığı eleştiri, Haşim'in sanat kişiliği ve eserinden ziyade Arbel'in kendi felsefi görüşlerinden teşekkül etmiştir. Bu yazısında Arbel Haşim'in şiirlerini kendi soyut fikirlerini açığa vurmak için araçsallaştırmıştır.

Kişinin söz söylerken kendi nefsini rafa kaldırmasının dışarıdan öyle gözükmese de susup hiç konuşmamasından bir farkı yoktur. Edebiyat eleştirisi, eserlerle ve ediplerle ilgili fikir üretmek işi olduğuna göre ondan da safkan bir nesnellik sergilemesini beklemek abestir. Münekkidin okuyan herkesin üzerinde hemfikir olacağı fikirler ortaya koymak sorumluluğu yoktur. Münekkit esere ve edibe hangi endişeyle ve arayışla yaklaşırsa yaklaşsın sonunda az veya çok hissi bir hüküm ortaya koyacaktır. Roman, piyes, hikâye ve şiir gibi edebi türlerde eser vermek her şeyden önce bir estetik değer yaratımıdır. Bir eser sanat eseri olmaya estetik gayelerle vücuda getirilmiş olmakla namzet olur. Estetiğe, güzelliğe dair görüşlerin de bütünüyle nesnel olması mümkün değildir. Çünkü güzellik bilinenden ve öğrenilenden önce hissedilende karşılık bulur veya bulmaz. Eleştirmenin bir eseri hissiyatına bel bağlayarak okuması ve ona bu usulle değer biçmesi amatörlük hatta ilkellik olarak telakki edilebilir. Fakat hissiyata ve sübjektif güzellik duygusuna yer vermeyen bir eleştirinin kuru ve didaktik kalacağı da açıktır.

Edebiyat eleştirisi edebiyat kuramlarıyla birlikte edebiyatın felsefe konusu olmaya en yakın durduğu sahadır. Eleştiri kültürden, akıldan ve objektif bir bakıştan doğduğu zaman sanatın güzelleşmesine ve canlılığını korumasına vesile olur. Bu felsefenin icrası da diğer bütün felsefe ekolleri gibi engin bir bilgi birikimine ihtiyaç gösterir. Bilmeyen adamın bir şeyin felsefesini yapmaya çalışmasına boş konuşmak denir. Bir konuda bilgisi olmadığı halde anlamsız bir özgüven içinde o konuda fikir beyan etmesi insanoğlunun yaratılışına ezelden çivilenmiş bir marazdır. Bu maraz nesilden nesle aktarım yoluyla varlığını zorlanmadan insanlığın ilk gününden bugüne getirmiştir. Yine nesilden nesle aktarılmak yoluyla hiç zorlanmadan en uzak geleceğe yürüyecek ve upuzun ve kaygısız bir ömür sürecektir. Oysa aynı insan için konuşmak çok lezzetlidir. İnsanoğlunun yeryüzünde ürettiği her eser ve her fikir bir zihniyet değiştiricisi olmaya namzettir. Nurullah Ataç'ın dünyanın en ince zevkli adamlarından biri olarak tanımladığı La Bruyere "Bir eser hoşunuza gitti ruhunuzu yükseltti mi onun güzel olduğuna hükmetmek için başka kaide aramayın" der.

Sanat için tek evrensel ve değişmez gaye güzelliktir. Güzellik algısı zamandan zamana ve kültürden kültüre değişir. Ancak güzellik arayışı bütün zamanlarda ve bütün kültürlerde ortaktır. İnsan olmanın ezeli ve ebedi alamet-i farikalarındandır. Güzel demek zor bıkılan demektir. Belki de hiç bıkılmayan ve kaybedilir gibi olduğunda bastırılamaz bir kaygı başlatan demektir. Dingin akan bir

ırmağın şırıltısı, nadir ve münzevi bir kuşun bilinmeyen bir dalda ötüşü, terk edilmiş ve yalnız bir çölü kavuragiden bir sıcağın ikizine maruz kaldıktan sonra kavuşulan soğuk su, bunlu bir hazırlanışın ardından başlayan yağmurun ilk dakikaları, kirletilmemiş kar, başka her şeyi ötekileştiren aşk, bir devr-i âlem seyahatinde sevgiliyle yapılan yol arkadaşlığı herkes için değilse de azınlığı unutturacak büyük bir çoğunluk için güzeldir. İnsan bunlarla çevrelenmiş değilse de bir gün çevreleneceği umuduyla yaşar. Boğazına kadar çirkinliğe çekilmiş bir adam er geç oradan azat olacağı ve trilyonlarca güzellik zerresinden birkaçına olsun yeniden kavuşacağı hayalini sürdürdükçe kaybolmuş değildir. Yahya Kemal'in "ömrümüzün en feci işi" diye tarif ettiği ölmeden evvel ölmek durumu güzel bildiğimiz hiçbir şeyi elde edemeyeceğimizi idrak etmek ve ondan sonraki teslimiyet ve vazgeçiş durumudur. Yaratılış yasaları teskin edilebilir, tadil edilebilir, ertelenebilir belki ama asla yıkılamaz. Güzellik açlığımızı doyuramayan bir yerde düşüncelerimizin çoğu ait olduğumuz yerle ilgili değil ait olmadığımız yerlerle ilgilidir. Edebiyatın en büyük ve en temel yaratılış yasası dilden bir güzellik yaratmak arzusu ve mecburiyetidir. Eleştiri de bu güzelliğin ne kadar yaratılabildiğini görme ve gösterme gayretidir. Eleştiri edebi türler içinde en son icat edilmiş olandır. En geniş kültürü gerektiren de yine odur. Bir köyde doğan ve okuma yazma dahi bilmeyen bir adam, içinde hazır bulduğu bir cevher sayesinde iyi bir şair olabilir. Nitekim Anadolu kültüründe çok mümtaz bir yeri olan âşık edebiyatında şairler zengin bir kütüphane veya sistemli bir okuma faaliyeti neticesinde değil sözlü gelenekten aldıklarını kendi cevherleriyle harman ederek şair olurlar. Halk edebiyatı tarihi bir bakıma da ümmi şairler tarihidir. Okumaya ve etüde duyduğu ihtiyaç bakımından edebi şiir halk şiirinden ayrılır. Eleştirmen sanatçının geniş kalem özgürlüğüne sahip değildir. Okurlarına bilinçdışından seslenemez, mantık dışı olamaz, karanlık ve keyfî yazamaz. Eser hakkında verdiği hükümler bir medcezir manzarası arz edemez. Eleştiri kendi içinde tutarlı ve mantıki olmak mecburiyetindedir. Şahsi dostlukların veya düşmanlıkların bir cephesi değildir.

Sanatçıya saygı duymak onun eserini kayırmak demek değildir. Sanatçı şahsiyetiyle veya mizacıyla değil meydana getirdiği eserlerle değerlendirilir. Doğru eleştiri sanatçıyı teşvik eder, sanatının kusurları ve eksikleri konusunda bilinçlendirir. Mânâsızca alkışlamaz, olmayan bir değeri varmış gibi göstermeye çalışmaz. Kötünün veya vasatın alkışlanmakla iyiye dönüşmeyeceğini bilir. Edebiyat eleştirmeni kendini

ve tenkidine mevzu yaptığı edibi kandırmaya yeltenebilecek son kişidir. Çünkü bu dünyanın en beyhude kandırma teşebbüsü olur. Ortada hakikate aykırı bir durum olduğunu iki taraf da bilir. Eleştirmen kişisel sanat zevkleri nedeniyle eserlere duygusal yaklaşabilir. Eleştiri en nihayetinde eleştirmenin kişisel sanat zevklerinin dışavurumudur. Bu nedenle çevresel faktörleri göz ardı eden ve sadece metne odaklanan yapısalcı okumalar en makul eleştiri metinlerini ortaya koyar. Yazarın aile geçmişinin, sosyal çevresinin veya yazdığı metinle ilgisi olmayan şahsi hayatının eleştiri açısından bir değeri yoktur. Edebiyat metninin sosyolojik, feminist, Marksist veya bunlara benzer yaklaşımlarla eleştirisi güdümlü, önyargılı eleştiridir, edebiyatın dışına sapma halidir. Manzum veya mensur bir eserde asıl aranacak ve ölçülecek kıymetler dil, anlatım ve estetik kıymetleridir. Roman eleştirisi romancının edebiyat dışı gerçekleriyle ilgilenmez. Romanın dış hakikatle ve kendi "alter hakikatiyle" ilişkisinde sergileyebildiği dramatik güçle ve tutarlılıkla ilgilenir. Edebiyat bir ideoloji veya felsefe nesnesi olmaktan çok bir sanat nesnesidir. Edebiyatla meşgul olan insan düşünce ve duygu hayatıyla toplumdaki büyük vasattan çok farklı bir yerde olan insandır.

George Lucaks'ın da dediği gibi sanat hayata "ama yine de" der. Biçimlerin yaratılması bir uyumsuzluğun varlığının en derin doğrulanışıdır (Lukacs, 2003: 79). Hayatla mutlak bir uyum, sanatın doğmaması, doğma gerekçesinin ortadan kalkması demektir. Mükemmel cennet bir gün kurulduğunda edebiyata da gerek kalmayacaktır. Çünkü mükemmel cennet mutlak bir meselesizlik demektir. Edebiyat ekmeğini çetin soruların tarlasından toplar, suyunu büyük meselelerin kabından içer. İnsanoğlu kırık dökük cevaplar bulabileceği hatta büsbütün cevapsız kalacak sorular icat etmek fetişini bırakmadığı sürece edebiyat yeniden ve yeniden doğmaya devam eder. Olmakta ısrar edenle, kaderle ve realiteyle çatışma kimsenin arzu etmediği, bilinçli olarak davet etmediği bir vaziyettir. Ancak hayat da en canlı haliyle bu çatışmadan doğar. Ömür denilen şeyin büyük kısmı istenmeyene maruz kalmakla ve bu maruz kalışın bir gün tersine döneceğini hayal etmekle geçer. Bu hayalin yüzde yüz gerçek olması imkânsızdır ve bu imkânsızlık edebiyat için iyidir. Çağdaş edebiyatın ve elbette romanın hammaddesi hayat-ideal uyumsuzluğudur. İdealleri tasavvur halinden tahakkuk haline nakledememek sancısıdır. Dünyayla çok barışık bir adamın edebiyata bulaşmasına imkân ve sebep yoktur.

Bir şeyin değeri veya değersizliği başka şeylerle mukayese edilmekle ortaya çıkar. Çirkinlik ve kötülük unvanları varlıklara güzele ve iyiye nispetle verilir. İnsan da eseri de başka insanlarla ve başka eserlerle temas kurduğu müddetçe vardır. Şaheserler yaratan bir dahi de olsa insan bir kitleden, bir muhataptan mahrum tek başına kalması durumunda bir hiçtir. Dolayısıyla eleştirmen bir eseri yorumlarken fikrinde veya zikrinde onu başka eserlerle kıyaslamadan yapamaz. Eleştirmen sanatsal doğrularını ve yanlışlarını o doğruları ve yanlışları barındıran eserlerde görmüş ve pekiştirmiştir. Kötü veya kusurlu denilen bir roman bu sıfatlara iyi ve daha az kusurlu romanlar var olduğu için veya eleştirmenin kafasındaki sanat doğrularıyla uyuşmadığı için muhatap olmuştur.

Roman ve hikâye şiir ve piyese göre çok daha yeni türlerdir. Bu türlerin hepsi hayatın "yeniden yaratımı" ilkesinden doğan "kurgusal" türlerdir. Bir adam aynada seyrettiği suratını hayale ve kâbus fikirlere hiç başvurmadan şiirleştirdiğinde bile kurgusal bir eser ortaya koymuştur. Çünkü o suratı hiçbir zaman aynanın duygusuzluğuyla ve tarafsızlığıyla yorumlayamaz. Yazdığı şiire insanlık vasfından kaynaklanan bir subjektivite bir manipülasyon muhakkak karışacaktır. Esasen şiiri eğri büğrü bir taş yığınından ve diken kümesinden ayıran da bünyesinde görmek istediği bu subjektivite ve manipülasyondur ve bunları giyinerek erişmek istediği kurgusallıktır. Edebiyat hayatın karşısında hiçbir zaman matematiksel bir duygusuzluk ve nesnellik takınamaz. Onun insanı tasvir ve tefsir edişi kesinler ve mutlaklar yoluyla değildir. Tabiatta, maddede, dişlek realitede değil ama sadece insan ruhunda doğan bir heves olan edebiyat gerçekle süregiden ilişkisinde daima doğduğu yerin medcezirlerini temsil edecektir. Eleştiri diğer edebi türlere nazaran çok daha yeni bir türdür. O türlerden doğmuştur. Onlara hizmet etmek için vardır. Yorumlayacağı metinlerle arasında herhangi bir aidiyet veya uzlaşma problemi olamayacağına göre de kurgusallığa en uzak türdür. Eleştirinin hayalle hakikat arasında tereddüde düşmesi gibi bir durum olamaz. Hakikatten uzaklaştığı ölçüde kendisi olmaktan uzaklaşır. Edebiyat metinlerinin muhiti insanlardır ve onların yaşadığı veya yaşar gibi yaptığı her yerdir. Eleştirinin muhiti ise edebiyat metnidir. İnsan var oldukça ve insanın biyolojik hammaddesi et ve kemik olmaktan çıkıp oduna ve çimentoya dönüşmedikçe edebiyat da var olacaktır. Çünkü o etin ve kemiğin ücra bir zerresinde saklı olan ruhu, insanla adına edebiyat denen sözler, düşünceler ve ham hayaller vasıtasıyla oynamayı sürdürecektir. İnsan ruhu oyunsuz

duramayan bir ifrittir. Oyunun tehlikesiz mi yoksa tehlikeli mi olduğu meselesini eğer varsa akla bırakır ve kendisi rastlantısal bir arayıcılıkla sokakta daima oyun arar. Ruhun oyun arzusu ebedidir ve her türlü evrimden ve zevalden muaf tutulmuştur. Bu muafiyetler edebiyatın da insan durdukça varlığını sürdüreceği, zeval görmeyeceği anlamına gelir. Kimi edebi türler yavaş yavaş gözden düşüp ardından ölebilir. Yahut yepyeni türler icat edilebilir. İnsanın kolektif zihninin ne zaman ne yapacağını, neyi yok edip neyi var edeceğini kestirmek güçtür. Bin yıl önce bir fantezi olarak bile hayatımızda olmayan romanın günümüzde en büyük edebi tür olması gibi bin yıl sonrasının edebiyatı da bambaşka türler içinde icra ediliyor olabilir. Bin yıl sonrasının insanı bugün fantezi olarak bile herhangi bir kafada olmayan vasıtalar ve zevkler icat etmiş olacaktır. Güzellik anlayışı değişecektir. Güzel arayışı değişmeyecek ancak güzelin ev ve ocak bellediği somut ve soyut meskenler değişecektir. Edebi güzellik, bedii heyecan kendine yepyeni mecralar ve imkânlar yaratacaktır. Eleştiri de orada bir yerde olacak ve bu yepyeni mecraların değerini bin yıl sonrasının eleştiri diliyle tespit etmeyi sürdürecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abasıyanık, S.F. (2018). *Alemdağda Var Bir Yılan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Abasıyanık, S.F. (2018). *Lüzumsuz Adam*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Abasıyanık, S.F. (2018). *Sarnıç*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Abasıyanık, S.F. (2018). *Semaver*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Abasıyanık, S.F. (2019). *Az Şekerli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Abasıyanık, S.F. (2019). *Mahalle Kahvesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Abasıyanık, S.F. (2019). *Son Kuşlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Adorno, T.(1999). *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.

Adıvar, H.E.(2007). *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul.

Adıvar, H.E., Karaosmanoğlu, Y.K., Us, M.A., Atay, F.R. (1974). *İzmir'den Bursa'ya*, Atlas Kitabevi, İstanbul.

Ahmet Haşim. (2001). *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Akyüz, K. (2015). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Akyüz, K. (2017). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Ali, S. (2013). *Bütün Öyküleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Aydın, M.(2000). *Dilbilimi El Kitabı Temel Kavram ve Konular*, Akademik Kitaplar, İstanbul.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınevi, İstanbul.

Bayrav, S.(1998). *Filolojinin Oluşumu*, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Bayrav, S.(1998). *Yapısal Dilbilimi*, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Beyatlı, Y.K. (2016). *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.

Beyatlı, Y.K. (2018). *Eski Şiirin Rüzgârıyle*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.

Boynukara, H.(1997). *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Burian, O. (1993). *Denemeler-Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Cenap Şahabettin. (2018). *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*, çev. Hakan Gür, Dost Yayınevi, Ankara.

Davies, T. (2010). *Hümanizm*, Elips Kitap, İstanbul.

Dıranas, A.M. (2019). *Şiirler*, Everest Yayınları, İstanbul.

Dilmen, İ.N. (1942). *Tanzimat Edebiyatı Tarihi Notları*, Alâeddin Kıral Basımevi, Ankara.

Eagleton, T.(1978). *Edebiyat Kuramı*, çev. E.Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul. Y.t.y. Criticism and Ideology. Verso London-New York.

Editör: Yalçın, M. (2010). *Tanzimattan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ercilasun, B. (1995). *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Esendal, M.Ş. (2018). *Mendil Altında*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Esendal, M.Ş. (2018). *Otlakçı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Gezgin, H.S.(2013). *Edebi Portreler*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Goette, J.W.(1979). *Methoden der Literaturanalyse im 20.Jahrundert*, Disterweg, Frankfurt.

Günyol, V. (1986). *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Işık, İ. (1990). *Yazarlar Sözlüğü*, Risale Yayınları, İstanbul.

Kabaklı, A.(2006). *Türk Edebiyatı I-II-III-IV-V*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

Kanık, O.V. (2019). *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kaplan, M.(2017). *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karaalioğlu, S.K. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi II-III*, İnkılâp ve Aka Yayınevleri, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Y.K. (2020). *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul.

Michelet, J. (1996). *Rönesans*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Moran, B.(2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mutluay, R. (1979). *Edebiyat Bilgileri*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Nabizade Nazım (2012). *Karabibik*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Naci, F. (1990). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul.

Nayır, Y.N.(1948). *Yeni Türk Hikâyeleri 1948*, Varlık Yayınları, Ankara.

Ömer Seyfettin. (2019). *Bütün Hikâyeleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Paz, O. (1993). *Modern İnsan ve Edebiyat*, çev. Turan Ilgaz, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Redeker, H. (1986). *Edebiyat Estetiği*, Kuzey Yayınları, Ankara.

Rıfat, M.(1982). *Genel Göstergebilim Sorunları. Kuram ve Uygulama*, Alaz Yayınları, İstanbul.

Rifat, O. (2018). *Bütün Şiirleri I*, YKY Yayınları, İstanbul.

Rifat, O. (2018). *Bütün Şiirleri II*, YKY Yayınları, İstanbul.

Safa, P. (1999). *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Safa, P. (2020). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Salihoğlu, H. (Yayına Hazırlayan). (1995). *20.Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, İmge Yayınevi, Ankara

Samipaşazade Sezai (2018). *Küçük Şeyler*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Sartre, J.P. (2008). *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2017).*Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tecer, A.K. (2013). *Bütün Şiirleri*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Tevfik Fikret. (2017). *Rübab-ı Şikeste*, Çağrı Yayınları, İstanbul.

Tobias, R.B. (1996). *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul.

Tör, V.N. (2010). *Yıllar Böyle Geçti*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Uslu, D.(1993). *Kıyaslamalı Bir Edebiyat Eleştirisi*, Karşı Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, H.Z. (2014). *Kırk Yıl*, Özgür Yayınevi, İstanbul.

Yalçın, D. Tural, A. Avcı, C.(2001). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi C.II*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

Yetkin, S.K.(1941). *Edebi Meslekler Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yücel, T. (1991*). Eleştirinin ABC'si*, Simavi Yayınevi, İstanbul.

Makaleler/Yazılar

Akgül, A. (2013). "Fuad Köprülü'nün Tevfik Fikret Eleştirileri", *Karadeniz Araştırmaları*, No:36, ss.277-286.

Alver, K.(2003). "Sosyolojik Eleştiri", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.239-244.

Atabey, F.(2015). "Hatay'ın Anavatana Katılma Süreci", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*", C.4, No:7, ss.192-209.

Bakar, B.(2013). "İstanbul'da Ekmek Karnesi Uygulaması, Karne ve Ekmek Suistimalleri 1942-1946", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, C.12, No:24, ss.1-60.

Bingöl, U.(2017). "Akademik Eleştiri Hakkında Bazı Dikkatler", *Edebi Eleştiri Dergisi*, No:1, ss.1-15.

Canbaz Yumuşak, F.(2012). "Ahmet Haşim'in Şiir Dünyası ve Şiirinin Kaynakları Üzerine Bazı Notlar",*Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, No:23, ss.108-113.

Çetin, N. (2003). "Öznel/ İzlenimci Eleştiri", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.206-208.

Ecevit, Y.(2003). "Türk Edebiyat Eleştirisinde Postmodernist Yönelimler", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.260-265.

Erdem, M.D.(2003). "Dilbilimsel Eleştiri", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.228-238.

Ergiydiren, S.(2003). "Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.322-363.

Eronat, K. (2005). "Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerinde Düş ve Gerçek Çatışması", *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, No:5, ss.47-53.

Gülendam, R.(2003). "Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.252-259.

İzmirli Karamanlı, S.(2018). "Memet Fuat'ın Eleştiri Üzerine Görüşleri veya Öznel Bir Yaratıcılık Alanı Olarak Eleştiri", *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.2, No:2, ss.115-128.

Kavaz, İ.(1996). "Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Tabiat", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, No:2, ss.363-383.

Keskin, A.(2019). "Edebiyat Eleştirisinde Yapısalcı Kuramın Gelişimi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.3, No:3, ss.274-286.

Şahin, İ.(2015). "Kayıp Zamanın Süsleri: Biyografi ve Tahkiye Arasında Ziya Osman Saba'nın Hikâyeleri", *Dört Kıtada Folklorun İzinde, Prof.Dr. Özkul Çobanoğlu Armağanı*, Hâkim Yayınları, Ankara.

Tepebaşılı, F.(2003). "Metne Bağlı Eleştiri ve Wolfgang Kayser", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.306-309.

Tepebaşılı, F.(2003). "Varoluşçu Eleştiri: Martin Heidegger'e Göre Sanat ve Sanatın Kökeni", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.310-321.

Türker, E.A.(2003). "Feminist Edebiyat Eleştirisi", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.293-305.

Uçan, H.(2003). "Eleştirinin Batıdan Bize Serüveni Filozoflar-Romancılar-Eleştirmenler", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.185-205.

Uçan, H.(2003). "Dil, Yazar, Metin, Eleştiri Bağlamında Yapısalcılık", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.209-219.

Uçan, H.(2003). "Eleştiri Yöntemleri ve Göstergebilimsel Eleştiri", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.220-227.

Ünal, H.(2003). "Yeni Eleştiri", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.283-292.

Yalçın, O.(2012). "Varlık Vergisi Kanunu ve Uygulaması", *Avrasya İncelemeleri Dergisi*, C.1, No:1, ss.313-354.

Yıldız, A.D.(2003). "Estetik ve Eleştiri", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, No:77-78-79, ss.245-251.

Yıldız, A.N. (2002) "Türk Modernleşmesi ve Bir Muhalif Basın Organı Olarak Büyük Doğu Dergisi", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, No:13, İstanbul, www.journals.istanbul.edu.tr, (11 Ekim 2019), s.582.

Yüksel, B.(2006). "Ziya Osman Saba ve Dergilerde Saklı Kalmış Şiirleri", *Bilig Dergisi*, No:38, ss.15-34.

Zeyrek, D.(1991). "Göstergebilim, Söylem Çözümlemesi ve Anlatı İncelemesi, Dilbilim Araştırmaları 1991, Hitit Yayınları, Ankara, s.105-112.

Zima, P.V.(1999). "The Philosophy of Modern Literary Theory İçinde "Anglo American New Criticism and Russian Formalism", The Athlone Press.

Adımlar Dergisi

Ataç, N.(1943). "Adımların Hümanizma Anketi", *Adımlar Dergisi*, No: 3, ss. 87-88.

Ataç, N.(1943). "Adımların Hümanizma Anketi", *Adımlar Dergisi*, No: 4, ss.120-121.

Başoğlu, M.(1943). "Hümanizma Görüşümüz", *Adımlar Dergisi*, No: 8, ss. 249-251.

Başoğlu, M.(1943). "Klasiklerden Tercümeler", *Adımlar Dergisi*, No: 8, ss. 276-277.

Baştımar, Z.(1943). "Büyük Türk Hümanisti Tevfik Fikret", *Adımlar Dergisi*, No: 8, ss. 260-262.

Boran, B.S.(1943). "Ahmet Haşim Töreni", *Adımlar Dergisi*, No: 3, ss. 106-107.

Boran, B.S.(1943). “Sanat Sanat İçindir, Sanat Cemiyet İçindir Dolambacı”, *Adımlar Dergisi*, No: 2, ss. 37-42.

Boran, B.S.(1943). “Sanatın Sosyal Şartları ve Roman”, *Adımlar Dergisi*, No: 6, ss. 196-200.

Boran, B.S.(1944). “Sanatta Konu Meselesi”, *Adımlar Dergisi*, No: 11, ss. 347-350.

Bozok, H.(1943). “Kenan Hulûsi’nin Hakiki Çehresi”, *Adımlar Dergisi*, No: 7, ss. 232-233.

Bozok, H.(1944). “Gelenekçiler mi Haklı?”, *Adımlar Dergisi*, No: 11, ss. 370-371.

Bozok, H.(1944). “Hüseyin Rahmi’nin Şahsiyetinde Mücadele Unsuru”, *Adımlar Dergisi*, No: 12, ss. 382-384.

Burian, O.(1943). “Adımların Hümanizma Anketi”, *Adımlar Dergisi*, No: 3, ss. 88-89.

Çöl, Y.(1944). “Abdülhak Şinasi Hisar, Fahim Bey ve Biz” *Adımlar Dergisi*, No: 9, ss. 307-308.

Çöl, Y.(1944). “Hüseyin Rahmi Gürpınar” *Adımlar Dergisi*, No: 12, ss. 379-381.

İmzasız, (1943). “Memleketimizde Hümanizma Yazıları”, *Adımlar Dergisi*, No: 8, ss. 252-254.

Köni, Y.K.(1943). “Adımların Hümanizma Anketi”, *Adımlar Dergisi*, No: 2, ss. 62-65.

Lacombe, O.(1943). “Adımların Hümanizma Anketi”, *Adımlar Dergisi*, No: 3, ss. 84-87.

Oykut, Z.(1943). “Hümanizma”, *Adımlar Dergisi*, No: 5, ss. 164-166.

Rohde, G.(1943). “Adımların Hümanizma Anketi”, *Adımlar Dergisi*, No: 4, ss. 121-123.

Ruben, W.(1943). “Hümanizma ve İnsanlık”, *Adımlar Dergisi*, No: 8, ss. 263-265.

Aile Dergisi

Aksal, S.K.(1950). "Halkın Zevki" , *Aile Dergisi*, No: 15, ss. 25-26.

Belger, N.R.(1950). "Paris'te Gördüğüm Yahya Kemal", *Aile Dergisi*, No: 12, ss. 23-24.

Eralp, V.(1950). "Yahya Kemal'in Şiirimizdeki Yeri", *Aile Dergisi*, No: 12, ss. 13-15.

Gürkan, K.İ.(1950) "Büyük Ses", *Aile Dergisi*, No: 12, s. 33.

Hisar, A.Ş.(1949). "Bir Edebiyatçıya Nasihatler", *Aile Dergisi*, No: 11, ss. 8-10.

Hisar, A.Ş.(1950). "Paris'te Yahya Kemal", *Aile Dergisi*, No: 12, ss. 17-20.

İzer, Z.F.(1950). "Ressam Yahya Kemal", *Aile Dergisi*, No: 12, ss. 21-22.

Nihal, Ş.(1950). "Doğumunun Altmış Beşinci Yılında Yahya Kemal", *Aile Dergisi*, No: 12, s. 16.

Nurettin, V.(1948). "İspanya'da Yahya Kemal'in Bir Ay Misafiri Olmuştum", *Aile Dergisi*, No: 5, ss. 16-19.

Rado, Ş.(1947). "Usta Şair", *Aile Dergisi*, No: 3, s. 5.

Rado, Ş.(1950). "Yahya Kemal ve Hürriyet", *Aile Dergisi*, No: 12, s. 10.

Sevük, İ.H.(1950). "Yahya Kemal'de İstanbul", *Aile Dergisi*, No: 12, ss. 29-36.

Tanpınar, A.H.(1950). "Yahya Kemal Şiirleri ve İstanbul", *Aile Dergisi*, No: 12, ss. 8-12.

Tanyol, C.(1950). "Dünyanın Büyük Şairi", *Aile Dergisi*, No: 12, ss. 4-7.

Tör, V.N.(1947). "Yahya Kemal İçin", *Aile Dergisi*, No: 1, s. 5.

Tör, V.N.(1949). "Tenkidin Kalitesi", *Aile Dergisi*, No: 10, ss. 29-30.

Tunç, M.Ş.(1950) "Onun Sesi", *Aile Dergisi*, No: 12, s. 36.

Yeşil, C.(1950) "Işık Pınarı", *Aile Dergisi*, No: 12, s. 31.

Akademi Fikir Hareketleri Dergisi

Baysun, C.(1946). "Namık Kemal'in Bir Müsvedde Defteri", *Akademi Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 1, ss. 13-14.

Perin, C.(1946). "Yahya Kemal'le Bir Mülakat", *Akademi Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 5, ss. 9-12.

Tanpınar, A.H.(1946). "Yahya Kemal'e Dair", *Akademi Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 1, ss. 3-4.

Ülken, H.Z.(1946). "Şiir ve Poem", *Akademi Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 1, ss. 8-9.

Akbaba Dergisi

Aykaç, F.A.(1944). "Hâmid'i Anarken", *Akbaba Dergisi*, No: 6, s. 5.

Çimdik, (Müstear İsim).(1945). "Eski, Yeni", *Akbaba Dergisi*, No: 54, s. 4.

Danişment, İ.H.(1944). "Abdülhak Hamid'in Son Eserine Dair Hatıralar", *Akbaba Dergisi*, No: 6, ss. 4-14.

Görünmeyen Adam, (Müstear İsim).(1944). "Edebiyat Tenkidi", *Akbaba Dergisi*, No: 38, ss. 4-5.

İmzasız.(1944). "Ahmet Mithat Efendi", *Akbaba Dergisi*, No: 20, s. 2.

Orhon, O.S.(1938). "Edebiyat Tenkidi", *Akbaba Dergisi*, No: 215, ss. 6-7.

Orhon, O.S.(1939). "Gazeteci Edebiyatı", *Akbaba Dergisi*, No: 263, s. 3.

Orhon, O.S.(1939). "Yegâne Münekkidimiz Nurullah Ataç'tan Bir Rica", *Akbaba Dergisi*, No: 285, s. 6.

Orhon, O.S.(1940). "Şiir Tenkidi", *Akbaba Dergisi*, No: 347, s. 8.

Ortaç, Y.Z.(1944). "Ahmet Haşim", *Akbaba Dergisi*, No: 15, s. 4.

Ortaç, Y.Z.(1944). "Şiirde Dünya Görüşü", *Akbaba Dergisi*, No: 14, s. 4.

Ortaç, Y.Z.(1944). "Şiirde Hammadde", *Akbaba Dergisi*, No: 16, s. 4.

Ortaç, Y.Z.(1944). “Yanlış Yol”, *Akbaba Dergisi*, No: 9, s. 6.

Ortaç, Y.Z.(1944). “Yarınki Türk Şiiri”, *Akbaba Dergisi*, No: 18, s. 4.

Ortaç, Y.Z.(1944). “Yeni Şiir ve Yeni Şair”, *Akbaba Dergisi*, No: 1, s. 6.

Ortaç, Y.Z.(1944). “Yeni Şiir ve Yeni Şair”, *Akbaba Dergisi*, No: 2, s. 6.

Ortaç, Y.Z.(1944). “Yeni Şiir ve Yeni Şair”, *Akbaba Dergisi*, No: 3, s. 6.

Aramak Dergisi

Bilbaşar, K.(1939). “Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar’la Mülakat”, *Aramak Dergisi*, No: 6, ss. 2-7.

Bilbaşar, K.(1940). “Sanat ve Toprak”, *Aramak Dergisi*, No: 11, ss. 1-2.

İmzasız.(1939). “Haşim İçin Söylenenler: Yakup Kadri, Hilmi Ziya, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç”, No: 3, ss. 14-16.

Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar’la Mülakat.(1939). *Aramak Dergisi*, No: 6, ss. 2-7.

Miyak, F.(1939). “Milli Edebiyatın Tarifi Üzerine Bir Çalışma”, *Aramak Dergisi*, No: 8, ss. 23-25.

Savcı, B.(1939). “Sanatta Anane”, *Aramak Dergisi*, No: 6, ss. 8-9.

Savcı, B.(1939). “Sanatta Müşahede”, *Aramak Dergisi*, No: 8, ss. 15-18.

Tanyol, C.(1939). “Abdülhak Hâmid Hakkında Bazı Düşünceler”, *Aramak Dergisi*, No: 2, ss. 2-6.

Tanyol, C.(1939). “Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında”, *Aramak Dergisi*, No: 5, ss. 6-11.

Tanyol, C.(1939). “Ahmet Haşim Hakkında”, *Aramak Dergisi*, No: 3, ss. 5-13.

Tanyol, C.(1939). “Ahmet Haşim’in Yarım Şiirleri”, *Aramak Dergisi*, No: 3, s. 13.

Tanyol, C.(1939). “Şiir Hakkında”, *Aramak Dergisi*, No: 1, ss. 4-8.

Tanyol, C.(1939). “Tevfik Fikret ve Cemiyetçiliği”, *Aramak Dergisi*, No: 8, ss. 1-5.

Tanyol, C.(1939). “Yakup Kadri ile Bir Mülakat”, *Aramak Dergisi*, No: 4, ss. 7-14.

Ülken, H.Z.(1939). "Yeni Edebiyat ve Ahmet Haşim'e Dair", *Aramak Dergisi*, No: 3, ss. 2-4.

Büyük Doğu Dergisi

Aktay, S. Z.(1943). "Milli Edebiyat", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 16, s. 7.

Eryüz, H.M.(1948). "Röportajlarımız: Hüseyin Rahmi Gürpınar ", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 86, s. 12.

Güvemli, Z.(1943). "Cenap Şahabettin ve Empresyonizma", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 9, s. 6.

Güvemli, Z.(1943). "Şiir Anlayışları", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 14, s. 7.

Güvemli, Z.(1945). "Edebiyat Mahkemesi: Tevfik Fikret", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 7, s. 4.

Güvemli, Z.(1945). "Edebiyat Mahkemesi: Tevfik Fikret", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 8, s. 4.

Güvemli, Z.(1946). "Edebiyat Mahkemesi: Yahya Kemal", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 14, s. 4.

Güvemli, Z.(1946). "Edebiyat Mahkemesi: Yahya Kemal", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 15, ss. 4-5.

Kısakürek, N F.(1945). "Tanrıkulundan Dinlediklerim: Yeni Şiir", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 9, s. 11.

Kısakürek, N F.(1946). "Poetika I: Şiir Nedir?", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 48, s. 2.

Kısakürek, N F.(1946). "Poetika II: Şiirin Usulü", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 49, s. 2.

Kısakürek, N F.(1946). "Poetika III: Şiirin Gayesi", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 50, s. 2.

Kısakürek, N F.(1946). "Poetika IV: Şiirin Unsurları", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 51, s. 2.

Kısakürek, N F.(1946). "Poetika V: Şiirde İdrak ve Nakış ", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 52, s. 2.

Kısakürek, NF.(1944). "Münekkit Olmaya Bakınız", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 20, s. 5.

Muhsinoğlu, N.(1944). "Hüseyin Rahmi Gürpınar", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 22, ss. 15-16.

Tunç, M.Ş.(1946). "Edebiyat Mahkemesi: Yahya Kemal", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 21, s. 6.

Üçyıldız.(Müstear İsim). (1946). "Edebiyat Mahkemesi: Mehmet Âkif", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 27, s. 6.

Üçyıldız.(Müstear İsim). (1946). "Edebiyat Mahkemesi: Mehmet Âkif", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 28, ss. 6-16.

Yesari, M.(1943). "Üslup Muamması", *Büyük Doğu Dergisi*, No: 8, s. 6.

Çığır Dergisi

Atok, O.K.(1946). "Beşinci Mevsim", *Çığır Dergisi*, No: 165, ss. 2-3.

Atok, O.K.(1946). "Otuz Beş Yaş", *Çığır Dergisi*, No: 166, ss. 2-3.

Bekata, H.O.(1940). "Namık Kemal Erkek Adam", *Çığır Dergisi*, No: 97, ss. 157-159.

Birey, H.(1942). "Aşk-ı Memnu II", *Çığır Dergisi*, No: 121, ss. 296-299.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Son Şiirlerimizde Aşk", *Çığır Dergisi*, No: 185, ss. 59-63.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Tarus'unHikayeleri-Lüzumsuz Adam", *Çığır Dergisi*, No: 186, ss. 77-79.

Çağlar, B.K.(1945). "Yahya Kemal ve Bir Konuşma", *Çığır Dergisi*, No: 146, ss. 103-108.

Eroğlu, S.(1942). "Fahim Bey ve Biz", *Çığır Dergisi*, No: 118, ss. 244-247.

İlhan, Z.(1943). "Yirmi Yıllık Türk Şiirine ve Şairlerine Toplu Bir Bakış", *Çığır Dergisi*, No: 132, ss. 149-154.

İmzasız.(1940). "İçimizdeki Şeytan", *Çığır Dergisi*, No: 92, ss. 28-30.

İmzasız.(1941). “Tercüme Eserler”, *Çığır Dergisi*, No: 107, s. 120.

Kaplan, M.(1941). “Namık Kemal’e Göre İnsan”, *Çığır Dergisi*, No: 104, ss. 23-24.

Kaplan, M.(1941). “Şiir ve Tecrit”, *Çığır Dergisi*, No: 101, ss. 97-98.

Kaplan, M.(1942). “Tevfik Fikret’le François Copée’nin Bir Şiirinin Karşılaştırılması”, Çığır Dergisi, No: 121, ss. 24-25.

Kaplan, M.(1943). “Tevfik Fikret Hakkında”, *Çığır Dergisi*, No: 128, ss. 27-28.

Kaplan, N.(1940). “Namık Kemal Edebiyatı”, *Çığır Dergisi*, No: 97, ss. 160-163.

Okurer, C.(1945). “Makber’in Değeri”, *Çığır Dergisi*, No: 152, ss. 202-204.

Onan, N.H.(1942). “Hâmid’in Sanatı ve Hizmeti”, *Çığır Dergisi*, No: 113, ss. 28-35.

Onat, M.S.(1947). “Genç Şairlerimizdeki Kusur”, *Çığır Dergisi*, No: 179, s. 150.

Ozansoy, M.F.(1940). “Şairin Mevkii”, *Çığır Dergisi*, No: 92, ss. 15-17.

Öngay, N.(1944). “Mehmet Emin’in Ardından,”, *Çığır Dergisi*, No: 136, ss. 273-274.

Özerdim, S.N.(1944). “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Çığır Dergisi*, No: 139, s. 380.

Yetkin, S.K.(1948). “Edebiyat Âleminde Goncourt Akademisi”, *Çığır Dergisi*, No: 190, ss. 2-3.

Yund, K.(1944). “Milli Şairin Tabiat Tarafı”, *Çığır Dergisi*, No: 136, ss. 276-278.

Çınaraltı Dergisi

Akımsar, B.(1942). “Kozmopolit Şiir”, *Çınaraltı Dergisi*, No: 56, s. 12.

Akünal, D.(1941). “Namık Kemal İçin Türk Güzideleri Ne Diyor?”, *Çınaraltı Dergisi*, No: 21, ss. 8-10.

Ayel, E.(1942). “Nesir ve Şiir”, *Çınaraltı Dergisi*, No: 35, s. 12.

Ayel, E.(1942). “Öz Şiir Nedir?”, *Çınaraltı Dergisi*, No: 32, s. 14.

Ayel, E.(1942). “Şairlerimizi Nasıl Ayırmalı?”, *Çınaraltı Dergisi*, No: 29, ss. 12-13.

Ayel, E.(1942). “Şiir Anlayışı”, *Çınaraltı Dergisi*, No: 62, s. 13.

Ayel, E.(1942). "Şiir ve Fikir", *Çınaraltı Dergisi*, No: 64, s. 11.

Ayel, E.(1942). "Şiir ve İlham", *Çınaraltı Dergisi*, No: 42, s. 12.

Ayel, E.(1942). "Şiir ve Lafız", *Çınaraltı Dergisi*, No: 56, s. 13.

Ayel, E.(1942). "Şiir ve Şekil", *Çınaraltı Dergisi*, No: 65, s. 7.

Ayel, E.(1942). "Şiir ve Tenkit", *Çınaraltı Dergisi*, No: 44, s. 12.

Ayel, E.(1942). "Şiirde Lirizm", *Çınaraltı Dergisi*, No: 30, s. 5.

Ayel, E.(1942). "Yanlış Taklit", *Çınaraltı Dergisi*, No: 45, s. 12.

Ayel, E.(1943). "Şiir ve Kafiye", *Çınaraltı Dergisi*, No: 68, s. 13.

Ayel, E.(1943). "Şiir ve Kaide", *Çınaraltı Dergisi*, No: 75, s. 8.

Ayel, E.(1943). "Şiir ve Müzik", *Çınaraltı Dergisi*, No: 71, s. 13.

Ayel, E.(1944). "Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 126, ss. 8-12.

Bilgehan, M.Ş.(1941). "Namık Kemal Hakkındaki Şüphelere Cevap İstiyorum", *Çınaraltı Dergisi*, No: 18, ss. 6-7.

Bölükbaşı, R.T.(1944). "Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 125, ss. 8-11.

Bölükbaşı, R.T.(1944). "Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 127, ss. 9-10.

Bölükbaşı, R.T.(1944). "Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 128, ss. 7-12.

Bölükbaşı, R.T.(1944). "Netice: Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 129, ss. 8-10.

Bürün, V.(1942). "Ayaşlı ve Kiracıları", *Çınaraltı Dergisi*, No: 58, ss. 13-15.

Bürün, V.(1942). "Bir Tereddüdün Romanı", *Çınaraltı Dergisi*, No: 59, ss. 12-13.

Bürün, V.(1942). "Kuyucaklı Yusuf", *Çınaraltı Dergisi*, No: 56, ss. 7-12.

Güvemli, Z.(1943). "Ahmet Haşim", *Çınaraltı Dergisi*, No: 91, ss. 9-10.

İmzasız.(1941). "Namık Kemal Hakkındaki Şüphelere Cevap", *Çınaraltı Dergisi*, No: 20, s. 4.

Meto, E.(1943). "Aruzun Müdafaası", *Çınaraltı Dergisi*, No: 112, s. 10.

Orhon, O.S.(1942). "Namık Kemal", *Çınaraltı Dergisi*, No: 65, s. 8.

Orhon, O.S.(1942). "Ömer Seyfettin", *Çınaraltı Dergisi*, No: 31, s. 1.

Orhon, O.S.(1942). "Şair Mehmet Âkif", *Çınaraltı Dergisi*, No: 66, s. 7.

Orhon, O.S.(1943). "Tevfik Fikret", *Çınaraltı Dergisi*, No: 97, ss. 9-10.

Orhon, O.S.(1944). "Ben de Bobstil Şiir Yazabilirim Fakat", *Çınaraltı Dergisi*, No: 129, ss. 9-10.

Orhon, O.S.(1944). "Bir Manzumeye Dair", *Çınaraltı Dergisi*, No: 121, ss. 8-9.

Orhon, O.S.(1944). "Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 123, s. 8.

Orhon, O.S.(1944). "Şiir Tenkidi", *Çınaraltı Dergisi*, No: 119, ss. 8-10.

S.G.(1943). "Pembe Kitap", *Çınaraltı Dergisi*, No: 96, ss. 8-14.

Taneri, A.Z.(1942). "Fahim Bey ve Biz", *Çınaraltı Dergisi*, No: 61, s. 11.

Tanlı, S.Ş.(1944). "Netice: Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 130, ss. 6-7.

Yöntem, A.C.(1942). "Ömer Seyfettin ve Değeri", *Çınaraltı Dergisi*, No: 31, ss. 4-5.

Yöntem, A.C.(1944). "Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, No: 127, ss. 8-15.

Güvemli, Z. (1948). "Fikir Sanat Olayları", *Çınaraltı Dergisi*, No: 1, s. 2.

Ortaç, Y. Z. (1948). "Vezin ve Kafiye", *Çınaraltı Dergisi*, No: 2, s. 7.

Safa, P. (1948). "Sanat ve Millet", *Çınaraltı Dergisi*, No: 3, s. 5.

Güvemli, Z. (1948). "Fikir Sanat Olayları", *Çınaraltı Dergisi*, No: 6, s. 2.

Çağlar, B. K. (1948). "Kemalettin Kamu", *Çınaraltı Dergisi*, No: 6, ss. 4-14.

Ortaç, Y. Z. (1948). "Edebiyatta İnkâr!", *Çınaraltı Dergisi*, No: 8, s. 8.

Güvemli, Z. (1948). "Ressam Tevfik Fikret", *Çınaraltı Dergisi*, No: 8, s. 10.

Damla Dergisi

Pamirli, O.S.(1943). "Edebî Sanatkâr", *Damla Dergisi*, No: 4, ss. 3-5.

Ulaş, H.(1943). "Vezin, Kafiye ve Son Nesil Şairleri I", *Damla Dergisi*, No: 5, ss. 10-12.

Ulaş, H.(1943). "Vezin, Kafiye ve Son Nesil Şairleri II", *Damla Dergisi*, No: 6, ss. 10-11.

Ulaş, H.(1943). “Vezin, Kafiye ve Son Nesil Şairleri III”, *Damla Dergisi*, No: 7, ss. 10-11.

Ulaş, H.(1943). “Vezin, Kafiye ve Son Nesil Şairleri IV”, *Damla Dergisi*, No: 9, s. 12.

Ulaş, H.(1943). “Vezin, Kafiye ve Son Nesil Şairleri V”, *Damla Dergisi*, No: 10, ss. 10-15.

Boran, İ.(1943). “Bir Edebiyat Yaratmak Meselesi”, *Damla Dergisi*, No: 13, ss. 4-5.

Ulaş, H.(1943). “Şiir Bir İçlenmenin Mahsulüdür”, *Damla Dergisi*, No: 15, s. 5.

Akış, F.(1944). “Şaheser Davasından Evvel”, *Damla Dergisi*, No: 17, s. 15.

Boran, İ.(1944). “Edebiyatta Mevzu Meselesi”, *Damla Dergisi*, No: 19, ss. 3-4.

Turanlıoğlu, U.(1944). “Namık Kemal”, *Damla Dergisi*, No: 22, s. 3.

Turanlıoğlu, U.(1945). “Namık Kemal II”, *Damla Dergisi*, No: 23, s. 3.

Banarlı, N.S.(1945). “Yahya Kemal”, *Damla Dergisi*, No: 25, ss. 4-5.

Ulaş, H.(1945). “Şiire Dair?”, *Damla Dergisi*, No: 26, ss. 3-4.

Çağlar, B.K.(1946). “Şiir Müsabakasına Dair”, *Damla Dergisi*, No: 34, s. 2.

Şendil, S.(1946). “Şiir Hakkında”, *Damla Dergisi*, No: 36, s. 2.

Banarlı, N.S.(1947). “Namık Kemal ve Türk Osmanlı Milliyetçiliği I”, *Damla Dergisi*, No: 41, s. 4.

Banarlı, N.S.(1948). “Namık Kemal ve Türk Osmanlı Milliyetçiliği II”, *Damla Dergisi*, No: 42, ss. 4-5.

Banarlı, N.S.(1948). “Namık Kemal ve Türk Osmanlı Milliyetçiliği III”, *Damla Dergisi*, No: 43, ss. 20-21.

Banarlı, N.S.(1948). “Namık Kemal ve Türk Osmanlı Milliyetçiliği IV”, *Damla Dergisi*, No: 44, ss. 37-38.

Yücebaş, H.(1948). “Namık Kemal’e ve Hamid’e Saldıranlara Cevap”, *Damla Dergisi*, No: 47, ss. 86-87.

Banarlı, N.S.(1948). “Nasıl Tenkit Ederlerdi?”, *Damla Dergisi*, No: 48, ss. 102-109.

Kolay, H.(1949). “Hikâyeye Dair”, *Damla Dergisi*, No: 52, ss. 22-23.

Akalın, S.(1949). "Halit Ziya Uşaklıgil", *Damla Dergisi*, No: 54, ss. 53-55.

Kolay, H.(1949). "Yeni Şiirin Korkusu", *Damla Dergisi*, No: 60, s. 159.

Banarlı, N.S.(1949). "Yahya Kemal ve Tarih", *Damla Dergisi*, No: 62, ss. 183-185.

Tör, V.N.(1949). "Devir Açan Şair", *Damla Dergisi*, No: 62, ss. 185-192.

Sevük, İ.H.(1949). "Yahya Kemal'deki Şiir Mimarisi", *Damla Dergisi*, No: 62, ss. 186-195.

Gökşen, E.N.(1950). "Ömer Bedrettin'in Yurt Sevgisi", *Damla Dergisi*, No: 67, ss. 74-75.

Atabek, F.(1950). "Yahya Kemal'e Dair", *Damla Dergisi*, No: 68, ss. 90-91.

Atabek, F.(1950). "İstiklal Marşı ve Mehmet Âkif", *Damla Dergisi*, No: 69-70, ss. 110-111.

Değirmen Dergisi(1942)

Alangu, T.(1944). "Hüseyin Rahmi'nin Romancılığı", *Değirmen Dergisi(1942)*, No: 12, ss. 160-163.

Aşkın, M.(1942). "Şiire ve Müziğe Dair", *Değirmen Dergisi(1942)*, No: 1, s. 19.

Domaniç, K.(1943). "Tenkidin Lüzumu", *Değirmen Dergisi(1942)*, No: 4, s. 111.

Tanyol, C.(1942). "Yahya Kemal ve Rindlerin Ölümüne Dair", *Değirmen Dergisi(1942)*, No: 1, ss. 6-8.

Tanyol, C.(1943). "Namık Kemal ve Kahramanları", *Değirmen Dergisi(1942)*, No: 4, ss. 104-106.

Tanyol, C.(1944). "Hüseyin Rahmi'nin Kahramanları", *Değirmen Dergisi(1942)*, No: 12, ss. 153-155.

Değirmen Dergisi(1949)

Ural, O. Ş. (1949). "Beklediğimiz Roman", *Değirmen Dergisi(1949)*, No: 1, ss. 7-8.

Shelley, P. B. (1949). "Şiir", çev. Cemal Enisoğlu, *Değirmen Dergisi(1949)*, No: 1, ss. 9-10.

Tanyeli, H. (1949). "Şiir ve Hafıza", *Değirmen Dergisi(1949)*, No: 3, s.6.

Divan Dergisi

Çelebi, A.(1944). "En Büyük Türk Şairi Kimdir", *Divan Dergisi*, No: 1, ss. 1-3.

Çelebi, A.(1945). "Bobstil Şiirler", *Divan Dergisi*, No: 5, ss. 2-4.

Çelebi, A.(1945). "Şair Namık Kemal", *Divan Dergisi*, No: 2, ss. 1-3.

Çelebi, A.(1945). "Yahya Kemal Meselesi", *Divan Dergisi*, No: 4, ss. 1-4.

Kocatürk, V.M.(1945). "Mizah Mecmuasında Edebiyat Tenkidi", *Divan Dergisi*, No: 2, s. 1.

Oksal, S.(1944). "Çamlıca'daki Eniştemiz", *Divan Dergisi*, No: 1, s. 12.

Oksal, S.(1945). "Çamlıca'daki Eniştemiz", *Divan Dergisi*, No: 2, ss. 10-12.

Edebiyat Dünyası Dergisi

Ahmet, İ.(1948). "Sanatçının Payı Didinmek", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 1, s. 11.

Birsel, S.(1948). "Yeni Şiirin İlkelerine Doğru", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 11-12, ss. 1-7.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Ahmet Kutsi Tecer ve Şiiri", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 11-12, s. 6.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Sanatçıyı Çeken Öz Hava", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 1, s. 5.

Burdurlu, İ.Z.(1949). "Şiir Halk Hizmetinde mi?", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 18, s. 11.

Hüsnü, S.(1949). "Yahya Kemal ve Altmış Beşinci Bahar", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 22, s. 1.

Kaplan, M.(1948). "İnsaf", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 3, s. 3.

Köksal, A.(1950). "Karşı'yı Okurken", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 23, s. 2.

Onger, F.(1948). "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 1, ss. 5-15.

Onger, F.(1948). "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 6, s. 3.

Onger, F.(1948). "Memleketi Tanımak İhtiyacı", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 2, s. 3.

Onger, F.(1949). "İnönü Armağanı, Yahya Kemal Vesaire", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 18, ss. 1-3.

Onger, F.(1950). "Orhan Kemal'in Ekmek Kavgası", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 23, s. 2.

Özdemir, H.(1948). "Bir Hikâye Dergisi", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 6, s. 11.

Seren, Ş.S.(1948). "Yeni Türk Şiirinin Ruhu", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 11-12, s. 3.

Şardağ, R.(1948). "Tenkitçi Büyük Geveze", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 3, s. 5.

Şendil, S.(1948). "Yeni Şiir Üzerine", *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 1, s. 7.

Valery, P.(1948). "Şiir ve Nesir", çev. Çetin N. , *Edebiyat Dünyası Dergisi*, No: 2, s. 7.

Fikirler Dergisi

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Tarus'un Hikâyeleri Lüzumsuz Adam", *Fikirler Dergisi*, No: Yeni Seri-9, ss. 24-27.

Dayan, K.(1947). "Yeni Şair Sürrealist midir?", *Fikirler Dergisi*, No: Yeni Seri-1, ss. 16-17.

Dinel, A.(1945). "Yahya Kemal Hakkında", *Fikirler Dergisi*, No: 270-271, ss. 1-7.

Dizdaroğlu, H.(1943). "Halit Ziya ve Bir Şiir-i Hayal", *Fikirler Dergisi*, No:260-261, ss.4-6.

Dumanoğlu, H.(1948). "Konuşma: Samim Kocagöz", Fikirler Dergisi, No: Yeni Seri/7, ss.13-15.

İlhan, A.(1950). "Mahalle Kahvesi", *Fikirler Dergisi*, No: Yeni Seri-35, ss. 4-7.

İplikçioğlu, F.(1947). "Eski Yeni Meselesi", *Fikirler Dergisi*, No:334, ss. 19-21.

Onger, F.(1947). "Geçen Zaman", *Fikirler Dergisi*, No: Yeni Seri-1, ss. 18-20.

Fikir Hareketleri Dergisi

Bernard, F.(1939). "Edebiyat ve Sanatın Ehemmiyeti", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 300, ss. 216-217.

Bernard, F.(1939). "Nasıl Yazmalı?", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 292, ss. 87-89.

Bernard, F.(1939). "Ne Yazmalı?", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 288, ss. 24-25.

Bernard, F.(1939). "Ölmez Eserler", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 272, ss. 183-184.

Bernard, P.(1938). "Kolay ve Değersiz Eserden Kaçınız", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 270, ss. 150-151.

Challaye, F.(1938). "Estetiğin Gayesi", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 248, s. 215.

Challaye, F.(1938). "Tenkit Kaideleri Var mıdır?", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 245, ss. 164-165.

Özön, M.N.(1940). "Ayyar Hamza", *Fikir Hareketleri Dergisi*, No: 354, ss. 249-251.

Genç Nesil Dergisi

Dayan, K.(1947). "Gerçek Sanata Doğru", *Genç Nesil Dergisi*, No: 1, s. 3.

Eluard, P.(1948). "İnkılâbın Dışında Düşünülmeyen Şiir", *Genç Nesil Dergisi*, No: 4, ss. 6-15.

Erbil, E.H.(1947). "Cahit Külebi ile Yeni Şiir Üzerine Bir Konuşma", *Genç Nesil Dergisi*, No: 1, s. 9.

Erbil, E.H.(1948). "Orhan Veli ile Bir Konuşma", *Genç Nesil Dergisi*, No: 4, ss. 5-14.

Onger, F.(1947). "Sanatkârın İşi", *Genç Nesil Dergisi*, No: 1, s. 5.

Gündüz Dergisi

Ongun, C. S. (1938). 'Şiirin Sefaleti', *Gündüz Dergisi*, No: 22, ss. 73-75.

Naci, E. (1938). 'Ahmet Mithat'ın Öğretmenlikleri', *Gündüz Dergisi*, No: 22, ss. 82-83.

Akyüz, A. K. (1938). 'Halit Ziya Hakkında', *Gündüz Dergisi*, No: 27, ss. 33-36.

AKSAKOĞLU, A. (1938). 'Bizde Muharrir Neden Yetişmiyor', Gündüz Dergisi, No: 27, ss. 40-41.

Akyüz, A. K. (1938). 'Halit Ziya Hakkında', *Gündüz Dergisi*, No: 28, ss. 50-51.

Nuri, H. (1939). 'Bizde Tenkit', *Gündüz Dergisi*, No: 40, ss. 20-21.

Hamle Dergisi

Ezine, C.(1940). "Türk Hümanizmasının İzahı I", *Hamle Dergisi*, No: 1, ss. 6-10.

Ezine, C.(1940). "Türk Hümanizmasının İzahı II", *Hamle Dergisi*, No: 3, ss. 1-6.

İmzasız.(1940). "Tevfik Fikret", *Hamle Dergisi*, No: 2, s. 1.

Karahan, A.(1940). "Namık Kemal'de Vatan ve Kahramanlık Duygusu", *Hamle Dergisi*, No: 5, ss. 24-27.

Koçer, S.(1940). "Avrupa Edebiyatı ve Biz", *Hamle Dergisi*, No: 3, s. 26.

Ruşenay, D.(1940). "Mehmet Âkif", *Hamle Dergisi*, No: 1, ss. 30-31.

Ruşenay, D.(1940). "Yahya Kemal Hakkında Notlar", *Hamle Dergisi*, No: 2, ss. 26-33.

Ruşenay, D.(1940). “Yeni Neslin Tenkidi”, *Hamle Dergisi*, No: 5, ss. 20-23.

Harman Dergisi

Atay, F. R. (1945). “Tenkitlerden Bir Tenkit”, *Harman Dergisi*, No: 8, ss. 1-2.

Belge, B. (1943). “Edebiyat ve Mevzu”, *Harman Dergisi*, No: 2, s. 2.

Demiriz, Ü. H. (1944). “San’ata ve San’atkara Dair”, *Harman Dergisi*, No: 5-6, ss. 9-15.

Ezine, C. (1945). “Tenkit Ahlakı ”, *Harman Dergisi*, No: 9-10, s. 2.

Gezgin, H. S. (1945). “Klasikler”, *Harman Dergisi*, No: 9-10, s. 3.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1943). “Humanizma”, *Harman Dergisi*, No: 2, s. 1.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1943). “İnkılâp Edebiyatı”, *Harman Dergisi*, No: 3, s. 2.

Karay, R. H. (1945). “Edebiyatı Öldüren Rejim”, *Harman Dergisi*, No: 7, ss. 2-16.

Kuntay, M. C. (1946). “Aşiyan ve Edebiyatı Cedide”, *Harman Dergisi*, No: 12, s. 7.

Rado, Ş. (1945). “Mütercim İle Müellif Arasındaki Akrabalık”, *Harman Dergisi*, No: 8, ss.14-15.

Ruben, W. (1943). “Humanizma ve İndoloji, *Harman Dergisi*, No: 1, ss. 4-5.

Hareket Dergisi

Baysal, J.(1948). “Modern Bir Hikâyeci Hakkında Adile Ayda’ ya Cevap”, *Hareket Dergisi*, No: 16, ss. 11-14.

Bornovalı, L. (1942). “Yaban”, *Hareket Dergisi*, No: 8, ss. 235-237.

Çantay, H.B.(1948). “Mehmet Âkif Hangi Şairleri Severdi”, *Hareket Dergisi*, No: 11, ss. 8-9.

İmzasız.(1947). “Mehmet Âkif ve Büyük Eseri”, *Hareket Dergisi*, No: 10, ss. 3-10.

Kaplan, M.(1947). “Eski ile Yeni”, *Hareket Dergisi*, No: 3, s. 4.

Kaplan, M.(1948). “Edebiyat Coğrafyası”, *Hareket Dergisi*, No: 12, ss. 2-3.

Kaplan, M.(1948). "Tenkit", *Hareket Dergisi*, No: 21, ss. 4-7.

Kaplan, M.(1948). "Yahya Kemal'de Tarih ve Coğrafya Fikri", *Hareket Dergisi*, No: 16, ss. 2-3.

Kaplan, M.(1949). "Büyük Terkibe Doğru", *Hareket Dergisi*, No: 27, ss. 3-4.

Okurer, C.(1947). "Mehmet Âkif'in İnsani Değeri", *Hareket Dergisi*, No: 10, ss. 3-10.

Topçu, N.(1947). "Mehmet Âkif ve Büyük Eseri", No: 10, ss. 9-10.

Hep Bu Topraktan Dergisi

Arbel, B.(1945). "Ahmet Haşim", *Hep Bu Topraktan Dergisi*, No: 5, ss. 22-38.

Darago, R.N.(1944). "Klasike Dair Notlar", *Hep Bu Topraktan Dergisi*, No: 3, ss. 37-40.

Eyüboğlu, B.R.(1944). "Kağnı Edebiyatı", *Hep Bu Topraktan Dergisi*, No: 3, s. 50.

Ezine, C.- T.İ.(1944). "İki Tenkit", *Hep Bu Topraktan Dergisi*, No: 3, ss. 94-96.

Her Ay Dergisi

Kıvılcım, H.(1938). "Tercüme Hakkında", *Her Ay Dergisi*, No: 5, ss. 66-77.

Yetkin, S.K.(1938). "Tercüme Hakkında", *Her Ay Dergisi*, No: 6, ss. 59-62.

Hisar Dergisi

Ozansoy, M.F.(1950). "Tenkit ve Şiir", *Hisar Dergisi*, No: 1, s. 3.

Orhon, O.S.(1950). "Şiir Üzerinde Konuşma", *Hisar Dergisi*, No: 1, s. 4.

Aksel, M.(1950). "Milli Sanat", *Hisar Dergisi*, No: 2, ss. 6-7.

Ozansoy, M.F.(1950). "Şiire Dair", *Hisar Dergisi*, No: 3, s. 3.

Batu, S.(1950). "Şiir Üzerine", *Hisar Dergisi*, No: 3, ss. 6-14.

Ozansoy, M.F.(1950). "Yine Şiire Dair", *Hisar Dergisi*, No: 4, s. 3.

Uzer, S.(1950). "Yahya Kemal Münasebetiyle", *Hisar Dergisi*, No: 4, ss. 6-7.

Kızılgün, V.(1950). "Sanata ve Sanatçıya Dair", *Hisar Dergisi*, No: 4, s. 13.

Evrimer, R.N.(1950). "Ölmeyen Ahmet Haşim", *Hisar Dergisi*, No: 5, ss. 2-19.

France, A.(1950). "Takdir ve Tenkide Dair Fikirler", *Hisar Dergisi*, No: 5, s. 4.

Dizdaroğlu, H.(1950). "Kemalettin Kamu", *Hisar Dergisi*, No: 5, ss. 14-16.

Saynam, G.İ.(1950). "Edebiyat Dergileri," *Hisar Dergisi*, No: 6, ss. 8-9.

Tuna, S.(1950). "Sanatkâr Kimdir?", *Hisar Dergisi*, No: 7, s. 5.

Dizdaroğlu, H.(1950). "Ahmet Mithat ve Klasikler", *Hisar Dergisi*, No: 7, ss. 6-7.

İnsan Dergisi

Eyüboğlu, S.(1939). "Namık Kemal yahut Manzum Nesir", *İnsan Dergisi*, No: 8, ss. 617-621.

Sunar, A.(1939). "Şiire Dair", *İnsan Dergisi*, No: 10, ss. 802-806.

İstanbul Dergisi

Alain.(1945). "Şiir", çev. Kenan Domanıç, *İstanbul Dergisi*, No: 46, s. 13.

Alain.(1945). "Şiir", çev. Kenan Domanıç, *İstanbul Dergisi*, No: 47, ss. 9-10.

Arbel, B.(1944). "Sinekli Bakkal", *İstanbul Dergisi*, No: 7, ss. 2-16.

Başman, A.(1945). "Ahmet Mithat Efendi", *İstanbul Dergisi*, No: 27, s. 2.

Darago, R.N.(1944). "Çamlıca' daki Eniştemiz", *İstanbul Dergisi*, No: 25, s. 6.

Domanıç, K.(1944). "Şekil", *İstanbul Dergisi*, No: 8, s. 13.

Eralp, V.(1947). "Şiir ve Ahenk", *İstanbul Dergisi*, No: Yeni Seri-2, ss. 94-97.

Gerçek, S.N.(1944). "Hüseyin Rahmi ve Eserleri", *İstanbul Dergisi*, No: 9, ss. 11-16.

Himmetgil, M.K.(1944). "Ahmet Haşim Hakkında", *İstanbul Dergisi*, No: 15, ss. 10-11.

Kanık, O.V.(1945). "Nazım, Nesir, Şiir", *İstanbul Dergisi*, No: 42, s. 10.

Kaplan, B.(1944). "Tevfik Fikret'e Dair", *İstanbul Dergisi*, No: 19, ss. 9-14.

Kaplan, M.(1943). "Ses Şiiri Hakkında", *İstanbul Dergisi*, No: 2, ss. 4-5.

Kaplan, M.(1943). "Tevfik Fikret'te Pitoresk", *İstanbul Dergisi*, No: 1, ss. 7-8.

Kaplan, M.(1944). "Bursa'da Zaman Şiiri Hakkında", *İstanbul Dergisi*, No: 3, ss. 4-14.

Kaplan, M.(1944). "Ekrem ve Hâmid Üzerinde Lamartine'in Tesiri", *İstanbul Dergisi*, No: 12, ss. 4-5.

Kaplan, M.(1944). "Makber Mukaddimesi", *İstanbul Dergisi*, No: 9, ss. 8-16.

Kaplan, M.(1944). "Namık Kemal'e Göre İnsan", *İstanbul Dergisi*, No: 4, ss. 4-5.

Kaplan, M.(1944). "Sebil ve Güvercinler", *İstanbul Dergisi*, No: 5, ss. 2-16.

Kaplan, M.(1944). "Tenkide Dair", *İstanbul Dergisi*, No: 8, s. 6.

Kaplan, M.(1944). "Üslup Nescinde Yenilik", *İstanbul Dergisi*, No: 7, s. 6.

Kaplan, M.(1945). "Bugüne Kadarki Türk Şiirine Umumi Bir Bakış", *İstanbul Dergisi*, No: 30, ss. 2-3.

Kaplan, M.(1945). "Edebiyat-ı Cedide ve Aşiyan", *İstanbul Dergisi*, No: 42, ss. 2-3.

Kaplan, M.(1945). "Halit Ziya Hakkında", *İstanbul Dergisi*, No: 34, ss. 5-6.

Kaplan, M.(1945). "O Belde", *İstanbul Dergisi*, No: 37, ss. 6-7.

Kaplan, M.(1945). "Nesir Sanatı ve Türk Nesri", *İstanbul Dergisi*, No: 41, ss. 2-4.

Kaplan, M.(1945). "Sis", *İstanbul Dergisi*, No: 36, ss. 5-7.

Kaplan, M.(1945). "Şiirde Şekil ve Sesin Önemi", *İstanbul Dergisi*, No: 35, ss. 5-7.

Kaplan, M.(1946). "Nesrin Maddesi", *İstanbul Dergisi*, No: 50, ss. 6-7.

Kaplan, M.(1946). "Şiir Tercümesi", *İstanbul Dergisi*, No: 60, ss. 6-7.

Kaplan, M.(1946). "Tenkide Dair", *İstanbul Dergisi*, No: 59, ss. 8-10.

Montesqieu (1945). "Üslup" çev. Avni Mogol, *İstanbul Dergisi*, No: 28, s. 10.

Siyavuşgil, S.E.(1946). "Ahmet Mithat Efendi Bize Neler Öğretti?", *İstanbul Dergisi*, No: 58, s. 2.

Siyavuşgil, S.E.(1946). "Ahmet Mithat Efendi Rönesans Adamı II", *İstanbul Dergisi*, No: 56, ss. 4-5.

Siyavuşgil, S.E.(1946). "Ahmet Mithat Efendi Rönesans Adamı III", *İstanbul Dergisi*, No: 57, ss. 2-4.

Siyavuşgil, S.E.(1946). "Ahmet Mithat Efendi Rönesans Adamı", *İstanbul Dergisi*, No: 55, ss. 3-4.

Tarzi, M.(1945). "Merhum Ahmet Mithat Efendi", *İstanbul Dergisi*, No: 28, s. 6.

Tuncer, S.(1944). "Ayaşlı ve Kiracıları", *İstanbul Dergisi*, No: 15, ss. 12-13.

Tuncer, S.(1944). "Bir Şiir Hakkında Düşünceler", *İstanbul Dergisi*, No: 7, ss. 13-15.

Valery, P.(1945). "Paul Valery'nin Şiir Sanatı Hakkında Düşünceleri", *İstanbul Dergisi*, No: 41, ss. 4-5.

Yöntem, A.C.(1944). "Hüseyin Rahmi'nin Kudreti", *İstanbul Dergisi*, No: 9, s. 5.

Yöntem, A.C.(1945). "Ahmet Mithat: Himmeti ve Hizmeti", *İstanbul Dergisi*, No: 27, s. 6.

İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

Batıman, B.(1949). "Namık Kemal'de Deizm ve Hümanizm", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.3, No: 2-3, ss. 295-306.

Batıman, B.(1949). "Namık Kemal'in Bir Manzumesi ve Alman İdealizmi", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.3, No: 1-2, ss. 153-161.

Caferoğlu, A.(1946). "Ahmet Mithat Efendi ve Türkçemiz", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.1, No: 1-2-3-4, ss. 2-8.

Kaplan, M.(1948). "O Belde'nin Tahlili", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.2, No: 3-4, ss. 231-244.

Kaplan, M.(1946). "Garam' daki Felsefi ve İçtimai Fikirler", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.1, No: 1-2-3-4, ss. 245-258.

Kaplan, M.(1946). "Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.2, No: 1-2, ss. 21-42.

Kaplan, M.(1949). "Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid I", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.3, No: 2-3, ss. 333-349.

Siyavuşgil, S.E.(1949). "Psikoloji ve Edebiyat", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.3, No: 2-3, ss. 449-476.

Kalem Dergisi(1938)

A.B.(1938). "Şiir Kitapları-Romanlar-Üç Roman Hakkında", *Kalem Dergisi,* No:1, ss.31-32.

A.B.(1939). "Son Tercümeler", *Kalem Dergisi,* No: 8, s. 96.

Dürer, B.(1938). "Çift Tercümeler", *Kalem Dergisi,* No: 6, ss. 269-270.

Dürer, B.(1938). "Klasikler Meselesi", *Kalem Dergisi,* No: 7, ss. 34-36.

Dürer, B.(1939). "Bahar Hikâyeleri", *Kalem Dergisi,* No: 13, ss. 46-47.

Ediz, H.A.(1938). "Duman Tercümesi Hakkında", *Kalem Dergisi,* No: 6, ss. 253-258.

Ertem, S.(1939). "Sanat ve Sosyal Mesele",*Kalem Dergisi,* No: 12, ss. 247-248.

Ertem, S.(1939). "Türk Romanı",*Kalem Dergisi,* No: 11, ss. 201-203.

Köprülü, A.C.(1939). "Romantik ve Klasik Hakkında Bir Hülasa", No: 10, ss. 155-159.

Nabizade Nazım.(1938). "Şairiyet Hakkında II", *Kalem Dergisi,* No: 6, ss. 250-253.

Nabizade Nazım.(1938). "Şairiyet Hakkında", *Kalem Dergisi,* No: 5, ss. 212-214.

Özön, M.N.(1938). "Namık Kemal ve İbret Gazetesi",*Kalem Dergisi,* No: 7, ss. 9-10.

Özön, M.N.(1939). "İbret Gazetesi",*Kalem Dergisi,* No: 8, ss. 64-67.

R.G.(1938). "Tenkide Dair Münakaşalar", *Kalem Dergisi,* No: 3, ss. 126-128.

Somar, Z.(1939). "Namık Kemal ve Victor Hugo", *Kalem Dergisi,* No: 12, ss. 249-254.

Şardağ, R.(1939). "Ahmet Mithat Efendi",*Kalem Dergisi,* No: 11, ss. 226-228.

Tanpınar, A.H.(1939). "Tercüme Meselesi",*Kalem Dergisi,* No: 13, ss. 11-12.

Tecer, A.K.(1938). "Şiire Dair", *Kalem Dergisi,* No: 2, ss. 50-53.

Yetkin, S.K.(1938). "Bir Roman ve Bir Romancının Uyandırdığı Düşünceler",*Kalem Dergisi,* No: 3, ss. 96-98.

Yetkin, S.K.(1938). "Roman ve Felsefe",*Kalem Dergisi,* No: 7, ss. 11-12.

Yetkin, S.K.(1939). "Artist Nasıl Yaratır",*Kalem Dergisi,* No: 13, ss. 1-2.

Yetkin, S.K.(1939). "Sanat ve İlim",*Kalem Dergisi,* No: 10, ss. 153-154.

Yetkin, S.K.(1939). "Sanat ve Sanatkâr",*Kalem Dergisi,* No: 9, ss. 103-109.

Yetkin, S.K.(1939). "Sanat ve Taklit",*Kalem Dergisi,* No: 12, ss. 245-246.

Yetkin, S.K.(1939). "Sürrealizm",*Kalem Dergisi,* No: 11, ss. 208-209.

Yücel, H.A.(1938). "Natüralizm ve Alphonse Daudet", *Kalem Dergisi,* No: 6, ss. 226-228.

Zola, E.(1938). "Romana Tatbik Olunmuş Tenkit Formülü",*Kalem Dergisi,* No: 5, ss. 204-207.

Zola, E.(1938). "Romanda Reel Duygusu",*Kalem Dergisi,* No: 2, ss. 60-64.

Zola, E.(1938). "Romanda Şahsi İfade",*Kalem Dergisi,* No: 3, ss. 110-113.

Zola, E.(1938). "Romanda Tasvir Hakkında",*Kalem Dergisi,* No: 4, ss. 152-154.

Kaynak Dergisi

Dökmeci, A.(1949). "Suut Kemal Yetkin'le Şiir ve Şiirle İlgili Bazı Problemleri Konuştuk", *Kaynak Dergisi,* No: 21, ss. 292-295.

İlhan, A.(1949). "Küçük Büyük Şair", *Kaynak Dergisi,* No: 21, ss. 279-281.

Kuşlu, N.(1949). "Cahit Sıtkı ile Şiir ve Şair Hakkında Bir Konuşma", *Kaynak Dergisi,* No: 14, ss. 48-51.

Kuşlu, N.(1949). "Cahit Külebi ile Şiir Üzerine Bir Konuşma", *Kaynak Dergisi,* No: 15, ss. 75-92.

Birsel, S.(1949). "Şiirin İlkeleri", *Kaynak Dergisi*, No: 16, ss. 112-113.

Ataç, N.(1949). "Gençler Arasında", *Kaynak Dergisi*, No: 17, ss. 131-132.

Onger, F.(1949). "Yeni Şiirin Değer Ölçüsü", *Kaynak Dergisi*, No: 17, ss. 155-157.

Taşer, S.(1949). "Şiirimizin Eksikleri", *Kaynak Dergisi*, No: 24, ss. 424-425.

Kuşlu, N.(1950). "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'le Sanat Üzerine Konuştuk", *Kaynak Dergisi*, No: 29, ss. 110-128.

F.A.D.O.(1950). "Yahya Kemal'e Dair Bir Anket", *Kaynak Dergisi*, No: 29, ss. 111-115.

F.A.D.O.(1950). "Yahya Kemal'e Dair Bir Anket", *Kaynak Dergisi*, No: 30, ss. 139-146.

F.A.D.O.(1950). "Yahya Kemal'e Dair Bir Anket", *Kaynak Dergisi*, No: 31, ss. 167-174.

F.A.D.O.(1950). "Yahya Kemal'e Dair Anketin Sonuçları", *Kaynak Dergisi*, No: 32, ss. 198-199.

Tarancı, C.S.(1950). "Tanıdığım Orhan Veli", *Kaynak Dergisi*, No: 36, ss. 284-306.

Rifat, O.(1950). "Orhan Veli İçin", *Kaynak Dergisi*, No: 36, ss. 285.

Anday, M.C.(1950). "Bizim Orhan", *Kaynak Dergisi*, No: 36, ss. 286-287.

Arısoy, M.S.(1950). "Orhan Veli", *Kaynak Dergisi*, No: 36, ss. 289-296.

Kuşlu, N.(1950). "Orhan Veli Kanık'ın Hususiyetleri", *Kaynak Dergisi*, No: 36, ss. 290-291.

Şendil, S.(1950). "Orhan Veli Kanık", *Kaynak Dergisi*, No: 36, s. 295.

Kuşlu, N.(1950). "Orhan Veli'nin Hizmeti", *Kaynak Dergisi*, No: 36, ss. 297.

Sayılgan, A.(1950). "Orhan Veli İçin", *Kaynak Dergisi*, No: 36, ss. 299.

Kopuz Dergisi

Unaner, İ.(1939). "Hâmid'in Garptaki Yeri", *Kopuz Dergisi*, No: 1, ss. 14-16.

Nur, R.(1939). "Türk Şiirinin Ritmik Unsurları", *Kopuz Dergisi*, No: 3, ss. 81-82.

Sançar, N.(1939). "Ömer Seyfettin'de Milliyetçilik", *Kopuz Dergisi*, No: 4, ss. 127-132.

Sançar, N.(1939). "Milliyetçi Gözüyle Cenap Şahabettin", *Kopuz Dergisi*, No: 9, ss. 268-275.

Kovan Dergisi

Akgün, N.U.(1946). "Yeni Şiir Üzerine Bir Deneme", *Kovan Dergisi*, No: 34, s. 4.

Akımsar, B.(1943). "Şair Orduları Karşısında", *Kovan Dergisi*, No: 1, ss. 5-6

Dumanoğlu, H.(1944). "Ahmet Mithat Efendi", *Kovan Dergisi*, No: 13, s. 8.

Dumanoğlu, H.(1944). "Cenap Şahabettin", *Kovan Dergisi*, No: 8, ss. 8-16.

Dumanoğlu, H.(1944). "Hüseyin Rahmi Gürpınar", *Kovan Dergisi*, No: 10, s. 8.

Dumanoğlu, H.(1944). "Doğumunun Yüzüncü Yıldönümünde Ahmet Mithat Efendi", *Kovan Dergisi*, No: 10, s. 8.

Gökşen, E.N.(1943). "Ömer Seyfettin'de Gönen Realitesi", *Kovan Dergisi*, No: 2, ss. 10-17

İmzasız.(1943). "Tenkit", *Kovan Dergisi*, No: 3, s. 1.

Kobek, N.(1943). "Tevfik Fikret", *Kovan Dergisi*, No: 1, s. 10.

Özdeş, O.(1944). "Roman ve Romancı", *Kovan Dergisi*, No: 14, s. 7.

Özdeş, O.(1945). "Şiir ve Şair", *Kovan Dergisi*, No: 22-23, s. 5.

Oluş Dergisi

Ahmet Haşim.(1939). "Tercüme", *Oluş Dergisi*, No: 4, s. 50.

Anday, M.C.(1939). "Roman Hakkında",*Oluş Dergisi,* No: 26, ss. 407-408.

Anday, M.C.(1939). "Yenilerin İnkâr Hakkı",*Oluş Dergisi,* No: 29, s. 449.

Baydar, N.(1939). "Tercümelere Dair", *Oluş Dergisi*, No: 7, ss. 84-85.

Çağlar, B.K.(1939). "Öz Sanat",*Oluş Dergisi,* No: 27, ss. 430-431.

Ediz, H.A.(1939). "Tercümeye ve Mütercime Dair",*Oluş Dergisi,* No: 18, s. 279-280.

Ertem, S.(1939). "Edebiyatın Muhteşem Hamileri", *Oluş Dergisi*, No: 13, ss. 197-198.

Fıratlı, H.V.(1939). "Faust Tercümeleri Üzerine",*Oluş Dergisi,* No: 28, ss. 440-441.

Fıratlı, H.V.(1939). "Faust Tercümeleri Üzerine",*Oluş Dergisi,* No: 29, ss. 454-455.

Özön, M.N.(1939). "Türkçede İlk Tercümeler", *Oluş Dergisi*, No: 22, ss. 340-341.

Tanpınar, A.H.(1939). "Eski Şiir", *Oluş Dergisi*, No: 18, ss. 278-279.

Tanpınar, A.H.(1939). "Namık Kemal'e Dair Düşünceler", *Oluş Dergisi*, No: 1, ss. 5-6.

Tanpınar, A.H.(1939). "Şiirin Peşinde", *Oluş Dergisi*, No: 20, s. 305.

Tuncel, B.(1939). "Bazı Tercümeler Hakkında II", *Oluş Dergisi*, No: 6, ss. 84-85.

Tuncel, B.(1939). "Bazı Tercümeler Hakkında III", *Oluş Dergisi*, No: 9, ss. 134-135.

Tuncel, B.(1939). "Bazı Tercümeler Hakkında", *Oluş Dergisi*, No: 5, ss. 73-74.

Tuncel, B.(1939). "Tercüme Meselesi", *Oluş Dergisi*, No: 3, s. 42.

Tuncel, B.(1939). "Tercümeler Hakkında Netice", *Oluş Dergisi*, No: 14, ss. 213-214.

Valery, P.(1939). "Edebiyat", *Oluş Dergisi*, No: 3, s. 41.

Valery, P.(1939). "Edebiyat", *Oluş Dergisi*, No: 4, s. 57.

Yetkin, S.K.(1939). "Sanat ve Hayat",*Oluş Dergisi,* No: 25, s. 386.

Yetkin, S.K.(1939). "Tercüme ve Sanat",*Oluş Dergisi,* No: 15, s. 226.

Servet-i Fünun Uyanış Dergisi

Akbal, O.(1941). " Modern Şiirimizin Triosu", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2336, ss. 15-19.

Akbal, O.(1941). " On Sekiz Yılın Türk Edebiyatı", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2366, ss. 68-72.

Akbal, O.(1942). " On Sekiz Yılın Türk Edebiyatı", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2368 ss. 94-95.

Akbal, O.(1942). "Şiirde Genç Nesil II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2410 s. 285.

Akbal, O.(1942). "Şiirde Genç Nesil III", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2411 s. 297.

Akbal, O.(1942). "Şiirde Genç Nesil", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2409 s. 269.

Anket Çalışması.(1943). "Bugünkü Edebiyat ve Genç Nesil" *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2440 ss. 18-20.

Arpad, B.(1938). "Nurullah Ataç'a Göre Ömer Seyfettin", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2167/482, ss. 226-236.

Asaf, Ö.(1943). " Hayat-Edebiyat-Şair", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2424, s. 138.

Aykaç, F.A.(1941). "Fikret'i Anarak", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2349, s. 173.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2345, s. 131.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati III", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2346, s. 143.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati IV", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2347, s. 150.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati IX", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2352, s. 213.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati V", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2348, s. 165.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati VI", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2349, s. 177.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati VII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2350, s. 189.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati VIII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2351, s. 194.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati X", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2353, s. 224.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XI", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2354, s. 236.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2355, s. 248.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XIII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2356, s. 260.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XIV", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2357, s. 274.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XIX", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2365, s. 57.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XVI", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2358, s. 284.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XVII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2361, s. 8.

Başol, C.(1941). " Fecr-i Ati XVIII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2362, s. 22.

Başol, C.(1942). " Fecr-i Ati XXII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2370 s. 116.

Başol, C.(1942). " Fecr-i Ati XXIII", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2372 s. 136-143.

Berk, N.İ.(1939). "Paul Valery Halis Şiir", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2235/550, ss. 68-80.

Berk, N.İ.(1939). "Şiire Dair", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2244/559, s.215.

Berk, N.İ.(1939). "Yeni Şiir Meseleleri", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2238/553, ss. 116-124.

Berk, N.İ.(1943). " Manifest", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2440, ss. 14-24.

Birsel, NO:(1941). " Kelimeler", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2332, ss. 279-285.

Boran, İ.(1939). "Edebiyat Hakkında Düşünceler", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2228/543, s. 384.

Boran, İ.(1941). " Şiiri Nerede Aramalı", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2363, s. 27.

Boran, İ.(1941). "Şairin Bir Vazifesi Var mıdır?", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2359, ss. 293-294.

Boran, İ.(1942). " Yeni Şiire Dair Düşünceler", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2375, ss. 172-179.

Boran, İ.(1943). " Edebiyatta Aşağılık Duygusu ve Sürrealizm", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2447, s. 99.

Bozok, H.(1939). "Şiirde Genç Nesil", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2254/569, s. 345.

Bozok, H.(1939). "Şiirde Yeni Arayışlar", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2240/555, ss. 148-160.

Bozok, H.(1939). "Yanlış Bir Tercüme Yolu", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2233/548, ss. 39-43.

Bozok, H.(1940). "Şiirimiz Bir Buhran Mı Geçiriyor ?", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2285, s. 36.

Coşkun, N.S.(1939). "Telif Hikâyeciliğin Ruhuna El Fatiha", No: 2215/530, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, (sayfa numarası tespit edilemedi) .

Çamay, M.(1941). " Tercümeler ve Mütercimler", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2362, s. 15.

Çavdarlı, R.(1939). "İşte Memleket Edebiyatı", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2232/547, ss. 20-31.

Deniz, S.(1938). "Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2197/512, s. 294.

Derviş, S.(1939). "Namık Kemal: Edebi Kıymeti ve Hüviyeti", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2262/577, ss. 86-87.

Dinç, R.(1938). "Namık Kemal", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2206/521, ss. 34-39.

Dosdoğru, H.(1938). "Hâlâ mı Romantizm? ", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2162/477, s. 147.

Dosdoğru, H.(1938). "Muhtelif Şiir Telakkileri ", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2170/485, ss. 276-285.

Ertem, S.(1940). "Bizde Roman", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2267/582, ss. 163-169.

Ertem, S.(1942). "İki Koz Ortasında Edebiyat", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2413 ss. 2-11.

Gültekin, V.(1938). "Cumhuriyet Türkiye'sinde Kuvvetli ve Milli Bir Edebiyata Doğru", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2201/516, s. 340.

Gültekin, V.(1938). "Taklit Tercümeler", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2174/489, s. 339.

Güvemli, Z.(1943). "Nazım Tekniği", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2439, ss. 8-11.

H.F.(1939). "Freud ve Edebiyat", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2249/564, s.291.

Hoyi, İ.(1938). "En Büyük Meziyet", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2168/483, s. 242.

İleri, S.N.(1939). "Edebiyatımızda Münekkit Yokluğu", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2260/575, s. 52.

İmzasız.(1940). "Eski Nesle Açık Mektup", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2265/580, s. 1.

İmzasız.(1941). "Recaizade Ekrem", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2321, ss. 148-149.

İmzasız.(1941). "Saray ve Ötesi", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2321, s. 147.

İnsel, A.(1944). " Servet-i Fünun Ailesi", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2454, ss. 10-16.

Kaptanoğlu, M.(1938). "Edebiyatın Işıklı Köprüsü Servet-i Fünun", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2198/513, s. 310.

Kocagöz, S.(1940). " Tanzimat ve Hikâye", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2285, ss. 38-47.

Kocagöz, S.(1940). " Tanzimat ve Hikâye-Ahmet Hikmet", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2288, s. 80.

Kocagöz, S.(1940). " Tanzimat ve Hikâye-Ebubekir Hazım ve Mehmet Celal", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2295, s. 160.

Kocagöz, S.(1940). " Tanzimat ve Hikâye-Halit Ziya", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2293, ss. 136-144.

Kocagöz, S.(1940). " Tanzimat ve Hikâye-Hüseyin Cahit", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2291, ss. 111-120.

Kocagöz, S.(1940). " Tanzimat ve Hikâye-Mehmet Rauf", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No:2294, s.149.

Kocagöz, S.(1940). “ Tanzimat ve Hikâye-Nabizade Nazım”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2287, ss. 62-72.

Kocagöz, S.(1940). “ Tanzimat ve Hikâye-Samipaşazade Sezai”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2286, ss. 51-58.

Kocagöz, S.(1942). “ Bugünkü Şiirimiz”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2407, s. 247.

Kocagöz, S.(1942). “ Bugünkü Şiirimiz”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2408, ss. 259-263.

Kocagöz, S.(1942). “ Bugünkü Şiirimiz”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2409, s. 271.

Konanç, E.(1942). “Sait Faik’in Bir Cevabı Münasebetiyle”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2413 ss. 8-10.

Konanç, E.(1943). “Hecenin On Şairi”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2428 s. 198.

Konanç, E.(1943). “Şiirde Formalite Meselesi”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2430, ss. 212-220.

Kösemihaloğlu, İ.E.(1939). “Büyük Hâmid İçin”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No:2226/541, ss.340-341.

Kurtbay, N.(1940). “ Edebiyatta Muvaffakiyet ve Estetik”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2296, s. 172.

Kurtbay, N.(1940). “ Tenkide Dair Bir Anket”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2297, ss. 184-185.

Meram, A.K.(1938). “Bugünkü Roman ve Hikâyecilik”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2171/486, s. 295.

Meram, A.K.(1938). “Sanat Konuşmaları: Şiir ve Şair”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2162/477, s. 156.

Meram, A.K.(1938). “Yeni Nesil Edebiyatında Bir Tehlike”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2160/475, s. 121.

Mete, İ.(1938). “Edebiyat-ı Cedidenin Büyük Kıymeti”, *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2198/513, s. 317.

Nazif, U.(1942). "Şiir ve Romana Hücum", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2407, ss. 246-251.

Ozansoy, G.H.(1939). "Nasıl Bir Edebiyat?", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2217/532, s. 98.

Ozansoy, H.F.(1939). "Şiir Dili", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2254/569, s. 343.

Ozansoy, H.F.(1940). " Namık Kemal", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2314, s. 64.

Ozansoy, H.F.(1941). " Ahmet Haşim", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2338, s. 40.

Ozansoy, H.F.(1942). " Ömer Seyfettin", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2377, s. 195.

Ozansoy, H.F.(1942). " Şiirde Ne Yapmak İstedim", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2398, ss. 139-143.

Ozansoy, H.F.(1942). " Şiirde Ne Yapmak İstedim II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2399, s. 152.

Ozansoy, H.F.(1942). " Şiirde Ne Yapmak İstedim III", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2401, s. 177.

Ozansoy, H.F.(1942). " Şiirde Ne Yapmak İstedim IV", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2408, s. 261.

Ozansoy, H.F.(1942). " Şiirde Ne Yapmak İstedim V", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2414, s. 22.

Pamirli, O.T.(1943). "Bugünkü Nesli Kimler Temsil Ediyor II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2432, s. 236.

Pamirli, O.T.(1943). "Bugünkü Nesli Kimler Temsil Ediyor", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2431, s. 228.

Pamirli, O.T.(1943). "Bugünkü Şiirin Unsurları-Şiirde Realizm II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2438, ss. 312-313.

Pamirli, O.T.(1943). "Bugünkü Şiirin Unsurları-Şiirde Realizm III", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2439, ss. 6-12.

Pamirli, O.T.(1943). "Bugünkü Şiirin Unsurları-Şiirde Realizm", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2437, ss. 296-297.

Sadun, E.(1943). "Bugünkü Nesrimiz", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2424, s. 144.

Saffet, C.(1939). "Şiir Telakkileri Hakkında", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2252/567, s. 328.

Seren, Ş.S.(1942). " Cahit Sıtkı Tarancı Hakkında", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2372, s. 135.

Seren, Ş.S.(1942). " Cahit Sıtkı Tarancı Hakkında II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2374, ss. 159-161.

Seren, Ş.S.(1942). " Son On Yılın Türk Şiiri-Ahmet Muhip", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2378, ss. 208-209.

Seren, Ş.S.(1942). " Son On Yılın Türk Şiiri-Ahmet Muhip II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2379, s. 221.

Tokgöz, A.İ.(1939). "Yarım Asırlık Roman Tercümeleri Etrafında", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2222/537, ss. 274-275.

Tokgöz, A.İ.(1941). " Hatırladıklarım: Tevfik Fikret", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2350, ss. 182-183.

Yalçın, H.C.(1944). " Servet-i Fünun Ailesi", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2451, s. 3.

Yamaç, C.(1940). "Bugünün İdeal Sanatkârı", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2272/587, s. 252.

Yamaç, C.(1940). "Ölmeyen Bir İnsan", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2297, s. 183.

Yamaç, C.(1940). "Sanat ve Sanatkâr", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2273/588, ss. 274-280.

Yamaç, C.(1940). "Tenkit ve Münekkit", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2284, s. 31.

Yamaç, C., Baysal, F., Kudret, S., Saffet C., Devrim, İ.,Akbal, O.,Pamirli, O.T., Hikmet, N., Zeki M., Asaf Ö., Hulki H.,Koçer S., Sadun E., Arpat, B.,Onger, F.,

Başar G., (1940). "Manifest ve Genç Nesil", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2440, ss. 16-22.

Yamaç, Z.(1941). "Roman Hakkında Notlar I", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2321, s. 152.

Yamaç, Z.(1941). "Roman Hakkında Notlar II", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2324, s. 184.

Yamaç, Z.(1941). "Roman Hakkında Notlar III", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2325, ss. 196-201.

Yamaç, Z.(1941). "Tenkit Hakkında Notlar", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2327, s. 219-223.

Yedek, E.B.(1938). "Sanat Konuşmaları: Çırpıştırma Roman", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2180/495, s. 22.

Yedek, E.B.(1938). "Tercüme Anarşisi", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2178/493, ss. 403-406.

Yedek, E.B.(1939). "Telif Hikâyecilik-Akademi Meselesi-Kenan Hulûsi ve Bahar Hikâyeleri", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2221/536, s. 259.

Yedek, E.B.(1939). "Tercüme Anarşisi", *Servet-i Fünun Uyanış Dergisi*, No: 2229/544, s. 390.

Şadırvan Dergisi

Attila, O.(1949). "Türk Şiirine Kötülük Edenler", *Şadırvan Dergisi*, No: 10, ss. 10-11.

Batu, S.(1949). "Gerçek Tenkit Hasreti", *Şadırvan Dergisi*, No: 11, s. 3.

Batu, S.(1949). "Sanatta Dünya Ölçüsü", *Şadırvan Dergisi*, No: 7, s. 2.

Beyatlı, Y.K.(1949). "Aşk(Lirizm)", *Şadırvan Dergisi*, No: 20, s. 1.

Beyatlı, Y.K.(1949). "Dergâhtan Bu Yana Kafiye", *Şadırvan Dergisi*, No: 25, s. 1.

Burdurlu, İ.Z.(1949). "Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Üç Şehitler Destanı", *Şadırvan Dergisi*, No: 2, ss. 10-11.

Dizdaroğlu, H.(1949). "Yeni Şiirimizin Aksayan Tarafları", *Şadırvan Dergisi*, No: 16, s. 12.

Ergüz, R.(1949). "Sanat Eserini Anlamak Sanatı", *Şadırvan Dergisi*, No: 34, s. 4.

Garan, M.İ.(1949). "Bu Gidişle Türk Edebiyatı Ölmeye Mahkûmdur", *Şadırvan Dergisi*, No: 20, ss. 10-11.

Garan, M.İ.(1949). "Serbest Tercüme ve Türk Edebiyatı", *Şadırvan Dergisi*, No: 12, ss. 6-7.

Halikarnas Balıkçısı.(1949). "Günümüzün Romanları", *Şadırvan Dergisi*, No: 18, ss. 6-7.

Halikarnas Balıkçısı.(1949). "Romanı İncelerken Otobiyografi Tarzı Üzerinde Durmak Gerektir", *Şadırvan Dergisi*, No: 22, s. 4.

Halikarnas Balıkçısı.(1949). "Yeni Sosyal Meselelerin Tek Münakaşa Sahası Roman", *Şadırvan Dergisi*, No: 19, ss. 6-7.

İmzasız.(1949). "Anadolu Stajı", *Şadırvan Dergisi*, No: 11, s. 1.

İmzasız.(1949). "Nedir Bu Marazi Edebiyat?", *Şadırvan Dergisi*, No: 7, s. 1.

İmzasız.(1949). "Tenkit Hasreti", *Şadırvan Dergisi*, No: 15, s. 1.

İmzasız.(1949). "Tevfik Fikret'i Anarken", *Şadırvan Dergisi*, No: 21, s. 1.

İmzasız.(1949). "Yapılanla Yapılması Gereken", *Şadırvan Dergisi*, No: 4, s. 1.

İmzasız.(1949). "Yenileri İnkâr", *Şadırvan Dergisi*, No: 30, s. 1.

Kaplan, M.(1949). "Düşünce Eksikliği", *Şadırvan Dergisi*, No: 27, ss. 2-3.

Kaplan, M.(1949). "On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Şadırvan Dergisi*, No: 9, ss. 6-7.

Kaplan, M.(1949). "Sanatkâr: İnsanın Meçhule Uzanmış Anteni", *Şadırvan Dergisi*, No: 28, ss. 2-3.

Kısakürek, A.M.(1949). "Boşuna Çırpınmasınlar Sanat Ne Öldü Ne Ölecek", *Şadırvan Dergisi*, No: 18, s. 10.

Korle, S.(1949). "İlk Mesele: Eser", *Şadırvan Dergisi*, No: 1, s. 14.

Kuşlu, N.(1949). "Şinasi Özdenoğlu ile Şiir Üzerinde Bir Konuşma", *Şadırvan Dergisi*, No: 12, ss. 12-13.

Olgaç, T.(1949). "Bu da mı Türk Hikâyeciliği?", *Şadırvan Dergisi*, No: 6, s. 7.

Onat, M.S.(1949). "Ahmet Muhip ve 'O Böyle İstemezdi' ye Dair", *Şadırvan Dergisi*, No: 3, ss. 13-14.

Onat, M.S.(1949). "Dev Şairi Bekliyoruz", *Şadırvan Dergisi*, No: 23, s. 10.

Onat, M.S.(1949). "Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi", *Şadırvan Dergisi*, No: 25, s. 11.

Onat, M.S.(1949). "Eskiyi Bilmeyen Yeni Sadece Cahildir", *Şadırvan Dergisi*, No: 4, s. 2.

Onat, M.S.(1949). "Genç Nesilde Roman", *Şadırvan Dergisi*, No: 26, s. 10.

Onat, M.S.(1949). "Kötü Tercümeler", *Şadırvan Dergisi*, No: 31, s. 14.

Onat, M.S.(1949). "Örnekler Üzerinde Şiir Görüşümüzü Açıklayalım", *Şadırvan Dergisi*, No: 14, s. 11.

Onat, M.S.(1949). "Realist Sanat", *Şadırvan Dergisi*, No: 8, s. 10.

Onat, M.S.(1949). "Şiir Kitapları", *Şadırvan Dergisi*, No: 24, s. 12.

Onat, M.S.(1949). "Şiir Piyasamız", *Şadırvan Dergisi*, No: 19, s. 11.

Onat, M.S.(1949). "Şiirde Klasikten Geçme", *Şadırvan Dergisi*, No: 28, s. 7.

Onat, M.S.(1949). "Şiire Dair Birkaç Aforizma Denemesi", *Şadırvan Dergisi*, No: 35, s. 9.

Onat, M.S.(1949). "Üç Hikâye Kitabı", *Şadırvan Dergisi*, No: 16, s. 14.

Onat, M.S.(1949). "Yeni Şiir Anlayışımız", *Şadırvan Dergisi*, No: 21, s. 5.

Onat, M.S.(1949). "Yeni Şiir Kitapları", *Şadırvan Dergisi*, No: 18, s. 13.

Onat, M.S.(1949). "Yeni Şiirde Tipizasyon", *Şadırvan Dergisi*, No: 13, s. 4.

Onat, M.S.-Batu, S.- Ağaoğlu, S.(1949). "Peyami Safa'nın Romanı: Matmazel Noraliya'nın Koltuğu", *Şadırvan Dergisi*, No: 17, ss. 10-13.

Ozansoy, M.F.(1949). "Şiirimizin Yarını", *Şadırvan Dergisi*, No: 2, s. 4.

Özön, M.N.(1949). "Dünkü Fikret'i Bile Bir Kıymet Hükmüne Bağlayamadık", *Şadırvan Dergisi*, No: 7, s. 11.

Özön, M.N.(1949). "Edebiyat-ı Cedide Bir Duraklama Devri midir?", *Şadırvan Dergisi*, No: 4, ss. 6-7.

Özön, M.N.(1949). "Edebiyat-ı Cedidenin Henüz Üzerinde Durulmamış Özellikleri", *Şadırvan Dergisi*, No: 11, ss. 12-13.

Özön, M.N.(1949). "Tenkit Özlemi", *Şadırvan Dergisi*, No: 19, s. 4.

Şardağ, R.(1949). "Şiir Nedir Ne Değildir", *Şadırvan Dergisi*, No: 33, ss. 4-5.

Tanpınar, A.H.(1949). "Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmid", *Şadırvan Dergisi*, No: 3, ss. 4-5.

Tanrıdağ Dergisi

Akansel, M.H.(1942). "Namık Kemal", *Tanrıdağ Dergisi*, No: 1, ss. 10-13.

Dizdaroğlu, H.(1942). "Namık Kemal ve Ahmet Mithat Münakaşası", *Tanrıdağ Dergisi*, No: 13, ss. 5-6.

Nur, R.(1942). "Tevfik Fikret", *Tanrıdağ Dergisi*, No: 18, ss. 3-5.

Nur, R.(1942). "Türk Şiiri Hakkında Mütalaalar I", *Tanrıdağ Dergisi*, No: 4, ss. 4-6.

Sançar, N.(1942). "Abdülhak Hâmid Tarhan'a Dair I", *Tanrıdağ Dergisi*, No: 4, ss. 7-10.

Sançar, N.(1942). "Abdülhak Hâmid Tarhan'a Dair II", *Tanrıdağ Dergisi*, No: 9, ss. 7-9.

Sançar, N.(1942). "Abdülhak Hâmid Tarhan'a Dair IV", *Tanrıdağ Dergisi*, No: 15, ss. 9-10.

Tercüme Dergisi

Adıvar, H.E.(1942). "Tenkidi Tenkit", *Tercüme Dergisi*, No: 14, ss. 138-141.

Ataç, N.(1944). "Tercüme Üzerine", *Tercüme Dergisi*, No: 26, ss. 155-157.

Hızır, N.(1941). "Tercüme Tenkitlerine Dair", *Tercüme Dergisi*, No: 10, ss. 359-360.

Hızır, N.(1941). "Tercümeye Dair Yazılar Hakkında", *Tercüme Dergisi*, No: 9, ss. 265-268.

Hızır, N.(1943). "Bir Tenkit Münasebetiyle", *Tercüme Dergisi*, No: 18, ss. 434-435.

Hızır, N.(1943). "Tercüme Tenkitleri Hakkında", *Tercüme Dergisi*, No: 19, ss. 175-176.

Köni, Y.K.(1944). "Tercümeye Dair Düşünceler", *Tercüme Dergisi*, No: 26, ss. 155-157.

Nayır, Y.N.(1941). "Edebi Hikâyelerin Tercümesi", *Tercüme Dergisi*, No: 7, ss. 91-95.

Nayır, Y.N.(1943). "Tercümeye Dair", *Tercüme Dergisi*, No: 18, ss. 422-425.

Sinanoğlu, S.(1941). "Ahmet Cevat Emre'nin Odyssea Tercümesi Hakkında", *Tercüme Dergisi*, No: 10, ss. 344-353.

Solok, C.K.(1942). "Odyssea Tercümesi", *Tercüme Dergisi*, No: 12, ss. 516-522.

Tytler, A.F.(1941). "Tercümenin Prensipleri Hakkında Bir Deneme", *Tercüme Dergisi*, No: 8, ss. 170-176.

Türk Yurdu Dergisi

Ergül, N.S.(1942). "Kendi Edebi Mesleklerimiz ve Münekkitsizlik", *Türk Yurdu Dergisi*, No: 3, ss. 65-66.

Ülkü Dergisi

Burian, O.(1944). "Tercüme ve Bizim İçin Manası Üzerine", *Ülkü Dergisi*, No: 75, ss. 17-18.

Horace.(1941). "Şiir Sanatı", çev. Şerif Hulûsi, *Ülkü Dergisi*, No: 97, ss. 49-56.

Horace.(1941). “Şiir Sanatı”, çev. Şerif Hulûsi, *Ülkü Dergisi*, No: 98, ss. 157-161.

İmzasız.(1938). “Öz Şiir Hakkındaki Bir Yazı ve O Yazı Dolayısıyla”, *Ülkü Dergisi*, No: 64, s. 370.

Kansu, C.A.(1942). “Şiirimizin Çocukluğu”, *Ülkü Dergisi*, No: Yeni Seri-7, ss. 4-5.

Kansu, N.A.(1942). “Romana Hasret”, *Ülkü Dergisi*, No: Yeni Seri-16, s. 1.

Kozmos, S.(1942). “Ömer Seyfettin”, *Ülkü Dergisi*, No: Yeni Seri-12, ss. 3-4.

Köni, Y.K.(1944). “Şairin Dünyası”, *Ülkü Dergisi*, No:60, ss. 12-14.

Özön, M.N.(1941). “Bir Yıl İçinde Roman”, *Ülkü Dergisi*, No: Yeni Seri-6, ss. 3-4.

Özön, M.N.(1942). “Tercüme Faciası”, *Ülkü Dergisi*, No: Yeni Seri-20, s. 10.

Tanpınar, A.H.(1943). “Bizde Tenkit”, *Ülkü Dergisi*, No: 49, ss. 2-3.

Tanpınar, A.H.(1943). “Hayat Karşısında Romancı”, *Ülkü Dergisi*, No: 43, ss. 2-3.

Tanpınar, A.H.(1943). “Şiir ve Rüya”, *Ülkü Dergisi*, No: 50, ss. 3-4.

Tanpınar, A.H.(1944). “Şiir ve Rüya II”, *Ülkü Dergisi*, No: 57, ss. 6-7.

Tanpınar, A.H.(1945). “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Ülkü Dergisi*, No: 85, ss. 1-2.

Tanyol, C.(1945). “Yahya Kemal’e ve Şiire Dair I”, *Ülkü Dergisi*, No: 79, ss. 3-5.

Tanyol, C.(1945). “Yahya Kemal’e ve Şiire Dair II”, *Ülkü Dergisi*, No: 81, ss. 4-6.

Tanyol, C.(1945). “Yahya Kemal’e ve Şiire Dair III”, *Ülkü Dergisi*, No: 82, ss. 4-5.

Tecer, A.K.(1943). “Bir Konuşmanın Sonu”, *Ülkü Dergisi*, No: 31, ss. 1-2.

Tecer, A.K.(1942). “Gerçek Edebiyat”, *Ülkü Dergisi*, No: Yeni Seri-9, s. 1.

Tuncel, B.(1943). “Milli Edebiyat”, *Ülkü Dergisi*, No: 32, ss. 1-2.

Uluser, K.(1944). “Roman ve Romancı Hakkında”, *Ülkü Dergisi*, No: 58, ss. 3-4.

Uşaklı, Ö.B.(1943). “Sanatta Konu ve Milli Benlik”, *Ülkü Dergisi*, No: 44, ss. 12-13.

Yetkin, S.K.(1941). “Eski Bir Tercümeyi Okurken”, *Ülkü Dergisi*, No: Yeni Seri-3, s. 8.

Yetkin, S.K.(1944). “Edebiyatta Konu”, *Ülkü Dergisi*, No: 56, ss. 2-3.

Varlık Dergisi

Acaroğlu, T.(1939). "Edebiyat Tehlikede mi? ", *Varlık Dergisi*, No: 149, ss. 15-16.

Acaroğlu, T.(1941). "Dilsiz Münekkit", *Varlık Dergisi*, No: 189, s. 491.

Acaroğlu, T.(1941). "Garp Edebiyatı ve Biz", *Varlık Dergisi*, No: 201, ss. 204-207.

Acaroğlu, T.(1941). "Şahmerdan", *Varlık Dergisi*, No: 196, ss. 91-92.

Aksal, S.K.(1949). "Yenilik Kaygısı", *Varlık Dergisi*, No: 345, s. 4.

Aksal, S.K.(1950). "Sanat Üzerine Düşünmek", *Varlık Dergisi*, No: 356, s. 7.

Alangu, T.(1948). "Yeni Türk Realizmi ve Sait Faik ", *Varlık Dergisi*, No: 340, ss. 8-9.

Barlas, O.(1950). "Fazıl Hüsnü Dağlarca Hakkında", *Varlık Dergisi*, No: 360, s. 9.

Baydar, M.(1948). "Mehmet Âkif'in Gerçek Hüviyeti", *Varlık Dergisi*, No: 331, ss. 6-7.

Baydar, M.(1948). "Yaşayan Namık Kemal", *Varlık Dergisi*, No: 330, s. 7.

Bennet, A.(1943). "Edebiyatı Hayata Tatbik", çev. Hamit Develi, *Varlık Dergisi*, No: 234, ss. 371-373.

Bozok, H.(1941). "Namık Kemal'in Romanları", *Varlık Dergisi*, No:184, s.370.

Darago, R.N.(1939). "Büyük Bir Sanatkâr: Sait Faik", *Varlık Dergisi*, No: 139, ss. 230-231.

Darago, R.N.(1942). "Edebiyatımızın Bir Devrine Dair Notlar", *Varlık Dergisi*, No: 222, ss. 129-131.

Darago, R.N.(1946). "Nesirsiz Edebiyat",*Varlık Dergisi*, No: 304-305, ss. 225-227.

De Balzac, H.(1950). "Edebiyatçının Çığlığı", *Varlık Dergisi*, No: 356, ss. 8-9.

Desfosses, P.(1938). "Hümanizm Hakkında Birkaç Düşünce", çev. Akyürek, H.R. *Varlık Dergisi*, No: 120, ss. 741-744.

Develioğlu, F.(1945). "Tenkitçilikte İnsaflı Davranalım", *Varlık Dergisi*, No: 276-277, s.564.

Dilmen, İ.N.(1941). "Namık Kemal Eseri ve Tesiri", *Varlık Dergisi*, No: 180, ss. 267-268.

Domanıç, K.(1943). "Şekil ve Ötesi", *Varlık Dergisi*, No: 230, s. 283.

Duru, K.N.(1940). "Edebiyatımızda Hümanizma", *Varlık Dergisi*, No: 156, ss. 309-310.

Dürder, B.(1940). "İyi Bir Eser Muvaffak Bir Tercüme", *Varlık Dergisi*, No: 173, ss. 105-107.

Dürder, B.(1940). "Namık Kemal'in Romanları", *Varlık Dergisi*, No: 179, ss. 251-252.

Dürder, B.(1940). "Yahya Kemal ve Müstakbel Kitabı", *Varlık Dergisi*, No: 179, s. 242.

Emre, A.C.(1942). "İyi Tercüme Kötü Tercüme I", *Varlık Dergisi*, No: 206, ss. 313-319.

Emre, A.C.(1942). "İyi Tercüme Kötü Tercüme II", *Varlık Dergisi*, No: 207, ss. 337-345.

Emre, A.C.(1942). "Klasik Tercüme Dili Nasıl Olmalıdır ve Bizde Ne Haldedir?", *Varlık Dergisi*, No: 211, ss. 434-441.

Emre, A.C.(1942). "Klasik Tercümeler İçin Tenkit Ölçüleri", *Varlık Dergisi*, No: 220, ss. 81-85.

Erginol, H.F.(1938). "Namık Kemal", *Varlık Dergisi*, No: 131, ss. 166-167.

Erginol, H.F.(1939). "Namık Kemal II", *Varlık Dergisi*, No: 132, ss. 179-182.

Eyüboğlu, S.(1946). "Gerçek Yenilik", *Varlık Dergisi*, No: 314, ss. 4-5.

Gide, A.(1942). "Edebiyatta Tesir Meselesi", çev. İhsan Akay, *Varlık Dergisi*, No: 226, ss. 214-218.

Gide, A.(1942). "Edebiyatta Tesir Meselesi", çev. İhsan Akay, *Varlık Dergisi*, No: 227, ss. 227-231.

Gide, A.(1945). "Klasizm", çev. Fıtrat Atasel, *Varlık Dergisi*, No: 278-279, ss. 595-598.

Günay, S.M.(1941). "Bir İnkılâp ve Şiir", *Varlık Dergisi*, No: 194, ss. 32-35.

Güney, G.A.(1939). “Edebi Tercüme”, *Varlık Dergisi*, No: 146, ss.16-20.

Güvemli, Z.S.(1946). “Şairin Çıkmazı”, *Varlık Dergisi*, No: 316, ss. 11-12.

Güvemli, Z.S.(1947). “Hikâye Sanatına Dair”, *Varlık Dergisi*, No: 321, s. 8.

Güvemli, Z.S.(1947). “Türk Edebiyatının En Güzel Hikâyeleri”, *Varlık Dergisi*, No: 329, s. 9.

Haedens, K.(1946). “Romana Dair”, çev. Yaşar Nabi Nayır, *Varlık Dergisi*, No: 310-311, ss. 315-319.

Haedens, K.(1948). “Romana Dair”, *Varlık Dergisi*, No: 333, s. 7.

Hisar, A.Ş.(1946). “Romana Dair Bazı Hakikatler II”, *Varlık Dergisi*, No: 313, s. 3.

Hisar, A.Ş.(1946). “Romana Dair Bazı Hakikatler”, *Varlık Dergisi*, No: 312, ss. 4-5.

Hisar, A.Ş.(1946). “Romancının Şahısları II”, *Varlık Dergisi*, No: 316, ss. 3-4.

Hisar, A.Ş.(1946). “Romancının Şahısları”, *Varlık Dergisi*, No: 316, ss. 6-7.

İmzasız.(1940). “Tercüme Faaliyetimiz Sistemleşiyor”, *Varlık Dergisi*, No: 161, s. 425.

İmzasız.(1941). “Namık Kemal”, *Varlık Dergisi*, No: 180, ss. 265-266.

İmzasız.(1941). “Yeni Bir Tercüme Serisi”, *Varlık Dergisi*, No: 184, s. 382.

İmzasız.(1948). “Tenkit Sanatı”, *Varlık Dergisi*, No: 335, s. 2.

Kanık, O.V.(1940). “Ahenk ve Tasvir”, *Varlık Dergisi*, No: 156, ss. 315-316.

Kanık, O.V.(1939). “Garip”, *Varlık Dergisi*, No: 154, ss. 266-268.

Kanık, O.V.(1940). “İnsanlara Doğru”, *Varlık Dergisi*, No: 159, s. 380.

Kanık, O.V.(1940). “Şairane”, *Varlık Dergisi*, No: 158, s. 358.

Kanık, O.V.(1940). “Taklit”, *Varlık Dergisi*, No: 157, ss. 333-334.

Kanık, O.V.(1947). “Anlamak”, *Varlık Dergisi*, No: 323, s. 9.

Kanık, O.V.(1947). “Anlayamıyorum”, *Varlık Dergisi*, No: 326, s. 9.

Kanık, O.V.(1947). “Ciddi”, *Varlık Dergisi*, No: 321, s. 5.

Kanık, O.V.(1947). “Hoşlanamıyorum”, *Varlık Dergisi*, No: 328, s. 6.

Kanık, O.V.(1947). “Karikatürden Şiire”, *Varlık Dergisi*, No: 329, s. 5.

Kanık, O.V.(1947). “Ölü Doğmuş Çocuklar”, *Varlık Dergisi*, No: 324, s. 5.

Kanık, O.V.(1947). “Toplumun Sanatı”, *Varlık Dergisi*, No: 325, s. 6.

Kanık, O.V.(1948). “Bir Tenkit Üzerine”, *Varlık Dergisi*, No: 330, s. 9.

Kanık, O.V.(1948). “Edebiyat”, *Varlık Dergisi*, No: 332, s. 5.

Kanık, O.V.(1948). “Şairin İşi”, *Varlık Dergisi*, No: 339, s. 5.

Kaplan, M.(1941). “Üsluba Dair”, *Varlık Dergisi*, No: 202, ss. 226-227.

Karaosmanoğlu, Y.K.(1941). “Odise Tercümesi Münasebetiyle”, *Varlık Dergisi*, No: 190, ss. 507-510.

Keskin, Y.(1950). “Ahmet Hamdi Tanpınar’la Bir Konuşma”, *Varlık Dergisi*, No: 365, s. 4.

Körükçü, M.- Akbal, O.(1949). “İki Hikâyeci”, *Varlık Dergisi*, No: 345, s. 13.

Körükçü, M.(1947). “Hâlide Edip’in Son Romanları”, *Varlık Dergisi*, No: 327, s. 10.

Körükçü, M.(1947). “Memduh Şevket’in Hikâyeleri”, *Varlık Dergisi*, No: 326, s. 11.

Körükçü, M.(1948). “Lüzumsuz Adam Hakkında”, *Varlık Dergisi*, No: 335, s. 13.

Körükçü, M.(1948). “Milli Savaş Hikâyeleri”, *Varlık Dergisi*, No: 330, s. 11.

Körükçü, M.(1948). “Yahya Kemal ve Şiirleri”, *Varlık Dergisi*, No: 341, s. 10.

Körükçü, M.(1949). “İki Hikâye Kitabı”, *Varlık Dergisi*, No: 347, s. 13.

Körükçü, M.(1949). “Yeni Hikâyeler 1949”, *Varlık Dergisi*, No: 347, s. 12.

Körükçü, M.(1950). “Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi”, *Varlık Dergisi*, No: 354, s. 14.

Körükçü, M.(1950). “İki Şiir ve Bir Tetkik Eseri”, *Varlık Dergisi*, No: 358, s. 14.

Körükçü, M.(1950). “Yeni Hikâyeler 1950”, *Varlık Dergisi*, No: 356, ss. 12-13.

Mauriac, F.(1945). “Tenkidi Tenkit”, *Varlık Dergisi*, No: 290-291, ss. 37-39.

Mauriac, F.(1945). “Tenkit Üzerine Yeni Notlar”, *Varlık Dergisi*, No: 292-293, ss.64-66.

Nahit, H.(1940). Tercümenin İlmi Şartları”, *Varlık Dergisi*, No: 168, ss. 595-597.

Nayır, Y.N.(1938). “Cumhuriyetin On Beş Yılında Edebiyatımız”, *Varlık Dergisi*, No: 128, s. 115.

Nayır, Y.N.(1938). “Edebiyatımızın Bugünkü Manzarası I”, *Varlık Dergisi*, No: 109, s. 577.

Nayır, Y.N.(1938). “Gençleri Teşvik Etmeli mi?”, *Varlık Dergisi*, No: 111, s. 609.

Nayır, Y.N.(1938). “Nesiller Arasında Anlaşmazlık”, *Varlık Dergisi*, No: 124, s. 50.

Nayır, Y.N.(1938). “Romancılığımız ve Tercüme”, *Varlık Dergisi*, No: 122, s. 17.

Nayır, Y.N.(1938). “Tercüme Meselesi Telif Hakkı”, *Varlık Dergisi*, No: 110, s. 593.

Nayır, Y.N.(1939). “Sait Faik’in Yeni Eseri”, *Varlık Dergisi*, No: 140, ss. 16-17.

Nayır, Y.N.(1939). “Tercüme Meselesi”, *Varlık Dergisi*, No: 142, ss. 16-17.

Nayır, Y.N.(1940). “Edebi Terbiye”, *Varlık Dergisi*, No: 169, ss. 1-4.

Nayır, Y.N.(1940). “Edebiyat ve Kültür”, *Varlık Dergisi*, No: 172, ss. 73-74.

Nayır, Y.N.(1940). “Eski Yeni Davası”, *Varlık Dergisi*, No: 166, ss. 545-548.

Nayır, Y.N.(1940). “Hümanizma ve Milli Ruh”, *Varlık Dergisi*, No: 163, ss. 473-474.

Nayır, Y.N.(1940). “İnsani Edebiyat”, *Varlık Dergisi*, No: 164, s. 497.

Nayır, Y.N.(1940). “Nasipsiz Büyük Şair”, *Varlık Dergisi*, No: 164, ss. 519-520.

Nayır, Y.N.(1940). “Romana Dair”, *Varlık Dergisi*, No: 168, ss. 608-612.

Nayır, Y.N.(1940). “Tercüme Sanatı”, *Varlık Dergisi*, No: 178, ss. 229-231.

Nayır, Y.N.(1940). “Tercümeye Dair II”, *Varlık Dergisi*, No: 179, ss. 248-250.

Nayır, Y.N.(1941). “Bizde Tenkit”, *Varlık Dergisi*, No: 184, ss. 361-363.

Nayır, Y.N.(1941). “Genç Şairlere Dair”, *Varlık Dergisi*, No: 188, ss. 479-480.

Nayır, Y.N.(1941). “Sanat Hayatımız İçin Uğurlu Bir Teşebbüs”, *Varlık Dergisi*, No: 199, s. 194.

Nayır, Y.N.(1941). “Tercüme Mecmuası ve Bir Tenkit Dolayısıyla”, *Varlık Dergisi*, No: 192, ss. 573-574.

Nayır, Y.N.(1942). “Odise Tercümesi”, *Varlık Dergisi*, No: 218 s. 36.

Nayır, Y.N.(1943), "Hulûsi İçin", *Varlık Dergisi*, No: 240, ss. 491-493.

Nayır, Y.N.(1944), "Sebil ve Güvercinler", *Varlık Dergisi*, No: 252-253, ss. 220-223.

Nayır, Y.N.(1944). "Çamlıca'daki Eniştemiz Dolayısıyla", *Varlık Dergisi*, No: 274-275, ss. 537-539.

Nayır, Y.N.(1944). "Tercüme Çalışmaları ve Dilimiz", *Varlık Dergisi*, No: 268-269, ss.439-440.

Nayır, Y.N.(1944). "Tercüme İşi Tecrübe İşidir", *Varlık Dergisi*, No: 274-275, ss. 526-527.

Nayır, Y.N.(1945). "Büyük Ölü İçin", *Varlık Dergisi*, No: 282-283, ss. 641-642.

Nayır, Y.N.(1945). "Klasiklerin Tercümesinde Yeni Bir Başarı",*Varlık Dergisi*, No: 296-297, ss. 113-114.

Nayır, Y.N.(1945). "Tercümenin Bir Cephesi", *Varlık Dergisi*, No: 288-289, ss. 2-3.

Nayır, Y.N.(1945). "Yeni Şiir Davası", *Varlık Dergisi*, No: 284-285, ss. 667-669.

Nayır, Y.N.(1946). "İki Şair İki Kader", *Varlık Dergisi*, No: 304-305, ss. 233-234.

Nayır, Y.N.(1946). "Şiirde Yeni, Eski Meselesi", *Varlık Dergisi*, No: 313, ss. 4-5.

Nayır, Y.N.(1946). "Yazarın Mesuliyeti", *Varlık Dergisi*, No: 308-309, ss. 281-283.

Nayır, Y.N.(1947). "Edebiyat ve Cemiyet", *Varlık Dergisi*, No: 323, s. 8.

Nayır, Y.N.(1947). "Reşat Nuri ile Konuştum", *Varlık Dergisi*, No: 323, s. 4.

Nayır, Y.N.(1947). "Yeni Şiir Anlayışı", *Varlık Dergisi*, No: 319, s. 3.

Nayır, Y.N.(1947). "Yeni Şiir Anlayışı", *Varlık Dergisi*, No: 321, s. 4.

Nayır, Y.N.(1949). "Şiir Üzerine Notlar", *Varlık Dergisi*, No: 349, s. 3.

Nayır, Y.N.(1950). "Yarım Asırlık Edebiyatımız", *Varlık Dergisi*, No: 355, s. 3.

Nazif, U.(1938). "Bir Hikâyeci ve Eseri Hakkında", *Varlık Dergisi*, No: 114, ss. 669.

Nazif, U.(1938). "Sabahattin Ali ile Bir Konuşma", *Varlık Dergisi*, No: 108, ss. 566-573.

Onat, M.S(1944), "Tercüme İşi Türkçe İşidir", *Varlık Dergisi*, No: 272-273, ss. 514-515.

Onat, M.S.(1944), "Sebil ve Güvercinler", *Varlık Dergisi,* No: 260-261, ss. 347-348.

Onat, M.S.(1945). "Edebiyatta Muhit Meselesi", *Varlık Dergisi*, No: 294-295, ss. 91-92.

Onat, M.S.(1947). "Ziya Osman ve Şiirleri", *Varlık Dergisi*, No: 326, s. 14.

Onger, F.(1946). "Rahatı Kaçan Ağaç", *Varlık Dergisi*, No: 317, s. 11.

Ongun, C.S.(1939). "Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme ", *Varlık Dergisi*, No: 148, ss. 14-21.

Ongun, C.S.(1939). "Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme II ", *Varlık Dergisi*, No: 149, ss. 17-21.

Örik, N.S.(1938). "Edebi Yeniliğimiz Kitabını Karıştırırken", *Varlık Dergisi*, No: 113, ss. 641-642

Örik, N.S.(1938). "Edebi Yeniliğimiz Kitabını Okurken II", *Varlık Dergisi*, No: 115, s. 673.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Abdülhak Şinasi Hisar, No: 240, ss. 481-486.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Behçet Kemal Çağlar, *Varlık Dergisi,* No: 246, ss. 101-104.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Burhan Belge, *Varlık Dergisi*, No: 244, ss. 63-64.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Enis Behiç Koryürek, *Varlık Dergisi,* No: 249, ss. 161-163.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Ercüment Ekrem Talu, No: 241, ss. 2-3.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Falih Rıfkı Atay, No: 239, ss. 461-465.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Fuat Köprülü, No: 242, ss. 25-27.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Hasan Ali Yücel, No: 238, ss. 441-442.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: İbrahim Alâeddin Gövsa, *Varlık Dergisi*, No: 248, ss. 142-144.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Nurullah Ataç, *Varlık Dergisi*, No: 250-251, ss. 181-183.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Reşat Nuri Güntekin, No: 243, ss. 45-46.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Sabahattin Eyüboğlu, *Varlık Dergisi*, No: 245, ss. 81-82.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Sadri Ertem, *Varlık Dergisi*, No: 244, ss. 64-66.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Selahattin Batu, *Varlık Dergisi*, No: 245, ss. 82-84.

Özden, Ş.(1943), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Yunus Kâzım Köni, *Varlık Dergisi*, No: 247, ss. 122-123.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Agâh Sırrı Levent, *Varlık Dergisi*, No: 268-269, ss. 437-438.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Halit Fahri Ozansoy, *Varlık Dergisi*, No: 264-265, ss. 382-383.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Hüseyin Cahit Yalçın, *Varlık Dergisi*, No: 262-263, ss. 353-354.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Kemalettin Kamu, *Varlık Dergisi*, No: 266-267, ss. 409-410.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Necmettin Halil Onan, *Varlık Dergisi*, No: 272-273, ss. 498-499.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Nurettin Artam, *Varlık Dergisi*, No: 270-271, ss. 468-469.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Ömer Bedrettin, *Varlık Dergisi*, No: 256-257, ss. 269-270.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Peyami Safa, *Varlık Dergisi*, No:260-261, ss.325-327.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Sabri Esat Siyavuşgil, *Varlık Dergisi*, No: 258-259, ss. 297-298.

Özden, Ş.(1944), "Edebi Anketimiz", Cevap Veren: Suut Kemal Yetkin, *Varlık Dergisi*, No: 252-253, ss. 213-214.

Özdenoğlu, Ş.(1945). "Cevdet Kudret'in On Ölüm Şiiri",*Varlık Dergisi*, No: 292-293, ss. 68-72.

Özdenoğlu, Ş.(1948). "Modern Türk Sanatı", *Varlık Dergisi*, No: 338, ss. 6-7.

Rado, Ş.(1946). "Muharrir ve Mevzu", *Varlık Dergisi*, No: 315, s. 6.

Rifat, O.(1946). "Fayda", *Varlık Dergisi*, No: 314, s. 6.

Rifat, O.(1947). "Şiirde Mânâ", *Varlık Dergisi*, No: 318, s. 8.

Rilke, R.M.(1944), "Şiir Ne Zaman Yazılmalıdır?", çev., Behçet Necatigil, *Varlık Dergisi*, No: 260-261, s. 331.

Saba, Z.O.(1938). "Genç Neslin En Güzel Hikâyeleri", *Varlık Dergisi*, No: 125, s. 86.

Saba, Z.O.(1942). "İki Şiir Kitabı", *Varlık Dergisi*, No: 211, ss. 454-456.

Saba, Z.O.(1943), "Hulûsi", *Varlık Dergisi*, No: 240, ss. 489-490.

Saba, Z.O.(1945). "Oktay Rifat'ın Güzellemesi", *Varlık Dergisi*, No: 292-293, ss. 73-75.

Saba, Z.O.(1945). "Vazgeçemediğim", *Varlık Dergisi*, No: 282-283, ss. 650-652.

Saba, Z.O.(1946). "Beşinci Mevsim", *Varlık Dergisi*, No: 300-301, ss.187-189.

Saba, Z.O.(1946). "Cahit'in Şiirleri", *Varlık Dergisi*, No: 315, ss. 8-9.

Saba, Z.O.(1946). "Oktay Rifat'ın Yeni Eseri", *Varlık Dergisi*, No: 314, s. 14.

Saba, Z.O.(1947). "Üç Şiir Kitabı", *Varlık Dergisi*, No: 318, s. 13.

Schmaus, A.(1939). "Bugünkü Türk Edebiyatı", *Varlık Dergisi*, No: 140, ss. 29-31.

Selekler, H.M.(1938). "Şiir Ölüyor mu?", *Varlık Dergisi*, No: 110, ss. 594-595.

Seren, S.Ş.(1945). "Bir Gerçekçi Şair", *Varlık Dergisi*, No: 288-289, ss. 14-17.

Seren, S.Ş.(1945). "Bir Tabiat Şairi", *Varlık Dergisi*, No: 288-289, ss. 685-687.

Serengil, A.B.(1945). "Şiir Üzerine Birinci Mektup", *Varlık Dergisi*, No: 280-281, ss. 619-621.

Serengil, A.B.(1946). "Şiir Üzerine İkinci Mektup",*Varlık Dergisi*, No: 306-307, ss. 268-270.

Sıtkı, Ş.(1940). "İçimizdeki Şeytan", *Varlık Dergisi*, No: 167, ss. 589-590.

Sıtkı, Ş.(1942). "Bir Hikâye Mecmuasına Dair", *Varlık Dergisi*, No: 204, ss. 277-278.

Sıtkı, Ş.(1943). "Bir Teselli ve Bir Hareket Şiiri", *Varlık Dergisi*, No: 239, ss. 477-478.

Sıtkı, Ş.(1943). "Şiir Münekkidi", *Varlık Dergisi*, No: 243, ss. 52-53.

Sıtkı, Ş.(1944), "Ahmet Necati Cumalı",*Varlık Dergisi*, No: 252-253, ss. 235-236.

Sıtkı, Ş.(1946). "Kaybettiğim Şair", *Varlık Dergisi*, No: 317, s. 7.

Sıtkı, Ş.(1946). "Şairin Çıkmazı", *Varlık Dergisi*, No: 313, s. 4.

Sıtkı, Ş.(1946). "Şairin Çıkmazı", *Varlık Dergisi*, No: 316, s. 9.

Sıtkı, Ş.(1946). "Şiire Dair", *Varlık Dergisi*, No: 310-311, ss. 310-311.

Sıtkı, Ş.(1947). "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Konuştum", *Varlık Dergisi*, No: 319, ss. 4-5.

Sıtkı, Ş.(1947). "İki Şair İki Kitap", *Varlık Dergisi*, No: 322, s. 9.

Sıtkı, Ş.(1947). "Nurullah Ataç'a Mektup", *Varlık Dergisi*, No: 320, s. 9.

Sıtkı, Ş.(1947). "Nurullah Ataç'la Sohbet", *Varlık Dergisi*, No: 318, ss. 6-8.

Sıtkı, Ş.(1947). "Sabahattin Eyüboğlu ile Konuştum", *Varlık Dergisi*, No: 322, ss. 4-5.

Siyavuşgil, S.E.(1939). "Recaizade Ekrem'de Şiir Telakkisi", *Varlık Dergisi*, No: 135, ss. 14-15.

Siyavuşgil, S.E.(1946). "Edebiyatta Tipler", *Varlık Dergisi*, No: 312, s. 3.

Solok, C.K.(1940). "Sanatkâr ve Muhiti", *Varlık Dergisi*, No: 164, ss. 498-504.

Solok, C.K.(1941). "Fahim Bey ve Biz", *Varlık Dergisi*, No: 199, ss. 156-159.

Solok, C.K.(1943), "Kenan Hulûsi İçin", *Varlık Dergisi*, No: 240, ss. 488-489.

Solok, C.K.(1945). “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Varlık Dergisi*, No: 282-283, ss. 643-646.

Şardağ, R.(1938). “ Edebiyatımızda Hayatsızlık”, *Varlık Dergisi*, No: 126, ss. 82-83.

Şardağ, R.(1938). “ Romantizm Realizm Meselesi”, *Varlık Dergisi*, No: 123, ss. 35-36.

Şardağ, R.(1938). “ Tevfik Fikret”, *Varlık Dergisi*, No: 122, ss. 21-22.

Şardağ, R.(1939). “Edebiyatımızda Münakaşalar”, *Varlık Dergisi*, No: 141, ss. 27-29.

Şardağ, R.(1939). “Yeni Bir Hikâyecimiz: Kenan Hulûsi”, *Varlık Dergisi*, No: 144, ss. 26-29.

Şardağ, R.(1941). “Edebi Darlık”, *Varlık Dergisi*, No: 181, ss. 296-297.

Şardağ, R.(1941). “Realizm Sarhoşluğu”, *Varlık Dergisi*, No:200, ss.180-182.

Şardağ, R.(1943). “1943’e Girerken Edebiyatımız”, *Varlık Dergisi*, No:230, ss.281-283.

Şardağ, R.(1943). “Bizde Nesil Meselesi”, *Varlık Dergisi*, No: 241, ss. 4-5.

Şardağ, R.(1943). “Şiirin Sesi”, *Varlık Dergisi*, No: 236, ss. 401-403.

Şardağ, R.(1943). “Yeni Dünya”, *Varlık Dergisi*, No: 239, ss. 474-476.

Teoman, S.T.(1943), “Ahmet Haşim Meselesi”, *Varlık Dergisi*, No: 246, ss. 105-107.

Teoman, S.T.(1944). “Teselli”, *Varlık Dergisi*, No: 256-257, ss. 287-289.

Tanpınar, A.H.(1938). “Şiire Dair”, *Varlık Dergisi*, No: 114, ss. 671.

Tanpınar, A.H.(1939). “Tercüme Meselesi”, 25 Mayıs 1939 Tarihli Cumhuriyet’ten Alıntı, *Varlık Dergisi*, No: 142, ss. 25-26.

Tarus, İ.(1948). “Hikâyeye ve Bir Hikâye Kitabına Dair”, *Varlık Dergisi*, No: 335, s. 12.

Tarus, İ.(1948). “Hikâyenin Bugünkü Durumu: Yaşar Nabi’ye Mektup”, *Varlık Dergisi*, No: 339, s. 7.

Tecer, A.K.(1939). “Türk Kültürü ve Hümanizma”, *Varlık Dergisi*, No: 134, ss. 14-15.

Tirali, N.(1946). “Bugünkü Şiirimiz”, *Varlık Dergisi*, No: 308-309, ss. 291-293.

Tökin, F.H.(1940). "Şiirimizde Bir Değişme ve İlerleme Var", *Varlık Dergisi*, No: 153, s. 247.

Uyar, T.(1950). "Şiir Üzerine Mektup", *Varlık Dergisi*, No: 361, s. 6.

Weidle, W.(1939). "Tercüme Sanatı", çev. Nayır, Y.N. *Varlık Dergisi*, No: 143, ss. 25-28.

Yücel, H.A.(1938). "Edebiyatımızda Tenkit", Akşam Gazetesi'nden Alıntı, *Varlık Dergisi*, No: 118, s. 730.

Yaprak Dergisi

Anday, M.C.(1949). "Namık Kemal Günü", *Yaprak Dergisi*, No: 16, s. 1.

Anday, M.C.(1949). "Sanatta Gafil Avlanmak", *Yaprak Dergisi*, No: 5, s. 1.

Anday, M.C.(1950). " 'Orhan Kemal Hakkında", *Yaprak Dergisi*, No: 25, s. 1.

Anday, M.C.(1950). " Toplum, Toplum", *Yaprak Dergisi*, No: 27, s. 2.

Dino, A.(1950). "Yeni Şair", *Yaprak Dergisi*, No: 28, s. 2.

Eyüboğlu, S.(1949). "Eski-Yeni", *Yaprak Dergisi*, No: 8 s. 1.

Eyüboğlu, S.(1949). "Güzel Yazılar Edebiyatı", *Yaprak Dergisi*, No: 4, s. 1.

Eyüboğlu, S.(1949). "Yeniler", *Yaprak Dergisi*, No: 14 s. 1.

Eyüboğlu, S.(1950). "Yenisi", *Yaprak Dergisi*, No: 28, s. 1.

Fırtınalı, M.(1949). "Şiir Anlayışları", *Yaprak Dergisi*, No: 2, s. 1.

Fırtınalı, M.(1949). "Toplum İçinde Sanatkâr", *Yaprak Dergisi*, No: 3, s. 1.

Hızır.(Müstear İsim).(1949). "Her Sayıda Bir Kelime: Hümanizma", *Yaprak Dergisi*, No: 12, s. 2.

Hızır.(Müstear İsim).(1949). "Her Sayıda Bir Kelime: Realizm", *Yaprak Dergisi*, No: 5, s. 2.

İmzasız.(1949). "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu", *Yaprak Dergisi*, No: 12, s. 2.

İmzasız.(1949). "Yahya Kemal", *Yaprak Dergisi*, No: 16, s. 2.

İmzasız.(1950). “ Genç Şairlere Öğüt”, *Yaprak Dergisi*, No: 21, s. 2.

İmzasız.(1950). “ Orhan Veli”, *Yaprak Dergisi*, No: 28, s. 2.

Kanık, O.V.(1949). “Genç Şairden Beklenen”, *Yaprak Dergisi*, No: 5, s. 1.

Kanık, O.V.(1949). “Güzel Yazılar II”, *Yaprak Dergisi*, No: 15, ss. 1-2.

Kanık, O.V.(1949). “Güzel Yazılar”, *Yaprak Dergisi*, No: 13, s. 1.

Kanık, O.V.(1950). “Bir Şiir Kitabının Söylettikleri”, *Yaprak Dergisi*, No: 22, s. 2.

Kanık, O.V.(1950). “Nefais-i Edebiye”, *Yaprak Dergisi*, No: 27, s. 2.

Kanık, O.V.(1950). “Sait Faik İçin”, *Yaprak Dergisi*, No: 19, s. 1.

Kanık, O.V.(1950). “Şiir Yolu ile Tanıtma”, *Yaprak Dergisi*, No: 21, s. 1.

Kanık, O.V.(1950). “Uyamamak”, *Yaprak Dergisi*, No: 21, s. 2.

Kanık, O.V.(1950). “Yeni Şiirler 1950”, *Yaprak Dergisi*, No: 20, s. 1.

Rifat, O.- Anday, M.C.(1950). “Orhan Veli’nin Ardından El Ele”, *Yaprak Dergisi*, No: 28, s. 1.

Rifat, O.(1950). “Güzel”, *Yaprak Dergisi*, No: 22, s. 1.

Tarancı, C.S.(1950). “Şair Orhan Veli”, *Yaprak Dergisi*, No: 28, ss. 1-2.

Taşer, S.(1949). “Kuruntu Sanatı ve Edebiyatı”, *Yaprak Dergisi*, No: 11, s. 2.

Yaratış Dergisi

Batu, H.(1944). “Sanatta Realizme Dair”, *Yaratış Dergisi,* No: 3, ss. 4-15.

Burdurlu, İ.Z.(1945). “Edebiyat Konuşmaları”, *Yaratış Dergisi,* No: 6, ss. 10-11.

Esatoğlu, S.H.(1944). “En Mühim Mesele”, *Yaratış Dergisi,* No: 3, s. 1.

Esatoğlu, S.H.(1945). “Neslimizin Zaferi”, *Yaratış Dergisi,* No: 7, s. 3.

Esatoğlu, S.H.(1945). “Sayın Suut Kemal Yetkin’e Mektup”, *Yaratış Dergisi,* No: 8, ss. 3-4.

Kalyoncu, M.(1945). “Beynelmilel Ölçü”, *Yaratış Dergisi,* No: 8, s. 5.

Kutlu, Ş.(1945). “Halit Ziya Uşaklıgil’in Arkasından”, *Yaratış Dergisi,* No: 7, s. 8.

Levent, M.(1944). "Şimdi de Diyorlar ki: Ali Canip Yöntem", *Yaratış Dergisi,* No: 3, ss. 5-15.

Levent, M.(1944). "Şimdi de Diyorlar ki: Fuat Köprülü", *Yaratış Dergisi,* No: 1, s. 5.

Levent, M.(1944). "Şimdi de Diyorlar ki: Mithat Cemal Kuntay", *Yaratış Dergisi,* No: 4, s. 5.

Levent, M.(1945). "Şimdi de Diyorlar ki: Peyami Safa", *Yaratış Dergisi,* No: 6, s. 5.

Levent, M.(1945). "Şimdi de Diyorlar ki: Vala Nurettin", *Yaratış Dergisi,* No: 5, s. 5.

Onger, F.(1945). "Romanımıza Dair", *Yaratış Dergisi,* No: 8, ss. 6-12.

Onger, F.(1945). "Vazgeçemediğim Üzerine Düşünceler", *Yaratış Dergisi,* No: 7, s. 10.

Onger, F.(1946). "Sait Faik'e Dair", *Yaratış Dergisi,* No: 9, s. 3.

Seren, Ş.S.(1945). "Bir Karşılaştırma: Biz ve Onlar", *Yaratış Dergisi,* No: 7, ss. 6-15.

Seren, Ş.S.(1945). "Yine Şiir Tanrısı Üzerine", *Yaratış Dergisi,* No: 5, s. 4.

Seren, Ş.S.(1946). "Yine Şiire Dair", *Yaratış Dergisi*, No: 9, ss. 4-7.

Teoman, S.T.(1945). "Yeni Şiirimiz İçin", *Yaratış Dergisi,* No: 7, s. 4.

Tuncer, S.(1944). "Çamlıca'daki Eniştemiz", *Yaratış Dergisi,* No: 1, ss. 6-7.

Uluser, K.(1944). "Edebiyatımız Üzerine", *Yaratış Dergisi*, No: 1, s. 3.

Yarım Ay Dergisi

Ataç, N.(1939). "Bedii Heyecan", *Yarım Ay Dergisi*, No: 104, s. 3.

Ataç, N.(1939). "Sanata Dair", *Yarım Ay Dergisi*, No: 102, s. 3.

Ataç, N.(1939). "Şiir Defteri", *Yarım Ay Dergisi*, No: 95, s. 3.

Ataç, N.(1939). "Şiir Meselesi", *Yarım Ay Dergisi*, No: 100, s. 3.

Ataç, N.(1939). "Şiirin Ölümü", *Yarım Ay Dergisi*, No: 90, s. 37.

Ertem, S.(1938). "On Beş Yılda Roman ve Hikâyeciliğin Geçirdiği İstihale", *Yarım Ay Dergisi*, No: 90, ss. 19-22.

Gökşen, E.N.(1939). "Romancıdan Neler Beklenir?", *Yarım Ay Dergisi*, No: 104, ss. 6-7.

Gökşen, E.N.(1941). "Türk Edebiyatında Kadın Romancılar-Hâlide Edip", *Yarım Ay Dergisi*, No: 129, ss. 15-22.

Gökşen, E.N.(1942). "Tevfik Fikret İsyanları", *Yarım Ay Dergisi*, No: 160, ss. 15-19.

Ozansoy, G.(1941). "Hüseyin Cahit'le Bir Konuşma", *Yarım Ay Dergisi*, No: 125, ss. 3-17.

Ozansoy, H.F.(1941). "Fecr-i Ati Şairleri Albümü", *Yarım Ay Dergisi*, No: 130, ss. 10-11.

Ozansoy, H.F.(1941). "Fecr-i Ati Şairleri Albümü", *Yarım Ay Dergisi*, No: 133, ss. 5-20.

Şakir, R.(1940). "Ahmet Mithat Efendi'nin Hüviyeti", *Yarım Ay Dergisi*, No: 118, ss. 12-27.

Yedigün Dergisi

Abasıyanık, S.F.(1947)."Genç Edebiyatçılar", *Yedigün Dergisi*, No: 724, ss. 4-5.

Abasıyanık, S.F.(1947)."Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Genç Şair", *Yedigün Dergisi*, No: 726, ss. 4-17.

Ataç, N.(1940)."Öz Şiir Etrafında", *Yedigün Dergisi*, No: 385, s. 5.

Banarlı, N.S.(1945)."Hâlide Edip", *Yedigün Dergisi*, No: 655, ss. 6-13.

Banarlı, N.S.(1945)."Yahya Kemal", *Yedigün Dergisi*, No: 649, s. 6

Banarlı, N.S.(1945)."Yakup Kadri", *Yedigün Dergisi*, No: 664, s. 12.

Çağlar, B.K.(1941)."Halk Şiiri Milli Şiirimiz Olacak", *Yedigün Dergisi*, No: 409, s. 17.

Çamlıbel, F.N.(1941)."Nasıl Tanıdım: Abdülhak Hâmid", *Yedigün Dergisi*, No: 448, s. 5.

Çamlıbel, F.N.(1941).“Nasıl Tanıdım: Ahmet Haşim”, *Yedigün Dergisi*, No: 432, s. 6.

Çamlıbel, F.N.(1941).“Nasıl Tanıdım: Mehmet Âkif”, *Yedigün Dergisi*, No: 450, s. 9.

Çamlıbel, F.N.(1941).“Nasıl Tanıdım: Ömer Seyfettin”, *Yedigün Dergisi*, No: 451, s.9.

Çamlıbel, F.N.(1941).“Yahya Kemal’i Nasıl Tanıdım”, *Yedigün Dergisi*, No: 456, s.7.

Ertem, S.(1938). “Güzelliğe Dair”, *Yedigün Dergisi*, No: 254, s. 12.

Ertem, S.(1938). “Muharrir ve Okuyucu”, *Yedigün Dergisi*, No: 255, s. 13.

Ertem, S.(1938). “Romanda ve Hikâyede Tip”, *Yedigün Dergisi*, No: 255, s. 16.

Ertem, S.(1938). “Zevkte ve Fikirde Ölçü Meselesi”, *Yedigün Dergisi*, No: 265, s. 13.

Ertem, S.(1940). “Büyük Sanatkârın Talihi”, *Yedigün Dergisi*, No: 371, s. 7.

Ertem, S.(1941).“Yeni ve Eski Kavgaları”, *Yedigün Dergisi*, No: 429, s. 12.

Gövsa, İ.A.(1940).“Bir Karakter Timsali Namık Kemal”, *Yedigün Dergisi*, No: 408, s.8.

Gövsa, İ.A.(1944).“Aruz Vezni Yaşamaya Layık mıdır?”, *Yedigün Dergisi*, No:587, ss. 5-18.

Gövsa, İ.A.(1944).“Aruz Vezni Yaşamaya Layık mıdır?”, *Yedigün Dergisi*, No: 588, ss. 5-18.

Gövsa, İ.A.(1944).“Aruz Vezni Yaşamaya Layık mıdır?”, *Yedigün Dergisi*, No: 589, ss. 5-18.

Gövsa, İ.A.(1944).“Aruz Vezni Yaşamaya Layık mıdır?”, *Yedigün Dergisi*, No: 590, ss. 5-18.

Güntekin, R.N.(1939). “Edebiyat ve Hayat”, *Yedigün Dergisi*, No: 315, ss. 9-25.

Güntekin, R.N.(1940).“Namık Kemal”, *Yedigün Dergisi*, No: 408, s.9.

Münir, H.(1938). “Yakup Kadri ile Bir Saat”, *Yedigün Dergisi*, No: 261, ss. 14-16.

Münir, H.(1939). “Büyük Mütefekkir Hâlide Edip Aramızda”, *Yedigün Dergisi*, No: 316, ss. 14-25.

Münir, H.(1941). “İddialı Sanatkâr Necip Fazıl Anlatıyor”, *Yedigün Dergisi*, No: 437, ss. 7-8.

Safa, P.(1939). “İyi Yazı Kötü Yazı”, *Yedigün Dergisi,* No: 329, ss. 5-25.

Talu, E.E.(1945).“Tanzimat Döneminin Kadın Şairi Leyla Hanım”, *Yedigün Dergisi*, No: 638, ss. 4-15.

Tansel, B.T.(1943).“Tevfik Fikret’in Hayatı ve Aşiyan”, *Yedigün Dergisi*, No: 549, ss. 8-11.

Yalçın, H.C.(1938). “Edebiyat Merakı”, *Yedigün Dergisi*, No: 255, s. 5.

Yalçın, H.C.(1938). “Muharrir Nasıl Yetişir”, *Yedigün Dergisi*, No:286, s.5.

Yalçın, H.C.(1938). “Tenkide ve Münekkitlere Dair II”, *Yedigün Dergisi*, No: 276, s. 5.

Yalçın, H.C.(1938). “Tenkide ve Münekkitlere Dair”, *Yedigün Dergisi*, No: 275, s. 5.

Yalçın, H.C.(1938). “Tenkit Hakkında Bazı Fikirler”, *Yedigün Dergisi*, No: 278, s. 4.

Yalçın, H.C.(1939). “Tevfik Fikret Meselesi”, *Yedigün Dergisi*, No: 346, s. 4.

Yalçın, H.C.(1941). “Edebiyat-ı Cedide Kati Bir Dönüm Noktasıdır”, *Yedigün Dergisi*, No: 437, s. 4.

Yalçın, H.C.(1941). “Edebiyat-ı Cedideciler”, *Yedigün Dergisi*, No: 436, s. 4.

Yazar, M.B.(1939).“Ömer Bedrettin Gökbelen”, *Yedigün Dergisi*, No: 345, s. 13.

Yazar, M.B.(1940).“Ali Canip Yöntem”, *Yedigün Dergisi*, No: 362, s. 13.

Yazar, M.B.(1940).“Kemalettin Kamu”, *Yedigün Dergisi*, No: 401, s.13.

Yazar, M.B.(1940).“Yahya Kemal Beyatlı”, *Yedigün Dergisi*, No: 359, s. 17.

Yazar, M.B.(1940).“Yusuf Sıtkı Mardin”, *Yedigün Dergisi*, No: 398, s.11.

Yazar, M.B.(1941).“Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Yedigün Dergisi*, No: 430, s.14.

Yazar, M.B.(1941).“Hâlide Edip”, *Yedigün Dergisi*, No: 416, s.13.

Yazar, M.B.(1941).“Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Yedigün Dergisi*, No: 439, s.13.

Yazar, M.B.(1941).“Kenan Hulûsi”, *Yedigün Dergisi*, No: 432, s.15.

Yazar, M.B.(1941).“Peyami Safa”, *Yedigün Dergisi*, No: 421, s. 15.

Yazar, M.B.(1941).“Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, *Yedigün Dergisi*, No: 435, s. 13.

Yeni Adam Dergisi

Baltacıoğlu, İ. H. (1944). “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 482, ss. 2-3.

Baltacıoğlu, İ. H. (1944). “Roman Nedir?”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 481, s. 2.

Baltacıoğlu, İ. H. (1945). “Şiir Nedir?”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 550, ss. 2-11.

Baltacıoğlu, İ. H. (1945). Şiir Davası, *Yeni Adam Dergisi*, No: 579, s. 2.

Baltacıoğlu, İ. H. , (1944). Romana Doğru, *Yeni Adam Dergisi*, No: 519, s. 2.

Baltacıoğlu, İ. H.(1945). “Edebiyat Var Mıdır?”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 542, ss. 2-11.

Bozok, H.(1941). “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 324, ss. 6-7.

Bozok, H.(1941). “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 325, ss. 4-15.

Bozok, H.(1941). “Recaizade Yenilik Mücadelesinde”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 319, s. 9.

Cahid, B. (1944). “H. R. Gürpınar İçin”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 482, ss. 8-9.

Çalıkoğlu, A. A. (1945). “Tercüme Romanlar”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 541, ss. 8-11.

Çelebi, A.H.(1941). “Şiir Hakkında Düşünceler”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 319, s. 6.

Eriş, R. (1944). “Orhan Seyfi Orhon”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 489, s. 3.

Eriş, R. (1944). Edebi ve Artistik Oluşlar, *Yeni Adam Dergisi*, No: 498, s. 6.

Gökşen, E. N. (1944). “Ahmet Mithat Efendi”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 522, ss. 4-11.

Gökşen, E. N. (1944). “Hüseyin Rahmi’yi Anış”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 492, s. 9.

Gökşen, E. N. (1944). “Romanda Hayal ve Hakikat”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 503, s. 4.

Gürsey, R.Ş.(1941). “Edebiyatta Anlaşılmamazlık”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 314, ss. 4-6.

Güvemli, Z.(1941). “Üstat Ekrem’de Yaşayan Cephe”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 319, ss. 8-9.

Köni, Y. K. (1944). “Hayatta Roman, Romanda Hayat”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 512, ss. 8-11.

Köni, Y.K.(1941). “Cenap Şahabettin’in Şahsiyeti”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 320, ss. 8-9.

Köni, Y.K.(1941). “Cenap Şahabettin’in Şahsiyeti”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 321, s. 10.

Tökin, F.H.(1941). “Tercüme Meselesi”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 328, s. 6.

Uludağ, R. (1944). “Romanda Şiir Saati”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 509, s. 9.

Ülkü, F.S.(1941). “Ahmet Haşim”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 336, ss. 8-15.

Ülkü, F.S.(1941). “Ahmet Haşim”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 337, ss. 8-9.

Ülkü, F.S.(1941). “Hâmid’in Felsefesi”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 330, ss. 8-12.

Ülkü, F.S.(1941). “Şiirde Anlaşılmamak”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 327, ss. 7-10.

Ülkü, F.S.(1941). “Şiirde Anlaşılmamak”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 328, ss. 4-15.

Ülkü, F.S.(1941). “Şiirde Anlaşılmamak”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 329, s. 11.

Yurter, M. , (1945). “Ömer Seyfettin”, *Yeni Adam Dergisi*, No: 578, s. 3.

Yeni Edebiyat Dergisi

Baştirmar, Z.(1941), “Yine Tercüme”, *Yeni Edebiyat Dergisi*, No: 23, s. 3.

Derviş, S.(1940). “Yaban”, *Yeni Edebiyat Dergisi*, No: 1, s. 2.

Yeniçağ Dergisi

Ergül, N.S.(1946). "Hangi Şair, Hangi Şiir, Hangi Dil?", *Yeniçağ Dergisi*, No: 16, s. 10.

Evrenos, K.(1946). "Abdülhak Hamid' e Dair Bayan Lüsyen Hâmid' le Bir Konuşma", *Yeniçağ Dergisi*, No: 12, s. 6.

Orhon, O.S.(1946). "Cenap'ı Müdafaa", *Yeniçağ Dergisi*, No: 12, ss. 6-9.

Orhon, O.S.(1946). "Mehmet Âkif", *Yeniçağ Dergisi*, No: 2, s. 7.

Oytun, H.N.(1946). "Fikret ve Âkif", *Yeniçağ Dergisi*, No: 15, s. 10.

Saba, Ş.(1946). "Bugünkü Şiirimiz", *Yeniçağ Dergisi*, No: 17, s. 10.

Yeni Mecmua

Ahmet, N.(1940). "Namık Kemal'in Hayatı ve Mücadeleleri", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 84, s. 5.

Bilkan, R.(1939). "Namık Kemal", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 32, s. 14.

Edip, E.(1940). "Fikret-Âkif Davası Nedir?", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 57, ss. 13-17.

Edip, E.(1940). "Mehmet Âkif'in Edebi Düsturları", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 58, s. 8.

Gezgin, H.S.(1939). "Edebi Portreler: Abdülhak Hâmid", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 18, ss. 9-33.

Gezgin, H.S.(1939). "Edebi Portreler: Ahmet Haşim", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 7, ss. 5-33.

Gezgin, H.S.(1939). "Edebi Portreler: Cenap Şahabettin", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 11, ss.5-32.

Gezgin, H.S.(1939). "Edebi Portreler: Halit Ziya", *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 15, ss. 5-33.

Gezgin, H.S.(1939). “Edebi Portreler: Hüseyin Rahmi”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 10, ss. 5-33.

Gezgin, H.S.(1939). “Edebi Portreler: Mehmet Âkif”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 24, ss. 14-19.

Gezgin, H.S.(1939). “Edebi Portreler: Namık Kemal”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 5, ss. 5-32.

Gezgin, H.S.(1939). “Edebi Portreler: Ömer Seyfettin”,*Yeni Mecmua Dergisi*, No: 4, ss. 5-33.

Gezgin, H.S.(1939). “Edebi Portreler: Tevfik Fikret”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 9, ss. 5-33.

Gezgin, H.S.(1939). “Edebi Portreler: Yahya Kemal”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 20, ss. 14-18.

Gezgin, H.S.(1939). “Edebi Portreler: Yakup Kadri”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 12, ss. 5-33.

Gezgin, H.S.(1940). “Edebi Portreler: Ahmet Mithat”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 37, s. 5.

Gezgin, H.S.(1940). “Edebi Portreler: Peyami Safa”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 76, s. 5.

Gezgin, H.S.(1940). “Edebi Portreler: Sabahattin Ali”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 67, s. 5.

Gezgin, H.S.(1940). “Edebi Portreler: Sait Faik”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 66, s. 5.

Gezgin, H.S.(1940). “Vatan Babası Namık Kemal”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 84, ss. 3-4.

Güngör, S.(1940). “Yakup Kadri Yaban Romanını Beğenmeyen ve Tenkit Edenleri Kültür Noksanlığıyla İtham Ediyor”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 67, ss. 3-4.

Güvemli, Z.(1940). “Namık Kemal Yalnız Sanatkâr mıdır?”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 84, ss. 6-18.

Rıza, Ö.(1939). “Mehmet Âkif”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 1, ss. 8-30.

Safa, P.(1941). “Ayıplamaya Hakkımız Yoktur”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 114, s. 2.

Safa, P.(1941). “Edebiyatımız Belediyesizdir”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 103, s. 2.

Safa, P.(1941). “Gençlerde Şiir Salgını”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 95, s. 2.

Safa, P.(1942). “Şiire Dair Bir Konuşma”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 127, s. 3.

Sertel, S.Z.(1940). “Fikret-Âkif Davası Nedir?”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 56, ss. 3-13.

Sezginoğlu, R.(1939). “Edebiyat Münakaşaları: Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No: 32, ss. 9-12.

Sezginoğlu, R.(1939). “Üstat Halit Ziya Ne Âlemde”, *Yeni Mecmua Dergisi*, No :53, s. 8.

Yeni Türk Mecmuası

Arısoy, M.S.(1941). “On Sekiz Yılda Türk Edebiyatı”, *Yeni Türk Mecmuası*, No: 107, ss. 750-758.

Bayrı, H.(1938). “Türk Şairleri”, *Yeni Türk Mecmuası*, No: 64, ss. 117-121.

Güvemli, Z.S.(1938). “Abdülhak Hâmid’in Sanat Telakkisine Dair Notlar”, *Yeni Türk Mecmuası*, No: 67, ss. 261-264.

Güvemli, Z.S.(1938). “On Beş Yıllık Edebiyatımızda Olanlar”, *Yeni Türk Mecmuası*, No: 71, ss. 456-459.

Kansu, C.A.(1939). “Ömer Seyfettin”, *Yeni Türk Mecmuası*, No: 77, ss. 180-183.

Kansu, C.A.(1939). “Sait Faik”, *Yeni Türk Mecmuası*, No: 79, ss. 291-293.

Yurt ve Dünya Dergisi

Anday, M.C.(1942). “Yine Milli Edebiyat Meselesi” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 19, ss. 233-235.

Berkes, N.(1941). “Okuduklarımız Kitaplar: Fahim Bey ve Biz” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 11, ss. 311-313.

Boran, B.S.(1941). “Hâlide Edip’in Yeni Romanları” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 5, ss. 21-28.

Boratav, P.N.(1942). “Ömer Seyfettin” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 15-16, ss. 68-75.

Boratav, P.N.(1943). “Fikret’e Hücum” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 32, ss. 316-319.

Boratav, P.N.(1944). “1943 Yılında Edebiyatımız- Roman ve Hikâye” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 38, ss. 51-57.

Boratav, P.N.(1944). “1943 Yılında Edebiyatımız” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 37, ss. 28-34.

Bozok, H.(1943). “ ‘Faydasız Tercümeler” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 34, ss.2 76-279.

Kazmaz, S.(1942). “Küçük Paşa” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 14, ss. 9-17.

Sarp, A.(1943). “Bugünkü Hikâyecilerde Realizm” , *Yurt ve Dünya Dergisi*, No: 31, ss. 246-248.

Yücel Dergisi

Acaroğlu, T.(1944). “Abdülhak Hâmid Tarhan Niçin Şark Edebiyatının Devamıdır”, *Yücel Dergisi*, No: 98, ss. 53-55.

Acaroğlu, T.(1944). “Dil ve Üslup”, *Yücel Dergisi*, No: 100, ss. 122-124.

Acaroğlu, T.(1945). “Mavi ve Siyah”, *Yücel Dergisi*, No: 103, ss. 84-87.

Acaroğlu, T.(1946). “Romanımız Üzerine”, *Yücel Dergisi*, No:118, ss.200-202.

Adam, J.D.(1945). “Romanda Gerçekçilik”, *Yücel Dergisi*, No: 106, ss.189-190.

Ağaoğlu, S.(1942). “Sinekli Bakkal”, *Yücel Dergisi*, No: 85-86-87, ss. 5-9.

Arık, R.O.(1948). “Mehmet Âkif Hakkında”, *Yücel Dergisi*, No: 136, ss. 511-516.

Ataç, N.(1942). “Edebi Sanat Hakkında”, *Yücel Dergisi*, No: 88-89-90, s. 66.

Ayda, A.(1944). "Bir Şairin İç Âlemi", *Yücel Dergisi*, No: 100, ss. 115-121.

Baydar, N.(1942). "Yaban", *Yücel Dergisi*, No: 85-86-87, ss. 10-14.

Boran, B.S.(1940). "Sosyoloji Bakımından Hümanizma", *Yücel Dergisi*, No: 66, ss. 267-271.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Geçen Zamanda Ziya Osman Saba", *Yücel Dergisi*, No: 141-142, ss. 268-272.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Halit Ziya'yı Okurken", *Yücel Dergisi*, No: 139, ss. 145-148.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Kemalettin Kamu'nun Şiirleri Hakkında", *Yücel Dergisi*, No: 138, ss. 93-96.

Burdurlu, İ.Z.(1948). "Yahya Kemal ve Sonsuzluk Teması", *Yücel Dergisi*, No: 137, ss. 2-4.

Burian, O.- Günyol, V.(1941)."Sanatın Başı Hayrettir", *Yücel Dergisi*, No: 78, ss. 244-245.

Burian, O.- Günyol, V.(1942). "Dünya Gözüyle", *Yücel Dergisi*, No: 88-89-90, ss. 42-46.

Burian, O.(1938). "Edebiyatımızın Asıl Noksanı", *Yücel Dergisi*, No: 36, s. 257.

Burian, O.(1939). "Hümanizma Üç Şiir Münasebetiyle", *Yücel Dergisi*, No: 47, ss. 262-263.

Burian, O.(1944). "Çeyrek Asırlık Türk Şiiri", *Yücel Dergisi*, No: 98, ss. 42-46.

Burian, O.(1945). "Edebiyatta Üç Buut", *Yücel Dergisi*, No: 104, s. 125.

Burian, O.(1945). "Şiir Hakkında Düşünceler", *Yücel Dergisi*, No: 110, ss. 111-112.

Burian, O.(1946). "Şairlerimiz Hakkında Düşünceler", *Yücel Dergisi*, No: 113, ss. 5-7.

Burian, O.(1947). "Geçen Altı Senenin Türk Edebiyatı", *Yücel Dergisi*, No: 123, ss. 92-96.

Burian, O.(1947). "Milli Eğitim Bakanlığı Klasikleri Üzerine", *Yücel Dergisi*, No: 126, ss. 117-118.

Burian, O.(1940). "Hümanizma ve Biz I", *Yücel Dergisi*, No: 62, ss. 71-72.

Burian, O.(1940). “Hümanizma ve Biz II”, *Yücel Dergisi*, No: 63, ss. 121-122.

Burian, O.(1940). “Hümanizma ve Biz III”, *Yücel Dergisi*, No: 64, ss. 171-173.

Candar, A.(1940). “İlyada Tercümesi”, *Yücel Dergisi*, No: 64, ss. 187-92.

Çağlar, B.K.(1941).“Şiir ve Cemiyet”, *Yücel Dergisi*, No: 76, s. 189.

Çağlar, B.K.(1941).“Türkçe ve Yahya Kemal”, *Yücel Dergisi*, No: 72, ss. 108-110.

Çağlar, B.K.(1945). “Benim Gözümle Yirmi Beş Yılın Şiirine Bakış”, *Yücel Dergisi*, No: 110, s. 132.

Çağlar, B.K.(1948). “Ömer Bedrettin’i Anarken”, *Yücel Dergisi*, No: 137, ss. 26-27.

Çağlar, B.K.(1939). “Namık Kemal’e Dair Bir Konuşmanın Notları”, *Yücel Dergisi*, No: 48, ss. 288-292.

Çağlar, B.K.(1939). “Tevfik Fikret Hakkında Düşüncemiz”, *Yücel Dergisi*, No: 57, ss. 107-108.

Çağlar, B.K.-Burian, O.-Kuntay, M.C.-Yalçın, H.C.-Ezine C.- Tunç, M.Ş.- Orhon, O.S.(1940). “Müşterek Yazımız”, *Yücel Dergisi*, No: 61, ss. 6-17.

Dizdaroğlu, H.(1944). “Frankfurt Seyahatnamesi ve Ahmet Haşim”, *Yücel Dergisi*, No:101, ss.9-11.

Dizdaroğlu, H.(1945). “Halit Ziya Uşaklıgil’in Edebiyatımızdaki Yeri”, *Yücel Dergisi*, No: 105, ss. 147-151.

Dizdaroğlu, H.(1947). “Ahmet Haşim Hakkında Yeni Bir Eser”, *Yücel Dergisi*, No: 132, ss. 325-329.

Dizdaroğlu, H.(1947). “Türk Edebiyatının En Güzel Hikâyeleri”, *Yücel Dergisi*, No: 134, ss. 429-431.

Dizdaroğlu, H.(1948). “Mehmet Âkif ve Şiirleri”, *Yücel Dergisi*, No: 141-142, ss. 259-262.

Dizdaroğlu, H.(1948). “Milli Savaş Hikâyeleri”, *Yücel Dergisi*, No: 135, ss. 492-494.

Dizdaroğlu, H.(1948). “Yahya Kemal ve Şiirleri”, *Yücel Dergisi*, No: 140, ss. 219-223.

Dizdaroğlu, H.(1948). “Yeni Şiirimiz ve Bir Antoloji”, *Yücel Dergisi*, No: 136, ss. 533-536.

Ecevit, F.(1942). “Fahim Bey ve Biz”, *Yücel Dergisi*, No: 85-86-87, ss. 15-20.

Garrod, H.W.(1938). “Şiirde Tenkit Metotları”, çev. HadiyeSayron, *Yücel Dergisi*, No: 41, ss. 181-184.

Göknil, S.B.(1940). “Tenkide Dair”, *Yücel Dergisi*, No: 61, ss. 37-39.

Günyol, V.(1940). “Büyük Hümanist Erasmus”, *Yücel Dergisi*, No: 66, ss. 283-286.

Günyol, V.(1941).“Hüseyin Rahmi Gürpınar’a Göre Sanatkârın Cemiyet İçindeki Rolü”, *Yücel Dergisi*, No: 72, ss. 113-116.

Günyol, V.(1942). “Hâlide Edip’le Bir Konuşma”, *Yücel Dergisi*, No: 85-86-87, ss. 3-4.

Günyol, V.(1944). “Hüseyin Rahmi Gürpınar’a Göre Hayat”, *Yücel Dergisi*, No: 99, ss. 78-81.

Günyol, V.(1944). “Sait Faik Abasıyanık Hakkında”, *Yücel Dergisi*, No: 98, ss. 47-52.

Günyol, V.(1945). “Sabahattin Ali’nin Hikâyeciliği ve Romancılığı”, *Yücel Dergisi*, No: 103, ss. 80-83.

Günyol, V.(1945). “Sabahattin Ali’nin Sanatı II”, *Yücel Dergisi*, No: 104, ss. 120-122.

Günyol, V.(1940). “Faust ve Tercümesi Etrafında”, *Yücel Dergisi*, No: 63, ss. 149-152.

Hızır, N.(1945). “ Felsefe ve Şiir”, *Yücel Dergisi*, No: 102, ss. 51-53.

İmzasız.(1938). “Hâlide Edip’le Bir Konuşma”, *Yücel Dergisi*, No: 37, ss. 6-7.

İmzasız.(1940). “Yücel’in Hümanizması Dolayısıyla”, *Yücel Dergisi*, No: 62, s. 78.

İmzasız.(1941).“Ahmet Muhip Dıranas ile”, *Yücel Dergisi*, No: 78, ss. 246-248.

İmzasız.(1941).“Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile”, *Yücel Dergisi*, No: 77, ss. 195-199.

Karabudak, B.K.(1940). “Üç İstanbul”, *Yücel Dergisi*, No: 60, ss. 218-221.

Koestler, A.(1946). “Romancıya Takılan Üç Çelme”, çev. Vedat Günyol, *Yücel Dergisi*, No: 111, ss. 147-152.

Körükçü, M.(1947). “Bir Prust Tercümesi”, *Yücel Dergisi*, No: 129-130-131, ss. 302-304.

Körükçü, M.(1947). “Esendal’ın Hikâyeleri”, *Yücel Dergisi*, No: 124, ss. 140-142.

Mackail, T.W.(1940).“Şiir Nedir I”, çev. Saffet Dengi, *Yücel Dergisi*, No: 66, ss. 287-289.

Mackail, T.W.(1940).“Şiir Nedir I”, çev. Saffet Dengi, *Yücel Dergisi*, No: 67, ss. 26-28.

Maugham, S.(1947). “Genç Yazarlara Mesaj”, *Yücel Dergisi*, No: 127, ss. 164-165.

Özdenoğlu, Ş.(1945). “Hümanizmanın Gerçek Mânâsı”, *Yücel Dergisi*, No: 108, ss. 40-45.

Özdenoğlu, Ş.(1947). “Beşinci Mevsim Dolayısıyla”, *Yücel Dergisi*, No: 123, ss. 120-122.

Özdenoğlu, Ş.(1947). “Hümanizmayı Yaratmak Meselesi”, *Yücel Dergisi*, No: 134, ss. 413-416.

Özgü, M.(1941).“Herder ve Hümanizmayı Teşvik Mektupları II”, *Yücel Dergisi*, No: 72, ss. 104-107.

Özgü, M.(1941).“Herder ve Hümanizmayı Teşvik Mektupları”, *Yücel Dergisi*, No: 68-69-70-71, ss. 79-81.

Pınar, S.(1944). “ Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Şiirleri”, *Yücel Dergisi*, No: 101, ss. 23-27.

Pınar, S.(1945). “Bugünkü Türk Şiiri”, *Yücel Dergisi*, No: 110, ss. 114-118.

Pınar, S.(1946). “Bugünkü Türk Şiiri II”, *Yücel Dergisi*, No: 111, ss. 159-161.

Pınar, S.(1940). “Neo-Hümanizm”, *Yücel Dergisi*, No: 63, ss. 127-128.

Rasin, İ.(1940). “Üç Edebi Münakaşa”, *Yücel Dergisi*, No: 61, ss. 19-22.

Sıtkı, Ş.(1945). “Milli Edebiyata Doğru”, *Yücel Dergisi*, No: 103, ss. 95-96.

Sıtkı, Ş.(1945). “Şairin Gerçeği”, *Yücel Dergisi*, No: 103, ss. 88-89.

Sinanoğlu, S.(1941).“İlyada Tercümesi”, *Yücel Dergisi*, No: 77, ss. 228-230.

Şahsuvaroğlu, H.Y.(1941).“Çocuk ve Allah”, *Yücel Dergisi*, No: 68-69-70-71, ss. 90-92.

Tanpınar, A.H.(1948). “Bir Bakıma Tek Milli Sanat Şiirdir”, *Yücel Dergisi*, No: 135, ss. 461-467.

Tarancı, C.S.(1941).“Şiirde Vezin Taassubu”, *Yücel Dergisi*, No: 78, ss. 250-251.

Teleme, A.(1948). “İki Modern Tenkitçi”, *Yücel Dergisi*, No: 140, ss. 186-188.

Tuncar, A.Z.(1947). “Geçen Seneki Şiirimiz”, *Yücel Dergisi*, No: 128, s. 197.

Tuncar, A.Z.(1947). “Şiir Çağı”, *Yücel Dergisi*, No: 129-130-131, s. 301.

Yürüyüş Dergisi

Aktay, S.Z.(1941). “Şair Ahmet Haşim”, *Yürüyüş Dergisi*, No:1, ss.4-5.

Aktay, S.Z.(1941). “Şair Ahmet Haşim”, *Yürüyüş Dergisi*, No:2, ss.10-11.

Aktay, S.Z.(1941). “Şair Ahmet Haşim”, *Yürüyüş Dergisi*, No:3, s.11.

Aktay, S.Z.(1941). “Şair Ahmet Haşim”, *Yürüyüş Dergisi*, No:4, ss.15-16.

Aktay, S.Z.(1941). “Şair Ahmet Haşim”, *Yürüyüş Dergisi*, No:5, ss.6-7.

Benli, H.(1943). “Büyük Sanatkâr ve Şaheserlerin Ölmezliği Nedendir”, *Yürüyüş Dergisi*, No:15, ss.4-6.

Benli, H.(1943). “Sanat Nedir”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 14, ss. 16-17.

Bozok, H.(1942). “Realizme Doğru”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 7-8, ss. 3-5.

Çaloğlu.(Müstear İsim).(1943). “Sinekli Bakkal”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 14, ss. 29-33.

Çaydam, R.(1941). “Tenkit ve Münekkit”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 6, ss. 13-14.

Ilgaz, R.(1942). “Şiire Dair”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 7-8, s. 1.

İmzasız.(1943). “Realizm Nedir”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 16, ss. 3-4.

Obay, A.(1942). “Milli Edebiyat Etrafında”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 11, ss. 6-8.

Sarp, A.(1942). “Harp ve Şiir Hakkında”, *Yürüyüş Dergisi*, No: 10, ss. 12-13.

Toprak, Ö.F.(1942). "Cumhuriyet Devrinde On Roman", *Yürüyüş Dergisi*, No: 10, ss. 3-7.

Toprak, Ö.F.(1942). "Harp ve Şiir", *Yürüyüş Dergisi*, No: 9, ss. 14-31.

Toprak, Ö.F.(1942). "Yeni Neslin Hikâyecileri: Sabahattin Ali-Sait Faik", *Yürüyüş Dergisi*, No: 11, ss. 18-32.

Toprak, Ö.F.(1943). "Kenan Hulûsi", *Yürüyüş Dergisi*, No: 16, ss. 5-8.

Toprak, Ö.F.(1943). "Yeni Neslin Hikâyecileri: Cemalettin Mahir- Kemal Bilbaşar", *Yürüyüş Dergisi*, No: 12, ss. 18-29.

Röportaj

Namlı, T.(2015). İbrahim Şahin ile Evrensellik Üzerine**,** *Bizim Külliye Dergisi*, No:64, ss.14- 18, Elazığ.

Tezler

Ankay, N.(2018). "Türk Romanında Entelektüel Suç", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: İbrahim Şahin, Eskişehir.

Daran Deveci, H.(2004). "Yeditepe Dergisi Üzerinde Bir İnceleme(1-196.Sayılar)" Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Mustafa Apaydın, Adana.

Depe, D.(2019). "Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: İbrahim Şahin, Eskişehir.

İnce, S.(2019). "İstanbul Dergisinin Sistematik İndeksi ve İncelemesi", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Rahim Tarım, İstanbul.

Kapan Ay, L. (2007). "Kaynak Dergisi Üzerine Bir İnceleme", Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Zeki Taştan, Van.

Katırağ, N.(2019). "Ülkü Dergisinde Kemalizm 1933-1950", Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Tufan Turan, Sakarya.

Özçelebi, H.(1996). "Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri(1939-1950)", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Olcay Önertoy, Ankara.

Özçelebi, H.(2006). "Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri(1951-1960)", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Nurullah Çetin, Ankara.

Uğur, S.(2002). "Türkiye Cumhuriyeti'nin Halka Doğru Politikasında Yeni Türk Mecmuası'nın Yeri", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Ali Arslan, İstanbul.

Vahapoğlu, S.(2006). "Hareket Dergisinin Türk Fikir Hayatındaki Etkileri", Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Derviş Kılınçkaya, Ankara.

Yıldız, A. (2018). "Hisar Dergisi Şairlerinin Şiirlerinde Halkbilimi Unsurları", Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Muzaffer Çandır, Manisa.

Yücel, C.(2018). "Ali Kami Akyüz ve Gündüz Dergisinin İncelenmesi", Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Abdullah Uçman, İstanbul.

Yücel, S.(2007). "Yeditepe Dergisi Etrafında Gelişen Edebi Faaliyetler", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Şerif Aktaş, Ankara.

Dergi

Malumat, No:20, 26 Teşrin-i Evvel 1311(7 Kasım 1895)

Elektronik Ansiklopedi Maddeleri

Çınarlı, M.(1998). "Hisar", https://islamansiklopedisi.org.tr, 18.08.2020.

Huyugüzel, Ö.F.(1996). "Fikir Hareketleri", (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr, 30.05.2019.

Kahraman, A.(2013). "Yeni Türk Mecmuası", (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr, 05.04.2019.

Parlatır, İ.(2009). "Servet-i Fünun", (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr, 06.06.2019.

Tuğluk, A. (2019). “Hasan Asaf” , (Çevrimiçi), http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hasan-asaf, 14.09.2020

Tuncer, H.(2012). “Türk Yurdu” , (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr, 06.06.2019.

Uçman, A. (2003). “Ma'lûmât”, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr, 23.07.2020.

Diğer İnternet Kaynakları

http://www.academia.edu

http://www.edebifikir.com

1939 Büyük Erzincan Depremi, (Çevrimiçi), http://yakindantarih.blogspot.com/2013/08/1939-buyuk-erzincan-depremi-comeldigi.html, 15.04.2019.

Demokrat Parti, (Çevrimiçi), https://www.dp.org.tr/tarihce, 18.06.2019.

https://dergipark.org.tr

Dışişleri Bakanlığı, (Çevrimiçi), http://www.mfa.gov.tr/birlesmis-milletler-teskilati-ve-turkiye.tr.mfa, 16.04.2019.

Karakaş, G.(2018). (Çevrimiçi), https://www.milliyet.com.tr/gundem/77-yildir-derinlerde-bulunmayi-bekliyor-2693484, 15.04.2019.

Kıpçak H.,Davulcu F.(2016). (Çevrimiçi), http://www.tk.org.tr/index.php/TK/article/view/2698/2671, 28.10.2019.

Köy Enstitüleri Neden Kuruldu Neden Kapatıldı, (Çevrimiçi), https://toplumsaltarih.wordpress.com/2012/09/07/koy-enstituleri-neden-kuruldu-neden-kapatildi, 16.04.2019.

Milli Eğitim Bakanlığı, (Çevrimiçi), http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkilari/suralar.htm, 28.10.2019.

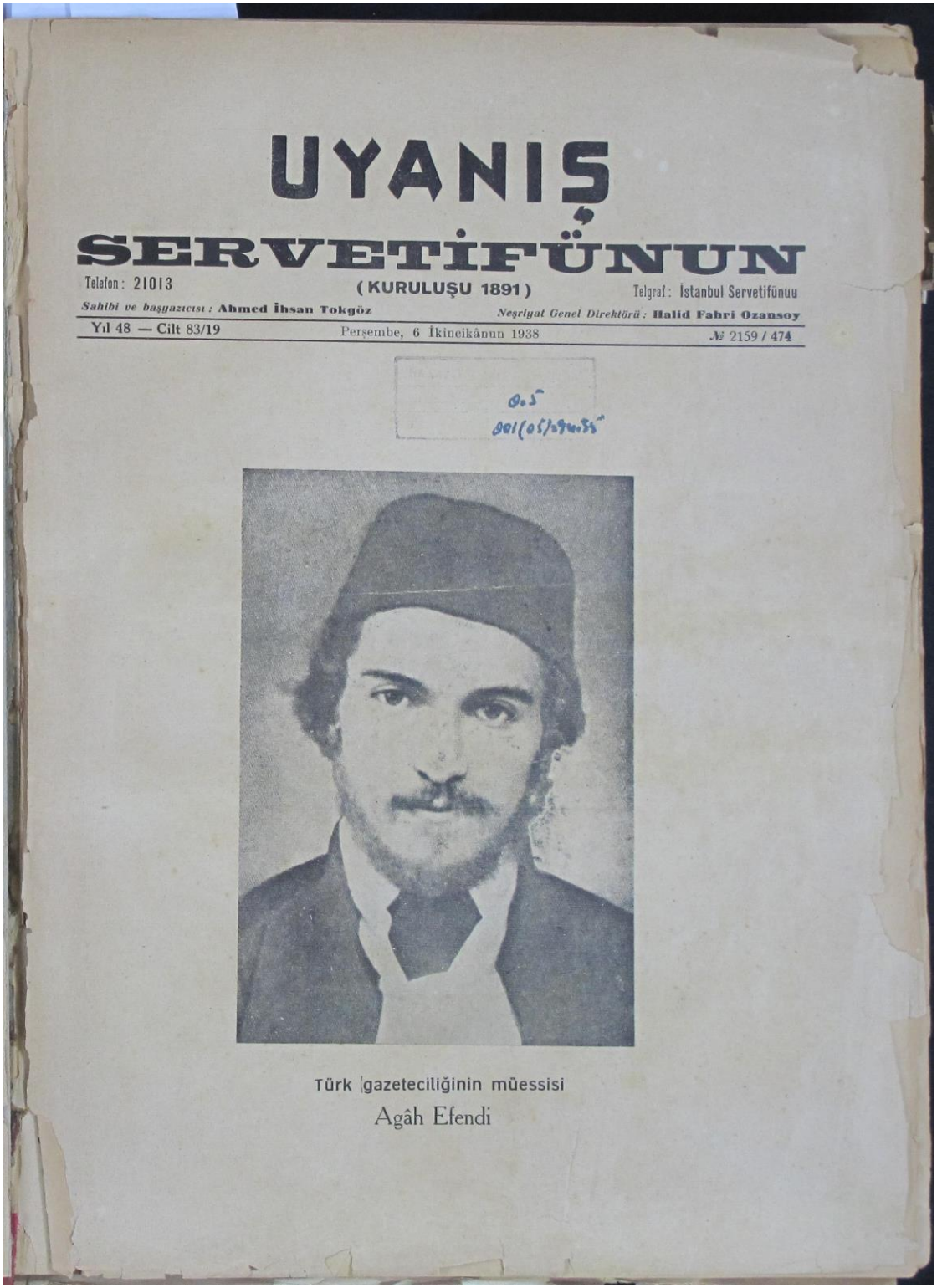
Telci, İ. (2019). (Çevrimiçi), https://tarihnehri.blogspot.com/2019/01/tcg-atlay-facias.html, 15.04.2019.

https://www.turkedebiyati.org

http://turkoloji.cu.edu.tr

Varlık Dergisi, (Çevrimiçi),https://www.varlik.com.tr/tarihce.aspx, 11.09.2019.

EK : KAYNAK DERGİLERLE İLGİLİ GÖRSELLER



UYANIŞ

SERVETİFÜNUN

Telefon: 21013 (KURULUŞU 1891) Telgraf: İstanbul Servetifünuu

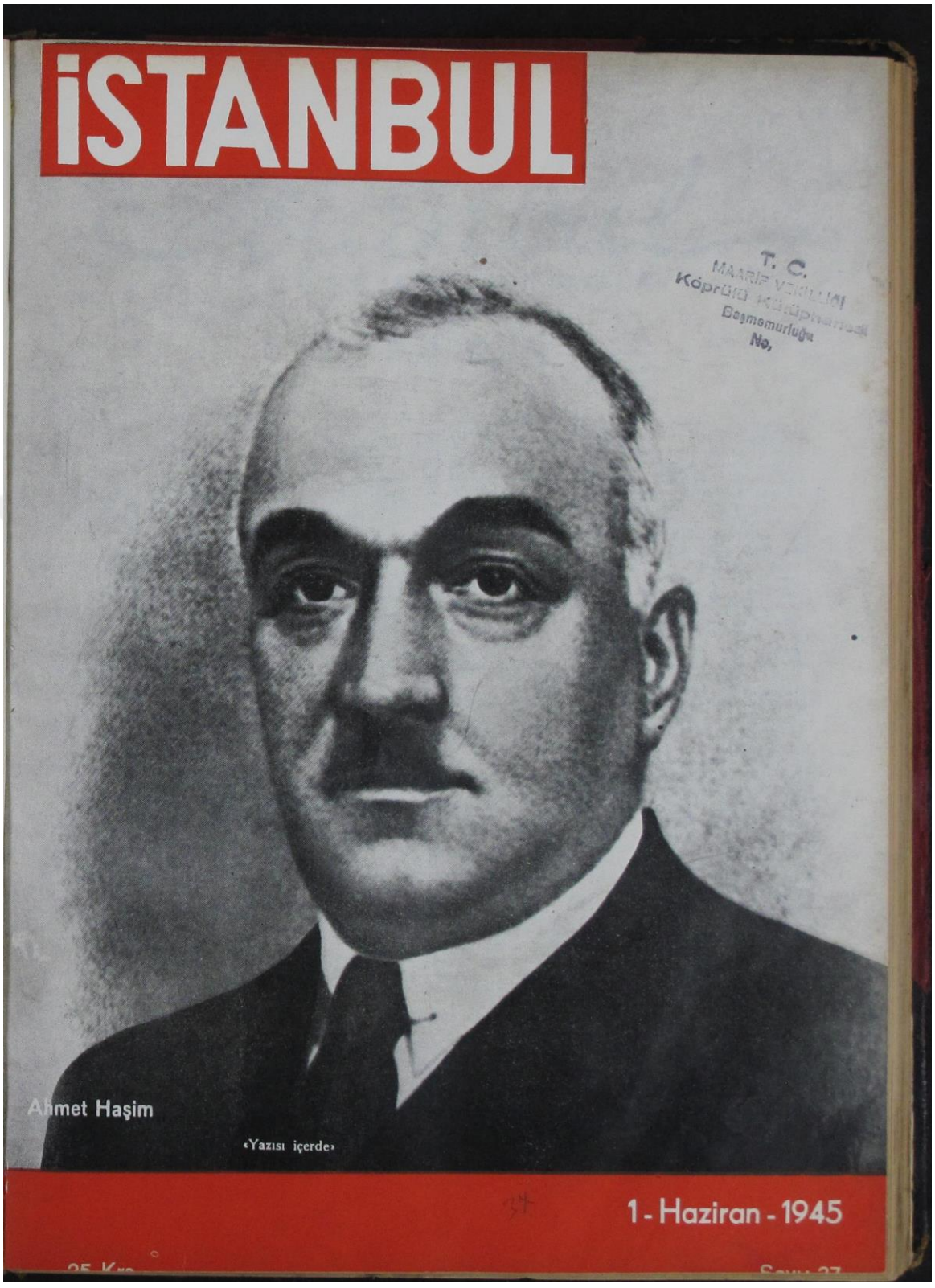
Sahibi ve başyazıcısı: **Ahmed İhsan Tokgöz** *Neşriyat Genel Direktörü:* **Halid Fahri Ozansoy**

Yıl 48 — Cilt 83/19 Perşembe, 6 İkincikânun 1938 № 2159 / 474

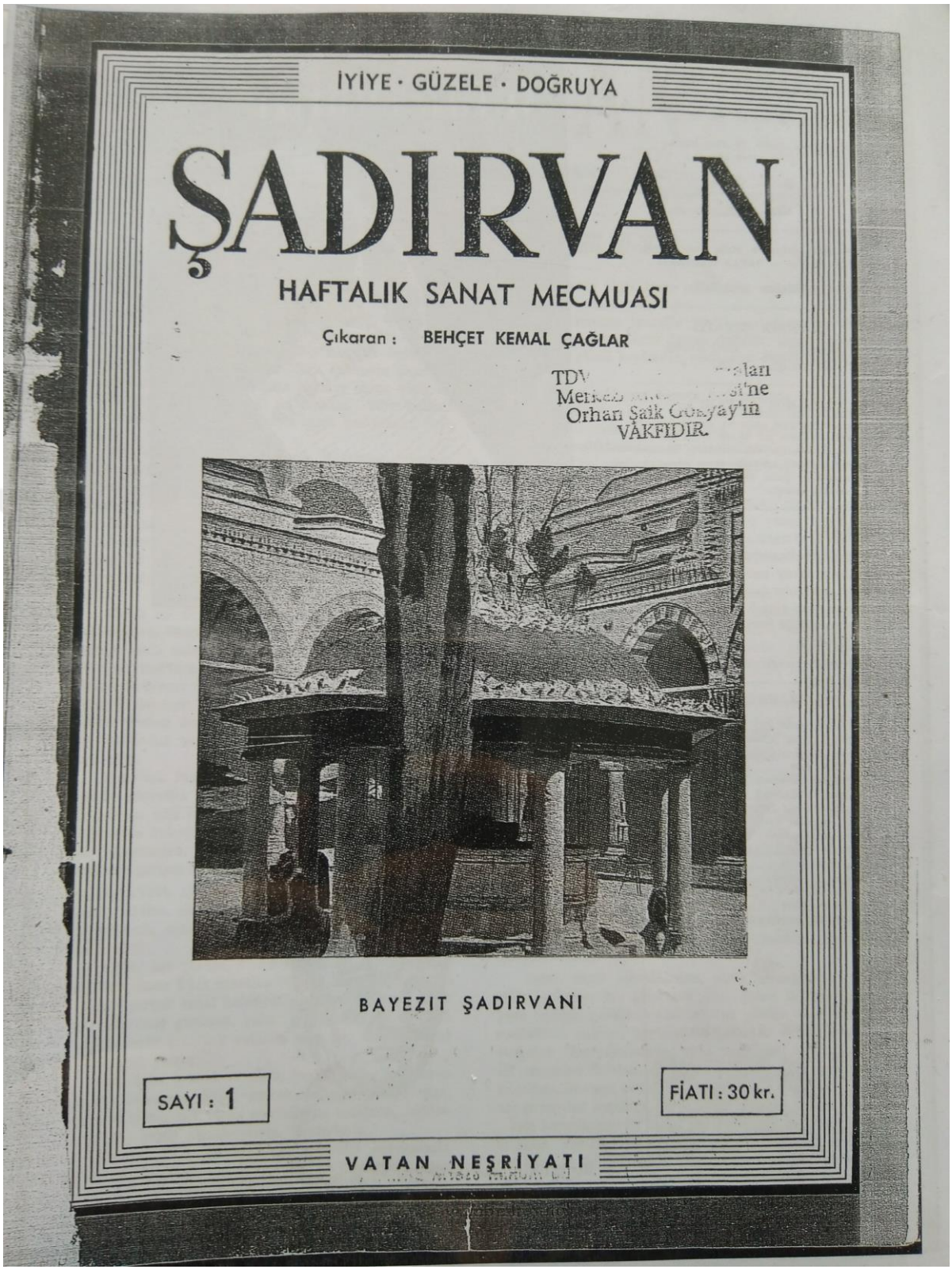
Türk gazeteciliğinin müessisi

Agâh Efendi

Servet-i Fünun Uyanış Dergisinin 2159/474.Sayısının Kapağı



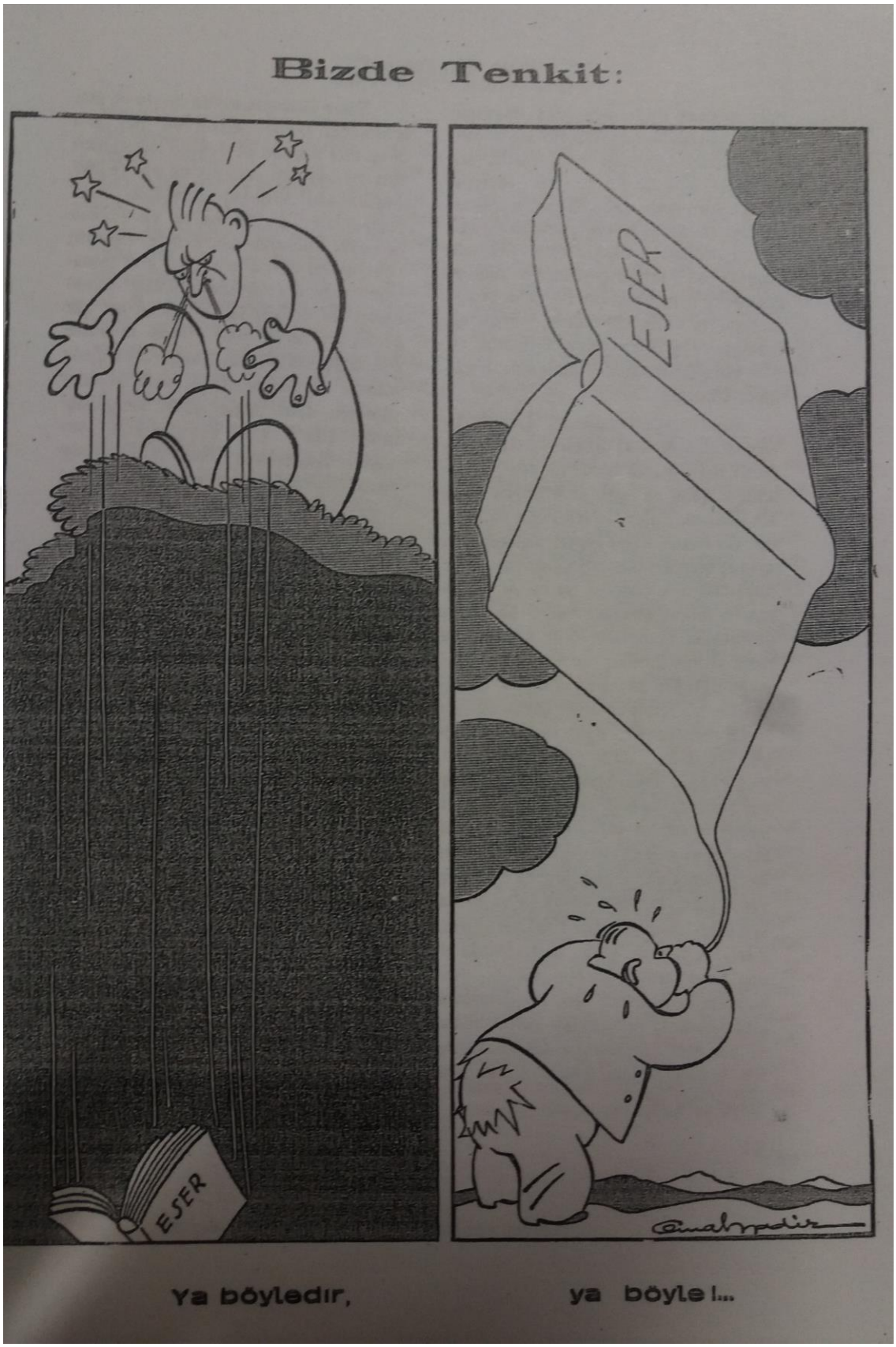
İstanbul Dergisinin Kapağında Ahmet Haşim



Şadırvan Dergisinin 1.Sayısının Kapağı



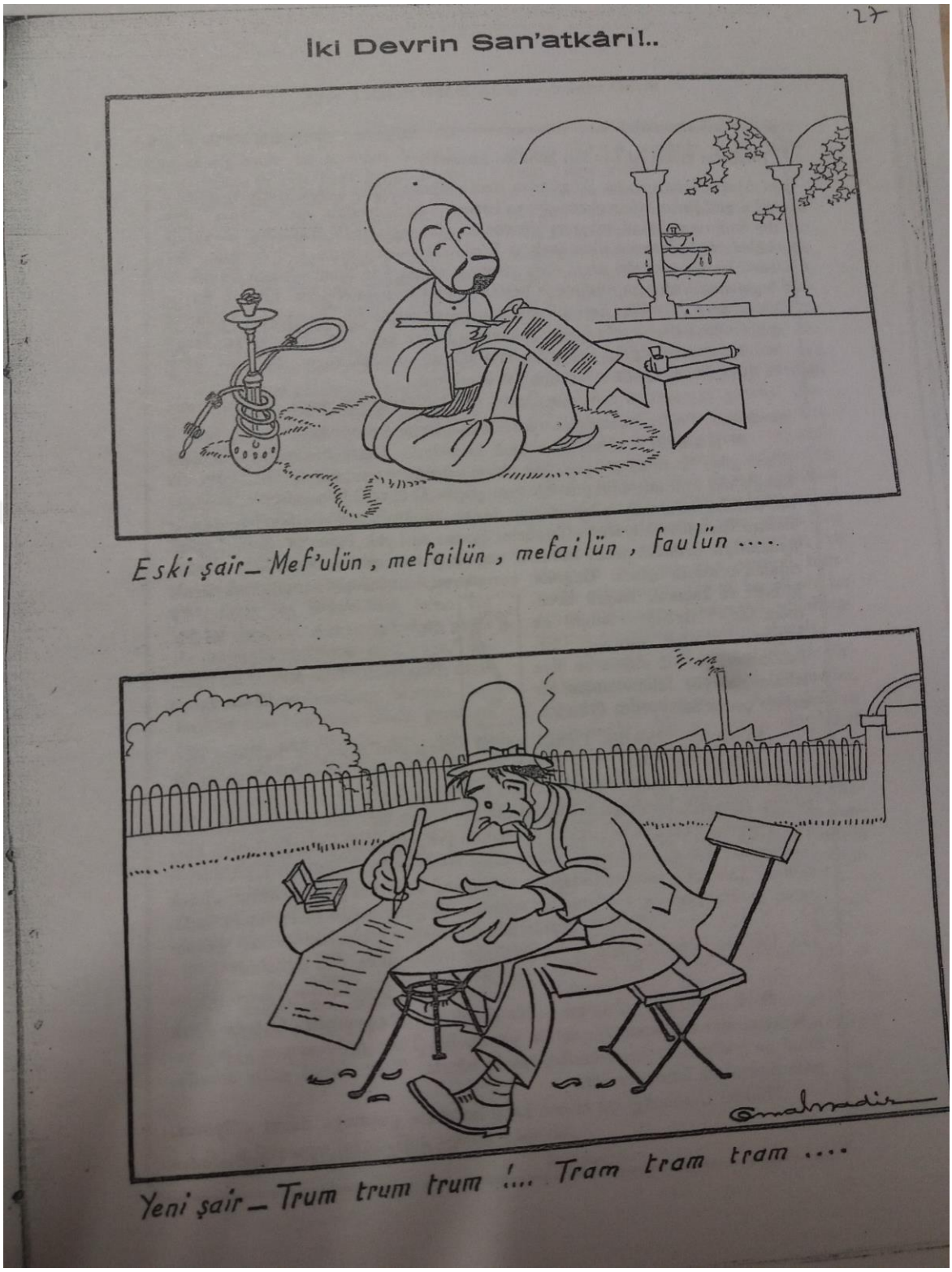
Yeni Çağ Dergisinin Kapağında Servet-i Fünun Edipleri



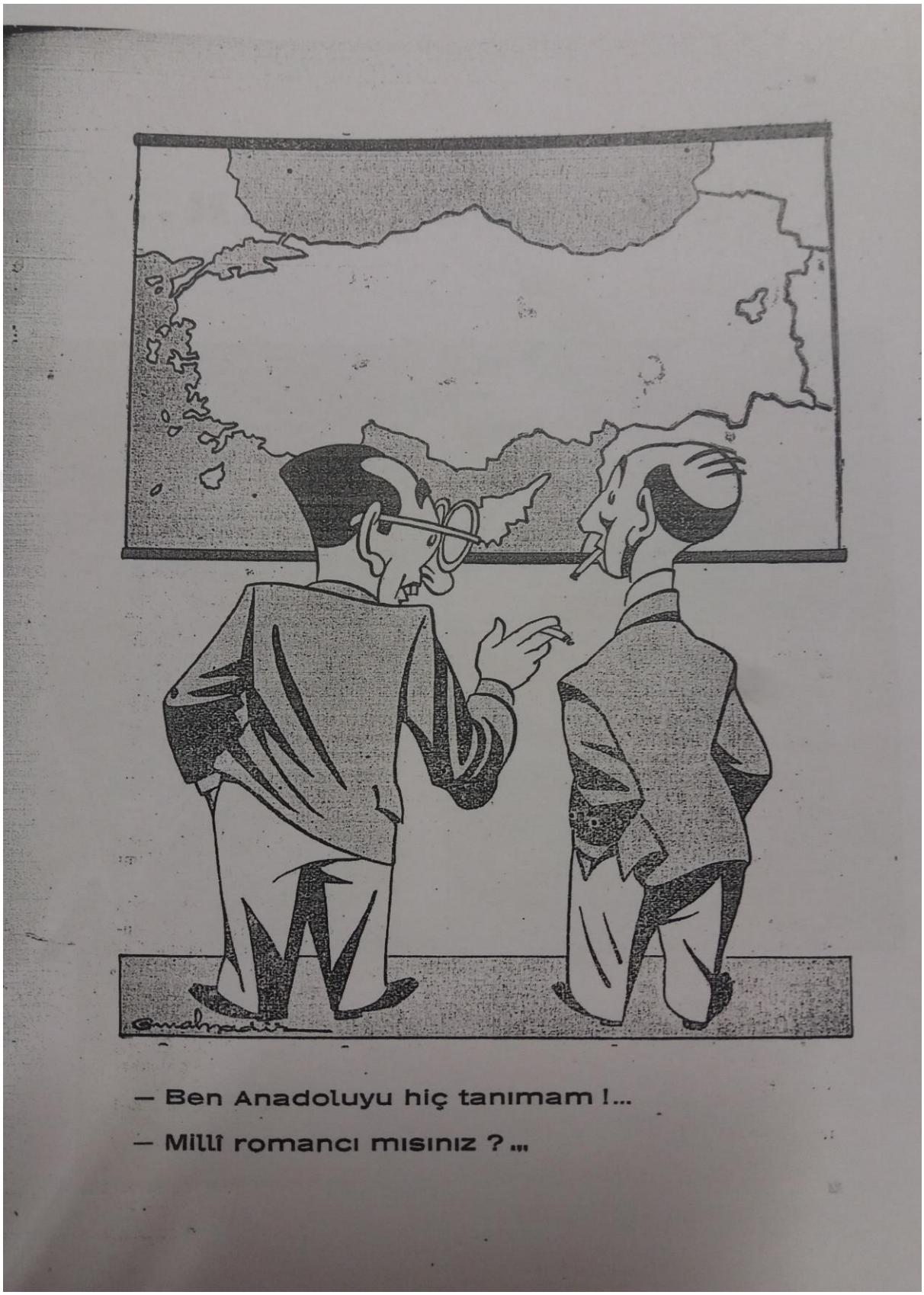
Cemal Nadir'in Yücel'de Çıkan Bir Karikatürü 1



Cemal Nadir'in Yücel'de Çıkan Bir Karikatürü 2



Cemal Nadir'in Yücel'de Çıkan Bir Karikatürü 3



Cemal Nadir'in Yücel'de Çıkan Bir Karikatürü 4



Akbaba Dergisinden