T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİNDE EDEBÎ ELEŞTİRİ

(1951-1960)

Doktora Tezi

Hüseyin ÖZÇELEBİ

Ankara - 2006

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİNDE EDEBÎ ELEŞTİRİ

(1951-1960)

Doktora Tezi

Hüseyin ÖZÇELEBİ

Tez Danışmanı
Prof.Dr. Nurullah ÇETİN

Ankara-2006

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİNDE EDEBÎ ELEŞTİRİ
(1951-1960)

Doktora Tezi

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. İsmail Parlatır	.....
Prof. Dr. Cahit Kavcar	.....
Prof. Dr. Nurullah Çetin	.....
Prof. Dr. Abide Doğan	.....
Yard. Doç. Dr. Nihayet Arslan	.....

Tez Sınavı Tarihi: 31 Ekim 2006

ÖZET

Özçelebi, Hüseyin, **Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1951-1960),** Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Nurullah Çetin, 696 s.

1950'li yıllar, tek partili sistemden çok partili sisteme geçilen, demokrasinin yeni yeni sindirilmeye çalışıldığı yıllardır. Bu dönemde demokrasi gibi edebiyatımız da gelişme içindedir. Bu süreçte eleştiri de bundan payını alır.

Cumhuriyetin ilk çeyreğinde eleştirimize egemen olan, genellikle Ataç'la özdeşleşen öznel eleştiri anlayışıdır. İkinci çeyreğin ilk yarısında ise eleştirimizin hem nitelik, hem de nicelikçe geliştiğini görüyoruz. Eleştiriye ilgi artmış, edebiyat dünyamız yeni eleştirmenlere kavuşmuştur. Bunlar, eğitimli, donanımlı, meraklı, edebiyatı ciddiye alan, bu nedenle de yalnız uygulamada kalmayıp yaptıkları işin kuramını da öğrenen, bu konuda özgün düşünceler üreten/üretmeye çalışan genç eleştirmenlerdir. Sözgelimi Memet Fuat öznel/izlenimci eleştiri, Fethi Naci Marksist eleştiri, Asım Bezirci nesnel-bilimsel eleştiri, Hüseyin Cöntürk yeni eleştiri, Tevfik Çavdar toplumbilimsel eleştiri, Mehmet Kaplan akademik eleştiri kuramını benimsemiştir.

Eleştirmenlerdeki artış, kuramlardaki çeşitlilik eleştirimizin kalitesini de yükseltmiştir. Eleştiride uzmanlaşmaya doğru bir gidiş başlamış; şiir, roman, öykü eleştirmenleri ortaya çıkmıştır. Sözgelimi Hüseyin Cöntürk, Turgut Uyar ve Cemal Süreya şiir, Fethi Naci roman, Asım Bezirci öykü/şiir, Tevfik Çavdar ve Tahir Alangu öykü/roman eleştirisi üzerine yoğunlaşmışlardır.

Edebiyat üzerine yazılan yazılarda biçim-içerik, eski-yeni, edebiyatta yarar, toplum için sanat - sanat için sanat gibi genel konular üzerinde durulur. Dönemin gündemini sosyal realizm, köy edebiyatı, bunalım edebiyatı ve İkinci Yeni tartışmaları meşgul eder.

Şiir üzerine yazılan yazılarda, genel olarak şairin görevi, eski şiir - yeni şiir; şiirde yenilik, açıklık-kapalılık, biçim ve içerik; sanatta güzel ve fayda gibi sorunlar üzerinde durulur.

Roman ve öyküde yazarların roman anlayışları, kişiyi canlandırmadaki ustalıkları, tip'i ve tipik olanı ortaya koymadaki başarıları, bakış açıları, dili ve ayrıntıyı kullanmadaki becerileri değinilen konular arasındadır.

Bu dönem, eleştirimiz nitelik ve nicelikçe yükselişe geçer. Bir zamanlar yok denilenin var olduğu kanıtlanır.

Dizin Terimleri: Edebî Eleştiri, Eleştiri Tarihi, Şiir Eleştirisi, Roman Eleştirisi, Öykü Eleştirisi

SUMMARY

Özçelebi, Hüseyin, **Literary Criticism During the Republicera (1951-1960),** Doctora's Thesis, Advisor: Prof. Dr. Nurullah Çetin, 696 p.

In 1950s are the years passed from one party system to multi-parties and democracy was newly being tried to be assimilated. During this period like democracy, our country's literature was in progress as well. Criticism took its share from this progress during this period, too.

During the first quarter of our republic, the dominant of our criticism was subjective comprehension which became identical with Ataç. However, during the first period of second quarter, we can realize the progress in both eligibility and quantity interest to criticism increased, and our literature world acquired new critics. These critics are young critics educated, equipped, curious, taking the literature serious, and because of that, stay not only in application but also learn the theory of their work and generate or try to generate distinctive ideas on this matter. For example, theory of subjective / impressionist criticism by Memet Fuat, Marxist criticism by Fethi Naci, objective-scientific criticism by Asım Bezirci, new criticism by Hüseyin Cöntürk, socio-scientific criticism by Tevfik Çavdar, academic criticism by Mehmet Kaplan was adopted.

Increase in the number of critics, variety in the theorems have increased the quality of our criticism. Specialization in criticism have started and poem, novel, story critics have appeared. For example Hüseyin Cöntürk, Turgut Uyar and Cemal Süreyya have majored in poem, Fethi Naci Roman, Asım Bezirci in story/poem, and Tevfik Çavdar and Tahir Alangu in story/novel criticism.

In the articles written on literature, general matters such as style-content, old-new, benefit to literature, art for society – art for art were mentioned about. Social realism, country literature, depression literature and second new discussions distract the agenda of period.

In the articles written on poem, generally such as the duty of poet, old poem-new poem; reform in poem, openness-being closed, style-content, pretty and benefit in art were mentioned.

In novel and story, the novel understanding of writers, the mastery of characterizing an individual, the success of mentioning a style and typical thing, opinions, the ability of using language and detail are in the matters mentioned.

This period, our criticism begins to increase in eligibility and quantity. The fact is proved that the thing which was unavailable once upon a time is available.

Index Terms: Literary Criticism, History of Criticism, Poem Criticism, Story Criticism, Novel Criticism

İÇİNDEKİLER

ÖZET IV

SUMMARY V

ÖNSÖZ X

KISALTMALAR XIII

GİRİŞ **1**

1. 1951-1960 Yıllları Arasında Ana Çizgileriyle Siyasal, Sosyal ve Kültürel Ortam 2
2. 1951-1960 Yılları Arasında Ana Çizgileriyle Edebiyatımızın Durumu 6

BİRİNCİ BÖLÜM
ELEŞTİRİ **10**

1. ELEŞTİRİ VE ELEŞTİRMEN ÜZERİNE DÜŞÜNCELER 11
   - 1.1. Eleştiri ve Eleştirmenin Tanımı 11
   - 1.2. Eleştirmenin Gerekliliği 14
   - 1.3. Eleştirmenin Özellikleri 16
   - 1.4. Eleştirmenin İşlevi 27

2. ELEŞTİRMENLERİN ELEŞTİRİ ANLAYIŞ VE UYGULAMALARI YA DA TEORİ VE PRATİK 32
   - 2. 1. Öznel/İzlenimci Eleştiri Anlayışı ve Temsilcileri 32
     - 2.1.1. Nurullah Ataç 34
     - 2.1.2. Suut Kemal Yetkin 40
     - 2.1.3. Memet Fuat 42
     - 2.1.4. Yaşar Nabi Nayır 48
     - 2.1.5. Cemal Süreya 50
     - 2.1.6. Muzaffer Erdost 51
   - 2. 2. Nesnel-Bilimsel Eleştiri Anlayışı ve Temsilcileri 53
     - 2.2.1. Asım Bezirci 55
     - 2.2.2. Hüseyin Cöntürk 59
     - 2.2.3. Tahir Alangu 66
     - 2.2.4. Cevdet Kudret 71
     - 2.2.5. Vedat Günyol 73
     - 2.2.6. Metin And 76
     - 2.2.7. Mehmet Seyda 78
     - 2.2.8. Nurullah Berk 80
   - 2. 3. Toplumcu Gerçekçi, Toplumsal Gerçekçi ve Toplumbilimsel Eleştiri Anlayışı ve Temsilcileri 81

2.4.1. Fethi Naci 83
2.4.2. Attilâ İlhan 90
2.4.3. Tevfik Çavdar 95
2.4.4. Fahir Onger 98
2.4.5. Ahmet Oktay 101

2. 4. Akademik Eleştiri Anlayışı ve Temsilcileri 103
2.3.1. Ahmet Hamdi Tanpınar 104
2.3.2. Mehmet Kaplan 106
2.3.3. Adnan Benk 108
2.3.4. Kenan Akyüz 115
2.3.5. Güzin Dino 117
2.3.6. Berna Moran 120

2. 5. Genellikle Kitap Eleştirisi/Tanıtımı Yapanlar 122
2.5.1. Oktay Akbal 122
2.5.2. Muzaffer Uyguner 123
2.5.3. Ahmet Köksal 124
2.5.4. Hikmet Dizdaroğlu 125
2.5.5. Agâh Sırrı Levend 128
2.5.6. Muhtar Körükçü 131

3. ELEŞTİRİYLE İLGİLİ KİTAPLAR VE SÖZLÜKLER ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER 133
3.1. Nurullah Ataç – Diyelim / Sözden Söze 133
3.2. Suut Kemal Yetkin – Günlerin Götürdüğü 135
3.3. Yaşar Nabi Nayır – Yıllar Boyunca 139
3.4. Mehmet Kaplan – Şiir Tahlilleri 140
3.5. Fethi Naci – İnsan Tükenmez / Gerçek Saygısı 142
3.6. Hüseyin Cöntürk – Eleştirmeden Önce 150
3.7. Mustafa Nijad Özön – Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü 151

İKİNCİ BÖLÜM
GENEL OLARAK EDEBİYAT 153

1. Edebiyatın / Edebiyatçının İşlevi ve Amacı 154
   a) Edebiyatın ve Edebiyatçının İşlevi 154
   b) Edebiyatın ve Edebiyatçının Amacı 164
2. Sanat ve Edebiyatta Eski-Yeni Sorunu 166
3. Biçim ve İçerik 177
4. Sanat ve Edebiyatta Yarar ya da Sanat Toplum İçindir 186
5. Kendi İçin Yazmak ya da Sanat Sanat İçindir 193
6. Güdümlü ve Davalı Edebiyat 198
7. Toplumsal Gerçekçilik (Sosyal Realizm) ve Toplumsal Gerçekçiliğin Eleştirisi 217
   a) Toplumsal Gerçekçiliğin Anlamı ve Kuramı 217
   b) Toplumsal Gerçekçiliğin Eleştirisi 221
8. Köy Edebiyatı 229
9. Bunalım Edebiyatı 238

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ŞİİR **251**

1. ŞİİR VE ŞAİR ÜZERİNE DÜŞÜNCELER 252
   - 1.1. Şairin İşi ve Ödevi 252
   - 1.2. Eski Şiir – Yeni Şiir Tartışması 255
   - 1.3. İkinci Yeni Tartışması 266
   - 1.4. Anlamlı – Anlamsız, Açık – Kapalı Şiir Tartışması 281
   - 1.5. Şiirde Öz ve Biçim 291
   - 1.6. Şiir Eleştirisi 299

2. UYGULAMA 311
   - 2. 1. Yahya Kemal Beyatlı – "Şiirler" 311
   - 2. 2. Necip Fazıl Kısakürek – Sonsuzluk Kervanı 317
   - 2. 3. Attilâ İlhan – Sisler Bulvarı 321
   - 2. 4. Cahit Külebi – Yeşeren Otlar 329
   - 2. 5. Fazıl Hüsnü Dağlarca – Âsû 338
   - 2. 6. Oktay Rifat – Perçemli Sokak 343
   - 2. 7. Turgut Uyar – Dünyanın En Güzel Arabistanı 350
   - 2. 8. Cemal Süreya – Üvercinka 355
   - 2. 9. Behçet Necatigil – Arada 365
   - 2. 10. İlhan Geçer – Büyüyen Eller 370

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ROMAN **374**

1. ROMAN VE ROMANCI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER 375
   - 1.1. Roman Anlayışı 375
   - 1.2. Roman Kişisi 385
   - 1.3. Romanda Tip-Tipik 391
   - 1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı 398
   - 1.5. Romanda Ayrıntı 402
   - 1.6. Romanda Şive Taklidi 404
   - 1.7. Roman Eleştirisi 408

2. UYGULAMA 414
   - 2.1. Yakup Kadri Karaosmanoğlu – Panaroma 1-2 414
   - 2.2. Abdülhak Şinasi Hisar–Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği 418
   - 2.3. Yusuf Atılgan – Aylak Adam 422
   - 2.4. Attilâ İlhan – Sokaktaki Adam 428
   - 2.5. Kemal Tahir – Esir Şehrin İnsanları 432
   - 2.6. Orhan Kemal – Murtaza 437
   - 2.7. Yaşar Kemal – İnce Memed 441
   - 2.8. Oktay Akbal – Suçumuz İnsan Olmak 444
   - 2.9. Talip Apaydın – Sarı Traktör 451
   - 2.10. Fakir Baykurt – Yılanların Öcü 455
   - 2.11. Samim Kocagöz – Onbinlerin Dönüşü 458

BEŞİNCİ BÖLÜM
ÖYKÜ **463**
1. ÖYKÜ VE ÖYKÜCÜ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER 464
1.1. Öykü Anlayışı 464
1.2. Öykü Kişisi 472
1.3. Öykü Eleştirisi ve Öykücülüğümüz Üzerine Genel Değerlendirmeler 477

2. UYGULAMA 483
2.1. Sait Faik Abasıyanık – Son Kuşlar, Âlemdağında Var Bir Yılan ve Öykücülüğü 483
2.2. Ahmet Hamdi Tanpınar – Yaz Yağmuru 499
2.3. Memduh Şevket Esendal – Hikâyeler 504
2.4. Orhan Kemal – Grev 509
2.5. Tarık Buğra – Yarın Diye Bir Şey Yoktur 516
2.6. Haldun Taner – Şişhaneye Yağmur Yağıyordu 519
2.7. Nezihe Meriç – Topal Koşma 526
2.8. Oktay Akbal – Bizans Definesi 540
2.9. Yaşar Kemal – Sarı Sıcak ve Teneke 544
2.10. Demir Özlü – Bunaltı 550
2.11. Tahsin Yücel – Haney Yaşamalı 558
2.12. Aziz Nesin – Mizah Öyküleri (Fil Hamdi, Ah Biz Eşekler, Yepetaş) 563

SONUÇ **567**

KAYNAKÇA **577**

DİZİN **657**
1. KİŞİ ADLARI DİZİNİ 658
2. ESER ADLARI DİZİNİ 671

EKLER **679**

ÖNSÖZ

Bugüne kadar yapılan çalışmalara bakıldığında eleştiri tarihimizin kimi dönemlerinin yeterince ele alınmadığı görülecektir. Demokrat Parti iktidarının egemen olduğu 1950-1960 yılları arası da bunlardan biridir. *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1951-1960)* adlı tezimizle, bu süreci edebiyat eleştirimiz açısından aydınlatmayı, diğer bir deyişle eleştirimizin bu yıllar içindeki değişimini, dönüşümünü, gelişimini ortaya koymayı amaçladık.

Eleştirimizin geçirdiği evreler Harun Tolosa (*Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*), Filiz Kılıç (*18. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*), Pervin Çapan (*18. Yüzyıl Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*), Olcay Önertoy (*Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*), Nazir Akalın (*Namık Kemal'in Edebî Tenkitleri ve Dayanakları*), Orhan Okay (*İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*), Bilge Ercilasun (*Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit, İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit: 1. Türkçü Tenkit*), Celal Tarakçı (*Cenab Şehabeddin'de Tenkid*), Himmet Uç (*Ilımlılar ve Edebî Tenkid*), Mahmut Babacan (Ara *Nesil'de Tenkid*), Tülin Oruç Arseven (*Millî Edebiyat Döneminde Eleştiri*), Âlim Kahraman (*Mütareke ve Millî Mücadele (1918-1922) Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri*), Betül Özçelebi {*Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1923-1938)}* ve Hüseyin Özçelebi {*Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1950)}* gibi akademisyenler tarafından ele alınmıştır. Bu araştırma-inceleme, daha önce yapılan eleştiri tarihi çalışmalarının devamı niteliğindedir.

Çalışmamız, «Giriş»ten sonra beş ana bölümden oluşmuştur. «Giriş»te, önce 1951-1960 yılları arasındaki siyasal, sosyal ve kültürel ortam ile dönemin edebiyatı hakkında bilgi verilmiştir. Değerlendirmeler yapılırken, bu konularda inceleme-araştırma yapanlarının görüşleri temel alınmıştır. *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1950)* adlı yüksek lisans tezimizde eleştiri tarihimizin gelişimini ana çizgileriyle ortaya koymuştuk. Bu nedenle çalışmamızın bu bölümünde, aynı konuya yeniden değinmedik. «Birici Bölüm»de, eleştiri ve eleştirmenin tanımı, eleştirinin gerekliliği, işlevi, eleştiride uygulanacak yöntem; eleştirimizin çok partili hayata geçtiğimiz bu yıllarda nasıl yol aldığı, gelişme evreleri; eleştirmenlerimizin hangi kuramlardan etkilendikleri, nasıl bir yöntem

uyguladıkları; sanatçıların ve eleştirmenlerin eleştiriye nasıl baktıkları nedenleriyle ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Eleştirmenlerimizin eleştiri anlayışlarını ortaya koyarken olabildiğince kendi görüşlerinden yola çıkmayı, söyledikleriyle yaptıkları arasında ilgi kurmayı; hangi eleştirmenin hangi eleştiri kuramından etkilendiğini ortaya çıkarmayı amaçladık. «İkinci Bölüm»de, öncelikli olarak, edebiyatın amacı ve görevi, eski edebiyat-yeni edebiyat, bunalım edebiyatı, köy edebiyatı, güdümlü edebiyat ve sosyal realizm tartışmaları üzerinde durulmuştur. «Üçüncü Bölüm»de, şairin işi ve ödevi ile eski-yeni üzerine yapılan değerlendirmeler, özellikle de İkinci Yeni tartışmaları önemli yer tutar. Bunlara şiirde öz-biçim ve anlamlı-anlamsız şiir tartışmalarını da eklemek gerekir. «Dördüncü Bölüm»da dönemin özelliği gereği roman kişisi ve tip-tipik konusuna özellikle değindik. Bunun yanında bakış açısı ve romanda şive taklidi tartışmalarına da yer verdik. «Beşinci Bölüm»de de, yaklaşık olarak «Dördüncü Bölüm»de ele aldığımız konulara değindik. Öykü eleştirisi ve kuramı üzerine yazılan yazıların azlığı nedeniyle bu bölümde oldukça zorlandık. Öykü üzerine dergiler yayımlansa da, bu dönemde roman üzerine yazılan kuramsal yazıların öykü üzerine yazılanlardan oldukça fazla olduğunu gördük.

Uygulama bölümlerinde eser ve sanatçı üzerine yapılan değerlendirmeler ağırlıklı bir yere sahiptir. Bu bölümlerdeki örnekler, tezimizin oylum olarak artmasına neden olsa da dönemin eleştiri ortamını vermesi, eleştirmenlerin eleştiri uygulamalarını ortaya çıkarması, hangi eleştirmeci, öykücü, romancı ve şairin yapıtının öne çıkarıldığının saptanması açısından bizce gereklidir.

«Sonuç»ta, genel bir değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirme yapılırken dönemle ilgili yargılarda da bulunulmuştur. Yararlanılsın ya da yararlanılmasın eleştiriyle ilgili tüm yazılar "Kaynakça"ya eklenmiştir. Bu dönemde ülkemizde yayımlanan dergilerin hemen hepsine ulaşılmaya çalışılmış; özgün metne ulaşılamadığı zamanlarda, öncelikle yazarın kendi yayımlamış olduğu eserlere başvurulmuştur. Kitaplarda yer alan yazılar ad ve içerik değişikliği olmadığı sürece kaynakçaya alınmamıştır. Tüm yazıları toplanmış olduğu için Memet Fuat, Oktay Rifat gibi yazarların süreli yayınlardaki yazıları kaynakçaya eklenmemiştir. «Dizin»de de, tezde adı geçen eser ve kişilere yer verilmiştir.

Alıntı yapılan metinlerde herhangi bir değişiklik yapılmamış, dönemin yazım kuralları korunmuştur. Dipnotlarda iki kitaptan oluşturulmuş bir kitapta, hangi eserden alıntı yapıldıysa o eser koyu olarak yazılmıştır. **Günlerin Getirdiği**- *Sözden Söze* gibi.

Bu çalışmanın her aşamasında payları olan, önerileriyle yol gösteren değerli hocalarım Prof. Dr. Nurullah ÇETİN ve Prof. Dr. İsmail PARLATIR'a çok şey borçlu olduğumun bilincindeyim. Şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca kaynak taramalarım sırasında her türlü gereksinimimi karşılayan TDK Kütüphanesi ve Millî Kütüphane çalışanlarına teşekkürlerimi sunuyorum. Son teşekkür de uyarılarıyla ve bilgisiyle her zaman yanımda olan eşime...

Hüseyin ÖZÇELEBİ

Ankara 2006

KISALTMALAR

age.	: Adı geçen eser
agm.	: Adı geçen makale
ags.	: Adı geçen soruşturma, görüşme, açıkoturum
AÜ	: Ankara Üniversitesi
bk.	: Bakınız
C.	: Cilt
DTCF	: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
GÜ	: Gazi Üniversitesi
hzl.	: Hazırlayan
İÜ	: İstanbul Üniversitesi
S.	: Sayı
s.	: Sayfa

GİRİŞ

1. 1951-1960 YILLARI ARASINDA ANA ÇİZGİLERİYLE SİYASAL, SOSYAL VE KÜLTÜREL ORTAM

> *"1950 sonrası, Türkiye'de kapitalizmin daha hızlı gelişmeye, kırsal bölgelerin kapitalist pazara açılmaya, tarım kesiminden başlayan hızlı kapitalistleşmenin sanayiyi de etkilemeye doğru gittiği dönemdir."*[1]

Bu döneme Demokrat Parti iktidarı ve soğuk savaş damgasını vurur. 1950'li yıllar soğuk savaş yıllarıdır. Demokrat Parti iktidarı, ülkeyi on yıl boyunca bu savaşın gölgesinde yönetmiştir.

14 Mayıs 1950 seçimleri, ülkede yeni bir başlangıcın muştucusudur. Bu seçim, seçmenin serbest iradesinin, oyunun, tercihinin sandığa yansıdığı ilk seçimdir. Seçim sonunda 27 yıllık CHP iktidarı yerini DP iktidarına bırakır. Otoriter rejim tarihe karışır. "Millî Şef" artık muhalefettedir. DP iktidara geldiğinde kamuoyunda genelde bir iyimserlik havası egemendir. Seçim kampanyalarında Demokrat Parti sözcüleri, özgürlük ve demokrasi isteklerini sık sık yinelerler. Vaatlerden bazıları şunlardır: Demokrasi tüm kuralları ile işletilecek, işçiler grev hakkını elde edecek, tek partinin tüm baskılarına son verilecek, din siyasete alet edilmeyecek, basının önündeki engeller kaldırılacaktır. CHP'nin ileri gelenleri ise, "düşün özgürlüğünün sınırlarını, sağda dinin siyasete karıştırılması, solda ise sosyalizm ve komünizm olarak" çizerler. Grev hakkı ise, onlara göre "çağdışı bir savaşım biçimi" dir.[2] Bundan dolayı kimileri DP'nin iktidara gelişini "beyaz ihtilal" olarak görürler.

Demokrat Parti, öncelikli olarak tarım kesimine yönelir. Çiftçilere verilen krediler arttırılır. Marshall yardımı sonucunda gelen traktörler, bu kredilerle dağıtılmaya başlanır. 1948 yılında 1750 olan traktör sayısı, 1952 yılında 31415'e yükselir.[3] Buğday, pamuk ve pancar fiyatları önemli ölçüde arttırılır. Ekili toprakların oranı % 70'e çıkar. Bunun sonucunda tarım ürünlerinde büyük bir artış görülür. Tarımsal alanlar artar, ancak meralar azalır. Karayollarının yapımına büyük önem verilir. En ücra köşelere bile ulaşılır. Köyler

[1] Server Tanilli, **Devlet ve Demokrasi**, Say Yayınları, İstanbul, 1990, s. 92.
[2] Tevfik Çavdar, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1950-1995**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, s. 21.
[3] Doğan Avcıoğlu, **Türkiye'nin Düzeni**, İstanbul, 1969, s. 284. 1960'ta 42136'ya ulaşır. Çavdar, **age.**, s. 61.

kasabalara, kasabalar kentlere bağlanır. İç piyasa genişler, kamyon taşımacılığı canlanır. Bütün bu gelişmelerden doğrudan doğruya yararlanan yoksul köylüler değil, büyük çiftçilerdir. Traktörün köye girmesiyle birlikte topraksız köylü köyde işsiz kalır. Bunun sonucunda da köyden kente göç başlar.[4] "Makinalaşma, nüfusun hızla artışı, küçük, geçimlik çiftlikleri kendilerine yetmez hale getirdi. Kentlere göç başladı. Kent varoşlarında gecekondular kuruldu."[5]

DP iktidarınca üretimde büyük bir artış yaratılır; endüstri, bayındırlık ve ulaşım alanlarına canlılık getirilir. Tarım ve hayvancılık desteklenir. Et-Balık Kurumu ve SEK bu dönemde kurulur. Yol, su ve enerji yatırımlarına büyük önem verilir. Günümüzde kullandığımız karayolları ağının büyük çoğunluğu bu dönemde tamamlanmıştır. Hirfanlı, Sarıyar, Seyhan barajları bu dönemin ürünleridir. Çimento, şeker ve tekstilde de kamu yatırımları önemli bir yer tutar. Ereğli Demir Çelik Fabrikası'nın yapımına başlanır. Özel sektörce Akbank, Garanti Bankası ve Pamukbank gibi bankalar açılır.

Bu dönemde yalnız olumlu değil, olumsuz uygulamalar da görülür: Demokrat Parti, iktidara gelir gelmez Atatürk devrim ve ilkelerinden ödünler verilmeye, halkın dini duyguları sömürülmeye başlanır. 1945'te yalınlaştırılan Anayasa'nın dili yeniden eski haline döndürülür. Atatürk'ün büstleri yıkılır. Demokrat Parti il kongrelerinde Arap abecesine yeniden dönülmesi; fes, çarşaf giyilmesi gibi istemler dile getirilir. Kore'ye asker gönderilmesine karşı çıkan Barışseverler Derneği yöneticileri 10'la 15 ay arasında değişen cezalara çarptırılırlar. "O günlerde kimse, hiçbir aydın barış istemenin neden suç olduğunu sormadı, irdelemedi."[6] Halkevleri kapatılır. Demokrasi vaadiyle iktidara gelen Demokrat Parti'nin ilk işi, "özgürlükleri daha da sınırlandırmak, özgürlükleri olabildiğince yok etmek" olur.[7]

Düşünce özgürlüğü diyerek 1950'de iktidara gelen DP iktidarı, 1954 seçimlerinden sonra bütün söylediklerinin tersine uygulamalar yapar: Aynı yıl (1954) Köy Enstitüleri kapatılır. Hüseyin Cahit Yalçın tutuklanır, Kırşehir ili Osman Bölükbaşı'nın CMP'sine oy verdi diye ilçe yapılır, 6-7 Eylül (1955) olayları meydana gelir, basına baskı uygulanır, Menderes'e karşı olan birçok parti üyesi DP'den ihraç edilir, Ankara Hukuk Fakültesi'nden Prof. Bülent Nuri Esen üniversiteden uzaklaştırılır. Özellikle 6/7 Eylül olayları ve 29 Kasım 1955'te DP milletvekillerinin iktidara kazan kaldırmaları Menderes'i

[4] Şevket Süreyya Aydemir, **Menderes'in Dramı**, İstanbul, 1969, s. 240-241.
[5] Tevfik Çavdar, **age.**, s. 60-61.
[6] Tevfik Çavdar, **age.**, s. 36.
[7] Semih Gümüş, "Yetmişinci Yaşında Fethi Naci'yle Konuşma", **Fethi Naci'ye Armağan**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 35.

çok zor durumda bırakır. Hükümet işin kolayına kaçarak olayların tahrikçisi olarak solcuları gösterir. Bu olaylarla uzaktan yakından ilgisi olmayan Aziz Nesin, Kemal Tahir ve Asım Bezirci gibi pek çok yazar gözaltına alınır. Uzun süren gözaltılardan sonra suçsuzlukları anlaşılır.[8] Aziz Nesin'in tutukluluğuyla ilgili olarak Yusuf Ziya Ortaç şunları söyler:

"*Aziz Nesin'i tevkif etmişler!...*

Neden? Niçin? Niye?... Nedeni, niçini, niyesi yok… Mademki, adı polisin defterine geçmiştir ve mademki, hükümet suçlu arıyordur, ona: 'Sen bir kere gel' diyeceklerdi!...

İşle 6-7 Eylül için de suçlu aramaya çıkınca böyle yapmışlar, gel demişlerdi ona…

(…) O gün benimle beraberdi akşama kadar Akbaba'da…

Haberi olmadığı bir ayaklanmadan, en kolay suçlu diye onu yakalıyordu polis. Onu tıkıyordu deliğe!... (…) Aradan aylar geçti, iki ay, üç ay, dört ay…"[9]

29 Kasım'da DP içinde çatlaklar iyice gün yüzüne çıkar. Hükümetteki yolsuzlukları ve yüksek düzeydeki bürokratların nüfuzlarını kötüye kullanmalarını açıklayan gazetecilere savlarını kanıtlama hakkı tanınmıyordu. Basının "ispat hakkı" istemesini kimi DP milletvekilleri destekler; ama hükümet buna karşı çıkar. Tüm bu gelişmeler dolayısıyla Sıtkı Yırcalı'nın başını çektiği muhalif grup, 29 Kasım 1955'teki toplantıda bakanların istifasını ister. "Sanki yeniçeriler, Sultan Menderes'ten vezirlerinin kellelerini istiyorlardı. Sultan da kelleleri vermekte hiç duraksamıyordu." Başbakan, bütün bu istekleri kabul eder. Kürsüye çıkar ve tarihi konuşmasını yapar: "Arkadaşlarım beni diktatörlükle suçladılar. Benim sizin karşınızda diktatör olmama olanak var mıdır?... siz öylesine güçlüsünüz ki, şu anda isterseniz Anayasa'yı bile değiştirebilir, hilafeti bile geri getirebilirsiniz."[10] Bu olaydan sonra milletvekillerinden bazıları DP'den istifa edip, Hürriyet Partisi'ni kurarlar.

1957 seçimlerini kıl payı kazanan Menderes, seçimden gereken sonucu çıkarmaz. Yolsuzluklar ve baskılar sürer. Gaziantep'te seçimi önce CHP'nin kazandığını iktidarın yayın organı **Zafer** bile yazar. Sonra DP'nin seçimi aldığı söylenir. Bunun sonucunda oyların yeniden sayılması kararlaştırılır. Fakat oyların saklandığı Hükümet Binası o gece yakılır. Bu dönemde birçok gazeteci cezaevine girer. Üniversitelere baskı artar. 27 Nisan

[8] Geniş bilgi için bk. Tevfik Çavdar, **age.**, s. 52-57; Çağlar Kırçak, **Türkiye'de Gericilik 1950-1990**, İmge Kitabevi, Ankara, 1993, s. 45-51.

[9] Yusuf Ziya Ortaç, **Bizim Yokuş**, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1967, s. 16-17. Yazar ve sanatçılara yapılan baskılar hakkında daha geniş bilgi edinmek için bak. Çetin Yetkin, **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970.

[10] Çağlar Kırçak, **age.**, s. 53.

1960'ta, "Muhalefet ve basının yıkıcı faaliyetlerini inceleme amacıyla Tahkikat Komisyonu"nun kurulması için yasa çıkarılır. İnönü, bu yasayla ilgili görüşmelerin yapıldığı gün şu meşhur söylevini verir:

> "*Bu baskı rejimine, bu tedbirlere teşebbüs eden baskı tertipçileri zannediyorlar ki Türk milleti Kore milleti kadar haysiyetli değildir… Eğer bir idare, insan haklarını tanımaz, baskı rejimi kurarsa o memlekette ihtilal olur. Böyle bir ihtilal bizim dışımızda ve bizimle münasebeti olmayanlar tarafından yapılacaktır. Bu yolda devam ederseniz, ben de sizi kurtaramam! (…) Şartlar tamam olduğu zaman, milletler için ihtilal, meşru bir haktır. İhtilal, meşru bir hak olarak kullanılacaktır. Bundan içtinap, kabil değildir."*[11]

Artık ihtilalin ayak sesleri duyulmaya başlamıştır. Üniversite öğrencileri ve Kara Harp Okulu öğrencileri çeşitli gösteriler yaparlar. 27 Mayıs 1960 sabahında da Silahlı Kuvvetler yönetime el koyar. Milli Birlik Komitesi ülkeyi yönetmeye başlar.

2. 1951-1960 YILLARI ARASINDA ANA ÇİZGİLERİYLE EDEBİYATIMIZIN DURUMU

Dönemin yazınsal ortamına "Köy Edebiyatı", "Sosyal Realizm", "İkinci Yeni", "Güdümlü Edebiyat" tartışmaları egemendir. Sanatçılar, hem ülkedeki, hem de dünyadaki olaylardan/olgulardan doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenirler. Dönemin edebiyatçılarının çoğu Demokrat Parti'nin "*ilkel, baskıcı, insanlık dışı eylemleri*"ne karşıdır.

1950 sonrasında Garip şiir hareketi tarihteki yerini alır. Bu dönemde Mavicileri, Hisarcıları ve İkinci Yenicileri edebiyat alanında görürüz. Bu arada Attilâ İlhan tarafından "*sosyal realizm*" tartışması başlatılır. "*Bu tartışmalar İnönü Cumhuriyeti'nin estetik temsilcilerini sarsmış, fakat 'soğuk' savaşın 'katmerli' baskısı 'sosyal gerçekçiliğin' gelişmesini engellemiştir. Ortada bir boşluk doğmuyor mu? İşte İkinci Yeni Sirki bu boşluğu dolduruyor.*" İkinci Yeniciler, anlamı gerekli görmezler, rastlantısallıkla yetinirler, imgeyi toplumsal/bireysel içlemden soyutlarlar, kapalılığı, müziği ve ritmi yeniden şiire sokarlar, toplumsal gerçekçiliğe karşı açık bir tavır takınırlar. "*Birinci Yeni (Garip) İnönü*

[11] Şevket Süreyya Aydemir, **Menderes'in Dramı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 359.

Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın! Birinci Yeni (Garip) 'sıcak' savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni 'soğuk' savaş yıllarının!."[12] Tuğrul Tanyol'a göre ise, İkinci Yeniciler, bu yaptıklarıyla "*şiirin evrensel ölçütlerine*" dönmüşlerdir. Onların yanlışları "*işi biraz fazla abartmış*" olmalarıydı.[13] İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Sezai Karakoç bu hareketin önemli temsilcileridir. Bu dönemde Özdemir Asaf, Metin Eloğlu, Gülten Akın, Türkan İldeniz, Hilmi Yavuz ve Özdemir İnce gibi şairler de şiirin coğrafyasında yer almaya başlarlar.

Attilâ İlhan'ın kuramını ortaya koyduğu sosyal realizm Mavicilerin çıkış noktasıdır. Ahmet Oktay ve Yılmaz Gruda gibi sanatçılar, *Mavi*, *Son Mavi* ve *Kaynak* gibi dergilerde bu kuramı açıklayan imzalı imzasız yazılar yayımlarlar. Bu kuram, Garip hareketine ulusalcı soldan Kemalist anlamda verilen ilk tepkidir. Maviciler arasında kabul edilen tek ilke, Ahmet Oktay'ın deyişiyle "yazın'ın imgeselliği" ilkesidir. Mavi hareketi diye bir hareketten söz edilse de, sosyal realizm bir hareket/akım niteliği kazanamamış, savunulan ilkeler hayata geçirilememiştir. "Asıl şaşılacak durum ise Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'den etkilenmemiş, bu yolda ürün vermemiş olmasıdır."[14] Güner Sümer, (Bumin Güney) Fikret Hakan, Özdemir Nutku dergide yer alan diğer yazarlardır.

Geleneksel kaynaklardan yararlanarak yeni bir yoruma gitmek isteyen, yine Garip hareketine ve toplumcu gerçekçi şiire karşı bir tavır olarak ortaya çıkan topluluklardan biri de Hisar'dır. Ürünlerini "Sanat sanat içindir." anlayışıyla verirler. Hem Batı taklitçiliğine, hem de yenilik yapıyorum diye eskiye, geleneğe sırt çevirenlere karşıdırlar. Millî edebiyatı temsil ederler. Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, Yahya Benekay, Nevzat Yalçın, Gültekin Sâmanoğlu gibi şairler topluluğun önemli adlarındandır.

Bu dönemin başlıca toplumcu şairleri Ahmed Arif, Enver Gökçe, Ömer Faruk Toprak, Şükran Kurdakul, Cahit Irgat, A. Kadir, Arif Damar, Rıfat Ilgaz, Attilâ İlhan'dır. Ustaları Nâzım Hikmet'tir.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Külebi, Sabahattin Kudret Aksal, Behçet Necatigil ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairler herhangi bir topluluğun içinde yer almazlar. Kendi türkülerini söylemeyi sürdürürler.

Kimileri 1930'lardan sonra ürün vermeye başlayan Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Halikarnas Balıkçısı, Sait Faik Abasıyanık, Oktay Akbal,

---

[12] Attilâ İlhan, **"İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 7.

[13] Tuğrul Tanyol, "İkinci Yeni ve Ötesi", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı** (hzl. Hüseyin Atabaş), Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara, 1998, s. 235.

[14] Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", **İncelemeler**, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 142.

Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Samim Kocagöz gibi öykücü ve romancılar bu dönemde de varlıklarını etkili bir biçimde sürdürürler. Orhan Hançerlioğlu, Kemal Tahir, Haldun Taner, Tarık Buğra, Erhan Bener, Attilâ İlhan, Yaşar Kemal, Tarık Dursun K., Muzaffer Hacıhasanoğlu, Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Buyrukçu, Talip Apaydın, Mahmut Makal, Fakir Baykurt gibi yazarlar adlarını 1950'lerde duyururlar. Bu yazarlar, eserlerinde toplumu otopsi masasına yatırmışlardır. Bu yazarlarımızın eserlerinde, ülkemiz ve ülkemiz insanı her yönüyle ele alınır. Köy, kasaba, kent; şehirlilik, köylülük; aydın-köylü, ağa/muhtar-köylü ilişkisi; köyden kente göç olgusu ve gecekondu yaşamı, tarımdan sanayiye ya da feodalizmden kapitalizme geçiş aşamasındaki sancılı süreç; yönetenle yönetilen arasındaki savaşım bu dönemin gerçekçi roman ve öykülerinde ele alınan belli başlı konu ve izlekleri oluşturur. Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Tarık Buğra, Sabahattin Kudret Aksal, Oktay Akbal gibi yazarlar ise genellikle bireyin iç dünyasına eğilen ürünler ortaya koymuşlardır.

1950 sonrasında ürün veren sanatçılarımızda toplumsal kaygı yanında, İkinci Yeni'nin öykü ve romana yansımasıyla birlikte bireyin yabancılaşması, yalnızlığı gibi izlekler de kullanılır. 1950 Kuşağı diye anılan Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Demir Özlü, Vüs'at O. Bener, Ferit Edgü, Erdal Öz, Orhan Duru, Onat Kutlar, Adnan Özyalçıner ve Leyla Erbil gibi öykücüler Sait Faik'in ardılıdırlar. Bu kuşak, "*bir başkaldırı*" bir "*gelenekten kopuş*" kuşağıdır. Muzaffer İlhan Erdost'a göre, 1950'li yıllarda lise ile üniversite arasında olan 1950 Kuşağı ile Demokrat Parti'nin iktidara gelişi arasında bir örtüşme vardır. Adnan Özyalçıner, hem bireysel, hem de toplumsal özgürlükleri elde etmek için Demokrat Parti iktidarına karşı savaşım verdiklerini söyler. Aradıkları "*alışılmışın, yinelenmişin dışında*" bir şeydir. Yeni bir gerçekçiliktir aradıkları. "*Edebiyatta düşünceyi, düşleri, imgeli bir anlatımı ortaya koyarak, gerçeği boyutlandırarak anlatmaktı dileğimiz. Gerçeği derinlemesine ve genişlemesine bütün yönleriyle anlatırken insanı da dışsal, içsel, düşünsel yönleriyle gene bir bütün olarak vermekti amacımız.*"[15] Bu yazarlar Faulkner, Dostoyevski, Kafka, Camus ve Sartre gibi yazarlardan ve varoluşçuluk akımından etkilenmişlerdir.

Bu dönem romanlarında ve öykülerinde yazarlar, köy yaşantısı, köylü-muhtar, köylü-ağa çekişmesi (Fakir Baykurt-***Yılanların Öcü;*** Halikarnas Balıkçısı-***Ötelerin Çocuğu***), eşkıya-ağa çatışması (Yaşar Kemal-***İnce Memed***), deniz tutkusu, gemi insanları

[15] Feridun Andaç, "Adnan Özyalçıner ile Bir Söyleşi", **Adam Öykü**, S. 44, Ocak-Şubat 2003.

(Halikarnas Balıkçısı-***Yaşasın Deniz***; Zeyyat Selimoğlu-***Kavganın Sonu***), öç alma (Kemal Tahir-***Körduman***), İstanbul'da yaşayan küçük insanların çektikleri sıkıntılar, yalnızlık (Sait Faik- ***Son Kuşlar***; Oktay Akbal-***Bizans Definesi***, Yusuf Atılgan-***Aylak Adam***), ekmek kavgası, fabrika ortamı (Orhan Kemal-***Cemile-Avare Yıllar***), Çukurova'ya pamuk toplamaya giden köylülerin yaşam mücadelesi (Yaşar Kemal-***Ortadirek***; Orhan Kemal-***Bereketli Topraklar Üzerinde***), aydınla ağanın mücadelesi (Yaşar Kemal-***Teneke***), kadın sorunları (Nezihe Meriç-***Bozbulanık***, ***Topal Koşma***), köye traktörün girmesi (Talip Apaydın-***Sarı Traktör;*** Aziz Nesin-***Medeniyetin Yedek Parçası***, Samim Kocagöz-***Sam Amca***), köyden kente göç olgusu ve gecekondulaşma (Samim Kocagöz-***Cihan Şoförü***), örgütlenemeyen tütün ekicilerinin sömürülüşü (Necati Cumalı-***Tütün Zamanı***), kişinin ruhsal çöküntüleri (Ahmet Hamdi Tanpınar-***Yaz Yağmuru***), yabancılaşma (Ferit Edgü-***Kaçkınlar***; Demir Özlü-***Bunaltı***, Erdal Öz-***Odalarda,*** Onat Kutlar-***İshak***) küçük kentlerin küçük insanları (Vüs'at O. Bener-***Dost***), İkinci Meşrutiyet dönemi (Nahit Sırrı Örik-***Sultan Hamid Düşerken***), Kurtuluş Savaşı (İlhan Tarus-***Var Olmak***), İkinci Dünya Savaşı yılları (Samim Kocagöz-***Onbinlerin Dönüşü***), köyde çok partili hayata geçişin güçlükleri ve siyasal çekişmeler (Samim Kocagöz-***Yılan Hikâyesi***) gibi izlek ve konular üzerinde dururlar.[16]

Eleştiri, 1940'larda atılan temel üzerinde yükselir. 1950'li yıllarda, öznel eleştirinin yanında nesnel-bilimsel, akademik, Marksist ve yeni eleştiri de yer almaya başlar. Nurullah Ataç, Yaşar Nabi Nayır, Mehmet Kaplan, Suut Kemal Yetkin, Vedat Günyol, Fahir Onger, Tahir Alangu gibi 1940'larda yazı yazan eleştirmenlere bu dönemde Attilâ İlhan, Asım Bezirci, Fethi Naci, Hüseyin Cöntürk, Memet Fuat, Adnan Benk, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Doğan Hızlan, Ahmet Oktay, Tahsin Yücel, Konur Ertop, Muzaffer Erdost, Metin And gibi eleştirmenler de eklenmiştir. Bunlar dönemin belli başlı eleştirmenleridir. Bunların dışında İhsan Akay, Oktay Akbal, Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, M. Nurullah Arısoy, Adile Ayda, Cemal Aykın, Salâh Birsel, Hüsamettin Bozok, Tarık Buğra, Muzaffer Buyrukçu, Vecdi Bürün, Tevfik Çavdar, Cevdet Kudret, Necati Cumalı, Hikmet Dizdaroğlu, Enver Naci Gökşen, Fuad H. Güner, Zahir Güvemli, Orhan Hançerlioğlu, Abdülhak Şinasi Hisar, Ayhan Hünalp, Sezai Karakoç, Kemal Sülker (Asım Sarp), Samim Kocagöz, Ahmet Köksal, Muhtar Körükçü, Rauf Mutluay, Muvaffak Sami

[16]Geniş bilgi için bk. Olcay Önertoy, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984, s. 45-162/ 222-278; Ramazan Kaplan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy,** Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.

Onat, Mustafa Şerif Onaran, Orhan Seyfi Orhon, Ferit Öngören, Veysel Öngören, Nahit Sırrı Örik, Ömer Attilâ S., Erdal Öz, Ziya Osman Saba, Mehmet Seyda, İlhami Soysal, Şahap Sıtkı, Cahit Tanyol, Ömer Faruk Toprak gibi yazarlar da şiir, roman, hikâye üzerine eleştiriler yazarlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİRİ

1. ELEŞTİRİ VE ELEŞTİRMEN ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

"Yok denecek bir şey ama var var…"[*]

1.1. ELEŞTİRİ VE ELEŞTİRMENİN TANIMI

Eleştiri üzerine yazılan kuramsal yazıların ve kitapların her geçen gün sınırlı sayıda da olsa artıyor olması, edebiyatımızda eleştirinin ve eleştirmenin önem kazandığının bir göstergesidir. "*Eleştiri nedir? Eleştirmen kimdir?"* türünden sorular soran, sorulan bu sorulara yanıtlar arayan bilim insanı, eleştirmen, şair ve yazarlar ortak bir eleştiri ve eleştirmen tanımı yapmazlar. Ortak bir tanım yapıl(a)maz ama, yapılan tanımlarda incelemek, ölçmek, biçmek, çözümlemek, değerlendirmek, yargılamak gibi ortak sözcüklerle karşılaşılır. Bütün bu sözcükler bize, eleştirinin hangi yönde gelişim gösterdiğinin; eleştirmenlerin eleştiri anlayışlarının kuramda da olsa ne olduğunun ipuçlarını verir.

Mustafa Nihat Özön, bu dönemde "tenkid", "eleştirim" ve "eleştirme" olarak kullanıldığını imlediği "eleştiri" terimini sözlüğünde şöyle tanımlar: "Edebiyat veya sanat eserlerinin incelenerek, onları açıklamak ve bu açıklama sonunda gerekli sebeplerle bir hüküm vermektir."[17] "Münakkid" maddesinde "tenkidci"ye gönderme yapılmasına karşın, bu madde sözlükte unutulmuştur.

Nurullah Ataç, eleştirmeyi bir yazısında "bir eserin özelliklerini görmek, onları göstermek"[18], başka bir yazısında ise "bir şairin, bir romancının nasıl yarattığını araştırmak, kavramağa çalışmak (…) yaratılmış olanları, başkalarının yarattıklarını incelemek"[19]; eleştirmeni ise, niçin beğenip beğenmediğini az çok bilen, anlamasa da merakını uyandıracak, anlamaya özendirecek kitaplar okuyan, "kendine yarayabilecek yazıları seçen, ötekilere el sürmeyen kimse"[20] olarak tanımlar.

Attilâ İlhan için eleştiri, "belli bir şeyi, belli bir bilgi çerçevesi içersinde, duyarlığı yüksek ve sonuçları öznel bir ölçüyle, ölçüp değerlendirmek"tir.[21]

---

[*] Edip Cansever, **Yerçekimli Karanfil**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1957, s. 19.
[17] Mustafa Nihat Özön, **Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1954, s. 269.
[18] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, YKY, İstanbul, 1999, s. 58.
[19] Nurullah Ataç, "Gene Eleştirme", **Son Havadis**, 19 Şubat 1953, s. 2; **Varlık**, S. 522, 15 Mart 1960, s. 5.
[20] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 161.
[21] Attilâ İlhan, "Eleştirme Üzerine", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 35.

Hikmet Dizdaroğlu'na göre eleştiri, "bir yargı, bir değer yargısı"dır. "Bu yargıyı veren, iyiyi kötüden ayıran, edebiyat ve sanatla ilgili birtakım ilkeler ve ölçüler ortaya koyan kişi" ise eleştirmendir.[22]

Orhan Kemal, eleştirmeni genel olarak sanatın kalıplaşmış kuramlarını uygulamakta ayak direyen bir kişi olarak tanımlar:

> "*Eleştirmen daha çok sanatın klişeleşmiş, kalıplaşmış kuramlarını öğrenerek, alışılmış kuramlarını yapıtlara uygulamak isteyen çoğu defa inadım inat diye ayak direyen, yanılan, bu yüzden de gerici bile olabilen kişidir*."[23]

Edip Cansever'e göre eleştirmen, yalnızca bir okur değildir; o aynı zamanda bir sanatçıdır. Cansever'in tanımı da bu yöndedir: "Eleştirmen iyi ile kötüyü ayırdeden, hattâ iyinin yanında daha iyiyi de gösterebilen, bunu da, (…) bir sanatçı kimliği ile yapan (…) kişidir."[24]

Erdal Öz'e göre eleştiri, geniş anlamda "deneme, inceleme, çözümleme, övme, yerme tipi yazılar"dır. Öz, dar anlamıyla eleştiriyi, "bir edebiyat eserine bağlı olan, onunla ama ondan ayrı, ondan sonra, onun dışında olan, onu belli ölçülerle inceleyip çözümleyen, sonra da dengeye vurup yargılayan, değerlendiren bir yazı türü"; eleştirmeni ise, "bir sanat görüşüne bağlı, bir sanat sağduyusu olan, yaratmayan ama yaratma gücüyle gizlenen (…) düşünen, çözümleyen, ayrışım, bireşimlerle didişen, yargılara varan, değerlendiren bir (…) kişi" olarak tanımlar.[25]

Suat Taşer, eleştiriyi özlü sözlerle tanımlamaya, açıklamaya, ortaya koymaya çalışır:

> "*Tenkid soğuk yüzlüdür, huzur bozucudur.*
>
> *Tenkid yalanın, sahtenin, uydurmanın düşmanıdır.*
>
> *Tenkidsiz sanat olamaz, hayat da olamaz. (…) Sanat tenkiddir.*
>
> *Toplum düzeninin ana yasası, evrimin baş ilkesi; iyinin, doğrunun, güzelin koruyucusu tenkiddir.*
>
> *Tenkid demokrasinin de, hürriyetin de şartıdır.*
>
> *Tenkidden korkan, kendinden korkuyor, yaptığı işe güvenemiyor demektir.*
>
> *Tenkid, tenkidi yapanın ehliyetine, namusuna, zevkine, bilgisine göre değerlenir.*

[22] Hikmet Dizdaroğlu, "Neden Eleştirmeci Yetişmez", **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 8.
[23] Orhan Kemal, Edip Cansever vd., "Eleştirmen Yokluğu", **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 19.
[24] ags., s. 18.
[25] Erdal Öz, "Sanatçı Yazıları", **Varlık**, S . 480, 15 Haziran 1958, s. 7.

Tenkide yasaklar koymak, evrime ihanet etmek demektir."[26]

İhsan Akay, eleştiriyi "bütünden parçaya, genelden öze giden bir kafa çabası, bir analiz-tahlil"; eleştirmeni ise, "sanatçı tarafından ortaya konan bütünün parçalarını, mafsal yerlerini, kuruluş şeklini" arayan kişi olarak tanımlar.[27]

Orhan Hançerlioğlu'na göre eleştiri, "sanatın sanat alıcılarına tam ve kusursuz olarak ulaştırılmasına yardım eden bir sanat faaliyeti"[28] iken; Vecdi Bürün'e göre ise, "bir kıyaslamalar, değerlendirmeler ve hükümlendirmeler disiplini; (…) Bir prensip veya bir hâdisenin haklarında bir değerlendirme hükmü verilmek üzere gözden geçirilmesi ameliyesi"dir.[29]

Turgut Uyar, eleştiriyi "bir usuller düzeni, bir usuller bilisi, bir usuller kolaylığı olmaktan çok, yöntemlerin yerini de yadsımamak şartiyle bir ekin, bir kişilik, bir dünya görüşü, ve sanatçınınkine yaklaşır bir sezgi, bir kavrama yetisi" [30]; Cevat Akgönül ise, "kötülemek, yere vurmak aşağılamak değil değer biçmek, tartmak ve kıyaslamak"[31] olarak tanımlar.

Nihat Doğangüneş, eleştirmeni tanımlarken, ona önemli görevler de yükler:

"*Eleştirmeci, zamanının sosyal ve kültürel seviyesini çok yakından bilen, gününün olaylarının yönünü kati denebilecek bir açıklıkla tayin edebilen, sanatın şekil ve muhteva olarak geçmişini bilip geleceğini sezinleyebilen, (…) yığınlar ve devirler arasında bir münasebet kurabilen, teknik, ekonomik ve toplumsal olaylarla sanat olaylarını bağdaştırabilen ve bunlardan geleceğin yeni kıymet hükümlerini haber veren, (…) daima hem sanatçı, hem kütle karşısında yer alan ve eseri gerçek değerleri ile halka ulaştıran, aynı zamanda da halkı eseri anlamağa ve eser seviyesine yükseltmeğe teşvik eden fikir ve kanaatleri toplum çapında bir ilgi uyandırabilen, kişidir*."[32]

Sanat eleştirmenlerimizden Nurullah Berk, "Eleştirme nedir?" sorusuna şu yanıtı verir:

> " '*Critique*', '*critiquer*' etmekten gelir. Bir olayı, bir sözü, bir işi şöyle karşıdan, peşin fikirsiz seyredip, ölçüp biçmek, kantara vurmak, sonra da bir takım prensipler, kurallara dayanarak iyi ya da kötülükleri üstüne yargılara varmak.

[26] Suat Taşer, "Matem-Tenkit-Şairler Kongresi", **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 18.
[27] İhsan Akay, "Eleştirme ve Yaratma", **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s . 5.
[28] Orhan Hançerlioğlu, "Eleştirmenin Faydası", **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 5.
[29] Vecdi Bürün, "Bizde Niçin Tenkit Yok?", **Türk Düşüncesi**, C. 1, S. 5, 1 Nisan 1954, s. 374-375.
[30] A. Turgut (Turgut Uyar), "Salkım", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 29, 20 Temmuz 1958, s. 11.
[31] Cevat Akgönül, "Tenkit Zihniyeti", **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 11.
[32] Nihat Doğangüneş, "Esere, Eleştirmeciye Dair", **Pazar Postası**, Y. 2, S. 77, 10 Ağustos 1952, s. 6.

Critique bu mudur? Yoksa kişisel beğenilere dayanarak gönül kimi severse güzel odur diye düpedüz 'ampirik' yargılara mı varmak?"[33]

Cöntürk, eleştiriyi "bir edebiyat yapıtının ne olduğunu bildirme ve değerini biçme" olarak tanımlar.[34] Onun bir başka tanımlaması ise şöyledir: "*Eleştirme, mantıkla organize edilmiş bir düşünüler sentezidir. Bu nitelik onun edebiyatla değil bilim ve felsefe ile ayni dalda olduğunu gösterir*."[35]

Suat Uzer'e göre eleştirmen, eserin iyi ve kötü yönlerini ortaya koyan bir insan, "eserin ayarını bildiren bir mihenk taşı"dır.[36] Ümit Ölmez'e göre ise, "dörütten anlıyan, tarafsız, ince eleyip sık dokuyan, gereğinde bir konunun aydınlanması için birçok betikleri okuyan, dergileri, sergileri, toplantıları, radyo konuşmalarını kaçırmayan, sonuç olarak, bu işi kendisine uğraş edinmiş kişi"dir.[37]

Eleştirinin sanatla ilgili, ama ondan farklı bir şey olduğunu ileri süren Doğan Ruşenay, eleştiriyi şöyle tanımlar: "*O, bir çeşit sanat felsefesi, sanat derslerinin tahlilî ve terkibî yönden ele alınmalarından doğan bir 'sanat eserleri felsefesi'dir. Tenkit, sanat eserlerinin genel teşrihidir*."[38]

1.2. ELEŞTİRMENİN GEREKLİLİĞİ

Eleştirmen, sanat/edebiyat için olmazsa olmaz bir kişi midir? O olmadan iyi roman, öykü ve şiir yazılamaz mı? Kısaca sanat/edebiyat dünyası için eleştirmen gerekli midir? Bu soruların yanıtı, en azından bu dönem için, belirgin bir biçimde veril(e)memiştir. Hatta bu, tek başına bir yazı konusu bile olmamıştır. Bu konudaki düşüncelere, daha çok, edebiyatla, eleştiriyle ilgili yazı ve konuşmaların satır aralarında rastlarız. Bu yazı ve konuşmalarda ise, özellikle eserleri eleştirmen tarafından olumsuz olarak değerlendirilen sanatçıların çoğu, hem eleştirmeni dikkate almaz, hem de onu sanat ve edebiyat için gereksiz biri olarak görür. Sözgelimi Salâh Birsel'e göre onlar, "bilmedikleri şeye sövgü" yağdıran "bencil yaratıklar"dır.[39] Kimi yazarlar, bu türden acımasız yargılarda bulunsalar da, yazarın ve eserinin eksiklerinin ortaya konması, eserin değerinin biçilmesi; okurun

[33] Nurullah Berk, "Tenkit Ahlâkımız", **Varlık**, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 10.
[34] Hüseyin Cöntürk, **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 19.
[35] **age.**, s. 21.
[36] "Suat Uzer Konuşuyor", **Yelken**, C. 1, S. 5, 15 Haziran 1957, s. 10.
[37] Ümit Ölmez, "Olumlu Eleştirme", **Onüç**, S. 21, Ocak-Şubat 1957, s . 5.
[38] Doğan Ruşenay, "Tenkit Üzerine", **Kaynak**, C. 5, S. 62, 1 Eylül 1952, s. 408.
[39] Salâh Birsel, **Şiirin İlkeleri**, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 100-101.

aydınlatılması, okuyucuda bir değer ve taktir duygusunun geliştirilmesi, ona eserin kapılarının açılması gibi nedenlerden dolayı eleştirmen gereklidir; okur, eser ve yazar oldukça hem var, hem de gerekli olmayı sürdürecektir.

Eleştiri ve eleştirmenin okura her zaman yararlı olacağını söyleyen Abdülhak Şinasi Hisar'a göre nitelikli eleştirmen, polemik yapan değil düşüncelerini net bir biçimde ortaya koyan eleştirmendir. Eleştirmen, bu şekilde hareket ederse, okurun anlayış ve beğeni düzeyini yükseltir.[40]

Eleştirmenin diplomasının; neyi, nerede, ne zaman öğrendiğinin kendisini ilgilendirmediğini söyleyen Orhan Kemal, onun kültürlü, aklı başında ve okuyan biri olmasını ister. Yazar, eleştirmenden bunları istese de, eleştirmenin yeri onun gözünde, "okurdan öte, okurdan fazla bir şey" değildir. Ona göre eleştirmenin görevi sanatçıyı ve onun eserlerini incelemektir. Sanatçının da aynı zamanda eleştirmen olduğuna inanan Orhan Kemal'e göre, eleştirmen her zaman, sanatçıdan sonra gelir.[41]

İhsan Akay'a göre eleştiri ve eleştirmenin olmadığı bir yerde sanatçı, "ne yaptığını, ne aradığını, nereye vardığını" bilmeden sağa sola yalpalayıp durur. İşte bu yalpalamayı ve bocalamayı kontrol altına alan eleştiri ve eleştirmendir. Eleştirmenin sıradan bir okurla eş tutulması doğru bir yaklaşım değildir. Deneyimi ve mesleği gereği, ele aldığı eserde herhangi bir okurdan daha fazla şey bulan eleştirmen, sanat ve sanatçı için gereklidir. [42]

Turgut Uyar, eleştirmeni, okuru aydınlatan, ona eserin kapılarını açan kişi olarak nitelendirir. Böyle bir eleştirmenin gelmesi için sanatın üst düzeyde olması, okurun da yapıtı anlamak için eleştirmene gereksinim duyması gerekir:

> "*Sanatla ilgilenmeye, sanatın alıcısı olmaya başlayan büyük kalabalık, kendisine sunulan yapıtların değeri hakkında, bu iş kendi gücünü aştıkça, eleştirmecilere başvurur. Kendi yargılarına güvenemeyen, hattâ kendi başına yargıya varamayan alıcı, kendisini ışıtacak eleştirmeciyi aramaya başlar. Böylece başlıyan eleştirme gereksinmesi eleştirmecilerin de yetişmesini zorlar*."[43]

Leylâ Kara, alanında uzman olan eleştirmenin çok az olduğu kanısındadır. Ona göre her eli kalem tutan, şiir yazan kişi sanat üzerine eleştiri yapmaya yetkili değildir. "Biraz bilmekle çok bildiğini sananlar" uzman eleştirmenlerden çok fazladır. Ona göre eleştiri yapacak kişi alanında uzman olmalıdır. Bu türden bir eleştirmen ise bizde pek azdır. Bir konuyu incelemek, bunu meraklı okurun önüne koymak ve onu aydınlatmak

[40] Abdülhak Şinasi Hisar, "Münekkid Lüzumu", **Türk Yurdu**, S. 251, Aralık 1955, s. 470.
[41] Orhan Kemal, "Eleştirmen Yokluğu", **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 20.
[42] İhsan Akay, "Eleştirme ve Yaratma", **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 5.
[43] Turgut Uyar, "Eleştirme Üzerine", **Forum**, C. 7, S. 73, 1 Nisan 1957, s. 20.

uzman eleştirmenin işidir. "Eleştirmeci kıtlığı san'at konularının karanlıkta kalmasına ve okuyucuları yalnız bir haber alma ile yetinmek zorunda" bırakmaktadır. Okurun, "bilgiyi ona verecek, eleştirme yolu ile onu aydınlatacak, düşünmeye götürecek" uzman eleştirmene, yetkili kalemlere gereksinimi vardır.[44]

Hüseyin Cöntürk, sanatçı, eleştirmen ve okurun birbirlerine gereksinim duyduklarını söyler. Eleştirmenin görevi, okurla sanatçının arasını bulmaktır. Bunu yapmanın en iyi yolu yayımlanan eserleri tanıtmaktır. Tanıtma iyi yapılırsa, edebiyatın da o kadar ileri gideceği bir gerçektir.[45] Ona göre eleştirmen, sanatı da sanatçıyı da etkiler; ama bu dolayısıyla olur. Dünün edebiyatını açıp tanıtan, onları yeni ve çağdaş yöntemlerle yeni baştan değerlendiren eleştirmendir.[46] Bunlar eleştirmenin niye gerekli olduğunu bize gösterir.

Şahap Sıtkı'ya göre bir eser, güzel ya da kötü, yararlı ya da yararsız, akıcı ya da sıkıcı olabilir; akla ya da duyguya seslenebilir. Önemli olan eleştirmenlerin bu eseri, edebî eserler arasında şu ya da bu sıraya koymalarıdır. Bunun okuyucuda değer, takdir duygusunun gelişmesinde önemli bir payı vardır; çünkü eleştirmenin edebî esere karşı okuyucudaki merak duygusunu uyandırabilmesi önemlidir.[47]

Suat Taşer'e göre, sanatçının daha çabuk, daha çok ilerlemesi, gelişmesi ve olgunlaşması için eleştiri/eleştirmen gereklidir.[48] Ayşe Nur'a göre ise, gerçek eleştirinin aracılığı olmadan toplumda "tam mânasiyle ne sanat veren, ne de sanat alan" vardır.[49] Bu nedenle eleştiri sanatın/edebiyatın olmazsa olmazıdır.

1.3. ELEŞTİRMENİN ÖZELLİKLERİ

Eleştirmenin hangi özelliklere sahip olması gerektiği konusunda eleştiriyi öznel bir anlayışla ele alanlarla nesnel/bilimsel olarak alanlar arasında bir ayrım olsa da, eleştirmen ve sanatçılar, şu özelliklere sahip olan eleştirmeni gönüllerinden geçirirler:

Ele aldığı eserin özelliklerini ve değerini ortaya koyan, onu öz ve biçim açısından değerlendirip çözümleyebilen; eseri değerlendirirken işin içine kendi özünü ve ön yargısını

[44] Leylâ Kara, "Bir Dertleşme", **Esi**, C. 1, S. 7, Temmuz 1956, s. 1.
[45] Hüseyin Cöntürk, "Eleştirmede İmtiyaz", **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 50.
[46] "Mecburi İstikamet", **age.**, s. 47.
[47] Şahap Sıtkı, "Tenkid", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 7, S. 7, Ağustos 1952, s. 22.
[48] Suat Taşer, "Matem-Tenkit-Şairler Kongresi", **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 18.
[49] Ayşe Nur, "Tenkit ve Sinema", **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 17.

karıştırmayan, bir başka deyişle kendinden silkinen; yazarı kutlamayan, alkışlamayan, yermeyen, yalnızca eseri inceleyen; önemli olanın yazar değil eser olduğunu bilen; eseri överken de yererken de aşırıya kaçmayan; sanat ve eleştiri kuramları ile estetiği bilen; edebiyatın diğer sanat dallarıyla, tarih, toplumbilim ve felsefeyle ilişkisini göz ardı etmeyen; yargılarında aceleci olmayan ve gerekçesiz yargılardan kaçınan; belli bir sanat grubuna bağlanmayan, esere tek yönlü bakmayan, ama bir dünya görüşü, bir hayat felsefesi olan; karşı görüşe saygılı olan ve ondan yararlanabilen; dürüst, namuslu, zevk sahibi, edebiyat sağduyusuna ve geniş bir birikime sahip olan; yol gösterici, uyarıcı, ama kendini otorite, tek bilen olarak görmeyen; işine sevgiyle yaklaşan; sanatın doğrularının bilimin doğrularıyla örtüşmeyeceğini bilerek bilimin verilerinden yararlanabilen; belli bir ölçütü ve yöntemi olan/esere göre yöntem uygulayan; dil bilen, edebiyat ve eleştirinin sorunları üzerine düşünce üreten, nesnel/öznel olan eleştirmen hem sanatçıların, hem de eleştirmenlerin istediği eleştirmendir.

Bu özelliklerin hepsinin bir eleştirmende olması, öznel/nesnel eleştiri anlayışını göz ardı etsek de kolay değildir. Önemli olan eleştirmenin öncelikle iyi niyetli olması, kendini yetiştirmek için uğraş vermesidir. Gerisi zamanla mutlaka tamamlanacaktır. Unutulmaması gereken şey şudur: Ön yargının olduğu yerde, kötüleme vardır, beğenme vardır, ama eleştiri, dolayısıyla da eleştirmen yoktur. Eleştirmen ve sanatçıların yazdıklarından çıkan sonuç geniş anlamıyla budur.

Ataç'a göre eleştirmenin ilk yapacağı iş ele aldığı eserin özelliklerini ortaya koymaktır; çünkü bir eser yerilecekse de, övülecekse de bu, eserin özelliklerine göre olacaktır.[50] Ataç, eleştirmenin bir eseri yargılarken, onun iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin olduğunu söylerken işin içine özünü de karıştırdığını; bunun yanlış olduğunu, eleştirmenin eseri incelerken kendini bir yana bırakması, kendinden silkinmesi gerektiğini ileri sürer. Ataç'ın bu konudaki düşünceleri şöyledir:

> *"Betiğini okuduğumuz yazar ne yapmak istemiş? bunu neden istemiş? onun görüşü, kanıları nedir? nite varmış o görüşe, kanılara? bunları görmeğe, kendimizi o yazarın yerine koyup onun gibi düşünmeğe çalışacağız. Anlamak ancak böyle olur, ancak anlıyan anlatabilir. Anlayıp anlattıktan sonra da yargılar, yazar dilediğini yapabilmiş mi? yapamamış mı? kendi görüşüne göre onu da söyler. Eleştirmen yazarı kutlamaz, ona alkışlar, iyemceler sunmaz, inceler onun yapıdını, anlayıp anlatmağa çalışır*."[51]

[50] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, YKY, İstanbul, 1999, s. 58.
[51] Nurullah Ataç, "Konuşu: Karalama", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 9.

Ataç, eleştiride dostluk ve düşmanlığın olmaması gerektiğinin altını çizer. Çünkü sevdiğimiz sanatçının eserindeki eksik ve yanlışları görmeyiz, onun olumlu yanlarını ortaya koymaya çalışırız. Sevmediğimiz sanatçıyla ilgili yaptıklarımız ise, bunun tam tersi olacaktır. Bundan dolayı eleştirmen vermiş olduğu yargılara kesinlikle duygularını karıştırmamalıdır. Bunun yolu da tanımadığımız, bilmediğimiz sanatçıların yazdıklarını okumak, bunların güzel olup olmadıklarını ortaya koymaktır.[52] Ataç, bu konuda bir başka güncesinde şunları söyler:

> "*Ne yapmalı eleştirmeci? Duygularını yenmesini bilmeli, kendi düşüncelerinin, yargılarının kaynaklarını da araştırmalı, hangilerinin duygular etkisinde olduğunu bulmasını bilmeli*."[53]

Ataç, bir yandan bunları söylerken, bir yandan da öznel eleştiriyi önceler. Çünkü bu sözleri söylemesine, nesnel olmaya çalışmasına karşın bunu başaramaz. Ona göre yazınsal bir eleştiride nesnellik söz konusu olamaz. Değer yargısının olduğu yerde nesnellik değil, öznellik vardır. Okur/eleştirmen güzel ya da güzel değil gibi yargıları kendi beğenisine göre verir.[54]

> "*Beni tanıyanların hepsi bilir; hayran olduğum, yahut sadece beğendiğim şairler için kavgadan da çekinmem, alaya alınmaktan da korkmam. Ama bir de beğenmedim mi, istedikleri kadar* menfi adam *desinler*, yıkıcı *desinler, gene de beğenmem*."[55]

Suut Kemal Yetkin, kendi zevkini ön plana alan bir eleştiriyi önceler. O, eleştirmenin tarafsız eleştiri yapacağına inanmaz; çünkü ona göre bir eleştirmenin kendi zevk ve beğenilerinden sıyrılarak eleştiri yapması olanaksızdır. Eleştirmenin biraz daha nesnel olabilmesi için yapması gereken şey, ele aldığı eseri inceleyip değerlendirdikten sonra eserin yazarıyla ilgili düşüncelerini ortaya koymaktır. "Zaten eleştirmeci için önemli olan yazar değil, yazdığıdır."[56]

Abdülhak Şinasi Hisar, eleştirmen olmanın koşulları üzerinde durur. Ona göre iyi bir eleştirmen olmak için şunlar gerekir:

> "*Bir münekkid olabilmek için okumuş, bilmiş, düşünmüş, duymuş olmak ve şimdi de bütün bu şeyleri hatırlamak lâzım gelir. Onun yalnız ilim değil, aynı zamanda bir zevk sahibi olması da lâzım gelir. Yazılarında beklediğimiz yalnız*

[52] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 82-83.
[53] **age.**, s. 84.
[54] Nurullah Ataç, "Konuşu: Söz Olsun", **Yelken**, C. 2, S. 16, Mayıs 1958, s. 15.
[55] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, s. 21.
[56] Muazzez Menemencioğlu, "Suut Kemal Anlatıyor", **Varlık**, S. 501, 1 Mayıs 1959, s. 6.

cesaret değil, aynı zamanda bir olgunluk, bir tecrübeliliktir. Geçmiş zamanların, değişmiş nesillerin, kalmış eserlerin varlıklarını bilerek bir nevi edebiyat muafizi olması lâzım gelir."[57]

Abdülhak Şinasi Hisar, aynı yazıda eleştirmenin eleştiri yaparken yalnızca ayrıntıları vermesini yeterli bulmaz. Ona göre eleştirmen, aynı zamanda eserin yeni ve geleceğe kalacak yönlerini de ortaya koymalı; eleştiri yaparken kesinlikle dostlukları göz ardı etmelidir. Çünkü eleştirmen böyle bir şey yaptığı zaman, yazdığı yazıda eleştiri tadı kalmaz.

Hisar, kendisiyle yapılan bir söyleşide de eleştirmenin nasıl olması gerektiği konusunda düşüncelerini söyler. Ona göre güzel, tatlı bir biçemi olan; şiir, roman ve öyküden anlayan; bunlarla birlikte felsefe ve tarih konusunda birikimli olan, çeşitli düşünsel yapıtları okuyan, klasikleşmiş eserlerimizi iyi bilen, en az bir yabancı dili konuşup yazabilen, dil sorunlarını iyi kavramış eleştirmen iyi bir eleştirmendir.[58] O, Memet Fuat'ın da dediği gibi, bizde olmayan, edebiyatımızın habercisi, yol göstericisi, dediğim dedik, her şeyi bilen, otoriter bir eleştirmen ister.[59]

Sabahattin Teoman, eleştirmenin öncelikle iyi bir okuyucu olması gerektiğinin altını çizer. Ona göre iyi okuyucu/eleştirmen, önyargılı/taraflı olmamalı; değerlendireceği eseri şurasından burasından değil, baştan sona dikkatlice okumalıdır. Sanatta eleştirmenin sorumluluğunun büyük olduğunu belirten Teoman, eleştirilen eserin okurun belleğine eleştirmenin yargılarıyla yerleştiğini; bundan dolayı da onun yanlış bir yargısının kötü sonuçlar doğurabileceğini, "haksızlıkların düzelmezine" yol açabileceğini ileri sürer.[60]

Asım Bezirci, eleştirmenimiz yargılarında hâlâ Doğuludur. Bezirci, bunu kişileri nesnel bir biçimde değerlendirememize, "salt kişisel eğilimlerimize, çıkarlarımıza, bağlantılarımıza göre 'gerekçesiz' yargılar" vermemize bağlar. Ona göre eleştiri, ölçüsüz övgü veya yergi değildir; çünkü bir insanı gözü kapalı övmek, onu alabildiğine yermek kadar, o kişiye zarar verir. Nesnel bir eleştiri için Maupassant'ın şu sözleri eleştirmenin yolunu aydınlatabilir:

"*(Eleştirmen) Taraflılık etmeden, peşin fikirlere düşmeden, okul fikirlerine takılmadan, hiçbir sanat zümresine bağlanmadan en zıt temayülleri, en zıt*

[57] Abdülhak Şinasi Hisar, "Münekkid Lüzumu", **Türk Yurdu**, S. 251, Aralık 1955, s. 470; **Kelime Kavgası**, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005, s. 120.
[58] "Abdülhak Şinasi Hisar Diyor ki", **Hisar**, C. 3, S. 47, Mart 1954, s. 6-7.
[59] Memet Fuat, "Günün Konusu", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 159.
[60] Sabahattin Teoman, "Günyol veya Madde Romatizması", **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 12-13.

mizaçları anlamalı, birbirinden ayırmalı, anlatmalı ve her çeşit sanat tetkiklerini de kabul edebilmelidir."[61]

Bezirci, eleştirmeni bir sanatçı olarak görmez. Bunu da eleştiriyle sanatın ayrı yönlerinin benzer yönlerinden daha çok olmasına bağlar. Ona göre eleştiri ve sanatın konuları, yöntemleri, araçları, görevleri ve özneleri birbirine çok fazla benzemez. "Sanatçı estetik bir yapıt yaratır, eleştirmen ise onun yarattığını çözümler ve değerlendirir." Bu açıdan bakıldığında eser, eleştiriden önce gelir. Bezirci, eleştirmenin görevinin ele aldığı eseri çözümlemek, eserin özelliklerini ortaya çıkarmak, onu öz ve biçim yönünden değerlendirmek olduğunu, eseri/yazarı sevip sevmemenin eleştirmenin görevleri arasında olmadığını imler. Ona göre bu iş, zordur ama olanaksız değildir. Eleştirmenle sıradan okuru ayıran da, "bu iş ve tarafsız tutum"dur. Bezirci, bir eseri yalnızca ideolojik özelliklerine göre değerlendirmenin yanlışlığı üzerinde de durur. Ona göre eleştirmen, estetik çözümleme ve değerlendirme üzerinde de durmalıdır; çünkü estetik yönü olmayan bir eserin, savunduğu dünya görüşüne herhangi bir katkısı ve yararı yoktur.[62]

Hikmet Dizdaroğlu, eleştirmenin bir eser ya da kişi üzerine düşüncelerini ortaya koyarken, o eser ya da kişiyle ilgili yargılar verirken belli ilkelere, ölçülere sahip olması gerektiğinin altını çizer. Ona göre eleştirmecinin başlıca özellikleri şunlardır:

"*Yargısı da, ayırışı da, ilke ve ölçüler ortaya koyuşu da gelişigüzel ve keyfî değildir: Edebî eserlerdeki güzellik ve başarı derecesi, bunun öteki eserlerle karşılaştırılması, belli ölçülere uygunluğu eleştirmecinin hareket noktasıdır. Bu işleri yaparken, birtakım sonuçlara ulaşır; bâzı ölçüler meydana çıkar, ilkeler belirir. Eleştirmeci, hayatı boyunca, bunların doğruluk derecelerini dener, yeni yeni sonuçlara ulaşır, görüş ve inanışlarında değişme ve gelişme olur.*"[63]

Ufuklar'da büyük bir olasılıkla Vedat Günyol'un yazdığı imzasız bir "Başsöz" yayımlanır. [64] Bu yazıda eleştirmenin özellikleri üzerinde durulur. Yazara göre eleştirmenin bir dünya görüşü, bir hayat felsefesi olmalı, eleştirmen eleştirdiği yapıtları titizce değerlendirmeli, sanat eserlerinden kendi görüşünü desteklemek ya da düzeltmek için ders almalı, düşüncelerini okura sunarken hem işine olan sevgisini, hem de kendi görüşüne olan bağlılığını unutmamalı, toplumsal olayların değişik açılardan incelenip

[61] Maupassant'ın **Pierre ile Jean** adlı eserinden aktaran Hâlis Acarı, "Uçan Daireler", **Dost**, C. 4, S. 23, Ağustos 1959, s. 8.
[62] Hâlis Acarı, "Eleştirmen Yokluğu", **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 19-20.
[63] Hikmet Dizdaroğlu, "Neden Eleştirmeci Yetişmez", **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 8.
[64] Vedat Günyol, Orhan Burian'ın yazılarını **Denemeler Eleştiriler** adıyla derlemiştir. Bu kitapta Burian'ın **Ufuklar**'da yazdığı "Başsöz"lere yer verilmiştir. Bunlar içinde alıntıladığımız yazı yoktur.

değerlendirilebileceğini de unutmadan, düşüncesi kendisinden farklı olanlara saygı duymalı, onların görüşlerinden de yararlanmalıdır.[65]

Orhan Kemal, bize gerekli eleştirmenin özelliklerini şöyle ortaya koyar: "Bize gerekli eleştirmeci, önce namuslu, sonra da bilgisi, tecrübesi, sistemiyle yol gösterici, uyarıcı olmalı. Yani, iyi bir eksper, sanat eksperi!"[66] Yazar, aynı görüşü bir konuşmasında da yineler: "Benim istediğim eleştirmen tecrübeli, anlayışlı, bir kelime ile sanat uzmanı olmalı."[67]

Erdal Öz'e göre eleştirmen, hem sanat/edebiyat sağduyusuna sahip, hem de iyi bir edebiyat okuyucusu olan, aynı zamanda da eleştirdiği yazara karşı saygısızlık yapmayan kişidir. O, düşünür, çözümler, bireşimlerle didişir, yargılar, değerlendirir. Eleştirmenin nesnel olması düşünülemez, çünkü yargılayan, değerlendiren kişi özneldir. "Eleştirmeci, öznel oluşuyla güzeldir." Eleştirmen, sanatın doğrularının bilimin doğrularıyla örtüşmeyeceğini bilerek, bilimin verilerinden yararlanabilir. [68]

Turgut Uyar, eleştirmenin kendi sanat tutumuna uygun eserleri eleştirmesine, bunları övmesine, bu sanat tutumunun karşısındaki eserleri ise körü körüne yermesine, kötülemesine karşı çıkar. Bu anlayışla sağlıklı bir eleştirinin ortaya konamayacağını ileri sürer. Uyar, aynı zamanda bir yapıtı değerlendirmekten, tanıtmaktan çok, öğüt veren, kendini otorite olarak gören eleştirmecinin de yaptığını doğru bulmaz. Ona göre eleştirmenlerin çoğu, "eleştirmenin düzenli bir bilgiler dizisi, bir ekin, bir anlayış bir düşünce düzeni" olduğunu bile tam anlamıyla bilmez. Onlar eleştiriyi, "bir buluşlar, bilgisiz, ekinsiz düşünmeler, yapıt üzerinde yerli yersiz bir takım yargılar vermeler, bir övme veya yerme işi" olarak görürler. Ona göre iyi bir eleştirmenin Batının önemli eserlerini, eleştiri kuramlarını bilmesi, aynı zamanda da bilgili ve kültürlü olması gerekir. Böyle bir birikime sahip olmayan bir eleştirmen, kendi sınırlarını aşan bir eseri gördüğünde yalpalar, onu kısaca tanıtıp övmekten başka bir şey yapmaz. Turgut Uyar, eleştirmenin bir yazarı bir başka yazara benzetmesinin her zaman geçerli olmadığı, bunun eleştirmenin söyleyeceklerini kısıtladığı kanısındadır. Ona göre, eleştirmenin işi benzerliği saptamakla bitmez, asıl orada başlar:

> "*Bunun her zaman çıkmaz bir yol olduğunu söylemiyeceğiz. Ama bu, çok kere, eleştirmeciyi kendiliğinden yargılara varma gücünden, niteliğinden alıkor.*

[65] İmzasız, "Başsöz", **Ufuklar**, C. 1, S. 5, Haziran 1952, s. 129-130.
[66] Orhan Kemal'den aktaran Fethi Naci, "Dergilerin Getirdiği: Asla Affetmezdi", **Dost**, C. 4, S. 22, Temmuz 1959, s. 51.
[67] Orhan Kemal, "Eleştirmen Yokluğu", **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 20.
[68] Erdal Öz, "Sanatçı Yazıları", **Varlık**, S. 480, 15 Haziran 1958, s. 7.

Bir takım değişmez değerlere, örneklere bağlanmasını zorunlu kılar. Yoksa bir yapıtın, başka bir takım yapıtlarla ilintisini saptamak, onun zaman içindeki yerini saptamaya yarayabilir. Bizim kanımıza göre eleştirmecinin asıl işi de bu saptamadan sonra başlamaktadır. Yalnız bu ilintileri, benzenmeleri bulmak değildir."[69]

Ona göre iyi eleştirmen, ele aldığı eseri ve yazarı, Batılı ölçütlere göre yargılayıp değerlendirebilen, düzenli düşünmeye alışmış, bilgili, aynı zamanda da sanatçı heyecan ve duygusuna sahip eleştirmendir.

Hançerlioğlu, eleştiride aşırı övgü ve yergiye karşı çıkar. Ona göre eleştirmenin okur tarafından da bilinen bir dünya görüşü olmalıdır. Klâsik ve modern sağlam bir kültüre sahip olmalı, yargılarında anladım/anlamadım kolaylığına düşmemelidir. Eseri niye beğenip beğenmediğini nedenleriyle ortaya koymalıdır. Onun üstün bir zevki olmalıdır. Çünkü zevk de, tıpkı dünya görüşü gibi bir bilgi, disiplin ve eğitim işidir. Eleştirmen, aynı zamanda bayağı duygulardan, küçük hesaplardan kurtulmuş olgun bir insan olmalıdır. O, yol göstermekten, öğüt vermekten kaçınmalı, yalnızca ele aldığı eseri kesin ve yalın bir dille yargılamalıdır.[70] Hançerlioğlu, bir yazıda hoşuna gitmeyen bir bölümü yakaladığı zaman yazının tümünü küçümseyen, yazara öğüt veren, yol gösteren, onu yüreklendiren, yazmaya özendiren eleştirmenlerin yazara, geniş anlamıyla sanatçıya herhangi bir yararının dokunmayacağı kanısındadır. Ona göre eleştirmen, "üniversitede tez hazırlar, laboratuarda araştırma yapar gibi objektif ve metodlu eleştirmecilik" yapıp okura ele aldığı sanatçı ve eseri hakkında ışık tutmalı, okuru bunlara hazırlamalıdır.[71]

A. Hâmit Akınlı'ya göre eleştirmen ve sanatçılar, yapmış oldukları eleştirilerde içten değildirler. Akınlı, yazısında eleştiride neyin olmadığını göstererek, olması gereken eleştirinin özelliklerini ortaya koyar. Ona göre eleştiri örneklerinde göze çarpan özellikler, "*cesaretsizlik, kendine güvensizlik, düşünce tembelliği, sempati ve antipati*"dir. Akınlı, iyi bir eleştirmenin dostlukla görevi birbirinden ayırması, eserde gördüğü iyi ya da kötü özellikleri yazısına yansıtması, kendisine ve kültürüne güvenmesi, okuduğu eserler üzerine yeterince düşünmesi, bunları çeşitli yönleriyle incelemesi, hepsinin üzerinde ayrı ayrı durması gerektiğinin altını çizer.[72]

Cevat Akgönül, eleştirinin ve eleştirmenin nasıl olması gerektiği konusunda şunları söyler.

---

[69] Turgut Uyar, "Eleştirme Üzerine", **Forum**, C. 7, S. 73, 1 Nisan 1957, s. 20.
[70] Orhan Hançerlioğlu, "Eleştirmenin Güçlüğü", **Varlık**, S. 399, 1 Ekim 1953, s. 5.
[71] Orhan Hançerlioğlu, "Eleştirmenin Faydası", **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 5.
[72] A. Hâmit Akınlı, "Samimî Tenkit", **Yeditepe**, S. 43, 15 Ağustos 1953, s. 3.

"*Tenkit, sert ve öldürücü değil, mülâyim ve ölçülü olmalı, yıkıcı değil yapıcı olmalı, sanatçının veya tenkide hedef olan herhangi bir kimsenin özel hayatı didiklenmemeli, tenkidederken tenkit psikolojisi ve ikna etme sanatı daima göz önünde tutulmalıdır. İdeal tenkitçi, yükümlü olduğu nitelikler sebebi ile, cesur, açık sözlü ve tarafsız olmalıdır ama, bu cesaret ve atılganlığını kötülemek uğruna faydasız kılmamalıdır. (…) Tenkitçi cesur ve açık sözlü olmalıdır. (…) onun en büyük niteliği, sağduyusunun emirlerine uymak, selim zevkinin sesini duymak ve duyurmaktır. Öyleki, tenkitçi, herkesce kabul edilebilecek 'gerçeğe', herkesin kabulleneceği 'güzeli' görüp gösterecektir. Bu bakımdan o, duygularını da gereği kadar hükmetmesini bilmelidir*."[73]

Eleştiride beğeninin bir ölçü olamayacağını dile getiren Ümit Ölmez, işin derinine inmeyen, yüzeyde kalan eleştirinin sakat bir eleştiri olduğu kanısındadır. Ona göre gerçeğe en uygun eleştiri, bilimsel eleştiridir. Ölmez, bilimsel eleştiriyi ve eleştirmenin özelliklerini şöyle ortaya koyar:

"*Bilimsel eleştiri gerçeğe en uygun olanı veren tek yöntemdir. Bunu başarabilmek için önce eleştirmenin kendisini iyi yetiştirmesi, özel bir eğitim görmesi, bilgi ve yetenek bakımından yeter bir olgunluğa varması, tarafsız kalabilmesi zorunludur. Bilimsel eleştiride, eleştirmen yapıtı geçmişbilim (tarih), toplumbilim, felsefe, mantık, tinbilim (psikoloji) gibi bilimlerde ölçüp biçmeden yazmaz. Ayrıca, yeni akımları ve geleceğin ilerleyiş yönlerini izlemek ve sezmek zorundadır*."[74]

Seyfettin Başçıllar, eleştirmenin gününün adamı olmasını, gelişmeler karşısında kendisini yenilemesini, eskilerin yazarlarını ve eserlerini bilmesini, alışkanlıklarının esiri olmamasını, öncü olmasını ister.[75] Nuri Pakdil ise, eleştirinin sanat yapıtına saygı duymakla başladığını; ön yargının olduğu yerde eleştirinin olamayacağını ileri sürer. Dolayısıyla eleştirmenin esere saygılı ve ön yargısız biri olmasını ister.[76]

Samim Kocagöz, eleştirmenlerin sevgiyle, içtenlikle birbirlerine karşı çıkmalarını, birbirlerine ve birbirlerinin görüşlerine saygılı olmalarını, birbirlerini kırmadan düşüncelerini ortaya koymalarını olumlu bir gelişme olarak görür. Eleştirmenlerin birbirlerine gösterdikleri saygıyı, yazarlara da göstermelerini, "haşin, sert, kırıcı" olmamalarını ister:

---

[73] Cevat Akgönül, "Tenkit Zihniyeti", **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 11.
[74] Ümit Ölmez, "Eleştiride Öznellik", **Yelken**, C. 2, S. 14, Mart 1958, s. 7.
[75] Seyfettin Başçıllar, "Eleştirmecinin İşi", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 6, 5 Şubat 1956, s. 7.
[76] Nuri Pakdil, "Doğuca Batıca", **Yenilik**, C. 9, S. 43, Temmuz 1956, s. 66-67.

"Diyelim ki eleştirmeci, sanatçıya soluk aldırmayacak. Haklıdır da. Ama adamı tersler gibi konuşmak niye? (…) Bir eleştirmeci olarak aksaklıkları elbette gösterecektir. Ama eleştirmeci arkadaşlarına gösterdiği nezaketle… (…) Fethi Naci, (…) olumlu bir yolda olduklarını söylediği beş romancıyı anarken –hem de bir arada- birisini 'en güçlü' diye ayırmasını yadırgadım. (…) Acele yargılardan kaçınmak gerek. Eleştirmeci, hislerine kapılmamalıdır. Hele yaşıyan sanatçılar için."[77]

Ali Kemal Şenadam, eleştirmenin kültürlü, bilgili, beğeni düzeyi yüksek, çok yönlü, çözümleyici, bireşimci, belli eleştiri ölçütleri olan bir kişi olmasını ister.[78] İbrahim Akdoğan'a göre ise eleştirmen, günün edebiyatını her yönüyle bilmeli, eleştireceği yapıtı bir yönüyle değil tümüyle ele almalı, yapıtın olumlu ve olumsuz yönlerini ortaya koymalıdır.[79]

Orhan Sertdemirel, öznel eleştiri yerine nesnel eleştiriyi önceler. O, öznel yargıların eleştiriye zarar vereceği kanısındadır. Sertdemirel, iyi bir eleştirmenin ön yargılı olmaktan kaçınması gerektiğinin altını çizer. Ona göre nesnel yargı ölçütleri şunlardır:

"Eleştirmeci için, anlamadığını inkâr etmek, André Maurois'in de söylediği gibi, ancak anlamak yolunda ciddi bir emek harcandıktan sonra meşru olabilir. Eleştirmeci, topluma karşı taşıdığı sorumu, hiçbir zaman aklından çıkarmamalıdır. Dostluklar, düşmanlıklar, mecburiyetler, çekememezlik gibi haller eleştirmeciyi daima yanlış hükümlere sürükler. Bilginin yanında sağlam bir kültür kadar, eleştirmeciye sağlam bir karakter de lâzımdır. Eleştirmeci, tam bir ilim adamı titizliğile hareket edecek, gerçeğin ışığı altında, sanat eserinin gerçek değerini objektifiyle tesbit edecektir. Sanatın fonksiyonunu hiçbir zaman hatırından çıkarmayan, objektif metodla çalışan eleştirmeci, pek az yanılacaktır."[80]

Tektaş Ağaoğlu, eleştirinin ciddi ve gerçek bir inceleme yazısı olması gerektiğinin altını çizer. Eleştiriyi kuru, içeriksiz, sıradan bir övgü olarak görenlere karşı çıkar. Çünkü eleştiri yalnızca övgü değildir. Ona göre eleştirmen, hoşlanmadığı, değersiz bulduğu, özsüz ve zayıf bulduğu eserler üzerinde de düşünmeli, o eseri niye beğenmediğini nedenleriyle ortaya koymalı, bunları anlaşılır bir dille açıklamalıdır. Eleştirmen eleştirdiği eserin gerçek ve kalıcı özelliklerini çözümlemeli ve açıklamalı, bu eseri yazarın diğer eserleriyle de

[77] Samim Kocagöz, "Üç Eleştirmeci, Eşit, Bir Sanatçı", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 79, Aralık 1958, s.217-218.
[78] Ali Kemal Şenadam, "Eleştirme Üzerine Bir-İki", **Salkım**, C. 3, S. 51, 17 Ağustos 1958, s. 3.
[79] İbrahim Akdoğan, "Edebi Gelişmeler ve Düşündüklerimiz", **Salkım**, C. 1, S. 5, 15 Haziran 1954, s. 1/4.
[80] Orhan Sertdemirel, "Eleştirmede Yargı Ölçüleri", **Salkım**, C. 1, S. 2, 1 Mayıs 1954, s. 1.

karşılaştırmalıdır. Eleştirmen, eleştirisini yaparken siyasal görüşlerini ön plana geçirmemeli, tarafsız olmalıdır.[81]

Attilâ İlhan'a göre edebiyat eleştirmeni, öncelikli olarak edebiyat alanında geniş bir bilgi ve birikime sahip olmalıdır. Bu onun edebiyatı bir bütün olarak kavrayabilmesi için gereklidir. O, edebiyatın diğer sanat dallarıyla, toplumla, tarihle ilişkisini bilmek zorundadır. Eleştirmen, sanatçı değildir; çünkü eleştiri duygudan çok, kafa işidir. Gerçek eleştirmen, hem sanat kuramlarını, hem de estetiği bilen bir düşünürdür. Eleştirmenin belli bir ölçütü ve yöntemi olmalıdır. Yöntemsiz bir eleştirmenin beğeni düzeyi sevdim, sevmedim'i aşamaz. Eleştirmen, sanatın gelişmesini toplumsal olarak açıklamalıdır. Bunun için de ölçüsünün toplumsal estetik ölçü olması şarttır.[82]

Nurullah Berk'e göre eleştirmen zevkli, tarafsız, iyiyi kötüden ayırmak için çaba harcayan, içinde bulunduğu çağın sanat akımlarını, bunlara bağlı olan sanatçıları; aynı zamanda da toplumbilim, ruhbilim, sanat tarihi gibi bilimleri iyi bilen, eleştirdiği eserin yazarına her şeye karşın saygılı olabilen, çok taraflı, seçici, belli bir dünya görüşüne sahip, ilkeli bir kişidir. Onun iyi bir eleştirmenden istediği bunlardır.[83]

Hüseyin Cöntürk, dil bilen, edebiyat ve eleştirinin sorunları üzerine düşünce üreten, iyi inceleme yapan, yargılarında nesnel olan, kişisel yargılardan olabildiğince kaçınan; hem yazarın yaşayış ve tutumunu öğrenmek, hem de yapıtın ve biçiminin ne olduğunu ortaya koymak için felsefe, ruhbilim, toplumbilim, iktisat, insanbilim ve dilbilim gibi bilimlerle istatistiki verilerden, bir başka deyişle bilimsel yöntem ve disiplinlerden yararlanan; yaşayan dili ve herkesçe bilinen terimleri kullanan, eleştirisinde Aristo mantığı gibi sert ve kesin bir mantık değil "yumuşak" ve "şarta bağlı" mantıklar kullanan bir eleştirmen ister.[84] Ona göre eleştirmen, eleştirisini yaparken olabildiğince nesnel olmaya çalışmalı, sonra da yapıtın öznel yanlarını öznel bir anlayışla ortaya koymalıdır. Bilimleri kullanmadan eleştiri yapmanın, edebiyatın uyruğuna geçmekten başka bir sonucunun olmadığını ileri süren Cöntürk'e göre eleştiri, edebiyatla değil bilim ve felsefe ile aynı daldadır.[85] Cöntürk, iyi eleştirmeni şöyle nitelendirir:

> "*Eleştirmede, duyma veya icat etme safhası yoktur. Sadece görme ve keşfetme vardır, keşfedilenlerin kıymetlendirilmesi, yanı, kıymetlerinin biçilmesi, hükümlere varılması vardır. Eleştirmede keşfedenle kıymetlendirenin aynı kimse*

[81] Tektaş Ağaoğlu, "Bizde Eleştirme üzerine Birkaç Söz", **Yenilik**, C. 6, S. 34, Ekim 1955, s. 6-7.
[82] Attilâ İlhan, "Eleştirme Üzerine", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 36-37/43.
[83] Nurullah Berk, "Sanat Tenkidimiz Ne Halde", **Varlık**, S. 481, 1 Temmuz 1958, s. 5; "Tenkit Ahlâkımız", Varlık, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 10-11.
[84] Hüseyin Cöntürk, **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 27, 57, 81, 92, 100.
[85] "Uyruk Değiştirme", **age.**, s. 16-22.

olması şart değildir. En usta eleştirmeciler bile başkalarının topladıkları bilgilerden ve vardıkları hükümlerden faydalanırlar ve yeniden-kıymetlendirmelerde bulunurlar. Eleştirme, bu vasıflariyle, bir tekniktir. Bu işi lâyıkile yapanlara eyi eleştirmeci denir. (…) Bilgisi sağlam, tekniği kuvvetli herkes eyi bir eleştirmeci olabilir. "[86]

Eleştirmenin yapısında öznelliği barındırdığını söyleyen Ömer Atilâ'ya göre eleştirmen, eleştirisini yaparken çeşitli yöntemler kullanır. Ona göre eleştirmen ele aldığı eseri/konuyu değerlendirmeden önce çeşitli açılardan incelemelidir. O, bu inceleme sırasında eserin niteliklerini ve edebiyat tarihi içindeki yerini, yazarın yapmak istediklerini ve yapabildiklerini çeşitli karşılaştırmalarla bulmaya çalışmalıdır. Eleştirmen bu arada çözümlemeye girişebilir, çeşitli bilimsel yöntem ve tekniklerden yararlanabilir. Tüm bunlardan sonra sıra yargıya gelecektir. Eleştirmen yapıtı incelerken ne kadar bilimsel bir tutum içinde olursa olsun, yöntemi ne kadar başarılı olursa olsun vereceği yargı "güzel"le ilgilidir. Yani bir değer yargısıdır. Değer yargısı da ister istemez öznel olacaktır. Çünkü her değer yargısı özneldir, görecedir. Bundan dolayı eleştiri öznel bir çalışmadır.[87]

Suat Uzer, "sevdim, sevmedim" tarzında yazan eleştirmenleri eleştirmenden saymaz. O, eleştirmenliği her şeyden önce "derin bir kültür işi ve kuvvetli terkip yapabilmek, bütün içtimai, tarihi, felsefi olaylara parmak basabilmek hüneri" olarak görür. Ona göre eleştirmen önce kendini, sonra çevresindekileri, daha sonra da yabancı dildeki olayları bilmekle yükümlüdür. Tüm bunların yanında eleştirmenin güçlü bir dünya görüşüne de sahip olması gerekir.[88] Uzer, eleştirmenin nitelikleri konusunda şunları söyler:

"*Tenkitçi, sanat eserini zamana, yaşa ve havaya göre değerlendirmez, elindeki ölçülere ve fikirlere göre en sağlam hükmü vermeğe çalışır. Bir müddet önce söylediklerinden geri dönen adama münekkit denem(ez). Münekkitseniz dün beğendiğiniz bir şiiri, bugün de beğenmek sevmek zorundasınız.*"[89]

Behçet Necatigil'e göre eleştirmen iyi sanatçının eserine karışmaz. Onun yapacağı şey, bu iyi eserin değerini ortaya koymak ve bu eseri okura duyurmaktır. Eleştirmenin asıl işi, aşılmış ve aşınmış yapıtları eleştirmek ve böylece, sanatın ilerlemesi, hiç olmazsa belli bir çizgiyi tutturması için çalışmaktır.[90]

---

[86] Hüseyin Cöntürk, "Edebiyat Eleştirmesi ve Matematik İstatistik", **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 26.
[87] Ömer Atilâ, "Nesnel Eleştiri Konusunda", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 42, 27 Ekim 1957, s. 7/10.
[88] Yusuf Işıklı, "Suat Uzer ile Karşı Karşıya", **Türk San'atı**, C. 2, S. 25, Temmuz 1954, s. 8-9.
[89] Suat Uzer, "Ataç'a İkinci Mektup", **Türk San'atı**, S. 28, C. 2, Ekim 1954, s. 12.
[90] Behçet Necatigil, " 'Birinci Yeni'nin Güzeli, 'İkinci Yeni'nin İlkeli", **Düzyazılar II**, YKY, İstanbul, 1999, s. 28.

Nâzım Kemal, dogmatik, yani değişmez kurallara dayanan eleştiriye karşı çıkar. Ona göre bu eleştiri, yeniye, yeniliğe açık bir eleştiri değildir. Yapılması gereken eleştiri, sistemi küçümseyen, eseri bir bütün olarak ele alan "açık" eleştiridir. Gelenekçi eleştirmenin tersine, yeni eleştirmen, zeka kadar sezgiye, nesnel kadar öznele, biçim kadar içeriğe de önem verir. Eleştirmenin bundaki amacı, sanatçının hem yüzeysel, hem de derin benliğini kavramaktır. Yazar, bu konuda şunları söyler:

> "*Bu sebebten gerçek münekkidde, hem kesinlik kaygusu hem de tahmin ihtirası var: O, hem hüküm vermeyi hem de sezmeyi arzular. Dileği, devrini tamamlamış olan bütün eski tenkid metodlarını aşan bir görüşe ulaşmak, san'at eserinin özüne sokulmaktır. (…) O, daima yeniye doğru koşmağa ve başkasının istilasına daima 'açık' bulunmağa can atar. Edebî eserlerin sürprizlerle dolu bir süreklilik olduğuna kanaat getirdiği için de, hem tartılabileni hem de tartılamıyanı incelemeği göze alır. Fakat onun asıl derdi, çoğu zaman edebi şekli geride bırakan 'muhteva'nın yayılma gücüne sınır çizmemek ve önceden sezilmeyene kıymamaktır. (…)*
>
> *Hülâsa gerçek münekkid, san'at eserini zedelemeksizin çoğaltabilen, san'at adamı nev'inden bir yaratıcıdır. (…) Yaratıcı tenkid de, kaideye olduğu kadar 'mâcera'ya 'apriori'ye olduğu kadar 'aposteriori'ye yer veren dinamik bir tenkiddir.*"[91]

1.4. ELEŞTİRMENİN İŞLEVİ

Sanatın ve sanatçının olduğu yerde eleştiri ve eleştirmen de olacaktır. Sanat eseri yayımlandığı sürece, onun değerini biçecek, onu yerli yerine oturtacak, eksilerini artılarını ortaya koyacak, çözümleyecek, yorumlayacak, değerlendirecek, yargılayacak; sanatçıyla eseri, diğer sanatçılar, yaşadığı toplum ve çevre arasında bir ilişki kuracak bir eleştirmenin olması da kaçınılmazdır. Bu nedenle eleştirmene nereden, nasıl, hangi gözle bakılırsa bakılsın; o, sanatın olmazsa olmazıdır.

Eleştirmen, önce -Ataç'ın deyişiyle- zihinleri karıştırır, sonra da okuru, kimi zaman da yazarı aydınlatır. Bir yol göstericidir eleştirmen. Eleştirmenin nesnel ya da öznel bir anlayışa sahip olması, yapılan yorumların, verilen yargıların, çıkan sonuçların farklı

[91] Nâzım Kemal, "Bizde Tenkid", **Uyanış**, S. 5, 1 Ağustos 1955, s. 13.

olması, bu gerçeği değiştirmez. Eleştirmenin görevi yalnızca bu değildir. Eleştirmen ve sanatçılar, eleştirmenin her şeyden önce edebiyat eserinin doğasını, onun ne olduğunu açıklamak, değerini ortaya koymak; bilimin ve bilginin ışığında okur ve yazarın olayları çözümlemesine yardımcı olmak, okura edebî eseri sezme duygusunu aşılamak ve onun eseri anlamasını sağlamak; kötü eserin neden kötü, iyi eserin neden iyi olduğunu ortaya koymakla yükümlü olduğu konusunda görüş bildirirler.

Ataç'a göre eleştirmenin okuru aydınlatmak, ona değerli eserleri tanıtmak gibi bir görevi vardır; ama onun asıl işlevi, "zihinleri karıştırmak"tır.[92] Eleştirmenin yazara yol göstermek gibi bir amacının olmadığını ileri süren Ataç, "Bizde eleştirmen yoktur!" diyen, eleştirmeni küçümseyen şair ve yazarları ironik bir dille eleştirir. Yazısında bu sanatçılara, "siz yaratın o gerçek eleştirmeyi…"[93] demekten geri durmaz. Ataç'ın kendisiyle/eleştirmenle ilgili sözlere verdiği yanıt, içinde ironiyi de barındırır:

> "*Şairlerin yaratıcıların hepsi söyler eleştirmecilerin kendilerini çekemediklerini, yalan mıdır dedikleri? (…) Bizler, eleştirmeciler, bir şeyin doğrusunu bilemeyiz, bizim duygularımıza dahi inanılmaz. (…) Elbette haklı Fazıl Hüsnü Dağlarca, benim ne kişi olduğumu o sezmiyecek, bir şair sezmiyecek de ben eleştirmeciliğimle mi sezeceğim. Bende kişilerin ne olduğunu sezebilmek gücü olsaydı ben de bir şair, bir yaratıcı olurdum. Eleştirmecinin ne olduğunu da gene şairlere, yaratıcılara sorup onlardan öğrenin, gerçeği, hakikati ancak onların gözü görür. (…) Eleştirmeciyi bütün sanat adamları küçük görüyor, herkes onun aşağılığını yüzüne vuruyor: 'O şairdir, o söyler, yakışır ona, sen söylememelisin, söyliyemezsin...' Bu söz gücüne gidebilirmiş eleştirmecinin, kimse bakmaz ona, hep bitti de eleştirmecinin gönlünü kırmamak mı kaldı? Eleştirmecinin gönlü… (…) Eleştirmecinin sakınacağımız bir gönlü olsa, aşağılığı bu kadar yüzüne vurulduktan sonra, aşağılığını kendi de anladıktan sonra susardı yahu! Susuyor mu? Söylüyor, boyuna söylüyor, oturmuş, okuruna mektuplar yazıyor… (…) Siz bırakın o zevzeği de, şairlerin, yaratıcıların yazdıklarını okuyun.*"[94]

"Edebiyatımızın habercisi, aydınlatıcısı, yol göstericisi olacak"[95] bir eleştirmen isteyen Abdülhak Şinasi Hisar, eleştirmenin görevinin okurların beğeni düzeylerini geliştirmek, inceltmeye çalışmak olduğunu vurgular. Ona göre gerçek eleştirmen, önceliği

---

[92] Nurullah Ataç, "Eleştirmeci", **Okuruma Mektuplar**-*Prospero ile Caliban*, YKY, İstanbul, 1999, s. 71.
[93] Nurullah Ataç, "Konuşu: Yazar ile Eleştirmeci", **Mülkiye**, C. 2, S. 22, 1 Şubat 1954, s. 5.
[94] Nurullah Ataç, "Eleştirmeci", **Okuruma Mektuplar**-*Prospero ile Caliban*, s. 70-71.
[95] "Abdülhak Şinasi Hisar Diyor ki", **Hisar**, C. 3, S. 47, Mart 1954, s. 6-7.

sıradan yazarlara değil, usta yazarlara vermeli, onların yapıtlarını okumalı, beğenilerini kazanmaya, onaylarını almaya çalışmalıdır:

> "*Şimdi isterdik ki, bir edebiyat münekkidimiz millî dilimizle candan alâkadar olsun; kıymetli muharrirlerimizle, yalnız eserleriyle değil, kendileriyle de tanışmış olsun; beğendiği sanat eseri olan romanları, hikâyeleri, şiirleri ve tiyatro piyeslerini bize haber versin; bütün edebiyatımızın canlı eserlerinden bahsetsin, hülâsa, kendisini sevdiğimiz edebiyatın bir mümessili olarak duyalım.*"[96]

Fethi Naci, eleştirmenin görevinin önündeki sanat eserini değerlendirmek olduğunu söyler. Ona göre eleştirmen, alışılmış çizgiyi aşan eserleri anlamaya ve anlatmaya çalışmalı, okuru yeniliğe alıştırmalı, sanatçının işini kolaylaştırmak için uğraş vermelidir. O, bunların dışında bayağı, sahte, değersiz eserlere karşı çıkmalı; bu eserlerin değersizliğini, aşılmışlığını göstermeye çalışmalıdır.[97]

Orhan Hançerlioğlu'na göre eleştirmenin görevi, sanatçıya öğüt vermek, yol göstermek, onu özendirmek, yüreklendirmek değil, bir tez hazırlar, bir araştırma yapar gibi nesnel ve yöntemli bir eleştiri yapmak, okura incelediği eserin gerektirdiği ışığı tutmak, onu bu esere hazırlamaktır. "Sanatçı sanatla toplum arasındaki köprüye her zaman muhtaç olmuştur. Sanat faaliyeti içinde eleştirmeyi doğuran da bu ihtiyaç ve bu zarurettir."[98]

Ufuklar'da büyük bir olasılıkla Vedat Günyol'un yazdığı imzasız bir "Başsöz"de eleştirmenin işi ve özellikleri ele alınır.[99] Yazara göre eleştirmenin işi, "ele aldığı eseri inceden inceye gözden geçirmek, sonra onu etrafına tanıtmak, benzerleriyle kıyaslıyarak eksik artık nesi olduğunu söylemek ve değerlendirmek"tir.[100]

Attilâ İlhan, eleştirmenin edebî gelişmeler karsısında "etkin, itici ve yapıcı" olması gerektiğini vurgular. Ona göre bir eser için iyi ya da kötü demek eleştiri için sağlam bir ölçüt değildir. Eleştirmenin görevi, "kötünün neden kötü olduğunu incelemek, araştırmak, açıklamak; iyinin hangi koşul ve olanaklarla iyi olduğunu göstermek"tir.[101]

C. Kurtbay, eleştirmenin eleştirisini yaparken, onun duygularına yenilmemesi gerektiğinin altını çizer. Ona göre eleştirmen, yazısını yazarken yazarın yaşına göre değil, eserin niteliğine göre hareket etmelidir. Eleştirmenin, yaşı başı dikkate alıp, buna göre eleştiri yazmak gibi bir görevi, aynı zamanda da lüksü yoktur:

---

[96] Abdülhak Şinasi Hisar, "Münekkid Lüzumu", **Türk Yurdu**, S. 251, Aralık 1955, s. 471.
[97] Fahir Aksoy, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler: Fethi Naci", **Yeditepe**, S. 22, 1-15 Nisan 1960, s. 9.
[98] Orhan Hançerlioğlu, "Eleştirmenin Faydası", **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 5.
[99] Vedat Günyol, Orhan Burian'ın yazılarını **Denemeler Eleştiriler** adıyla derlemiştir. Bu kitapta Burian'ın **Ufuklar**'da yazdığı "Başsöz"lere yer verilmiştir. Bunlar içinde alıntıladığımız yazı yoktur. Bu nedenle yazıyı büyük bir olasılıkla Günyol yazmıştır.
[100] İmzasız, "Başsöz", **Ufuklar**, C. 1, S. 5, Haziran 1952, s. 129.
[101] Attilâ İlhan, "Eleştirme Üzerine", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 39.

"*Hem sonra bir kitap eleştirirken, hattâ yazarken 'yaşın başın', 'sıra ve saygı'nın yeri ne? Eserde bir değer yoksa, yazarı yaşını başını aldığı için eleştirmeci hemen ağzını yumacak mı? Eleştirmede söz konusu 'yaş baş' değil, 'sıra ve saygı' değil, doğrudan doğruya eserdir, metindir. Ne yapacaksın yaşını yazarın? Kaçında olursa olsun? Kim olursa olsun*?"[102]

Ömer Atilâ, eleştirmenin işinin "elindeki yapıtı bir değer yargısı olan 'güzel'e uygulamak" ve "ona göre bir yargıya varmak" olduğunu söyler. Ona göre eleştirmenin bir başka kaygısı da, "yaratıcı olan sanatçının durmadan yenilemek istediği 'güzel'i izleyebilmek"tir. Eleştirmenliğin en zor olan yönü de budur.[103]

İlham Dilman'a göre eleştirmen, yazarın dil oyunlarını açıklamak, onun sözcük ve cümleleri hangi amaçla kullandığını incelemek, anlatmak/vermek istediğinde başarılı olup olmadığını araştırmakla yükümlüdür:

"*Bundan maksat bize bir eseri okumayı, bir eseri anlamayı, bir eserden hoşlanmayı öğretmektir. (…) Eleştirmenin gayesi okuyucunun bir eseri duyuş ve anlayışını geliştirmektir. Eleştirme bir neticeye varmak için değil, eleştirme esnasında görüşünü geliştirmek için yapılır*."[104]

Okurla sanatçı arasında düzey farkının elle tutulacak kadar belirgin olduğunu söyleyen Şahap Sıtkı'ya göre eleştirmenin görevi, okura bir çeşit öğretmenlik yapmaktır. Eleştirmen bu görevini şöyle yerine getirir:

"*Zekâları şu yahut bu türlü bir istikamet almaya, şu yahut bu türlü eser üzerinde kandırılmaya pek elverişli olan yeni yetişkinlerle, yeni heveslilere, edebî bir eseri sezme duygusunu aşılıyacak tenkidde ilk aranılacak şey hiç şüphesiz iyi niyettir. Bilgi, seviye, zevk daha sonra aranan şartlardır Bir tenkidci ne kadar soğuk kanlı olursa, ne kadar tesirlerden, kişilik alâkalardan sıyrılabilirse o ölçüde fayda sağlar.*"[105]

Ayşe Nur'a göre eleştirmenin görevi eseri övmek ya da yermek değil, anlamak ve anlatmaktır.[106]

---

[102] C. Kurtbay, "Edebi Tartışmalarda: Konu Dışı", **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 216. Kurtbay, bu eleştirilerini eleştiride 'sıra ve saygı', yaşa ve başa hürmet isteyen Mustafa Şekip Tunç'a yapar. bk. Mustafa Şekip Tunç, "Bir Mektup Daha", **Yücel**, S. 2, Aralık 1955, s. 123.
[103] Ömer Atilâ S., "Eleştirmede Ölçü", **Yenilik**, C. 11, S. 51, Ocak 1957, s. 22.
[104] İlham Dilman, "Eleştirme Üstüne", **Esi**, C. 1, S. 1, Ocak 1956, s. 4/8.
[105] Şahap Sıtkı, "Tenkid", **Seçilmiş Hikayeler Dergisi**, C. 7, S. 7, Ağustos 1952, s. 23.
[106] Ayşe Nur, "Tenkit ve Sinema", **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 17.

Nurullah Berk, eleştiriden, dolayısıyla da eleştirmenden "işleri biraz olsun düzene sokmasını, tarafsız ve dürüst ölçüleriyle susadığımız ahengi kurmasını" bekler. Çünkü eleştirinin "baş ödevi" budur.[107]

Cöntürk'e göre eleştiride yapılacak ilk iş, eserin türü ve niteliği hakkında ortalama bir anlayışa sahip olmaktır. Eleştirmen, bir yandan eserin türünü ve özelliklerini ortaya koymakla, diğer yandan da onun başlıca anlatılabilir niteliklerini okura bildirmekle yükümlüdür. Bir başka deyişle eleştirmen, ele aldığı eserin niteliklerini ortaya koyduktan sonra, bunların hangilerinin iyi, hangilerinin kötü olduğunu açıklamak durumundadır.[108]

Cöntürk'e göre eleştirmenin ilk görevi, bilimsel olmak; ikincisi ise, "edebiyat yapıtının doğasını ve ne olduğunu açıklamak, ve sonra değerini biçmek"tir.[109] Cöntürk, eleştirmenden bunların yanında şunları da ister:

> "*Ortaya (yeni) edebiyat ve eleştirme sorunları atmak suretiyle edebiyat ve eleştirme üzerinde düşünmeyi teşvik etmek, düşünmeğe uygun havayı yaratmak bir, bu sorunların tartışılmasına imkân vermek üzere bir 'eleştiri göreneği'nin kurulmasına çalışmak iki."*[110]

Tevfik Çavdar'a göre eleştirmenin ödevi, "yazara bilisizliğini uygun ölçüler içinde göstermek, onun, bilginin ışığında olayları çözümlemesine yardım etmek"tir. Eleştirmen bu esnada bir "eğitmen gibi" davranmalıdır.[111]

Muzaffer Erdost'a göre yazarın eksiklerini ve hatalarını düzeltmek, topluma daha yararlı, daha nitelikli, daha güzel eserler verebilmesi için ona yoldaşlık etmek eleştirmecinin en önemli görevidir. Eleştirmen, bunun dışında sanatçının yapmış olduğu yeniliklere, zevkimizi karşılamayan söyleyişe karışmamalıdır; çünkü yazar bağımsızdır.[112]

İhsan Akay'a göre eleştiride önemli olan yaratılan eserdir, ama bu çoğu zaman tek başına yeterli değildir. Eleştirmenin yazarın yaşamı ve kişiliği üzerine de söyleyecek sözü olmalıdır. Bundan dolayı eseri aydınlattığı oranda yazarın kişiliği üzerinde durmak eleştirmenin görevlerinden biridir.[113]

---

[107] Nurullah Berk, "Tenkit Buhranımız", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 15, 15 Haziran 1952, s. 1.
[108] Hüseyin Cöntürk, "Öznel Eleştirmeye Karşı", **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 36-37.
[109] Hüseyin Cöntürk, "Eleştirmede İşbirliği", **age.**, s. 64. Cöntürk, bu konuda bir başka yazısında şunları söyler: "*Eleştirmecinin malzemesi bilgidir, edebiyat (ve ilgili konular) bilgisidir. Eleştirmecinin görevi bu bilgileri kıymetlendirmek, yani, bunlardan sonuçlar çıkarmaktır*." "Edebiyat Eleştirmesi ve Matematik İstatistik", **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 26.
[110] "Eleştirmenin Üç Yönüsü", **age.**, s . 56-57.
[111] Tevfik Çavdar, "Sanatın Kaçakları", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 12, 1-15 Kasım 1959, s. 3.
[112] Muzaffer Erdost, "Sanatkâra Bağımsızlık Vermiyoruz", **Ufuklar**, C. 1, S. 4, Mayıs 1952, s. 106.
[113] İhsan Akay, "Eserle Yaratıcısı", **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 29.

2. ELEŞTİRMENLERİN ELEŞTİRİ ANLAYIŞ VE UYGULAMALARI YA DA TEORİ VE PRATİK

Bu çalışmamızda eleştirmenleri incelerken, onların hem kuram hem de uygulamayla ilgili ürünlerine başvurduk. Bunu yapmaktaki amacımız, eleştirmenlerimizin kaynaklarına ulaşmak, hangi yazın ve eleştiri kuram(lar)ından etkilendiklerini öğrenmek ve ortaya koymaktı. Bu çalışmaları yaptıktan sonra bile eleştirmenlerimizin hepsinin doğrudan doğruya bir eleştiri kuramının temsilcisi olduklarını söylemek, bunları bir çırpıda ayrıştırıp sınıflandırmak çok kolay değil. Bir kuramın temsilcisi olduğunu söyleyen ya da olduğu söylenilen eleştirmenin kimi yazılarına baktığımızda söylediğinin/söylenilenin karşıtı ya da uzağında bir tutum içinde olduğunu görebiliyoruz. Bu nedenle yapmış olduğumuz ayrıştırma ve sınıflandırma tam bir kesinlik taşımamaktadır. Söz gelimi Asım Bezirci'yi çok rahat bir biçimde toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışının; Adnan Benk ve Mehmet Kaplan'ı da -akademik eleştirinin ilkelerini uygulamadıkları yazılarda, kendileri öyle olmadıklarını söyleseler de, Ataç gibi yazmasalar da- öznel eleştiri anlayışının içine sokmak mümkündür. Eleştiri anlayışlarını açıkladığımız ve eleştirmenleri değerlendirdiğimiz bölümlerde bu çok daha belirgin bir biçimde görülecektir.

2.1. ÖZNEL/İZLENİMCİ ELEŞTİRİ ANLAYIŞI VE TEMSİLCİLERİ

Öznel/izlenimci/okura dönük eleştiri, eleştirmenin eleştirdiği esere kendi beğenileri açısından yaklaşması, A. France'ın deyişiyle eleştirmenin "şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini" anlatmasıdır.[114] İzlenimci eleştirmen, sanat eseri üzerine kişisel düşüncelerini, duygularını, izlenimlerini ortaya koyar; değerlendirmeler yapıp yargılamalarda bulunur. O, herhangi bir düşüncenin sözcüsü olmadığı için, düşüncelerini belirtirken ya da yargılamalarda bulunurken olabildiğince özgürdür. Onun özgürlüğü bağımsızlığından gelir.

[114] Daha geniş bilgi için bk. Berna Moran, "İzlenimci Eleştiri", **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 211-215.

Öznel eleştiride önemli olan eser değil, eleştirmendir. Eser, eleştirmenin kendi yaratıcılığını, geniş anlamda zekâsını, sezgisini, duygu ve düşüncelerini ortaya koyması, kısaca kendini anlatması için üretilen bir bahanedir. Oscar Wilde'ın dediği gibi, eleştiri, "yaratma içinde yaratma"dır.[115] Bu tanımdan yola çıkan eleştirmen, sanat eserini bahane edip, yeni bir sanat eseri ortaya koymayı amaçlar. Çözümleme ve değerlendirmenin bir yana bırakılıp yaratıcılığın öncelenmesi, bir yandan eleştirinin özünden uzaklaşması tehlikesini beraberinde getirirken, diğer yandan da eleştiriyi denemeye yaklaştırır. [116]

Bu eleştiride, eleştirmenin önceliği, eserin niteliğini ortaya koymak, eseri açıklamak ve/ve ya değerlendirmek değil, kendi duygu, düşünce, inanç, izlenim ve eğilimlerini açıklamaktır. Bu eleştiri yöntemi çok belirgin ilkelere ve sistemli bir yapıya sahip değildir. İzlenimcilere göre eseri, birtakım kurallara uygun olarak değerlendirmenin herhangi bir önemi yoktur. Bu eleştiride ölçütler görecelidir. Eserin yazarıyla olan kişisel ilişkiler, dostluk ya da düşmanlıklar verilen yargıda oldukça etkilidir. Bu eleştiride, "beğendim/beğenmedim", "iyi/kötü" demek eleştirmen için yeterlidir. Memet Fuat'a göre "eleştirinin en üst düzeyi de budur".[117] Güzelliğin bir zevk meselesi olduğundan, zevklerin de değişebileceğinden yola çıkan öznelcilere göre yapılması gereken, güzelliğe karşı duyarlı olmak, güzelin zevkine varabilmektir. Öznelci eleştirmenler, genellikle, söylediklerinin nedenlerini/niçinlerini ortaya koymazlar. Onlara göre bunu göstermek eleştirmenin işi değildir; çünkü eleştirmen, Ataç'ın dediği gibi, ömrünü eser incelemekle geçiremez. Memet Fuat, beğendim/beğenmedim eleştirisinin eleştirinin en üst düzeyi olduğunu söylerken eseri anlama, değerlendirme, çözümleme yetisinin önemini ön plana alır. O, bir yandan Ataç tipi eleştiriye hayranlık duyarken, diğer yandan da kendi değerlendirmelerinde beğendim/beğenmedim dışında ölçütler de ortaya koyar. Kimi zaman yazdıkları incelemenin sınırları içinde dolaşır. Buradan şunu çıkartabiliriz: Tek bir öznel eleştiri anlayışı yoktur. Bu nedenle öznel eleştiriyi her zaman "sığ, derine inmemiş, beğendim-beğenmedim, iyi-kötü sözlerine indirgemek"[118] doğru bir yaklaşım değildir.

A. France, A. Gide, R. Gourmont gibi izlenimci eleştirmenler, bu eleştiriyi benimseyen Ataç ve Yetkin gibi eleştirmenlerimizi etkilemişlerdir. Sözgelimi Ataç da, tıpkı Wilde'ın "Sanatçı Olarak Eleştirmen" yazısında söylediği gibi, eleştirmenin bir eserin

---

[115] Oscar Wilde, "Sanatçı Olarak Eleştirmen", **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı**, S. 142, Temmuz 1963, s. 647.
[116] Öznel eleştiri konusunda daha geniş bilgi için bk. Asım Bezirci, "Tarafsızlık mı?", **Sosyalizme Doğru**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996, s. 10; Nurullah Çetin, "Öznel/İzlenimci Eleştiri", **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, S. 77-79, Mayıs-Temmuz 2003, s. 206-208.
[117] Memet Fuat, **Eleştiri Üstüne**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 144.
[118] Doğan Hızlan, "Eleştiride Öznellik-Nesnellik Sorunsalı", **Türkiye'de Eleştiri ve Deneme**, (hzl. Hüseyin Atabaş), AÜ TÖMER Yayınları, Ankara, 2002, s. 33.

tümünü okumasını gereksiz sayar. Memet Fuat da, izlenimci eleştiriyi benimser; ama o, eleştirisine inceleme boyutunu ve bilimselliği de katarak, Asım Bezirci'nin imlediği, öznel ve nesnel eleştirinin bireşiminden oluşan 'tümel eleştiri'ye yaklaşır.

2.1.1. NURULLAH ATAÇ

Ataç (1898-1957), kendi deyişiyle ülkemizin yetiştirmiş olduğu "en tam edebiyat adamı"dır. O, yazılarını "inanarak" yazan; bir yazarı, şairi "çıkar kaygısıyla, dostluk arkadaşlık düşüncesiyle" övmeyi ya da yermeyi asla aklına getirmeyen; zihinleri karıştıran; neyi görüyorsa, neyi düşünüyorsa onu ortaya koymaya çalışan; edebiyatı tam anlamıyla "kendine dert edinmiş" bir denemeci, bir eleştirmendir:

> *"Hiçbir şeye ak olduğunu bilerek kara demedim. Belki yanılıyorum da kara görüyorum ama kara gördüğüm için kara diyorum, kendime de, başkalarına da yalan söylemiyorum."*[119]

Ataç, bizim eleştiri tarihimizde bir milattır. İster deneme yazsın, ister günce yazsın, isterse eleştirel deneme/denemesel eleştiri yazsın. Bütün bunlarda eleştirel bir tat vardır. O, "az çok, iyi kötü" bir iş görmüştür eleştiri alanında. "Eleştirmeye bir başlangıç"tır yaptığı, "tam, doğru bir eleştirme" değil. O, eleştirinin bir sanat, bir eğlence değil; bir iş, bir meslek olduğunu bilmesine bilir, ama bunun gereğini yapmaz/yapamaz. Kendisini bir amatör olarak görür Ataç. Çünkü kendisini "bir yana bırakamaz" o. Bundan dolayı da "gerçek eleştirmecilik" edemez. Yaptığı da genellikle, "beğendim/beğenmedim"den öteye gitmez. Çözümleyici, yorumlayıcı eleştiriye, yapıtı en ince ayrıntısına kadar incelediği, bu yüzden de yapıtın büyüsünü bozduğu, özünü zedelediği, güzelliğini yok ettiği için sıcak bakmaz.

Başlangıçta öznel/izlenimci eleştiriyi savunan, bu yönde ürünler veren Ataç, özellikle 1950 sonrasında uygulamada öznellikten ayrılamasa da, kuram olarak eleştiride nesnelliğin gerekliliğini ileri sürer.

1950 öncesi Ataç'ı ve onun eleştiriye ilişkin görüşleri özetle şöyledir: Ataç'a göre eleştiri sanat; eleştirmen ise kendi zevkini, kendi duygularını, kendi düşüncelerini söyleyen bir sanat adamıdır. Önemli olan eleştirilen kitaplar değil, onları tanıtan, tartışan eleştirmenin yaratılarıdır. Dolayısıyla eleştiri, bir şeyler öğrenmek için değil, zevk almak için okunur.

[119] Nurullah Ataç, "Ben", **Diyelim**-*Söz Arasında*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 18-19.

Ataç, eleştirilerinde bir öğretiye bağlanmaz. Kitaplarda sevdiği parçaları başkalarına da gösterip sevdirmeye çalışır. Kesin, şaşmaz yargılarda bulunmaz. Eserlerin kendisinde bıraktığı izlenimleri ortaya koymaya çalışır, onları çözümlemek gibi bir çaba içine girmez. Onun için "Bu eser güzeldir." demek yeterlidir. Eleştirmeyen, yani sanat eserlerini kendi anlayışının, kendi yaratıcılığının süzgecinden geçirmeyen bir kimsede, gerçekten hayranlık yeteneği bulunabileceğine inanmaz.

Ataç, bu dönemde 1950 öncesinin tersine, eleştirmenin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerektiğini söyler. Eleştirmenin yazısını yazmadan önce, bir veya birkaç kitabı okumasını, bunlar üzerine düşünmesini, bunları niçin beğenip beğenmediğinin nedenlerini araştırmasını, yargılarının nelere dayandığını açıklamasını ister. Bunun için de başka kitapları öne sürmesi, örnek olarak göstermesi gerektiğinin altını çizer. Ona göre, eleştirmenin sıradan bir okur gibi beğenmediği kitabı elinden bırakması düşünülemez. O, kitabı değerlendirmek için sonuna kadar okumak zorundadır. Sıkıla sıkıla, hatta sıkılmasına aldırmadan okuyacaktır; çünkü onun ödevidir okumak. Yalnız bu kitabı da değil, söz gelişi yazar romancıysa onun diğer romanlarını da bilmesi, okuması gereklidir. Sanatında bir ilerlemenin ya da gerilemenin olup olmadığını anlamak, çağın ürünleri içindeki yerini belirlemek için gereklidir bu. Çünkü gerçek eleştiri, "bir şairin, bir romancının nasıl yarattığını araştırmak, kavramaya çalışmaktır." Ataç, bunda kendisinin ve diğer eleştirmenlerin başarılı olamadığı kanısındadır:

> *"Eleştirme kendi içimizi dinlemekle olmaz, bir nesneye bağlanacağız, onun niteliğini kavramaya, kavrayıp da göstermeye çalışacağız. Onda ne varsa onu söyliyeceğiz, yalnız onu söyliyeceğiz. Çözümlemek, "tahlil etmek", biz işte onu beceremiyoruz, içimize eğilince birtakım şeyler bulup çıkarıyoruz, aralarında parlakları da bulunuyor, onları kandırıcı bir deyişle söylediğimiz de oluyor. Belki yaratıcılıktır bu, eleştirmecilik değildir. Eleştirmecinin başlıca ödevi belki de yaratıcı olmamaktır. Kendi içinde olanları, kendi düşüncelerini değil, deştiği, çözümlediği nesnenin içinde ne varsa onu söyliyecek. Eleştirmecinin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerekir. Eleştirme, yaratılmış olanları, başkalarının yarattıklarını incelemektir."*[120]

Ataç'a göre, eleştirmenin yazarı kutlamak, ona alkış tutmak gibi bir görevi yoktur. Onun görevi, yazarın yapıtını incelemek, onu anlayıp anlatmağa çalışmaktır. Oysa bizde, genel olarak ne inceleme, ne de anlatma söz konusudur. Hatta çoğu zaman eleştirmen

[120] Nurullah Ataç, "Gene Eleştirme", **Son Havadis**, 19 Şubat 1953, s. 2; **Varlık**, S. 522, 15 Mart 1960, s. 5.

yapıtı anlamaz, bunun için bir çaba harcamaz bile. "Anlamak, kendi kendimizden çıkmak, kendi görüşümüzü, kanılarımızı, inançlarımızı bırakıp karşımızdakinin düşüncesini, o düşüncesinin dayanaklarını, onların gerçekliğini görebilmek demektir." Bundan dolayı eserin yazarıyla empati kurmaya çalışan, yani yazarın yerine kendisini koyabilen kişidir eleştirmen. O, yazarın ne yapmak istediğini, bunu niye istediğini, onun görüşlerinin, kanılarının ne olduğunu, niye o kanıya vardığını görmeye çalışmalıdır. "Anlamak ancak böyle olur, ancak anlayan anlatabilir."[121]

Eleştirmenin bir dünya görüşü, bir sanat anlayışı vardır, ama bunların yanında ele aldığı sanatçının ne yapmak istediğini kavrama gücü de olmalıdır:

> *"Sanat erinin görüşünü, düşünüşünü kavrıyacak, ona göre yargılıyacak eseri, 'Şunu yapmak istemiş başarmış, yahut başaramamış' diyecek, yol göstermeğe de kalkabilir, şöyle der sanat erine: 'Sizin görüşünüze, düşünüşünüze göre eserinizin şurası şöyle olmalıydı, ancak öyle anlatabilirdiniz ne yapmak istediğinizi.' Bizde sanat erlerile eleştirmeciler arasındaki kavga biraz da bunun için sürüp gidiyor, eleştirmecilerimiz o kavrama gücünü gösteremiyorlar."*[122]

Ataç, Octave Mirbeau, André Gide ve Marcel Proust gibi yazarların örnek alınması gereken eleştirmenler olduğunu söyler. Çünkü onlar dar düşünmezler, başka görüşlere, düşüncelere de saygı, saygıdan da öte anlayış, kavrayış gösterirler. Olaylar ve yapıtlar üzerine düşünen eleştirmenin olmadığını, bundan dolayı bizde eleştiriden söz edilemeyeceğini söyleyen Ataç, yazılarında hem yazarı/şairi, hem de onun eserini eleştirir. Bunu yaparken değerlendirme ölçütleri çoğu zaman özneldir. Claudel'in şiirlerini sevmez. Niye sevmediği üzerinde de durmak istemez: "Ben pek hoşlanmam, hoşlanmıyorum diye bırakırım. Her şeyi neden beğenip beğenmeyeceğimizi inceliyecek miyiz? Ömrümüzü incelemekle mi geçireceğiz?"[123] Bu sözler Ataç'ın öznel eleştiri anlayışını net bir biçimde ortaya koyar. Hoşlanıp hoşlanmamak onun için yeterlidir. Ayrıntılarla uğraşmak onun işi değildir. Bundan dolayı kuramsal olarak son dönemlerinde nesnel anlayışı savunsa da, uygulama da öznel olmayı sürdürür.

Ataç, "Bizde eleştirme yok!" diyenlere Fethi Naci'nin "Bizde roman yok!" demesinden yaklaşık 25 yıl önce şunları söyler:

---

[121] Nurullah Ataç, "Karalama", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 9.
[122] Nurullah Ataç, "Allı ile Konuşmalar: Karışmak", **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 5.
[123] Nurullah Ataç, "Davalı Sanat", **Varlık**, S. 391, 1 Şubat 1953, s. 4.

"Düşünen, olaylar üzerine, yapıtlar üzerine düşünen yok da onun için eleştirme yok. Gerçekten bir yazınımız, ozanlarımız, öykücülerimiz yok da onun için eleştirme de yok bizde. Neyi anlayacak, neyi incelemeye, hangi görüşü kavramaya özenecek eleştirmen? Ozanlarımız, öykücülerimiz yapıtlarını düşünerek, ölçerek, belli bir amaç, bir güzellik amacı güderek yazmıyorlar ki eleştirme o düşünceyi, o amacı kavramaya, çözümlemeye uğraşsın! Bugünkü yazınımız bir uyurgezenler yazını, yalnız esine (ilhama) inanıp ona bağlananlar yazını. Öyle bir yazının eleştirmesi de ancak böyle olur."[124]

Ataç'a göre, değeri olmayan bir yazar ya da şaire eleştirmenin değer katması söz konusu değildir. Bundan dolayı eleştirmen, ancak gerçekten değeri olan bir eseri, bir şiiri sevdirebilir. Eleştirmenin yapabileceği tek şey, bu şiir, ya da esere okurun dikkatini çekmektir: "Orhan Veli iyi bir şairdi, ben övdüğüm için değil, gerçekten bir değeri olduğu için iyi bir şairdi. (…) Benim 'ol' dememle kimse şair olamaz."[125]

Ataç, eleştirmenin ele aldığı eseri önceden belirlenmiş ölçütlere bağlı kalarak değerlendirmediği kanısındadır. Böyle yaptığını söyleyenlere de pek inanmaz. Ona göre eleştirinin değişmez ilkeleri yoktur:

"Eleştirmenin değişmez birtakım ilkeleri olması, okuduğu bir eseri bunlara göre yargılaması istenir. Ne yapalım ki öyle olmuyor. Oturup düşünüyoruz, birtakım ilkeler kuruyoruz kendi kendimize. Sonra da bakıyoruz ki o ilkelere uyan bir eser hoşumuza gitmiyor da onlara hiç uymıyan başka bir eser çekiyor bizi. Demek ki ne olduğunu söyliyemesek de bir güzellik var, bir güzellik duygusu var. Her hangi bir eleştirmenin beğendiği kitabı beğenmek için gösterdiği sebepler ilginç olabilir, ancak gerçekten o sebepler yüzünden beğendiğini sanmayın. Önce beğenmiş, sebepleri sonra bulmuştur."[126]

Ataç, "Eleştirmeci yok bu ülkede…" diye yazanların eleştirmeci olmadığına inandıklarından dolayı değil, "Ataç benim yazılarımı beğenmedi, benim şiirlerimi üne erdirecek yazılar yazmadı, Ataç yoktur." demek istediklerinden dolayı böyle yazdıklarını söyler:

"Doğrudur söyledikleri, demek istedikleri. Onların şiirlerini üne erdirecek, onların şiirlerine kendilerinin koyamadıkları değeri katabilecek bir eleştirmeci, bir Ataç yoktur. Olamaz da. (…) Şairlik öyle değil, benim 'ol' dememle kimse şair

[124] Nurullah Ataç, "Karalama", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 9.
[125] Nurullah Ataç, "Ben", **Diyelim**-*Söz Arasında*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 12-13.
[126] Güler Sümer, "Ataç'la Konuşu", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 50, Mart 1956, s. 18.

olamaz. Ama onların 'Bizde eleştirmeci yok' demelerile de eleştirmecilerimiz yok oluvermez, 'Ataç yok' demelerile Ataç kalkmaz ortadan."[127]

Ataç'a göre, geleneği kırmak, Avrupalı bir yazar, bir şair olmaya özenmek, ilk adımı atmak şerefi Fikret'indir, Cenap'ındır, Halit Ziya'nındır. Ama buna rağmen bir türlü sevemez onları. Çünkü Avrupalı olmak istedikleri halde, Avrupa'yı derinden derine öğrenmek istemezler. Fikret, Avrupalı şairleri bilmez, öğrenmek de istemez. Coppée'yi, Prudhomme'i okumuş, ama Villon'u, Racine'i, Hugo'yu, Baudelaire'i bilmez. Ataç, derin bir tarih duygusu olmadığı için, Fransız şiirini bilmediği için, kendi dilinin, şiirinin tadını duymadığı için kızar ona: "Bunun içindir ki Avrupalı bir şair olmuştur, ama Avrupa'nın ancak küçük şairlerine, ortanın altında sayılacak şairlerine benzeyebilmiştir."[128]

Ataç, Orhan Hançerlioğlu'nun ***Karanlık Dünya***'sını değerlendirirken romanın nasıl yazılması gerektiği sorunsalı üzerinde de durur. Yazar, bu eleştirisinde, romanda onun hikâye anlatmaktan çok bir takım düşünceler ortaya koyduğunu, roman kişilerinin ve çevrenin yaşamadığını; bundan dolayı da ***Karanlık Dünya***'nın roman olamadığını söyler. Yazar, romanda kişileri konuşturamamış, birbirleriyle çarpıştıramamış, birer vücut verememiş, kişileştirememiştir. Onları düşünmüş, bize bir davayı bildirmek, anlatmak için düşünmüş, yaratamamıştır. Ataç, romanda ders verilebileceğini, ülke sorunlarına değinilebileceğini; ama bunu yaparken yazarın romancı olduğunu unutmaması gerektiğinin altını çizer:

"Romancı, kendi dışında da yaşıyan birtakım kişiler yaratabilen kimsedir. Romancı, düşünde kurduğu bir çevrenin yaşadığını, gerçekte varmış gibi yaşadığını gören, bize de gösterebilen adamdır. Karanlık Dünya'da ben bunu bulamadım."[129]

Romanda kişiler yazara körü körüne boyun eğerler. Sözgelimi ihtiyar müftü var ömrünce elektriği görmemiş. Soyadından söz edildiğine göre, en azından 30'lu yılların ortalarıdır sözü edilen zaman dilimi. Ataç, bu dönemde şehir merkezlerinin hemen hepsinde elektriğin olduğunu söyler:

"İhtiyar müftü ilçenin, bağlı olduğu il merkezine de mi gitmemiş? Hançerlioğlu müftünün ömründe elektrik görmemiş olmasını istemiş, müftü de buna razı olmuş. Demek ki müftü onun düşünde gerçekten yaşamamış…"[130]

Ataç'a göre Hançerlioğlu, iyi bir konuyu roman haline getirememiştir. ***Karanlık Dünya***, "roman gibi yazılmış bir makale"dir. Ataç, romanı sevmez ama, makaleyi beğenir:

---

[127] **age.**, s. 13.
[128] Nurullah Ataç, "**Karalama Defteri**-*Sözden Söze*, 3. basım, Can Yayınları, İstanbul 1991, s. 52.
[129] Nurullah Ataç, "Bir Roman", **Diyelim**–*Söz Arasında*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 101.
[130] **age.**, s. 101-102.

"Görüyorsunuz ki pek beğenmedim o romanı. Ama nasıl söyliyeyim? Sevdim o romanı, Bay Orhan Hançerlioğlu'nun düşüncesini sevdim, öyle bir işe girişmiş olmasını beğendim."[131]

Ataç, Turgut Uyar'ın şiiri üzerine yazdığı yazısında onu, "başkalarına uymayıp da kendi yolunu aradığı", "acemiliği", şiirinde "şakadan (…) bir saflık, 'bönlük' havası" olduğu, şiiri akılla yazdığı için beğenir. Ataç, dili arılaşmasa da, şiiri biçimsel aksaklıklardan tam olarak kurtulamasa da zarını Uyar için atar. Onu "günümüzün en iyi şairlerinden biri" olarak yorumlar.[132]

Ataç, duygularını yazılarına olduğu gibi aktarır. Söz gelişi kendisini jurnalcilikle suçlayan Attilâ İlhan'ın, kendisine ***Yağmur Kaçağı*** adlı şiir kitabını imzalayarak göndermesi üzerine şunları söyler:

"Bana 'jurnalci' demesine kızmıştım, artık geçti kızgınlığım, bir tiksinme geldi. 'Jurnalci' dediği bir kimseye birkaç gün sonra 'sayın' diyebilen kişiden ancak tiksinilir de onun için… (…) Bay Attilâ İlhan (…) bir daha yollamasın bana kitaplarını. (…) İyi şair olsun, kötü şair olsun, bence artık Bay Attila İlhan diye tanışmağa, konuşmağa değer bir kimse yoktur."[133]

Sonuç olarak "edebiyatımızın eserekli amcası"[134] Ataç, yazmış olduğu süre içersinde edebiyatımızı yakından izleyen, edebiyat çevresi tarafından yakından izlenen, etkileyici, haklı da olsa, haksız da olsa dediklerine duyarsız kalınamayan; sürekli yeni, genç, çağdaş kalmayı başarabilen; eskiye karşı hep yeniyi savunan; bundan dolayı da eskiyi yıkmakta bir an bile ikirciklenmeyecek kadar yıkıcı, aşırı ve devrimci, aynı zamanda da yeniyi ortaya koyacak kadar yapıcı olan; sezgisi ve beğenisi güçlü, bireyci, sorgulayıcı, akılcı; her türlü kalıplaşmış düşünceye karşı çıkan, kesin yargılardan kaçınan, karşıtlıkları yapısında barındırabilen, sanat ve yaratı yönü ağır basan, "hep çabuk çabuk, ivedili ivedili"[135] yazan bir yazar, bir eleştirmendir. Ataç, izlenimci bir eleştirmen olmasına karşın sezgilerinde ve yargılarında çoğu zaman yanılmaz. Bunun da sözcüğün gerçek anlamıyla, onun kültürlü bir insan olmasıyla bir ilgisi vardır. Zar attığı Turgut Uyar'ın da, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet üçlüsünün de bugün çok okunuyor olmaları, birçok şair

---

[131] **age.**, s. 102.
[132] Nurullah Ataç, "Türkiyem'e Önsöz", **Şiirde Dün Yok mu- Turgut Uyar Üzerine** (hzl. Tomris Uyar), Can Yayınları, İstanbul, 1999, s. 18.
[133] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 344.
[134] Haldun Taner, "Ataç İçin", **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 4.
[135] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, s. 125.

tarafından örnek alınmaları bunu kanıtlar niteliktedir. Tahsin Yücel'in söylediği gibi: "*Yeni edebiyatımızın ilk adı, en büyük adı, 'Ataç' adıydı, şimdi de 'Ataç adıdır*."[136]

2.1.2. SUUT KEMAL YETKİN

Akademisyen kimliğini denemeci/eleştirmen kimliğiyle örtüştüren Yetkin (1903-1980), Ataç'la birlikte öznel eleştirinin ilk akla gelen adlarındandır. Deneme tadında eleştiriler yazan Yetkin, bu yazılarda sanat eserinde biçim ve içeriğin uyum içinde olmasını, şiir ve romanda bize ait olanın yazılmasını, eleştirmenin değerli ile değersizi ayırt edecek düzeyde olmasını ister. Kökü bize ait olmayan akımlara bağlı yazar ve şairleri eleştirir. Bir eleştirmenin ikide bir görüş değiştirmesine karşı çıkar. Eleştirdiği sanatçıları, başka sanatçılarla karşılaştırdığı, olanı ortaya koyduğu anlarda öznellikten nesnelliğe bir geçiş söz konusudur.

Suut Kemal Yetkin, eleştirinin hem kültür, hem de karakter işi olduğuna inanır. Niteliksiz yapıtları nitelikliymiş gibi gösterenlerin, nitelikli yapıtları da görmezden gelenlerin karaktersiz kişiler olduğu kanısındadır. Yazar, bizdeki eleştirmen yokluğunu/azlığını buna bağlar. Ona göre eleştirmen, "düşüncesindeki özgürlük, beğenisindeki incelik, bilgilerindeki enginlik, yargılarındaki içtenlik ile" okurların güvenini kazanır. Yetkin, bizde yazıları sabırla beklenen bir eleştirmenin olmadığını; çünkü eleştirmenin düşün ve sanat akımlarının geliştiği, eleştirmenliğin meslek olduğu yerde yetişeceğini söyler. Ona göre eleştirimiz, bu yüzden kısırdır:

> "*Bizce bu kısırlığın asıl sebebi, eleştirmenin sağlam ahlâk nitelikleri yanında geniş bir felsefe ve sanat kültürünü, derin bir sezgiyi ve büyük bir çalışma yeteneğini gerektirmesi; bunları bir arada kendinde toplayan yazarların bulunmaması; bu türün bu güçlükleri yenecek kadar ciddiye alınmamasıdır. Her eli kalem tutanın şu veya bu kitap hakkında yergiler veya övgüler düzmesi de bunu gösterir.*"[137]

Yetkin, gazete ve dergilerde eleştiri adıyla yazılan yazıların bu niteliği taşımadığı, bizde gerçek anlamda bir eleştirinin ve eleştiri yazarının olmadığı kanısındadır. Ona göre bizde üç çeşit eleştirmen vardır:

---

[136] Tahsin Yücel, "En Büyüğümüz", **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 14.
[137] Suut Kemal Yetkin, "Eleştirmeci Yokluğu", **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 17; **Düş'ün Payı**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1960, s. 73.

"İşte bir eleştirmeci! Bakıyorsunuz beğenisi de var, kültürü de. Ama sabrı yok ve sorumluluğunun farkında değil… Bir şeyler anlatıyor, büyük sözler ediyor. Eseri anlamaya vakit kalmadan yazı bitiyor. Belli ki anlattığı kitabı sadece karıştırmış.

Başka bir eleştirmeci! Bakıyorsunuz sabrı da var. Üstelik bilgili. Ama biraz sonra anlıyorsunuz ki incelediği eserde sırf yanlışlar, aksamalar bulmak için didinip durmuş, onun güzelliklerine kapalı kalmış.

Bir üçüncü eleştirmeci daha var. Hem kültürlü, hem sabırlı! Ama düşünce hürlüğünden yoksun, yalnız belli bir sanat anlayışına uyan eserlerin övgücüsü. Hiç bir şey, ne Türkçenin bozukluğu, ne kişilerin silikliği, ne olaylar arasındaki bağlantısızlık, onu bu övgücülükten ayıramaz."[138]

Yetkin, sanat eserinde biçim ve içeriğin uyum içinde olmasını savunur. Roman ve şiirde bize ait olanın yazılmasını ister. Kökü bize ait olmayan akımlara bağlı yazar ve şairleri eleştirir. Bir eleştirmenin ikide bir görüş değiştirmesine karşı çıkar. Eleştirmenin değerli olanla değersiz olanı ayırt edecek düzeyde olmasını ister. Yapmış olduğu eleştirilerde, eleştirdiği şairi ve şiirini başka şairlerin şiirleriyle karşılaştırır. Öznel eleştiriyi önceler.

Yetkin, eleştirmenin ele aldığı eseri bütün varsıllığıyla yansıtabildiği; ülküsünü, amacını gerçekleştirebilmek için romancının veya şairin izlediği ruhsal labirentleri aydınlatabildiği; duyduğu heyecanı, okuyucunun ruhunda bir yankı gibi genişletebildiği oranda ereğine yaklaşacağına inanır. Eleştirinin sanat, eleştirmenin ise sanatçı olduğunu söyleyen Yetkin'le Ataç ve A. France gibi izlenimci eleştirmenlerin düşünceleri bu konuda örtüşür. O da, tıpkı A. France gibi "kendi ruhunun maceralarını büyük yapıtlar arasında" açıklamaya çalışır. Yetkin'e göre eleştirmen, "Sanatçı ne yapmak istiyordu, ne yapabildi?" sorusunu yanıtlarken öznel olmak zorundadır; çünkü okuduğu eserin dışında kalan, onunla kaynaşmayan eleştirmenin yazdığı metinler okuru kendine çekmez/çekemez.[139]

Yetkin, eleştirinin "çatık kaşlı, fişlere ve formüllere bağlı bilginlerin elinde değil, esere dostça bakan, onunla kaynaşan sanatçıların elinde" geliştiğini/gelişeceğini, en güzel örneklerini onların elinde verdiğini/vereceğini söyler. Örnek olarak da Oscar Wilde, Baudelaire, André Gide gibi sanatçıları verir.

---

[138] agm., s. 17; **age.**, s. 73-74.

[139] Suut Kemal Yetkin, "Şaşmayan Ölçü", **Edebiyat Üzerine Denemeler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978, s. 149-150.

Yetkin'e göre eleştirmenin görevi, "Sanatçı ne yapmak istiyordu, ne yapabildi?" sorusunu yanıtlamaktır. Eleştirmen bu soruyu yanıtlarken ister istemez öznel olacaktır, çünkü okuduğu eserin dışında kalan, onunla kaynaşmayan eleştirmenin yazmış olduğu metin bizi kendine çekmez:

> *"Sanatçının ne yapmak istediği, eleştirmenin –kişiden kişiye değişen- anlayışı ile belirir. Onun ne yapabileceğine gelince, bunu da eleştirmenin anlayışı ile eserin kıyaslanması açığa çıkaracaktır. Görüyorsunuz ki hep öznel davranışlar."*[140]

Yetkin, önemli olan şeyin "bir eleştirme yazısının ele aldığı eser vesilesiyle bizi zenginleştirmesi, o esere karşı bizde merak uyandırması" olduğunu söyler. Eğer eleştirmen ile okuduğu eser arasındaki kaynaşma, okurla eleştiri yazısı arasında da gerçekleşirse eleştirmen görevini yapmış demektir. Bu eleştirinin "şaşmayan ölçü"südür.

Yetkin, yapılan eleştirinin daha geçerli, güvenilir ve nesnel olması için çeşitli önerilerde bulunur. Buna göre eleştirmen, kendisini dış etkenlerden korumak için eleştiri konusu olarak geçmişte yazılan eserleri seçmelidir. Bu yapıldığında eleştirmen, sanatın ve eleştirinin ölçütlerine göre hareket edecektir. Böylelikle hem eserle ilgili sağlıklı bir değerlendirme sağlanmış, hem de eser, eskiden yapılmış ve hâlâ da tartışmasız kabul edilen basmakalıp yargılardan kurtarılmış olacaktır. Sonuçta da hem incelenen eser, hem de inceleyici kazanacaktır.[141]

2.1.3. MEMET FUAT

Memet Fuat (1926-2002), söylediklerini uygulayabilen, dolayısıyla tutarlı ve kendi olmayı başarabilen ender eleştirmenlerimizden biridir. Öznel/izlenimci eleştirinin Ataç'tan sonraki en önemli, en dikkate alınan temsilcisidir. Ustası Ataç gibi eleştiriyi "bir sanat" olarak gören Memet Fuat, onun kadar heyecanlı ve atak değildir. O, hem kitap eleştirilerinde, hem de incelemelerinde ele aldığı esere/yazara "kendi anlayışı içinde" tarafsız, önyargısız yaklaşmayı amaçlar. Elbette "kendi anlayışı" işin içine girince, eleştirinin öznel olması da kaçınılmazdır. Çünkü eleştirmen yaşamın dışında değil, içindedir. O da yaşadığı toplumdan etkilenir, onun değerlerini paylaşır. Bundan dolayı da

[140] **age.**, s. 150.
[141] Suut Kemal Yetkin, "Okuyucu ve Tenkitçi", **Türk Dili**, C. 1, S. 7, Nisan 1952, s. 387.

eleştirmenin yansız olması düşünülemez. Onun da tıpkı sanatçılar gibi, bir dünya görüşü, bir sanat anlayışı vardır. Eleştirmen de, sanatçı gibi "yaşayan' bir insandır çünkü. Memet Fuat, eleştirilerinde ne kadar öznel olursa olsun, yargılarını ortaya koyarken, bu yargıların nedenlerini, niçinlerini açıklama gereği duyar. Oysa ustası Ataç, ne böyle bir şeye gerek duyar, ne de böyle bir kaygı taşır; "Beğendim, beğenmedim!" demek yeterlidir onun için. Memet Fuat, 1990'larda yapmış olduğu bir söyleşide "Eleştirinin en üst düzeyi de budur".[142] diyerek hâlâ Ataç tipi eleştiriye vermiş olduğu önemi ortaya koyar.

Memet Fuat'a göre eleştirmenin iki amacı vardır: "1. Sanat yapıtını okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak, açıklamak, daha kolay anlaşılır kılmak; 2. Sanatçıya yol göstermek."[143]

Memet Fuat, Attilâ İlhan gibi eleştiriyi yalnızca ölçmek ve değerlendirmek olarak görmez. Ona göre eleştirmen, bir yandan değerlendirme ve ölçme işlemini yaparken, diğer yandan da "yapıtı açıklamaya, anlaşılmasını kolaylaştırmaya" ve sanatçıya yol göstermeye çalışmalıdır. Çünkü eleştirmenin eleştirmen olmasını sağlayan şey, onun "kullandığı ölçütün doğruluğu değil, onu kullanışındaki ustalık"tır. Ölçütlerin de sanat anlayışları gibi değişebileceğini söyleyen yazar, her yapıta aynı ölçütlerle yanaşmanın olanaksızlığı üzerinde durur. Ona göre, eleştirmenin hep doğruyu görmesi, yanılmayan ölçütler ortaya koyması, her şeyi nesnel olarak değerlendirmesi her zaman söz konusu değildir. O, Attilâ İlhan'ın "Tenkitçi sanatçı değildir." sözüne karşı çıkar. O, eleştirmenin sanatçı, eleştirinin de "çok emek isteyen, güç bir sanat" olduğu görüşündedir.[144] Memet Fuat, "yaratıcılık"la "değerlendirme"nin birbirinden ayrı işler olmadığını imler. O, iyi ya da kötü, her eleştirmenin bir sanatçı, her sanatçının da bir eleştirmen olduğu kanısındadır.[145]

Memet Fuat, sanat eleştirisini şöyle tanımlar:

> *"Eleştiri sanatların kurallarını araştıran, ölçütlerini bulan, bu ölçütlerin uygulanabilmesi için gerekli yöntemleri biçimlendiren, elde ettiği temel bilgilere göre de yapıtları ölçüp biçerek değerlendiren, açıklayan şeydir.*
>
> *Şey, dedim, şey ama ne?*
>
> *Eleştiri sanattır. Sanat."*[146]

Ona göre, "bilimsel" sözcüğü sanata aykırı bir sözcüktür. Bundan dolayı da bilimin sanatı avucunun içine alması, kendine uydurması düşünülemez. Eleştiri,

---

[142] Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, "Memet Fuat'la Konuşma", **Dergâh**, Aralık 1992 (Memet Fuat, **Eleştiri Üstüne**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 144'ten naklen).
[143] Memet Fuat, "Eleştiri Üzerine Notlar", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 13.
[144] "Eleştirinin 'L'si ", **age.**, s. 24-27.
[145] "Sanatçının Eleştirmenliği", **age.**, s. 79.
[146] "Eleştirinin 'L'si ", **age.**, s. 25.

bilimselleşmemiştir; nesnellik yolunda bilimin verilerinden, ruhbilim, yaşambilim, insanbilim, halkbilimi gibi çeşitli bilimlerden yararlanma yoluna gitmiştir. Darwin, Marks, Freud gibi bilim adamlarından eleştiri alanında yararlanılmıştır. Memet Fuat, bilimsel eleştiriyi küçümsemediğini, eleştiriye yeni ufuklar açabileceğini söyledikten sonra, sözlerini şöyle sürdürür:

> *"Ama bilimsel eleştirinin sanat sorunlarını bilim kesinliğiyle çözüvereceğini, sanatı aydınlığa çıkaracağını, hele değerlendirme bakımından yanılmazlığa ulaşacağını hiç sanmam. (…) Bilimsel eleştirmenler de, öznel eleştirmenler gibi, sık sık yanılıyorlar."*[147]

Ona göre bilimsel eleştiri yapanlar, öznel eleştirinin önemini ve değerini kavramak zorundadırlar, eğer kavrayamazlarsa kullanmış oldukları yöntemlerin altında yok olup gideceklerdir. Çünkü hiçbir yöntem ne kadar üstün olursa olsun, tek başına başarı sağlamaya yetmez. Eleştirmeni başarıya götüren özellikler dünden bugüne değişmemiştir. Bu özellikler şunlardır: "kafasının işlemesi, bilgisi, duyarlığı, ustalığı, yazma gücü."[148] Amerikalı eleştirmen Hyman'ın dediği gibi bilimsel eleştirinin yöntemi, kafası işleyen eleştirmenleri parlak; aptal, bilgisiz, işini bilmeyen eleştirmenleri de gülünç sonuçlara ulaştırır. Bir eleştirmende aranan değerleri kendinde toplayan bir kimse, kafasının işleyişi, duyarlığı ile, hiçbir yönteme başvurmadan da çok doğru sonuçlara ulaşabilir. Kısacası, "Hiçbir eleştirmen uyguladığı yöntemlerle büyük ya da küçük değildir."[149]

Memet Fuat, sanatçıların eleştirmenin hiçbir neden ortaya koymadan "sevdim, sevmedim" diye yargıda bulunmasına kızmaları konusunda şunları söyler: Eleştirmen, ele aldığı eseri niye beğenip beğenmediğini söylemelidir; ama önemli olan sevdim, sevmedim sözünü söyleyebilecek düzeye erişmek, bakar bakmaz iyi ile kötü eseri birbirinden ayırabilmektir. Böyle bir duyguya erdikten sonra, nedenleri bulmak hiç de zor değildir.[150] Yazar, bu sözleriyle adeta Ataç'ın savunusunu yapmaktadır.

Ona göre eleştirmen kendi anlayışı, kendi beğenisi içinde "tarafsız" kalabilir. Her yapıta, her sanatçıya küçük hesapların üstüne çıkarak yaklaşabilir. Namuslu, dürüst bir insan olması yeter buna. Eleştiride soyut bir "tarafsızlık" aramak yanlıştır. Dürüst olmak, her anlayışa saygılı olmak yeterlidir.[151] Memet Fuat, dürüstlüğü yalnızca eleştirmende değil, sanatçıda da arar. Ona göre dürüst sanatçı, eksik yönlerinin, kötü yanlarının ortaya

---

[147] Memet Fuat, "Bilimsel Eleştiri", **Düşünceye Saygı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 31.
[148] Stanley Edgar Hyman'ın **The Armed Vision** adlı yapıtından aktaran Memet Fuat, **age.**, s. 31.
[149] **age.**, s. 32.
[150] "Sanatçının Eleştirmenliği", **Unutulmuş Yazılar**, s. 80.
[151] "Memet Fuat Anlatıyor", **Düşünceye Saygı**, s. 197.

konulmasından rahatsızlık duymamalıdır. O, eleştirmenle karşı kutuplarda değil, aynı tarafta olmalıdır. "Sanat alanında ilerlemenin, ustalaşmanın, eksiksiz yapıtlara doğru gitmenin başka yolu yok."tur.[152]

Yazar, nasıl bir eleştiri istediğini ana çizgileriyle şöyle ortaya koyar:

"Anlamaya, anlatmaya çalışan, yıkıcı olmayan bir eleştiriye doğru gitmeliyiz. Eleştiriyi önyargılarımızı doğrulamak için değil, yargılara varmak için kullanmalıyız; bir kavga aracı olarak görmemeliyiz, kişisel duyguların çok üstünde, bir gerçeklere varma aracı olarak görmeliyiz. Savaşımızın sanatçılarla olmadığını, kendi kendimizle olduğunu anlamalıyız. Bu boğucu hava, bu övme yerme açlığı sona ermeli artık."[153]

Memet Fuat, eleştiri saygısı ya da sevgisinin gelişmesi için belli koşullar öne sürer. Ona göre, bu koşulları yerine getirmeyen eleştirmen sanatçılar tarafından küçük görülmeyi ve yazılarının dergiciler tarafından geri gönderilmesini hak etmiştir:

"Her şeyden önce,

(1) Yazılarımızda yüksekten konuşmamayı, sanatçılara büyüklük taslamamayı öğrenmeli;

(2) Tartışmalarımızı karşımızdakileri alt etmek için değil, birlikte gerçekleri bulup çıkarmak için yapmamız gerektiğini unutmamalı;

(3) Yargılarında yanılabilecek birer insan olduğumuzu bilmeli;

(4) Dostlukların, düşmanlıkların etkisinden kurtulmayı, yergiden, övgüden kaçınmayı başlıca amaç edinmeliyiz."[154]

Memet Fuat, eleştiri üzerine söylediklerinin uygulamasını kitap eleştiri ve incelemelerinde yapar. Daha önce dağınık olarak çeşitli kitaplarında çıkan bu türden yazıları ***Kitap Eleştirileri***[155] ve ***İncelemeler***[156] başlıkları altında yayımlanır. Bu eserlere baktığımızda onun esere/yazara bütüncül bakma çabasında olduğunu görürüz. Değerlendirdiği eseri yazarın diğer eserleriyle karşılaştırır, yazardaki gelişimi, onun/eserin güçlü ve zayıf yönlerini ortaya koymaya çalışır. Eserdeki aksaklık, dikkatsizlik, kusur ve tutarsızlıklar; dil yanlışları ve dizgi hataları üzerinde önemle durur. Ele aldığı eseri/yazarı yargılamaktan kaçınmaz. Kimi zaman yazara önerilerde bulunur. Kitap tanıtma yazılarında öyküleri genelde birer cümleyle iyi, kötü şeklinde tanıtır. Eksileri ve artıları bir fırça

[152] Memet Fuat, "Kendini Eleştirmek", **Unutulmuş Yazılar**, s. 78.
[153] "Eleştiriye Saygı", **age.**, s. 91.
[154] **age.**, s. 92.
[155] Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
[156] Adam Yayınları, İstanbul, 2002.

darbesiyle ortaya koyar. Bunu yaparken başka yazarların düşüncelerinden de yararlandığı olur. Eleştirilerini daha çok ele aldığı kitaba göre şekillendirir. Özellikle incelemelerinde savlarını belgelere dayandırır. Eleştirilerinde kimi zaman yazarla tartışır, onu uyarır; zaman zaman da ironik bir dil kullanır. İstediği şeyi anlatmak için yazılarını alıntılarla doldurmaktan çekinmez. Çünkü onun amacı hem kitabı/yazarı okuyucuya tanıtmak, hem de kitabın özelliklerini saptamaktır.

Memet Fuat'ın ***Garip***'in ilk iki baskısı üzerine yapmış olduğu inceleme onun ne kadar titiz bir okuyucu olduğunun göstergesidir. Birinci baskıda kitabın biçim ve içeriğinin ne olduğu, ikinci baskıda bunun ne kadar değiştirildiği tek tek verilir okuyucuya. Yazar, Orhan Veli'nin "Garip" yazısını ikinci baskıya alırken biçem, dil, yazım, noktalama bakımlarından iyice gözden geçirdiğini, değiştirdiğini; Fransızca Osmanlıca sözcüklerden bazılarını Türkçe karşılıklarıyla değiştirdiğini, işi yer yer anlam değişikliğine kadar vardırdığını; ama bu karşılık bulma işinde yeterince başarılı olamadığını söyler. Orhan Veli'nin birinci baskıdaki birtakım katı yargılarını ikinci baskıda yumuşattığını, şiirlerini yazı, noktalama bakımından gözden geçirdiğini ve dört şiirde de sözcük değişikliği yaptığını belirler:

> *"'Sabaha Kadar'ın yedinci dizesi:*
>
> *1. baskı:*
>
> *'Veyahut karıncaların buğday taşıdıklarını'*
>
> *2. baskı:*
>
> *'Yahut da karıncaların buğday taşıdıklarını'"*[157]

Memet Fuat, yazılarında kitaptaki dizgi yanlışlarına, dil kullanımındaki ustalığa, biçeme, biçim ve içerik arasındaki uyuma, yazarın dünya görüşüne önem verir. Gördüğü aksaklıkları nedenleriyle ortaya koyar. 1958 Türk Dil Kurumu Ödülü için yapmış olduğu çalışmada ödüle katılan eserleri dili kullanış açısından değerlendirir. Bu eserlerin TDK'nin dil anlayışıyla uyuşup uyuşmadığını ortaya koymaya çalışır.

Memet Fuat, İlhan Tarus'un İstanbul'a yakın bir kasabada "Kurtuluş Savaşını hazırlayan günleri, o günlerdeki yaşamı" anlattığı ***Var Olmak*** romanını severek okuduğunu, bu eseri çeşitli nedenlerden dolayı önemli bulduğunu (Memet Fuat, bu nedenleri yazma konusunu yalnızca TDK'nin dil anlayışıyla sınırlı tuttuğu için söylemez.) söyledikten sonra yapıtın diliyle ilgili eleştirilere geçer. Yazarın bu konudaki ilk yargısı söyleyeceklerinin habercisidir: "Var Olmak dilde gerçeğe uygunluk aramanın bir yazarı ne

[157] "Garip'in İki Baskısı", **age.**, s. 206.

durumlara düşürebileceğini açıkça gösteren korkunç bir örnek." Memet Fuat, Tarus'un dile önem vermediğini, titiz olmak, yanlışsız yazmak gibi kaygısının olmadığını söyler. Bunları çeşitli başlıklar altında (iyi kurulmamış tümceler, dile aykırı söyleyişler, yazım ve noktalama özensizlikleri, noktalama kararsızlıkları, yeni sözcükler, Osmanlıca sözcük ve tamlamalar) inceler.

Memet Fuat, bu eserin niçin TDK ödülünü alamayacağını Osmanlıca tamlamalarla ilgili bölümde ve yazısının son cümlesinde ortaya koyar:

> "*Yapıttaki 'zevat-ı kiram'ın konuşmalarına da bir iki örnek verip keselim:*
>
> '*Sizin onu, fenn-i terbiye esasatı dairesine, daire-i edebe sokacağınızdan eminim.' (s. 15) 'Bugüne bugün Devlet-i aliyenin mümessili ve vükelây-ı kiram hazaratının, ferden ferda, vekil-i umuru bulunuyorsunuz. Saltanat-ı seniyenin ilelebed payidar olacağına dair olan imanımız, bütün revnak ve sıhhatiyle, bizlerin de ruhlarında meknuz ve mahkûktur.' (s. 27).*
>
> *Var Olmak Türk Dil Kurumu'nun amacı benimsenerek yazılmış bir yapıt değil."*[158]

Memet Fuat, eleştirmenin yanlılığı sorununa da değinir. Bunu yaparken de Salâh Birsel'in '*Şiir Dersi'* adlı şiirinden yararlanır:

> *"Konu diye 'insanlık sevgisi'ni al*
> *Vezin adına 'hürriyet'i seç*
> *Sırası değil deme*
> *Aklına estikçe*
> *'Açlık' kelimesini kondur*
> *Bir kolayını bul*
> *Şiirin sonlarına doğru*
> *'Hak' ile 'yaşamak'ı kafiye düşür*
> *İşte sana 'büyük şair' olmanın yolu"*

Bu şiirin eleştiri alanında bir gerçeğe dokunduğu kesindir. Gerçekten de kimi eleştirmenler kendi dünya görüşlerine mensup orta çapta bir sanatçıyı övüp, göklere çıkarmaktadırlar. Diğer taraftan da dünya görüşlerine uymayan sanatçıları yerip dururlar. Bu davranış, eleştirmenin dünya görüşüne, sanat anlayışına yarardan çok zarar getirir:

> "*Zorla yaratılan kof değerler o kadar çabuk yıkılıp gidiyor ki…*

[158] "Var Olmak", **Unutulmuş Yazılar**, s. 274-275.

Bir eleştirmen inandığı düşünceleri savunan sanatçılara karşı, başkalarına karşı olduğundan çok daha titiz, çok daha kuşkucu olmalıdır."[159]

Bundan dolayı, aynı görüşleri paylaştığı Ömer Faruk Toprak, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Suat Taşer, Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Asım Bezirci gibi yazar ve şairleri eleştirmekten kaçınmaz.

Yazar, her yeninin yasaklarla savaştığını, bununla birlikte yanı sıra birtakım yasaklar getirdiğini söyler. Yeniliği yapanların gerekçeleri de şudur: "Bugün öyle şiir yazılmıyor!"

"Orhan Veli'ler 'Garip' yaratan anlayıştan, aşırı bir yenilik arkasında koşarken getirdikleri yasaklardan uzaklaştıkça şiir alanındaki önemleri arttı. En başarılı yapıtlarını –yeni olmayı ilerilik sananlara uyarak söylüyorum- geri dönerken verdiler. Daralan çemberi genişletirken. Eskinin de, yeninin de yasaklarına en uzak kaldıkları, kişiliklerini anlayışlara ezdirmedikleri zaman. Garip, getirdiği güzel şiirler bir yana, savunduğu yasaklarla şiirimizin gidişini çelmelemiş bir kitaptır."[160]

Memet Fuat: Öznel eleştirmenlerin en nesneli.

2.1.4. YAŞAR NABİ NAYIR

Varlık dergisinde daha çok bir "otorite", birçok yazarın ve şairin elinden tutan, onları destekleyen bir "ağabey" olarak gördüğümüz Yaşar Nabi Nayır (1908-1981), eleştiri yazılarında genellikle dönemin edebiyat anlayışlarını ele alır. Eleştiri üzerine yazmasına karşın, genel olarak eser eleştirisi yapmaz; daha çok kişi ve kurumları eleştirir.

Nayır, iyi bir eleştirmenin öncelikle eleştirdiği eseri çok iyi derecede sindirmesi gerektiğinin altını çizer. Çünkü eleştirmen, sıradan okurun bulamayacağı özellikleri bulmak, eseri benzeri eserlerle karşılaştırmak, eserin değerlendirmesini yapmak ve bunu okura sunmakla yükümlüdür. Ona göre ciddî, tarafsız, emek ürünü eleştiriler için biraz iyi niyet, biraz çaba, bir parça da anlayış yeterlidir.

Yaşar Nabi, sanatta yol göstericiliğe inanmaz. Gerçek sanatçının kendi yolunu mutlaka kendisinin bulacağına inanır. Ona göre sanatçıya yol göstermeye çalışmak demek, insanın kendisini sanatçıdan üstün görmesi demektir. Sait Faik buna en iyi örnektir. Sait

[159] "Toplumsalcılıktan Yararlanmak", **Düşünceye Saygı**, s. 53.
[160] "Gene Yeniliğin Yasakları", **age.**, s. 89.

Faik, kendisine "İyi bir hikâyeci olmak istiyorsan…" diye önerilerde bulunan bir profesör, bir ressam ve bir yazı sahibine tokat gibi bir yanıt verir: "Sanat bir fanteziden başka bir şey değildir.(…) Ben hiçbir şey yapmıyorum, sadece hikâye yazıyorum. (…) Ben bir bok olmak istemiyorum." İstediği tek şey vardır aslında yazarın: sadece hikâye yazmak. Bunu yaparken de kimsenin kendisine karışmasını istemez. Sanattan anlayana, sanat eleştirmecisine bile yazara karışma izni vermez; çünkü ona göre eleştirmek, yol göstermek demek değildir:

> *"Eleştirmen gördüğü veya okuduğu eseri inceler, sanatçının ne yapmak istemiş, bu dileğinde ne dereceye kadar başarı göstermiş olduğunu araştırır. Önceki eserleriyle ele aldığı arasında, o sanatçı ile başkaları arasında karşılaştırmalar yaparak düşündüklerini anlatır, eser başarılı ise neden başarılı olduğunu, değilse kendince bunun sebeplerini göstermeye çalışır. Ama tutup da, bıraksın bu işi o, bu çeşit eserler yerine şöylelerini yazsın, yarına kalmak istiyorsa şu yoldan gitsin demeye başladı mı eleştirmenin çerçevesinden çıkarak akıl hocalığı sınırına girmiş olur. Akıl hocalarından ise sanatın öyle büyük faydalar sağladığı da görülmüş şey değildir."*[161]

Yaşar Nabi, güdümlü olan her şeye karşıdır. Sanatçının da, eleştirmenin de sanatın özgürlüğü için savaşım vermesini ister. Özgürlükleri kısıtlayan, yazarı belli bir alanın dışına çıkartmayan, onu belli amaçlar için yazı yazmaya zorlayan her anlayışa karşı çıkar. Ona göre sanat kaygısını bırakıp sanat dışı amaçlar için uğraş veren yazar, iyi sanatçı değildir.[162]

Yaşar Nabi, sanattan çok sosyal sorunlara ilgi duyan eleştirmenin/okurun sanatçının yaşamı ve kişiliğinden yola çıkarak eseri değerlendirme yoluna gittiğini, bununsa doğru bir tutum olmadığını vurgular. Ona göre yazarla ilgili bir olayla, eserle ilgili yargı arasında doğrudan bir ilinti yoktur. Bu nedenle eleştirmen, yazarın yaşamı ve kişiliğiyle ilgili bir bulgudan yola çıkarak, eleştirdiği eserle ilgili yargı değişikliğinde bulunamaz. Eleştirmenin olabildiğince duygularını yansıtmaktan kaçınmasını söyleyen Yaşar Nabi, bunun gerekçelerini şöyle açıklar:

> *"Bir yazarın kişiliği, ahlâk durumu, yaşayışındaki özellikler, o yazar hakkındaki bir etüde göz önünde tutulacak ve eserinin daha iyi anlaşılmasına yardım edecek hususlar olabilir ama, tek tek eserleri ele aldığımız zaman, onlar için hükmümüzü vermeden önce yazarın kişiliği ile uğraşmamıza bir sebep yoktur.*

[161] Yaşar Nabi Nayır, "Günler Boyunca", **Yıllar Boyunca**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959, s. 99.
[162] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Hep O Dâva", **Varlık**, S. 424, 1 Kasım, 1955, s. 31.

Hattâ, böyle bir uğraşma bizi asıl yolumuzdan çevirebileceği, hükümlerimizin tarafsızlığını bozabileceği için faydadan çok zararı dokunur. (Eleştirmen/okuyucu) bir eserde zihnine takılan, aydınlanması gerekli yerler olursa, ve bu anlamadığı noktaları aydınlatabileceğini umuyorsa ancak o zaman yazarının kişiliği hakkında bilgi edinmeye çalışsın."[163]

Yaşar Nabi'nin edebiyatımıza en büyük katkısı, *Varlık* gibi bir dergiyi on yıllarca yaşatmış/yaşatıyor olması, dergiyi bir okul haline dönüştürmesidir. Yaşar Nabi, bu dergiyi yaşatmıştır yaşatmasına ama bu durum, İlhan Tarus'un dediği gibi ülkemizi "namuslu ve yetkili" bir eleştirmenden yoksun bırakmıştır.[164]

2.1.5. CEMAL SÜREYA

Cemal Süreya (1931-1990), "Folklor Şiire Düşman" adlı yazısıyla epeyce tepki toplar bu dönemde. Attilâ İlhan, Asım Bezirci gibi şair ve yazarlarla polemikler yapar. Şiirde yeninin ne olduğunu/olabileceğini ortaya koyan yazılar yazar. Hem olumsuzu / eksiği / yanlışı, hem de olumluyu / güzeli / başarılmışı nedenleriyle / niçinleriyle ortaya koyan, sanatçı duyarlığıyla aklı birleştirebilen has bir eleştirmen/denemecidir. "Şiiri kıvıramayan", kötü bir Dağlarca dublörü ve "figüran bir şair"[165] olan Abdullah Rıza Ergüven gibi şairlere karşı gözü pek ve yıkıcıdır o; Turgut uyar gibi "yavuz" ve "cins bir şair"i [166]gördüğü zaman ise olabildiğince sevecen, yapıcı.

Cemal Süreya, Muzaffer Buyrukçu'nun ***Acı*** adlı öykü kitabını öznel bir anlayışla değerlendirir. Yazar, kitaptaki öykülerin birer biyografi parçası olduğunu, Muzaffer Buyrukçu'nun kendi yaşamını, kendi serüvenlerini anlattığını iddia eder. Hatta, kitaptaki "Serseri" adlı öyküdeki kişi de yazarın kendisidir. Cemal Süreya, kitabı hem tekdüze olarak görür, hem de bu öyküleri sever. Yazar, bu çelişkili durumu şöyle ortaya koyar:

"Psikolojik davranışlar, vaziyet alışlar eksik olduğundan, hikâyeler çokluk olayın yürüttüğü kişilere dayandığından sanki her hikâyesinde kendinin ayrı bir durumunu ortaya koyuyor. Bu onu tekdüzeye götürüyor. Ama yine de kişi seviyor

[163] "Eser ve Yazarı", **Yıllar Boyunca**, s. 33.
[164] İlhan Tarus, "Yıllar Boyunca", **Varlık**, S. 505, 1 Temmuz 1959, s. 9.
[165] Cemal Süreya, "Anılar", **Toplu Yazılar I, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 264.
[166] Cemal Süreya, "Kitaplar: Mavisini Dağıtan Uslu Çocuk-Yalnızlar", **age.**, s. 262.

Muzaffer Buyrukçunun hikâyelerini. Bir dergide, gazetede görünce okumadan edemiyor."[167]

2.1.6. MUZAFFER ERDOST

Eleştiride işbirliğine karşı çıkan, kalıp ve kuralların olamayacağını ileri süren, eleştirmenin yaratıcılığına inanan, İkinci Yeni'nin ad koyucusu ve kuramcısı Muzaffer Erdost (1932-), nesnel olmaya çalışsa da, söyledikleriyle izlenimci eleştiriye daha yakındır.

Erdost'a göre eleştirmen, sürekli arayış ve oluş içinde olan bir kişidir. O bir yargıç, bir ölçü aracı, yani bir terazi ya da cetvel değildir. Yargıcın yasalara bağlı olduğunu, bu yasalara göre karar vermesi gerektiğini, onun bunu okulda öğrendiğini söyleyen Erdost'a göre eleştirinin okulu olamaz. Çünkü eleştirmen değerlendirirken yaratır. Bu yüzden eleştiri tektir, bir tanedir.

Erdost, eleştiride işbirliğine karşı çıkar. Ona göre Cöntürk, bu yönde bir teklif getirirken "dörüt-yazın yapıtlarının arayıcı, yaratıcı" kimliklerini yadsıdığı gibi eleştirmenliği de kunduracılık, aşçılık gibi bir "zanaat" olarak gördüğü için yanılmaktadır:

"*Dörüt – yazın yapıtlarında 'yeni' bir ileriye atılıştır, her zaman bir çıkışın işaretidir; varolanın dışına çıkmaktır. Kalıplaşmış kurallara, bilimsel tanımlara bağlı kalan bir eleştirmen, yeniyi bir ecinni gibi karşılayacak, onu yerden yere vuracaktır.*"[168]

Erdost, aynı yazıda öznel eleştiriyi yalnızca "duyguculuk" olarak düşünen Cöntürk'e karşı çıkar. Çünkü o bu eleştiriyi salt duyguculuk olarak görmez. O, bu konuda şunları söyler:

"*Öznel eleştirme deyince, salt bir duyguculuk düşünmüyorum. Eleştirmenin bir dörüt anlayışı, tutumu vardır. Onun ölçüleri bu anlayışı, bu tutumudur. Ölçülerini kalıplaştırmadığı için de, tutumu sürekli bir oluş, bir değişim içindedir. Bu tutum ortaklaşa varılmış bir sonuç da değildir. Ama kimi dörüt yapıtları var ki, bu dörüt anlayışlarını tutumlarını uygulamıştır da, gene de bir soğukluğu, bir ölü yanı vardır. Böylesi soğuk bir yapıtı, ölü bir yapıtı ölçülerimize uyuyor diye övecek miyiz, beğenecek miyiz? Hayır.*

[167] Osman Mazlum, "Buyrukçu'nun Acısı", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 6, 9 Şubat 1958, s. 12.
[168] Muzaffer Erdost, "Eleştirme", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 30, 22 Temmuz 1956, s. 6.

O zaman da duyguculuğun önemi kendiliğinden beliriyor."[169]

Erdost'a göre "çağının eleştirmeni" özgür eleştirmendir. O, özgürlüğünden yararlanarak sanat eserini değerlendirecek, beğenmediği eseri, kanılarına, düşüncelerine uymayan eseri "yurt düşmanı, ulus düşmanı" olarak nitelendirmeyecektir. Çünkü bir eseri kendi anlayışımıza uymuyor diye kötülemek doğru bir yaklaşım değildir. Onun görevi eserin iyi ya da kötü olduğunu ortaya koymak, eseri değerlendirmektir.[170]

Muzaffer Erdost, *Pazar Postası*'nda özellikle İkinci Yeni şiiri ve şairleri üzerine yazılar yazar. "İkinci Yeni şiiri kaçışın, yılgınlığın şiiridir, aynı zamanda da Dağlarca'nın şiirlerinin benzeridir." yargısına karşı çıkar:

> *"Fazıl Hüsnü'nün şiirleri karanlıktır, bir şey anlaşılmaz. Oysa ikinci yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez. Bu bir; ikincisi, Fazıl Hüsnü'nün şiir adına giriştiği bir savaşı yoktur. İkinci yeni, şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içindedir. Demek ki, ikinci yeni kendisini bırakmış kişioğlunun şiiri değildir. Savaşı, savaşması vardır."*[171]

Erdost, Tarık Dursun K.'nın ***Rıza Bey Aile-evi*** adlı romanını eleştirirken roman anlayışını da ortaya koyar. Ona göre olayların yazarın ağzından değil de kişilerin ağzından yazılması "biçim kaygısı"nın bir göstergesidir. Tarık Dursun da bu eserinde serüveni kişilerin ağzından verir. Kişiler olayları anlatır, ama adları farklı da olsa, sanki konuşan bir kişidir. Bunlar hep aynı tipin, yani Tarık Dursun'un damgasını taşırlar. Bu yüzden de konuşmalarıyla, davranışlarıyla yazarın bir maketi olmaktan başka bir işlev taşımazlar. Romandaki ikinci olumsuz nokta, olayların birbirleriyle ilintisiz olmasıdır. Olaylar birbiri üzerine kurulmamıştır. Bundan dolayı bir olayı romandan çıkardığımızda romandan bir şey eksilmez, düzeni kolay kolay bozulmaz. Üçüncü nokta ise romanda merak öğesinin eksik olmasıdır. Bu romanı okuyan kişi, kendisini romanın havasına kaptırmadığı gibi romanın sonunu da merak etmez. Erdost'a göre bunun çeşitli nedenleri vardır. O, bu konuda ve romanla ilgili genel değerlendirmesinde şunları söyler:

> *"Birincisi Tarık Dursun biçim dene şeyi küçümsüyor, ya da ne olduğunu pek bilmiyor.*
>
> *İkincisi Tarık Dursun K. bir serüvenin bütünlüğünü, ne demek olduğunu pek kavramamışa benziyor.*
>
> *(…)*

---

[169] agm., s. 11.
[170] Muzaffer Erdost, "Tek Ayak Üstünde", **Evrim**, S. 4, Aralık 1954, s. 13.
[171] Muzaffer İlhan Erdost, **İkinci Yeni Yazıları**, Ankara, 1997, s. 52-53.

Belli ki, Tarık Dursun birlikte yaşadığı insanları anlatıyor. Ne yazık ki, bu insanların büyük, doyurucu serüvenleri olmamış. Tarık Dursun da yaşadığı olayları bozup yeniden kurmamış. Kişileri oldukları gibi alıyor, onları bilinçsizce işliyor. Tarık Dursun'un meselesi yok. Hırsı yok. Kaygıları yok. Dilini iyi kullanan, olayları pek güzel ortaya koyan bir Tarık Dursun var hepsi bu kadar."[172]

Erdost, Tarık Dursun K.'yı biçimi önemseyen ama bilmeyen bir yazar olarak görür. Ona göre yazarın, ayrı ayrı aldığı parçalara genel görünümde bir düzen vermesi onun biçimi önemsediğinin; parçaları bir bütün olarak kuramaması ise biçimin ne olduğunu bilmediğinin bir göstergesidir.[173]

Erdost, Cöntürk'ün söylediği gibi, "*derin düşünebilen bir eleştirmen*" dir. [174]

2.2. NESNEL-BİLİMSEL ELEŞTİRİ ANLAYIŞI VE TEMSİLCİLERİ

Nesnel/bilimsel eleştiri, her türlü kişisel etkeni elden geldiğince bir yana iterek, elden geldiğince toplumbilim, ruhbilim, felsefe, istatistik, estetik, dilbilim gibi bilgi ve bilim dallarından da yararlanarak eserin özelliklerini bulmaya çalışan bir eleştiri yöntemidir. Nesnel/bilimsel eleştiride eleştirmen, araştırır, karşılaştırır, inceler; belgeler ve örnekler toplar; bunlardan yola çıkarak yargılarda bulunur. O, tüm bunları yaparken, kendi özel duygu ve düşüncelerini, kişisel hesaplarını, önyargılarını, yaşantılarını ortaya koymaktan olabildiğince kaçınır; kesinlikle örneksiz, temelsiz, gerekçesiz konuşmaz/yazmaz. Eleştirmenin amacı, esere olabildiğince kendinden uzaklaşarak, kendini aşarak yaklaşmaktır. Duygu, sezgi ve us gücünü nesneyi anlamak, çözümlemek, ayrıntılara inerek açıklamak için kullanan eleştirmen, yalnızca nesnenin taşıdığı özellikleri arayıp bulmakla yetinmez; onun yer ve zaman içindeki durumunu da belirleyip, gelenekle yüzleştirmeye; "eser, sanatçı, çağ" ilişkilerini göstermeğe çalışır. Nesnel/bilimsel eleştiride dogmacı, mutlakçı, idealist, aşırı göreceli, izlenimci, tek yanlı bir durum söz konusu değildir. Bu kuram, sanatın bir yaratma ve kurgulama, eleştirininse yaratılanı yargılama ve çözümleme olduğu gerçeğinden hareket eder. Bir başka deyişle eleştiri sanat, eleştirmen de yaratıcı değildir. Eleştirmenin görevi yaratılmış olan eseri incelemek, tanıtmak, çözümlemek ve yargılamaktır. Bundan dolayı nesnel/bilimsel eleştiride

[172] Muzaffer Erdost, "K. da Yeni Birşey Yok", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 30, 4 Ağustos 1957, s. 7.
[173] Muzaffer Erdost, "K. nın Ettiği", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 1, 1 Ocak 1956, s. 11.
[174] Hüseyin Cöntürk, "Bir Teknede", **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 94.

eleştirmen yaratıcılığa özenmez, geniş görüşlü bir bilgin gibi davranır. Eleştirmen, incelediği eseri, eserin biçimini, yapısını göz ardı etmeden tarihsel ve toplumsal açıdan irdeler. Nesnel eleştiride amaç, olabildiğince esere yaklaşabilmektir. Yoksa öznel eleştiriyi tümden yok saymak değildir. Çünkü en nesnel eleştiride bile öznel bir yan vardır. Nesnel eleştirmen bu öznel yanı en aza indirgeyebilmeyi amaçlar. Nesnel eleştiri, tarafsız eleştiri olarak algılanmamalıdır; çünkü insanın olduğu her yerde bir taraf vardır. Nesnellikten anlaşılması gereken şey, gerçekliğin nesnel bir tutumla incelenmesi ve bu incelemenin sonuçlarının tüm yönleriyle ortaya konmasıdır. Özetle nesnel/bilimsel eleştiri, yaratılmış bir eseri yeni yöntemlerle, yeni açılardan, yeni belgelerle açıklayıp değerlendirmek; bir başka deyişle bir edebiyat yapıtının ne olduğunu bildirme ve değerini biçmektir.[175]

Nesnel/bilimsel eleştiri kavramı edebiyatımıza ciddi anlamda kuramsal bir anlayış olarak Asım Bezirci ve Hüseyin Cöntürk tarafından sokulmuştur. İki eleştirmen nesnel/bilimsel eleştiriyi edebiyatımıza yerleştirmeye çalışsalar da gittikleri yol her zaman aynı olmaz. Cöntürk, daha çok biçime önem verirken, Bezirci biçimin yanında tarihsel ve toplumsal ortama da yakınlık duyar. Bu yönüyle Asım Bezirci, ilgili bölümde söz ettiğimiz nedenlerden dolayı Marksist eleştiri kuramına, Hüseyin Cöntürk ise, yaratılmış olan eserin, sanat yönünün bir yana bırakılarak özellikle toplumbilim, ruhbilim ve tarihin yardımıyla incelenmesine bir tepki olarak doğan; pek çok eleştiri akımının tersine, yazarın kişiliğine ve yetiştiği çevreye bakmaksızın yalnızca eserin kendisini temel alan, bir başka deyişle metnin dışına çıkmayan; ondaki gizli anlamı çıkarmaya çalışan, yazarın düşüncelerini biçim sorunu içinde inceleyen *'yeni eleştiri kuramı'*[176]na daha yakındır. Cöntürk'ün kaynaklarına baktığımızda karşımıza metni ön plana alan, metni kendi yapısı ve sistemi içinde inceleyen, metin dışı öğelere yer vermeyen yeni eleştiri kuramına bağlı T. S. Eliot, I. A. Richards, A. C. Breadley, A. Warren, R. Wellek, C. Brooks gibi yazarların yoğunlukta olduğunu görürüz. Cöntürk, yeni eleştiriden açıkça söz etmese de -Bir yerde "Yeni Eleştirmecilerin Sözlüğü"ne[177] değinir.- kaynakları ve yazdıkları onu, Asım Bezirci'nin de dile getirdiği gibi, "Yeni Eleştiri akımına" bağlar.[178]

---

[175] Daha geniş bilgi için bk. Asım Bezirci, **Nurullah Ataç - Yaşamı, Kişiliği, Eleştiri Anlayışı, Yazıları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1983, s. 98-100; **Bilimden Yana - Sosyalizme Doğru**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 139-149, 213-214; Hüseyin Cöntürk, **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958.
[176] Daha geniş bilgi için bk. Berna Moran, "Yeni Eleştiri", **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 179-185.
[177] Cöntürk, **age.**, s . 8.
[178] Bezirci, **Bilimden Yana –** *Sosyalizme Doğru***.**, s. 74.

2.2.1. ASIM BEZİRCİ

Eleştirmen ve edebiyat tarihçisi Asım Bezirci (1928-1993), (Hüseyin Cöntürk'le birlikte) nesnel-bilimsel eleştirinin edebiyatımızdaki kurucusudur. Eleştirmenlerimizin en çalışkanı olduğu için "edebiyat emekçisi" sözü en çok ona yakışır. Yazar, derler, çevirir, araştırır, dergi çıkarır. O, sürekli notlar alan, kaynakları kendisine saklamayıp çevresine yayan müthiş bir biriktiricidir.

Hemen her yazısında eleştirmenin görevinin öznelcilerde olduğu gibi yaratıcılığa özenmek değil, yaratılmış olanı, yani eseri çözümlemek ve değerlendirmek/yargılamak olduğunun altını çizen Bezirci'ye göre artık eleştiri denemeden, deneme de eleştiriden ayrılmalıdır. Kısa tanıtma yazılarının yerini incelemeler almalıdır; çünkü gerekçesiz yargılar, kolay düşünceler, tutarsızlık, ölçüsüzlük, kaynaksızlık bu kısa yazıların temel özelliğidir. Eleştirmen araştırmalara girişmeli; önyargıları, kalıplaşmış düşünceleri aşmalı; köklere, kaynaklara, ayrıntılara inip derinleşmelidir. Bunlarla birlikte "duygulara, izlenimlere yaslanmakla kalan eski eleştirinin karşısında çözümlemelere, ölçütlemelere dayanan yeni bir eleştiri kurmalı; öznel eleştirinin yanında nesnel/bilimsel bir eleştirinin de yer almasına çalışmalı"dır. Bunun için çeşitli yöntemlerden, hatta mantık, estetik, tarih, felsefe gibi bilim ve bilgi dallarından da yararlanmalı, "eserin öz ve biçimce çevre ve tarih içindeki yerini, durumunu, önemini, ayrıcalığını bulup göstermek" için uğraş vermelidir.[179]

Bezirci, yaptığı eleştirilerde tarihsel ve toplumsal boyutu ortaya koymaya çalışır. Eseri aydınlatmak için belgelere, tanıklara başvurur. O, bir sanatçıyı değerlendirirken yalnızca estetik çözümlemeyle yetinmez, bunu toplumbilimsel çözümlemeyle tamamlamaya, sanatçıyı tarihsel ve kültürel evrim içindeki yerine oturtmaya çalışır. Bezirci, eleştirilerinde anlambilim, biçembilim, dilbilim; felsefe, mantık ve istatistikten de yararlanır. Sanatçıyı diyalektik bir anlayışla, bütüncül bir görüşle kavramaya çalışır. ***Çok Kapılı Oda*** ve ***Edip Cansever*** ile sonraki yıllarda yayımladığı ***Nurullah Ataç***, ***Metin Eloğlu***, ***Nâzım Hikmet***, ***Sabahattin Ali*** gibi monografi kitapları anlatılanlara örnektir.

Bezirci ve Cöntürk, "eleştirimizi genişletmeğe, çeşitlendirmeğe, tekdüzenlikten, tekyanlılıktan sıyırmağa" uğraşırlar; ama "alışkanlıkları, yerleşmiş kalıpları, donmuş görüşleri" kırmak pek de kolay değildir. Birlikte kitaplar yayımlar, (***Günlerin Getirdiği Götürdüğü***, ***Turgut Uyar-Edip Cansever***), dergi çıkartırlar (*Dönem*, Ekim 1963-Haziran 1965, 21 sayı). Cöntürk'ün öne sürdüğü "eleştiride işbirliği"nin ilk adımlarıdır bunlar.

---

[179] Asım Bezirci, "Eleştiride 'Kitaba Doğru'", **Bilimden Yana –** *Sosyalizme Doğru*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 175-176.

Bezirci, Vüs'at O. Bener'in ***Dost*** ve ***Yaşamasız*** adlı eserleriyle ilgili eleştirileri değerlendirdiği "Eleştirmenin Sorumluluğu" adlı yazısında, bizdeki eleştirmenlerin nasıl olduğu, nasıl olması gerektiği konusunda şunları söyler. Bu sözler aynı zamanda onun eleştiri anlayışı hakkında da bize oldukça doyurucu bilgiler verir:

> *"1. Yazılan eleştiriler Bener'i yeterince tanıtmıyor bize. Hatta çoğunlukla yanlış tanıtıyor. Okuyucuların onu anlayıp doğru olarak değerlendirmesine yardım etmiyor. Bu bakımdan yeniden, iyice incelenmesi gerekiyor Bener'in.*
>
> *2. Eleştirmenlerin çoğu, önemini kavramamış yaptığı işin. Ciddî ve disiplinli değil. Bilimsel bir anlayışla eğilmiyor esere. Eleştirinin yeni bir bilim kolu olma yolundaki gelişmesini görmüyor. Gerçeklerini, ilkelerini bilmiyor onun. Üstelik, öğrenmeğe de çalışmıyor, araştırmıyor. Gelişigüzel sözlerle, öznel ve izlenimci yargılarla iş bitecek sanıyor. Belli ve sağlam bir yönteme dayanmıyor. Sistemsiz.*
>
> *3. Çoğu kez unutuluyor şu gerçek: Eleştirmek büyük bir sorumluluk altına girmektir. Yalnızca sanatçıya karşı değil, okura (dolayısıyla da topluma), esere, hatta kendine karşı da sorumludur eleştirmen. Bu dört yanlı sorumluluğun kötü kullanılması ağır sonuçlar doğurur. Yanlış bir eleştiri sadece okuru yanıltmakla kalmaz, esere ve öncü sanatçıya da zarar verir aynı zamanda. Birçok haksızlıklara yol açar."*[180]

Bezirci, Simone De Beauvoir'in , "Gelecek geçmişin üzerinde yükselir." sözüne sıkı sıkıya bağlıdır. Eleştirilerinde yalnızca estetik çözümlemeyle yetinmez. İncelediği yazarı, "kültürel ve tarihsel evrim içindeki yerine" oturtmaya çalışır; bunun için de toplumbilimden yararlanır. [181] O, nesnel/bilimsel eleştiriden yanadır, ama tarafsız da değildir. O, tarafsızlığın "sinsi bir uzlaşma, gizli bir taraf tutma" anlamına geldiğine inanır; bundan dolayı eleştiriye dünya görüşü olan Marksizmin penceresinden bakar. O da, tıpkı arkadaşı ve meslektaşı Fethi Naci gibi, Fransız Marksistlerinden ve Plehanov'dan etkilenir; hatta onlardan çeviriler yapar. Bu onun eleştiri işini ne kadar ciddîye aldığının bir göstergesidir.

Asım Bezirci, Attilâ İlhan'ın ***Sisler Bulvarı*** ile ***Yağmur Kaçağı*** adlı şiir kitaplarını kuram-uygulama açısından değerlendirir. Attilâ İlhan'ı tutarsızlıkla, özü sözüne uymamakla suçlar. Çünkü o, Atatürkçü ilkelere dayanan toplumcu bir sanat anlayışının,

---

[180] Asım Bezirci, "Eleştirmenin Sorumluluğu", **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003, s. 20.
[181] Asım Bezirci, "Altmış Yıl ve Bir Dakika", **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 13.

sosyal realizmin öncülüğünü ve savunusunu yapmaktadır. Oysa bu kitaplardaki şiirler, yazılarında savunduğu, uygulanmasını istediği ilkelere uymamaktadır. Yazılarında kurtarıcı gibi hareket eden yazar, şiirlerinde elinden tutulması ve kurtarılması gereken zavallı bir şairdir. Yalnızdır, umutlarını yitirmiştir, sonsuz üzüntüler içindedir, tedirgindir, avunmak için kendini içkiye verir, sonunda ölmeyi bile tasarlar.

> *"A.İlhan, 'memleketimizin meseleleri üzerine eğilecek' yerde dizelerini çoğunca kişisel duygu ve imgelerle dolduruyor. Devede kulağı andıran birkaç şiir dışında, genel olarak, toplumsal gerçeklerden, siyasal sorunlardan ve onların çözümlenişinden kaçıyor. Şiirlerini 'milletimizin uyanması, yücelmesi, aydınlanması için' yazmıyor. Çokluk kendi yalnızlığını, üzüntüsünü, kötümserliğini anlatmak için yazıyor. Üstelik, bu duyguların ana kaynaklarını, toplumla ilişkilerini, sınıfsal kökenlerini de belirtemiyor. Böylece, eleştirilerinde söylediklerine, -hâlâ söyleyip durmaktadır- aykırı bir yol tutuyor. Bindiği dalı kendi eliyle kesiyor. Cahit Sıtkı'da görüp kınadığı aynı suçu işliyor: "Memleketin büyük halk çoğunluğu için sanat yapmıyor. Kendi içtimai çevresi için sanat yapmıyor. Kendi kendisinin beyhude sanatını yapıyor.' A. İlhan yaşayış ve psikoloji yönünden bir orta kat adamıdır, bir küçük burjuvadır. Bu yüzden, kuramda ayrıldığı bu tutucu topluluğu eylemde bırakamıyor, ne ondan büsbütün kopabiliyor, ne de emekçi halka yaklaşabiliyor. Düşünceyle davranış, ülküyle eylem arasındaki bu ikilik, A. İlhan'ın şiirlerinde biçimle özün uygunsuzluğu olarak kendini gösteriyor."*[182]

Bezirci, bir eserde sağlam bir bileşim (kompozisyon); tipik ve karakteristik olanın, öze en uygun olan biçimin ortaya konmasını ister. Faik Baysal'ın ***Rezil Dünya***'sıyla ilgili eleştirileri bu yöndedir:

> *"Rezil Dünya'nın yazarı bu önemli noktayı göz önünde tutmuyor: olayları ayıklayıp, elemeyi düşünmüyor, Frenkçe deyimiyle, 'typique ve caractéristique' olanı seçmiyor, 'teferruata ve tafsilata' kaçıyor, ayrıntının içindeki önemliyi yakalamıyor, yer yer, doğalcılık çıkmazına saplanıyor. Gerçek sanat eserinde içerikle biçim tam bir uygunluk içinde bulunur. Baysal, öze en uygun, özü en iyi belirtecek olgun ve güzel bir biçim kuramıyor."*[183]

Asım Bezirci, toptancı yargılara, ölçüsüz övgülere, temelsiz yergilere, bilgiçlik taslayanlara karşıdır. O, sorgulayan, tartışan, kuşkulanan, araştıran, incelemelerinde değişik yöntemler kullanan, ele aldığı konu ve sorunları derinliğine inceleyebilen, eski

[182] "Ülkücülük Bakımından 'Sisler Bulvarı' ile 'Yağmur Kaçağı'", **age.**, s. 136-137.
[183] "Rezil Dünya", **age.**, s. 46.

değerleri temelinden sarsabilen, dili güzel, akıcı ve doğru kullanan, ufku açık bir eleştirmen ister. Kendisi de böyle bir eleştirmen olmayı amaçlar.

Ele aldığımız dönemden yaklaşık sekiz yıl sonra yazdığı nesnel eleştiriyle ilgili bir yazısını, dönemizin dışında olmasına karşın, buradaki yargılar kendi eleştiri anlayışına denk düştüğü için, kendi yargılarımızı da ortaya koyarak özetlemekte bir sakınca görmüyoruz:

Söylediklerini yapan, kuram ve uygulamada kendisiyle çelişmeyen ender eleştirmenlerden biri olan Bezirci, esere olabildiğince kendinden uzaklaşarak, kendini aşarak yaklaşmaya çalışır. Böylece kendi özel duygu ve düşüncelerini, önyargılarını, yaşantılarını belirtmekten kaçınır. Duygu, sezgi ve us gücünü nesneyi anlamaya, çözümlemeye, ayrıntılara inerek açıklamaya önem verir. Nesnenin taşıdığı özellikleri ortaya çıkarmaya, "eser, sanatçı, çağ" ilişkilerini göstermeye çalışır. Çoğu zaman bir bilim adamı gibi davranır, yaratıcılığa özenmez.. Genellikle, incelediği eseri, eserin biçimini, yapısını göz ardı etmeden tarihsel ve toplumsal açıdan irdeler. Bununla birlikte çeşitli bilimlerden, bilgi dallarından, bilimsel veri ve yöntemlerden de yararlanır. Araştırır, karşılaştırır, inceler; belgeler ve örnekler toplar. Bunları yapmadan, eserle ilgili herhangi bir yargıda bulunmaz. Yargısını verirken de yaptığı çalışmaların sonuçlarını göz önünde bulundurur; örneksiz, temelsiz, gerekçesiz konuşmaz. Konuştuğunda/yazdığında önyargısız, dürüst, sorumlu ve yüreklidir. Kısaca nesneldir.[184] Bezirci, nesnel bilimsel eleştiriyi savunurken öznel eleştirinin değersiz olduğu önermesinden hareket etmez. Ona göre nesnel eleştirinin olduğu yerde, öznel eleştirinin değeri daha belirgin biçimde ortaya çıkacaktır. İşte o zaman öznelle nesneli bilimsel bir anlayışla kucaklayan "bütüncül eleştiri"[185] kurulacaktır. Bezirci'nin amaçladığı da budur.

"Ülkemizde bilimsel eleştiriye giden yolun en kavgacı yolcusu"[186] olan Asım Bezirci, eserleriyle, usanma bilmez araştırıcılığı ve çalışkanlığıyla, eleştiriye olan inancıyla, hem bir yol gösterici, hem de her zaman başvurulacak bir kaynaktır.

[184] Asım Bezirci, **Nurullah Ataç-Eleştiri Anlayışı ve Yazıları**, Kitapçılık Yayınları, İstanbul, 1968, s. 50-51.
[185] Asım Bezirci, **Çok Kapılı Oda**, s. 189.
[186] Memet Fuat, **Aydınlar Sözlüğü**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 153.

2.2.2. HÜSEYİN CÖNTÜRK

Asım Bezirci ile birlikte nesnel-bilimsel eleştirinin öncülüğünü yapan Cöntürk (1918-2003), önce eleştirinin nasıl olması gerektiğini kuramsal olarak ortaya koymuş, sonra da bu kuramı metne uygulamıştır. O, edebiyatımızda öznel eleştirinin egemen olduğu, Ataç'ın ağırlığını iyice hissettirdiği bir dönemde önemli olanın eser olduğunu, eserin dışına çıkmanın yanlışlığını ilk ortaya koyan eleştirmenimizdir. Bu yönüyle onun "Yeni Eleştiri" ve bu eleştiri kuramının temsilcileriyle kan bağı vardır. Yeni eleştiri kuramının bizdeki ilk temsilcisi, uygulamalarındaki kimi sapmalara karşın Cöntürk'tür. ***Eleştirmeden Önce***'de eleştiri, ***Çağının Şairi***'nde şiir kuramını ortaya koyan Cöntürk, ***Günlerin Götürdüğü***, ***Turgut Uyar***, ***Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne*** gibi eserlerinde ise yazdığı/derlediği kuramın uygulamasını yapar.

Cöntürk, ***Eleştirmeden Önce***'de henüz eleştirme'nin e'sinde olduğumuzu, eleştirinin son e'sine geldiğimizde ortak bir eleştiri dilinin kurulabileceğini imler. Bu iki "e" arasında eleştirmenlerin yapması gerekenler ise, kullandıkları kavramları bilmek ve bu kavramlara uygun terimleri bulmaktır. Çünkü "Eleştirme dilimizi kurmak demek eleştirmemizi kurmak demektir." [187]

Cöntürk, eleştirmeden önce eleştirmenin "bir edebiyat anlayışı" kazanması gerektiğine inanır. Ona göre eleştiride öncelikle yapılması gereken, yapıtın özelliklerinin ortaya konmasıdır. Daha sonra bakılacak olan da onda var olan özelliklerdir. Bunların beğenilir türden olup olmadığına bakılarak eserin değerinin biçilmesi gerekir. Bu iki iş bir arada yürüyebilir, ama birincisi yapılmadan ikincisinin yapılması düşünülemez. Bu tür bir yaklaşım, "sorumluluk duygusu" zayıf bir eleştiri yazısının çıkmasından başka bir işe yaramayacaktır. Öznel eleştiri yazıları bu söylenilenlere örnektir. Cöntürk, yapıtın özellikleri derken şunları göz önünde bulundurur:

> "*Bir yapıtı tasvirî olarak anlatmak, tanıtmak üzere ortaya konabilecek her türlü nitelikler. Bunlar biçneye, içneye ilişkil nitelikler olabileceği gibi, bir yapıtın bir başka yapıt yanındaki durumu ile beliren özellikleri de olabilir.*"[188]

Cöntürk'ün yapılması için uğraştığı şeylerden birisi de "eleştiride işbirliği"dir. Ona göre bir eleştirmenin incelediği/eleştirdiği yapıttaki her özelliği görmesi mümkün değildir. Bir eleştirmen ilgi duyduğu alanın/bilimin/dünya görüşünün özelliklerini önceler, buna göre yargılarda bulunur. Öyleyse yapılacak olan eleştirmenlerin ortaya koyduğu özellikleri

[187] Hüseyin Cöntürk, "Eleştirmeden Önce", **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 9/7.
[188] **age.**, s. 9.

bir araya getirmektir.[189] Cöntürk, eserin tüm yönleriyle, toplumbilimci, ruhbilimci, dilbilimci, biçembilimci, Marxçı, tarihçi vb. eleştiri adları altında incelenmesini / eleştirilmesini ister. Bunun karşılığını da endüstrideki "Ford ya da Taylor sistemi"nde bulur.[190] Cöntürk'ün istediği, Ataç tipi "en tam edebiyat adamı" değil, birçok eleştirmenin iş yapabildiği bir "eleştirmenler tezgahı"dır. O, bu tezgahı işlerlik bakımından da "Millet Meclisi"ne benzetir. Burada önemli olan eleştirmenin bilgili ve işbirliğine açık olmasıdır. Bu eleştirmenler, buna eleştiri yapan sanatçılar da dahildir, "bilgi ve anlayışta" belli bir düzeye gelmiş olmalıdır. Cöntürk, bunun şöyle gerekçelendirir:

> *"Ancak böyle yapabilirsek Batıda çoktan sonuca bağlanmış, ya da işlenmiş, edebiyat meselelerini biz de çözümleyebilecek, ve arkamızdaki bu temel bilgilere dayanarak günün meselelerini, örneğin, yeni kuşak şiirlerinin incelenmesi ve değerlendirilmesini, yapabileceğiz. (…) Bu tip eleştirmende işbirliği, hiç değilse hoşgörürlük, en tabii bir özellik olacaktır."*[191]

Uzmanlaşmaya dayalı bir eleştiriyi önceleyen Cöntürk'e göre sempozyum eleştirmeciliği bunun en en iyi örneğidir. Okurun bu sempozyum bildirilerinden kendine göre bir sonuç çıkarması, onu da eserin içine çekecektir. Bu sayede de yazar-okur-eleştirmen sacayağı tamamlanmış olacaktır.

Cöntürk'ün eleştirmenden istediği bir başka şeyse "ölçü"dür. Cöntürk, bu konuda şunları söyler:

> "*Bir eleştirmecinin 'ölçüler sistemi' bir yapıtta bulunmasını istediği özelliklerin ya da onların niteliklerinin toplamı ile müteradiftir. Bir yapıtta kendimizin üstün tuttuğu özellikleri, varlıkları bulamazsak o yapıt bizce, bizim ölçülerimize göre, kötü olmuş olur.*
>
> *Burada şurası da anlaşılmış oluyor ki yapıt eleştirmesinde sıra önce özellik ve niteliklerin tesbiti ve sonra da bunların değerlendirilmesi iken, bir eleştirmecinin kendi oluşmasında özellik ve niteliklerin değerlendirmesini yapabilecek bir ölçüler siteminin kurulması önce, bu sistemin ele aldığı özellik ve nitelikleri yakalamak için kullanılacak aletlerin yaratılması sonrasıdır.*
>
> *(…)*

[189] "Eleştirmeden Önce - Eleştirmede İşbirliği", **age.**, s. 10 / 65-66.
[190] "Eleştirmede Taylorizme Doğru", **age.**, s. 60-61.
[191] Hüseyin Cöntürk, "Ataç ve Dilekler", **Salkım**, C. 3, S. 49, 27 Mayıs 1958, s. 4.

Bizim bildiğimiz, ölçülerin kurulmasında en çok faydası dokunacak bilgiler şunlardır: tür bilgisi, duyarılık bilgisi ve duygusu."[192]

Cöntürk'e göre eleştirmenin eleştirmen olabilmesi için "çağdaş duyarlığı sezmesi, duyması ve kavraması" bir ön koşuldur. Bunun için de bir "edebiyat anlayışı"na sahip olması gerekir.[193]

Cöntürk, eleştirinin edebiyat için çalıştığını, ama edebiyat olmadığını, onun kendine özgü bir oluşum ve yaşamının olduğunu imler. Ona göre eleştirmen, edebiyat için çalışırken, asla kendi bağımsızlığına gölge düşürmemelidir. Eğer yaptığı işi ciddiye alırsa, o da karşı tarafça ciddiye alınacaktır. Bu bir disiplin işidir. Çünkü eleştiri bir iç boşaltma, bir dedikodu, bir söyleşi aracı değildir. Cöntürk, bu sözleriyle A. France, Lemaitre, Ataç tipi eleştiriye karşı olduğunu net biçimde ortaya koyar. Onun istediği eleştiri, "bilim disiplini içinde icra olunacak bir inceleyici (bilimsel) eleştirme"dir. [194] O, "zihinsel (rationalistic) ve tahlilci (analytical) bir eleştirmeden yana olduğu için Ataç tipi eleştirmeciliği çürük bulmakta", benimsememektedir.[195] Cöntürk, bu arada şunun da altını çizer, felsefe ve bilimlerden mümkün olduğunca yararlanılmalı, ama asla bilim eleştirinin yerini almamalıdır:

> *"Örneğin bir edebiyat yapıtı malzemesini sadece toplumbilimsel yasa ve doğrulardan seçmeğe kalkarsa o edebiyat yapıtı uyruk değiştirmiş, toplumbilimin uyruğuna geçmiş sayılabilir. Bizde edebiyatta bu yol uyruk değiştirmeye misal verilmek istenirse Fethi Naci'yi gösterebiliriz sanırım. O da yazarların 'objektif gerçekleri aksettiren bir doktrine' bağlanmalarını, 'tarihen doğru bir özü' yazmalarını istiyen, 'nesnel gerçeklere uymıyan' yapıtları yeren, 'nesnel olan ve bu yüzden tek yanlı olan gerçeği' çok yanlı olarak gösterenleri 'fikirleri bulandırmakla' suçlayan bir eleştirmen değil mi?"*[196]

Edebiyat yapıtının her şeyden önce bir *kişinin*, aynı zamanda da kişinin içinde yaşadığı *toplumsal şartların* ürünü olduğunu söyleyen Cöntürk, eleştirmenden sorumluluk bekler. Bu da ancak ölçü ile olur. Bir yapıtın özelliklerini öncelikli olarak ortaya koyan, sonra da bunlardan hangilerinin iyi, hangilerinin kötü olduğunu açıklayan, diğer bir deyişle değer ölçütlerini belirten eleştirmen sorumlu eleştirmendir.

---

[192] Hüseyin Cöntürk, "Eleştirmeden Önce", **Eleştirmeden Önce**, s. 11.
[193] **age.**, s. 12.
[194] **age.**, s. 13-14.
[195] Hüseyin Cöntürk, "Edebiyat Gücü, Eleştirme Gücü", **Forum**, C. 9, S. 98, 15 Nisan 1958, s. 22.
[196] Hüseyin Cöntürk, "Uyruk Değiştirme", **Eleştirmeden Önce**, s. 18.

Cöntürk'e göre eleştiride başarılı olmak için önemli olan, "çalışılan mevzudaki elemanlar içinden hepsini temsil eden bir örnek seçebilmek"tir. Bundan dolayı bir yazarın ya da bir şairin tüm yapıtlarını okumak şart değildir. Önemli olan çalışmaya esas olan bir örneği seçebilmektir. Cöntürk'ün bu konuya yaklaşımı şöyledir:

> "*Eleştirmenin tam olabilmesi için bir eseri (veya sanatkârı) hem çağdaş eserlere olan bağları bakımından hem de onlardan sıyrılmış olarak geçmiş-gelecek hattı üzerinde incelemek lâzımdır. Çağdaş eserlerle mukayese horizontal, geçmiş çağdakilerle mukayese dikey istikamette örnekler seçilmesini gerektirir.*
>
> *(…)*
>
> *Matematik istatistikte örnekler seçildikten sonra bunlara ait rakamlar sıralanır, gruplandırılır, ve çeşitli metotlarla analiz edilerek kıymetlendirilir.*
>
> *Eleştirmede de buna benzer bir yol tutulur. Eleştirmecinin başarısının objektif olmasına bağlı olduğu ötedenberi söylenir. Bu ise matematik istatistiğin kullanıldığı tekniğe benzer bir teknik kullanmak demektir.*
>
> *Son olarak, kıymetlendirilen neticelerin açıklanması, mânalandırılması ve kâğıda dökülmesi kalır. Bunun gerek istatistik gerek eleştirmede açık, özlü, ikna edici, v.s., olması istenir.*"[197]

Cöntürk, eleştiriyi toplumbilimsel (bilimsel) yapıt uyruğuna geçiren, biçimden çok özü dikkate alan, buyrukçu, bir yapıt şöyle olmalı/olmamalı diyecek kadar katı olan, yargıççıl bir eleştiri yapan Fethi Naci'ye de, edebiyat eğrisi üzerinde duran, ama her yapıt kendine özgüdür, bundan dolayı da ölçü konamaz diyen, öznel eleştiri gibi çürük bir eleştirinin temsilciliğini yapan Ataç'a da karşıdır. Kısaca bu eleştirilerde ya *katılık,* ya da *sıvılık* vardır. En saygın sistem ise araya düşmektedir. Parolaları *olursa'*dır.[198] Modern eleştirmen ise, bu iki karşıt kutbun iyi yönlerini alan, "edebiyat eğrisi üzerinde kalan ve belirli ölçüleri olan eleştirmen"dir.[199] "Nesnel eleştirme, öznel eleştirme ile yargıççıl eleştirme arasına düşen, insanî, sorumlu ve önemsel bir eleştirmedir."[200]

Her eleştirinin öznel olduğunu söyleyen Cöntürk'e göre öznellik iki türlüdür. Eleştirilerin kiminin yüzü, kiminin ise sırtı yapıta dönüktür. Önemli olan eleştirmenin yapıttan uzaklaşmamasıdır. Amaçlanan yapıtın açıklanması, değerlendirilmesi, irdelenmesi

---

[197] Hüseyin Cöntürk, "Edebiyat Eleştirmesi ve Matematik İstatistik", **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 26.
[198] Hüseyin Cöntürk, "Katılaşmadan, Sıvılaşmadan", **Eleştirmeden Önce**, s. 33-34.
[199] "Eleştirmede Ölçü", **age.**, s. 30.
[200] "Öznel Eleştirmeye Karşı", **age.**, s. 38.

olmalıdır, içini boşaltmak, kendi ruhunun serüvenlerini anlatmak değil. Böyle bir eleştiri her ortamda eleştiridir. Geçerli olan, istenen de budur.[201]

Cöntürk, bu eserinde nesnel eleştiri üzerinde de durur: "Nesnel eleştirmenin ölçücüleri 'değişmez', 'ebedi' değildir, yaklaşımsaldır (approximate). Bu suretle o, mutlakçı tutumla görececi tutum arasında yer almış bir eleştirme tarzıdır."[202]

Cöntürk, toplumbilimsel, ruhbilimsel, izlenimci/mutlakçı, yargıççıl, duygusal, amaççı eleştiriye karşıdır. O, yargıççıl/toplumbilimci/Marksist eleştiri ile izlenimci/izafiyeci/öznel eleştiriyi şöyle karşılaştırır:

> "*Yargıççıl olanlar bir ölçüler sistemi kurmakla eleştirmede kişisel etkenleri mümkün olduğu kadar kaldırabilmişlerdir. Fakat bu ölçüler yapıtlar dışında, onlara bağlı olmadan var oldukları için katılaşmışladır. İzafiyeciler ise, yapıtların hakkını vermekte geri kalmıyorlar. Fakat bu işte o kadar ileri gidiyorlar ki, her yapıtın kendine özgü bir şeyi vardır, bu sebeple ölçü denen şey konamaz, demekle eleştirmenin neredeyse mezarını kazıyorlar*."[203]

Cöntürk'e göre izlenimci eleştiri yapmak istemeyen eleştirmen yapıtı göz önünden uzak tutmamalı, onu anlamaya ve onun üzerine konuşmaya çalışmalı, eleştiri için gereken yol ve yöntemleri bilmeli, belli bir disipline sahip olmalıdır.[204] Cöntürk için önemli olan şey, yapıtın öncesi veya sonrası değil, kendisidir. O, başka şeylerin değil, edebiyat yapıtının incelenmesini ister.[205] Cöntürk, iyi bir eleştirmen olmak için şunları gerekli görür:

> "*İyi bir eleştirmeci olmak için salt bazı yapıtlar üzerine konuşmak yetmiyor. Eleştirel konular üzerinde bilimsel yollarla incelemelerde bulunmak, sanatın gelişmesi ve yayılmasına yarayacak zeminin yaratılmasında iş almak, eleştirmenin nazariyesi üzerinde çalışarak kendi eleştirel ölçü ve görüşlerini derli toplu bir şekilde okuyuculara sunmak ta gerekiyor*."[206]

Cöntürk, eleştirmen olmak için iyi bir eleştirel eğitim görmenin şart olduğunu ileri sürer. Sanatçılık değil, ama eleştirmenlik, eğer edebiyata yeteneği varsa, öğretilebilir ona göre. Çünkü eleştirme, yaratıcı bir sanat olmaktan çok bir teknik, bir araçtır. Bugünkü ilke

---

[201] Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci, "Yetkin ve France", **Günlerin Getirdiği Götürdüğü**, Ataç Yayınları, İstanbul, 1962, s. 21.
[202] "Yapıtları Büyük Yapan", **age.**, s. 39.
[203] "Katılaşmadan, Sıvılaşmadan", **Eleştirmeden Önce**, s. 33.
[204] "Eleştirmenin Bağımlılığı", **age.**, s. 44.
[205] "Eleştirmede Yapıtın Kendisi", **age.**, s. 42.
[206] "Birbirini Bekliyenler", **age.**, s. 55.

ve yöntemleri çoğu gereksinimleri karşılayacak kadar gelişmiştir, onları öğrenmek de mümkündür.[207] Cöntürk, eleştirel eğitimin eleştirmene kazandıracağı şeyleri şöyle özetler:

"1. *Eleştirel işlem ve kavramları iyice öğreneceğiz. Öğrenince de, örneğin yaşantı ile olayı, yaşantı ile realiteyi karıştırmayacağız.*

2. Kavramların öğrenilmesi ile terimbirliğine geçebileceğiz. Bu da birimizin yazdığının, ötekilerce, olduğu gibi anlaşılmasını sağlayacaktır.

3. Kavramların belli terimlerle çivilenmesi karanlık düşünme ihtimallerini azaltacak, maksadımızı anlatmakta çektiğimiz sıkıntılar belki toptan ortadan kalkacaktır. Yazılarımız hem anlaşılır olacak hem de kısalacaktır.

4. Ve sonra göreceğiz ki, bugün üzerinde konuştuğumuz edebiyat sorunlarında çoğu çoktan bir sonuca bağlanmış, çözümlenmiştir. Bu çözümlenmiş tartışma – sonuçlarına beleşten konmak ve çalışmalarımızı bunlara ekliyerek yeni doğrular bulmak peşinde koşmak varken, bulunmuş doğru ve olguları bulmak yolunda yaptığımız kördöğüşü çalışmalar için yitirdiğimiz zaman ve emeklerimize acıyacağız. Bu ise bize bundan böyle daha usullü çalışmak azmini aşılayabilecek."[208]

Yazar, bu yapıtında nesnel eleştirmenin sorumlulukları üzerinde de durur. Buna göre nesnel eleştirmen ilk olarak kendisini sanatçıya ve okura karşı sorumlu hissetmelidir. İkinci olarak yapıt eleştirmesi yapıyorsa, yapıt ne anlatmak istemiştir, yapıttaki özellikler nelerdir, kısacası, yapıtın doğası nedir, bunu bulmalı ve açıklamalıdır. Üçüncü sorumluluk, ne olduğunu bildirdiği yapıtın değerini biçmeli, onun güzel ya da kötü olduğunu bildirmelidir. Buna hak kazanabilmesi için eleştirmen neyi güzel, neyi çirkin bulduğunu belirtmelidir. Eleştirmene düşen son sorumluluk ise, eleştiri kuramları üzerine çalışmaktır. Bu, kabaca, eleştirel yöntem, ölçü ve ilkelerin iyice anlaşılmasına ve gelişmesine çalışmak, eleştirmenin felsefesini, eleştirisini yapmaktır.[209]

Eleştirmenin ana sorunsalının, yapıtların anlaşılması ve açıklanması olduğunu söyleyen Cöntürk'e göre "biyografya" (biyografi/yaşamöyküsü) ve psikoloji bu konuda eleştirmene yardımcı olur:

"*Üç ayrı maksada yarayabilir biyografya:*

[207] "Eleştirmede Eğitim", **age.**, s. 71-72.
[208] **age.**, s. 71.
[209] **age.**, s. 74-77.

1a. Yazarın ruh hali üzerinde yapılan psikolojik çalışmalara malzeme hazırlar. 1b. Yapıtın meydana getiriliş işlemi (yaratılışı) üzerinde yapılan psikolojik çalışmalara malzeme hazırlar.

2. Yazarın yapıtlarının anlaşılmasında bize yardım eder.

3. Yazarın ahlâksal, düşünüsel ve duyusal gelişmesi hakkında bize bilgi verir.

Psikolojiye geçelim. O da şu maksatlar için kullanılabilir:

1a. Yazarın bir kişi, bir tip olarak psikolojisini inceler. 1b. Yazarın yapıtının yaratılış işlemini inceler.

2. Yapıttaki psikolojik tip ve yasaları araştırır.

3a. Yapıtın tabiatını (örneğin özü ile biçimi arasındaki ilintileri) açıklar. 3b. Yapıtın okuyucu üzerindeki etkisini inceler."[210]

Hüseyin Cöntürk, ***Günlerin Götürdüğü***'nde Suut Kemal Yetkin'i ve yapıtını bütün yönleriyle (İzlenimcilik ve Çıkmazları, Yetkin ve Montaigne, Yetkin ve France, Yapıtları Büyük Yapan, Edebiyat Öncesi, Teke İndirme, Aynalar başlıkları altında) inceler. Bu eserde Cöntürk'e göre "önemli bir şey yok"tur. Bize bu yapıtla kendine özgü eleştirel temel bilgi devredilmez. Ataç'tan bize ulaşan bazı temel davranış ve bilgilerin kök salmasını güçleştirecek gibi duran bu kitap, aynı zamanda küçümsenecek bir kitap da değildir. Çünkü o, bugünkü kuşakça yapılması gereken işlerin ne denli çok olduğunun göstergesi gibidir.[211]

Cöntürk, kuramsal olarak ***Çağının Şairi***'nde ortaya koyduğu şiirde öz, biçim ve çevrin, anlam, şiir –müzik ilişkisi, şiir dili ve dilde deformasyon vb. düşünceleri, 1960'larda yazdığı ***Turgut Uyar***[212]***, Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne***[213] adlı kitaplarında uygulamaya çalışır. Bütün bu uygulamaların odağında "metin" vardır. Metinleri, yakından okuma yöntemiyle kavrar ve yorumlar; eserin değerini, şairin şairlik derecesini ortaya koyar.

Necatigil'i "Klişeye Karşı Necatigil", "Necatigil'de Açıklama ve Yorum", "Ölü Çizgi", "Necatigil'in Teknik Özellikleri" ve "Necatigil'de Eşbenzeti" başlıkları altında inceleyen Cöntürk, incelemesinde "metnin" dışına çıkmaz. Şairi şiirinden yola çıkarak değerlendirir, tek ölçütü eserin kendisidir. Ona göre "iyi şair olmanın en az iki koşulu"

[210] Hüseyin Cöntürk, "Biyografya, Psikoloji ve Edebiyat", **Yeni Ufuklar, Eleştiri-Deneme**, C. 8 (1), S. 95 (2), Nisan 1960, s. 76.
[211] Hüseyin Cöntürk, "Yarınkilere Karşı Hazırlanmak", **Günlerin Götürdüğü**, Ataç Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1962. s. 6.
[212] De Yayınları, İstanbul, 1961.
[213] Kardeş Matbaası, Ankara, 1964.

vardır: "Klişeleşmiş dille yazmamak ve bir şeyler getirmek." Necatigil'de bunların ikisinin de var olduğunu söyleyen Cöntürk, onun bundan dolayı başarılı bir şair olduğunu imler.

"Yazar, kitlelerin arasına girmeli, onların kurtuluş kavgasına katılmalı, onları ilgilendiren ve yaşantılarını, sorunlarını, eğilimlerini, isteklerini, savaşımlarını, duygularını, düşüncelerini işleyen konulara öncelik, ağırlık vermelidir. Yoksa, devrimci edebiyatın temel işlevi olan kitleleri 'bilinçlendirme, birleştirme, savaştırma' eylemi başarı kazanamaz."[214] diyen Asım Bezirci gibi eleştirmenler sanatçıdan sorunlara çözüm üretmelerini isterler. Bir eseri ve sanatçıyı değerlendirirken toplumbilim, ruhbilim, iktisat, tarih gibi bilimlerden öncelikli olarak yararlanırlar. Cöntürk için bunlar, ancak eserin anlaşılması için gereken ikincil derecede ögelerdir.[215] O, "Şair mutsuzluğun çarelerini gösteriyor mu? Onu yenmeğe çalışıyor mu?" diye sorduktan sonra bu soruların edebiyatla ilgisi olmadığını, ama şairi tanımaya yardımcı olabileceğini söyler. Çıkan sonuç şudur: Necatigil, kaderine karşı çıkmayan / çıkamayan, bir şeyin çaresi varken çareyi kullanmayan / kullanamayan, hatta tek çare olarak ölümü öne süren bir ruhsal yapıya sahiptir. Cöntürk, Necatigil'in küçülen, belli bir sınırın içinde kalan, sınırlarını aşamayan, "dünyası küçük" bir insan olmasına karşın iyi bir şair olduğunu, bunu da "özüne uygun olmayan bir biçim kullanarak" başardığını söyler: "Kısacası: Necatigil'in içi dar, dışı geniş. Dışı içine uygun değil."dir. Böylece o, "özüne uygun biçimi bulursa şiir güzel olur" sözünün her zaman doğru olmadığını da kanıtlamış olur. Necatigil'in kullandığı teknikler, "içte 'kaderine' razı olan bir şairin dışta ona karşı gelişi"nin bir göstergesidir.[216]

Eleştiri alt yapısı oldukça sağlam olan Cöntürk, eleştiri ve şiir kuramını yazdığı eserlere uygulayan, açarsak metni önceleyen, ama edebiyat dışı öğeleri de tam anlamıyla dışlamayan eleştirisiyle, Ataç ve Fethi Naci eleştirisinin ortasında kendisi olmayı/kalmayı başarabilen, kendi eleştirisini kurabilen yeni ve çağdaş bir eleştirmendir.

2.2.3. TAHİR ALANGU

Tahir Alangu (1916-1973), ***Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*** adlı eserine "devrimci sanat anlayışları ile yeniye, dilleri ve hikâye teknikleri ile eskiye bağlı, konuda, kişide, düşüncede devrimci bir yola bilerek ayak uydurmağa çalışanlar"ı, yani "yeni

[214] Asım Bezirci, **Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 78.
[215] Hüseyin Cöntürk, "Uyruk Değiştirme", **Eleştirmeden Önce**, s. 20.
[216] Hüseyin Cöntürk, **Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne**, Kardeş Matbaası, Ankara, 1964, s. 44/59.

hikâyeciliğimizin yol açıcıları"nı alır. Sanatçıyı tanıtmak için iki yola baş vurur: Olabildiğince örnek vermek ve eserlerin tümünü kucaklayan bir değerlendirme yapmak.[217]

Üç ciltlik bu eserinde yazarlarımızın "gerçekçilik akımı içindeki yerlerini" belirlemeğe çalışan Alangu, antolojinin ilk cildinde sekiz değişik gerçekçilik türünden söz eder: yerli renk gerçekçiliği, sosyal gerçekçilik, gözlemci gerçekçilik, röportaj gerçekçiliği, tenkitçi sosyal gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, tasvirci gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik. Yerli renk gerçekçiliği karşımıza yeni çıkan bir terimdir. Daha çok yerel olanı, bize özgü olanı, dün olduğu gibi bugün de bizden tatlar taşıyanı vermek için kullanır. Bu terimi kullandığı kimi yerlerde Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Ahmet Rasim ile Abdülhak Şinasi Hisar'dan özellikle söz etmesi bunun kanıtıdır.[218]

Antolojinin hemen her sayfasında karşılaştığımız "gerçek" sözcüğü ve türevleri kitabın vazgeçilmezleridir. Nasıl Berna Moran yıllar sonra ***Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*** adlı incelemesinin ilk cildinde romanımızdaki doğu-batı sorunsalı üzerinde durduysa, Alangu da ondan yıllar önce roman ve öykümüzde gerçekçilik üzerinde durmuştur. Kitabın adı antoloji de olsa, antolojinin sınırlarını aşan bir birikim, inceleme, araştırma ve yorumlama söz konusudur. Alangu, bu çalışmasında ele aldığı yazarların hemen tüm eserleri hakkında bilgi verir, yorumlar yapar. Gerçi ele almadığı, okumadığı eserler de yok değildir. Sözgelimi Reşat Enis'in en çok bilinen eserlerinden olan ***Afrodit Buhurdanında Bir Kadın***'ını "İstanbul hayatından alınmış ilk devre röportaj anlatışındaki gerçekçi eserleri" arasında saymaktan başka bir söz etmez.[219] Burada bir yanlışlık da söz konusudur. Romanda yalnızca "İstanbul hayatı" değil, bununla birlikte ve daha çok Zonguldak maden işçilerinin yaşamları anlatılır. Romanda fabrika yaşamı, grevler ve grizu gibi iş kazalarına da yer verilir. Alangu kitabı okumamıştır, okusaydı öykü ve romanda gerçeği ortaya koymaya çalıştığı bu eserinde mutlaka bu romandan söz ederdi.

Alangu, ele aldığı yazarların eserleriyle ilgili kesin yargılarda bulunmaktan kaçınmaz. Sözgelişi F. Celâlettin'in ***Kına Gecesi*** adlı kitabının aynı adlı öyküsünün "yazarın gözlem gücünü, anlatış kudretini açıkça gösteren en başarılı eseri" olduğunu ileri sürer.[220]

Alangu, olay öyküsü yazan F. Celâlettin'in "Maupassant'vâri", durum öyküsü yazan Memduh Şevket Esendal ve Bekir Sıtkı Kunt'un "Çehof'vâri", doğalcı öykü yazan

[217] Tahir Alangu, **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, C. 1, 2. baskı, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1968, s. 5-7.
[218] **age.**, s. 15-17.
[219] **age.**, s. 292.
[220] **age.**, s. 15.

Selâhattin Enis'in "Zola'vâri" ve korku öyküleri yazan Kenan Hulûsi'nin ise "Edgar Allen Poe'vâri" yazdığını söyler.

Alangu, "Çehof'vâri" derken, sözgelişi Memduh Şevket Esendal'ın hangi açıdan Çehov'la örtüştüğünü ya da ayrıştığını ortaya koyar. Ona göre Esendal, en karmaşık sorunları yalınlık ilkesinden vazgeçmeden anlatabilen bir yazarımızdır. Bu ilke nedeniyle Esendal, Maupassant'a değil, Çehov'a yönelmiştir. Esendal, Çehov'dan özellikle "biçim, hikâye yazışı, dil, hikâye kişilerini anlayış yönünde" etkilenmiştir; yoksa o, Çehov'un öykülerinin birçoğunda bulunan karamsar, eleştirel gerçeklik yoluna sistemli bir biçimde sapmaz; gözlemci ve tasvirci gerçekçiliğin sınırları içinde hareket eder. Esendal, "sanatta, uzlaştırıcı, âilede ve millette sürüp gelen müsbet ve üstün değerleri ortaya çıkarıp yayıcı bir fonksiyon" gördüğü için de öykü tekniğinin çok fazla etkisi altında kaldığı Çehov'dan ayrılır.[221]

Alangu, yazarların masabaşı roman ya da öykü üretmelerini desteklemez. Çünkü bu, yazarın ele aldığı çevreyi ve insanlarını tanımadığının bir göstergesidir. Sadri Ertem, anlattığı çevre ve insanını yakından tanımaz, o okuduğu kitaplardan ve kuramlardan yola çıkarak "masabaşı romanlar" üretir. Sonuçta elde "cansız bir iskelet"ten başka bir şey kalmaz.[222] Kenan Hulûsi ise, bilgisi kulaktan duyma da olsa, edindiği birikim gazete yazılarından ibaret de olsa köy yaşantısına ilişkin "oldukça başarılı 'masabaşı hikâyeleri'" yazmıştır. Onun Sadri Ertem'den farkı, onda "bir sanatçı titizliği"nin olmasıdır.[223]

Eleştirilerinde önce yazarla ilgili kısa bir giriş yapıp eserin konusunu özetleyen Alangu, daha sonra eserle ya da yazarla ilgili kimi saptamalarda bulunur; eserin eksik, zayıf ya da güçlü yönlerini ortaya koyar. Eserdeki kişileri ana çizgileriyle değerlendiren yazar, zamanın ve mekânın insana etkisi ve eserin/yazarın dili üzerinde de durur. Alangu, eser veya yazarla ilgili genel bir değerlendirme yaparak bitirir yazısını. O, bunları bir şablon olarak kullanmaz. Eserin türüne göre değiştirir eleştiri yöntemini. Eleştirilerini yazarken "Bu yazar dostumdur!" diyerek, onun yapıtlarını kayırmaz:

> *"Eleştirme yazıyor, sanatçı dostlarımızı kaybediyoruz, iyi eserler yazarlar, bizim eleştirmelerimiz de güllük gülüstanlık olur, barışırız elbette. (…) Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz gibi sanatçıları yakından tanırım, hem sanatçı kişilikleri, hem de yaşayışları ile, bana bu şerefi vermişlerdi; ama işimi onlarla olan dostluklarımdan ayrı tutarım."*[224]

---

[221] **age.**, s. 28-30.
[222] **age.**, s. 71.
[223] **age.**, s. 225.
[224] Tahir Alangu, "Üçüncü Adam Aramızda", **Dost**, C. 1, S. 6, Mart 1958, s. 38-41.

Alangu, eserle yazarı arasındaki uyuma dikkat çeker. Nahit Sırrı Örik en iyi bildiği dönemi anlatır ***Sultan Hamit Düşerken***'de. Romanın birçok yerinde kendi görgülerinden ve yaşayışından katılmış izler görürüz: "Saray, vükelâ meclisi, Babıâli, paşa konakları, İttihatçıların çevreleri."

Yazar, roman kişilerinin yaşadığı döneme ait bir dil kullanır. Bu dil aynı zamanda Örik'in de dilidir. "Yazarın anlattığı kişilere ve devre uygun düşen, günümüz sanatçılarına artık yabancı gelen biraz eskice, ama çok akıcı, düzgün bir dili var"dır. Bu dil özleşmeye aykırıdır. Artık Örik'in kullandığı İstanbul şivesinden Türkiye Türkçesine bir gidiş vardır. "Bu roman konusu, anlatışı, dili ile bu gidişin karşısında bir mukavemeti, bir edebî mukavemeti temsil ediyor."[225]

Alangu, incelemelerinde eserin eksik, zayıf ya da güçlü yönlerini de ortaya koyar. Alangu'ya göre Muzaffer Buyrukçu'nun ***Acı***'sındaki öyküler onun çıkmaza girdiğinin göstergesidir. Bu sanat çıkmazı, her şeyden önce kendini dilde belli eder. Bu eserdeki öykülerin geneli sallantıda kalmış öykülerdir:

> *"Hele 'Topal Türküler' ile 'Serseri' hikâyelerinde bu sallantı daha belirli bir biçimde. Hikâyelerin ilk yarısında ritmik tekrarlarla dolu, mısra yapısında cümlelerle kurulmuş bir şiirli ifade ile derine gitmek isteyen bir düşünce zorlamasından sonra son yarısında rahat, oldukça başarılı bir anlatışla hareketli, canlı bir hikâye yapısına geçiveriyor. Olayların gelişmesine karşı hareketi çelmeleyen, kişilerinin yaşayışları ile ilgisi uzak, ekleme bir hayat felsefesi, yer yer çözümleyici bir açıklama özentisi, hemen bütün hikâyelerinden taşıyor. Gerçeği, yaşanmışı bütünü ile verip, o bütündeki canlı güzelliği kavramağı bize bırakacağı yerde, basmakalıp ölçülerle düşünüyor, tartışıyor, açıklamalar yapıyor, bu arada hikâye anlatmağı unutuyor. Bütün bunlara karşılık bu kitabında sağlam bir anlatıştan, ümit verici bir sanatçıdan haber veren hikayeler de yok değil. 'Acı Soğan', kuruluşu sağlam hikâyelerden biri."*[226]

Tahir Alangu, "yeni Türk realizmi" kavramını ortaya atarak Sait Faik'i inceler. Ona göre, yeni kuşak yazarlarla yaşantımız arasında derinden bir ilgi vardır. İki savaş arası kuşağı yazarlarının halkın yaşayışı üzerine eğilişi, halkla aydın tabaka arasındaki tarihi uçurumu bir hamlede aşması, Türk edebiyatının hiçbir döneminde görülmemiş bir harekettir.

---

[225] Tahir Alangu, "Sultan Hamit Düşerken", **Vatan**, 8 Ocak 1958, s. 4.
[226] Tahir Alangu, "Muzaffer Buyrukçu'nun Yeni Hikâye Kitabı: Acı", **Vatan**, 27 Ocak 1958, s. 4.

Alangu, yeni kuşakla birlikte Sait Faik'i şu şekilde değerlendirir: "Yeni neslin bütün hikâyecileri gibi Sait Faik de görüşte realist, ifade hususunda, tanıttığı tiplere karşı duyduğu derin insani merhamet ve sevgi yüzünden romantiktir."[227]

Alangu'ya göre diğer eleştirmenlerin Sait Faik üzerine yaptıkları (kendisinden çok söz etmesi, öykülerinin durgun olması vb.) eleştiriler pek doğru değildir, çünkü o hem halkı, hem de kendisini anlatır:

> *"Mevzularının gündelik halk hayatından alınmış olmasından gelme durgunluk bir kusur değil, bugünün sanatının getirdiği kazançlardandır. Onda görünen ve tenkitçiler tarafından henüz müşahede edilemiyen asıl durgunluk, kullandığı realist metodun sosyal meseleleri ve fenalıkları göstermekle kalmış olmasından, bunlarla ne şekilde mücadele edileceğini göstermeyişinden gelmektedir. Bu hal realist hikâyeden beklediğimiz zaruri neticeyi, aksiyonu ortadan kaldırdığından, hikâyelerde hızını alamayan bir duruş intibaı hasıl oluyor.*
>
> *Yukarıda belirttiğimiz gibi objektif bir realizm gütmediğinden, bu koca şehrin içinde kendini çevreleyen halkın hareketlerini kendi hayatı halinde yaşamaktadır. Balığın denizde yüzüşü gibi o halk hayatının içinde yüzüyor, kendinden bahsederken ondan, ondan bahsederken kendinden bahsediyor."*[228]

Alangu, Sait Faik'in halkın görüşlerini de yansıtmış olduğunu, «tasvirci realistler»in yaptığı gibi yaşayışlarını göstermekle yetinmediğini ileri sürer. Üstelik onda halkın düşünüş ve duyuşlarına karşı çocukça bir hayranlık, onları yeniden öğrenme isteği vardır. Bu durum onun yazılarına insancıl bir karakter verir. Sait Faik'e göre halkın hayatı bizim de yaşamamız gereken hayattır.

Yazar, Sait Faik'in öykü kişileri üzerinde de durur:

> *"Onun kahramanlarını küçük burjuva ile mahalle arası tipleri ve biraz da yetişme çağındaki münevver teşkil ediyor. Bunların arasında tenkitçilerin hoşuna gitmesi gereken sıhhatli ve canlı yerli ve Anadolu tipleri de mevcuttur. Sait Faik'in kahramanları yurdun her köşesinden gelmiş büyük şehrin içinde şaşırmış tiplerin arasından alınmıştır. O tiplerinde fazla mahallileşmeden beşeri olmasını bilmiştir, bu bakımdan Hüseyin Rahmi'yi çok geride bırakmıştır."*[229]

---

[227] Tahir Alangu, "Yeni Türk Realizmi ve Sait Faik", **Varlık**, S. 340, Kasım 1948, s. 8.
[228] agm., s. 8-9.
[229] agm, s. 9.

Alangu, kapsayıcı, bütünleyici eleştiriler yazan, bunun için inceleme ve çözümlemeye başvuran, kimi zaman yargılarında eksiklikler ve sakatlıklar olsa da, eleştiriyi ciddîye alan bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmendir.

2.2.4. CEVDET KUDRET

Cevdet Kudret (1907-1992), şair, öykücü, romancı, denemeci, incelemeci, araştırmacı, edebiyat tarihçisi, Yedi Meşaleciler'in meşalelerinden biri; ekmek parası için bile olsa çok yüce, kutsal olarak nitelediği sanatı şişirmekten, harcamaktan korkan bilinçli, birikimli bir edebiyat işçisi; kendisini sonraki yıllarda "edebiyatımızın proletaryasıyım" diye nitelendirecek kadar işine sadık, sözünü sakınmayan bir aydın; çok dikkatli ve tarafsız bir eleştirmendir.

Yazarların yaşamlarıyla değil, eserleriyle uğraşmayı seven, yaşamların gölgesinin eserlerin üstüne düşmesine karşı çıkan Cevdet Kudret'e göre önemli olan, yazarla ilgili dedikodular değil; eserler üzerine söylenecek yepyeni yorumlar, görüşlerdir. Ona göre, "her eseri kendi yapısı içinde ele almak alışkanlıklarının dört duvarı içinde" kalmaktan hoşnut olmayan eleştirmenin birincil görevidir.[230]

Cevdet Kudret, ince eleyip sık dokuyan bir eleştirmendir. Yapmış olduğu eleştiri, inceleme, araştırma çalışmalarında bunu görmek mümkündür. Araştırdığı konuyu mutlaka aydınlatır. O, sözlerini belgelere dayandıran, inceleme ve araştırmaya büyük önem veren, yöntem olarak yanlış da olsa kimi zaman yazdıklarından daha çok alıntıyı yazılarında barındıran bir eleştirmendir. Böyle zamanlarda Cemal Süreya'nın kendisine verdiği "deriştirmen" sanını hak eder. Daha çok kızdığı ya da sevdiği bir eser üzerine yazması, onu öznel bir eleştirmen yapar; ama o, yapmış olduğu değerlendirmelerle, karşılaştırmalarla, alıntılarla nesnelliğin sınırlarında gezinir. Okuduğu bir yapıtla ilgili bilgileri hemen kabullenmez. Bilimsel bir kuşkuculukla verili olanı/söylenileni sorgular, araştırır, yanlış veya eksik bir şey varsa onu ortaya koyar.

Yazar, "Şair-i Âzam" adlı yazısında Abdülhak Hâmit'in niye iyi bir şair olmadığını irdeler. "Şair-i Âzam" diye tabulaştırılan, bir kişi hakkında söz söylemek Cevdet Kudret'e göre pek de kolay değildir. Çünkü çevresinde onu göklere çıkaran, Tanrılaştıran kişiler vardır. Bunlardan biri de Süleyman Nazif'tir. Hâmit, bir şey söylese, Süleyman Nazif, "Gökteki Büyük Biraderiniz de böyle düşünüyor" dermiş. Böyle bir ortamda Hâmit'in

[230] Cevdet Kudret, "Roman Deyince", **Bir Bakıma**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1977, s. 151.

şairliği üzerine sağlıklı söz söylemek olası değildir. Bu yüzden Namık Kemal'den Tevfik Fikret'e Halit Ziya Uşaklıgil'den Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na kadar pek çok şair ve yazar ona övgüler dizer. Cevdet Kudret'e göre gerçek durum böyle değildir. Onun "insanı yerinden hoplatan tek bir dizesi yok"tur. Onun şiirlerinde orta halli dizeler bulmak bile zordur. Cevdet Kudret, bunun nedenini şöyle açıklar:

> "*Neden olacak? Çevresindekilerin pohpohu yüzünden. Bir insana ikide bir, 'Gökteki Büyük Biraderiniz de böyle düşünüyor", 'Shakespeare bazan size yaklaşıyor?' denirse ne yapmaz?... Aklına esen her şeyin 'şiir' olduğunu sanmış.*"[231]

Cevdet Kudret'e göre tiyatro edebiyatımızın gelişmesinin sekteye uğramasında da, Servetifünuncuların yabancı sözcük özentisinde de Hâmid'in payı vardır. Şinasi ve Teodor Kasap gibi sanatçılar, tiyatro edebiyatını daha ilk adımda kurmuşlardır; ama Abdülhak Hâmit'in araya girişiyle bu son bulmuştur. O, dil, biçim ve öz bakımından rahatça gelişip olgunlaşabilecek tiyatro edebiyatımızın gelişimini engellemiştir. Onun yüzünden gençler, Şinasi ve Ali Bey gibi yazarların yüzüne bile bakmamıştır. Sonuç olarak Cevdet Kudret, edebiyatımızın geleceğini Tanrının "böyle dâhilerden" korumasını ister.[232]

Cevdet Kudret, Vedat Günyol'un deyişiyle, ***Metinlerle Türk ve Batı edebiyatı*** adlı yapıtının başına aldığı La Bruyére'nin şu sözlerini kendisine kılavuz edinmiştir:

> "*Metin incelemelerinin ne kadar üstüne düşsek azdır; her türlü bilgiye ulaşmak için en kısa, en zevkli yol budur; her şeyi ilk elden alın, kaynağa gidin, metni evirin çevirin, ezberleyin, fırsat düştükçe kullanın; hele anlamını bütün genişliğiyle, incelikleriyle anlamaya bakın; metni yazanın türlü düşüncelerini birbirine bağlayın, ilkelerini uzlaştırın, sonuçlarını da kendiniz çıkarın.*"[233]

Gerçek bir bilim insanının tüm özelliklerini bünyesinde barındıran Cevdet Kudret, önce iyi bir edebiyat tarihçisi, sonra da eleştirmendir. 1950'lerde yazdığı ders kitapları ve 1960'lardan sonra yazdığı ***Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1-3***, ***Bir Bakıma*** ve ***Kalemin Ucu*** gibi eserleri bunun en güçlü göstergesidir.

---

[231] "Şair-i Âzam", **age.**, s. 228.
[232] **age.**, s. 229.
[233] İhsan Kudret, Alpay Kabacalı, **Cevdet Kudret'e Saygı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 67.

2.2.5. VEDAT GÜNYOL

Türk aydınlanmacılığının öncülerinden olan Vedat Günyol (1911-2004), insancı söylemi, bilim ve aklın kılavuzluğunda somutlaştırmaya çalışır. Yazdıklarıyla bir yol gösterici, bir öğretmendir o. Kimi zaman öznel bir anlayışla yargılarda bulunsa da, nesnel eleştirimizin ilk temsilcilerindendir. Günyol, eleştirilerinde yapıtı öncelerken bulgularını, yargılarını, vargılarını kendi dünya görüşünün süzgecinden geçirerek yazıya döker.

Vedat Günyol, karşımıza daha çok hikâye ve roman eleştirileriyle çıkar. Yazdığı eleştirilerde nesnelliği elden bırakmamaya çalışan Günyol, yazarın dünya görüşü ve bunun sanatına yansıması, biçimde ve içerikte yaptığı yenilikler; kurgudaki sağlamlık ve roman tekniği, ele aldığı konuları ve kişiler, dili ve biçemi, kaynakları, kullandığı biçimler, etkilendiği yazarlar üzerinde önemle durur. Günyol, bir yazarı yalnızca ele aldığı yapıtı özelinde değerlendirmez. Değerlendirme yaparken o yazarın diğer yapıtlarını da dikkate alır, bu yapıtlarla değerlendirdiği yapıt arasında ilişki kurar. Günyol'un eser eleştirisinde yaptığı bir başka iş ise, ele aldığı yazarı başka yazarlarla karşılaştırmaktır. Bunları yazarın gelişim çizgisini ortaya koymak için yapan Günyol, eleştirilerinde çözümleyici, yorumlayıcı bir dil kullanır. Sözgelimi Nezihe Meriç'le ilgili şu saptamaları şöyledir:

> "*Bozbulanık, bize, alışageldiğimiz kalıplar içinde, kişilerin 'birer anlık hayatını yaşayan' öykücüyü deyişinin başkalığı, duygunluğunun inceliğinde durulmuş şiiriyle tanıtmıştı. Topal Koşma, yeni bir 'zaman' kavramıyla yeni bir biçime varmış bir Nezihe Meriç çıkarıyor karşımıza. Bu, mantıklı bir seyirle akıp giden, mantıklı hatırlayışlarla geçmişi bugüne bağlıyan zamandan apayrı, durmadan tazelenip tazelenip yeniden doğuveren bir zaman. Susuz VIII adlı öykünün Ayşe'si, bu çeşit hatırlayışların sihirli diriliminde, amca kızı Nil'in yaşamına karışan günlerini yeniden yaşıyor. Öyle ki, bütün öykü boyunca, geçmişle yaşanılan an birbirinden ayırt edilemiyor. (…) Nezihe Meriç'in bilinç-altından, bilince vuran hatırlayışları, Sait Faik'ten bu yana hemen bütün öykücülerimizin çağırışımlarla tazeledikleri anılardan apayrı bir özellik taşıyor."*[234]

O, "ruhların nişatı"nı değil, ezilmiş insanların haklarını, elle tutulur istek ve özlemlerini yazan sanatçının yanındadır. Bunlar, "insanları, resmi yalanların köleliğinden, küflü geleneklerin, yerleşmiş otoritelerin baskısından kurtarıp, gerçek özgürlüğün

[234] Vedat Günyol, "Topal Koşma", **Dile Gelseler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 185-186.

erdemine yükseltmeyi"[235] amaçlarlar. Günyol'un seçimi bellidir; ama o, eseri sadece bu anlayışa göre değerlendirmez, yukarıda söylediklerimizi de dikkate alır. Sabahattin Ali'yi ele aldığı bir eleştirisinde onun "insanı yükseltme" amacı üzerinde durur. Bunu eserlerinde ne kadar uyguladığına bakar.

Günyol, bir kuramcı değil, uygulayıcıdır. İnsana değer veren yazıları, eserleri önceler. Bu yüzden insanlık özünden, her çeşit düşünceden yoksun bir takım incelikler içinde boğulan sahte yapıtlar karşısında, gerçek bir dünyada, gerçek insanlara, gerçek sorunlar sunan ***Mahalle Kahvesi***'ne bakışı olumluyken; akla, bilime, bilimsel gerçekliğe sırt çevirip hurafelere bel bağlayan; mistik, akıl düşmanı bir akımın kulluğunu yapan anlayışa ve bu anlayışın temsilcisi olarak gördüğü ***Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*** yazarı Peyami Safa'ya bakışı ise olumsuzdur.[236]

Günyol, düşüncelerini savunmaktan, görüşlerini ortaya koymaktan, polemikten kaçınmaz. Kimi yazarların "mâbut katına" çıkarılmasına karşı çıkar. Bunların eleştirilmesine karşı çıkanlarla tartışmaktan çekinmez. Bu yazarlardan biri de Abdülhak Şinasi Hisar'dır. Günyol, onun ***Boğaziçi Yalıları***'nı eleştirir. Sabahattin Teoman, Mustafa Şekip Tunç ve B. Alptekin gibi yazarlar Günyol'un verdiği yargılara karşı çıkarlar. Ama yapılan eseri değil, yazarı savunmaktır; bir de Günyol'u onun eserini eleştirdiği için karalamak. Sözgelimi Sabahattin Teoman, Günyol'u kitabı şurasından, burasından okumakla, önyargılı ve ciddiyetsiz olmakla, yanlış yargılar vermekle suçlar. Günyol, kendi deyişiyle, Sabahattin Teoman gibi "hatır için, veya buyrukla" yazmaz, gördüğünü ortaya koyar. Bu eserin "biçim bakımından köhne, öz bakımından da kof" olduğunu bu eserden verdiği metinlerle kanıtlamaya çalışır.[237] Hisar'ın "sırf kendinden söz etmesini" kınar. Dilinin "çetrefil"li olduğunu, sanki Fransızca düşünüp Türkçe yazdığını, cümlelerinin insanı bıktıracak derecede "uzun ve tatsız" olduğunu söyler. Günyol, onunla ilgili şu sonuca varır:

> "*Bay Hisar (…), varlığının tek anlamı olan hayalciliği içinde, geleceğe – tabii inanmadığı için olacak- hiçbir yer ayırmamış, sadece geçmişe o da bile bile güzelleştirip idealleştirdiği geçmişe saplanıp kalmış*."[238]

Öykücüleri, toplumsal kaygıyla, biçem kaygısıyla ve gerçek kaygısıyla yazanlar şeklinde üçe ayıran Günyol, birinci bölüğün en eski temsilci olarak Sadri Ertem'i görür.

---

[235] Vedat Günyol, "Sanatçının Sorumluluğu Üstüne", **Çalakalem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999, s. 17.
[236] Vedat Günyol, **Dile Gelseler**, s. 54-57, 105-109.
[237] Vedat Günyol, "Sabahattin Teoman veya Pilli Cezbe", **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 137.
[238] Vedat Günyol, "Abdülhak Ş. Hisar veya Manevi Romatizma", **Yücel**, S. 1, Kasım 1955, s. 17; **Dile Gelseler**, s. 123.

Onun öykücülüğü üstünde durur. Ona göre gerçekleri birer canlı sorun halinde ortaya koyan Ertem'in asıl gücü, aynı zamanda da güçsüzlüğü buradadır. Gücü burada, çünkü davasına en kestirme yoldan etkili olabiliyor. Ama, ne yazık ki, gücünün bittiği yerde güçsüzlüğü başlıyor. Ertem'de olayların, kişilerin bir düşünce uğruna harcandığını görüyoruz. Nasıl diyeceğine aldırmayan bir öykücü olduğu için, Ertem'in biçemi yavan, anlatışı renksizdir. Onu aynı sanat anlayışını paylaştığı sanatçılardan ayıran şey, bu sanat kaygısının yokluğudur.[239]

Günyol'un, "*Yalnızlığın Yarattığı Adam*" adlı eleştirisi, Fethi Naci'nin de dediği gibi, en güzel eleştirilerinden biridir. ***Alemdağ(ın)da Var Bir Yılan*** adlı eserin ana izleği yalnızlıktır. Ona göre burada yazar, yalnızca kendisinden söz eder. Öyküler 'ben'le başlayıp, 'ben'le biter. O, yalnızlığı kavun acısı tadında alabildiğine işler. Bunu yaparken kimi zaman haksızlıklara, çirkinliklere, yoksulluklara, sefilliklere kafa tutar, kimi zaman da dünyanın sınırlarından kurtulmak için 'yapma cennetler'e sığınan Baudelaire gibi, ruhuna, ağaçlardan, bulutlardan kuşlardan, böceklerden bir yankı arar, tüm varlığıyla evrenin çağrısına kulak verir. "Hişt, Hişt" sesinin kesildiği yerde ise gerçeküstünün sınırlarına girilir:

> *"Gerçeküstücülüğün 'başıboş, havada sözcük'lerine, 'rüyada konuşmaları'na 'toplu çılgınlık'larına 'otomatik yazı'larına ve 'karamsar alay'larına Sait Faik'de rastlıyacağım diye uğraşmak, onu öbür sürrealistlerle kıyaslamağa kalkışmak boşuna bir çabadan öteye gidebilir mi? Sait Faik gerçeküstücülüğe, içe tepilmiş isteklerini düşsel bir dünyada gerçek görme isteğinin verdiği dayanılmaz, ama o ölçüde olağan bir tutkuyla düpedüz, kendiliğinden kayıvermiş, iç dünyasını bilinç üstüne çıkaran rüya, hayal, şiir dolu bu yepyeni anlatım biçimi, kimbilir belki de ona tarifsiz yalnızlığını unutturacak, yalnız güzel ve haklı bir dünya yolunda benimsediği itiraz rolünde bütünlüğünü kazandıracaktır."*[240]

Fethi Naci, Vedat Günyol'u şöyle değerlendirir. Bu değerlendirme, bir eleştirmenin başka bir eleştirmeni yapıcı bir biçimde, hakkını vererek ortaya koyması açısından önemlidir:

> *"Vedat Günyol, birtakım hazır bilgilere yaslanarak, ucuz yargılara, kolay çözüm yollarına gitmez; değindiği her sorunu yeni baştan ele alır, kendi düşüncesine göre çözümlemeğe çalışır. Toplumsal sorunlarda olsun, edebiyat*

[239] Vedat Günyol, "Sanat Balık Gibidir, Sosyal Suda Yaşar", **Dile Gelseler**, s. 73-75.
[240] "Yalnızlığın Yarattığı Adam II", **age.**, s. 65-66.

sorunlarında olsun, davranışı böyledir. Bunun için onun yazıları, size bir şeyler katar, düşüncenizi zenginleştirir."[241]

Günyol, kendi deyişiyle, bugün için aşılmış da olsa edebiyat tarihimizin ilk ciddî eleştiri örneklerini vermesi, eleştirilerinin odağına yapıtı alması, bilgi ve belgeye dayanması, aklın ve bilimin yol göstericiliğine inanması, toplumcu anlayışla eleştirisini kurması, doğru bildiği yoldan şaşmaması, dili önemsemesi gibi özelliklerinden dolayı yarın da eleştiri tarihimiz içinde varlığını sürdürecektir.

2.2.6. METİN AND

Metin And (1927-), yazdığı yazılarda gerçekçilik, anlatı türleri ve anlatım teknikleri üzerinde durur. Yazmış olduğu yazılardan onun batı edebiyatını iyi bilen, ama aynı zamanda bizim edebiyatımızı da dikkatle izleyen bir yazar/eleştirmen olduğunu çıkarabiliyoruz. And, yazarlarımızın yeniliğe açık olmalarını, batıda uygulanan iç konuşma, bilinç akışı, çağrışım zinciri, senaryo gibi yöntem ve teknikleri uygulamasalar bile bilmelerini ister:

"*Bizim bütün söylemek istediğimiz romancılarımızı, hikâyecilerimizi dar ufukluktan, tek yönlülükten kurtaracak olan, onlara yazarlık mesleğinin hünerlerini, sırlarını, püf noktalarını gösterecek olan bu tekniklerin onlarca incelenmesi, tanınmasıdır."*[242]

Batı edebiyatından yapılan çevirilerin tek yönlü olduğunu, sürekli Steinbeck'lerin, Cauldwel'lerin çevrildiğini, edebiyatımızdaki tekdüzeliği, kısırlığı, ufuksuzluğu giderecek yazarların, Kafka dışında, hemen hiç çevrilmediğini söyler. Faulkner, Virginia Woolf ve James Joyce gibi yeni görüşler, yeni teknikler ortaya koyan yazarların çok az yapıtının, onlar da yetkin bir biçimde değil, Türkçe'ye çevrildiğini, bunun da yeterli olmadığını dile getirir. Ona göre bizim edebiyatımızda hem çevirileriyle, hem de eserleriyle "çağdaş Batı edebiyatının sanatçılarımıza etki yapabilecek görüşlerinin öğreticiliğini" yapan iki kişi vardır: Bilge Karasu ve Feyyaz Kayacan.

And, yazarlar, aydınlar arasında bir ikilik olduğunu, bunların karşılarındaki sanatçıyı yok etmek, değerlerini düşürmek için kendilerine göre bir eleştiri formülü

[241] Fethi Naci, "Dergilerin Getirdiği", **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 55.
[242] Metin And, "Romancıların İki Türlüsü", **Forum**, C. 4, S. 47, 1 Mart 1956, s. 21.

geliştirdiklerini savlar. Bir kümenin kalemi güçlü, mantık oyunlarında usta bir ya da iki sözcüsü bu işi iki aşamada yapar:

> *"Önce eserde dış olaylara önem verilmemiş olması, çağının eseri olmadığı, iç dünyaya, hayale, düşe, çocukluk anılarına çok yer vermiş olması gibi her eser için söylenebilecek genel basmakalıp bir bölümden işe girişirler. İkinci aşamada ise çağdaş tenkitte önemli bir görüş olan 'her şeyi metinden çıkarmak' ilkesini yan çizdiler denmesin diye, bir de sözde nesnel ve gerçek tenkide başvururlar. Bunun için eseri didiklerler, tesadüf bu ya, eserde bir iki Türkçe yanlışı, mantık sırası gözetmemiş kırık bir mısrada, buldular mı bunu eserin tümü için genelleştirerek sanatçının Türkçe bile bilmediği, bir sıfır olduğu sonucuna kolayca varırlar."*[243]

And, eleştiride işbirliği olmamasından yakınır. Ne gazete ve dergilerdeki kısa kitap tanıtım yazılarında, ne de eseri didik didik eden ciddi eleştiri yazılarında böyle bir şey söz konusudur. O, eleştirmenlerin ruhbilimcilerle, toplumbilimcilerle, dilbilimcilerle ve edebiyat tarihçileriyle işbirliği yapmalarını eleştirinin gelişimi, değişimi, dönüşümü açısından yararlı bulur. Bunun örneklerini de batıdan verir. Çünkü batıda eleştiri farklı kollardan gelişimini sürdürmektedir:

> *"Kimi biyografi ile, kimi kelimeleri, dil yapısını, kısaca metin örgüsünü didik didik ederek, kimisi ruhbilim, toplumbilim, antropoloji, toplumsal sınıf atışmaları, iktisat gibi edebiyat dışı konulardan yararlanarak çalışıyor. Bazıları karma metodlara da başvuruyor. Fakat nasıl olursa olsun yargılarını, değerlendirme işlemlerini bir takım düzenli metodlara bağlıyorlar."*[244]

And, bizdeki eleştirmenlerin ise bunların çoğundan habersiz olduğunu, haberi olanların ise işlerini ciddiye almadıklarını, bundan dolayı da genelin aynı Ataç'ın deyişiyle "zar atıcılıkta" kaldığını söyler. Oysa eleştirmenin "okuyucunun eser karşısında kendi kendisi için yarattığı güçlüğü kaldırmak, onu beklenilmeyene hazırlamak" gibi bir görevi vardır. Eleştirmenlerimiz ise işin kolayına kaçmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar. Son dönemlerde ellerine geçen, " 'toplumun sancısını dile getirmemiş', 'gerçekçi değil', 'karanlık', 'yeni dile özenmemiş' " gibi reçetelerle işleri daha da kolaylaşmıştır. Bu hazır reçeteleri dikkate almayan And, eleştirmenlerin hangi yöntemleri kullanırsa kullansınlar iki noktayı göz önünden uzak tutmamalarını ister:

> "Bunlardan birincisi verdikleri değer yargılarının gerek geçmiş edebiyat, gerek çağdaş edebiyatı gerekse de Batı edebiyatına göre bir uyum içinde verilmesi,

[243] Metin And, "Türkiyede Aydınlar II", **Forum**, C. 4, S. 43, 1 Ocak 1956, s. 26.
[244] Metin And, "Bizde Edebi Tenkitçinin İşi", **Forum**, C. 5, S. 56, 15 Temmuz 1956, s. 22.

kıyaslamalarda gelişmelere, ters fikirlere düşülmemesidir. İkinci nokta ise tenkitçinin yargısını sağlam açıklamalara, karşılaştırmalara, kanıtlara bağlamasıdır."[245]

2.2.7. MEHMET SEYDA

Mehmet Seyda (1919-1986), daha çok roman ve öykü eleştirileriyle ön plana çıkar. Romanları, romanın konusu, dili ve aksaklıkları açısından irdeler. Sanat sorunlarının yalnızca roman, öykü ve şiir okuyarak çözümlenemeyeceğini, toplumbilim, ruhbilim, tarih, felsefe gibi bilimlerin de bilinmesi gerektiğinin altını çizer. Seyda, eleştiri anlayışını şöyle ortaya koyar:

> "*Gerek günümüzün, gerek bütün çağların sanat sorunlarını yakından tanıyabilmek, salt roman hikâye şiir okumakla üstesinden gelinecek bir iş olmaktan çoktan çıktı diyebiliriz. Edebiyatla ilgilenen birisi, hele eleştiricilik, araştırmacılık, denemecilik yanları olan birisi, okuduğu yapıt üstünde gerçeğe en yaklaşık değerlendirmeye, sonuca varabilmek için, salt o yapıtı okumakla yetinemez. Edebiyatın dışındaki toplumbilim ruhbilim tarih ekonomi gibi bilim dallarına uzanmak, şöyle böyle de değil; bu adların kazandığı en son verileri de bilecek ölçüde yayılmak zorunda kalır*."[246]

Seyda, bu yazdıklarına örnek olarak da ***Don Kişot***'u verir. Ona göre sıradan bir okur ***Don Kişot***'u bilir, ama o kadar. Okuyucu/eleştirmen, romanı anlamak için İspanya'nın o dönemdeki tarihsel, toplumsal koşullarını, Cervantes'in de o zamanki özel durumunu bilmek zorundadır. Tüm bunlara boş veren eleştirmen, ne denli yetenekli, sezgisi güçlü olursa olsun, "yargılarında eskisinden daha sık yanılgıya düşecek, bir sanat yapıtını tümü ile kavrıyabilmek, değerlendirebilmek gücünden yoksun kalacak"tır.[247]

Seyda, eleştiri yazısı yazılması için bazı ölçütler ileri sürer. Ona göre eleştirilecek kitap sakin kafayla oturulup okunmalıdır. Daha sonra eleştirmen okuduğu eserin olumlu olumsuz yönlerini araştırıp bunları ortaya koymalıdır. Oysa yazılanlar salt bir şeyler yazmış olmuş olmak için yazılmış gibidir. Eleştirmenin yaptığı bir başka yanlış ise, "anlatılması, açıklanması gerekli sorunları" bir kenara koyup "doğrudan doğruya kişilerin

[245] agm., s. 21.
[246] Mehmet Seyda, "İki Kitap", **Forum**, C. 11, S. 132, 15 Eylül 1959, s. 18.
[247] agm., s. 18.

üstüne" gitmesidir. Eleştirmen, toptancı yargılardan kaçınmalıdır. Eleştirmenin yergisi de övgüsü de ölçülü olmalıdır; çünkü "düşünülerimiz, kanılarımız çevresinde bir anlayış, bir saygı uyandırmak istiyorsak, önce bizim saygılı davranmamız" şarttır.[248]

Seyda, Apaydın'ın ***Yar Bükü***'nde "konuyu işlemesi, olacakları önceden sezdirmesi"ni başarılı bulur. Seyda'ya göre, "Haydar'ın sık sık 'kurnaz kurnaz gülmeleri', sesinin de 'kalın sevimsiz' çıkmağa başlaması boşuna değil."[249]dir. Nitekim roman, Haydar tarafından tarlası elden çıkarılmaya zorlanan, aynı zamanda da karısının namusuna sataşılan "cılız Remzi"nin, Haydar'ı vurmasıyla biter. Yazar, okuyucuya bu sonu 144. sayfada sezdirir.

Seyda, romandaki aksaklıklara da yer verir: "Remzi, S. 85'de 'Satı abla' diyecekken (Sağol Halime abla, ben yedim..) diyor."

Yazısını bir sonuç cümlesiyle bağlar: "Apaydın kimi sayfalarda usta, romanın tümünde pek değil."[250]

Seyda, romanda olsun, öyküde olsun toplumsal kaygıların sanatsal kaygıların önüne geçmesini bir zayıflık olarak görür. O, "içe dönük, kişisel, soğuk bir edebiyat yerine dışa çevrili, toplumsal ve sıcak bir edebiyatı" bir koşulla tercih eder. Yazar, "onu söyleyecek, en etkili biçimi ve özde verecek kıvamı" bulmalıdır. Seyda, uzun ve boğucu betimlemeleri öyküde pek görmek istemez. Ona göre doğa, "kişiyi açıklamak, ruh durumunu sezdirmek için bir gereç olarak" kullanılmalıdır. O, yazarın, sadece gözlemci ve sağlam görüşler taşımasının yeterli olmadığı kanısındadır. Ona göre yazar, aynı zamanda, "hikâyelerinde, belirli bir olay düğümü içinde, anlattığı kişilerin ve tiplerin iç yaşantılarındaki çatışmalara da" eğilmelidir. Romanları beğenilmeyen Samim Kocagöz'ün "Alışveriş" adlı öyküsünün "çarpıtıcı ve sendeletici gücü" buradan gelmektedir, bu gibi öyküler bundan dolayı unutulmazlar:

> *"Hikâyelerindeki kişileri, yaşanılan toplumun hem belirli bir görüşü, hem de bunun karşısındaki insana özgü, pek az değişen bir eğilimiyle birlikte ustaca belirterek o derin çatışmayı duyurabildikleri için değil mi? Sanatçının unutulmazlık katına erişebilmesi, dümdüz, sade bir anlatışın içinde gerçeğin eytişimini açıklayıp gösterebilmeğe bağlıdır."*[251]

[248] Mehmet Seyda, "Eleştirmek Başka Çekiştirmek Başka", **Forum**, C. 11, S. 131, 1 Eylül 1959, s. 18-19.
[249] Mehmet Seyda, "Yar Bükü", **Yelken**, C. 3, S. 28, Mayıs 1959, s. 14.
[250] agm., s. 15.
[251] Mehmet Seyda, "Merdiven, Gerçeğe Dönüş, Sıcak", **Forum**, C. 12, S. 159, 15 Kasım 1960, s. 15.

2.2.8. NURULLAH BERK

Nurullah Berk (1906-1982), daha çok sanat eleştirisi alanında yazar. Ona göre iyi bir eleştirmen her yönüyle donanımlı olmalıdır. Bundan dolayı dil bilen, tarafsız olmak için çaba harcayan, sanat akımlarını izleyen, çeşitli bilim dallarını (toplumbilim, ruhbilim, sanat tarihi) bilen ve bunlardan eleştirilerinde yararlanabilen, yazarı değil onun eserini değerlendiren, ilkeli, bilgili, kültürlü, onurlu, çok yönlü, zevk sahibi, incelemeci, araştırmacı, bir dünya görüşüne sahip olan eleştirmen iyi bir eleştirmendir. Berk, eleştirmen hakkında şunları söyler:

> *"Tenkidçi, çok taraflıdır. Aklını, her köşeden başka ışık veren pırlanta taşına benzetebiliriz. 'Eclectique', seçicidir. Sevgilerinde, değer peşinde koşuşlarında çok taraflı olması, karşıt kıymetlere eşit önem vermesi gerekir. Ama bu, tenkidçinin kişiliği yoktur, olmamalıdır demek değil. Tenkitçinin kişiliği elbette olacak, kendine has bir dünya görüşüne sahip olacaktır. Ama bu dünya görüşü sanatçıda olan kalıplaşmış, formülleşmiş, üstelik de biçimler halinde kendini gösteren bir görüş değildir."*[252]

Eleştirimizin çocukça olduğunu söyleyen Nurullah Berk'e göre, eleştiride kıymet ölçümüz yoktur. Bundan dolayı da yapılan eleştiri tarafsız, ilkeli, inceleyici, araştırıcı değildir. İyi iyidir, kötü de kötü. Bunların neden iyi ya da kötü olduğu konusunda düşünce üretilmez. Üretilmediği için de eleştirimiz kaypak ve temelsizdir. Eser ya da kişi ya övülür, ya da yerilir. İkisinin yan yana olduğu eleştiri yazısı oldukça azdır. Belli bir 'klan'a sahip olan yazar, istediği kadar yeteneksiz olsun tanınır. Belli bir 'klan'ın içinde yer almayan yetenekli yazarlar içinse yazılan yazılar oldukça azdır.[253] Eleştirmenlerin genellikle kültüre ve teknik bilgiye dayanmayan, kişisel sevgi ve kine dayalı bir eleştiri yaptıklarını söyleyen Berk, içinde bulunulan durumu ve çözüm çaresini şöyle ortaya koyar:

> *"Tenkit ölçülerimizde 'eser'in hiçbir rol oynamadığını, bütün hükümlerin dost düşman tasnifine göre ayarlandığını görüyoruz. Gazetelerde, dergilerde, konuşmalarda ve tartışmalarda hep ayanı zihniyet, sevdiğimizi övmek, sevmediğimizi yermek, hiç değilse onu ortadan kaybedecek bir taktikaya bağlamak, katıldığımız grupun ötesini inkâr etmek, kendi fikirlerimize aykırı düşüneni körükörüne baltalamak. (…) Tenkidimiz çocukçadır."*[254]

---

[252] Nurullah Berk, "Sanat Tenkidimiz Ne Halde?", **Varlık**, S. 481, 1 Temmuz 1958, s. 5.
[253] Nurullah Berk, "Tenkit Ahlâkımız", **Varlık**, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 10-11.
[254] Nurullah Berk, "Tenkit Buhranımız", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 15, 15 Haziran 1952, s. 1.

"*Eserden değil, kişiden ilham alan, dosta gülen, düşmana vuran bu tenkit, tenkit değildir. Ve bugün hüküm süren keşmekeş, kıymet ölçülerimizdeki düzensizlik, biraz da bu tenkidin neticesidir.*

Bu hal nasıl düzelebilir? İlk önce tenkitçiden pek sağlam bir bilgi, bir görgü, bir tecrübe, derin bir kültür aramakla, sonra bu sağlam temele, meslek haysiyetinin de katılmasını istemekle."[255]

Eleştirinin, "bir hüküm verme marifeti" olduğunu bilen, masa başına otururken arkadaşlarıyla bozuşmayı göze alabilen,[256] sanat eleştirisi alanında önemli bir yeri olan Berk, eleştirinin nasıl olması gerektiği konusundaki görüşleriyle, edebiyat eleştirisine uygulamada olmasa da, kuramsal alanda katkıda bulunmuştur.

2.3. TOPLUMCU GERÇEKÇİ, TOPLUMSAL GERÇEKÇİ VE TOPLUMBİLİMSEL ELEŞTİRİ ANLAYIŞI VE TEMSİLCİLERİ

Toplumcu gerçekçi/sosyalist eleştiri derken imlediğimiz geniş anlamda Marksist eleştiridir. Bu dönemde ürün veren eleştirmenlerimiz -özellikle Fethi Naci, belirli oranda Attilâ İlhan ve Nesnel Eleştiri bölümünde ele aldığımız Asım Bezirci- bu eleştiri kuramlarına koşut düşünceler üretirler. Tevfik Çavdar ise, toplumbilimsel eleştirinin temsilcisidir. Fethi Naci, yaptığı eleştiriye toplumcu eleştiri adını koyar. Attilâ İlhan ise, toplumsal gerçekçi, kendi söyleyişiyle 'sosyal realist'tir.

Marksist eleştiri, edebiyatı yaratıldığı tarihsel ve toplumsal koşullar içinde inceleyen, aynı zamanda kendi tarihsel ve toplumsal koşullarının da bilincinde olan; ideolojileri anlamayı uğraş edinen, böylece geçmişi ve geleceği daha derinlemesine kavramayı amaçlayan; aynı zamanda da incelediği eserin estetik değerini ortaya koymaya çalışan geniş kapsamlı bir çözümlemeler bütününün bir parçasıdır. Bu tanımdan hareket ederek Marksist/sosyalist eleştiriyi biraz daha açımlayalım. Marksist eleştiri yöntemi, tıpkı toplumbilimsel eleştiri gibi bir sanat olayının nedenlerini araştırır; ama bu araştırma sırasında toplumbilimsel eleştiri gibi bu nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia etmez. Marksist eleştiri, ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alan ve olayları bunlarla açıklayan bir eleştiri yöntemidir. Tarihsel maddeci bakış açısını benimseyen bu eleştiri, eserin yazıldığı ve yazarın yaşadığı çağ ile eser ve yazarı arasındaki açık ya da

[255] Nurullah Berk, "Türk Sanat Tenkitçileri Birliği", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 14, 1 Haziran 1952, s. 1/8.,
[256] Nurullah Berk, "Eleştirme Üstüne", **Doğu ve Batı**, S. 20, Haziran 1955, s. 4.

gizli ilişkilerin nicelik ve niteliğini ortaya çıkaran; yazarla eserini toplumsal ve kültürel çevreden soyutlamayıp, onları çevreyle olan diyalektik ilişkileri içinde inceleyip değerlendiren; böylece onların çevreden neler alıp çevreye neler verdiklerini belirten bir eleştiridir. Marksist eleştirinin amacı, edebiyat eserini yorumlamak değil, derinlemesine açıklamaktır; bunun sonucunda da eserlerin biçimine, biçemine ve anlamına daha fazla ilgi gösterilecektir.[257]

Hegel'in "her öz kendisine uygun bir biçim belirler" sözünden yola çıkan Marks, edebiyat eserinin biçim ve öz birlikteliğine sahip olmasını ister. Marksist eleştiriye göre biçim ve öz arasında eytişimsel (diyalektik) bir ilişki vardır; ama sonuçta eserin dilini, biçemini, kuruluşunu, estetik özelliğini onun özü belirler.[258] Bundan dolayı Marksist eleştirmenlerin çoğu, uygulamada, sanatsal biçim sorununa gereken ilgiyi göstermemişler, daha çok siyasal içerik peşinde koşmuşlardır. Elbette bunun istisnaları da vardır. Bunlardan biri de Lukacs'tır. O, "edebiyattaki gerçek toplumsal öğe, biçimdir" diyerek bu eleştiriden beklenmeyen bir yorum yapar. [259]

Bizde de Fethi Naci, özle biçimin parçalanmaz bir bütün olduğuna söylese de, sanat eserinin sanatsal yönlerini ortaya koymaktan çok, sanatçının gerçek karşısındaki tutumunu, söylediklerinin gerçeğe uyup uymadığını araştırır; güzel söyleyip söylememesini öncelemez. Bu, kendisinin de söylediği gibi, "eksik bir iş"tir.[260] Bu durum bizim toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışımızın bir hastalığıdır. Çünkü yapılan, Ahmet Oktay'ın da dediği gibi, metnin tarihsel ve toplumsal içeriğini ortaya koymaktan öte bir şey değildir. Onlara göre, içeriğin ilerici bulunması, yazınsal üretimin gerçekleşmiş olması için yeterlidir. Hatta ilericilik yazınsal başarı için önkoşuldur. Bu da metnin yeniden üretimini gerçekleştiren okuru dışlamak anlamına gelmektedir.[261]

Toplumcu gerçekçiliğin kuramsal ilkelerinin büyük bir bölümü Bielinski, Çernişevski ve Dubrolyubov gibi sosyal demokrat aydınlar tarafından formüle edilmiştir. Bu yazınsal miras, Lunaçarski, Gorki ve Jdanov tarafından sürdürülür. Kuramın kurucusu Maksim Gorki'dir. Devrimci romantizm, olumlu tip kavramları onun tarafından ortaya atılmıştır. Geleceğin kurulması, toplumun ve insanın dönüştürülmesi, sosyalist bireyin

[257] Daha geniş bilgi için bk. Terry Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, (çev. Handan Gönenç), Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 5-12; J. Freville, G. Plehanov, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri** (çev. Asım Bezirci), Yön Yayıncılık, İstanbul, 1991, s. 66; Asım Bezirci, **Sosyalizme Doğru**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996, s. 23-24; Berna Moran, "Marksist Eleştiri", **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 73-83.
[258] J. Freville, G. Plehanov, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri**, s. 52; Asım Bezirci, **Sosyalizme Doğru**, s. 23.
[259] Terry Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 33-36.
[260] Fethi Naci, "Ası", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 89.
[261] Ahmet Oktay, **Karanfil ve Pranga**, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s. 9-10.

yetiştirilmesidir amaçlanan.[262] Biz bu söylemle, özellikle Fethi Naci'in ilk eseri olan ***İnsan Tükenmez***'de sık sık karşılaşırız.

Fethi Naci, Attilâ İlhan ve Asım Bezirci gibi toplumcu gerçekçiliği yazılarında uygulamaya çalışan eleştirmenlerimiz, bu dönemde en çok "Eleştiri, bir eserin estetik özünü sosyolojik dile çevirmektir." diyen Plehanov'dan etkilenirler. Onun kimi yazılarını Türkçeye çevir(t)irler.[263] Elbette bu yazarlarımız yalnızca Plehanov'dan etkilenmezler / yararlanmazlar. Başka felsefeci, toplumbilimci ve eleştirmenlerden de söz ederler. Sözgelimi Fethi Naci, ***İnsan Tükenmez***'de, Roger Garaudy (s. 23-25), G. Politzer (s. 23), Michel Denoreaz (s. 32-33), Henri Lefébvre (s. 47), J. L. Lecercle ve P. Albouy (s. 48), Schopenhauer (s. 62), J. Fréville, Engels (s. 86) ve H. Taine (s. 87)'dan da söz eder. Benzer durum diğer eleştirmenlerimizde de vardır.

2.3.1. FETHİ NACİ

"İnsan Tükenmez der misin; tüken
bakalım, sıkıysa!.."[264]

Fethi Naci (1927-), ülkemizdeki Marksist eleştiri anlayışının en önemli temsilcisidir. İlk dönem ürünlerini topladığı ***İnsan Tükenmez***'de toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışına uygun görüşler öne süren Naci, bu yazıların hiçbirinde Marks'ın, Lenin'in, Plehanov'un, Gorki'nin, kendi kuşağının "okumayı görev saydığı (…) Jdanov'un"[265] adından söz etmemesine karşın, bu yazılar, bunların dünya görüşlerinden, edebiyat anlayışlarından izler taşır. ***Gücünü Yitiren Edebiyat***'ta Plehanov'dan etkilendiğini[266] söyler. *Beraber'in* 1 Eylül 1952 tarihli 1. sayısında Plehanov'un "Maddeci Eleştiri" adlı yazısını onun adını vermeden "Tenkid Üzerine" adıyla yayımlaması, ilk kitabı ***İnsan Tükenmez***'in bu makaleden ve bu makalenin yer aldığı ***Sanat ve Toplumsal Hayat*** *(L'art et la vie sociale)*[267]'taki diğer makalelerden izler taşıması bunun göstergesidir.

---

[262] Ahmet Oktay, "Kurucular: Gorki, Lunaçarski, Jdanov", **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, BFS Yayınları, İstanbul, 1986, s. 105-125.
[263] "Eleştirmenin İki Ödevi" (Hâlis Acarı), **Dost**, C. 2, S. 7, Nisan 1958, s. 36-37; "Tenkid Üzerine" (Fikret Güney), **Beraber**, S. 1, 1 Eylül 1952, s. 1.
[264] Karikatürist Ferruh Doğan'a **İnsan Tükenmez**'i bu sözlerle imzalamıştır. Ferruh Doğan, "Fethi Naci ile 35 Yıl", **Fethi Naci'ye Armağan** (hzl. Semih Gümüş), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 84.
[265] Fethi Naci, **Roman ve Yaşam, Eleştiri Günlüğü: 3**, Can Yayınları, İstanbul, 1992, s. 153.
[266] Fethi Naci, **Gücünü Yitiren Edebiyat, Eleştiri Günlüğü: 2**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 71-72.
[267] (çev. Cenap Karakaya), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1987. Ayrıca bk. J. Freville, G. Plehanov, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri** (çev. Asım Bezirci), Yön Yayıncılık, İstanbul, 1991.

Tipik olanı ortaya koyma, olumlu kahramanlar yaratma, parti edebiyatı yapma, öncü olma, halkı aydınlatma gibi sosyalist/toplumcu gerçekçi anlayışın öne sürdüğü görüşleri Fethi Naci'de de görürüz. O, bu döneminde "Edebiyat, parti edebiyatı olmalıdır." diyen Lenin, "Sınıf kavgası çağında sınıf edebiyatı olmayan, yan tutmayan tarafsızlık iddiasını sürdüren bir edebiyat olmaz ve olamaz."[268] diyen Jdanov gibi sosyalist lider ve yazarların görüşlerini benimsemiştir. Bu yüzden edebiyatçının bir "militan", bir "hareket adamı" olmasını ister.

Toplumcu gerçekçiler, dünyanın bir değişim geçirmekte olduğunu, nasıl ilkel-köleci toplumdan feodal topluma oradan da kapitalist topluma geçildiyse, şimdi de (1950'ler) sosyalist topluma geçildiğini / geçileceğini söylerler. Buna inananlardan, bunu savunanlardan biri de Fethi Naci'dir. O, "dünyanın değişmesini istemeyenlerin, dünyanın değişmesinden korkanların, dünyanın değişmediğini, değişmeyeceğini göstermeye çalışanların" karşısındadır. Yapılacak olan kötümserliği yaymak değil, iyimser olmaktır. Sanatçı "insanın tükenmezliğine inanan insanlar, yepyeni konular" ortaya koymalıdır: "Düşünüşleriyle, davranışlarıyla, öbür insanlar için, sis çanı gibi insanlar…"[269]

Fethi Naci, eleştirilerini daha çok roman ve öykü üzerinde yoğunlaştırır. O, roman ya da öykü yazarının gerçekleri olduğu gibi göstererek "beş duyu gerçekçiliği" yapmasına karşı çıkar. Bunun gerçekçilik olmadığı kanısındadır o. "Çünkü yazar, halk yazarı, edebiyatın görevinin dünyayı tanımak, dünyayı değiştirmek olduğuna inanır. Sanat gerçekliğin alelade kopyası değildir, bu gerçekliği aşmak, değiştirmek çabasıdır." Ona göre yazarın "öncü olmak", halkı aydınlatmak gibi işlevleri vardır. Bunun için de ekonomi, tarih, toplumbilim gibi bilimlerin verilerini öğrenmesi, bilimsel düşünceye sahip olması, yurt gerçeklerini bilmesi gerekir. Yazar, ancak bundan sonra olayları gerçeğe uygun olarak değerlendirebilir, toplumcu gerçekçiliğe varabilir. Yazar, gerçeği yüzeyden vermez. Gerçek, bütün canlılığıyla, bütünle beraber, bir oluş, bir gelişme halinde verilir. Yazar, gerçeği bu gelişmesi içinde, öbür gerçeklerle olan alışverişi içinde görür, gösterir. Bunu yaparken de kahramanlarını keyfine göre konuşturmaz, hareket ettirmez, gerçekte olmayan ya da olması olanaksız tipler yaratmaz. "Gerçek, yazarın kafasından geçip, onun görüşüyle bize sunulur."[270]

---

[268] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınları, İstanbul, 1988, s. 44.
[269] Fethi Naci, "İnsan Tükenmez", **İnsan Tükenmez -** *Gerçek Saygısı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 11.
[270] "Yazarın Gerçeğe Bakışı", **age.**, s. 28-29.

Fethi Naci, gerçekçi edebiyatı dünyayı, insanları tanıtan, değiştirmeye çalışan bir edebiyat olarak tanımlar. Gerçekçi yazarlarımızın, sözgelimi bizdeki işçi gerçeğini tam olarak gösteremediklerini, tipik olanı belirtemediklerini; eserlerinde gelecek günleri kendinde taşıyan, sonuna kadar gitmeyi göze almış olan insanların pek bulunmadığını, bundan dolayı da "sanatın eğitici görevini" gerçekleştiremediklerini söyler. Yazarların genel olarak tesadüflerden yararlandıklarını, tesadüflerden yararlanan yazarın da, tipik olanı ortaya koyamadığını, tip yaratamadığını belirtir. Ona göre hikâyelerdeki insanların pek çoğu tipiklikten yoksundur. Onların bireysel varlıklarıyla toplumsal gerçeklik başarıyla kaynaştırılmamıştır. Oysa tipik olan, "bütün tesadüfleri, kendi kuvvetli toplumsal gerçekliği içinde eriten" kişidir. İşte yapılamayan budur.

Fethi Naci'ye göre yazarlarımızın çoğu gerçekçiliği yanlış anlamakta, gerçeği yanlış göstermektedir. Sokağa çıkan yazar, kahvelerdeki üniversiteli gençleri; umutsuz, kederli, yoksul işçileri; "az kârla yetinen tüccarı" görüp onları yazınca karşımıza şöyle bir gerçek çıkıyor. Üniversiteli gençler başıboş; işçiler uysal, perişan; bütün tüccarlar iyi yürekli. Bu hikâye yazara göre gerçeği göstermiştir; çünkü hepsiyle konuşmuş, hepsini gözlemlemiştir. Fethi Naci ise, yazarın gerçeği göster(e)mediği, tipik olanı veremediği kanısındadır:

> *"Bu insanların hikâye yahut roman içinde, gerçekliğe uygun olarak gösterilmesi, onların bireysel varlıklarıyla toplumsal gerçekliğin başarı ile kaynaştırılmış olmasıyla mümkündür. Hikâyedeki, romandaki birey, öyle bir insandır ki hem kendi özel tecrübelerini yaşamış olarak gösterilir, hem de bütün bu tecrübelerin kendisini götürmüş olduğu sosyal rol içinde gösterilir. Böyle bir kişi tiptir. Bunun için tip, tesadüflerle uzlaşamaz. Bu yüzden, yukarda örnek olarak aldığım yazar, tesadüflerden hareketle tip yaratamaz. Tipik bir kişi, bütün tesadüfleri, kendi kuvvetli toplumsal gerçekliği içinde eritir. Tesadüflerden hareket eden yazar, hayatın işleyişinin mahiyetini, gidişin gerçek yönünü kavrayamaz; okurlarının da gerçekliği görmelerine, bilerek-bilmeyerek engel olmuş olur.*
>
> *O halde gerçeklik dendi mi bu gerçeklik içindeki tipik olanı aramak gerekecek. Bu yapılmazsa, eser gerçekçi bir eser değil, natüralist bir eser olur."*[271]

Gerçekçi yazarlarımızın işçi hayatı ve sorunlarını, kısaca işçi gerçeğini tam olarak gösteremedikleri kanısındadır Fethi Naci. Onlara göre işçiler, yalnız sefalet çeken, ezilen, ağır iş koşulları altında kahrolan, daha iyi bir yaşam için çaba harcamayan, bir başına, yalnız, umutsuz, çaresiz insanlardır. Bu anlatılanlar gerçeği yansıtmamaktadır yazara göre.

[271] "Gerçekten, Gerçekçilikten Yana", **age.**, s. 32.

İşçilerin sendika kongrelerindeki konuşmaları, ağır yaşama koşullarının değiştirilmesi için savaşım vermeleri, aralarındaki görüş ayrılıkları, içlerine sızan bozgunculara mücadeleleri, yiğitçe direnmeleri gibi konularda yazılacak olan eserler, işçiler için aydınlatıcı ve eğitici olacaktır. Bundan dolayı yazarlarımızın işçilerin deneyimlerinden yararlanmaları gerekmektedir. Tıpkı bir düşünürün dediği gibi: "Halkı eğitmek için önce onun yanında eğitim görmek gerektir."[272]

Burada bir ayraç açmak gerekir. Fethi Naci bu yazıyı yazdıktan birkaç yıl sonra hem toplumsal gerçekliği edebiyat gerçekliği içinde ele alan, hem de tipik olanı –olay ve kişi- ortaya koyan eserlerin varlığından söz eder. Bunlara örnek olarak da Sabahattin Ali ve Kemal Tahir'i verir.

> "*Sabahattin Ali, romanında (Kuyucaklı Yusuf), hem toplumsal gerçekliği veriyor, hem de kurduğu hareket düzeni içinde sürdürdüğü olaylarla romanına son derece gergin bir dram havası veriyor. Kişilerine bakışta soğukkanlılığını, nesnelliğini roman boyunca sürdürüyor. Romanın çarpıcılığı da belki buradan geliyor. (Oysa İçimizdeki Şeytan'da ırkçılara öfkesini belirtirken yer yer roman tekniğine boş verir.) Kuyucaklı Yusuf'un bütün kişileri canlı, gerçek; belirli koşullar içinde yaşayan, bu koşulların tayin ettiği biçimde düşünen kişiler. Kişiler, hem toplumsal gerçekliği belirtmeğe yarıyor, -tipik-, hem de, Halit Ziya'nın deyimiyle, 'herbiri hususî zâtî bir hayat ile yaşıyorlar.' "* [273]

Özle biçim birlikteliğini savunan, ama yine de özü önceleyen eleştirmen, kendi eleştiri anlayışına da eleştirel bir gözle bakarak, eleştirinin tek yönlü yapılmasının yanlışlığına değinir. Özün imgelerle anlatıldığı, yani ete kemiğe bürünüp, eserin içinde eritildiği zaman sanatçının yaptığı işi kotardığını söyleyen Fethi Naci, bu yazısında kendi eleştiri anlayışındaki eksiklikleri de ortaya koyar:

> "*Cahit Külebi'nin **Yeşeren Otlar**'ı bunalmış, ne yapacağını şaşırmış, güçlükler karşısında yıkılarak kabuğuna çekilmiş, Tanrıdan yardım uman orta tabaka aydınlarının durumlarını yankılıyor demek, o eserdeki fikirleri sanat dilinden toplumbilim diline çevirmekten başka bir şey değildir. Bu eleştirinin bir yanıdır. Yalnız bunu yapan eleştiri, eksik bir eleştiridir. Eleştiri, bir de sanat eserinin sanat niteliklerini değerlendirmelidir. Bizde eleştirmenler genel olarak bu iki işi birlikte yürütmüyorlar. Örneğin ben sanatçının dediklerinin gerçeğe uyup uymadığını, ya da sanatçının gerçek karşısındaki davranışını araştırıyorum da*

[272] **age.**, s. 34.
[273] Fethi Naci, "Romanlarda Toplumsal Gerçeklik", **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 14.

güzel söyleyip söylemediğinin pek üstüne düşmüyorum, onu tartışmanın daha zamanı değilmiş gibi hareket ediyorum. Eksik bir iş. Bir bizde mi bu böyle? Sanmam. Bunlar toplumcu eleştirinin henüz yeteri kadar gelişmemiş olmasından geliyor. Bay Ataç da, genel olarak, sanatçının güzel söyleyip söylemediğine bakıyor, ne dediğinin pek önemi yok onun için."[274]

"Bir Autocritique Denemesi" Fethi Naci'nin miladıdır. Yıllar sonra söylediği gibi, "özgürlüğe doğru ilk adımlar"ını[275] attığı bu yazısında yazar, kendi özeleştirisini yapar. Oktay Deniz'den Fethi Naci'ye ***İnsan Tükenmez***'den ***Gerçek Saygısı***'na giden bir değişimdir bu, aynı zamanda da "geçilmesi gereken bir aşama". Yazar, okuduğu bilimsel eserlerdeki (Marksizmin klasikleri ve Fransız Marksistlerinin eserleri) gerçekleri ***İnsan Tükenmez***'de yinelediğini, bunun da kendi kuşağının düşünsel serüveni için doğal bir başlangıç olduğunu söyler:

"İnsan Tükenmez'de okuduğum kitaplardan edindiğim bir yöntemle kendi fikir, sanat sorunlarımızı incelemeğe, kendi toprağımıza yerleşmeğe, yaygın birtakım önyargıların yanlışlığını belirtmeğe, birey-toplum ilişkilerinde insan gücünün önemini göstermeğe, gerçekçiliği yanlış anlayan gerçekçileri uyarmağa çalışıyordum."[276]

Fethi Naci, yazıya ara verdiği iki yılın ardından yeniden yazmaya başladığını, bu süre içinde ***İnsan Tükenmez***'de öne sürdüğü düşüncelerde belli değişiklikler olduğunu, bu düşünceleri düzeltmek gereğini duyduğunu söyler. Olumlu tip sorunu, iyimserlik-kötümserlik konusunda doğru, ama ülkemiz ve sanatçısı için erken sözler söylediği belirtir. Önceki değerlendirmelerinin de "estetik ve bilimsel olmaktan çok, politik ve ideolojik" olduğunu söyler:

"İnsan Tükenmez'deki en büyük hatam, batıda, belirli koşullar içinde doğru olan, belirli bir toplumsal gelişme sonucunda bu gelişmeye bağlı olarak ortaya çıkmış düşünceleri, içinde yaşadığımız toplumun koşullarını gereği kadar göz önünde bulundurmadan bizde de doğruymuş gibi göstermeğe kalkışmam oldu. O düşüncelerin doğruluğuna bugün gene inanıyorum, ama görüyorum ki bizim toplumumuz için bunlar çok erken getirilmiş sorunlardır. Örneğin olumlu tip sorunu. (…) Yazarlarımızdan olumlu tip istemeğe pek öyle hakkımız olmadığını şimdi gayet iyi görüyorum. Çünkü bu, herşeyden önce toplumsal gelişme ile,

[274] "Ası", **İnsan Tükenmez** – *Gerçek Saygısı*, s. 89.
[275] Semih Gümüş, "Yetmişinci Yaşında, Fethi Naci'yle Konuşma", **Fethi Naci'ye Armağan**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 44.
[276] Fethi Naci, "Bir Autocritique Denemesi" **Pazar Postası,** Yıl: 7, S. 37, 14 Eylül 1958, s. 7.

demokratik özgürlüklerle ilgili bir mesele. Yazardan nesnel koşulları aşmasını istemek yanlış bir şey. Bu yüzden, kendi koşullarımızı göz önünde bulundurmadığım için, iyimserlik-kötümserlik konusunda da, genel olarak doğru ama bizim için zorlama sayılabilecek düşünceler ileri sürdüm. Yazarın işi konusunda da gene genel olarak doğru ama bizim gerçeklerimize uymayan sözler ettim. Gerçekçi oldukları için, bir bunun için, birtakım yazarları tuttum. Bireyci oldukları için, bir bunun için, birtakım yazarları yerdim…"[277]

Fethi Naci'ye göre, fikir ve sanat sorunları için kesin, değişmez ve donmuş sonuçlar yoktur. "Benim için önemli olan sürekli olarak düşünebilmek, düşüncede kalıplaşmamak, gerçekten özgür düşünebilmek, sonra da düşündüklerini, küçük hesaplara aldırmayarak, çekinmeden söyleyebilmek."[278]tir. Bu sözler, onun -olumlu anlamda- değişime / dönüşüme / gelişime açık bir insan olduğunu gösterir. Bu nedenle bazılarının, bu sözlerine bakarak, bıyık altından gülmelerini, bir şeyler ima etmelerini, olumsuz söz söylemelerini önemsemez.

Özellikle 1958'den sonra, Fethi Naci'nin eleştirilerinde "politika" değil "edebiyat" ağırlık kazanır. Fethi Naci, Marksist yazarlarla birlikte, başka yazarları da okur. Böylece bakış açısı değişir, varsıllaşır. Edebiyata, eleştiriye nasıl bakacağını öğrenir. "Edebiyata daha bir edebiyatça yaklaşma"yı, "birtakım beylik lafların uzağında kalma"yı, değerlendirmelerinde "daha nesnel" olmayı, "iyi Türkçe yazma"yı amaçlar. ***Gerçek Saygısı***, Fethi Naci'nin bu yöndeki düşüncelerini ortaya koyduğu yapıtıdır. Yanılmaktan korkmaz o. Çünkü kendi gerçeklerimizi bulmak o kadar kolay değildir. Bu gerçekler "yanılgılardan geç(il)erek" bulunacaktır. ***İnsan Tükenmez***'deki kesinlik, burada yerini "araştırıcı" ve "verimli bir kuşku"ya bırakır:

"Kişi, bu duruma, bu aşamaya varınca, artık eskisi gibi kesin konuşamıyor. Kendi söylediği doğruların dışında da bir takım doğrular olabileceğine inanıyor. Böylece kuşkudan kesin konuşmaya varan gidiş, yerini, yeniden kuşkuya, araştırıcı, verimli bir kuşkuya bırakıyor."[279]

---

[277] "Bir Autocritique Denemesi"**,** s. 8. Yazar, bu yazıdan önce yayımlamış olduğu "Gerçeği Zorlamak" adlı yazısında bu yazıyla ilgili ipuçları vardır. Toplumcu gerçekçilikte insanlar oldukları gibi değil, olması gerektiği gibi gösterilir. Bu anlayışta olumlu tip diye bir sorun vardır. Yazar burada Jdanovcu toplumcu gerçekçilikten ayrıldığının, ama toplumsal olandan kopmadığının işaretlerini verir: "*Yazarlarımız çıkış noktası olarak birtakım hazır ilkeleri değil gerçek dünyayı alsalar daha iyi ederler, diyorum. Bizim yazarlarımız için olması gerekeni vermek diye, olumlu tip diye gerçek bir sorun yoktur. Edebiyatımız bize, gerçeğe bağlı kalarak, yalnız gerçeği yansıtarak, insanlarımızı, yurdumuzu tanıtsa, bize toplum içindeki durumumuzu gösterse, yeter, diyorum.*" **Pazar Postası**, Yıl: 7, S. 33, 17 Ağustos 1958, s. 7.

[278] agm., s. 8.

[279] Fethi Naci, "İşin Kolayına Kaçmak", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, s. 100.

Fethi Naci, kimi eleştirmenlerin roman, öykü, şiir gibi yazın ürünlerini değil, edebiyat ve edebiyat sorunları üzerine yazılmış ürünleri okuduklarını; sonra da bunlar hakkında, bu eserleri "oluşları boyunca incelemeden, üzerlerinde enine boyuna düşünmeden, bu ürünlerin incelenmesinden değil de, edebiyat üzerine yazılmış yapıtlardan edinilen genel bilgilere dayanarak" yazıp konuştuklarını, "yazarların yanılgılarını" ortaya koyduklarını, onlara yol gösterdiklerini söyler. Ona göre roman, öykü ve şiir üzerine konuşabilmek, yazabilmek için öncelikle bu ürünleri okumak; bunların "somut, belirli sorunları üzerinde düşünmek" gereklidir. Edebiyatı izlemeden; romanı, öyküyü, şiiri bilmeden, yalnızca dünya görüşünü ileri sürerek eleştiri yapılamaz. Böyle yapanların "edebiyattan anlamayan kişiler" olarak değerlendirilmesi kaçınılmazdır:

> *"Öyle ya, bir yılda tek roman okumayan, tek hikâye kitabı görmeyen, dost şiirlerinden başkasına ilgilenmeyen birinin sözlerini bir sanatçı niçin dinlesin."*[280]

Fethi Naci, eleştirilerinde romanın yapısının sağlamlığına, roman kişilerinin canlılığına, yazarın ayrıntıları ve dili kullanmadaki ustalığına, olay örgüsündeki mükemmelliğe, sosyal gerçeklikle insanî gerçekliğin uyumuna, kitabın yanlışsız basılmasına büyük önem verir. Eserdeki aksaklıklara, dil yanlışlarına yazarın anlatım biçimine dikkat eder; abartılmış, şişirilmiş eserleri yerli yerine oturtur. Tip ve tipik kavramlarına özel önem verir. Ona göre romanımızda tipik kişiler değil, gerçek kişiler vardır.

Fethi Naci, dil ve dizgi yanlışlarına, dildeki aksaklıklara, alıntıların yanlış yapılmasına/anımsanmasına karşı hoşgörülü değildir. O, bur dil ustasıdır. Bundan dolayı dil, dizgi yanlışlarına, dildeki aksaklıklara hiçbir zaman hoşgörüyle bakmaz. Bu yönüyle, kesinlikle Ataç'ın öğrencisidir. Düşüncelerini, görüşlerini alıntılarla desteklemesi onun daha nesnel olmasını sağlasa da, yargıları ve beğenileri bakımından özneldir. Hayatı boyunca "okumadan"[281] tek bir kitap için bile söz söylememesi, yazı yazmaması; eleştirilerini yaparken edebiyat ürünleri dışında kaynaklardan da beslenmesi, tarih, felsefe, ruhbilim ve toplumbilim gibi bilimlerden de yararlanması, okuduğu her romanı farklı "eleştirel yaklaşım"larla değerlendirmesi işini ne kadar ciddîye aldığının bir göstergesidir.

Fethi Naci, yeniliğe açıklığıyla, öğrenmeye olan tutkusuyla, eleştirilerindeki tutarlılığıyla, saptamalarındaki güvenilirlikle, dile gösterdiği özenle, özeleştiri yapmaktan çekinmeyen kişiliğiyle eleştirimizin en önemli adlarından biridir.

---

[280] Fethi Naci, "Dünya Görüşü", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, s. 113.
[281] Fethi Naci, **Eleştiride 40 Yıl, Eleştiri Günlüğü: 4**, Adam Yayınları, İstanbul, 1994, s. 88.

2.3.2. ATTİLÂ İLHAN

Edebiyatımızın eleştirmekten de, eleştirilmekten de korkmayan yazarı Attilâ İlhan (1925-2005), sanatçı eleştirmenlerin en önde gelenlerindendir. O, bir kuram ve eylem adamıdır. Yazdığı yazı ve yapıtlarda, genelde edebiyat, özelde şiir, öykü, roman ve eleştiri anlayışını ortaya koyar. Sözünü sakınmayan, söyleyeceklerini doğrudan söyleyen, polemikten kaçınmayan bir yapısı vardır. Kendi dünya görüşüne yakın olan yazar ve aydınları bile eleştirmekten çekinmez. Birikimli olduğu için kendine güveni tamdır. Bu yüzden, birçok kişi tarafından "bilmişlikle" suçlanır.

Attilâ İlhan, Marksist estetik ve sanat eleştirisinin kurucularından Plehanov'u, sosyalist gerçekçiliğin ilkelerini ortaya koyan Jdanov'a[282] tercih eder. Onun daha 1952'de *Yeditepe*'de yayımladığı eleştiriyle ilgili yazı dizisi Plehanov'dan izler taşır. O, eleştiriyi belli bir şeyi, belli bir bilgi çerçevesi içerisinde, duyarlığı yüksek ve sonuçları öznel bir ölçüyle ölçüp değerlendirmek olarak tanımlar. Bir eleştirmenin sanat eserini değerlendirebilmesi için, o sanat dalından anlaması, özelliklerini bilmesi ve kafasında doğru ve gerçek bir ölçü olması şarttır. Ona göre eleştirme bir duyarlılık işi değil, kafa işi olduğu için eleştirmen sanatçı değildir. Edebiyat eleştirmeni, öncelikli olarak edebiyat alanında geniş bir bilgiye, birikime sahip olmalıdır. Bu, onun edebiyatı bir bütün olarak kavrayabilmesi için gereklidir. Kişisel beğeni düzeyinde konuşmak ve yazmak artık tarih olmuştur. Gerçek eleştiri yapmak için anlamak, anlamak için de bilmek gerekir. Gerçek eleştirmen, edebiyatın diğer sanat dallarıyla, toplumla, tarihle ilişkisini bilmek; edebiyatı bir bütün olarak kavramak zorundadır. O, hem sanat kuramlarını, hem de estetiği bilen bir düşünürdür. Kötünün niye kötü, iyinin niye iyi olduğunu incelemesi, araştırması ve açıklaması gereken eleştirmenin belli bir ölçütü ve yöntemi olmalıdır. Attilâ İlhan, sanatı sadece estetik çaba olarak anlayan eleştirmenin değil, toplumsal estetik bir çaba olarak ele alan eleştirmenin yanındadır. Çünkü bu anlayışa sahip eleştirmen, sanatçıyı ve eserini, belli bir çağ ve yerdeki toplumsal koşulların gerektirdiği davranışlara göre değerlendirir.

[282] O, şu nedenlerden dolayı Sosyalist gerçekçiliğe sıcak bakmaz: "Sosyalist gerçekçiler için aslolan özün 'resmî' konuşu, yorumlanışı, adlandırılışıdır. Demek ki burada sanat 'belirli bir politika'ya tutsak edilmiştir. Sanatçı kendi bilimsel yönüne göre toplum sorunlarına eğilen hür bir fikir adamı; bu sorunları estetik plânlarda yansıtan hür bir sanat adamı olmaktan çıkarılmış; belirli bir toplumsal tutumun sık sık değişen politik parolalarını ve dogmalarını sözüm ona estetik biçimlerde yansıtan bir 'köle' durumuna sokulmuştur. Anlaşılıyor ki bu halde öz sanatçının hemen hemen iradesi dışında 'alınmakta, yorumlanmakta' onun eserine 'başkaları tarafından istendiği şekilde' girmektedir. Kısacası sanatçı özünü, konusunu bilgisi, metodu ve heyecanıyla seçmez, 'partisi' vasıtasıyla seçer, onun 'istediği" gibi de işler." Attilâ İlhan, "Biçimcilik-Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 65, Haziran 1957, s. 10-11.

Sanatın şu ya da bu biçimde, toplumdan etkilendiğini, ya da toplumu etkilediğini söyleyen İlhan'a göre sanat eseri, toplumsal olabildiği oranda yeni ve güzeldir. Sanatı kendi kendisiyle açıklamaya kalkışmak; sanat eserini, kendisine ve yaratıcısına göre değerlendirmek, bilgisizlikten başka bir şey değildir. Sonuç olarak bir eleştirmenin herhangi bir sanat eserini değerlendirebilmesi için elindeki ölçünün toplumsal estetik bir ölçü olması şarttır.[283]

Attilâ İlhan, kendisini yenileri ve kendi tarafındakileri eleştirmekle suçlayanlara şu yanıtı verir:

> "*Biz kişileri, dostlukları şöyle bir kenara koyup, problemin dibini kurcalıyor; elbirliğiyle kurulacak yeni Türk sanat yapısına, kendi taşımızı getirmeye savaşıyoruz. (…) Eskilerin sahneden çekilmiş olması, herkesin gördüğü ve bildiği bir gerçek olduğuna göre, yeni edebiyatın 'şişirilmiş adlarını' köklü ve temelli bir eleştirmenin ışığı altına tutmak yanlış bir iş, zararlı bir çaba sayılamaz."*[284]

Attilâ İlhan, yapılması gerekenin dostlukları, kişileri bir yana bırakıp "problemin dibini kurcalamak" olduğunun altını çizer. Yeni edebiyatı savunanların eleştirilmesinin eski edebiyatı savunanların ekmeğine yağ süreceğini düşünenlere karşı çıkar. Ona göre yeni edebiyat mücadelesini sürdürecek olanlar "değeri" olan sanatçılardır. Bundan dolayı "yeni edebiyatın 'şişirilmiş adlarını' köklü ve temelli bir eleştirmenin ışığı altına tutmak yanlış bir iş, zararlı bir çaba" olarak görülemez. "Ciddi ve yöntemli eleştiri" yapılamadığı için değersiz, "beyhude" imzalar ortalığı kaplamıştır:

> "*Bugün başımızın üstünde taşıdığımız Külebi gibi, Birsel gibi, Necatigil gibi, Aksal gibi, bilmem kim gibi 'beyhude' imzalar delice sarmaşıklar misali ortalığı kuşatmaz; daha diri, daha canlı değerler meydana çıkmış olurdu. Eleştirme, hem de kıran kırana eleştirme gereklidir. Zorunludur. Yapılacaktır. (…) Eskiler derseniz, onların duası çoktan okunmuş.*"[285]

Attilâ İlhan, dergi ve gazetelerde çıkan eleştiri, inceleme yazılarının çoğunun "mahalle kahvesi ağzıyla" yazıldığını ileri sürer. Ona göre bu yazıları yazanlar, ele aldıkları yazarın neyi nasıl dediğini, onun "enlemini boylamını" uzun uzun ortaya koymazlar. Yaptıkları kalıplaşmış kimi görüş ve sözleri ortaya koymaktan ibarettir. Bunlar

---

[283] Attilâ İlhan, "Eleştirme Üzerine", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 34-47.
[284] "Sanat Pazarı", **age.**, s. 92-95.
[285] **age.**, s. 96.

eleştiri ve incelemenin "yazılı dedikodu" olmadığını bilmeyen, beğendim/beğenmedim'den ileri gitmeyen, bilimsel ve estetik yöntemden habersiz, bilgisiz kişilerdir:

> "*Bu inceleme ve eleştirmelerde, ilkin yazarın adı, bundan önce çıkardığı eserler anılır; sonra yeni eserinin neden söz açtığı bir kalem geçilir; bu arada bir iki mısra da aktarılır; sonunda tutum yergi tutumuysa yazarın kopya çektiği, övgü tutumuysa unutulmıyacak bir eser verdiği açıklanır. (…) Hoşuma gitti-gitmedi terazisi ellerinde; dostluklar, içki sofrası ahbablıkları, kıskançlıklar ve çıkar hesapları kafalarında, asıp kesiyorlar. (…) Ne bilimsel ve estetik bir yöntem, ne de düpedüz hakseverlik!... (…) Çünkü, bilmiyorlar. Okumamışlar, düşünmemişler*."[286]

Kuramda söylediğini eylemde de yapar, Attilâ İlhan. 1950'li yıllarda, özellikle *Kaynak*, *Yeditepe* ve *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nde yazmış olduğu eleştiri yazıları bunun göstergesidir. O, yaptığı eleştirileri genelde yukarıda da açıklandığı gibi toplumcu gerçekçiliğin estetik ölçütleri içerisinde yapar. Yazarın, hem toplumsal kaygıları taşımasını, hem ne yapılması gerektiğini ortaya koymasını, hem de sanatsal anlamda 'iyi' olmasını (orijinal bir deyiş, özel bir biçimde kullanılan bir dil, toplumsal öz, image vb.); sanatçının sınırlarını aşmasını (Oktay Akbal, İlhan Berk) ister. Sonuç olarak bu türden eserler için söylenecek şey şudur: "Yağmurun altında hiçbir şey yok."[287]

Attilâ İlhan, ***Toprak Ana***'yı Dağlarca'nın gelişimi açısından inceler. Sivas'a gidip o yörenin insanlarını yazmasını olumlu bir gelişme olarak nitelendirir. Ayaklarını yere basan Dağlarca, çağdaş bir sanatçı için gerekli olanı yapar. Ona göre Dağlarca, ***Toprak Ana***'da ***Bizim Köy***'ü şairce görüp söyler. Dağlarca'nın yaptığı nesnel gerçekçiliktir. O, olanı ortaya koymuştur. Onun yap(a)madığı, eksik bıraktığı şeyse o insanların ne yapacağını söylememesidir:

> "*Galiba, can alacak noktası da burada: acı çeken, geri kalmış bir halk görüyorsun. Sen sanatçısın. Sadece duyduğun kahredici iniltileri, gördüğün tüyler ürpertici sefaleti yazıp geçiyorsun. Bu hiç bir şey değildir demiyorum. Bu bir şeydir. Ama bundan fazlası da vardır. Acı çeken bir halk mı? Evet! Gericilik mi? Evet! Sıkıntı mı? Evet! Peki ne yapsın bu insanlar?Onlar Dağlarca'nın yeni keşfettiğini yıllardır, ne yılı be, yüzyıllardır yaşıyorlar. Hem de ne yaşamak! Onlar da biliyorlar nasıl olduklarını. Şöyle olmak, böyle yapmak gerekli de! Öncü sanat*

[286] **age.**, s. 91.
[287] "Haldun Taner'in İhaneti ya da 'Yağmur Altında Hiç Bir Şey Yok'", **age.**, s. 214.

bu işte. Halk için gerçek sanat. Toprak Ana'da var mı bu? Fazıl Hüsnü acı ve çıplak bir gerçekçilik yapmış."[288]

Attilâ İlhan, Oktay Akbal'ı ve **Bizans Definesi**'ni "kaçış" izleği çevresinde çözümlemeğe çalışır. Akbal, bu öykülerde doğrudan ya da dolaylı olarak çocukluğunun güzel günlerine kaçar. Attilâ İlhan bunu, "batılı olmak, batılı duymak ve batılı yazmak isteyen sanatçılarımızda, öznel ve özel koşulların gereklerine uygun olarak beliren bir eyilim" olarak görür. Sanatçının eseriyle avunduğunu, eserinin içine saklandığını söyler. Bu gerçek kaçaklığının toplumsal ve bireysel nedenleri de vardır.

Yazara göre Akbal'ın içinde yaşadığı gerçeği yadırgaması, toplumsal kökü bakımından, daha başka bir hayata hazırlanmış olmasındandır. Akbal, Batıyı en yakından, ama sadece biçim olarak, deyiş ve esi olarak köklerine inmeksizin kurcalayan bir adamdır. Bu kurcalama onu bizden, bizim gerçeğimizden alıp götürür:

"*Bizim gerçeğimizin yabancısıdır, o '—Bütün bunlar niye olmuş'un, 'neden ben bu memleketin havasına aykırıyım'ın şaşkınlığı içindedir. Hikâyelerini dikkatle okuyun: bir film kahramanı beyaz perdeyi terketmiş, İstanbul'da dolaşıyor, izlenimlerini yazıyor sanırsınız."*[289]

Akbal, Attilâ İlhan'a göre edilgen bir kişidir. Öykülerinde çoğunlukla kendi sorunlarına ve kendisine değindiği halde öykülerin kahramanı kendisi değildir. Bir tanıktır o. Asıl kıyamet başkasında kopar, asıl serüveni başkası yaşar. Bunu gören yazar bu duruma şaşırır, epeyce hayran olur ve bunu okura aktarır:

"*Toplumsal dolaşıklığın yanında, Oktay'ın kişi olarak çekingen ve yumuşak bir adam olması da, yırtıcı adamlar ve keskin eylemlerle dolu olan gerçekten kaçmak istemesine sebep oluyor. İçinden onlara özendiği, gerçekle boğuşanlara hayranlık duyduğu, gerçeği zorlayanları beğendiği söylenebilir. Zira kahramanları kendisi olmadığı zaman çokluk böyle kimselerdir."*[290]

Akbal'ın aradığı şey hayallerde değil, gerçeğin ve değişmelerin arasındadır:

"*Ona yakışan bu korkak, kaçak ve hayalci romantisme'i bırakıp, kendisine, yaşadığı koşullara çok daha uygun, çok daha elverişli içli bir realisme'e gitmektir."*[291]

Attilâ İlhan, Orhan Kemal'in eksiklerini ortaya koyarken, ne yapması gerektiğinin de altını çizer:

---

[288] "Toprak Ana'nın Çilesi", **age.**, s. 147.
[289] "Oktay Akbal'ın 'Bizans Definesi' Üzerine: Eksik Kaçak", **age.**, s. 206.
[290] **age.**, s. 206.
[291] **age.**, s. 208.

"Yalın bir dille yazacağım diye, image'ı ve giderek atmosferi dağıtmak, edebi küçük hikâye yazmak isterken, taklidli röportaj hizasına düşmek sonucuna ulaşıyor. Sorarım size şimdi, Orhan Kemal o keskin diyaloğlarıyla, Türk toplumsal bünyesinin birinci derecede önemli sorunlarını işlemek kurnazlığını göstermese, yazdığı hikâyelerden kalacak olan nedir? Toplumsal olmak, 'mücerret' toplumsal olmak değildir, aynı zamanda 'güzel ve yeni' olmaktır. O da hikâyede, bir atmosferin yaratılmasını icabettirir. Orhan Kemal hikâye yazarken, o hikâyeyi yapan maddi ve manevi image'ları 'özel' görüş açısından görerek, zaman ve 'mekân' içindeki bağıntıları ile birlikte tesbit etmek; dilin ve edebi sanatların zengin olanaklarından faydalanarak, iyice yoğunlaşmış, sık dokumalı bir atmosfer yaratmak zorundadır. Ancak o vakit hikâyeleri aynı zamanda Humaine, toplumsal ve estetik bir etki yapabileceklerdir. Sanatın da, bir manada, amacı budur."[292]

Eleştirmen, Demir Özlü'nün bunaltısını her türlü eylemin dışında kalmış bir ev çocuğunun iç sıkıntıları, kurguları, düşleri ve düşündürdükleri olarak nitelendirir. Ona göre, Özlü'nün bunalımı bir yaşantı sonucu ortaya çıkan bunalım değildir. Biraz eğreti, bir hayli de kurgusaldır. ***Bunaltı***'daki hikâyeler, belki de bundan dolayı estetik bir bileşimden çok, parça parça izlenim, duygu ve düşünce yazıları özelliğini taşır. Bu da, hikâyecinin yazacaklarını öz olarak içinde iyice halletmeden, oldurup erdirmeden kâğıda aktardığını göstermektedir. Bunaltıyı bir bilinç ışığında, bilerek, belirterek, A'dan Z'ye kurcalayarak işlemesi gereken Özlü, bunu yapamamıştır:

"Yapsaydı da herhalde yine yanılmış olacaktı; metafizik çıkmazı, toplumsal çıkmazı bir kerede olmuş bitmiş, değişmez ve halledilmez bir düğüm gibi alıyor, çünkü. Evrene ve topluma başkaldırmayı ne yıkıcı bir kargaşalık olarak düşünebiliyor ne de ilerlemeci haklı bir devrimcilik olarak. Kurulu değerler düzeni ile uyuşamamak, onu her türlü değişme, değiştirme gerekirciliği dışında uyuşuk bir çekimserliğe ve toplumdışı kuruntulara kaydırmış. Neden? Sorunu, bilimsel bir yöntemle ve gerçeklerin devrimsel gelişmesini göz önünde tutarak, koymuyor da ondan."[293]

Attilâ İlhan, 1950'li yıllarda eleştiri deyince akla gelecek ilk adlardandır. O, bunu yazılarındaki tutarlılıkla, kuram ve uygulamadaki birliktelikle sağlar.

[292] " 'Çamaşırcının Kızı' ya da Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Zaman ve Mekân Problemi", **age.**, s. 170.
[293] Attilâ İlhan, "Bunaltı ve Ötesi", **"İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 186-187.

2.3.3. TEVFİK ÇAVDAR

Eleştiriyi bir çeşit laboratuvar çalışması olarak gören, eleştiride kesin yargı isteyen Tevfik Çavdar (1931-), bilimsel eleştiriyi savunan, özellikle toplumbilimsel eleştiri örnekleri veren, çözümlemesini yaparken diğer bilimlerden de yararlanan; ama eserin biçimsel yönü üzerinde gereğince durmayan bir eleştirmendir.

Çavdar, eleştirmenin duyularıyla değil, akıl yoluyla, bilimsel veriler yardımıyla eleştirisini yapması; eleştirisinde çözümleyici, birleştirici ve değerlendirici olması; bunun için de kitaplardan, sayımlamalı (istatistiki) verilerden ve çeşitli belgelerden yararlanması gerektiğini vurgular. Çünkü, onun görevi bunları en iyi biçimde kullanarak incelemesini yapmaktır:

> *"Eleştirici incelediği yapıtı, kendi eleğinden geçirecek, türlü yönlerden değerlemesini yapacak ve sonucu ortaya koyacak. Bu sonuç eleştiricinin kanısından çok, inceleme süresince saptanmış doğruların bir 'hasıla'sıdır. Bu sonuçtan kaçmak, inceleme süresince gözlenmiş, izlenmiş bir takım doğruları yadsımak olur."*[294]

Tevfik Çavdar, eleştiride toplumbilimsel çözümlemenin göz ardı edilmesine karşı çıkar. Kuşkusuz bunda kendisinin de bir toplumbilimci olmasının payı vardır. Ona göre ancak gerçekleri "doğru ve güzel" yansıtan bir edebiyat ürünü başarıya ulaşabilir. Edebiyat ürününün gerçeği vermesiyle, bilimsel ürünün gerçeği vermesi arasında bir örtüşme söz konusu değildir. Bilim, gerçeği kavramlarla, edebiyat ise bu gerçeği, "bağlı olduğu kuramları çiğnemeden artistik bir biçim içersinde" imgelerle anlatır. Edebiyat, "karmaşık bir bütün" olduğu için, eleştirmen bir eseri incelerken çeşitli zorluklarla karşılaşır. O, bir ya da birçok eseri çözümlerken, şu etkenleri göz önünde bulundurmak zorundadır:

> *"a. Yazarın fiziko-psikolojik karakteri, davranışları, b. Yazar üzerinde etkisi olan öteki olayların tümü, c. Edebiyatı etkileyen, toplum düzeyindeki olayların tümü. Zamanla bu olaylara, edebiyatta bir karşı-etki yapmaktadır. D. Toplumun sanatçı gelenekleri. Bu gelenekler yeni yaratılan esere tem ve biçim olarak geniş bir kaynak teşkil ederler."*[295]

Çavdar, eleştirmenin eserle birlikte "yazar, eser ve çevre bağıntısı"nı da çözmesi gerektiğini söyler. Bunlar birbirini etkileyen bağıntılardır. Aralarında diğerlerini en çok

---

[294] Tevfik Çavdar, "Bilgiyi Sevmiyoruz", **Yeni Ufuklar**, C. 8, S. 88-89, Eylül-Ekim 1959, s. 156.
[295] Tevfik Çavdar, "Bir Çözümleme Denemesi", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 65, Haziran 1957, s. 29-30.

etkileyen ise çevredir. “Toplumun içden değişmesine sebeb olan olaylar, yazar ve eserine en geniş etkiyi yapan olaylardır.” Bundan dolayı yazar, bir eseri ya da eserleri çözümlerken iki türlü çözümlemeye başvurur: “1. Toplumbilimsel çözümleme. 2. Estetik çözümleme.” Toplumbilimsel çözümlemenin “fiziko sosyal” çözümlemeyi de içine aldığını söyleyen Çavdar’a göre, estetik çözümlemeyi benimseyen eleştirmen, toplumbilimsel çözümlemenin vereceği sonuçları arkaya atamaz.[296]

Tevfik Çavdar’a göre bilimsel davranış, gerçek anlamda iyiyi, doğruyu ve değerliyi ayırt etmemizi sağlayan bir eleştiri yöntemidir. Bu nedenle eser çözümlemesi yapacak olan eleştirmenin ruhbilim, toplumbilim, estetik ve ekonomi alanında bilgi ve birikim sahibi olması şarttır. Bilimselliği benimsemiş eleştirmenin, öncelikle kendi eleştiri ölçütlerini belirlemesi ve bunları okura en ince ayrıntılarıyla bildirmesi gerektiğini söyleyen Çavdar, bu konuda özetle şunları söyler:

Ölçü birimleri birtakım bilimsel kuramlara dayanacaktır; ama bu dayanma hiçbir zaman eleştirmenin yaratıcılığına engel oluşturmayacaktır. Bu kuramlar içinde eleştirmen öznel yargılarla birtakım sonuçlara varabilir. Eleştirmen, ele aldığı eseri iki aşamada değerlendirmelidir. Önce eseri çözümlemeli, sonra bu çözümlemesini temel alarak eseri değerlendirmelidir. Eleştirmen, değerlendirme sırasında okuyucuya açıkladığı eleştiri birimlerini ya da ölçülerini kullanır. Eleştirmen, eseri çözümlemek için çeşitli etkileri göz önünde bulundurmak zorundadır. Sözgelimi yazarın beden yapısı ve ruhsal durumu eseri etkiler. Eserde mutlaka bunları yansıtacak küçük noktalarla karşılaşılacaktır. Nezihe Meriç ve Proust’ta bu durum belirgin bir biçimde görülebilir. Yazarın beden yapısı ve iç dünyasına ait etkilerin dışında çevrenin yazar üzerinde bıraktığı etkiler de eserde görülür. Yazarın bulunduğu en küçük çevre ailedir. Çevre genişledikçe öznel tutum yerini nesnelliğe bırakır. Batıda yapılan eleştiri çalışmalarında yazarın yaşama ortamı incelenmektedir. Bu türden bir inceleme, eserle yazarın yaşama ortamı arasındaki bağlılıkları bize açıkça gösterebilir. Toplumsal gelişme ve değişmeler de edebiyatı geniş bir biçimde etkileyebilecektir. Bu etkilerin çözümlenmesi de ekonomik ve tarihsel gelişmenin çerçevesi içinde yapılmalıdır. Eserin çözümlemesini yapacak eleştirmen, mutlaka ruhbilim, toplumbilim, ekonomi ve estetiğin kuramlarını bilmelidir. Eğer eleştirmen, toplumcu ve gerçekçi ise bu kuramlara daha da önem vermelidir. Bireyci eleştirmenlerin bile, eleştiri ölçütlerinin bilimsel kuramlara uygun olması gerekir.”[297]

[296] agm., s. 30.
[297] Tevfik Çavdar, “Eleştirmede Çözümleyici Çalışma”, **Yeditepe**, S. 142, 1 Kasım 1957, s. 2.

Çavdar, bu söylediklerini eleştirilerinde uygulamaya çalışır. Onun ***Vukuat Var***'la ilgili eleştirisi eleştiri uygulamaları için iyi bir örnektir. Çavdar, bu eleştirisinde öncelikli olarak romanın konusu ve kişileri üzerinde durur. Romanın konusunun kızların satılması olduğunu, dolayısıyla Orhan Kemal'in kadın sorununa eğildiğini söyleyen Çavdar, bu konuyla ilişkili gerçekleri de yazısına malzeme yapar. Kızlar bir yandan parayla satılırken, diğer yandan da toplumsal hayatın içinde yer edinmeye çalışmaktadırlar. Kadınlar yalnızca tarlada değil, fabrikada da çalışırlar. Onlar da tıpkı erkekler gibi, kendi geleceklerine sahip çıkmak isterler. Bunu yaparken toprağa bağlı yaşayışın "tevekkül"ünü de elden bırakmazlar. Çavdar'a göre ***Vukuat Var***'da bu türden çelişkiler vardır. İşte gerçekçi yazarın görevi de burada başlar:

> "*Kadın sorununu apaçık beliren bu gerçekler karmaşığı arasından doğru yöne itmek, ve çözmek. İşte gerçekçi yazarın işi bu. Yoksa bu çelişmeler gerçeğini izlemek ve kolayına geldiği gibi yazmak değil.*"[298]

Çavdar, söylediği bu sözler doğrultusunda eseri irdelemeğe başlar. Ona göre Orhan Kemal kolayına geldiği gibi yazmaktadır. Zaman 1946-1950 arası olmasına karşın Adana sanki mekan olarak ***Cemile***'nin yazıldığı yılların Adana'sıdır. Oysa aradan uzunca sayılabilecek bir zaman geçmiştir. Bu kolaylık roman kişileri için de söz konusudur. Cemşir, Murtaza'nın, Güllü ise Cemile'nin biraz daha yoz olanıdır. Çavdar, Orhan Kemal'in belirgin özelliklerini de ortaya koymaya çalışır. Sözgelimi onun "yiğit" kişilerinin hep bir akıldaşı vardır. Sözgelimi bu romanda Kemal'in akıldaşı Muhsin Usta'dır. Olumlu bir tip olarak verilen Muhsin Usta, yine yazarın bir başka romanından çıkmış gibidir. O kişiden tek farkı Beethoven üstüne konuşmamasıdır. Orhan Kemal, Çavdar'a göre toplum sorunlarına şöyle bir dokunup geçer. Aradaki bağıntıları düşünmez:

> "*Muzaffer Bey kadın âlemindeyken bakarsın Voltaire üzerine tartışmaya girişir. Devrim, toplum, filân derken hamam odasında Gülizar'a tasallûta kalkar. Eğer Orhan Kemal ağanın sözüyle, davranışları arasındaki derin farkı göstermek çabasındaysa, böylesine düzmece bir biçimi seçmemesi gerekirdi. İnsanın Muzaffer Bey'in sözlerine gülesi geliyor. Bu; anı yansıtmak, toplum sorunlarına deyinmek midir? Küçücük çocuklar bile büyük ağaların devletçilikten çok liberalizmi sevdiğini bilir. Ağanın menfaatı bunu gerektirmektedir.*"[299]

Çavdar'a göre Orhan Kemal, ***Bereketli Topraklar Üzerinde*** ve ***Cemile*** günlerinde kalmıştır. Oysa ülkemiz büyük bir değişim geçirmektedir. Bu onun tekrarlamalar içinde

[298] Tevfik Çavdar, "Vukuat Var mı?", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 10, 1-30 Eylül 1959, s. 10.
[299] agm., s. 11.

olduğunun bir göstergesidir. Orhan Kemal, yalnız özde değil biçimde de kolaya kaçmıştır. ***Baba Evi*** ile ***Vukuat Var***'ı karşılaştırdığımızda bunu görürüz. Bu kitaplar konuşma ağırlıklıdır. İncir çekirdeğini doldurmayacak türden birçok konuşma vardır. Gereksiz konuşmalar daha özlü biçimde anlatılabilirdi.

Çavdar'ın çalışmalarına baktığımızda söylediklerini uygulamaya çalışan bir eleştirmen olduğunu, eleştirilerinde toplumbilimden olabildiğince yararlandığını; ama eserin biçimsel özellikleri üzerinde aynı özenle durmadığını söyleyebiliriz.

2.3.4. FAHİR ONGER

Fahir Onger (1920-1971), edebiyatımızda gerçekçi eleştirinin öncülerindendir. İlk zamanlarda kitap tanıtma yazıları yazan Onger, özellikle 1940'lı yılların ortalarından eleştirmenliği bir süre için bıraktığı 1955 yılına kadar, eleştiride düzenli bir gelişme kaydeder. Özellikle 1965'ten sonra, baştan savmacı yaklaşım, yerini tartışmacı, inceleyici ve çözümleyici bir yaklaşıma bırakır. Onger, değerlendirmelerinde yazarın yapmış olduğu yeniliklere, dünya görüşüne, kişiyi/insanı ele alış biçimine, biçemine, dili kullanışına önem verir. İzlenimci eleştiriye, eleştirmenin kendi beğeni ve anlayışını, değer yargısına ölçü olarak belirlemesine karşı çıkar. Çünkü o, kişinin kendi beğenilerine göre bir eseri yargılamasının, eserdeki önemli değerlerin yok olmasına, görünmemesine, yok sayılmasına neden olacağını bilir.

Onger, 1946'da yazdığı bir yazıda eleştiri anlayışını ortaya koyar. Onger'e göre sanatçının eseriyle olan ilişkisi, eserin yayımlanmasıyla birlikte son bulur. Bundan sonra, eser okurun karşısına tek başına çıktığında, eserin okurla/eleştirmenle ilişkisi ve mücadelesi başlar. Eserin savunmasını yazar değil, eserin kendisi yaptığında onun değerli olup olmadığı anlaşılır. Eleştirmen de önceden saptanmış kurallarla esere yaklaşmamalıdır. Ona görevini anımsatan, esere nasıl yaklaşacağını söyleyen yapıtın kendisidir.[300] Onger'e göre eleştirmen, peşin yargılardan kaçınmalıdır; çünkü bir yazarın her yapıtı iyi ya da kötü olamaz. Bundan dolayı eleştirmen, önyargıyı bir kenara bırakıp ele aldığı her eseri yeni bir yazarı okur gibi okumalıdır.[301] Onger, eleştiri yazılarında şu esasları savunur:

> "*Sanatçıda mesele şuuru, sanatçıda sorumluluk derecesi, sanatçıda insan anlayışı, sanatçının iktidarı yani düşündüğü ile yapabildiği iş... Sanat eserinde ve*

[300] Fahir Onger, "Tenkitçinin Durumu", **Yenilikler**, S. 1, Şubat 1946, s. 3.
[301] Fahir Onger, "Cevap", **Kaynak**, C. 7, S. 87, 15 Kasım 1953, s. 168.

sanatçıda bir bütün halinde bu esasların araştırılması edebiyatımız için bir yeniliktir. Bu konuda benim gibi düşünen daha birkaç arkadaşın varlığı iledir ki her türlü dostluk ve yakınlıkların, iltimas ve torpillerin gölgelendiremiyeceği değer hükümlerine ulaşmak mümkün olmaktadır."[302]

Onger'in eleştiri anlayışı Belinski'ye yakındır. O da, Belinski gibi eserle sosyal çevre arasında bir ilişki kurar. Bizde 1946'dan yayımlanan bu türden yazılar, "sosyal eleştiri" anlayışını ortaya koyan ilk yazılardır:

"*Eleştirmecinin çabası, eserle sosyal çevre arasında bir ayniyet kurmaktır diyenler eseri değerlendirme yönünden sağlam bir ilke ortaya koymuş oluyorlar. H. Ten'in sosyal çevreden faydalanma düşüncesiyle bu anlayış bir ve ayni şey değildir. Burada eleştirmeci sanat eserine hâkim olan fikri esas almaktadır. Yazarın eserde belirttiği düşünce ile sosyal çevre arasındaki münasebet bu eserin değerini tayin edecektir. Birinci paragrafta adı geçen Belinski'nin yaptığı iş buna yakındır. O, eser kahramanları üzerinde önemle duruyor, onların sosyal çevre ile yakınlarını inceliyordu. Bizim sanat hayatımıza bu anlayış henüz yeni yeni karışmaktadır. 1946 dan bu yana dergilerde ara sıra görülen, sorumluluk ve mesele fikri getiren yazılar bizde sosyal eleştirmenin öncüleri olmuştur.*"[303]

Fahir Onger'e göre eski-yeni çatışmasını genç kuşak kazanmıştır. Ama, bu sefer de, genç kuşak kendi arasında "yenilik-ilerilik" tartışmasını açarak ikiye ayrılmıştır. Kendi özbenliklerini anlatmakla toplumu da anlatabileceklerini savunanlar "gerilik"le suçlanırlar. Onlara göre şair hürdür. Karşı tarafsa kavgayı "Fertçi edebiyat-Toplumcu edebiyat" şeklinde formülleştirir. Yazar, iki ayrı görüşün edebiyatımıza girmesiyle birlikte eleştirmenin tarafsızlığını bozduğu kanısındadır. Birbirine karşıt iki dünya görüşü kendi eleştirmenlerini, kendi sanatlarının değer ölçülerini beraberlerinde getirmişlerdir.

"*Eleştirmecinin eser karşısında bir yanı tutmaması, nesnel olması isteniyor. Bunun kadar insanı yanıltan bir başka düşünce olamaz. Eleştirmeciden yan tutmasını istemek demek, onu sanatın, sanat eserinin dışında tutmak demektir. Oysa ki eleştirmeci, sanatçının eserini yeni baştan yaşıyan adamdır. Duruma göre bazan onunla beraber, bazan da ona karşı olabilir. Ama onun dışında olamaz. Her sanat akımı, kendi sanatçılarıyla, eleştirmecilerini beraberinde getirir.*"[304]

[302] Fahir Onger, "Açıklama", **Kaynak**, C. 6, S. 78, 1 Mayıs 1953, s. 262-263.
[303] Fahir Onger, "Deneme Üzerine", **Yenilik**, C. 2, S. 13 (1), Ocak 1954, s. 3.
[304] agm., s. 2.

Onger'e göre, "Bizde eleştirmeci yok!" diye bağırıp çağıranlar, genellikle "yazdıklarının beğenilmediğini, anlaşılmadığını ileri sürenler"dir. Bu kişiler, hem yazdıkları eseri kendi anlayışlarına göre değerlendirecek eleştirmen isterler, hem de eleştirmenin nasıl olması gerektiği konusunda vaaz verirler. Bir de kendilerini Belinski gibi eleştirmenlere layık görürler. Oysa Belinski'nin karşısında Dostoyevski, Gogol gibi yazarlar vardı. Ülkemizde ise, "sıkı bir eleştiriye dayanabilecek eser" pek yoktur.

Onger'e göre bizde eleştirmen vardır, olmayan şey eleştirmene karşı hoşgörü ve saygıdır. İşine gelmeyince eleştirmeni bilgisizlikle suçlamak bize özgüdür. Yalnızken birbirini yiyen sanatçılar, yalnızca eleştirmene karşı birleşirler.

Onger, izlenimciliğe, dolayısıyla eleştirmenin "kendi zevk ve anlayışını değer yargısına ölçü" yapmasına karşıdır. Ona göre keyfi olarak yapılan yargılamalar, ölçünün tümüyle kişisel olmasından dolayı karışıklıklar da yarattığı gibi, önemli olan değerlerin de unutulmasında da etken olmuştur.[305]

Onger, Asaf Halet Çelebi'nin ***Om Mani Padme Hum***'unu değerlendirdiği yazısında, Çelebi'nin şiirlerini beğenmediğini, "kısa satırlar biçiminde altalta gelen sözlerin şiir olarak bir işe yarayabileceğine" inanmadığını, bu şiirlerde herhangi bir çıkış noktasının, sesin ve anlamın bulunmadığını ileri sürer. Ona göre bu şiirler, anlamca zamanımızın anlayışına ters bir manzara gösterir. Bu şiirlerin hayatla ilişkisi yoktur. Onger'in kitapla ilgili değerlendirmesi şöyledir:

> "*Şiirin mihrakı olması gereken düşünce sistemine bu kitapta raslamıyoruz. Savunduğu dünya görüşü nedir? Açık ve seçik bir fikir çekirdeğinden yoksul bulunan bu şiirlerin okunmasında ne fayda var? Okurken, okuyana da dinleyene de sanat zevki vermediği gibi, okunduktan sonra da hiç bir şey kalmıyor. Orta yerde görülen sadece bir kesmekeştir. Ölü dillerden aktarılmış türlü sözler ve isimlerle güya (Orijinal) bir şiir yapılmak istenmiş. Oysa ki bu şiirler ne halkı, ne de halktan başka türlü düşünenleri doyuracak durumda. Ayrıca batılı kafasına uymadığı gibi, doğulu düşüncesine de yabancı, kısaca ne olduğu, ne olmak istediği belirsiz, çelişmeler, tezatlar arasında bocalıyan bir zavallılık eseri. Bu kitabın yeni edebiyatımız içinde bir yeri olabileceğini hiç sanmıyorum.*"[306]

1951'den eleştiriyi on yıllığına bıraktığı 1955 yılına kadar geçen süreçte, genellikle kitap tanıtım yazıları yazan Onger, bu yazılarda, karşımıza düşüncelerini sakınmadan söyleyen, dost hatırı gütmeyen, doğru bildiği yoldan şaşmayan, eleştirinin sınırları içinde

[305] agm., s. 3.
[306] Fahir Onger, "A. H. Çelebi'nin 'Om Mani Padme Hum'u", **Kaynak**, C. 7, S. 89,15 Aralık 1953, s. 237.

kalmaya çalışan bir eleştirmen olarak çıkar. Bunu söylerken, şunu da unutmuyoruz: Fahir Onger'in eleştirmenliği asıl 1965'ten sonra başlar.

2.3.5. AHMET OKTAY

Ahmet Oktay (1933 -), ne kadar usta bir eleştirmen olacağını 1954'lerden haber verir. Araştırmacı, incelemecidir, aynı zamanda da yargılarında ve çözümlemelerinde iddialı. Eleştirilerinde, çözümlemelerinde daha geçerli, güvenilir yargılarda bulunmak için çeşitli bilimlerden ve bunların yöntemlerinden yararlanır. Onun için önemli olan, ele aldığı metni anlamlandırmak, onu açığa çıkarmaktır:

> *"Şiirden imajı kovmak, istismarcıların, yaratıcı kabiliyeti olmayanların da hayli işine yaramıştır. İşte bir öncü Olan Orhan Veli'nin bu noktayı unutmaması gerekirdi. Devrim kelimesi, bünyesinde yıkıcılığı olduğu kadar, yapıcılığı da taşır. Devrim hareketine girişen bir sanatçı, varacağı noktaları işin başlangıcında bilmek zorundadır. Aksi halde giriştiği işi yanlış yollara sürükler… Orhan Veli doğru bildiğini yılmadan savunan namuslu bir insan, koca bir kültür kurumuna 'hayır' diyebilmiş eksik bir öncü ve eksik bir şairdi."*[307]

Gençliğin getirdiği bu iddiacı yaklaşım, bazen önyargılı ve öznel bir bakış açısıyla ortaya konulur. Attilâ İlhan'ın hırçın üslûbu, onda da görülür:

> *"Yirmi yıldır büyük şair diye önümüze çıkarılan, hakkında kuru methiyeler yazılan Dağlarca, hiç de büyük bir şair değildir… Hakikaten güzel şeyler yazdığı anda, ki buna ömrümüz vefa etmeyecektir, kendisini alkışlamıya hazırız."*[308]

Nesnel eleştiriyi benimsediğini söyleyen yazar, tıpkı çağdaşları Fethi Naci, Asım Bezirci ve Attilâ İlhan gibi Plehanov'un eleştiri anlayışından yararlanır. O da eleştiride önce incelenen yapıtın artistik özünü toplumbilim diline çevirmeyi, bu özün tarih ve şimdiki zaman içindeki yerini belirtip tartışmayı, sonra da özü saran giysiyi, estetiği incelemeyi amaçlar.[309]

Ahmet Oktay, Tarık Buğra'yı olayları tek yönlü gören bir yazar olarak nitelendirir. Buğra'nın özellikle zaman sorunsalı ve küçük adamın iç yaşantısı üzerinde durduğu gerçeğinden hareket eden eleştirmen, yazarın bunda başarısız olduğu kanısındadır. Ahmet

---

[307] Ahmet Oktay, "Orhan Veli'nin Yeri", **Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 15-16.
[308] "Fazıl Hüsnü'nün Evveli-Sonrası", **age.**, s. 104.
[309] "Hoşgeldin Üvercinka", **age.**, s. 228.

Oktay'a göre Buğra, özellikle insanla içinde bulunduğu koşulları birbirinden ayırdığı için başarısızdır. Çünkü bunlar bir bütündür. Biri diğerine tercih edilemez. İnsanın soyut bir yaşamı yoktur. İnsan, ancak dış dünyaya bağlandığında hayat bulur. Bunun sonucunda onun ruhsal durumunu açıklamak ve düzene koymak söz konusu olur. Kısaca sosyal koşullar hem neden, hem de sonuçtur. Ama yazar, bu noktaya ulaşamadığı ya da ulaşmak istemediği için, sözgelimi Sait Faik gibi başarılı ve kandırıcı olamaz. Sait Faik, sosyal koşulları iyi çizebildiği için insanın iç yaşantısına yönelmekte başarılı olabilmiştir. Sonuçta yazarın yaklaşımıyla gerçekçi sanat arasında bir ilişki kuran Ahmet Oktay, bu konuda şunları söyler:

> "*Bu noktaya ulaşınca, gerçekçi sanatın ortaya çıkması tabiidir. Kastetdiğimiz, bir fotoğraf gerçekçiliği değildir. Memleketimizin ve insanlarımızın meselelerinin, kuru makale edasına bürünmeden, derinliğine inilerek verilmesine taraftarız. Fakat Tarık Buğra bu türlü sanatı küçümsemektedir. O hâlâ sanatkârın fil dişi kulesini savunmakla vakit geçiriyor. Ve tepesi üstü getirilmiş bu görüşün tabii bir neticesi olarak, hikâyeleri çapraşık bir durum arzediyor. Böylelikle, belki kendi kendini tatmin ediyor, ama, okuyucu edemiyor.*
>
> *Kitabına İki Uyku Arasında adını veren Tarık Buğra'nın bizzat kendisi bir uyku hali yaşamaktadır. (…) 'İki Uyku Arasında'nın umumî manzarası budur. Hiç te başarılı bir manzara olmadığı açıktır. Ne yazık ki böyle.*"[310]

Ahmet Oktay, kendi düşünce yapısıyla çelişse de iyi yapıtın hakkını verir. Demir Özlü'nün ***Bunaltı***'sı buna örnektir. Özlü'nün ***Bunaltı***'da toplumdan kopmuş bir bireyin yeniden topluma dönme çabasını anlattığını söyleyen Ahmet Oktay'a göre, yazarın sevgiyle üzerine eğildiği kişi, 'zamanımızın bir kahramanı'dır. Çünkü o, korkularıyla, ayıplarıyla, güçsüzlüğüyle; varoluşçu bir anlayışla, "isyanla doğaya, kendini ayırdığı topluma" atmaya çalışan bu çağın insanıdır. Sartre'la Özlü'yü karşılaştıran eleştirmen, Sartre'ın kişilerinin isyanı seçtiklerini, ama gelecekte ne olacaklarını bilmediklerini, onların gelecek düşüncelerinin olmadığını; bunun sonucunda da anlamsızlık ve hiçliğin mutlaklaştığını; oysa Demir Özlü'nün isyanı bir imana bağlamak istediğini söyler. Özlü'nün kitapla ilgili genel yargısı ise şöyledir:

> "*Bunaltı bir özentinin ürünü olmadığı gibi, kötümser ve gerici bir yapıt ta değildir. Kurtulmak, namuslu ve insan kalmak isteyen birinin itiraflarıdır. O bize çalışmanın, kendini tanımanın ve aramanın arkasında derin anlamlı şeyler bulunduğunu söylüyor. Açık, uğrunda çalışılması gereken aydın bir yarın umudunu*

[310] Ahmet Oktay, "İki Uyku Arasında", **Mavi**, S. 21, 1 Temmuz 1954, s. 4.

getiriyor. 'Biz hem yalnız kalıp çalışmayı, hem de kalabalığın içinde olmayı' istiyoruz. Budalaca gurur ve aptalca korkaklık kişi için büyük tuzaklardır. Bunaltı bir düşünce ürünüdür. Bildirisi ve derinliği vardır. Biçimci ve günlük yenilik kaygularından kurtulmuş, sağlam düşünce temellerine,insancı özlere ve çok güzel bir anlatıya yaslanmış bir kitaptır."[311]

Ahmet Oktay, ele aldığı eseri dünya görüşünün ve kendi eleştiri anlayışının süzgecinden geçiren, bu esnada araştırma ve incelemeyi göz ardı etmeyen, bunun için çeşitli bilimlerden yararlanan, metni anlamlandırmayı ve ortaya çıkarmayı görev bilen usta bir eleştirmendir.

2.4. AKADEMİK ELEŞTİRİ ANLAYIŞI VE TEMSİLCİLERİ

Akademik eleştiri, adından da anlaşılacağı gibi üniversitelerde yapılan akademik nitelikli araştırma, inceleme ve eleştirilerdir. Akademik anlayışla yapılan çalışmalar, sanata uzak bilime yakındır. Sanatsal bir kaygı güdülmeyen bu çalışmalarda bilimin verilerinden yararlanılır. Amaç yapıtı eleştirmek değil, incelemek ve çözümlemektir. Bu nedenle akademisyen eleştirel yargılardan, değerlendirmelerden olabildiğince kaçınır. Süha Oğuzertem'in dediği gibi akademik eleştiride egemen olan "eleştirisiz inceleme"[312] dir. Bu nedenle biçim ve anlatım tekniklerini önceleyen, bunlar üzerinden sanat ve edebiyat tartışmaları yapan akademik eleştirinin "eleştiri" ayağı güdük kalmıştır.

Bu güdüklüğün giderilmesi için eleştirmen, akademik nitelikleri gereği edebiyat ve eleştiri kuramlarıyla ilgili bir birikime, buna bağlı olarak eleştirel bir bakış açısına ve estetik, kültür ve sanat üzerine söz söyleyebilecek derinliğine bir donanıma, bir sahip olmalı; söyleyeceklerini felsefe, toplumbilim, ruhbilim ve tarih gibi bilim ve bilgi dallarıyla desteklemelidir. Yapılan eleştirilerde eser, tüm yönleriyle incelenmeli, değerlendirilmeli ve çözümlenmelidir. Bir başka deyişle yalnızca biçim ve anlatım teknikleri değil, anlam/içerik/öz de eleştiri konusu yapılmalıdır. Eleştirinin geçerli ve güvenilir olması için yapıtla ilgili sağlam yargılarda bulunulmalı, metin gereksiz alıntılarla

[311] Ahmet Oktay, "Bunaltı'nın Çevresinde", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 48, 30 Kasım 1958, s. 10.
[312] Süha Oğuzertem, "Akademik Eleştirinin Sorunları", **Türkiye'de Eleştiri ve Deneme**, (hzl. Hüseyin Atabaş), AÜ TÖMER Yayınları, Ankara, 2002, s. 72.

doldurulmamalı, yapıtın yazarıyla polemikten kaçınılmalı, siyasal anlayış eleştirinin öznesi olmamalıdır.

Bizde akademik eleştiri anlayışıyla hareket eden bilim insanlarının yöntemleri aynı değildir. Türk dili ve edebiyatı alanında çalışan Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan ve Kenan Akyüz ile Batı dilleri alanında çalışan Adnan Benk, Güzin Dino ve Berna Moran'ın eleştiri anlayışları, esere yaklaşım biçimleri birbirlerinden farklıdır. Sözgelimi ilk gruptakiler esere yazarın hayatı, çevresi ve dünya görüşünden hareket ederek yaklaşırlarken, ikinci gruptakilerin öncelikleri ise, daha çok eserin kendisidir. Bunu söylerken polemik yazılarını değil, bilimsel dergilerdeki yazıları dikkate alıyoruz.

2.4.1. AHMET HAMDİ TANPINAR

Yazılarında iyi bir eleştirmenin nitelikleri üzerinde duran Tanpınar (1901-1962), önce sanatçı, sonra da bilim adamı, incelemeci, edebiyat tarihçisi ve eleştirmendir. Edebiyatımızın geçirdiği evreleri, aşamaları ortaya koyacak bir eleştirmen isteyen Tanpınar, ***19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi***'nde hem insanımızın geçirdiği buhranı "içtimaî ve tarihî" nedenleriyle ortaya koyar, hem de eski-yeni sorunsalı üzerinde durur. Yazar, bu eserinde kişilere yoğun biçimde yer verirken, bunların eserlerini de tek tek inceler. Bu yönüyle eser, edebiyat tarihinin sınırlarını aşar. Tanpınar'ın sanatçı duyarlılığı ile kültürel ve akademik birikimi, bu eserin hemen her sayfasında kendisini hissettir. Eser, bu niteliklerinden dolayı bugün bile aşılamamıştır.

Tanpınar, bu dönemde çok az eleştirel yazı yazar. Bunlar, İsmail Habib Sevük, Nurullah Ataç, Reşat Nuri Güntekin, Cahit Sıtkı Tarancı ve elbetteki Yahya Kemal Beyatlı gibi edebiyatçıların ardından yazılan yazılardır.

Tanpınar, Reşat Nuri'yi ele aldığı yazısında, eserleriyle onun kişiliği arasında bir ilişki kurar. Tanpınar'a göre Reşat Nuri'nin konuştukları, hep hayatın kendisidir: "Yalnız müsamaha ve acıması ve terkibin kendisi onundu. Arasıra tutamadığı bir küfürle hazırladığı balı biraz daha şahsîleştirirdi. Hiç de küfür olmayan bu küfür onun hâdise veya bahsedilen insan için hükmüydü." Tanpınar, Güntekin'in eserlerinde bu konuşmanın adamı

olamadığını, idealist olan adamın, hayatın anahtarını elinde tutan adamı hep geri plana attığını ileri sürer.[313]

Tanpınar, Reşat Nuri'nin hareket noktasının ***Çalıkuşu*** olduğunu, ömrü boyunca bu romanın etkisini üzerinden atamadığını, hemen her romanının bu eserden izler taşıdığını iddia eder: "Eserlerinin mihverini yapan şeylerin hemen hemen hepsi bu kitapta vardır. Çocuk, bilhassa kimsesiz çocuk, evlât edinme, nesil ve terbiye anlaşmazlığı, mektep ve onunla kurtuluş." Tanpınar, bunlara, ***Yeşil Gece***'de "ideolojik" bütünlüğün, ***Yaprak Dökümü***'nde de "değerler buhranı"nın katıldığını söyler.

Ona göre Reşat Nuri'nin kahramanları, kendisinden izler taşır. Çünkü o da, kişileri de kendilerini toplum dışı varlıklar olarak görmez; insana olan güvenlerini yitirmez, ona hiçbir zaman, tam olarak darılmazlar. Tanpınar, genelde Güntekin'in romancılığı, özelde ise ***Miskinler Tekkesi*** ile ilgili söylediklerivle Reşat Nuri'yi yerli yerine oturtur. O, bu romanda hem unutulmaz bir tip yaratmış, hem de gerçekçiliğini götürebildiği yere kadar götürmüştür:

> "*Bu romanda şantaj yapan hasta dilenciyi hatırlayın. Bence bu tip, Türk hikâyesinin şimdiye kadar yarattığı insanların en kudretlilerinden biridir. Ancak bir iki sahife tutan bu fasıl, Reşat Nuri realizminin nerelere kadar gidebileceğinin, daha doğrusu onun eserinin bize ne kadar çetin süzgeçlerden geçerek geldiğini gösterir. Çoğumuz gibi o da kendine sansür koyan muharrirlerdendir. (Şurası var ki, 'ben' ile konuşan muharrirlerin çoğunda kahramanla birleşme çok ve kuvvetli olur. Bu, âdeta sakınılmaz bir âkıbettir. Belki de bu yer değiştirmeler, hafifleştirmeler biraz da bundan gelir). Fakat bu roman sadece psikolojisinin değişmesi ve kahraman vaziyetlerindeki kaymalarla mühim değildir. Orta yerinde, İzmir'deki Temaşalık mahallesinin o korkunç sefaleti vardır.*
>
> *Bu birkaç sahife, tabir câizse, Reşat Nuri'nin hiçbir romantik çizgi koymadan anlattığı cehennemdir. Asıl Reşat Nuri bence, bu realizmde ve onun öbür yüzü olan şefkat ve sevgide aranmalıdır. Çünkü o, türkçenin ortasında geniş bir sevgi ve şefkat ürpermesi idi.*"[314]

Tanpınar, öncülüğüyle, bilimle sanatı aynı potada eriten bireşimciliğiyle, yol göstericiliği ve yol açıcılığıyla, kültürel birikimiyle, saptamalarındaki yetkinlik ve

---

[313] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Reşat Nuri ve Eserleri", **Edebiyat Üzerine Makaleler** (hzl. Zeynep Kerman), MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969, s. 470-471.
[314] **age.**, s. 473-474.

değerlendirmelerindeki ustalığıyla Türk dili ve edebiyatı bölümlerinden yetişen en önemli incelemeci ve eleştirmenlerimizden biridir.

2.4.2. MEHMET KAPLAN

Mehmet Kaplan (1915-1986), bilim adamı, eleştirmen ve denemecidir. Kaplan, bilimin verilerinden yararlandığı inceleme ve araştırmalarında olabildiğince nesneldir. Eleştirilerinde de nesnelliğe önem veren yazar, karşıt görüşten yazarların eserlerini/şiirlerini ele aldığı yazılarında zaman zaman öznelliğin sınırlarında dolaşır. Yazılarında eleştirinin ne olduğu, ne olması gerektiği üzerinde durur. Bu konuda kuramsal çalışmalar yapar.

Eleştiriyle ilgili ilk çalışmalarını 1940'larda yapan Kaplan, bu yıllarda eleştiri anlayışını ortaya koyan yazılar da yayımlar. Eleştiriyi "*yoklama ve araştırma endişesinin, meçhul duygusunun, dâimâ harekette bir düşünüşün, imansızlığın ve şübhenin mahsûlü*"[315] olarak gören Kaplan, çağdaş eleştiri için yalnızca övgü ve yerginin yeterli olmadığını, onun başka niteliklerinin de olması gerektiğini ileri sürer. Kaplan, olayları ve eserleri bilmeyen, bunları değerlendirmeyi bir görev olarak kabul etmeyen, araştırmadan yoksun, görüşlerini özgürce ortaya koyacak cesarete sahip olmayan bir eleştirmenin Avrupaî anlamda eleştiri yapabileceğine inanmaz. Ona göre sağlam bilgiye dayanmayan eleştiri gerçek eleştiri değildir. Gerçek eleştiri için sabırlı ve dikkatli araştırmalar yapmak, olayları saptamak, belge toplamak, kitaplara bakmak, biriktirilen malzemeleri doğru biçimde çözümlemek; tüm bunlar için de emek ve zaman harcamak gerekir.[316]

Kaplan, bilim insanı olması nedeniyle araştırıcı, sorgulayıcı, açıklayıcı, eleştirel bir dil kullanır. Eleştirinin olmamasını/gelişmemesini, eski kültürümüzün skolâstik olmasına bağlar. Çünkü özgürce düşünce üretilmeyen, hiçbir şeyden kuşku duyulmayan, üstelik kuşkulanmanın yasak ve günah olduğu bir ortamda eleştiriden söz edilmesi olası değildir. Ona göre Tanzimat'tan bu yana 100 yıl geçmesine karşın, edebiyatımızda eleştirinin bir tür olamaması da bu kültürel ortamın bir sonucudur. Dalkavukluk ve kölelik ruhunun egemen olduğu bir çevrede eleştirinin oluşması olanaksızdır.[317]

[315] Mehmet Kaplan, "Tenkide Dair", **İstanbul**, S. 59, 1 Mayıs 1946, s. 8-9.
[316] Mehmet Kaplan, "Tenkid", **Hareket**, S. 21, Kasım 1948, s. 4/7.
[317] Mehmet Kaplan, "Tenkide Dair", **İstanbul**, S. 59, 1 Mayıs 1946, s. 8-9.

Kaplan, eserleri incelerken metin tahlili yöntemini uygulamıştır. Bu yöntemi uygularken ön planda eser vardır. Ona göre edebî eser, bir bütündür; aynı zamanda da yazarın davranış biçiminin ifadesidir. Ayrıntı, bütünün emrindedir ve sanatçının kişiliğiyle yakından ilgilidir. Bir edebî eserde aranılacak en önemli şey, her şeyden önce onun nasıl bir davranış biçiminin ifadesi olduğudur. Bunu bulabilmek için esere bütün olarak bakmak, onun ruhunu kavramak, içerik ve biçeme ait ayrıntıyı bu ruha bağlamak gerekir. Yazarın evren, yaşam, toplum, doğa ve insan karşısında almış olduğu özel tavırdan hareket etmek ve ayrıntıdan daima ona varmak gerekir. Konu, kompozisyon, düşünce, sözcük, hayal, uyum, kısaca bir yazarın eserini oluşturmak için seçtiği ve kullandığı her şey, bize onun kişiliğini açıklar. Bu seçişler aynı zamanda dönemi de gösterir; çünkü dönemin ruhu yazarın ruhuna, oradan da eserine yansır. Biçem, ayrıntısına varıncaya dek, kişisel veya toplumsal davranış biçiminin ifadesidir:

> *"Hâsılı metin tahlili(nde), metinde mevcut her şeyi mânâlandırmak, müellifin şahsî davranış tarzına bağlamak, bütün ile arasındaki münasebeti meydana çıkarmak icabeder."*[318]

Mehmet Kaplan, Abdülhak Hâmit'i ele aldığı bir yazısında bilgi sahibi olmadan fikir sahibi olanlara değinir. Osmanlıca bilmeyenlerin başkalarının yargılarına dayanarak Hamit'i kötülemelerine karşı çıkar. "Bilinmeyenin kötülenmesinden daha gülünç ne olabilir?" diye sorar. Ona göre eserle birebir yüzleşmeden, ciddi bir dostluk kurmadan doğru bir görüş ortaya konamaz. Batılılar kendi kültürlerinin eski çağlarıyla yetinmeyip, aynı zamanda Yunanca ve Lâtince öğrenip kendi uygarlıklarını daha kökten tanımaya çalışırlar. Bundan dolayı Hâmit'in dilinin eskiliği de bir gerekçe oluşturmaz. Çünkü, "beslenmek için kabuğu kırıp özü bulmak" gerekir.[319]

Kaplan, şiir ve hikâye tahlillerinde Freud, Jung, Adler gibi ruhbilimcilerden; biçembilim (stilistik), deyişbilim, ruhbilim ve toplumbilim gibi bilimlerden yararlanmıştır.

Kaplan, yaptığı eleştirilerde incelediği yazarla başka yazarları sanat anlayışları, insanı ortaya koyuşları, dünya görüşleri, dili kullanma becerileri açısından karşılaştırır:

> *"Haldun Taner, Sait Faik gibi bir şair, Orhan Kemal gibi ideoloji müdafii değil. Çok kuvvetli bir müşahit, derin bir tahlilcidir. Onda bazen oyun ve maharete*

[318] Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri – Âkif Paşa'dan Yahya Kemal'e Kadar**, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1954, s. III.
[319] Mehmet Kaplan, "Abdülhak Hâmid", **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 61.

yaklaşan bir hikâye kurma kabiliyeti vardır. Vakaları beklenmedik şekilde döndürür, hayret verici durumlar yaratır."[320]

Halit Ziya Uşaklıgil, Ziya Gökalp gibi yazar ve düşünürlerin Türkçesine hayran olan Kaplan, eleştirilerinde yazarların dili kullanma becerileri üzerinde özellikle durur. Dönemin moda olan söyleyişlerine karşı çıkar; yaşadığı dönemin dilini kullanmaz. ***Fahim Bey ve Biz***'i bu açıdan değerlendirir:

"Köylü, halk veya külhanbey ağzı taklidinin bir maharet sayıldığı devrimizde Abdülhak Şinasi, dili, bazan bir musıkî, bazan bir resim, bazan bir masal, bazan bir dua, bazan yüksek ve asil bir hitabet, bazan bir hikmet, bazan kutsal bir metin eda ve üslûbuyla kullanıyor. Halit Ziya'dan beri cümleye bu kadar zengin ve kuvvetli şekiller vermesini bilen bir Türk yazarı hemen hemen yetişmedi."[321]

Kaplan'ın en büyük çıkmazı, solda kabul ettiği yazarların ve şairlerin kendilerine ve eserlerine karşı ön yargılı değerlendirmelerde bulunmasıdır. Bu türden yazılar, yazarın inandırıcılığını ve güvenilirliğini zedelemektedir. Sözgelimi Orhan Kemal'in **Grev** adlı öykü kitabıyla ilgili yazısı buna örnektir. Edebiyata şiirle giren, öykü ve romanlar yazan, geçimini yazarak sürdüren Orhan Kemal için, "kâğıdın, kalemin yani edebiyat ve felsefenin bir değeri yoktur" demesi, onun yazara ve yazarın görüşlerine önyargıyla yaklaştığını gösterir. Yazdığı eleştirilerde nesnel olabildiği, duygularına gem vurabildiği, siyasal anlayışını yazılarına yansıtmadığı zamanlar, "İşte eleştiri bu!" denilebilecek ürünler ortaya koyan Kaplan, üniversitelerin Türk dili ve edebiyatı bölümlerinden yetişen, en önemli eleştirmen, incelemeci ve araştırmacılardandır.

2.4.3. ADNAN BENK

Esere yönelik eleştiri yapan Adnan Benk (1922-1998), eleştiri anlayışını ve bu anlayışın hangi kuramsal temellere dayandığını daha çok Fransızca yayımladığı yazılarında ortaya koyar. Türkçe süreli yayınlardaki yazılarında ise, onun günün edebiyatçılarıyla ilgili görüşlerini ve polemikçi yönünü görürüz. Eserde hırpalanacak yer varsa bundan kaçınmayan Benk, yazar ya da şair kırılacakmış, üzülecekmiş; bunu düşünmez. Onun için

[320] "On İkiye Bir Var ve Ayışığında Çalışkur", **Edebiyatımızın İçinden**, s. 275.
[321] "Fahim Bey ve Biz", **age,** s. 145.

önemli olan eserin kendisidir. Eserden yola çıkarak yargılarını ortaya koyar. Yargılamalarında ironiden de bol bol yararlanır.

Adnan Benk, "Hamilkar'ın Hazinesi: Metin Tahlili"[322] yazısında Flaubert'in ***Salambo***'sundan bir bölümü çözümler. Benk, bu çözümlemede Sainte Beuve'ün Hamilkar üzerine söylediklerini çürütmeyi amaçlar. Benk'e göre Beuve, eserin içeriğinden hareket etmiş, bununla yetinmiş; biçime, cümlelerin dokusuna, yazarın biçemci olduğuna dikkat etmediği için yanılmıştır:

> "*Hamilkar'ın hazinesini tasvir etmekle, Flaubert, Sainte-Beuve'ün zannettiği gibi, arkeolojik malumatını meydana koymak istememiş, bilakis, bu malumatını, milattan iki yüz küsur sene önce yaşamış olan bir insanın, hazinesi karşısında duyduğu heyecanı, geçirdiği ruh haletlerini anlatabilmek için kullanmıştır*."[323]

Benk, "Yaratım Eğrisi: Edebiyat Yöntembilimi Denemesi"[324] adlı yazısında edebiyat yapıtının, toplumbilim, ruhbilim, tarih gibi edebiyat dışı araştırmalara konu edilerek temel amacından saptırıldığını savlar; yazarın okurların yaratıcısı, okurun da yapıtın vazgeçilmez öğesi olduğunu imler; edebiyat tarihinin Sainte-Beuve'den Lanson'a kadar uzanan süreç içinde, ruhsal ve tarihsel incelemeleri doğrulamak amacıyla, yapıtın büyük çaplı ve verimsiz bir değerlendirmesine girişmekten başka bir şey olmadığını ileri sürer; "Biz ancak, yapıtın üreticisiyle olan bağıntısını ya da yapıtın kendisi bir kez oluştuktan sonra, etkileyerek dönüşüme uğratacağı kişiyle olan bağıntısını inceleyebiliriz." diyen Valéry ile aynı görüşü paylaşır. Benk, bu yazıda eleştiri ve eleştirmenle ilgili olarak da şunları söyler:

> "*Okur, yaratan-yaratılmış'tır, ve yapıtın gerçekleşme aşamasına gelişinde önemli rol oynar. Eleştirmen bu durumu aşarak, buna üstün gelerek, yorum ayrılıkları arasından, yapıtın bütün gerçekleşme aşamasına gelişlerinin geometrik yerini bulma görevini üstlenir. 'Tüketici' rolünde kapanıp kalmak yetmez ona, kendine mal etmek ve bununla yetinmek amacıyla yapıtın vereceği zevki yapıttan çıkarmak doyurmaz onu… Eleştirmen, yapıtın ve bütün öğelerinin yöneysel bir çözümlemesine girişir, yapı önemli mi, derin mi, yoksa yalnız görünüşte mi var, bunu görebilir; verilmiş öğelerin yeni bir yönelişini önceden bildiren yaratıcı ve yapıcı bir çalkantının, yada okurda her türlü gerçekleşmenin yokluğuyla kendini*

[322] Adnan Benk, **Eleştiri Yazıları/IV: Okuyorum, Öyleyse Varım**, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2002, s. 17-30.
[323] **age.**, s. 29-30.
[324] **age.**, s. 31-50.

belli eden yıkıcı bir çalkantının var olup olmadığını görebilir. (…) Bir kez daha yineleyelim, eleştirmen kendi eğrisiyle yetinmez, bütün okumaların, başyapıtlarda hiç kesin olmayan eğrisini çizmeye çalışır. (…) Gerçek eleştirmen, eğer okurun zevkini oluşturmak istiyorsa, bu kez kendisi bir yapıt, lirik bir yapı oluşturmalıdır; doğrudan doğruya etkin olan'ın düzlemine yerleştirilen bu yapı, kusurlu diye yargılanan bir yapıtı bir yana atmakla yetinmez artık (bu asla bir çürütme değildir), ama, kendi yazınsal yaratısının eğrisinde ona belli bir yöneliş vererek, onda değişiklik yapar. (…) Eleştirmen edebiyatın çilecisi'dir, kendi içinde yapıtın bütün yalanlarını hisseder; (…) Yapıta doğru uzanan zihinsel eğilim'e ulaşmakla yetinmek zorundadır, bir de yapıtın, her zaman söylenenin tersine bir makrokozmos-bütün olası okumaların toplamı olarak kabul edilir- olduğunu iyice düşünmesi gerekir, ayrıca araştırması, onu mikrokozmos düzlemine ulaştırarak büyük benzeşim kuralına bağlar."[325]

Benk, izlenimci/öznel eleştiriyi ele aldığı bir yazısında bu tür bir eleştiriye niye karşı olduğunu, eleştirmenin hangi özelliklere sahip olması gerektiğini ortaya koyar. Ona göre eleştirmenin yapması gereken "izlenimleri, kendi kanıları"nı ortaya koymak değildir. "Hoşuma gitti, gitmedi, sevdim, sevmedim." demekle eleştirmen görevini yerine getirmiş sayılmaz. Onun görevi "eserin imkânlarını, yapısındaki özellikleri, temlerin kaynaşmasını veya kaynaşmazlığını" açıklamak, "bir kanıya varabilmemiz için gereken yolları" okura göstermektir. Bundan dolayı eserden söz ediyoruz diyerek kendilerinden söz eden izlenimci eleştirmenleri, sözgelimi Anatole France'ı, Ataç'ı eleştirmen olarak görmez. Bunlar bir tek eserin konusu üzerinde dururlar, yapısıyla, örgüsüyle ilgilenmezler. Benk'e göre bunlar belki iyi bir yazar, fikir adamı veya edebiyatçı olabilirler, ama asla eleştirmen olamazlar.[326]

Benk'e göre eleştirmen, bir eseri değerlendirirken, onunla ilgili yargılarda bulunurken "ister istemez bir dünya görüşünü savunur", kendine göre bir dünya yaratır. Ele aldığı eseri de, "O dünyaya götüren yollardan biri midir, değil midir?" sorusuna uygun olarak değerlendirir. Bazı eleştirmenler böyle bir kaygı taşımaz, yani "eserin nereye götürdüğünü araştırmaz"lar. Onlar öz ve biçim üzerinde dururlar. Bunlar arasında "sıkı bir bağ" kurulup kurulmadığını incelerler.

Benk, gerçek eleştirmenlere yapılan saldırıların genellikle haksız olduğu kanısını taşır. Bunu çeşitli yazılarında ortaya koyar. Bu yazılar, aynı zamanda eleştiri etiğinin ne

[325] **age.**, s. 45-50.
[326] Adnan Benk, "Tenkit Dedikleri", **Eleştiri Yazıları: 2**, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000, s. 445-447.

olması gerektiğini ortaya koyan yazılardır. Bunlar edebiyatı ciddiye almayan, edebiyatla ilgili konuşamayacak kadar sığ insanlardır, bunların kimileri de kendilerine eleştirmen süsü veren "düzmece eleştirmeciler"dir. Bunlar, "kötü kötü yererler insanı, eleştirmeciliğini, düşüncesini bırakıp, kendisini ele alır, sürmedik leke, atmadık çirkef bırakmazlar".[327] "Küfür, iftira, çirkef atmak, bunlar için işten bile değil; kolaylıkla, gönül rahatlığıyla yapıveriyorlar."[328] Onları ilgilendiren söylenen, yani şiir, öykü ya da roman değil, söyleyendir. Oysa "bir yazarın eserini kendi amaçları ve ölçüleri içinde ele almak" eleştirinin temel ilkelerinden biridir.[329]

Benk, "vatan-millet" edebiyatı yapan, yani büyük konular seçen, ama nitelikli eser veremeyen yazar ve şairlerin kendi eserleriyle ilgili eleştirilere tahammül edemediklerini, eleştiriyi yapanları da hainlikle suçladıklarını imler. Oysa konu ile yazar/şair arasında bir örtüşme söz konusu değildir. Yani konu büyük olunca, verilen eser her zaman büyük/iyi olmayabilir:

> *"Tenkitçi, dilinin döndüğü kadar, durumu anlatmaya çalışır ama, bu durumu anlamak o tip sanatçının iflası demek olduğu için sözlerine alıcı bulamaz; kötü kişi olur. (…) Bu yüzden, bir şirretler saltanatıdır edebiyat alanında sürüp giden. (…) Bizde, yazar bolluğuna karşın tenkitçi azlığının sebebi de budur."*[330]

Eleştirmenlere herhangi bir sanat dalında başarı gösteremeyen kişiler olarak bakılmasının bir moda olduğunu dile getiren Benk, sanatçıların "Benim yaptıklarımı beğenmiyorsun, oturup kendin daha iyisini yapsana!" deme hakkına sahip olmadıklarını, okuru kendi tekelleri altına alıp, istedikleri gibi etkileyemeyeceklerini, buna "dur" diyecek bir eleştirmenin olması gerektiğini, halkın "sanatçının elinde bir kurban" olmadığını söyler ve duyumsatır. Haklı olarak, "Niçin sanatçının halka tesir etmesine, yani müdahale etmesine olağandır deniyor da, tenkitçinin bu müdahaleye müdahale etmesi iyi karşılanmıyor?" sorusunu sorar.

Benk eleştirmenin işi konusunda da şunları söyler:

> *"Hangi eserin ne gibi bir dünya anlayışı üzerine kurulduğunu anlatmak, eserde fikir olarak belirmeyen, fakat eserin bütününden çıkan dünya anlayışını belirtmek ve okuyucuyu farkında olmadan bir yöne sürüklemekten kurtarmak, tenkitçinin işidir. Tenkitçi, (…) sanatçının bin bir zahmetle gizlediği ana fikri ortaya koyar.*

---

[327] "Baylandıktan Sonra", **Eleştiri Yazıları: 2**, s. 430.
[328] "Curnalcılık", **age.**, s. 433.
[329] "Peyami Safa'ya Cevap…", **age.**, s. 465.
[330] "Birtakım Yazarlara Dair", **age.**, s. 451.

Fakat, aksilik bu ya, tenkitçi sanatçının ele aldığı veya eserinden çıkan ana fikri gerçekleştirip gerçekleştirmediğini de inceler. İşte, burada kıyamet kopar.

(…) Sanatçı, şekil vermek kabiliyeti olan adamdır; ama, bu adam, kültür eksikliğinden ötürü, değeri kalmamış köhne bir dünya anlayışına şekil verir ve halkı ister istemez bu yola sürüklerse, tenkitçi tabiîdir ki halka bunun köhneliğini gösterecek, bu tesiri silmeye çalışacak ve sanatçıları kendi gibi düşünmeye çağıracaktır."[331]

Benk, polemikçi ve iddialı bir yazardır. Halit Fahri Ozansoy'a verdiği bir yanıtta yalnızca eleştirmenin görevi ve işleviyle ilgili düşüncelerini değil, bu niteliklerini de ortaya koyar:

"Eserleriniz kötüyse, biçimini bulamamışsa, okuyucuyu sizden korumak eleştirmenin görevidir. Eserleriniz iyiyse, okuyucuyu bundan faydalandırmak da eleştirmene düşer. Ama siz ve sizin kuşak, alışmamışsınız buna: meydanı boş bulmuşsunuz. Dilediğiniz gibi at koşturmuşsunuz, el ele vererek, birbirinizi destekleyerek okuyucunun sırtından geçinmeye alışmışsınız. (…)

Münekkit! Bu kelimenin yüksek ve asil manasını hiç düşündünüz mü?'

Düşünmedim üstat. Düşünemedim. Biz, bugünkü zavallılar, siz dünkü mutluların 'yüksek ve asil mana' *deyiminizden bir şey anlamıyoruz. Bizce, kelimelerin de anlamların da asili bayağısı olmaz. Yerinde yahut yersiz kullanılmış kelime, iyi veya kötü belirtilmiş anlam vardır. O kadar. Onun için, yüksek ve asil anlamları size bırakıyorum: belki bunları düşünmekle oyalanır da, o yüksekliklerde kalır, aşağı inip bize Altıncı Kat gibi kötü çeviriler sunmazsınız. (…) Baykuş, Sönen Kandiller, Nedim, On Yılın Destanı: bu gibi eserlerle okuyucunun zevkini bozmasaydınız, (…) bu kadar ipe sapa gelmez şeyler yazacağınıza, bugün şöyle sıkılmadan, gülmeden okuyabileceğimiz bir tek eser yazsaydınız, daha iyi olmaz mıydı?"*[332]

Benk, aynı biçemi 1955 Sait Faik Öykü Ödülü'ne Sabahattin Kudret Aksal'ın ***Gazoz Ağacı***'nı layık gören seçiciler kuruluna karşı da kullanır. Burada ince bir alay söz konusudur: "Bir jüri intihar etmeye, hikâyeden anlamadığını ispata karar verseydi, ancak

[331] "Kitaplar-Dergiler Arasında", **age.**, s. 468.
[332] "Ozansoy'a Cevap", **age.**, s. 477-7-479.

böyle bir seçmeyle işe başlayabilirdi. Sait Faik Armağanı'nı alamayan bütün hikâyecilerimizi, bu başarılarından ötürü tebrik ederim."[333]

Benk, **Hasangillller**'i incelerken Tarık Dursun K.'yı biçimle özü ustalıkla kaynaştırabilen, ne yaptığını bilen bir yazar olarak değerlendirir. Eleştirmen, öncelikle romanın kişileri üzerinde durur. Adnan Benk'e göre bunlar, omuzlarına hayatın yükü olanca ağırlığıyla çökmüş, "bitmiş, bunalmış, şaşkına dönmüş", "nesnelikten özneliğe" geçemeyen, olayların etkisiyle oradan oraya koşuşturup duran, belli bir dayanakları olmayan, "başıboş" kişilerdir. "Geçim derdi", diğer deyişle yaşam kavgası, "bir bataklık gibi", bu insanların "hepsini içine alıvermiş"tir. Bu bataklığın, bu çemberin dışına çıkamazlar, aynı eksen etrafında dönüp dururlar. Çıkış yolu yoktur onlar için. "Genelevde bir müşteriyi bıçaklıyan Hasan için pek bir değişiklik yok: kasap dükkanında mahpusken, bu sefer cezaevinde mahpus olacak." Bu kurtuluşu olmayan "kapalı dünyayı" anlatmak için "en elverişli biçimi" seçen Tarık Dursun K., "gerçekten sanatçı"dır. Eleştirmen, romanın biçim özellikleri için şunları söyler:

> *"Genelev kadını Günay temasının ilk ve son bölümlerde ele alınması, bütün hikâyeyi kilitleyen, çemberleştiren bir biçim özelliğidir. Öteki temalar, on sekiz bölüm boyunca zaman zaman belirip kaybolarak büyük çemberin içinde küçük küçük halkalar meydana getiriyorlar."*[334]

Benk, Tarık Dursun K.'nın bir tek bunlarla yetinmediğini, romanın biçim özelliğini sağlamak için başka yollar denediğini de imler. Bunlardan birincisi bir veriyi eksik olarak ortaya koyup onu sonra tamamlamak, ikincisi de geriye dönüşleri kullanmaktır. Sözgelimi romanda Yüksel'in adı 12. sayfada geçer, biz onun Hasan'ın sevgilisi olduğunu 24. sayfada anlarız. Benk, yazarın geriye dönüşlerde pek başarılı olamadığı kanısındadır. Bunu da şimdinin olaylarıyla geçmişin olayları arasında "hiçbir ayrıntının bulunmaması"na bağlar: "Üçüncü bölümde, Hasan Amerikalı'yı anıyor, kişiliğini, davranışlarını anlatıyor. Amerikalı çıkagelince, bunlar tekrarlanıyor, hiçbir gelişme görülmüyor." Benk, bu durumun başka geriye dönüşlerde de yinelendiğini imler. Bu yüzden de, birinci yolda okurun ilgisini çekmede oldukça başarılı olan yazar, ikinci yolda ilginin azalmasına yol açar.

Adnan Benk'e göre roman kişilerinin "iradeleri, istemeleri" yoktur. Bu da onların nesnelikten kurtulamamalarına, özne olamamalarına yol açar. Bundan dolayı bu kişiler, "akıl ölçülerine göre" davranamazlar. Benk, Tarık Dursun K.'nın biçim alanında bu

---

[333] Sait Faik Jürisinin Devirdiği Çam: Sabahattin Kudret Aksal'ın Gazoz Ağacı", **age.**, s. 489.
[334] "Hasangiller", **age.**, s. 510.

özelliği, "bir çeşit noktalama" ve "izlenimcilik"le "aradaki mantık bağları kaldırılmış cümlelerle" belirttiğini dile getirir:

> *"Böylesi kısa cümleler, Tarık Dursun K.'nın diline büyük bir zenginlik, bir anlatım gücü vermiş. 'Ufaldı' kelimesi, Akif'in aşağılığını, parayı alırken iki büklüm oluşunu ve daha bir çok şeyi anlatıyor (s. 7)."*[335]

Benk'e göre yazar, romanında gereksiz söz kullanmamış, bunları ayıklamıştır. Onun bir olayı anlatırken yaptığı şey, bunu en iyi ortaya koyacak hareketleri seçmek, bunlarla yetinmektir. Çünkü o, kişilerin iç dünyasının "iri laflar" etmeden, "bilgiçlik" taslamadan da ortaya konulacağını bilir:

> *"İyi seçilmiş bir tek hareketle sayfalarca ruhbilimin veremeyeceği bilgiyi veriyor, yani gerçek bir hikâyeci gibi davranıyor. Tarık Dursun K.'nın en özlü yönü, bunları şuurlu olarak, bilerek yapması, göremeyeceği, duyamayacağı olaylardan söz açmaması."*[336]

Adnan Benk, eleştirilerinde öz-biçim uyumuna özel bir önem verir. Örneğin Cahit Külebi'nin ***Yeşeren Otlar***'ını şöyle değerlendirir:

> *"Külebi, hazır kalıplarla iş gördüğü için, şiiri üzerinde de düşünmeye lüzum görmüyor. Öz ile biçimin bağdaşması önemli değil onca. Kelimelerin belli bir anlamı karşılamak için değil, laf olsun diye ya da Külebi öylesinden hoşlanıyor diye şu veya bu düzene göre sıralandıkları anlaşılıyor. İşte birkaç örnek: 'Al başını deli düşünce / Atlar gibi başıboş' ('Küçük Haberci Bulut'). Atların özelliği başıboş olmak mıdır? Bunun başıboş olanı da var, olmayanı da. Ya 'Vahşi atlar gibi başıboş' demeliydi ya da 'Başıboş atlar gibi'. Fakat, üst mısradaki 'hoş' a 'boş'u kafiye düşürmek için, Külebi her şeye razı. (…)*
>
> *Dedim ya, Külebi gelişigüzel sıralıyor kelimeleri, şiiri umursamıyor."*[337]

Benk, Külebi'nin Baudelaire, Marot ve Villon özentisi şiirler yazdığını belirtir, ama bunların hangi şiirler olduğunu, hangi şiirleri "konu mu, yapı özellikleri mi, imgeler mi, yoksa tümü mü?" taklit ettiği konusunda bilgi vermez. Bundan dolayı da *Pazar Postası*'nda eleştiri konusu yapılır. M. A.'ya göre Benk, yaptığı eleştirilerde genellikle "işin nedenini, niçinini araştırmayı" gerekli görmez. Bundan dolayı yaptığı eleştiri, kendisinin de acımasız biçimde eleştirdiği öznel eleştiridir.[338]

---

[335] **age.**, s. 511.
[336] **age.**, s. 511.
[337] "Türk Dil Kurumu Armağanı'nı Kazanan Yeşeren Otlar, Niçin Zararlı Otlardır?", **age.**, s. 506.
[338] M. A., "A. Benk ya da A. Yedidağ Üzerine Deneme", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 8, 19 Şubat 1956, s. 11.

2.4.4. KENAN AKYÜZ

Bilim insanı, edebiyat tarihçisi ve eleştirmen Kenan Akyüz (1911-1996), bu dönemde pek eleştiri yazısı yayımlamasa da, yazmış olduğu ***Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*** ile bu açığını kapar. Bu oylumlu eser, sadece Cumhuriyet dönemine kadar ürün vermiş şairlerimizin şiirlerinden örnekler vermez, aynı zamanda bunların hayatı ve sanatı hakkında geniş ve aydınlatıcı bilgiler verir. Yazılarda bu şairlerin iç evreni, duygu ve düşünceleri, hayata ve sanata bakışları, edebiyat dünyasındaki duruşları eleştirel bir bakış açısıyla verilir. Akyüz, bu yazılarında genel olarak döneme, bu dönemin siyasal, toplumsal, kültürel, yazınsal ortamına; bu ortamın şairin yaşamına ve sanatına etkisine; şairin şiir anlayışına, kimlerden etkilendiğine, kimleri etkilediğine, çağdaşlarıyla ilişkisine, getirdiği yeniliklere, işlediği konulara, kullandığı temalara, şiirinin yapısına, uyak ve ölçüyü kullanmadaki ustalığına, şiirlerinin yazılış öyküsüne, kitaplarında neye değindiğine, dil ve biçemine değinir. Sonuç olarak antolojisine yalnızca şiir koymakla yetinmeyip, aynı zamanda bu şairlerin şiir anlayışlarına değinen, şiirlerine ilişkin yargılar veren Kenan Akyüz, bu çalışmasıyla edebiyatımızda o güne kadar yapılmayanı yapmış; yani şairin hayatı ve sanatıyla şiirini buluşturmuştur.

Yazılarında doğrudan eleştiriyi konu edinmeyen Akyüz, İsmail Habib Sevük'ün ardından yazdığı bir yazıda eleştiri anlayışıyla ilgili ipuçlarını verir:

> "*Her fert gibi, münekkit ve âlim de mazbut bir ahlâk kadrosuna giremedikçe, hadiselere yalnız hırsların ve egoizmin açısından bakmakta devam ettikçe; kendi hatalarına karşı bol bol gösterdikleri müsamahayı başkalarının daha küçük hatalarından bile esirgedikçe, hased ve çekemezliğin çamurları içinde yüzdükçe varacakları neticeler ve verecekleri hükümler de, kendi iç dünyaları gibi karanlık, bulanık ve şüpheli kalmağa mahkûmdur. Henüz objektif, aydınlık ve yapıcı tenkide sahip olmayışımızın tek sebebi budur*!"[339]

Akyüz'e göre eleştirmen ve bilim adamı "kadirşinas" olmalı, başkasının emeğini küçümsememeli, çiğnememeli, bu emeğin üstüne basarak yükselmemelidir. "Ahlâklı, saygılı, hak ve had bilir, mütevazı" olmalıdır. Ele aldığı eseri nesnel olarak değerlendirmeli, düşüncelerini eseri görerek, okuyarak ortaya koymalıdır.

Akyüz, İsmail Habib Sevük bu özelliklerin bir çoğunu taşıdığı kanısındadır. Ona göre Sevük'ün, ***Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi***'ndeki pek çok yargısı özneldir; buna

[339] Kenan Akyüz, "İsmail Habib Sevük", **Hisar**, C. 3, S. 48, Nisan 1954, s. 7.

karşın çoğu yargısında "büyük bir nüfuz-ı nazar"ın hâkim olduğu da bir gerçektir. Edebiyat tarihi alanında yazılan ve önünde örneği olmayan bir ilk eser olmasına, bu arada bir çok edebiyat tarihi yazılmasına, aradan 30 yıl geçmesine karşın bu eser, hâlâ birçok bakımdan aşılamamıştır. Ondan sonraki edebiyat tarihi yazarları, *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*'ni eleştirmelerine, daha da ileri gidip küçümsemelerine karşın, eseri "biraz daha geniş ve biraz daha hatasız olarak" yinelemekten öte bir iş yapmamışlardır. "Onlarda da aynı subjektif hükümler, aynı tarih hataları ve 'eserleri görmeden ileriye sürülen' mütalâalarla karşı karşıyayız." Oysa bu eserde "tarihin cansızlığı ve kuruluğu" değil, "edebiyatın cazibesi ve tadı" vardır. Bu da onun sanatçı yönünü, "seziş ve anlayış" gücünü gösterir. Sevük'ün eksik olmakla birlikte, Tanzimat sonrası edebiyatımızla ilgili bilgisi öyle küçümsenecek bir bilgi değildir.[340]

Akyüz'ün bu dönemde değerlendirdiği iki romandan biri ***Çalıkuşu***'dur. Ona göre bu roman, yazıldığı döneme kadar basılan romanlardan "değişik"tir. Akyüz, değerlendirmesini de bu "değişik"lik üzerine yapar. Ona göre ilk değişik şey, roman kişisi Feride'nin kişilik özellikleridir. O döneme kadar romanlardaki kadınlar, boynu bükük, başkasına sığınan, kendisini için için harcayan kadınlardır. Oysa Feride, hayatın ortasına atılıp, onunla mücadele etmekten kaçınmayan, "hayatla pençe pençe boğuşmayı göze alan" bir kadındır. Feride'nin yabancı bir okulda okuması, batı kültürüyle yetişmesine karşın, batı uygarlığı karşısında anlamsız bir hayranlığa kapılmamış olması, diğer roman kişileri gibi köklerinden ayrılmaması, sapkın davranışlarda bulunmaması bir başka değişikliktir. Feride'den önce romanımızda neşeli, canlı, içten ve şakacı bir genç kız yoktur.[341]

Akyüz'e göre Anadolu, geniş bir biçimde ilk kez bu romanla romana girer. Romanın bir başka özelliği de hareket unsurudur. Akyüz, bunu, bu romanın ilk önce piyes olarak yazılmasına ve ayrıntı üzerinde durmaktan, aynı nokta üzerinde derinleşmekten hoşlanmayan yazarın "mizacına" bağlar. Güntekin'le Feride arasında ilişki kuran Akyüz, onların aynı özellikleri taşıdıklarını saptar: Her ikisi de Fransız mektebinde okumuştur. Feride'ye babalık yapan Hayrullah Bey gibi, Güntekin'in babası da Anadolu'yu dolaşan bir askeri doktordur. Yazar ve Feride'nin bulunduğu yerler (Bursa, Çanakkale, İzmir) aynıdır. Feride gibi, yazar da öğretmenlik yapmıştır.[342]

---

[340] agm., s. 7.
[341] Kenan Akyüz, "Çalıkuşu", **Hisar**, C. 4, S. 75, s. 4.
[342] agm., s. 4/22.

Akyüz, romandaki aksaklıklara da değinir. Ona göre bu roman, roman tekniği açısından dengesizdir. Bunun nedeni de "piyesten çevirme olması"dır. Kamuran, iyi seçilmiş bir tip değildir:

> "*İsmi gibi cismi de daha çok kadına benzeyen bu sünepe, mızmız, vurdumduymaz beyciği, Feride gibi zeki, hisli, ince ve canlı bir kızın karşısına erkek diye koymaktaki garabeti anlamak hakikaten güçtür*."[343]

2.4.5. GÜZİN DİNO

Güzin Dino (1910?-), Fransız dili ve edebiyatı doçenti olmasına karşın romanımızda gerçekçilik ve ilk romanlarımızda gerçekçiliğin uygulanışı üzerine yazdığı yazılarla önemli bir görevi yerine getirir. Onun ilk romancılarımız üzerine söyledikleri, eserleri değerlendirirken uyguladığı yöntem roman eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği konusunda bize ipuçları verir.

Dino, eleştirilerinde yazarın konuyu ele alış ve ortaya koyuş biçimini ayrıntılı olarak değerlendirir. Eserin kuruluşu ve yazarın gerçekliği uygulayışı eleştirmenin ana sorunsallarını oluşturur. Dino, eserden yola çıkarak düşüncelerini temellendirir. Eleştirisinde hem eserin olumlu yönlerine, hem de aksaklıklarına değinir. Söylediklerini ele aldığı yapıttan alıntılar yaparak destekler. Eseri yerli ya da yabancı yazarların eserleriyle karşılaştırır.

Ona göre Nabizâde Nazım, ***Karabibik***'te o güne kadar (1891) ele alınmamış bir konuyu işlemiştir. Bu konu ne edebiyatçılar, ne de dönemin siyasal ve iktisadî bunalımını kavrayabilen aydınlar tarafından somut bir biçimde ele alınmıştır. O, Osmanlı nesrinde eşine o güne kadar rastlanmayan yenilikler yapmış, gerçekçi diyebileceğimiz ilk uzun öyküyü yazmıştır. Yazar, Karabibik'in ruhsal durumunu ortaya koyarken oldukça başarılıdır. Çünkü bunu yaparken aynı zamanda varlıksız herhangi bir köylünün ruhsal durumunu da ortaya koyar:

> "*İsrarla tek düşüncesine bağlı kalması, parasızlık yüzünden endişe ve tereddüt içinde olması konu komşunun her birinin öküzünü yakından kusur ve meziyetleriyle öz evlâdı gibi bilmesi, hiçbirine sahip olamaması; ve bütün bu düşünceleri ayarlıyan parasızlığı, borcu, alacaklı tarafından aldatılmak ihtimali, kendini*

[343] agm., s. 22.

korumak için hesap bilmemesi, cehaleti: 'Keşke kızan iken mektebe gitseydim! Vaktin behrinde de köyde bir hoca varmıydı ya?' *bütün bunlar tipik bir köylüye teşmil edilecek özelliklerdir.*"[344]

Güzin Dino, Nabizâde Nazım'ın "okuyanı konunun içine kadar sürükleyen ve şahısların psikolojisiyle kaynaştıran" bu üslûbunu gerçekçi anlatımın en güçlülerinden biri olarak nitelendirir. Ona göre Fransız nesrinde bile Flaubert'le birlikte gelişen böylesine bir üslûbun, o güne kadar çok az işlenmiş Osmanlı nesrinde ortaya çıkması, bu eserin önemini arttırmaktadır:

"*Bu kısmın üslûbu da muhtevasiyle uygundur; dikkat edilirse iki çeşit cümlelere rastlanır; bir yazarın ağzından, bir de Karabibik'in iç konuşmasını ifade eden cümleler. Meselâ başlangıçta: 'Karabibik bir çift satın almağı zihnine koymuş, karar vermiş gitmişti' diyerek bize doğrudan doğruya hitap etmekle başlayan Nabizâde, sonra bizi alıp Karabibik'in iç konuşmasına götürür: 'Andonoğlu'nun öküzleri ise pek yavuz ama pek tuzlu: çiftine otuz bir mecit istiyor ni hal etmeli*?'"[345]

Güzin Dino, yazarın bizi bir kişinin gerçekliğinden bütün köyün gerçekliğine götürmesini, Karabibik'in evini betimlerken köylünün tipik yaşayışını vermesini, konuşmalarda köylünün dilini ve biçemini kullanmasını başarılı bulurken, eserin kurgusunu pek başarılı bulmaz. Ona göre eserin ilk üç bölümü (Karabibik tarlada, Karabibik evde, Karabibik'in esnafla ve diğer şahıslarla münasebeti) köy gerçekliğini tüm çıplaklığıyla ortaya koyarken, dördüncü ve beşinci bölümde (Karabibik mesut, Karabibik'in hissî ve cinsî hayatı) Karabibik'in mutlu bir kişi olarak çizilmesi insanı biraz şaşırtır. Çünkü onu mutsuz eden koşulların düzelmesi için herhangi bir umut yoktur. Buna karşın Karabibik, muradına ermiş, öküzlere sahip olmuş, kızını evlendirmiştir. Bununla ilgili mantıklı bir kurgunun yapılmamış olması ve yapay bir biçimde beşinci bölümün eklenmesi eserin bütünlüğünü büsbütün bozduğu gibi, "edebiyat tarihimizde ilk üç kısmiyle önemli bir yer tutabilecek bu hikâye" de tamamlanmadan biter. Bitmediği ve aydınlarımızın da Anadolu gerçekliğine gereken özeni ve önemi göstermediği için ***Karabibik***, yazıldığı dönemde bir çığır açamamıştır.

Güzin Dino, yukarıda da değindiğimiz gibi romanda gerçekçilik olgusuna, hatta aynı adı taşıyan akımın özelliklerini taşımasına özel bir önem verir. Dino, romanda

[344] Güzin Dino, "Nabizâde Nazım'ın (1865-1893) 'Karabibik' İsimli Hikayesi Üzerine Bir Deneme", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 12, S. 1-2, Mart-Haziran 1954, s. 155.
[345] agm., s. 155-156.

gerçekçiliğin başarılıp başarılmadığını irdelerken, değerlendirmesine ölçüt olarak gerçekçi Fransız romanını alır. Oradaki tarihsel süreçle romanımızdaki tarihsel süreci karşılaştırır. Ölçüt ***Kırmızı ve Siyah***, ***Madam Bovary*** gibi romanlar olunca ***Sergüzeşt*** gibi ilk dönem Osmanlı romanının gerçekçilikle ilintisinin çok zayıf kalacağı açıktır. Çünkü Osmanlı romanı Fransız romanı gibi 13. yüzyılda değil, 19. yüzyılda başlamıştır. 600 yıllık farkın romana da yansıması doğaldır. Çünkü Fransa'da roman bizde olduğu gibi birden mistik bir dünyadan "aklî ve tarihî" olmayan bir dünya anlayışına dayanan bir estetikle uygulanmamış, doğal süreçler yaşanmıştır. Romanın belli oranda gerçekçi görünmesini Samipaşazâde Sezai'nin "yer yer konuşma dilindeki sadelik, aşkın doğuşunun makul izahı, bazı tasvirlerde, görülen eşyanın ismi ile tarifi gibi o gün için mevcut olmayan edebî bir yenilik" oluşturmasına bağlayan Güzin Dino, bütün bunların romanı gerçekçi yapmadığını; çünkü gerçekçilerin günlük hayatın içinden seçtikleri bir olayı gözlemlediklerini, bunların en tipik özelliklerini bir araya getirerek ortaya koyduklarını, yazarın ise bunu başaramadığını dile getirir:

> "*Sezai Beyin yarı masal, yarı romantik unsurları taşıyan tamamiyle romanesk hikâyesinde görülen tek tük, sadece iptidai bir müşahedeye dayanan tasvir ve kısımları, nihayet hayal ve rumuz dünyasından kurtulmaya çabalayan Osmanlı aydınının sanattaki bir tezahürü olarak çok önemli bir merhaleyi temsil ediyorsa da, réaliste san'at metodlariyle hiçbir ilgisi yoktur ve olamazdı da; çünkü Fransız realist romancısı Sezai Bey gibi roman nevinin ilk kurucusu da değildi. Böyle olunca, hiçbir romancılık geleneğine sahip olmayan üstelik de orta çağ sosyal bünyesinden henüz kurtulmaya çalışan, ilmî inançlardan mahrum Osmanlı cemiyeti içerisinde Sergüzeşt romanını yazan Samipaşa zâde Sezai Bey, kendisini gerçekten bir sergüzeşte atmıştır denilebilir*."[346]

Güzin Dino, özellikle ilk dönem roman ve öykülerimize yaklaşımıyla, bunları bilimsel bir yöntemle çözümleyip değerlendirmesiyle, eleştirilerinde karşılaştırmalı edebiyat bilimi yöntemlerinden yararlanarak yargılarını daha sağlam bir biçimde vermesiyle, yalnızca eleştirmeyi değil bilgilendirmeyi de amaçlayan yaklaşımıyla; bir eserin hem çok yönlü hem de tek yönlü incelenebileceğini ortaya koyan, biçimle birlikte içeriği de önemseyen tutumuyla özellikle roman eleştirisinin nasıl olması gerektiğine kaynaklık eder.

---

[346] Dino, Güzin, "Samipaşazâde Sezai Bey'in 'Sergüzeşt' İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 12, S. 1-2, Mart-Haziran 1954, s. 152.

2.4.6. BERNA MORAN

Bu dönemde Berna Moran (1921-1993), ilk yazılarını yayımlar. O, çoğu yazısında İngiliz edebiyatında Türkler ve Türk imgesini ele alır. Piyes ve öykülerdeki Türk imgesi üzerinde duran Moran, Fatih Sultan Mehmet üzerine yazılan piyesleri karşılaştırır. Berna Moran'ın bu dönemde Türk edebiyatı üzerine yazdığı tek yazı Orhan Veli üzerinedir. O, bu yazıda Murat Belge'ye söylediği gibi İngiliz edebiyatından öğrendiklerini Türk edebiyatına uygular.[347]

Berna Moran, bu yazısında "Orhan Veli'nin malzemesini nasıl kullandığını, nasıl yapılaştırdığını belirtmeye" çalışır. Ona göre Orhan Veli, bu şiirde "duyguyu tonla kontrol eder. Bu, şiirin en önemli özelliğidir. Moran, genelde şiirin belirli bir duyguyu, bir yaşantıyı, ona karşıt tüm öğelerden sıyırarak verdiğini belirtir. Sözgelimi lirik bir şiirde lirizmi bozacak öğeler, bir vatan şiirinde şiirin ciddi havasını bozmasın diye komik öğeler şiire sokulmaz. Orhan Veli bunların tam tersini yapar bu şiirde:

> "*Şair, ele aldığı duygu, yaşantı veya davranışa başka açılardan bakılabileceğini, hatta bunların o zaman gülünç görünebileceğini hesaba katarak, bu yönlerin farkında olduğunu belli edercesine şiirin duygusuna, yaşantısına zıt unsurları şiirin içine alır ve onlarla peşinen uzlaşmaya çalışır. Böylece hem bir sağlamlık hem de zenginlik kazanmış olur.*"[348]

Moran, şiirden alıntılar yaparak Orhan Veli'nin bu uzlaştırma işini "ton değişiklikleriyle" nasıl sağladığını ortaya koyar.

"Arifiye
Şoför durdu. Enistütü Mektebi, dedi,
Süleyman Edip Bey müdürün adı.
Bir yol da burada duralım;
Ellerinde nasır, yüzlerinde nur,
Yarına ümitle yürüyenlere
Bir selâm uçuralım.

'Ada yolu kestane

[347] Berna Moran, "Bilimsel Eleştiri Gibi Bir Deyiş, Yanlış ve Yanıltıcıdır", **Edebiyat Üzerine, Makaleler/Röportajlar**, Hzl. Seval Şahin Gümüş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 165.
[348] "Orhan Veli'nin 'Yol Türküleri'nde Ton Değişiklikleri", **age.**, s. 80.

Aman dökülür tane tane.'

Ada demek, Adapazarı demek;
Kadehler şişe olur Çark'ın başında;"

Berna Moran, şairin topluma bakışı üzerine bu dizelerden yola çıkarak şunları söyler:

"*Burda da ton değiştirmek suretiyle konunun ciddiyetinin kontrol edildiğini söyleyebiliriz. Arifiye'de Enstitü Mektebi'nin müdürü önemli kişi; adı yolculara, turistlere verilecek bilgi içinde. Bilindiği gibi Orhan Veli bazen böyle bir iki kelimeyle çok şey anlatabilmektedir. Bunu takip eden mısralarda şair tehlikeli bir işe girişmiş, zira söyledikleri 'vatan, millet' diye çekilen nutuklara benzeyebilir. Başka bir şiirinde ne demişti?*

Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük;
Kimimiz nutuk söyledik.

Bundan korktuğu için olacak "Ellerinde nasır yüzlerinde nur" diye başladıktan hemen sonra 'Ada yolu kestane' havasına giriyoruz. Anadolu'yu öyle idealize etmek de yok. Bir yanda Enstitü Mektebi varsa bir yanda da çark var, rakı var.

Böylece konunun ciddiyetini yoklamak, ölçüyü kaçırmamak için şiirin tonu sık sık değişiyor yine."[349]

İstanbul'a hasret duygusunun şiirin ana izleği olduğunu söyleyen Moran'a göre, şiirin başarısı da bu duygunun yeni bir biçimde işlenmesiyle sağlanmıştır. Elbette özlem kendi başına estetik bir şey değildir. O da tıpkı aşk gibi, doğruluk gibi, insanlık gibi yaşama ait bir değerdir. Önemli olan şairin bunu estetik plana geçirmesidir. Bu şiirde başarılan da budur. Duygu, şairce bir işleme tutularak değişime uğratılmış, biçime ait yapısal bir öğe durumuna sokulmuştur.[350]

Bu yazılarda dikkati çeken ilk öğe, Seval Şahin Gümüş'ün dediği gibi, ***Edebiyat Kuramları ve Eleştiri***'de geniş yer vereceği felsefenin onun yazmaya başladığı ilk andan itibaren yaşamına girmesidir. Hobbes'un parlamento ve hükümdar üzerine düşüncelerini incelediği "Hobbes'un Siyasi Felsefesinde İsyan Hakkı" ve sanat eserinde güzellik sorununu ortaya koyduğu "Sanat Eseri ve Güzellik" adlı makalelerde bunu görürüz. O, bu

[349] **age.**, s. 84-85.
[350] **age.**, s. 87-88.

yazılarda konuyu basitten karmaşığa doğru inceleyip bunların hepsini sorgulayarak bir sonuca ulaşır.[351]

Bu yazılar, Berna Moran'ın eleştirisinin temellerini ve kaynaklarını göstermesi açısından önemlidir.

2.5. GENELLİKLE KİTAP ELEŞTİRİSİ/TANITIMI YAPANLAR

2.5.1 OKTAY AKBAL

Oktay Akbal (1923-), *Vatan* sanat sayfasında ve *Varlık, Yenilik, Türk Dili* gibi dergilerde yazmış olduğu yazılarda düşüncelerini, görüşlerini, izlenimlerini aktarır. Bu yazılar, daha çok kitaba sevgiyle bakan bir kitap dostunun değinileridir. Akbal, kitapları derinliğine irdelemez, genellikle izlenimlerini, birkaç cümleyle ortaya koymaya çalışır. Amacı kitapları tanıtmak, yeni okurlara ulaştırmak ve sevdirmek olan Akbal'ın, kitaplarının adları bile bu sevgiyi çağrıştırır: ***Şair Dostlarım,***[352] ***Dost Kitaplar.***[353] Bundan dolayı okurla söyleşir gibi yazan Akbal'ın yazılarında olumsuz eleştiriye pek yer yoktur.

Oktay Akbal yazılarında kitabın konusuna, temasına, kişilerin özelliklerine, yazarın anlatım biçimine, dili kullanışına önem verir. Kitabı tanıtmayı amaçladığı için özetlemeler yapar. Zaman zaman eleştirdiği eseri yazarın diğer eserleriyle karşılaştırır. Kitapta kendisini en çok etkileyen bölümlerden, şiirlerden söz eder. Kitapla günlük hayat ve kendi yaşantısı arasında ilişki kurar. İzlenimci bir eleştiri yapan eleştirmenin 'ben'i her zaman yazıyla iç içedir:

Sait Faik'in ***Birtakım İnsanlar***'ını okurken "insanı alıp sürükleyiveren şiir dolu bir dünya içinde yaşadığını"[354] duyumsayıveren Akbal, ***Sarnıç***'ı okurken eski bir dostuna rastlamış gibi olur. Okuduğu her öyküyle ilk gençlik düşleri canlanır.[355]

Akbal, bir yazısında Sait Faik'in mekân ve insanını gerçek mekân ve insandan daha gerçekçi ve yaşanılır bulur.

> *"Şurası inkâr edilemez ki Sait Faik'in öykülerindeki İstanbul, Yüksekkaldırım, Burgaz Adası, vapur iskelesi, Rum balıkçı, topal satıcı, sınıfının*

[351] "Giriş", **age.**, s. 9.
[352] Elif Yayınları, İstanbul, 1964.
[353] Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul, 1967.
[354] Oktay Akbal, "Bir Takım İnsanlar", **Dost Kitaplar**, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul, 1967, s. 13.
[355] "Sarnıç", **age.**, s. 12-13.

önyargılarına karşı koyan âvare insan, dondurmacı çırağı, gerçek hayattakinden daha çok renkli, daha çok kalıcı, hattâ daha çok gerçektir. Sanat eserinin büyüklüğü, bazı gerçeklerin zamanla silinip gitmesine karşılık onları, sahibi oldukları güzellikten, değerden daha üstün anlamlar kazandırarak ölmez bir hayata kavuşturmasındadır. Bu ölmezlik, yazarın çizdiği manzaralara, tanıttığı kişilere kendinden kattığı duygudan, şiirden gelir."[356]

Akbal, bu kısa değinilerinde öznel eleştiriye özgü kısa ama vurucu değerlendirmeler de yapar. Ona göre Özdemir Asaf, az sözcükle çok şey anlatan, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi "sözcüklerin anlam yükünü artıran, değiştiren, şiirin sınırlarını zorlayan" bir şairdir.[357] Necati Cumalı, bizi de kendisiyle birlikte yaşamın hangi döneminde olursak olalım, eşini çocukluk günlerinde yaşayıp tattığımız günlere götüren "şiirimizin yaşlanmaz bir şair çocuğu"dur.[358] Yaşar Kemal, olayları en göze batan, en önemli yönleriyle değil, başka insanlarca değersiz görülen, ikinci derece kabul edilen, ama sanatçının gözünden kaçmayan yönleriyle görmeyi başarabilen bir yazardır.[359]

Oktay Akbal, büyük çoğunluğu gazete sayfalarında kalmış yazılarıyla kitabı sevdirmeyi amaçlayan, kitaba ve yazara/şaire dost bir eleştirmendir.

2.5.2 MUZAFFER UYGUNER

Muzaffer Uyguner (1923-2002), eleştiri üzerine kuramsal yazılardan çok, yapmış olduğu kitap değerlendirmeleriyle karşımıza çıkar.

Öykü kitaplarını değerlendirirken çoğu zaman yazarın önceki kitabıyla/kitaplarıyla ele aldığı kitaptaki ortak/ayrı yönleri birkaç cümleyle ortaya koyar. "Bu hikâyelerde de önceki kitaplarında yer alan birçok hikayelerinde olduğu gibi, gençlik düşünceleri, hayalleri, ümitleri, kederleri işlenmiştir."[360]

Uyguner, yazarın öykü anlayışını, bu anlayışı öykülerine ne kadar yansıttığını da irdeler. Diğer bir deyişle yazarın söyledikleriyle yazdıkları arasında bir örtüşmenin söz konusu olup olmadığını ortaya koymaya çalışır. Nezihe Meriç, öyküyü "dünya olaylarının, toplumun ve ailenin tesirleri altındaki 'insanın, bir ruh hâlinin, herhangi bir olay

[356] "Şimdi Sevişme Vakti", **age.**, s. 11.
[357] "Dünya Kaçtı Gözüme", **age.**, s. 26.
[358] "İmbatla Gelen", **age.**, s. 49.
[359] "Teneke", **age.**, s. 95.
[360] Muzaffer Uyguner, "Bizans Definesi", **Türk Dili**, C. 2, S. 24, Eylül 1953, s. 824.

karşısındaki durumunun, kısmetine düşen zaman içinde, bir gülüşünün, bir davranışının ustaca makaslanıverişi" olarak tanımlar. Uyguner, ***Bozbulanık***'taki tüm öykülerde "'bu ustaca makaslanıveriş'in ilk meyvalarını" bulurken; Meriç'in görüşündeki derinliğe, biçeminin güzelliğine ve şiirli oluşuna, ruhsal durumları ustalıkla yakalayıp işleyişine hayran kalır.[361]

Uyguner, öyküleri tek tek ele alır, öykülerde konu birlikteliği varsa bunu ortaya koyar. Mekan ve kişiler üzerinde durur:

> "*İnsanlarının hepsi İstanbulludur. Ama hepsi ruh ve madde bakımından ayrı ayrı yaratıklardır. 'Öz Suyu'nun kahramanı Hayriye, 'Öğretmen'deki öğretmene ne bakımdan benzer? (…) Konularda da başka şeyler yakalamıştır. Hepsi birbirine benzemeyen iç içe konuları ihtiva eden bambaşka hikâyelerdir. 'Çalgıcı' bir İstanbul akşamının dekoru içinde geçen bir ânın hikâyesidir belki… 'Dünyadaki Teknik Arıza' bütün dul kadınların mihveri etrafında kurulan dedikodu hâlesinin mi hikâyesidir sadece? Orada toplumumuzdaki ârızaları bulmuyor muyuz? Bütün hikâyelerde dünyanın, toplumun, fertlerin yaptığı teknik ârızaları buluyoruz.*"[362]

2.5.3 AHMET KÖKSAL

Ahmet Köksal'ın (1920-1997), *Yeditepe* ve *Yenilik*'teki yazılarına baktığımızda, onun çoğunlukla öykü ve şiir kitapları üzerine tanıtım yazısı yazdığını görürüz. Kitaplara yaklaşımı olabildiğince sevecendir; ama bu durum, okuru, onun yazılarının tutarlılığı ve güvenilirliliği konusunda bir şüpheye düşürmez. Genel değerlendirme yazılarında da, eser eleştirilerinde de bu durum hiç değişmez. Köksal, yargılarını verirken sözü uzatmaz; neyi görüyorsa, neyi düşünüyorsa onu vermeye çalışır. Bu da onun yazılarını hem kolay okunur, hem de anlaşılır kılar.

Köksal, yargıda bulunurken, yargısının "esbab-ı mucibe"sini gösterir. İyi ya da kötü olan neyse, "Öz müdür, deyiş midir, yoksa şiirin yaşayışla bir bağlantısı mı yoktur?", bunları açıklar. Çünkü bunlar yapılmazsa, yapılanın eleştiri değil, dedikodu olacağını bilir.[363]

---

[361] Muzaffer Uyguner, "Nezihe Meriç ve 'Bozbulanık'", **Mülkiye**, C. 2, S. 16-17, 15 Haziran 1953, s. 10.
[362] agm., s. 10.
[363] Ahmet Köksal, "Eleştirmede Ölçü veya Bir Eleştirme Taslağına Karşılık", **Kaynak**, C. 10, S . 112, Mart 1956, s. 82.

Köksal'ın şiir tanıtma yazılarını belli bir kurala bağlarsak şunları görürüz: Eleştirmen öncelikli olarak ele aldığı şairin, önceki şiirleriyle kitaptaki şiirlerini konu ve izlek bakımından karşılaştırır. Daha sonra kitabın öne çıkan özelliklerini ve bu kitabın şairin şairliğine yaptığı katkıları ortaya koymaya çalışır. Şairin, şiirini etkileyen öğeler üzerinde durur. Tüm bunları yaparken, kitaptan söylediklerine ilişkin örnekler verir. Örneğin Necati Cumalı'nın ***Güneş Çizgisi*** konusunda şunları söyler:

> *"Ötedenberi Necati Cumalı'nın şiirinde kişisel duygularımızın bir yankısını, yaşamanın sevimliye değer yönlerini, güzelliklerini, aşkın övgüsünü günlük gerçeklerin akışı içinde buluruz.* ***Güneş Çizgisi*** *de gerek konu, gerek söyleyiş bakımından şairin önceki şiirlerinden önemli bir değişiklik getirmiyor. Ancak zamanın geçişiyle: aşk, yalnızlık gibi kişisel duyumlara ve yaşamanın sevimliye, övülmiye değer yönlerine, anıların ardından özlemli bir bakış, sıla acısını andıran bir duygu* ***Güneş Çizgisi****'nin bellibaşlı özelliğini dile getiriyor*."[364]

Köksal, öykü yazılarında ise öykü yazarı ile yazdıkları arasında bir ilişki kurar. Ona göre Oktay Akbal, yaratılış itibariyle romantik olduğu için, öykülerinde bunun etkilerini görmek mümkündür:

"Oktay Akbal'ın hikâyeleri gücünü olayların meraklı akışından, katı gerçeklerden değil; insanoğlunun daha çok iç yaşayışından, anılarından, düşlerinden almaktadır."[365]

Muzaffer Uyguner için şunları söyler:

"Gereksiz açıklamalara, ayrıntılara girişmediği, kişilerinin konuşmalarına çok katılmadığı, gerçekçi tutumuna aykırı gibi duran şiirli, fantezili anlatımlara fazla özenmediği sıralar (Acı Soğan, Aydan Gemi Yapanlar, Serseri, Uçtu uçtu Sinek Uçtu gibi) başarılı hikâye örnekleri vermektedir."[366]

2.5.4 HİKMET DİZDAROĞLU

Hikmet Dizdaroğlu (1917-1981), genelde kitap tanıtımı ve değerlendirmesi yapar. Kendi eleştiri anlayışını ortaya koyan yazıları yok denecek kadar azdır. Bu yüzden eleştiri anlayışını, eleştiriyle ilgili görüşlerini daha çok kitaplarla ilgili değerlendirmelerinden çıkarıyoruz. Eleştirmenin ilk ödevinin "tanıtma" ve "değerlendirme"[367] olduğunu söyleyen

[364] Ahmet Köksal, "Güneş Çizgisi", **Yeditepe**, S. 150, 1 Mart 1958, s. 7.
[365] Ahmet Köksal, "Bulutun Rengi", **Yeditepe**, S. 84, 1 Mayıs 1955, s. 7.
[366] Ahmet Köksal, "Acı", **Yeditepe**, S. 152, 1 Nisan 1958, s. 7.
[367] Hikmet Dizdaroğlu, "Kitaplar Arasında: Düş'ün Payı", **Varlık**, S. 539, 1 Aralık 1960, s. 19.

Dizdaroğlu, eleştiriyi "bir yargı, bir değer yargısı" olarak tanımlar. Eleştirmen ise, "bu yargıyı veren kişi"dir. Dizdaroğlu, eleştiri anlayışını şöyle ortaya koyar:

> "*Eleştirmeci; bu yargıyı veren, iyiyi kötüden ayıran, edebiyat ve sanatla ilgili birtakım ilkeler ve ölçüler ortaya koyan kişidir. Yargısı da, ayırışı da, ilke ve ölçüler ortaya koyuşu da gelişigüzel ve keyfî değildir: Edebî eserlerdeki güzellik ve başarı derecesi, bunun öteki eserlerle karşılaştırılması, belli ölçülere uygunluğu eleştirmecinin hareket noktasıdır. Bu işleri yaparken, birtakım sonuçlara ulaşır; bâzı ölçüler meydana çıkar, ilkeler belirir. Eleştirmeci, hayatı boyunca, bunların doğruluk derecelerini dener, yeni yeni sonuçlara ulaşır, görüş ve inanışlarında değişme ve gelişme olur. Bu durumda eleştirmeci sanatçıdan farksızdır*."[368]

Eleştirmeni bir sanatçı olarak gören Dizdaroğlu'na göre eleştirmenin yaratıcılığı "vasıtalı", şair/öykücü/romancının yaratıcılığı ise "vasıtasız"dır. Açarsak, eleştirmen başkalarının eserlerini inceleyerek, onların üzerinde durarak yaratma eylemini gerçekleştirir. Şair veya yazar ise, doğrudan kendi duygu ve düşüncelerini ortaya koyarak yaratır. Dizdaroğlu, eleştirmenle diğer sanatçılar arasındaki belli başlı ayrımın bu olduğunu söyler.

Ona göre eleştirmenin de diğer sanatçılar gibi bir dünya görüşünün olması doğaldır. Doğal olmayan, bu görüşlerini yaptığı eleştirilerde ölçü olarak kullanmasıdır. Böyle bir eleştiri tek yanlılıktan/yönlülükten kurtulamaz. Bu eleştirmen, dünya görüşüne uymayan kitapları ya incelemez, ya da kötüler. Kişisel beğenilerini öne alan, bunu kesin bir ölçü sayan bir kişinin eleştirmenliğinden söz edilemez. Belli kalıplara bağlı kalarak eleştiri yapılamaz.[369]

Dizdaroğlu'na göre iç dünyasını eserlerinde sergileyen, başka bir deyişle "kendini eserlerine koy*an*" bir sanatçının yazdıklarından kişiliğini ortaya çıkarmak için yapılması gereken tek şey, eseri doğru yorumlamak ve değerlendirmektir. Eğer yazar/şair anılarını, düşüncelerini ortaya koyan ürünler de vermişse eleştirmenin/incelemecinin işi daha da kolaylaşacaktır. Çünkü yapılan yorum ve açıklamalar öznel olmaktan sıyrılacak, "*nesnel bir kimlik*"e bürünecektir.[370]

Dizdaroğlu, kitap incelemelerini iki şekilde yapar. Monografi/inceleme türündeki kitapları bölümlerine göre özetler, konu hakkında bilgi verir. İncelemecinin

---

[368] Hikmet Dizdaroğlu, "Neden Eleştirmeci Yetişmez", **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 8.
[369] Muazzez Menemencioğlu, "Sanatçılarla Konuşmalar: Hikmet Dizdaroğlu Anlatıyor", **Varlık**, S.518, 15 Ocak 1960, s. 7.
[370] Hikmet Dizdaroğlu, "Bir Monografi", **Türk Dili**, C. 9, S. 105, Haziran 1960, s. 482.

başarılı/başarısız olduğu yönleri ortaya koyar. Sözgelimi ***Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*** kitabının yazarı Niyazi Akı'yla ilgili şunları söyler:

> "*Dil ve üslûp konusunda uyguladığı yöntemler her monografi için salık verilecek niteliktedir. Bu çalışmayı gördükten sora, 'üslûbu parlaktır', 'dili akıcıdır' gibi sözlerin lâf kalabalığından öteye geçmediğini ve hiçbir şeyi açıklamadığını daha iyi anlıyoruz. Dr. Niyazi Akı ise, yazarın dil hazinesini, üslûbunu, imajlar dünyasını aydınlatmak için eserlerini didik didik etmiş, uzun listeler hazırlamaktan kaçınmamıştır. Bunları değerlendirirken de kendi zevkini ve değer ölçüsünü bir yana bırakarak, bilimsel verileri konuşturmuştur.*
>
> *(…)*
>
> *Monografinin en büyük eksikliği, yazarında dil titizliğine raslanmayışıdır. En az otuz yıl öncesinin diliyle yazılmıştır. Bu yüzden, yöntemindeki yenilik, dilindeki eskilikle bağdaşmamıştır.*"[371]

Roman ve öykü değerlendirmelerinde bunların konularını özetler, hangi konuları ele aldığını söyler, kişilerin özelliklerine değinir; öykücünün/romancının ne yapmak/anlatmak istediğini, öykü/roman anlayışını, anlatış özelliklerini, biçemini ortaya koymaya çalışır, etkilendiği yazarlara değinir. Onun bir özelliği de değerlendirdiği yapıtın sonunda mutlaka yazarla ilgili bir söz söyleme gereksinimi duymasıdır. Bunlar genellikle yazarı destekleyici, onurlandırıcı sözlerdir. Dizdaroğlu'nun değerlendirmelerinde yazara akıl verme, seçtiği konuları sınırlandırma, güdümlü edebiyata yandaşlık etme amacı güdülmez. O, yazardan toplumun duyarlı olduğu konularda daha dikkatli olmasını, bunları yazarken okuru buna hazırlamasını ister. Dizdaroğlu, yukarıda dil ve biçem açısından eleştirdiği eleştirmenlerin/incelemecilerin yaptığı hatalara zaman zaman kendisi de düşer. Zeyyat Selimoğlu'nun ***Kavganın Sonu ve Başı*** adlı öykü kitabı için şu değerlendirmeleri yapar:

> "*Hergünkü hayat, tanıdığı insanlar, çeşitli görünümler, anılar… Konuları bunlar. Üzerlerinde ısrarla durma yok. Âdeta sabırsızlıktan doğan bir koşuşla, dokunup geçiyor. (…) Bu kısalık, bu hız önem vermeyişten, ihmalden, güçsüzlükten doğmuyor. Yazarın anlatış özelliğinden ileri geliyor. İstese, içimizdeki özlemi bastıracak çapta hikâyeler verebilecek pek âlâ; çünkü, çok temiz, aydınlık, hikâyeye uygun bir dili var. Yalnız onun hatırı için seve seve okuyabilirsiniz. Yaratıcılığı, bir küçük şeyden bir hikâye çıkarabilmek ustalığı da caba.*"[372]

---

[371] agm., s. 485-486.
[372] Hikmet Dizdaroğlu, "İki Hikâye Kitabı", **Türk Dili**, C. 5, S. 56, Mayıs 1956, s. 526.

Şiir kitaplarını değerlendirirken şairin önem verdiği konulara, şiiri söyleyişine, deyişine, ayıklama yapıp yapmadığına önem verir.

Dizdaroğlu, genelde Asım Bezirci'nin de dediği gibi özetlemeyi ve konuyu ortaya koymayı önemseyen; ama, sözgelimi, yer, zaman, kişi, içerik, dil yapı gibi bir romanda önemli ilişkiler yaratan temel öğelere hemen hiç değinmeyen ve biçim içerik bağıntısını estetik düzlemde incelemeyen, eleştiri için gerekli çözümleme, karşılaştırma, ölçütleme, aydınlatma, yargılama, yorumlama ve değerlendirmeye yanaşmayan, dolayısıyla eleştirinin en güç ve en gerekli ödevlerini ıskalayan, kuramda söylediklerini uygulamada yapmayan, işin kolayına kaçan, bir eleştirmendir.[373]

2.5.5 AGÂH SIRRI LEVEND

Agâh Sırrı Levend (1894-1978), yalnız edebiyat tarihiyle uğraşmaz, Türk Dili'nde eleştiriler de yazar. Bu yazıların çoğu roman eleştirileridir. Levend, ele aldığı eseri oldukça ayrıntılı bir biçimde irdeler. Eleştirisini yaparken anılarından, yaşadıklarından da yararlanır. Yazar, eleştirisine geçmeden önce mutlaka romanın konusuyla ilgili bir giriş yapar. Bu giriş kimi zaman tarihle, kimi zaman toplumbilimle, kimi zaman da ruhbilimle ilişkilidir. Romanın konusu bilim dalına yakınsa, Levend de bu yönde açıklamalar yapar. Sözgelimi, Şükûfe Nihal'in ***Çölde Sabah Oluyor***'unu irdelerken İkinci Meşrutiyet'ten sonraki dağılış sürecini, yenilgileri yaşayan insanların ruhsal durumunu ortaya koyar. Refik Halit Karay'ın ***Bu, Bizim Hayatımız*** romanını eleştirirken Cumhuriyet döneminden önceki yaşantıyla Cumhuriyet sonrasındaki yaşantı arasındaki ayrımı; Peyami Safa'nın ***Yalnızız***'ını incelerken bu kez çevresiyle uyuşamayan "yalnız insan"ı ve "ütopya" kavramını ele alır. Bu girişten sonra Levend, romanın konusuna göre kimi zaman kısa, kimi zaman da uzun özetlemeler yaparak eleştirisine başlar. Eleştirilerinde genel olarak romanın konusunu, izleğini, kişilerini, bu kişilerin kişilik özelliklerini; romanın zamanı ve mekanını, bunların insana etkisini; kısaca romanın başlıca özelliklerini ve kusurlarını, aynı zamanda da yazarın dil ve biçemini, uyguladığı roman tekniğini ortaya koyar; ele aldığı romanla başka romanlar arasında karşılaştırmalar yapar. Levend, ***Çölde Sabah Oluyor****'da* kişi ya da aileler değil, bir "yığın", bir kasaba halkı ele alınır. Flaubert, ***Salambo***'sunda kişilerin üzerinde fazla durmaz, bir ordunun yığın halindeki sorunlarını, umutlarını, sevinçlerini anlatır. Şükûfe Nihal de, "göçmen kafilelerini, kadınlı erkekli, kundaktaki

[373] Asım Bezirci, "Özetleme", **Bilimden Yana**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1995, s. 46.

yavruları, yalın ayak çamurlar içindeki kafileyi takibeden çocukları, ölüme bırakılan ihtiyarları, sırtta taşınan hastalariyle koskoca bir insan yığınını canlandırıp harekete getirmiş, birlikte yaşanan ıstırapları topluca" betimlemeye çalışır. Levend'e göre bizde bir yığını, bir kalabalığı ilk öyküleştirme denemesini yapan yazar, ***Kenarda Kalmış*** adlı kitabındaki '*Sada-yı İncil*" öyküsüyle Halit Ziya Uşaklıgil'dir.

Agâh Sırrı Levend'in eleştiri anlayışını Refik Halit Karay'ın ***Bu, Bizim Hayatımız*** üzerine yazdığı yazıyı örnek alarak somutlayalım. Yazar, bu romanla ilgili eleştirisine yukarıda da söylediğimiz gibi eski yaşamla, bugünkü yaşam (1950'ler) hakkında düşüncelerini ortaya koyarak başlar. Daha sonra romanı özetler. Romanın konusu, olgu kuruluşu, roman tekniğini uygulayışı, roman anlayışı, üslubu ve dili üzerinde durur. Gerçekçi romanlarımız ve öykülerimizle ilgili örnekler verir. Romanın kahramanı Mazlum Sami, İstinye'deki yalısında dededen kalma bir varsıllıkla karısıyla çoğu yabancı misafirler arasında özentili bir hayat yaşamaktadır. Mazlum Sami, 58 yaşında, bencil, kayıtsız ve tembel bir kişidir. Bir gün geçmiş günleri anımsar. 20'li yaşlarında bir göçmen kızıyla ilişkiye girmiştir. Bu ilişki sonunda kız gebe kalır. Bu olayın sonucunda kız yalıdan ayrılır, bir arabacıyla evlenir, bir oğlu olur. İşte bu anı, 38 yıl sonra Sami'nin hayatını allak bullak eder. Onları bulma isteği onda ne rahat ne de huzur bırakır. Güvenilir bir dedektif bulur. Dedektif, çeşitli araştırmalardan sonra kadını ve çocuklarını bulur. Kadının büyük oğlu bir ortaokulda müdürdür. Küçük oğlu ise vurgunculuktan zengin olmuştur. Kadının büyük oğlunun bir de çocuğu vardır. Sami, yıllar önce yapması gereken görevini yerine getirmek ister. Kadınla konuşur. Ama kadın çocuklarının yıllar önce öldüğünü, bu iki çocuğun da arabacı Ahmet'ten olduğunu söyler. Mazlum Sami, kadının kendisine belki de doğru söylemediği şüphesiyle bundan sonraki yaşamını sürdürecektir.

Agah Sırrı Levend'e göre bu romandaki serüven ustaca düzenlenmiştir. Romanın olgu kuruluşu oldukça sağlamdır. Yazar, merak öğesini canlı tutmayı başarmıştır. Bunları yaparken iyi bir teknik kullanmıştır. Romanın nasıl yazılacağını iyi bilen Karay, merak ögesini romanın sonuna kadar canlı tutmuş, Mazlum Sami'nin eski gözdesini ve çocuğunu ararken ve bulduktan sonraki heyecanını, sıkıntısını, sevincini, karamsarlığını yansıtmayı çok güzel becermiştir. Yazar, böylece Mazlum Sami'yi "bütün düşünceleriyle" tanımamızı sağlamıştır.

Eleştirmene göre, ikinci planda olması gereken Dedektif Şemsi'nin romanda Hüsniye'den fazla yer tutması da doğaldır. Çünkü, onun yeni yaşantısıyla ilgili tüm bilgileri Şemsi verir. Bu yüzden Hüsniye'nin gölgede kalması romanın güçsüzlüğü olarak nitelendirilemez. Hatta bu durum, güçsüzlükten çok merakı arttıran bir kuvvettir. Olayların

gelişmesinde rastlantıların da yardımı olur. Bunlar öylesine doğal, öylesine birbirine bağlıdır ki, okurken yadırgamayız. Romanın sonunda Sami'nin Hüsniye'ye ve torununa kavuşacağını düşünürken, her şey bir anda değişir. Çünkü Mazlum Sami'nin oğlu küçükken ölmüştür. Levend, bu durumu şöyle açıklar:

> "*Bu sonuç, vodvilin son perdesi gibi işin tatlıya bağlanmasını istiyenler için belki de bir hayal kırıklığı doğurabilir. Fakat roman tekniği bakımından bu sonuç, ustaca elde edilmiş bir başarıdır. Nitekim roman bitince, uyandırdığı etki üzerimizden hemen kaybolmuyor. Biz de romanın kahramanı gibi, acaba diyoruz; ya kadının söylediği yalansa.*"[374]

Roman, hem Mazlum Sami'yi, hem de okuru böyle bir soru işaretiyle baş başa bırakarak biter. Eleştirmene göre Refik Halit, "roman kahramanının oturduğu yalıdan başlıyarak, bizi dedektifin girip dolaştığı yerlerle, raslayıp görüştüğü insanlarla tanıştırmış, eski ve yeni hayatımızın bilinen yahut bilinmiyen, yaşanan yahut unutulan türlü evreleriyle yüzyüze" getirmeyi başarmıştır. Levend, romanı "asıl bu bakımdan ilgi çekici" bulur.

Yazar, mekanın ve zamanın insana etkisi üzerinde de durur. Her mekan sanki insanını yaratmıştır, ya da bunun tersi. Yalılar, ahşap evler, Eyüp… Levend'in romanın zamanı ve mekanıyla ilgili görüşleri şöyledir:

> "*Bir halayık olarak girdiği kapıdan bir hanımefendi olan beslemeleri, uşaklıktan paşalığa yükselen yetiştirmeleri, haremi, selâmlığı, hamamı, atı, arabası, dıştan gösterişli, içten sinsi ve esrarlı hayatiyle yalı…*
>
> *Bunun tam karşıtı olarak, bozuk kaldırımlı dar sokaklar arasına gizlenmiş Felfelek Cafer Efendi'nin Atlamataşındaki ahşap evi. Bu evde yaşıyan haline razı insanların hayatı…*
>
> *Daha sonra, Haliç'in sırtına yaslanmış, anılarla yüklü Eyüp'deki Kuşçu Rıza'nın ömrü boyunca süren kuş merakı.*
>
> *(…)*
>
> *Kaybolduğuna pek de üzülmediğimiz bu hayatı, hiçbir eser bir roman kadar canlı ve ayrıntılı olarak belirtemez.*
>
> *Bunlardan başka, eserde hikâyenin akışını durdurmamak için üzerlerinde fazla durulmıyan, hemen dokunulup geçilen çeşitli levhalar var. Romancı, bunları bize göstermek için sık sık geçmişe dönüyor. Zaman zaman kahramanlarının düşüncesi olarak eski hayatın bir göreneğini, yahut kökü daha derinlerde olan bir*

[374] Agâh Sırrı Levend, "Bu, Bizim Hayatımız", **Türk Dili**, C. 7, S. 74, Aralık 1957, s. 129-130.

geleneği birkaç satırla anlatıveriyor. Realist roman, o anda bir 'moeurs romanı' niteliğini alıveriyor."[375]

Eleştirmen, romanda yalnız eski dönemin değil yeni dönemin de başarılı bir biçimde göz önüne serildiğini imler. Milletvekilleri, bakanlıkların ileri gelenleri, iş adamları, tüccarlar, açık gözler, vurguncular romanda yer alan yüzlerdir. "Böylece hem dünün hem de bugünün tipleri, bazı kere birkaç çizgi ile belirtilmiş bir portre, çok kere de, yaşadığı hayatın dekoru içinde işlenmiş tasvirler halinde gözlerimizin önüne seriliveriyor." Bundan dolayı bu roman, "iki devrin romanı"dır.

Agâh Sırrı Levend, usta bir romancıda olması gereken niteliklerin Refik Halit Karay'da olduğu kanısındadır. Ona göre Karay, "gözü önüne serilen olayları, her an silinip kaybolan görünüşleri, çevresinde rasladığı insanları, dokunup geçtiği eşyayı keskin bir görüşle yakalayıp belirtebilen" en usta romancılarımızdandır. "İşte Karay, birçoklarının gözünden kaçanları hemen yakalamış ve bunları, hâfızasının önüne yığdığı zengin anılarla kolayca karşılaştırarak, kıvrak ve canlı üslûbiyle renkli birer tablo haline getirmiştir." Karay'ın bu romanında da, tıpkı ***Memleket Hikâyeleri***'ndeki dili ve biçemi görürüz. Yadırgadığımız tek şey Türkçe karşılıkları bulunan yabancı sözcüklerdir. Levend, bu romanı tüm bu özelliklerinden dolayı "üstün bir değer" taşıyan bir eser olarak nitelendirir. Agâh Sırrı Levend, yazısının sonunda Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Mahmut Yesari, Peyami Safa gibi yazarların "bizim hayatımızın birer romanı"nı yazdıklarını ileri sürer. "Ayrı ayrı birer çığırın ürünleri olan bu eserlerin hepsi de, dünün ve bugünün hayatını şaşmaz bir doğruluk ve kolayca aşılmaz bir ustalıkla bize hikâye ederler."[376]

2.5.6 MUHTAR KÖRÜKÇÜ

Muhtar Körükçü (1915-1985), bu dönemde en çok karşımıza çıkan eleştirmenlerden biridir. O, kuramsal olarak eleştiriyle ilgilenmez, yazdığı yazıların hemen hepsi kitap tanıtma, değerlendirme yazılarıdır. Üç dört kitabı bir arada tanıttığı yazılarda değil ama, bir kitabı ele aldığı yazılarda eleştirinin sınırları içine girer. Körükçü, eleştirdiği eseri ayrıntılı bir biçimde, derinlikli incelemez; daha çok eserin genel havasını ve kişilerini ortaya koymakla yetinir. Bunun nedeni de kendisine "*sistemli, nizamlı*" bir çalışma ortamı

[375] agm., s. 130.
[376] agm., s. 131.

yaratamamasıdır.[377] Bu yüzden bazı kitapları yanlış yorumlar. Bunlardan biri de Tarık Buğra'nın ***Siyah Kehribar***'ıdır.

Körükçü, ***Siyah Kehribar***'ı değerlendirirken de her zamanki yöntemini uygular. Öncelikle yazarın neyi anlattığı/anlatmak istediği üzerinde durur, sonra kişileri ele alır. Bunları yaparken yazarın başarılı olup olmadığını da sorgular. Körükçü'ye göre Buğra, romanda neyi ele almak, neyi anlatmak, nereye varmak, ne söylemek istediğini tam olarak ortaya koyamamıştır. Çünkü ne roman kişileri, ne de bu kişilerin görüş ve düşünceleri belirgindir. "Ne isyanlar isyana, ne de aşkları aşka" benzer. Bu yüzden de romanda ne "aksiyon adamını", ne de "aşk hikâyesi"ni görebiliriz.

Körükçü'ye göre romandaki tipler "silik"tir, "eskiz halinde"dir. Romandaki "Siyah Kehribar" adlı barda çalışan kadın, sanat tarihi okuyan öğrenci, ünlü profesör ve meyhanecinin yaptıkları belirsizdir. Bunlar neyi, niçin yaptıklarını bilmezler. Buğra, bu kişilerin polisçe niye takip edildiklerini, davalarını ortaya koyamaz:

> "*Bütün bunlar ne yaparlar? Belli değil. Polis bunları takibeder, neden? Belli değil; yani polisin takip edeceği bir hallerini sadece yazarın haber vermesinden anlıyoruz, romandaki vaka veya tahlillerle değil. Mukabil parti adamları bunları takip eder, neden? Mücadele şekilleri, dâvaları falan hep meçhulümüz.*"[378]

Meyhaneci Leanardo'nun sevimli ve atak oğlu Barbaryo'yu faşistlerin öldürmesinden sonra, meyhaneci de barda çalışan fahişe Melina'nın yardımıyla oğlunun öcünü alır, kaçar. Kadın, polisler tarafından gözaltına alınır, her türlü baskı ve işkenceye karşın konuşmaz, sonunda intihar eder. Yazar, bunu pek inandırıcı bulmaz. Çünkü Buğra, bunun altyapısını hazırlamamıştır:

> "*Bu kadın da bütün işkencelere rağmen onun yerini söylemiyor, sırrını vermeden intihar ediyor. Eder ya.. yardım ve fedakârlık hissi. İşkenceye de katlanır, pekâlâ, roman bu. Ama roman bize bunların lüzumu üzerinde, o kadının bunları yapacak karaktere sahip olup olmadığı üzerinde daha evvel bir fikir verecek; bu işleri yapan kadının karakter bütünlüğünü fark edeceğiz, ve âdeta böyle bir hareketi bekliyeceğiz. Oysaki burada ne şahsiyetler ne fikirler ne de konuşmalar vazıh ve mütebellir.*"[379]

Tarık Buğra, Körükçü'nün yanlışlarını şöyle ortaya koyar:

---

[377] Muhtar Körükçü, "Bir Cevaba, Tarık Buğra'ya ve Münekkide Dair", **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 9.
[378] Muhtar Körükçü, "İki Roman Daha", **Varlık**, S. 423, 1 Ekim 1955, s. 27.
[379] agm., s. 27.

"1. Melina barda çalışmaz.

2. Leonardo ne oğlunun intikamını alabilir, ne de kaçabilir. Çünkü o, yardımı ile dediğiniz orospunun kalleşliği yüzünden pusuya düşürülüp öldürülmüştür.

3. Barbaryo'nun öcünü Fernando alır. Erikçiçeği'nin sorgu sırasında onu niçin ve nasıl koruduğu, intihara hangi hava içinde gittiği pek iyi anlatılmıştır."[380]

3. ELEŞTİRİYLE İLGİLİ KİTAPLAR VE SÖZLÜKLER ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

3.1. NURULLAH ATAÇ - DİYELİM/SÖZDEN SÖZE

Ataç, eleştirimizin en önemli adlarından biri olduğu için yazdıkları edebiyat çevrelerinde hemen yankısını bulur. Bu dönemde onunla ilgili onlarca yazı yayımlanmıştır; ama bunlar çoğunlukla kitaplarıyla değil, kişiliğiyle ilgili yazılardır. Bu yazılarda Ataç'ın övücüsü de, yericisi de boldur. Bu yazılarda daha çok Ataç'ın denemeci ve eleştirmeci yönü üzerinde durulur, polemikçiliğine dikkat çekilir; öznel eleştiriyi önemsemesi, eleştirel açıdan disiplinli çalışmaması, yeniliğe kol kanat germesi eleştiri konusu yapılır.

Metin And, ***Diyelim***'i Ataç'ın ben'i, dilciliği ve eleştirmenliği açısından değerlendirir. Ona göre Ataç, "edebiyat ve fikir dünyamızın yeri kolay kolay doldurulamayacak en ayrık kişiliği"dir. And, her yazar gibi, Ataç'ın da görüş ve düşüncelerinin tartışılabileceğini, hatta yanlışlarının ortaya çıkarılıp kanıtlanabileceğini söyledikten sonra, onun yazılarının sağlam yazılar olduğunun altını çizer. Ataç'ın kitaptaki eksiklerine ve yanlışlarına değinen And'a göre Ataç'ın ilk yanlışı kendi ben'ini çok fazla öne çıkarmasıdır. Ben'in etkisi adeta yazıların içine sinmiştir. Öznel eleştiriyi önceleyen biri için bu doğal olsa da, önemli, önemsiz her ayrıntıda okurun önüne ben'in çıkması okuru irkiltmektedir. Bu nedenle ben'ini biraz geri çekmesinde yarar vardır. Ataç'ın ikinci yanlışı dil konusuna hemen her yazısında değinmesidir. And, bu türden yazıların ayrı ele alınmasının daha doğru bir yaklaşım olacağı düşüncesindedir. And'a göre Ataç'ın üçüncü eksiği ise eleştirmenliği disiplinli yapmamasıdır. Yazarın dileği, Ataç'ın eleştirmenliği "daha disiplinli, daha sürekli, daha yaygın yapması"dır. And'a göre Ataç'ın, yalnızca

[380] Tarık Buğra, " 'Siyah Kehribar' 'Megalomani' ve 'Eleştirme'ye Dair", **Yenilik**, C. 6, S. 35, Kasım 1955, s. 10.

beğendiği eserleri değil, beğenmediği eserleri de ele alıp değerlendirmesi gerekir; ancak böyle yaptığında okura daha yararlı olur. [381]

İbrahim Zeki Burdurlu, bu kitaptaki yazıların eleştiriden çok denemeye yakın olduğunu söyler. Yazar, bunu söylerken bu yazılardaki eleştirel bakışı göz ardı etmez. Ona göre bu yazılarda "bir 'eleştirme' özelliği" de yok değildir. Ataç'ın eleştirilerinde düşündüklerini eğip bükmeden, herhangi bir şeyden çekinmeden dile getirdiğini söyleyen Burdurlu, buna örnek olarak da Orhan Hançerlioğlu'nun ***Karanlık Dünya*** romanıyla ilgili yazısını gösterir. Ataç'a göre Hançerlioğlu'nun kişileri yaşayan insanlar değildir. Gerçek yaşamdaki insanı roman kişisi yapmak, romanda yaşayan bir insan haline getirmek kolay değildir. Burdurlu, Ataç'ın bu görüşlerini onaylar. Burdurlu'ya göre dil ve düşünce bakımından ilgi çekici yazılar yazan Ataç, "edebiyatımıza, fikir konularını en derinlerden, en iyi yolda işleme özelliği getiren" yazarımızdır.[382]

Akbal, Ataç'ı "gazete tenkidcisi" olarak görür. Akbal'a göre Ataç, Léautaud ile Gide'in kimi özelliklerini bünyesinde toplayan bir yazardır. Ataç, yaratılış açısından Léautaud'ya, beğeni açısından ise Gide'e yaklaşır. Akbal, Ataç'ın "Ben" yazısından alıntılar yapar, onun Dağlarca'yla ve yaratıcılıkla ilgili söylediği sözlerin çoğunun altına imzasını atacağını söyler:

> " *'Onun borcu, topluma borcu, toplumun istediği yeniliği bulup yaratmaktır. Sanat toplumun bir ürünüdür, her şey toplumun ürünü olduğu gibi… kunduracı kundura, ekmekçi ekmek yaparken topluma hizmet ettiklerini düşünüyorlar mı? Onlar sadece işlerini görüyor. Şair de boyuna toplumu düşünmeksizin çalışmalıdır. Düşündü mü şaşıveriyor, yaptığı işten şüphe ediyor.' Ataç'ın bu sözlerine katılmayacak gerçek sanatçı var mıdır bilmem*?"[383]

Yıldırım Keskin, ***Sözden Söze***'yi değerlendirdiği yazısında Ataç'la ilgili düşüncelerini de ortaya koyar. Ona göre Ataç, "her gün daha fazla yenileşen, titiz, edebiyatı ciddiye alan, sözünün eri bir yazar"dır. Ataç, eskiyi yadsımaz, hatta divan şiirini belki de herkesten çok sever. Buna karşın o, bu dönemin kapandığını, yarının batıda olduğunu bilir. Eski kuşaktan olmakla birlikte yeni kuşağı, yeniyi savunanları, yeniyi ortaya koyanları destekler. Onun önceden beğendiğini daha sonra beğenmemesi, ya da tersi bir durum bir çelişkinin değil, gelişmenin göstergesidir. Çünkü, "daima değişme hâlinde ve daima daha iyiye, daha doğruya ve güzele giden bir insanın fikir hayatında" gün geçtikçe

[381] Metin And, "Ataç", **Forum**, C. 3, S. 25, 1 Nisan 1955, s. 20.
[382] İbrahim Zeki Burdurlu, "Diyelim", **Yenilik**, C. 5, S. 32, Ağustos 1955, s. 67-72.
[383] Oktay Akbal, "Diyelim", **Dost Kitaplar**, Kitapçılık ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul, 1967, s. 29.

değerini yitiren eskilerin olması doğaldır. "Ve dün güzel görünen 'eskiler' bugün çirkin olur." Keskin, Ataç'ı bu yönleriyle Fransız yazar M. Léautaud'a benzetir. Keskin'in Ataç'la ilgili değerlendirmeleri şöyledir:

> "*Nurullah Ataç, ne yaptığını, nasıl yapılması lâzım geldiğini iyi bilen bir eleştirmeci. (…) Her konuda Ataç, en ileriyi, en yeniyi görüyor. (…) 'Sözden Söze' de, okuyucuların 'yeni'den anlamadıklarından bahsederken: 'Bir eleştirmecinin öne düşmesini beklerler. Eleştirmeci fener çekecek, kılavuzluk edecek, şurada şu güzellik, burada bu güzellik vardır diyecek…' diyor. Başka türlü anlamazlarmış. İşte Ataç, bunu yapmış adamdır, hem de ne pahasına… Bugün yeni şiirin, yeni hikâyelerin az da olsa bir okuyucusu varsa, bunda Ataç'ın payı büyüktür. Kısacası 'Sözden Söze' uzun zamandır beklediğimiz bir eserdi.*"[384]

Cöntürk, Ataç'ın eleştiri anlayışını genel olarak değerlendirir. Ataç, izlenimcidir, yaratıcıdır, görüşleri edebiyattan çıkmadır, edebiyat eğrisi üzerindedir, ona aykırı değildir; ama bu görüşler belirli bir ölçüler sistemine bağlanmamıştır.[385] Ataç'ın en büyük eksikliği "böyle çürük bir eleştirme tutumunun bayraktarlığını yapması"dır. Eleştirimizin ilerleyemeyişinde, farklı bir konumda olamamasında Ataç gibi "edebiyatça güçlü bir kimsenin" öznel eleştiriyi seçmesi büyük bir rol oynamıştır.[386] Cöntürk,'e göre Ataç, incelemiş olduğu eleştirel yazıların içindeki düşüncelerden çok bunların dili üzerinde durmuştur. Bundan dolayı onun yaptığı "bir türlü dil eleştirmeciliği"dir, "yapıt eleştirmeciliği değil."[387] Cöntürk'e göre eleştirimizde olmasa da, "edebiyatımızın gelişmesinde en önemli uyarıcı, teşvik edici" kişi Ataç'tır.[388]

3.2. SUUT KEMAL YETKİN - GÜNLERİN GÖTÜRDÜĞÜ / EDEBİYAT ÜZERİNE

Suut Kemal Yetkin, dönemin önemli eleştirmenlerindendir. O da Ataç gibi öznel ve yaratıcı eleştiriyi benimsemiştir. Onun bu anlayışını Hüseyin Cöntürk aynı adı verdiği eserinde didik didik eder. Cöntürk, nesnel eleştiri anlayışının gereklerini yerine getirdiği bu

[384] Yıldırım Keskin, "Nurullah Ataç", **Varlık**, S. 388, 1 Kasım 1952, s. 22.
[385] Hüseyin Cöntürk, "Eleştirmede Ölçü", **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 30.
[386] "Eleştirmenin Bağımlılığı", **age.**, s. 44.
[387] "Parçalı Düşünme", **age.**, s. 97.
[388] Hüseyin Cöntürk, "Ataç ve Dilekler", **Salkım**, C. 3, S. 49, 27 Mayıs 1958, s. 1.

yazısında, örneklerden ve kaynaklardan yola çıkarak iddialarını ortaya koyar, düşüncelerini buna göre temellendirir.

Hüseyin Cöntürk, ***Günlerin Götürdüğü***'nü Yetkin'in diğer kitabı ***Edebiyat Üzerine***'den de yararlanarak eleştirir. Cöntürk, kendisinden/kendilerinden önce gelen eleştirmenlerden Batılı anlamda bir eleştiriyi kurma ve yürütme bağlamında kendilerine kalan bilginin çok az olduğunu, bunun da Ataç'tan kaldığını vurgular. Bundan dolayı geçmişsiz olduklarını, eğer kurulacaksa eleştirinin kendi kuşağı tarafından kurulacağını savlar. Önceki kuşağı yok saymaz, ama yapılması gereken şeyleri yapmayıp bugünkü kuşağa bıraktıkları için onlara karşı hoşgörülü de değildir. ***Günlerin Götürdüğü***'nü de bu anlayışla, ama yapıtı didik didik ederek inceler. Cöntürk, bu sözlerinden dolayı birilerinin kendisini nankörlükle suçlayabileceklerini, bir nankörlük örneği daha vererek Yetkin'in yapıtını değerlendireceğini söyler:

> "*Yetkin'in günümüzün en önde gelen bir eleştirmeninin çıkardığı* ***Günlerin Götürdüğü*** *adlı kitabında önemli bir şey yok. Kendine özgü bir eleştirel temel bilgi devredilmiyor bize bu kitapla. (…) Bununla beraber* ***Günlerin Götürdüğü****'nü küçümsemek te olmaz. Çünkü o, bugünkü kuşakça yapılmasını gerekli sandığım işlerin büyüklüğü hakkında küçük te olsa fikir verebiliyor*."[389]

Cöntürk, izlenimci eleştirinin kaynakları, ne olduğu ve Yetkin'in kimlerden etkilendiğini irdelemekle başlar işe. Ona göre izlenimci eleştiri çıkmaz bir yoldadır. İzlenimciliğin ilk çıkmazı herkeste var olan öznelliğin hiç kimsede bir benzerlik göstermemesidir. Yani her eleştirmen kendine özgü bir eleştiri yapar. Aşırı bir görecelilik söz konusudur. Bunun olanaksızlığını görenler ise ya eleştiriyi bırakırlar, ya da mutlakçılığa yönelirler. Bir başka çıkmaz ise eleştirmenin eleştirisini yaparken yapıttan uzaklaşıp kendi evrenine (otobiyografi ve ruhbilim'e) dalmasıdır. Diğer bir çıkmaz ise eleştirmenin eleştiriden çok edebiyat yapmak istemesidir. Onun eleştiri yapma kaygısı değil, güzel yazma kaygısıdır söz konusu olan.[390]

Cöntürk, Yetkin'in kaynaklarını belirlemekle başlar eleştirisine. Onun iki önemli kaynağı vardır: Montaigne ve A. France. Cöntürk, Yetkin'in öncelikle bu yazarlarla olan "ilintisini" saptar. Ona göre Yetkin, Montaigne'deki kimi özellikleri benimsemesine karşın bunları uygulamakta fazla başarılı değildir. Çünkü Yetkin, düşüncelerinde kalıpçıdır. O, Montaigne gibi özgür ve kuşkucu bir düşünce biçiminden değil, tek yanlı bir düşünce

---

[389] Hüseyin Cöntürk - Asım Bezirci, "Yarınkilere Karşı Hazırlanmak", **Günlerin Götürdüğü Getirdiği**, Ataç Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1962, s. 6.
[390] "İzlenimcilik ve Çıkmazları", **age.**, s. 12-13.

biçiminden zevk alır. Onun denemelerinde atacağı adım baştan bellidir. O, kalıp düşüncelerden, mutlak düşüncelerden hoşlanır. Bundan dolayı Yetkin'le Montaigne'in düşünceleri uzlaşamaz. Birinin "fikirleri çoğaltan", diğerinin ise "fikirleri azaltan, hatta bire indiren bir düşünüş tarzı" vardır. Cöntürk, buna ilişkin Yetkin'den çeşitli örnekler verir. Montaigne'i örnek alan bir kişinin kesinlemeden, genellemeden kaçması gerektiğinin altını çizer:

> *" 'Ya duyguların yaşlara göre değişmesi! Bir yaşta sevilen, hoşa giden şeyler başka bir yaşta hiç sevilmiyor (**Edebiyat**, 13).*
>
> *(…)*
>
> *… Her sanat gibi romanın da maksatçılıktan, güdümcülükten daha büyük düşmanı olamaz. Bu gözlemin doğruluğunu, maksatçı romanlar arasında yaşayan bir dekine rastlanmaması da gösterir (**Günler**, 37).*
>
> *… Şiiri, sadece konuda, temada, anlamda bulan bu yanlış anlayışın şiirle hiçbir ilgisi yoktur (**Günler**, 62).'*
>
> *Montaigne'den feyzalan bir kimseden hiç, hep, elbette gibi deyimler yerine daha az kesin olan deyimler kullanmasını beklemek bilmeyiz fazla bir şey mi olur?"*[391]

Cöntürk, ikinci olarak Yetkin'le France arasındaki ilişkiyi irdeler. Onun France tipi izlenimci eleştiriyi kendine örnek almasına karşın çok da başarılı olmadığı kanısındadır. Yetkin, A. France'in eleştirmenin görevinin "okuru meraka düşürmek" olduğunu ileri süren görüşünü aynen benimser. Cöntürk'e göre Yetkin, meraklı olmadığı için, bu konuda başarılı değildir. Kendisinde merak olmayan bir kişinin, başkasında merak uyandırması düşünülemez. Merak öğesinin olması bir eleştiride pek kötü sayılmaz, ama eleştiriyi yalnızca meraka indirgemek de doğru değildir. Herkesin büyük diye kabul ettiği yapıtları kendisi de büyük sayan Yetkin, bu yönüyle meraksız eleştirmene bir örnektir. Çünkü onun sorgulamak, kuşkulanmak gibi bir kaygısı, bir sorunu yoktur. Böyle bir şey aklından bile geçmez. Bu nedenle o, France ile çelişir:

> *"France, herkesin büyük bulduğu yapıtların büyük olduğuna, benimsiyerek değil, eni konu şaka yollu (ironically) inanmıştı. Yetkin ise, büyük diye devraldığı yapıt ve yazarlara toz kondurmayacak kadar inancında mutlakçıdır. France, şüpheci olduğu için, 'büyük yapıtlar' diye bir masala içten inanamazdı. Yetkin'de ise şüpheciliğe benzer bir düşünce esnekliği, yumuşaklığı bulunmadığından, büyük*

[391] "Yetkin ve Montaigne", **age.**, s. 15-16.

yapıtlara kutsal kitaplar gibi sarılma vardır. Jarrett ve Wellek gibi bilginlere bakılırsa (…) bu tip düşünenlerin çoğu üniversiteye bağlı kimselerdir."[392]

Cöntürk'e göre mutlakçılıktan kurtulmak için gereken tek şey, dünden büyük diye gelen yapıtlardan kuşkulanmak ve bu yapıtları yeniden değerlendirmektir. Yetkin'de ise, böyle bir cesaret yoktur.[393] Yetkin'in yalnızca aydınlara güvenmesi, aydınların iyi yapıttan anladığını ileri sürmesi, yeni yapıtlara karşı güvensiz olması doğru ve yerinde bir yaklaşım değildir. Cöntürk, Yetkin'in yeniyi sevmemesinin nedenlerini ve onun eleştiri anlayışını şöyle değerlendirir:

"İlk akla gelen sebepler onun cesaretsizliğidir, araştırmak, bulmak yolundaki inisiyatif noksanlığıdır. Eleştirmeyi bir şeyler keşfetmek, yeni değerleri ortaya çıkarmak anlamına değil, bizden önce keşfedilmişlere 'itaat etmek' anlamına aldığındandır. Edebiyatın eleştirmesini yapmaktan çok psikolojisini yapmak eğiliminde olmasından, eleştirmenden çok edebiyat yapmak, güzel yazmak, içini dökmek gibi amaçları benimsemesindendir. Eğer Yetkin eleştirmeye bir az daha fazla meraklı olsaydı, içinde yaşadığı çağı inceleyerek değerlendirmek isteğini de duyar, içinde yaşadığı çağın değerlendirilmesi yapılmadan tarihsel bir perspektiv kazanılamıyacağına, büyüklüklerine 'dokunulmaz' saydığı o eski yapıtların çağdaş yargılara da tabi tutulmadıkça büyük olamıyacaklarına, edebiyat tarihinin her değişen çağda yeniden yazılmasının gerektiğine kanı getirirdi.

Bizim yadırgadığımız, Yetkin'in yeniyi sevmeyişi değildir. Yeni eskiye göre gerçekten kötü olabilir. Yadırgadığımız şey onun yeniyi incelemeden, tanımaya eyice çalışmadan, öznel eğilimlerinin sonucu, reddedişidir."[394]

Görüldüğü gibi Cöntürk, bu yapıtı olumsuz yönde eleştirir. Bunu söylerken özellikle şunun altını çizmeliyiz. Cöntürk, eleştirisini yaparken yapıttan yola çıkar. Yapıtta neyi gördüyse değerlendirmesini de ona göre yapar. Bu bağlamda ön yargılı değildir. Nesnel eleştiri anlayışının gereklerini yerine getirerek, örneklerden / kaynaklardan yola çıkarak savlarını ortaya koyar, düşüncelerini buna göre temellendirir. Buna göre Yetkin, tekil düşünen, mutlakçı, zamanın yargısına inanan, geçmişten gelen büyük yapıtlar söylemini sorgulayamayan, "bir solukta" iyi eser ortaya konulacağına inanmayan, yapıttan çok kendisini, kendi izlenimlerini ortaya koyan izlenimci bir eleştirmendir. Cöntürk,

[392] "Yetkin ve France", **age.**, s. .22-23.
[393] "Yapıtları Büyük Yapan", **age.**, s. 34.
[394] "Teke İndirme", **age.**, s. 51.

Eleştirmeden Önce'de kuramını ortaya koyduğu eleştiri anlayışını burada uygular. Teoriyle pratiğin uyumudur söz konusu olan. Bu başarılmıştır.

Meliha Özgü, ***Edebiyat Üzerine***'yi ele aldığı yazısında kitaptaki tüm yazıları tek tek değerlendirir. Kitaba sevecen ve olumlu bir şekilde yaklaşan Özgü, genel olarak kitabı yargılamaktan, yorumlamaktan çok yazarın görüşlerine katılma yolunu seçer. Bu tutum bir eleştiri yazısı için doğru olmasa da, kitabın derli toplu özeti ile değerlendirmesinin yapılması ve kitabın sevdirilmesi açısından olumludur. Eserdeki yazıların birbirlerini tamamlayıp bir bütünü oluşturduğunu söyleyen Özgü, bu eseri özellikle edebiyat sorunlarını inceleyen, sanat eserlerinin tahlili ve eleştirisiyle uğraşan insanlara önerir. Çünkü bu kitap ona göre, "sağlam düşüncelere dayanan, iç şekli dış şeklinden mükemmel" bir eserdir. Bu kitap, okuru kendine çekmesi nedeniyle, kitaplık raflarında tozlanmaya bırakılmayacak kadar önemlidir.

Özgü, kitaptaki "Okuyucu ile Tenkitçi" yazısını şöyle ele alır.

> "*Tenkitçi de okuyucu gibi bir eser hakkında değer hükmünü vermek için şahsî duygularına kapılmıyacak, peşin hükümlerle hareket etmiyecektir. Çünkü o, eseri* aydınlatmak *gibi bir* görevi *üzerine almıştır. Bunun için de yabancı unsurlardan kendini korumak zorundadır. Tenkitçi kendi duygularını değil,* eserleri belirtecektir. *Aksi takdirde, yaptığı şey* yerme *veya* övme *olur ki, bu da yazarın pek haklı olarak dediği gibi* tenkit *sayılmaz. Tenkitçi için tutulacak yol: kendisini mümkün olduğu kadar sübjektiflikten uzaklaştıracağı ve objektif olmaya alıştıracağı için, evvelâ dünün eserlerini özlü bir şekilde incelemek, sonra bu günün eserlerine dönmektir. Ancak bu suretle insan çağdaş eserlerin sanat ölülerini bulabilir.*"[395]

3.3. YAŞAR NABİ NAYIR - YILLAR BOYUNCA

Yaşar Nabi Nayır, edebiyatımızın "Varlık"ıdır. Bu kitaptaki yazılar da, onun adıyla özdeşleşmiş olan *Varlık*'taki yazılarından bir seçkidir. Bu seçki, onun edebiyat, öykü, roman ve şiir üzerine yazmış olduğu yazılardan oluşmuştur. Bu yazılarda, sanat ve edebiyata değer veren, sürekli edebiyat düşünen, sanatın sorunlarına ilgisiz kalmayan, bu konuda çözümler üreten bir eleştirmeni, bir edebiyat adamını görürüz.

[395] Melahat Özgü, "Kitaplar: Edebiyat Üzerine", **Türk Dili**, C. 2, S. 21, Haziran 1953, s. 632-633.

Mehmet Seyda, Yaşar Nabi'nin 1947-1950 yılları arasında *Varlık*'ta yazdığı yazılardan derlediği bu kitabını özellikle sanatçıların okuması gerektiğinin altını çizer. Bu kitap belki yeni şeyler söylemez, ama onun düşüncelerini toplu halde barındırması dolayısıyla önemlidir. Seyda'ya göre Yaşar Nabi, "Toplumcu yazarlardan çoğunun kalemlerini yöneten güç sevgiden çok kinden alır kaynağını" gibi genellemelere gitmediği zamanlarda çoğu doğru ve gerçeklere bilimsel yöntemi kullanmadan, kendine özgü sezgisiyle ulaşır. O, dergici olmasından dolayı "okuyan, seçen, ayıklayan kişi"dir. Kitabında bu durumundan, yani her gelen yazıyı okumaktan şikayet etmesi kendisine yaptığı bir haksızlıktır. Seyda, bunun niye haksızlık olduğunu Fethi Naci'nin ***Gerçek Saygısı***'ndan yaptığı bir alıntıyla ortaya koyar:

> "*(Roman hakkında, hikâye hakkında, şiir hakkında konuşabilmek, dinlemeğe değer, yararlı, ilginç sözler söyliyebilmek, genel bilgilerin sınırını aşmakla, sürekli olarak roman okumakla, hikâye okumakla, şiir okumakla,romanın, hikâyenin, şiirin somut, belirli sorunları üzerinde düşünmekle kısaca, romanı bilmekle, hikâyeyi bilmekle, şiiri bilmekle olur; dünya görüşü gibi sözlerin rahatlığından vazgeçmekle edebiyatımızı izlemekle olur. –Gerçek Saygısı, s. 20-) da ondan.*"[396]

Mehmet Seyda, Yaşar Nabi'nin yazdıklarında ikiciliği, sözgelimi ruhsal yapıyla fiziksel yapı arasında ayrımı savunduğunu bunun yanlış olduğunu, Dr. Ernat Kretschmer'in gövde yapısıyla ruh arasında sıkı bir ilişki kurduğunu ve bunu deneylerle kanıtladığını ileri sürer. Seyda, bu tür bir ayrımın edebiyat sorunlarının söz konusu edildiği bir yerde "dikkati bölüp parçalamak, dağıtmak" olduğunu dile getirir.

Seyda, Yaşar Nabi'nin sanata nasıl bakılırsa bakılsın, bireysel ya da toplumsal, anlatılan kişilerin "canlı, yaşamış ya da yaşanmış sanısı" veren kişiler olmasını istediğini, kendisinin de buna katıldığını belirtir.[397]

3.4. MEHMET KAPLAN - ŞİİR TAHLİLLERİ

Sonraki yıllarda Türk dili ve edebiyatı bölümlerinin klasiklerinden olacak olan ***Şiir Tahlilleri***, 1950'lerde de kendinden söz ettirir. Alanında "ilk" olan bu eser, eleştirmenlerce "başarılı" bulunur.

---

[396] Mehmet Seyda, "İki Kitap", **Forum**, C. 11, S. 132, 15 Eylül 1959, s. 18.
[397] agm., s. 18.

Cahid Okurer, ***Şiir Tahlilleri***'ni Kaplan'ın önsözünden yola çıkarak değerlendirir. Okurer, Kaplan'ın ***Namık Kemal***'de edebiyat araştırmalarında "yeni bir ufuk" gösterdiğini, ***Tevfik Fikret ve Şiiri***'inde yeni yöntemler kullandığını, ***Şiir Tahlilleri***'nin de "bu görüş ve anlayışı" başka bir açıdan tamamladığını imler.

Bu eserin şiir tahlili alanında "ilk" olduğunu belirten Okurer, metin tahlili olmadan edebiyat tarihinin, edebiyat tarihi olmadan metin tahlilinin eksik kalacağını söyler. Ona göre Kaplan, metin tahlillerinde gerektiği kadar edebiyat tarihinden yararlanmıştır. Ele aldığı on üç şairin şiirlerini birbirine benzeyen ve ayrılan yönleriyle değerlendirmiş, böylece eserin bütünlüğünü sağlamıştır. Bu eser, "fikir, devirlerinin temayülleri, san'at ve üslûp bakımından geniş bir düşünce ve vukufun eseri"dir. Buna karşın Kaplan'ın söylediği sözlerin kimisi tartışılabilecek türdendir:

> "*Bizce bir şiir evvelâ şiir olarak, muhtevası ile ele alınıp san'at ve üslûp bakımından; yâni, estetik metodla tahlil edilmelidir. M. Kaplan tahlillerinde şiirleri daha ziyade, cemiyetimizin ve o zamanki insanımızın içinde yaşadığı içtimaî realite karşısındaki düşünce görüş ve davranışı bakımından ele almıştır. Bütün tahlillerde fikrî hayatın takip ettiği seyri tesbit etmek düşüncesi hâkim görünmektedir. Halbuki şiir tahlillerinde fikrî istikametten ziyade şiir anlayışının, estetik zevk ve seyirlerini tesbit etmek düşüncesinin hâkim olması daha uygundur*."[398]

Okurer, Kaplan'ın önsözde metni kendi içinde inceleyeceğini, yeri geldikçe yazar ve dönemi üzerine söz söyleyeceğini belirtmesine karşın, onun tüm tahlillerde aynı davranmadığını, kimi zaman doğrudan yazar ya da döneminden başladığını ortaya koyar.

Okurer'e göre kitabın en önemli yerlerinden biri de "Netice"sidir. Kaplan, yüzlerce sayfada anlatılamayan, hatta değinilmeyen sorunları, "Âkif Paşadan Yahya Kemal'e kadar Türk şiirinin muhteva, şekil, muhteva ve şekil arasındaki münasebet, lisan bakımlarından geçirdiği tahavvül ve inkişaf"ı, yalnızca dört sayfada toplu olarak ortaya koymuştur.

Kaplan'ı yine Kaplan'ın aşacağını ileri süren Okurer'in kitapla ilgili genel değerlendirmesi şöyledir:

> "*Bizce bu eser, ciddiyeti, edebî eserler ve mes'eleler üzerinde etraflı ve derin düşünmek itiyadını kazanmış, vukuflu bir kafanın eseridir. Fakat bu eserin asıl değeri, edebiyatımıza evveldenberi alışılmış, basma kalıp görüşlerle bakmaktan kurtulmak ümid ve cesaretini vermesi; yeni görüşlerle, yeni bir zihniyetin ışığı altında edebiyatımızın bambaşka mânalar kazanacağını, fikrî, edebî,*

[398] Cahid Okurer, "Şiir Tahlilleri", **Hisar**, C. 3, S. 56, Aralık 1954, s. 15.

içtimaî sahada yeni yeni mes'elelerin ortaya çıkıp aydınlanacağını göstermesidir."[399]

İbrahim Zeki Burdurlu, ***Şiir Tahlilleri***'ni "tahlil konusunda ilk ve başarılı" bir eser olarak görür. Ona göre bu eser, ülkemizde yararlı bir metin incelemesi öğretiminin yerleşmesini isteyenlerin coşkuyla karşılayacakları bir eserdir. Akif Paşa'dan Yahya Kemal Beyatlı'ya kadar 15 şairin şiirlerinin çözümlendiği bu eser, bu şairlerin birbirleriyle olan ilintilerine, birbirlerini tamamlar ya da çelişir olmasına dikkat edilerek, aynı zamanda da bu şairlerin dil özellikleri göz ardı edilmeden yazılmıştır. Burdurlu, bu tahlillerden üç önemli sonucun çıktığını söyler:

"*Birincisi metnin tahlili. İkincisi metnin tipikliğinden şairin özelliklerine varma. Üçüncüsü, Türk şiirinin geçirdiği devirleri ve devirlerdeki toplum durumlarını bir sıra güderek anlama.*"[400]

3.5. FETHİ NACİ - İNSAN TÜKENMEZ / GERÇEK SAYGISI

İnsan Tükenmez olsun, ***Gerçek Saygısı*** olsun bu dönemin üzerinde en çok durulan eleştiri kitaplarıdır. Bu kitaplar toplumcu gerçekçi bir anlayışı benimsemiş bir eleştirmenin birbirini bütünleyen iki ayrı dönemini vermesi açısından önemlidir. Fethi Naci, eleştirmenler ve sanatçılar tarafından önemsenen, yazdıkları dikkatle izlenen, yazacakları merak edilen bir eleştirmenimizdir. Kitaplarıyla ilgili yazıların bolluğu da bunu göstermektedir.

Nurullah Ataç, ***İnsan Tükenmez***'le ilgili yazılarında Fethi Naci'yi toplumcu gerçekçi yazarların "derli-toplu" yazanlarından biri, hatta "en" iyisi olarak görür. Ataç, toplumcu gerçekçi edebiyat kuramının aşıldığı, eskidiği kanısındadır. Buna karşın Fethi Naci'nin eseri hakkında çok şeyler söylenebileceğini, kimilerinin bu eseri baş tacı ederken, kimilerinin de yok edilmesi gereken bir eser olarak göreceklerini söyler:

"*Kimi, örneğin **Yeni Ufuklar**'da, **Yeditepe**'de yazanlar pek beğenecek, pek önemli sayacak, bilimsel bir yöntemle bizde eleştiriyi yenileştirdiğini, büyük doğruları yayıp gözleri açtığını söyliyeceklerdir. Kimi de ürperecektir: yavuzlar yavuzunun, yıkıcılar yıkıcısının, Şeytan'ın parmağını görecekler bu betikte,*

[399] agm., s. 15.
[400] İbrahim Zeki Burdurlu, "Şiir Tahlilleri", **Yenilik**, C. 4, S. 28/4, Nisan 1955, s. 41

yırtılmasını, yakılmasını isteyeceklerdir. Sonra… Bana öyle geliyor, bir iki yıl içinde unutulacaktır bu betik."[401]

Fethi Naci'nin yalnızca toplumcu gerçekçilikle ilgilendiğini, başka bir kuramla ilgilenmediğini söyleyen Ataç, onun "inanlı bir genç" olduğunu, onda "gönmüşlerin iç (hidayete ermişlerin) sevinci, odu (ateşi)" olduğunu ileri sürer. Ataç'a göre Fethi Naci, taraflı olduğunu yargılarında da ortaya koyar. O, Dağlarca'yı "incir çekirdeği doldurmayacak laflarla" kitaplar dolduran bir şair olarak değerlendirirken, kendi dünya görüşüne sahip edebiyatçıları övmekten geri kalmaz. Bunu yaparken de diğer görüşlere gözünü kapar, kulağını tıkar. Bu ise, yazarın düşüncelerini daraltmaktan başka bir işe yaramaz. Ataç, bu konuda şunları söyler:

"*Ancak o yollardan yalnız birine bağlanıp ötekileri ilgilenmemek, savaş çığlıklarile yetinmek daraltır düşünceyi. Biraz açılsın Bay Fethi Naci. Kapandığı odanın söyüklerini (duvarlarını) yıksın demiyorum, belli ki o odada erinci (rahatı) yerinde, orada bir özgürlük duygusu da gelmiş kendine. Yıkmasın söyükleri. Ancak biraz da dışarı baksın. Bir baca, bir delik olsun yok mu o 'toplumcu gerçekçilik' çığırında*?"[402]

Cöntürk'e göre ***İnsan Tükenmez***, "yarınki eleştirmeye kaynaklık edebilecek bir yapıt"tır.[403] Cöntürk, Fethi Naci'yi eleştirel ölçüleri olduğu için sorumlu bir eleştirmen olarak görür:

"*Fethi Naci'nin en güçlü yanı, bizce, ölçülerini tanıtlamaya çalışması, bunları biribirini tutar, biribirini bütünler bir düzgü içinde bize sunmasıdır.*

Fethi Naci'nin başlıca ölçüleri şöyle özetlenebilir: Yazar nesnel, bilimsel, toplumsal gerçekleri yazmalı. Yazarın dünya görüşü olmalı ve bu görüş nesnel gerçeklere uymalı; yazar tarihen doğru olan özleri yazmalı. Yazarın dünya görüşü ile yazdıkları biribirini tutmalı. Yazar gerçekleri yaşamadan yazmamalı. Toplumcu olmalı, eğitici olmalı; halkın içinde bulunduğu şartların bilincini onda yaratabilmeli; halkın çektiği sıkıntıların, karşılaştığı meselelerin çözüm yolunu ona göstermeli; ona aydınlık, mutlu geleceklerin kaçınılmaz olduğu duygusunu aşılamalı."[404]

Cöntürk'e göre Fethi Naci'nin yanlışı, edebiyat yapıtını bir çeşit toplumbilimsel (bilimsel) yapıt uyruğuna geçirmektedir. Oysa bu biçimin ortadan kaldırılması tehlikesini

[401] Nurullah Ataç, "Söz Olsun: Düzenli Toplum", **Varlık**, S. 438, 15 Eylül 1956,s. 4.
[402] Nurullah Ataç, "Söz Olsun: Kişi Oğlu", **Varlık**, S. 439, 1 Ekim 1956, s. 6.
[403] Hüseyin Cöntürk, "Eleştirmede Ölçü", **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958, s. 28.
[404] **age.**, s. 28.

beraberinde getirmektedir. Cöntürk, onun düşüncelerinde katı bir tutum takınmasını, yapıt şöyle olmalı diye buyurmasını, yalnız bir gerçeğin bulunmasına inanmasını, biçime yeterince önem vermemesini yanlış bulur. O, "edebiyat eğrisi" üzerinde duran,[405] "öznel eleştirme ile yargıççıl eleştirme arasına düşen, insanî, sorumlu ve önemsel bir eleştirme"den, yani nesnel eleştiriden yanadır.[406] Cöntürk, bu nedenle Fethi Naci'nin eleştirisini, Ataç ve Yetkin'in eleştirisini onaylamadığı gibi, onaylamaz.

Oktay Akbal, ***İnsan Tükenmez***'deki yazıların en önemli özelliğinin "üzerinde düşündürebilmesi" olduğunu söyler. Ona göre Fethi Naci'nin yazılarını beğenmesek de, ileri sürdüğü savları desteklemesek de, hatta bunların çoğunda yazarı haksız bulsak da, kitaptaki çoğu yazının önemli olduğunu yadsıyamayız. Bunun nedeni de Fethi Naci'nin "belirli bir anlayışın en iyi, en kuvvetli temsilcisi" olmasıdır. Akbal, Fethi Naci'nin sanat anlayışını, çelişkilerini ortaya koymaya çalışır. Bunu yaparken onun yazılarına göndermelerde bulunur. Onun sanat değerinden yoksun eserleri bağışlamadığını, buna karşın sosyal endişeyi ön değer olarak kabul etmeyen yazarları da küçümsemeye, değerini azaltmaya çalıştığını; fakat bunu istemesine karşın yapamadığını; çünkü içinde sanat yapıtına karşı bir saygının, bir sevginin olduğunu söyler. Akbal, kitaptaki "Acı" adlı yazıdan uzun bir alıntı yapar. Bu alıntıda Sait Faik, Oktay Akbal, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı gibi yazar ve şairlerin özüyle sözüyle kendileri olduğunu, bundan dolayı da yazdıklarında "Söylediğim doğru mu?" şeklinde bir kaygı taşımadıklarını söyler. Akbal, bu konuda şunları söyler:

> "*Fethi Naci burada meseleyi ne kadar güzel kavramış görünüyor. Ama bunu başka yazılarında unutuyor ya da unutmaya çabalıyor. Kişiliklerini, yukarda çizdiği ölçüde kabul ettiği yazarlara sosyal endişeyi ön plâna almıyorlar diye aşırı saldırışlar yapmasının anlamı nedir? Fethi Naci'nin istediği eser okuru ümitsizliğe güç kırıklığına götürmiyecek, ona savaşma, hayata bağlanma isteği verecek.. İyi niyet! Ama, bir roman, bir şiir, bir hikâyenin tek amacı böyle bir hava vermek olursa acaba gerçekten uzaklaşmak, bir çeşit idealizme gitmek tehlikesi belirmiyor mu*?"[407]

Akbal, Fethi Naci'nin iyi romana örnek olarak gösterdiği ***Teneke***'yle ilgili görüşlerini eleştirir. Ona göre Fethi Naci'nin çok beğendiği son bölüm, romanın en zayıf

[405] **age.**, s. 28-30.
[406] "Öznel Eleştirmeye Karşı", **age.**, s. 38.
[407] Oktay Akbal, "Hazır Kalıplar", Yenilik, C. 9, S. 45, Eylül – Ekim 1956, s. 5.

bölümüdür. Zorlamadır, gerçekdışıdır. Yaşar Kemal, romanı bu şekilde bitirmeseydi çok daha başarılı olacaktı, der. Akbal sözlerini şöyle sürdürür:

> "*Benim kusur bulduğum nokta, Fethi Naci için bir başarı. Kaymakamın dokuzuncu senfoniden bir parçayı ıslıkla çalarak –nasıl çalar o ayrı konu- kasabadan ayrılması Fethi Naci'ye nasıl yapma ve gerçek dışı gelmiyor şaşıyorum? Görülüyor ki yazar, kendini gerçekle ilgisi olmayan bir idealizme vermiş, gözü başka bir şey görmüyor. Bir romanın başarılı ve başarısız yönleri bu tozpembe idealizmin aydınlığında yitip gidiyor, yön değiştiriyor.*"[408]

Fethi Naci, edebiyatı ikiye ayırır. Birincisi "yarattığı değerlere sırt çeviren toplumsal gerçeklerden korkan batının edebiyatı", ikincisi ise "aydınlık geleceklere, insanın gücüne inananların edebiyatı"dır. Yazar, birincilere Gide, Sartre, Camus, Kafka gibi yazarları örnek verirken, ikincilere ise örnek vermez. Akbal, bu durumu eleştirir:

> "*Fethi Naciye göre bu edebiyatın temsilcileri önemsiz, öteki edebiyatın temsilcileri önemli. Yalnız bir şey unutmuş, "insanın gücüne inanan" edebiyatın temsilcilerinin adını saymayı. Bunu yapmamış. Yapamazdı da. Belki birkaç yazar adı sayardı. Ama yukarda adı geçen sekiz yazarın karşısına koyacağı adların ne kadar cılız, çelimsiz düşeceğini biliyordu elbette. Kolay değil Gide'in, Camus'un, Saint Exupery'nin karşısına adam çıkarmak*"[409]

Oktay Akbal, Fethi Naci'nin kendisi gibi olan yazarları hazır kalıpçılıkla suçlamasına da karşı çıkar. Akbal'a göre hazır kalıplardan yana olan kendisi değil, Fethi Naci'dir. Çünkü kendisi sanatçının sanatın gereklerine uygun davranmasını savunur:

> "*Hazır kalıpları Fethi Naci kendi yazılarında kolaylıkla bulabilir. Belirli biçimler, kalıplar, düşünce tarzları teklif eden kendisidir. (…) Bir sanatçı önce kendi beğenisi için yazar, yaratır, sonra toplum o beğeniye yaklaşır demek suç mu? Bu gençleri hazır kalıpları benimsemeye, düşünmemeye bir çağrı mı*?"[410]

Sabih Şendil, ***İnsan Tükenmez***'i "özlü ve iyi hazırlanmış, yakılacak değil okunacak günün en iyi kitaplarından biri" olarak değerlendirir. Ona göre Fethi Naci, peşin yargılarla hareket etmeyen, yargılarını okuduğu esere göre veren bir yazardır.[411]

> "*Fethi Naci yazarın sosyal endişesinin olması gerektiğine, sanat endişesiyle sosyal endişenin birbirlerini tamamlaması gerekeceğine inanan bir yazar.*

[408] agm., s. 6.
[409] agm., s. 7.
[410] agm., s. 7.
[411] Sabih Şendil, "İnsan Tükenmez", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 37 (53), Ekim 1956, s. 671-673.

Düşündüklerin çeşitli örneklerle kabul ettirmeğe çalışıyor. Sade ve canlı bir dili var Fethi Naci'nin. Okuyucuyu sürüklemesini biliyor.

Fethi Naci öyle gelişigüzel hükümlerle şu şaire veya bu hikâyeciye çatan yazarlardan değil. Uzun uzun örnekler veriyor, bizi düşüncesinin doğruluğuna inandırmağa, daha doğrusu kandırmağa çalışıyor. Güçlü bir yazar Fethi Naci. Son yılların en kalburüstü eleştirmecilerinden…"[412]

A. Korkut'a göre ***İnsan Tükenmez***, "toplumcu sanatımızın teorisini kurma yolunda" atılan ilk adımdır. Fethi Naci bu yapıtında toplumcu sanatla ilgili yapılan tüm olumsuz yargıları tartışıp yanıtlamaktadır. Fethi Naci, kimi eleştirmenler gibi önyargılı hareket etmez. Hatta önyargıya karşı savaşım verir. Bu da onun "en başarılı bir yanı"dır. Bu eser "kendi çığırında bir başlangıç"tır. Onun İlhan Tarus'la ilgili düşünceleri hangi kaygıyla eleştiri yazdığını da bize gösterir:

"F. Naci'nin İlhan Tarus ile tartışması toplumcu sanatın sanat kaygısı üzerindeki görüşünü belirtiyor. Yazar açıkça söylüyor ki sanat kaygısı olmadan, sırf toplum kaygısı ile sanat eseri yaratılamaz; üstelik böyle bir eser toplumsal görev de yerine getiremeyecek kadar güçsüz ve cansızdır. (s. 55) Fakat F. Naci sırf sanat kaygısına dayanan, gerçek üzerine kurulmamış soyut bir güzellik kavramına da karşıdır."[413]

A. Korkut, Fethi Naci'nin dil konusuna hemen hiç eğilmemesi ve –eksikliğinin farkında olmasına karşın- biçim üzerinde durmamasını eleştirir.

Fethi Naci'nin ***İnsan Tükenmez***'de belli bir tezi savunduğunu belirten Mehmet Kaplan, bu tezi şöyle özetler: Fethi Naci'ye göre sanatçı, bireyin değil toplumun sorunlarıyla uğraşmalı; ama kimi yazar ve şairlerin yaptıkları gibi karamsar bir tablo çizmemeli, ileriki mutlu toplumu yaratma umudunu taşıyan iradeli tipler ortaya koymalıdır. Yazar, bunu yaparken kuru gerçekçiliğe düşmemeli, estetiği ön plana almalıdır; çünkü sanat kaygısının olmadığı yerde kalıpçılık vardır.[414]

Kaplan, Fethi Naci'nin edebiyatın en önemli özelliği, duygu ve düşünceleri "image"lar yoluyla anlatmaktır görüşüne katılır. Bu nedenle eserinde hiçbir imge bulunmayan, gerçeği kuru bir belge gibi veren İlhan Tarus'u eleştirdiği için Fethi Naci'yi

[412] Sabih Şendil, "İnsan Tükenmez", **Forum**, C. 6, S. 61, 1 Ekim 1956, s. 23.
[413] A. Korkut, "İnsan Tükenmez", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 41, 7 Ekim 1956, s. 9.
[414] Mehmet Kaplan, "İnsan Tükenmez", **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 315-316.

haklı bulur. O, Fethi Naci'nin ufku açık ve yaratıcı insan düşüncesine de tamamıyla katılır, ama geleceğin bilim tarafından önceden tayin edileceği görüşüne katılmaz.[415]

Kaplan, sonuçta Fethi Naci ve eseri hakkında şunları söyler:

> "*Fethi Naci'nin içtimaî gerçek kadar güzelliğe de değer vermesi beni sevindirdi. Bu, Türk edebiyatı namına ileri bir adımdır. Toplumsal gerçekçilerin yavaş yavaş estetiğin ehemmiyetini anlamaları, hem kendi görüşleri, hem de Türk edebiyatı bakımından büyük kazançtır*."[416]

Fethi Naci, Ferit Öngören'e göre, "edebiyattan anlamayan" bir yazardır. ***İnsan Tükenmez***, Fethi Naci'nin parantezli ya da parantezsiz Batı edebiyatından yaptığı aktarmalarla oluşturulmuş bir kitaptır. Bu yönüyle bir "aşırmalar" kitabıdır.[417]

Necip Alsan'a göre Fethi Naci, ***Gerçek Saygısı***'ndaki yazılarında okurun karşısına kendini beğenmiş, hocalık eden, öğüt veren bir kişi olarak çıkar. Fethi Naci'nin yazılarında gelişen bir düşüncenin olmadığını ileri süren yazar, onun ilk sözünden son sözünün ne olacağının çıkarılabildiğini, ön yargılı bir yazar olduğunu, kalıp sözleri ve yinelemeleri çok fazla kullandığını imler. Alsan, eleştirmen hakkında şunları söyler:

> "*Bir çok sorunları ele alırken dar görüşle alıyor. Araçları kıt. Çözmek istediği sorunlara eğilirken onları çözmekten yetersiz olduğunu gösteriyor. Sağa sola baş vurduktan sonra, bu böyledir deyip bitiriyor. Böyle olunca düşünceleri, aktarılmış düşüncelerden, kötü savunulmuş iyi düşüncelerden ileri gitmiyor.*
>
> *Fethi Naci'nin gücü, çözer göründüğü sorunların çoktan çözülmüş olmasında. Yetersizliği bu sorunlar üzerinde yeni baştan düşünürken onları tazeleyecek yerde yıpratmasında, Yeni düşünceler üzerinde eski mantıkla düşünmek, çürük tekneye binmektir. Deyişindeki çetrefillik, gereksiz uzunluklar, düşünce gemisinin yol almamasından.*
>
> *Yazılarında öğüt bol. Bunlardan biri, kişinin yazdığından çok bilmesi. Başkalarından öğüt alması gerekli değil. Kendi öğütlerini kendi dinlese, kendi kendini geçecek Fethi Naci*."[418]

Mehmet Seyda, ***Gerçek Saygısı***'yla Fethi Naci'nin yazı hayatının ikinci aşamasına geldiğini, "kendine daha somut dayanaklar" bulduğunu, sanat sorunlarımız üstündeki görüşlerini çok daha yetkin biçimde dile getirdiğini belirtir. Ona göre Fethi Naci, bu eseriyle ***İnsan Tükenmez***'deki görüşlerini bütünleyip, "olaki bir eksik, yanlış" olan bir

---

[415] **age.**, s. 317/320-321.
[416] **age.**, s. 317.
[417] Ferit Öngören, "Yenilgi Kazanmak", **A**, S. 20, Eylül 1959, s. 6-7.
[418] Necip Alsan, "Eleştirmenin Eleştirmesi", **Varlık**, S. 511, 1 Ekim 1959, s. 15.

anlayışı düzeltir. Mehmet Seyda'ya göre Fethi Naci'nin önemi, "araştırmalarını küçük ayrıntılara, kavramların tartışılmasına götürebilmesinde"dir. Onun "gelişen romancılığımızla birlikte, sanattaki toplum sorunları, gerçekçilik akımlarının nedenleriyle ilgilendiği gibi romancılığımızla da yakından ilgilenmesi" bir başka özelliğidir. O da, tıpkı Yaşar Nabi gibi, başarılı roman deyince kişileri canlı olan, yaşayan romanları anlar. Seyda, Fethi Naci'nin iyi olmayan toplumcu romanlarla ilgili sözlerini alıntılayarak bitirir yazısını. Bu aynı zamanda onun eleştirmene katıldığının göstergesidir:

> "*Fethi Naci, (…) çağımızdaki çatışmaları göstermek artık yeter değil, gelişme yönünü de göstermelidir falan derken, 'Öyle sanıyorum, biz en önemli bir şeyi, yazarın yazdığı yapıtın nihayet bir roman olduğunu pek aklımıza getirmek istemedik' diyor. Bunlunla da yetinmiyor Fethi Naci, büyük bir içtenlikle duyumunu açıklıyor: '… toplumsal bilgi bakımından, dediklerimize uyan yapıtları okurken sıkılmağa başladığımızı, sonuna kadar okumak için kendimizi zorladığımızı niçin saklıyalım*?"[419]

Halil Erdoğan, ***Gerçek Saygısı***'nı "en ilgi çekici yapıt" olarak gösterir. Yazar, daha çok kitabın "Düşünmek Üstüne" adlı bölümünü irdeler. Fethi Naci'nin "ileri aydınlarımızdan biri" olduğunu söyleyen yazar, onu yalnızca ileri aydınların sevmediğini, Mehmet Kaplan gibi karşıt görüşte olanların da beğenisini kazandığını söyler. Onun karşıt görüşteki insanlarda tepki değil de, etki uyandırmasını önemli bulur. Halil Erdoğan'a göre, Fethi Naci'nin en ilgi çekici yanı, "düşünmeye ve düşündürmeye çalışan bir yazar olması"dır. Çünkü o, duygudan değil, bilgiden gelen inancı savunur. O, kuramının yanlış olduğunu düşünmez. Ona göre yanlışlık uygulamalardadır. Halil Erdoğan, onu iyi yetişmiş, öğrendiklerini sindirmiş, ama bunlarla asla yetinmemiş, kendisini ilgilendiren konuları sürekli izlemeye çalışmış bir yazar olarak nitelendirir. Yazar, Fethi Naci'nin bu kitabında ***İnsan Tükenmez***'in ana çizgileri üzerinde hareket ettiğini, kendisiyle çelişmediğini özellikle belirtir:

> "*Aradaki en önemli ayrılık **İnsan Tükenmez**'de, belki de daha çok bilinenleri derli toplu bir biçimde tekrarlamaya, eğilimli olan öğretici yazar Fethi Naci'nin ikinci betiğinde bir yandan öğretici olmaktan çok kuşkucu davranır gibi görünmesi, aynı sorunları, aynı bilgileri çok daha ustaca tekrarlaması, düşüncelerini daha yumuşak, daha derin bir biçimde verebilmesi ve daha ileri*

[419] Mehmet Seyda, "İki Kitap", **Forum**, C. 11, S. 132, 15 Eylül 1959, s. 18-19.

giderek diyeceğim ki, bir yanda da ilk betiğinde içinde bulunduğu çevreye bazı yönlerden karşı çıkar izlenimini bırakmasıdır."[420]

Yazara göre kitabın birinci bölümünde söylediklerini, ikinci bölümde yapıtlara uygulayan Fethi Naci, böylece "soyut sorunları somut sorunlar durumuna" getirmeyi başarır. Halil Erdoğan, gerçekçi bir eserde öz-biçim uygunluğunun söz konusu olduğunu söyleyen Fethi Naci'nin, eleştirilerinde "özün doğru mu yanlış mı olduğunu belirtmek"le yetinmesini bir eksiklik olarak görür.[421]

Halil Erdoğan, Fethi Naci'yle ilgili dedikodulara da değinir. Ona göre önemli olan Fethi Naci'nin "ileride nereye gideceği" ya da "eskiden nerede olduğu" değildir. Önemli olan "halen doğru yolda" olup olmadığıdır. O, Fethi Naci'nin doğru yolda olduğu kanısındadır. Diğer yazar ve eleştirmenler de dedikodularla değil, yazılanlarla ilgilenmelidir:

"*Eleştirmeci, eline aldığı yapıtı okur, inceler. Yazarın ne demek istediğini yazarın yazısından öğrenir. Söylentiler, dedikodular onu ilgilendirmez. Çünkü eleştirmeci, kendi adına kendi görüşü adına söz söyler. Fethi Naci'nin sağa dönmesi, sola dönmesi okuru en az ilgilendiren yönlerden biridir. İşin garibi şudur ki, Fethi Naci'de önemli bir değişme olmamıştır*."[422]

Tevfik Çavdar, ***Gerçek Saygısı***'nı ele aldığı yazısında ***İnsan Tükenmez***'i de değerlendirir. Bu iki kitap arasındaki Fethi Naci'yi irdeler. Yazarın yazdıklarının çelişkili olmadığını, ne istediğini bildiğini imler. Çavdar, Fethi Naci'nin ***İnsan Tükenmez***'de söylediklerinin biraz çeviri kokan kuramsal ve genel doğrular olduğunun altını çizer. Fethi Naci'nin nasıl bir yazar istediğini ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar. Çavdar'a göre Fethi Naci, "insan gerçeğini tanımak", "toplum gerçeğimizi tanımak", "toprağımıza yerleşmek" derken yazarın topluma olan sorumluluklarını yazarlara anımsatır. Zaten sanatçı ona göre bir hareket adamıdır. Çavdar, yazarın ilk kitabında ne istediğini şöyle özetler:

"*Yazarlardaki dengesizliğin, bunalımın toplumdan gelmesi, yazarın çevresinde gelişen olayları ayırıcı ve nedenlerine nüfuz edici bir bilimsel görüşle incelenmesi, incelediği olaylar hakkında bir değer yargısına varabilmesi için sağlam bir dünya görüşüne sahip olması: işte Fethi Naci'nin 'İnsan Tükenmez'de istedikleri*"[423]

---

[420] Halil Erdoğan, "Gerçek Saygısı", **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959,s. 18.
[421] agm., s. 22.
[422] agm., s. 21-22.
[423] Tevfik Çavdar, "…Bir Yaşama Ordusu Çıkıyor Aydınlığa", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 9, 1-15 Ağustos 1959, s. 6.

Çavdar, Fethi Naci'nin ***Gerçek Saygısı***'na aldığı yazılarda bunlara karşı olmadığını, inkarcı bir davranış içinde olmadığını, böyle söyleyenlerin kötü niyetli olduklarını ileri sürer. Çavdar'a göre ***İnsan Tükenmez*** toplumcu gerçekçiliğin sorunlarını ele alan, bu konudaki kuramsal doğruları ortaya koymaya çalışan çok yönlü bir kitaptır. ***Gerçek Saygısı*** ise bu kadar çok yönlü değildir. O, aynı sözü farklı başlıklar altında anlatan bütüncül bir kitaptır. Fethi Naci, "Düşünmek Üstüne" başlığı altında sekiz yazı yazmıştır. Çavdar'a göre bu yazılarda tek bir sorun üzerinde dönüp durulması yazarın bir kusurudur; çünkü yazar, aynı konunun değişik yönlerine değineceğine, hep aynı eksen etrafında düşünce üretmiştir.

Çavdar'ın üzerinde durduğu bir başka nokta da Fethi Naci'nin kullanmış olduğu terimler ve deyimlerdir. Gerçekçilik ve onun sorunları üzerine düşünce üreten yazar bir çok deyim ortaya atar. Çavdar'a göre bunlar ayıklanarak gerçekçi edebiyatımız için ortaya çok güzel bir deyimler sözlüğü çıkarılabilir. Çavdar, bu deyimlerden örnekler verir: "gerçeği aşma, aydınlık gelecekler edebiyatı, bölmeli kafa, hayat başkalarıdır…"

Çavdar"a göre Fethi Naci, ***Gerçek Saygısı***'nda kuramsaldan sorunlara yöneldiği, çevreyi aydınlatmaya çalıştığı için kusurlarına ve yinelemelerine karşın başarılıdır.[424]

3.6. HÜSEYİN CÖNTÜRK - ELEŞTİRMEDEN ÖNCE

Ülkemizdeki nesnel-bilimsel eleştirinin öncülerinden olan Cöntürk, eleştirinin kuramıyla ilgili yazılarını ***Eleştirmeden Önce***'de, şiir anlayışıyla ilgili yazılarını da ***Çağının Şairi***'nde toplamıştır. Bunlar, eleştirisinin uygulamasını henüz yapmamış, kuramla ilgili çalışmalarını sürdüren bir eleştirmenin yazılarıdır. Bu yazılarda Cöntürk'ün "yeni eleştiri"ye göz kırptığını, nesnelliği ve bilimselliği önemsediğini görüyoruz. Cöntürk'le ilgili değerlendirmeler genellikle olumludur. Onun eleştirinin temellerini ortaya koyarken bilimselliği göz ardı etmediği, bu eserin kendinden öncekilerden daha başarılı, güçlü ve gerçekçi olduğu eleştirmenlerce dile getirilir.

Ümit Ölmez, ***Eleştirmeden Önce***'yi daha önce çıkan Fethi Naci'nin ***İnsan Tükenmez***, Salâh Birsel'in ***Şiirin İlkeleri*** ve Ataç'ın tüm kitaplarından "*daha bilimsel, daha güçlü ve gerçekçi*" olarak nitelendirir. Ölmez, Cöntürk'ü ve eserini olumlu-olumsuz yönleriyle değerlendirir.

[424] agm., s. 7.

Yazar, Cöntürk'ün eleştiriyi bir bilgi işi olarak görmesini, eleştiride işbirliğini ileri sürmesini, bilimsel eleştiriyi savunmasını; eleştiriye yeni terimlerin, kavramların kazandırılması ve eleştiri dilinin kurulması için çaba harcamasını; eleştiri mantığı üzerine düşünce üretmesini, eleştirmenin salt eleştiri yapması gereğinin üzerinde durmasını, eleştirmen ile denemeci arasındaki ayrımı ortaya koymasını olumlu karşılar; ama yeni kavramları karşılamak için bulduğu biçne (form), içne (content, kurartı, tasartı), yaşam tarihi (biography) gibi yeni, ahlâkbilimsel, pratik, nazarî gibi yabancı sözcükleri kullanmasını, hatta bunlara Türkçe ekler getirmesini yadırgar.

Ölmez, Cöntürk'ün eleştiri anlayışını şöyle toparlar:

> "*Ona göre, Ataç izlenimci bir eleştirmen sayılabilir. Fethi Naci ise toplumcudur. Yarının eleştirisini 'kuracaklar' daha çok bu iki zıt tutumdaki eleştirmenler'in iyi taraflarını bir araya getirmeyi başaracaklar arasından çıkacaktır: 'Edebiyat eğrisi üzerinde kalan ve belirli ölçüleri olan eleştirmenler' diyor. İyi eleştiri, eleştiri eğitimi aldıktan sonra yazılabilir. O, gücünü duygudan değil, bilimler ile felsefeden almalıdır. Sonra, herhangi bir yazarın kendisi değil, ortaya koyduğu yapıtı önemlidir. Eleştiride kişiye değinmekten çok, yapıtı eleştirilmelidir.*"[425]

Cöntürk'ün çağdaş eleştirinin bilgi ve eğitim yardımıyla kurulacağı görüşüne katılan Ölmez, bu eseri "*eleştiri dalının başarılı bir yapıtı*" olarak görür.

T.B.'ye göre eleştirmenin sorunlarını çözmeye çalışan Cöntürk, bunda belli oranda başarılı olmuştur. O, bunun için öncelikle edebiyat eleştirisinin kurallarının, ölçülerinin ne olması gerektiği üzerinde durmuştur. Eleştirmen, Cöntürk'ün eleştiride işbölümü ve işbirliği anlayışını destekler. Ona göre de öznel eleştiriden vazgeçilmeli; eleştirinin sanattan çok tekniğin niteliklerini taşıdığı ve bir bilgenlik işi olduğu yazar ve eleştirmenlerce görülmelidir. T. B., Cöntürk'le ilgili şu yargılarda bulunur:

> "*Cöntürk, 'eleştirmeden önce'de eleştirmenin temellerini ortaya koymuş: sağlam bulduğu, beğendiği kurallara uygun denemeler de yapmıştır. Yazar, gerekli bir yolda ilerlemektedir. Eleştirme yaptıklarını sananların, Cöntürk'ün gösterdiği yoldan gitmeleri faydalı olacaktır.*"[426]

[425] Ümit Ölmez, "Eleştirmeden Önce", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 24, 15 Haziran 1958, s. 14.
[426] T. B., "Eleştirmede Yeni Bir Şey Var", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 8, 23 Şubat 1958, s. 12.

3.7. MUSTAFA NİHAT ÖZÖN - EDEBİYAT VE TENKİD SÖZLÜĞÜ-

Bir eleştiri sözlüğünde "Münakkid", "tenkidci" gibi terimlere yer vermeyen Mustafa Nihat Özön'ün sözlüğün önsözünde, "Tenkid fikrinin oluşu, gelişmesi her şeyden önce terimlerin tespitine bağlıdır." demesi insana pek inandırıcı gelmiyor. ***Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü***, bize göre, ilk olması açısından önemlidir.

Bu sözlük üzerine üst üste iki yazı yazan Cahit Öztelli, sözlüğü çeşitli açılardan eleştirir. Öztelli, Özön'ün sözlüğü hazırlarken gereken özeni göstermediği kanısındadır. Ona göre yazar, "işin derinliğine inecek" sabırdan yoksundur. Böyle olunca da sözlükte yanlışların, eksiklerin, atlamaların olması da kaçınılmazdır. Öztelli sözlüğü dış yapı (bibliyografya, kısaltmalar, imlâ yanlışları, bulunmayan maddeler, başka teknik aksaklıklar)[427] ve iç yapı (edebiyat dışı terimler, gazeteler, kitaplar, gereksiz maddeler, yanlış açıklamalar, eksik maddeler, sözlüğün adı)[428] açısından eleştirir.

Öztelli'ye göre bu sözlük okura yararlı bir sözlük değildir. "Sözlüğün genel karakteri, herşeyden bir parça, hiçbir şey tam değil, düşüncesinde toplanıyor." Örneğin sözlükte "Muallimler Birliği" dergisi vardır, ama bir edebiyat dergisi olan "Varlık" yoktur. Kitap olarak "Aydemir" vardır, ama "Yaban" yoktur. Edebiyat dışı ve gereksiz bir çok terim vardır, ama "mizah, eleştirmeci" yoktur. Bu tür eksik ve yanlışlara değinen Öztelli, amatör bir sanatçının bile gereksinimlerine cevap vermeyeceğini söylediği bu "sözde" sözlüğün adının da yanlış olduğu kanısındadır:

> "*Sözlüğün adı böylece pek iddialı görünüyorsa da, tenkid sözleri en az alınan maddelerdir. Münakkit, tenkidci maddeleri bile alınmamış. Eleştirmenin kuralları, eleştirmecinin kişiliği, tarafsızlığı gibi tenkidin asıl gerekli, öğretici olan buna benzer meselelerini ele bile almıyan bir sözlük nasıl olur da tenkid sözlüğü olduğunu iddia edebilir. Bu kadar az kelime ile Tenkid Sözlüğü denileceğine Gazete ve Kitap Sözlüğü dense daha yakışırdı. Çünkü asıl yer onlara verilmiş.*
>
> *(…)*
>
> *Sözün kısası 'iş' 'lâf'a uymayınca 'sözlük' de sözde kalır. Sözlüğün dediği gibi 'lâfçılık' olur. (…) Sonuç olarak (…), yazar bu sözlüğü bu haliyle yayınlamakla edebiyat âlemimize kötülük etmiştir.* "[429]

[427] Cahit Öztelli, "Yeni Bir Edebiyat Sözlüğü", **Türk Dili**, C. 4, S. 45, Haziran 1955, s. 589-593.
[428] Cahit Öztelli, "Bir Edebiyat Sözlüğü", **Türk Dili**, C. 4, S. 46, Temmuz 1955, s. 644-649.
[429] agm., s. 648-649.

İKİNCİ BÖLÜM

GENEL OLARAK EDEBİYAT

1. EDEBİYATIN / EDEBİYATÇININ İŞLEVİ VE AMACI

a) Edebiyatın ve Edebiyatçının İşlevi

"Görev", "iş" ve "ödev" sözcükleri, anlamca birbirlerine yakın olan sözcüklerdir. Dönemin yazarlarınca da bu sözcükler, aşağı yukarı aynı anlamda kullanılmıştır. Özellikle toplumcu/toplumsal gerçekçi yazarlar, edebiyata dünyayı değiştirmek, tanıtmak; insanı aydınlatmak, eğitmek; çağının toplumsal yapısını vermek gibi büyük görevler yüklerler. Bu düşünceleri öne sürenler arasında edebiyatın görevinin yalnızca bunları vermek olduğunu söyleyenler olduğu gibi, bunların yanında sanatta estetiğin dışlanmaması gerektiğini ileri sürenler de vardır. İkinci anlayışı benimseyenler sanatın özünde yaratıcılık olduğunu bilirler. Bundan dolayı yaratıcı sanat sözüne karşı çıkarlar. Bunlara göre sanatçı, kendi alanının estetik olanaklarını kendi gücü ve anlayışıyla kullanarak estetik ve yeni bileşimler yapmak durumundadır. Kimi yazarlara göre ise edebiyatçı, insan gerçeğini insana kazandırmakla görevlidir. Yazar, kişinin kendinden kaçmasını engelleyen, ona yeniden başlama isteği veren kişidir. Yazarın görevinin insana insanı vermek, insanın dramını ortaya koymak, olumlu insanı işlemek olduğunu söyleyenler de vardır. Bunların karşısında olan yazarlar ise, edebiyata insanı aydınlatmak gibi bir görev yüklemezler. Bunlara göre yazar da, tıpkı diğer insanlar gibi çağının acısını duyar. Onun işi insana acı veren bu çağı, insanın acısını ve korkusunu anlatmaktır.

Özetle insanı aydınlatsın veya aydınlatmasın sanatçının vermekle yükümlü olduğu tek olgu insandır. Söylenilenlerden çıkardığımız sonuç budur. Burada önemli olan, insan olgusu ele alınırken estetik ve sanatın gereklerinin göz ardı edilmemesidir.

Ataç'a göre romancı/öykücü, topluma bakan, toplumla ilgilenen bir sanatçıdır. Anlatılan toplumun, düşsel ya da kurmaca olması bir şeyi değiştirmez. Ne de olsa anlatılanlar bir toplumun çocuklarıdır. Yazarın görevi de, okura herhangi bir toplumu göstermek, bir başka deyişle toplumdaki kişileri, onların duygu ve düşüncelerini anlatmaktır.[430]

[430] Nurullah Ataç, "Gençlere Öğüt", *Günlerin Getirdiği*-**Sözden Söze**, YKY, İstanbul, 1999, s. 242.

Ataç, sanat adamının, devrimci sanat adamının görevi üzerinde de durur. Ona göre bu türden bir sanatçının görevi, eski görüşü birtakım saldırılarla yıkmak, onunla savaşmak değil, yeni görüşün gerektirdiği eserleri ve istediği güzelliği yaratıp bunu çevresine kabul ettirmektir. Orhan Veli ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirleri, Sait Faik'in öyküleri devrimin getirdiği yeni görüşle, duyuşla düşünülüp ortaya konmuş eserlerdir: "Bunlar, devrimci sanat değildir, ama devrimin sanatıdır."[431]

Yeryüzü dergisi (Fethi Naci), sanatçıyı sosyal problemlerin, davaların ve halk yaşantısının dışında görenleri, çıkarları gereği, rahatına düşkün, sosyal gelişmenin ve ilerlemenin hızlanmasından korkan, taşlaşmış, yosun tutmuş değerleri korumaya çalışan hastalıklı insanlar olarak nitelendirir. Bunlar "hayat dinamizmine can katan, yaşamağı öven, kötülükleri protesto eden" sanatçılardan korktukları için, onları fildişi kulede tutmak isterler.

Dergiye göre bizi olduğumuz gibi, en güzel, en çirkin, en unutulmaz biçimde, en dokunaklı en gerçek şekliyle öyküleştiren sanatçı, yaşadığımızı doğrulayan sanatçıdır. Sanatçı, yaşadıklarımızı bize yaşatan, düşündüklerimizi düşündürendir. Fethi Naci, insanın nasıl yaşarsa öyle düşündüğünü, sanatçının da bundan farklı düşünülemeyeceğini ileri sürer. Ona göre insan yaşayışının içeriği ve sanat eserlerinin ortak özelliğine bakıldığında görülen şey şudur: Sanatçı bizi nasıl düşündürmüşse, kendisi de öyle yaşamıştır.[432]

Dergi, insanlığın mutluluğu yolunda insanın birey olarak ödevi neyse, sosyal toplulukların, kurum ve kuruluşların, politikacıların ödevleri neyse, sanatçının ödevinin de o olduğunu söyler:

> "*Sosyal terakkiyi hızlandırmak, köhnemiş realiteleri değiştirmek, insanın insanca yaşamasını sağlıyarak şartları hazırlamak ve bu sosyal görevde bilfiil vazife almak, hayata bilfiil iştirak etmek.*"[433]

Fethi Naci, buna benzer görüşleri ilk kitabı ***İnsan Tükenmez***'de de ileri sürer. Ona göre edebiyatın görevi, dünyayı tanımak ve değiştirmektir; ama bu, "beş duyu gerçekçiliği" ile olmaz. Toplumcu gerçekçi bir edebiyatı amaçlayan yazar, ancak ekonomi, tarih ve toplumbilim gibi bilimlerin verilerinden yararlanarak yurt gerçeklerini tanıyabilir, olayları gerçeğe uygun olarak değerlendirebilir. Böyle bir yazarın bakış açısı ile sıradan bir

[431] Nurullah Ataç, "Devrim ile Sanat", **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 19, Ocak 1954, s. 6.
[432] Yeryüzü, "Sanat ve Sanatçı Üzerinde", **Yeryüzü**, S. 3, 15 Kasım 1951, s. 1.
[433] agm, s. 1.

insanın bakış açısı aynı değildir. Bu nedenle, Orhan Kemal'in "*Kurtuluş Yolu*" öyküsünde işsiz marangozu ele alış biçimi doğru değildir. Marangoz, iş arar bulamaz; adam öldürmek ister, öldüremez. Eskiden tütün işçiliği yapan karısının "Sırt sırta versek. Ben de çalışsam sen de… Bizim için tek kurtuluş yolu bu!" sözünü onaylar. Bu, durum tespitinden başka bir şey değildir. Yalnızca işçinin ve karısının düşüncelerini vermekle yetinen Orhan Kemal, bu nedenle yaratıcı olamamıştır. Yazar, sanatçının öncü olmak gibi bir işlevinin olduğunu unutmuştur. Fethi Naci, bu konuda şunları söyler:

> "*Gerçek, basit bir kopyadan ibaret değildir. Seyirci, 'Bu ne biçim balık?' deyince, Picasso, 'Balık değil o, resim!' demişti.*
>
> *O halde yazarın, 'Ne yapayım, insanlar böyle düşünüyor, ben de böyle yazıyorum. Ne hakkım var onların düşüncelerini değiştirerek vermeye?' demesinin gerçekçilikle pek de öyle bir ilintisi yoktur. Sanat, gerçekliğin alelade bir kopyası değildir, bu gerçekliği aşmak, değiştirmek çabasıdır; bu bir. Öyle söyleyen yazarlar olayların ardından sürükleniyor demektir, olayların, insanların ardında, dümen suyunda kalmış demektir; bu iki. Oysa yazar, halk yazarı öncü olmak, halkının yürüdüğü yolun ilerisini bir projektör gibi aydınlatmak zorundadır.*"[434]

Gerçekçi yazarlarımıza göre edebiyat, insan gerçekliğini, toplum gerçekliğini yansıtan bir ayna olarak kalmaz; bireylerin bilincine biçim verir, insan gerçekliğine ve toplum gerçekliğine etkilerde bulunur. Bu anlayışla yola çıkan Fethi Naci, gerçekçi edebiyatı, "dünyayı, insanları tanıtan, değiştirmeye çalışan bir edebiyat" olarak tanımlamanın yanlış olmadığı kanısındadır.

Fethi Naci'ye göre yazarlarımız, sanatın eğitici ve toplumsal görevini gerçekleştiremedikleri için olayların ardında kalmışlardır:

> "*Edebiyatın eğitici, toplumsal görevi, yazarın olayların önünden gitmesini, yolun ilerisini aydınlatmasını gerektirir. Oysa bizim yazarlarımız olayların ardında kalmışlardır, yolunu aydınlatmak iddiasında bulundukları işçiler kendilerini geride bırakmışlardır.*"[435]

Fethi Naci, *Yeryüzü* dergisinde ve ***İnsan Tükenmez***'de öne sürdüğü görüşleri yıllar sonra *Pazar Postası* dergisinde ve ***Gerçek Saygısı***'nda yayımladığı yazılarda gözden geçirmiş ve düzeltmiştir. Ona göre sanatçı toplumun aksayan yönlerini görmeli, bunların nedenlerini araştırmalı, çözüm yolları bulmaya çalışmalı, yapıtıyla daha iyi, daha mutlu bir

---

[434] Fethi Naci, "Yazarın Gerçeğe Bakışı", **İnsan Tükenmez** – *Gerçek Saygısı*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 29.
[435] "Gerçekten, Gerçekçilikten Yana", **age.**, s. 33.

toplumun kurulmasına yardım etmelidir. Çünkü sanatçıya bu yönde düşen görevler vardır. Bunlardan ilki, onun daha aydınlık yarınların kurulması için harcayacağı çabadır. Fethi Naci, bu sözlerine en azından gerçekçilerin karşı çıkmayacaklarını söyledikten sonra, asıl can alıcı noktaya gelir:

> "*Ne var ki biz şimdiye kadar hep bunları söylemekle yetindik. (…) Yazar, çatışmaları gösterirken, gelişme yönünü de göstermelidir, kişilerini yaratırken buna dikkat etmelidir, çünkü okuru etkilemenin koşulu okurun da romanın hareketine katılmasını sağlamaktır, diyorduk. Okur da romanın hareketine katılacak, yazarla birlikte, romanın kişileriyle birlikte bir sonuca varacaktı. (…) Bunlar iyi bir romanın yazılması için gerekli, yararlı değil mi? Gerekli, yararlı. Ama yeter değil, gerekli olan başka şeyler de var. Biz, gerekli olan başka şeyler yokmuş gibi, genel olarak hep bu bilinen sözleri tekrarladık, roman sorununa edebiyat açısından çok başka açılardan yanaştığımız için daha ötesini kurcalamaya çalışmadık. Ama toplumsal bilgi bakımından dediklerimize uyan yapıtları okurken sıkılmaya başladığımızı, sonuna kadar okumak için kendimizi zorladığımızı niçin saklayalım? Sorumluluk gibi, edebiyatın görevi gibi sorunları olmayan yazarları daha bir severek okuduğumuzu, bunun için gene geçmiş yüzyılın yapıtlarına sarıldığımızı niçin saklayalım?* ***Öyle sanıyorum, biz en önemli bir şeyi, yazarın yazdığı yapıtın nihayet bir roman olduğunu pek aklımıza getirmek istemedik***."[436]

Sanatın bir yaratı işi olduğunu ileri süren Fethi Naci, bu yaratma işinin, kendiliğinden ya da sanatçının kendisini bırakarak değil de bilinçle, belli ilkeler doğrultusunda olmasının sanatın ortadan kalkması gibi tehlikeler doğurabileceğini ileri sürer. Ona göre bu tehlikenin önlenmesi için, gerçek hayattaki çatışmaların edebiyat eserinde de sürdürülmesi, kişilerin bu çatışmalar içinde geliştirilmesi gerekir. Eleştirmen, bu konuda şunları söyler:

> "*Yazar, kişilerine kafasındaki biçimi vermek isterken gerçek hayatın mantığından uzaklaşmamalıdır.* (…) *Yazarlarımız çıkış noktası olarak birtakım hazır ilkeleri değil gerçek dünyayı alsalar daha iyi ederler. (…) Edebiyatımız bize, gerçeğe bağlı kalarak, yalnız gerçeği yansıtarak, insanlarımızı, yurdumuzu tanıtsa, bize toplum içindeki durumumuzu gösterse, yeter…*"[437]

[436] Fethi Naci, "Bilgiden Öte", *İnsan Tükenmez* - **Gerçek Saygısı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 150.
[437] Fethi Naci, "Gerçeği Zorlamak", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 33, 17 Ağustos 1958, s. 7.

Fethi Naci'ye göre yazarlarımızın bu koşullar içinde eleştirel gerçekçi olmaları; "şimdilik" **İnsan Tükenmez**'de hırpaladığı yapıtlardaki "yoksulluk, umutsuzluk, tükenmişlik görüntülerini", bu "yüzeyde görünen gerçeklerimiz"i yansıtmaları yeterlidir:

> "*Evet, yazar, 'şimdilik yüzeyde en çok görünen bu gerçekleri' yansıtacaktır; ama bunu yaparken gerçeklere bilimsel düşünceye dayanan bir bakışla bakacağı için, bu yoksulluğu, bu umutsuzluğu, bu tükenmişliği, değişmez, mutlak durumlar olarak göstermeyecektir, nedenleriyle birlikte gösterecektir. Niçin yoksulluk var, niçin umutsuzluk var, niçin tükenmişlik var, bunları araştıracak, bunların tarihsel durumlar olduğunu, yani belirli kökleri olan geçici durumlar olduğunu, belirtecektir.*"[438]

Attilâ İlhan'a göre sanat, toplumsal bir çaba ve olgu; sanatçı ise çağının toplumsal aynası olduğu için her sanat eseri, ister istemez çağının bir kesitini verecektir. Öyleyse yapılacak şey bellidir: Her sanatçı toplumsal sanat yapıp, çağının toplumsal yapısını çizecektir. Bu görüşün ilkeleri de şunlardır:

> "*1. Sanat toplumsal bir kuramdır. Toplumsal etkilerle gelişir, değişir. Ayrıca toplumsal gelişmeleri etkiler.*
>
> *2. Sanatçının toplumsal görevi, koşulların gereklerini göz önünde tutarak, yaşadığı toplumu, tarihsel bakımdan bir ileri konağa götürmek için, ilerlemeci, gelişmeci bir yol tutmasını gerektirir.*
>
> *3. Edilgin kalarak, toplumsal çözümlemelere yanaşmıyarak; aldığı toplumsal etkilerin bilinçsiz aynalığını yapan sanatçının yaptığı toplumsal ve toplumcu bir sanat sayılamaz. Topluma karşı bir sanattır.*"[439]

Attilâ İlhan'a göre sanatçı, gerçeği/gerçekliği yansıtmalı; bunu yaparken de "sade suya (tirit)" şeyleri gerçekmiş gibi okuyucuya sunmamalıdır. Gerçek dışı şeyleri gerçekmiş gibi okuyucunun/halkın önüne koyan yazar, okuyucunun aydınlanmasına, toplumsal ve bireysel koşulları, yani kendisini, çevresini ve koşullarını algılamasına, çağının bilinçli ve aydın bir insanı olmasına engel olacaktır. Oysa sanatçının işi bu değildir: "Sanatçının işi aydınlatmaktır, daima ve daha çok ışık getirmektir."[440]

Attilâ İlhan, Alain'in "Sanat, insanın doğaya eklediği bir şeydir." sözüne katılır. Ona göre yaratmak sanatın en temel özelliklerinden biridir. Bundan dolayı yaratıcı sanatçı

---

[438] Fethi Naci, "Gerçekçilik Üzerinde II", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 42, 19 Ekim 1958, s. 9.
[439] Attilâ İlhan, "Sanat Sorunları: 1", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 50.
[440] Attilâ İlhan, "Küçük Realite, Büyük Realite", **Yeditepe**, S. 44, 1 Eylül 1953, s. 3.

demek doğru değildir.Yaratıcı olmayan kişi, sanatçı da olamaz; ama yaratıcılık da tek başına sanatçı olmak için yeterli değildir.

> "*Sanattan söz edildiğinde, yaratmak çabası estetik ve orijinal bileşimlere varmak çabasıdır. Yoksa bir fikir adamı, herhangi bir fikir disiplini içinde, birtakım toplumsal, ruhbilimsel verilerden faydalanarak, yeni ve orijinal bileşimlere ulaşabilir. Bu da yaratıcı bir çaba olur ama, sanat olmaz*."[441]

Attilâ İlhan, toplumsal gerçekçi (sosyal realist) sanat anlayışının ana çizgilerini şöyle ortaya koyar:

> "*Bu bakımdan, sanatı toplumsal iş görmek amacına bağlı bir propaganda aracı, sadece propaganda aracı saymak istiyenler, estetik plânda almadıkları disiplinli bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar. Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi, SANAT KALARAK yerine getirmekle görevlidir demeliyiz. Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler. Toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir*."[442]

Yazara göre, yeni bileşimler estetik planlarda yapıldığında sanat, hem sanat olarak kalır, hem de toplumsal ve insancıl görevini yerine getirir. Bu görevlerle baş başa olan sanatçı da, bir yandan çağını anlamak, diğer yandan da toplumsal topografyadaki durumunu belirtmek zorundadır:

> "*Bu anlama ve kendini deyimleme zoru, onun kendisiyle başkaları, ya da toplum arasındaki ilişkiler üzerinde düşünmüş, bir tutuma ulaşmış olmasını gerektirir. Bu tutum belli bir çağ ve yerde, fikir plânında bir bileşimin, ulaşılmış bir aşamanın varlığını gösterir. İş bunu aktarmaya gelince, derhal estetik plâna dökülür. Sanatçı, çalıştığı sanat dalının estetik olanaklarını, kendi gücü ve anlayışıyla kullanarak, estetik ve yeni bileşimler yapar*."[443]

Sait Faik, günümüz sanatçısının halkın içinden seçim yaptığını, hikâyesini, şiirini buna göre yazdığını, bu sanatçının "haksızlık göreni, kadir göreni, işsizi, hakkı yeneni, kahraman, konu, atmosfer olarak" ele aldığını söyler. Ona göre sanatçının görevi, "işsizlikle, dilencilikle, haksızlıkla, istismarcılıkla" mücadeledir. Günümüz sanatçısını "en

[441] Attilâ İlhan, "Sanat Sorunları: 2", **Gerçekçilik Savaşı**, s. 51.
[442] **age.**, s. 52.
[443] **age.**, s. 52.

çok tahrik eden" de budur. Yazar, emeği sömüren bir çok kuruluş olduğunu, buralardaki sömürüyü, haksızlığı yazan edebiyatçıların da komünist damgası yiyeceğini, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, İlhan Tarus, Oktay Akbal gibi sanatçıların bu türden sorunları dile getirdiklerini söyler.

Sait Faik'e göre günümüz sanatçısının ele aldığı konular şunlardır:

> "*Bugünün sanatkârı, ya cemiyetteki haksızlıkları konu olarak alıyor. Ya haksızlık edenleri hicvediyor. Yahut ta bir üçüncüsü, düşünen adamın yalnızlığını, sarılacak birisini bulamamasını, boğuluşunu tasvir ediyor."*[444]

Adnan Benk'e göre Fakir Baykurt, eserlerinde "geniş soluklu ana konuları, tekrarlandıkça tekrarlanması gereken büyük özlemleri" anlatır. O, ele aldığı insanların daha iyi yaşam koşullarına sahip olmasını, köylünün kendi toprağını işlemesini, ağalar tarafından sömürülmemesini, iyilik, dostluk, mertlik gibi kavramların yeniden önem kazanmasını ister; bunlar için çalışır. "Zekâların alaycı bir gülümsemeyle karşıladıkları, edebiyatla bağdaştırılamayacağını duydukları bu 'iyi niyetler'i belirtmek, değerlendirmek, çeşitli pürüzlerin giderilmesine çalışmak, **Fakir Baykurt**'a göre, edebiyatın ana görevi"dir.[445]

Ferit Edgü'ye göre yazarın görevi, "*insanın gerçeğini gene insana kazandırmak*"tır.[446] Edgü, çağdaş sanatçının insanın davranışlarına dikkatle baktığını, durumunu kavradığını, çünkü sanatçının da en az insanlar kadar sıkılan, başkaldıran bir kişi olduğunu söyler. Sanatçının bütün isteği ise, "*çevresinde yükselttiği beton duvarları yıkmak gücünü kendinde bulamıyan, insanoğlunun durumunu biraz daha gün ışığına çıkarmak*"tır.[447]

Edgü'ye göre insanoğlu her şeyi anlamsız bulduğu için, bir çaba göstermemektedir. Sanatçı, "*kişinin kendinden kaçmasını*" önleyen\önlemeye çalışan, ona "*yeniden başlama*" isteği veren kişidir:

> "*Sanırsam sanat erinin bundan daha önemli bir sorumluluğu olamaz. Kişi özünün toplum düzeninde unutulduğu anda, bu sanat eri için zorunlu bir sonuç oluyor*."[448]

---

[444] Sait Faik, "Sait Faik Anketimize Cevap Veriyor", **Yeryüzü**, S. 3, 15 Kasım 1951, s. 1.
[445] Adnan Benk, "Armağan Kazanan Fakir Baykurt", **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 6.
[446] Ferit Edgü, "Ne Denli Gerçek", **Yücel**, S. 6, Nisan 1956, s. 359.
[447] Ferit Edgü, "Gerçek Çevresinde: Genelleme", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 34 (50), Temmuz 1956, s. 540.
[448] agm., s. 540.

Can Yücel'e göre romancı ve öykücünün görevi, bireyin çevreyle ilişkilerini tüm canlılığıyla vermektir. Bunun için de kişilerin ustaca konuşturulması gerekir; çünkü iki kişinin konuşması demek, soyut olan bu kişilerin o anki ruhsal durumlarından çıkıp sosyal bir olayda yer alması, somutlaşıp sosyalleşmesi demektir. Yücel, romanda konuşmanın önemi konusunda şunları söyler:

> "*Hikâye ve romanda konuşmanın güzel nesir paralamak, yahut bir mahallilik çeşnisi vermek için kullanılan devede kulak bir vasıta değil; konuşmakta olan kişilerin sosyal olaylar karşısındaki durumunu, edindiği şuur halini, ortaya koyan, aydınlatan; kısaca kullandığı tilcikler, cümleler, deyişler, deyimlere ve bunların şu veya bu şekilde söylenişi sayesinde birey-çevre bütününü gözlerimizin önüne seren bir hareket, bir yaşama ve yaşatma aracı olduğunu gözden kaçırmamalıyız."*[449]

Samim Kocagöz, romancının toplumun buyruğunda olmasını ister. Ona göre sanatçı, hem toplumu, hem toplumun içinde yaşayan insanları, hem de "toplumun kişilerinin ilişiklerini" yazmakla yükümlüdür: "Romancı o kişidir ki, başkalarını – insanları- anlayabilir, sezebilir, kişilerin birbirleriyle ilişiklerini bulabilir; sorunlarını çözmiye ya da ortaya koymıya çalışır, başarır da…"[450]

Samim Kocagöz, yazarın ödevi konusunda dili önceler. Ona göre yazarın/şairin en büyük ödevi yazarken, elinden geldiğince arınmış bir dille düşünmektir.[451]

Orhan Kemal, sanatçının her şeyden önce özgür olmasını, herhangi bir dünya görüşünü benimsemesini istemeyen eleştirmenin, beğendiği sanatçının özelliklerini başka yazarlarda da görmek istemesini doğru bulmaz. Çünkü bu eleştirmenin yaptığı bir başka dünya görüşünü, felsefî idealizmi önermekten başka bir şey değildir. Ona göre sanatçı, bu eleştirmenin önerilerini benimsediği zaman da özgürlüğünü yitirecektir. Orhan Kemal, yazar edindiği izlenimleri herhangi bir sıralamaya koymadan sere serpe, hangi sonuçlara varacağını bile bilmeden anlatmalı; nesnelliği değil öznelliği benimsemeli, insanları ayırt etmeden sevmeli; esere olay ya da düşünce değil, yazarın şair ruhundan tüm varlıklara bulaşan sevgi ve güzellik duygusu bütünlük vermeli diyen eleştirmenle aynı görüşü paylaşmaz. O, bunların yanlış yargılar olduğu kanısındadır. Ona göre yazar dönen değirmenlerin kimin çıkarına olduğunu bilmeli, yurdu ve dünyası ile ilgilenmeli, öznel

[449] Can Yücel, "Roman ve Hikâyemizde Konuşma Dili", **Yeditepe**, S. 30, 1 Şubat 1953, s. 1.
[450] Samim Kocagöz, "Şehirli Romancı, Köylü Romancı", **Yeni Ufuklar**, C. 8, S. 93, Şubat 1960, s. 272.
[451] Samim Kocagöz, "Dil, Yazara Karşı", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 71, Nisan 1958, s. 356.

değil nesnel olmalı, bütün insanları rastgele sevmemelidir. "Yani sanatçı, adım başında şaşan, meçhuller içinde sorumsuz, muhteşem bir âvare değildir; vazifesi de, dünyasından bıkanlara, 'dünyayı sevdirmek'tir."[452]

Ömer Faruk Toprak, sanat ürünlerinin halka yaklaşması için eserlerin öz ve biçim açısından düşük olmasını isteyenlerin yanlış yolda oldukları kanısındadır. Ona göre bu tutum, halkçı sanatın en önemli görevlerinden olan eğitim karakterinin yitmesine yol açacaktır. Esere estetik yönden bakıldığında da ortada eserin değil, ruhsuz, kaba bir tortunun kaldığı görülecektir. Bu nedenle, halkçı edebiyatın hem öz, hem de biçim bakımından en düşük düzeydeki okura seslenmesi doğru bir yaklaşım değildir. Yapılması gereken şey şudur:

> "*Tam karşıt olarak diyebiliriz ki, bugünkü sanatçının okurları bulundukları vasattan alarak, onun bilim ve zevkini yüceltmesi; geçmiş ve yaşadığımız çağın sosyal ilişiklerinin aşıladığı yanlış düşüncelerden, yanlış inanışlardan onu kurtarması; geriye, gelenekçi sanat tutumuna karşı savaşta ve yeniliğin kuruluşu için yetiştirilip hazırlanmasında çalışması gerekir.*"[453]

Mahmut Makal'a göre halkın içinde yaşayan sanatçı, halkın çektiğini vermeye çalışır. Kemal Tahir'e göre ise, sanatçının halkın çektiğini vermek gibi bir görevi yoktur:

> "*Romancının vazifesi, insana, insanı vermektir. Yani, romancının vazifesi, drama düşmüş insanı vermektir, drama düşmüş insanı.*"[454]

> "*Gerçekçi sanatçının ödevi: Olması gerekeni oturup uydurmak değil, onu hayatta arayıp bularak üstüne ışık tutmaktır.*"[455]

Fahir Onger, edebiyatımızda kahramanın olmadığını söyler. Ona göre ne öykümüzde, ne de romanımızda birkaç istisna dışında "okuyucuyu sarsan, okuyucu üzerinde derin izler bırakan kuvvetli tipler, büyük çapta yaratıcı kişiler, kahramanlar" yoktur. Bu da edebiyatın en önemli işlerinden birinin yerine getirilmesini engellemektedir:

> "*Oysa ki zamanımızda edebiyatın en önemli işlerinden biri de toplum içinde herhangi bir kişinin davranışlarını değil, örnek olabilecek vasıfta kişilerin eğilimlerini, tepkilerini, davranışlarını tasvir etmektir.*"[456]

---

[452] Orhan Kemal, "Sanatçı Üzerine", **Doğu ve Batı**, S. 13, Kasım 1954, s. 5.
[453] Ömer Faruk Toprak, "Sanatçının Görevi Üzerine", **Kaynak**, C. 9, S. 107, Haziran 1955, s. 144.
[454] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 36.
[455] Fethi Naci, "Kemal Tahir'le Konuşma", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 35, 31 Ağustos 1958, s. 8.
[456] Fahir Onger, "Yaşar Kemal'in Teneke'si Üzerine", **Kaynak**, C. 9, S. 109, Aralık 1955, s. 201.

Muzaffer Buyrukçu'ya göre sanatçı, gerçeküstücülük gibi moda akımlarla uğraşmamalıdır. Yazar, moda akımların çabuk geçtiğini, gerçeğin/gerçekçiliğin hiç değişmediğini söyler. Bundan dolayı da, "sanatçının işi, değişmiyeni bulmak, eserlerini bu yolda yürütmek" olmalıdır.[457]

Muzaffer Erdost, sanatçının işinin "yeni gerçekler ortaya koymak" olduğunu söyler. Sanatçı, evreni oluşturan, onu yaratan yaratıcı gibi, "kendi kuralları" ve "yöntemleri içinde" yeni varlıklar ortaya koymalıdır. Soyutlamaya giden sanatçı, Erdost'a göre yaratıcı sanatçıdır.[458]

Adnan Özyalçıner'e göre yazar, bugünün insanıdır ve karışık bir çağda yaşadığının ayrımındadır. Ezildiğinin ayrımına varmış bir toplumun bireyi olarak bunun acısını çekmektedir. İşte onun işi bu acıyı, çağını ve korkusunu anlatmaktır. Yazar, korkusunu anlatırken elimize tek bir ışık vermeden, alışılmadık biçimler kullanacak; çağın korkunçluğunu belirtecektir. Çünkü onun işi cambazlık, hokkabazlık değildir. [459]

Demirtaş Ceyhun, sanat ve edebiyatımızın tek bir ödevinin "devrimlerin yerleşmesine yardım etmek" olduğunu ileri sürer. Ona göre evrensel ölçütteki sanat, ancak devrimlerin yerleşmesinden sonra oluşacaktır. Sanatçıya düşen de, "devrimin topluma yerleşmesini sağlayacak ve batılı bir düşüncenin ekini eserler vermek"tir.[460]

Orhan Sertdemirel, sanatçıyı, "*günün adamı*"ndan ayıran en önemli özelliğin "*medenî cesarete sahip*" olmak olduğunu söyler. Sanatı bir okyanusa benzeten yazara göre, sanatçı bu okyanusta her türlü tehlikeye karşı, "*yılmadan, yorulmadan, korkmadan insanlık için yeni ufuklar*" arar. Sanatçının mutlaka özgür olması gerektiğinin altını çizen yazara göre, onun politikayla ilgilenmesi de, geçimiyle uğraşması da doğaldır. Önemli olan bu türden kaygıların sanata zarar vermemesidir. Yazarın anladığı "*cesaret sahibi sanat adamı*" şöyledir:

> "*Peşin hükümler, beylik kanaatler hiçbir surette bağlamaz onu. Söyliyeceği yeni bir şey varsa eveleme-geveleme yapmadan söyler; sanat adamı hiç bir zaman sayıklamaz; söylediğini bilir, alnının açıklığıyla savunmasını yapar. (…) İcabında 'hak bellediği bir yola yalnız gider.'*"[461]

[457] Muzaffer Buyrukçu, "Üç Hikâyeciye Üç Soru", **Yelken**, C. 3, S. 32, Eylül 1959, s. 5.
[458] Muzaffer Erdost, "Dörüt Gerçeği", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 8, 19 Şubat 1956, s. 7.
[459] Adnan Özyalçıner, "Yazar ile Okuyucu", **A**, S. 13, Şubat 1959, s. 3.
[460] Demirtaş Ceyhun, "Batılılık-Doğululuk", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 31, , 29 Temmuz 1956, s. 10.
[461] Orhan Sertdemirel, "Sanat Adamının Cesareti", **Salkım**, C. 1, S. 4, 1 Haziran 1954, s. 3.

b) Edebiyatın ve Edebiyatçının Amacı

Sanatçı, ürününü ortaya koyarken neyi amaçlamaktadır? Bu dönemde, bu konuda, görebildiğimiz kadarıyla çok fazla söz söylenmemiştir. Düşünce üreten sanatçılar ise, sanatın güzel biçimler kurmak, insanı ve çevresini vermek, insanın davranışlarını yansıtmak, yeni bir toplum düzeni oluşturmak ya da düzene bir yön vermek, halkı aşmaya çalışmak gibi amaçlarının olduğunu ileri sürerler.

Asım Bezirci'ye göre sanatın amacı hem güzelliğe erişmek, güzel biçimler kurmak, hem de sanatçının yaşadığını (gördüğünü, duyduğunu, düşündüğünü, tasarladığını) belirtmek; doğa, birey, toplum gerçekliğini, yansıtmak, yaşatmak, duyurmak ve iletmektir.[462]

Cahit Okurer, sanatın amacını romanlardan yola çıkarak vermeye çalışır. Ona göre romancı, insan yaşamından çeşitli kesitlere, bireysel ve toplumsal birtakım olaylara romanında yer verir. Okurlardan bazıları bu romanlardan, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi yararlı sonuçlar çıkarabilir; ama yazar, romanını yazarken okurlar romandan ders alsın diye yazmamıştır:

> "*Romancının birinci plândaki gayesi; ne hayatta kendini tatmin edebilmiş doğru yolu bulan mes'ut insanlardan bahsederken iyi örnekler vermek, ne de bunlara tamamen ters vakıaları anlatırken kötü örnekler vermektir. Onun gayesi, insanı anlatan bir sanat eseri olarak, roman yazmaktır.*" [463]

Romanda yarar ya da zarar amacı aramadığını söyleyen Okurer'e göre, insan ve sanat sözcükleri romanın amacını ve içeriğini ortaya koyar. İnsan ve sanat özelliğini aşan bir amaçla yazılan bir romanın hedefi ise düşüncemizi çevrelemek, sınırlamak, ona egemen olmaktır. Roman, gerçek insanı anlatmalıdır, aynı zamanda da gerçekten sanat eseri olmalıdır. Sanatın amacı budur. Eğer çıkarabileceksek, böyle bir eserden, yani düşüncenin hür kaldığı bir eserden fayda çıkarabiliriz:

> "*San'at insanlığımızın bir cephesidir. Bizi insan yapan, insanca yaşatan faaliyetlerimizden biridir. San'atın başka maksatlara vasıta haline gelerek gaye olmaktan çıkması ve yıkılması, insanlığımızı teşkil eden belli başlı cephelerden*

[462] Asım Bezirci, "Yarına Kalmak", **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 158.
[463] Cahid Okurer, "Sanatın Gayesi", **Hisar**, C. 3, S. 47, 1 Mart 1954, s. 3.

birinin yıkılması demektir. İnsanlığımızın yıkılmaması için sanat cephesinin de yıkılmaması gerektir."[464]

Suat Uzer, sanatın ne selleri durdurabildiğini, ne maddi güçlükleri ortadan kaldırabildiğini, ne de ev ya da apartman yapabildiğini söyler. Ona göre bu biçimde düşünmek, sanata iktisadi ve siyasal bir yön vermeye kalkışmak, sanatın asıl amacına karşı çıkmak demektir. Çünkü edebiyatın amacı, en basit anlamıyla insan ruhuna, insanın imgelemine seslenmek; güzeli aramak, insanın ruhunu ve kafasını eğitmektir. Bu nedenle edebiyatın, ekonomik yapı ve katlarla ilişkisi yoktur. Böyle düşünenler sanatı kendi düşüncelerine alet edenlerdir.[465]

Seyfettin Başçıllar'a göre sanatın amacı, "insanı eğitip düşünme gücünü arttırmak, onu güzele yöneltmek"tir.[466] Tahir Kutsi Makal ise, sanatın amacının "bir bakıma-toplum düzeni kurmak veya düzene bir yön vermek" olduğu kanısındadır. Ona göre toplumun her şeyi, acıları, ağrıları, sızıları, kahkahaları sanat eserinde ses vermiştir:

"*Çünkü 'edebiyatın eğitici, toplumsal görevi, yazarın olayların önünden gitmesini, yolun ilerisini aydınlatmasını gerektirir.' Bu yol, sanatın yaratma, topluma fayda getirme esasına dayanan 'yapıcı idealizm'i meydana getirir*." [467]

Bahri Savcı'ya göre sanatçının iki amacı vardır: "a. Duygu ve düşünceleri, türlü biçimler içinde dış dünyaya bildirmek. b. İnsan oğlunun davranışlarını aksettirmek." Sanatçı da diğer insanlar gibi toplumsal bir varlık olduğu için bu toplum yaşayışından gelen duygularla, düşüncelerle dolup taşmaktadır. Sanatçının yaptığı iş de bunları anlatmaktır. Sanatçı, hep kendine değil, tersine içinde yaşadığı topluma, sosyal olaya bakmalıdır:

"*Kendine baktığı zaman bile, o gerçekte, bir 'buud-u mücerred' de yaşayan kendisine bakmaz; bu 'sosyal olay içinde yuvarlanıp duran kendisi'ne bakar: sosyal olay içindeki insanın davranışlarını inceler; eserinde de ulaştığı sonuçları bildirir*."[468]

Bahri Savcı, gerçek sanatçının sürekli olarak gelişen toplum içinde, bu gelişmenin getirdiği/getirebileceği duyguları, düşünceleri yeni bir biçimle, doğru olarak vermeğe uğraşması gerektiğinin de altını çizer. Ona göre sanatın halkla yetinmesi yanlıştır. Sanatçı aralıksız olarak yaptığı/yapacağı araştırmalarla, yeni olanı sezecek, kavrayacak,

[464] agm, s. 4.
[465] Suat Uzer, "Sosyal Realizm veya Reel Sosyalizm", **Türk San'atı**, C. 3, S. 39-40, Eylül-Ekim 1955, s. 17.
[466] Seyfettin Başçıllar, "Yeni", **Evrim**, S. 5, 1 Ocak 1955, s. 3.
[467] Tahir Kutsi Makal, "Sanatçı Ahlâkı", **Yelken**, C. 2, S. 15, Mart 1958, s. 9.
[468] Bahri Savcı, "Halkı Aşan Sanat", **Mülkiye**, C. 2, S. 23, 1 Mart 1954, s. 5.

açıklayacak, belirtecek, daha da ileri giderek yorumlayacak, bunun sonucunda halkı aşacaktır. Halkla yetinen sanatın ilerleyemeyeceğini, eğlence olmaktan öte bir anlam taşımayacağını söyleyen Savcı, bu durumda sanatın sanat olmakta çıkacağını, aynı zamanda da görevini yapmamış olacağını vurgular. Ona göre sanatın amacı halkı aşmaktır:

> *"O, halkı aşmağa uğraştıkça, araştırıcı olur, yeni olur, dıştaki gelişim kanununa uyar. (…) Sanat halkı aşmağa çabaladıkça, halk da ona yetişmeğe çalışır. İşte sonu gelmez gelişim buradadır."*[469]

2. SANAT VE EDEBİYATTA ESKİ-YENİ SORUNU

1950'li yıllar bir yenilik enflasyonunun yaşandığı, sonuç olarak insanların "yenilik humması"na yakalandığı bir dönemdir. Herkes, herkesi eskimiş olmakla suçlar. Bir değer karmaşası yaşanır. Kutuplaşmalar burada da kendini gösterir. Bir tarafta toplumcular, öbür tarafta bireyciler; bir yanda Birinci Yeni şiirinin etkisi, diğer yanda İkinci Yeninin doğuşu; sağda Hisarcılar, solda sosyal realistler/Maviciler; kırsal kesimde köy romancıları, kentlerde 50 kuşağı öykücüleri vardır. Tüm bunların ortak noktası ise "kavga"dır.

Edebiyatımızda görülen eski yeni kavgasında, genelde iki ayrı anlayış, daha da ileri giderek iki ayrı kutup söz konusudur. Bir yanda yeniye ayak direyen, onu yok sayan eskiler, diğer yanda ise yenilik yapan, yenilik yapmaya çalışan, ne olursa olsun yenilik yapacağım diyen, en yepyeni yeni benim anlayışında olan gençler vardır. Eleştirmenler, bu olguyu yerli yerine oturtmaya çalışırlar. Üretilen düşünceler, eleştirmenlerin eski ya da yeni taraftarı olmalarına göre değişiklik gösterir.

Yeniyi savunanlar, bunun körü körüne, sadece yapmış olmak için yapılan bir yenilik olmasına karşı çıkarlar. Yeninin çağı etkileyecek eskimez yapıtlar ortaya koymasını, bilinen kalıp ve yollara boyun eğmemesini, iyimser olmasını, eskiye eklemlenebilmesini, dolayısıyla bireşimci olabilmesini isterler.

Eskiyi savunanlar, yeninin yalnızca sözde kaldığını, kendisine yeniyim diyenlerin yazdıklarının sanki aynı kalemden çıktığını, bunların insanının karnı acıkan, gözü dönük bir hayvandan farkının olmadığını, yenilerin sanatın asıl kaynakları olan hayal, ruh, felsefe ve imandan uzak kaldıklarını, bunların taklitten başka bir şey yapmadıklarını, bir şey yaratmadıklarını ileri sürerler.

[469] agm., s. 5.

Yapılması gereken şey, Memet Fuat'ın önerdiği gibi, yeniliğin kendinden öncekilere eklenmesidir. Bunun sonucunda hem yeninin ayakları yere daha sağlam basacak, hem de yeni bilinçli bir biçimde gerçekleştirilmiş olacaktır.

İnsanın olduğu yerde farklılıklar da olacaktır. Önemli olan tarafların farklılıklara hoşgörüyle bakabilmesidir. Bu nedenle Memet Fuat'ın, "Sanat alanında anlayışlar ne kadar değişik olursa, sanatın anlatma gücü o kadar artar." sözünü önemsiyoruz.

Yaşar Nabi'ye göre eskiden de yenilikler olmuştur; ama bu yenilikler, günümüzdeki kadar yıkıcı ve kökten olmamıştır. Bundan dolayı da edebiyatçı ve eleştirmenler, sahteyi hasından ayırt etmede çok sıkıntı çekmişlerdir. Yanlış yargıda bulunmamak için yapılacak şey biraz beklemektir. Sağlıklı bir değerlendirme için aynı imzanın sonraki dönemlerdeki yazılarını okumak, ileride sanatının alacağı şekilleri görmek, buna göre de yargıda bulunmak gerekir.

Yaşar Nabi, yeni edebiyatı karamsar olarak görenlerin görüşlerine ve eleştirilerine katılmaz. Ona göre asıl karamsarlık eski edebiyatımızdadır; çünkü bu edebiyatın ürünlerinde "keder, gam, hüzün, matem, melâl" gibi sözcüklerle sık sık karşılaşılır. Orhan Veli ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi yenilik taraflısı şairlerin eserlerine baktığımızda ise, görülen yaşama sevgisidir:

> "*Dünkü ile bugünkü edebiyatımız karşılaştırılınca bu ortalamanın iyimserlik, yeryüzü sevgisi bakımlarından ferah ferah yeni edebiyatımızın lehine olduğunu görürüz. (…) Yeni sanatı çekiştirmek istiyenler başka vesileler bulsunlar. Herhalde bu karamsarlık silâhı pek çakar almaz cinsindendir*."[470]

Yaşar Nabi, bir başka yazısında ise, edebiyatımızda modern olamamak, yeni görünememek korkusunun egemen olduğunu, bu nedenle de genç sanatçıların sürekli yeniyi aradıklarını ileri sürer. Yeni, en çok biçimde göze çarptığı için araştırmaların daha çok biçim üzerinde yoğunlaştığını vurgulayan Nayır, gidilen yolun yanlış olduğu kanısındadır. Çünkü durup dururken bir yeni gereksinimi yaratmak, zorunlu bir yeniyi topluma kabul ettirmek doğru bir yaklaşım biçimi değildir. Çünkü yeniyi hazırlayan değişen değer yargılarıdır, değişen çağdır. Bundan dolayı hem dilde, hem de biçimde "daha yeni görünmek sevdasında" olanlar yanlış yoldadır. Ama zaman bunun üstesinden gelecektir. Edebiyatta Orhan Veli'nin hamlesi veya Sait Faik'in çıkışı, hemen her gün, ya da on yılda bir karşılaşılan olaylardan değildir. Yazarlarımız, şairlerimiz öylesine bir "yeni

[470] Yaşar Nabi Nayır, "Yeni Sanat Üzerine", **Varlık**, S. 422, Eylül 1955, s. 3.

hummasına" tutulmuşlardır ki, en yeni eserler daha yaprakları açılmadan eskimektedir. Bunun bize çok şey kaybettirdiği kesindir. Oysa yapılacak şey bellidir:

> "*Biz şimdi, Balzac'larımızı, Dostoyevski'lerimizi, Dickens'lerimizi yaratmak zorundayız. Elbette onları tıpatıp taklit ederek değil. Ancak geçmiş oldukları yollardan geçmekten de bu derece bir yılgınlığa kapılmadan. Yeni olmak pahasına okuyucu ile sanatımız arasındaki bütün bağları koparmadan. Sanatın hayatla ilgisini yitirmeden.*"[471]

Yaşar Nabi'ye göre eski görünmek korkusu, yarattığı baskı ile edebiyatımızı hayattan uzaklaştırmakta, onun bir çeşit soyutluk içine düşmesine neden olmaktadır. Yeni görünmeye çalışanların, beğenmedikleri Orhan Veli, Cahit Sıtkı ve Sait Faik gibi şair ve yazarların yeniliğine erişebilmek için daha çok yol almaları gerekmektedir.

Memet Fuat'a göre yenilik, kalıpları kırmak, yasaklarla savaşmaktır. Çünkü şairler, en güzel, en başarılı eserlerini yasakları çiğneyerek ortaya koymuşlardır. Her yenilik eskidiği için, ister istemez onların kuralları ve yasakları tavsayıp kırılacaktır. Yoksa şiir uyağa bağlıdır, şiire ses gerekmez, şiirde resmin yeri yoktur gibi savlar şiiri geliştirmez, geriletir. "Belki güzel, ama bugün öyle şiir yazılmıyor!" sözü, bu anlayıştaki insanları en güzel biçimde betimlemektedir.

> "*Sanat alanında her yenilik bir umuttur. Ama kendisinden öncekilere ekleniyorsa, onları genişletiyorsa, ileri doğru çekiyorsa, sanatı daha bir güçlendiriyorsa başarıya erer. Yoksa bir yasağa karşı bin yasakla gelen yenilikler sanatın gidişini çelmelemekten başka bir işe yaramaz.*"[472]

Memet Fuat, yeniden yana olmanın eskiyi tümüyle yadsıma anlamına gelmediğini, onun iyi yönlerinin alınması, sürdürülmesi gerektiğini söyler. Ona göre genç sanatçının yapması gereken şey, kendisinden öncekileri aşmaktır. Bunun için kendinden öncekilerin yapıtlarına dudak bükmek yerine, o yapıtları anlamalı, onların yaşamasını sağlayan güzellikleri sezmelidir. Çünkü sanat alanındaki eski ya da yeni, güzel ve iyi olan her şey, genç sanatçıların; bir başka deyişle "yeni"yi yaratmak için uğraşanlarındır.

---

[471] Yaşar Nabi Nayır, "Eski Görünmek Korkusu", **Varlık**, S. 432, 15 Haziran 1956, s. 3.
[472] Memet Fuat, "Yeniliğin Yasakları", **Düşünceye Saygı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 13.

Memet Fuat'a göre, yenilerin yıktıkları anlayışın iyi ve güzel yanlarını görmezden gelmeleri, biçimi önemsememeleri, dil güzelliğine aldırmamaları doğru bir yaklaşım değildir. Günümüz sanatçısının da, tıpkı eski sanatçı gibi eksiksiz biçimler yaratmak, Türkçeyi güzel kullanmak gibi kaygıları, hatta yükümlülükleri olmalıdır. Genç sanatçıların kaçınması gereken bir başka nokta da, dar görüşlülüktür. Günümüz gerçekliği ile eskiyi değerlendirmek doğru bir yaklaşım biçimi değildir:

> *"Ölçüt istediği kadar doğru olsun, ölçmesini bilmeyenlerin elinde bir işe yaramaz. Hiçbir sanatçıya uzaktan bakarak dudak bükmemeliyiz, yapıtlarının günümüze kadar nasıl geldiğini, yaşamasını sağlayan güzelliklerin neler olduğunu anlamaya, görmeye çalışmalıyız, o güzelliklerin bugün işimize yarayıp yaramayacağını araştırmalıyız."*[473]

Memet Fuat, başka bir yazısında da bir eleştirmenin, sanat anlayışı eskilere uymadığı için bir sanatçıyı yermesine, dışlamasına bir anlam veremez. Bu anlayışı yanlış bulur. Bir arkadaşına Demir Özlü'nün **Bunaltı**'sını nasıl bulduğunu sorar. Onun vermiş olduğu, "Bırak kardeşim, bu memlekette Yaşar Kemal öykü yazmış, artık dönülür mü o çözümleme dalgalarına!" yanıtına içerler. Arkadaşı "Beğenmedim," dese üzülmeyeceğini, karşı çıkmayacağını söyleyen Memet Fuat, sanat anlayışları başka iki yazarın birbirleriyle karşılaştırılmasını anlamsız bulur. Bu konuda şunları söyler:

> *"En güçlü öykücülerimizin o yolda yazmış olmaları o anlayışı yükseltmiş, yüceltmiş bugün; ama bu durum gençlerin başka anlayışlara sapmalarına karşı koymamızı gerektirmez sanırım. Sanat alanında anlayışlar ne kadar değişik olursa, sanatın anlatma gücü o kadar artar. Tek çeşit sanat içeriğin sınırlanmasına yol açar. Neden bunu anlayamıyoruz."*[474]

İyimser veya kötümser olmakla yeni ve eski arasında bir ilişki kuran Fethi Naci, iyimser sanatçının yeniyi, kötümser sanatçının ise eskiyi seçtiği kanısındadır. Ona göre karamsarlık konuda aranmamalıdır, çünkü asıl mesele, "en kötüyü, en hazini, en dertliyi" anlatmak değil; "'en kötüye, en hazine, en dertliye' bakış meselesidir, yani yazarın gerçeğe bakışı, gerçeğe nüfuz etmesi" meselesidir. Her şeyden yoksun bir bölgenin insanlarını ele alan Yaşar Kemal, **Teneke**'yi yazarken ne kadar umutluysa, İstanbul'un insanlarını yazan Oktay Akbal da **Bizans Definesi**'nde o kadar umutsuzdur; çünkü acıyı dile getirmekle, karamsar olmak aynı şey değildir. Edebiyatımızda karamsarlık "çakar almaz cinsten bir

[473] Memet Fuat, "Eski'nin Güzellikleri", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 44.
[474] "Tek Çeşit Sanat", **Unutulmuş Yazılar**, s. 95.

silah" değil, bir olgudur, bir gerçekliktir. Bu da Yaşar Nabi'nin hareket noktasının yanlışlığını göstermektedir:

> *"İyimser sanatçı yeniden yana olan, yeniyi söyleyen, geleceğe bakan; geleceğin aydınlık bir gelecek olduğuna inanan, daha mutlu, daha ileri bir insanlığın kurulacağına inanan bir sanatçıdır; karamsar sanatçı, bilerek yahut bilmeyerek eskiye hizmet eden, insan gücüne inancını yitiren, insanın içinde yaşadığı güç şartlardan kurtulup çıkabileceğine inanmayan sanatçıdır."*[475]

Yeryüzü dergisinde aynı adla yayımlanan ve Fethi Naci'nin biçemini çağrıştıran bir yazı yayımlanır. Bu yazıya göre ileri sanatçı olmak ya da ileri sanat görüşünü taşımak için, ille de her 'yeni'yi beğenmek veya benimsemek gerekmez; hatta bu beğenme ve benimseme işi, yanlış olabileceği gibi, ileri sanatı da engelleyebilir. Hayatı ve eşyayı çarpıştırıp, tanınmaz bir biçime büründürmekle yeni yaratılmış olmaz diyen dergiye göre sanatçının görevi, "dış âlemi sanatkâr ruhunun ışığında süzerek yeniden dış âleme vermektir". Hayatı değişen şekliyle sanatkârca ifade eden, olduğu gibi yansıtabilen sanatçı, yeniliğin sırrına ermiş demektir. Bunun dışında yapılan her yenilik, gerçeği çarpık bir aynada yansıtmaktan başka bir şey değildir:

> *"Gerçek hayatın ileri sürdüğü doğru ifâde vasıtalarını bırakıp, meselâ, karelerde, üçgenlerde, dairelerde bir şeyler gören kübizm, eşyanın aslını bir tarafa bırakıp gölgesiyle, karaltısıyla uğraşan sembolizm, güzeli rüyalarda, sayıklamalarda arıyan sürrealizm, saldırgan, emperyalist bir ruh haletinin ifâdesi olan fütürizm, birinci dünya harbinin batı aydınında uyandırdığı şaşkınlığı dile getiren dadaizm, tekniği fetişleştiren, bir makine estetiği yaratmaya çalışan konstrüktürizm v.s. hep bu çarpık aynanın akisleridir."* [476]

Muzaffer Erdost, sanatın sürekli olarak öz ve biçim değiştirmesini, yani sanatta sürekli bir devrim olmasını ister. Halk ve divan sanatında bir durukluk ve tıkanmışlığın olduğunu söyleyen Erdost'a göre, bunların ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın, üzerlerinde ne kadar durulursa durulsun gelişmeleri ve yenileşmeleri söz konusu değildir. Bu yüzden onlarda yeni bir şey bulmak olanaksızdır. Erdost, halk sanatında akıl değil, duygu ön planda olduğu için, bu sanatın hem kültürsüz, hem de akıl dışı bir sanat olduğunu düşünür. O, sanatın "yapma" olduğunu bildiği için, halk şairlerinin yapmacıksız konuşmasını sanatın doğasına aykırı görür. Bu nedenle Sabih Şendil'in, "Halk şairleri gibi yapmacıksız konuşalım." sözüne katılmaz. "Oysa sanat bir yapmadır. Üzerinde işlenmiyen, özenilmiyen

[475] Fethi Naci, "Edebiyatımız Karamsar mı?", **İnsan Tükenmez**, s. 68.
[476] Yeryüzü, "Yeni Üzerine", **Yeryüzü**, S. 1, 15 Eylül 1951, s. 1.

bir sanat elbette ki cılızdır, güçsüzdür." Erdost, eserine kendisinden bir şeyler ekleyemeyen; sanatına yeni bir öz, yeni bir biçim, yeni bir kural getiremeyen sanatçının kendisinden öncekileri yinelemekten başka bir şey yapmadığının/yapamayacağının altını çizer. [477]

Seyfettin Başçıllar, tutum ve davranışlarındaki dengesizlikten dolayı, hem yeni hem de eski kuşağı eleştirir. Ona göre yenilerin kendilerini dev aynasında görmeleri de, eskilerin veya eskiyi sürdürenlerin yeniyi içlerine sindirememeleri de yanlıştır. Yenilerin eskileri yok saymaları, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halit Ziya Uşaklıgil, hatta Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Karaosmanoğlu'yu okunmayacak yazarlar olarak göstermeleri, adeta bunları unutturmak istemeleri, Yahya Kemal'i ise toplum sorunlarıyla ilgilenmediği için önemsiz saymaları; eskilerin veya eskiyi sürdürenlerin yeni edebiyatımızı yayvanlaşmış ve bozulmuş olarak nitelemeleri, yeni şiiri biçimsiz ve uyumsuz olarak göstermeleri doğru bir yaklaşım biçimi değildir. Başçıllar, eskilerin Recaî-zade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit ve Yahya Kemal'in şiirlerinde "bir anlam zenginliği, bir deyiş güzelliği" olduğu görüşüne de katılmaz. Ona göre eskiyi savunan aydın ve sanatçılar, "eski sanatın ölmez yönlerini değil, putlaştırılmış, büyütülmüş kof sanatçılarını" savunurlar. Eskiyi iyi bilmediklerinden dolayı da yeniyi anlamazlar. Yeniler ise, beylik sözler etmekten ileri gidemezler. Bunlarda dostluk ve arkadaşlık eserden önce gelir.

Başçıllar'a göre her kuşağın, kendinden önceki kuşaklar karşısında, kendi çağını savunması ve beğenmesi doğal bir tepki biçimidir. Çünkü bu, her dönemde böyle olmuştur. Genç kuşaktan, yarına çok az sayıda "çağları aşan büyük sanat eserleri"nin kalacağını söyleyen Başçıllar, bu yüzden bugünle ilgili yargılarımıza çok fazla güvenmememiz gerektiğini ileri sürer:

> "*Eski çağların büyük yazarlarını, düşünürlerini okusak. Sanatımızı kendi ölçülerimize göre değil dünya ölçülerine göre değerlendirsek de eksiklerimizi, kusurlarımızı anlasak.*"[478]

Başçıllar'a göre insanın yeni biçimler, yeni özler aramasının, modaya yönelişinin ardında çağına olan bağlılığı vardır. İnsanlar, hep yeni biçimler, yeni kavramlar ararlar;

[477] Muzaffer Erdost, "Yenileme", **Evrim**, S. 1, Mart 1954, s. 5.
[478] Seyfettin Başçıllar, "Günümüzün Sanat Yargısı", **Evrim**, S. 1, 1 Mart 1954, s. 9.

bunun özlemini çekerler. Yeniliği getirecek eser bugünden de olabilir, dünden de. Beethoven'dan usanan birini günümüz müzisyenlerinden biri de, Mozart da yenileyebilir. Yeni olan, her çağı etkileyen "eskimez sanat eserleri"dir:

> "*Öyleyse yarın diye bir şey yoktur. İnsanın özü değişmedikçe, her çağda etkisini duyuran sanat eri, yarın için de yenidir. Asıl aldatıcı yeniliklerden, modadan korkmalı. Yalnız şunu unutmıyalım ki ölmez eserlerin doğması için bazan bu geçici hava da gereklidir*."[479]

Orhan Duru, yenilere karşı çıkanları, eskimiş ya da eskimeye yüz tutmuş, söyleyecek sözü kalmamış, "tumturaklı kişiler" olarak nitelendirir. Ona göre bunların getirdiği edebiyat, bu çağ için yeterli olmayan, cılız ve çelimsiz bir edebiyattır. Eskilerden akla gelen tek kişi Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur. Bunun nedeni de romanlarında toplumsal sorunları yetkin bir biçimde ortaya koymasıdır. Dünün en yenisi olan Orhan Veli bile rahatça, severek okunamamaktadır. "Öyleyse geçilmez bir şey bu yenilik davranışı, zorunluluğu apaçık bir davranış."

Duru'ya göre, önceki kuşağın yapmış olduğu yeniliğin düşünsel temeli yoktur, daha doğrusu zayıftır. Bu yüzden de çabuk eskimiştir. Yeniler, bu durumdan ders almalı; salt yeni adlar, yeni değerler ortaya koymakla yetinmemeli; bu yeniliğin bir de fikir yönü olmalıdır."[480]

Aynı dönemde ürün verenler arasında eskilik ve yeniliğin yaş farkına bağlı olmadığını, genç yaşta eski, ileri yaşta yeni olan birçok yazarın bulunduğunu ifade eden İhsan Akay, "Bütün iş, bilinen kalıp ve yollara boyun eğip eğmemektedir." diyerek yeni ile eski arasındaki ince çizgiye parmak basar. Büyük sanatçıların kendi alanlarında birer ihtilalci olduklarını söyleyen Akay'a göre, büyük eser, kendinden önceki eserden belli oranda da olsa ayrılmağa, ona yeni şeyler eklemeğe mecburdur. Hugo, bu yüzden Baudeleare'e "Sanata yeni bir ürperti getirdiniz." demiştir. Akay, eleştirmenin başlıca ödevlerinden birinin dikkatleri yeniye çekmek olduğunu; ama nedense bu konuda pek de başarılı olamadığını, yeniden kaçındığını, onu sezemediğini ileri sürer. "Eskideki ebedî değeri görmiye, yenideki ezelî özü bulmıya çalışalım." diyen yazar, sonuçta ne yeniye karşı çıkılmasını, ne de eskinin hor görülmesini ister. [481]

[479] Seyfettin Başçıllar, "Yeni", **Evrim**, S. 5, 1 Ocak 1955, s. 4.
[480] Orhan Duru, "Yeniler Pazarı", **Evrim**, S. 5, 1 Ocak 1955, s. 6.
[481] İhsan Akay, "Eski-Yeni Dâvası", **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 25.

Attilâ İlhan, yeni olmak, değişik olmak, özgün olmak hevesiyle kendisini ötekilerden ayrı ve başka gören, bu yönde çaba gösteren sanatçıları, aşırı bireyci ve benlikçi olarak suçlar:

> "*Ne yapıp yapıp kendimizi çizgimiz üzerindekilerden ayırmak için birlikte yaslandığımız bilimsel gerçekleri bozmaktan çekinmiyoruz. (...) Oysa sonunda 'yeni ve orijinal' olacak yerde kendimizi düpedüz gerçek olandan, bir bakıma demek ki toplumsal ve insancıl olandan koparıyoruz.*"[482]

Ona göre bu kargaşadan kurtulmak için yapılması gereken şey, ayrıştırıcı olan yönleri değil, birleştirici olan yönleri ön plana geçirmektir. Oysa bugünkü ortamda aynı görüşü, aynı yöntemi paylaşan ya da paylaşmayan herkes, birbiriyle ya da karşıtlarıyla sürekli kavga halindedir. Özetle herkes, herkesi harcamağa hazırdır. Attilâ İlhan, bu kavgaların ve çekememezliğin nedenleri üzerinde de durur. Ona göre bunların başında ilgi problemi, yöntemin uygulanışı meselesi, sanatçılık sorumluluğu ve töresi gelir. Her şeye dokunup kendilerine dokunmadıklarını söyleyen yazar, sonuç olarak şunları söyler:

> "*Oysa hiç kimse, hiç bir şey için vazgeçilmez değildir. Daima ve herşeyde bizden iyileri gelecektir. Zola'nın dediği gibi: 'Umumi bir binaya her işçi ancak kendi taşını getirebilir.*"[483]

Attilâ İlhan, sanatçıların getirdikleri yeniliklerle yaşadıklarını, ancak yenilik getiren sanatçıların zamana yenilmediklerini vurgular. İlhan'a göre bu ilke, kimilerince yanlış anlaşılmış; her önüne gelen biçimde gelişigüzel yenilikler yapmağa kalkışmış, değer ölçüleri bulandırılmıştır. Genç sanatçılar, bazı eleştirmenlerin de yardımıyla, "tuhaf bir yeni olmak kompleksi ya da saplantısı" edinmişlerdir. Edebiyat dünyasındaki herkes yenidir, yenilik yapmaktadır. Bu nedenle edebiyatımızda enflasyonist bir ortam söz konusudur:

> "*Türk sanatına, Türk şiirine ve hikâyesine yeni bir biçim getirmiyen sanatçı kalmadı gibi bir şey. Her yeni şair bir yeni ufuk açıyor. Her yeni hikâyeci ile Türk hikâyesinde yeni bir okul başlıyor. (...) Yavaş yavaş sanatçılar için bir sanat dalında başarılı bileşimlere varmak çabası yerine gerçekte değerini iyice kaybetmiş enflâsyoncu yenilik değerlerinden zenginlikler edinmek çabası ön plâna geçiyor.*"[484]

---

[482] Attilâ İlhan, "Kuşku Üzerine", **Yelken**, C. 2, S. 24, Ocak 1959, s. 5.
[483] agm, s. 5.
[484] Attilâ İlhan, "Yenilik Enflâsyonu", **Yelken**, C. 2, S. 27, Nisan 1959, s. 7.

Agâh Sırrı Levend, yeninin güzel, alımlı ve nazlı olduğu için, yeniyi elde etmek isteyenlerin mutlaka belli bir çabayı, üzüntüyü ve yorgunluğu göze alması gerektiğinin altını çizer. Yeni, ona göre, ille de yararlı ve güzel olmak zorunda değildir. Moda ile sanat dünyasındaki yenilikler arasında bir ilgi kuran Levend, moda dünyasında ortaya çıkan bir yeniliğin, eskisine göre daha çirkin bile olsa, bir süre tutunacağını ileri sürer. Ona göre aynı durum, düşün ve sanat dünyasında da geçerlidir. Burada da uzun yıllar kullanılan, etkili olan bir kuram, bir çığır yerini yeniye bırakabilir. Bunu eskiyle karşılaştırmak, klâsik ölçütlerle yeniyi yargılamak çok da doğru değildir. Sosyal, toplumsal ve ruhsal koşulları göz önüne alarak bir değerlendirme yapmak, buna göre yargıda bulunmak gerekir. Tüm bu karşı duruşlara rağmen, bir süre sonra yeniye alışılır. Yenilik eskilik tartışmasında değişmeyen tek şey şudur: "*Nihayet yeni de eskir, değerini kaybederek rağbetten düşer; daha sonra gelen başka bir yeniye yerini bırakarak çekilir*."[485]

Tarık Dursun K., sanattan anlayanların da, anlamayanların da yürekli olmadıklarını, alışkanlıklarından kolay kolay sıyrılamadıklarını, yazarı başlangıçta nasıl tanıyıp bilmişlerse, onun hep öyle kalmasını istediklerini, bundan dolayı da yeniyi kolay kolay içlerine sindiremediklerini, ondan korktuklarını, ürktüklerini ileri sürer. Ona göre dün Orhan Veli ve arkadaşlarının yaptıklarından ürkenler, bugün başka yenilikler karşısında aynı korkuyu taşımaktadırlar. Nasıl o zaman Orhan Velilerin şiir evrimi üstün geldiyse, bugün de değişenler, yenilenme yoluna girenler kazanacaktır. Bu yolda bıkma, usanma ve yürek daralması söz konusu değildir. Sanatçı değişkenliği sevmeli, yeni olanı aramalıdır:

> "*Yeni olmak, durmadan yeniyi aramak, bu yolda güç harcamak ne güzel! Şu gök kubbe altında söylenmedik söz mü kaldı? diyorlar. Kalmamış olsun. Biçim mi yok, yeni düzen mi yok söyleyecek? O yeni düzenlerle, o biçimlerle söylemeli: söylenmiş sözler de, yeni sayılsın, yeni olsun! (...) O zaman işte yeni yolundaki savaşında sanatçının üstün gelmesini sağlayacak büyük gücü artacak.*"[486]

Veysel Öngören, düzeni yıkanın da kuranın da ileri insan olduğunun altını çizer. Öncü sanatçının sanatın ileri adamı olduğunu vurgular. Ona göre yenilik gerekiyorsa ve onu yapacak gücü taşıyan adam gelmişse, ancak o zaman yenilik olur. Çünkü yenilik bir gereksinim işidir. Zorlamayla ne yenilik olur, ne de yapılır.[487]

---

[485] Agâh Sırrı Levend, "Yeni ile Eski, **Ulus**, 27 Ocak 1953 (**Türk Dili**, C. 2, S. 18, 1 Mart 1953, s. 338'den naklen).
[486] Tarık Dursun K. , "Karalamaca: Bıkıntı", **Yelken**, C. 4, S. 36, Ocak 1960, s. 4.
[487] Veysel Öngören, "Yenilik Tutkusu", **Dost**, C. 7, S. 38, Kasım 1960, s. 21-25.

Ferit Öngören, "eskidiklerine inanmayarak anlayışlarını sanat davranışlarında vazgeçilmez ölçü" sananları, sanatçıya peşin kurallar şart koşanları, buna bağlı olarak da toplumcu yazar ve şairleri eleştirir. Öngören'e göre bu kişiler, şiir ve öyküde yapılan yeniliklere küçümsemeyle bakarlar. Onun, "kocamış maça kedileri" olarak gördüğü toplumcuların eserleri ise, yenilikçilerin eserlerine göre çok hafiftir, "tüysüz"dür. "Bazı sevimli maça kedileri"nin toplumcu olmayı "şiirin tek ilkesi" olarak gördüklerini, bundan dolayı da kendilerine "şair" denilmesini istediklerinin altını çizen Öngören, bu kişileri "fahri şair" olarak adlandırır. "İstanbulda toptancı kadar toplumcu var şimdi."[488] diyerek de, toplumcu anlayışa sahip yazarların çokluğuna dikkat çeker.

Samim Kocagöz, yenilerin yaşlarından dolayı değil, görüşlerinden, biçim ve özlerinden, Batılı olmalarından dolayı yeni olduklarına işaret eder. Bir sanatçının, önceki ya da sonraki kuşağı kötülemekle kalıcı olamayacağına örnek olarak da Gavsi Halit Ozansoy'u gösterir. Gavsi Halit Ozansoy, 5 Ocak 1940'ta *İstiklâl* gazetesinde "Tasfiye Lâzım" adlı bir yazı yayımlar. Bu yazıdan sonra gençler tasfiye tartışması başlatırlar. Tasfiye edilmesi istenilenlerden biri de yazarın babası Halit Fahri Ozansoy'dur. Kocagöz, bu tartışmaya göndermede bulunarak, bugün Gavsi Halit Ozansoy'un değil Halit Fahri Ozansoy'un anımsandığını, yaşadığını ileri sürer. Kocagöz, bu durumdan şu sonucu çıkarır:

> "*Diyeceğim, bu iş ne nesil içindekileri, ne de bir önceki nesildekileri ulu orta kötülemekle olmaz. Karar, ancak zaman denen amansız ölçünün elindedir. Bizden öncekiler bizi, biz onları, siz bizi kötülemişiz ne çıkar? Hiçbir şey çıkmaz. Çıksa böyle küçüklüklere düşenlerin adı çıkar*."[489]

Cahit Külebi'ye göre genç öykücü ve şairler, hem biçimde, hem de özde işin kolayına kaçmakta; birbirinin taklidi denilebilecek garip bir edebiyat ortaya koymaktadır. "Çok yeni olmak" gibi bir iddia taşıyan bu kuşak, genellikle bulunmuş yenilikleri yeniden ortaya sürmekten başka bir şey yapmaz. Bundan dolayı Külebi, "Yeniliğin kendisi ile değil, lafı ile geçiniyoruz." demekten kendini alamaz.

Mehmet Çınarlı, günün adamının, daha doğrusu her dönemin adamının sanat-edebiyat dünyasında da belli bir yer edindiğinin altını çizer. Ona göre tek meziyeti modayı izlemek olan günün adamı, bu dönemde kendilerine "ileri" adını veren kişiler tarafından ortaya konan "ileri şiir tarzı" gündemde olduğu için, bu şiir biçimini yeğlemekte, onu benimsemekte bir sakınca görmez. İlginç olan, esen rüzgâra göre yön değiştirmeyen,

[488] Ferit Öngören, "Maça Kedisi", **A**, S. 15, Nisan 1959, s. 1.
[489] Samim Kocagöz, "Bizim Nesil", **Yeditepe**, S. 124, 1 Şubat 1957, s. 2.

kendisi olabilen, yazdıkları çıkarlarının değil, duygu ve düşüncelerinin eseri olan yazarlar, hor görülür, yok sayılırken; bunların, dün olduğu gibi bugün de "geçer akçe" olmayı sürdür(ebil)meleridir. Oysa günün adamı yeni olmadığı gibi, onun kendinden doğma, yani yarattığı herhangi bir ürünü de yoktur. Onun yaptığı tek şey taklittir. Taklit ve kopyanın olduğu yerde sanattan söz edilemez; çünkü sanatın özünde yaratma vardır. Bu nedenle günün adamına, ne yeni gözüyle bakılabilir, ne de sanatçı denilebilir.[490]

Ahmet Kabaklı, sanata da ar ve edep gerektiği kanısındadır. Ona göre kendi yazıp kendi okuyan, sonra da okuyup yazdıklarına hayran kalan bugünkülerin yazdıklarının hepsi, sanki bir kalemden çıkmış gibidir. İnsan kavramının ardına düştükleri halde, bunların bulduğu "karnı acıkan, gözü dönük hayvan"dan başka bir şey değildir. Bunların karşısına "imanı, dini, milliyeti, tarihi bütün adam"ı koyan ise, Ömer Seyfettin'dir. Kabaklı'nın yenilere ve sanata bakışı şöyledir:

> "*Bazı yeni edebiyatçılarımız hayalden, masaldan, ruh'dan, felsefeden, imandan; yani, sanatın asıl kaynaklarından uzaktadırlar. Bir açlık bir bekârlık tutkusu insanı büyük sanatkâr etmez. Ekmek ile kadın ne sanata ne de hayata gaye olabilir. Nefis doyar, karın da doyar, ama sanat doyabilmez arzular, tutkulara muhtaçtır.*"[491]

Doğan Ruşenay, yeni nesli "Hececiler"e benzetir. Bunların Abdullah Efendi Lokantası'nda kitaplarını birbirleriyle değiştirdiklerini, birinin ötekini yücelttiğini, Abdülhak Hâmit'in dehasını göklere çıkardıklarını, çalıştıkları dergi ve gazetelerdeki yazılarında birbirlerine övgüler düzdüklerini ileri sürer. Ona göre genç kuşakta da aynı hava söz konusudur:

> "*Kimseyi gücendirmemek, Orhan Veli'nin dehâsını göklere çıkarmak, biribirlerinin reklâmını yapmak, dar bir nesil anlayışının etkisi altında objektif tenkitten korkmak, okumamak, fikirden kaçmak, yurtta ve dünyada şartların değişmesine bağlı olarak doğan yeni olayların sanat ve tenkidini yapmak gerektiği hakikatını görememek. (…) Dostluk, nesil dayanışması gereği yazarlar biribirlerini övmekte, biribirlerinin propagandasını yapmaktadırlar.*"[492]

[490] Mehmet Çınarlı, "Günün Adamı ve Yenilik", **Hisar**, C. 2, S. 37, 1 Mayıs 1953, s. 3.
[491] Ahmet Kabaklı, "Sanat Perdesi", **Hisar**, C. 2, S. 34, Şubat 1953, s. 7.
[492] Doğan Ruşenay, "Bizim Nesli Tenkid", **Yenilik**, C. 1, S. 4, 15 Mart-15 Nisan 1953, s. 3.

Mehmet Kaplan, geçmişi değersiz bulanların onda bugününün gerçeklerini aradıklarını; oysa geçmişin bugünün gerçeklerini değil, "dünün zanlarını, aldanışlarını, denemelerini, verimlerini, ümitlerini" içerdiği için değerli olduğunu söyler. Tembel ve eğitimsiz insanların kendilerine çok kolay gerekçeler ürettiklerini vurgular. Bunlardan biri de, eskileri okumanın yeni olmaya engel olacağı gerekçesidir. Kaplan buna katılmaz. Örnek olarak da Ataç'ı verir:

> "*Eskileri okumanın yeni olmaya engel olacağına rastlıyoruz. Böyle bir şey söylenemez. Çünki hem eskiyi çok iyi bilen, hem de çok yeni olan nice insan vardır. Eleştirmelerinde de görüldüğü üzre, Ataç eskileri bilir ve severdi. Bu, onun aşırı öztürkçeci olmasına engel olmamıştır.*"[493]

3. BİÇİM-İÇERİK

Biçim mi önemlidir, içerik mi? Hangi öz biçimi, hangi biçim özü tamamlar? Biçim ve içerik ayrı ayrı bir şey ifade eder mi? Genelde sanat için sanatı yeğleyenler biçimi, toplum için sanatı yeğleyenler ise özü niçin ön plana alırlar? Biçim ve içerik konusunda birçok sorunun yanıtı aranır. Sağduyulu yanıt ise şudur: Özsüz biçim, biçimsiz öz olmaz. Birinin eksikliği sanat eserini güdük kılar. Aradaki fark arttıkça eser, sanat eseri olmaktan uzaklaşır.

Sanatçının amacı, sanat eseri ortaya koymaktır. Sanatçı, bunu ister öz, ister biçim kaygısıyla; yani nasıl söyleyeceğini değil de, ne söyleyeceğini, ya da ne söyleyeceğini değil de, nasıl söyleyeceğini önceleyerek yapar. Sanatçılar hangi anlayışa sahip olurlarsa olsunlar, genelde diğerini dışlamazlar. Yapılması gereken şey de budur.

Ataç'a göre, biçimi önemsemeyen sanatçının bildirecek bir şeyi yoktur, eğer böyle bir şeyi olsaydı bu söyleyeceklerini en uygun biçimle ortaya koyardı. Ataç, "biçim kaygısı çekmek" üzerine şunları söyler:

> "*Ne demektir biçim kaygısı çekmek? Söylemek istediğimizi en açık, en seçik olarak bildirecek sözü aramak değil midir? Söyleyeceğimiz söz, bizim anladığımızın dışında bir manaya çekilmesin, bizi okuyanlar, dinliyenler ne dediğimizi iyice anlasın, buna özenmek değil midir? Böyle ise her düşünen,*

[493] Mehmet Kaplan, "Eskileri Okumak", **Çağrı**, S. 4, Ocak 1958, s. 3.

gerçekten söyliyeceği bir şeyi olan her kişinin ilk kaygısı biçimdir, çünkü düşüncesini ancak biçimle aydınlatacağını bilir."[494]

Sanat olmayan, güzel olmayan bir eserde hiçbir konunun beliremeyeceğini söyleyen Ataç'a göre bunun nedeni, bizim hâlâ biçime değil, öze bağlı olmamızdır. Oysaki biçimsiz öz olmaz. Bir duygu, bir düşünce ancak bir biçim içinde belli olabilir. Duygu ve düşünce yüksekliğinin sanat yapmak için yeterli olduğunu iddia edip, biçimi boşlayanlar, görmeyen, duymayan, dışarıya bakmayıp sadece kendileriyle yetinen kişilerdir:

"*Oysaki sanat, şiir, resim, musiki, her türlü sanat, kendi kendileriyle yetinmeyip de dışarıya bakanlar, dışarıdan bir şey almağa özenenler içindir. Dışarıdan, başkasından gelecek bir şey de bize ancak biçimiyle, biçimi sayesinde belirir."*[495]

Ataç, edebiyatımızın geçirmiş olduğu öz-biçim değişikliklerine de değinir. Ona göre ne edebiyat anlayışımız, ne de edebiyatımızın kökü ve özü değişmiştir. Değişim görünüştedir. Batıdan alınan kalıpların içi, eski özle doludur: "*Büğünkü şiirlerin çoğu, Divan gazellerinden, ancak dilce ayrıdır: gene o mehtap, gene o gül, gene o bülbül…*"[496]

Ataç, başka yazılarında da öz-biçim birlikteliğiyle ilgili düşünceler üretir.

"*Öz biçimden başka olur mu hiç? Yazdığınıza bir çekidüzen vermeğe çalışmazsanız, düşündükleriniz ne denli yüksek olursa olsun, anlaşılır mı hiç? Öz, biçim içinde kendini gösterir, öz ancak biçimle aydınlanır, biçimi önemlemiyen özü önemlemiyor, onun iyice anlaşılmasını, kavranılmasını istemiyor demektir.*"[497]

"*İçle dış bir bütündür, birbirinden ayırılamaz. Biçime önem vermiyen öze de önem vermiyor, düşününün, duygunun gölgesile yetiniyor demektir. Nesnelerde biçim güzelliği aramıyan kişi gökçe-yazın yapıtlarında da güzelliği seçemez.(…)*

Yazarlarımızın çoğu bu biçim kaygısını duymadıkları içindir ki, gökçe-yazın yapıtlarında güzelliğe önem vermiyor, gökçe-yazın-dışı, dörüt dışı erdemler, nitelikler arıyorlar."[498]

Memet Fuat, halka yönelen, inandığını çekinmeden söyleyebilen sanatçının içeriği; çağının anlayışlarıyla pek bağdaşamayan, kendi inandığını da söyleyecek gücü olmayan, çekingen sanatçının ise biçimi önceledğini vurgular. Ona göre içeriğe önem veren sanatçı,

---

[494] Nurullah Ataç, "Yenilik-Biçim", **Diyelim**-*Söz Arasında*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 69.
[495] Nurullah Ataç, "Devrim ile Sanat", **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 19, Ocak 1954, s. 6.
[496] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, YKY, İstanbul, 1999, s. 57.
[497] Nurullah Ataç, "Öz ile Biçim", **Okuruma Mektuplar**-*Prospero ile Caliban*, YKY, İstanbul, 1999, s. 100.
[498] Nurullah Ataç, "Biçim", **Esin**, C. 1, S. 2, 15 Mayıs 1956, s. 2.

biçim oyunlarından olabildiğince uzak kalmaya çalışırken, biçime önem veren sanatçı ise, kendi fildişi kulesinde biçim oyunlarıyla avunur durur. Biçimci sanatçıya göre sanat, günlük kaygıların üzerinde olduğundan dolayı, sadece sanat için yapılır.

Yazar, biçimin içerikten ayrı düşünülmesinin olanaksız olduğu kanısındadır. Ona göre yenilik, sadece biçimde değil, içerikte de aranmalıdır; çünkü iyi sanatçı, bu ikisi arasındaki ilişkiyi doğru saptayabildiği kadar iyi sanatçıdır. Bugün kullanılan kalıpları, belli çağların belli içerikleri biçimlendirmiştir. "Her kalıbı belirlemiş olan bir içerik vardır, her biçim bir içeriğin ürünüdür." Yazar, buna örnek olarak Yahya Kemal'i verir:

> "*Biçime bağlı, ama bir bakıma gerçekten iyi bir sanatçı olan Yahya Kemal, örnekse, yapıtlarının biçimini değiştirmemiş, ama o biçimi yaratmış olan içeriği de bırakmamıştır. Kendini eskiye gömmek, yaşamdan uzaklaştırmak pahasına da olsa biçim ile içerik sorununu çözmenin yolunu bulmuştur. Osmanlıların en usta şairidir. Tutup eski biçimlerle günümüzün içeriğini vermeye kalksaydı başarılı olamazdı*."[499]

Biçimi önceleyen, biçim kaygısı içinde olan sanatçıları biçime tapanlar olarak gören Memet Fuat, Ehrenburg'un görüşlerini referans olarak alır: "*Benim için biçimci iç zenginliği olmayan insandır, nasıl konuşulacağını bilir, ama söyleyecek sözü yoktur*."[500]

Memet Fuat'a göre eski kalıpların değiştirilmesi kaçınılmazdır. Çünkü yaşam sürekli bir akış içinde, bütün kurumlarıyla, değerleriyle durmadan değişip dönüşmekte; aynı zamanda da üretim araçları büyük bir hızla gelişip değişmektedir. Bundan sanatçının etkilenmemesi olası değildir:

> "*Kısacası içinde yaşanılan dünya değişmiş, sanatçı ile yapıtlarını sunduğu insan değişmiştir. Sanat yapıtının anlatacağı şey, içerik değişmiştir. Bu yeni içeriğe, eski içeriği anlatmak için eksiksiz görülen eski kalıplar yetmez olmuştur. Bunu sezen sanatçılar, içeriğin zorlamasıyla, yeni biçimler ardına düşerler*."[501]

Yazar, yeni içeriğin yeni biçimlerini arayanlarla, biçime tapanların birbirine karıştırılmamasını ister. Alışılmış biçimlerin yeni içeriğe yetmediğini, bunun için de içeriğe uygun biçimin oluşturulması gerektiğini söyler.

---

[499] Memet Fuat, "Biçim Araştırmaları Üzerine Notlar", **Unutulmuş Yazılar**, s. 10.
[500] **age.**, s. 10.
[501] **age.**, s. 11.

Memet Fuat, bir başka yazısında da "yeni şey" den söz eder. Bu yeni şeyciler, hemen her alanda yazıp çizen, on parmağında on marifet olan (hem öykücü, hem şair, hem romancı, hem ressam…), yeni biçimler, türler deneyen huzursuz sanatçılardır. Yazara göre bunlar, "içeriklerin her türe göre sınırlı olduğu günlerden kalma ölçütlere düşman kesilmiş, dayanılmaz bir yenilik özlemi ile yanıp tutuş(an)(…) her şeye burnunu soka(n), her şeyi deneye(n)" çağdaş sanatçılardır. Yeni şey, "bu huzursuzluğu duyan sanatçılar"ca getirilecektir.[502]

Ataç, Memet Fuat'ın ilk yazısındaki yanlışları irdeler. Ona göre Memet Fuat, biçimle kalıbı birbirinden ayırt edememiştir. Şiirin sadece uyaklı, ölçülü yazılmasını isteyenler, güzelliğini sadece belli kalıplar içinde verilebileceğini sananlar biçim kaygısı değil, kalıp kaygısı çeken insanlardır. Eski kalıpların atılmasını isteyenler de, gene kalıp kaygısı taşıyanlardır: "*Biçim bu değildir. Biçim, bir duyguyu, bir düşünceyi en iyi, en açık, en seçik olarak belirtecek sözleri, çizgileri aramak, onların biribirine uymasını istemek demektir*."[503]

Yeryüzü dergisi sanat eserinin biçimini içeriğinin belirlediğini; eserin içeriğinin ise, sanatçının gerçeklikten edindiği izlenim, yaşam deneyimi ve dünya görüşü ile belirlendiğini ileri sürer. Dergiye göre çöküntü halindeki sınıfın sanatçıları, içerikle değil biçimle uğraşırlar. Onlar söyleyeceklerini en güzel biçimde ifade etmenini ustasıdır; ama onların söyleyecek sözleri yoktur. Biçimsel yeniliğin ilerilikle ilgisi olmadığını söyleyen dergi, bu konuda şunları söyler:

> "*İleri eser, toplumsal değişmelerin hızlandığı bu devrede, toplumun serpilip gelişen kuvvetlerinin, yani yükselen sınıfının acılarını, sevinçlerini, ümitlerini, özleyişlerini ifade eder. Şekilden çok muhtevaya önem verir. Çünkü hakikaten söyliyeceği söz vardır. Nasıl söyliyeceğini düşünmekten çok ne söyliyeceğine bakar. Bütün gücü ile toplumsal değişmeyi hızlandırmaya çalışır. (…) Yeni muhteva, kendisini en mükemmel ifade edecek yeni şekiller yaratır. Ama bu, zaman ister. Bu yeni şekiller, ileri bir muhtevanın gerektirdiği şekillerdir. Oysa ki muhteva değişmeden yalnız şekilde yapılan değişiklikler ileri değildir, sadece yenidir*."[504]

[502] "Yeni Şey", **Unutulmuş Yazılar**, s. 41-42.
[503] Ataç, "Yenilik-Biçim", **Diyelim-***Söz Arasında*, s. 70.
[504] Yeryüzü, "Sanatın Çeşitli Durumu", **Yeryüzü**, S. 4, 1 Aralık 1951, s. 1.

Fethi Naci'ye göre, sanat kaygısı olmadan, sadece toplum kaygısıyla bir sanat eseri meydana getirilemez; çünkü sanat eserinin var oluş koşulu sanat kaygısıdır. Edebiyat eserindeki bilgi ile bilimsel bilgi aynı değildir. Sanatın tanıttığı gerçek dünya, artistik imgeler içinde yansıttırılmış gerçek dünyadır. Sanat kaygısını taşımamak insanı kalıpçılığa götürür: "***Yaşayan insanlar yerine canlılıktan yoksun kuklalar.***" Sanatçı, sözgelimi İlhan Tarus ve Behçet Kemal Çağlar, bundan dolayı canlı gerçeği işlemek yerine, birtakım bilimsel gerçekler içinde hapsolup kalır; şiir, hikâye, roman yerine bize söylev sunar. Yazar, örnek olarak Tarus'un ***Samanpazarı*** romanını verir:

> *"Yazarın bütün kişileri birer kukla, belirli gerçekleri göstermeye yarayan birer kukla. Tipik karakterler ferde irca edilmediği için, roman hayatiyetten mahrum, kuru. (…) Tarus'un içine düştüğü şematizmden kurtulabilmesi için 'sanat endişesi diye bir şey kabul' etmesi gerek."*[505]

Fethi Naci, hem bilinçli olarak bir düşünceyi yayan, hem de gerçek sanat değeri taşıyan eserlere ise, Orhan Kemal'in "Uyku", Yaşar Kemal'in ***Teneke***, Kemal Tahir'in "Arabacı", Melih Cevdet'in "Anı"sını örnek olarak gösterir.

Fethi Naci, yalnız biçimde değil, özde de kalıplaşma olduğunun altını çizer. Ona göre kimi yazar ve şairler yaşamın güzelliği, insan sevgisi, hürriyet gibi kavramlardan söz etseler de; bunlardan bazıları, bu kavramların içini dolduramamakta, bunları hazır kalıplar olarak yinelemektedirler. Yalnız hazır ilkeleri yinelemekle yetinen, kişisel ve toplumsal gerçeklerle ilgilenmeyen yazarın, özde kalıplaşmaya gitmesi kaçınılmazdır. Özde kalıplaşmak, sanatçının söylediklerinin eserin özü haline gelmemesi demektir. Yazarın, bu tehlikeden kurtulması için şunları yapması gerekir:

> *"Yazarın, özde kalıplaşmaktan, hazırlop ilkeleri tekrarlamaktan kurtulması için, bilimin vardığı sonuçları somutlaştıran tipik kişileri, tipik olayları gerçek hayatın içinde bulması, bu kişileri, bu olayları edebiyata has biçimlerle anlatması gerektir. Tipik, bir istatistik ortalaması değildir. Bir olayın, bir kişinin tipik olması için, sık sık tekrarlanan bir olay, her yerde bulunur bir kişi olması gerekmez. Yazar, gerçeğin tipik yanlarını görebilmek için hem bilim düşüncesini benimsemek, hem de gerçekle ilintisini kesmemek zorundadır."*[506]

---

[505] Fethi Naci, "Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı", **İnsan Tükenmez** – *Gerçek Saygısı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 48.
[506] Fethi Naci, "Özde Kalıplaşma", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 38 (54), Kasım 1956, s. 697.

Fethi Naci, "Edebiyattan önce yapılacak çok iş var." inancının edebiyatçıların "gerçeği, insan gerçeğini, toplum gerçeğini edebiyata yaraşır biçimler içinde vermelerine" genellikle engel olduğu görüşündedir. Çünkü söylenecek sözün de, söyleyişin de önemi vardır. Yazar, bundan dolayı öz - biçim tartışmasını da yersiz bulur.

> "*Sanat eserinde öze önem vermemek, yalnız ustaca işlenmiş bir biçimle yetinmek yanlış olduğu gibi, yalnız öze önem vererek biçimi, sanat tekniğini umursamamak da yanlıştır. Gerçekçi bir eserde bu ikisi de birlikte bulunur, birbirini tamamlar*."[507]

"Söylenecek şey"in edebiyat alanına imge biçiminde girebildiğini; yazınsal açıdan da ancak artistik bir biçimde ifade edildiğinde var olduğunu söyleyen Fethi Naci'ye göre, "edebiyat olayının özelliği özle biçimin birliği"ndedir:

> "*Bunların birbirinden ayrılması, iki durumda da, biçimciliğe götürür. Ya 'sanat için sanat' diye bir şey söylemeden konuşurlar, ya da 'ille öz', 'toplumcu sanat' derler, hayata nüfuz yerine hazır kalıpları tekrarlarlar, yaptıkları gene biçimciliktir, çünkü kalıplar, biçimler içinde saplanıp kalmışlardır. Bu çıkmazı önlemenin yolu, özü, bu öze en uygun gelen biçimle vermektir*."[508]

Orhan Kemal'e göre gerçekçi yazarlar, biçimi de öz gibi önemserler; çünkü yazarın kişiliği ve sanat gücü biçimden gelir. Orhan Kemal, "öz nasıl matematik bir incelikle kuruluyorsa, biçimin de bu kuruluş gibi estetik incelikte ele alınması" gerekir diyerek biçime verdiği önemi ortaya koyar. Öz ve biçim arasındaki tercihini özden yana koyan yazar, bunun nedenlerini şöyle açıklar:

> "*Öz bence biçimden daha önemlidir. Biçim ve deyiş oyunlarıyla okuyucuyu aldatmayı sevmem. SANATI YA BİR AKROBAT GİBİ YA DA İNSAN OLMA HAYSİYETİLE BİR ÖDEV GİBİ KABUL ETME VAR. BEN İKİNCİYE İNANIYORUM*."[509]

Tevfik Çavdar, önemli olanın biçim değil, öz olduğu kanısındadır. Ona göre bir romanın temel kavramları özle, yardımcı ögeleri ise biçimle ilgilidir. Yardımcı ögeler, romanın özünün daha iyi kavranılmasını, eserin daha akıcı, daha sağlam bir biçimde ortaya konulmasını sağlayan ögelerdir. "Dil, romanın yapısı, estetik örüm" bunlardan bazılarıdır:

---

[507] Fethi Naci, "Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı", **İnsan Tükenmez**, s. 48.
[508] "Köle Hanı Üzerine", **age.,** s. 43.
[509] Tevfik Çavdar, "Orhan Kemal ile Roman Üstüne Konuşma", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 14.

"*Kanımızca romanın temel kavramları özdeki ögelerdir. Biçimdeki noksanlar romanı yaralar, fakat yıkmaz. Kesin yıkım özdeki ögelerin eksikliğinden doğar.*"[510]

"*Özün yapısına ve karekterine uygun en iyi biçimi bulmak sanatçının ödevidir. Bir sanatçının sorumluluğu, toplumun iyi geleceklere yönelmiş, devrimci gelişmesini destekliyen bir özü, kullanılabilecek en güzel biçimde vermesidir. Öz ve biçim konusunda açıkladığımız gereklere bağlı kalmak toplumun tarihsel gelişmesini inkâr etmiyen bir sanatçı için kaçınılmaz şarttır.*"[511]

Asım Bezirci, sanat eserinin özle biçimden oluşan bölünmez bir bütün olduğunu belirtir. Ona göre bir eser, "özce ne denli yeni, ileri ve güzel olursa olsun, biçimce açık, sağlam ve olgun değilse" başarılı bir eser olarak kabul edilemez. Bezirci bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

"*Çünkü, başarılı eser öze en uygun, özü en iyi canlandıran, en güzel ve gelişmiş biçimi kurabilen eserdir. Böyle bir eserde özle biçim birbirine uyar, birbirini tamamlar, birbiriyle at başı gider.*

Onun için, kalıcılığı öne sürülen bir eserin biçimce de ileri, yetkin, yeni ve alımlı olması gerekir. Değerli bir öz, gelişmiş bir biçim içinde verilirse güç ve anlam kazanır, canlı ve taze kalır, sesini geleceğe de duyurur. Klasikleşir."[512]

Attilâ İlhan'a göre öz ve konudaki değişiklikler eninde sonunda biçimde de değişmelere yol açacaktır. O, gerçek sanatçının kendine özgü bir deyişe, anlatıma, biçime ulaşması gerektiğini ve bu anlatımın, deyişin değişmez olmasını savunanları; aynı zamanda da bu türden sanatçıları eleştirir. Ona göre sanatçının kişiliğini belirten deyişi, anlatımı, biçimi değil, onun özü, bu özün değerlendirilişinde kullandığı yöntemidir. Anlatımı, biçimi, deyişi belli bir kalıbın içinde donmuş olan sanatçılar, kişiliklerini yitirmişlerdir. Deyiş de, söyleyiş de, biçim de değişmek zorundadır; çünkü yeni konular yeni biçimleri, deyişleri, söyleyişleri beraberinde getirir. Bu nedenle, "gerçek sanatçı, değişen koşulların ortaya çıkardığı yeni yeni konuları; bu konulara en uygun gelen yeni yeni biçimlerde işlemek zorundadır".[513]

Attilâ İlhan, özcü sanat yapmak isteyenlerin biçimi harcadıkları görüşüne de katılmaz. Özcülerin de biçime, biçim sorunlarına, söyleyişe söylenen kadar önem

[510] Tevfik Çavdar, "Romanı Tanımlamak", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 83, Nisan 1959, s. 392.
[511] Tevfik Çavdar, "Sorumluluk", **Dost**, C. 1, S. 2, Kasım 1957, s. 27.
[512] Asım Bezirci, "Yarına Kalmak", **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 159.
[513] Attilâ İlhan, "Sanat Pazarı", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 92-93.

verdiklerinin altını çizer. Ona göre öz öğeleriyle biçim öğeleri arasındaki denge ne kadar sağlam olursa, ortaya çıkan yapıt da o kadar sanat yapıtı olur. Diğer türlü özün çok derin, çok büyük konulardan oluşması yalnızca yapıtın sosyal ve tarihsel yönden doğruluğunu kanıtlar, onun iyi ve güzel bir yapıt olmasını sağlamaz. Sanatın, doğrunun güzellikle birliği, güzel olarak söylenmiş doğru olduğunu söyleyen Attilâ İlhan, güzelliğin öz ve biçimin bireşimiyle sağlanacağını, bu konudaki asıl tayin edici öğenin de öz olduğunu ileri sürer.[514]

Erdal Öz, özle biçimi birbirinden ayırmaz. Ona göre önemli olan, öze en güzel biçimin giydirilmesidir. Bu sanatçının en önemli ödevidir. Özü değerlendiren biçimdir. Sanat eseri de öz ve biçim uyuşmasının bir sonucudur. Özetle sanat eseri, sadece öz ya da biçim değildir.[515]

Tahsin Yücel, sanatçının hiçbir kalıba sığmayan, bağlanmayan, durdurulamayan bir yaratılışa sahip olması gerektiğini ileri sürer. Yücel'e göre sanatçı, bir biçime bağlanıp kalmamalı, daha ileri, daha geniş olanaklar aramalı; konuya, belirtmek istediği düşünceye en uygun biçimi bulmak için çaba harcamalıdır:

> "*Sanatçı (…), yalnız elindeki eseri düşünsün, onu en iyi, en tamam bir biçimde verebilmeye çalışsın, eserine anlatmak, söylemek istediklerine en uygun biçimi bulmaya çalışsın yeter. Bu biçim daha önceki eserlerinin biçimiyle taban tabana zıt bir biçim de olsa bir şey değişmez. Belki de sanatçının gücünü gösterir bu. Konuya, öze en uygun biçimi bulmak sanatçı için büyük bir başarıdır bence.*"[516]

Orhan Duru, "Yeni özler, yeni biçimler getirir." sözünü şöyle değiştirir: "Yeni özler, her sanat erinde ayrı ayrı konular getirir." Bütün öykü araçlarının, öğeleriyle birlikte öz'ün emrinde olduğunu söyleyen Duru, ülkülü bir sanatın tarafındadır. O, bu konuda şunları söyler:

> "*Öz, bir hikâyeden çıkarılan sonuçtur. Güçlü yazar kendi anlatmak istediği şeyi, varmak istediği sonucu, sağlamak istediği etkiyi okuyucuya değişmeden verebilen yazardır. (…) Burada kimi hikâyecilerimizin düştüğü acemilikten söz açmak gerekiyor. Bu hikâyecilerimiz çoğu kere hikâyelerinin içinde anlatmak istedikleri şeyin tartışmasını yaparlar, yahut ta nutuk çekerler. Oysa öz hikâyeci tarafından varılmış bir sonuçtur herşeyden önce. Sonra hikâye bütün öğeleriyle*

[514] Attilâ İlhan, "Biçimcilik-Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 65, Haziran 1957, s. 8-9.
[515] Erdal Öz, "Korkak Kuşak", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 42, 14 Ekim 1956, s. 11.
[516] Tahsin Yücel, "Kişilik Dedikleri", **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 9.

birlikte öz'ün emrindedir. Toplumun iyiliği yönünde, Ülkülü bir sanat bizim istediğimiz sanattır."[517]

Sezer Tansuğ, sanatçılarımızın Batı biçimlerini bir kalıp olarak alıp benimsemelerini, Batı özentilerini eleştiri konusu yapar. Ona göre Batıdan kalıp olarak gelen biçimle, "sanatçının meramı" arasında bir kopukluk, bir uyuşmazlık söz konusudur. Bundan dolayı sanatçıların, belli oranda da olsa yerli bir özellik kazanmaları için, bu türden özentilerden kaçınıp, böylesi kaygılardan sıyrılmaları gerekir.

"*Kendi kültürümüzün yanıbaşımızdaki kaynaklarını bırakıp çok defa duyuşumuzla yoğurmaya gücümüzün yetmediğini biçimlere yöneliyoruz. (…) Kendi çevresinin gerçeğini ele aldığı biçimlere egemen kılan ve bu sayede o biçimleri kendi malı haline getirebilen sanatçı yapıtlarında gerekli davranışı yansıtmış olur. (…) Çevremizin sanatçısı da, araştırıcısı da Türkiyeli olmak zorundadır.*"[518]

Tansuğ, biçimde yenilenme ile duyarlık ve özde yenilenme arasında bir ilişki kurar. Biçimsel yenilenmenin mutlaka özde yenilenmeye de yol açması gerektiğinin altını çizer. Ona göre değişim için öz'ün yenilenmesi, duyarlılığın tazelenmesi şarttır. Tansuğ, bu konuda şunları söyler:

"*Birçok sanatçıda yeni biçim arayışları bu soyut isyanın sınırlarını aşmıyor. Ortaya konulan yeni biçimlerde kaçınılamıyan, kurtulunamıyan bir kalıpçılığın, eskiden öz bakımından kopamayışın, gizlenmeye çalışılmış olan izlerini her fırsatta görmek mümkündür. (...)*

Kendine güvenen özü, duyarlığı tazelesin. Değişimin köklülüğü budur. Artık başımıza geçirdiğimiz soyut şapkanın yanlış, sahte ve iğreti olduğunu anlamak sırası gelmiştir."[519]

Ferit Edgü, edebiyatı bir anlatım sanatı olarak tanımlar. Ona göre edebiyatın, "*değişmez özü de insanoğlu*"dur. Gerçekçiler de, gerçeküstücüler de, deneyciler de bu noktada, yani "*insan*"da birleşirler. En bireyci sanatçı bile insanın toplumla olan ilişkisini vermeğe, onunla birlikte çevresini anlatmağa çalışır. "*İnsansız hiçbir duygunun, hiçbir güzelin anlamı yoktur.*" Bundan dolayı edebiyatta soyutlamanın etkili olması demek, özün yani insanın yok olması demektir. Yazar, gerçeği başka açılardan değerlendirebilir, insanı bilinmedik, söylenmedik yönleriyle ortaya koyabilir, ama insandan soyutlayamaz.

[517] Orhan Duru, "Eleştirme: Konu ile Öz", **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 18 (34), Mart 1955, s. 383.
[518] Sezer Tansuğ, "Biçime Kurban", **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s. 17.
[519] Sezer Tansuğ, "Soyut Şapka", **Yelken**, c. 4, S. 40, Mayıs 1960, s. 4.

Soyutladığında bize hiçbir şey katmaz, kazandırmaz. Edgü, özde değil biçimde değişiklik yapan usta yazarları yadırgamaz; çünkü onlar, insan gerçeğini/gerçekliğini yok saymazlar:

> "*Örneğin Kafka'nın Değişim'indeki Gregor'un böcek olmasıyla ortaya bir böcek gerçeği konmuyor. Gregor'un, insanoğlu Gregor'un sıkıntıları, gerçekleridir yazarın anlattığı.*"[520]

4. SANAT VE EDEBİYATTA YARAR YA DA SANAT TOPLUM İÇİNDİR

Toplum için sanat anlayışına karşı çıkanlara göre sanat doğası gereği yararlıdır. Önemli olan bu yararın kendiliğinden olmasıdır; çünkü bir sanat eseri topluma yol gösterdiğinde, onun önemi daha da artar. Bunun için gereken tek şey ise, sanatın kendi yararı dışında bir de eğitici yararı olması koşulunun olmamasıdır. Bu yazarlar, buyruk altına alınan sanatın sanat olmadığı kanısındadırlar. Bunlara göre önemli olan eserin yararlı olması değil, sanat değeri taşımasıdır. Çünkü öncelenmesi gereken şey siyasal dava değil, sanat davasıdır.

Toplum için sanatı savunanların amaçladıkları sanatta yararı önceleyen, ama güzeli de dışlamayan bir sanat eseridir. Bu anlayışı savunan yazarlar, zaman zaman güdümlü edebiyat yapmakla, kendi davalarına hizmet etmeyenlere düşman olmakla, sanat değeri taşımayan ama yararlı olan eserleri güzel olarak nitelendirmekle, sanatın özgürlüğünü kısıtlamakla suçlanırlar. Kimi yazarlar toplum için sanatı önceleyenlere önyargılı yaklaşmazlar. Bunlara göre sanatta yararı savunanların yalnızca söyleyecek sözlerinin olması yeterli değildir. Bu yazarların hem söylemesini ve dinletmesini bilmeleri, hem de sanata çok emek vermeleri, dürüst bir insan ve iyi bir düşünür olmaları gerekir.

Toplum için edebiyatı savunan yazarlar ise, sanatçıdan bir önyargının peşinden koşmasını istemezler. Onlara göre bu sanatçılar, önyargıyla, hazır kalıplarla sanat eseri yaratılamayacağının bilincindedirler. Konu kadar konuyu görüşün, gerçeği kendi gelişmesi içinde görebilmenin önemli olduğunu bilen bu yazarlar, sanatçının kendini bırakarak değil, bilinçli bir biçimde güzel eserler yaratmasını isterler. Bunlar mutlu, aydınlık yarınlara inanırlar.

[520] Ferit Edgü, "Ne Denli Gerçek", **Yücel**, S. 6, Nisan 1956, s. 359.

Yaşar Nabi'ye göre sanat, toplum üzerinde çok etkilidir; ama bu etkiyi yaratanlar sanatta yararı savunanlar değildir. Sanatta yararı önceleyenlerin yaptıkları, sanatı dar bir alanın içine sıkıştırmaktır. Böyle bir ortamda sanatta yaratıcılıktan, sanatın özgürlüğünden söz etmek olası değildir. Sanatta önemli olan şudur:

> "*Bir eser sanat değeri taşıyorsa kendiliğinden topluma faydalı demektir. Hattâ şu veya bu bakımdan zararlı gibi görünse bile. Ama bir eserin sanat değeri yanında topluma iyi yol gösterici bir yanı varsa o, sanatçı hesabına ayrı bir erdem sayılmalıdır.*
>
> *Demek istiyorum ki, sanatın topluma faydalı olmasına karşı değilim, sanatın ille topluma faydalı olmasını, kendi faydası dışında eğitici bir faydası olmasını şart koşanlara karşıyım. Çünki her çeşit baskı sanatın özgürlüğünü yok eder. Bu baskı siyasî olabileceği gibi, estetik de olabilir.*"[521]

Yaşar Nabi, "Şimdi fayda vardır, güzellik yok!" anlayışına karşıdır; çünkü o, bu türden buyruklarla sanat yapılacağına inanmaz. Ona göre gerçek sanatçı, herhangi bir eleştirmenin yönlendirmesiyle değil, "içinden gelen güdücü" güce karşı çıkamadığı için şu veya bu yola yönelir. Bu nedenle aşk ya da toplum üzerine yazan sanatçılara, "Sen niye bunu yazmıyorsun?" demek doğru değildir.[522]

Hüsamettin Bozok, "faydalı bir güzel"i savunanları güdümcü edebiyat yapmakla suçlayan kesimlere eleştirilerde bulunur:

> "*Her devirde olduğu gibi bugün de yeniyi çekemiyen gerilikçiler vardır. Bunlar zaman zaman sağa sola saldırmazlarsa yapamazlar. Şimdi de iyi bir düşünceyi, faydalı bir güzeli savunan sanatı 'güdümlü sanat' sözünün altında ezmek isteyorlar.*"[523]

Yaşar Nabi, Bozok'u yanıtladığı yazısında yeniyi, gerçek yeniyi tutan bir dergi olarak bu sözlere gülüp geçtiklerini söyledikten, sonra sanat anlayışlarını bir kez daha ortaya koyar:

> "*Faydalı bir güzeli savunan değil (…) faydalıyla güzeli bağdaştıran sanatı tercih ettiğimizi yalnız sözlerimizle değil yaptıklarımızla da gösterdik.*

[521] Yaşar Nabi Nayır, "Gene Karamsarlık Üstüne", **Varlık**, S. 440, 15 Ekim 1956, s. 3.
[522] Yaşar Nabi Nayır, "Edebiyatçının Sorumluluğu", **Varlık**, S. 429, 1 Nisan 1956, s. 3.
[523] Hüsamettin Bozok, "Güdümlü Sanat Saçmalığına Karşı", **Yeditepe**, S. 70, 1 Ekim 1954, s. 1.

(…) Sanat şöyle olmalıdır diye sanatçıları sürü, kendilerini de çoban farzederek gütmeye kalkışanlarla yıldızımız barışmadı hiç."[524]

Yaşar Nabi'ye göre topluma hizmet etme davasında olan toplumcular, aslında toplumu düşünmezler. Onlar kendilerinden olmayan, kendi davalarına hizmet etmeyen herkese, bu dünyanın en iyi sanatçısı bile olsa, beş para etmez gözüyle bakarlar. Sözgelimi insana seslenen, ona sanat zevki ve yaşama sevinci aşılayan Orhan Veli, Cahit Sıtkı, Sait Faik gibi edebiyat adamları toplumcular tarafından sevilmezler. Diğer türlü bir sanatçı onların davasına yararlıysa, onda bir sanat gücü aramağa gerek yoktur. Çünkü bu kişi, onlara göre hem dahidir, hem de gerçek bir sanatçıdır. Yaşar Nabi, sanatta siyasal davanın değil, sanatın davasının önemli olduğunu şu sözlerle ortaya koyar: "*Dâva, dâva, iyi güzel ama ya sanatın dâvası, onu ne yapıyorsunuz. (…) Ve sanatın insandan daha büyük bir meselesi mi vardır.*"[525]

Yaşar Nabi, yalnızca "*topluma faydalı*" olmayı amaçlayan, ama sanat değeri taşımayan eserlerin bazı yazarlar tarafından göklere çıkarılmasına, başlara taç edilmesine karşı çıkar. Ona göre önemli olan eserin faydalı olması değil, sanat değeri taşımasıdır:

"*Sanatçı ister toplum gerçeklerine eğilir, ister hayallerinin denizinde yüzer. Bu ancak kendinin bileceği iştir. Ortaya koyduğu eserde sanat değeri var mı yok mu biz ona bakarız. Sanat değerinden ayrıca bir de topluma faydalı olmak değeri taşıyorsa bunu ayrıca belirtiriz. Ama sırf bu yönü var diye hiç sanat değeri taşımayan bu eseri başımızın tacı yapmaya da kalkmayız.*"[526]

Sabahattin Teoman da, Yaşar Nabi'nin görüşlerine benzer görüşler ileri sürer. O, sanat eserinde topluma yararlı şeyler bulunmasını zorunlu tutanları ve bunda direnenleri sanatın özgürlüğüne karşı çıkmakla suçlar:

"*Sanat eseri, toplum meselelerini de, eski Boğaziçini de, yalancı dolmayı da konu olarak alır, güzele ulaşmışsa sanat eseri olur. Ama 'İlle toplum meselelerini ele almalı, faydasız (!) konularla ilgilenmemelidir." demek ya sanattan anlamamak ya da körü körüne direnmek olur."*[527]

Memet Fuat, toplum için sanat diyenlerin ne çekiyorlarsa aşırılıktan çektikleri inancındadır. Ona göre bu kişiler, zaman zaman iyi yapıtı kötü yapıttan ayırırken sanat kaygısını bir yana iterler. Eğer toplum için sanat yapılıyorsa, o zaman yapıtın gerçekten

[524] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Güdücüler ve Gürültücüler", **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s. 30.
[525] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Gene Güdümlülük Üzerine", **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 30.
[526] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Tartışma Yordamı", **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 22.
[527] Sabahattin Teoman, "Bir Yumurtacık İçin…", **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 6.

sanat olup olmadığını araştırmamız gerekir. Memet Fuat'a göre yazarın söyleyecek sözünün olması yeterli değildir, aynı zamanda söylemesini ve dinletmesini de bilmesi gerekir. O, "Sanat toplum içindir" sözüne inanan bir kişinin iyi bir sanatçı olabilmesi için öncelikle "sanatına çok emek vermesi, dürüst bir insan, iyi bir düşünür olması" gerektiğinin altını çizer.[528]

Nurullah Ataç, sanatta fayda aramanın yanlışlığı üzerinde durur. Ona göre sanatın böyle bir amacı yoktur. Ataç, sanat eserinin bir şey öğrenmek, bir yarar sağlamak için değil, güzel zaman geçirmek için okunduğunu, faydasının da olsa olsa bu olabileceğini ileri sürer. Hayatla sanatı bir tutan Ataç'a göre hayatın faydasını aramadığımız gibi sanatın da faydasını aramamalıyız. Çünkü sanatçının görevi yarar sağlamak değil, güzellik yaratmaktır.[529] Okur da bir roman ya da şiiri okurken önce faydayı değil, zevkini düşünür.[530]

Hikmet Dizdaroğlu, sanat ile yararın bir arada olamayacağı düşüncesindedir. Ona göre sanattan bir karşılık beklenmez, bir çıkar umulmaz. Sanatı, yararın buyruğu altına sokmak ise, sanatın bağımsızlığına gem vurmak demektir. Sanatçıların, faydayı amaç edinerek eser vermeleri doğru değildir. Sanatın fayda düşünmediğini, ama bunun sanatın faydasız olacağı anlamına gelmediğini söyleyen Dizdaroğlu'ya göre eserlerden edindiğimiz fayda, gerçekte "haz"dan ibarettir. Dizdaroğlu, sonuç olarak şunları söyler:

> "*Gelin, hep birlikte, şu noktalar üzerinde birleşelim: Sanat ille faydalı olmalıdır, hayır. Ancak faydalı olan güzeldir, yine hayır. Güzel olan faydalı olabilir; mümkündür, ve, evet.*"[531]

Fethi Naci'ye göre sanatın toplumsal bir görevi, sanatçının toplumsal bir sorumluluğu olduğunu söyleyenler, "sanatçıdan bir ön yargı ile belirli bir hedef ardında koşmasını" istemezler; çünkü bu kişiler "önyargılarla, hazır kalıplarla sanat eseri yaratılamayacağını" bilirler. Fethi Naci, bu konuda şunları söyler:

> "*Kökünde yaşanmış tecrübe, yaşanmış heyecan olmayınca gerçek bir sanat eseri yaratabileceğine gerçekçi yazarlardan inanan yoktur, sanıyorum. Halkımızın hayatını yaşamak, yazarın kafası ile yüreği arasındaki ayrılığı kaldırır… (…) 'Toplumu çeşitli yönleri, ruh halleri ile' aksettirebilmek için toplum hayatının işleyişini bilmek gerektir. Bu ancak yazarın 'kendiliğinden' gibi 'hiçbir ön yargıya varmadan' gibi, 'sanat dışı telkinlere kapılmadan' gibi önyargıları bırakarak,*

[528] Memet Fuat, "Usta Sanatçı", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 50.
[529] Nurullah Ataç, "Fayda", **Günlerin Getirdiği**-*Sözden Söze*, YKY, İstanbul, 1999, s. 52.
[530] Nurullah Ataç, "Eleştirmeci", *Günlerin Getirdiği*-**Sözden Söze**, YKY, İstanbul, 1999, s. 224.
[531] Hikmet Dizdaroğlu, "Sanat ve Fayda", **Hisar**, C. 2, S. 31, Kasım 1952, s. 4.

'kendiliğinden' denilen düşüncelerin aslında hazır kalıplardan, yaygın önyargılardan başka bir şey olmadığını görüp toplum hayatını bilimsel bir görüşle incelemesiyle, o hayatın içine girmesiyle mümkündür; yani 'düşünmesiyle' mümkündür. Yazar, bu düşünme çabasını gösteremezse 'toplumu çeşitli yönleri, ruh halleri' ile gerçeğe uygun olarak değil, doğru olduğu şüpheli olan yaygın bir görüşe uygun olarak aksettirecektir; oysa bu aksettiriş gerçeğin tahrifi olabilir. Çünkü konu kadar, konuyu görüş, gerçeği kendi gelişmesi içinde görebilmek de önemlidir."[532]

Fethi Naci, sanatçının kendini bırakarak yazdığı eserlerden çok bilinçli olarak yaratılan güzel eserlerden yanadır. O, yeniden yana, geleceğe güvenle bakan, daha mutlu, daha ileri insanlığın geleceğine inanan sanatçıdan, iyimser sanatçıdan yanadır. Ona göre kötümser sanatçı, bilerek ya da bilmeyerek eskiye hizmet eden, insanın gücüne inanmayan sanatçıdır. Fethi Naci, Yaşar Kemal'in ***Teneke***'sini iyimser, Oktay Akbal'ın ***Bizans Definesi***'ni kötümser sanatın örneği olarak gösterir:

"*Artık önemli olan, roman kahramanının sonunda rahata ermesi, işlerini yoluna koyması, yaşama düzenini kurması değil; önemli olan, roman kahramanının, toplum içinde gelişenden yana, yeniden yana olması, yeninin gerçekleşmesi yoluna aklını, gücünü, hayatını koyması; Sartre'ın 'Cehennem, başkalarıdır!' sözüne karşı 'Hayat, başkalarıdır!' diyebilmesi, hayatını öbür insanların, yeniyi gerçekleştirecek insanların hayatına bağlayabilmesi.. Bunun sonu yenilgi de olsa roman iyimser oluyor.*"[533]

Asım Bezirci, toplum için sanat ya da sanat için sanatı savunan sanatçı ve eleştirmenlerin niye bu görüşleri savunduklarını irdeler. Ona göre güzel biçimler yaratmanın yeterli olduğunu savunan sanatçılar, güzelle yararı aynı kefeye koymazlar. Çünkü bu yazarlara göre güzel dışında herhangi bir amaç güden her şey, sanattaki güzelliği öldürür, yok eder. Karşıt görüştekiler ise, sanatın ve sanatçının yaratıcısının toplum olduğunu, dünyadaki her şeyin insana hizmeti amaçladığını, sanatın toplum için ve toplumla birlikte var olduğunu savunurlar. Taraflar bazen birbirlerini yok sayacak kadar

[532]Fethi Naci, "Düşünmekten Yana", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 56-57.
[533] "İyimserlik Üstüne", **age.**, s. 115-116.

ileriye giderler. Birisi "Faydalı olan her şey çirkindir!" derken, diğeri de "Faydasız olan her şey çirkindir, lüzumsuzdur!" der. 19. yüzyıldan beri bu tartışmanın yapıldığını belirten Bezirci, tartışmanın bitmemesini sanatçı ve eleştirmenlerin "olmuş ve olmakta olan" üzerine değil de, "olması gereken" üzerine değerlendirme yapmalarına bağlar. Ona göre yapılması gereken, bu kişileri toplum için sanata, ya da sanat için sanata hangi toplumsal koşul ve nedenlerin yönlendirdiğini bulmaktır.

Bezirci, toplum için sanat yapanları ikiye ayırır: a. Devrimci olanlar, b. Eskiyi tutanlar.

Yazar, devrimci olan eleştirmen ve sanatçıları şöyle değerlendirir:

> *"'Toplum için sanat' eğilimine bağlı sanatçı ve eleştirmenler, yönetici kata karşı yükselen katı ve tabakayı tutuyorlarsa, davranış ve düşünceleri ister istemez devrimci bir özellik taşır. Çünkü eskiyen ve haksızlaşan bir düzen yerine yeni ve ileri bir düzenin kurulmasını isterler. Mutlu yarınlara inanırlar. Bu yarınları getirecek olan devrimci kuvvetlere sevgi ve sempati beslerler. Eserlerinin onlara yardımcı olmasını dilerler. Toplumun değişmesi ve gelişmesine yararlı olmağa çalışırlar."*[534]

Bezirci, derebeyliğe karşı liberalliği, aristokrasiye karşı burjuvaziyi, liberalizme karşı sosyalizmi savunanları devrimci sanatçıya örnek olarak gösterir. Ona göre Namık Kemal ve Tevfik Fikret, bizde liberal düzenin kurulmasını istedikleri ve bunu savundukları için devrimcidirler.

Bezirci, toplumcu sanatı yalnızca ilericilerin değil, tutucu ve gerici olanların da savunduklarını, bu nedenle toplumculuğun her zaman "devrimci bir özellik" taşımadığını örneklerle kanıtlamaya çalışır. Toplum için sanat anlayışını savunanlar arasında eskiyi tutanların da olduğunu söyleyen Bezirci, bunların yaptıklarının devrimci sanatçının tam tersi olduğunu söyler. Bunlar, yönetici katın yanında yer alan, kurulu düzenin değişmesini istemeyen, yapılacak değişikliklerin toplumun zararına olacağını düşünen sanatçılardır. Örneğin, "Osmanlı derebeylik rejiminin iyiliğine inanan M. Akif" gibi sanatçılar bu görüşü savunurlar. Sanat için sanatı savunanlar ise, çevreyle uyuşamayan, bu çevreyi hor gören, umarsız, kararsız, ülküsüz, içe kapalı ve mutsuz insanlardır. Bunların tek amacı sanat için sanat yapmak, güzel biçimler ortaya koymaktır. Bezirci'nin söylediklerinden çıkan sonuç

[534] Hâlis Acarı, "Kısır Döngüden Kurtulmak yahut Sanat İçin Sanat ve Toplum İçin Sanat Meselesinin Yeni Bir Açıdan Çözümlenmesi", **Dost**, C. 1, S. 3, Aralık 1957, s. 25.

şudur: "*Sanatçı çevresiyle anlaşmışsa 'toplum için sanat' akımını, anlaşamamışsa 'sanat için sanat' eğilimini benimser ve uygular. (…) Bundan başkası laf-ü güzaftır!*"[535]

Edebiyattan yarar umanlardan biri de Fakir Baykurt'tur. Ona göre yazılan romanlar, toplumbilimcilere ve siyasetçilere, "iş sahiplerine, mesuliyet sahiplerine" yararlı birer belge durumundadır.[536]

Ahmet Oktay'a göre topluma bilinçli olarak yararlı olmak, onu esenliğe kavuşturmak isteyen bir sanatçı, hem "toplumbilim öğretisine", hem de toplumsal güven ve eşitliği sağlayabilmek için "toplumcu bir tutumsal öğretiye" bağlı olmak zorundadır.[537] Yazarın bundan sonra yapacağı şey ise "gerçekleri bir karşıtlar bütünü olarak görmek ve anlatmak"tır.[538] Ona göre toplumun kimi gerçeklerini görüp yaşamakla, ele alınan kişiye bir çevre çizmekle toplumcu edebiyat yapılmaz. Yazar, bu konuda şunları söyler:

> "*Oysaki yazarın asıl ödevi bundan sonra. Toplumun durumunu bilecek, o toplum içindeki alış verişleri belli bir açıdan görecek, kişinin ruhsal durum ve eylemlerini, bundan sonra yazacaktır. Şayet toplumcu bir sanatçıysa. Biz toplumcu sanat deyince, çalışan, çoğunluğu meydana getiren yoksul halkımızı ve onun sorunlarını tutan, ona yaşadığı günlerin bilincini vermeye çalışan sanatı anlıyoruz.*"[539]

Samim Kocagöz, sanatçının toplumun hizmetinde olması gerektiği kanısındadır. Ona göre dünyanın sorunları, insanların çektiği sıkıntılar yanında bireyin sıkıntısı devede kulaktır. Sırtında yorganı ile yaşadığı yerleri terk edip, şehirlere göç eden insanların, topraksız köylülerin sorunlarıdır sanatçının kafasını meşgul eden. Kısacası sanatçıyı iten, yürüten sosyal hayatın akışıdır. Bundan dolayı onun işlediği bireysel aşk değil, memleket sevgisidir.[540]

---

[535] agm., s. 28.
[536] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 13.
[537] Ahmet Oktay, "Gerçekçiliğin Sorumları: 1- Öğretiler", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 28, 8 Temmuz 1956, s. 6.
[538] Ahmet Oktay, "Gerçekçiliğin Sorunları: 2- Öğretiler ve Edebiyat", **Pazar Postası**, Y. 4, S.33, 12 Ağustos 1956, s. 11.
[539] Ahmet Oktay, "Yanlış Yorumlanan bir Yazı Üzerine Açık Mektup", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 23, 3 Haziran 1956, s. 6.
[540] Samim Kocagöz, "Hikâyeciliğimizin Eksikleri", **Yeditepe**, S. 1, 1 Haziran 1951, s. 1/7.

5. KENDİ İÇİN YAZMAK YA DA SANAT SANAT İÇİNDİR

Sanat sanat içindir anlayışını savunan yazarlar için öncelikli olan yazarın özgürlüğüdür. Onlara göre insanlığın unutamadığı eserler, sanat sanat içindir anlayışıyla ortaya konan eserlerdir. Bu yazarların toplumu aydınlatmak, onun sorunlarına çözüm üretmek gibi bir kaygıları hiçbir zaman olmamıştır. Bu anlayışta olanlar için sanatçı, önce kendisi için, daha sonra da herhangi bir telkine kapılmadan, önyargısız bir biçimde toplum için yazar. Bu sanatçıların amacı, değeri zamanla anlaşılacak, ölmez eserler ortaya koymaktır. Bunlar, sanatı toplum için yapanların boş laf üretmekten başka bir şey yapmadıkları kanısındadırlar.

Sanatın toplumsal gerçeklikle doğrudan bir ilişkisi olduğunu ileri sürenler ise, sanat sanat içindir anlayışını savunanların bilinçli ya da bilinçsiz olarak sanatı yapay bir biçimde toplumsal gerçeklikten uzaklaştırmak istediklerini düşünürler. Bunlara göre toplum için sanat yapanlar, mutlu yarınlara inanan, haksız ve eskiyen düzene karşı yeniyi savunup benimseyen yazarlardır. Sanat için sanat yapanlar ise, çevresiyle uyuşamayan, onu hor gören, içinde bulunduğu toplum katını benimsemeyen, "mutlu azınlık" için yazan yazarlardır. Bunlar kararsız, amaçsız ve ülküsüz kişilerdir. Bunların başlıca amacı güzel biçimler yaratmaktır.

Yaşar Nabi, sanatçının yaptığı çalışmanın her şeyden önce sanat için olmasını ister. Ona göre sanatçı, sanatın isteklerini göz önünde tuttuğu zaman başarı kazanacaktır. Sözgelimi, Balzac romanlarında her türlü sorunu ele almış, bunları irdelemiş, güzelle çirkini, iyiyle kötüyü ortaya koymuştur. O, tüm bu yazdıklarıyla toplumun kafa ve ahlâk bakımından iyileşmesine yardımcı olmuştur. Ama Balzac, romanlarını topluma yararlı olmak için yazmamıştır. Onun amacı roman yazmaktı. Başka bir şey değil. Bu nedenle sanatın bir amaca hizmet etmesi doğru değildir. Böyle yapılırsa sanatın özgürlüğünden söz etmek mümkün olmaz. Yine sanatın sanat için olduğunu söyleyen insan, bir amaca hizmet ediyor görünen bir eseri yalnızca bu yönüyle inkara kalkışırsa o da sanatın özgürlüğünü kabul etmiyor demektir. Yapılacak olan şey sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan her şeye karşı çıkmak, onun işine karışmamaktır.[541]

[541] Yaşar Nabi Nayır, "Durmuş Adam", **Varlık**, S. 421, Ağustos 1955, s. 3.

Oktay Akbal'a göre, "toplum için yazmak" sözü çok boş bir "laf" tır. O, her sanat eserinin toplum için, insanlar için yazıldığını, ama insanlığın unutmadığı eserlerin yaratıcılarının "toplum için, topluma bir faydası dokunsun, toplumu aydınlatsın, ona yeni yollar yeni ufuklar açsın" diye yazmadıklarını, böyle bir şeyi akıllarından bile geçirmediklerini, böyle bir önyargıyla hareket etmediklerini söyler. Ona göre ***Geçmiş Zaman Peşinde*** de, ***Madam Bovary*** de ilkin yazarı, sonra toplum için yazılmıştır:

> "*Yazar, ilkin kendisi için yazan, kendi kişiliğindekileri çevresine yani topluma geniş anlamiyle insanoğluna vermeğe çalışan kişidir. Gerçek bir sanatçının duyarlığına, kişiliğine sahip yaratıcı, bir yazar kendisi için yazdığı eserinde de toplumu, çeşitli yönleri, ruh halleri ile aksettirmesini bilecektir. Bunu kendiliğinden, hiç bir ön yargıya varmadan, sanat dışı telkinlere kapılmadan yapacaktır.*"[542]

Akbal'a göre bir yaratıcı eserini ön yargılarla ortaya koymaz; gündelik başarılar, geçici alkışlarla yetinmez. Onun "değeri zamanla anlaşılacak, kişioğlunun hayal ve düşünce ufkunu genişleten yapıtlar ortaya koymak" gibi bir amacı vardır. "Gerçek yaratıcının görevi bu geçici akımlara kendini kaptırmamak, asıl ölmez olanı, kalıcı yönleriyle ortaya koymaktır."[543]

Ahmet Kabaklı, sanatta önemli olanın konu ya da gaye değil, sanatın kendisi olduğunu söyler. Ona göre "kızıl veya kara saltanatlar," kimi düşüncelerle şairin özgürlüğünü kısıtlamak isterler. Hırçın gençler, şöhret düşkünü kuşaklar, bu yönde sanat yapan/yapmış Fuzûlî, Bâkî, Şeyh Gâlip, Yahya Kemal gibi şairlere "mantıksız taşlar" fırlatır, "izansız iftiralar" atarlar. Kabaklı'ya göre bu sanatçılar, güçlü eserler ortaya koydukları için bu saldırılardan etkilenmezler.

> "*Bunlar kendilerine çarpanı helâk eder, küçültür; vuran yumrukları ezerler. Sade, eserleri ile konuşan Fuzulî; Gâlip ve onlar kadar diri bir sükûtun kudreti ile süslenen Yahya Kemal, daha nice şom ağızlı sanat vurguncusunun hesabını görecektir, kimbilir*"[544]

[542] Oktay Akbal, "Kendi İçin Yazmak", **Yenilik**, C. 3, S. 20-8, Ağustos 1954, s. 237.
[543] Oktay Akbal, "Kendi İçin Yazmak Ne Demektir", **Yenilik**, C. 3, S. 24-12, Aralık 1954, s. 406.
[544] Ahmet Kabaklı, "Seçkinler Edebiyatı", **Hisar**, C. 2, S. 26, Haziran 1952, s. 6.

Hisarcılar da, genellikle Ahmet Kabaklı gibi düşünürler. Munis Faik Ozansoy, sanatın kendisinden başka amacı olmadığını, olmaması gerektiğini söyler. Ona göre, sanatçıdan, özellikle de şairden toplumsal görev beklemek yersizdir. Devrim yapmak devlet adamlarının, devrim meddahlığı da dalkavukların işidir:

> "*İçtimai vazifeleri birbirine karıştırmayalım. Herkes yerinde gerek. Şairin ikisi ile de münasebeti yoktur. (…) Size bir şey anlatmak; sanatın mücerred* ***güzel****'in dışında bir şeye sizi inandırmak istiyen eserlerin sanatla alâkası olamaz.*"[545]

İlhan Geçer de, Ozansoy'la aynı görüşleri paylaşır. Ona göre de, sanat bir yol gösterici, bir "fikir çığırtkanı" değildir. Toplumsal bozuklukları giderme görevi de yoktur. Birtakım ideolojileri yaymak da, siyaset yapmak da sanatın en büyük düşmanıdır. Sanatı, eğitimsiz halkı kalkındırmak için bir araç olarak kullanmak, ona uluslar arası bir değer kazandırmaz:

> "*Evet sanatkârın da topluma karşı vazife ve sorumları var. O, güzeli yaratmakla, estetik duygu ve heyecanları uyandırmakla topluma başka bir yönden faydalı olmaktadır. (…) Onun için bir zihniyet inkılabı yapmalı, sanatı sanat olarak bilmeliyiz. Sanat sadece güzelin ifadesidir ve o zaman ulvîdir.*"[546]

Mehmet Çınarlı'ya göre sanat eserleri insanlar yararlansın diye yapılmadığı halde, bu eserlerden insanlar yararlanır. Bir başka deyişle, sanat, yine sanat içindir; ama toplumun sanat gereksinimini karşılaması dolayısıyla, aynı zamanda toplum içindir. Bu tezin, "Sanat toplum içindir", "Sanat insan içindir" tezlerini de içine aldığını söyleyen Çınarlı, sanatçının eserini yaratırken her anlamda özgür olmasını, sanat eseri ortaya koymaktan başka bir şey düşünmemesini ister. Ona göre bu teze düşman olanların çoğu sanata da düşmandır. Sanat, sanat içindir demekle sanatçının toplumla ilişkisini keseceğini, fildişi kuleye çekileceğini, düşler aleminde yaşayacağını söylemek doğru değildir. Çünkü bu tez, gerçekçi bir sanatı da içine almaktadır:

> "*Herhangi bir gerçeğin sanat eserinde belirmesi, sosyal bir dâvanın aydınlanması 'sanat sanat içindir' tezine aykırı değildir. Sanat için çalışan bir sanatkârın gördükleri, duydukları, düşündükleri de şüphesiz eserlerine aksedecek ve bu eserler kendiliğinden bir takım gerçeklere, dâvalara dokunabilecektir. Ama, bu gerçeklerin, dâvaların sanat eserinde yer alması, dolayısiyledir. Sanatkâr bir takım gerçekleri ortaya koymak, dâvaları halletmek için değil, bir sanat eseri*

[545] Munis Faik Ozansoy, "Düşündüğüm Gibi: Sanatkârın Vazifesi", **Hisar**, C. 2, S. 28, 1 Ağustos 1952, s. 3.
[546] İlhan Geçer, "San'ata Dargın mıyız?", **Hisar**, C. 2, S. 28, 1 Ağustos 1952, s. 15.

ortaya koymak için çalışır. (…) Sanat gayesi güdülmeden ortaya getirilmiş eserler, bir sanat değeri taşıyamıyacağından, insanın veya toplumun sanat eserinden beklediği faydayı da sağlıyamaz. Şu halde, sanat için çalışmıyan bir kimse, toplum için veya insan içinde çalışmamış demektir."[547]

Ataç, "sanat için sanat" sözünü şöyle açıklar:

"Théophile Gautier de, onun gibi düşünenler de: 'Sanat sanat içindir' derken bir sanat eserinde manâ da aranamıyacağını söylemek isterler. Şair kelimelerle oynar, yalnız kelimelere değer verir, onları yan yana getirerek şekiller kurar. Budur asıl anlamı "Sanat sanat içindir" sözünün."[548]

Ona göre şimdikiler şairin bir şey söylemesini, bir şey bildirmesini sanattan ayrılmak saymazlar; bize bir romancı, bir denemeci gibi insanoğlundan haber vermesini isterler.

Attilâ İlhan, sanatın toplumsal gerçeklerle ilgisinin olmadığını; insanlığın meseleleriyle sanatın meselelerinin farklı olduğunu ve bunlar arasında herhangi bir ilişki kurulamayacağını iddia edenlerin yanıldıklarını; sanatın toplumsal gerçeklikle doğrudan bir bağıntısının olduğunu, sanat için sanat anlayışını savunanların, sanatı yapay bir biçimde bilinçli ya da bilinçsiz olarak toplumsal gerçeklikten ayırmak istediklerini söyler:

"Sanat için diyenler, sanatı, sunî olarak içtimai realiteden ayırmak gibi şuurlu veya şuursuz bir maksat güdenlerdir. Etraflı ve sistemli olarak düşünülürse, bu maksadın, itici ve değiştirici sosyal karakterini bertaraf etmek isteyen içtimai çevrelerin menfaatına yüzde yüz uygun olduğu derhal fark edilir. Yani, sanat şuursuzca da olsa, yine içtimai –ama menfi ve geri bir iş görmektedir."[549]

Asım Bezirci'ye göre toplum için sanat yapan sanatçılar, mutlu yarınlara inanan, haksız ve eskiyen düzene karşı yeniyi savunup benimseyen, çevresiyle uyum içinde olan kişilerdir. Sanat için sanat yapanlar ise, çevreleriyle uyuşup anlaşamayan, diğer bir deyişle çevresini hor gören, içinde bulunduğu toplum katını benimsemeyen sanatçılardır. Topluma ve çevreye karşı olan bu soğukluk ve geçimsizlik, bu sanatçıları devrimci bir anlayışa götürmez. "Kendi egemen katından koparak, toplumu kökünden değiştirmek isteyen devrimci bir katla birleşmesine yol açmaz." Bu nedenle sanat için sanat görüşünü benimseyenler, iki kat arasında yalnız, kararsız, umutsuz ve ülküsüz debelenip dururlar. Bunların toplum için sanatı savunanlar gibi, mutlu yarınlara inanmaları da söz

[547] Mehmet Çınarlı, "Bir Yazı Dolayısıyla", **Hisar**, C. 3, S. 51, Temmuz 1954, s. 5.
[548] Nurullah Ataç, "Allı ile Konuşmalar: Hep O Dava", **Varlık**, S. 393, 1 Nisan 1953, s. 4-5.
[549] Attilâ İlhan, "Sanat ile Realite Arasında", **Yeditepe**, S. 49, 15 Kasım 1953, s. 6.

konusu değildir. Bunlar içinde bulundukları çevreye küsüp ondan uzaklaşmış, kendi içlerine kapanmış umarsız ve amaçsız sanatçılardır. Bezirci, bu sanatçıları ve sanat anlayışlarını şöyle ortaya koyar:

> "*Bu sanatçıların dostları kimdi öyleyse? Kendileri gibi olan bir avuç insan: Mutsuz azınlık. Bundan ötürü eserlerini toplum için, halk için, burjuvazi için değil; bu azınlık için yaratıyorlardı. Yani bilinmiyen dostlar, sayılı seçkinler, onların deyişiyle 'mutlu azınlık' için…*
>
> *Toplum gerçeklerinden kaçarak fildişi kuleye sığınan böylesi sanatçıların artık bir tek amaçları vardır: güzel biçimler yaratmak! Sanat için sanat yapmak!*"[550]

Bezirci, sonuçta şunları söyler:

> "*Sanat tarihinin verilerine dayanarak, olmuş ve olmakta olanı tarafsız, nesnel ve bilimsel bir tutumla inceliyerek vardığımız doğruları artık özetliyebiliriz:*
>
> *Sanatçı çevresiyle anlaşmışsa 'toplum için sanat' akımını, anlaşamamışsa 'sanat için sanat' eğilimini benimser ve uygular. (…) Bundan başkası laf-ü güzaftır!*"[551]

Asaf Çiyiltepe, toplumcu sanatın karşısına çıkarılan bireyciliği "geri bir sanat" olarak görür. Ona göre bireyci sanat, "hastalıklı, korkak ve geçici"dir. Bireyi anlatarak sanat yapmak için öncelikle bireyin geçirdiği evrimi ortaya koymak gerekir. Oysa bu sanatçıların yaptığı genellikle bireyin boş sıkıntılarını gereğinden fazla önemseyerek ortaya koymaktır. Bu şekilde hareket eden sanatçılar, geriliğin savunucusu olmaktan başka bir işlev taşımazlar.[552]

A. Korkut'a göre bireyci yazarlar, kötümser, dar bir sosyal çevreyi konu alan, ne devrimci ne de yapıcı olabilen yazarlardır. Bunlar genellikle iki kişiden söz ederler: sen ve ben. Toplumcular ise, edebiyatımızın yaratıcı, halkçı, iyimser ve yapıcı-umutlu yanını ele alırlar. Korkut, sanatçının bağlı olduğu toplumsal sınıfın sınırları içinde tıkanıp kalmamasını, bu sınırları aşmasını ister. Ona göre bu aşma hareketi, sağlam bir dünya görüşüyle olabilir. Bireyci sanatçılar bunu yapmadıkları için suçludur:

---

[550] Hâlis Acarı, "Kısır Döngüden Kurtulmak yahut Sanat İçin Sanat ve Toplum İçin Sanat Meselesinin Yeni Bir Açıdan Çözümlenmesi", **Dost**, C. 1, S. 3, Aralık 1957, s. 28.
[551] agm., s. 28.
[552] Asaf Çiyiltepe, "Korkak Yazar Bireycidir", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 45, 4 Kasım 1956, s. 11.

"Edebiyatımızın cılız, geri ve karanlık yanlarını temsil eden yazarlar, halkı tanımağa, bilimsel bir görüş kazanarak sanatlarını toplumun hizmetine vermeğe gayret etmedikleri için sorumludurlar. İleri sanatçının, eleştiricinin bir görevi de edebiyatımızın bu yarı ölü neslin verdiği eserlerin cılızlığını, zavallılığını açıklamaktır. Ancak böylelikle, ergeç kendi kendine sönecek olan bu titrek akımın çöküşünü çabuklaştırabiliriz."[553]

6. GÜDÜMLÜ VE DAVALI EDEBİYAT

Güdümlü ve davalı sanat üzerine bu dönemde yoğun tartışmalar yapılır. Bu tartışmalarda zaman zaman güdümlü sanatla davalı sanatın birbirine karıştırıldığı görülür. Güdümlü sanatın davası mutlaka vardır; ama her davalı sanat güdümlü sanat değildir. Bu dönemin çoğu yazarına göre güdümlü sanatta amaç, sanatını ortaya koymak değil, belli bir görüşü ve anlayışı empoze etmektir. Bir başka deyişle güdümlü sanatçı, belli bir dünya görüşünü, bir siyaset ve toplum anlayışını sanata üstün tutar. Bunlara göre güdümlü sanatı savunanlar, edebiyatın tek kutuplu olmasını isteyen, bir çemberin içine sıkışıp kalan, bu çemberi aşmak için uğraş vermeyen, hatta kalemlerini çıkarları ve hırsları uğruna bir gruba veya kişiye satan yazarlardır. Davalı sanat ise, bireyin ve toplumun sorunlarını ortaya koyan, onları araştırıp inceleyen, belli bir siyasal görüşü değil aklı ön plana alan, ama siyaseti de dışlamayan sanattır. Burada yazar, bir siyasetin ya da dünya görüşünün sözcülüğünü yapmaz. Onun davası insanla ve çevresiyledir. Yaşar Nabi'nin deyişiyle güdümlü edebiyatta sanat, amacın gerçekleşmesi için bir araç olarak kullanılırken, davalı edebiyatta ise amaç yine sanatın kendisidir. Moliére, Dickens, Hugo ve Tolstoy gibi yazarlar güdümlü değil, davalı sanatçılardır. Yaşar Nabi Nayır, Nurullah Ataç, Orhan Duru ve Muzaffer Erdost gibi yazarlar bu iki anlayışın birbirine karıştırılmamasını isterler.

Bu dönemde yapılan tartışmalara baktığımızda güdümlü sanat üzerine söylenilenlerin pek çoğunun sağlıklı olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü güdümlü edebiyatı savunduğu söylenen yazarların yapıtlarına bakıldığında görülen güdümlü sanat değil, davalı sanattır. Ahmet Oktay'ın dediği gibi, dünya görüşünü bir reçete gibi sunup şunu yap, bunu yapma diyen toplumcu bir edebiyatçı pek yoktur. Can Yücel, Tevfik Çavdar, Orhan Kemal, Hüsamettin Bozok, Samim Kocagöz, Vedat Günyol gibi yazarlar güdümlü

[553] A. Korkut, "Edebiyatımızda İki Akım", **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 27(43), Aralık 1955, s. 270.

sanattan "bir iddiası, bir meselesi" olan sanatı anlarlar. Bu yazarlara, *Yeryüzü* ve *Beraber* dergileri ile ***İnsan Tükenmez***'deki yazılarında sanatçının bir militan, bir eylem adamı olmasını isteyen, ama 1958'den sonra bu düşüncelerini gözden geçiren Fethi Naci de katılır.

Güdümlü sanat üstüne tartışmalar, 1950'lerin ilk yıllarında başlar. Bunlar, daha çok, dönemin solcu / sosyalist / toplumcu gerçekçi / toplumsal gerçekçi diye adlandırılan yazar ve eleştirmenlerine dönük yapılır. "*Güdümlü sanat"*[554] sözünü ilk kullanan Memet Fuat'tır.

Memet Fuat, Orhan Hançerlioğlu ve Yaşar Nabi Nayır'ı eleştirmenin değerlendirme ölçütlerine karıştıkları, eleştirmeni gütmeye kalktıkları için güdümlü sanat yapmakla suçlar. Memet Fuat, yazısında Yaşar Nabi'nin sanatçıların politikayla ilgilenmesine ses çıkarmayıp, aynı şeyi yapan eleştirmene ayak diremesinin ikircikli bir davranış olduğunu, bunun da eleştirmenin elini kolunu bağladığını ileri sürer. Bu tutumun yanlışlığı üzerinde duran Memet Fuat, eleştirmenin ele aldığı yapıtla ilgili olarak, Yaşar Nabi aksini söylese de, yazara "Toplum düzenimizin bozuk taraflarını gösterebilmiş mi?", "Bu bozukluğun nasıl düzeleceğini belirtmiş mi?" gibi sorular sorabileceğini söyler. Ona göre bize düşen, eleştirmenin yöntemini yargılamak değil, onun yazısını beğenmek, ya da beğenmemektir. Çünkü eleştirmenin yargılama ölçütlerine karışan kişinin, onu gütmeye kalkmaktan başka bir amacı yoktur. Memet Fuat, eleştirmene ve bu türden sorulara katlanamayan sanatçıya, Suat Taşer'in bir cümlesiyle yanıt verir: "Tenkid bahsini kaparken diyeceğim ki: tenkidden korkan kendinden korksun, yaptığından korksun."[555]

Nurullah Ataç'a göre bir davaya ne kadar bağlı olursak olalım, bütün gücümüzü, düşüncelerimizi yirmi dört saat boyunca ona yöneltemeyiz. Sanat adamının bir davası olmasını savunanlar, bunun ayırdına varamamış, en davalı adamın bile davasız bir yanının bulunduğunu görememişlerdir. Onun sadece insan olduğu anları dikkate almayan bu sanatçılar, sanatın "*asıl o dakikaların ürünü*" olduğu gerçeğini göz ardı ederler.

Ataç, düşsel arkadaşı Allı'ya davalı dergilerin kendisini bunalttığını, davası sadece sanat, edebiyat olan dergiler istediğini belirtir. Ama Ataç'ın iç sesi ve vicdanı olan Allı'ya göre Ataç da davalı bir adamdır. Ataç, davalı bir sanat adamı değil, davalı bir okurdur. Onların inandıklarına inanmadığı, onlara karşı düşündüğü için davalı bir insandır. Ataç'ın çok sevdiği A. Gide de davalı bir sanatçıdır:

---

[554] Memet Fuat, "Kitaplar, Dergiler, Gazeteler: Güdümlü Eleştirme", **Yeditepe**, S. 51, 15 Aralık 1953, s. 5.
[555] Memet Fuat, "Güdümlü Eleştiri", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 132-134.

"André Gide yalnız bir sanat adamı değildi, eserini, kendisinin istediği gibi, yalnız güzellik bakımından inceliyemeyiz, onun da bir davası vardı, doğruluk davası, insan oğlunun bütün dileklerine hürriyet verilmesi davası. Bir devrimci idi Monsieur Gide, D. H. Lawrence ile, Henry Miller ile birlikte bir ahlâk devrimcisi… Bu da bir dava değil midir? (…) Hayat karşısında bir durumu vardı onun, bir şey öğrenmeğe, bir düşünüşü yaymağa çalışırdı, (…) bir message'ı vardı."[556]

Ataç, bir başka düşsel konuşmasında Allı ile davalı sanat tartışmasını sürdürür. Allı'ya göre edebiyatın görevi bize yalnızca insanın içini öğretip tanıtmak değildir. Edebiyat, aynı zamanda insanın toplum için ne düşündüğünü de ortaya koymak zorundadır:

"İnsan oğlunun kuşlar karşısında, çiçekler karşısında, daha ne bileyim? Şu, bu konu karşısında ne düşündüğü, bütün tepkeleri sanata girer de toplum işleri karşısında ne düşündüğü, toplumun yönetimi üzerine ne düşündüğü niçin sanata girmez? İnsan oğlu, bütün öteki konular karşısında insandır da toplum karşısında bir insan değil midir? Sizin istediğiniz de davalı sanat değil mi? Öğretici sanat değil mi?"[557]

"*Sanatın bir davası olmamalıdır!*" sözü ile "*Sanatın davası olmalıdır!*" sözünün birbirinin karşı tezi olduğunu söyleyen Allı, her iki tezden bir bireşime ulaşılabileceğini, ama bu bireşimin, ikisinin bir olduğunu ileri sürerek ya da tezlerden birini atarak gerçekleşemeyeceğini ileri sürer. Allı, davalı sanatı, hep solcuların savunduğunu ileri sürenlerin doğru söylemediklerini, Peyami Safa'nın da yazdıklarının davalı olduğunu vurgular. Solcular ne söylerse tersini söyleme alışkanlığının yanlışlığı üzerinde duran Allı, Ataç'a solcularla çarpışmak gerektiğini, ama yöntemin yanlış olduğunu; solcuların da başkalarının buyruklarını yerine getirmeye çalıştıkları için davalarının olamayacağını söyler:

"'Sanatın davası olmalıdır' savını solcular benimsemiş, bir de 'devrimci gerçekçilik' uydurmuşlar, bana ne ondan? 'Devrimci gerçekçilik' adı altında birtakım en bayağı romanları, hikâyeleri, şiirleri ortaya sürüyorlar. O yazıların aşağılığını, çirkinliğini söylemeli. O başka. Ama o yazıların güzel olmaması 'davalı sanat' savını çürütmez. (…) Bizde Peyami Safa'nın yazıları 'davalı' değil mi? Solcu diyebilir misiniz ona? Hayır, ben solcu değilim, 'davalı sanat' savını savunmakla solculara yardım etmiş olmuyorum. Balzac'ı düşünüyorum, Stendhal'ı

[556] Nurullah Ataç, "Allı ile Konuşmalar: Dâvalı Sanat", **Varlık**, S. 391, 1 Şubat 1953, s. 4.
[557] Nurullah Ataç, "Allı ile Konuşmalar: Hep O Dava", **Varlık**, S. 393, 1 Nisan 1953, s. 4.

düşünüyorum, Zola'yı düşünüyorum. (…) Görmüyor musunuz? Solcuların 'davalı sanat' dedikleri gerçekten 'davalı sanat' değil, 'davalı' kimse yok onların arasında, hepsinin söyledikleri bir, kendi kendilerine düşünmüyorlar, buyruklara uyuyorlar. Buyruklara uyan kişinin dâvası mı olur?"[558]

Ataç, bir davayı savunan yazarların eserlerinde o davanın sırıtıverdiğini, bu nedenle de söylenilenlerin okuru kandıramadığını ileri sürer. Ona göre bu yapılanlar acemicedir; çünkü bu kişiler, eserlerinde kendilerini gizleyemedikleri gibi, düşüncelerini beğenmedikleri, aynı zamanda da yanlış buldukları kişileri kötü ve bayağı olarak göstermeğe çalıştıkları için inandırıcı olamazlar. Eserlerinde inandırıcı olamadıkları için de karşı çıktıkları düşünceleri çürütemezler. Davalı edebiyatın "düşünceler üzerinde tartışmağa alışmış, insan oğluna saygı gösteren kişiler arasında" olacağını söyleyen Ataç'a göre, bizde daha bu saygıya erişilememiştir. Bu nedenle de davalı edebiyat başarılamamaktadır.[559]

Ataç, sanatın Atatürk devriminin ilkelerini yayması gerektiği yönündeki görüşlere de karşı çıkar. Ona göre devrimin ülkeye getirdiği yenilik ve iyiliklerle birlikte, eski görüşün eksiklerini ve darlıklarını ortaya koymanın devrimin yayılıp yerleşmesine olumlu bir katkısı olamaz. Hatta bu türden eserler, "Buyrukla yazılmış bunlar, buyrukla yapılmış!" diyerek okunmaz bile. Atatürk için yazılan eserlere baktığımızda bu durumu çok net biçimde görürüz. Bunların çoğunda ne sanat vardır, ne de Atatürk:

"*Unutmıyalım ki sanat olmıyan bir eserde güzel olmıyan bir eserde konu gerçekten beliremez, hiç bir konu. Biz hâlâ biçime değil, öze bakmak istiyoruz, biçimsiz öz olurmuş gibi."*[560]

Ona göre duyguların yüksekliği, düşüncelerin doğruluğu sanat yapmak için yeterli değildir; aynı zamanda bu duygu ve düşüncelerin bir biçim içinde var olması gereklidir. Ataç, sanatın kendi gereklerinin olduğunu, sanatçının da öncelikle bunlara uyması gerektiğini söyler. Ona göre sanatın devrimin ilkelerini yaymasını savunanların unuttukları nokta da budur:

"*Kendi gereklerine uymıyan, kendi gereklerini düşünmiyen sanat uyduğu buyruk, uyduğu ülkü ne denli yüksek olursa olsun alçalır, bayağılaşır. Sanatına inanmıyan bir kişinin eseridir de onun için.*"[561]

---

[558] agm, s. 5.
[559] Nurullah Ataç, "Konuşu: Sanattan Öte", **Son Havadis**, 19 Mart 1953, s. 2.
[560] Nurullah Ataç, "Devrim ile Sanat", **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 19, Ocak 1954, s. 6.
[561] agm., s. 6.

Ataç'a göre sanatları dışında bir ülküye, bir düşünceye bağlananlar eninde sonunda bayağılaşacaklardır. Bu sözden sanat adamının devrime bir yararının dokunmayacağı anlamının çıkmaması gerektiğini söyleyen Ataç, bu işi devrimciliği savunan sanatın değil, devrimin sanatının yapabileceği kanısındadır. Ona göre, "yeni düşünüşün, devrimin getirdiği yeni düşünüşün gerektirdiği sanat, bir Doğulu gibi değil, bir Batılı gibi düşünerek yaratılacak sanat"tır. Ataç, Atatürk için padişahlara benzer kasidelerin yazıldığını, ama yazılan bu şiirlerde Atatürk'ün kendisiyle de, görüşleriyle de karşılaşılmadığını ileri sürer. Bütün bu nedenlerden dolayı devrimci sanat adamının ödevi, eskiyle savaşmak, eskiye saldırmak değil, yeni görüşün gerektirdiği eserleri, yeni görüşün istediği güzelliği yaratmaktır.

Ataç'a göre yazar özgür olmalıdır. O, her istediğini yazabilmeli, dilediği konuyu işleyebilmelidir. Oysa sanatçının toplumsal bir görevi olduğunu savunanlar, toplumla uğraşmasını isteyenler gerçekte buna inanmazlar. Onlar bir tek kendi davalarına inanırlar. Bu dava dışındaki tüm davaları yok sayarlar. Sözgelimi özgürlük isteyenleri davasız olmakla suçlarlar:

> *"Kişide kavrama gücü olmayınca, başkalarının şunu bunu yapmasını yasak etmeğe kalkar, gidilecek yolun bir olduğunu sanır. O yolu da kendi kendine bulamaz, önütlerinden, imam'lardan öğrenir. (…) Yaşar Nabi işte onlarla çarpışıyor. Bir dâva adına değil, bütün dâvalar adına, kısacası özgürlük adına…"*[562]

Ataç, sanat adamının nasıl olması gerektiği konusunda da düşünce üretir. Ona göre sanatçının haksızlıklara ve kötülüklere karşı savaşması, onu güdümlü sanatçı yapmaz. Bir sanatçının güdümlü olması için başkalarının buyruğunda çalışması, onların dediğini yapması gerekir. Buradaysa böylesi bir durum söz konusu değildir:

> *"Sanat adamı düşünen, araştıran bir adamdır, düşünüp araştırdığı, çevresine baktığı için toplumda bir kötülük, bir haksızlık işleniyorsa onu da görür, gösterir, gerekince var gücüyle bağırıp kendini tehlikeye atmaktan da kaçınmaz."*[563]

Muzaffer Erdost ve Orhan Duru, güdümlü sanatı tartışırken onunla davalı sanat arasındaki ayrımı da ortaya koymaya çalışırlar. Orhan Duru, güdümlü sanatın bir zorunluluktan doğduğu kanısındadır. Orhan Duru'ya göre toplumun sanatçıya gereken önemi vermemesi sanatçıyı rahatsız eder. O, toplumun ilgisini çekebilmek için onun dertlerini konu alır, davalarını çözme yoluna gider. Sanatçı, bu sorunların çözümü için

[562] Nurullah Ataç, "Allı ile Konuşmalar: Karışmak", **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 5.
[563] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 225.

düşünce üretirken ister istemez bir ilkenin, bir kuralın sözcüsü olur. İşte yapılan bu işe güdümlü sanat denir.[564] Duru, gazetecinin, karikatüristin, politikacının toplumsal konulara eğilmesini hiç kimsenin garip karşılamadığını, ama sıra edebiyatçıya gelince "Git, senin işin değil bu." dendiğini, oysa toplumla ilgilenmenin herkesin işi olduğunu ileri sürer. Ona göre iyi düşünen sanatçı, mutlaka toplumsal konulara eğilme zorunluluğunu kendinde duyar. Uyar, bu söylediklerine referans olarak büyük sanatçıları gösterir. Bunların hepsinin toplumsal konulara ilgi duyduğunu belirtir. Ona göre bu konuyu ele alanları, belli bir siyasal görüşün adamı olarak değerlendirmek de doğru değildir. Bunların içinde gerici olan da vardır, ilerici olan da. Önemli olan, Yaşar Nabi'nin dediği gibi sanatçıyı "hiçbir şey söylemeden konuşturmak" değildir; sanatçının bir şeyler söyleyebilmesidir.[565]

Muzaffer Erdost, kendi kendine sorduğu "Bir sanata güdümlü sanattır demekle yalnız bir ideolojinin buyrukluğunu yapan sanat mı akla gelmelidir?" sorusunu yine sorularla yanıtlar:

> "*Sanat erine devlet te karışmıyabilir, toplum da. Sanat eri eserine kendisinden birşey eklemiyorsa, sanatına yeni bir öz, yeni bir biçim, yeni bir kural getiremiyorsa o sanat eri kendisinden öncekileri tekrarlamaz mı? İşte ben de (…) buradaki sanat erinin kendisinden önceki sanat erlerinin tutsağı olduğunu, o sanat erlerinin çemberinden kurtulamadığını söylemek istiyorum. Bu bir çeşit devlet güdümlülüğü gibi var olan sanatın güdümlülüğü değil midir?*"[566]

Ona göre sanatçı, özgür düşünebilmeli, yaşadığı toplumun dışına çıkabilmeli, bu toplumu aşabilmelidir. Bunu yapabilecek olan ise "güçlü yazar"dır.

Muzaffer Erdost, güdümlü sanata karşı olduklarını vurgular. Erdost, Orhan Duru'nun güdümlü sanat üzerine söylediklerine tam olarak katılmaz. Güdümlü sanatı savunanlar kadar, savunmayanların da toplumdan ilgi beklediğini, bundan dolayı güdümlü sanatın tek nedeninin halkın ilgisini çekmek, sevgisini kazanmak olamayacağını dile getiren Erdost'a göre, toplumun dertlerini ortaya koyan, onun davalarını savunan her eser güdümlü sanat ürünü değildir. Bu nedenle davalı sanat ile güdümlü sanatı birbirinden ayırmak gerekir:

---

[564] Muzaffer Erdost, Orhan Duru, "Karşılıklı Konuşma", **Evrim**, S. 2-3, Nisan-Mayıs 1954, s. 16-17.
[565] Orhan Duru, "Sanat Alanında: Konular", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 33 (49), Haziran 1956, s. 484-486.
[566] Muzaffer Erdost, "Yenileme", **Evrim**, S. 1, Mart 1954, s. 6.

"Örneğin hikâyeci önceden kabul ettiği bir ilkeyi yaymak, okurlarını bu düşüncesine inandırmak için hikâyesine konu edindiği olayı belli yönlerden, işine gelen yönlerden yansıtır. O zaman dâvasını savunduğunu iddia ettiği insanın dâvasını değil, kendi dâvasını savunur. Böylece iyilik ettiğini sandığı topluma iyilik etmiş olamaz, kendisine, kendi kanılarına iyilik etmiş olur. İşte bence güdümlü sanat budur. Yoksa sanat eri herhangi bir bireyin, bir toplumun, bir yığının dâvasını savunurken onların içine girer, onları araştırır, aklıyla bir sonuca varırsa ona güdümlü sanat yapmış diyebilir miyiz? Ama, bir de bakarsınız ki bu sonuç bir ideolojinin ilkeleriyle bağdaşabilir. Şu var ki bu sonuca aklıyla ulaşmıştır. Siz buna nasıl güdümlü sanat diyebilirsiniz?"[567]

Erdost'a göre dar bir çerçeve içine sıkışmış olan güdümlü sanatçılar, yeni bir şey ortaya koyamamaları bir yana, hem "devşirmeciliğin, nakilciliğin yeniden kurulması" için çaba harcar, hem sanatçının özgürlüğünü kısıtlar, hem de kişinin gelişimine engel olurlar. Erdost, sanatçının bir davası olmasını isteyenlerle istemeyenlerin sanatçının özgürlüğünü kısıtlama noktasında birleştiklerini, iki tarafın da ister istemez güdümlü sanatı savunduğunu vurgular.

Erdost, sanatçının sürekli kendisini yenilemesini ve geliştirmesini ister. Ona göre sanatçının kaygısı, "ortaya konulmamışı, söylenmemişi, düşünülmemişi yakalamak" olmalıdır. Eserin düşündürücü olmasını, okura seçme hakkı vermesini isteyen Erdost, sanat eserinin bir sonuca ulaşmasına karşı çıkar. Bu yönde eser verenlerin okuru aptal yerine koyduklarını ileri sürer.

Yetkin'e göre bir yaratı işi olan sanat baskıya gelemez, çünkü sanat dış baskıların değil, iç itmelerin eseridir. Bu nedenle sanatçıya şu veya bu konuyu işleyeceksin, şunları alıp bunları atacaksın diyen bir anlayışın yaptığı sanatı öldürmektir. Sanatçının toplum davalarına, gerçekçi konulara, birileri istediği için değil, zorlamayla değil, içinden geliyorsa dokunması gerektiğini söyleyen Yetkin, sanatçıyı zorlamanın onun yaratıcılığına müdahale etmek olduğunu ileri sürer. Bundan dolayı sanatın, ona göre, "maksatçılıktan, güdümcülükten daha büyük düşmanı" yoktur:[568]

[567] Muzaffer Erdost, Orhan Duru, "Karşılıklı Konuşma", **Evrim**, S. 2-3, Nisan-Mayıs 1954, s. 16-17. Ayrıca bk.Muzaffer Erdost, "Bağlanmış mı, Tutulmuş mu?", **Yeditepe**, S. 75, 15 Aralık 1954, s. 3.
[568] Suut Kemal Yetkin, "Roman Üzerine", **Varlık**, S. 447, 1 Şubat 1957, s. 4.

"Sanat yaratmaktır. Yaratmak hürlükle olur. Gerçek sanatçı eserini şu veya bu yasanın baskısı altında yaratmaz. Onun kaleminde veya fırçasında kendini hissettiren tek baskı, kendi duyguları ve düşünceleridir. Bunlara biçim vermedikçe rahata kavuşamaz. Sanatçıya; şöyle veya böyle yazacaksın, şunları veya bunları anlatacaksın denildiği gün ne sanattan, ne sanatçıdan eser kalır. Oysaki sanat iç hürlüğün sonucu olursa hem sanat, hem toplum kazanır."[569]

Necatigil, güdümlü edebiyatı "sanat kılığı altında siyaset propagandası yapan; önce güdülmiye razı, sonra da sâf delikanlıları gütmek sevdasında olan edebiyat" olarak tanımlar. Güdümlü edebiyatı savunanlarla gerçekçi yazarları birbirinden ayırmak gerektiğini söyleyen Necatigil, bu edebiyatı savunanların sosyal bir şarta tepeden bakan, hiç yoksulluk çekmemiş insanlar olduğunu imler. Necatigil'e göre toplumsal gerçekçilik, ulusçuluk ve yurtseverlik gibi kavramların arkasına gizlenen bu insanlar, yaşamaya asla yanaşamayacakları her şeyden yoksun hayatları savunuyor görünürken aslında sahtekarca bir tutum izlerler. Gerçekçi yazarlar ise, bu koşulları yaşadıkları, bunların çilesini çektikleri için, yazılarında bunları yaşatmakta herhangi bir güçlük çekmezler. [570]

Muhtar Körükçü'ye göre sanatçı, söyleyecek sözü olan kişidir. Bu nedenle sanatçının söyleyeceği şeyleri, bir görüşe, bir kanıya, bir düşünceye uygun duruma getirmesi doğaldır. Sanatçı, yeteneğini de kullanarak yaşadığı çevreyi, o çevrenin içinde bulunduğu durum ve koşulları eleştirebilir. Burada önemli olan, sanatçının "kalemini, fırçasını, notasını" kiraya vermemesidir:

"Bunları kullanırken kendi vicdanının sesine göre bir dümen vermek meselesidir bu. Dümeni bir fikre, bir gayeye göre tevcih etmek hem mümkündür, hem mübah, belki hattâ zaruri."[571]

Tahsin Yücel'e göre güdümsüz, davası olmayan, bir şey söylemeyen, bir şey göstermeyen, herhangi bir düşünce yaymayan bir sanat eseri yoktur. Burada yanlış olan, sanatın birtakım düşünceleri yaymak için araç olarak kullanılmasıdır:

"Böyle bir sanat, sanatın kuvvetinden, yüceliğinden faydalanarak yapılan bir propagandadır, sanat değildir. Sanatın bir faydası, insanı olgunlaştıran,

[569] Yazar aynı sözleri değişik yazılarında yinelemiştir. Bk. Suut Kemal Yetkin, "Güdümlü Edebiyat Üzerine", **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 10; "Meselenin Düğüm Noktası", **Edebiyat Üzerine Denemeler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978, s. 55; "Gene O Mesele", **Türk Dili**, C. 4, S. 41, Şubat 1955, s. 269.
[570] Behçet Necatigil, "Diyorlar ki: Güdümlü Edebiyat İçin Ne Düşünüyorsunuz?", **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 4.
[571] Muhtar Körükçü, ags., s. 4.

değiştiren, insanı insan yapan tarafı vardır. (...) Sanat adamı,(...) kendi görüşü, düşünüşü dışında herhangi bir dış-etkiye boyun eğmeden, yüceliğinden fedakârlık etmeden, bir araç, bir yardımcı olmadan yapar bunu. "[572]

Turgut Uyar, güdümlü olanın sanat değil, sanatçı olduğunu söyler. Ona göre bir akıma uyan uymayan her sanatçı güdümlüdür. Her sanatçının kendine özgü bir görüşü, kuralları, gerçekleri vardır. Sanatçı onu izler, onu güder. Bu sanatçının özgürlüğüne müdahale etmek değildir. "Sanatın, sanatçının güdülemeyeceği, gün gibi açık bir gerçek" tir.[573]

Kenan Harun, eğitimsiz köylünün bile "demirkıratçı" ve "halkçı" diye kendi çapında bir siyasal görüşe sahip olduğu bir ortamda, sanatçının bir ülküye, bir düşünceye, bir amaca sahip olmasını sindiremeyenleri anlayamaz. Hiçbir eğitimi olmayan köylünün siyaset yapmasına hoşgörüyle yaklaşan bu kesim, anlaşılmaz bir biçimde sanatçının sosyal ve siyasal bir dünya görüşüyle hareket etmesini zayıflık olarak görür. Güdümsüz bir edebiyatı savunan bu anlayışa göre sanatçı, insanlığın, toplumun sorunlarından hiç söz açmamalı, bugünün ve gelecek kuşakların yaşamsal davalarıyla ilgilenmemelidir. Kenan Harun'a göre bu görüş, sakat bir görüştür. Çünkü örümcek bile ağını örerken bir amaca hizmet ederken, sanatçının bunun dışında olması düşünülemez. Bu nedenle yapılacak şey bellidir:

"*Sanatçıya dokunmayın. O bildiğini, gördüğünü, işittiğini, hissettiğini istediği gibi yazsın. Onu 'niye şunu yazmıyorsun da bunu yazıyorsun' diye muaheze etmeyin. Mademki sanatçı hürdür ve ıstıfa kabiliyeti –hiç değilse- normalin üstünde bir varlıktır, konularını da, meselelerini de kendisi ve rahatça seçsin.*"[574]

Yaşar Nabi, Kenan Harun'u tartışmaları izlememekle suçlar. *Varlık*'ta çıkan yazılarda özgürlükleri kısıtlayan, yazarı sınırlı bir alanın içine hapseden, belli amaçlarla yazı yazacaksın diyen anlayışın, yani güdümlü edebiyatın eleştirildiğini söyler. Bu açıdan bakıldığında, Kenan Harun'un sözleri ile *Varlık* dergisinin görüşleri arasında bir ayrım söz konusu değildir.

Yaşar Nabi, güdümlü edebiyat sözünü "**engagé** edebiyat" karşılığı kullandıklarını, bu sözün tek başına "gönüllü" anlamına gelmediğini, "bağlanmış, bağlı" anlamına da geldiğini söyler:

---

[572] Tahsin Yücel, ags., s. 5.
[573] Turgut Uyar, "1954'de Dergilerimiz", **Evrim**, S. 5, Ocak 1955, s. 14.
[574] Kenan Harun, "Güdümlü Edebiyat", Vatan (Sanat Sayfası), Eylül 1954 (**Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 30'dan naklen).

"Engagé edebiyatçı belli bir siyasî doktrini kabul etmiş, onun sanata çizdiği yola bağlanmış, bunun dışına çıkamıyan, hürriyetten de tabiatıyle mahrum yazarlar için kullanılıyor.

*Bizde ise bu **engagé** sözünü gönüllü diye çevirip engagé edebiyatçıyı gönlünün istediği tarafı tutan adam diye tanımlamaya çalışanlar çıkıyor. Doğrusu tahrifçiliğin bu derecesine de pes."*[575]

Yazar, "güdümlü" sözcüğünden neyi anladığını, kimleri kastettiğini bir başka yazısında şöyle açıklar:

"Biz güdümlü diye, sanat kaygısını bir yana bırakarak sanat dışı maksatlar peşinde koşan ve kendileri gibi düşünmiyenlerin sanatçı olamıyacaklarını ilân eden kimselere diyoruz. Bağlı oldukları ideoloji ne olursa olsun bu gibilerin güdümlülük vasfı değişmez"[576]

Yaşar Nabi, sanatın sanat dışı amaçlar uğruna bayağı bir propagandacı düzeyine indirilmesine karşı çıkar. Ona göre böyle düşünmek davalı edebiyata karşı çıkmak anlamına gelmez. Her çağda davalı edebiyatçılarla karşılaşıldığını söyleyen yazar, Moliére, Dickens, Hugo ve Tolstoy gibi yazarları buna örnek gösterir. Ona göre davalı edebiyatla güdümlü edebiyat kesinlikle birbirinden ayrılmalıdır. Çünkü bunların birincisinde amaç yine sanatken, ikincisinde sanat amacın gerçekleştirilmesi için bir araç olarak kullanılır: "*'Güzel yoktur, faydalı vardır' saçması da bunun en açık delilidir.*"[577]

Yaşar Nabi, toplum sorunlarıyla uğraşmayı sanatının davası haline getirmiş olan toplumcu yazarların değil, büyük davalardan söz açmayan yazarların yanındadır. Yazar, toplumcu yazarların eserlerinde bireyleşmiş kişilerin değil, kuklaların olduğunu, biz bunu unutmak istesek bile, onların kuklalıklarını yazarın bize durmadan anımsattığını söyler. Yaşar Nabi'ye göre toplumcu yazarlar insanı iyi ya da kötü olarak görürler. Bunların kalemlerini yöneten güç de sevgiden çok kindir. Oysa büyük davalardan söz açmayan Dostoyevski ve Çehov'un eserlerine bakıldığında tam tersi bir durum görülür. Bunlar kişilerine karşı sevecendirler. Bu nedenle, onların öykü ve roman kişilerini sevmemek elimizden gelmez. Bizde de Sait Faik örneği vardır:

"O saf, cahil balıkçılarının, sokak çocuklarının hiç de toplum dâvalariyle ilgili bir yanı olmıyan gündelik yaşayışlarını onun kaleminden öğrenirken

[575] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Güdümlü Edebiyat", **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 31.
[576] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Hep O Dâva", **Varlık**, S. 424, 1 Kasım 1955, s. 31.
[577] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Güdücüler ve Gürültücüler", **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s. 30.

içimizden nasıl sıcak sıcak bir şeyin o kişilere doğru aktığını duyuveririz. Bellidir canlı birer insan oldukları, severek üzerlerine eğilmiş bir sanatçının yakından tanıdığı, günlerce hayalinde yaşattığı birer insan oldukları bellidir. Kırk yıldır tanıdığımız kişilermiş gibi bir köşe başında karşımıza çıkıvermelerini bekleriz âdeta."[578]

Gerçek sanatçının kendine en uygun, en yararlı yolu her zaman bulduğunu, onu yalnız kendi sanatının ilgilendirdiğini, başkalarının yargılarının gerçek sanatçı için geçerli olmadığını belirten Yaşar Nabi, güdümlü sanatı tanımadığını, sanat tarihinde güdümlü sözcüğüyle anlatılabilen bir dönemin gösterilemeyeceğini ileri süren Bozok'a Sovyetler Birliği'nde uygulanan sanatı gösterir. Çünkü ekonomi gibi, sanat da orada devletçe ya da partice güdülür. Orada partinin yönergeleri dışında bir sanata gün yüzü gösterilmez. Demirperde ülkelerinde tek bir estetiğin, ısmarlama estetiğin olduğundan söz eder. Yaşar Nabi, "Sanat için sanat artık bir kadavradan ibarettir, bunu yeniden diriltmek ne bizde, ne de dünyanın herhangi bir yerinde mümkün değildir."[579] diyen Hüsamettin Bozok'u şöyle yanıtlar:

"*Ortalığı toplum için sanat yaygaralarının kapladığı şu sıralarda, demirperde gerisi müstesna, dünyanın her yerinde sanat için sanatla uğraşanlar vardır. Sessizce eserlerini veriyor, beğeniliyor, alkışlanıyorlar. İşte Truman Capote, oturmuş köşesinde tatlı tatlı masallar anlatıyor bize, biz de zevkle okuyoruz, güdümcüler böylelerinden zevk alamıyorlarsa talihlerine küssünler, ne denir.*"[580]

Yaşar Nabi'ye göre Hüsamettin Bozok'un yargıları kendi içinde çelişkilidir. Çünkü sanat şöyle olur, böyle olur, bunun dışında sanat olmaz diyenler güdümlü sanatı savunanlardır. Yaşar Nabi, "Bir romancıya da, şu konuyu, şu düşünceyi savunmak için yazacaksın, tiplerin şunlardır, vaka şu çevrede geçecek demiye kalkarsak, onun işine haksız yere karışmış oluruz. Böyle suni şartlar içinde bir sanat eseri doğamaz."[581] diyen Bozok'a aynen katıldığını söyler ama, şu soruyu da sormadan edemez: "Ama inanıyor mu bay Bozok bu söylediklerine, inansa 'sanat için sanat bir kadavradan ibarettir', 'tek adamın kuruntularını mırıldanan sanata karşı Batıda engagé sanat ileri sürülüyor' der mi?"[582]

[578] Yaşar Nabi Nayır, "Günler Boyunca", **Varlık**, S. 431, 1 Haziran 1956, s. 3.
[579] Hüsamettin Bozok, "Güdümlü Sanat Saçmalığına Karşı", **Yeditepe**, S. 70, 1 Ekim 1954, s. 3.
[580] Nayır, "Güdücüler…", **Varlık**, s. 30.
[581] Bozok, "Güdümlü Sanat…", **Yeditepe**, s. 1.
[582] Nayır, "Güdücüler…", **Varlık**, s. 30.

Yaşar Nabi'ye göre önemli olan eserdir, onun fildişi kuleden ya da toplumun içinden gelmesi değildir; çünkü eserde bir büyüklük, güzellik varsa, sanat da vardır:

> "*Ben 'sanat için sanat' yaptıklarını söyleyenlere de, 'toplum için sanat' yaptıklarını söyleyenlere de kızmıyorum. Bence asıl mesele burada değil. Ne yapmış ona bakıyorum. Eserinin değerini tartıyorum. Tabii bunu yaparken de sanatın ölçülerini kullanıyorum, politikanın demeyeyim de fikriyatın ölçülerini kullanıyorum. (…) Eserinde kendini anlatan acaba bize insandan başka bir şey mi anlatıyor. Ve sanatın insandan daha büyük bir meselesi mi vardır?*"[583]

Yaşar Nabi'yi yanıtlayan Hüsamettin Bozok, aklı başında hiçbir sanatçının ısmarlama bir işi kabul etmeyeceğini, yaratma alanında kendi başına bir şeyler başarmak isteyeceğini, bu nedenle de güdümlü bir sanatın olamayacağını ileri sürer. Ona göre aydın ve yazarların konuşma ve yazma özgürlüğüne bir müdahale söz konusudur. Onları susturmak isteyen ve bunun için çeşitli taktikler deneyen bir kesim vardır. On parmağında on leke olan bu kesim, sanatçılarımızı "yabancı ideolojilerle lekelemekte" bir sakınca görmez. Oysa kimsenin, kimseden aldığı bir "direktif" yoktur. Sanatçılar, kendi içlerinden geleni yazmaktadır. Bozok, bu konuda şunları söyler:

> "*Israrla söylüyor ve tekrarlıyorum: Benim sanat anlayışım toplumcu bir sanat anlayışıdır. Sanatçının, kötü politika oyunlarına, memleket menfaatlerine aykırı cereyanlara kapılmadan içinde bulunduğu toplumun ana meseleleriyle, dâvalariyle yoğrulmasını ve bunu eserine aksettirmesini beklerim. Benim için makbul sanat budur. Sanatçı bu yaratma işini kendi içinden gelen ateşle, heyecanla yapmalıdır. Yaratma gücü kendi gönlünden doğmalıdır.*"[584]

Samim Kocagöz'e göre ileri bir görüş ve yöntemle eser veren yazarların güdümlü edebiyat yapmakla suçlanmaları yanlıştır. Çünkü bu, halkçı ve sosyal sorunlara eğilen bir görüştür. İleri görüş, Nadir Nadi'nin dediği gibi sol, sosyalist ve komünist olmak değildir. Memleketin kalkınması işi politikanın işidir. Edebiyat ise, "sadece sosyal bünyemizin girdisini çıktısını, kuvvetini veya zaafını" araştırır, memleket için çırpınır. Bundan dolayı edebiyatta yapılan bu iş politika değildir:

---

[583] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Gene Güdümlülük Üzerine", **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 30.
[584] Hüsamettin Bozok, "Gene Güdümlü Sanata Karşı", **Yeditepe**, S. 73, 15 Kasım 1954, s. 3.

"Bugün Türk edebiyatına, edebiyattır, diyebilecek birkaç şiir, hikâye kitabı, birkaç roman varsa ortalıkta, (…) GÜDÜMLÜ, yâni bizim anlayışımızla, sosyalist birer görüşün mahsulleridir. Bir de GÜDÜMSÜZ'lerin eserlerini merak edeceksiniz. Ben de merak ediyorum. Var mı?"[585]

Yaşar Nabi, Kocagöz'ün görüşlerini anlamak istediği gibi yorumlar. Yaşar Nabi'ye göre Samim Kocagöz, açıkça biz güdümlüyüz, biz sosyalistiz; memleketin kalkınması politika işidir, edebiyat da bu işi görür anlayışındadır. Yazar, güdümlü olmayan sanatçılara örnek olarak Sait Faik Abasıyanık, Cahit Sıtkı Tarancı, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Sabahattin Kudret Aksal'ı gösterir. Bunlar, "sanatın hakkını sanata veren edebiyatçılar" dır. [586]

Samim Kocagöz'e göre güdümlü edebiyatçı sözüyle anlatılmak istenen, toplum sorunlarını kendisine dert eden edebiyatçıdır. O, bundan dolayı bu sıfatı benimsemekte sakınca görmez. Ona göre güdümlü sanatçılar, Yaşar Nabi'nin dediği gibi dışardan "hindi sürüsü gibi" güdülen insanlar değildir. Memleket için çalışan bu kişilerin yurtsever oldukları konusunda kimsenin yanlış bir tavır içine giremeyeceğini söyleyen Kocagöz, böyle bir şey yapılırsa başka türlü konuşacaklarını "apaçık" bir biçimde dile getirir.[587]

Vedat Günyol, bir dünya görüşünden yoksun ve "yaşadığı toplumun düzeni üzerinde bir görüşü olmayan" insanın sanatçı olamayacağı görüşündedir. Bundan dolayı Yaşar Nabi'nin Sabahattin Kudret Aksal gibi dünya görüşünden yoksun kimseleri sanatçı olarak görmesine ve Sait Faik'i güdümsüzlerin safına koymasına şaştığını belirtir. Ona göre Sait Faik, "Ben güdümsüzüm." derken başkası tarafından güdülmediğini, sanatına yön veren, sınır çizen bir partiye ya da kuruluşa bağlı olmadığını söylemek istemiştir:

"Eğer güdümlü sanat, bir iddiası, bir meselesi olan sanat demekse, Sait Faik güdümlü bir sanatçıydı. Evet Sait Faik, başkası tarafından güdülen bir sanatçı değildi. Ama o, güdümünü, bir dünya görüşünden, yüksek bir politikadan, haksızlıklar karşısında insanlık adına duyduğu utançtan alıyordu. Bu güdüm, bu yüksek politika adına değil mi ki, Sait Faik mevcut dünya düzenini kabullenemiyordu. (…) Bu bakımdan, Aksal ile Abasıyanık'ı bir tutmak, bence bağışlanmaz bir insafsızlıktır."[588]

Yaşar Nabi, Günyol'u yanıtladığı yazısında "Yaşadığı toplumun düzeni üzerinde bir görüşü olmayan insan sanatçı olamaz." sözünün sanatçıya sınır çizmek anlamı

[585] Samim Kocagöz, "Açık Konuşalım", **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 20 (36), Mayıs 1955, s. 453.
[586] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: İllallah", **Varlık**, S. 420, 1 Temmuz 1955, s. 29.
[587] Samim Kocagöz, "Bari Özür Dileyelim!", **Yeditepe**, S. 93, 15 Ekim 1955, s. 5.
[588] Vedat Günyol, "Hakçası", **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 24 (40), Eylül 1955, s. 124.

taşıdığını, asıl sanata saygı göstermeyen kişiler arasında tek bir büyük sanatçının gösterilemeyeceğini söyler. Büyük sanatçılara örnek olarak da Fuzûlî, Nedim, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'i gösterir. Ona göre Samim Kocagöz, politika yaptığı için değil, sanatı hiçe saydığı için iyi bir sanatçı değildir. Yakup Kadri ise, fikir ve politika kaygısı güttüğü halde büyük sanatçıdır. Önemli olan kişinin politikasının yüksekliği değil, yazdığı yazılardaki sanat değeridir; çünkü başarısız eser, bağlı olduğu dünya görüşüne de bir katkı sağlamaz. Başarının ilk şartı da, sanat saygısıdır:

> "*Sanat eleştirmesinin yanılmaz tek ölçüsü vardır: sanatçının ne maksada hizmet ettiğine değil, ne derece başarı gösterdiğine bakmak. Öyle olmasaydı, bir tezi savunmakta en aşırıya gidenin en iyi sanatçı sayılması gerekirdi*."[589]

Peyami Safa, yeni edebiyatı ve edebiyatçıları komünist olarak görür. Ona göre komünist edebiyatı, "burjuva edebiyatını kokmuş göstermek için erkekleri hırsız ve hayasız, kadınları fâhişe bir cemiyetin" piyes ve romanını yazan edebiyattır. Bu edebiyat, "köylüyü daima mazlûm, ağayı ve devlet kuvvetlerini daima zalim" gösterir.[590]

Nuri Pakdil'e göre özgürlük isteyen işlerin başında sanat geldiği için sanatın güdümlüsü olamaz. Bundan dolayı sanatçıya karışma yetkimiz yoktur. Eğer sanatçıya karışılırsa onun yaratıcı niteliği kaybolur. Pakdil, toplumsal gerçekçilik, şu, bu diye gürültü koparanların, güdümlü edebiyatı savunanların sanatçı toplumun davasını savunmalı, halkın derdine parmak basmalı gibi savlar ileri sürenlerin doğru yolda olmadıkları kanısındadır. Ona göre sanatçı ne kadar fildişi kuleye kapanırsa kapansın sonuçta toplum içinde yaşar. Onun da toplum sorunları karşısında bir davranışı, bir görüşü vardır. Bu yüzden onun sanatına karışmak doğru değildir, çünkü düşünceye dayanan her şey özgürlük ister. Bu nedenle sanatın güdümlüsü olamaz.[591]

Necdet Eruygur'a göre sanat eseri, iyi ya da kötüdür. Eleştirmenin görevi, eseri beğenirse alkışlamak, beğenmezse yermektir. Eserin kıymetini ortaya çıkaracak olansa zamandır. Bundan dolayı insanları zan altında bırakmak, güdümlü güdümsüz diye yargılamak doğru değildir. Eruygur, bu sözün Anadolu'da komünist anlamına geldiğini, Orhan Veli ve Sait Faik gibi yazarların bile bu şekilde anıldıklarını söyler. Bu nedenle güdümlü diye anılan sanatçıları okuyanlar da aynı zan altında kalmaktadır:

---

[589] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Hep Ayni Nakarat", **Varlık**, S. 423, 1 Ekim 1955, s. 29.
[590] Peyami Safa, **Milliyet**, 10 Ekim 1954.
[591] M. Nuri Pakdil, "Günlük", **Hamle**, S. 12, 10 Kasım 1954, s. 7.

"Sanatçı herşeyden önce özgür kişidir. Gerekirse memleketin sosyal dertlerini de eserinde canlandırır, dile getirir. Bu sanatçı neden güdümlü oluyor da geçmişin özlemi içinde yazan Yahya Kemal güdümlü olmuyor. Burada amacım Yahya Kemale çatmak değildir. Sadece genel güdümlü kavramının nerelere kadar gidebileceğini göstermek istedim. Hiçbirşey düşünmezsek hiç olmazsa memleket sanat ve sanatçısını düşünerek, halk arasında yanlış anlaşılan 'Güdümlü' tartışmasına son verelim."[592]

Güdümlü edebiyat – güdümsüz edebiyat tartışmalarına son noktayı Cevdet Kudret koyar. Bu türden tartışmaların yoğunluğunun azaldığı bir dönemde bu tartışmanın kökenine inmeye çalışır. Bu tartışmaların yaklaşık 25 yüzyıldır sürüp geldiğini, sanat var oldukça da, çok uzak bir geleceğe kadar gideceğini, davanın yine de sona ermeyeceğini imler.

Cevdet Kudret, bu konuda hem bizim edebiyatımızdan, hem de dünya edebiyatından pek çok örnek verir. "Sanat sanat içindir." görüşünü savunanlar için örneğini gerçek sanatçının eserini şu ya da bu baskının altında bırakmadığını, onun kaleminde kendini duyuran tek baskının sanatın baskısı olduğunu, ona şunu yazacaksın, bunu yazmayacaksın denildiği gün ne sanattan, ne de sanatçıdan eser kalır diyen Suut Kemal Yetkin'den verir. Yetkin'e göre sanatçı, güdümcülerin savunduğu konulara istediği zaman eğilir. Onu bu konuda kimse zorlayamaz. Bunun tersi bir durum "sanatın ölümü" demektir. Cevdet Kudret, "Sanat toplum içindir." görüşünü savunanlar için örneğini, sanat eseri insanoğluna yaraşır bir haysiyet taşıdığı, üzerine aldığı işi başardığı zaman güzel olur diyen Oktay Rifat'tan verir. Bu görüşlerin sağlamlığını ortaya koymak için de her iki görüşe uygun şiirlerden örnekler verir. Orhan Seyfi Orhon'un "Geçme" adlı şiirini birinci, Mehmet Emin Yurdakul'un "Anadolu" şiirini ise ikinci görüşe örnek gösterir. Her iki şiir de istenilen ölçütlere göre yazıldığı halde, bu şiirlerde eksik olan bir şeyler vardır:

"'Bir şey anlatan, bir şey inceleyen, düşünceye bir aydınlık getiren, güzellikten başka kaygıları olan' bu şiir (Anadolu), ne yazık ki, iddia edildiği gibi, 'oturaklı, sağlam, üstelik cabadan bir de güzel' olamamış. (…) Görülüyor ki, bir eserin (Geçme) sanat değeri taşıması için, sanatçının 'içinden yükselen çağırıya kulak vermesi' de yeterli değil… Bir çok 'gerçek sanatçı' biliyoruz ki, 'eserini şu veya bu yasanın baskısı altında bıraktığı', halde, büyük eserler vermiştir."[593]

---

[592] Necdet Eruygur, "Güdümlülük Konusu", **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 29 (45), Şubat 1956, s. 333.
[593] Cevdet Kudret, "Güdümlü, Güdümsüz", **Varlık**, S. 510, 15 Eylül 1959, s. 6-7 (**Bir Bakıma**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1977, s. 50-51'den naklen).

Cevdet Kudret'e göre her sanatın bir "zanaat" yanı vardır, işin sırrı da oradadır. Eğer sanatçı zanaatını iyi bilirse, her koşulda iyi eser ortaya koyacaktır. "Sanatçı, içinden gelsin gelmesin, her konuyu işleyebilir." Michelangelo'ya, Vaticano sarayına bağlı Sistina Kilisesi tavanının resimlerini süslemesini emreden Papa II. Julius'tur. Moliére, başyapıtlarından olan ***Kibarlık Budalası***'nı XIV. Luis'nin emriyle yazmıştır. Sanatçının özgürlüğü, konuyu seçip seçememesi ile ilintili değildir. Özgürlükten kasıt, onun konuyu işleyiş biçimine, yani zanaatına karışmamaktır. Sanatın ölümü, sanatçının konuyu işleyiş biçimine karışıldığı an gelir: "*Sanatçı, zanaatının sırrını iyi bildikten sonra, eserinin bireyci ya da güdümlü olması, sanat değeri taşımasına engel değildir*."[594]

Cevdet Kudret, Orhan Veli'den alıntıladığı iki şiirle bu savını kanıtlamaya çalışır. Bu şiirlerden biri toplumsalcı, diğeri ise bireyci sanat anlayışıyla yazılmıştır. Ona göre ikisinin de sanat değeri eşittir:

"*Neler yapmadık şu vatan için,*
Kimimiz öldük,
Kimimiz nutuk söyledik"

"*Deli eder insanı bu dünya,*
Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,
Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç."

Yazara göre, "*sanat, zanaatın ardından*" geldiği için, "*zanaatının ustası*" olmuş bir sanatçı, ister bireyci, isterse toplumcu sanat anlayışına sahip olsun, başarı kazanacaktır.

Fethi Naci'ye göre yazarlar, yalnızca bakımsız, hasta, işsiz, sömürülen ve yoksul insanı değil, dünyanın değiştirilebileceğine, geleceğe, insanın tükenmezliğine, toplumun mücadeleyle kurulabileceğine inanan insanları da ele almalıdır; çünkü kendi tarihlerini kendileri yapacak olanlar bunlardır. Kısacası yazarlarımız, yeni gerçeklere, yeni insanlara açılmalıdır.

Bu müspet tipi en iyi ortaya koyacak olanlar da, sosyal bir iş yapmak isteyen, edebiyatın toplum içinde bir görevi olduğuna inanan ileri dünya görüşüne sahip yazarlardır. Fethi Naci, özüyle sözü, düşüncesiyle davranışı çelişmeyen, yani ikilik içinde olmayan yazarlar ister. Çünkü bu ikilik kalkmadıkça, yazar düşündüğünü yaşamadıkça, halkla kaynaşmadıkça, hayatını kendi gibi düşünen insanların hayatına katmadıkça yazılan her eser, gerçek hayattan yoksun, kuru ve renksiz olacaktır. Ona göre yazarla militanın çalışma şeklinde bir aykırılık yoktur. Tersine bir değiş tokuş, bir karşılıklı yardım

[594] **age.**, s. 53.

vardır. Yazar, yalnızca yazı adamı değil, aynı zamanda eylem adamıdır da. Bu, onun sanatının gelişmesi ve zenginleşmesi, insan ve toplum gerçekliğini tanıması için bir zorunluluktur. Yazarın ileri ve gelişmekte olan şeylerle geri ve çökmekte olan şeyler arasındaki çatışma ve aykırılıkları gösterebilmesi, hayat gerçeğini gelişmesi içinde ortaya koyabilmesi; yeni, ileri ve eskiye karşıt olan her şeyi destekleyebilmesi için hem hareket içinde olması ve pişmesi, hem de sağlam bir yaşam deneyiminin olması gerekir:

> "*Böyle bir edebiyatın canlılıktan yoksun, kuru olmaması için edebiyatın kendine has araçlarının kullanılmasında yazarın ustalaşması gerektir… İleri dünya görüşü, geniş hayat tecrübesi, sanatkâr ustalığı…*"[595]

Fethi Naci, 1958'den sonra yazdığı yazılarda görüşlerini belli oranda da olsa değiştirir. Ona göre yazarlarımızın çoğu insanları oldukları gibi gösterirler, olmaları gerektiği gibi değil. Toplumsal kaygıyla yazılan pek çok eser kötüdür. Bu da sanatı yok olma tehlikesiyle karşı karşıya getirmektedir. Oysa yapılması gereken, gerçek hayattaki çatışmaları edebiyat eserinde de sürdürmek ve kişileri bu çatışmalar içinde geliştirmektir. Gerçekçi sanatçılarımızın yapmaları gerekirken yap(a)madıkları şey budur. Onların çoğu, "kişilerini yaşama deneylerine bırakacak yerde, onları kararlar almağa zorlayacak yerde, böylece, olumlu ya da olumsuz bir gelişmeyi gösterecek yerde, çokluk kişilerine birer etiket yapıştırarak işin içinden sıyrılmak" ister. Sonuçta ortaya konulan ürünler, edebiyat eseri olamamıştır. İşte bunun için yazarlarımızın çıkış noktası, "birtakım hazır ilkeler" değil, "gerçek dünya" olmalıdır.[596]

Fethi Naci, "Bir yazar belli bir dünya görüşüne bağlı ise hür değildir." anlayışına karşı çıkar. Bunu söylerken dünya görüşü ile "şematizm"i birbirinden ayırır. Çünkü o, nesnel gerçekliği yansıtan bir dünya görüşünün sahibi yazarların da, kalıpçılıktan kurtulamadıklarında çok kötü eserler ortaya koyduklarını görmüştür. Fethi Naci, sanat eserinin "birtakım hazır kalıplardan değil, hayatın, canlı gerçeğin içinden çıkarılacağını" bilir. Ona göre dünya görüşü ile yaşam deneyiminin birbiriyle örtüşmesi, birleşip kaynaşması iyi ürün için ön koşuldur. Fethi Naci, "hür olma" ve "doktrin" konusunda şunları söyler:

---

[595] Fethi Naci, "Yazarın İşi", **İnsan Tükenmez**, s. 15.
[596] Fethi Naci, "Gerçeği Zorlamak", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 33,17 Ağustos 1958, s. 7.

"Yazarın hür olması, zorunlulukların şuuruna varması, sanatı için vazgeçilmez bir şeydir. Çünkü sanat eseri, yalnız mevcudu, olmuş bitmişi anlatmaz; tipler, örnekler yaratarak yeni özleyişleri de dile getirir. Yazar, bu işi yaparken, bir çelişmeye düşmemek için, hür olmak zorundadır. (…) Katolik, kralcı Balzac, eserleriyle burjuva toplumuna hizmet etmiştir; siyasi görüşü ile gerçekçiliği birbirine aykırıdır. Bu şuursuzluk bugün yerini şuurluluğa bırakıyor. Hürlükte şuur ayrılmıyor artık. O halde bir doktrin objektif gerçekleri aksettiriyorsa, bir doktrine bağlı olmak hürlüğe zarar vermek şöyle dursun, hürlüğün temel şartı olur."[597]

"Ben, aydınlık, ileri, yurdumu ileriliğe götürecek olumlu tipler istiyorum." diyen Orhan Kemal, yirminci yüzyılın sorununun pezevenklerle, gavatlarla, deyyuslarla, frengililerle uğraşmak olmadığını vurgular. O, bu nedenle sanatçıdan "aydınlık, ileri, kötülüklerle, deliliklerle, alçaklıklarla, bayağılıklarla mücadele edecek aydın tipler" ister.[598]

Baha Galip Tunalıgil, güdümlülüğü sanatçının dünya görüşü sahibi olması anlamında kullanır. Güdümlülüğün, "*bir dünya görüşüne varmış, bir direnişi, bir sorunu olan kişinin tutumu*" olduğunu söyleyen Tunalıgil, bu nedenle bir dünya görüşü çerçevesinde ürün veren yazarları suçlamanın yersiz bir davranış biçimi olduğunu düşünür. O, kendi güdümünün bütün güdümlerin iyi yanlarını almak olduğunu söyler.[599]

Tevfik Çavdar, sanatçının toplum sorunlarından uzak kalmamasını istemenin sanatçıyı güdümlü sanatın çekim alanına sokmayacağını ileri sürer. Sanatçının bilimin, özellikle de toplumbilimin değişmez kurallarından haberli olmasını isteyen Çavdar, bilimin yadsınmasının sanata daha çok tekdüzelik, daha çok durukluk getireceği düşüncesindedir. Ona göre sanatçı toplumla ilgilenmeli, ama günlük politika olaylarının akışına kendini kaptırmamalıdır. Sanatçı, topluma üstten değil, içinden bakmalıdır. Böyle bir anlayışın olduğu yerde güdümlülükten söz etmek olası değildir.[600]

Ahmet Oktay, dünya görüşünü bir reçete gibi sunan, şunu yap, bunu yapma diyen tek bir toplumcu edebiyatçının olmadığı kanısındadır. Ona göre önemli olan dünya görüşünü yapıtın içinde eritmektir. Yazar, ele aldığı kişiyi tek yönlü değil, her yönüyle vermelidir. Bunun yanında yapıtın, "artistik ve beşerî gücü" de olmalıdır. Ancak

[597] Fethi Naci, "Yazarın Hürlüğü", **İnsan Tükenmez**, s. 51-52.
[598] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 30.
[599] Baha Galip Tunalıgil, "Öykü Yazma Yolundaki Başka Ödevler", **Yücel**, S. 5, Mart 1956, s. 296-297.
[600] Tevfik Çavdar, "Neden Toplumdan Kaçmak", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 11-12.

böyle olunca "inanışlar ve istekler yapıtın derinlerinde eylem olarak, imaj olarak, duygu ve düşünce olarak erir".[601]

Can Yücel, güdümlü sanatı kötüleyenlerin bireysel ahlâkı savunup, toplumsal ahlâkı dışlayanlar olduğunu ileri sürer. Ona göre bu kişiler, gerçekleri sırtlanmayı yüreğine yediremeyen sanatçılardır. Bunlar, toplumun beğenmedikleri yönlerini düzeltmeye çalışmak yerine, topluma küsmüşler, toplumu kendilerine bir ayak bağı olarak görmüşlerdir. François Mauriac, Paul Claudel ve J. B. Priestley gibi yazarlar, Katolik ve İngiliz İşçi Partisi üyesi olmalarına karşın bu kurumların sözcüsü değildirler. Bunları sanat eseri ortaya koymaya iten ne devlet zorudur, ne de politik kaygı. Can Yücel'e göre bu güdümlülük değil, gönüllülüktür:

> "*Eserlerinde şu hayat çeşidinin daha doğru, şu insan örneğinin daha özlenir bir şey olduğunu gösteriyor, inançlarını savunuyorlarsa; bu, onun bunun gütmesiyle değil, sanatçı olarak topluma, insanlığa karşı sorumluluklarını hakkiyle anladıkları içindir. Bizim ise anlamamız gereken şey, sağ uçtan sol uca kadar türlü politik eğilimlere katılmış böyle sanatçıların saptığı sanata bir ad vermek gerekiyorsa, bu sanat Güdümlü değil, Gönüllü bir sanattır*."[602]

Muzaffer Hacıhasanoğlu, sanatçının memleket sorunlarıyla ilgilenmesinin, toplum içinde bulunması dolayısıyla toplumdan etkilenmesinin, aynı şekilde de eserlerinin gücü doğrultusunda toplumu etkilemesinin doğal olduğunu söyler. Çünkü sanatçı, ne kadar sanat yapmaya kalkarsa kalksın, toplumu iyi kötü etkileyecektir. Bunu karşılık, kendisi de toplumun etkisinden kurtulamayacaktır. Ona göre önemli olan, sanatçının memleket sorunlarıyla ilgilenmesi değil, sanatına kıyıp kıymaması sorunudur. Buna en iyi örnek de Nazım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek'tir. Sanat, Upton Siclair'in **Altın Zincir**'de dediği gibi, "insiyakî bir oyun" olmaktan çıkmıştır. Bundan dolayı, "senden, benden, ondan, bizden" söz eden her cümle politikanın konusu içine girecektir: "*Sanatkâr için felaket, inanması, inandığını yazması değil, sandalye, para ve diğer hırsları uğruna kendini bir rejime, bir zümreye, bir şahsa satmasıdır*."[603]

---

[601] Ahmet Oktay, "Yanlış Yorumlanan bir Yazı Üzerine Açık Mektup", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 23, 3 Haziran 1956, s. 11.
[602] Can Yücel, "Güdümlü Değil Gönüllü", **Yeditepe**, S. 70, 14 Ekim 1954, s. 7.
[603] Muzaffer Hacıhasanoğlu, "Sanatkâr ve Politika", **Varlık**, S. 374, 1 Eylül 1951, s. 5.

7. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK (SOSYAL REALİZM) VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİN ELEŞTİRİSİ

a) Toplumsal Gerçekçiliğin Anlamı ve Kuramı

"Sosyal realizm", edebiyatımıza Attilâ İlhan'ın soktuğu bir kavramdır. Ona göre bu kavram toplum ve toplumun yükselmesinin hizmetindedir. Toplumsal gerçekçiliği yalnızca edebiyatla sınırlandırmayan yazar, onu "edebiyat'tan sinema'ya kadar bütün sanatları sarabilen, tarihî bir dünya görüşüne müstenid cemiyetçi bir sanat cereyanı"[604] olarak nitelendirir. Attilâ İlhan'a göre toplumsal gerçekçi bir şiir, bir roman yazılabileceği gibi, bir film, bir oyun, bir resim de ortaya konulabilir. Bu sanat dallarında ürün veren sanatçıların gerçeği görüş, inceleme ve çözümleme yöntemleri aynı; yaratı alanları farklı olduğu için ifade biçimleri ister istemez ayrı olacaktır.

Yazar, sosyal anlamıyla ülkemizde "kendisini, tarihî yerini bilen ve bunu etraflıca açıklamağa, anlatmağa çalışan ilk ciddi sanat cereyanı" olarak toplumsal gerçekçiliği görür. Ona göre duygusal planda düşünülen önceki sanat hareketleri, "terkip ve şahsiyet" değil, daha çok "tereddüt ve taklit" ifade ederler. "Bobstiller" (Garipçiler), gerçeküstücülere kötü bir biçimde öykünürken, "aktif realistler" (sosyalist/toplumcu gerçekçiler) ise duygusal, hatta düşsel anlamda bir öykünme sanatı yaparlar. Sosyalist gerçekçiler, sanatın işçi sınıfı adına siyasal bir gerçekçilik yapmasını isterler. Her iki hareketin de "esas karakterleri" Türk değildir. Bunlar, yeni Türk sanatının "millî ve estetik bir tertip" olması gerektiğini unutmuşlar, öykünmecilikle bu işi başaracaklarını sanmışlardır:

> "*Aktif realizm'in tek parti diktasına karşı bir nevi direnme sanatı yapması alkışlanacak şeydir. Bilindiği gibi onlar sosyal bir sanat taraflısı idiler. Fakat istinad etmeğe çalıştıkları sosyal çevrelerin gerçek tarihi durumlarını görememiş oldukları için ütopik bir sosyal sanat yaptılar. Öbür yandan (…) sanatçının sadece sosyal plânda hatta daha doğrusu siyasî plânda bir iş görmesini istemekle yetinmiştir. Neticede aktif realistler bir gazete realizmine doğru kaymışlardır. Sanat eserinin estetik bünyesi ağza bile alınmamıştır.*

[604] Attilâ İlhan, "Sosyal Realizm Üzerine Düşünceler", **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 6 (22), Mart 1954, s. 308.

(…) *Garip hareketi eninde sonunda yanlış anlaşılmış yanlış adapte edilmiş bir sürrealizm hareketi idi. (…) Bununla beraber şiiri Osmanlı yapmacından alaturkalıktan kurtarmada çok emekleri geçmiştir. Unutulamaz. Fakat öbür yandan humour mefhumuna fazla takılıp şairaneden kurtuluyoruz derken imajı tahribe, kısacası şiiri bir söz oyunu, bir espri seviyesine indirmeğe gitmişlerdir."* [605]

Toplumsal gerçekçiliğin çıkış noktası, "aktif realistler"in ve "bobstiller"in yanıldıkları yerdir. Toplumsal gerçekçiliğin "sathi realizm" ve "aktif realizm"e bağlandığı, akım olarak onlara dayandığının altını çizen Attilâ İlhan'a göre toplumsal gerçekçi anlayışa bağlı sanatçılar, onların başaramadıklarını, yani "millî sanat terkibi"ni yapmaya çalışacaklardır. Toplumsal gerçekçilik, aynı zamanda bütün bu gerçekçi sanatçıların ve akımların tarih içindeki değerini araştıracak, onları eleştirip çözümleyecek, yeni Türk gerçekçiliğinin yaratıcı estetiğini ortaya koyacaktır.

Toplumsal gerçekçiliğin iki savı vardır:

"1. *Yeni Türk sanatı –sürrealist'i aktif realist'i, formalist'i, sathi realist'i ve her şeyi ile birlikte- millî ve batılı bir terkip yapamamış, kozmopolit ve taklidci kalmıştır. Yeni Türk sanatının öncüleri (…) millî ve yeni sanatımızın oturacağı temelleri koyamamışlardır. Şimdi millî, milliyetçi, batılı, aydınlık ve Türk bir sanatın esaslarının konuşulması, tartışılması zamanıdır.*

2. ***Öncülerin başaramadıkları millî ve batılı modern Türk sanatı ancak sosyal realist bir metod sayesinde kurulabilir."***[606]

Attilâ İlhan, bir başka yazısında toplumsal gerçekçiliğin ne olduğunu, nasıl başarıya ulaşacağını açıklar. Toplumsal gerçekçi bir Türk sanatının, "millî, milliyetçi, aydınlık, batılı, sosyal" bir sanat olduğunun altını çizer. O, hem Türk, hem de Batı sanatını eserleriyle, dönemleriyle bilip, değerlendirmemiz gerektiğini, "terkibe" ancak bu şekilde ulaşabileceğimizi söyler.

Toplumsal gerçekçiler, hem öncülerle hem de gelenekçilerle çekişir. Öncüler taklitçidir; gelenekçiler ise, "millî çerçeve içerisinde donmuş" gibidir. Attilâ İlhan, bu iki kesim arasında kendilerini öncülere daha yakın görür. Çünkü onlar, batılı yöntemlerle ve bilim düşüncesine dayanan bir biçimde ürün vermişlerdir. Yazar, *Hisar* dergisi ve çevresini "muhafazakâr, alaturka, Osmanlı(cı)" olarak nitelendirir:

---

[605] Attilâ İlhan, "Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç", **Mavi**, S. 21, 1 Temmuz 1954, s. 2.
[606] agm., s. 310-311. Maddeler tarafımızdan konmuştur.

"***Öncülerin tarihin zaruretlerine uymak, batılılaşmak gereğini kavramış olmak hususundaki davranışları, gelenekçilere göre haklı sayılmalarına imkân veriyor. Bu bakımdan, tarihî bir görüşe dayanan her sosyal realist için, gelenekçiler karşısında Öncüler ve bobstiller daima savunulacak sanatçılardır. Ama, yeni Türk sanatının kurulması bahis konusu oldu mu, Öncüler'e ve bobstillere karşı en sert, en şiddetli hücumları biz yapacağız***." [607]

Attilâ İlhan, toplumsal gerçekçiliği şöyle tanımlar:

"*Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içersinde yansıtmaya çalışan bir sanat yöntemidir. Toplumsal gerçekçilik geçmiş çağlarımızın başarılı eserlerini koşulları içersinde değerlendirmeyi ve bu eserlerden gereğince faydalanmayı; gerek halk edebiyatımızın, gerekse divan edebiyatımızın geleneğini iyice inceleyip anlamayı benimsediği; ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimini vermeyi düşündüğü için Millî; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve amacın Mustafa Kemal'in tanımladığı anlamda 'memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak' olduğuna inandığı için Milliyetçi; Alaturka ve Osmanlı geleneğinin terk edilerek, ulusal koşullar içersinde batılı sanata ait estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için Batılı; memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmasının ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleşebileceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler, köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için Toplumsal; toplumsal gerçekler ne kadar acı ve ne kadar yıkıcı olursa olsun, ulusumuzun ve ülkemizin mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur.*"[608]

Yılmaz Gruda, ***Sisler Bulvarı***'nı toplumsal gerçekçi kurama göre eleştirir. Ona göre Attilâ İlhan, bu kitaptaki şiirleriyle yerdiği/yereceği yazarlara yaklaşmış, kendi silahıyla vurulmuştur. Özetle o, 'yeni-muhtevacı' şiire karşı çıkanlarla, yerinde sayan öncülerin ekmeğine yağ sürmüştür. Gruda, bu yazısında Atatürkçü, aydınlık bir estetik üzerine

[607] Attilâ İlhan, "Sosyal Realizmin Yeri", **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 8 (24), Mayıs 1954, s. 391.
[608] Attilâ İlhan, "Attilâ İlhan'ın 'Bir Şey Değil'i", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 112-113; "Attilâ İlhan'ın 'Bir Şey Değil'i Yahut Avuta Giden Bir Şut", **Yeditepe**, S. 74, 1 Aralık 1954, s. 3/6.

oturtulmuş ulusal bir sanat kurmanın ciddi bir iş olduğunu ileri sürer. Onun anladığı toplumsal gerçekçilik şudur:

"*Sosyal Realizm, doğru bir tarih şuuru içinde, toplumca, batılı, gerçekli, aydınlık bir estetik üzerine oturtulmuş millî bir san'at kurma çabası taşıyan bir yöntem, bir görüş açısıdır. 'BEHEMAHÂL' Atatürkçülüğe dayanır, öz odur.*

Tarih şuurunun bendeki karşılığı şu: Geçmişi objektif bir açıdan bilme; geçmişin kurallarını, yapıtlarını, özden,sağ duyudan hareket ederek tasfiye etmek, iyi ve güzel kalıntılarını bu güne kazandırmaktır.

Toplum ise, şu veya bu ekonomik yapısı ve katları olan bir çevredir. Bir insan olarak bütün davranışlarımıza etki eder. Çevre dışı, soyut bir insan düşünülemez. Sanatçı da çevresinin insanıdır. Yalnız, bu çevreye,onun eylemlerine, etkilerine dışardan bakmasını bilen, en az bir politikacı kadar sorumlarını taşıdığını algılamış bir insandır. (Onun üstün-insan oluşu masalı da buradan doğar!)

Batılı olmaya gelince; batının tamamen müspet; denemelerle faydaları saptanmış verilerini almak, fayda niteliğini çoğaltarak durumuza uygulamaktır.

Millî kelimesi de Edirne'den Karsa kadar hep BU memleketin, TÜRKELİ'nin kederini, sevincini deyimler.

(…)

Yeni sanat kat'iyen şu veya bu katın, çevrenin avutucusu, palyaçosu değildir. (…) Sanatçı, bu yöntemi temel bilerek, dilini eğip-bükerek, yeniden kelime kurarak, toplumsal muhtevayı kendine öz-estetik imajlar; deyimler ile verecek; ayni zamanda "şöyle şöyle yap" diyecektir.

Sosyal Realizm, (…) bizim için Kemalizmin sanat yönüdür; (…) benim için Atatürkçü sanatın ta kendisidir."[609]

Toplumsal gerçekçilik için şunları söyleyebiliriz. Yerelle evrenselin bireşimini amaçlayan toplumsal gerçekçilik, genel anlamıyla Atatürkçü, millî, milliyetçi, batılı, toplumsal, iyimser ve aydınlık bir sanat kuramıdır. Ama bu kuram, Memet Fuat'ın da imlediği gibi bir akım/hareket niteliği kazanamamış, savunduğu ilkeler hayata geçirilememiştir. Bir başka deyişle Attilâ İlhan, toplumsal gerçekçiliğin kuramını ortaya

[609] Yılmaz Gruda, "Sisler Bulvarı Karşısında", **Kaynak**, C. 9, S. 103, Şubat 1955, s. 42-44.

koymasına karşın, kuramdan etkilenmemiş, bu yolda ürün vermemiştir. Asıl şaşırtıcı olan da budur.[610]

b) Toplumsal Gerçekçiliğin Eleştirisi

Attilâ İlhan'ın ortaya koyduğu bir sanat yöntemi olan "sosyal realizm"e hem sağdan, hem de soldan pek çok tepki gelir. Sağdakiler, onun ulusu, ulusçuluğu, Atatürk'ü, Atatürkçülüğü kendi siyasal anlayışı için kullanan, Sovyetler Birliği yanlısı bir sosyalist gerçekçilik yaptığını ileri sürerken, soldakiler de tersi bir tepki verirler. Bu tartışmada iş o kadar çığırından çıkar ki, tartışmaya Demokrat Parti'nin yayın organı *Zafer'deki* "Memleketin Bir Numaralı Davası" adlı başyazıyla hükümet de katılır. Attilâ İlhan, toplumcu ya da sosyalist gerçekçi değil, toplumsal gerçekçi bir sanatı önceledi̇ğini, yol göstericilerinin Atatürk olduğunu her fırsatta dile getirir. Buna rağmen eleştirilerde bulunanlar düşüncelerini değiştirmezler.

Bu dönemde yapılan toplumsal gerçekçilik tartışmasında, özellikle *Hisar* ve *Türk Sanatı* yazarları tarafından Attilâ İlhan hedef gösterilmiştir. Bu tutum kısa bir sürede meyvesini vermiş, tartışmalara dönemin hükümetinin yayın organı *Zafer* de katılmıştır. Bu gazetede yayımlanan "Memleketin Bir Numaralı Davası" adlı başyazıya göre, "gerçek devrimcilik, sendikacılık, yeni sanat, ileri fikir hareketlerinin yanında bunları kendine maske olarak kullanan solcu ajanlarla mücadele" memleketin bir numaralı davasıdır. Yazıda, ülkemizdeki kalkınma hareketini görmezden gelenlerin ve ülkeyi "köstebek yuvası, bakımsız, bedbaht"; köylü ve işçileri ise, "açlıktan nefesi kokan" insanlar olarak gösterenlerin, Moskova'nın yönergeleriyle hareket eden "sosyal gerçekçilik" kuramına bağlı şair ve öykücüler olduğu ileri sürülür. Yazıya göre bunlara karşı tek başına savaşım veren Peyami Safa, "kendisiyle beraber" olan DP Hükümeti tarafından desteklenecektir.[611]

Hisar dergisinde, bu yazı aynen yayımlanır. Hükümetin toplumsal gerçekçiliğe karşı verilen savaşımı desteklemesi, onların içlerine "ferahlık ve ümit" verir. Çünkü onlara göre,"sosyal realizm maskesi altında" ülkemize sokulmaya çalışılan şey Marksist

[610] Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", **İncelemeler**, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 142. Memet Fuat, bu durumdan yola çıkarak "Mavi" üzerine şunları söyler: "*Türk edebiyatında 'Mavi Hareketi' diye bir hareketten söz etmek, bu hevesli işi derginin edebiyatımızı etkilediğini söylemek gerçekleri çarpıtmak, o günleri yaşamamış olan okurları yanıltmaya çalışmaktan başka bir şey değildir*."
[611] Başyazı, "Memleketin 1 No'lu Davası", **Zafer**, 31 Mayıs 1955, s. 1.

kuramdır. Bu nedenle *Zafer* gazetesinin, dolayısıyla hükümetin gerçekleri görerek, bu davaya katılması "sevinç ve ümitle" karşılanır.[612]

Bu ve benzeri yazılar, genellikle aşağılayıcı bir biçemle kaleme alınmıştır. Bu yazılarda toplumsal gerçekçilik, "1924 **Rusya**'sının resmi sanat anlayışı"[613] olarak gösterilirken; Attilâ İlhan da, yeteneksiz, soysuz, "samimiyetsiz" ve "tezatlarla dolu"[614] bir insan olarak nitelendirilir. Hatta daha da ileri gidilerek iş "ihanet"e, Moskova ajanlığına kadar götürülür.[615]

Hisar dergisinde "sosyal realizmin mahiyeti, yeni Türk sanatındaki yeri, fayda ve zararları"[616] konusunda bir soruşturma düzenlenir. Soruşturmaya Peyami Safa, Orhan Hançerlioğlu, Baki Süha Edipoğlu, Behçet Kemal Çağlar, Mehmet Kaplan ve Abidin Mümtaz Kısakürek gibi yazarlar katılır. Nurullah Ataç ve Cahit Külebi ise, soruları "Bilmiyorum." ve "Bu gibi şeylerden anlamıyorum." diye yanıtlarlar.

Peyami Safa'ya göre, toplumsal gerçekçilik sözünü kullananlar Marksistlerdir. Yazar, bu nedenle toplumsal gerçekçiliği işçi sınıfını savunan "Marksist sosyalizmin sanat kolu" olarak görür. Ona göre bunlar, eserlerinde işçi ve köylü sınıfının zulüm gördüğü izlenimini vermek isterler. Genellikle uydurma yaşam sahnelerinin yer aldığı bu eserlerde gerçeklere çok az yer verilir:

> "*Hangi gerçekten bahsediyorlar? Köylü daima mazlum, kaymakam daima zalim midir? Hain köylü ve iyi kalbli kaymakam yok mudur? Peşin bir siyasî sosyal hükme göre ayarlanmış hayat sahneleri gerçek değil, en âdi mânasiyle romantiktir. (…) Sosyal realizm gerçekte bir sosyal romantizmden başka bir şey değildir.*"[617]

Peyami Safa, gerçek adını taşımasına karşın "doğru veya yanlış bir ideale göre" bozulan, aşındırılan gerçekliğin bize gerçekmiş gibi gösterilmek istenmesini "sahtekârlığın ta kendisi" olarak nitelendirir. Çünkü hiçbir sanat, hiçbir sahteden olumlu bir değer beklemez. Ona göre, "her gerçek ve gerçekçi sanatçı ve düşün adamının" borcu sahteliğe karşı savaşım vermektir.

Peyami Safa, Milliyet'te yayımladığı bir yazısında da, toplumsal gerçekçiliği "Moskova'nın resmi sanat görüşü" olarak damgalar. Sosyal gerçeklikle sosyalist gerçekliği

---

[612] Hisar, "Memleketin Bir Numaralı Davası", **Hisar**, C. 3, S. 62, Haziran 1955, s. 14.
[613] Cevad Bahir Üstüner, "Meydanı Boş Bulunca", **Türk Sanatı**, S. 30, Aralık 1954.
[614] Selçuk Altan, "Attilâ İlhan'a Dair/Türk Sanatı ve Büyük Vazife", **Yeni Kale**, S. 4, Temmuz 1954.
[615] İmzasız, "Teşrih Masası: Geveleme, Kim Hain", **Türk San'atı**, C. 2, S. 27, Eylül 1954, s. 9; "Teşrih Masası: 'Mavi Gözlü Dev'", **Türk San'atı**, C. 2, S. 28, Ekim 1954.
[616] **Hisar**, C. 3, S. 55, Kasım 1954, s. 10; S. 56, Aralık 1954, s. 6-7.
[617] Peyami Safa, ags., s. 10.

birbirine karıştıran Peyami Safa, sosyal realizm tartışmalarıyla yapılmak istenenin "Moskof propagandası" olduğunu ileri sürer.[618]

Baki Süha Edipoğlu, belli bir ülkünün ve okulun temsilcisi olarak şiir yazan şairlere pek sıcak bakmaz. Ona göre yeni dava ve ülküleri büyük bir aşkla ortaya koymak tek başına önemli değildir. Önemli olan, sanatın bilirkişilerinin bizim bu düşünce ve görüşlerimizi paylaşmasıdır. Çünkü bunlar paylaşılmadığında onların yapacağı tek şey, "şiirimizi bir fikir hamalı olarak" kabul etmek olacaktır:

> "*Sosyal realizm en geniş mânasiyle mânevi gerçekleri olduğu gibi göstermesi icabeden bir mektep telâkki edilecek olursa, mefkûreci sosyalizm ile arasında bıçak sırtı kadar cüzi bir fark bulunacaktır ki bunu daima renklerinden şüphe ettiğimiz şair dostlarımızın oyuncağı, daha geniş manasiyle gizli silâhı haline getirmekten korkar ve hazer ederim*."[619]

Behçet Kemal Çağlar'a göre bir dava için sanat yapma akımı tek bir kişiye mal edilemez; çünkü bu, edebiyat dünyamızda Tanzimat'tan günümüze değin etkili olmuş bir akımdır. Bu akımın en önemli temsilcilerinden birisi Namık Kemal'dir. Namık Kemal, Şinasi ile karşılaşıncaya kadar sanat için sanat anlayışını benimsemiş, Şinasi'den sonra ise "dâva için" sanat yapmaya başlamıştır. Bir dava için sanat yapan Namık Kemal, sonuç olarak sanatını harcamıştır. Edebiyatımızda Yunus'tan Mehmet Akif'e dek, zaman zaman da olsa, "imanın vecdi ile coşarak gerçekten şiirleşen manzum vecizeler yazan" pek çok şair vardır. Şairi "bir hummanın içinde sayıklayan adam" olarak gören Çağlar, onun "ruhuna bu hummayı (…) bir iman ve dâva ateşinin" vermesinin doğal olduğunu söyler: "Yeter ki o ateş çöreklendiği ruhu yakan bir kızıl ateş olmasın."[620] Yazar, bu son sözüyle Attilâ İlhan ve onun gibi düşünenlere gönderme yapar. Bu kişilerin gittikleri yolun yanlış olduğunu ima eder.

Bu soruşturmaya, kendi anlayışına göre en kapsamlı, en ciddi ve en doyurucu yanıtı Mehmet Kaplan verir. Kaplan, toplumsal gerçekçiliği, "cemiyet hayatını gerçeğe uygun bir surette tasvir etmek" olarak tanımlar. Aslında bu görüş, ona göre, "pek de yeni bir şey" değildir. Edebiyat tarihimizde toplumu, toplumsal sorunları ele alan pek çok eser yazılmıştır. Tevfik Fikret, Reşat Nuri Güntekin ve Peyami Safa gibi birçok sanatçı, eserlerinde toplumsal koşulları ve toplumun sorunlarını işlemiştir. Toplumsal gerçekçilik

---

[618] Peyami Safa, "Objektif: Sosyal Gerçekçilik", **Milliyet**, 18 Mayıs 1955 (Attilâ İlhan, **Gerçekçilik Savaşı**, s. 238'den naklen).
[619] Baki Süha Ediboğlu, "Sosyal Realizmin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri, Fayda ve Zararları (Soruşturma)", **Hisar**, C. 3, S. 55, Kasım 1954, s. 10.
[620] Behçet Kemal Çağlar, ags., s. 10.

kavramını kullanan Attilâ İlhan ve yandaşları ise, bu sözle başka bir şeyi amaçlamaktadırlar:

> "*Bu da sosyal hadiselerin materyalist ve Marksist bir zaviyeden ele alınmasıdır. (…) Kanaatime göre insan ve onun hâkim olduğu cemiyet sâdece maddi amillerle izah olunamaz. İnsanda akıl ve menfaatla ilgisi olmıyan bir sürü ihtiraslar ve duygular vardır. (…) İnsanı ve cemiyeti materyalizme göre izaha çalışan doktrinin sanat ve edebiyatta tatbiki de kötü neticeler vermiştir. (…) Komünizm ferdiyeti ilga eden bir ideolojidir. Bundan dolayı insan tabiatına uygun değildir. İnsan benliğini, ferdi hürriyet ve şahsiyeti inkâr eden her doktrin beşeriyete zararlıdır*."[621]

Mehmet Kaplan'a göre toplumsal gerçekçilik, bireyle toplum arasındaki ilişkiyi ortaya koyduğu oranda yararlıdır. Bu ilişki çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir. Önemli olan buna, Marksistler gibi sınıfsal açıdan bakmamaktır; çünkü bu, yanlış bir bakış açısıdır: "*Cemiyet meselelerine ferdin kaderi zâviyesinden bakmak gerçeğe daha uygundur. Çünkü cemiyet ferdi hissetmez ama ferd cemiyeti duyar, sever veya nefret eder."*[622]

Abidin Mümtaz Kısakürek ise, toplumsal gerçekçiliği yok sayar. Ona göre olmayan bir şeyin Türk sanatına yapacağı faydalar üzerine konuşmak, "*sahrada buz aramağa*" benzer:

> "*Sosyal realizm tâbiri: usul ve kaidelerini, dayandığı temelleri meydana koymuş bir nazariye, bir ilim, bir doktrin olsaydı, felsefe ictimaiyat, estetik veya sanat bakımlarından münasebet ve tesirlerini incelemek mümkün olabilirdi. (…) (Sosyal realizm) tabirinin bir doktirin olabilmesi için, dayandığı esasların, mücerret veya müşahhas misallerle usul ve kaidelerini kurması, diğer doktirinlerle olan münasebet ve hududunu çizmesi icabeder*."[623]

İlhan Geçer, toplumsal gerçekçiliği "millî, milliyetçi ve batılı" edebiyatın öncüsü olarak gösterme çabasının bir aldatmacadan başka bir şey olmadığını, edebiyatımızın yolunun Tanzimat'tan beri bu yönde olduğunun altını çizer. Attilâ İlhan'ın "buram buram gözyaşı kokan ağlamaklı şiirleri"nin toplumsal gerçekçiliğin ilkelerine uymadığını, şiire Paris'ten yer adları sokmakla Batılı olunamayacağını ileri sürer.

---

[621] Mehmet Kaplan, "Sosyal Realizmin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri, Fayda ve Zararları (Soruşturma)", **Hisar**, C. 3, S. 56, Aralık 1954, s. 6.
[622] ags,, s. 6.
[623] Abidin Mümtaz Kısakürek, ags., s. 7.

Geçer, "Atatürkçü, devrimci, halkçı özü sanat eserine getirmek iddiasında" olan Güner Sümer'e de, Attilâ İlhan'ın şiirlerini örnek gösterir:

"*İşte öncüleri Attilâ İlhan da yeni şiirleriyle bunu isbata çalışıyor:*

yağmurdan çıkıp geleceksin hannelise
yağmur gözlerinden çıkıp gelecek
bir öğle sonu Paris'te hannelise
bir kahvede grands boulevards türküsünü çalacaklar

Gördünüz mü sanat eserine Atatürkçü, devrimci halkçı özü getiren şairin eserini. Aynı parlak örneklere Attilâ İlhan'ın fasit dairesinden kurtulamayan Yılmaz Gruda, Ahmet Oktay gibi şairlerde de bol bol rastlıyabiliriz. Böyle gülünç olacaklarına küçük iddialarla ortaya çıkıp büyük eserler verseler daha iyi olmaz mı?"[624]

Mehmet Çınarlı'ya göre Attilâ İlhan ve arkadaşları, kendi siyasal görüşlerini açıkça ortaya koyamadıkları için sanatı bir araç, hatta bir maske olarak kullanırlar. Onların amacı, siyasal görüşlerini, "Marksist doktrinleri"[625] yaymaktır. Bu fikri yayabilmek için de "Batılı sanat", "Yeni sanat", "Sosyal realizm", "milliyetçi sanat" gibi çekici adlar bulurlar. Kendileri gibi düşünmeyenleri, diğer bir deyişle rahatça at oynamalarına olanak tanımayanları da gericilikle, ırkçılıkla, dincilikle, Osmanlıcılıkla suçlarlar. Politikayı sanat olarak kabul etmediğini, aynı zamanda sanatın politikasını da yapmaktan nefret ettiğini söyleyen Çınarlı, toplumsal gerçekçileri Mustafa Kemal'i kullanmakla, bunların öncüsü olan Attilâ İlhan'ı ise Hisarcıların görüşlerini kendisine mal etmekle suçlar:

"*Onlar Mustafa Kemal'i bir yıkıcılık sembolü olarak göstermeye çalışıyor, cemiyetimizin tellerine kazmalarını indirirken onun ismi arkasına saklanmak istiyorlar.*

Milliyetçilik onların hakikî hüviyetlerini gizlemek için yeni yeni kullanmaya başladıkları bir maskedir. Gerçekte Türk'ten ve Türk'ün olan her şeyden nefret ederler.

(…)

Şimdiye kadar bütün yazılarımızda onun kendisine mal etmeye çalıştığı 'hem batı, hem de Türk kaynaklarından beslenen sanat yaratmak meselesini biz

[624] İlhan Geçer, "İki Yazıya Bir Cevap", **Hisar**, C. 3, S. 61, 1 Mayıs 1955, s. 9.
[625] Mehmet Çınarlı, "Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci", **Hisar**, C. 2, S. 44, Aralık 1953, s. 7.

ileriye sürdük. Bizim gibi düşünenler ileri sürdüler. Gerçekler Attilâ İlhan'ın arzusuna göre şekil değiştiremez. Yazılarımız ortadadır."[626]

Attilâ İlhan'a yalnızca sağdan değil, Turgut Uyar ve Cemal Süreya gibi şairlerden, Nurullah Ataç gibi her zaman yeninin, yeniliğin yanında yer almış eleştirmenlerden de olumsuz eleştiriler gelir.

Ataç, yazısında Attilâ İlhan'ı, "demirperde" markalı "réalisme socialiste (sosyalist gerçekçilik)" yapmakla suçlar. Attilâ İlhan'ın bu yazıya yanıtı çok sert olur. O da Ataç'ı jurnalcilikle suçlar. Ataç, yanıtında toplumsal gerçekçilikle toplumcu gerçekçilik birdir demediğini, böyle bir niyetinin olmadığını belirtir. Attilâ İlhan ise, Ataç'ın sözlerinden yola çıkarak onun neyi amaçladığını açıklamaya çalışır.

Ataç, yazısında şunları söyler:

"*Bilirim çığırlar adlarından anlaşılmaz. (…) Ben sosyal realizm sözünün ne demek olduğunu anlıyamadım: Bay Attilâ İlhan'ın yazılarından da anlamadım, tilciklerin anlamından da çıkaramadım. (…) Düşündüm, düşündüm başka bir çığır geldi usuma. O da yeniymiş, daha çok demirperde ülkelerinde ortaya çıkmış, oralarda gelişiyormuş. (…) Ona réalisme socialiste diyorlar.*"[627]

Attilâ İlhan'a göre Ataç'ın bu yazısı, "hesaplı kitaplı" bir yazıdır. Toplumsal gerçekçilik ile toplumcu gerçekçilik boşu boşuna aynı yazıda buluşmamıştır. Ataç, bunların ikisini de aynı görür. Ataç'a göre, güdümlü sanat da, toplumcu gerçekçilik de, hangi adın altında gizlenirse gizlensin başka adla kendini ifade etmeye kalkan akımlar da sanatçının özgürlüğünü kısıtlar. Attilâ İlhan'a göre Ataç, "ne ad altında gizlenirse gizlensin" sözüyle toplumsal gerçekçiliği kastetmiştir:

"*Yâni aslında bunların hepsi bolşeviktir, kimi zaman güdümlü sanat, kimi zaman toplumcu gerçekçilik, kimi zaman da sosyal realizm adı altında gizlenirler manasına*.

Böylece ne şekilde olursa olsun, réalisme socialiste'ten ne kadar uzak olursa olsun, herhangi bir toplumsal faydaya yöneltilmiş bütün sanat çığırları 'güdümlü sanat' etiketiyle etiketlendirilip 'toplumcu gerçekçilik' dediği demirperde gerçekçiliğinin rafına konuyorlar. Bu düşünceye göre, Attilâ İlhan gibi 'Bir ulusun sanatı, o ulusun tarihsel ve ulusal çıkarlarına uygun olmalıdır; sanatçı, ulusuna

[626] Mehmet Çınarlı, "Hep Aynı Metod", **Hisar**, C. 3, S. 50, 1 Haziran 1954, s. 4.
[627] Nurullah Ataç, "Toplumcu Gerçekçilik", **Dünya** (sanat eki), S. 27, 7 Kasım 1954, s. 1/4.

karşı sorumlu tutulmalıdır' dediniz mi; siz 'güdümlü sanat'tan yanasınız. Toplumcu gerçekçilik de onun başka bir adı olduğuna göre."[628]

Cemal Süreya, toplumsal gerçekçilikle ilgili düşüncelerinde belli değişiklikler ve çelişkiler olan Attilâ İlhan'ı samimiyetsizlikle suçlar. Süreya, bu anlayışı üç perdeye ayırır: Birinci perdede toplumsal gerçekçi anlayış ilk başta toplumbilimlerin bilimsel yöntemlerinden yararlanan, ulusal / yurtsever / ulussever ve Atatürkçü / devrimci / toplumcu bir anlayıştır. İkinci perdede bir dekor değişikliği söz konusu olur ve "aktif, uzanık potansiyelli bir durumdan, sadece tesbit edici, adeta bununla yetinici bir duruma" geçilir. Üçüncü perdede ise, karşımızda toplumcu bir Attilâ İlhan vardır. Attilâ İlhan, toplumsal kavramının toplumculuğu da içerdiği kanısındadır. Cemal Süreya'ya göre Attilâ İlhan, "toplumsal demekle kendini tek tipçi, partici, diktacı toplumculardan ancak ayırabileceği"ni düşünür. Bu da onu samimiyetsiz yapar. Bir yandan toplumcu kavramını mahkum eden yazar, diğer yandan ise kendisini toplumcu olarak görür.[629] Cemal Süreya, Attilâ İlhan'ın toplumsal gerçekçiliği, 'réalisme Social'den ayırmasını doğru bulmaz. Çünkü bu durumda toplumsal gerçekçilik, yalnızca "tesbit ve teşhir" eden, gerisine karışmayan bir akım olmaktan öteye gidemeyecektir. "Yani sosyal realistler biraz çekidüzen verilmiş, biraz toplumbilim okumuş birer Zola'dan başka bir şey değildirler." Cemal Süreya'ya göre bu durumda sanat yapıtında politikanın hiç olmaması, ya da çok az olması kadar doğal bir şey yoktur. Ama bu kez de Attilâ İlhan'ın ilk başta söyledikleri akla gelir. Bundan dolayı da İlhan'a şu soruları sorar:

"Sormak ayıp değil galiba, 'Mavi' hareketindeki o 'faydacı', o 'Atatürkçü', o 'ulusun ve memleketin esenliğine çalışıcı' amaçlar n'oldu? Bay Attilâ İlhan nerde bir amaç varsa orda bir politika olacağını bilmiyor mu? Yoksa o gürültülü gösterilerden vaz geçiyor mu? Eğer sosyal realizm Attilâ İlhan'ın son kere biçim-miçim üstüne yazdığı yazıda söylemeye çalıştığı şey idiyse, o önceki lafların, pozların, 'platformların' ne gereği vardı sanki. Yalan mı?"[630]

Turgut Uyar, sanat anlayışlarının ya da akımlarının kurallarla değil, örneklerle anlaşılıp yayılacağını söyler. Bundan dolayı da Attilâ İlhan'ın "ortaya koyduğu görüşün, ilkelerin kendi eserlerinde aranmaması gerektiğini" söylemesi insanı kandırmaz. Uyar'a

[628] Attilâ İlhan, "Abbas Demişti ki", **Gerçekçilik Savaşı**, s. 134-135.
[629] Cemal Süreya, "Ömer Heybe", **Toplu Yazılar: 2, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 234-235.
[630] Ömer Haybe", **age.**, s. 210-211.

göre toplumsal gerçekçiliği en iyi anlayan Attilâ İlhan'dır. Bu nedenle örnek de ondan gelmelidir.[631]

Attilâ İlhan, bu dönemde ne İsa'ya, ne de Musa'ya yaranabilmiştir. Toplumsal gerçekçilikle ilgili görüşleri yüzünden yalnızca yukarda saydığımız kesimlerden değil, soldan da eleştiriler alır. Sağcı yazarlar onu "Moskova ajanı" olarak görürken, Fethi Naci gibi solcular da sosyalist gerçekçi olmadığı için suçlarlar. O dönemde Jdanov'un anladığı anlamda toplumcu gerçekçiliği savunan Fethi Naci, toplumsal gerçekçilikle toplumcu gerçekçiliğin aynı şeyler olmadığını ileri süren bir yazı yazar. Bu yazıda eleştiri okları hem Attilâ İlhan'a, hem de Nurullah Ataç'a çevrilmiştir:

Fethi Naci, Attilâ İlhan'ın "sosyal realizm" sözünü toplumcu gerçekçilik anlamında kullandığını, ama söylediklerinin toplumcu gerçekçilikle ilgisinin *su götürür* olduğunun altını çizer. O, toplumcu gerçekçilikle toplumsal gerçekliği ayırır. "*Zola'nın eserlerinde toplumsal gerçekçilik vardır, ama Zola'nın yaşadığı çağda toplumcu gerçekçilik diye bir şey olamazdı*."[632] diyerek toplumcu gerçekçiliği, sosyalist gerçekçilik anlamında kullandığını duyumsatır.

Fethi Naci, genellikle yazılarında kesin konuşmamayı öğütleyen Ataç'ın bilgisinin çok az olduğu bir konuda kesin konuşmasını yadırgar. Çünkü Ataç'ın toplumsal gerçekçilik üzerine yapmış olduğu yorumlar bir kesinlik taşır. Toplumcu gerçekçiliğin sanatçıyı kendi başına koymadığını, onu baskı altına aldığını söyleyen Ataç'a göre toplumcu gerçekçilerde, "Senin yazdıklarında benim öğrettiğim doğruları göremiyorum, sen o doğruları yaymaya çalışmıyorsun, senin kendine göre bir görüşün var, onu söylüyorsun bu da benim işime gelmez, onun için susacaksın!"[633] anlayışı egemendir. Yazar, Ataç'ın her zamanki biçemini kullanıp "Kim bilir belki de ben yanılıyorum (…) bir öğretiye bağlı olan yazarlar da özgür olabilirler belki" demesini bekler. Sonra da niye böyle demediği konusunda yargıda bulunur. Ona göre Ataç, "söylenilen gerçekler hoşuna gitmediği" zaman kesin konuşulmasına karşı çıkar; "doğru bulduğu, inandığı bir gerçek" olduğunda ise "herkesten kesin" konuşur:

> "*İster misiniz (…) Bay Ataç da, birtakım buyruklara boyun eğerek, bazı gençlerin toplumcu gerçekçilik çığırına katılmalarına engel olmak için böyle kesin konuşsun, kesin konuşmak üstüne söylediği sözleri unutuversin*."[634]

[631] Turgut, Uyar, "1954'de Dergilerimiz", **Evrim**, S. 5, Ocak 1955, s. 14.
[632] Fethi Naci, "Talkınla Salkım", **İnsan Tükenmez**, s. 38.
[633] Ataç, "Toplumcu Gerçekçilik", **Dünya**, s. 1/4.
[634] Fethi Naci, **İnsan Tükenmez**, s. 40.

Asım Bezirci de, ***Sisler Bulvarı*** ile ilgili bir yazısında Attilâ İlhan'ı, "fikri zikrine" uymamakla suçlar. Ona göre Attilâ İlhan, ülküsünü yaşamına bağlayamayan, inandığı görüşleri gerçekleştirmeye çalışmayan, aydınlattığı yolda yürümeyen, sanatında toplumsal gerçeklerden ve onların çözümlemesinden kaçan kararsız, korkak ve kötümser bir yazardır.[635]

Tüm bu suçlamalar karşısında *Mavi* dergisi de Attilâ İlhan'ı **yalnız** bırakır. Derginin 25. sayısında imzasız bir yazı yayımlanır. Bu yazıda, dergi toplumsal gerçekliğin "yayın organı" olduğunu kabul etmez. Aynı yazıda, "Dergimizin Sosyal Realizmle hiçbir ilişiği yoktur." denilerek, toplumsal gerçekçilikle ilişki tümden reddedilir. [636] Bir sonraki sayıda Bekir Çiftçi imzasıyla yayımlanan yazıda ise, toplumsal gerçekçilik "mesnetsiz ve boş sanat görüşü"[637] olarak değerlendirilir. Hasan İhsan Kaldar, bütün bunları Attilâ İlhan'a yapılan bir "oyun" olarak değerlendirir:

> "*Bekir Çiftçi 'kendi hesabıma' demekle dediklerinin kendisine ait olduğunu belirtmek istemişse de, bu bizi kandırmıyor… Kandırmıyor çünkü:* ***Mavi****, bir kolektif dergidir ve* ***Bekir Çiftçi*** *böyle bir sözü kendiliğinden sarfedemez*."[638]

Attilâ İlhan, bu türden yazılara verdiği yanıtta toplumsal gerçekçi anlayışın temelinde Mustafa Kemal'in olduğunu özellikle vurgular. Yazar, sanatta Atatürkçü ve modern bir bileşime varabilmek için toplumsal gerçekçilik denemesine giriştiğini, bütün açıklamalarının Atatürk'e dayandığını söyler. Çünkü, "Toplumsal gerçekçilik, sosyalist olamadığı için Atatürkçülük taslamıyor, zaten Atatürkçü." dür.[639] Ona göre bu hareket, "toplumcu fakat ulusal, batılı fakat yerli bir bileşim"dir. Bu nedenle de yapılan eleştiri ve hakaretler, "açık bir haksızlık"tır.[640]

8. KÖY EDEBİYATI

1950'li yıllar, köy edebiyatının gündemde olduğu yıllardır. Köy enstitülerinden mezun olan öğretmen yazarların edebiyat dünyasına girmeleri, özellikle Mahmut Makal'ın

---

[635] Asım Bezirci, "Ülkücülük Bakımından 'Sisler Bulvarı' ile 'Yağmur Kaçağı'", **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 133-134.
[636] **Mavi**, S. 25, 1 Aralık 1954, s. 1.
[637] Bekir Çiftçi, "Bir Soruşturma Dolayısıyla", **Mavi**, S. 26, Ocak 1955.
[638] Hasan İhsan Kaldar, "Attilâ İlhan'a Oyun mu?", **Tohum**, S. 3, Nisan 1955.
[639] Attilâ İlhan, "Abbas Diyor ki", **Son Mavi**, S. 28-1, 1 Nisan 1955 (**Gerçekçilik Savaşı**, s. 129'dan naklen).
[640] Attilâ İlhan, "Mavi", **'İkinci Yeni' Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 101.

Bizim Köy adlı köy notlarını, izlenimlerini yayımlatması büyük yankı uyandırır. ***Bizim Köy***, köyün anımsanması, köy yaşantısının zorluklarının şehirli okumuş kesim tarafından anlaşılması, köy gerçekliğinin ortaya konulması açısından önemlidir. Mahmut Makal gibi köy enstitüsü çıkışlı olan Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mehmet Başaran ve Dursun Akçam da bu dönemde edebiyatın coğrafyasında yer almaya başlamışlardır. Bunlara, köy enstitülü olmayan, ama köyü/köylüyü anlatan Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal yazarları da eklemek gerekir.

Köy edebiyatı üzerine yazı yazan, görüş bildirenler de kendi aralarında anlaşamazlar. Fakir Baykurt, Azra Erhat ve Hasan Âli Yücel gibi yazarlar, bu kitapların bir belge niteliği taşıdığını, gelecekte toplumbilimci ve siyasetçilere çok yararlı olacağını söylerler. Bu tür bir edebiyat yapıtının Kemal Tahir'in dediği gibi doğalcı bir anlayışla ortaya konması kaçınılmazdır. Kemal Tahir, romanın bir belge niteliğine bürünmesine karşı çıkar. Çünkü çıplak gerçekleri yazmakla roman yazılmaz. Roman, insanın dramı verildiğinde roman olur. Bu nedenle köy ağasının tüm çıplaklığıyla verilmesi, onun köylüyle arasındaki gerginliğin ortaya konulmasıyla roman ortaya çıkmaz. Romancı, bunları yaşanılır kıldığı, insanı roman gerçekliğiyle ortaya koyduğu zaman roman yazmış olur. Romancıların çoğunun edebiyatın sorunlarıyla köyün sorunlarını birbirine karıştırdığı için yanlış yaptığını ileri süren Fethi Naci de, Kemal Tahir'le benzer düşünceler taşır. Ona göre yazarın görevi çözüm üretmek, gördüğünü ortaya koymak değil, sadece roman yazmaktır.

Kimi yazarlara göre bu edebiyatın sürdürücülerinin yazdıkları, sanki aynı tornadan çıkmış gibidir. Bu yazarlardan biri olan Ahmet Oktay, ilerici, toplumcu bir edebiyat için yapılması gereken şeyin tekdüze köycülüğün peşinde gitmek değil, özü kapsayan bir ideolojik yorum olduğunun altını çizer.

Köy edebiyatı-kent edebiyatı karşıtlığı ise, bir başka tartışma konusudur. Birçok yazar bu ayrımın yapay olduğuna inanır. Bu yazarlar için önemli olan kent ya da köy değil, romanın kendisidir. İnsanın dramını yazan, insanı ve çevresini roman gerçekliği içinde ortaya koyabilen yazar, köy ya da kent romanı değil, sadece roman yazar.

Köy edebiyatını savunan yazarlara baktığımızda bunların çoğunlukla doğalcı, gerçekçi ve toplumcu gerçekçi yazarlar olduklarını görürüz. Bu yazarlar, genellikle gördüklerini, gözlediklerini, yaşadıklarını, bildiklerini yazarlar. Sözgelimi, "*Ben tanıdığım insanları yazıyorum; tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtını sıvazladığım,*

sırtımı sıvazlayan insanları yazıyorum.”[641] diyen Orhan Kemal, köydeki köylüyü değil, köyden kente gelmiş köylüyü yazar. çünkü o, kentteki köylünün sorunlarını bilir, onu tanır. Orhan Kemal, estetik endişeyi de elden bırakmadan köy problemi olduğu için köylüyü yazar.

Fakir Baykurt da Orhan Kemal gibi gördüğü, bildiği insanları yazar: “*Gerçekçi yazar, gördüklerini, yaşadıklarını, iyi bildiklerini, bir de bildiklerine dayanarak, tasarladıklarını, yani onlardan meydana getirdiği kompozisyonları yazar*.” (s. 7) Baykurt, yaşadığı yer neresi olursa olsun, sonunda hep doğduğu, ana sütünü emdiği, yetiştiği coğrafyanın yazdıklarında büyük yer tuttuğunu, başka bir yeri yazmak istediğinde bile aslında Burdur’u yazdığını söyler: “*Benim alt bilincim, Burdur izlenimleri, Burdur malzemesiyle, yani köy malzemesiyle dolu… Adeta köy romanı yazmıya mahkûmum. İstesem de şehir romanı yazamam. Yazarsam özenti olur*.” (s. 8) Baykurt, köyü yazanların yazdıklarının siyasetçilere, toplumbilimcilere ilerde yol göstereceğini söyleyerek, yazdıklarına belge değeri taşıması açısından da önem verir.

Kemal Tahir, bu konuda Fakir Baykurt’a ve onu destekleyen Orhan Kemal’e katılmaz. Ona göre romancı, romancılığını varlığında taşır. Köy ya da şehir onun için fark etmez. Köy romancısı, şehir romancısı ayrımını kabul etmez. Köyden yetişenlerin köyü, şehirden yetişenlerin şehri yazması gerektiği anlayışına karşı çıkar. Böyle bir şeyin roman değil, anı yazmak olacağını söyler. Hamallar hamalların romanını, bisiklet tamircisi bisikletçilerin romanını yazmaz. Bunların romanını yazacak olan romancıdır:

> “*Ömründe bir kibrit kutusu taşımamış romancı, dünyanın en ağır yükü altında otuz sene inlemiş adamın ıstırabını, o adamın hatıralarından daha büyük bir kuvvetle insanların hatıralarına aktarabilmelidir*.” (s. 9)

Kemal Tahir’e göre köy romanı yazmak demek, köyün yaşam koşullarını, genel görünüşünü yazmak demek değildir. “*Köylü insanının tarihten bu yana geçirdiği ruh ve hayat safhaları içerisinde umumî oluşunu ve bugünkü reel durumunu, insan olarak reel durumunu yazmak*”tır. (s. 12) Yoksa köyü, köylüyü tanımak, bunların kullandıkları üretim araçlarını ve nasıl üretim yaptıklarını ortaya koymak yazarı gerçekçiliğe değil, doğalcılığa götürür. Bütün bunların ziraatçılara, toplumbilimcilere, siyasetçilere yararı vardır, ama bunların romanla doğrudan ilişkisi yoktur. Önemli olan insanı, insanın dramını vermektir.

---

[641] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 5. Bu eserden yapılacak alıntıların sayfa sayısı, bundan sonra alıntıdan hemen sonra ayraç içinde gösterilecektir.

Kemal Tahir'e göre köy kökenli yazarlar, başı ve sonu belli olan, "romantik ve çok düz hatlı meseleleri" sevmektedirler. (s. 60) Onun köyü yazan romancılardan istediği şunlardır:

> "*Türk Milletinin müşterek, yani birleşik ruhunu, davranışını keşfetmeğe çalışmaktır. Çünkü şimdiye kadar, çok basit bir tarzda geliştirilmiş bu köy romanı meselesi, yani köyü yazmak meselesi… İdealist bir şekilde düşünülmüş, ona doğru getirilmiş, yani bize gelinceye kadar. (…) Biz köyü yazan, tesadüfen köyle ilgilenmiş olan yazarlar, köyü, köylülüğün muhtelif zümrelerine mensup kişileriyle, kişilerinin ruhuyla eğer tesbit edebilirsek, sanırım ki pek ilmî bir şey olmasa da Türk ruhu dediğimiz, yani şu Anadolu Türkü ruhu dediğimiz bu tipi, mozayık halinde meydana getireceğiz. Asıl mühim nokta budur. (…) Bizim vazifemiz, köylü romancılarının yani köyü yazan romancıların vazifesi doğrudan doğruya Türk ruhunu bir ucundan açmak, aydınlatma ve bir şeye, umumî harmana bağlamak meselesi olacak; başka hiç çıkarımız yok.*" (s. 86-88)

Talip Apaydın, her köyü yaşayanın köy romancısı olmadığı gibi, her şehri yaşayanın da şehir romancısı olmadığını söyler. Böyle bir ayrımın romanın zararına olacağını belirtir. O, romancıyı başka insanları içinde yaşayabilen insan olarak tanımlar. Bir yazarın köyde kalıp kalmaması onun için önemli değildir. Önemli olan ele aldığı insanı yaşatabilmesidir: " *'Maraz Ali'yi canlandırabilmiş, onu bir insan olarak yaşatabilmiş mi? Yaşatabilmişse, Kemal Tahir'in köyde kaldığını, şehirde kaldığını ben düşünmem.*" (s. 16)

Apaydın sanat anlayışını şu şekilde ortaya koyar:

> "*İnsan, sonuna kadar başkalarını görür, tetkik eder, yaşar. Ve içinde yaşayabiliyorsa, sanatçı olur. Bir müzik virtiozu sadece notanın tekniğini çalmaz, o notanın içindeki dünya anlayışını, görüşünü yaşar, yaşıyabilirse iyi virtiozdur. Yaşıyamazsa sadece teknik edinmiştir, o kadar. Ayakkabı boyacısı gibi. O halde sanatçı, demin arzetmek istediğim gibi, başka kişileri de içinde yaşıyabilen insandır. Bunun için köyde yaşamış, şehirde yaşamış, bence pek mühim değil. Ama belki etrafının, muhitinin o kişileri daha iyi yaşıyabilmesine rolü olacaktır*." (s. 17)

Azra Erhat'a göre köy romanı, köyü ve köy insanını kentteki aydına, yazara tanıtması açısından önemlidir. O, köy kökenli Mahmut Makal, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt gibi yazarların kentlilerin anlayabileceği bir dil ve anlatışla köy gerçeklerini ortaya koyduklarını, bunların yazdıkları eserlerin yazınsal açıdan tartışılabileceğini, ama gerçekçiliğine bir şey denilemeyeceğini, bu eserlerin belge olarak da değerli olduklarının

altını çizer. Erhat'ın burada söyledikleri, Fakir Baykurt'un söylediklerileyle örtüşür. Ona göre bu yazarların, kent kökenli yazarlarca yabancı dil bilmemekle, roman tekniğinden habersiz olmakla, birikimsizlikle suçlanmaları insafsızlıktır. "Aydınlar şimdiye kadar neredeydi? Niye köylüye dil öğretmediler, roman okutmadılar?" diye sorar. Onların çağdaş ülkelerdeki insanın birikimine sahip olmasını kendisinin de istediğini, buna en çok onların hak kazanmış olduğunu vurgular:

> "*Yarım yamalak bilgileri ile bize bilmediğimiz, bilmek istemediğimiz bir dünyayı bize zorla tanıttılar. Köy romanları iyi kurulmuş değilmiş bıktırıcı konuşmalarla uzayıp gidermiş. Öyle olabilir, ama bize öğrettiklerinin yanında kuruluş hataları ya da uzunluklar devede kulak kalır. (…) Köy romanları köylüyü sömüren, iktidar kimin elindeyse, ondan yana olup, binbir dalavereyle asırlık baskısını sürdüren köy ağasını bize bütün çıplaklığıyla, gerçekliğiyle tanıtıyor ya. Toprağı tekelinde tutan ağa ile topraksız köylü arasında gerginliğin sebebini anlıyoruz. (…) Türkiye'de 40.000 köyün ana dâvası bu değil mi*?"[642]

Hasan Âli Yücel, son yıllara kadar Türk köylüsünün kendi dili ile köyü anlatamadığını, kendi eli ile köyü yazamadığını; ama artık hem köy enstitülerinden yetişen, hem de köyden gelen yazarlar tarafından köyün ve köylünün durumunun ortaya konulduğunu vurgular. Köy edebiyatını ortaya koyan gençlerin biçemlerindeki ortak noktanın burukluk olduğunu söyleyen Yücel'e göre, bu yazarları okuyan her okur, bu buruk ve acımsı tadı damaklarında duyar. Yücel, bunun nedenlerini şöyle açıklar:

> "*Kekremsi, hattâ acımsı bir tat. Bu tat, eski ağza yeni taamdır. Dayanmalı. Dayanmalı ve neye böyle yazıyorlar araştırmalı. Benim bulduğum şu: Duydukları ifade hamlesi. Türk köylüsünün asırlar boyunca kötü idareciler elinde, en korkunç ve asılsız inançlara esir edilerek sömürülmesi neticesi, bu gençlerin bilincinde ve bilinçleri altında çöreklenmiş yılanların zehirlerini dışarı atıp ondan kurtulma ihtiyacından geliyor. Söyliyerek ve yazarak bu zehirleri dökmek istiyorlar. Elbette üslûpları buruk olarak.*"[643]

Ataç, yazısında köyü edebiyat konusu yapanların aynı tornadan çıkmış ürünler verdiğini, köyde ne görüyorlarsa onu yazdıklarını, ama pek bir şey göremedikleri için hepsinin dediğinin bir olduğunu, sanki içlerinden yalnızca birinin köye gidip diğerlerinin onu taklit ettiğini, köylü ağzıyla yazdılar mı bu kişilerin kendilerini usta birer yazar olarak gördüklerini anlatır. Ataç, bu yazarların toplumu işlemek, onların düşüncelerini

[642] Azra Erhat, "Işık Tutan Köy Romanı", **Dost**, C. 7, S. 36, Eylül 1960, s. 22.
[643] Hasan Âli Yücel, "Türk Edebiyatına Kendi Giren Köylü", **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s.7-8.

değiştirmek, bunlarla birlikte köylerin kalkınmasına önayak olmak gibi amaçlarını gerçekçi bulmaz. Onlar, "*şehirliyi, şehirli okuru*" eğlendirmekten başka bir şey yapmamaktadır. Ataç'a göre bu yazarların yazdıklarında sevgi (insan sevgisi) ve acıma yoktur. Bunlar köylünün duyduğu sıkıntıyı içlerinde duymazlar, yalnızca gördüklerini kuru kuru yazarlar. Oysa yapılması gereken şey şudur: Köylüye yoksulluklardan, sıkıntılardan kurtulma özeni aşılamak.[644] O, köylünün sarsılması, bunun için de köye gidilmesi gerektiğini söyler. Köylüye, onların varsılına da, yoksuluna da, bizim duyduğumuz gereksinimleri duymadığı için, bizim çektiğimiz özlemleri çekmediği için acır.

Samim Kocagöz, Ataç'ın "Köy" adlı yazısını şu sözlerle yanıtlar:

> "*Biz yazarların gayreti, mütevazı bir gayret. Sadece sizin gibi seçkin aydınlarımıza memlekete mektep lâzım olduğunu, köylümüzün topraksız kaldığını, her tarafta yolsuzluk sıkıntısı çekildiğini hatırlatmaktan ibaret.*"[645]

Kocagöz'e göre, köy konusunu işleyen yazarlar insanı ele almışlardır. Bazı aydınlar, "Bu eserlerde insan yok!" derken kasıtlı davranmaktadırlar. Kocagöz, bunun nedenini demagojik bir biçimde yanıtlar:

> "*Ama, köy konusunu işliyen yazarlara karşı olanlar, köylüyü bir türlü insandan saymadıkları için, köy konusunu işliyen yazarların yapıtlarında İNSANI bulamıyorlar*."[646]

Ataç, hiçbir memlekette ve çağda okullar açıldıktan, toprak dağıtıldıktan, yollar yapıldıktan sonra kişi oğlunu daha üstün bir yaşamaya çağıran kimselerin, yazarların yetişmediğini, bunun tam tersinin söz konusu olduğunu ileri sürer. Yani insanoğlunun daha üstün bir yaşama erişmesini isteyen yazarlar, aydınlar yetiştikten sonra bunlar olmuştur.

> "*Köylü ağzıyla hikâyeler, romanlar düzüp de şehir uşaklarını eğlendiren yazarlar değil, sıkıntılara, yoksulluğa katlananlara kızıp, acıyıp 'Böyle Yaşanmaz' diyen yazarlar*."[647]

Ataç'a göre köye yol ve okul yapılması, su götürülmesi sanatçının doğrudan karışacağı bir iş değildir. Ona düşen görev, "bütün yurttaşlara, köylüsüne kentlisine, daha iyi, daha üstün bir yaşama özeni aşılamak"tır. Yazar, bu konuda şunları söyler:

---

[644] Nurullah Ataç, "Köy", **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 20, Şubat 1954, s. 4.
[645] Samim Kocagöz, "Köy Konusunu İşleyen Hikâyeciler", **Yeditepe**, S. 56, 1 Mart 1954, s. 1; **Roman ve Yazarlık Onuru**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1983, s. 25.
[646] Samim Kocagöz, "Köy mü Memleket mi?", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 36 (52), Eylül 1956, s. 607.
[647] Nurullah Ataç, "Bilgin Bir Kişi", **Yenilik**, C. 2, S. 16 (4), Nisan 1954, s. 152

"*Onların ödevi boyuna köyleri anlatmak, köylü ağzıyla hikâyeler yazmak değildir, düşüncenin, beğeninin incelmesine, ilerlemesine çalışmaktır, yeni ihtiyaçlar yaratmaktır. Aydının, sanat adamının başlıca ödevi, yurda borcu, kendi kendini aşmaktır.*"[648]

Vedat Günyol, köyü yazan yazarların niyetlerinin kentliyi eğlendirmek olmadığını söyler. Ona göre yazılanların kentlerde okunması doğaldır; çünkü köyü kurtaracak olan köylü değil kentlidir:

"*Öyle sanıyorum ki, S. Kocagöz, sanatçının köylüye doğrudan doğruya ulaşmanın, onu sarsmanın imkânsızlığı karşısında, şehirliyi, o da aydın ve iyi niyetli kişileri sarsmayı düşünüyor.*"[649]

Bahri Savcı, köy denince akla hemen romantizmin geldiğini, Ataç'ın da söyledikleriyle bundan kurtulamadığını, köye bilimsel bir gözle bakmak, "*köy kalkınması için köyün sosyal morfolojisini veren istatistikli, grafikli tahlilci bir bilim metodu ile köye girmek*" gerektiğini; köy üzerine gerçek bir sanatın da "*ancak bu verileri kavramış sosyal kültürlü sanatçılar*" tarafından yapılabileceğini söyler. Onun sanatta köye bakışı şöyledir:

"*Köy, bugün, sanatta ancak gerçek bir realizm açısından ele alınırsa, bütünü ile kavranabilir. Sanatta gerçek realizm dışında kalan cereyanlar Türk köyüne giremez. Köy sosyal kesitini bilimsel bir mülâhaza ile araştırmayan sanat, romantik bir köy edebiyatı yaratabilir; fakat bu bizim köyümüz olmaz. Meseleye bu açıdan bakınca, romanda, hikâyede şiirde, resimde gördüğümüz Türk köyü, ancak yukarıki şarta uyduğu derecede Türk köyünü vermektedir.*"[650]

Orhan Seyfi Orhon, köy edebiyatını savunan, köy edebiyatıyla ilgili ürün veren insanların, yazarların sanatı dar bir çerçeveye sıkıştırdıklarını söyler. Fakir Baykurt'un Yunus Nadi Roman Armağanı'nı kazanmasıyla ilgili yazıları okuduğunu, bu yazılarda genellikle Fakir Baykurt'un anlatıldığını, onun bir köy çocuğu, köy enstitüsü çıkışlı bir yazar oluşunun ön plana çıkarıldığını, eserin adından, sanat davasından, içeriğinden söz edilmediğini ileri sürer. Ona göre bu, doğru bir yaklaşım değildir: "*Haydi, hemşehrilik gayretiyle bunları hoş görelim ama, bu kadar dar bir çerçeveye sıkıştırılmış bir sanat dâvası olamaz.*"[651]

---

[648] Nurullah Ataç, "Aydının Görevi", **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 24, Haziran 1954, s. 4.
[649] Vedat Günyol, "Dolanlama", **Yeni Ufuklar**, C. 2, Mayıs 1954, S. 8 (24), s. 404.
[650] Bahri Savcı, "Köy Romantizmi Yerine Sanat ve Bilimde Köy", **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 22-23, Mayıs 1954, s. 24.
[651] Orhan Seyfi Orhon, "Köylü Edebiyat", **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 9.

Yazar, toplum ve sanat hayatımızda köylülük, kentlilik gibi bir sorunumuzun olmadığını; köyü "millî hayatımızın en büyük kaynağı" olduğu için sevdiğimizi; köyün sanatta, temel öge olarak değil, "mevzu, renk, motif diye" kullanıldığını; köye ait sözcük dağarcığının çok geniş olduğunu, ama ulusal dilin köylü dili olamayacağını vurgular. Millî zevkin köylü zevki olamayacağını söyleyen Orhon, son cümlesiyle görüşünü çok net biçimde ortaya koyar: "*Millî edebiyat olur, köylü edebiyat olmaz.*"[652]

Fethi Naci, köy kökenli yazarlarımızın, sadece roman yazmak yerine köy romanı yazmalarını, edebiyatın sorunları ile köyün sorunlarını birbirine karıştırmalarını, insandan çok çevreyi ve toplumsal sorunları önemsemelerini roman sanatı açısından doğru bulmaz. Ona göre köy romancılarının romanları, bu nedenlerden dolayı okura bıkkınlık verir. Yalnızca toplumsal gerçekleri bilmekle roman yazılamayacağını söyleyen Fethi Naci, roman yazmak için başka meziyetlerin de olması gerektiğinin altını çizer. Ona göre köy romancılarının yanlışı, roman yazmak için köyde yaşamış olmayı, köyün ve köylünün sorunlarını/gerçeklerini bilmeyi yeterli saymalarıdır. Usta bir romancı için fazlasıyla işe yarayabilecek bu gözlem ve bilgiler, onların iyi roman yazmaları için engel oluşturmaktadır. Romancı için önemli olan, toplumsal sorunlarla edebiyatın sorunlarını birbirine karıştırmamak, edebiyatın sorunlarının toplumsal sorunlardan çok daha önemli olduğu gerçeğini unutmamaktır. [653]

Tahsin Yücel, köy edebiyatı tartışmasına başka bir açıdan katılır. Ona göre köylüye kenti, kentliye köyü anlatmak sanatı daraltmaktır. Gerçek sanatçının köyü ya da kenti anlatmak gibi bir sorunu yoktur. Onun insanı, kendini, çevresindeki insanı, hayalindeki insanı anlatmak gibi bir sorunu vardır. Bütün sanatçıların sorunu insandır. Sanatçı köylüyse eserinin fonu köy, kentliyse kent, sosyeteyse sosyete olarak kalacaktır. Proust, bir sosyete adamıdır. O, ***Geçmiş Zaman Peşinde***'de sosyete hayatını anlatır, ama romanın merkezinde insan vardır. Yücel, "gerçek bir köy romanı"nın Proust'tan "daha geniş bir dünya" serebileceğine, Anadolu'dan tek bir koşulla Moliére'ler çıkabileceğine inanır: "*Moliére'in sanat anlayışına sahip olmak, sanatı unutmamak şartiyle…*"[654]

[652] agm., s. 9.
[653] Fethi Naci, "Köy Romanları", **Dost**, C. 5, S. 25, Ekim 1959, s. 8-10.
[654] Tahsin Yücel, "Sanat Unutulunca", **Varlık**, S. 406, 1 Mayıs 1954, s. 6.

Mehmet Seyda, konuya "*şehirli edebiyat - köylü edebiyat - mizah edebiyatı*" ekseninden yaklaşır. O, Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir gibi edebiyatçıların ortaya "*gelişimi sağlam, dili arı-aydınlık, yüklüce bir köy-köylü edebiyatı*" çıkardıkları, kenti/kentliyi ele alan edebiyatçılarımızın ise, uzun solukla yapıtlar vermeden başka yollara saptıkları kanısındadır. Yazar, bunun nedenini de ceza yasasına ve siyasal baskılara bağlar. Ona göre yazarlar, aylak insanları, çöpçüleri, şoförleri, balıkçıları yazarken sorun çıkmaz, ama fabrikadaki işçileri, emeğini satarak yaşayanları yazdıkları zaman karşılarına çıkacak olan 142. maddedir. Bunun için Sait Faik, Orhan Veli gibi yazar ve şairlerin içleri sıkılır. Bu nedenle de, içleri sıkılan insanı anlatırlar. Mehmet Seyda, ortaya konan bu eserlerin, "*köy-köylü hayatı üstüne yazılmış sanat yapıtları*"nın karşısına, "*o ölçülerle o güzelliklerde*" çıkamadığı düşüncesindedir. Seyda'ya göre sistem feodal düzene savaş açan; ağaları, eşkıyaları anlatan; hacıların, hocaların oyunlarını açığa çıkaran köy edebiyatına karşı çıkmaz; ama iş, "*şehirlerdeki emek-para sorunlarını, bu sorunların insanlar üstündeki çeşitli etkilerini inceliyecek bir edebiyat*"a geldi mi, sistem hemen devreye girer. Seyda, köy edebiyatına gösterilen hoşgörünün burada söz konusu olmadığını, bundan dolayı da kentli edebiyatçının kendisini ifade etmek için farklı yollara saptığını imler. Sapılan yollardan biri de mizahtır. Seyda'ya göre köyü konu seçmiş edebiyatın karşısına, aynı güçte ve değerde mizah ürünleri çıkmaktadır. Bu nedenle yasaklar kalkıp korkular bitene dek Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz ve Bülent Oran'a daha çok iş düşecektir.[655]

Ahmet Oktay, nüfusumuzun büyük bir oranını köylülerin oluşturduğunu, bu nedenle de edebiyatçılarımızın köye eğilmelerini doğal bulduğunu söyler. Ona göre doğal olmayan iki şey vardır: Bunlardan ilki, edebiyatçılarımızın "hep aynı katın gerçeklerini, hem de ortak özellikleriyle işlemesi, toplumsal olguyu şematize etme"si, ikincisi romanımızın halkçılık ve bilimsel düşünce adına "tek düze köycülüğün peşinde" koşmasıdır:

> "*Belki çok kişiyi kızdıracaktır ama bıkılmış bir köy gerçekçiliği, ne Türkiye'yi, ne de bu çağın görünüşünü verebilir. (…) İleri, toplumcu bir yazının salt köy gerçeğini işlemekle yapılabileceğini sanmak çocuksu bir saflıktır. Önemli olan konu, yer ve zaman değil, bunları kapsayan öz, yâni ideolojik yorumdur.*"[656]

[655] Mehmet Seyda, "Köy Edebiyatı, Şehir Edebiyatı", **Pazar Postası**, S. 35, 31 Ağustos 1958, s. 7-8.
[656] Ahmet Oktay, "Yazınımız Üstüne Notlar", **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 38.

9. BUNALIM EDEBİYATI

1950 kuşağı yazarları, başta Ferit Edgü ve Demir Özlü olmak üzere varoluşçuluktan yoğun bir biçimde etkilenirler. Varoluşçular, yeni bir dünya düzeni kurulmasını ister; yeni bir insan, yeni bir ahlâk, yeni bir özgürlük anlayışını savunur; bunların ilkelerini ortaya koyarlar. Varoluşçuluğu savunan, varoluşçuluktan etkilenen yazarlar, iki dünya savaşının, birçok yerel savaşın, ülkedeki baskıların yazarların, aydınların bunaltısında etkili olduğunu düşünürler.

Bunalım edebiyatı üzerine düşünce üretenler, bu edebiyatın edebiyatımız için bir zorunluluk olduğunu öne sürenler Ferit Edgü ve Demir Özlü'dür. Diğer yazarlar, genellikle bu yazarların yanında ya da karşısında yer alırlar. Edgü ve Özlü, çağın insanının toplumu değil kendini kurtarmakla yükümlü olduğu, dünü ya da yarını değil günü yaşaması gerektiği konusunda görüş birliği içindedirler. Onlara göre yazarın yapması gereken de, her yönüyle bu insanı, en çok da onun iç sorunlarını vermektir. Artık toplumbilime belge sağlamaktan öte bir işlev taşımayan eserlerin dönemi bitmiştir. Onlar, düne ait olan hemen her şeye, gelenek ve göreneklere, inançlara, ahlâk anlayışına, Tanrı'ya karşıdır.

Özlü ve Edgü'nün karşısında olanlar, onların felsefelerini de, bunaltılarını da kıyasıya eleştirirler. Onlara göre bunların felsefesinin temelinde bireycilik ve bencillik yatar. Bunaltılarının özünü oluşturan ise özentidir. Temelde toplum düzeniyle bir sorunları olmayan bu kişilerin sorunları özel hayatlarındaki yoksunlukla, dilediklerince yaşayamamakla ilgilidir. Bu nedenle toplumdan kaçmayı, mutluluğu cinsellikte aramayı bir çıkış yolu olarak görürler.

Attilâ İlhan, bilinçaltına karşı bilinci, bunalıma karşı çalışmayı, kaçışa karşı eylemi, soyuta karşı somutu savunarak bunalım edebiyatına karşı çıkarken Memet Fuat ve Ahmet Oktay ise, Edgü ve Özlü'nün yanında yer alır. Bunlar, bireysel bunaltının toplumsal bunaltının örneklerinden biri olduğunu, kaçışın ve cinselliğin bilinçsiz değil bilinçli bir biçimde ortaya konulduğunu ileri sürerler.

Sonuçta iki anlayış görüşlerinde ayak diretir: 1. Fethi Naci gibiler için bu, dışardan alınmış, özenti bir bunaltıdır. 2. Leyla Erbil gibiler için ise, bu toplumsal ve siyasal koşullarımızın bir sonucudur. Dolayısıyla da özenti değildir.[657]

[657] Leyla Erbil, "Düşünürken Yazanlar", **Dost**, C. 7, S. 34, Temmuz 1960, s. 63.

Yaşar Nabi'ye göre Fransa, 1914'ten beri bir türlü kendine gelememiş, felaketten felakete sürüklenmiş, 1918 zaferi umulanı verememiş, 1940 yenilgisi kendisini şüpheye düşürmüş, 2. Dünya Savaşı'nın kazanılmasında hiçbir şeref payı olmadığı halde yenenler arasında bulunmaktan dolayı komplekse kapılmıştır. Fransız düşünürleri bile edebiyatlarını, "çocukların tereyağlı dilimlerinden ıstırap reçelleri" akıtan, "dünyanın saçmalığı, insanlık şartlarının trajikliği duygusunu dayanılmaz bir yakıcılığa kadar" yükselten bir edebiyat olarak görürler. "Sanki tımarhane havası, anasının karnından çıkmak talihsizliğine uğramış her Fransızın ana-iklimi idi."[658] Tüm bunları gören Fransız yazar ve aydınlarının kendilerini karamsarlığa kaptırmaları doğaldır. Doğal olmayan ülkemiz yazar ve aydınlarının yaptıklarıdır.

Yaşar Nabi, bu nedenle yazarlarımızın varoluşçulardan yoğun bir biçimde etkilenmelerini anlayamaz. O, varoluşçuluğu "mânasız bir akım" olarak değerlendirir. "İç dünyasını büyük yarınlara bakarak ayarlaması gereken Türk sanatçılarının karamsarlığın her çeşidinden uzak kalmaya çalışmaları gerekmez mi?"[659] diye sorar. Yazar, ruh yapısına dayalı karamsarlığa diyecek bir şeyinin olmadığını, ama edebiyatta başarıyı yalnızca en karanlık, en karamsar yazarlarda göstermek isteyenlere de karşı olduğunu belirtir. Nayır, 20. yüzyıl insanının karanlıklar içinde yaşadığını, çok acı çektiğini, hâlâ da çekmekte olduğunu; yüreğindeki kaygılardan bir türlü kurtulamadığını, güvenli bir dünya özlemiyle yanıp tutuştuğunu; sanatçıların ise, onun aksine, elbirliğiyle, "insanlığın zaten kararmış dünyasını biraz daha karartmak"[660] istediklerini vurgular.

Yaşar Nabi, bu konuya sonraki yıllarda daha çok bizim koşullarımızı dikkate alarak yeniden değinir. Ona göre, 'bunalma'dan söz edenler günün edebiyatını anlatan en doğru deyimi bulmuşlardır. Nayır, yazısında konuyla ilgili saptamalar yapar, ama çözüm üretmez. Ona göre iç politikadaki sorunlar, yıllar boyu süren sen ben kavgası, gazetelerin başlıkları, ekonomik koşullar insanımızı bunalımın eşiğine sürüklemiştir. Bu bunalımın sanatsal açıdan başka nedenleri vardır: Sanatçı, her gün ortaya çıkan yeni çığırlar/akımlar arasında bocalayıp durmakta, içine girdiği çıkmazın sancısını yaşamaktadır. Eski-yeni çekişmesi artık çocuk oyuncağı haline gelmiştir. "Çünkü yenilerin karşısına daha yenileri, onların da karşısına büsbütün yenileri dikilmekte" gecikmez. Özetle 'yepyeniler' her geçen gün artar. En gençler ve en aşırılar arasında bile anlaşmazlıklar, çatışmalar söz konusudur.

[658] Robert Kemp-M. Albérés'ten aktaran Yaşar Nabi Nayır, "Moda İnançların Baskısı", **Varlık**, S. 439, 1 Ekim 1956, s. 3.
[659] agm., s. 3.
[660] Yaşar Nabi Nayır, "Gene Karamsarlık Üstüne", **Varlık**, S. 440, 15 Ekim 1956, s. 3.

Her şey, herkes çabucak eskimekte; okunmak, beğenilmek isteyen yazarlar, rüzgâr nereden eserse o yöne savrulmaktadır. Bugün sanatta yararı savunan insanı, ertesi gün gerçek sanatın soyutta olduğunu ileri sürerken görmek kimseyi şaşırtmaz. Birçok eleştirmen, kendi iç çelişkisini yaşar. Onların da bir söylediği bir söylediğini tutmaz. Bu nedenle sanatçı, eleştirmenin söyledikleri konusunda kuşkuya düşer, ona inanmaz. Yazar, Arapça-Farsça karması bir dille mi, yoksa yeni ve yapma bir Türkçe ile mi eserini oluşturacağı konusunda da bir ikilik yaşamaktadır. Bu nedenlerden dolayı da edebiyatçılarımız tedirgindir.[661]

Ferit Edgü'ye göre iki dünya savaşı yaşamış insan, "büyük bir bunaltı" içindedir. O, artık inandığı doğruları yitirdiği gibi, kutsal yargıları da önemsemez; kendisini toplum uğruna feda etmez. İstediği iki dünya arasında, üçüncü bir dünyadır. Tanrısızdır. Toplumsal gerçeklere inanmaz, bu nedenle de içinde savaşma gücü yoktur. "*Bunların gelecekten umutları piyango umudu kadar kötüdür.*"[662]

Edgü'ye göre yaşamın hiçliğine, saçmalığına inananların sayısı gün geçtikçe artmakta; insanlar birbirlerini kolayca mahkum etmekte ve birbirlerine yabancılaşmaktadır. Böyle bir ortamda yapılacak şeyse "kendi kendini kurtarmak" tan ibarettir.[663]

Edgü, insanın yaşadığı anın önemini kavramasını, bunun mutluluğuna ermesi gerektiğini söyler. Ona göre insan, dünü ya da yarını değil, anı yaşamalıdır. O, insanın gelecek üzerinde ancak gününü yaşayarak söz sahibi olabileceğine inanır.[664]

Edgü, sanatın kalabalıkları etkileme gücünün olmadığını, hiçbir ozanın Cezayir konusunda yazmadı diye suçlanamayacağını, ama şiir dışında söyleyeceği, yazacağı şeylerin de olması gerektiğini vurgular. Ona göre bu, sorumlu bir yazarın, aydının yapması gereken bir davranıştır:

> "*Yaşadığımız toplumun, giderek yeryüzünün sorunlarından uzak kalamıyacağımızı, yalnız konuştuklarımızdan değil, sustuklarımızdan da sorumlu olduğumuzu öğreneli çok oldu. Gerçeği bu, yaşamamızla, yazdıklarımızla nice mahkumlukları göze almalıyız. Bu da kendi kendini kurtarmanın dışında değildir.*"[665]

---

[661] Yaşar Nabi Nayır, "Yazarın Çilesi", **Varlık**, S. 505, 1 Temmuz 1959, s. 3.
[662] Ferit Edgü, Gerçek Çevresinde: Genelleme", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 34 (50), Temmuz 1956, s. 539.
[663] Ferit Edgü, "Umutsuzluğun Yüzeyinde II: Kendi Kendini Kurtarmak", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 74, Temmuz 1958, s. 47.
[664] Ferit Edgü, "Mutlu Tedirginlik", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 70, Mart 1958, s. 336.
[665] Ferit Edgü, "Umutsuzluğun Yüzeyinde II: Kendi Kendini Kurtarmak", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 74, Temmuz 1958, s. 47.

Yazara göre günün sanatçısı, insanların davranışlarını dikkatle izlemekte, onların hangi durumda olduğunu kavramaya çalışmaktadır. "*Çünkü, o da en azından onun kadar baş kaldıran, onun kadar sıkılan kişidir. Çevresinde yükselttiği beton duvarları yıkmak gücünü kendisinde bulamıyan, insanoğlunun durumunu biraz daha gün ışığına çıkarmak… Bütün isteği bu.*" [666]

Kemal Bilbaşar, Edgü'nün felsefesinin "gününü gün etme" felsefesi olduğu kanısındadır. Bu, bencilliği, bireyciliği önceleyen bir felsefedir. Bilbaşar'a göre, "geçmişte kurulan bağıntılara boşveren, gelecekten umutsuz insan bu anın tadına" varamayacaktır. O, insana yaşama sevinci, umudu verilmesi gerektiğini, çünkü yaşama sevinci ve umudu olmayan insanın yılacağını, hatta canına kıyacağını ileri sürer. Bilbaşar, bu nedenle kapılarını kendinden kaçan, inanma gücünü yitirmiş aydına kapar. Bunları "hasta adam" olarak görür:

> "*Bence gençliğe mutluluk ve yaşama sevinci duyuracak en iyi öğüt, kendinden büyük insanlığa; bugünkünden büyük düne, yarına inanmayı öğretmektir.*"[667]

Edgü, Bilbaşar'ın kendisini "inançsızlıkla, karamsar bir bencillikle" suçlamasından alınmaz. Çünkü, ona göre, bunlar "günümüzün gerçeği"dir. "Dünyanın varoluşundan bu yana insanlık kendi eliyle kendini bu denli tehdit eder" bir durumu yaşamamıştır. Sanatçı, insanın çıkmazlarını; kendimize yakıştıramadığımız kötülüklerin, alçaklıkların içimizde kök saldığını görüp gün yüzüne çıkarmaktadır. Bunları görüp okuyan her insan, geleceğe korkuyla bakacaktır.[668]

Edgü, Bilbaşar'ın " 'Hiç birşeye ölüm-kalım sevgisiyle bağlanmamışların' karşısına, **birşeye** ölüm-kalım sevgisiyle bağlananların sözcüsü olarak" çıktığını söyler. Ona göre insanoğlu, elbette zaman zaman ölüm-kalım sevgisiyle birbirine bağlanmış, dayanmıştır. Bu, genellikle özgürlüğün, bağımsızlığın elden gittiği dönemlerde söz konusu olmaktadır. Böyle dönemlerde dayanışma, karşı koyma bütün düşünlerin üstüne çıkar. Herkes bağımsızlığa ulaşma isteğinde birleşir. Aragon, Eluard ve Elsa Triolet'leri Camus, Sartre ve Beauvoir'lerle bir araya getiren bu duygudur. Bağımsızlık sonrası her biri kendi yoluna koyulmuştur.

---

[666] Ferit Edgü, "Gerçek Çevresinde: Genelleme", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 34 (50), Temmuz 1956, s. 540.
[667] Kemal Bilbaşar, "Gününü Gün Etmeğe Yergi", **Yeni Ufuklar**, C. 5, s. 44 (60), Mayıs 1957, s. 943.
[668] Ferit Edgü, "İnanç İşi", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 44(60), Mayıs 1957, s. 945-946.

Edgü'ye göre, ölüm-kalım sevgisiyle bağlanma ancak olağanüstü zamanlarda söz konusu olabilir. Diğer zamanlarda sanatçı kendi yolunda yürüyecek, kendi tanıklıklarını ortaya koyacaktır:

> "*Böyle durumlardaki ölüm-kalım bağlılığının bir anlamı, büyük bir anlamı vardır. Yarınki kuşakların mutluluğu diye kendi kendini harcamanın, hele inancını yitirip, boş, ne yapacağını bilmiyen bir varlık durumuna gelmenin anlamsızlığını yazmak, yukarda da dediğim gibi zamanına tanıklık etmek isteğinden başka birşey değildir. Ben gördüğümü yazıyorum. Beni böyle görüyorum diye kim suçlayabilir? (…) Ben insanın kinini, haklı korkusunu, tutkularını yenmesini ancak olağanüstü zamanlarda belirebilen dayanışma duygusunu yeniden kazanmasını istiyorum.*"[669]

Edgü, ortaya konan öykülere, romanlara bakıldığında toplumun ön plana konulduğunu, insanın es geçildiğini, kendisinin de toplumun eninde sonunda toplumcu düzene gideceğine inandığını, hiçbir sanatçının köleliği, bağımlılığı, birtakım kişilerin yığınları sömürmesine hoş görüyle bakamayacağını söyledikten sonra yazısını şöyle sürdürür: "Ama sıkıntımızın nedenlerini salt bunlara bağlama dileğimiz insana bir başka yönden bakmak zorunda duyduğumuzdandır kendimizi." Yazar, amacının toplumcu yazarları kötülemek olmadığının, yaşanılan koşullar içinde böylesi eserlerin verilmesinin doğal ve kaçınılmaz olduğunun altını çizer. Ona göre bu eserler, yaşanılan toplum için kendi yazdıkları eserlerden bile daha önemlidir. "Ama bugüne değin toplumbilimcileri ilgilendiren birer belge niteliğinden öte; üstünde durulacak kitapların yazıldığını sanmadığımı da açıkça söylemeliyim." Yazar, buna örnek olarak da Sabahattin Ali'nin ***Kuyucaklı Yusuf***, ***Kağnı*** ve ***Ses*** adlı eserlerini verir. Ona göre Sabahattin Ali, artık devrini tamamlamış, okunmaz olmuştur:

> "*Onbeş, yirmi yılın bir sanat ürününü eksiltmesi bilmiyorum size acı gelmiyor mu? Ama bu birer belge niteliğindeki yapıtlar da bir yaratıcı güç bulanların sanatla güngeçtikçe aralarının açılmasına da şaşmamak gerek. Bizler, bir bunalımın, sıkıntının, boğuntunun sözcülüğünü edenler, öylesi yazarları kınarsak nasıl haksızlık edeceksek, onlar da bizi yaşadığımız toplumun, günün gerçeklerini görmemekle suçladıklarında aynı haksızlığa düşecekler, yazdıkları da bu bunalımları, sıkıntıları, belki de sanatın tâ kendisi olan bu sıkıntıları ıska*

[669] agm., s. 947.

geçtikleri için de çokluk insansız, tek düze, yalın bir dünyanın belgeleri olmaktan kurtulmıyacaklar."[670]

Edgü'nün Marksistler gibi "dünyayı değiştirme" kaygısı yoktur. O, Rimbaud gibi "hayatı değiştirmek" ister. Bir yazısında Henry Miller'in bir sözünü epigraf olarak kullanır. Bu söz, aynı zamanda onun o günkü dünya görüşünü yansıtması açısından önemlidir: "*Biz ne demokratız, ne komünist, ne sosyalist, ne de anarşist. Biz başı bozuk kişileriz. Bizi öbürlerinden ayıran fark da bu bayağılığımızdır işte!*"[671]

Edgü'ye göre karanlık gün geçtikçe artmaktadır. Ayakta kalmak, hiçliğe karşı savaşmak için yapılacak tek şey vardır: "Başkaldırmak!" Kimsenin sahibi yoktur, ama kendilerini satan köleler çoktur. Çağ kölelik çağıdır. Düzenli toplum adına yeni bir kölelik düzenidir ortaya konulan. Tüm bunlar bizim yazarlarımız tarafından göz ardı edilmiş, hâlâ da edilmektedir. Edgü, kendileri hakkında yazılan yazıların hemen hepsinde kendilerinin "yenilmiş, umutsuz, olumsuz" kişiler olarak gösterildiklerini, bunların kişiliklerinden çok sorunlarına yöneltilmiş, yöneltilmek istenen hücumlardan başka bir şey olmadığını ileri sürer. Bunlar, onlara göre, "bir küçük burjuva sıkıntısının sonucu"dur. Neruda da, bu bunalım yazarlarını "İnsanlık için yabanıl bir hayvan kadar tehlike(li)" görür. Edgü, eleştirilere karşı çıkar. Ona göre insanlar kinleriyle, korkularıyla, kaçışlarıyla, sapıklıklarıyla vardır. Onların kaçkınlıklarının nedenlerini "tek'e" indirmekle "belki sözüm ona bir iyimserliğe" varabilir, ama bu, aynı zamanda "sahte bir yeni bilimin temelleri"nin atılması sonucunu da doğurabilir:

> "*Bu da gelecek toplum düzenlerinin değişmezliğini, insanın, sanatçının yaratma gücünün öldürülmesi yolunun açılmasından, duruk bir toplum, -bence insanı hiçe sayan sahte bir humanisme erincinden- bize ürküntü veren değerlerden daha korkunçlarının kurulmasını istemekten başka bir şey değildir. (…) Bizler o zaman bu yaşamasız, bu insandışı makine düzeni içinde hangi kurtuluş yolcularının tanıklığını edebileceğiz.*"[672]

Günümüz gerçeklerini "inançsızlık, yalnızlık, ilgisizlik, tutku ve kendine, başkalarına karşı içtenlik, haksız olana karşı durma" olarak sıralayan Demir Özlü'ye göre, olanla olması gereken arasındaki boşluğu gören bilincin bunalmaktan başka bir seçeneği

[670] Ferit Edgü, "Uzaktaki Bir Dosta Gönderiler: Umutsuzluğun Gücü", **Yeni Ufuklar**, C. 8 (1), S. 95 (2), Nisan 1960, s. 71.
[671] Ferit Edgü, "Umutsuzluğun Yüzeyinde III: Yabancılar", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 75, Ağustos 1958, s. 93.
[672] Ferit Edgü, "Uzaktaki Bir Dosta Gönderiler: Umutsuzluğun Gücü", **Yeni Ufuklar**, C. 8 (1), S. 95 (2), Nisan 1960, s. 73-74.

yoktur.[673] İki büyük dünya savaşı ve bölgesel savaşlar yüzünden yüzyıl insanı inançsızlaşmış, ortaya çıkan politik buhranla hiçliğin kıyısına atılmış, yıkılan değerlerin yerine yenilerini koyamamıştır. Dünün kurumlarını eleştirmek için, dünün tüm değer, gelenek ve inançlarından kopmanın gerekliliği üzerinde duran Özlü, bu düşüncelerini şöyle gerekçelendirir:

> "*Kişi öz isteklerini geliştiremiyeceği bir ortamdadır, geleneklerin, daha ötesinde içi boş, başkalarının çıkarına uydurulmuş kalıpların, duvarların ortasındadır. İnancını da yitirmiştir, tedirgindir, değerlerini inançlarını, yitirmiş olmanın, daha doğrusunu dün inanıp sarıldığının altından çapanoğlunun çıktığını görmüş olmanın ürkünç duygusu içindedir*."[674]

Özlü, kişinin kendine inanması, kendine değer vermesi; aynı zamanda da kişiye bel bağlamak, ona güvenmek, onu kandırmamak ve bu kargaşalık çağını kahramanca atlatmak gerektiğinin altını çizer:

> "*Herşeyin kendiliğinden olup bittiği bir çağda değiliz, tersine, yıkılmış değerlerin ortasında çağımızı bir başına kurmak zorunda olanlarız. Yeni bir çağ da aldatmalar üzerine kurulamaz*."[675]

Demir Özlü'ye göre kişiyi mutlu etmeyen hazır düşünüşlere, kuruluşlara; eskimiş, içi boş bir ahlâk anlayışına, toplumun değer yargılarına karşı gençlik isyan içindedir. Çünkü onlar vaaz dinlemeyi değil, bilmeyi, öğrenmeyi istemektedir. Özlü, yarın uğruna, şimdinin feda edilmesine; daha doğmamış insanların daha iyi yaşaması için yaşayan insanların öldürülmesine karşı çıkar. O, kendi döneminin "düşünen insan"ını şöyle değerlendirir:

> "*Birinci Dünya Savaşı, (…) ardından İkinci Dünya Savaşı denemesi insanı korkunç bir bunalım ve kuşku içine atıyor. Bugünün düşünen insanı toplumun değer diye önüne sürdüklerini kabullenemez artık. O bir bunalım ve isyan içindedir. Mekanik aklın, makinenin denemeleri onu ezmiş, kendi kendiyle bir başına; inançsız, hiçlik duygusuna iyice yakın bir yere bırakmıştır. (…) Gerçek ve doğru olan, geçmişin bize kadar getirdiği içi boş düşünlere sarılmak değil, yerine hemen yenisini koymak mümkün olmasa bile, hazırı, aldatıcıyı yıkmaktır. Gerçek olan isyandır. (…) Yıkılanın yerine yenisini koymak mümkün olmasa bile inkâr*

[673] Demir Özlü, "Bunaltı düşünüsü Üzerinde II", **A**, S. 22-23, Kasım-Aralık 1959, s. 1.
[674] Demir Özlü, "Yeni Bir Âhlak İçin", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 79, Aralık 1958, s. 225-226.
[675] agm., s. 227.

gereklidir. (…) İnsan bir başınadır. Bir başına kuracağı değerlerle kendini kurtaracak."[676]

Fethi Naci, aydın gençlerimizin bunaltısını iki ayrı bölümde inceler. Ona göre birtakım gençlerimizin bunaltısı, "özenti" kokan, "ithal malı" bir bunaltıdır. Bunların yazdıklarında genelde "toplumla bir anlaşmazlık, toplum düzeniyle bir uyuşmazlık" söz konusu değildir. Bunların tepkileri, "özel hayatlarındaki yoksunlukla," huysuzlukları da "gönüllerince yaşayamamakla" ilintilidir. Rahata düşkün olmakla beraber hayat karşısında ürkek olan bu kişilerin, sonuçta "opportunisme'e (fırsatçılık)" sürüklenmeleri doğaldır. Bunların bunalımlarının nedeni bireyseldir, dolayısıyla kurtuluş yolları da bireyseldir, yani "kendi ellerindedir".

Fethi Naci'ye göre genç şair ve öykücülerimizden kimileri, kişilere, olaylara ve toplumsal gerçeklere sanki kadın bacakları arasından bakarlar:

"*Cinsel sevi yoluyla toplumsal gerçeklerden kaçmak, kopmak çabası; mutluluğu cinsel sevide aramak umutsuzluğu.*

Özenti bir bunaltıya ya da cinsel seviye sığınamayanlar giderek cynisme'e kayıyorlar. Toplum gerçeğinin ezdiği bu genç aydınlar, toplumsal oluşu uzun erimli bir görüşle değerlendiremedikleri için, geçici bunalmalardan tam bir yenilgiye, sonunda kişioğlunun değiştirici, yaratıcı gücünü tüm yadsımaya varıyorlar. Toplumsal koşullar karşısında bireyin güçsüzlüğü, bir başına bırakılmışlığı, yüzeydeki bu kahırlı gerçek, onları her şeyi alaya almaya sürüklüyor; işi cümle yapısına kadar götürüyorlar."[677]

Fethi Naci, bunalan, aynı zamanda da "*toplumsal oluşun bilincine varmış*" olan ikinci bölümdeki gençleri, birincilerden ayırır. Toplumsal bilimlerle ilgilenen, kitap okuyan, yalnızca edebiyatla yetinmeyen bu gençler, yetişme yıllarında göreli de olsa daha özgür bir havayı solumuşlardır. :

"*Bu gençler, yalnız yüzeydeki olayları görmekle yetinmezler, olayları tarihsel akışı içinde, birbirleriyle ilişikleri içinde görür, değerlendirirler. Toplumsal sorunların çözüm yollarının da toplumsal olduğunu bilirler*."[678]

Fethi Naci'ye göre asıl bunaltıyı yaşayanlar, "aydınlar takımının toplumsal oluş içinde, toplumu bir ileri tarihsel aşamaya götürecek güçten yoksun olduğunu, bu gücün

[676] Demir Özlü, "Bunaltı Gerçeği", **Forum**, C. 7, S. 83, 1 Eylül 1957, s. 19-20.
[677] Fethi Naci, "Bunalan Genç Adamlar", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 118-119.
[678] **age.**, s. 119.

ancak daha ileri bir aşamayı özleyen öbür insanlarla birleşmek yoluyla doğacağını"[679] bilen bu insanlardır. Bu kuşak, yalnızlığından sıyrılarak, direnerek, yürümeye çalışarak bunaltıları aşacaktır.

Demir Özlü, Fethi Naci gibi düşünmez. Ona göre kendilerinden önceki kuşak, "toplumsal savaşa katılan, aydının iç-sorunlarına giren, bunaltı, iç-sıkıntısı, kaçış, seçme, bağlanma gibi bireysel sorunlarla değinen hiçbir yapıt"[680] vermemiştir. Bu sorunların hepsini yazınsal alana kendi kuşağı getirmiştir.

Özlü, kendilerinden önceki kuşağın "toplumu özledikleri düzene götürememekten, toplum yapısında kendi düşüncelerini dayayacak bir dayanak olmayışı"ndan doğan bir bunaltı yaşadıklarını, kendi kuşağının bunaltısının sınırlarının daha geniş olduğunu söyler:

> "*Toplumun anlayışıyla düşünülenin çatışması sonucu ortaya çıkan toplumsal bunaltı'ya başka nenler de ekleniyor. Bizim kuşağımız tam anlamıyla varlık ve hiçlik sorunuyla karşı karşıyadır, günden güne artan köleleştirme akımlarıyla, savaşlarla, baskıyla hiçlenmek, ya da insanca varolmak. Bugün toplumsal bunaltı'ya, kişisel bunaltı da eklenmiştir*."[681]

Özlü, genç yazarın sorduğu "Niçin varoldum?" sorusunun özenti ya da taklit olmadığını, onun bunaltısının toplumsal ve dünyevi olduğunu; yaşadığı ve yazdığı bunaltının dışarıdan gelmediğini vurgular:

> "*Genç yazarların yazdıklarında getirdikleri saçmalık, kişisel bunaltı, bağsızlık, ilgisizlik sorunları imgelem sonucu uydurulmuş kavramlar değil, gözlem sonucu çıkarılmış kavramlardır.*"[682]

Özlü, Fethi Naci'nin sorunların özüne inmediğini, hazır sözlerle her sorunun çözülebileceğini sandığını, bunun da en büyük yanılgı olduğunu söyler. Kendi kuşağının da özgürlük, akla uygun bir düzen istediğini, ama bunun Fethi Naci kuşağının istedikleriyle örtüşmediğini belirtir. Çünkü onlar bir önceki kuşaktır. Bundan dolayı düşüncede ve sorunlarda belli değişiklikler söz konusudur. Kendilerinin kişi anlayışını değiştirmek istediklerini söyleyen Özlü, kişinin bilimsel tanımlamalardan taşan, artan bir yanının olduğunu söyler. Onu yalnız toplumbilim kurallarıyla ortaya koymanın yetersizliğine değinir. Ona göre genç kuşak şunları yapmak ister:

---

[679] **age.**, s. 120.
[680] Demir Özlü, "Bunalan Genç Adamlar", **A**, S. 15, Nisan 1959, s. 1.
[681] agm. s. 7.
[682] agm. s. 7.

"Kişinin en derin karmaşalarını, açık-saçık cinsel davranışlarını, derin cinsel yönsemelerini anlatırken kişinin bugünkü durumunun derinliğine itmek istiyorlar onun, köleleştirmeler sonucu nereye vardığını gösteriyorlar, hem de kişiyi bir araç, salt üretimin bir üyesi sayanların gözleri önüne onun başka yanları da olduğunu koymak istiyorlar da ondan. Töreyle (ahlâkla) ilgilenmeleri bundandır. Kişiyi salt toplumbilim kurallarıyla tanımlamanın salt toplumbilimin kurallarını göz önünde tutmanın yetersiz olduğunu; yeni bir düzen gelecekse bunun töreye de dayanması gerektiğini, kişioğlunun töresiyle kabul etmediği bir düzenin, kişioğlunun özüne uymayan bir düzenin hiçbir gerçek dayanak bulamıyacağını, biliyorlar da onun için."[683]

Fethi Naci'ye göre gerçek olan, kendi kuşağının bunaltısıdır. Onun kuşağı toplumsal bilimlere ilgi duymuş, sıkı bir "kitaplık çalışması" geçirmiştir. Özenti bir bunaltı yaşayan genç kuşağın ise, ne toplumsal bilimlere ilgisi, ne de kitap okuma gibi bir kaygısı vardır. Memet Fuat, "kitaplık çalışması" için Fethi Naci'ye, "Nerede geçirdik onu?" diye sorar. Ona göre Fethi Naci, günün gençlerini küçümsemekte; yazdıklarıyla olanı değil, kafasında yarattığı bir kuşağı savunmakta, daha doğrusu övüp şişirmektedir. "*Demek istediği kısaca şu: Genç kuşakta iş yok, ne varsa bizim kuşakta var*." [684]

Memet Fuat, bütün kuşağı "züppelik içindeymiş gibi" gören, bunların "opportunism'e, cynicism'e yönelmiş olduklarını" söyleyen Fethi Naci'nin "korkunç bir yanılma, anlayışsızlık" içinde olduğunu vurgular. O da, "bilim yapıtlarını okumak, özgür düşünebilmek, ne bir uşağın tekelinde, ne de bir kişinin" diyen Demir Özlü'ye katılır. Ona göre, Fethi Naci'nin bireyle toplumu ayrı ayrı şeyler olarak görmesi, toplumun etkisinde olmayan bireyin, ya da bireyin etkisinde olmayan toplumun varlığına inanması onu inandırıcı kılmamaktadır. Bu yönüyle Demir Özlü'nün "kişisel bunaltının sözü çok ediliyorsa, bunun toplum dışı olduğu sanılmasın da, toplumsal-bunaltının çok ileri gittiği sürelerde ortaya çıkan bir sonuç olduğu anlaşılsın." sözü Memet Fuat'a göre "gerçeğe daha yakın gibi"dir. Yazar, kişisel bunaltıların, toplumsal gelişmelerin bir sonucu olduğuna inanır:

"Fethi Naci 'bireysel-toplumsal' diye kolay bir ayırmaya gitmeseydi de, yalnız aydınlarımızda değil, toplumumuzun her çeşit insanında az çok görülen bunaltıların nedenlerini araştırsaydı, devrimciliğimiz, geri dönüşlerimiz üzerinde

[683] agm. s. 7.
[684] Memet Fuat, "Bunalan Genç Adamlar", **Düşünceye Saygı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 110.

düşünseydi, umutsuzlukları, geleceğe güven duygusunun sarsılışını, ülküsüzlükleri göz önünde tutsaydı, bunalan genç adamları böyle ikiye ayırıvermenin çok yanlış olduğunu kolayca görürdü; ikinci bir bunaltı örneği olarak ortaya sürdüğü bireysel bunaltının da toplumsal bunaltının sayısız örneklerinden biri olduğunu kolayca sezerdi." [685]

Fethi Naci'nin görüşlerine katılmayan yazarlardan biri de Ahmet Oktay'dır. Ona göre yazarlarımız Fethi Naci'nin sandığı gibi cinselliği bir kaçış, bir içe kapanma yolu olarak görmezler. Bu bilinçli bir tercihtir. Amaçlanan yazınımızda tabu olan bir bölgeye sokulmaktır. Hem bunu ilk kez yapanlar da Ferit Edgü, Demir Özlü gibi yazarlar da değildir. Bu gerçek Kemal Tahir'in romanlarında da önemli yer tutmaktadır. Onların yaptıkları, bu olguyu "varlıkla sıkı ilintiler kurarak" anlatmaktır. Fethi Naci, yazarlarımız toplumsal koşulları bilmiyor dese de gerçek böyle değildir. Onlar gerçekleri bildikleri için bunalırlar. Ahmet Oktay, bu konuda şunları söyler:

"*Eğer davranışında biraz sinizm ve umutsuzluk varsa, kökleri yine o koşullardadır. (…) Bugün ülkemizdeki partileri ve politik hayatı yetersiz bulan yazar tek başına kalmıştır. Satılmış kalemlerin, haksızlıkların, yoklukların, kısılan özgürlüğün acısını tek başına çekiyor. İçinde taşıdığı haklı ve halka çevrik hayırlamayı eylem haline getiremediği, kendini geçmişten koparıp mutlak bir geleceğe çeviremediği için yapayalnız ve umutsuz kalıyor. Belki yarın işler çok daha iyi olabilir, ama en olgun koşullar içinde, bir iki yanlış hareketin Musolini'yi yarattığını görmezden gelemiyor. Ancak kendi DURUMU, kendi BUGÜNÜ içinde savaşabilir yazar…*

(…) Bizim için var olan BUGÜN'dür. Namuslu birer aydın oluşumuz, salt bugüne aittir. İstediğimiz kadar bilime, toplumsal akışa inanalım, bu endişeden kurtulamayız…

Artık yazarın bugününe, en doğru ve gerçek sanat yapıtını yaratan kendi haline –oradan insanlığın haline geçebilir- eğilmekten, özel durumu içinde savaşmaktan başka çaresi yoktur.

Şimdi her zamankinden yalnızız."[686]

Attilâ İlhan, öncelikle bunalımın nedenleri üzerinde durur. Ona göre insanın ahlâk, hukuk, maddi ve manevi değerler düzeniyle çatışması, bir başka deyişle bireyin kemikleşmiş kurallarla, törelerin baskısıyla yaşaması; ölüm, hiçlik ve yokluk kaygısı;

[685] **age.**, s. 111.
[686] Ahmet Oktay, "Yazınımız Üstüne Notlar II", **Dost**, C. 6, S. 30, Mart 1960, s. 22-24.

dinlerin getirmiş olduğu ahret rahatlığının insan için ciddiliğini kaybetmesi; hem toplumsal, hem de evrensel düzlemde insanın dayanıksız ve kaybolmuş olması, Tanrı'nın yok sayılması bunaltının temel nedenleridir. Böyle bir ortamda insanın yapacağı iki şey vardır: Ya bu ortamda boğulacak, ya da bu ortama isyan edecektir:

> "*Çağımızın aydını, bu bunalım ağrısından ancak bu iki kapıdan çıkabiliyor. İsyan, eğer bireysel ve bilimdışı olursa konağımız kargaşacılık* ***(anarchisme)****, toplumsal ve bilimsel tutulursa ilerlemeci bir devrimciliktir. Bunaltıyı yaşayıp sürdürmekse, yüzde yüz bireyci ve bireysel planda bizi tek tek yaşamasızlığa, sorumsuzluğa, bağsız ve anlamsızlığa,; tek kelimeyle toplum içinde toplumdışı bir yaşantıya iter.*"[687]

Attilâ İlhan, sanatçının kendisiyle avunmasını, toplumsal ve sosyal sorunlara değinmemesini, yan çizmesini, kafasında kendince bir yaşama düzeni kurmasını, insanın günlük yaşantısını, zevklerini, düşlerini aşağılamasını; anlamsız, anlaşılmaz şiirler, yazılar yazmasını eleştirir. İlhan'a göre bunun nesnel ve öznel nedenleri vardır. Nesnel neden yaklaşık 15 yıldır sürdürülen siyasal baskılardır. Öznel neden ise batılı sanatı getirmek isteyen sanatçıların problemi toplumsal açıdan değil bireysel açıdan ele almalarıdır. Attilâ İlhan, sözlerini şöyle toparlar:

> "*Öncü sanatçılarımızın toplumsal ortamı gözönünde tutmaksızın 'aktarma' yenilik hareketlerine girişmesi onları toplumsal bakımdan desteksiz bıraktı. Bu desteksizlik, yadırganmak gidiş geliş sanatçı aydınların kendilerini yaşadıkları toplumsal çevrede yabancı hissetmelerine sebeb oldu. İşte onun için de kaçıyorlar. (…) Kimisi düşler kuruyor, düşlerin ortamına kaçıyor. Kimisi renklerin, çizgilerin cümbüşüne sığınmış. Kimisi bir anlamsızlıklar sirkinde clown. Bir başkası yabancı ülkelerin değişikliğini ve özlemini sayıklıyor. Bir ötekisi kendisini yalnızlığın ve şehvetin çamuruna gömmüş. Hangi yönden tutarsanız tutun; bu ülkede, bu halkın içinde değiller. Sorunları da halkın ve ülkenin sorunları olamıyor elbet. (…) Sanat 'faydasız bir oyuncak', sanatçı bu oyuncakla oynıyan bir çocuk.*"[688]

Attilâ İlhan, ne yapılması gerektiği konusunda da düşünce üretir. Ona göre yazarlar bir yol ayrımındadırlar. Bu yolun biri aydınlığa çıkarken, diğerinin sonu ise karanlıktır. Yazarlar, ya güçsüzlüğü, bilgisizliği, kötümserliği, herkesin akıntısına uymayı benimseyip kötümser sularda gelişigüzel çırpınacaklardır, ya da bilgilerini kullanıp direnmesini bileceklerdir:

---

[687] Attilâ İlhan, "Bunaltı ve Ötesi", **"İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 184.
[688] Attilâ İlhan, "Abbas'ın Yol Defteri: Utandığımız", **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s. 7.

"*Bilinçaltına karşı bilinci; bunalmaya karşı çalışmayı; kaçıp gitme dileklerine karşı eylemi; soyutlamaya karşı somutlamayı savunarak! Kısacası: tarihin ve toplumların, deneylerin, bilimlerin aydınlığından faydalanarak; çünkü: akıntıya karşı gitmek, ancak bilenlerin ve doğru bilenlerin ve bildiklerini yaşadıkları koşullarla doğru uygulayabilenlerin üstesinden gelebileceği ağır bir iştir.*"[689]

Rıdvan Bülbül, DP dönemini "karanlık dikta çağı"; 27 Mayıs'ı "gülen ihtilal" olarak değerlendirir. Ona göre DP döneminde Türk sanatı "bunalım içinde" kalmıştır. "Yönsüz bir gidiş, yönsüz bir sanat" söz konusudur. Bunun için, bu dönemde ürün verenlere "Bunalım Kuşağı" denmesi yerindedir. Bu bunalım ortamında edebiyatçılarımız olayları izleyerek yargılara varmış, çağrışımlarla toplumu uyarmışlardır. Bu ortamda yapılabilecek olan da budur; ama ihtilalle birlikte özgürlük ortamı gelmiştir. "*Evet, Mehmetçik süngüsüyle 'Bunalım Kuşağı'nı parçaladı. Sanatımız gün ışığında artık.*"[690]

[689] Attilâ İlhan, "Akıntıya Karşı Gitmek", **Yelken**, C. 3, S. 34, Kasım 1959, s. 5.
[690] A. Rıdvan Bülbül, "Günaydın Özgürlük", **Çağrı**, S. 29-30, Haziran-Temmuz 1960, s. 3.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞİİR

1. ŞİİR VE ŞAİR ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1.1. ŞAİRİN İŞİ VE ÖDEVİ

Şair ve ödev. Bu iki sözcük yan yana geldiği zaman tartışmalar da başlar. Şairin ödevi ne olmalı? Gerçekten şairin bir ödevi olmalı mı? Onun şiir yazmaktan başka ne işi olabilir? Bu yönde birçok soru sorulabilir. Hem eleştirmenler, hem de şairler bu konuyu kendilerince irdelerler. Her zaman olduğu gibi yanıtlar yine iki türlüdür: 1. Şiir, daha iyi bir dünya yaratmak için yazılmalıdır, yani onun bir davası olmalıdır. 2. Şiir, şairin duygularını, düşlerini ortaya koymalı; güzel olanı vermeli; bir dava için yazılmamalıdır. Tüm bu söylenilenler kendi içinde eksi ve artıları barındırır. Önemli olan yazılan şiirin şiir olup olmadığıdır. Şair, bir amaç, bir dava için de yazsa, kendi duygularını, düşlerini de ortaya koysa bir şeyden şaşmamalıdır: şiirin gereklerini yerine getirmek. Şair, yalnızca güzel şiir yazmakla yükümlüdür. Orhan Veli'nin "Quantatif" adlı şiiri, bu konuda söylenenleri özetler niteliktedir:

"Güzel kadınları severim,
İşçi kadınları da severim,
Güzel işçi kadınları
Daha çok severim."

Ömer Faruk Toprak, güncel sorunlar hakkında düşünce sahibi olmayan şairleri eleştirir. Ona göre Yahya Kemal gibi şairler hem insanların ülkülerinden, inançlarından, umutlarından hem de "*dünyanın 20 yıldır geçirdiği serüvenlerden, toplumun çatışmalarından, insanın doğa karşısında değişen tavrından habersiz*"lerdir.[691] Bundan dolayı onlar, "*daha iyi bir dünya yaratmak*" kaygısı taşımazlar, onların böyle bir çabaları yoktur.

Yaşar Nabi, Ömer Faruk Toprak'ın görüşlerine katılmaz. Bir şairin sosyal davalardan söz etmemesinin, ülke ve toplum sorunlarını bilmemesi anlamı taşımadığını, onun bütün düşüncelerini ve siyasal görüşlerini şiirine doldurmasının doğru olmadığını ileri sürer. "Bu makaleleşmiş, yavanlaşmış, bayağılaşmış manzumelerin sanatla ne ilgisi

[691] Ömer Faruk Toprak, "Çağımızdan Habersiz", **Kaynak**, 1 Mart 1955.

kalır? Bütün şairler ille Bay Ö. F. Toprak'ın hayalindeki daha iyi dünya peşinde olmaya mı mecburdurlar?" diye sorar.

Yaşar Nabi, yalnız kendilerinden, rüyalarından söz açan bir şairin topluma yararsız olduğu savına da katılmaz. Ona göre bu şair, sürekli didişme, itişip kakışma, kavga, gürültü içinde yaşamını sürdüren insanları gündelik kaygılardan uzaklaştırır, acılarından sıyırır, onlara yeni bir dünyanın kapısını açar:

> "*Hem bu hayal dünyasında yaşatmanın, insanları yanlış yollara sürükleyip birbiriyle boğuşmaya zorlamak ve sonunda hayal kırılışına uğratmak gibi bir tehlikesi de yok. Şiirin vazifesi bu. Şiirden insanlığın oldum olası beklemiş olduğu da bu yalnız.*"[692]

Yaşar Nabi, aynı yazıda Necati Cumalı, Orhan Murat Arıburnu ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın birer şiirini çözümleyen Mehmet Kaplan'ın yazısını da eleştirir. Kaplan, yazısında, bu şairlerin hayatı mutlak bir değer olarak görmelerini, bundan başka bir dünyaya gözlerini kapamalarını eleştirir. Kaplan'a göre, "*ulvi bir muhtevası olmıyan, bir gayeye yönelmiyen insan hayatının balık veya ağacınkinden farkı*" yoktur.[693]

Yaşar Nabi, Kaplan'ın insanın yüce bir amaca yönelebilmesi için, öncelikle içinin insan sevgisiyle dolu olması gerektiğini unuttuğunu söyler. Herhangi bir amaca yönelik yazılan birçok yazıya isyan eden Kaplan'ın davalı bir edebiyatı savunmasını anlayamaz. Nayır'a göre Toprak ile Kaplan söyledikleriyle aynı noktada birleşirler:

> "*Şu halde gaye derken o yalnız kendi gayelerini kasdediyor. (…) Birbirine taban tabana zıt bile görünse, şiirin böyle sanat dışı açılardan ele alınıp değerleri üzerinde durulmadan tahlile kalkışılması şiir dünyamızın bugünkü hercümercinin başlıca sebeplerinden biridir sanırım.*"[694]

Nurullah Ataç, şairin, öykücünün görevinin "bize gözümüz önünde duran, ama alışık olduğumuz için artık fark etmediğimiz güzellikleri" anlatmak, sezdirmek olduğunu söyler.[695] Ona göre sanatı toplum için yapanlar, özellikle de halkın anlayabileceği gibi yazmak isteyenler yanlış yoldadır. Ataç, halk yazılan şiiri beğenip anlayamıyorsa, şiirde sezip göremediğimiz bir güzellik bile olsa, şair bu gibi şiirler yazmamalıdır, diyenlere karşı çıkar. Ataç'a göre, "*Şaire, sanat adamına düşen yediği ekmeği, giydiği kundurayı eserleriyle ödemek değildir, onun borcu, topluma borcu toplumun –kendi de farkına*

[692] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında", **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 29.
[693] Mehmet Kaplan, "Üç Ölüm Şiiri", **İstanbul**, S. 3, 1 Mart 1955, s. 13-15.
[694] Yaşar Nabi Nayır, "Gazete ve Dergiler Arasında: Bir Başka Türlüsü", **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 29.
[695] Nurullah Ataç, "Düşe Çağrı", *Günlerin Getirdiği*-**Sözden Söze**, YKY, İstanbul, 1999, s. 186.

varmadan-istediği yeniliği bulup yaratmaktır."[696] Ataç, her şeyin olduğu gibi, sanatın da toplumun ürünü olduğunun altını çizer. Kunduracı kundura, ekmekçi ekmek yaparken topluma hizmet etmeyi değil, işlerini yapmayı düşünür. Bundan dolayı da şairin yapacağı iş, toplumu düşünmeksizin çalışmak, ürünlerini ortaya koymaktır.

Muzaffer Erdost, şairin ödevinin "kalıcı değerler kurmak" değil, "yeni değerler getirmek" olduğunu ileri sürer. Ona göre insanın ortaya koyduğu hiçbir şey kalıcı değildir. Bunlardan biri de şiirdir. Kalıcı şiir yaşamayan şiirdir. Tıpkı yüzlerce yıl okunan Divan şiiri gibi, Abdülhak Hâmit şiiri gibi. Bunlar donuk toplumun, donuk insanın şiiridir. Yaşayan şiir, eskiyen şiirdir. Şiir, topluma yeni, yepyeni anlayışlar getirmekle yükümlüdür. Okur da şiirle verilen, verilmek istenen anlayışı özümseyip kendisine mal edecektir. Bu olduğunda yeni denilen şiir eskiyecek, dolayısıyla şairin görevi sona erecektir.[697] Muzaffer Erdost, bir başka yazısında da ozanın işinin "yaratmak" ve "yarattığı mısralar içinden iyilerini seçip almak" olduğunu söyler.[698]

Hüseyin Cöntürk'e göre, "en insanî, en canlı ve en akıcı" araç olan dil, şiirin aracıdır. Bundan dolayı sanatlar içinde en çok tutulan şiirdir. Şairin görevi, dilin bu özelliğinden kurtulmak değil, onu daha da inceltmeğe, değerlendirmeğe çalışmaktır.[699]

Fethi Naci'ye göre şairden beklenen, önemli konularda doğru sözler söylemesi değil; bir şiir, bir de şairin kendi bildirisidir. Şairler bunun yerine, divan şairleri gibi tutulan konuları söylemeyi yeğlemektedirler. Bu da şiirin okuru etkilemesini neredeyse olanaksız kılmaktadır. Bu nedenle şairin yapması gereken şey, kendi yaşam deneyimini ve bildirisini söylemek olmalıdır.[700]

Turgut Uyar, şairin işinin öncelikle "şiir yazmak" olduğunu belirtir. Ona göre şaire şiir yazmak dışında yüklenen işler, yaşamına, yani şiirine girebildiği ölçüde gerçeklik kazanacaktır.[701]

Attilâ İlhan'a göre şairin en önemli işi, "özüne en elverişli, en yeni ve en güzel **image**'lar bulma, bunları birbirine bağlama, bir bütün kurma işi"dir. Çünkü imge, şiirin yaşam kaynağıdır. "**İmage**'lar ilk iskelet çevresini kaplayan kas, sinir, damar, iç organlar vs. mahiyetindeki 'canlı' öğelerdir."[702]

---

[696] Nurullah Ataç, "Toplum ile Sanat", **Diyelim**-*Söz Arasında*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 57.
[697] Muzaffer Erdost, "Şiir", **Evrim**, S. 5, Ocak 1955, s. 9.
[698] Muzaffer İlhan Erdost, "Erdem Diploması", **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yayınları, Ankara, 1997, s. 46.
[699] Hüseyin Cöntürk, "Şiirde Bağımsızlık", **Çağının Şairi**, a Dergisi Yayınları, İstanbul, 1960, s. 72.
[700] Fethi Naci, "Bir Şiir", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 7.
[701] Turgut Uyar, "Ozanın İşi", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 4, 26 Ocak 1958, s. 6.
[702] Attilâ İlhan, " 'Biçimi Anlamak' Üzerine ya da Şiiri Anlamamak", "**İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 50.

Sabahahattin Kudret Aksal ve İlhan Berk'e göre şiirin amacı, "güzeli ortaya koymak" tır.[703] Edip Cansever, şairin işinin "soyutu somutlamak"[704] olduğunu ileri sürer. Cahit Külebi, sanatın amacının yine kendisi olduğu kanısındadır.[705]

1.2. ESKİ ŞİİR - YENİ ŞİİR TARTIŞMASI

Eski-yeni tartışması, Tanzimat'tan beri süregelen, bitecek gibi de görünmeyen, edebiyatımızın bir çocukluk hastalığıdır. Tevfik Fikret'in dediği gibi, bu bitmesi hiç beklenmeyen bir "münakaşa-i mü'ebbede"dir[706]. Bu dönemde de, tıpkı önceki dönemlerde olduğu gibi, bu tipik tartışmanın yinelendiğini görüyoruz. Garip Hareketi, etkisini bu dönemin ilk yıllarına kadar sürdürür. Bu harekete, önce Hisarcılar, sonra Maviciler, daha sonra da İkinci Yeniciler karşı çıkarlar. Yalnızca Garip hareketi değil, dönemin siyasal, sosyal ve kültürel ortamı da bu grup ve hareketlerin doğmasına yol açmıştır. Hisarcılar, daha çok geleneksel ve ulusal olanı, yıkıcı olmayan bir yeniyi, sanat için sanatı öncelerler. Onlar, Yahya Kemal'in "kökü mazide olan âti" anlayışının savunucusudurlar. Maviciler, Atatürk ilkelerini savunan, Anadolu'yu anlamaya ve anlatmaya çalışan gençlerin dergisidir. Bunlar yeniliği biçimde değil özde ararlar. Anlayış olarak Halk şiirini Divan şiirine yeğlerler. Maviciler, hem Garip hareketine, hem İkinci Yeni'ye, hem de Hisarcılara karşıdırlar. Bunlar, Attilâ İlhan'ın aralarına katılmasıyla birlikte toplumsal gerçekçi bir edebiyat/şiir anlayışını savunmaya başlarlar. İkinci Yeniciler ise, daha çok biçimi ve anlamda kapalılığı savunurlar. Şiirde Garipçilerin yaptıklarının tam tersini yaparlar.

Bu dönemde şairlerden uyaklı ve ölçülü yazmaları istenmediği gibi, söz ve anlam sanatlarına ait beceriler göstermeleri de beklenmez. Artık şiirin coğrafyasında yeni biçimler, yeni özler, dolayısıyla da yeni şairler yer almaya başlamıştır. Bizim için önemli olan, bu yeni öz ve biçimin hangi temeller üstünde yükseldiğidir. Yeniliği getirdiğini söyleyen şairlerin kimi öncesiz olduğunu, kendilerinden önce şiirin yazılmadığını; kimisi de yeni şiirin eski şiire eklemlenerek, onun üstüne yeni ve döneme ait olanı katarak yükseleceğini ileri sürer. Kimilerine göre ise eski şiir, fildişi kulelerden seslenirken, yeni şiir sokağa, yani halka inmiştir. Kimisi için yeni folklorun şiirde olmamasıdır, kimisi için

[703] "Sabahattin Kudret Aksal Diyor ki", **Hisar**, C. 2, S. 43, Kasım 1953, s. 6; İlhan Berk, "Yeni Şiirin İlkeleri, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 11.
[704] Fethi Naci, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", **Dost**, C. 7, S. 31, Nisan 1960, s. 21.
[705] Muazzez Menemencioğlu, "Cahit Külebi Anlatıyor", **Varlık**, S. 510, 15 Eylül 1959, s. 4.
[706] İsmail Parlatır, **Edebiyatımızın Zirvesindekiler: Tevfik Fikret**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 36.

de şiirde aşırı bir deformasyona gitmektir. Kimisi eskiyi savunanların, "yitik bir dâva'nın iddialısı" olmaktan öte bir işlevlerinin olmadığını ileri sürerken, kimisi için de biçimi önceleyenler "hayat kaçakları"dır. Bizce de yapılması gereken şey, şiirin bir gelenek üzerinde yükselmesidir. Çünkü hiçbir yeni, Attilâ İlhan'ın dediği gibi, öncesiz değildir. Geçmişe eklemlenmeyen bir şiirin başarılı olması, yaşaması kolay bir şey değildir. Önemli olan şairin, dünü bilerek, ama düne rağmen yeniyi kurabilmesidir.

Ataç, batılı olmak için eski şiir –Halk ve Divan şiiri- ve musikiye karşı çıkar. Ona göre Fuzûlî, Bâkî gibi şairleri okudukça, Dede Efendi'nin bestelerini dinledikçe gerçek bir batılı olamayız. Bizim devrim yoluna girmemiz için Divan şairinin dil ve sanat anlayışından uzaklaşmamız, bunlardan silkinmemiz şarttır.[707] Ataç bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

> "*Kişiliği yoktur divan şairinin, yeni bir şey getirmez, eskiye bir şey katmaz. Duruk bir toplumun yetiştirdiği bir kişidir o, herkesin düşündüğünden başka bir şey düşünmez, düşünse dahi eserine koymaz, konuları belli bir şiir alanı vardır, ondan dışarı çıkamaz. Halk edebiyatı da ondan başka bir şey değildir, o da duruk bir toplumun ürünüdür*."[708]

Ataç'a göre yeni, eskiyecek olan değil, bugün ya da bundan bin yıl sonra da yeni olabilecek olandır. Bu da şairin, kendisinden başka kimsede bulunmayacak olan özellikleridir. Çünkü bu yenilik eskimediği gibi, ona benzemek de kimsenin elinde değildir. Bundan dolayı eskimeyecek ve ölmeyecek yeni şair, "bir dil arasından insanlara kendilerini en iyi anlatacak, sezdirecek şekiller" bulan şairdir.[709] "Yenilik, zamanın asıl eğilimleri konularda değil, konuları görüştedir."[710] Yeni şiirin yapı bakımından eskiye benzemediğini, değişikliğin kalıpta olduğunu, özün değişmeyebileceğini söyleyen Ataç yeni konusunda şunları söyler:

> "Bizim büğünkü şairlerimiz ise ille yeni sözler bulacaklar, eskilerin yolundan gitmiyecekler. Yanılıyorlar. Yeniliği aradıkları için yanılmıyorlar, çok iyi ediyorlar yeniliği aradıklarına. Ama yenilik konuda değildir ki, yenilik söylenilen sözlerde değildir ki."[711]

---

[707] Nurullah Ataç, "İki Beyit", **Okuruma Mektuplar**-*Prospero ile Caliban*, YKY, İstanbul, 1999, s. 183; "Devrim", *Karalama Defteri*-**Ararken**, YKY, İstanbul, 1999, s. 97.
[708] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-Ararken, YKY, İstanbul, 1999, s. 58.
[709] Nurullah Ataç, "Yeni Şiir 3", *Günlerin Getirdiği*-**Sözden Söze**, YKY, İstanbul, 1999, s. 177.
[710] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, s. 66.
[711] Nurullah Ataç, **Okuruma Mektuplar**-*Prospero ile Caliban*, s. 147.

Ataç, yüzyıllardır bilinen, alışılagelen şeyleri yineleyip duran; yaygın duygu ve düşünceleri alıp bir ölçüye uyduran; yaratıcı, yenilikçi olmayan, hep eskinin peşinde giden şairlere saygı duymaz. Onun için önemli olan şair, yeniyi ortaya koyan yaratıcı şairdir:

> "*Ama şair de vardır, ötedenberi alışılmış sözleri ötedenberi alışılmış kalıplara dökmekle yetinmez, yeni yeni duygular, yeni yeni düşünceler getirir, yaygın olanları almaz, kendi bulduklarını yaymağa çalışır, kalıplarını kendi yaratır, kelimelerine kadar her şeyi kendi yaratır, Galip gibi… İşte o şairinki güçtür. Onda gerçekten bir Tanrı gücü vardır: yaratmıştır, yoktan var etmiştir, güzelliği sezilmiyen, bilinmiyen şeylerin güzelliğini göstermiştir. (…) Her büyük şair yenidir, yenilikler getirir, yeni biçimler yaratır, kendinden öncekilerin çizdikleri yoldan yürümez, kendi yeni bir yol açar.*"[712]

Ataç, anlayamadıkları yenilere saldıran, Batı edebiyatının da, Doğu edebiyatının da eskilerini okuyan, tek güzelliğin bunlarda olduğuna, bunlardan daha güzelinin yaratılamayacağına inanan kişilerin yenilerle uğraşmamalarını ister. Ataç'a göre bu kişiler, biraz kendilerini sıkıp yenileri anlar gibi olsalar bile, onda birtakım eskilikler bulmaya çalışırlar. Bundan dolayı yeninin onlara kapalı olduğunu, onların yine "aylı gecelerde bülbül" dinlemelerini, "kibar kibar" konuşmalarını, "acayip kafiyeler" aramayı sürdürmelerini ister. Onlar sanatta yeni yol arayanların yarın haklı çıkacaklarını dikkate almalı ve yarın küçük düşecekleri, pişman olacakları davranışlardan sakınmalıdırlar.[713] Tüm bu sözler, Ataç'ın yaşamı boyunca niye hep genç, hep yeni kaldığını bize gösterir. Çünkü o, hep yeninin yanında olduğu için genç ve yeni kalabilmiştir.

Yeryüzü dergisine (Fethi Naci) göre, yeni Türk şiiri ancak demokratik cumhuriyet devriminden sonra "*tabii mecrasına*" yönelmiştir. Artık eski şiirin son kalıntıları tasfiye edilmektedir. Eski şairlerin söz meydanında söyleyecek tek beyitleri bile yoktur:

> "*Şiir gökten yere inmiş, sokağa 'agor'a çıkmıştır. Günlük hayat, muşahhas olan hayat, sosyal olan hayat, sosyal hayat, ızdırap hayatı, ümit bağlanan şeylerin hayatı genç şairlerimizin yeni ilham kaynaklarıdır. Genç şairlerimizin çoğu, halkçı, demokratik bir muhteva ile beraber yeni bir estetik te kurmuşlardır. Eski edebiyatımızın laf cambazlığı, eski dilimizin mollalığı, eski estetiğin şarklılığı yıkılmıştır.*"[714]

---

[712] "Şiir mi Güç, Nesir mi?", *Karalama Defteri*-**Ararken**, s. 78.
[713] "Anlamıyanlara Öğüt", *Karalama Defteri*-**Ararken**, s. 92.
[714] Yeryüzü, "Sanat ve Sanatçı Üzerinde", **Yeryüzü**, S. 3, 15 Kasım 1951, s. 1.

Halil Dumanoğlu da Fethi Naci'yle aynı anlayıştadır. Ona göre ileri şair, toplumun sevincini ve acısını özümseyen, fildişi kuleden dışarı çıkıp sanatını toplum davasına adayan şairdir. Ona göre şair, barışı, insanların eşitliğini ve özgürlüğünü yazmakla yükümlüdür. Sanatçı sanatından önce davasını düşünmez, sanatını toplum davası içinde düşünür. Bu nedenle yalnızca kişisel duyguların, hastalıklı aşk sahnelerinin olduğu şiir devrini doldurmuş; onun yerini de daha iyi, daha düzenli bir toplumun arzusunu duyan davalı şiir almaya başlamıştır.[715]

Ayhan Hünalp, şiirimizin başlangıcından bu yana çevresini günümüzdeki kadar genişletmediğini, genel ve ideal anlamda öz şiire bu kadar yaklaşmadığını ileri sürer. Şiiri ölçülü ve uyaklı söz diye belleyenleri, sözgelimi Anadolu sözcüğünü uyağa uydurmak için "Anadolî" diye yazanları, şair saymayan Hünalp, artık terci-i bend'le terkib-i bend'i karıştırmaktan, musammatların dize sayısını bellemekten bıktıklarını vurgular. Ona göre "izm"lere karşın her yeniliği, her ileriye doğru giden görüşü desteklemek gerekir. Bugünün şiiri, şiire hayatın kendisini getirmiştir; içtendir, bize yakındır. Bu yüzden "Bir de rakı şişesinde balık olsam" dizesi, en azından "Göllerde bu dem bir kamış olsam" dizesi kadar anlamlıdır.[716]

Edebiyat ortamımızda bir yok sayma furyasının olduğunu ileri süren Attilâ İlhan'a göre, bu türden sanatçılar kendilerini "sıfırıncı saatte" sayarlar. Herkes, şiirin, geniş anlamda edebiyatın kendileriyle başladığını ileri sürer. Yeniler için, Divan edebiyatı, Tanzimat edebiyatı, Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Ati, Hececiler, Öncüler yoktur. Yeniler sanki havadan inmiş gibidir. Öncesizdirler, kendilerini bu şekilde tanımlarlar. Oysa her edebiyat/şiir akımı, hareketi, anlayışı bir öncekinin sürdürücüsüdür. Her birinde bir önceki anlayışın izleri vardır.[717] Attilâ İlhan, yenilerin sanatın toplumsal görevinden, toplumsal özelliklerinden söz açmalarını olumlu bulur. Ama bunların sık sık kendileriyle çelişmelerini, sürekli aynı sözleri etmelerini de eleştirir. Ona göre bu şairler, toplumcu sanat eğilimine bilimsel değil, duygusal açıdan yaklaştıkları; felsefe, iktisat, tarih ve toplumbilim gibi bilimleri bilmedikleri için söylediklerini uygulayamamaktadırlar. Yazar, bu durumu şöyle şöyle tespit eder:

> *"Yenilerin en bellibaşlı sıkıntısı buradadır. İlkin, toplumsal ve toplumcu bir sanat yönteminin ne olduğunu ve gereklerini doğru dürüst bilmemek! Sonra, milli gerçekleri ve hal şekillerini tanımamak! İşte gerek tasarı, gerekse uygulama*

[715] Halil Dumanoğlu, "Gerçek Şair", **Yeryüzü**, S. 10, 1 Mart 1952, s. 1.
[716] Ayhan Hünalp, "Gerçek Şiir", **Yeditepe**, S. 40, 1 Temmuz 1953, s. 1/3.
[717] Attilâ İlhan, "Bilmem Siz Ne Dersiniz?", "**İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 25.

planındaki bu noksanlıkları, onları toplumsal sanat üzerine laf ebeliği yapan birer psödo-gerçekçi kılığına sokuyor. Bu çelişmeden çıkmak için (…) ya, toplumsal görevli sanat tutumunu bütün toplumsal ve estetik hayatları için temel saysınlar; buna göre, siyasi, iktisadi estetik bir çalışma düzenine gitsinler; ya da, şiir ve hikâyelerinin ana öğelerini araştırarak gerçekte kurtulamadıkları, kendilerine rağmen uyguladıkları bireyci sanat yöntemini kesin çizgilerle belirtmeğe çalışsınlar!"[718]

Attilâ İlhan, gençlere iki yoldan birini yapmalarını öğütler; ama onun istediği toplumcu anlayışla öykü ve şiirlerin yazılmasıdır.

Attilâ İlhan, Türk sanatına, şiirine ve öyküsüne yeni bir biçim getirmeyen neredeyse tek sanatçının bile kalmadığını, her yeni şairin yeni bir ufuk açtığını, her yeni öykücüyle de öykümüzde yeni bir okulun başladığını söyler. Ona göre ülkede bir yenilik enflasyonu yaşanmaktadır. Oysa yapılması gereken şeyler yazar için bellidir: bir bireşime varmak. Sözgelimi Türk şiirinin yüzyıllardır sürüp gelen bir geleneği vardır. Divan şiiri, halk şiiri geleneği, Tanzimat'tan bu yana gelen Fransız şiiri etkisi... Bütün bunlar birbirlerini etkileyerek, kimi zaman birbirine "*karışarak/katışarak*" günümüze kadar gelmiştir. Bütün bunlardan da içimizde genel olarak kımıldanan "*estetik istekler, eyilimler, davranışlar*" ortaya çıkmıştır. Bunlar koşullara, yer ve zamana göre değişiklikler izlese de, belli bir ana çizgide yürüyüp gitmektedir:

> "*Koşullar değişti mi, ayrıntılar hemen yeni gereklere uyuyor yeni yeni biçimlere giriyor; ama ana çizgi helezon halinde yönünü koruyarak yükseliyor. Şimdi bizim için aslolan ana çizginin büklümleri içersinde yer alacak çağımızın koşullarına uygun yeniliği bulmaktır. Ancak bu yoldan giderek Türk şiiri patrimuanına Türk okuyucusunun benimsiyeceği yeniliği katabiliriz.*"[719]

Attilâ İlhan'a göre böyle yapmayanlar, şiirimizin *"Genie'sine"* uymayan, "*acaip, ters ve karşıt tuhaflıkları yenilik diye ortaya atanlar*" ise yok olup gideceklerdir. Bugünden düne bakıldığında bununla ilgili birçok örnek vardır. Nedim ve Şeyh Gâlip bize daha yakın gelirken, Edebiyat-ı Cedide'nin yeni ve alafranga şairleri bize uzaktır. Yunus Emre ve Pir Sultan içimizi ısıtırken, Recaî-zade Mahmut Ekrem ve Cenap Şahabettin gibi şairler ise sırtımızı dondurur. Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Ati dönemlerinde yapılanlar başarısız "bileşim denemeleri"dir. Bunların kiminde öz, kiminde biçim; kiminde Batılı, kiminde de Doğulu yön ağır basmış; ama sonuçta bunlar Türk şiir geleneğinin yeni bir halkası olmayı

[718] " 'Yeniler!...' Derseniz!...", **age.**, s. 30.
[719] Attilâ İlhan, "Yenilik Enflâsyonu", **Yelken**, C. 3, S. 27, Nisan 1959, s. 7.

başaramamış bir bileşim denemesinden öteye gidememişlerdir. Cumhuriyet'ten sonra ise bunlara göre daha ciddi bireşim denemeleri görülmektedir. Bugünkü şiirimizi geçmişe bağlayan yenilikler yarına kalacaktır. Özcüler buna örnektir. Attilâ İlhan, Özcülerle Garipçileri şöyle karşılaştırır::

> *"Özcüler (...) epeyce bocalamadan sonra yeni koşulların gerektirdiği yeni Türk şiirini sezip batılı ve bilimsel yöntemlere yaslanarak eski şiirimize eklenmenin yolunu gösterdi. (...) Garip girişmesi (...) başlangıç noktası bakımından baştan sona yanlıştır. Çünkü Orhan Veli ve arkadaşları kendilerine toplumsal dayanaklar arıyacak yerde Türk halkının ve şiir geleneğinin ana özelliklerini topyekün yadsıyorlar, işe sıfırdan başladıklarını sanıyorlardı. Gerçi özcülerin de öyle bir yadsıma devri olmuştu ama, hemen arkasından Türkiye'de, Türk halkı için 'havada' şiir kurulamayacağını anlamışlar, hızla millî gerçeklere yaslanan bir bileşim aramağa başlamışlardı. Orhan Veli, bu bakımdan bileşimcilerden çok Fecr-i âti taklidcilerinin davranışına uygun bir davranış göstermiştir. Nitekim günün birinde önceden başlanıp yarıda kalmış özcü bileşimi: tehlikeli, aykırı ve zararlı sokak politikacılığı illetinden kurtarıp da millî, milliyetçi aynı zamanda batılı bir yönde geliştirmeğe çalışanlar çıkınca Orhan Veli şiiri de, benzerleri de önemini yitirdi gitti."*[720]

Attilâ İlhan, İkinci Yeni şiirini yeni şiir olarak görmez. Ona göre yeni şiir, bir yandan eski şiiri yeni koşullara uydururken, diğer yandan da toplumsal ortamda değiştirici bir rol üstlenir. Kendisine yeni diyen İkinci Yeni şiiri ise, anlamı şiirden kovmuş, "şiirle toplumsal ortam ya da kişisel psikoloji arasındaki estetik ve hatta bir bakımdan organik diyebileceğimiz bağıntılar"ı koparmıştır. Bu hareket kimilerince "değişik ve ileri" bir şiir diye adlandırılsa da, bunun böyle olmadığı açıktır. Attilâ İlhan, bu durumu şöyle açıklar:

> *"Tutulan yol şiiri şiir yapan ve toplumsal olduğu kadar bireysel psikolojiyle de bağıntılarını kuran özelliklere öylesine aykırıdır ki; şiir kuramında bir yenileşmeyi, bir gelişmeyi değil olsa olsa bir bozulmayı, bir soysuzlaşmayı gösterir. Gerçek bir şiir öncülüğü şiirin temelli ve yerleşik daha doğrusu vazgeçilmez özelliklerini elde tutarak yeni konaklara gitmekle yapılmıyacak mıdır? Oysa durum bu değil; (…) şiir kuramı saçma'ya bağlanıyor. (…) Şiirin çürümesidir, bu! Şiiri toplumsal ortamda değişen ve gelişen ilişkilere paralel yeni özlere, yeni biçimlere götürmek gücünden yoksun bir takım kelime bürokratlarının sapık eylemidir. Şiiri*

[720] agm., s. 8.

kendi kendinden boşaltıp kendi kendini yadsıtarak mı yenileşmek! Olmaz böyle şey. Olmuyor da!"[721]

Memet Fuat, umutla bakılacak sanatçıların eskiyi aşmak için çaba harcayan, yeni içeriği duyan, yeniliğin kaçınılmazlığını anlayan sanatçılar olduğunu; ama her yeniyi savunanın da ileri sanatçı olmadığını vurgular. Toplumlardaki büyük gelişmelerin şiirde yeni biçim ve içeriğin oluşmasına yol açtığını, böyle zamanlarda yeni düşünce ve duyguların eski kalıba sığmadığını, onunla bağdaşamadığını, bunun yerine yeni içeriği taşıyan yeni bir biçimin ortaya çıktığını söyler:

"*Uzun sözün kısası, genç sanatçı, yenilik yolunda şuna buna özenerek kendi kendisini zorlamayı bırakmalı, günün gerçeklerinden yoğurduğu içerikten gelecek zorlamayı duymaya çalışmalıdır. Yaşayacak, yarına kalacak yenilikler öyle yaratılır*."[722]

Memet Fuat, sanat alanındaki her yeniliği bir umut olarak görür. Onların yaratıcılık yolundaki yaratıcı etkisinden kuşku duymaz. Ona göre yenilik, kendinden öncekilere eklendiği, onları genişlettiği, ileri doğru çektiği, sanatı daha da güçlendirdiği zaman başarıya ulaşır.[723]

Cevdet Kudret'e göre yeni şair, geçmişle bağını koparmayan, kültürlü, yaptığı işi bilerek yapan kişidir. Yeni şiir ise, alıştığımız kural ve tekniklere uymasa da, kendine özgü kural ve teknikleri olan, ölçü ve uyağın tamamıyla atılmadığı bir şiirdir. Her iyi ozan, kendi kuralını kendi yaratmakta ve buna uygun eserler vermektedir. Cevdet Kudret, edebiyatımızda İkinci Meşrutiyet'le birlikte bozulan şiir ikliminin, ikinci kuşak hece ozanlarından Kısakürek, Tanpınar ve Tecer ile onlardan sonra yetişen Dıranas ve Dağlarca tarafından yeniden kurulduğunu ileri sürer.[724] Yeninin eskiye eklemlenmesi, bir başka deyişle yeninin eskinin üzerinde yükselmesi konusunda Cevdet Kudret, Memet Fuat ve Attilâ İlhan benzer düşüncelere sahiptir.

1950'lerde eskiye dönük şiir, Orhan Veli tipi şiir ve bugünkü yeni şiir olmak üzere üç türlü şiir tipiyle karşılaştığımızı söyleyen Cöntürk'e göre yeni şiirin tek ortak özelliği vardır: deyiş. Çünkü dünün şiiri onları kandıramamıştır. Bu nedenle genç şairlerde yeni bir deyiş, eskiye benzemeyen bir şive getirmek çabası baskındır. Bunun sonucunda da bu şiirin çoğu zaman "deformasyona" gitmesi kaçınılmazdır. Ona göre biçimsizleşme yoluyla

[721] Attilâ İlhan, "Çürümektir Bu", **Yelken**, C. 3, S. 32, Eylül 1959, s. 4.
[722] Memet Fuat, "Yenilikten Öncesi", **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 11.
[723] "Yeniliğin Yasakları", **age.**, s. 17.
[724] Cevdet Kudret, "Ölçek Dedikleri", **Bir Bakıma**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1977, s. 99/102-103.

yenilik yapmak isteyen şiir, "bugünün 'şart olan' şiiri" değildir. O, biçimsizleşmeye gidilmeden de çağımızın gereksinimlerine karşılık veren ve gizil (potansiyel) şiir yükümüzün ortaya çıkarılmasını sağlayabilecek bir şiirin yazılabileceğine inanır. Bunun için de rahatsızlık duymasına karşın Orhan Veli tipi şiiri önerir. Çünkü "bu tip şiir daha da geliştirilmeğe ve böylece şiirimize imkânlar kazandırmağa elverişli" bir şiirdir.[725] Cöntürk'e göre, *Hisar* dergisi çevresinde toplanan Mehmet Çınarlı gibi şairler, eskiyi temsil ederler. Bundan dolayı da " 'yitik bir dâva'nın iddialısı olmak"tan öte bir işlevleri yoktur.[726]

Mehmet Salihoğlu, eski-yeni tartışmasına Garip hareketinin şiir anlayışının bitmediğini söyleyerek katılır. Ona göre "yalın, öz-anlamlı, zekâ şiiri" olarak adlandırılabilecek olan bu şiir hareketi, daha birçok güzelliklere imza atabilecek güçtedir. Yeniliği savunanların başarısızlığı da bunu göstermektedir. Dergilere baktığımızda gördüğümüz "okuyanda soluk bırakmayan uzun uzun düzmeler, eciş-bücüş mısralar, biçimsiz tekerlemeler"dir. Söyleyecek sözü olmayanların yapacağı şey, kendilerini anlamsızın karanlığına atmaktır. Anlaşılmama isteği yenilerde bir amaç halindedir. Bu da şiirin yok olmasına yol açmaktadır. Salihoğlu, yenilerden şunları bekler:

> "*Evet, yeniyi aramalıyız; başka başka güzellikler bulmalıyız elbette. Ama, bunun yolu, eskiye saldırmak değildir. Eskinin bütün oluntularını yoklıyarak, eksiklerini tamamlamaya çalışmak, ona dayanarak daha yeni özlere, biçimlere gitmektir. Şiirimizi kanatlandırmak, onu yeni bir güçle donatmak gerekli ise, bunun yolu, çalışmak, durmadan çalışmaktır; yoksa yenilik adına kuru yaygara koparmak değil*!..."[727]

Asım Bezirci, yenilik yapmaya çalışanları üç maddede inceler. Birinciler yenilik yapmak için tutuşan, eskiye benzememekle yeni olunacağını sanan birikimsiz gençlerdir. Oysa şiirde yenileşme, Bezirci'ye göre, bir kültür, bilinç, yaşama ve araştırma işidir. O, Batı şiirini ve şiirimizin geçmişini bilmeyen, birey-toplum gerçeğinin oluşunu kavramayan bir kişinin yenilik getireceğine inanmaz. İkinciler yeniliği yalnızca biçimde arayanlar, biçimde görenlerdir. Bunlar için önemli olan öz değil, biçimdir. Biçimde yapılacak değişikliklerin şiiri yenileştireceğini sanan bu sanatçılar, dili ve gerçeği bozmaktan, anlamı ve aklı çiğnemekten çekinmezler. Bezirci'ye göre biçimdeki değiştirmeler özü daha güzel ortaya koymak için yapılır. Özle biçimin birlik ve uyarlığını gözeten çabalar bizi gerçek

[725] Hüseyin Cöntürk, "Geç Olacak", **Forum**, C. 9, S. 101, 1 Haziran 1958, s. 19.
[726] Hüseyin Cöntürk, "Yitikten Ders", **Forum**, C. 10, S. 110, 15 Ekim 1958, s. 27.
[727] Mehmet Salihoğlu, "Şiirde Moda ve Yenilik", **Türk Dili**, C. 6, S. 64, Ocak 1957, s. 225.

şiire götürecektir. Bunların yaptıkları ise tam tersidir. Üçüncüler ise yenilik diye Batı şiirini taklit edenlerdir. Bunlar Batıdan aldıklarını, aşırdıklarını yeni diye yutturmaya çalışanlardır. Bir de bu taklitçileri taklit edenler vardır. Bezirci'ye göre işin en acıklı yanı da taklitçileri taklit ederek yenilik yaptığını sanmaktır. Bu üç kümeyi birleştiren tek şey "yeni görünmek" isteğidir. Başka bir birliktelik söz konusu değildir. Bundan dolayı yalnızca bir İkinci Yeni'den değil, herkesin ayrı telden çaldığı, her kafadan başka bir sesin çıktığı birden çok İkinci Yeni'den söz açmak daha doğrudur.[728]

Sezer Tansuğ, kendilerini yeni olarak gören şairlerin yaptıklarının aslında yenilik olmadığını, şiirimizde sahteciliğin hüküm sürdüğünü, özenti dolu ve bir kalıbın dışına taşmayan bir düşüncenin çömezlerinin şiire egemen olduğunu, aslında bunların "duyarlığa gözleri kapalı hayat kaçakları" olduklarını, bu nedenle "bunaltı" şiirleri yazdıklarını ileri sürer. Tansuğ, yapılanları alaycı bir biçemle eleştirir:

> "*Biçim bakımından hatırı sayılır değiştirmeler yapıyor, yenilik getiriyorlarmış şiirimize. Derin, özlü bir yaşamayla vardıkları imgeleri bireyin ufkunu açıp genişletmekte kullanıyorlarmış. Beylik imgeleri kırıp aşıyor, özel, kişisel imgelerin dünyasına erişiyorlarmış. Şiirin bir öyküye, bir tasvire, belli bir objeye sığınmayan asıl yapısını bireysel bir duyarlıkla yoğurup ortaya çıkarıveriyorlarmış.*
>
> *Koşulları zorlayarak varıyorlarmış bu özelliklere. Hangi koşulları? Kendi gerçek dışı, spekülatif, yolsuz yordamsız, ipliği pazara çıkalı yıllar yılı olan bayat koşulları. (…) Bunların daha teki bile uymak istedikleri, özendikleri gerçek birey davranışının köşesine bile ulaşmamış, o büyük yalnızlık safrasına bir tek defa bile oturmamış zavallılardır*."[729]

Tansuğ'a göre soyut eğilimlere yöneliş de, bunaltıyı ortaya koyuş da yenilik değildir.Yalnızca doğal bir aşamadır. Bu şairler, hazır düşünce kalıplarının çevresinde toplandıkları ve yaşamın içinde yer almadıkları için yeni bir şey ortaya koyamamışlardır. Bu yüzden söyleyecek sözleri yoktur. Bu nedenle yeni değillerdir.

Munis Faik Ozansoy, yeni şairlerin yeni şiir konuları bulmalarını destekler; ama yazılanların "zabıta vak'aları"na dönüşmesine, hikâye içinde şiirin yok oluşuna karşı çıkar. Yeniliğin yalnızca biçimde değil, ruhta da olmasını ister. Sanatta yıkıcı akımları, yapıcı bir hareketi tamamlaması koşuluyla destekler. Şiirimizin kaynağı dışarıda olan akımlara bağlı olmasını, onlara ayak uydurmasını da yadırgamaz. Onun yadırgadığı şey şiirimizin

[728] Hâlis Acarı, "Şiir Konusunda: Gerekçesiz Yenilik", **Salkım**, C. 3, S. 51, 17 Ağustos 1958, s. 1/4.
[729] Sezer Tansuğ, "Günümüzün Nazlı Şiiri", **Yelken**, C. 4, S. 41, Haziran 1960, s. 4.

gecekondu manzarasından kurtulamayışıdır. Ona göre şiirimiz ahşap konakların yerini alan soysuz yapılar, kimliksiz gecekondular gibidir. Şairlerin amacı da şiirimizi bu görüntüden kurtarmak olmalıdır.[730]

Hisarcılardan Mehmet Çınarlı'ya göre genç şairler ya şiirden anlayan çok kısıtlı bir çevre için, ya da anlamayan büyük kitleler için yazacaklardır. Onun gönlü birincilerdedir. Çınarlı, ikincileri halkın hoşuna giden "gülünç, müstehcen parçalar veya haktan, adaletten, hürriyet, müsavat ve hayat pahalılığından bahseden seçim nutkuna, ihtilal beyannamesine benzer" şiirler yazan "şöhreti şiire tercih etmiş" kişiler olarak görür. Bu yüzden, bunlara şair demek mümkün değildir.[731]

Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman" adlı yazısında çağdaş şairlerin sözcükleri sarstıklarını, onların anlamlarını ve görevlerini bile değiştirdiklerini, bizim böyle bir dönemde folklora, halk deyimlerine şiirde gereğinden çok yer vermemizin kısırlığa yol açacağını söyler. Ona göre folklorda şiirin "bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti" olmadığı gibi, halk deyimleri de "şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir hava"ya sahiptir. Oktay Rifat ve Bedri Rahmi Eyuboğlu gibi şairlerin halk şiirinin temlerini kullanmalarının onların şiirlerine bir şey kazandırmadığını, yaptıklarının "çürük mal sürmek"ten ibaret olduğunu söyler. Ona göre şiirde kişilik çok önemlidir. Oysa folklorda anonim kalıpların dışına çıkmak neredeyse olanaksızdır.[732] Bundan dolayı halk biçimleri Oktay Rifat'ın şiirine kıymakta, ona yazık etmektedir.[733]

Süreya, "dilde büyük zekâ yangınları" çıkaran humorun yeni şiirde eksik olduğu kanısındadır. Yazar, humoru kullanma açısından Garip hareketi şairleri ile Necatigil, Cumalı ve Birsel'i önemser. Zekânın sanatta belirme şeklinin yalnızca humor olmadığını, ama humorun "çok şey" olduğunu belirtir.[734]

İlhan Berk'in söylediği "ben bundan böyle nesir olarak bir anlamı olan bir mısram varsa onu atacağım…" cümlesi Cemal Süreya'ya göre, yeni şiirin niteliğini "belirgin" bir şekilde gösterir. Bu şiirin belirgin özelliklerinden biri de "çok aşırı" deformasyona gidilmesidir. Yazar, yeni şiiri letrizme bağlayanlara da karşı çıkar. Ona göre yeni şiirle letrizm arasında bir bağ kurulamaz. Çünkü "şiirimiz Isidore Isou'ya ve benzerlerine uğramadan geçmiştir, onları atlamıştır". Yeni şiirin eksi hanesine yazılacak tek şey

[730] Munis Faik Ozansoy, "Düşündüğüm Gibi: Yeni Şiir", **Hisar**, C. 2, S. 45, 1 ocak 1954, s. 3.
[731] Mehmet Çınarlı, "İki Yoldan Biri", **Hisar**, C. 4, S. 70, Temmuz 1956, s. 5.
[732] Cemal Süreya, **Toplu Yazılar: I, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 192-193.
[733] "Oktay Rifat'ın Şiirinde Fırsat Rantı", **Toplu Yazılar: I**, s. 191.
[734] "Dinamit", **age.**, s. 195-196.

hümanizmayı ıskalamasıdır. [735] Şiirimizin Batı şiiriyle başa baş gittiğini ileri süren Cemal Süreya'ya göre, genç şairlerimizin şiirleri, Toursky, R. Queneau ve A. Artaud'nun şiirlerinden daha aşağı değildir.[736]

Sezai Karakoç, "Orhan Veli Akımı" şiirinin dar ve özel anlamda gerçekçi bir şiir olduğunu, toplumsal koşulların değişmesinden dolayı 1930 ve 1940'ların şiirini yıktığını, yeni bir "şiir grameri" getirdiğini, ama dile "pek bir cevher" katamadığını ileri sürer. Ona göre bu şiir, toplumcu ve fikirci bir şiirdir. Attilâ İlhan şiiri ise, bu şiire karşıt bir şiir oluşturmuştur. Attilâ İlhan, hastalıklı sayılacak derecede duygu yüklü, bireycidir; ne kadar hak ve özgürlük dese de, bir öğreti şiirini yazdığını söylese de, yaratılışı gereği kaçış şiiri yazar. O, bir yönüyle yeniyken, diğer yönüyle Servetifünuncular kadar eskidir.[737]

Sezai Karakoç'a göre Garip hareketine bağlı şairler, Lâleli'den tramvaya bindiklerinde gidecekleri yer Sirkeci'dir. Yeni şairler ise aynı yerden yolculuğa çıkmalarına ve tramvaya binmelerine karşın gittikleri yer Sirkeci değil, dünyadır. "Lâleliden dünyaya doğru giden bir tramvaydayız" dizesi bunun göstergesidir. Yeni şiir, ufku geniş şairlerin şiirdir. Sezai Karakoç, yeni şiirin özelliklerini şöyle ortaya koyar:

> "*Orhan Veli Akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe yakalamağa çalışıyor. Attilâ İlhan gibi bir hayat manyasına kendini bırakmamış, hayatın tutsağı olmamış, klâsik şiirimiz gibi hayatı çevreliyenin üstüne kapamamış kendini, peşin hükümleri olmaksızın, hayatı sağlamak için harcanan ek hayatı ihmal ederek, hayatı, evrendeki yerini unutmayan, hesaba katan bir gözle yalnız hayatı inceliyor. Bu şiire göre her şey insanla başlar ve biter. (…) Yeni şair pragmatiktir. Tezlerden ve soyut kavramlardan çekinir. Bunun için hep 'meselesiz', 'formalist', 'öz düşmanı' ithamlarına uğrama tehlikesiyle karşı karşıyadır. (…) Bir ortaya koyuş şiiridir bu, çözüm şiiri değil. Ruhsal oluş bu şiirde, temel yapıdır. Bakarsınız, Akçaburgazlı Yekta, Davutu yazar. Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. (…) Tanrıyı, aşkı, ölümü anlamaz bu şairler, toplumu, kadını, varlığı anlarlar*."[738]

Turgut Uyar, yeniliğin bir tek biçime, teknik değiştirmelere indirgenmesine karşı çıkar. çünkü ona göre, yeniliğin tüm ayrıcalığının bunlara dayandırılması yanlıştır. Bu türden bir yaklaşım, ozanın hem toplumsal dayanışma içinde sorumsuz, başıboş bir kişi sayılmasına, hem de işi gücü bulutlara bakıp türkü çağıran bir kişi, haylaz ve sevimli bir

[735] "Kapalı Kedi", **age.**, s. 208-209.
[736] "Artıra Artıra Rimbaud", **age.**, s. 226.
[737] Sezai Karakoç, "Dişimizin Zarı", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 7.
[738] agm. s. 8.

çocuk olarak görülmesine yol açacaktır. Uyar, ozanın yeniliğinin yüzeydeki değil, derindeki değişikliklerde aranması gerektiğinin altını çizer:

> "*Toplum içinde yaşamasına, yaşama gücünün çoğunu toplumsal kurumlardan toplumsal değerlerden almakta olmasına, hatta 'aşk'a rağmen, (…) her çağda 'tek başına', 'birey' olarak kalmış kişioğlunun macerasıdır ozanın macerası. Böylece işi oldum bittim bu kişioğluna bir dayanak aramaktır. Toplum içindeki görevi, sorumluluğu derken de hep bunu düşündüm. Ozanı ilkin bu çabasından, bu yönünden sorguya çekmeli diyorum. Onun gücünü, yeniliğini değişmelerinden çok buralarda aramalı*."[739]

İlhan Berk, yeniye şiir dili açısından yaklaşır. Kendi kuşağını eleştirir. Ona göre 1940 kuşağının dili kişiliksiz, tek düze, birlikte söylemeyi amaç edinmiş bir dildir, yani koro dilidir. Yeni şiir ise, yeni bir dil yaratma isteğinden doğmaktadır. Bu dil, Türkçeyi yeniden kuracaktır. Bu kurma sırasında cümle altüst edilecektir. Yenilerin amaçladığı şiir, us dışı, anlam dışı bir şiirdir. Bu şiirde yenilik konuda değil, biçimdedir.[740]

1.3. İKİNCİ YENİ TARTIŞMASI

İkinci Yeni, şiirimizin evrimleşmesinde en önemli rolü olan hareketlerden birisidir. Hâlâ adı İkinci Yeni ile başlayan birçok kitabın basılması,[741] tezlerin yapılması,[742] İkinci Yeniciler adı verilen şairlerimizin hemen hepsinin kitaplarının düzenli olarak okunuyor/satılıyor/basılıyor olması, bunlarla ilgili anma toplantılarının/bilgi şölenlerinin/panellerin yapılması, adlarına özel sayılar düzenlenmesi bu söylediklerimizin bir göstergesidir. Çalışmamız İkinci Yeni'yle doğrudan ilişkili değildir. Bizim amacımız edebiyatımızda eleştiriyi ilgilendiren oranda bu harekete, bu hareketle ilgili tartışmalara, değerlendirmelere, eleştirilere yer vermektir.

---

[739] Turgut Uyar, "Yenide Aranması Gereken", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 10, 9 Mart 1958, s. 6.
[740] İlhan Berk, "Şiir Dili", **Yeditepe**, S. 125, 15 Şubat 1957, s. 1-2.
[741] Attilâ İlhan, "**İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996; Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1987;Muzaffer İlhan Erdost, **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yayınları, Ankara, 1997; Memet Fuat, **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000; Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ankara, 2005.
[742]Ramazan Kaplan, **Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara, 1981; Süheyla Dönmez, **İkinci Yeni Hareketi'nde Dil Problemi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara, 1993; Cevat Akkanat, **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

1950'lerin ortalarında başlayan İkinci Yeni tartışması kimi zaman soğuyarak, kimi zaman da hararetlenerek yıllarca sürmüştür. Bu tartışmada da, hemen her tartışmada olduğu gibi, iki kutupluluk söz konusudur: Bir yanda İkinci Yeni'yi destekleyenler, diğer yanda da ona karşı çıkanlar vardır.

Tartışma, daha çok şiirde anlamın rastlantısal olması, dolayısıyla şiirin anlamı dışlaması, biçimi öncelemesi, kapalılığı benimsemesi yönünde görüş bildirenlerle; şiirde anlamı, açıklığı, özü/öz-biçim birlikteliğini savunanlar arasındadır. İkinci Yenicilerin ortak bir şiir anlayışlarının olmaması, İkinci Yenici diye adlandırılan şairlerin aynı harekete bağlı olan diğer şairlerle olan anlayış farklılıkları, bunların şiirde dünyaya ilişkin ne varsa onu atmaya çalışmaları eleştiri konusu yapılmıştır. Tartışma, şiiri anlamaya ya da anlatmaya yönelik olmaktan çok, karşı tarafı çürütmek için yapılmış gibidir. Bu da İkinci Yeni şiirinin bu dönemde yerli yerine oturtulmaması sonucunu doğurmuştur.

İkinci Yeni'nin ad koyucusu Muzaffer Erdost'tur. *Son Havadis*'te 19 Ağustos 1956'da yayımladığı yazının adı "İkinci Yeni"dir. Erdost, bu yazısında şiirde bir gerilemenin söz konusu olmadığını, olsa olsa bir değişimin, bir başkalaşımın olduğunu ileri sürer. Şiire tanınmış şairlerin, sözgelimi Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Rifat'ın penceresinden değil, şiirin kendi penceresinden/açısından bakılmasını ister. Ona göre yeni yazılan şiirlerin ille de "Kızılırmak Kıyıları"na, "Üçüncü Şahsın Şiiri"ne, "Fahriye Abla"ya benzemesi bir ön koşul değildir; çünkü kendinden önceki şiire benzeyen, ayrı bir kimliği olmayan şiir, yazılması gereken şiir değildir. Orhan Veli, Cahit Külebi, Cahit Sıtkı gibi şairlerin, "kolay olan bir söyleyişi" vardır. Oysa İkinci Yenicilerin şiirlerinde, "dize yapısında" olsun, "şiiri düşünüşte" olsun, zora doğru bir gidiş söz konusudur. Onların amacı dize yapısını kolay deyişten kurtarmak, ona yeni bir hava vermektir. Bu Divan şiiri ya da Yahya Kemal veya Ahmet Haşim'e dönüş değil, "bilinçli, istemli bir arama"dır. Bir başka deyişle söz konusu olan şey, geriye dönüş değil, ileriye doğru bir atılıştır. Bu şiiri önceki şiir beğenisiyle değil, yeni bir anlayışla değerlendirmek gerekir.[743]

Erdost'un tüm yazılarında ısrarla üzerinde durduğu bir şey vardır: yeni şiiri yeni bir anlayışla değerlendirmek. Ona göre Ece Ayhan'ın şiirini Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Kızılırmak Kıyıları" ya da Orhan Veli'nin "Cımbızlı Şiir" adlı şiirlerini değerlendirir gibi değerlendirmemek gerekir. Çünkü Dağlarca şiirini fikir üzerine, Orhan Veli ise espri üzerine kurmuştur. Yapılan şey, düşünceyi ya da espriyi ustası olduğu dizelerle anlatmaktır. Bu yönüyle Orhan Veli ve Dağlarca'nın şiiri, hem "kolay (bir) şiir" hem de "donmuş bir şiir"dir. İkinci Yeniciler ise, "kolay şiir"e ve şiirde "ustalığa" karşı çıkarlar.

[743] Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni", **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yayınları, Ankara, 1997, s. 26-28.

Erdost, "*alışılmışa karşı duran*" bu hareketin özelliklerini ve öncülerle ayrıştığı yönleri şöyle ortaya koyar:

> "*Bizde başlayan ilk yenilik hareketi daha çok, doğasal gerçeğe, gerçekçiliğe elinden geldiği kadar bağlı kaldı. Şiirin dili, mısra yapısı konuşma diline iyice yaklaştı. Bugünkü akım yıllardır süregelen gerçekçiliğin, şiir dilinin sınırlarını zorluyor. Bir kere mısra yapısı konuşma diline iyice yaklaştı. Bir şiir dili kuruluyor. İkincisi, doğasal gerçeği yer yer yıkan bu şiir, yeni bir evreni, ancak düşüncede varolabilecek bir evreni kuruyor. 'Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim – Bu dünyaları onun için açtım, bu balıkları tuttum' (İlhan Berk) sözlerinde doğabilimin gerçekleri yok. Ancak düşüncede tamamlayacağımız düzenler var. Matematik gibi. (…) Son günlerin şiiri doğasal gereğe bağlı kalmıyor. Ancak düşüncede varolabilecek dünyalar kuruyor*."[744]

Erdost'a göre İkinci Yeniciler şiiri kelimelerle yaparlar. "Bir konuya, bir duyguya bağlanmaksızın kelimelerle mısra kurmak, yanyana gelen kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere, yeni sözlere varmak" şiiri kelimelerle yapmaktır.[745] Şiirin amacı kavramları anlatmaktır. Bundan dolayı şiir kelimeleri araç olarak alır. Şiirin büyüklüğü taşıdığı anlamdan çok, kelimelerin kuruluşundadır.[746] Şair, bir olay ya da duyguyu anlatmak için şiir yazmaz. Bir başka deyişle şiirinde bir iletiyi, bir olguyu, durumu ortaya koymak gibi bir şeyi amaçlamaz. Böyle bir şiirde herhangi bir anlam belirse bile bu kendiliğindendir, rastlantısaldır. "Çünkü, bu şiirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır."[747]

Erdost, bu şiiri kendisini bırakmış, savaşımcı bir kimliğe sahip olmayan insanların şiiri olarak görenlere de, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın karanlık şiirine benzetenlere de karşı çıkar. Karşı çıkış nedenlerini de şöyle ortaya koyar:

> "*Fazıl Hüsnü'nün şiirleri karanlıktır, bir şey anlaşılmaz. Oysa ikinci yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez. Bu bir; ikincisi, Fazıl Hüsnü'nün şiir adına giriştiği bir savaşı yoktur. İkinci yeni, şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içindedir. Demek ki, ikinci yeni kendisini bırakmış kişioğlunun şiiri değildir. Savaşı, savaşması vardır*."[748]

---

[744] "Artı Bir", **age.**, s. 43.
[745] "Şiir Diline Doğru", **age.**, s. 49.
[746] Muzaffer Erdost, "Akis Yazarının Adı Yok", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 8 Temmuz 1958, s. 10.
[747] "Bir Şey Söylemeyen Şiir", **İkinci Yeni Yazıları,** s. 50-51.
[748] **age.**, s. 52-53.

İkinci Yeni şiirinin açımlayıcısı, ortaya koyucusu, biraz zorlayıcı bir yorumla kuramcısı Erdost'tur. Onun, dolayısıyla da eleştirmenlerin işi, "bu şiirin soyunu-sopunu gün ışığına çıkarmak"tır.[749] O, bu şiiri ve bu şiirin şairlerini savunur. Yazdıklarıyla da, bu şairlerin "kendi şiirlerini biraz daha iyi tanımaları"nı, "kendi şiirleri üzerinde biraz daha düşünmeleri"ni sağlamıştır. Erdost'a göre şiirde anlamın rastlantısal olduğunu bilenler, bu şiiri doğru anlayanlardır. Yanlış anlayanlar ise "katıksız bir anlamsızlığı" arayanlardır. O, şiirden bir hizmet bekleyenlerin, onun siyasal bir işlevinin olduğunu söyleyenlerin yanılgı içinde olduklarını ileri sürer. Ondan bir Kur'an, bir İncil ışığı bekleyenlere şaşar.[750] Çünkü şiirin insanlara bir şeyler öğretmek, insanları aydınlatmak ve yetiştirmek gibi bir işlevi yoktur. "İkinci Yeni'de anlam bir amaç değildir, sonuçtur."[751]

Erdost'a göre İkinci Yeni, insanı tüm yönleriyle, çoğul yaşamalarıyla şiire sokar. Bu onun en önemli özelliklerindendir. İkinci Yeni, insanın duyu organlarıyla algıladığı evreni bir bütün olarak düşünür.[752]

İkinci Yeni, belli ilke ve kurallar etrafında toplanan şairlerin yer aldığı bir "akım" değildir. Erdost da bunun altını çizer. Çünkü İkinci Yeniciler şiirlerinde olsun, yazdıklarında olsun "geniş ikilikleri" beraberlerinde taşırlar. İkinci Yeni'nin "bir bakıma" bilinçsiz bir biçimde geliştiğini söyleyen Erdost'a göre bu şiir, "yeni bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir".[753]

İkinci Yeni'nin ilkelerini Erdost'tan sonra İlhan Berk ortaya koyar. Berk, İkinci Yeni şiirini Batıda kullanıla kullanıla posası çıkmış bir akımın kötü bir örneği olarak görenleri "şiiri anlamak için yaratılmamış olmak"la suçlar. İkinci Yeni'yi akım olarak görür. Ona göre bu şiirin temsilcilerinin eski çağlardan söz etmeleri, yalnızlığı, bunaltıyı izlek olarak ele almaları ile toplumdan kaçış isteği arasında bir ilinti yoktur. Tam tersine, bu şiirde, toplumu anlamaya yönelik bir çaba söz konusudur.

İlhan Berk, bu şiirin ilkelerini şöyle ortaya koyar:

1. İkinci Yeni şiiri kendinden önceki şiire karşıdır. Dolayısıyla anlamı savunan, konuşma dilini şiirde bol bol kullanan, şiirin alanını genişleten Birinci Yeni hareketine bir tepki olarak doğmuştur. Çünkü İkinci Yeni, anlama, konuşma diline karşıdır. O "salt şiiri" arar. Bundan dolayı şiirden düzyazıya ilişkin ne varsa atmaya çalışır.

---

[749] "Tartışma Yanılmaları", **age.**, s. 58.
[750] "Şiirimizi Götürenler", **age.**, s. 65-66.
[751] Orhan Duru, "Deyişmeler: M. Erdost ile", **Yeni Ufuklar**, C. 9, S. 3-4 (96-97), Mayıs-Haziran 1960, s. 145.
[752] Muzaffer Erdost, "Küçük Oda Konuşmaları: Kolaya Kaçmak", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 51, 16 Aralık 1956, s. 7.
[753] Muzaffer İlhan Erdost, "Tartışma Yanılmaları", **İkinci Yeni Yazıları,** s. 57.

2. İkinci Yeni şiirde öyküye-konuya karşıdır. Bundan dolayı ilk okunuşta anlaşılan şiiri iyi şiir olarak görmez. İkinci Yeni, önceden düşünülen, bu düşünce üzerine kurulan şiire karşıdır. Bu şiir, konusu gizli bir şiirdir.

3. İkinci Yeni, anlama karşıdır. Onlar anlamın "hemen hemen düzyazıya özgü" olduğunu bilirler. Bundan dolayı, şiiri olabildiğince anlam üzerine kurmaktan kaçınırlar. Ama bu, İkinci Yeni şiirinin bütünüyle anlamsız olduğunu göstermez. Sadece şiiri anlam üzerine kurmak doğru değildir derler. Çünkü anlaşılmayan şiir daha çok sevilen şiirdir. Kısacası şiiri şiir yapan anlam değildir.

4. İkinci Yeniciler soyut bir şiir dili kurmayı amaçlamışlardır. Burada amaç konuşma dilinden olabildiğince uzaklaşmadır. Hareketin, en belirgin özelliklerinden birisi de budur. Bu şiir, şiirin bütününe yayılan bir soyutluğu amaçlar.

5. Anlam genellikle usa, görüntü ise göze seslenir. İkinci Yeni'nin önceledi̇ği ise anlam değil, görüntüdür. Bu bakımdan İkinci Yeni şiiri ile Divan şiiri arasında bir bağ kurmak mümkündür. Her iki şiir de anlamı değil, görüntüyü öne çıkarırlar. Çünkü anlam şiirin etkisi siler, şiirdeki coşkuyu yok eder. İkinci Yeni anlatılmayan şiiri ortaya koymaya çalışır.

6. İkinci Yeni'nin amacı salt şiire ulaşmaktır. Bunun için şiiri düzyazının ilkelerinden kurtarıp, "şiiri kendi öz yapısıyla baş başa bırakma"yı amaçlar. "İkinci Yeni bir budur bile denilebilir." Çünkü salt şiir, gerçek, toplum, erdem, doğru gibi öze ilişkin ilkeleri amaçlamaz. O, gerçek şiiri amaçlar. "Güzellik duygusunu yaratmak" ister.

7. İkinci Yeni şiiri, kapalı bir şiirdir. Yalnız kapalılıkla anlamsızlık arasında bir ilişki kurulması doğru değildir. Bu şiir, başka türlü olamadığı için kapalıdır.

8. İkinci Yeni, biçimi öze tercih eder. "Anlaşılmak, anlaşılmamak değildir İkinci Yeninin amacı: şiirdir."[754]

İkinci Yeni'nin kendi içindeki açmazları, ikilik, kuralsızlık ve ilkesizlikleri, bu şiirin karşısında yer alan Attilâ İlhan ve Asım Bezirci kıyasıya eleştirirler.

Attilâ İlhan'a göre İkinci Yeni şiiri, "sanatçı aydının susmasını, ya da hiçbir şey demeden konuşmasını istiyen (…) ikinci dikta'nın şiiri"dir.[755] İkinci Yeni, tıpkı birinci diktanın Garip şiiri gibi, "**conformiste**, yan çizişi, geriye dönüşü, aydının kaypaklığını deyimleyen" bir akımdır.[756] İlhan, bu şiiri belli bir kimlik kazanamadığı, sınırlarının nerde

[754] İlhan Berk, "Salt Şiir (İkinci Yeni'nin İlkeleri)", **Yeni Ufuklar**, C. 9, S. 3-4 (96-97), Mayıs-Haziran 1960, s. 105-126.
[755] Şükran Kurdakul-Attilâ İlhan, "1940'dan Sonra Şiirimiz", **Yelken**, C. 4, S. 43-44, Ağustos-Eylül 1960, s. 16.
[756] Attilâ İlhan, "Ömer Haybo İşe Karışıyor", **Yelken**, C. 4, S. 47, Aralık 1960, s. 7.

başlayıp nerde bittiği belli olmadığı, bulanıklığı ve anlamda rastgeleliği savunduğu için biraz yüksekten, aynı zamanda da alaycı bir biçemle eleştirir. Ona göre bu şiiri anlamak için biraz çaba harcayan bir insan, " 'ikinci yeni'nin ne olduğunu anlayacak yerde birbirini tutmaz savlar, ipe sapa gelmez iddialar arasında kördüğüm olup" kalır. Oysa şiiri belli bir anlayışla ele almak isteyen, bir yöne götürmek isteyen sanatçıların yöntem ve ilkelerinin olması gerekir. Bu şiiri yazanlar ve savunanlar çelişkiler içindedir. Yazar, şiirin siyasal işlevini yitirdiğini, onun kutsal kitaplar gibi okuyanlara bir ışık saçacağını sananların yanılgı içinde olduklarını imleyen Erdost'u, Cemal Süreya'nın *Pazar Postası*'nda[757] yayımlanan sözleriyle yanıtlar. Bu yazıda Cemal Süreya, şiirin fayda getirecek bir şeyler söylemesini isteyenlere katılır. Onlarla aynı görüşte olduğunu dile getirir. Çağın isterlerinin de bunu gerekli kıldığını belirtir. Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın Erdost'un "şaştığı" görüşleri savunmasını anlamlı bulur. Aynı şairin "Bun" şiirinden alıntılar yapan Attilâ İlhan, bu şiirde söylenilenlerle Erdost'un söyledikleri arasında da bir karşıtlık bulur. Yani Erdost'un söyledikleriyle savunduğu şairlerin yaptıkları birbirini tutmaz:

"*Şair burada **ABD**'deki zenci aleyhtarlığını kınamakta, görüleceği gibi açıkça zencilerin yanını tutarak düpedüz 'siyasi bir işlem' görmektedir:*

'…gözleri göz değil gözistan
bir odadan bir odaya geçiyor
kapının birini açıp birini kapıyor
adı meryem değil dorothy lucy
renklerinden dolayı okulsuz bırakılan
zencilere zenciler iki okka zencefil
intihar süsü verilerek
güneşin linç edildiği akşam
hüzünleri daha az şanlı değil amerika'dan'

'*zencilere zenciler iki okka zencefil' acaipliği çıkarılırsa geri kalanına herhangi bir gerçekçi şairin rahatça imza atabileceği bu 'ikinci yeni' şiir nasıl 'siyasi işlem'lerin dışında sanılabilir*?"[758]

[757] Cemal Süreya, "Biçimi Anlamak", **Toplu Yazılar 1, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 215-217.
[758] Attilâ İlhan, "Anlamsızlıklar Sirki ya da Şiirimiz Götürenler", **"İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 44.

Attilâ İlhan, anlaşmazlığın sadece bununla kalmadığını, İkinci Yenici her şairin yazılarında ayrı ayrı şeyler ileri sürdüğünü söyler. Ona göre İlhan Berk, şiirde "asıl ayırıcı özelliğin anlam probleminde olduğunu"[759], Cemal Süreya ise, "şiirin asıl özelliğinin bir biçim özelliği olduğunu"[760] ileri sürer. Yine Sezai Karakoç'un "Balkon" şiiri de, İlhan Berk'in "nesre çevrilemeyecek anlam aradığı yeni şiir kavramına" ters bir şiirdir.

Attilâ İlhan, İkinci Yeni şairlerinin iddia ettikleri gibi "yeni" ve "orijinal" olmadıklarını, yazılan şiirlerin "birbirinin aynı" olduğunu ileri sürer:

> *"Siz son yılların 'yeni' ve 'orijinal' şairlerini birbirinden ayırabiliyor musunuz? Bakın şu 'ikinci yeni'ye! Her bir götürücüsü, kendini ötekilerinden bile 'başka' gösteriyor, ilkelerini 'ayrı' tutuyor da, hepsi birbirinin aynı. Eskiden bilimsel kesinlemeler saygı görürken bir çok sanatçılar aynı tutumu tutardılar ama herkes kendi kişiliğini tutmasını ve korumasını bilirdi:* ***A. Kadir****'in şiirleri* ***Cahid Irgat****'a benzemezdi;* ***Cahid Sıtkı****'nın şiirleri* ***Orhan Veli****'ye."*[761]

Attilâ İlhan sonuçta şunları söyler: Bu şiiri savunan, uygulayan yazar ve şairler tutarsızdırlar. Yaptıkları yöntemsiz ve sistemsiz bir çıkıştan başka bir şey değildir. Bir şiir davranışının, bir sanat anlayışının "öncenin öncesi bir felsefe yolundan" gelip estetik bir yönteme bağlanması gerekir. İkinci Yeniciler bunu yapamamışlardır. Bundan dolayı da bu şiirin nereye nasıl gittiği belli değildir. Sonuç olarak ortaya konan şiir, "bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirki olmaktan öteye" gidememiş, şiire yeni bir şey katmamış, yetenekli şairleri ezmiş, un ufak etmiştir.[762]

Cemal Süreya, Attilâ İlhan'ın yazısını yanıtlarken İkinci Yeni şairlerinin anlayışlarına da değinir. Ona göre İkinci Yeni'yi savunan ve uygulayan şairler "pastahane akımları"nın "büyük savlar"ından ve "yapmacıklıklar"ından uzak bir şiir ortaya koymaktadırlar. Onların belli bir poetikası yoktur, çünkü "en esaslı şiir davranışlarının 'poetika'sı sonradan yapılmıştır". Bu şiir, şairlerin birbirleriyle anlaşmadan, hatta birbirlerini tanımadan geliştirdikleri "sağlam bir şiir"dir. Bu şiir, çok yeni olduğu için "bulanık ve belirsiz"dir. Bundan dolayı yapılması gereken şey, bu şiirdeki ayrılıkları değil, birleşme noktalarını bulmak olmalıdır.[763]

Asım Bezirci, İkinci Yeni şiirini toplumumuzun 1950'den sonra geçirdiği bunalımla ilişkilendirir. Adını da "bunalım şiiri" olarak koyar. Bu şiir "yenik ve kaçak bir

---

[759] İlhan Berk, "Yeni Şiir 1", **Yeditepe**,
[760] Cemal Süreya, "Biçimi Anlamak", **Toplu Yazılar 1**, s. 216-217.
[761] Attilâ İlhan, "Kuşku Üzerine", **"İkinci Yeni" Savaşı**, s. 58.
[762] Attilâ İlhan, "Anlamsızlıklar Sirki…", **age.**, s. 47.
[763] Cemal Süreya, "Sirk", **Toplu Yazılar 1,** YKY, İstanbul, 2000, s. 230-231.

şiir"dir.[764] İkinci Yeni'nin şiire birtakım olanaklar kazandırdığını, bilimsel açılımlar sağladığını bu yönüyle şiirimizi geliştirdiğini, ama bunu yaparken de insanı savsakladığını, unuttuğunu, bunun sonucunda da insana neredeyse tamamen, 20 saat pencerelerini kapadığını söyler. Ona göre ikinci yeni kendisini sözcük oyunlarına vermiş, sözcüklere rastlantısal oyunlar oynatmıştır. Değiştirim, karıştırım ve soyutlamalarla gününü gün etmiştir. "*Oysa insan demek, duygu demekti, düşünce demekti. Daha da ilerde, bunların kucakladığı doğa demekti, toplum demekti, hayat demekti. Yeni şiir çoğu kez bunlara yan çizdi.*"[765]

Bezirci, bu şiir hareketinin temsilcilerini yenilik için yenilik yaptıkları, yeniliği yalnızca biçimde aradıkları ve Batı şiirinde çoktan bırakılmış birçok deneyi yenilik diye okurun önüne koydukları için eleştirir. Ona göre tek bir İkinci Yeni yoktur, birçok İkinci Yeni vardır. Çünkü bunlar arasında bir birlik söz konusu değildir. "Bir curcunadır" giden. Bunları birleştiren tek ortak nokta şudur: "Yeni görünmek!"[766]

Bezirci, yeniliğin her şeyden önce bir "kültür", bir "bilinç", bir "yaşama, araştırma ve yaratma işi" olduğunu, Erdost'un dediği gibi "başıboş, raslansal" olmadığını imler. Yenilikçi şairlerin eksiklerini ortaya koyar:

> "*Bakıyorum, kimi gençler niçin ve nasıl yeni olunacağını bilmiyor. Bu yüzden, ortaya sürdüğü yeniliğin bilinçle beslenen köklü bir gerekçesi yok. Araştırma ve denemeyle yoğrulmuş sağlam bir temeli yok. Hangi zorunluluğu karşılıyor? belli değil. Hangi ileri anlayışı, estetik çığırı yansıtıyor? belli değil. Nedir dile getirdiği yeni özler, evreni yorumlayışta gösterdiği buluşlar? anlaşılmıyor. Nedir kurduğu yeni biçimler özgün dokular, gerçeğe bakışta kullandığı yeni yöntemler, yarattığı yeni bireşimler? anlaşılmıyor. (…)*
>
> *Gençlerin bu gerekçesiz yenilik özlemi, Mehmet Akif'in bir sözünü getiriyor aklıma: 'Eski, eski olduğu için atılmaz; çirkinse, kötüyse, gereksizse atılır. Yeni, yeni olduğu için alınmaz; güzelse, iyiyse, gerekliyse alınır.'*"[767]

Bezirci, bu gençlerin yeniliği yalnızca biçimde görmelerini, biçimde aramalarını, öze, içeriğe, gerçeğe önem vermemelerini de eleştiri konusu yapar. O, bir şey söylemeyen şiiri değil, bir şey söyleyen şiiri önceler. Yalnızca biçimde yapılacak değişikliklerle, dili ve gerçeği bozmakla, aklı ve anlamı çiğnemekle, duyum ve algıları birbirine karıştırmakla,

---

[764] Asım Bezirci, "İkinci Yeni ve Şiirimiz", **İkinci Yeni Olayı**, Gözlem yayınları, İstanbul, 1987, s. 97.
[765] Asım Bezirci, "Varoluş Bunaltısı", **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003, s. 85; "Bunaltı", **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 13.
[766] "Ayrık Otları", **İkinci Yeni Olayı**, s. 95.
[767] **age.**, s. 90-91.

içeriği ve okuru dışlamakla iyi şiirin yazılamayacağını imler. Çünkü "özle biçimin birlik ve uyarlığını gözetmeyen, estetik bütünlüğe boş veren, gerçeklere gözlerini kapayan yahut onları tanınmayacak ölçüde bozan, okurlarını, daha doğrusu 'insan'ı unutan bu sorumsuz çaba" bizi "büyük şiire" götürmez.[768]

Bezirci'ye göre yapılan üçüncü yanlış da, Batıda bırakılmış deneylerin bizde yeni diye ortaya atılmasıdır. Bunlar, belli bir akıma bağlı olmamakla birlikte akla, sisteme ve anlama karşı çıkan simgecilik, gerçeküstücülük, dadacılık ve harfçilik gibi akımlarımdan "bir 'yan'" almaya; bunları "zorla birbirine yapıştırmaya" çalışırlar. Sonuçta bir bireşime ulaşmadıkları için, yazdıkları "yamalı bohça" olmaktan öteye gidemez.[769]

Bezirci, sonuç olarak şunları söyler: Bu şiir aşırı bir biçimde sözcüğe yüklenir, dilin sınırlarını zorlar, değiştirim ve karıştırımlarla oynar, soyutluk ve kapalılığa yönelir, imge ve çağrışıma yaslanır. İkinci Yeni şiiri, bu özellikleriyle "şiirimize alışılmışın dışında deyiş açıları" getirmiştir. Önemli olan bu "biçim açılımlarının özle, sağlam bir görüşle birleşmesi"dir.[770]

Memet Fuat, İkinci Yeni şiirine mesafeli yaklaşır. Neyin ne olduğunu bu hareketin şairlerinden ve eleştirmenlerin yazılarından yola çıkarak saptamaya çalışır. Ona göre İkinci Yeni'nin kendine özgü bir poetikası, ilkeleri yoktur. Memet Fuat'a göre insanlar, ilkeleri değil birbirlerini kollamayı daha çok önemsedikleri için, İlhan Berk ve Muzaffer Erdost'un ortaya koyduğu ilkelerden kısa sürede uzaklaşmışlardır. Memet Fuat, "zorunlu ortak yönler"in, "zorunlu" olmaktan çok "zorlama" olduğu kanısındadır. Ona göre "kapalılığın anlam alanında da önemli olabileceği"ni bize İkinci Yeni göstermiştir. Ece Ayhan, Cemal Süreya, Kemal Özer gibi genç şairlerin ortaya çıkmasını, Edip Cansever ve Turgut Uyar gibi şairlerin ise "yenilenmesini, güçlenmesini" sağlayan da İkinci Yeni hareketidir.[771]

Fethi Naci, İkinci Yeni şiirini Turgut Uyar ve Edip Cansever şiiri olarak görür. O, İkinci Yeni şiirinin oluşmasında Garip hareketinin de, içinde yaşanılan siyasal koşulların da, Batıdan etkilenmelerin de, toplum sorunları üzerinde yeterince durulmamış olmasının da bir etkisinin olduğu kanısındadır. Ona göre, bundan dolayı İkinci Yeni tek bir nedene bağlanamaz. Fethi Naci, bu şiirle birlikte "şairin, şiirini kendi yaşantısına bağlaması" olgusunun şiire girdiğine işaret eder. Ona göre şiirde artık, "tümdengelim " değil, "tümevarım" söz konusudur. Fethi Naci, bu konuda şunları söyler:

---

[768] **age.**, s. 91-92.
[769] **age.**, s. 94-95.
[770] "İkinci Yeni ve Şiirimiz", **İkinci Yeni Olayı**, s. 100.
[771] Memet Fuat, "Neden Boşuna Değil", **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 47.

"*Artık tümdengelimdeki o açık seçik, aydınlık düşüncelere yaslanmak kolaylığı yok; her sorunu yeniden çözmeğe çalışmak çabası var; kekelemeleri bundan; kimi yerde işi söz oyunlarına boğmaları bundan. Garipçiler, tümdengelim yardımıyla, doğru sözler söylüyorlar, ama şiirleri bizim gerçek yaşantımızla pek de öyle ilintili değildi; yeni şairler, tümevarım yoluyla, bizi gerçek yaşantımızdan yakalıyan şiirler veriyorlar, ama yanılgılara düşmeleri de gene tümevarım yüzünden. (…) Yeni şairler, gene de şiirlerini kendi yaşantılarına bağlamakla iyi ediyorlar. Böylece bir şeyi, doğruluğuna yaşayarak inandıklarını, bir bunu, söylemenin erdemini öğreniyorlar. Az şey mi bu*?"[772]

Demir Özlü, Oktay Rifat'ın ***Perçemli Sokak***'ından sonra ortalığı sorumsuzlar ve anlamsızlar grubunun doldurduğunu vurgular. Oktay Rifat ve İlhan Berk'in "*mantıki bir iç değişme*" ya da "*açıklanır bir düşünce değişikliği*" olmadan yepyeni bir ortama atıldıklarını söyleyen Özlü'nün İkinci Yeni hakkındaki görüşleri olumsuzdur: "*İkinci yeni denilen, düzensiz ve hazırlıksız bir yazı akımının sürülmek istendiğini, az zamanda kendi çelişmesi içinde boğulmaya doğru gittiğini görüyoruz*."[773] Özlü'ye göre bu şiir, bir şey söylemediği, bir düşünceyi anlatmadığı, bir iyilik, güzellik duygusu vermediği için halka uzak bir şiirdir.[774]

Veysel Öngören, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını zorunluluk olarak görür. Bu "*akım*"ın ortaya çıkışının nedenleri üzerinde durur yazar. Ona göre dünyanın iki kutba ayrılması, toplumsal düzenlerin insanı mutluluğa ulaştıramaması insanın kendinden ve gerçeklerden kaçmasına, bunalmasına yol açmaktadır. Böyle bir ortamda İkinci Yenicilerin "*perspektivi ön plana alıp, konuların, kapıyı bırakıp bacadan pencereden gir*mesi" doğaldır. Öngören, insanın tek bilinçli yaratık olduğunu, bundan dolayı anlamı yok etmenin yaşamı yok etmek olacağını, gerçekten kaçmanın çıkar yol olmadığını söyler. Ona göre anlamsız şiir yaşanması gereken "*zorunlu*" ama "*geçici*" bir duraktır: "*Anlamsız insan veya anlamsız şiir olağan, haklı, zorunlu bir davranış olmasına rağmen ayrıntılıdır, geçicidir, dinlenmedir. Velev sanatımıza birkaç hatırı sayılır imza hazırlasa bile*."[775]

Turgut Uyar, 1960'ların başında şiirimizi genel olarak değerlendirdiği "Şiirde 1959" adlı yazısında şiirimizin "insanî öz'lerlere doğru" yöneldiğini ileri sürer. Yazar, bu değerlendirmesinde İkinci Yeni şiirinin gelişimini de verir. İkinci Yeni'nin başlangıçta

[772] Fahir Aksoy, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler: Fethi Naci", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 22, 1-15 Nisan 1960, s. 9.
[773] Demir Özlü, "Yeni Yazın Üzerine", **Yelken**, C. 2, S. 23, Aralık 1958, s. 13.
[774] Demir Özlü, "İkinci Yeni Üzerine", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 6, 3 Şubat 1957, s. 7/11.
[775] Veysel Öngören, "Yenilik Tutkusu", **Dost**, C. 7, S. 38, Kasım 1960, s. 25.

Orhan Veli'nin şiirine bir tepki olarak ortaya çıktığını söyleyen Uyar'a göre, daha sonra bu şiir, giderek kendi değerlerini ortaya koyan bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Uyar, bu şiirin özelliklerini şöyle ortaya koyar:

> "*Kelimeye şiirde en büyük yeri, en büyük imkânı vermek, daha doğrusu bu sanıda olmak, kelimeden bir çeşit plastique bir birim, bir değer olarak yararlanmak, görüldüğünün, sanıldığının tam tersine şiiri rastlansallıktan kurtarmak, büyük ölçüde yaşantıya bağlılık. Ayrıca bunlara varma yolunda, daha yeni, daha güne uygun görüntüler, benzetmeler, métaphore'lar, yani bir bakıma, mazmunlaşmaya başlayan deyişi bırakmak. Öz olarak, insana, insanın sıkıntısına yahut mutluluğuna daha geniş, daha içten, daha kişisel bir ilgi…*"[776]

Uyar, bu şiirde kelimeye çok fazla güvenip bağlanmanın sonucunda ortaya "görüntü yapma" hastalığının çıktığını; görüntünün şiiri kurmada bir araç olması gerekirken amaç haline gelmek üzere olduğunu, bunun da şiire zarar verdiği ileri sürer. Kelimeye fazlasıyla yüklenmenin bir başka sonucu da şiiri bir oyun haline dönüştürmektir. Bu da şiirdeki insanî öz için en büyük tehlikelerden biridir. Tüm bu tehlikelere karşın şiirimizin "insanî öz'lere doğru" yöneldiğini söyleyen Uyar'a göre anlamsızlık sorunu da anlamın lehine sonuçlanmıştır.[777] Çünkü şair, bilinen sözcükleri kullanıldıkça bir şeyleri anlatmaktan, anımsamaktan, ne kadar çabalarsa çabalasın kaçamayacaktır.[778]

Ece Ayhan, İkinci Yeni adını benimsemez. Ona göre bir değil, birçok İkinci Yeni vardır; çünkü İkinci Yenici diye adlandırılan şairlerin, sırf şiir yazdıkları için aynı değer sistemi içinde sayılmalarına imkan yoktur. Bunlar, ortak bir dünya görüşüne sahip değildir. İkinci Yenicilerin Orhan Velilerden, aynı zamanda da birbirlerinden ayrı bir kelime anlayışları vardır. Bu şairlerin toplum anlayışları da, şiirlerinde kullandıkları imgeler de aynı değildir. Bu yüzden Orhan Velilerden ayrıdırlar diye, bu ozanları aynı futbol takımının elemanları saymak doğru değildir. Ece Ayhan, bu konuda şunları söyler:

> "*Sığ denizler sahibi, ihtiyar bir İlhan Berk ile tartışmalarında nedense daima bir kaktüs tonuyla konuşmayı seven, beyaz, çocuk bir Sezai Karakoç yanyana düşünülebilir mi? Bal gibi sağdakiler arasında oturduğu halde, soldakilerle bir özdeşme halinde bulunan bir Cemal Süreya ile hayal gücü kötü (ya*

[776] A. Turgut, "Şiirde 1959", **Dost**, C. 6, S. 28, ocak 1960, s. 17.
[777] agm., s. 20-21.
[778] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?: Turgut Uyar'ın Cevabı", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 6, 3 Şubat 1957, s. 11.

da iyi) geçmiş çocukluğuyla sınırlı bir Turgut Uyar'ın; bu iki artistin, aralarında ne çeşitten bir ilgi kurulabiliyor? Akıl almaz, anlaşılamaz." [779]

Ali Kemal Şenadam, şiire özgürlük sağlayan ve gerçek anlamını verenlerin İkinci Yeni şairleri olduğunu ileri sürer. Şenadam'a göre İkinci Yeniciler sanatın anlamını değiştirmiş ve ona yeni bir yön vermişlerdir. Bu şiir, "çok sesli, çok anlamlı, çok nenler getiren, evrene açılan özgür bir şiirdir".[780]

Behçet Necatigil, İkinci Yeni'ye ilişkin bir ankete verdiği yanıtta, ikinci yeni şairlerini ikiye ayırır: ustalar ve diğerleri. Ona göre usta şairler, sanat geçmişi olan şairlerdir. Bunlar belli bir konu veya izleğe yaslanarak şiirlerini yazdıklarından dolayı "kelimeler sağanağına bir disiplin vermesini" bilirler. Bunlar şiirin yalnız biçim değil, öz de olduğunu bilirler. Diğerleri ise, Birinci Yeni'nin gelişmiş örneklerini yazacaklarına, İkinci Yeni'nin "ilkel" ve "durulmamış" örneklerini yazarlar:

> "*Belli bir temaya sarılmamış, boşta imgeler yığını. Peş peşe, itiş kakış doluşan, birbiriyle ilgisiz, sayıları arttıkça şiiri güzelleştireceği sanılan tıkız, konserve imgeler. Sözcükleri kümeleştirmede, isim sıfat takımları kurmada inadına terslikler. Sağduyuyu, mantığı, sözün gelişini hiçe sayış. (…) Kaos. Doludizgin, uzak yakın hayaller evreninin düşlerde iç içe, bilinçaltı alabora oluşu. Mahşer. Baş son belirsizliği… Ve sonunda iş bölümünden yoksunlukları yüzünden yazık olmuş, telâşların kurbanı, satırlarda serili, ölü sözcükler.*"[781]

Necati Cumalı, İkinci Yeni şiirini söylemek için söyleyen şiir olarak nitelendirir. Bu şiir, ona göre "masabaşı", bir başka deyişle "fildişi kule şiiri"dir. Cumalı, İkinci Yeni şiirini yaşamdan uzak, bütünlükten yoksun, konuşma dilini dışlayan, nesre kaçan bir şiir olarak görür. Bu şiirin ortaya çıkmasında ekonomik, siyasal ve sosyal nedenlerin de önemli olduğunu ileri sürer. 1950 öncesinde yapılan siyasal baskılar, şairlerin başka biçimde yazmasına yol açmıştır. Bu nedenle şairler toplumsal olaylardan, olgulardan söz etmeyi bırakıp anlamdan uzaklaşmaya başlamışlardır. Bu da yaşama karşıt bir şiirin oluşmasına yol açmıştır.[782]

Necati Cumalı, İkinci Yeni şiirine karşı Birinci Yeni şiirini önceler. Ona göre Birinci Yeni'nin ilkeleri doğruluğundan kuşkulanılmayacak ilkelerdir. Oysa İkinci

---

[779] Ece Ayhan, "Nereden de Andım Şimdi", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 48, 30 Kasım 1958, s. 9.
[780] Ali Kemal Şenadam, "Şiirimizde Evrene Açılanlar", **Salkım**, C. 3, S. 56, 1 Ekim 1959, s. 1.
[781] Behçet Necatigil, " 'Birinci Yeni'nin Güzeli, 'İkinci Yeni'nin İlkeli!", **Düzyazılar II**, YKY, İstanbul, 1999, s. 27.
[782] Muazzez Menemencioğlu, "Necati Cumalı Anlatıyor", **Varlık**, S. 523, 1 Nisan 1960, s. 11.

Yeni'nin ilkeleri onların atmak istediği eski soyut edebiyatımızın ilkeleridir. Cumalı, bu konuda şunları söyler:

> "*Hayatı, konuşma dilini bıraktılar. Şiir dilinden dem vuruyorlar! Söyledikleri anlaşılmaz, kuş dili cinsinden bir şey: hiçbir humaine gerçeğe, duygu düşünce bütününe bağlanmıyor! Kelimelerle oynuyor, oynuyor, oynuyorlar, yaptıkları bütün iş bu! Ama Divan Edebiyatının şekil mükemmeliyetinden, ustalığından yoksun olarak*."[783]

Berin Taşan, İkinci Yenicileri söyleyecek sözü olmayan, gerçeklerden, anlaşılmaktan ve aydınlıktan kaçan, şiirde anlamı dışlayan, anlamın yalnızca rastlantısal olduğuna inanan, halka uzak, mutlu bir azınlığın şiirini yazan şairler olarak nitelendirir. Ona göre İkinci Yeniciler gibi şairler değil, söyleyecek sözü olan şairler çoğunluktadır.[784]

Ahmet Oktay, İkinci Yeninin ortaya çıkışında toplumsal nedenler aramanın yanlışlığı üzerinde durur. Ona göre bu çıkışın toplumsal itmeyle ilgisi yoktur. Bu şiir daha çok toplumsal sorunları görmelerine karşın, bunları söylemekten korkan insanların şiiridir. İkinci Yeni şiiri, bu nedenle bir tür kaçış şiiridir.[785]

Ahmet Oktay'a göre dobra dobra söyleyen, usa dayalı şiir, ömrünü tamamlamıştır. 1950'lerden sonra ortaya çıkan şairlerin pek çoğu bu anlayışa karşı şiirler yazmışlardır. Toplumcular da, İkinci Yeniciler de bu anlayışa karşıdırlar. Ahmet Oktay, İkinci Yeni şiirinin "fantezist ve sembolik" bir şiir olduğunu imler ve her yeninin "doğru ve güzel" olup olmadığını sorgular:

> "*Nedir yenilenme? O güne kadar kullanılan, biçimlendirilen gerçekten uzaklaşma, onu yeni kadrolar, perspektifler içinde kavramak, 'ben'in içine kapatıldığı nesneler dünyasının sınırlarını parçalamak, ötesini görmek değil mi? Ne var ki, bu özel ve yeni duruma ulaşmak için en usa sığmaz acaiplikleri yapmak, dört elle abstre-deformasyonist bir görüşe sarılıp, ortak nesneli yadsımak yeni olsa bile, ne derece güzel olur?(…) Oysa ki asıl yeninin, güzel olan yeninin ödevi evrenle daha derin ilişikler kurmaktır. İnsancıl öğeleri geliştirmek, sanatı bir işaretler topluluğu olmaktan kurtarıp, daha anlamlı bir dil yaratmaktır*."[786]

Ahmet Oktay, şiirin dili zorlamaya başladığı zaman bile dilin iç yapısını bozmadığını, kavramları zenginleştirerek kısırlaşan maddeden çoğalmış bir maddeye

---

[783] Fahir Aksoy, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler: Necati Cumalı", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 19, 16-29 Şubat 1960, s. 8.
[784] Berin Taşan, "Şiir Üzerine Tartışmalar: Diyecek Sözü Olmamak Başka Deyimle Karanlıkta Vuruşanlar", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 8/11.
[785] Ahmet Oktay, "Tek Ayak Üzerindeki Erdost", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 10, 10 Şubat 1957, s. 7/10.
[786] Ahmet Oktay, "Öncesi", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 8.

gittiğini söyledikten sonra, İkinci Yeni'nin dili üzerinde durur. Ona göre İkinci Yeniciler, zaman kiplerini atıp, eylemleri mastar halinde kullanmakla dili zenginleştirdiklerini sansalar da, yaptıkları dili kısırlaştırmaktır. Yazar, şairin dili zorlamakla, aslında insanı ve genel varlığı zorladığını, bu noktada gelişen şiirin yeni özler getireceğini imledikten sonra sözlerini şöyle sürdürür:

> *"O özler ilkin kolay anlatılmaz yerleşmiş dille. O zaman şair yeni kuruluşlar, o öze ait görüntüleri verebilecek kelime ilişkileri arar. Ama dil hep aynı dildir formu bakımından. Şimdilerde vaktiyle vezin ve kafiyenin yaptığını dilcilik yapıyor şiire. Yani eline koluna zincir. Ellerindeki türkçeyi ne derece kullandıkları meçhul olan kişiler dil kurmaya kalkışıyor."*[787]

Edip Cansever, sözcüklerin rastlansal biçimde anlam oluşturduğunu, şiirin toplumsal bir görevi olmadığını söyleyenlerin bu şiiri yanlış tanıttıklarını, bundan dolayı da kimsenin "İkinci Yeni olgusu"nu sahiplenmediğini ileri sürer. Ona göre bu düşünce önce yadırganmış, daha sonra da çürütülmüştür. "Çünkü hem anlam, hem de toplumsal öz bakımından yüklü, olgun, yeni bir şiire" varılmıştır. İkinci Yeni'ye bir "akım" demek de doğru değildir. "O, değişik şairlerin, değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa."[788] İkinci Yeni şiirinin bir karşı çıkışın, bir tepkinin değil, bir yetersizliğin sonucu ortaya çıktığını söyleyen Cansever'e göre, bu şiirin temsilcilerinin kurtuluşu soyutlamada bulmak, dille ilgili deneyler yapmak, yenilik peşinde koşmak gibi çeşitli tutumları vardır. İkinci Yeninin anlamı,"bir değil, bir çok şiir ortamları kurmak"tır. İkinci Yeni şiiri, "bir kaçış, bozgunda bir çiçek"tir.[789]

Metin Eloğlu, ilkesiz ve gerçeksiz olarak nitelediği İkinci Yeni'yi kimsenin sahiplenmediği bir "samur hırka"ya benzetir. Ona göre bu hareketin bir savunucusu bile yoktur. Bundan dolayı da "öksüz" bir harekettir.[790] Sezer Tansuğ ise bu hareketi, "soytarılık" olarak nitelendirir. Bu, taklitçi, Batı özentili, yapmacık bir harekettir:

> *"İkinci Yeni, (…) yapmacıktır. Aydın adamın korkaklığıdır, sorumsuzluğudur. Duyarlığına yeni bir şey katmak gücü bulamıyan sanatçının soyut bir biçimin arkasına gizlenmesidir."*[791]

---

[787] Ahmet Oktay, "Şiir ve Madde", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 12.
[788] Fahir Aksoy, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler: Edip Cansever", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 18, 1-15 Şubat 1960, s. 9.
[789] Halis Acarı, "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu ile Konuşma", **Yeditepe**, S. 170, 29 Ocak 1959, s. 3.
[790] Fahir Aksoy, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler: Metin Eloğlu", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 17, 16-31 Ocak 1960, s. 8.
[791] Fahir Aksoy, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler: Sezer Tansuğ", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 23, 16-30 Nisan 1960, s. 12.

Hilmi Yavuz, İkinci Yeni şiirini "insan dışı" bir şiir olarak niteler. İnsan dışı olanın da "edebiyat dışı" olarak görülmesinin doğal olduğunu imler. Muzaffer Erdost'un resim sanatı ile edebiyat sanatının olanaklarını birbirine karıştırdığını ileri sürer. Ona göre bu şiir biçimci bir şiirdir. Yavuz, "düşünceden, duygudan soyut bir biçimciliği devrim" saymaz.[792] Demir Özlü de bu şiiri "edebiyat dışı" olarak görür.[793]

Ergin Günçe, bu şiirin anlam üzerine kurulmamasını, bir şey söylememesini eleştirir. Muzaffer Erdost'un yenilik anlayışına katılmaz:

> "*M. Erdost Tarzanlık oyunu oynıyan çocuklar gibi mısraları olanlara yenilik diye sarılıyor. 'Ben gidiyor deniz kenarı bu akşam karanlık' diyen çocukların sözlerine benzeyen 'Halklar olmak istemişti Cumhuriyette üç aylar salılara' sözüne yenilik diyor*."[794]

Mehmet Salihoğlu'na göre şairlerimiz, bir arayış, bir soy, bir kabuk değiştirme sürecindedirler. Ona göre, yenilik için yapılan bu çabalar, büyük bir doğuşun belirtisi ve sancısıdır. Salihoğlu, sanatın her şeyden önce estetik bir düzen olduğu için gelişigüzel bir arayış ve rastlantısal bir çaba içinde olamayacağını ileri sürer. İkinci Yeni'yi bu açıdan ele alan Salihoğlu'na göre İkinci Yeni vardır. Salihoğlu, Edip Cansever ve İkinci Yenicilerin kendilerinden saymadıkları Oktay Rifat'ı, İkinci Yeni şairleri olarak gösterir. Ona göre bu şairler, birbirlerine biraz uzak olsalar da, son şiirlerinde estetik düzeni bozmadan, şiirde bir değişme yapmışlar; yeni bir estetik düzen kurmuşlardır. Bu değişim, özlü ve köklü bir değişimdir. Bu şiirin sürdürücüleri arasında aşırılar da vardır. Bunlar neyin şiir olmadığını, olamayacağını göstererek şiire bir katkı yapmaktadırlar. Bu anlamıyla şiirde zafer, akıntıya kürek çekenlerin, fantezi üretenlerin değil, bilgili ve sessiz çalışanların olacaktır.[795]

Ferit Öngören, İkinci Yeni şiirini zamansız ve temelsiz ortaya konan bir şiir olarak değerlendirir. Öngören'e göre yeniliğin bir tek "deformation"a indirgenmek istenmesi, tek tip bir şiir yazılması (*Aradaki fark, benim olmayan bir deyimle, bütün satranç taşlarından yalnızca bir iki piyonun değişiklik göstermesi kadar önemsiz noktalarda görünüyor*.), dış görünüşün etkisinde kalanların biçimciliğe düşmeleri, şiir beğenisinin tek tipe indirgenmesinin erdem sayılması, şiiri bir iki ilkeye bağlamak eğilimi İkinci Yeni'nin kötü etkileri olarak karşımıza çıkmıştır.[796]

---

[792] Hilmi Yavuz, Demir Özlü vd., "Savunulamıyanlar", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 2, 6 Ocak 1957, s. 11.
[793] agy., s. 6.
[794] Ergin Günçe, "Yanlış Bir Anlayış", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 2, 6 Ocak 1957, s. 11.
[795] Mehmet Salihoğlu, "Şiirimizde İkinci Yeni", **Yeditepe**, S. 151, 15 Mart 1958, s. 3.
[796] Ferit Öngören, "Şiir Uçları", **A**, S. 14, Mart 1959, s. 1-2.

Öngören, İkinci Yeni anlayışına uygun şiir yazan şairlerden Cemal Süreya'nın Garip şiirine en yakın şair olduğu görüşündedir. Ona göre bu anlayışın temsilcileri Ece Ayhan, Kemal Özer ve Oktay Rifat'tır. Bunlar, şiirin olanaklarını genişletmek ve yeni bir şiir bilincini sağlamak bakımından yeni şiir tutumunu genelde uygulamışlardır. Diğerlerinin yaptığı ise, bu anlayışın olanaklarından yararlanmaktır. Öngören, sonuç olarak şunları söyler:

> *"İkinci Yeni denilen anlayışın bir akım olmadığı ortada; bilinçsiz bir zevkin, kararsız bir takım eğilimlerin yarattığı son şiirler, ancak bir iki şairin hakkı olan yazışı, anlamaksızın taklit eden bir sürü şairciğin yarattığı teksiz havasından öteye geçmiş değil. Değiştirim ve çağrışımlarla bir akımın yaratılabileceğini aklım almıyor. Bence bir akım olsa olsa şiir yapısındaki, bilincindeki ortak anlayıştan doğabilir."*[797]

Onat Kutlar, İkinci Yeni'yi farklı bir açıdan ele alır. Ona göre, biçim yeniliğine dayanan ve birim olarak da "anlamsız kelime"yi alan İkinci Yeni kuramı, "önce kalıbı yapılmış, sonra içeriğini bulmuş ilk şiir kuramı"dır. Turgut Uyar, İlhan Berk, Edip Cansever ve Cemal Süreya için hazırlanmış olan bu kuram, bunların şiirine uymayınca kendine yeni bir içerik aramış, *Pazar Postası* ve *Salkım* gibi dergilerde şiirleri çıkan gençlerin şiirlerini yaratmıştır. Bu nedenle, genç şairlerin ortaya çıkmasını sağlayan kuramdır. Kutlar, İkinci Yeni şiirini, bu gençlerin aşırı ve güçsüz denemelerinin toplamı olarak görür.[798]

Hüseyin Cöntürk, Birinci Yeni'nin de, İkinci Yeni'nin de şiirimize bir şeyler getirdiğini ama Üçüncü Yeni gelmedikçe "sağlam bir şiir" kurulamayacağını ileri sürer. Ona göre Birinci Yeni, her şeyin şiire girebileceğini göstermesine karşın her şeyi şiir yapamamıştır. İkinci Yeni ise, "her türlü kelimesel kullanışın şiir için caiz olduğuna" inansa da kullandığı "kelimesel" biçimleri şiirleştirmede pek de başarılı olamamıştır. Şiirimizdeki bu "pıhtı"ları giderecek olan ise Üçüncü Yeni olacaktır.[799]

1.4. ANLAMLI - ANLAMSIZ, AÇIK - KAPALI ŞİİR TARTIŞMASI

İkinci Yeni hareketi ile birlikte anlamlı/anlamsız, açık/kapalı şiir tartışması da başlar. Bunu söylerken önceki yıllarda, özellikle Dağlarca'nın şiiri bağlamında yapılan

[797] Ferit Öngören, "Durgun Şiir", **A**, S. 22-23, Kasım-Aralık 1959,s. 5.
[798] Onat Kutlar, "Yeni Bir Divan Şiiri mi?", **A**, S. 13, Şubat 1959, s. 2.
[799] Fahir Aksoy, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler: Hüseyin Cöntürk", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 21, 16-31 Mart 1960, s. 8-9.

tartışmaları yadsımıyoruz. İkinci Yeni şiiri, doğrudan doğruya anlamı dışladığı, kapalı şiiri öncelediği, soyuta önem verdiği için, ister istemez bu anlayışın yanında olanlarla olmayanlar arasında bir tartışma yaşanacaktı.

İkinci Yeni şiirinin yanında olanlar da, karşısında olanlar da anlamın kolay kolay dışlanamayacağını ister istemez kabul ederler. Çünkü sözcüğün olduğu yerde, şiir anlamı da dışlasa, kapalı/karanlık da olsa anlam kaçınılmazdır. Bu nedenle sözcükleri anlamlarından soymaya çalışmak, doğru bir yöntem değildir. Bu konuda en keskin sözleri söyleyen İlhan Berk bile bu durumu yadsımaz.

Anlamsız ve kapalı şiire karşı çıkanlar, anlamsız şiir anlayışının Batı kaynaklı olduğunu, orada çoktan eskimeye yüz tuttuğunu, bu akımın taklitçilerinin ülkemizde yeni diye karşılanmalarının doğru olmadığını vurgularlar. Batıda harf ya da heceyi benimseyenlerin yerini, bizde sözcüğü benimseyenlerin aldığını söylerler. Onlara göre şiirde sözcüğün temel alınması, en anlamsız şiirin bile derinlerde de olsa bir anlam taşıyacağının göstergesidir. Sözcüklerin yalnız biçimleriyle şiir yazmak, anlamı dışlamak bu nedenle olanaksız gibidir.

Anlamsız ve kapalı şiiri benimseyenler ise, sözcükleri art arda dizerken anlamı değil güzelliği düşündüklerini vurgularlar. Şiirin soyut bir sanat olduğunu, bu nedenle de anlama gereksiniminin olmadığını iddia ederler. Bunlara göre anlam, şiirin bütününü oluşturan biçimin bir parçasıdır.

Kimi yazarlarımız da şiirin yaşamla bağının kopmaması için şiirde öykünün mutlaka olması gerektiğine inanırlar. Bu öykü, Mehmet Emin Yurdakul ve Faruk Nafiz Çamlıbel gibi şairlerin şiirlerinde olduğu gibi, şiire araç edilmiş bir öykü değil, şiire sindirilen, onun altında gizlice gelişen, yaşanmış bir öyküdür.

Her ne kadar İkinci Yenicilerin anlamı dışladıkları söylense de, bu pek doğru değildir. Turgut Uyar, Edip Cansever ve Sezai Karakoç gibi şairler, şiirde anlamın dışlanamayacağını, anlamsız şiir olamayacağını özellikle vurgularlar. Çünkü, Edip Cansever'in dediği gibi, şiir aydınlıktır.

Sanatta iyi ya da kötü her yeniliğe arka çıkan, bu türden denemelerin yararlı olduğuna inanan Memet Fuat, anlamsız şiiri de bu anlayışla değerlendirir. "Anlamın yeri sadece düzyazıdır. Şiir bir şey anlatmaz." diyen İlhan Berk'i, bu sözleri söylediği için değil, anlamlı şiir yazan şairleri, "şiirin ne olduğunu bilmemek"le suçladığı için eleştirir. Ona göre getirilen yenilik İlhan Berk ve arkadaşları tarafından ortaya konan bir yenilik değildir. Batıda yıllar önce doğan, şu anda da eskimeye yüz tutan bir yeniliktir bu. Bir

başka deyişle İlhan Berk, Batıdan aktarılan bir yeniliğin öncüsüdür. Memet Fuat, Berk'i İkinci Yeni hareketinin öncüsü olarak gören anlayışa karşı çıkar:

"*Kim kime öncülük ediyor!? Neyin öncülüğü!? Batının sıka sıka posasını çıkardığı anlamsız şiiri dilimizde denemek işinin mi? Heves edilecek bir şey olsa canım yanmayacak*!"[800]

Memet Fuat, "Yeni Şiiri Anlamak" adlı yazısında ise yeni şiirin anlamsız olmadığını, sadece kapalı olduğunu dile getirir. Bu şiir, İlhan Berk gibiler tersini söyleseler de anlamsızlığı amaçlamaz. Bu şiirlerde, alışılmamış bağdaştırmalara, akla uygun olmayan görüntülere yer verilse de, anlatılan, sezdirilen bir şeyler vardır. Anlam büsbütün yok edilmez. Böyle bir amaç da yoktur. İlhan Berk'in ***Galile Denizi***'ndeki şiirler de, şair "Şiir bir şey anlatmaz." dese de, anlamsızlıktan uzaktır. Hatta bu kitaptaki kimi şiirler kapalı bile değildir. Eleştirmen, yeni şiiri şöyle değerlendirir:

"*Yeni şiiri yeni eden, bence, sıçramalar, aralar, karanlıklar, çizgilerin sonuna kadar çekilmemesi. Orhan Veli'den uzaklaşıp Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya yakınlaşma…*

(…)

"Evet, insanoğlunda 'bilmece çözme tutkusu' diye adlandırabileceğimiz bir tutku var. Çözdükten sonra da, ben çözdüm diye bir böbürlenme… Yeni şiir biraz da bu tutkusuna karşılık veriyor okuyucunun."[801]

Hüseyin Cöntürk, yeni şairlerin çoğunun anlamdan kaçtıklarını, kolay anlaşılır şiirin karşısında olduklarını vurgular. O, bu yönüyle yeni şiiri atonal müzikle benzeştirir. Çünkü atonal müzik, alışık olmadığımız bir müziktir:

"*Atonal müzikte beklenmedik şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama vardır. İçinde 'alışma' ya da 'beklediğini bulma' olmayan böyle bir müzik karşısında duyulan duygu ise çokluk onun 'anlamsız' olduğudur. İşte bazı yeni şiirler karşısındaki duygusal durumumuz da böyledir*."[802]

Cemal Süreya da Cöntürk'ün görüşlerini destekler nitelikte bir yazı yazar. Ona göre yeni şiir çoğu kez atonal müzik gibi kurulur. Müzisyen ya da şair, başlangıçta ortaya koyduğu eserin anlamını bilemez. Eserin anlamı, yapıt bitince kendiliğinden ortaya çıkar. Yeni özlerin ardından koşan şiirin anlamı, ya rastlantısaldır ya da rastlantısallığa

[800] Memet Fuat, "Şiirin Ne Olduğunu Bilmemek", **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 14.
[801] "Yeni Şiiri Anlamak", **age.**, s. 34-35.
[802] Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiir ve Yeni Müzik", **Çağının Şairi**, a Dergisi Yayınları, İstanbul, 1960, s. 75.

indirgenebilir. Cemal Süreya, "atonal şiir"i en çok Ece Ayhan şiirine örnek olarak verir. Çünkü Ece Ayhan şiiri "ton-dışı" bir şiirdir.[803]

Sözcükleri yan yana dizerken anlamın değil, güzelliğin peşi sıra gittiğini, kendisini ilgilendirenin anlam değil, güzellik olduğunu söyleyen İlhan Berk'e göre anlam düzyazının işidir, şiirin anlama gereksinimi yoktur.[804] Çünkü şiir, "soyut bir sanat"tır. Bu yüzden İkinci Yeniciler düzyazıda söylenebilecek olanı şiirde söylemezler. "Öykü, betim, lâf ebeliği, töresel yahut toplumsal öğüt" gibi ilkeler şiirin değil, düzyazının ilkeleridir. Batı için yeni sayılmayan bu anlayışın, bizim için yeni sayılması bizim şiiri düzyazı ile karıştırdığımızın bir göstergesidir. Berk, anlamın "ses, görüntü, değiştiri (déformation), raslantı, uyum, mecaz gibi öz'e bağlı" ilkelerden biri olduğunu, bu ilkelerle eşdeğer olduğunu ileri sürer. Ona göre anlamadığımız bir şiiri de sevebiliriz; çünkü şiirden istenen anlam değil, güzelliktir. Berk'i de, tıpkı Mallermé gibi, "ne söyleyeceğinden çok, nasıl söyliyeceği" düşündürür. Onlar için şiir, "soyut bir yolculuk"tan başka bir şey değildir. Şiiri, "her şeyden önce dil" olarak gören Berk, bugünkü şiirin "anlamsız olmak" gibi bir ilkesinin olmadığını söyler:

> "*Bugün anlamsız diye adlandırılan şiir, bu ilkelere (rastlantı, kapalılık, edâ vb.) dayanıyor işte. Kimi zaman karanlığa, görüntüye, değiştiriye, kimi zaman da bir dile yaslanıyor, sözü siliyor. Anlamı, düzyazının büyük bir ilkesi bildiği için de, ona dolayısıyla bağlanıyor. Daha çok ta, anlamdan az asılanıyor, ama anlamsız olmak diye bir ilke koymıyor. Aslında, anlam, öz dediğimiz bütüne bağlıdır ki, bu da bütünü yapan biçimin, bir onun buyruğundadır.*"[805]

Varlık'ın aynı sayısında anlamı savunan bir yazı da yayımlanır. Sami Çelenk, bu yazısında şiirden, dolayısıyla kelimeden anlamı attığımız zaman ortada iki şeyin kalacağını ileri sürer: "1. Göze hitabeden harflerinin meydana getirdiği biçimi. 2. Okunduğu vakit çıkardığı sesler."

Çelenk, birinci maddedeki işi ressamların renklerle, ikinci maddedeki işi ise müzisyenlerin seslerle yaptığını söyler. Bu yüzden sözcüklerin yalnız biçimleriyle, yalnız sesleriyle şiir yazmak verimsiz ve gereksiz bir iştir. Ona göre bir sözcüğün en verimli ve güçlü yönü anlamıdır. Bu nedenle yapılacak olan şey, yeniden anlama dönmektir.[806]

---

[803] Cemal Süreya, "Yeni Perspektifler", **Toplu Yazılar 1, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 201-202.
[804] Veysel Arseven, "İlhan Berk'le Konuşma", **Yeditepe**, S. 163, 15 Eylül 1958, s. 5.
[805] İlhan Berk, "Bir Dâva Üstüne İki Ayrı Görüş: Anlam", **Varlık**, S. 520, 15 Şubat 1960, s. 9; Bu konuda ayrıca bk. "Yeni Şiir", **Yeditepe**, S. 139, 15 Eylül 1957, s. 3.
[806] Sami Çelenk, "Bir Dâva Üstüne İki Ayrı Görüş: Soyut Şiir Üstüne", **Varlık**, S. 520, 15 Şubat 1960, s. 8.

Oktay Rifat, anlamsız şiirle bir şey anlatmayan şiiri birbirine karıştırmamak gerektiğini, bizde ise genellikle bu karıştırma işinin yapıldığını söyler. Oysa bir şey anlatmamak için susmak yeterlidir. Ona göre yazma ya da konuşma eyleminin olduğu yerde mutlaka anlatılan, anlatılmak istenen bir şeyler vardır. Anlamsız şiir bize, anlamlı şiirin anlatamadıklarını anlatan şiirdir. Anlamsız şiirin bizi insandan uzaklaştırması söz konusu değildir; tam tersine bu şiir, insan gerçeğini, dış gerçeği bize veren bir şiirdir. Oktay Rifat, gerçeği yakalama, gerçeğe ulaşma yolunda bilimle şiirin yöntemlerinin aynı olmadığını ileri sürer. Gerçeğe ulaşmak için bilim akla gereksinim duyar. Şiir ise, gerçeğin başka bir yönünü arar. Bundan dolayı akla gereksinim duymaz. O, "gerçeği heyecan verici yönüyle" arar.[807] Yeni şair, "gerçeği, aklın kalıplaşmış ana ilkelerine bağlı kalmayarak, oluş halinde, içgüdüsü ve hayal gücüyle kavramaya ve kavradığını anlamla değil, anlatıyla duyurmaya" çalışan şairdir.[808] Oktay Rifat, bu söylediklerine örnek olarak, kendi şiiriyle Cemal Süreya'nın bir şiirini karşılaştırır:

"*Cemal Süreya'nın*

Sen Çırılçıplak elma yiyorsun
Denizin ortasına kadar elma yiyorsun
Yüreğimin ortasına kadar elma yiyorsun

mısralarını daha iyi anlamak için benim 'Ekmek ve Yıldızlar' adındaki eski şiirim hatırlansın:

Bazen şaşırıp ekmek yerine Yıldız yiyorum

Ben, yıldızlara karşı ekmeğini yiyen insanın dişlerini somununa gömerken duyduğu, yıldızları da ısırmak gibi bir isteği kalıplaştırarak, dondurarak anlatmışım. Şiirimizin daha gelişmiş bir çağında Cemal Süreya, buna benzer bir duyuyu, elma yiyen kadınla, benden çok daha canlı, duyuma çok daha yakın anlatabiliyor. Benimki bir buluş, onunki bir anlatı. Neden mi? Çünkü o aklın dışına çıkabilmiş."[809]

Attilâ İlhan, ülkemizdeki kimi şairlerin soyut şiirin "son ve tutarlı konağı" hececiliği (lettrisme) benimsemek yerine sözcüğü tercih edip, sözcükleri anlamlarından soymaya kalkmalarını doğru bulmaz. Çünkü eninde sonunda her sözcüğün bir anlamı vardır. Bu nedenle soyut şiirin sözcükle yapılması o kadar kolay değildir. Yazar, bu

[807] Oktay Rifat, "Anlam", **Şiir Konuşması**, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 144.
[808] "Akıl**", age.**, s. 154.
[809] "Anlam", **age.**, s. 145.

harekete bireşim yapamadığı; tutarlı, yeni, aynı zamanda da toplumun ve onun sanatının gelişme koşullarına uygun olmadığı için karşı çıkar.[810]

Ahmet Oktay, dille anlamsızlığa varılamayacağını, çünkü dilin bir "varlaştırım" olduğunu, bundan dolayı da anlamdan koparılamayacağını ileri sürer. Ona göre dille oluşturulan, var edilen şiir saçmaya kadar ulaşabilir; ama asla anlamsızı anlatamaz. Çünkü anlamsızın olduğu yerde, varlık ortadan kalkar. Yazar, bu nedenden dolayı şiirimizin ilkelerini ortaya koymaya çalışan kimi şairlerin soyut şiir, soyut dil derken anlamsıza yaslanmak istemelerini çocukluk olarak, ne dediğini bilmemek olarak değerlendirir. Çünkü soyutun bir anlamı vardır. Ona göre bu şairler, şiirden çok resmin terim ve ilkeleriyle konuşmayı severler. Bunlar "nedense soyut bir resimdeki anlamın, tuvale yerleştirilmiş olan kişisel ve özgün duyarlık olduğunu anlamazlıktan" gelirler. Oysa, ne soyut bir boya vardır, ne de soyut bir dil. Bu sözleriyle daha çok İlhan Berk'i eleştiren Ahmet Oktay, asıl üzerinde durulması gereken noktanın, "anlamın silinmesi" olduğunun altını çizer. O, bu konuda şunları söyler:

> "*Yazarın bir türlü göremediği, anlıyamadığı, anlamsızın insana aykırı oluşudur. İster içgüdünün en aracısız ürünü, ister bilincin en usul çalışması sonunda elde edilmiş olsun, her sanat yapıtı –oyun özelliğini yüksek dozda tutsa bile- başkalarına doğru çevrik ben'imizin özleriyle doludur. Sen'i de tanımlamak, adlandırmak çabasındadır. Sanat düpedüz bir aydınlanma, varlığın anlamlandırılmasıdır.*
>
> *Anlamsızı soyutun türevi gibi olan İlhan Berk'e katılırsak dünyanın en soyut sanatı olan müziği, böylece en anlamsız sanat olarak tanımlamamız gerekir."*[811]

Turgut Uyar, şiirde güzellik adına anlam'ı çok fazla önemsemez, anlamsız şiirin de güzel olabileceğine inanır. Şair, bunu söylerken anlamsız şiire güvenmediğini, onu tutmadığını, savunmadığını da belirtir. Ona göre şiirde anlam gereklidir; ama her şiiri "anlama(k)" gerekli değildir. Uyar, anlamsızlığı savunan akımların dayanıksız olduğunu, bunların harfçilik, dadacılık gibi akımları desteklemekten başka bir işe yaramadığını söyler. Ona göre sözcükler bir anlam yükü, bir anlam değeri taşıdıkları için anlamsız şiir yazmak olanaksız gibidir. Uyar, bu nedenlerden dolayı anlamsız şiiri savunanları eleştirir:

---

[810] Attilâ İlhan, "Soyut Sanat Üzerine İleri Geri Düşünceler", **"İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 54-55.
[811] Ahmet Oktay, "Anlamsız İnsana Aykırıdır", **Yelken**, C. 4, S. 47, Aralık 1960, s. 5.

"*Bugün anlamsız şiiri savunanlar, acaba en güzel şiirlerinin, en azından sağlam kurulmuşlukları yüzünden, bir anlama, daha yatkın deyimiyle bir 'hava'ya bağlanmaları yüzünden güzel olduklarını farketmiyorlar mı*?"[812]

Uyar, şiirin yaşamla olan bağının kopmaması için şiirde öykünün olması gerektiğinin altını çizer; ama bu öykü, Faruk Nafiz'in "Han Duvarları", Mehmet Emin'in "Kesildi mi Ellerin?", Yahya Kemal'in "Ses" şiirindeki öykü değildir. Bu şiirlerde öykü, başlı başına bir değer haline getirilmiş; öykü bir tahkiye sağlamlığına ulaşmış ve şiire araç edilmiştir. Uyar'ın istediği öykü, "yaşanmış, içe sindirilmiş, şiirin altında gizlice gelişen ve şiiri yöneten" bir öyküdür. O, çağıyla bağını koparmayan, onun öyküsünü yazan bir anlayışın geldiğine inanır.[813]

Uyar, bir konuyu önceden bilip, düşünüp sonra da bunları dizelere dökmekle anlamın oluşmayacağını; bunun şiiri tehlikeli bir yola sürükleyeceğini, şiiri hikâyenin sınırları içine sokabileceğini ileri sürer. Onların karşı çıktıkları şey de, "şiiri bir yerden başlatıp, usa uygun bir düzen içinde belli bir yere, bir sonuca götürme kaygısı"dır. Ona göre bu mantıkla yazılan, düzyazının sınırları içinde at koşturan bir şiir, boğucu bir şiirdir. Şairin amacının hiçbir zaman anlamsızlık olmadığını söyleyen Uyar, anlam konusunda şunları söyler:

"*Anlam'dan, o korkunç tahkiye edâsını, o mantık düzenini anlıyorsak, ben de yokum orda. Ozana bütün duyarlığını söyleyebilme, her türlü söz ilişkilerini, görünümlerini, daha doğrusu 'yaşayan kişilik'ini şiirine koyma olanaklarını veren özgürlükten yanayım. Ozan, bilgisiyle, ekiniyle geliştirdiği o şaşmaz sezgisiyle, her türlü, mantık düzeninin, anlam sınırının, hatta biçimin bile dışına çıkacaktır elbet.*

Böylece, ozana, şiirine kendi yaşamasını, kendi kişiliğini, türkçesi, kendi anlamını getiren, tanıyan özgürlükten yanayım. Yanlış anlaşılmasın, anlamsızlıktan yana değilim, anlamsız olunamıyacağını söylemek istiyorum sadece."[814]

Turgut Uyar, 1960 Ocak'ında yayımladığı yazısında şiirde anlamsızlık sorununun anlam yararına çözümlendiğini imler:

"*Bu yıl, geçen yıllarda şiirimizi bir hayli oyalamış bulunan 'anlamsızlık' sorunu, bana kalırsa (verilen örneklere bakarak) 'anlam' yararına çözülmüş, şimdilik bir sonuca bağlanmıştır*."[815]

---

[812] Turgut Uyar, "Anlam mı?", **Forum**, C. 9, S. 103, 1 Temmuz 1958, s . 17.
[813] Turgut Uyar, "Şiirdekiler", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 50, 22 Aralık 1957, s. 6.
[814] Turgut Uyar, "Anlam Sancısı", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 29, 20 Temmuz 1958, s. 8.
[815] A. Turgut, "Şiirde 1959", **Dost**, C. 6, S. 28, Ocak 1960, s. 21.

Edip Cansever, şiiri açık-kapalı diye adlandırmanın yanlış olduğu kanısındadır. Ona göre kapalı şiir yoktur, şiire kapalı kişiler vardır. Kapalı şiire şiir bile denilemeyeceğini söyleyen Cansever, en yeni duyguların, iletilmesi çok güç olan düşüncelerin iyi bir şair tarafından olanca açıklığıyla ortaya konulabileceğini söyler. Çünkü ona göre şiir aydınlıktır.[816]

Sezai Karakoç'a göre yeni şiir anlamsızlığı denemiş, zaman zaman anlam boşlukları bırakmış, anlam sıkıntıları çekmiştir. Bu bilinçli bir biçimde yapılsa da, büsbütün anlamsız bir şiir düşünülemez. Çünkü, şiirin mantığı ne kadar değişik olursa olsun, sonuçta şiir de genel mantıktan çıkmadır.[817]

Tektaş Ağaoğlu'na göre yeni şiir, anlamsız olmadığı gibi, anlamı ortadan kaldırmak için bir çaba da harcamaz. Bu şiir, bazılarının söylediği gibi özü bir yana bırakıp biçimi de öncelemez. Bu şiirin yapmak istediği, şiirimize yeni bir anlam anlayışı getirmektir. Sözcükler, bu şiirde, şiire yalın anlamlarıyla değil, çeşitli anlam ve çağrışımlarıyla girerler. Burada aklın anlam kategorilerinden çok, duygularımızın anlam kategorileri öne çıkar. Yeni şiir, anlamlı diye adlandırılan, kesin söz söyleyen şiiri yadsır. Onun bu özelliği ile savaşır; çünkü bunu yeterli bulmaz. Onun yapmak istediği şey, şiirde anlam anlayışını değiştirmektir.[818]

Salâh Birsel, şiirde anlamsızlığı değil, "şiirin bu anlamı bağırmaması" gerektiğini savunur. O da, Ahmet Haşim gibi, şiirde anlamın önemli şeylerden olduğuna inanmaz.[819]

Cevdet Kudret, cümleler parçalansa da, sözcüklerin yeri değiştirilse de sözcükler anlam taşıdığı sürece soyuta ulaşmanın olanaksız olduğunu söyler. O, anlamsız şiir kavramını da doğru bulmaz. Ona göre şiirimiz bir değişim içindedir:

> " *'Anlamsız şiir'… Hayır, buna başka bir ad bulmak gerek. Adı ne olursa olsun, şiirimiz yeni bir söyleyiş çabası içinde. Zamanla aşırılıklardan kurtulacak, çerçöpü atılacak, pürüzleri düzelecek, durulacak… Daha şimdiden öyle güzel dizeler kazandık ki:*
>
> Bir kız vardı yok gibi öyle güzel
>
> (Oktay Rifat)
>
> (…)
>
> Sırılsıklam bir gökyüzü çıktı ağlardan
>
> Masmavi bütün balıkçılar

[816] Edip Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 23, 16-30 Nisan 1960, s. 3.
[817] Sezai Karakoç, "Şiir ve Mantık", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 11, 16 Mart 1958, s. 6.
[818] Tektaş Ağaoğlu, "Ingoratio Flenchi", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 43, 26 Ekim 1958, s. 9-10.
[819] Salâh Birsel, "Şiirde Anlamın Yeri", **Şiirin İlkeleri**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 38.

(Can Yücel)"[820]

Nermin Menemencioğlu, Turgut Uyar'ın *Pazar Postası*'ndaki bir yazısından yola çıkarak şiirde anlam sorunsalı üzerinde durur. Menenemcioğlu'na göre bir şiirin anlamını sezemediğimiz zaman o şiirin güzelliği bizim için tamamlanmış sayılamaz. Bundan dolayı şiiri anlamak her zaman önemlidir.[821] Menemencioğlu bu yönüyle Uyar'dan ayrılır. Uyar'ın "Git gide ozan, kendi yeniliğinin, kendi görüşünün, kendi değerlerinin kalıplarını kurar, ve şaşarsınız, **sonunda anlaşılıverir**." sözünü kendisine referans olarak alır. "Demek ki işin sonunda anlamak gerektir, yani şairin duygularını isteklerini sezebilmek." Menemencioğlu, bu konuda şunları söyler:

> "*Şair, canı isterse, kelimeleri, değimleri, kuralları, uyakları, ses uyumunu alt üst etsin camları şangır şungur kırsın 'böylesi gürültüler şiir için gerekli' –yeter ki sonunda anlaşılıversin. Bütünüyle demiyorum- şairin hayatını yeni baştan yaşayamayız, bütün okuduklarını, tattıklarını benimsiyemeyiz. Bize yeter ki şairle okur arasında bir anlam köprüsü kurulsun*."[822]

Hâlit Eskişar, kapalı ya da karanlık şiir derken, şiir dilinin ne olduğunu bilmeyen, biçim anlayışına ulaşmamış şairleri imler. Ona göre açıklamayan, anlatmak istediği şeyle bizi yüz yüze getiren şiir iyi şiirdir. "Hüner, özü ortaya çıkaracak dili, şâirce deyişi yakalamaktır." Eskişar, "mavi düşünce", "beyazın ağırlığı", "sonsuzluğun gerinmesi" gibi alışılmamış bağdaştırmaları yapısında barındıran şiirleri "saçma sapan şiirler" olarak değerlendirir. Dili bozan, yeni olanaklar arayan şairlere karşı çıkar. Bunları "gerçek şiiri kıvıramayan, ötedenberi ölçülere, uyaklara, heyecanlara, benzetmelere, süslere tutunagelen" yeteneksiz şairler olarak görür.[823] Eskişar, bir başka yazısında ise şunları ileri sürer:

> "*Biçime önem verenler şâirde bir ustalık, bir işçilik kaygısı yarattılar. Ama sadece sese kulak vermekle, kafiyelerden, vurgulardan, duraklardan faydalanmakla bir biçim anlayışına dolayısıyla gerçek şiire vardıklarını sandılar. Şiirimizde bir hafiflik, bir basitlik ortaya çıktı. Okumaya, öğrenmeye, bilgiye kulak asmıyan genç şâir duygulariyle yetindi. Anlama önem verilseydi her hâlde daha özlü şiirler okurduk.*"[824]

---

[820] Cevdet Kudret, "Açık, Kapalı", **Bir Bakıma**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1977, s. 37.
[821] Nermin Menemencioğlu, "Atlamak mı?", **Forum**, C. 9, S. 105, 1 Ağustos 1958, s. 18.
[822] Nermin Menemencioğlu, "Şiir Anlamı", **Forum**, C. 9, S. 100, 15 Mayıs 1958, s. 18.
[823] Hâlit Eskişar, "Kapalı Şiirler", **Yenilik**, C. 3, S. 21/11, Kasım 1954, s. 372-373.
[824] Halit Eskişar, "Anlam, Biçim, Öz", **Yenilik**, C. 2, S. 14/2, Şubat 1954, s. 69.

Behçet Necatigil, şiirde anlamın mutlaka olması taraftarıdır. Kapanık, mecazlı da yazılsa şiirin belli, hiç değilse sezilir bir anlamının olmasını ister. Ona göre şiirde kolay kolay anlamdan kaçılamaz. Şaire şiirini yazdıran nedenler, az da olsa kullandığı sözcüklerde saklıdır. Anlamsız şiirin de yazılabileceğini söyleyen Necatigil, anlamlı şiirlerin daha kalıcı olduğu kanısını taşır.[825]

Orhan Çubukçu, anlamsız, öyküsüz, salt soyut sanat ürünü olamayacağını; bilen, araştıran bir gözün böyle olduğu varsayılan sanat ürünlerinden bile, bir anlam, bir öykü çıkarabileceğini, aksi durumun saçma olacağını, saçmanın da sanatla bağdaşamayacağını söyler. O, öyküde ve şiirde soyutluk/anlamsızlık üzerine şunları düşünür:

> *"Anlamsızlık, o da kısa süreli olarak şiire belki bir çeşit değerler kazandırsa bile, öykü sanatına, öykünün yapısına, tekniğine tamamen aykırıdır kanısındayız. Anlamlı olmak, bir bakıma öykünün zorunluğudur, öykünün kendisidir, ayrılmaz bir bütünüdür, parçasıdır, diyeceğiz, aksi; anlamsızlık, öyküyü, yıkar, bozar, bir kelimeler pazarı, kelimeler çöplüğü durumuna kor. Şiirde, o da bir dereceye kadar bağışlanabilecek salt soyutluluk, anlamsızlık, öyküye uygulanınca, öykünün can düşmanı durumuna geçmiş olur."*[826]

Suut Kemal Yetkin, anlamsız şiir olamayacağını; uydurulmuş, hiçbir anlamı olmayan sözcüklerle yazılmış şiirlerin okurda hiçbir duygu uyandırmayacağını; resimle şiir arasında bir ilişki kurmaya çalışan şairlerin yanlış yolda olduklarını, çünkü ikisi arasında derin uçurumlar olduğunu; non-figüratif resim yapar gibi non-figüratif şiir yazılamayacağını; bu nedenlerden ötürü de anlamsızcıların şiirlerinin ciddiye alınamayacağını ileri sürer. Ona göre gerçek şiir anlamlıdır. Bu şiir ancak nesre dönüşürse anlamını yitirir:

> *"Doğuşunu şairin türlü etkilerle kaynaşan iç varlığından, biçimini bu varlığın bir nabız gibi atan ritminden alan şiir, anlamlıdır… Gerçek bir şiir nesre çevrilince, yâni biçiminden ayrı düşünce, anlamını da kaybeder. Anlamsız, şiir olsaydı, hiç bilmediğimiz bir dille yazılmış şiirlerden de zevk almamız gerekirdi. Böyle bir şeye imkân var mı? Letrisme adı verilen ve Fransa'da Isidore Isou'nun elebaşılık ettiği denemelerin başarısızlığı da bu gerçeği belirtir."*[827]

---

[825] Gürol Tekin, "Behçet Necatigil'e Sekiz Soru", **Yelken**, C. 3, S. 35, Aralık 1959, s. 14; Mustafa Baydar, "Behçet Necatigil Anlatıyor", **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 7.

[826] Orhan Çubukçu, "Anlamsızlık Üzerine Aykırı Düşünceler", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 66, Kasım 1957, s. 171.

[827] Suut Kemal Yetkin, "Anlamsız Şiir Olur mu?", Yeditepe, S. 169, 12 Ocak 1959, s. 2.

1.5. ŞİİRDE ÖZ VE BİÇİM

Öz ve biçim, edebiyatımızın tıpkı eski ve yeni gibi, hep tartışılagelen meselelerinden biridir. Genelde toplumcu/toplumsal edebiyatı savunanlar özü, bireyi ve sanatın güzeli ortaya koymasını savunanlar ise biçimi öncelerler. Bununla birlikte bu iki anlayışın ortak olduğu bir nokta vardır: olabildiğine diğerini yadsımamak.

Sanatın yalnızca biçim olduğunu savunan Ataç, Berk ve Süreya'da özle olan ilişki oldukça gevşektir. Bunlar şiiri özün değil, biçimin kurtaracağı kanısını taşırlar. Cansever ise, şiiri değişik biçimler yaratma sanatı olarak tanımlasa bile, şimdilik kaydıyla buna inanmak istemez, özü dışlamaz. Bunlar için önemli olan, şairin ne söylediği değil, nasıl söylediğidir; bir başka deyişle öncelenen öz değil, biçimdir. Oysa yalnızca biçimi öne çıkarıp, özü dışlayan bir şair, Cöntürk'ün dediği gibi "sessel bir etki" bırakmaktan öte bir işleve sahip olamaz.

Özü önceleyen yazar ve şairler ise, biçim konusunda oldukça ılımlıdırlar. Onlara göre biçimi öz tayin etse de, biçimsiz bir özün bir değeri yoktur. Biçimi dışlayan bir eser, konusu bakımından ne kadar iyi ve yararlı olursa olsun, güzel değildir. Böyle bir eser, sanat eseri olarak kabul edilemez.

Öz ve biçim tek başına bir değer değildir. Bunlar, bir değer olarak birlikte var olurlar. Cöntürk ve Ağaoğlu'nun deyişiyle şiirin biçimi özü, özü de biçimidir. Birlikte ele alındıklarında sanat eseri ortaya çıkar. Biri diğerine üstün olduğunda ise, hep bir şeyler eksik kalır. Bundan dolayı öz biçimin, biçim de özün olmazsa olmazıdır.

Kimi zaman "sanat yalnız biçimdir"[828] dese de, özün biçimden ayrılmayacağını düşünen Ataç, yalnızca özü ön plana alıp biçimi dışlayanlara, yok sayanlara karşı çıkar. Ona göre bu yazılarda gözlem vardır, iyi buluşlar vardır, insanı saran bir şiir havası da vardır; ama dil kaygısı, biçim kaygısı yoktur.[829] Ataç, biçimi önemsemeyen, dile aldırmayan yazar ya da şairin öze değer vermediği düşüncesindedir. Ona göre bir insan söylediğinin anlaşılmasını, aynı zamanda da yayılmasını istiyorsa, biçime de, deyiş güzelliğine de, bir sözü yerli yerinde kullanmaya da özen göstermelidir; çünkü "biçimsiz öz olmaz".[830] Bir başka deyişle şiirde öz biçimden ayrı düşünülemez:

[828] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 130.
[829] Nurullah Ataç, **Günce (1956-1957)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 122.
[830] Nurullah Ataç, **Dergilerde**, TDK Yayınları, Ankara, 1980, s. 96.

"Peki, ille güzellik arkasından koşmasınlar, doğrudur diye bildiklerini söylesinler; ama sözlerin değerini, anlamını düşünerek, okuyanın da hemen anlamasını sağlamağa çalışarak, sıkmaktan kaçınarak söylesinler. Bilsinler ki doğruyu içimizde duymamız yetmez, onu bozmadan belirtecek kalıbı bulmak gerektir."[831]

Nurullah Ataç, en önemli konuların aşk ve ölüm olduğu kanısındadır. Ona göre dönemin şairleri aşk şiirinden korkarlar, onu küçümserler, bundan dolayı da aşk şiiri yazmazlar. Bunun bir başka nedeni de eskilerin bu konuda yazmış oldukları şiirlerin fazlalığıdır. Onlara göre bu konu tükenmiştir. Ataç, bu konu ve biçim üzerine şunları söyler:

"Bizim büğünkü şairlerimiz ise ille yeni sözler bulacaklar, eskilerin yolundan gitmiyecekler. Yanılıyorlar. Yeniliği aradıkları için yanılmıyorlar, çok iyi ediyorlar yeniliği aradıklarına. Ama yenilik konuda değildir ki, yenilik söylenilen sözlerde değildir ki… Yenilik bulunan biçimlerdedir."[832]

İlk dönemlerinde özle biçimi ayrı düşünmeyen, özün biçimi kendi getireceğine inanan Berk, özellikle 1950'lerin ikinci yarısına doğru biçimi öncelemeye başlamıştır.

İlhan Berk'e göre, şiiri şiir yapan konu değildir; çünkü iyi ve gerçek şiirin konuyla ilgisi yoktur. O, "Şiir biçimden çok özdür." anlayışının yanlışlığı üzerinde durur. Ona göre öz, kısaca "belki konu"dur. Bu da, o kadar önemli değildir.[833] Şairin bir sorunu vardır, o da dünyaya ve eşyaya bakışıdır. İyi şiiri, kötü şiirden ayıran da şairin eşyaya bakışı ve yöntemidir. Berk, bu konuda şunları söyler:

"Ne demek şairin dünyaya, eşyaya bakışı? Hayat ve dünya hakkında yanlış fikirler vermemek. Eluard'ın tâbirinde kötüyü, iyi kılmak. İyi, gerçek, ileri şiir konuda değildir hâsılı. Sonra sanatçının sorumluluğu nedir? Dünyayı umutsuzluktan kurtarmak, yaşamayı güzel yapmak bence. Az şey mi bu?"[834]

Ona göre şiiri ayakta tutan, şiirdeki etkiyi sağlayan öge biçimdir, şiirin "anlatım, bütün (composition), koşuk (mesure, rime) diyebileceğimiz dış yapısı"dır. Önemli olan şairin ne söylediği değil, nasıl söylediğidir. Şiirin ne söylediğine bakan insanlar şiirden anlamayan insanlardır.[835] Berk, biçimle ilgili şunları söyler:

---

[831] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, YKY, İstanbul, 1999, s. 13.
[832] Nurullah Ataç, "Şiirin Sesi", **Okuruma Mektuplar**-*Prospero ile Caliban*, YKY, İstanbul, 1999, s. 147.
[833] İlhan Berk, "Şiirde Öz, Biçim Üstüne", **A**, S. 2, 15 Şubat 1956, s. 1.
[834] "N. İlhan Berk ile Konuştuk", **Yeditepe**, S. 38, 1 Haziran 1953, s. 7.
[835] İlhan Berk, "Şiire Bakmak", **Varlık**, Nisan 1960, s. 523, s. 15.

"***Biçim*** *dediğimiz, şiirde buyruğunu yürüten o tek şey, yani* ***anlatım, bütün, ölçü*** *özellikleri buna sıkısıkıya bağlı diyorum. Gördüğüm, o sevdiğim şiirlerin büyüklüğünü, kalıcılığını yapan nenlerin başında hep* ***biçim*** *dediğimiz, o yapı geliyordu. Gerçekten, şiirden duyulan demiyeceğim, kalan bir o. (…) Biçim anlamı aştıkça, onu yok ettikçe kurulur, kalır. Bunun içinde şiirin kalması biçime sıkısıkıya bağlıdır.*"[836]

Munis Faik Ozansoy da biçimi öze tercih eden şairlerdendir. Ona göre şiir büyük fikirlerden değil, küçük ve basit şeylerden doğar. Bundan dolayı şiirin konusunun mükemmelliği şiiri gerçek bir şiir haline getirmez, onu güzelleştiremez. Bunun için gereken şey anlatılan konunun büyüklüğü değil, şairin bu konuyu görüşü ve bize gösterişidir. Düşüncenin şiirde değil, düzyazıda ortaya konması gerektiğini ileri süren Ozansoy'a göre şiirde fikir değil, biçim önemlidir. Onun bu görüşleri Hisarcıları da bağlar:

"*Şekil, şiirin kalıbı değil, asıl kendisidir. Belki ilk bakışta garip görünmesinden de çekinmiyerek diyeceğim ki, güzel mısra en iyi ifadesini bulmuş hayâl değil, içini kendisine en uygun hayâl ile doldurmuş 'şekil'dir.*" [837]

Salâh Birsel, bir şiirin büyük şiir, iyi şiir olmasının konusuyla değil, yapısıyla, dolayısıyla biçimiyle ilgili olduğunu ileri sürer.[838] Ona göre ustalık, her sözcüğü şiire sokmakta değil, sözcükleri iyi bir biçimde kullanabilmektedir.[839] Birsel, şiiri "bir bütün ya da bağımsız ve özel biçimli bir yapı" olarak tanımlar.[840]

Cemal Süreya, öz-biçim tartışmasında "Şiir, özellikle, bir biçim sanatıdır."[841] sözünü söyleyerek, hatta daha da ileri giderek "Şiirin tarihi şiir biçimlerinin tarihi olmuştur."[842] diyerek biçimi öncelediğini ilan eder. Yazar, bunu söylerken şiir yalnızca biçimdir demez, "belki en çok biçimdir" der.[843] Şiirde bir şey söylenmesine karşı çıkmayan Süreya, şiirin asıl niteliğini "öz" olarak ortaya koymaya çalışan ve biçimi dışlayan yazar ve şairlere karşı çıkar. Ona göre öz şiiri kurtaramaz, ama biçim kurtarabilir. En özcü şairlerden biri olan Mayakovski bile, "sosyal siparişlerini" şiirsel bir biçimle vermiştir. Jean Cocteau'nun, "Bir şiir başka dile çevrilemez. Hatta yazıldığı dile bile." cümleleri

---

[836] "İlhan Berk Diyor ki: 'Çivi Yazısına Ben İlk Şiir Kitabım Diyorum..'", **Yelken**, C. 4, S. 38, Mart 1960, s. 23.
[837] Munis Faik Ozansoy, "Şiire Dair", **Hisar**, C. 1, S. 3, Mayıs 1950, s. 3; **Düşündüğüm Gibi**,Doğan Kardeş Basımevi, İstanbul, 1957, s. 8.
[838] Salâh Birsel, "Büyük Şiir", **Şiirin İlkeleri**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 46.
[839] "Yıkılan Şey", **age.**, s. 43.
[840] "Bir Şarkı", **age.**, s. 86.
[841] Cemal Süreya, "Biçimi anlamak II: Ufak Özler Biçimin İçindedir", **Toplu Yazılar: I, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 217.
[842] "Biçimi Anlamak I", **Toplu Yazılar: I**, s. 215.
[843] "Öz Konuyu Aşar Parantezi", **age.**, s. 223.

biçimin önemini ortaya koyar. Has sanatçıda biçim, biçemden ayrı değildir. "Çünkü şiiri doğuran kişisel biçimlerdir." Süreya, şiirin özünü şairin dünya görüşüne bağlayanların yanlış yolda olduklarını vurgular. Buna örnek olarak da sosyalist şairleri verir:

> "*Peki yüz tane sosyalist şair varsa ne olacak. Öz sanat eserini sanat eseri kılan bir şey olmaktan çıkacak. Çünkü yüz kişinin yüzünde de var bu eğilim. Şiirlerindeki asıl sanat, birbirlerine benzememeyi başardıkları noktaya yakın bir yerden, şiir bakımından daha üst bir kesitten sonra başlayacak. Yine biçimin imkânları gelecek bu şairleri kurtaracak. Çünkü* ***bir şiiri şiir eden o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan özel perspektifidir.***
>
> ***Yani biçim***."[844]

Turgut Uyar, şiirde açıklık-kapalılık sorununu irdelediği bir yazısında öz-biçim ilişkisine de değinir. Yazar, bu yazıda şunları söyler:

> "*Öyle düşünüyorum ki her yeni öz kendi biçimini beraber getirir. Hatta her şiir diyebiliriz. Bir şiir varsa kendi biçimi ile vardır. Açık, yahut kapalı biçimi ile vardır. Şiir o biçimle yazıldığı için şiirdir yani. Onu artık açık veya kapalı diye düşünmek, şiirin bazı gerçeklerini yatsımak olur*."[845]

Edip Cansever, şiirin asıl düşüncelerini söylemek ve bildirisini ulaştırmaktan başka bir işinin olmadığını; bunu yapamadığı ya da yapmak istemediği zamanlarda ise yeni kuramlar ortaya koyup, işini güzel ve yüce göstermenin yolunu bulduğunu ileri sürer. Düşünü şiirini özcü şiirden ayıran Cansever, bu şiiri özcü şiiri de kapsayacak bir bütünlüğün, bir güçlülüğün şiiri olarak imler. Ona göre politik kaygılar, özü biçime yeğleyen yeni şiirin ustalarını tek yanlılığa sürüklemiş, sınırlandırmış, hatta "iğdiş" etmiştir. Bu şairler, aynı özleri savunmuşlar, bu özleri belirleyen sözcük ve deyimleri etkisiz birer simge haline getirmek için adeta yarışmışlardır. Bunların dışında şiirimiz biçimciliğin ya da aşırı biçimciliğin şiiri olmuştur. Cansever, şiirimizin Doğunun etkisinden kurtulup Batının etkisine giren, ama kendisi olamayan taklitçi bir şiir olduğunu ve şairlerimizin doğrudan doğruya "şiir ithaline" giriştiklerini de söyler. Ona göre bizim yanlışımız, Batının şiir anlayışına vardıktan sonra kendi gerçeklerimize uygun bir sonuç çıkaramamamızdır. Cansever, şiirin bir biçim, "değişik biçimler yaratma sanatı" olduğunu

---

[844] "Biçimi Anlamak I", **age.**, s. 216-217.
[845] Turgut Uyar,"Açık-Kapalı Şiir", **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 19, Ocak 1956, s. 4.

söyler; ama "şimdilik" kaydıyla buna inanmak istemez; diğer bir deyişle özü dışlamaz.[846] Ona göre yeni şiir özden yoksun değildir. [847]

Orhan Duru'ya göre biçim ve öz birbirinden soyutlanmadan, ayrılmadan incelenmelidir. Duru, biçimin önemini belirtmek için özün hakkının yenmemesi gerektiğini imler. Çünkü şiirsel öz, şiirsel biçimle uygun bir bileşime varmazsa şiir de olamaz.[848]

Attilâ İlhan, sanatta esas olanın öz olduğu kanısındadır. O, bunu söylerken biçimi dışlamaz. Öz ve biçim arasında kurulan dengenin sonucunda ortaya "yeni ve orijinal" bir sanat yapıtının çıkacağını ileri sürer. Yoksa bir eserde öz ne kadar derin olursa olsun, ne kadar tarihsel ve sosyal gerçekleri ortaya koyarsa koysun, öz-biçim birlikteliği sağlanmadığı takdirde, bu eserin sanat eseri olarak kabul edilmesi söz konusu değildir. Bu eser iyi, faydalı olsa bile güzel değildir. Güzellik öz-biçim birlikteliği ile ortaya çıkacaktır. Burada tayin edici olan ise, biçim değil özdür. Çünkü sanat yapıtı özden doğar, bu öze en uygun biçimin ortaya konmasıyla gerçek sanat yapıtı ortaya çıkar. [849] Öz'ü, "toplumsal psikolojinin sanatçıda yoğunlaşmış bölümü" olarak niteleyen yazar, biçimi önceleyen İkinci Yeni şiirini cambazlık olarak niteler:

> "*Biçimi öz tayin eder. Bir insan iskeleti ve vücudunun derisi ancak en güzel 'insan' görünüşü, çehresi, fizyonomisi elde edilmek için değiştirilebilir, düzenlenebilir; yoksa o iskelet ve vücut üstündeki deriden sözgelişi bir at güzelliği çıkarılamaz. Çıkarılmak istenirse cambazlık olur, 'ikinci yeni' olur.*"[850]

Oktay Rifat, sanat eserine bağlı güzelliğin yalnızca biçimden geldiğine inanmaz. Ona göre içerik biçimden daha önce gelir. Şiirde geçerli yol, içeriğin biçime değil, biçimin içeriğe bağlı kalmasıdır. O, şekil ve içerik bakımından birbirine uygun, halkın hizmetinde, halkın yücelmesi ve aydınlatılması için çaba gösteren eserlerin yarına kalacağını ileri sürer.[851] Yazar, Aslında tek başına içeriğin de, şeklin de olamayacağını, bunların "el ele, iç içe" olması gerektiğini dile getirir. Oktay Rifat, yapılan şiir eleştirilerinin genelde biçimi önceleyen eleştiriler olduğunu, "bir şiirin muhteva bakımından" incelenmediğini iddia eder. Ona göre, "aklımız yalnızca şekilde, ondan ötesine aldıran yok"tur. Bu yüzden içeriğe önem verilmesini önerir:

---

[846] Edip Cansever, "Düşüncenin Şiiri", **Gül Dönüyor Avucumda**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 42-44.
[847] Edip Cansever, "Kolayına Kaçmak", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 25, 16-31 Mayıs 1960, s. 13.
[848] Orhan Duru, "Mektup", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 38, 29 Eylül 1957, s. 6/12.
[849] Attilâ İlhan, "Biçimcilik, özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar", **"İkinci Yeni" Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 38.
[850] " 'Biçimi Anlamak' Üzerine ya da Şiiri Anlamamak", **age.**, s. 50.
[851] Oktay Rifat, "Şiir Konuşması", **Şiir Konuşması**, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 87.

"Şiirde muhtevanın şairin katında gereği kadar saygı görmesi şiirimizin yüzünü iyiden iyiye ak edecek gibi geliyor bana. Şiirimiz bir oyun olmaktan çıkacak. Büyük çağlardaki vekarına kavuşacak. Birtakım cambazlıklar yerine derli toplu iri kıyım sanat eserleri vereceğiz. İlkin muhteva üstünde durmak, alışmadığımız, bilmediğimiz yeni şekiller bulmamıza da yarayacak. Şairlerimiz dünya işleriyle, halkla, halkın gidişiyle daha vukuflu, daha etraflı bir şekilde ilgilenecekler. Halkla şair arasındaki uçurum kapanacak."[852]

Sabahattin Eyuboğlu'na göre şiirin değeri yalnızca "mânasında" olmadığı gibi, "büründüğü şekilde" de değildir. Ona göre "mâna ve şekil ikiliği" tıpkı "ruh ve beden ikiliği" gibi ortadan kalkmıştır. Eyuboğlu, bu konuda şunları söyler:

"Şairin söyliyeceği sözü olacak elbet; hattâ bugün belki şairden bir düşüncenin sözcüsü olmasını her zamankinden daha fazla bekliyoruz, yeni hattâ ileri mânalarla yüklü olmayan şiirleri küçümsüyoruz. Değil şair, bir fotoğrafçı bile artık düşüncesinin ulaşacağı derinlik ölçüsünde iyi fotoğrafçı olabilir. Çoktan geçti sanat adamının fikir adamından ayrıldığı, başkalarının düşüncesini süslemekle yetindiği zamanlar. Ama en yeni, en zengin düşünceden bayat ve cılız bir şiirin çıkabileceğini de bilir olduk. Düşünceyi içine almakla beraber düşünceyi aşan birşey var şiirde; usta şairin bildiği, bilir olduğu, düz sözle anlatamayıp yanız şiirle duyurabildiği bir üst-düşünce, bir üst-gerçek."[853]

Eyuboğlu, şiirde yapı sağlamlığı üzerinde özellikle durur. Ona göre bir şiir ne kadar iyi kurulur, geliştirilirse o kadar güzel olacaktır. Çünkü şiirin yapısı sağlamsa, bu yapı, şiirin "konusu ne olursa olsun, birden, bir mısra, dört mısra, yüz mısra da olsa, bütün varlığın, HER ŞEYİN özü" olur.[854]

Behçet Necatigil, "Evrene yeni bir bakış olmadan yeni bir şiir kurulabilir mi?" sorusunu yanıtlarken biçim-öz ilişkisine de değinir. Ona göre yüzyıllardan bu yana değişen yalnızca "anlatım biçimi ve sözcükler"dir. Bir başka deyişle edebî gelişme, yüzyıllar boyunca "teknikle parelel süslerin, örtülerin çoğalmasından öteye" geçmez. Necatigil, söylediklerini şöyle örneklendirir:

"Her yeni şiir derinlerdeki içgüdülerin, tutkuların yeni biçimlerde verilişidir. Yunus'u, Karacaoğlan'ı, Baki'yi, Nedim'i yeniden yazabilirsiniz, şart değildir onların evrene bakışlarını değiştirmek. Araya sıkıştıracağınız bir otobüs,

[852] "Muhteva Saygısı", **age.**, s. 89.
[853] Sabahattin Eyuboğlu, "Şiirin Yapısı III", **Bütün Yazıları 1, Cilt 1: Söz Sanatları, Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1981, s. 243.
[854] "Şiirin Yapısı VI", **age.**, s. 261.

bir neon, bir krimatoryum, bir Agadir depremi neyi değiştirir yüzyıllar önce de var olandan? O zaman diyelim Yunus, nefs-i emaresini yok etmek için Taptuk dergâhında çetin sınavlara sokuyordu kendini, bugün yine dünya dayatışlarına karşı koyamıyacağını anlayınca günümüz şairi kendini Golden Gate Bridge'den sulara bırakıyor. Nedir değişen? Sadece anlatım biçimi ve yeni sözcükler. Kadim sırat köprüsünün yerini Golden Gate Bridge ve benzerleri aldı. Yoksa herkes yüzyıllar öncesinde yaşamış bir insanın çeşitli içgüdü ve hallerini tekrarlamak zorunda. (…) Bir şeyin çapraşık olması, özdeki niteliğini, yalınlığını bütün bütüne yitirmesi demek değildir."[855]

Samim Kocagöz, sanatın her türünde temel olanın "konu" olduğunu ileri sürer. Ona göre konu geniş anlamda ele alınmalıdır. Kişinin duyguları, meydana gelen olay, birisinin gülmesi, bütün bunlar konunun içine girer. Sanatçı bir konuyu işlerken ona bir biçim, bir bütünlük vermek durumundadır. Kocagöz, anlamsız şiire konusunda bir birlik, bütünlük olmadığı için karşı çıkar. Ona göre böyle bir birlik ve bütünlük Cemal Süreya, Edip Cansever gibi şairlerin şiirlerinde de yoktur. Bunlar, dizeleri ve sözcükleri karıştırmaktan başka bir şey yapmayarak, anlamı boşlayarak divan şiirinden bile geri bir duruma düşmüşlerdir. Bunların ne özleri, ne de sözleri yenidir. Hatta anlam ve öz bakımından Orhan Veli'den de gerilere düşmüşlerdir. Onların yapması gereken şey, "özde, duyguda, fikirde" yenilik aramaktır. Özde yenilikleri buldukları gün, biçimdeki yenilikler kendiliğinden gelecektir.[856]

Hüseyin Cöntürk'e göre iyi şair, şiirde öze de, biçime de önem vermez. Onun önem verdiği şey, "bu ikisinin ilintileri"dir. Çünkü şiir, öz ve biçimin toplamından daha fazla, ya da az olan şeydir. Cöntürk, şiirde öze de, biçime de güven duymaz. Ona göre "özün, öz olarak bir değeri yok" denecek kadar azdır. Özlerin önemi biçimleri değiştirmelerinden, geliştirmelerinden gelir. Şiir özce ne kadar zenginse o kadar güçlü, o kadar zengin biçimler yaratır. Diğer yandan öze önem vermeden çeşitli biçimler kullanmaya çalışan şair, işini bilmeyen bir şairdir. "Özleri değiştirmeyen, onları şiirsel etmeğe çalışmayan biçimler şiirsel değildir." Bu olsa olsa nesirdir. Şairin biçimle dilediği kadar oynayabileceğini söyleyen Cöntürk, şairin bu çabasından "ön-özlere (dil dışında şiire girmeye aday her türlü malzeme) yüzverdiği, onlar uğruna çalıştığı oranda kazançlı" çıkacağı kanısındadır.

[855] Muazzez Menemencioğlu, "Behçet Necatigil Anlatıyor", **Varlık**, S. 527, 1 Haziran 1960, s. 4.
[856] Samim Kocagöz, "Konu", **Dost**, C. 3, S. 18, Mart 1959, s. 18-20.

Kısacası öz ve biçimin tek başlarına şiire bir hayırları yoktur. "Bir özcü biçime, biçimci öze önem verdiği oranda ereğine yaklaşmış olur."[857]

Cöntürk, biçimlerin değişme hızının özlerin değişme hızlarından daha yavaş olduğunu, bundan dolayı yeni kuşaklarla gelen yeni özlerin bir süre için de olsa eski biçimlerle ya da ufak tefek biçim değişiklikleriyle yeni özü ortaya koyduklarını söyler. Bu bir kural değildir; çünkü kimi zaman yeni biçimler, yeni özlerle birlikte ortaya konabilir.[858] Cöntürk, şiirde amacın yalnızca biçim olmasına karşı çıkar. O, bu anlayışla gerçek şiire ulaşılamayacağını, şairin "sessel bir etki" bırakmaktan öte geçemeyeceğini bilir. Cöntürk, sonuç olarak şunları söyler:

> *"Bizce en önemli şiiri, biçimle özün bir bütün kurduğu, biribirine yeter olduğu, hal meydana getirir. (…) Bu demektir ki, özlerin doyurucu olabilmesi için onların zenginleşmesine, biçim üzerine baskı yaparak biçimi özden bağımsız hale getirmesine; öte yandan da, deyişin işlenmesi için onun yenilenmesine imkân verecek şekilde özlerin bağımsızlığını kazanmasına, ihtiyaç vardır. Özle biçimin egemenlik yolunda bu diyalektik çatışmaları olmasa, bizce, şiir dediğimiz varlık güç kazanamaz."*[859]

Tektaş Ağaoğlu da, Cöntürk gibi düşünür. Onun *Varlık*'taki bu yazısından yola çıkarak özle biçim arasında bir ayrışma değil, bir bütünlük olması gerektiğinin altını çizer. Ona göre şiiri iyi yapan şey, şairin söyleyeceğine en uygun biçimi bulması değildir. Önemli olan şiirde söylenenle onun söylenişinin, bir başka deyişle özle biçimin gösterdiği kaynaşma ve bütünlüktür. Cöntürk'ün dediği gibi bu bütünlük, "özle biçim arasındaki diyalektik çatışmanın sonucu olan bütünlük"tür.[860] Ağaoğlu, bu konuda şunları söyler:

> *"Şiirde biçimin özü ifade etme şekli olduğu inanışı bir efsaneden başka bir şey değil. Gerçek şiirin ne olduğunu anlamak istiyorsak, önce bu öz-biçim dualizmini atalım kafamızdan. Şiir özüyle, biçimiyle bir yapıttır, bir bütündür. Özü biçimi, biçimi de özüdür şiirin. Nasıl musikide 'bu melodi güzel ama iyi bestelenmemiş, biçimi iyi değil' demek saçma ise, şiirde de biçimin öze uygunluğundan, biçimin öze dayanmasından, biçimin özü daha iyi anlatmak demek olduğundan söz açmak o kadar saçma gibi geliyor bana."*[861]

---

[857] Hüseyin Cöntürk, "Şiirin İçi, Dışı", **Çağının Şairi**, a Dergisi Yayınları, İstanbul, 1960, s. 7-13.
[858] "Özden Biçime", **age.**, s. 17.
[859] "Öz, Biçim ve Uygunluk", **age.**, s. 50.
[860] Tektaş Ağaoğlu, "Şiirimizin Bir Efsanesi", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 41, 12 Ekim 1958, s. 9.
[861] Tektaş Ağaoğlu, "Ingoratio Flenchi", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 43, 26 Ekim 1958, s. 9.

1.6. ŞİİR ELEŞTİRİSİ

Bu dönemde şiir eleştirisi alanında uzmanlaşmış, kendisini yalnızca bu alana vermiş tek eleştirmen Hüseyin Cöntürk'tür. O, ***Çağının Şairi*** kitabında ve kimi yazılarında işin kuramsal yönüyle ilgilenir. Şiir diline ilişkin yazıları, daha çok şiirin incelenme boyutuyla ilgilidir. Onun uygulama alanına girişi, yani şiir ve kitap eleştirisi yapması 1960'lardan sonraya rastlar.

Nurullah Ataç, Memet Fuat ve Doğan Hızlan gibi eleştirmenler, şiir üzerine yazmalarına karşın, kitap eleştirisi konusunda çok verimli olamamışlardır. Memet Fuat, bu on yıllık dönem içinde, yalnızca Mehmet Başaran'ın ***Ahlat Ağacı***'yla ilgili bir eleştiri yazmıştır.[862] Ataç'ın yazdıkları ise, ikisi ***Diyelim***'de olan birkaç yazısı[863] dışında, daha çok değini boyutundadır. Ataç, öznel eleştirinin ölçütü olan "Beğendim!", "Beğenmedim!"i değinilerinde bol bol kullanırken, ***Diyelim***'deki Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necati Cumalı, Metin Eloğlu ve Cemal Yeşil'le ilgili yazılarında eseri ve yazarı, öznel eleştiri kuramının sınırları içinde daha geniş, daha bütüncül bir anlayışla değerlendirmiştir.

Bu dönemde, şiiri inceleme ve çözümleme boyutunda ele alan, bu yönüyle eleştiriye biraz uzak kalan iki yazarımız vardır. Bunlardan biri ***Şiir Tahlilleri***'nin yazarı Mehmet Kaplan, diğeri de "Bir Şiirden" başlığı altında yazılar yazan ve uzun yıllar sonra aynı adla bir kitap yayımlayacak olan Turgut Uyar'dır. Her iki yazar da, incelemelerinde eseri ön planda tutar. Bu yazılarda şiir, parçadan bütüne, şiirden şaire gidilerek çözümlenmeye çalışılırken, şiirin kuruluşu, yapısı, şiirdeki dünya görüşü, şairin dili vb. üzerinde de durulur.

Cemal Süreya, şiir eleştirisinde şairin öncesiyle sonrasının karşılaştırılması gerektiğini, eleştiride önemli olanın "şiiri organik bütünüyle, şairin kişiliğiyle şartlandırarak incelemek ya da değerlendirmek" olduğunu ileri sürerken bunun uygulamasını da birçok yazısında, sözgelimi Behçet Necatigil'in ***Arada***'sını değerlendirdiği "Camgözde Tikler"[864] adlı yazısında yapar.

Takım tutar gibi eleştiriler yapılsa da, eleştiride eser değil şair ön plana alınsa da, eleştirmenler kitap tanıtımlarında belli bir kalıbın dışına çık(a)masalar da bu dönemde

[862] Memet Fuat, **Kitap Eleştirileri**, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 16-21.
[863] Nurullah Ataç, **Diyelim**-*Söz Arasında*, YKY, İstanbul, 1998, s. 88-98.
[864] Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 257-259.

kurama/ilkelere dayalı bir eleştiriden söz etmek mümkündür. Hüseyin Cöntürk, Mehmet Kaplan, Memet Fuat, Metin And, Ahmet Oktay, Cemal Süreya, Attilâ İlhan ve Turgut Uyar gibi eleştirmenlerin şiir eleştirisi ve çözümlemesinde belli ilkeleri vardır. Bu dönemde Doğan Hızlan ve Konur Ertop gibi imzalarla da karşılaşırız; ama onların ve diğerlerinin verimliliği ve olgunlaşmaları için 1960'lı yıllar beklenecektir. 1950'lerde şiir eleştirisi alanında önemli adımlar atılmıştır. Uzmanlaşma ve ustalaşma süreci ise, bu dönemden sonra başlayacaktır.

Eleştirinin bir eserin özelliklerini görmek ve göstermek olduğunu söyleyen Ataç, şiir eleştirisinde "takriz" ya da "kötüleme"den başka bir şey yapılmadığını, bunun da Divan edebiyatı anlayışıyla eleştiri yaptığımızın bir göstergesi olduğunu ileri sürer. Divan edebiyatı eleştirisi biçime bakan, dışla yetinen bir eleştiridir. Ona göre çağdaş eleştirmen, böyle boş sözlerle yetinmeyen, övecekse de, yerecekse de ele aldığı eserin özelliklerine göre övüp yeren, Latince ve Yunanca'yı özümsemiş, kafa yapısı ve edebiyat anlayışı öncekilerden farklı eleştirmendir.[865]

Hüseyin Cöntürk, şiirin eleştiriden önde olduğunu, eleştirmenin şiiri daha iyi değerlendirebilmesi için eleştirel yöntemler konusunda kendisini geliştirmesi gerektiğini söyler. Bunu yapmayan eleştirmen, yeni şiir hakkında kesin yargılar verirse bu yargılar geçerli olmaz, çünkü bunlar "ölü doğmuş"tur. Ona göre eleştirmen, böyle bir sonuçla karşılaşmamak için inceleme olanaklarını ve anlayış sınırlarını genişletmek zorundadır.[866] Eleştirmecinin bir ödevi de, yeni şiiri anlama ve tanıtlamaya yarayacak yöntem ve tekniklerin derlenmesine çalışmaktır. Bunun için gereken şeyse bilgi ve sabırdır. Eleştirmenin yeni şiiri sabırla okuması, anlamasa bile onu anlamağa çalışması şarttır. Şiiri anlamağa çalışmak onu beğenmek, bu güzeldir demek değildir.[867]

Cöntürk'e göre şiir eleştirmeni şiiri anlamak, şiir üzerine daha geçerli, güvenilir bir yargıda bulunmak için şu soruları sormalıdır:

> "*1. Bir deyim anlamlıdır, dersek bundan ne anlaşılır, anlamsızdır dersek ne?*
>
> *2. Bir deyime ne zaman anlamlıdır diyebiliriz? Anlamlı ile anlamsızı birbirinden nasıl ayırd edebiliriz?*
>
> *3. Bir deyim ne zaman anlamca yüksüz (anlamsız), ne zaman az yüklü, ne zaman çok yüklü olur?*

[865] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, YKY, İstanbul, 1999, s. 57-58.
[866] Hüseyin Cöntürk, "Ölü Doğan", **Salkım**, C. 3, S. 50, 7 Temmuz 1958, s. 4.
[867] Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiire Karşı Ödevlerimiz", **Salkım**, C. 3, S. 46, 5 Kasım 1957, s. 1; "Yeni Şiire Karşı Ödevlerimiz", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 45, 17 Kasım 1957, s. 6.

4. Anlamın anlamı nedir?

5. Anlamın çeşitleri (katları, v.b.) nelerdir?

6. Bir deyimdeki anlam yükü hangi hallerde başka bir deyimle, başka bir dille, ortaya konulabilir?

7. Şiirin anlamı ile değeri arasında nasıl bir bağıntı vardır?"[868]

Cöntürk, yazdığı yazılarda eleştirinin inceleme boyutuyla ilgilenir. Bundan dolayı Cöntürk'ün yazıları, eleştiriden çok incelemenin sınırlarında dolaşır. "Soyuttan Somuta", "Şiirimizde Karıştırım", "Tasartı Üstüne", "Soyuttan Somuta", "Eylemlerde Karıştırım" gibi şiir dili üzerine yazmış olduğu yazılar, bunun en güzel örnekleridir. Yazar, bu yazılarda vermiş olduğu kuramsal bilgileri örneklerle somutlaştırır:

"*Her (1) organ (2) algılanan nesnenin niteliği, ve (3) organın görevi arasında bir eşdüşmelik vardır. Göz rengi görür. Göz ağacı görür. Kulak sesi işitir. Gibi.*

İşte eğer bu üçü arasında eşdüşmeliği bozarsak karıştırım (synaesthesia) yapmış oluruz: Göz sesi görür, göz rengi işitir, kulak rengi işitir, kulak sesi görür, kulak ağacı görür, kulak ağacı işitir sözleri böyle birer karıştırımdır. Öteki organlar için de bu türlü tertipler, karıştırımdır.

Cinayeti kör bir kayıkçı gördü
Ben gördüm kulaklarım gördü

(Attilâ İlhan, Sisler Bulvarı, Sayfa 89)

Şair burada 'duydum' yerine 'gördüm' demiştir. Bunun başarılı bir karıştırım olmadığı tartışılabilirse de A. İlhan'ın şiirlerini okuyup ta onun dinamizmine ve hafif deformasyonlarına alışanlar için bu tip karıştırımlar pek aykırı düşmiyecektir sanırız."[869]

Memet Fuat, şiire nasıl yaklaşılması, şiir eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği üzerinde durur. İkinci Yeni hareketini görmezden gelmek, ona dudak büküp karşı çıkmak için düşüncemizi bir temele dayandırmamız gerektiğini söyleyen Memet Fuat'a göre, sözgelimi "Beğenmiyorum!" demek için bile bir ölçütümüzün olması şarttır. Yazar, değerlendirmede ölçüt konusunda şunları söyler:

"'*Beğenmiyorum' demek için bile, önce o akım üzerinde düşünmüş, anlamaya çalışmış, ne gibi gerekçelerin sonucu olduğunu araştırmış olmalı insan. Böyle bir çaba göstermeden, ileri geri konuşmak hem boşunadır, hem de –kim bilir-*

[868] Hüseyin Cöntürk, "Anlam Üstüne: Genel Sunu", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 38, 21 Eylül 1958, s. 7.
[869] Hüseyin Cöntürk, "Eylemlerde Karıştırım", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 9.

belki tadına varabileceği birtakım güzelliklerden kendi kendini yoksun kılmaktır."[870]

Eleştiriyi uğraş edinmiş bir kişi olarak Memet Fuat, yeni şiirin ne yanında ne de karşısındadır. Onun yaptığı/yapmak istediği şey bu şiiri anlamaya çalışmaktır. Bunun için de yerli ya da yabancı birçok eleştirmenin yazısını okur, bu harekete katılan, karşı çıkan şairlerle konuşur. Okuma ve konuşmalarını değerlendirir, bunları şairlerin şiirlerine uygulayarak yazılan şiirlerin kimi zaman kapalı olsa bile, anlamsız olmadığı gibi birtakım sonuçlar çıkarır.[871]

Memet Fuat'a göre eleştirmen, şiir eleştirilerinde önce içeriğe bakmalıdır. Eleştirmen, şairin içerikte söyledikleri ile dünya görüşü arasında bir ilişki kurmalı; şairin dünya görüşünü nasıl şiirleştirdiğini, sanatçılığının hangi düzeyde olduğunu sorgulamalıdır. Şairin "düşünceleri, duyguları şiirleştirmeyi", bir başka deyişle "şiir düşünmeyi, şiir duymayı", "iyice" öğrenip öğrenmediğini, çıraklıktan ustalığa geçip geçmediğini saptamaya çalışmalıdır. Bunlarla birlikte "sözcük dizilerini yan yana, alt alta sıralama, sesleri düzenleme- ölçü, uyak" işini yapıp yapmadığını, yani iyi bir şiir işçisi olup olmadığını ortaya koymalıdır. Memet Fuat, şiirde mutlaka ölçünün olmasını ister. Ona göre şair, işlediği içeriğe uygun ölçüyü ya arayıp bulmalı, ya da yeniden yaratmalıdır. Bundan dolayı da eleştirilerinde şairlerin ölçüye önem verip vermediklerini eleştiri konusu yapar. Şairlerin ölçüleri kalıplaştırıp kullanmalarına karşı çıkar. Bunu kolaycılık olarak görür. Bunu "Bir ölçü bulmuş, sağıyor ha babam." şeklinde cümleleştirir. Yazar, şiirde uyağın ölçü kadar gerekli olduğuna inanmaz; ama, yine de "sesleri düşünmeden güzel bir şiir yazılabileceği" konusunda kuşkuları vardır. Ona göre seslerin oluruna bırakılması söz konusu değildir. "Şair bu iş üzerine kafa yormalı, uyağın da, uyaksızlığın da nerede, nasıl, niçin kullanılacağını bilmeli, öğrenmelidir." İyi bir şiir için bu bir koşuldur. Şair, dize sonlarındaki sesler kadar, dize içindeki seslere de önem vermelidir. Bunlar hep eleştiri konusudur. Eleştirmenin yapması gereken şeylerden birisi de şairin sözcükleri kullanırken, seçerken dili işleyip işlemediğini, ona gereken özeni gösterip göstermediğini ortaya koymaktır. Kitaptaki dizgi yanlışları da eleştiri konularından biridir.[872]

Sanat yapıtının bünyesinde olumlu yönler taşıdığını söyleyen Cemal Süreya, eleştirmenin yapıta "olumlu" yaklaşması gerektiğinin altını çizer. Ona göre birçok eleştirmen, söylediğinin tersine, bir yapıtı olumsuz değerlendirmek için çaba harcar.

---

[870] Memet Fuat, "Yeni Şiiri Anlamak", **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 25.
[871] **age.**, s. 27.
[872] Memet Fuat, "Ahlat Ağacı", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 218-223.

Sözgelimi sanat akımlarını ele alan bir eleştirmen, ele aldığı akımın en iyi örneklerini değerlendirmelidir; ama Attilâ İlhan gibi "kızgın eleştirmenler" bunu yapmazlar, o akımın en kötü örneklerini ele alırlar. Cemal Süreya, yazısında hem Attilâ İlhan'ın yönteminin yanlışlığını ortaya koyar, hem de kendi eleştirmenliğinin ipuçlarını verir:

> "*Attilâ İlhan, İlhan Berk'in 'Galile Denizi Baladı' şiirinden parçalar almış. Bu şairin savlarıyla mısraları birbirini tutmuyor diyor. Ama niye İlhan Berk'in son şiirindeki 'Ben senin krallığın ülkene yetiştim' mısraını anmıyor. Kaldı ki aldığı şiir üstüne dedikleri de pek doğru sayılmaz. Attilâ İlhan bir mısrada fiil görüp, o mısraın, o şiirin hikâye metoduyla yazıldığı kanısına varacak kadar meseleyi yüzeyden anlıyorsa biz bu işte yokuz.*"[873]

Ona göre iyi şair, çocukluğunu yitirmeyen ya da yeniden elde etmenin büyüsünü bilen, bir "nüans" için yüzlerce şiir feda edebilen şairdir. Cemal Süreya, kişilikli, kendi olabilen, kendi biçemini yaratan şairi tercih eder. Humoru önemser.[874] Şairin, dünüyle bugününü karşılaştırır. Eleştiride istatistik metodu uygulayan Asım Bezirci ve Hüseyin Cöntürk gibi eleştirmenlere karşı çıkar. Ona göre önemli olan, "şiiri organik bütünüyle, şairin kişiliğiyle şartlandırarak incelemek ya da değerlendirmek"tir. Şiirin kuruluş, var oluş, etki alış sebeplerini ortaya koymadan onu salt istatistikle açıklamak şiiri bilmemek demektir. Yazar, istatistiki metodu uygulayanları eleştirirken, eleştirinin nasıl yapılacağını da ortaya koyar:

> "*Bu gibiler değerlendirme planına geçmekten kaçınıyorlar ya neyse… Sınıflıyorlar bırakıyorlar, bölüyorlar bırakıyorlar. Öte yanda kelimeymiş, kelimenin mısra içinde, mısraın şiir bütünü içinde kazandığı yükmüş, kişilikmiş, bağlantıymış, şiir dokusuymuş; bütün bunları hak getire. (…) Bunları şiir dışı yargılarla besledikleri de caba.*"[875]

Metin And, şiir eleştirisine daha çok incelemeci kimliğiyle katılır. O, daha nesnel, daha bilimsel değerlendirmeler yapar. Sözgelimi Orhan Veli'nin şiirindeki "kelime anlamları katını" ortaya çıkarmaya, "bu katın yerini" belirtmeğe çalışır: "Okuyucu örnek alınan Orhan Veli'nin şiirindeki kelime anlamlarının bütününü, onun şiirindeki anlatım, imgeler, semboller, felsefi düşünce, en sonra da bütün şiirin üzerinde bıraktığı izlenimle karşılaştırılarak, kelimelerin sözlük anlamlarının şiir içindeki payı ortaya çıkar." Bunun sonucunda da şairin dünya görüşünü, felsefi anlayışını, hatta iç dünyasını, bilinç altı

[873] Cemal Süreya, "Sirk", **Toplu Yazılar: I, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 232.
[874] "Chagall'ın Şiirleri", **age.**, s. 239-240.
[875] "Şiiri Unutanlar", **age.**, s. 253.

dünyasını verecek ruh çözümünde, bu saptamalara araç olarak başvurulabilecektir.[876] And, "Yeni Şiirimizde Yapı Özellikleri" adlı çalışmasında ise, şairlerimizin kullandığı ve dünyada kullanılan yapı yöntem ve biçimlerinden (tekrarlamalar, bir öykünün anlatılması, bir fikrin açıklanması, kısa şiire yöneliş vb.) örnekler verir. Bunların şiirimizde nasıl kullanıldığını irdeler, yargılarda bulunur:

> "*Yeni şiirimiz yeni yapı biçimleri çıkarıyor. Bu arayış ilerinin biçimlerine hazırlık, öyle bir hazırlık ki bugün her şiirin kendi içinden çıkan kurallarla yapıyla özü bir bütün olarak kaynattıkları organik biçimlerden yarın ağzımızın tadını bulabileceğimiz yerleşmiş, kalıplaşmış soyut yapı biçimleri çıkacaktır*."[877]

Oğuz Kâzım Atok, eleştirmenin amacının "şiiri ve bunu hareket noktası alarak şiire giden yolu ortaya dökmek, şiir anlayışını ileri götürmek" olduğunu ileri sürer. Ona göre şiir üzerine gelişigüzel sözler edilmemeli, genel değerlendirmelerde bulunulmamalı, şiir incelenmelidir:

> "*Güzel bir şiirin işlediği fikirleri kavrıyabilmek için türlü bilim kollarında sezgi gücü elde etmiş, sanatı, felsefeyi özüyle içinden kavramış eleştirmenlere ve bunların şiirler üstüne eğilen çalışmalarına, çabalarına ihtiyaç vardır*."[878]

Sanat tarihçisi ve eleştirmen Sezer Tansuğ, eleştirmenlerin bilimselliği yanlış anladıkları kanısındadır. Onlar "bir takım ilkeleri ve dogmatik bir tavrı eserler üzerinde denemek, sınamak alışkanlıklarından" bir türlü vazgeçemedikleri için, bilimselliği yanlış anlamışlardır. Tansuğ'a göre eleştirmenin yapması gereken şey, bilimselliği içselleştirmesi, yani "benliğinde eritip kendine mal etme"sidir. Diğer türlü yapılan eleştiri, "kuru, biçimde, dışta, yüzeyde kalan davranış" olmaktan öte bir anlam taşımaz. Bu tür bir bilimsellik özentisinin şairlik özentisine benzediğini ileri süren Tansuğ'a göre, "bilimsellik yaşayan, coşan, isteyen bir insan varlığında denenmeli"dir.

Tansuğ, eleştirmenin tüm benliğiyle eleştirinin içinde olmasını, yapmacıklı bir bilimselliğe kendisini kaptırmamasını ister. Bu yüzden de yapmış olduğu eleştirilerde kışkırtıcıdır, öfkelidir, sakınmasızdır. Genelde yeni şiiri, özelde ise İkinci Yeni şiirini eleştirirken kullandığı biçem, zaman zaman rahatsız edici boyuttadır. Bu şairlerin yaptığını yenilik olarak görmez. Yapılanların bir oyundan başka bir şey olmadığını imler. Ona göre şiirimizde "tam bir sahtecilik çağı" açılmıştır. Özenti dolu şiirler yazan bu "çömezler, (…)

---

[876] Metin And, "Şiirde Kelime Anlamları", **Forum**, C. 1, S. 11, 1 Eylül 1954, s. 17.
[877] **Forum**, C. 3, S. 31, 1 Temmuz 1955, s. 20.
[878] Oğuz Kâzım Atok, "Şiir Eleştirmeleri", **Yelken**, C. 3, S. 31, Ağustos 1959, s. 22; "Şiir Eleştirmecileri", **Çağrı**, S. 25, Ocak 1960, s. 13/46.

duyarlığa gözleri kapalı hayat kaçaklarıdır". Yazar, bu biçemi bilinçli olarak kullanır. Gerekçelerini de şöyle ortaya koyar:

> "*Neden bu kadar hışımla davranmak? İlginç bir soru değil mi? Bunun yerine alıp bu şiiri terazilemek, altını, üstünü, içini, dışını kurcalamak yok mudur? Yararlı yararsız yanlarının ortaya çıkarılması için bir zahmete değemez mi bu şiir de? Yani incelenmez, araştırılmaz, süzülmez, elenmez bir nesne mi? Yapılır, yapılır, bunların hepsi yapılır. Yapılır ya biliyor musunuz, şu boş geçen zamanın içinde buna vaktimiz yoktur. Bu nazlı, cilveli şiir kısacası bizim gibi vuslat düşkünlerinin işine gelmez.*
>
> *Şaire kapalı kişiler diyor Edip Cansever. Şiire kapalı değil, naza cilveye kapalı yavrum. Şunu unutmamalı ki biz bir hışımdan sonra pişman olmaktan kaçınmayız. Hattâ bu pişmanlığın önemsiz olabileceğini de tahmin ederek sonradan, bu pişmanlıktan da pişman olmaktan kaçınmayız. Şiirin karşısında takınılan bu tavır sahte bilimsel davranışlardan daha çok bu şiir için değer ölçüsüdür. Unutmamalı ki bir olguya karşı direnmek, onun yetersizliğinden sancılanmak o olgunun olgululuğunu herkesten çok daha iyi kavramak demektir. Ama rahvanlığa yer yok. Ayak uyduramayan geride kalır*."[879]

Ahmet Kabaklı, Ataç'ın Abdülhak Hâmit'le ilgili yazdıklarından yola çıkarak iyi bir eleştirmenin nasıl olması gerektiği konusunda şunları söyler: Eleştirmen, bir şairin en güzel kitaplarında bile bulunabilecek birkaç kötü dizeye takılıp kalmamalıdır. Bu birkaç dizeye dayanıp bu şairi kötü bir şair, "kof bir şöhret" olarak göstermek doğru değildir. Bu davranış, "'Yeni kuşakları aldatma'nın dik-alâsıdır". Abdülhak Hâmit gibi artık tarihe mâl olmuş şairlerin yaşayan yönlerini çıkarmak önemlidir. Bunların kötü şiirleri zaten yok olacak, unutulacaktır. Bir eleştirmen değerlendirmelerini duygularıyla değil, aklıyla yapmalıdır.[880]

Muzaffer Erdost, hep aynı sözcüklerle şiirini kurmaya çalışan şairlerin, eninde sonunda bir çıkmaza saplanıp kalacaklarını, kısırlaşacaklarını ileri sürer. Buna da örnek olarak, sürekli aynı sözcüklerle şiir yazan İlhan Berk'i verir.[881] Erdost'un üzerinde durduğu bir başka nokta ise değerlendirme yaparken takım tutmaktır. Benim şairim iyi, senin şairin

[879] Sezer Tansuğ, "Günümüzün Nazlı Şiiri", **Yelken**, C. 4, S. 41, Haziran 1960, s. 4.
[880] Ahmet Kabaklı, "Edebiyatta Saygısızlar", **Hisar**, C. 2, S. 28, Ağustos 1952, s. 5.
[881] Muzaffer Erdost, "Erdemli Ayıp", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 5, 29 Ocak 1956, s. 7.

kötü atışmasının yanlışlığı üzerinde duran Erdost, kendi kuşaklarını bu yönüyle eleştirir. Bu tutumun yanlışlığı üzerinde durur.[882]

Turgut Uyar'a göre yeni şiirin anlaşılması için asıl iş eleştirmene düşer; çünkü o, şiire dışardan baktığı için şaire göre daha elverişli bir durumdadır. Bu nedenle, eleştirmenin değerlendirmelerinden bir şairin değerlendirmeleri kadar kuşkuya düşülmez. Uyar, bir şiirin, şiir akımının tanınması, diğerlerinden ayrılması için bu akım ya da hareketin şairlerinin tek tek incelenmesi gerektiğini, yeni ve yeni olmayan şairleri inceleyip yerli yerine oturtma görevinin eleştirmenlerde olduğunu ileri sürer. Ona göre iyi ve gerçek olmanın, yeni olmakla doğrudan bir ilgisi yoktur. Birilerinin sandığı gibi yeni olma, her zaman değerlerin en üstünü değildir. Yeni olmayan şairler de iyi şiirler yazmıştır, yazmaktadır Bu nedenle yeni olmakla değerli olmak arasında bir örtüşme her zaman söz konusu değildir. Bu durumu ortaya koyacak, bu ayrımı yapabilecek eleştirmene gereksinim vardır.[883]

Uyar, bir başka yazısında da şiir eleştirimizin güçsüzlüğü üzerinde durur. Uyar'a göre eleştirimiz yalnızca güçsüz değildir, aynı zamanda yetersizdir, hatta gülünçtür. Uyar, gerçek şiirin eleştirmenlere rağmen geliştiğini ileri sürer. Ona göre eleştirmenler kötü, değersiz tanıtmalar dışında bir şey yapmazlar. O, bu konuda şunları söyler:

> "*Bugün için bunun bir nedeni var sanırım. Şiir için kullandığımız, inandığımız ölçüler eskimiştir, geride kalmıştır, yetersizdir. (…) 1940 dan bu yana yapılan denemeler, şiirin kendine özgü sorunlarının sık sık tartışılması, büyük imkânlar getirmiştir şiirimize. Buna karşılık ölçülerimiz, on-onbeş yıl öncedenberi kendini kabul ettirmeye savaşan şiirimizin, on-onbeş yıl önce konulmuş kavranılmış ve artık alışılmış, bellenmiş, on-onbeş yıl önceki şiirle birlikte kabul edilmiş ölçülerdir. (…) Ölçüleri yenilemenin, yeni değerleri bulup saptamanın zamanı geldi sanıyorum.*"[884]

Turgut Uyar, şiir eleştirisinde bir kalıplaşmanın olduğunu, neredeyse tüm yazıların aynı biçimde yazıldıklarını söyler. Uyar, olumlu eleştirinin formülünü verir. Olumsuz eleştiri için ise tersinin yapılmasını salık verir. Uyar'ın sıraladığı eleştiri ilkeleri ile dönemin kitap tanıtım yazılarında belli oranda karşılaşılır. Bu ilkelerde ironik bir durum söz konusudur:

> "*1. Bu ozanın üçüncü şiir kitabıdır.*

[882] Muzaffer Erdost, "İkili", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 6, 5 Şubat 1956, s. 7.
[883] Turgut Uyar, "İlkin Cesaret", **Forum**, C. 8, S. 88, 15 Kasım 1957, s. 22.
[884] Turgut Uyar, "Ölçüler Eskidi", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 38, 29 Eylül 1957, s. 6.

2. Kapak Takunyacıoğlu'nun güzel bir deseni ile bezenmiştir. Kitabın havasına uygundur.

3. Dört bölüm olan kitapta 49 şiir vardır.

4. Dergilerdeki şiirlerinden de tanıdığımız ozan daha çok aşk ve anılarına bağlı şiirler yazmaktadır.

5. Rahat bir deyişi, ustaca bir mısra yapısı vardır.

6. Her ne kadar kişisel anılarını, aşklarını anlatıyorsa da, yer yer toplum meselelerine de ilgilenmekte, toplumun dertlerini dile getirmektedir. (üç mısra)

7. Ozanın şu mısralarında siz de kendinizi, ilk aşkınızın yürek çarpıntılarını duymuyor musunuz?

8. Bununla birlikte şiirlerinde bazı ayıklamalar yapsaydı kitap daha bir başarılı olacaktı sanırız.

9. Bazı eskimiş kelimeleri kullanmış olmasına rağmen bu ozan, şiiri bilen ve söyleyebilen bir ozandır.

10. Ozanımız umut kırıklığını ve geleceğe inancını belirtirken ne kadar içten ve başarılıdır bakın. (iki mısra)

11. Adıgeçeni bu kitabından ötürü kutlar ve gelecekte Türk şiirine pırıl pırıl mısralar vermesini bekleriz."[885]

Sezai Karakoç, eleştiride istatistik yöntemini Asım Bezirci'nin yaptığı çalışmalardan yola çıkarak eleştirir. Ona göre bu yöntemle doğru ve başarılı yargılarda bulunabilmek için sözcüklerin, önce şiirde hep eşit yük ve değerde olması, daha sonra da bir sözcüğün hangi şiire girerse girsin, hep aynı değeri, aynı anlamı, aynı işi yapar olması, değişmemesi, önemce hep aynı olması gerekir. Tanım, sınıflama ve yorumlara dayanan bu yöntemin, tanımların yanlış, sınıflamaların eksik, yorumun da kötü olması durumunda gülünç sonuçlara yol açması kaçınılmazdır. Bu yöntem, şiiri açıklamayan; sorulacak sorulara kendi yöntemiyle değil, başka yöntemlerle yanıt veren bir yöntemdir. Karakoç, iktisatta bile istatistiğin tek başına kullanılmadığını, bin bir koşul, kayıt, tanım ve bilgiyle kullanıldığını, şiire özgü bir yöntemle istatistik yöntem arasında, iktisadi olayla şiir arasındaki ayrım kadar bir fark olacağını ileri sürer. Ona göre bu yöntem, kötü niyete elverişlidir. Ölçüler kafamızda olduğu için, istediğimiz istatistiki sonucu çıkarmak, incelediğimiz şiiri istediğimiz gruba sokmak mümkün olacaktır. Bu yöntem, şiir çözümleme yöntemi olarak, yöntemlerin en az yararlısı, diğer bir deyişle en zararlısıdır.[886]

[885] A. Turgut, "Eleştirmede Kalıp", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 52, 28 Aralık 1958, s. 12.
[886] Sezai Karakoç, "Varan Üç: Mösyö İstatistik", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 42, 19 Ekim 1958, s. 7-8.

İstatistiki yöntemi ilk uygulayanlardan olan Metin And, Karakoç'un yazısından yola çıkarak bu yöntemi değerlendirir. Ona göre istatistiki yöntem, şiiri açıklayan, çözümleyen diğer yöntemlerden aşağı değildir. Bu, kullanmasını bilen insanın elinde çok yararlı işler görebilecek bir yöntemdir.

And, şiir içindeki sözcüklerin yalnızca sayılmakla bir sonuca ulaşılamayacağını, başka ilintilere de başvurmak gerekeceğini imler. Ona göre yinelenen sözcükler anlamlarına göre ele alındığında bir sonuca ulaşmak söz konusu olacaktır. Şiirde eleştirmeni ilgilendiren, şairin kullandığı her sözcük değil, kimi sözcükler ve onların anlamlarıdır. And, bu konuda sonuç olarak şunları söyler:

> *"İncelemeci için asıl önemli olan bağlantı, kelimelerin metin içindeki tekrarının, aynı kelimenin genel dil içinde tekrarlanışına olan oranı, katsayısıdır. Bundan bir şairin üslubu, ilişgini olduğu çığır, simgelerin, ses uyumlarının değerlendirilmesi, ruh hali, ve belli bir çağ içindeki yeri incelenebilir. Ayrıca bir şairi ötekiyle, veya bir şairin çeşitli çağlarını kendi aralarında karşılaştırmak kabil olur."*[887]

Özdemir Nutku, eleştirmenin şiir okuruna yardım etmek, onu aydınlatmak gibi bir görevinin olduğunu ileri sürer. Ona göre eleştirmen içinde bulunduğu dönemi bilmek, şiir konusunda derin bir inceleme yapmak zorundadır. Çünkü eleştirmenin öncelikli olarak yapacağı iş, "her şiirin nedenini araştırmak, şiiri devri içinde ölçmek"tir.[888]

Doğan Hızlan, şiir değerlendirmesinin açıklama ve yorumlamadan ayrı olduğunu, bunlardan ancak değerlendirme yapılırken yararlanılabileceğini söyler. Hızlan'a göre değerlendirmenin tek koşulu nesnel olmak değildir. O, değerlendirmede şiir öncesi çalışma ve hazırlıkları önemsemez. Bunların şairle şiir arasında olduğunu, değerlendirmenin ise şairle bizim aramızda olması gerektiğini imler. Ona göre şiir, kendi kişiliğini ve yorumunu kendi taşır. Etkenlerin saptanması açısından, şiir öncesi yapılan çalışma ve hazırlıklar bize yardımcı olabilir. Değerlendirmenin yaşanılan çağa ve topluma göre yapılması gerektiğini söyleyen Hızlan, şiir değerlendirmesini çeşitli alt başlıklar altında irdeler:

1. Hızlan'a göre şiir, bütünü, yani kendi geleneği içinde değerlendirilmelidir. Kendi şiirimize ait başvurabileceğimiz kaynağın yok denecek kadar az olduğu saptamasını yapan Hızlan'ın bu konuda söylediklerinin referansı Eliot'tır:

> *" 'Hiçbir şair, hiçbir sanatçı yoktur ki yalnız başına tam anlam taşısın. Onun önemi, değerlendirilmesi, onun ölü sanatçı ve şairle olan bağıntısının*

[887] Metin And, "Dışardan Birisi", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 43, 26 Ekim 1958, s. 8.
[888] Özdemir Nutku, "Yeni Şiir Belirsiz mi?", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 36, 2 Eylül 1956, s. 6.

değerlendirilmesi demektir.' (Tradition and the Individual Talent) Bu gelenek içinde değerlendirmenin başlıca koşullarından biri de neyin öldüğünün değil, şimdi neyin yaşadığının saptanmasıdır."[889]

2. Ona göre şiirde ayrımlara inilmesi doğru değildir; çünkü ayrımlara inildikçe şiirin özellikleri kaybolur. Ayrım bir tek, aynı akıma üye şairleri değerlendirirken yararlı olabilir.

3. Hızlan, şiir değerlendirmesinde öz ve biçimi bir arada düşünür; ama öncelediği özün getirdiği biçim yeniliğidir.

4. Hızlan, " 'Entelektüel Güzellik' ve bu güzelliği değerlendirme" alt başlığı altında ele aldığı değerlendirme ögesinin Türkiye'de bilinmediğini imler. Şiir içinde entelektüel verilerin eritilmesinden entelektüel güzelliğin çıktığını söyleyen Hızlan, bu tür şiirlerde çoğunlukla evrenin yorumlandığının altını çizer. Burada anlatılmak istenen şairin dünya görüşüdür. "Daha doğrusu şairin evreni şiirle değerlendirmesi"dir. O, yasaklamalar döneminin geçtiğine inanır. Bu nedenle Yeats'in, "Şairin ağzı gerçeğe kapalı olmalı!" sözüne katılmaz.

5. Ona göre şiirin tanımından yola çıkan değerlendirme, değerlendirmelerin en ilkelidir.

6. Hızlan'a göre şiiri toplumsal yönden değerlendirmek için, şiirin öncelikle kendi toplumunda incelenmesi gerekir.

7. Hızlan, şiirin şairinden bağımsız olduğunu ileri sürer. Bu yüzden değerlendirmelerde "şair yok, şiir var"dır. "Çabamız şiire yönelmelidir."

Hızlan'a göre, şiirin yalnızca öz bakımından değerlendirilmesi eksikliktir. Biçimin de değerlendirmeye katılması gerekir. Değerlendirmede mutlaka bir ölçü ve yöntem olması gerektiğinin altını çizen Hızlan, "değerlendirmeyi, şiirin çözümü için değil, çözüme giden yolları, öğeleri araştırdığı" için önemser.[890]

Hızlan'a göre şiir değerlendirmesi yaparken mutlaka değer ölçülerimizi belirlememiz gerekir; çünkü eleştiride ölçü, eleştiriye güven duyulmasını sağlar. Ama burada amaçlanan ölçülerin katı birer kalıp ve ilke durumunda ortaya konması değildir. Bu durumda verilen yargıların kesinlik taşıması kaçınılmazdır. Şiirde kesin yargılara karşı çıkan Hızlan, ölçülerin ana kaynağının eleştirmenin eleştiri anlayışı olduğunu söyler. Ona göre şiir değerlendirmesinde en uygun yöntem, karıştırım yöntemidir. Yani o, eleştiride, şiir değerlendirilmesinde yararlanılabilecek her türlü yöntemi benimser. Eleştiride birçok

[889] Doğan Hızlan, "Şiiri Değerlendirme I", **A**, S. 19, Ağustos 1959, s. 2.
[890] agm., s. 2.

bilim dalından (felsefe, tarih, toplumbilim…) yararlanılabileceğini, önemli olanın bunların etki alanına girmemek olduğunu söyler. Hızlan, ölçü, yöntem ve öğreti konusunda kısaca şunları söyler:

> *"Ölçülerin tek başına bir işlevi olduğu düşünülemez, bunlar ancak şiire uygulandıkları zaman işlevlerini yapmış olurlar. Uygulama sonucunda da yöntem ortaya çıkar.*
>
> *(…)*
>
> *Sırtını öğretiye dayayıp güç kazanmak isteyenlerden 'ne kanaate, ne de şiire hayır geliyor.'"*[891]

Eserleri incelerken metin tahlili yöntemini uygulayan Kaplan'ın yönteminin temelinde eser vardır. Edebî eseri, bir bütün olarak gören Kaplan'a göre eser, aynı zamanda yazarın davranış biçiminin bir ifadesidir. Sanatçının kişiliğiyle yakından ilgili olan ayrıntı, bütünün emrindedir. Kaplan, eserin hangi davranış biçiminin ifadesi olduğunu bulabilmek için, esere bütün olarak bakmak, onun ruhunu kavramak, içerik ve biçeme ait ayrıntıyı bu ruha bağlamak gerektiğinin altını çizer. Yazarın evren, yaşam, toplum, doğa ve insan karşısında almış olduğu özel tavırdan hareket etmesini ve ayrıntıdan daima onun davranış tarzına varması gerektiğini vurgular. Ona göre konu, kompozisyon, düşünce, sözcük, hayal, uyum gibi bir eseri oluşturmak için kullanılan her şey, yazarın kişiliğini açıklayıcı bir rol üstlenir. Bu seçişle dönem arasında da bir ilişki vardır; çünkü dönemin ruhunu yazarın ruhundan ayırmak mümkün değildir. Bu durumun esere yansıması ise kaçınılmazdır. Biçem, ayrıntısına varıncaya dek, kişisel veya toplumsal davranış biçiminin ifadesidir. Sonuç olarak şiir çözümlemesinde, şiirdeki her şeyi anlamlandırmak, bunları şairin kişisel davranış biçimine bağlamak, şiirle bütün (şairin eseri/eserleri) arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak gerekir.[892]

---

[891] Doğan Hızlan, "Şiiri Değerlendirme II", **A**, S. 22-23, Kasım-Aralık 1959, s. 1/8.

[892] Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri – Âkif Paşa'dan Yahya Kemal'e Kadar**, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1954, s. III.

2. UYGULAMA

2. 1. YAHYA KEMAL BEYATLI – "ŞİİRLER"

Yahya Kemal'le ilgili yazılara baktığımızda onu öven yazıların çoğunlukta olduğunu görürüz. Bunun nedeni hem Necati Cumalı'nın dediği gibi 1940'larda yapılan saldırıların haksız olduğunu saldırıyı yapan kuşağın anlaması, hem de Yahya Kemal yanlılarının şairin şiirini koşulsuz iyi kabul etmesidir. Bu dönemde Yahya Kemal'le ilgili yargıların daha insanileştiğini, "Tanrı şair" gibi aşırı benzetmelerden kaçınıldığını, bunun yerini "büyük şair"in aldığını görüyoruz.

Suat Uzer, Yahya Kemal'in son şiirlerinin okurlarca pek başarılı bulunmadığını söyler. Ona göre bu başarısızlığın ardındaki ilk neden, mizacına uygun olmamasına karşın her ay bir şiir yayımlamasıdır. Yahya Kemal'in şiiri aceleye gelmeyen bir şiirdir. Bundan dolayı bu şiirlerin bir süre dosyada kalması, zaman içinde de işlenmesi gerekir. İkinci neden olarak bunlar (Rindlerin Akşamı, Hayal Şehir, Sessiz Gemi, Endülüste Raks), onun alıştığımız biçimdeki, "geniş nefesli, büyük duygularla yüklü" şiirlerine (Yeniçeriye Gazel, Akıncı, Mohaç Türküsü, Eylül Sonu, Erenköy'ünde Bahar, Ses) benzemez. Uzer, bu konuda şu yargılarda bulunur:

> *"Bu şiirlerde Yahya Kemal'in kendisinden çok başkaları, daha doğrusu kütlelerin ruhuna hitap eden duygular vardır. Yahya Kemal insanı bütün genişliği ve derinliği ile anlamış, insan psikolojisine hâkim bir şairdir. (…)*
>
> *Son şiirlerinde ise bu anlayış ve hâkimiyetin oldukça zayıf görünmesine rağmen, insanın çok iyi bildiği bir şeyi unutmasına imkân yoktur. Daha evvelki şiirlerinde kütlelerin ruhuna hitap eden duyguların bulunmasına karşılık, bu son şiirlerinde kendisi, kendi ruhu var. Kanaatimce son şiirlerin yadırganmasının mühim sebeplerinden birisidir bu. Ayrıca şimdiye kadar ağır ve büyük duyguları yoklayan Yahya Kemal'in, 'Cinler'den ve hâtıralardan bahsetmesi, 'Bâkî'nin gazelini taştîr' etmesi, bu şiirlerin hoş karşılanmamasının bir başka sebebi olsa gerek."*[893]

[893] Suat Uzer, "Yahya Kemal ve Son Şiirleri", **Türk San'atı**, C. 1, S. 11, 1 Haziran 1953, s. 6.

Bu yargıların başkalarının olduğunu söyleyen Uzer, kendi görüşlerini de açıklar. Ona göre bunların içinde önceki şiirine yaklaşan ve güzel olan şiirler de vardır. "Üsküdar'ın Dost Işıkları", "Kaybolan Şehir", "Maltepe", "Eski Paris" bu güzel şiirlere örnektir. Bunlara belli oranda eğilen Uzer, sonuç olarak şunu söyler: "*Yeni bir* Hayal Şehir *özlemi içindeyiz.*"[894]

Behçet Kemal Çağlar, eski Yahya Kemal'in aşk, manzara ve tarih şiirini, yenisinin ise sosyal meseleleri ortaya koyduğunu belirtir. Ona göre şair, "Üsküdar'ın Dost Işıkları" ve "Kocamustafapaşa"da toplumun sorunlarına eğildiği, değindiği, kendisini yinelemediği için yenidir. Çağlar'ın bu konudaki görüşleri şöyledir:

> "*Bilhassa bu iki şiirde yeni bir Yahya Kemal'le karşı karşıyayız. Yeni bir Yahya Kemal… Gerçekten yeni bir şair.. Çünkü bizce, hoş, bizce değil, herkesçe, yeni şair, ille vezni-düzeni bozup kıran, kafiyeden sıyrılıp çıkan, argo kelimeleri sık sık kullanan, sentaksı filân alt üst eden adam değildir. Gerçek yeni şair, yeni bir duyuş, yeni bir buluşa ezelden beri tekrarlanan şeylere yeni bir ifade ve eda veren, ana dilini konuşan kardeş halkın dertleri ve meseleleri üzerine eğilip bunları yeni bir san'at içinde eriterek yeni akıcı ifadeye kavuşturan insan değil midir?*
>
> *Şimdiye kadar Yahya Kemal'e 'burjuva şair' diye dudak bükmek isteyenler, (…) artık saygı ile kendilerine gelmek ve yeni mısraları üzerine dikkatle eğilmek durumundadırlar.*"[895]

Mehmet Kaplan'a göre edebiyatımızda ilk kez "dört başı mamur, mükemmel ve bütün bir şiir"i ortaya koyan Yahya Kemal'dir. O, şiirinin malzemesini Divan şiirinden almış, ama onlardan yepyeni şiirler yapmayı başarmıştır.[896] Kaplan, Yahya Kemal için şunları söyler:

> "*Yahya Kemal, dil zevkini eski şairlerle fazla düşüp kalkmasına borçludur. Bütün şiirlerinin arkasında duran medeniyet ve milliyet fikri, geniş ve derin tarih kültürüne dayanır.*"[897]

Mustafa Şerif Onaran, Yahya Kemal'i "*tek başına büyük bir şiir çağını açıp kapayan adam*" olarak tanımlar. Ona göre şiiri kendine bu kadar iş edinebilen, titiz, sabırlı bir kişi edebiyat dünyamıza gelmemiştir. O, şiirin kurallarını da, kendisini de bilen ender şairlerimizden biridir. Yahya Kemal, "*tarihi iyi bilen, bildiğini belli etmiyerek şiirini*

---

[894] agm., s. 7.
[895] Behçet Kemal Çağlar, "Yeni Yahya Kemal", **20. Asır**, 22 Ekim 1953 (Kâzım Yetiş, **Yahya Kemal İçin Yazılanlar**, C. 2, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2000, s. 58'den naklen).
[896] Suat Uzer, "Yahya Kemal'e Dair Anket: Mehmet Kaplan'ın Cevabı", **Türk San'atı**, C. 1, S. 16, Ekim 1953, s. 5.
[897] Mehmet Kaplan, "Eskileri Okumak", **Çağrı**, S. 4, Ocak 1958, s. 3.

yazan; divan edebiyatından bu yana iler-tutar yeri kalmamış konuları yeni bir güzellikle işliyen; günlük edebiyat dedikodularının dışında usul usul büyük şiirini işleyeduran" usta şairimizdir.[898]

Onaran, bir başka yazısında da, Yahya Kemal'in şiir anlayışının zamana yenik düşmeye başladığını, gitgide eskidiğini ileri sürer. "Alpaslan'ın Ruhuna Gazel", "İstanbul'u Alan Yeniçeriye Gazel " gibi şiirlerinin bizde bir yankı uyandırmadığını; "Çubuklu'dan Gazel", "Söyler Redifli Gazel" gibi şiirlerinin de "boşuna emek verilmiş bir süs güzelliği olmaktan, yapmacıklı bir etki uyandırmaktan" başka bir iz bırakmadığını ileri sürer. Ona göre Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi"den sonra yazdığı birçok şiir, bu şiirin gerisindedir. Bunlar, onun şiirine yeni bir şey katmamıştır. Yahya Kemal, "bir şiir ustası"dır, ama onun eskiyen yönleri olduğu da açıktır. Bundan dolayı onu, hem "eksiksiz bir şiir Tanrısı" olarak görmek, hem de bayraklaştırmak doğru bir tutum değildir.[899]

Nurullah Ataç, Yahya Kemal'in sanatında bir kalıpçılık olmasına, eski sözleri yinelemesine karşın aynı zamanda bir yeniliğin de olduğu kanısındadır. Ona göre Yahya Kemal, 'Doğu'nun kalıpçılığına Batı'nın kalıpçılığını" aşılamış, böylece gazele Avrupai bir hava verebilmiştir. Bu durum, Yahya Kemal'de "arama, özenme, güzel şekiller kurmak kaygısı"nın var olduğunu göstermektedir.[900] Ataç, beğenilerindeki değişikliği Yahya Kemal'i değerlendirirken de ortaya koyar. Önceleri Yahya Kemal'i "çağımızın en büyük Türk şairi"[901] olarak nitelendiren Ataç, daha sonraları Yahya Kemal'le ilgili olarak "Eski hayranlığımı inkar etmiyorum, ancak şimdi neden o kadar kapılmış olduğumu kendim de anlayamıyorum." diyecektir.[902]

Turgut Uyar'a göre Yahya Kemal, "büyük bir çağın, büyük bir kuşağın ve büyük bir ekinin" son büyük şairidir. O, ilk günden ölünceye dek biraz "Osmanlı", biraz da "parnasse" bir şair kalmak için diretmiştir. Geçmiş, onun heyecan ve mutluluk kaynağıdır. Uyar, Yahya Kemal'in büyük bir ozan olduğunu, buna karşın şiirimizin batılılaşmasında önemli bir rol üstlenmediğini ileri sürer. Ona göre Beyatlı, döneminin Türkçesini "şiire en uygun imkânlarıyla kullanan" şairdir. Şairin kusurlarını da göz ardı etmeyen Uyar, sözgelimi "Ses" ve "Sessiz Gemi" şiirlerinde şairin, "şiirini çarçabuk eskitecek, (…) bağışlanmıyacak bir tahkiye zaafına" düştüğünü iddia eder; ama bu türden hataların, onun

[898] Mustafa Şerif Onaran, "Yahya Kemal Beyatlı", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 45, 9 Kasım 1958, s. 12.
[899] Mustafa Şerif Onaran, "Yahya Kemal'i Beğenirken", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 47, 23 Kasım 1958, s. 10.
[900] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 31.
[901] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri**-*Ararken*, YKY, İstanbul, 1999, s. 30.
[902] Nurullah Ataç, **Dergilerde**, TDK Yayınları, Ankara, 1980, s. 188.

büyük bir şair olduğu gerçeğini değiştiremeyeceğinin de altını çizer.[903] Uyar'a göre Yahya Kemal'i büyük yapan iki öge vardır: Bunlardan biri dilindeki başarı, diğeri de şiire olan eskimez/sarsılmaz inancı, saygısı ve sevgisidir.[904]

Necati Cumalı, Yahya Kemal'le ilgili yazısına gençlik günlerinden söz açarak başlar. O günlerde o ve çağdaşları Yahya Kemal'i devrimlere kayıtsız kaldığı, şiirlerinde geçmiş özlemi taşıdığı için suçlamışlardır. Cumalı, yargılarında yanıldıklarını, bu yanılgıyı fark etmelerinin de çok uzun sürmediğini belirtir. Artık, onun devrimci yönünü göremedikleri günlerin geride kaldığını söyleyen Cumalı, Yahya Kemal'in niye büyük bir şair olduğunu şu sözlerle ortaya koyar:

> *"Yahya Kemal'i devrimlerimize kayıtsız, şiirleri geçmiş özlemi taşıyor gibi yargılarla suçlandırdığımız günlerde, anlıyoruz ki bu şiirlerin taşıdığı gerçek devrimci yönü görememişiz. Dilimize, büyük şairlerin dili olduğu çağların kudreti, Şeyh Galip'ten sonra yüzelli yıl arayla, Yahya Kemal'le döner. Batı kültürünün, batı şiirinin tadı, bugün hâlâ çözmekte kararsızlıklar geçirdiğimiz yolları aşmış olarak, yüzde yüz millîleşmiş, batılı olduğu kadar temellerini şiir geleneğimize de bağlamış bir durumda, şiirimize Yahya Kemal'le girer. Çok şiirlerinde bizi ulusça bir zevk beraberliğine ulaştıran bir güç vardır."*[905]

Yaşar Nabi, Yahya Kemal'in ölümüyle "eski edebiyatımızla yeni edebiyatımız arasında ayakta duran son köprü"nün de yıkıldığını belirtir. Ona göre Yahya Kemal, yalnız geçmişin sesini sürdüren ve bu alanda edebiyat tarihimizin en ünlü kişilerini de aşan bir şair olmakla kalmamış, aynı zamanda şiirimizin ilk gerçek yenilikçisi olmuştur. Yaşar Nabi, ilk yeniliklerin Şinasi'yle başladığını, ama onun yaptığı yeniliğin biçimde kaldığını; şiirimizi iri sözler etme merakından kurtarıp Batılı anlamda güzelin yolunu açan ilk kişinin Yahya Kemal olduğunu ileri sürer. Yazar, bu konuda şunları söyler:

> *"Yahya Kemal, bir yandan artık son demlerini yaşıyan Divan şiirini taptaze bir hava içinde en yüksek derecesine eriştirirken, bir yandan da Tevfik Fikret'i de, Abdülhak Hâmid'i de aşan bir hamle yaparak yeni kuşaklara lirizmin anlamını öğretiyordu. Böylece geleneğin bayrağını elinde tutan şair, aynı zamanda yeniliğin öncüsü oluyordu."*[906]

---

[903] Turgut Uyar, "Önce Aruz Öldü", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 45, 9 Kasım 1958, s. 9.
[904] Turgut Uyar, "Esir Jeminüs ve Altor Şehri", **Forum**, C. 10, S. 113, 1 Aralık 1958 (Kâzım Yetiş, **Yahya Kemal İçin Yazılanlar**, Cilt 2, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2000, s. 362'den naklen).
[905] Necati Cumalı, "Orman Yangınları Gibi", **Varlık**, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 20.
[906] Yaşar Nabi Nayır, "Büyük Hemşerimin Ardından", **Varlık**, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 15.

Sabahattin Kudret Aksal, gerçek yeniliği bilmeyenlerin, yeniliği yalnızca konuda ve imgede bulanların, şiirlerinin alışılmış özüne bakarak Yahya Kemal'in edebiyat dünyamızdaki önemini kavrayamadıklarını, Divan şiiri beğenisiyle ortaya çıkanlarınsa onu eskinin bir öykünmecisi olarak gördüklerini; bu iki kesimin, amaçları farklı da olsa, Yahya Kemal konusunda yanıldıklarını belirtir. Aksal, Tanzimat'la birlikte edebiyatımıza düzyazının egemen olduğunu, bu dönemde yazılan şiirlerin de düzyazıya benzediğini, bu nedenle köklü bir şiir geleneğimiz olmasına karşın yaklaşık 100 yıl boyunca şiirin unutulduğunu, Yahya Kemal'in de böyle bir ortamda ortaya çıktığını söyler. Aksal'a göre Yahya Kemal, şiirin kaybolmaya, unutulmaya başladığı bir dönemde şiiri/dizeyi yeniden bulduğu, kurduğu için çok önemlidir. Aksal, bu konuda şunları söyler:

> "*İşte Yahya Kemal böyle bir çevreye, geçmişte zengin bir şiir kaynağı olsa da, yüzyıla yakın bir süre için mısraın unutulduğu, artık bir sorun olmadığı bir edebiyata geldi. Mısraı yeni baştan bulmak, kurmak gerekiyordu. Tanzimat anlayışının yetiştirdiği bir adam, bir batılıydı. Bir yandan bir Abbe Bremond'un, bir Mallarme'nin öz şiir anlâyışıyla edebiyata baktığı, bir yandan da bir dil sanatçısı olduğundan şiirine bir gelenek bulmak zoruyla divan şiirine eğildi. Gazellerini kendini bulmak yolunda bir çaba diye açıklayabiliriz ki Yahya Kemal gazelleriyle divanın son ozanı değil, günümüzün ilk ozanıdır. Kendisi de söylemez mi?*
>
> Ne harâbî, ne harâbâtîyim
>
> Kökü mazide olan âtiyim
>
> *Böyle olduğu için de şiirimizin bir classique'idir*."[907]

Hikmet Dizdaroğlu'na göre Yahya Kemal bazılarının sandığı gibi ne geçmişe dönük bir şairdir, ne de Divan şiiriyle de bir bağlantısı vardır. Çünkü Divan şiirini yürüten Doğu anlayışıdır. Yahya Kemal ise onun tam karşısındadır. Dizdaroğlu, bu sözleri söylerken Tanpınar'ın Yahya Kemal'le ilgili sözlerini de göz ardı etmez: "Yalnız bir noktayı unutmayalım: 'Her yenilik getiren şairde eskiye bakan taraf vardır.' Çünkü köksüz şiir olamaz. 'Maziyi inkâr ettiğimiz an, sanat kendiliğinden durur.' (A. H. Tanpınar)"[908]

Dizdaroğlu, bu yazısında Yahya Kemal'in şiir mimarisinin "ahenk"e dayandığını, şiirde hayat, ölüm, aşk, hatıra, tarih gibi büyük temleri işlediğini, kelimeye çok fazla önem verdiğini, hatta bununla da kalmayıp ona günlük anlamının dışında, yepyeni taptaze ufuklar açtığını imler. Yazar, ahenge ve ritme bu kadar önem veren şairin kimi şiirlerinde,

[907] Sabahattin Kudret Aksal, "Yahya Kemal Beyatlı", **Varlık**, S. 491, 1 Aralık 1958, s. 4.
[908] Hikmet Dizdaroğlu, "Yahya Kemal Üzerine Notlar", **Varlık**, S. 491, 1 Aralık 1958, s. 8-9.

şiirin temposunu bozan dizelerle, kelimelerle, uyak düzensizlikleriyle karşılaşıldığının altını çizer. Bu türden aksaklıkların Yahya Kemal'in büyük bir şair olduğu gerçeğini değiştirmeyeceğini vurgular.[909] Dizdaroğlu'na göre Yahya Kemal, "eşsiz bir dil ustası"; geçmişten günümüze süzülüp gelen Türk şiirinin "katıksız ifadesi ve doruk noktası"dır.[910]

Yahya Kemal'i övenlerin de, yerenlerin de gözü kapalı olarak ya onun önünde secde ettiklerini, ya da ona sövdüklerini; bu nedenle onun kadar kimsenin aşırı övgü ve yergi arasına sıkışmadığını ileri süren Can Yücel'e göre artık Yahya Kemal'i yerli yerine oturtmanın zamanı gelmiştir.

Yücel, Yahya Kemal'in tarihi, şiirlerine bir hava, bir atmosfer sağlamak için kullandığı görüşündedir. Bu nedenle Yahya Kemal'in, parnas okulundan kalkıp Helenistik bir uygarlığın çevresinde dolandıktan sonra Osmanlılığı seçişi tarih anlayışının gelişimiyle ilgili değildir. Yücel'e göre Yahya Kemal, şiirine estetik bir tema aradığı için tarihten yararlanır:

> "*Yahya Kemal, musikiye dayanan sembolist okula karşı, yapı sanatına bel bağlayan, açık sağlam, köşeli, oturaklı bir şiir kurmak ister. (…) Yahya Kemal'in yapıtında önemli etkin, tarih anlayışı değil, Türke uysal gelecek bir kılâsikçilik arama hamlesidir. Tarih anlayışı bu hamlenin besleyici kaynaklarından biridir. Divan şiiri Yahya Kemal için bu aradığı duyarlığa yar olduğu ölçüde yararlıdır. Örneğin dil, Divan şiirinin aruzu, mecazı Yahya kemal'in köşeli, aydınlık mısra yapısının zorunlarına uyduğu zaman ancak baş tacı edilir.*"[911]

Yücel, Yahya Kemal'in kültür alanında yeniyle eskiyi, Doğuyla Batıyı birleştirdiğini, ama bunun 19. yüzyıl klasikçilik anlayışı içinde kaldığını belirtir. Ona göre ardında gününden kaçma eğilimi olan bu klasikçilik, organik bir güdüden çok estetik bir sığınak arama kaygısından hız almaktadır. Yahya Kemal, uzaklara gitmek istese de aslında istediği serüven değil, sığınacak, rahatlayacak bir limandır: "Ölüm dediğin asûde bir bahar ülkesidir, aşk, âşinâlıktan bir parmak öte bir şey…" Yahya Kemal'in şiirlerini okurken insanda bir yere gittiği sanısının uyandığını söyleyen Yücel, bu konuda şunları söyler:

> "*Gitmişin gitmemişin o başka, sana o sanıyı aşılıyor ya, iş orda. O Yahya Kemal ki kendini alabildiğine sınırlar, sonra bir de bakarsın, içinde kaldığı yöreyi genişletivermiş, ya da sana genişlemiş gibi gösteriyor. Nasıl yaratıyor bu etkiyi? Olsa olsa şiiri bir estetik amaca, bir toplayıcı öze götürmeyi bilişindendir. Şiirin*

[909] agm., s. 8-9.
[910] Hikmet Dizdaroğlu, "Yahya Kemal Beyatlı", **Varlık**, S. 414, Ocak 1955, s. 6.
[911] Can Yücel, "Yazık ki Yahya Kemal!", **Dost**, C. 3, S. 15, Aralık 1958, s. 9-10.

sözlerle hazırlanan soyut bir yolculuk olduğunu anlayışından. Kısacası büyük koşukçu, manzumeci oluşundan. Manzumeci diyerek Yahya Kemal'in ozanlığını yeriyorum, sanılmasın! Diyeceğim şu: Yahya Kemal'de şiir, purist, damıtık anlamda baştan sona yuvarlana yuvarlana gelen bir çığ değil, manzume düzeyinin üstüne zaman zaman çıkan titreşim uçlarıdır. Bu manzume temeli Yahya Kemal'in şiirine kendine özgü bir sağlamlık sağlar. Onun içindir ki Yahya Kemal karşımıza sade bir ozan değil, bir şiir kurumu olarak çıkar."[912]

Can Yücel, Yahya Kemal'i "Türkçede birgün büyük bir şiir geleneği kurulabileceği yolundaki umutları tazeleyen en güçlü örnek" olarak görür. Yücel'e göre Yahya Kemal, kendisi taze olmasa da dilimize, aklımıza, şiir duyarlığımıza güvenimizi tazeleyen bir örnektir. Yücel, Gide'in Hugo için söylediği şu sözü Yahya Kemal'e uyarlar: "Yahya Kemal yazık ki, bizim en büyük ozanımızdır."[913]

2. 2. NECİP FAZIL KISAKÜREK – SONSUZLUK KERVANI

Necip Fazıl, ***Sonsuzluk Kervanı*** ile ilgili eleştirilerde şiirini ve poetikasını davasına bağlamış, aynı zamanda da gönüllü olarak din propagandası yapan bir şair olarak gösterilir. Ataç'a göre "orta halli bir şair"[914] olan Necip Fazıl, Sezai Karakoç'a göre Cumhuriyet sanat kuşağının yaşayacak ilk şiir değeridir.

Metin And, **Sonsuzluk Kervanı**'nındaki şiirleri "dinsel şiir" örneği olarak gösterir. Çünkü bu kitaptaki şiirlerin çoğu, Necip Fazıl'ın eski şiirlerinden gönüllüsü olduğu davaya uygun olarak seçilmiştir. Bu seçimin dışında kalan şiirler ise, onun yeni şiir anlayışına uymayan ve bir daha da kitaplarına girmeyecek olan şiirlerdir.

Dinsel şiiri, kutsal kitaplardan çeviri ve yorumlar, dinsel inancın belirtildiği şiirler ve şairin kendi inancını belirtmekle yetinmeyip başkalarını da o inanca çağırdığı, gönüllü olarak din propagandası yaptığı şiirler olmak üzere üçe ayıran And, Necip Fazıl'ın sayısı çok az olan son dönem şiirlerini üçüncü öbeğe sokar. Ona göre bu şiirlerde konuyu zorlayan bir deyiş söz konusudur. Eski şiirlerinde de dinsel inancını başka duygularla birlikte bilinçsiz olarak ifade eden şair, bu şiirlerinde daha çok vaaz veren, söylev çeken bir kişi durumundadır. And, bu konuda şunları söyler:

---

[912] agm., s. 11.
[913] agm., s. 11.
[914] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 312.

"*Din dışı bir çağda, dinsel bir sesleniş elde etmek her şairin harcı değil. Gerçi çağımızda da dinsel inançlarla güzel şiirler yazılıyor, ama Kısakürek'in ki bunlar yanında yer alamıyacak. Böyle olunca son şiirlerinin de okuyucusu gerçek şiir okuyucusu değil, salt dinsel unsura önem veren kalabalıklar olacaktır*."[915]

And, Kısakürek'in kitabın önsözünde kendi şiirleriyle ilgilenen, ama artık şiir yazmadığını söyleyen okurları için "nadanlar" sözcüğünü kullanır. Buradan onun gerçek şiir okurlarını değil, bu dinsel öğelere önem veren kalabalıkları önemsediğini anlıyoruz.

And'a göre kitapta eskiden beri beğenilen "Kafiyeler", "Sayıklama" ve "Üç Atlı" gibi şiirlerin olması olumludur. And, Necip Fazıl'ı gerçeği iki dizeye sığdırmaya çalıştığı ve Yunus Emre kolaylığına sığındığı şiirlerde pek başarılı bulmaz. Şairin bu konuda çok çalışması gerektiğinin altını çizen And, sonuç olarak şunları söyler:

"Anladım işi; sanat Allahı aramakmış;
Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış..

beyitinde çelik-çomağın Sanat mı yoksa bu iki mısraın kendisi mi kolayca kestirilemiyor.

Kısakürek'in son şiirleri için ünlü bir sözü biraz değiştirerek bir ilke gibi tekrarlıyalım: Sanat eserini bozan dinsel inançlar değil, bu inançları ispatlamaya kalkışmak istemidir."[916]

Sezai Karakoç, Mehmet Yasin takma adıyla yayımladığı bir yazısında **Sonsuzluk Kervanı**'nı değerlendirir. Karakoç'a göre Necip Fazıl, hem "Cumhuriyet sanat neslinin ilk, yaşayacak şiir değeri"dir, hem de Batılı anlamda "ilk orijinal bir estetik kuran sanat adamlarımızdan" biridir. O, şiirlerinin çoğunu heceyle yazmasına karşın, ölçüyü ustalıkla şiirin gerisine atmayı başarır. Bu nedenle yeni şiire kapı açan ilk oluşumun başlangıcını onda buluruz.

Yazıda Kısakürek'in şiir gelişimine kısaca değinilir. Karakoç'a göre Kısakürek, halk şiirine entelektüel bir açılım sağlamış; ilk şiirlerinde genellikle insanı ve çevresini ele almış, daha sonra şiirine cinler, periler, devler ve cüceler girmiştir. Bunlar şairi diğer insanlardan daha çok anlayan, onun dünyasını kuran vefalı dostlardır. Yazar, Kısakürek'in bundan sonraki gelişimini şöyle ortaya koyar.

"*Bu, tabiat,insan ve şehir üzerine kafa ve ruh yoran şair birdenbire varlığı dış görünüşle kavramıya imkân görmemiş, bir nevi gizliliğin, her köşe ve bucağı çepeçevre sardığını sezmiş, bu noktada mistik olmuştur. Artık onu ilgilendiren*

[915] Metin And, "İki Şiir Kitabı", **Forum**, C. 3, S. 25, 1 Nisan 1955, s. 20.
[916] agm., s. 21.

gerçektir. O kesin ve kurtarıcı bir gerçek aramaktadır. (…) Ya gerçeği bulacak, ya sonsuz boşluklara yuvarlanacaktır."[917]

Karakoç'a göre bu gizliliğin gerisinde korku vardır. Şiirimizde bu korkuyu en iyi veren şair ise Necip Fazıl Kısakürek'tir. "Çile", Necip Fazıl'ın bu korku ve buhranı sonucu ortaya çıkan en güçlü şiiridir. "Çile bir senfonidir." Şair, ruhsal rahatlığın kaynağını Allah'ta bulmuştur.

Karakoç, Kısakürek'le ilgili şu genel değerlendirmeyi yapar:

"*Necip Fazıl Kısakürek, sanatında söyleyişi, iç ve dış ahengi, getirmek istediği ruh sarsıcı yeniliklerin yanında gözden kaçırmayan, kapalı ve dolgun kelimeleri uzun ve birbirine bir kale duvarındaki taşlar gibi sıkı sıkıya bağlı mısralara yerleştirebilen, kitabını orijinal bir sınıflama çerçevesi içine alan, şiirlerine paralel olarak şiir görüşünü tesbit etmiş, yani poetikasını vermiş, en sonda şiirini ve poetikasını davasına bağlıyabilmiş, ilerdeki nesillerin üzerine daha çok eğileceğine inandığımız bir sanatkâr olarak karşımıza çıkıyor.*"[918]

Ayhan Doğan, önce Necip Fazıl'ın şiir anlayışı (poetikası), daha sonra da ilk şiirlerinden başlayarak kullandığı izlekler üzerinde durur. Ona göre Necip Fazıl şiirinde korku, ıstırap ve yalnızlık izlekleri bir arada işlenir. Son dönemlerde ise, onun şiirinde "metafizik aleme yöneliş" söz konusudur. Bunlar mistik şiirlerdir. Bu türden şiirler ilk kitabında yalnızca iki tanedir.

Doğan, Necip Fazıl'ın ilk döneminde halk şiirinden yararlandığını, bu şiirlerin genellikle tekdüze olduklarını ileri sürer. Ona göre şair, ilk şiirleriyle "halk şairi mukallidi" gibidir. Yazar, şairin ilk dönemiyle ilgili olarak şu yargılarda bulunur:

"*O, ancak, hep ayni kalıplardaki ayni ses ve kafiye ahenginde kendi karanlık tarafını, kötümser durumunu, sıkıcılığını döker. Bütün bir ikinci devre diyebileceğimiz 'Bendedir'in,*

Yollar ki Allah'a çıkar, bendedir.

(…)

gibi büyük şiiri dile maleden N. Fazıl, ilk devresindeki bir çok şiirleriyle bir halk şairi mukallidinden başka bir şey değildir.

(…)

Kaldırımlar, yalnızlığın şiirini Türk şiirinde en olgun ve en başarılı noktaya ulaştırmıştır. Denebilir ki II. Kaldırımlar, ikinci bir 'Yalnız Gezerin Hayalleri'dir.

[917] Mehmet Yasin, "Sonsuzluk Kervanı", **Şiir Sanatı**, S. 1, 15 Ocak 1955, s. 30-31.
[918] agm., s. 31.

Ve N. Fazıl'da genel olan terkîbi nizamı, yalnızlık ve ölüm gibi iki ana tema üzerinden ortaya çıkarır, Kaldırımlar, yalnızlığın sembolüdür. İlk devrenin N. Fazıl'ı bizce, bu 'Kaldırımlar'dadır. (…) 'Otel Odaları' ve 'Sayıklama' gibi ayni daireyi tamamlayan şiirleri de buna ekliyebiliriz. Z. O. Saba'nın 'Ben ve Ötesi' için söylediği 'Les Fleur du Mal' kokusu bizce, en koyu şekilde, bilhassa bu birkaç şiirde duyulur."[919]

Ayhan Doğan, Necip Fazıl'da aşk ve kadının ihtiras halinde yer aldığını, "Kadın Bacakları" ve "Hayal" gibi şiirlerin bu duyguları "ifrat şekilde" açıkladığını; şairdeki bu duyguların "iddialı bir tecrit" sonucunda, şairin ikinci döneminde silindiğini ileri sürer. Doğan'a göre bu dönemin en önemli özelliği "mistik duyuşlar"dır. "Bendedir", "Çile", "Davetiye", "Onun Ümmetinden Ol" ve "Nur" gibi şiirleri mistik duyuşa örnek olarak veren Doğan, bu konuda şunları söyler:

" '*Bendedir', mistisizmin en güzel ifadesidir:*

Ne Çıkar bir yola düşmemiş gölgem
Yollar ki Allaha çıkar bendedir.

mısralarında Yunusun;

Beni bende demen, bende değilim
Bir ben vardır bende benden içeri.

durumunu buluruz. İç yol Tanrıya ulaşmak için tek çaredir. Şiirin mutlak hakikat arayıcılığını bilhassa bu şiiri ile gösterir.

(…)

'Bendedir'de ki birlik 'Çile'de oluş haline geçer. Necip Fazıl'ın bütün mistisizmini, oldukça modern şiir benimseyişleriyle, bu dört parçalı büyük şiir verir. Madde ve fikir mücadelesinde mutlak varlığı arama şeklinde görünen bu tezat ıstırabının, temleri arasındaki esrarlı oluşları izaha çalışan mısralara, maddi unsurların insana ait olanlarını yerleştirmesinden çıkarabiliriz. 'Çile' metafizikman bu unsurların terkibidir."[920]

Doğan'a göre din ve tarih gibi iki ögeyi birleştiren "Sakarya Destanı" bu dönemin en karakteristik şiirlerinden biridir. "Beklenen" de mistisizmin çerçevesi içinde kalan Kısakürek, "Dönemeç"te ölüm temi üzerinde durur.

Necip Fazıl'ın şiirini biçim ve yapı açısından da inceleyen Doğan, onun ilk şiirinden son yazdıklarına kadar büyük bir değişiklik geçirmediğini ileri sürer. Ona göre

[919] Ayhan Doğan, "Necip Fazıl Kısakürek ve Sanatı II", **Türk San'atı**, C. 3, S. 42, Aralık 1955, s. 5.
[920] Ayhan Doğan, "Necip Fazıl Kısakürek ve Sanatı IIÎ", **Türk San'atı**, C. 3, S. 43, Ocak 1956, s. 5.

Necip Fazıl, şiirlerinin çoğunda halk şiirinin biçimsel özelliklerini kullanır. ***Ben ve Ötesi***'ndeki 69 şiirin 44'ünün koşma biçiminde olması bunun göstergesidir. Şiirini daha çok dörtlüklerle kuran Necip Fazıl beyitlerden de yararlanır. Sözgelimi "Mezartaşı" görünümüyle gazele benzer. İlk başlarda 3-4 dörtlükten oluşan şiirler daha sonraları "Kaldırımlar" ve "Çile" gibi şiirlerde en uzun biçimini bulur. "Sakarya Destanı" ise, uzun heceli beyit biçiminin en başarılı örneğidir.[921]

2. 3. ATTİLÂ İLHAN – SİSLER BULVARI

Attilâ İlhan'ın sonraki yıllarda çok sevilecek şiirlerinin yer aldığı ***Sisler Bulvarı***, yayımlandığı günlerde oldukça olumsuz eleştiriler almıştır. Bunun en büyük nedeni sosyal realizm tartışmalarıdır. Attilâ İlhan, kimi yazarlar için şiirini ideolojisinin emrine verdiğinden, kimileri için de sosyal realizm konusunda söylediklerini şiirlerinde uygulayamadığından dolayı eleştiri konusu yapılır. Yapılan değerlendirmelerde kutupluluğun izleri de görülür. Sözgelimi *Kaynak* dergisinde yayımlanan yazılar olumlu iken, *Hisar*'daki yazılarda ise tam tersi bir durum söz konusudur. Bugün çok sevilen şiirlerin, 1950'lerin ortasında beğenilmemesi, kötü şiirlere örnek olarak gösterilmesi hem ilginçtir, hem de şaire karşı önyargının olduğunun bir kanıtıdır. Bu eleştirilerde dikkati çeken bir başka nokta ise, şairin noktalama imleri ile büyük harf kullanmamasının ve dil kullanımındaki tutarsızlığının tüm yazılarda eleştirilmesidir.

Eleştirisini yazılanla yaşanılanın uyumsuzluğu üzerine kuran Naim Tirali'ye göre Attilâ İlhan, kendi eleştiri ölçütlerini ***Sisler Bulvarı***'na uygulasa, bu kitabı beğenmez. Kitapta bol bol coğrafya adıyla karşılaşılması azımsanmayacak türde bir hatadır. Şairin yaşantısıyla yazdıkları da birbirine uymamaktadır. Attilâ İlhan gerçek yaşamda çok efendi, sevimli, çelimsiz bir kişidir; bir şişe birayla sarhoş olacak kadar içkiye dayanıksızdır. Oysa şiirlerde yapmadığı serserilik, bilmediği içki yoktur. Elbette yaşamla sanatın aynı olması düşünülemez; ama sanat üzerine yazdıklarıyla sanatı arasında bir aykırılığın olmaması gerekir. Oysa Attilâ İlhan'ın sanat anlayışıyla, şiirleri arasında oldukça büyük bir ayrım söz konusudur. Bu kitaptaki şiirlerle sosyal realizm arasında bir ilişki yoktur. Buradaki şiirler sanki Guillaume Apollinaire'den çeviri gibidir. Sözgelimi "Kaptan" şiiri

[921] Ayhan Doğan, "Necip Fazıl Kısakürek ve Sanatı IV", **Türk San'atı**, C. 3, S. 44, Şubat 1956, s. 4-5.

dize yapısından içeriğine kadar Apollinaire'in şiirinin havasını taşır. Bu da az şey değildir.[922]

Ümit Yaşar Oğuzcan, Attilâ İlhan'ı "çok cepheli ama durulmamış bir şair" olarak nitelendirir. Ona göre Attilâ İlhan, bozbulanık akmayı sürdüren "cılız bir nehir gibi yatağında kuruyup gidecek", yarına kalmayacaktır. O, "Biz Marksistiz, edebiyat işleriz" diyen bir anlayışa sahiptir. Bu nedenle de şairliğini politikaya alet etmekte, ideoloji çığırtkanlığı yapmaktadır. Ondan "Türkiyem", "Gavur Dağlarından Rivayet" gibi şiir bekleyenler, ***Sisler Bulvarı***'nda hayal kırıklığı yaşamışlardır. Bu kitaptaki şiirler, onun şair olarak hem gönüllerden, hem de belleklerden silineceğinin bir göstergesidir.[923]

Oğuzcan, yazısında sosyal realizm tartışmalarına da değinir. Attilâ İlhan'ın söylediği gibi bu anlayışın Atatürkçülüğe yakın olmadığını, daha çok Marksizmi anıştırdığını duyumsatır. Yazara göre Attilâ İlhan, sosyal realizm derken, aslında "reel sosyalizm"i kastetmektedir.[924]

Yazar, Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki en güçlü yanın anlam zenginliği, en belirgin özelliğin insanlık sevgisi olduğu kanısındadır. Şiirlerine egemen olan milliyetçilik değil, insancılıktır. ***Duvar***'daki vatan şiirleri, bu kitapta yerini insanlık şiirlerine bırakmıştır. Oğuzcan'a göre şairin iç dünyasında artık Mehemmet'ler, Ümmühan'lar, Veli'ler değil Pia'lar, Pablo'lar, cafe-chantant kızları vardır. "Bistroya yıkılır çırıl çıplak quantro içerdim / lucie-anne neden gelir neden bana senden bahsederdi" benzeri dizelerin yer aldığı şiirler anlaşılacak ve sevilecek şiirler değildir. Kutsal bildiğimiz her şey, onun şiirlerinde hem değer ve anlamını yitirmiş, hem de soysuzlaşıp adileşmiştir. Bu "tezat ve kesmekeş havası" içinde güzel sayabileceğimiz şiirler bile eriyip kaybolmaktadır.[925]

Yazara göre hem ***Duvar***'daki, hem de ***Sisler Bulvarı***'ndaki tüm şiirler ahenk ve ritimden yoksundur. Attilâ İlhan, şiirlerinde zaman zaman uyağa yer verse de tamamen şekilsizlik içindedir. O, teknik ve ustalık bakımından fukaradır. Hatta şairin "Hazret-i Akif" diye alay edip küçümsediği Mehmet Akif bile onun kadar, "şiirden ve şiir dilinden" uzaklaşmamıştır. Attilâ İlhan'ın dilinde bir tutarlılık yoktur. Onun şiirlerinde, Arapça ve Farsça ile Batıdan giren sözcüklerle halk ağzından sözcükleri bir arada görmek mümkündür. Noktalama imi ve büyük harf kullanmaması onun şiirlerini orijinal değil, gülünç kılar.[926] Oğuzcan, şair hakkında sonuç olarak şunları söyler:

---

[922] Naim Tirali, "Sisler Bulvarı", **Yenilik**, C. 3, S. 22 (10), Ekim 1954, s. 357-358.
[923] Ümit Yaşar Oğuzcan, "Topyekûn Attilâ İlhan", **Hisar**, C. 3, S. 54, Ekim 1954, s. 8.
[924] agm, s. 9.
[925] agm, s. 9-10.
[926] agm, s. 10-12.

"Bütün bu yazdıklarımdan sonra Attilâ İlhan'ın yarına kalacak gerçek ve usta bir şair olmadığını söyleyebilirim. Kendisinde şairlik vasfı az çok mevcut olmakla beraber ifade ve şiiriyet bakımından zayıf oluşu yarına kalmasına mâni teşkil edecek sebeplerin başında gelmektedir. Bu arada bazı güzel şiir ve mısraları varsa da, Attilâ İlhan şiir adı altında bütün yazdıkları ile mütalâa ve tahlil edilecek olursa: hüküm ve netice biraz acı ve aleyhinde olacaktır.

(…)

Bir zamanlar şairliğine inandığım Attilâ İlhan'ı kötü bir şair olarak yermek ne kadar acı ise, iyi bir romancı olarak takdir etmekte o kadar yerindedir.

(…)

Sokaktaki adam sağ olup ta Sisler Bulvarından geçse idi, kendi haline muhakkak kendisi de ağlar ve sisler bulvarına lanet ederdi."[927]

Kitaptaki şiirlerin hiçbiri şiir sanatının adına yetecek içerikte olmadığı için, Osman Turgut Pamirli'ye göre bu kitapta "şiirden eser" yoktur. Bunun ilk nedeni dili kullanma becerisidir; çünkü şair dile hakim değildir. Bunun yanında şairin başka özellikleri, becerileri de olmalıdır. Attilâ İlhan'ın bu kitaptaki şiirleri ile sanat üzerine söyledikleri birbiriyle bağdaşmaz. Kitapta "romantik ve zorlukla söylenmiş" bir çok dize vardır. Oysa bunlar, modern şiirin istemediği şeylerdir. Attilâ İlhan, ne modern sanatın havasını soluyabilmiş, ne de şiiri öğrenebilmiştir.[928]

Necdet Eruygur, ***Sisler Bulvarı***'nı kötü sanat örneği olarak gösterir. Ona göre bu kitapta 'Emperyal Oteli'nin başlangıcında olduğu gibi güzel ve sağlam dizeler, iyi söyleyişler olsa da, kitap bize "erkekçe sesli" ve "en cins" şairi veremez. Eruygur'da çağdaşı eleştirmenler gibi şairin sürekli küçük harf kullanmasını ve dilini eleştirir. Şiirlerde köylünün dilini taklit etmesi onun şiirine olumlu bir şey katmamıştır. "Ho, mıhladız, gidinin imansızı, yabanın domuzu" gibi sözcük ve sözcük öbekleri şiirde yersiz kaçmaktadır. Bu nedenle şairin dili "pek yavan"dır. Attilâ İlhan'ın eski dilden sözcükler ve tamlamalar kullanması, onun bir dil davasının olmadığını, aklına geldiği gibi yazdığını göstermektedir.[929]

Şiir Sanatı'nda yayımlanan imzasız bir yazıda Attilâ İlhan'da iki yöntemin çatıştığı ileri sürülür. Yazıya göre bunlar, "halk deyimleri ve söyleyişiyle yazma metodu" ile "yeni Batı şiirinin etkisi altında tam aydın dili ve söyleyişiyle yazma metodu" dur. ***Duvar***'daki

[927] agm, s. 12.
[928] Osman Turgut Pamirli, "A. İlhan'ın Şiirleri", **Salkım**, C. 1, S. 20, 1 Şubat 1955, s. 4.
[929] Necdet Eruygur, "Sisler Bulvarı", **Yeditepe**, S. 73, 15 Kasım 1954, s. 7.

şiirlerle ***Sisler Bulvarı***'nın başındaki şiirler ilk yönteme, ***Sisler Bulvarı***'ndaki "Kaptan, Liman, Emperyal Oteli" gibi şiirler ise ikinci yönteme uygun olarak yazılmıştır. İkinci yöntem ilk yönteme göre daha baskındır. Yazıda bu durum şöyle ortaya konur:

> "*Bu metod ayrılıkları şiirlerinin yalnız biçim ve söyleyişlerinde değil iç ahenk ve özlerinde de farklılıklar doğurmuştur. Birinci sınıf şiirlerinde, bir tutukluk, bir kekemelik. İkincilerde bir akıcılık bir çeşit açık ve baskın lirizm, ses biçimleri. Birincilerde temel temler daha çok dava temleri. İkincilerde temel tem aşk. Dava kırıntılar, seyrek imajlar halinde. Birincilerde şiirden şiire daha çok farklı geçişler, ikincilerde aynı biçimin çok az farklarla tekrarı.*"[930]

Attilâ İlhan'ın çok fazla yineleme yaptığını söyleyen yazar, bu durumun onun için bir tehlike yarattığı kanısındadır. Yazara göre bu yinelemeler sürerse, bir başka deyişle şair bir evrim geçirmezse, onun yarına kalması söz konusu olmayacaktır. Attilâ İlhan'ın gittikçe daha az sosyal realist olduğu ileri sürülen yazıda, şairin dönemine etkisi üzerinde de durulur:

> "*Attilâ İlhan'ın şiirleri bir sanat kişiliğini, bir sanat yapısını, hem de iyi, bir bakıma sağlam ve düzenli bir sanat yapısını veriyor bize. Bir Attilâ İlhan akımı var. Bir sanatkâr taklit ediliyorsa, edilebiliyorsa demek istemiyoruz, söz konusu oluyorsa onda bir kişilik bulmak büyük bir ihtimal dahilindedir.*"[931]

Asım Bezirci, ***Sisler Bulvarı*** ve ***Yağmur Kaçağı***'ndaki şiirleri dolayısıyla Attilâ İlhan'ı ağır bir biçimde eleştirir. Kitapları kuram-uygulama açısından değerlendiren Bezirci, Attilâ İlhan'ı tutarsızlıkla, özü sözüne uymamakla suçlar. Çünkü o, Atatürkçü ilkelere dayanan toplumcu bir sanat anlayışının, sosyal realizmin öncülüğünü ve savunusunu yapmaktadır. Oysa bu kitaplardaki şiirler, yazılarında savunduğu, uygulanmasını istediği ilkelere uymamaktadır. Bezirci'ye göre yazılarında kurtarıcı gibi hareket eden Attilâ İlhan, şiirlerinde elinden tutulması ve kurtarılması gereken zavallı bir şair görünümündedir. O, yalnız ve tedirgin, umutsuz ve üzüntülüdür; avunmak için kendini içkiye verir, sonunda ölmeyi bile tasarlar. Bu nedenlerden dolayı o, yarım aydına örnektir.

> *"A.İlhan, 'memleketimizin meseleleri üzerine eğilecek' yerde mısralarını bireysel duygu ve hayallerle dolduruyor. Devede kulağı andıran birkaç parçacık dışında, genel olarak, toplumsal gerçeklerden ve onların çözümlenişinden kaçıyor. Şiirlerini 'milletimizin uyanması, yücelmesi, aydınlanması için' yazmıyor. Böylece eleştirilerinde söylediklerine, -hâlâ da söyleyip durmaktadır- aykırı bir yol tutuyor.*

[930] Şiir Sanatı, "Sisler Bulvarı", **Şiir Sanatı**, S. 1, 15 Ocak 1955, s. 31-32.
[931] agm., s. 32.

Bindiği dalı kendi eliyle kesiyor. Cahit Sıtkı'da görüp de kınadığı aynı suçu işliyor: "Memleketin büyük halk çoğunluğu için sanat yapmıyor. Kendi içtimai çevresi için sanat yapmıyor. Kendi kendisinin beyhude sanatını yapıyor.' Sosyal realist bir metodla eser vermiyenler hakkında söylediği gibi 'netice itibariyle kendisi de öncülerin büyük çoğunluğunun düştüğü hataya, yani taklitçiliğe kurban gidiyor.' A. İlhan, fikren Atatürk'çüdür, halkçı ve devrimcidir, gelgelelim yaşayış ve psikoloji yönünden bir orta kat adamıdır. Bu yüzden, nazariyede ayrıldığı bu eskiyi tutucu topluluğu ameliyede bırakamıyor. Ne ondan büsbütün kopabiliyor, ne de halka yaklaşabiliyor. Düşünceyle hareket, ideal'le action arasındaki bu ikilik, A. İlhan'ın şiirlerinde biçimle özün uygunsuzluğu şeklinde kendini gösteriyor."[932]

Attilâ İlhan'ın Atatürkçülüğünün de, halkçılığının da bir dilek ve özentiden öte bir anlam taşımadığını söyleyen Bezirci'ye göre şair, yeni özü yeni teknikle vermek yerine, Servetifünuncuların kullandıkları adamakıllı eskimiş ve kullanılmış duyguları yeni bir teknikle vermeye çalışmıştır. Bu da onun "orijinal bir sentez" oluşturma amacına ulaşamamasına, emeklerinin boşa gitmesine neden olmuştur.

Adnan Özkan, çeşitli açılardan Attilâ İlhan şiirini irdeler. Özkan, öncelikle Attilâ İlhan'ın şiirlerinde noktalama imlerini ve büyük harfleri kullanmamasını eleştirir; ele aldığı konular üzerinde durur. Ona göre Attilâ İlhan, şiirlerinde konu olarak, ya "kendisi, kendi davranışları, Türkiye'de yahut yabancı ülkelerde geçen hayatı, tanıdıkları", ya da "Türkiye, genel olarak onun çalışan fakir insanları. Toprak-emek-ürün üçlemesinin işlenişi" vardır. Bu iki konunun birbiriyle kaynaşmadığını, hatta tümüyle ayrıldığını ileri süren Özkan'a göre ayrılık, onun şiirinin bütün yapısını, hatta dize örgüsünü bile etkilemiştir. Özkan, Attilâ İlhan şiirini bu yönleriyle başarılı bulmaz. Çünkü o halktan insanların şiirini yazarken bile, onların yaşamlarını fazla ilgi çekici ve şiirsel bulmaz. Bundan dolayı da bu şiirlerin değeri ortanın üstüne çıkmaz. Aynı durum bireysel şiirlerinde de aynıdır. Bu yazılanlar, piposuna, beresine, sakalına karşın yaşadığı şehre yabancı kalan Paris'teki bir Türkün anlattığıdır. Özkan'ın bu durumla ilgili yargısı şöyledir:

"Yabancı memleketlerde şaşkına dönen, esrikleşen, her şeyi tabii karşılayıp etrafıma uyayım derken aksine daha çok beceriksizleşen bu Anadolulu, Türkiye'ye dönünce, kendisini çevresinde olup bitenlere karşı yabancı, aşınmış kanıksamış gibi göstermeyi gerekli buluyor. Böylece Fransa'da Türk, Türkiye'de Fransız gibi.

[932] Halis Acarı, "Ülkücü Sanatçılık Bakımından 'Sisler Bulvarı' ile 'Yağmur Kaçağı', **Forum**, C. 3, S. 32, 15 Temmuz 1955, s. 21-22.

Birbirini yiyip bitiren çifte kişilik. Bir senteze varmak hülyada kalır. Belki bizim kuşağın ortaklaşa derdi."[933]

Özkan, yazısının ikinci bölümünde Attilâ İlhan'ın şiirini ilham açısından değerlendirir; şairlik ve fikir adamlığı yönünü irdeler. Ona göre sanatın ödevi, bireyi ve toplumu iyi, mutlu ve güzel yapabilecek, yere ve zamana göre değişebilen heyecan, düşünce ve kanaatleri yaymak değildir. Sanatın ereği, "beşerî duyarlılığı geliştirmek, ona değişik imkânlar sağlamak"tır. Özkan'a göre Attilâ İlhan, bu hassas, ama anlaşılması oldukça kolay olan bu konuda, kendisi gibi düşünenler ve kendisine karşıt olanlar gibi belli bir anlayış düzeyini aşamamıştır. Oysa sanatçıyı yönetme, sanat eserinin değerlendirilmesi yolunda ölçütler koyma yönünde yazılar yazan bir kişinin yanlış ilkelerden, nefessiz heyecanlardan, kopuk ve dağınık bilgilerden başka tutunacak dalının olmaması oldukça düşündürücüdür.[934]

Eleştirmen son yazısında Attilâ İlhan'ın şiir matinelerindeki popülerliği üzerinde durur. "Pia", "Emperyal Oteli", "Kaptan", "Sisler Bulvarı" bu matinelerde okunan şiirlerdendir. Özkan, bu şiirlerin "insanların zayıf, cıvık, şahsiyetsiz" yönlerini destekleyip beslediğini ileri sürer.[935]

Sezai Karakoç'a göre Attilâ İlhan, hastalıklı sayılacak kadar duygulu, bireyci bir şiir kurmuş; hak, eşitlik vb. sözler etmesine, ideolojik şiirler yazmak istemesine karşın yaratılışı gereği, bir kaçış şiiri meydana getirmiştir. Onun şiirlerine baktığımızda şehirden kaçış, uzak ülkeler özlemi, melankolik aşk önemli yer tutar. Bir yönüyle yeni, bir yönüyle Servet-i fünun kadar eskidir o.[936]

Muzaffer Erdost, toplumsal gerçekçi (sosyal realist) Attilâ İlhan'la şair Attilâ İlhan'ı karşılaştırır. Erdost, kuramla uygulamanın çeliştiğini vurgularken, aynı zamanda toplumcu gerçekçilerin niçin başarılı olamadıklarını da irdeler:

"*Toplumcu gerçekçi olduğunu söyliyen Attilâ İlhan, şimdiye kadar yazdıklarında şunları ortaya koyduğunu söylüyor: 'Kaçış, toplumsal tedirginlik, ümitsiz aşk…' gibi… Ben bu kavramlarda, kökünü yeni bir düzenden, bir kanış ilkesinden (ideolojiden) almış bir toplumcu sav bulamıyorum. Gene bu kavramların, okuru, yaşanılan toplumsal düzenin aksaklıkları üzerinde düşündüremiyeceğine inanıyorum.*

(…)

[933] Adnan Özkan, "Attilâ İlhan ve Şiiri", **Şiir Sanatı**, S. 1, 15 Ocak 1955, s. 13.
[934] Adnan Özkan, "Attilâ İlhan ve Şiirleri II ", **Şiir Sanatı**, S. 2, 15 Şubat-15 Mayıs 1955, s. 21.
[935] Adnan Özkan, "Attilâ İlhan ve Şiiri", **a**, S. 7, 1 Kasım 1956, s. 5.
[936] Sezai Karakoç, "Dişimizin Zarı", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 7.

Onun için diyeceğim ki, bizde toplumcu gerçekçiler, bir toplumsal düzenin değil, insanı eksik ya da yanlış düşünen bir toplumun tutumundan doğan bazı sonuçları işlemektedirler. Ele aldığı sorunlar da, okuru hiçbir zaman yeni toplumsal düzen aratacak, düşündürecek bir nitelikte değildir."[937]

Mehmet Çınarlı, Attilâ İlhan'ı önyargılı olarak değerlendirir. Çınarlı, değerlendirmesinde sosyal realizm tartışmaları sırasında Hisarcıları gericilikle suçlayan şairi affetmez:

" '*Söyleyişe önem verilmeden yazılmış, düşten, hayalden, duygudan mahrum bir şiir nasıl olur?' derseniz, Attilâ İlhan'ın şiirlerini okuyun: eğer sinirleriniz sağlamsa, Eyüb Peygamber kadar sabırlı iseniz, eğer diliniz 'kırk kuru kırık kavak ağacı' gibi çetrefil sözleri söylemeye alışkınsa…*"[938]

Yılmaz Gruda, ***Sisler Bulvarı***'nı toplumsal gerçekçi yöntem açısından eleştirir. Değerlendirmesinden önce de toplumsal gerçekçilikten ne anladığını ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar. Gruda'ya göre toplumsal gerçekçilik şudur:

"*Sosyal Realizm, doğru bir tarih şuuru içinde, toplumca batılı, gerçekli, aydınlık bir estetik üzerine oturtulmuş millî bir san'at kurma çabası taşıyan bir yöntem, bir görüş açısıdır. 'BEHEMAHÂL' Atatürkçülüğe dayanır, öz odur. Sosyal Realizm, (…) benim için Atatürkçü sanatın ta kendisidir*."[939]

Gruda, Çukurova'ya İstanbul'a giden köylünün, yükselen fiyatlar karşısında ne yapacağını şaşıran memurun, ırmakların taşması sonucu ortada kalan insanların sorunlarını yazan sanatçının doğru yaptığı kanısındadır. Ona göre yanlış olan kapı mandalları, Hacivat, masadaki ıvır-zıvırları yazmaktır. Muhteva sanatını ön plana alan sanatçı, sanatını memleketinin hizmetine vermekle yükümlüdür.

Sisler Bulvarı'nı bu açıdan irdeleyen Gruda, yapıtı pek başarılı bulmaz. Hatta şairi, toplumsal gerçekçiliğe karşı çıkanların ekmeğine yağ sürmekle suçlar. Gruda, Attilâ İlhan'ın kitabın ilk bölümünde toplumsal yanı ağır basan "İstanbul Kan Ağlıyor", "Bursadan Yaylım Ateş", "Buğda", "Derecik", "Viran" gibi şiirlerin yer aldığını, ama bu şiirlerde yeni bir tarafın, bir özelliğin bulunmadığını ileri sürer. Ona göre şairin burada yaptığı, yıllardır sözü edilen gerçekleri, biraz daha gür bir biçimde ifade etmekten başka bir şey değildir. Diğer şiirlerde ise tam uygulanamamış, yapmacık, halk türküleri ağzı

[937] Muzaffer Erdost, "Gülüyorum Öyleyse…", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 2, 6 Ocak 1957, s. 7.
[938] Mehmet Çınarlı, "Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci", Hisar, C. 2, S. 44, Aralık 1953, s . 7.
[939] Yılmaz Gruda, "Sisler Bulvarı Karşısında", **Kaynak**, S. 103, 1 Şubat 1955, s. 42-44.

vardır. Bölümün en başarılı şiiri ise "Mustafa Kemal"dir. "İşte bu şiirdir 22 milyonun türküsü. Mevcut kelimelerle yepyeni bir 'création.' Ama hepsi bu kadar."[940]

Gruda'nın ikinci bölümdeki şiirler için, "tamamen soyut, ağlamaklı, melodramatik mısralar yığınıdır" diyesi gelir. Sonra bunlarda, "kendine-öz, yepyeni, korkunç bir imaj vakıası" görür. Şiirimizde noksan olan bu ögenin bu bölümdeki şiirlerde yoğun bir biçimde görüldüğünü imler. Şiirimiz için "imaj endişesi"nin zorunlu olduğunu söyler. Ona göre toplumsal eğilimi yer yer görülen bu bölümdeki güzel şiirler, bütünüyle gerçeküstücülüğe yakın bir karakterdedir. Bunlar sanki çevresiz bir kişinin mırıltılarıdır. Fransa serüveni yaşayan bir insanın bu türden şiirler yazmasının, bunların dergilerde yayımlanmasının doğal olduğunu söyleyen Gruda, bu şiirlerin kitaplaşmasına, bunun sonucunda da Attilâ İlhan'ın bindiği dalı kesmesine karşı çıkar:

> "*Şimdi, şeriatın kestiği parmak acımaz, yönünden diyorum ki, Attilâ İlhan, bu kitabiyle, Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana; sanatçının yapması gereken işi, kendisine rağmen, yapmamış; yerdiği, -yereceği, yereceğimiz- sanatçıların durumuna yaklaşmıştır. Şüphesiz, bu şiirlerinin bir kısmı, Sosyal Realizm ortaya çıkmadan, bir kısmı da müsvettesi hazırlanırken yazılmış ve yayınlanmıştı. Ama, Attilâ İlhan, bir yöntem kurma hareketine paralel olarak, katılmış, köksüz değerleri yıkma hareketi yaparken, bu şiirleri yayınladığı dergilerde bırakmalı, bir kitapta derleyip, kendi-silâhiyle vurulmak gibi bir duruma düşmemeliydi. Hareketi, yeni-muhtevacı şiire karşı duranlarla yerinde sayan öncülerin ekmeğine yağ sürmüş oldu*.
>
> (…)
>
> *Benim bu yazım 'doğru bir tarih şuuru içinde, toplumcu, batılı, Atatürkçü, aydınlık, bir estetik üzerine oturtulmuş millî bir sanat" kurma yolunda ne derece ciddî ve amansız olmamız gerektiğinin ve 'çoluk-çocuk gibi çelik-çomak oynamadığımızın' tam deyimidir*."[941]

Kemal Özgür**,** Attilâ İlhan'ın ***Sisler Bulvarı***'ındaki "Başka Yerde Olmak", "Sisler Bulvarı", "Cinayet Saati" gibi şiirleriyle şiire yeni biçimler sokarak kişiliğini zenginleştirdiğini ileri sürer. Ona göre şair, içinde bulunduğu dönemin nabzını olabildiğince bir özgürlük havası içinde yoklamış, bunun sonucunda da devrimci ve entelektüel anlamda mükemmel bir bireşime varabilmiştir. Şairle ilgili söylemi övgü

[940] agm., s. 44.
[941] agm., s. 45.

sınırlarını aşan Özgür'e göre, "ister 'Sosyal Realist' ister bir 'Revolutuonnaire' olsun, bizim batı ölçüsünde, Batı'ya gösterebileceğimiz tek şairimiz" Attilâ İlhan'dır.[942]

2. 4. CAHİT KÜLEBİ – YEŞEREN OTLAR

Yeşeren Otlar, dönemin en çok söz edilen kitaplarından biridir. Kitapla ilgili yargılardan çıkan sonuç, bir paradoksu da içinde taşır. Çünkü kimi yazarlarca yılın kitabı seçilen bu kitap, kimileri için ise hayal kırıklığı yaratır.

Kitabı olumsuz olarak değerlendirenler için ölçüt, özellikle ***Adamın Biri*** ve ***Rüzgâr***'dır. Onlara göre şair, bu kitaplarındaki başarıyı ***Yeşeren Otlar***'da yakalayamamıştır. Önceki şiirlerindeki umut, canlılık, Anadolu'yu ve Anadolu insanını veriş, bu kitaptaki şiirlerin çoğunda yerini bireyselliğe, karamsarlığa, yılgınlığa bırakmıştır. Hatta daha da ileri giderek şair, "Kendimce" şiirinde bencilce bir tutum takınmıştır.

Kitapla ilgili değerlendirmeler olumsuz da olsa, özellikle "Tokat'a Doğru", "Tokat'a Girerken", "Kayıp Sevda" gibi birkaç şiir bu eleştirilerin dışında tutulur. Onlara göre bu şiirlerde önceki şiirlerin tadı vardır. Kitapla ilgili olumlu eleştirilerde, bu şiirlere özellikle değinildiğini görüyoruz.

Suat Uzer, Külebi'nin ***Yeşeren Otlar***'da, önceki kitaplarında olduğu gibi, ayrı bir biçim ortaya koyacak kadar yeni ve güçlü olduğu kanısındadır. Şairin önceki kitaplarına da değinen Uzer'e göre ***Adamın Biri***'ndeki şiirler, "genişliğine yayılan ve derinleşmek isteyen bir çaba" iken, ***Rüzgâr***'da, bu genişleyiş ve derinlik birdenbire güçlenir, büyük açılımlar gösterir. ***Atatürk Kurtuluş Savaşında*** kitabında ise, bu savaşı derinden duyumsayan, ülkesini sınırsız bir biçimde seven bir insanın ruhsal durumlarının yansıması vardır. Onun şiirinin özyapısını yurt sevgisi oluşturur. Bu nedenle Uzer, Külebi'nin şiirine "sıcak sevgiler şiiri" adını verir.

Uzer'e göre Külebi'nin şiirinde güçlü bir coşumculuk vardır; ama bu, yeni bir coşumculuktur. Bu Külebi'nin deyişiyle yapıcı, toplumcu, gerçeğe sağlam bağlarla bağlanan, genellikle iyimser ve neşeli, taze, kaynağını ulusal sanattan alan, gerçekçilikle birlikte yürüyen bir coşumculuktur. Külebi, söylediklerini şiirine uygulayan, gerçekçi ve toplumcu bir coşumcudur. "Tokat'a Doğru" ve "Tokat'a Girerken" gibi şiirlerinde bu havayı en güzel biçimde duyumsarız. Yurdumuzun herhangi bir yerini bundan daha güzel,

[942] Kemal Özgür, "Sisler Bulvarı", **Kaynak**, S. 101, Aralık 1954, s. 356.

daha gerçek, en önemlisi de daha doğal veren bir başka şiiri, son dönem şiirimizde görmek neredeyse olanaksızdır. Bu, şairi çağdaşlarından ayıran ve kişiliğini veren yönlerden biridir.

Uzer'e göre Külebi, gerçeği anlayış bakımından da çağdaşlarından ayrılır. Bu şiirlerde insan ve çevresi ile şairin onlara karşı sevgisi iç içedir. Onun şiirinde bireyden topluma, ülkenin bir kesitinden tüm yurda genişleyen bir yöneliş söz konusudur. [943] Şairi çağdaşlarından ayıran bir başka özelliği de Anadolu'yu bütün "duygulu gerçekliği" ile verebilmesidir. "Diken", "Küçük Çeşme" ve "Çoban" gibi şiirlerinde bunu görebiliriz. Aşkı yalın bir söyleyişle, doğal akışı içinde veren, Külebi, bu yönüyle de diğer şairlerden ayrılır. Çünkü çağdaşı birçok şairin şiirine baktığımızda bu şiirlerin yapma ve büyütülmüş bir biçimde aşkı ortaya koyduğunu görürüz. Yüreğini Külebi gibi ortaya koyamayan bu şairler, ister istemez aşkı doğal haliyle ortaya koyamazlar.

Külebi'nin şiirindeki öz biçim ilişkisine de değinen Uzer, bu konuda şunları söyler:

> " *'**Yeşeren Otlar**' da şekil, muhtevayı kuvvetlendiren özel bir yapıdadır. Halk şiirinin vezin özelliklerine sık sık rastlanıyor. Vezni bölerek serbest söyleyişe irca etmek, bu şiirlerin esas yapısını veriyor. Vezinsiz parçalar ve özel kuruluşlar bu yapıyı tamamlıyor. Halk şiirinden gelen kelime ve deyimler kitabın üslûbunda esas rolü oynuyor. Bu suretle üslûp 'canlı ve yumuşak' bir karakter kazanıyor. Dil sade ve tabiidir ve bu, türkü dilinden gelen bir özelliktir. **Cahit Külebi**'nin dilinde, türkü dilinin önemli bir rolü vardır. '**Türküler**' şiiri bunun en güzel ifade bulduğu bir şiir. Kısaca **Külebi**'de üslûp 'dilin söyleyiş haline getirilişi'dir.*"[944]

Mehmet Kaplan'a göre bu kitapta, Külebi'yle birlikte bütün memleket vardır. Kaplan, bu sözleriyle Külebi'nin Anadolu'yu bir cennet olarak görenlerin de, Anadolu'yu gerçekçi ve nesnel bir biçimde betimleyenlerin de dışında bir şiir yazdığını imler. Ona göre Külebi, varlığı gerçekçi ve nesnel olarak değil, ruhsal ve bireysel olarak duyduğu için başarılıdır:

> *"Külebi, Anadolu'yu başkalarına sefaleti teşhir edilen bir acaib memleket gibi değil, kendi doğduğu, büyüdüğü,yaşadığı, hayatına, hatıralarına karışan bir varlık olarak duyuyor; onunla içten kaynaşıyor, âdeta o oluyor. (…)*

[943] Suat Uzer, "Kitaplar Arasında: Yeşeren Otlar", **Hisar**, C. 3, S. 55, Kasım 1954, s. 11.
[944] agm., s. 17.

Şimdiye kadar hiçbir Türk şairi Anadolu'yu bu kadar derinden duymuş ve anlatmış değildir."[945]

Kaplan, Külebi'nin dili üzerinde de durur. Ona göre Külebi'nin dili yalın, temiz ve durudur. Cahit Sıtkı Tarancı ve Orhan Veli'nin dil zevki Külebi'de de sürer. Bu dil ne kitabi, ne uydurmadır, ne de yereldir. Halkın kullandığı, herkesin bildiği bir dildir. Sanki tesadüfmüş gibi bulunan hafif uyak ve ses uyumları, düzyazıdan ayrılan serbest bir nazım cümlesi, ölçüsü kaçırılmayan yinelemeler onun şiirlerine müzikal bir karakter verir. Kaplan'ın Külebi'yle ilgili yargısı şöyledir:

"*İhtilâl beyannamesi, küfürname, çukulata kâğıdı edebiyatından yaka silkenler Cahit Külebi'nin kitaplarından her zaman yenileşmesini bilen ebedî şiirin lezzetini alacaklardır*."[946]

Sami Karaören, kitaba umutsuzluk, yorgunluk, bitkinlik ve keder havasının egemen olduğunu, Külebi'yi "anılar çağına dönme arzusu"nun sardığını ileri sürer. Öğrencilerine iyi bir edebiyat anlayışı, şiir ve yurt sevgisi veren bir şairin, bu anlayışa nasıl kapıldığını şaşar. Kitabın adının ***Yeşeren Otlar*** olması, Karaören'e göre, Külebi'nin bu karanlığa razı olmamasıyla, içinde umudu yeşertmesiyle ilintilidir. Külebi'nin kitaptaki şiirlerinden yola çıkarak şairin ödevi üzerinde de düşünce üreten Karaören, bu konuda şunları söyler:

"*Bizim gibi zevkleri geri kalmış bir Doğulu toplumda, her duygusu kedere, gurbete ölüme sürüklenmiş bir toplumda, yeni bir ruh yaratmak belki sadece sanatçıya düşün bir ödev*."[947]

Karaören, Külebi'nin yukarıdaki anlayışa uzak kaldığı kanısındadır; ama o, bunu söylerken Külebi'nin şiir söylemekteki ustalığını göz ardı etmez. Ona göre Külebi, çok usta bir şairdir. Eline aldığı sözcükleri nasıl kullanıp şiir yapacağını, onlara nasıl bir ruh katacağını bilir. Onda kötü ve beceriksizce söylenmiş tek bir dize bile yoktur. Zayıf şiirleri varsa, bu söyleyişle değil, içerikle ilgilidir.

Karaören'e göre ***Yeşeren Otlar***'daki şiirler ***Adamın Biri*** ve ***Atatürk Kurtuluş Savaşında***'ki kadar başarılı ve güzel değildir. Buna karşın kitapta ustaca yazılmış şiirler yok değildir. Bunların en başarılıları "Yağmur altında", "Cehennemde" ve "Küçük Çeşme"dir.[948]

---

[945] Mehmet Kaplan, "Rüzgâr ve Yeşeren Otlar", **İstanbul**, S. 13, Kasım 1954 (Muzaffer Uyguner, **Cahit Külebi**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1991, s. 133'ten naklen).
[946] **age.**, s. 134.
[947] Sami Karaören, "Kitaplar: Yeşeren Otlar", **Yenilik**, C. 4, S. 28/4, Nisan 1955, s. 39.
[948] agm., s. 39-40.

İbrahim Zeki Burdurlu, kitabı daha çok şairin dil ve söyleyiş özelliklerini dikkate alarak değerlendirmeye çalışır. Ona göre kitaptaki şiirler, "tam şiir"dir. Onun şiirinde güzel olan, "anlamı en iyi kıvamda doğuran dil, dilin musikisi ve musikiyle birleşen anlam"dır. Külebi'nin ilk üç kitabında beliren deyiş özelliğini ***Yeşeren Otlar***'a eklemleyen Burdurlu, onun şiirinin özelliklerini şöyle ortaya koyar:

> "*Cahit Külebi'nin şiir kitaplarında beliren deyiş özelliği şuydu: Konudan başlıyarak deyişe işliyen bir dil olgunluğu ve dilin arılığında beliren benzersiz bir anlam…*
>
> *Cahit Külebi'nin dilinde, Anadolu ağzının kültür dilimizde etkiyle kalan kelimeleri yer alıyor. Kelime toplulukları, cümlecikler, bu kelimelerle meydana getiriliyor. Kısa mısralar, duygu ve düşünceyi en alımlı yerlerinden yakalıyor. Benzersiz konuların, benzersiz deyişlerinde Anadolu havasının özel nefesi dolaşıyor. Bazı kelime tekrarlarıyla şiirin musikisine yeni sesler katılıyor. Böylece şiir, bir anlam, bir deyiş, bir musiki eseri oluyor, insanı duygulandırdıkça yaşatıyor.*"[949]

Yeşeren Otlar'da bu özelliklerin daha alımlı ve olgun bir durumda olduğunu söyleyen Burdurlu, Külebi'nin değişmeyen hareket noktasının dil olduğu kanısındadır. Ona göre Külebi'nin dili kullanışındaki ustalık tartışılmazdır. O, yeni bir şiir dili yaratmış, böylece şiirimizde yeni ve eşsiz güzellikler yeşertmiştir. Benzer sesleri kullanarak ve uyaklardan yararlanarak şiirinde bir musiki oluşturmayı amaçlayan Külebi, bu konuda oldukça başarılıdır. "Ölümlü İnsanlar İçin", "Yeşeren Otlar", "Tokat'a Doğru" gibi şiirlerinde ses benzerliği çok hoş bir ahenk yaratır. O, dağınık ve birbirini tutmayan dizelerden hoşlanmaz. Çünkü o, şiirdeki olgunluğu dizede değil, tümlükte arar. Külebi'nin insanı, her şeyi düşünen, yaşayan, hayatı başkalarının yaşamından pek de farklı olmayan, yani acı duyan, dert çeken, gülen, sevinen bir insandır. "Yağmur Altında"daki insanlar, böyle bir hayatın insanlarıdır. Şair, bunları duygu ve düşünceleriyle oldukları gibi almıştır. Onun şiirlerinde insanın insanla ilişkisinden çok, insanın doğayla, cansız varlıklarla ilişkisi ele alınır. Onun kimi şiirlerinde insanlardan uzakta, doğayla baş başa güzel bir dünya kurma özlemi vardır. "Tokat'a Girerken" şiirindeki şu dizeler bunun göstergesidir:

"Sessizlik orada çın çın öter
Tarlalar yavaşça dalgalanır.
Ne kin, ne hasret, ne başka şeyler!

[949] İbrahim Zeki Burdurlu, " 'Yeşeren Otlar'ı Yeşerten Dil", **Yenilik**, C. 5, S. 25/1, Ocak 1955, s. 26.

Çünkü insanlar uzaktadır."

Külebi'nin çeşitli duygu ve düşünceleri dümdüz bir anlatımla söylediğini, bu düzlüğün güzelliğinde şamatalı benzetmelere ve renkli sıfatlara yer olmadığını, bundan dolayı da onun asla yapmacıklığa kaçmadığını ifade eden Burdurlu, şairin "gibi" edatını kullandığı benzetmelerde bir dil özelliğinin göze çarptığını ileri sürer. Burdurlu'ya göre şair, "Sevilmiş kadınların hayali / Dumanlar gibi dağılacak", "Bahçeler bilmediğin kadınlar gibi miydi?", "Ömrümüz gibi yağmur darmadağın" gibi onlarca dizede, "yumuşak, uysal ve gürültüsüz" kelimeler kullanır. Yazar, sonuç olarak şunları söyler:

> " *'Zamane, Kendisi, Avrat' başlıklı şiirlerin işlenişindeki bir çeşit nükte, zekâ oyunu yapan deyiş bir yana, Yeşeren Otlar'ın diğer şiirlerini yeşerten dil, olgun, başarılı bir şiir dilidir. Yeni şiirin garipsi havasında bunalmış gönüller, Yeşeren Otlar'daki taptaze şiir diliyle Cahit Külebi'nin şiir havasına girsinler. Bu havada dinleniş, sindiriş ve doyuruş vardır.*"[950]

Hikmet Dizdaroğlu, Külebi'nin ***Yeşeren Otlar***'da sevgi, umutsuzluk, ölüm düşüncesi, mutluluk özlemi gibi temlere dokunduğunu; özellikle de, yaşı daha genç olduğu halde, fânilik ve umutsuzluk temlerini önceledeğini imler. Dizdaroğlu, burada bir şeye dikkat çeker. O da şairin umutsuzluğunun karamsarlığa varmamasıdır. Dizdaroğlu'na göre Külebi, yaşamın inişli çıkışlı olduğunu bilen bir şairdir. Kimi zaman "Batır beni ey kederlerimin denizi!" (Faydasız Deniz) dizesinde olduğu gibi Baudelaire ya da Valéry'i andıran çığlıklar salması bu yüzdendir. Bu feryatta ölüme sığınış değil, ona bir meydan okuma dolayısıyla da yaşama sımsıkı bağlanma söz konusudur. Külebi, anılarına döndüğü zaman ise Ziya Osman Saba duyarlığı gösterir. Bu şiirler geçmişin ve yaşanmış olanın şiiridir. Şiirleri zahmet çekilmeden yazılmış izlenimi verse de, bu şiirler üzerinde çok durulmuştur. O, ***Adamın Biri***'nden bu yana şiirin zirvesindedir.

Dizdaroğlu'na göre Külebi bir şair, hem de biçem sahibi bir şair, bir sanatçıdır:

> "*Şiirlerinin hepsinde görülen ilk özellik, kişiliğine sımsıkı sarılması, Külebi'yi ötekilerden ayıran 'biçim'i elden bırakmamasıdır. İmzası olması bile, 'Bu, Cahit Külebi'nindir' diyebiliyorsunuz, o kadar kişiliğini sindirmiş içlerine.*"[951]

Y*eşeren Otlar*'ı yılın en başarılı şiir kitabı olarak gören İlhan Geçer, Külebi'yi de yeni şiirimizin öncülerinden ve kurucularından biri olarak kabul eder. Geçer'e göre Külebi, olgun dili, rahat ve sıralı deyişi, dizelerindeki eksiksiz iç yapısı ile soy bir şair olarak dimdik ayaktadır.

---

[950] agm., s . 28.
[951] Hikmet Dizdaroğlu, "Yeşeren Otlar", **Türk Dili**, C. 4, S. 39, Aralık 1954, s. 184.

Geçer, Külebi'nin her kitabıyla biraz daha olgunlaştığını, yenileştiğini ileri sürer. ***Yeşeren Otlar***'da buram buram yurt ve insan sevgisi vardır. Geçer'e göre bu kitapta Anadolu ve Anadolu insanı en güzel, en güçlü, en sıcak bir deyişle anlatılmıştır. Kitaptaki şiirlerin hepsi, içten, yapmacıksız ve sadedir. Gerçeğin çiğliklerini yeni bir coşumculuk perdesiyle örtmeyi başaran Külebi, karamsar ve yıkıcı değildir. Çünkü o, gerçekten aldığı konuları, kendi soyut dünyasında yoğurarak onlara renk ve biçim verir. Buna en güzel örnek de "Tokat'a Doğru" şiiridir.[952]

Yeşeren Otlar üzerine olumlu eleştiriler kadar, olumsuzlar da vardır. Bunlardan biri de Fethi Naci'ye aittir. Fethi Naci'ye göre çevresinden uzaklaşan, gerçeklerden kaçan, insanlara sırt çeviren biri için çıkar yol yoktur. Bir yazar, ya da şairi dünyaya küstüren sebepler toplumsal olduğu için, bireysel çözümler üretmek söz konusu olamaz. Bireysel olarak çözüm arayan bir yazarın umutsuz, kötümser olması kaçınılmazdır. Yazar, bu umutsuzluğunda ve kötümserliğinde içten olsa bile, dünyanın değişemeyeceği kanısını uyandırarak yanlış yola girer. Yapılması gereken şey, aydınlık geleceklere inanan, insanın gücüne inanan bir edebiyattır. Fethi Naci, Külebi'nin kitabını okuduğunda bunları düşündüğünü söyler.

Fethi Naci'ye göre kötümserliğinin nedenlerini araştıracağına suçu insanlara yükleyen Külebi, sonuçta insanlardan uzaklaşarak; yalnızlığa, umutsuzluğa, kötümserliğe düşerek; kurtuluşu Tanrı'dan bekleyerek çıkmaz bir yola girer. "Yüzer dururum umutsuzluk denizlerinde" (Diken) dizesinde olduğu gibi keder, umutsuzluk, saadeti bulamamak onun sık sık yinelediği sözlerdir.

"Bir at çekin benim altıma
Her gece gideyim aya kadar.
Yükleyip yükleyip getireyim
Sevinç, ışık, bahar."

Fethi Naci, "Türküler"deki bu dizeleri komik bulur, şairin 1954 yılında böyle sözler söylemesine şaşar. Eleştirmen, Külebi'nin "Tokat'a Doğru" şiirindeki duygulanımını daha gerçekçi ve inandırıcı bulur. Fethi Naci, sonuç olarak şunları söyler:

> "*Külebi'de insana biraz çocukça gelen bir yurt sevgisi, bir halk sevgisi var. Ne var ki bu sevginin gerçek bir sevgi olabilmesi, aydan saadet getirmek gibi biraz bönce sözleri sıralamakla, bu saadetin bu yurt içinde, bu yurt insanlarının*

[952] İlhan Geçer, "Yeşeren Otlar", **Türk Dili**, C. 4, S. 40, Ocak 1955, s. 252-254.

çalışmalarıyla gerçekleşeceğine inanmakla, o, insanların arasına katılmakla mümkündür, sanıyorum."[953]

Sami Karaören, Fethi Naci'nin yermek için söylediği "çocuksu bir yurt sevgisi" sözünün Külebi'ye yakıştığını, okuyucuların, özellikle de köy öğretmenlerinin bu çocuksu yönü nedeniyle Külebi'yi sevdiklerini ileri sürer. Ayrıca Külebi'nin yukarıda alıntıladığımız şiiri için söylediği "biraz bönce" yargısına katılmaz. Karaören'e göre 1954 yılında şaire, kendi dışındaki sorunlarla ilgili bir söz hakkı tanınmadığı için şairin güzel imgeler bulmaktan başka çözümü yoktur. Bu nedenle "biraz bönce" olan bu şiir değil, Fethi Naci'nin şiirle ilgili yargısıdır.[954]

Yeşeren Otlar'la ilgili en olumsuz eleştiriyi Külebi'nin TDK Armağanı'nı alması dolayısıyla Adnan Benk yapar. Benk'e göre Külebi, 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın ilk yarısına kadar uzanmış, ama bir türlü kopup çağımıza gelememiş bir şairdir. Bu nedenle onu 20. yüzyılın şairi saymak doğru değildir.

Benk'e göre birçok şair çevresine bakmayı beceremez. Bu nedenle de, çevrelerindeki olayları karmakarışık, darmadağınık görürler. Bunları süzmeyi, molozu özden ayırmayı, elde edilen verileri düzenleyip değerlendirmeyi başaramazlar. Bu şairler, yıllarca çevrelerine bakmayı beceremedikleri için ya kendilerini temelsiz biçim oyunlarıyla uyutmuş, ya da başkalarının biçimlendirdiği verilere konarak işin kolayına kaçmışlardır. Külebi de bunlardan biridir. Onun da bize sunduğu ölü ve basmakalıp bir dünyadır. Bu dünyada "kemanlar durmadan çalardı içimizde", "küçük haberci bulut", "yüzer dururum umutsuzluk denizlerinde" gibi bir sürü klişe söz vardır. Külebi, bu sözler arasında bir seçme yapmak için bile çaba harcamaz.

Benk, Külebi'nin hazır kalıplarla şiirini oluşturduğunu, bu nedenle de öz-biçim ilişkisi üzerinde düşünmediğini ileri sürer. Ona göre Külebi, sözcükleri belli bir anlamı karşılamak için değil, laf olsun diye, şu veya bu düzene göre sıralar. "Küçük Haberci Bulut" şiirindeki "Al başını deli düşünce / Atlar gibi boşıboş" dizelerinde bu durum açık bir biçimde görülür. Benk, atların hepsinin başıboş olmadığını, bu nedenle de dizenin kuruluşunun yanlış olduğunu vurgular. Bu dizenin "Vahşi atlar gibi başıboş" ya da "Başıboş atlar gibi" olarak düzeltilmesinin anlam bozukluğunu ortadan kaldıracağını söyleyen Benk'e göre burada görülen şey, Külebi'nin üst dizedeki 'hoş'a 'boş'u kafiye düşürmek için her şeye razı olduğudur.

[953] Fethi Naci, "Yeşeren Otlar", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 65-66.
[954] Sami Karaören, "Yeşeren Otlar", **Yenilik**, C. 4, S. 28/4, Nisan 1955, s. 40.

Benk, Külebi'nin şiiri ve dili üzerine, aynı zamanda ona niye dil ödülü verildiğine dair şu düşünceleri üretir:

> "*Ama dedim ya, Külebi gelişigüzel sıralıyor kelimeleri, şiiri umursamıyor.*
>
> *En doğru hareket, biliyorum, onun şiiri umursamadığı gibi , bizim de onu umursamamamızdı. Ortada Türk Dil Kurumu'nun armağanı olmasa, umursayacağımız da yoktu. Jüri bu armağanı, neden Külebi'ye verdi. Hiçbir sebep bulamıyorum. Dil derseniz, bunun kadar kötüsü az bulunur. Sakat cümle yapılarının yanında, karşıtları olan 'naçar' gibi, 'meyil' gibi, 'mahzun' gibi, 'kader' gibi (saymakla bitmez) bir sürü eski kelime var. Şu halde, ya Türk Dil Kurumu'nun jürisi dilden anlamıyor, ya da ölçüsü dil değil.*"[955]

Cemal Süreya, Külebi'yi yeni şiirimizin gelişmesinde, dallanıp budaklanmasında, geniş bir okuyucu kütlesine ulaşmasında payı olan şairlerden biri olarak görür. Külebi şiirinin özellikleri üzerinde duran Cemal Süreya, bu şiirlerde en çok yurt gerçeklerine yönelmiş yaşantıların, yerli renklerle, kır çiçekleriyle dolu kasabaların, şehirlerin, oyun yerlerinin, bir şarkı havası içinde yolculukların, yaylaların, çeşmelerin ve her şeyden önce müziğin yer aldığını söyler. Cemal Süreya'ya göre Külebi'nin en büyük erdemlerinden biri müziği de, yerel renkleri de kendiliğindenmiş gibi gösterebilmesidir.

Cemal Süreya, Külebi ile Apollinaire arasında bir ilişki kurar. Ona göre "müziğin kurulması, şiirsel özün yüzeydeki kaygı ya da tutunmalarla sağlanıyor gibi görünmesi, kelime oyunları, yumuşak bir fantezi" bu şairleri birbirine yaklaştırır. Apollinaire, Külebi'nin "İstanbul" ve "Paris" adlı şiirlerini görse, bu şiirleri kendi yazamadığı için hayıflanır.

Cemal Süreya, Külebi'nin en verimli dönemi olarak bir yandan yurt gerçeklerini, diğer yandan da aşkı, kadınları ve çocukları "yumuşak, çapkın tatlı bir humour'la söylediği" dönemi gösterir. ***Adamın Biri*** ve ***Rüzgâr***'daki şiirleri buna örnektir. Yazara göre Külebi'nin humoru azaltıp lirizme yönelmesi, bir başka deyişle şiirini yanlış bir yorumdan geçirmesi, şiirinin gerilemesine yol açmıştır. Oysa Külebi'nin şiirini kurtaran, ayakta tutan öge müziğe yaslandığı bu humor havasıdır. Son dönem şiirlerinde bu humor havasından eser yoktur. Cemal Süreya, Külebi için sonuçta şunları söyler:

> "*Cahit Külebi'nin şiirinin kuruluşunda ise değişen tek şey şu: eskiden halk deyimlerini özel bir planda kalkındırırken şimdikilerde sadece olduğu gibi uyguluyor.* Yeşeren Otlar*'da 'Paris' adlı olanı dışındaki bütün şiirler aşağı yukarı*

[955] Adnan Benk, "Türk Dil Kurumu Armağanı'nı Kazanan Yeşeren Otlar, Niçin Zararlı Otlardır?", **Eleştiri Yazıları: 2**, Doğan Kitap, İstanbul, 2000, s. 506-507.

bu dediğim görünümde. Gerçi o şiirlerde başka bir güç yok değil. Ve Cahit Külebi o mısralarıyla da şiirimiz için bir şeydir, ancak şiirsel gerilim olarak bizi eskisi gibi sarsacak yada gönendirecek bir yön bulamıyoruz onlarda. Onun gibi soy bir şairden daha iyi eserler beklemek bize hiçbir zaman ters gelmeyecek"[956]

Ahmet Köksal, ***Yeşeren Otlar***'ı hayal kırıklığı içinde okur. Ona göre bu kitap, içinde "Tokat'a Doğru", "Tokat'a Girerken" gibi şiirleri barındırsa da, öncekiler kadar başarılı değildir. Çünkü ilk şiirlerinde Anadolu'nun ve Anadolu insanının nabzını tutan Külebi, bu şiirlerinde tutumunu değiştirmiştir. Bunlarda ön plana çıkan bireyselliktir, sorumsuzluktur, bencilliktir. Bu şiirlerin estetik planda incelendikleri zaman, etki gücünden yoksun oldukları görülecektir. Bunlar hafif, dağınık ve basit kuruluşları olan şiirlerdir. "Küçük Haberci Bulut" gibi şiirler, bilinmeyen bir şair tarafından dergilere gönderildiğinde şiirin gideceği yer çöp kutusudur. Köksal, kitabı "mevsimin en başarılı şiir kitabı" olarak gören yazarlara da katılmaz. Ona göre bu sözler, bir dostu alkışlamaktan ve avutmaktan başka bir işe yaramaz. Köksal'ın kitapla ilgili genel değerlendirmesi şöyledir:

"*Külebi'nin son kitabındaki şiirlerin çoğundan; kötümser, sıkıntılı, sorumsuz, bitkin, yıkık bir ruh hali taşıyor. (Diken, Faydasız Deniz, Cehennemde Katır, Kendimce v.s.) Basitliğe kadar inen bir sadelik, kafiyeden medet ummada hececileri aratan zayıf bir şekilcilik, yer yer şaireneliğe dönüş özentisi ve kendini tekrarlayış gibi nitelikleri de eklerseniz, Yeşeren Otlar'ın şairi için hiç te iyi bir not olmıyacağı ortaya çıkar.*

Bu eser acaba şiirimizin on onbeş yıldanberi geçirdiği yenileşme hareketlerinden habersiz mi yazılmıştır? Yoksa bunları yazan Külebi ile 'Adamın Biri'ni "Rüzgâr"ı yazan başka bir Külebi midir?"[957]

Oktay Akbal, şair dostlarından biri olan Külebi'nin şiirlerine nesnel değil, dostça yaklaşır. Okumalarıyla şiirleri daha da güzelleştirir. Bu şiirleri kendine yakın bulur. Akbal, ***Yeşeren Otlar***'ı başarılı bir kitap olarak nitelendirse de, bu kitaptan ***Adamın Biri*** ve ***Rüzgâr*** kadar tat almaz. Ona göre bu kitap, diğer kitaplarının ağırlığını, gücünü, etkililiğini, çeşitliliğini taşımaz. Kitapta "Tokata Girerken", "İkinci Kişi", "Ölümlü İnsanlar İçin", "Küçük Çeşme", "Çürüyen Otlar" gibi güzel şiirler elbette vardır. Ama "Türküler" gibi, Külebi'nin ustalığına yakışmayan şiirler de vardır.

---

[956] Cemal Süreya, "Külebi Dahil", **Toplu Yazılar 1: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 273.
[957] Ahmet Köksal, "Yeşeren Otlar", **Varan**, S. 5, 1 Nisan 1955, s. 2.

Akbal, bu kitabın adının da yanlış konulduğu kanısındadır. Ona göre şair, kitapta mutlu ve ışıklı bir hava değil, karamsar, edilgen bir hava olduğu için kitabın adını **Yeşeren Otlar** değil, "Çürüyen Otlar" koymalıydı. Çünkü okuyucu, kitabı okurken yeşermeden çürüyen otların kokusunu duyar.

Akbal, bu kitabın bir başucu kitabı olduğu kanısındadır. Yazar, bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

> "*Bulamadığımız bir sevince ortak, gizliden gizliye sızlayan anılarımızın hüzünlerini taşıyan, unutulmuş küçük küçük hayat olaylarını fazla büyütmeden kendi ufacık güzellikleriyle yaşatan bu şiirlerde her kişi kendi içinde var olan birtakım şeyleri duyabilecektir.*"[958]

2. 5. FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA - ÂSÛ

Dağlarca, bu dönemde Ümit Yaşar Oğuzcan'la birlikte en çok kitap yayımlayan şairdir. Onun şiirleri üzerine onlarca yazı yazılmıştır. Bu yazılarda yapılan eleştirilerin çoğu onun çok şiir yazması ve şiirlerinin kolay anlaşılır olmaması üzerinedir. Eleştirmenlerin çoğu, şairi olumsuz olarak eleştirseler de onun şairlik yönünü göz ardı etmezler. Ama aralarında Dağlarca'dan umudunu kesenler de vardır. Söz gelimi onun 1954 yılına kadar yayımladığı şiir kitaplarını genel olarak değerlendiren Ahmet Oktay bunlardan biridir. Yazar, *Mavi* dergisinde Dağlarca için, "Hakikaten güzel şeyler yazdığı anda, ki buna ömrümüz vefa etmeyecektir, kendisini alkışlamıya hazırız."[959] derken oldukça acımasızdır. Öte yandan Dağlarca'yı yalnız döneminin değil, tüm Türk edebiyatının "en güçlü yaratıcılarından biri" olarak gören Ataç, onun için "Okuyun Fazıl Hüsnü'nün yeni kitabını, okuyun Aç Yazı'yı, çok güzel şiirler var içinde, bütün şiirlerini okuyun o şairin…"[960] diyecektir.

Cemal Süreya, Picasso için söylenen "Sanatı tek bir kişinin aynasıdır, yani kendisinin." sözünün Dağlarca için de geçerli olduğunu vurgular. Ona göre ***Çocuk ve Allah***'tan ***Sivaslı Karınca***'ya yazılan her şiirde aynı kişinin izleri vardır. Bu kitapları

---

[958] Oktay Akbal, "Yeşeren Otlar", **Dost Kitaplar**, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul, 1967, s. 99.

[959] Ahmet Oktay, "Fazıl Hüsnü'nün Evveli-Sonrası", **Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler: 1**, YKY, İstanbul, 2001, s. 104. Yazar, daha sonraki yıllarda yazdığı yazılarda Dağlarca'nın iyi bir şair olduğunu söyleyerek bu söylediklerini geçersiz kılar. Bk. **Şairin Kanı**, s. 105-117.

[960] Nurullah Ataç, "Eleştirmeci", **Okuruma Mektuplar**-*Prospero ile Caliban*, YKY, İstanbul, 1999, s. 70-72.

okuyan insan, kitapların şairini bilmese de bu şiirlerin aynı kişinin elinden çıktığını anlar: "Bu bakımdan Fazıl Hüsnü Dağlarca evreni eşyayı kavrayışında yüzde yüz özel ve salt kendine ilişkin formülleri, perspektifleri getiren tek şairimizdir."[961]

Ertop'a göre ***Âsû***, ilk çağlardan günümüze "evrenin sonsuzluğu içinde, kişinin bilinmeyene erme çabası" olarak görülebilir. Dağlarca'nın çözmeye çalıştığı sorunların başında "kişinin evrendeki yeri" ve "ölüm"ün geldiğini vurgulayan Ertop, bu eserde okurun karşısına "konuların fizik ötesine uzanışı" ve "dilin arıklığı, yalınlığı" gibi iki belirgin niteliğin çıktığını belirtir.

Ertop'a göre ölümü doğal bir gerçeklik olarak gören Dağlarca, "Taş Soru", "Ölü Başı", "Ölüm Üstüne Deneme" gibi şiirlerinde ölümün bilinmezliğini çözmeğe çalışır. Bu arayışın yanı başında ise, "Yaşamanın Yeri", "Asılmış", "Yara Göz", "Af Akşamı" gibi insancıl konuları işleyen, aynı zamanda da "üstün değer" taşıyan şiirler vardır.

Ertop, Dağlarca'nın dili üzerinde de durur. Ona göre Dağlarca, konunun verilişinde en önemli öğenin dil olduğunu bilir. Bu nedenle de şiirlerinde doldurma anlatımdan kaçınır, cümlelerini kurarken söylenebilecek olanın en öz ve yalın anlatı yolunu izler. Dağlarca, şiirlerini sürekli yeniden işler. O, bunu yaparken salt dil niteliğini değil, biçim ve anlam düzenini de gözetir:

> *"Eskiden yayınlanmış koşuklar bile yeniden işlenmiş olarak ortaya konmuş. "Kara duyarlık"ta: "Üşür ve ağarır" yerine "Üşür de ağarır", "Yeşeren toprak"ta: "Düşündüğü bellisiz – Güldüğü bellisiz – Ümidettiği bellisiz" yerine "Sevdiği bellisiz – Düşündüğü bellisiz – İnandığı bellisiz – Umduğu bellisiz", "Doldurur sadece ambarını" yerini "Doldurur ak ambarını" (…) kuruluşları başarı ile kullanılmış."*[962]

Bu açılardan bakıldığında ***Âsû***'nun "türkçenin utkusu" olarak adlandırılabileceğini ileri süren Ertop, Dağlarca'yı da "Türk yazınının en güçlü ozanı" olarak görür . Ona göre bu eser, "konuyu kendine özgü bir düşünsel yönden işleyişi ile, dil alanındaki başarısı ile bugünkü yazınımızın en gerçek değerli izerlerinin (eser) başında"dır.[963]

Dağlarca, şiirlerinde gelişigüzele, tesadüfe, yakıştırmaya yer olmadığını; onlarda belirmiş bulunan her yönün bir sebebinin bulunduğunu söyler. Bu sebeplerin açıklanabilmesinin ise, kitaplarının bir bütün olarak ele alınmasıyla mümkün olabileceğini belirtir. Şiirlerindeki anlamın belli bir çabayla elde edilebileceğini söyleyen Dağlarca,

---

[961] Cemal Süreya, "Şapkam Dolu Çiçekle", **Toplu Yazılar I**, YKY, İstanbul, 2000. s. 203.
[962] KONÖR, "Kitaplar: Âsû - Dağlarcanın Armağan Kazanan Yapıtı", **Yenilik**, C. 7, S. 39, Mart 1956, s. 320.
[963] agm., s. 318-321.

böyle bir çabaya katlanamayıp kestirip atan kişilerin şiirlerini okumamasını ister. Dağlarca'nın bu sözlerinden yola çıkan Ertop, ***Âsû***'nun düşünsel yapısını çözümlemeye çalışır.

Dağlarca'nın şiirlerinin birçok yazar ve şair tarafından kapalı ve anlaşılması güç bulunduğunu söyleyen Ertop, şiirlerin bilimsel bir eleştiri yöntemiyle, tek tek ele alınması durumunda bu anlayışın geçersizleşeceğini ve kitapta yer alan 100 şiirin yavaş yavaş aydınlanacağını ileri sürer. Ertop, bu konuda özetle şunları söyler:

Âsû'daki ana kaynak insandır. Kitapta "Orhan Burian'a Ağıt" gibi açık ve aydınlık şiirler olduğu kadar kapalı şiirler de vardır. Ama bunların aralarındaki yönlerin belirtilmesi, yinelenen sözcüklerin, önemsenen kavramların taranması ile bütünün içine gizlenmiş olan anlamı bulmak olasıdır. Dağlarca'nın sözlüğünde önemli yer kaplayan zaman, uzay, doğa öğeleriyle karanlık-aydınlık kavramları ve ölüm-dirim düşüncesiyle ilgili sözcüklerdir. Sözgelimi zaman, "gece, çağ, yarın, gün, evvel zaman, vakit"; uzay, "öteler, evren, uzaklık" sözcükleriyle sık sık karşımıza çıkar. Bunlar Dağlarca'nın şiirlerinin aydınlatılması ve düşünce yapısının ortaya konulması için okura yardımcı olurlar. Buradan yola çıkarak Dağlarca'nın ana sorununun "zaman ve varlık" olduğunu söyleyebiliriz.[964]

Şiirleri tek tek ele alarak birbiriyle ilinti kuran Ertop'a göre Dağlarca'nın şiirlerinde ölümden yaşama, geceden gündüze, yalnızlıktan çoğulluğa gidiş geliş söz konusudur. Kimi zaman biri, kimi zaman da diğeri ağır basar:

> "*Öyle olmasa, bu karşılıklı çekişmede utkuyu yönlerden yalnız biri kazansa idi, insanlık ve salt maddeye bağlanıp, öteki değerleri yadsımaz, ya da salt doğa üstüyle ilgilenip, gündelik yaşayışla ilintisiz, edilgen ve olumsuz bir durum kazanmaz mı idi*?"[965]

Seyfettin Başçıllar'a göre herkesi çağımızın en çok beklediği şeye; sevgiye, özgürlüğe, birleşmeye çağıran Dağlarca, her şeyden önce bir şairdir. O, bu kitabında da ***Çocuk ve Allah***'tan bu yana bir çok kez değindiği, insanın kesin olarak çözümleyemediği ölüm, aşk, Tanrı gibi sorunsallarla uğraşır; insana ve insanın zaman içinde süregelen yalnızlığına yönelir. Tüm şiirlerinde bu olmasa bile, onun kişiliğini kuranlar bu türden şiirlerdir: "Yıllardır şair, hep aynı gerçeklerin, aynı görünüşlerini, başka başka ışıklar altında vermeye çalışıyor bize. Bunun için ard arda okumak tadsızlaştırıyor o şiirleri.."

[964] KONÖR, "Dağlarca'nın Şiirleri", **Varlık**, S. 462, 15 Eylül 1957, s. 10.
[965] agm., s. 11.

Başçıllar, ***Âsû***'da özle biçimin ayrılmaz bir bütün olduğunu; bilinen her sözün, kendine göre bir biçim, her biçimin de kendine göre bir öz kurduğunu ileri sürer. Ona göre özle biçimi birbiriyle böylesine bağdaştıran şair çok azdır. Ama zaman zaman biçim için doldurma deyişler de kullandığı olur. "Zenginin bakışı ağrır – Sayılarda varlığa karşı – Büyüdüğünü büyüdüğünü duyar kocaman – Seyrederken çarşı" dizelerinde "çarşı" kelimesi sırf "karşı" sözcüğüne uyak olduğu için alınmıştır. Bu gibi kolaylıklara kaçmadığı zaman şair, çok daha başarılı olacaktır.

Dağlarca'nın bir başka önemli özelliği ise kapalı olmaktır. Başçılar, şairin bunda kimi zaman çok ileri gittiğini, böyle zamanlarda şiirin anlaşılmadığını, ama gene de bu şiirlerden buruk bir tat alındığını söyler. Başçıllar'a göre Dağlarca'nın şiirlerinde, "Yürüdüm bütün batıların ardından – Kurtulmuş insanlarla aydınlık" dizelerinde olduğu gibi sözcükler, kimi zaman anlamca zenginleşip ikinci bir boyut kazanır. Sonuç olarak Dağlarca, iyiye, güzele inansa da, şiirlerinde bunlara değinse de, ***Âsû*** toplumsal yönden yarım ve eksiktir. Bunun nedeni de bilmece gibi kapalı olmasıdır.[966]

Mustafa Canpolat, Dağlarca'nın sürekli yeni sözcükler arayan, yaratan bir şair olduğunun altını çizer. ***Âsû***'da bunun bir kez daha görüldüğünü ileri süren Canpolat, Dağlarca'nın gittikçe daha anlaşılmaz, çapraşık şiirler yazdığını söyleyenlere "Dağlarca'nın şiirlerini kolayca anlamak için bir yol aramak boşunadır" karşılığını verir. Ona göre Dağlarca, hiçbir sözcüğü, hiçbir kavramı kalıplaştırma yoluna gitmemiştir. Şiirlerinde arada bir görüp de yadırgamadığımız eski düşüncelere yer vermeyen şair, hep yeniyi denemiş, yeniyi söylemiştir. Hiçbir zaman bulduklarıyla yetinmemiş; yeni düşünceler, yeni sözler bulmuştur. Bunu yaparken ne eleştirmenleri, ne de okurları düşünmüştür. Hem tuğlası, hem de harcı kendisinin olan, hiç kimseninkine benzemeyen yeni bir yapı kurmuştur.[967]

Canpolat, sonuç olarak şunları söyler:

> *"Dağlarca'nın şiirlerini dergilerde tek tek görüp de karanlık, anlaşılmaz bulanlar Âsû'yu okuyunca kendilerine ışık tutacak yolu bulurlar sanıyorum. Şurasını söyleyeyim ki Dağlarca'yı herkes anlıyamaz. Halk kitlesi anlıyamaz. Bunu hiç kimse söyliyemez. Gerçi 'Karaduyarlık' gibi, 'Taş soru' gibi, 'Tedirgin' gibi herkesin anlayıp sevebileceği şiirler de var. Dağlarca* ***anlaşılmak*** *ihtiyacını hemen hiç duymuyor. Eleştirmenlerin ne dediğini dinlemiyor. Tartışmıyor. Susuyor. Eser veriyor. Sonunda mutlak kişiliğini, sanatını kabul ettiriyor. (…) Dağlarca'nın*

[966] Seyfettin Başçıllar, **"**Âsû", **Pazar Postası**, Yıl: 4, S. 13, 15 Mart 1956, s. 6-7.
[967] Mustafa Canpolat, **"**Âsû", **Türk Dili**, C. 5, S. 55, Nisan 1956, s. 463-464.

kitabına şöyle bir not koymak yerinde olurdu sanırım: 'Kafayla okunması rica olunur.' "[968]

Behçet Kemal Çağlar ve Suat Uzer, Dağlarca'nın şiir sevgisini, şiiri ciddiye alışını taktir etmekle birlikte, çok yazmasını eleştiri konusu yaparlar.

Suat Uzer, Dağlarca'yı sevenlerin de, yerenlerin de onun şairliğini ve kişiliğini pek anlamadıkları kanısındadır. Çünkü bunlar, kafalarını yormayan, başkalarının yargılarına göre hareket eden, bu nedenle yazdıkları da, yargıları da hiçbir değere sahip olmayan kişilerdir.

Uzer'e göre ***Âsû***, hem hacim, hem de içinde topladığı şiir ögeleri bakımından şiir alanımızda geniş bir devinim yaratmıştır. Bu eserde dil zaman zaman yadırgatıcı bir biçimde kullanılsa da, şiirler gizlerini kolay kolay ele vermese de, kimi zaman şiirde anlamdan uzaklaşılsa da, eser Yeditepe şiir armağanının kazanmayı hak etmiştir.

Uzer, kitapla ilgili şu genel değerlendirmeyi yapar:

"***Âsû**'da ölüm, gece, yalnızlık, temalarının işlendiği şiirler çoğunluğu teşkil ediyor. Dağlarca daha önceki kitaplarında olduğu gibi insanın iç dünyasını ortaya koymağa, insanı derinliğine işlemeğe çalışıyor. İnsanın zaman içindeki sürekli duygularını vermek, insanı aşmak çabasında. Metafizik (Fizik ötesi) yapıyor, yahut yapmağa çalışıyor. Kitaba adını veren 'Âsû ve Âsû'nun oğlu' bu çabayı en iyi ve en açık şekilde veren şiirler*."[969]

Uzer, Dağlarca'nın öz ve biçimi birbiriyle kaynaştırma çabasının açıkça belli olduğunu; ama yine de eski söylediklerini yinelemekten, üstünkörü yazmaktan kendini kurtaramadığını iddia eder. Uzer'e göre dize kuruluşlarının kimi zaman zayıf ve başıboş olması, onun çok yazmasıyla ve her düşündüğünü dizelere dökmek istemesiyle ilişkilidir. Uzer, Dağlarca'nın bir yandan dilin yalın ve temiz olması için uğraşırken, diğer yandan da şiirlerinde hiçbir şey anlaşılmayan dizelerle, deyişlerle sık sık karşılaşılmasını bir çelişki olarak görür. Ona göre yeni sözcükleri şiirlerinde cesaretle kullanan şairin, aşırılıktan kaçınmasında yarar vardır. Onun şiirini başıboş gidişten kurtaracak olan tek şeyse, titiz ve sınırlı çalışmaktır.[970]

Behçet Kemal Çağlar'a göre Dağlarca daha az yazmalıdır. Dağlarca'yı "ümidimiz" olarak gören Çağlar, ondan daha az, daha gerçek, daha yalın şiirler bekler. Dağlarca'nın yeni yazdıkları kötü olmasa da, eskiler kadar iyi değildir. Ona göre şiiri ciddiye alan, şiiri

[968] agm., s. 464-465.
[969] Suat Uzer, **"**Âsû yahut Şiirde Başıboşluk", **Türk San'atı**, C. 3, S. 48, Ağustos 1956, s. 10.
[970] agm., s. 11.

özünden ve canından bir şeyler katarak yoğurmak isteyen bir şairin sığ şeyler ortaya koyması, kendini yinelemesi, aynı konuda birbirini kovalayan tekerlemeler yazması güzel değildir:

> "*Dağlarca'nın sanat suyu gerektiği ve mümkün olduğu kadar derindedir. Sezişlerini, sayıklamalarını, sağ duyularını, kısacası iptidaî şiir maddelerini biraz daha gelişmeye, yetişmeye, iptidaî madde olmaktan çıkıp hazır malzeme haline gelemeye bıraksın. Sanat ağacının dalında beliren çağlaları vakitsiz koparmak neden? Onları biraz daha hayatın ve sanatın güneşinde yetişmeye terk etmenin ne zararı var? Bizim bildiğimiz bu cins sanatın aslı ve halisi, şuuraltı alacalığındaki şeyleri şurdan burdan, şu bu şekilde sağlanabilmiş usta ve sihirli ışıkları bir an olsun aydınlığa çıkarabilmektedir. Bunun yerine, aydınlıkta durup duran şurdan burdan şu bu örtüler veya gölgelerle karanlığa boğup arada bir aydınlıkta kalmış parçaları da hayallerimizi ürpertmek, gıcıklamak değildir. Bu göz boyamadır. Dağlarca'da eskiden birincisi şimdi ise ikincisi vehmedilir olmuştur.*"[971]

Çağlar'a göre şiirinden çok şey umulup beklenen bir şair olan Dağlarca'nın sanat suyu gerektiği ve olabildiği kadar derindedir. Bu nedenle kendisi ve eseriyle ilgili eleştirileri göz ardı etmemesinde yarar vardır.

2. 6. OKTAY RİFAT – PERÇEMLİ SOKAK

Oktay Rifat'ın ***Perçemli Sokak***'ı, bu dönemin çoğu eleştirmeni ve şairine göre başarılı değildir. Oktay Rifat, kısa sürede görüşlerini değiştirdiği, öncü olmak için aceleci davrandığı, eskimiş bir akımı bizde tutturmak istediği, şiirde anlamsızlığı ve görüntüyü bir ilke durumuna soktuğu, Batıda uygulanıp bitmiş bir akımı yeniymiş gibi sunduğu, öykünmeci şiirler yazdığı için eleştiri konusu edilir. Bunun yanında kendini yenileştirmeye, aşmaya çalıştığı; kendi kalarak değiştiği için olumlu eleştiriler alır.

Nurullah Ataç, öznel değerlendirmelerini Oktay Rifat için de yapar. Onun **Aşağı Yukarı**'sını okuyan Ataç, kitaptaki tüm şiirleri güzel bulur, en çok da 'İstanbul Şiiri'ne bayılır. Ataç'ın şairle ilgili görüşleri şöyledir:

> "*Oktay Rifat iyi şairdir; günden güne de gelişiyor, daha çok güzel şiirler yazacaktır. Kafası bir yere saplanıveriyormuş, olsun! böyle şeyler beceriksiz şairler*

[971] Behçet Kemal Çağlar, "Âsû ve Dağlarca Üzerine Düşünceler", **Hisar**, C. 4, S. 66, Mart 1956, s. 8-9.

için bir kusurdur, şairin iyisi, kafası bir yere saplansa da, güzel şeyler söylemenin yolunu bulur. Oktay Rifat buluyor o yolu…"[972]

Ataç, Oktay Rifat'ın ***Perçemli Sokak***'ıyla birlikte şiirimizde "yeni bir çığır" açıldığını söyler. Ona göre Oktay Rifat, bu yeni yolda kalmalı, hatta daha yeni yollar aramalı, ama asla eskiye dönmemelidir.[973] Ataç, bu eseri "beklenmedik sözler" dediği alışılmamış bağdaştırmalarıyla sever. Önce şaşırır, ama okudukça yazılanları doğal bulmaya, bunlardan tat almaya başlar. Ataç, bu şiiri tam olarak anlamasa da içinde yarına kalacak bir yenilik bulduğu için sever, önemser.[974] Ataç, kitapla ilgili görüşlerini açıklarken, eleştiri anlayışının da ipuçlarını verir:

"*Perçemli Sokak'ta ne varsa hepsini anlıyor muyum? Doğrusunu söyliyeyim, çok anlamadığım yerleri var o betiğin. Anladığım, kıskanasıya sevdiğim yerleri de var. 'Onları anlat' deseniz bana, anlatabilir miyim hepsini? Başaramam o işi. Bir yırı anlamak, anlatabilmek demek değildir.*

Gene söyliyeyim: Var anlamadığım, tadına eremediğim yerler o betikte, Öyle ise beğendiğim, güzelliğini duyduğum yerleri okuyayım da ötekileri kurcalamayayım mı?... O da olur ya, yetmez bana. Bakıyorum, bir ozan benim anlayınca, o söylediğim türlü anlayınca sevdiğim, çok beğendiğim sözler söylemiş. Kendisine güvenmem için yeter bu. 'Yapıdının beni sarmayan yerlerinde de benim duyamadığım güzellikler olacak, onlardan niçin yoksun bırakayım kendimi?' derim de çalışırım anlamağa. Atmam bir okuyuşta, döner döner yine okurum. Ne olur bunun sonu? Çalışarak, uğraşarak sezerim ozanın yarattığı güzelliği. (…) Anlamakta da bir türlü yaratmacılık vardır. 'Anlamıyoruz' diye övünüp kötüliyenler bunu kavrıyamıyor."[975]

Can Yücel'e göre Oktay Rifat, kendisini bu yapıtında "görütlere kaptırmış", yan yana görmeye alışkın olmadığımız sözcük ve görüntüleri sıralayarak görevini yaptığını sanmıştır. Oysa bunları sıralamakla şiir, şiir olmaz. Sorun bunları "anlam belkemiğine bağlayabilmekte"dir. Şair, bunu başaramamıştır; çünkü görüntüyü anlama yeğlemiştir. Yücel, bunu şöyle ortaya koyar:

"*Oktay Rifat, kendini görütlere kaptırmış. Balık tutmağa yarayacak olan ağı tutacağı balıktan önemli görmeğe başlamış. Yırı 'anlamla bağlı saymadığı" için betiği boyunca kimbilir ne zaman işe yarayacak, ne zaman kullanmak kısmet olacak*

[972] Nurullah Ataç, "Kendimizi Tanıtalım", *Karalama Defteri*-**Ararken**, YKY, İstanbul, 1999, s. 111.
[973] Nurullah Ataç, "Ataç'ın Güncesi: Yır-Sokak Adları", **Ulus**, 27 Ocak 1957, s. 2.
[974] Nurullah Ataç, **Günce (1956-1957)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 196.
[975] Nurullah Ataç, "Konuşu: Anlamak", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 59, Aralık 1956, s. 7.

diye kaygulara kapıldığımız koca bir ağ örmüş. Peş peşe sıralanan bir sürü görüt ilmeği… Ara ki balık bulasın!"[976]

Muzaffer Erdost, Oktay Rifat'ı "bir şiir ustası" olarak görür. Erdost'a göre o, yıllardır uyguladığı şiir yöntemini bu kitapla bir yana koymuş ve burada söz gelişi ***Karga ile Tilki***'de yaptığı gibi, öykü anlatmamış, bu öykülerde "kendi toplumsal tutumunu" ortaya koymamıştır. O, şiirin bunaltısını duyduğu, yeni bir şiirin gerekliliğine inandığı için ***Perçemli Sokak***'ı yazmıştır; ama pek de başarılı olamamıştır. Erdost'a göre bu başarısızlığın nedenleri şunlardır:

"Oktay Rifat betiğinde şiir için kelime sanatından aşılanmamış da şiiri 'kelime sanatı' olarak düşünmüş. Yani şiiri yitirmiş. Şiir yok ortada, kelime sanatı adına bir yığın tamlama var. 'Taranmış göz', 'Lâmbanın saçı' gibi tamlamalar kurmak, kelime sanatının amacı olmuştur. Onun için de betiği pek cılız…"[977]

Edip Cansever, Oktay Rifat'ı salt düşünmekle kalmayan, aynı zamanda da düşündüklerini uygulayan, kendini yenileyen, her eseriyle değişik bir kişilik edinmek isteyen ozanlarımızdan biri olarak niteler. Cansever'e göre Oktay Rifat'ın bu özelliği ***Perçemli Sokak***'ta da görülür. Bize yeni gelmeyen, ama kendince önemli bulduğu "bir sürü lâf dizisini" kitabında toplayan şair, bu şiirlerle çoktan çıkmaza girmiş bir akımı bizde tutturmak amacını güder.

Cansever, Oktay Rifat'ı, sözcüklerin gündelik düzenini değiştireyim derken bilinçaltı dökücüsü durumuna geçtiği, bunu da bu tarzın en önemli ögesi olan biçim anlayışından yoksun olarak yaptığı; duyduklarını veremediği, fanteziyi şiirde bir araç olarak değil, bir amaç olarak gördüğü; sözcükleri rastgele kullandığı, bulduğu imgeleri dizmekle yetindiği, bir duyguyu bildirmek, bir olayı canlandırmak, iç dünyamızın gizlerini açıklamak amacıyla yazmadığı, şiiri salt bir görüntü sanatı olarak algıladığı; anlamsız şiiri savunmakla insansız bir dünya yarattığı için başarısız bulur.[978]

Cansever'in kitaptan çıkardığı sonuç şudur:

"O. Rifat bu betiğiyle genç kuşağın öncülüğünü kapmak ivediliğinden başka hiç bir özellik gösterememiştir. Çünkü ozan yeni şiirin yarı anlamsız, karışık, bir de o savruk yanını ele almıştır sadece. Oysa şiirimizin bu gelip geçici durumunu, daha önceki kuşağın o aşırı sadeciliğine karşı bir çıkış olarak bellemek gerekirdi. Bence

[976] Can Yücel, "Bulanık Suda Balık Avlamak", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 1, 30 Aralık 1956, s. 10.
[977] Muzaffer İlhan Erdost, "Küçük Oda Konuşmaları: Bir Kırık Çizgi", **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yayınları, Ankara, 1997, s. 56.
[978] Edip Cansever, "Perçemli Sokak", **A**, S. 9, Ocak 1957, s. 7.

er geç, olumlu bir sadeciliğe gidilecektir gene de. Genç ozanların bu bakımdan şanslı olduklarına gün gibi inanıyorum.

O. Rifat'a gelince; ya eski yazdıklarıyla bir devrin iyi bir ozanı olarak anılacak ya da 'Ahmet'e' şiiri gibi birkaç şiir daha yazmakla kendini tekrarlayarak şiir dünyasını kapayacaktır."[979]

Turgut Uyar, şiirde anlamsızlığın, bir başka deyişle şiirin anlama bağlanmaması isteğinin bir ilke olarak konulmasına karşı çıkar. Bunun yeni bir şey olmadığını, dadacılık, harfçilik ve gerçeküstücülük gibi akımların çıkış noktalarının da, bu olduğunu söyler. Batıda böyle örnekleri olan bir şiire yenilik diye sarılmanın anlaşılır olmadığını dile getiren Uyar, Oktay Rifat'ın görüntüyü çok fazla önemsemesini, buna çok fazla kapılmasını doğru bulmaz. Şiir görüntülerle kurulur, ama bu, şiirin görüntü olduğu anlamına gelmez. Uyar'a göre şairin yanlışı da burada başlar. Çünkü kitaptaki şiirler sanki önsözü doğrulamak için yazılmıştır. Bu kitap, baştan sona boşlukta kalan bir sürü görüntüyle doludur. Oktay Rifat, bir ilkeyle yola çıktığı, görüntüleri şiirin amacı haline getirdiği için başarısız olmuştur.[980]

Turgut Uyar'a göre güçlü bir ozan olan Oktay Rifat, bir akıma şiirleriyle değil, önsözüyle girmek istediği için yanlış yapmıştır. Şiirimiz için gereken bir yeniliği 1940'larda yapan şair, aynı başarıyı ***Perçemli Sokak***'ta gösterememiştir. Bu nedenle onun İkinci Yeni şiiri içinde bir yeri yoktur.

"*Oktay Rifat'ın şiirleri ise, bırakın yeniyi eskiyi, kendi anlayışının bile çok kötü örnekleri. Bence Oktay Rifat bu yeniliğe filân katılma kaygısında değil. Bir ozan için en iyi tutumlardan biri sayılabilecek 'kendini yenileme'ye çabalıyor. Kendi başına, önceden de denenmiş bir denemeye girişmiş. Belki iyi bir sonuca varır da 'üçüncü yeni'yi getirir bakarsınız.*"[981]

Gerçeküstücülüğün bizim için oldukça geç kalınan bir yeni olduğunun altını çizen Ahmet Köksal, bu kitaptaki şiirlere sıcak bakmaz. Soyut birtakım görüntüler uğruna, yeryüzü ve doğa gerçeği ile ilişkisini kesen bu şiir anlayışının sanatla uğraşan bir mutlu azınlığın dışına çıkamayacağını, hatta bu azınlık tarafından da tam olarak anlaşılıp onaylanmayacağını ileri sürer.

Köksal'a göre kitaptaki şiirlerin çoğu belli bir konusu olmayan, bir konuya bağlanmamış şiirlerdir. Bu şiirler, gerçeklerden kaçmak isteyen Oktay Rifat'ın yeni anlayışının doğal sonucudur. Şair, birbirine yabancı sanılan sözcükleri yan yana getirerek

---

[979] agm., s. 8.
[980] Turgut Uyar, "Şiirimizde Eski Bir Yeni", **Forum**, C. 6, S. 69, 1 Şubat 1957, s. 21.
[981] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?: Turgut Uyar'ın Cevabı", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 6, 3 Şubat 1957, s. 11.

soyut görüntüler çizmek, yeni bir duyarlık alanı açmak istemiştir. "Gemi leşleri", "bulutsuz masallar", "taranmamış gözler" bu söylenilenlere örnektir. Köksal, Oktay Rifat'ın bu yeni anlayışını pek benimsemez. Kendisini etkileyen şiirlerin gerçeğe yakın görüntüler sunan şiirler olduğunu söyler:

> "*Ne var ki şairin bu kelimelerle karşımıza çıkardığı soyut görüntüler içinde bizim tadına vardıklarımız gene yaşadığımız yeryüzü gerçeklerine yakın bulduklarımız, yani, görüntüsü önceden belleğimizde var olan bir anlama yaklaştırabildiklerimiz oldu. Örneğin*:
>
> 'Beyaz mendiller vardı havada
> Çalgılı gemiler balkonlarda açık saçık
> Bir kız vardı yok gibi öyle güzel
> Ne yerde ne gökde belki tuzda
> Acısında ekmeğin dilim dilim buğusunda' "[982]

Sabahattin Teoman, Oktay Rifat'ın ***Perçemli Sokak***'taki şiirlerini yeni saymaz. Ona göre bu şiirlerde ve önsözde söylenilenleri gerçeküstücüler yıllarca önce hayata geçirmişlerdir. Yazar, Oktay Rifat'ın önsözde söylediklerini şöyle özetler:

> "*Bay Oktay Rifat'ın bir yazıyı şiir etme yolunda attığı ilk adım bu. Şiir diye yazılacak yazıda anlamsız sözler bulunmalı, şiirde anlam aranmamalıdır. (…) Bay Oktay Rifat'ın bir yazıyı şiir etme yolundaki birinci adımını tamamlıyan bu ikinci adımına göre de şiirdeki anlamsız sözler, birbirine yabancı sanılan kelimelerin yanyana getirilmesinden meydana gelecek, bunun sonucu olarak da gerçeğin unutulmuş yüzü karşımıza çıkacak, yazımız şiire güzele ulaşacak.*"[983]

Teoman'a göre gerçeküstücülerin şiirde ve resimdeki tüm uğraşıları, Oktay Rifat'ın "yeni buldum sandığı" bu iki adımın atılmasından başka bir şey değildir. Yazar, asıl söylemek istediklerinin bunlar değil, onun "Bir yazının şiir olabilmesi için 'bizi gerçeğin unuttuğumuz yüzü ile' karşılaştırması, bunun için de 'kelimelerin konuşma dilindeki düzenini değiştirmek', anlamsız sözler bulmak gerekir." yolundaki görüşlerini irdelemek olduğunu belirtir. Ona göre kitaptaki örneklerin her biri "teşbih" cinsinden birer "istiare" ya da "mecaz"dır. Oktay Rifat'ın yeni sandığı şiir yapısı edebiyatla yaşıttır. Eskilerin bir amacı daha kuvvetle anlatmak için bu türden sanatları kullandıklarını eğitim görmüş, sanatla az çok uğraşan herkes bilir. Onun "mis kokulu güvercinler"i, "yalınayak aylar"ı, "raflardaki atlar"ına karşılık, eskilerin "kederli mevsimler"i, "gayya-i vücut"ları,

[982] Ahmet Köksal, "Perçemli Sokak", **Yenilik**, C. 11, S. 53, Mart 1957, s. 33.
[983] Sabahattin Teoman, "Sokaklı Perçem", **Varlık**, S. 450, 15 Mart 1957, s. 11.

"ahlarından yanan bulutlar"ı vardır. Bu nedenle Oktay Rifat'ın yaptığı yenilik değildir. Teoman, yazısının sonlarında haklı olarak şu soruyu sorar: "Bizden öncekilerin yaptıklarını unutur da her yaptığımıza bizimle başlamış gözü ile bakarsak bunun sonu nereye varır?"

Ataç, *Ulus*'ta Teoman'ın bu yazısıyla ilgili iki yazı yayımlar. Ataç, bu yazıların ikincisinde öykünme üzerinde durur. Oktay Rifat'ın her yaptığına, yapacağına yenilik adına kefil olur. Ataç'ın tartışma yaratan sözleri şöyledir:

> "*Bay Oktay Rifat Perçemli Sokak'da gerçeküstücülere uyup onlar gibi yırlar yazacağına örneğin Monsieur Breton'dan, Monsieur Soupault'dan, Monsieur Char'dan bir takım yırlar aşırsaydı, onları olduğu gibi çevirseydi Türkçeye, kendinin olduğunu söyleseydi, gene de özgün bir yapıt diye, bir yaratıcının yapıtı diye karşılardım betiğini*."[984]

Teoman, Ataç'ın öykünme ve özellikle de çalma üzerine söylediklerine katılmaz. Şairlerimizin bunu benimsemeleri halinde ortalığın "ballıbaba tarlası" görünümünü alacağını, buna da ilk önce Ataç'ın karşı çıkacağını söyler. Teoman, Ataç'ın *Ulus*'taki yorumlarından sonra kitapla ilgili şu sözlerini yineler:

> "*Sokaklı perçem" adlı yazımın özünü, amacını bir kez daha anıyorum: Perçemli sokak'ın ön-sözünde bu kitapla yeni bir yır devrimi yapılıyormuş sanısı var. Yapılan iş, yırı tanıyan herkesin kırk yıldır bildiği bir nen. Sayın ozan bu kitapta yazdıklarını ister öykünmüş olsun, ister bunları bir etki içinde yazmış olsun, yazımda bunları ne suç saydım ne de utanılacak bir nen olarak göstermeğe çalıştım. Denenmiş, eskitilmiş nenlerin göz göre göre yeni bir buluş diye ısıtılıp ortaya sürülmesini uygun bulmadım, o kadar*."[985]

"Toplum dâvalarını söz haline getiren şiirdir." cümlesinden hareket eden Suut Kemal Yetkin, ***Perçemli Sokak***'taki şiirlerle, Oktay Rifat'ın söylediği bu söz arasında herhangi bir kan bağı bulamaz. Ona göre şair, bu kitapla birlikte toplumcu şiire yüz çevirmiş; daha önce fildişi kuleye kapanmakla suçladığı şairlerin arasına katılmıştır. Yetkin, onun 1940'lı yılların ortalarında defteri dürülen, Breton'dan başka da temsilcisi olmayan gerçeküstücü edebiyatı benimsemesine şaşırır. Şiir dünyamızda bu değişmeyi gerektirecek herhangi bir durumun da söz konusu olmadığını imler. Gerçeküstücü şiirin ne olduğu konusunda bilgi verir. Bu şiirin isyancı ve alaycı bir şiir olduğunu, bu anlayışı savunan şairlerin de şiirin otomatik yazı ile elde edildiğine inandıklarını söyler. Ona göre

[984] Nurullah Ataç, "Söyleşi: Öykünme" **Ulus**, 28 Mart 1957, s. 2.
[985] Sabahattin Teoman, "İyi Anlatamamışım", **Varlık**, S. 453, 1 Mayıs 1957, s. 7.

Perçemli Sokak'taki şiirler alt bilincin kırıntıları değil, aklı zorlamanın sonucunda ortaya çıkan şiirlerdir. O bunu yalnızca kitabın önsözünden değil, düşüncedeki alışılmış düzenin darmadağın edilmesinden, sözcüklerin salt özgürlüğü seçmeğe zorlanmış bulunmasından, çağrışım örgüsünün çözülmesinden anlar. Yetkin, kitapla ilgili olarak şunları söyler:

> "*Bu şiirleri nasıl anlıyacağım? Çünkü bir şiirden zevk almak için, ilkin onu anlamam gerekir. (…) Perçemli Sokak'taki şiirleri, bir kere, beş kere okudum. Baş ağrısından başka bir şey duymadım. Çünkü anlayış kurallarına bağlı, anlayışla ilgili değildi bu şiirler. Ben şiiri, bilmece çözmek için değil, zevk için okurum. Şiir zevki ise, şairin kişiliğine göre düzenlenmiş söz dizilerinin, duyularımızı ve duygularımızı, çağrışım ve kavrama gücümüzü aynı zamanda etkilemesinden doğar.*
>
> *Anlaşılan bay Oktay Rifat, Breton'u ve emekli gerçeküstücüleri örnek almış, bir de bu yolda yazayım demiş. (…) Şimdi bana şu soru sorulabilir: 'Perçemli Sokak'taki şiirlerin gerçeküstücü olduklarını nereden biliyorsunuz?' cevap vereyim. Fransız gerçeküstücü şiirlerin tıpkısı olmalarından. Hem sonra, sezişine ve bilgisine güvendiğim Ataç da 'Bay Oktay Rifat'ın bugünkü yırları, gerçeküstücüdür ya' demiyor mu*?"[986]

Demir Özlü, ***Perçemli Sokak***'ı Oktay Rifat'ın "taklit" anlayışından yola çıkarak eleştirir. Ona göre bu kitap "yanlış bilinmiş bir taklitçiliğin örneği"dir. Çünkü şair, taklit edilen yapıttan uzaklaşmayı beceremeyiştir. Bu nedenle de ***Perçemli Sokak***, onun yaratıcı çalışmasının bir ürünü değildir. Usta işi yapıtlarda anlamsız görünen benzetmeler de, tamlamalar da, imgeler de kimi duygusal gerçeklere bağlıdır. Bunlar anlamlı ve güzeldir. Aynı zamanda kimi düşüncelerle, ruhsal gerçeklerle, dış koşullarla da ilgilidirler. Özlü, bu yapıtları okuduktan sonra Oktay Rifat'ı okumanın pek de güzel bir şey olmadığını imler:

> "*Onları gördükten, biraz sevdikten, biraz anladıktan sonra Oktay Rifat'ın yazdıklarını okumak, ümitsizlik duygusu veriyor insana. Edebiyatının gelişeceğini olan inancını sarsıyor. Kişioğlunda bir şeyi kımıldatmıyan, onu hiç değiştirmiyen bir takım şiirler Oktay Rifat'ın son şiirleri*."[987]

Demir Özlü, ***Perçemli Sokak***'a 1959 yılında yeniden değinir. Bu kitabı hiçbir düşünceye oturtamayan Özlü, genel olarak şunları söyler: ***Perçemli Sokak***, ne odur ne de bu. Aklı dışlamayan bu kitap, ne çağın karışıklığı içindedir, ne de gerçek dışıdır. Çünkü gerçeküstücülerin yöntemi olan ruhi-otomatizm durumunda yazılmamıştır. Bundan dolayı

[986] Suut Kemal Yetkin, "Perçemli Sokak mı? Sokaklı Perçem mi?", **Varlık**, S. 454, 15 Mayıs 1957, s. 5.
[987] Demir Özlü, "Yanlış Taklitçilik", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 4, 20 Ocak 1957, s. 11.

da özünde bilinçaltı davranışları, bilinç altı görünümleri, düşlerin kendine özgü düzeni ya da düzensizliği yoktur. Akılla oluşturulmuş bir gerçeküstücülük de söz konusu değildir. Bu eser, çağını yansıtmıyor; çünkü içinde çağa ait, hiçbir düşünce, öz ve duygu yoktur. Kitapta akıl dışlanmamış, tam tersine öncelenmiştir. Kavramlar şimdiye değin kullanılmayan bir biçimde akılla alt alta, yan yana dizilmiştir. Bu kitap, yanlış bir taklitçilikten gelişigüzel doğan, insansız, aceleye getirilmiş, hiçbir kişisel dayanağı olmayan, iyi bir taklit olarak bile kabul edilemeyecek başarısız bir karıştırım ürünüdür. Özlü, ***Perçemli Sokak***'ı yapan iki önemli nedeni şöyle açıklar:

> *"Birincisi şiirin değiştiğinin anlaşılması, hazırlıksız bir davranışla, kendini, yeni şiirin düşünsel, estetik anlamalarına, duygularına sokmaksızın, şairin, en öne atılmak istediği; ikincisi değişimin, topluma ve kişiye özgü köklerini gözönünde tutmaksızın, devrin, demokratik özgürlükleri kısan davranışından çekinerek, sorumluluktan, ya da düşüncesinden kaçma.*
>
> *İşte bu betik, kalabalık, etkisiz, bir 'ikinci yeniciler'in çıkmasına sebeb oldu."*[988]

2. 7. TURGUT UYAR - DÜNYANIN EN GÜZEL ARABİSTANI

Dünyanın En Güzel Arabistanı ile ilgili eleştiriler genellikle olumludur. Şairin hemen her şiirde yeni bir biçim denemesine girişmesi, kendini yinelememesi, tekdüzeliğe düşmemesi eleştirmenlerce olumlu karşılanır. Onun şiirinde öykülü bir dil kullanması, ama öykünün etki alanına girmemesi, ustalıklı bir biçimde şiirin içinde kalması önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Şairin eleştiri konusu yapılan bir başka yönü de, dizeyi değil şiirin bütününü öncelemesi, şiiri gereksiz yere uzatması ve tekrara kaçmasıdır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nı 1959'un en önemli şiir kitaplarından biri olarak gören Fethi Naci, kitaptaki "O korkak geyik yavrusu bayram arifesi" dizesini, son yıllarda sevgili için söylenmiş en güzel dize olarak nitelendirir. Aylardır okuduğu bu kitaptaki şiirler, ona göre tükeneceğe de benzemez. Kitabı tanıtmaya sevdiği dizelerden başlayan Fethi Naci, bunun eleştiri için yanlış bir yöntem olduğunu bilir. Eleştirmene göre Turgut Uyar, dizeleri değil, şiirin bütününü önemseyen bir şairdir. Onun şiirlerinde öykü önemli bir yer tutar. Son şiirlerinde öykü ile şiir birbirine iyice yaklaşır, ama şair, asla öykü katına

[988] Demir Özlü, "Yeni Yazın Üzerine: Oktay Rifat'ın Perçemli Sokak Betiği", **Yelken**, C. 2, S. 24, Ocak 1959, s. 7.

düşmez. Büyük bir ustalıkla şiirini söyler. Sözgelimi Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsünü anlatırken kullandığı mezmur dili, öykülere çok uygun düşen, ağır, durgun bir dildir. Bu, aynı zamanda öyküsü olan şiire de en uygun dildir. Fethi Naci'ye göre Uyar'ın evrene ve insan ilişkilerine kendine özgü bir bakışı vardır. Onun şiirini yenileştiren de bu bakıştır.[989]

Fethi Naci, Turgut Uyar'ın, kitabın en önemli kişisi Akçaburgazlı Yekta'nın aracılığı ile bir takım kuralları yıkmak, mutluluğa çıkan kapıları zorlamak istediğini söyler. Yazara göre Akçaburgazlı Yekta, "Turgut Uyar'ın tedirginliklerinden, umutsuzluklarından, bıkkınlıklarından kurarak, 'yerini bulup yaşamasına yerleştirdiği', dünyasını bize açıklayan, Turgut Uyar'ın evrene bakışındaki gelişmeyi gösteren kişi"dir. Yekta'nın Uyar'ın "yaşama düzeni teklifi" olduğunu söyleyen Fethi Naci'nin kitapla ilgili görüşleri şöyledir:

> "*Şair, Yekta aracılığıyla birtakım kuralları yıkarak, mutluluğa çıkacağına inandığı birtakım kapıları zorluyor. Turgut Uyar, sürekli bir biçim araştırması içinde. Her şiir onun için yeni bir biçim sorunu oluyor; biçim kurmaktan ustalaşmaktan kaçınan bir hali var. Bu, şiirinin yararına oluyor. Kendine özgü bir şiir dili kurmuş bu kitabında. Anlamsızlık tartışmalarına adı karışan şairin anlama sımsıkı sarıldığı görülüyor.*"[990]

Fethi Naci'ye göre ***Dünyanın En Güzel Arabistanı***, Turgut Uyar'ın kendi kurduğu dünyaya verdiği addır. Ona bu dünyayı tedirginlikleri, umutsuzlukları, bıkkınlıkları kurdurmuştur. Bu dünyada hazır değer yargılarına, törelere başkaldıran Uyar, hep bir kadınla kurtuluşu düşler, buna inanır.[991]

Fethi Naci, Uyar'ın biçim kaygısıyla ilgili şunları söyler:

> "*Turgut Uyar'da biçim kaygısı, söylemek isdedikleriyle birlikte gidiyor. Bunun için Uyar'da çözülmüş biçim sorunu yok; her yeni şiir, yeni bir biçim sorunudur onun için. Hiçbir zaman alışılmış söyleyişlerin kolaylığına kapılarak önceki biçimlerin, kullanılmış olanakların tekrarına gitmiyor; her yeni şiirinde ham sözcükleri yonta yonta söylemek istediklerini bunlara uygun biçimle söylüyor. Bunun için şiirlerinin biçimlerinde mekanikleşme tehlikesi yok. (…) Turgut Uyar, Dünyanın en Güzel Arabistanı'nda şiirinin dilini de, biçimini de kendisi yaratıyor.*"[992]

---

[989] Fethi Naci, "O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi", **Dost**, C. 4, S. 22, Temmuz 1959, s. 27-28.
[990] Fethi Naci, "1959'da Edebiyatımız", **Forum**, C. 12, S. 139, 1 Ocak 1960, s . 15.
[991] Fethi Naci, "O Korkak Geyik …", **Dost**, s. 29-30.
[992] agm., s. 30.

Fethi Naci'ye göre Turgut Uyar, şiirde yenileşmenin sözcüklerle oynamakla değil, evrene bakışla olacağını bilir. Bu nedenle onun ne"Şiir geldi kelimeye dayandı." diyen Cemal Süreya ile, ne de "yeni bir şiir dili" kurmak için uğraşan İlhan Berk'le bir ilişiği vardır. Bu üç şairin şiir anlayışları birbirinden farklıdır.

Yazısını eleştiri yapmak için değil, bu değerli kitabın boğuntuya getirilmesini önlemek, kitabın üzerine gerilen sessizlik perdesini aralamak için yazdığını söyleyen Fethi Naci'ye göre Uyar, şiirlerini tertemiz bir Türkçe ve duru bir dille yazmıştır. Fethi Naci, yazısında bu dönemde en çok sevdiği şairin Turgut Uyar olduğunu söyler.

Fethi Naci, aynı kitapla ilgili olarak bir başka yazısında şunları söyler:

> *"Turgut Uyar, hiçbir zaman, önceden edinilmiş bilgilerin aracılığıyla yaklaşmıyor gerçeklere; kendi yaşantısından hareket ediyor; bu yaşantı üzerindeki, çevre üzerindeki kişisel düşüncelerinden hareket ediyor. Bunun için, okur yazarlarca çoktan bilinen birtakım toplumsal bilgileri şiirlerinde yeniden söylemek, bu bilgileri kişisel deneyleriyle somutlaştırmadan, olduğu gibi, tekrarlamak durumuna düşmüyor; bu bilgileri unutur görünüp hazır bilgilere kendinden bir şeyler katıyor, kendi bireysel görmüş geçirmişliğinden gelen birtakım doğrularla zenginleştiriyor. Böylece Turgut Uyar, şiirleriyle hepimize bir şeyler ekliyor."*[993]

A. D. (Arif Damar?), İkinci Yeni diye bir topluluğun varlığı konusunda kuşkuludur. Çünkü kendilerine İkinci Yeniciyim diyen şairlerin "tutumda, beğenide, amaçta" somut bir dayanışma göstermeleri söz konusu değildir. Ona göre İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar dışında bu şiiri becerebilen şair pek yoktur. Sözgelimi Turgut Uyar, "Hani dağdan inmiş herifler biri bıyıklı öbürü daha daha" dizesinde "daha" sözcüğünden yararlanmış, dili zorlamış, bu sözcüğe yeni anlamlar yüklemiştir. O, sözcüklerin yaratacağı çağrışımları, akrabalıkları kavramış, sözcüklerin altında ezilmeyen; onların görünüşüne, iğreti güzelliğine kapılmayan "geniş soluklu bir ozan"dır.[994]

Konur Ertop, şiirde aranılan niteliklerin değiştiğini, bu yüzden de Turgut Uyar'ın şiirindeki biçim değişikliklerinin, düzyazıya açılımların, sözcüklerin hem dilbilgisi hem de anlam bakımından alışılmamış örgüler içinde birleştirilişinin, şiirin yapısına yeni boyutlar katma çabasında olan sayfa altı eklemelerinin kendisini şaşırtmadığını söyler. Ona göre eski şiirimizdeki alışılmış kalıplar, bilinen sözcük dünyası, şiir dünyası diye bellene gelen özlerin oluşturduğu çember, cumhuriyet sonrası şiirimizde kırılmaya başlanmıştır. Ertop, bu kitabın en önemli yanının özü olduğunu ileri sürer. Gereksiz uzatmalar ve yinelemelerin

[993] Fethi Naci, "Bilincin Payı", **Dost**, C. 5, S. 26, Kasım 1959, s. 13.
[994] A. D., "Yok Yeni Bir Akım", **Dost**, C. 3, S. 15, Aralık 1958, s. 48-49.

kitabın kusurlu yönlerini oluşturduğunu söyleyen Ertop'a göre Uyar, şiirinde bugün için en çok aranılan şeyi, anlam bütünlüğünü sağlamıştır. Bu yönüyle ***Dünyanın En Güzel Arabistanı*** anlamsız şiirden olabildiğine uzaktır. Ertop, Uyar'ın şiir örgüsüne çok önem verdiğini bu yolda yapılan değiştirmelerin çoğu yerde başarılı olduğunu şu sözleriyle ortaya koyar:

> "*Şiirinin özünü kendinden öncekilere oranla 'insan'ın daha derin kesimlerinden çekip çıkarmağa çalışıyor Turgut Uyar. Kelimeden değil, örgüden alıyor gücünü. Söz dizimini birçok yerde yıkmağa çalışırmış gibi görünmesi bu yüzden. Örgüye verdiği bu önem, 1) yeni anlatım özellikleri sağlama bakımından, 2) ilgimizi, alışılmış bir dizide verilirse sözün bütünü içinde eriyebilecek birlikler üstüne toplaması bakımından yararlı oluyor. Bu yolda yapılan değiştirmeler birçok yerde başarılı*."[995]

Veysel Öngören, Uyar'ı bir kaygı adamı olarak doğduğu için bahtsız bir şair olarak nitelendirir. Öngören'e göre Uyar'ın iki büyük kaygısı vardır: "Özgü bir dünya görüşüne varma kaygısı; şiirde biçim kaygısı." Uyar'ın bahtsızlığı, bir kaygı adamının edinmesi gereken birikimi edinememesidir. Bu nedenle yaptıklarıyla yapmak istedikleri çoğu zaman örtüşmez.

Uyar'da her şiirin yeni bir savaş olduğunu söyleyen Öngören, onun hemen her şiirinde yeni bir biçim denediğini, bunun da devrimci, öncü bir uğraşı olduğunu dile getirir. Öngören'e göre Uyar, kendisiyle birlikte kural getirdiği için ilke olarak büyük şairdir; ama kuramda doğru yapan şair, bunu uygulamada pek başarılı değildir:

> "*Özgü bir görüşü şiirine aktarmak itkisi, onda biçim kaygısını zorunlu kılmıştır. Böylece şiirimizde Y. Kemal ve O. Veli'den sonra üçüncü cesur adam olmuştur.*
>
> *Uyar'da biçimi kurma sözcüklerle başlıyor. Sözcüklerin özgü, salt anlamlarını kavramak. Diğer nenlerle bağıntılarından kurtarıp, kendi anlamlarıyla görmek. Sonrada diğer nenlerle arzu edilen bağıntıları kurmak. İstenilen yönlerini ortaya çıkarmak. Mısrada bir sözcüğü ön plâna alabilme. Ayni sözcüğü başka bir mısrada arka plâna alabilme.*
>
> *Bununla da yetinmemiş. Önermeyi şiirine sokmuş. Mısralarda; sözcüklerle, önermeleri kaynaştırıp, önermelerle önermeleri kaynaştırıp şiir yazmış. Özellikle bu bizde Uyar'a ait bir davranıştır.*

[995] Konur Ertop, "Dünyanın En Güzel Arabistanı", **A**, S. 14, Mart 1959, s. 8.

Mısralarını böyle kurarken yapıda yeni bir davranışa yapışmış. O, bir çırpıda okunan bıçak sırtı keskin, bir yönlü yapıyı atmış. Çok yönlü; caddeleri, durakları, dükkânları, girdi çıktısıyla şehri andıran yapısını bulmuş. Bu tarz yapının en belli yanı, diğer yapılardan ayrımı, tek hat üzerinde işlenmemiş olmasıdır. Bu tiyatro yahut romanın olasılıklarını şiire işlemek demek oluyor. Bir ruhhalinden diğerine, bir önermeden diğerine geçerken gereksiz bağlamalar yapmadığı gibi yadırganacak boşluklarda bırakmamış. Bunuda ruhhallerinin veya önermelerin ortak yönlerini bulup oralarından geçmekle becermiş.

Amma, bu dediklerimiz hep kural. Birde kuralların uygulanması var. Orada ozan, iyi öğrenim yapmış bir mühendisin bildiklerini tam uygulayamaması durumuna düşmüş."[996]

Öngören, Uyar'daki bu zayıflığın özellikle öykülü şiiri denerken çok belirgin olduğunu ileri sürer. Ona göre öykülü şiirlerde bir yandan biçimdeki davranışı boğulur, bir yandan da sorulara verdiği eskimiş, bilinçsiz, yetersiz yanıtlar yüzünden özündeki büyük gedik daha da belirgin hale gelir. Diğer şiirlerinde de yer yer kof ve sözcüklerin birbirinden koptuğu dizelerle karşılaşılır. Kimi şiirlerinde ise alışılmış biçimleri kullanmıştır. Onun en büyük derdi düzyazı baskısıdır. Uyar'ı biçimde yarım bir ozan olarak gören Öngören, onu "karmakarışık biri" olarak tanımlar. Her yazdığının şiir olacağını sanması, kendini yeterince yetiştirmemesi onun aleyhine olan bir durumdur. Öngören'e göre şairin uyanması gerekir. Çünkü uyanmazsa başladığı yolun öncüsü olmayacaktır. Bunun için bir kıvılcım ozan durumunda olan Uyar'ın dev bir alev halini alması için birilerinin onu sarsması gerekir. Bu şiirin tek yapıcısı o olduğu için de, kendi yapıtı kendisini itmektedir.[997]

Muzaffer Uyguner, ***Dünyanın En Güzel Arabistanı***'nı gerçeküstücü bir kitap olarak nitelendirir. Kitabın önemli bir bölümünü Akçaburgazlı Yekta'yla ilgili şiirler kapladığı için de, kitaba "Yekta'nın Romanı" adını verir. Gerçekten de Akçaburgazlı Yekta'nın ekseni çevresinde büyük şehir, Ankara, tüm gerçekliği ile karşımızdadır. Uyguner'e göre Yekta, insanların bir simgesidir. Onun serüveni, büyük kent insanın da serüvenidir.

Uyguner, Uyar'ın şiirini kurarken insanı anlatmak için öykü ve mezmurlardan yararlandığını, ama bunu yaparken şiirini öykünün tuzaklarından koruduğunu imler. Ona göre şairin düzyazıdan yararlanması, şiirine düzyazıyı katması şiir için bir zayıflık değildir. Çünkü o, düzyazının dili olan açıklama diline şiirlerinde yer vermez. Uyguner, bu türden

[996] Veysel Öngören, "Kıvılcım Ozan", **Dost**, C. 7, S. 35, Ağustos 1960, s.46-47.
[997] agm., s. 47.

bir yöntemin yeni olmadığını, bunu çağdaş Amerikan ve Fransız şairlerinin uygulamakta olduklarını; bizde de bu yola ilk girenlerden birinin Uyar olduğunu söyler.

Uyguner, Uyar'ın şiiriyle ilgili şu saptamaları yapar: Uyar'ın kullandığı sözcüklerin anlamı, her gün kullandığımız anlamdan farklı değildir, ama son şiirlerinde sözcüklere yeni anlamlar yüklemiştir. Uyar, şiirin bütününe verdiği önemi, dizeye vermemektedir. Oysa şiirde dizenin savsaklanmaması gerekir. Gerçeküstücü görüşün şiirini verme çabasında olan şair, bunda oldukça başarılıdır. Onun diğer gerçeküstücülerden ayrıldığı nokta şiirinde ahengi sağlama çabasıdır. Onun şiirinde ahenk ve ölçüden sonra sentaks da kırılmıştır. Bu gerçeküstücülerin bir özelliğidir. Cümleyi parçalamakla beraber bu şiirde güzel söz dizileri yaratılabilmektedir. Biz bunu Uyar'da da görmekteyiz.[998]

Suat Mes'ut'a göre bu kitapta Uyar, "şu ya da bu yerin bir insanını değil, bir bakıma kendisinde kavramlaşmış insanın öyküsünü" dile getirir. Bu insan Akçaburgazlı Yekta'dır. ***Dünyanın En Güzel Arabistanı*** ise, şairin kurmaya çalıştığı evrenidir. Yazarın kitapla ilgili temel yargıları şunlardır:

Uyar, mutluluğu cinsel aşkta ve kadında arar. "Hiçbir şey umurumda değil diyorum – Aşktan ve umuttan başka" dizeleri kitabın esprisini ortaya koyar. Bu kitapta dil, **Türkiyem**'e göre oldukça yenidir. Şairin arı duru bir dili ve kendine özgü bir söyleyişi vardır. Uyar'da dizelerden çok şiirin bütünü önemlidir. O, şiirinde öyküye yaklaşmasına karşın, öyküye yenilmez. "Bir Kantar Memuru İçin İncil" ve "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirleri, kitabın en güzel şiirleridir. Ataç, sağ olsaydı zarını mutlaka bir kez daha Uyar için atardı.[999]

2. 8. CEMAL SÜREYA - ÜVERCİNKA

Üvercinka, dönemin üzerinde en çok durulan, eleştirilen, önemsenen, dikkate alınan kitaplarından biridir. Cemal Süreya bu yazılarda biçimde yenilik peşinde koşan, yeni deyişler arayan, dili istediği gibi yoğurabilen, başka şairlerden etkilendiği halde kendi kalabilen, yaptığını bilen, bireşimci, erdemli, usta bir şair olarak nitelendirilir. Cemal Süreya, birçok eleştirmen tarafından döneminin en iyi şairlerinden biri olarak gösterilir.

[998] Muzaffer Uyguner, "Gerçek-üstü Bir Kitap: 'Dünyanın En Güzel Arabistanı'", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 7, 1-15 Temmuz 1959, s. 14-15.
[999] Suat Mes'ut, "Eleştirme: Dünyanın En Güzel Arabistanı", **Ak**, S. 4-5, Ağustos-Eylül 1959, s. 3-4.

Sözgelimi Asım Bezirci'ye göre Cemal Süreya, "kuşağının en güçlü şairlerinden biri, hattâ en güçlüsü"dür.[1000]

Muzaffer Erdost, ***Üvercinka*** kitaplaşmadan önce Cemal Süreya'yla ilgili tanıtıcı bir yazı yazar. Ona göre, Süreya'nın şiirinin insanı her zaman şaşırtan bir yönü vardır. O, hem yeni olmayı başaran, şiire yeni değerler getiren hem de yadırganmayan, sevilen bir şairdir.[1001]

Orhan Duru, Cemal Süreya'yı bileşimci bir şair olarak görür. Ona göre Cemal Süreya'nın şiirinde karamsarlığa da aydınlığa da, umuda da umutsuzluğa da, aşka, sevgiye ve kavgaya da yer vardır. Bu şiirlerin en belirgin özelliği ise insancıl olmalarıdır. Cemal Süreya'nın insanı sevginin ve aydınlığın peşinden koşarken korkunç sorunlarla da karşılaşır. Bu çağımız insanının temel özelliğidir. Bu şiirlerde anlatılan bir bakıma şairin kendisidir. Şairin "kendine özgü deyişi" olduğunu söyleyen Duru, Cemal Süreya'nın şiir anlayışını ve şiirinin özelliklerini şöyle ortaya koyar:

> *"Cemal Süreya bizi şiirleriyle şaşırtmak istiyor. Bu atlamalar, sıçramalar belki bunun için, kendisini aşk şiirine veren okuyucunun rahatını bozmak için, 'dinamit'lemek için. (…) Cemal Süreya'nın fantezi düşkünlüğü, alaycı deyişi, okuyucuyu yadırgatmadan şaşırtmak istediği açıktır. Bunlar da insancıl noktalar bence.*
>
> *DALGA şiirinde:*
>
> 'Bir kere asılmıştım çocukluğumda."
>
> (…)
>
> *Bundan başka onun biçimde yenilikler peşinde koşan, yeni deyişler arayan tarafı var:*
>
> *SÜVEYŞ şiirinde:*
>
> "Gibi Bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin."
>
> (…)
>
> *Daha çok BUN adlı şiirinde gördüğümüz kendine özgü bir tekerleme havası:*
>
> 'Gözleri göz değil gözistan
>
> Zenciler zenciler iki okka zencefil'"[1002]

[1000] Halis Acarı, "Konuşma: Üvercinka Dedi ki…", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 14.
[1001] Muzaffer İlhan Erdost, "Üvercinka ile Gelenler", **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yayınları, Ankara, 1997, s. 70-71.
[1002] Orhan Duru, "Üvercinka", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 11, 16 Mart 1958, s. 12-11.

Muzaffer Erdost, Orhan Veli kuşağında esprinin olaya dayandığını, oysa yeni şiirimizde esprinin olaya ya da fıkraya dayanmadığını, başka bir düzende geliştiğini ileri sürer. Sözgelimi "Hür Hamamlar Denizi"nde Güzin ile Süleyman'ın açık saçık öpüşmeleri nereye varacak diye okur merak içinde bırakılırken, Süleyman'ın başka bir ile gittiği anlaşılır: "Kalkıp dosdoğru Eskişehir'e gitti – Geçirdiği gibi başına şapkasını – Enflâsyon parasıyla otuz lira" Erdost, bu durumu şöyle açıklar:

> "*İlk mısraların alt mısralara hazırlığı yerine, ilk mısralar okuru bir konu içersinde işliyor, aldatıyor, kandırıyor, tam kapıdan girerken 'küt' diye başına bir sopa indiriyor…*"[1003]

Erdost, Duru'nun Cemal Süreya'nın ne "çağımız insanının ortak özelliğini" yazdığı, ne de "bileşimci bir ozan" olduğu yargısına katılır. Ona göre Cemal Süreya, insan üzerinde değil, şiir üzerinde çalışır. Onun şiirindeki çok köşelilik de, insanı her yönüyle anlatmak için değildir. Erdost, Cemal Süreya'nın şiirinin birtakım etkiler altında kaldığını ileri sürer. Bu etkileri de üç madde halinde sıralar:

> "*1. Şiirin toplum sorunlarını anlatmasını savunarak geldi. Birden bunu atamıyor… Şiirlerindekiler o düşüncenin, o baskının kırıntılarıdır.*
>
> *2. Cemal, bir ara aşk şiiri ile çarpışan toplum şiirini alt alta getirerek okuru şaşırtıyor, böylece iki kutbun alt alta gelmesiyle –bir bakıma kolaylıkla- şiire kapalı-açık bir hava katıyor. Söylenmiş ama söylenmemiş gibi… Ya da söylenmemiş ama söylenmiş gibi…*
>
> *3. Bu bileşimden kolay espriler yapıyor.*"[1004]

Orhan Duru, Erdost'un yazısına verdiği karşılıkta düşüncelerinde bir değişiklik olmadığını imler. Ona göre Cemal Süreya, Erdost'un dediği gibi, şiire toplum sorunlarını anlatarak girmemiştir. Sözgelimi "Bun" şiiri 1958'de yazılan bir şiirdir. Onun şiirlerindeki espri fantezist olmasından ileri gelmektedir. Cemal Süreya da, tıpkı Orhan Veli gibi günlük olayları şiire sokar. Biri karaborsadan aldığı benzini, diğeri de enflasyonu ele alır. Günlük olayları balyoz gibi değil, bile bile sokar şiirine. "Cemal, İnsan üzerinde değil, şiir üzerinde düşünmeyi seçmiştir." derken aslında Erdost, onu suçlamış, kötülemiş, hatta anlamadığını göstermiş, Cemal Süreya'yı yalnızca dize ve sözcük oyunları düşünen bir şair düzeyine indirmiştir. Sonuç olarak Duru, Cemal Süreya için şunları düşünür:

[1003] Muzaffer Erdost, "Üvercinka'nın İlk Noktasında Tartışma", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 12, 23 Mart 1958, s. 12.
[1004] agm., s. 12.

"*Cemal Süreya 'Bileşimci' bir şair, düşünce yönünden O, insanı bireysel davranışlarından başlayarak toplumla ilişkilerine varıncaya inceliyor. Bu yandan yaptığını bilen, erdemli bir şair o.*"[1005]

Mustafa Şerif Onaran, Cemal Süreya'nın "metinlerarasılık"tan yararlandığını ileri sürer. Onaran'a göre Cemal Süreya'da, Ahmet Muhip Dıranas, Attilâ İlhan ve Apollinaire gibi şairlerin dizelerini çağrıştıran, duyumsatan pek çok dizeyle karşılaşabiliriz. Ama bunlar bir aşırma değildir. O, bunu bilerek isteyerek yapar. Sözgelimi "Bir gider bir gelirdi işlek ağzı" dizesi Apollinaire'in Türkçe'ye çevrilen bir dizesine çok benzer.

Onaran da, onun şiirinin umulmadık bir dize ile şaşırtıcı bir hal aldığına dikkat çeker. O, "Saçlarını tarasa baştan başa Rumeli" derken bunun bir nedeni yoktur. Okurun böyle dizeler karşısında şaşırması gerekmez. Çünkü o, alışılmış sözcüklerin, alışılmış duyguların şairi değildir. Onaran, şairi şöyle değerlendirir:

"*Cemal Süreya kelimeler üzerinde yeniden düşünmiye, oturmuş, rahat anlatışların dışında alışılmamış mısralar kurmıya bakıyor. İlle de bir yeniliğe uyayım diye değil, başka türlü şiir yazmak elinden gelmediği için değil, başka türlü şiir yazmayı sevemediği için.*"[1006]

Mehmet Salihoğlu, ***Üvercinka***'yı dili istediği gibi yoğuran, güzel ve değişik biçimler kurmasını bilen bir şairin şiirleriyle dolu olduğu için şiirle uğraşanların, yani şiirin çilesini çekenlerin şiirlerin hepsini beğenmeseler bile, saygı duyacakları, duymaları gereken bir kitap olarak görür.

Salihoğlu, eleştirisine Cemal Süreya şiirinin kimi özelliklerinden söz ederek başlar. Salihoğlu'na göre Cemal Süreya, bir çok şairin etkisini taşır. Hatta bu şiirde birebir etkilenmeler söz konusudur. Sözgelimi en güzel şiirlerinden olan "Yazmam Daha Aşk Şiiri" Dıranas'ın yıllar önce yazdığı "Hâtıra" şiirindeki "Oydu bir bakışta tanıdım onu" dizesine oturtulmuştur. "Yıkadılar, aldılar, götürdüler" dizesi, Orhan Veli'den hemen hemen olduğu gibi alınmıştır. Onda Oktay Rifat'a yaklaşan deyişler de az değildir. Diğer yandan Cemal Süreya'nın dili sevdiği, onu işlemek, varsıllaştırmak kaygısı taşıdığı da söylenemez. Çünkü o şiirlerinde "hüzün, seda, mahzun, üryan, ilave, lâzım" gibi eski sözcükleri kullanmaktan çekinmez. Tüm bunlara karşın yine de Cemal Süreya'nın güçlü bir kişiliği, değişik bir havası vardır. Onun yepyeni bulunan niteliği, çoğunlukla hem deyişinin, hem de imgelerinin başkalığından, kendine özgülüğünden ileri gelir. O, birçok şairin açık ya da kapalı etkisinde kalmasına karşın, yine de kendi olabilmeyi başarmıştır.

[1005] Orhan Duru, "Üvercinka Hariç Değil", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 14, 6 Nisan 1958, s. 12.
[1006] Mustafa Şerif Onaran, "Cemal Süreya'da Bir Mısra", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 9.

Önemli olan etkilenmekten kaçınmak değil, bu etkileri aşmaya, onları kendi özüyle yoğurup, yeni bir ses bulmaya çalışmaktır.

Salihoğlu, "Gözlerin göz değil gözistan" diye renkli ve değişik dizeler kurmasını bilen, "Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu – İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük" diyebilen Cemal Süreya'nın, "Adamın ayaklarının altında - Yıldızların yıldız olduğu vardı – Adam yıldızlara basa basa yürüdü" dizeleriyle renkli bir tablo çizdikten sonra, "Çünkü biraz önce yağmur yağmıştı" gibi bir açıklama ile şiirin havasını dağıtmasını bağışlanmaz bir kusur olarak görür.

Salihoğlu'na göre Cemal Süreya'nın şiirleri, İlhan Berk'le Edip Cansever'in şiirleri gibi bizi alışılmadık bir dünyaya sürüklemez. O, dili yoğurur, biçimlendirir, renkten renge sokar ama, onun şiirini okurken, dünkü şiirimizin pek de ötesine gitmeyiz. İmgeleri çoğu zaman bildiğimiz imgelerdir. Ama o, kişiliğini yeni bir deyiş düzeni içinde parlatmasını bilen bir şairdir.[1007]

Cemal Süreya'nın dilini özleştirip, daha yalın bir söyleyişe varırsa yenileşen şiirimizin belli başlı doruklarından biri olabileceğini ileri süren Salihoğlu, sonuçta Cemal Süreya şiiri için şunları söyler:

> "*Cemal Süreya, şiiri bir yandan dünkü şiirimize oturturken, öbür yandan da pek yeni deneylere girişiyor. Onun gerek anlamda, gerekse biçimde yaptığı deformasyonlar, rastlansal şiir yazanlarınkine de benzememektedir. Onlar gibi çağrışımları dağıtarak değil, çoğaltarak şiirinin yoğunluğunu artıran, ustaca bir tutumu var. Dili, yer yer tırmalayıcı, rahatsız edici bir osmanlıcaya bürünmekle birlikte, öztürkçe dilciklere de yer verdiği oluyor. Umarız ki bundan böyle, daha öztürkçe düşünerek kurar şiirlerini*.
>
> *Cemal Süreyada, bir yandan çağrışımları artıran, bir yandan da devindiren bir şok tekniği var. 'İki gemiciynen Van Gogh'dan aşırılmış – Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim – Ben ömrümde aşk nedir bilmedim – Süheylâyı saymazsak hah hah hah…' "*[1008]

Muzaffer Uyguner'e göre Cemal Süreya, şiirin mantığını bozmadığı ve şiirde anlamdan uzaklaşmadığı için İkinci Yenicilerce kendilerinden kabul edilmez. Cemal Süreya'da yer yer dili bozma eğilimleri görülür. Ama hepsi bu kadardır. Onun dize yapısında rastlantıdan çok eskiden beri süregelen biçime bağlılık görülür. Hatta bu bağlılık kimilerine göre bazı şairlerin dizelerini andıracak kadar ileri durumdadır. Uyguner, bu tür

[1007] Mehmet Salihoğlu, "Üvercinka", **Salkım**, C. 3, S. 53, 13 Aralık 1958, s. 2.
[1008] agm., s. 4.

benzerliklerin bir aşırma olarak düşünülmemesi, aynı biçimde bir duyuşun söylenişi olarak kabul edilmesi gerektiği kanısındadır.

Uyguner, Cemal Süreya'nın, en çok aşkı konu edindiği için, şiir temelinin eski şiir geleneğine dayandığını ileri sürer. Bu bağlılığın deyişte ve düşünüşte olmadığını söyleyen Uyguner'e göre şair, deyişe özel bir önem verdiği için, deyişte şimdiye dek olmayan bir başkalık sağlamıştır. Bu deyişte aşırıya gitmeyen, soyutlamaya doğru bir yöneliş söz konusudur. Bu şairin lehine bir durumdur. Örneğin "San" şiirinde "şehvetli soluk" yerine "kırmızı bir kuş" ve "kırmızı at" diyerek sözcüklere doğadakinden ayrı bir anlam yüklemiştir. [1009]

Cemal Süreya, yazdığı şiirlerle ne İsa'ya ne de Musa'ya yaranabilir. Çünkü ne İkinci Yenicilere göre tam bir yenicidir, ne de eskinin tam bir sürdürücüsü. Bu nedenle o, iki akım arasında kalmış gibidir. Uyguner'e göre durum aslında böyle değildir:

> "*Bize göre ise mesele tamamen aksinedir. Eski şiiri temel aldığına göre güçlüdür. Jet uçağının dahi hız alması için bir yeri dayanak olarak alması gerekmektedir. İkinci yenilerde biz böyle bir bağ, böyle bir dayanak bulamamaktayız.*"[1010]

Uyguner, Cemal Süreya'nın şiirlerinde ince bir alayın sezildiğini, bu yönü üzerinde şimdiye dek hiç durulmadığını söyler. Onun aşk yanında, toplum dertlerine de ilgi gösterdiğinin altını çizer.

Ceyhun Atuf Kansu, ***Üvercinka*** ile düşüncelerini şiirlerden yola çıkarak, öykülü bir dille ortaya koyar. Bir başka deyişle ***Üvercinka'***yı öyküleştirir. Kansu'ya göre Cemal Süreya, aynada, birada, gazetedeki olaylarda ozanca bir duyarlık bulur. Onun en güzel şiirleri, "San, Önceleyin, Güzelleme, Kanto, Türkü, Aslan Heykelleri, Afrika, Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm, Tk, Üvercinka" gibi şiirlerdir. Bu şiirlerdeki dizeler, insanca yazılmış dizelerdir. Oysa, "anlamüstü, anlamdışı, gerçek üstü, gerçek dışı bir sürü içi dışı, altı üstü birinci yeni ikinci yeni altıncı yeni sekizinci eski yeni eski başlıyorlar konuşmaya. Ama tek bir mısrağ yok." Ona göre Cemal Süreya şiiri, kalabalıkların şiiri değildir. Bu şiirler gürültülü ortamlarda okunmaz. Kansu, Cemal Süreya'nın şiirleri için şunları söyler:

> "*Genç adam kalk diyor, Üvercinkaya, bir yere gidelim seninle. Burada olmayacak. Benim şiirim kuytu aşkların, saat dörtbeş arası sonsuz duyarlıkların şiiri. Tam diyor Üvercinka, çiçek satan kız, tam bana göre söyledin bunu. Ayna, bira ve gazeteler, eskiler, yeniler orada kalıyorlar. Anlamüstü, anlam dışı, gerçek*

[1009] Muzaffer Uyguner, "İkinci Yeniler ve Üvercinka", **Çağrı**, S. 10, Ekim 1958, s. 7.
[1010] agm, s. 16.

üstü, gerçek dışı orada kalıyorlar. Afrika dahil, genç adamla Üvercinka, bütün aşkları, duyarlıkları, bütün sünbülleri alıp dışarı çıkıyorlar."[1011]

Sezai Karakoç'a göre Cemal Süreya'nın şiiri, "insan" şiiridir. O, sanatına Rönesans ressamları gibi insanla başlamıştır. Rönesans sanatçısı karşısına insanı alarak resmi, Cemal Süreya ise şiiri türetmiştir. Cemal Süreya için insan, yalnızca bir nesne değil, bir ideolojidir aynı zamanda.

Karakoç, Süreya'nın insan vücudunun artistik erdemlerini gün ışığına çıkarmaya çalıştığını, bunu yaparken de modern resme uygun bazı saptamalar yaptığını ileri sürer. Karakoç, bu konuda şunları söyler:

"*Modern ressamlar gibi uzuvları işler, değiştirir, kişilendirir. Bir Modigliani boynu, bir Chagall horozu, bir 'işlek ağız', bir Picasso gözü belirir şiirlerinde. İnsan adeta bir uzva indirilir. "Kaçan bir kadın yüzü" bütün bir kadındır.(…)*

'Gözleri yüzünün tenha bir köşesine çekilmiş'

'Tarifsiz uzuyor bacakların'

'Ya bu başını alıp gidiş boynundaki

Modigliani oğlu Modigliani'

'Bir gider bir gelirdi işlek ağzı'

Düşünce, karar, güven, kurnazlık cinsinden içgüdülere yapışık insan hallerini anlatan bu maddi vücut değişimleri Cemalin şiirine büyük ipucudur."[1012]

Karakoç, Cemal Süreya'nın yalnızca insan vücuduna takılıp kalmadığını, 'nü'ler, portreler, güzellemelerle yetinmediğini duruşlardan harekete geçtiğini belirtir. "Hamza Süiti", "Adam", "Hür Hamamlar Denizi" geçiş şiirleridir. Bu dönemde şiirin gerçekleri artmış; utanç, korku, cesaret, iyilik, saygı gibi insani davranışlar poetik plana girmiştir. Böylece Cemal Süreya'nın insanı gitgide tamamlanmaya başlamıştır.

"*En olumlu iş olarak insanı ve insan vücudunu evrene karşı güçlü bir yaşama belgesi gibi çıkaran şair, bir yuva, bir sığınak olan Üvercinka ile silik kuşku krizinden kurtularak varolmanın arefesindeki sevinci işler.(…)*

Kıt'a şiiridir Cemalin şiiri. Mısra, cümleden kesin olarak ayrılır. (…) Bu şiir, entelektüelin nefes alışı, yaşayışı, günlüğü, günlük analizidir. Danstaki ya musikideki parçalar gibi eşdeğer'i mısralarla kurulur; bir nevi gizli ölçü ve kafiye vardır; 'öpüşlerin türlüsünden elhamra' ile 'Gecenin horozu ondan' yükçe

[1011] Ceyhun Atuf Kansu, "Üvercinka, Soylu Duyarlığın Şiiri", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 7.
[1012] Sezai Karakoç, "Cemal Süreya'nın Çıkışı", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 7.

eşdeğerlidir. Her mısra kültür yüklüdür. Mısranın cümleden ayrılışı Cemali bir Apollinaeire'e, bir Ahmet Muhibe götürür. (…) Mısraya eğilmek Cemali Eluard'a (San), hatta yeni bir anlamda divan şiirine kadar götürür (San ve Gazel şiirleri):

'Kırmızı bir kuştur soluğum.' "[1013]

Karakoç, Cemal Süreya şiirini, savaş sonrası gerçeklere uyan bir şiir olarak görür. Ona göre bu şiir Tanrının bile insanlaştırıldığı, felsefî ve kuramsal tartışmaların sustuğu, hayatın pratik gerçekliklerinin ön plana geçtiği yararlı bir şiirdir. Bu şiir, yararcılığın, gerçeğin yapılır bir şey olduğu kuralını örnek alır. Var olan gerçeklerin ne olduğunu aramaz, gerçekleri yaparak, var ederek gider. Bu şiir, her çeşit hazır fikre başkaldırır. Bir tür Promete sanatı, sönük bir Malraux, onun şiirinin gerisinde durur. Onun şiirindeki bir sonraki aşama, insandan topluma varmaktır. Bu ise çok ayrı bir iştir.[1014]

Cengiz Çelikten, ***Üvercinka***'nın sıradan bir şiir kitabı olmadığını belirtir. Ona göre bu kitap, okundukça okunan, her okunuşta insanın içinde "gül gibi ya da bir cıgara ateşinde acıya, hüzne batık bir umut" uyandıran, bir şeyler oluşturan bir kitaptır.

Cemal Süreya'yı şiir alanında bir yeri olan, bir boşluğu dolduran güçlü bir şair olarak nitelendiren Çelikten'e göre, onun şiirinde tüm güzellikler, sevgiler ve tutkuların ardında çağımızın düzensiz yaşamalı, tedirgin insanı vardır. Onun tedirginliği de düşünen, acı çeken, ulusunu ve insanlarını seven aydın kişinin tedirginliğidir. Çelikten, sonuçta Cemal Süreya hakkında şunları söyler:

"*Cemal Süreya, kolay, rahat deyişiyle en güzel biçimde özü, anlamı kanatlandıran, bir yanıp bir sönen, bazan da resim yapan bir şair. Yani şiiri resime yaklaştırıyor bir bakıma:*

'Uzanıp öpüyorsun ya atları
çırılçıplak'

(…)

Üvercinka birtakım toplumsal sorunlara değindiği için, insancı tutumu için ya da birtakım aşkları anlattığı için bir şey değildir. Bütün bunlardan öte, Cemal Süreya'nın asıl önemi şiirinden geliyor. Zaten soy şair kendi şiirinin yapıcısı olandır. Şiirlerinde salt birtakım sorunları anlattığı için şairler çizgisine ulaşmış kimse gösterilemez. Hülâsa Cemal Süreya gittikçe çok güzel resimler yapan bir ressam gibi çok güzel şiirler yapan usta bir şair."[1015]

[1013] agm., s. 8.
[1014] agm., s. 8.
[1015] Cengiz Çelikten, "Kitap Köşesi: Üvercinka", **Yeditepe**, S. 153, 15 Nisan 1958, s. 7.

Cengiz Çelikten, Cemal Süreya'nın dili üzerinde de durur. Dilin tadını çıkaran, diğer bir deyişle dilde at oynatan şair, günlük şiirini günlük dille kurar. Gücünü buradan alır. Onun dili yapay bir dil değildir. Tanıdık bir dildir, bu dil. Çelikten, Süreya'nın bir dizesiyle ilgili şunları söyler:

" 'Ay sessiz sedasız bir çingenedir'

Tutup 'sessiz sedasız' ikilisini kaldırıverelim biyol. 'Ay bir çingenedir' Kişi şaşırıyor ya da garipsiyor nedense. Oysa mısrağın bütününde bu durum ikinci plânda kalıyor. 'Sessiz sedasız' alıp götürüyor adamı. Garipsemeye, şaşırmaya bırakmıyor.

Diyorum 'sessiz sedasız' dile yaslanışı gücünü bir bakıma dilden alışı bu oluyor C. Süreya'nın."[1016]

Ahmet Oktay, dili bozma eğilimleri görülse de Cemal Süreya şiirinin İkinci Yeni şiirine bağlanamayacağı kanısındadır. Çünkü şair, Ece Ayhan ve Muzaffer Erdost'un anladığı anlamda şiir mantığını deformasyona uğratmaz. Ona göre Cemal Süreya'nın dizelerinde bir süreklilik, sıkı sıkıya bir anlam, daha doğrusu bir şiirsel görüntü bağlılığı vardır. "Bir geyik kendini çiziyor karanlığa sonra kayboluyor – Karanlık maranlık ama iyi seçiliyor – Yorgan toplanmış bacakların seçiliyor" dizelerine baktığımızda, dizelerin rastlantıyla, otomasyon yoluyla değil, karanlık sözcüğüne bağlanarak çıktığını görürüz. Aynı durumla başka dizelerinde de karşılaşırız. Kısaca onun şiirlerinde sözcük, anlam ve görüntü beraberliği söz konusudur. Yani Cemal Süreya'da İkinci Yeni'nin rastlantısı da, gerçeküstücülerin bilinçaltı sıçramaları da yoktur. Hatta şiirindeki geometrinin keskinliği, bunun en uç noktalara götürülüşü ona akılcı bir şair görünüşü verir.

Ahmet Oktay, Cemal Süreya'daki asıl yeniliğin eşyayı soyutlaştırmadan ve dilinden geldiği kanısındadır. Ona göre bu eğilim, şairde bir özenti, bir yama gibi durmaz. Eleştirmen, bu konuda şunları söyler:

"*Her cins şairde olduğu gibi, evreni ve varlığı genişletme, yeni bir boyut, bir ikinci, bir üçüncü boyut kazandırma çabasından doğuyor. C. Süreya'nın başarısı, soyutlarken, uzay ve zaman içinde bir varlık derecesi olarak gerçekleşen duyguları, olayları somutlayabilmesinde. İ. Berk ve E. Cansever'deki havada kalış yok onda. Masası, atları o doğada gördüğümüz masalar, atlar değildir ama, bizi*

[1016] Cengiz Çelikten, "Üvercinka Ağzına Bakışım", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 34, 24 Ağustos 1958, s. 11.

belli bir uca, belli bir anlam ve sonuca götüren Cemal Süreya'nın masası, atlarıdır."[1017]

Cemal Süreya'nın dizelerinde gücünü soyutlamadan alan bir çeşitliliğin, tek sesten çok sese bir gidişin olduğunu söyleyen Ahmet Oktay, "kırmızı bir at oluyor soluğun" dizesini bu dediğine örnek olarak gösterir. Ahmet Oktay'a göre Cemal Süreya'yı yeni kılan bir başka şey de şiirimizde o ana kadar görülmeyen yumuşak humorudur. Bu humoru Garipçilerin şiirlerindeki humorla karıştırmamak gerekir. Çünkü Garipçilerin yaptığı daha çok hiciv, toplumsal bir hicivdir. Bunlar duyulmuş ve yaşanılmış değildir. Oysa Cemal Süreya'nın humoru, yaşamasından ve deneyiminden gelir. Bu humorda az da olsa bir lirizm, gülümseten bir acı vardır. "Üçgenler" şiiri buna örnektir.

Ahmet Oktay'a göre Cemal Süreya, biçimin önemini kavramış bir şairdir. Yazar, şairin dizelerle şiirin geometrisi uğruna gereğinden çok uğraşmasını pek olumlu karşılamaz. Çünkü ona göre dize işçiliğinin dozunu kaçırmak, şiirdeki kendiliğindenliğe zarar vermektedir. Duyular ve görüntüler, yaratma anındaki arı ve ilk biçimlerini kaybetmektedir. Bu yersiz biçim çabaları ise, Cemal Süreya'nın deyişiyle hümanizmayı güme götürebilir.

Kitabı öz bakımından da inceleyen Ahmet Oktay, bu konuda şunları söyler:

"*İlkin, Freud'dan hız alan, ama onun uç noktalarına ulaşmayan, normal karakterli bir seksüalizm göze çarpıyor. Modigliani boyunlu, işlek ağızlı kadınlar. Bir ruh ve vücut beraberliği. Gerçeküstücülerin itilmiş libido'sunun garip ve patolojik görüntüleri, simgeleri yok Cemal Süreya'nın şiirinde.*

Daha daha, bireysel davranışların gölgesine saklanan utangaç bir toplumculuk da var. Bu yönü pek öyle belirgin değil. Hayatının bir parçası haline gelmemiş henüz. Daha çok genel sorunlar ilgilendiriyor onu. Afrika gibi, Zenciler gibi. Bu toprağın, belki kesin bir söz olacak ama, kendisinin bile toplumcu bir açıdan görünüşü yok. Ama yer yer bu yolda yazılmış başarılı mısraları, şiirleri var."[1018]

Bu söylediklerine, "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" ve "Bun" şiirlerini örnek gösterir. Ahmet Oktay'a göre ***Üvercinka***, "güzel ve başarılı bir kitap"tır.

Ahmet Köksal, Cemal Süreya'nın bu kitaptaki başarısını şiirinde gerçeküstü görüntülere yer vermesine değil, yeni bir dil kurma çabasına, yeni bir açıdan insana

[1017] Ahmet Oktay, "Hoşgeldin Üvercinka", **Şairin Kanı – Yazınsal Eleştiriler: 1**, YKY, İstanbul, 2001, s. 229.
[1018] **age.**, s . 231.

bakmasına, yaşamla bağını koparmamasına, şiirde mantıksal düzeni ve anlamı korumasına bağlar.[1019]

2. 9. BEHÇET NECATİGİL – ARADA

Necatigil, dar zamanların, evin, aradakilerin, evle iş arasında sıkışıp kalanların, Sezai Karakoç'un deyişiyle "ezilen, kaçan insanın şiirini" yazar. [1020] Necatigil'le ilgili eleştirilerin hemen hepsinde bu sözler yinelenir. Bunun dışında eleştirmenlerin neredeyse tümü Necatigil'in iyi bir şair olduğu konusunda görüş birliğine varmışlardır. Onlar Necatigil'i öz ve biçime önem veren, şiirinin temelleri sağlam, ışığıyla okuru aydınlatıveren bir şair olarak görürler.

Necatigil, İlhan Geçer'in şairidir. Ona göre Necatigil'in şiirleri, gerçek ve saf şiirlerdir. Geçer, onun şiirlerini okuyan kişinin tatlı bir rahatlık duyduğunu, bu şiirleri her okuyuşunda aynı heyecan ve beğeniyle büyülendiğini ifade eder. Ona göre esrarlı bir sisi andıran bu şiirlerde hem bir büyü ve hüzün göze çarpar, hem de insanı günlük yaşama bağlayan bir sır vardır. Necatigil, gerçeği buzlu bir camın arkasından gösterdiği için gerçek çiğ ve açık değildir. Necatigil, şiirinin dokusunu sağlam dokuduğu, şiirde gereksiz sözcük kullanmadığı için şiirinin yapısı biçim ve öz yönünden sapasağlamdır. Başlangıçta karanlık gibi görünen dizeleri biraz dikkatlice bakılınca ışığında bizi aydınlatır.

Geçer'e göre "ev", Necatigil'in dizelerinde tüm yönleriyle yaşar. Bu nedenle ona ev ve ev içi şairi demek yanlış değildir. Bütün mutluluk ve acıların yaşandığı bu evlerdeki günlük olaylar, tanıdık eşyalar bu şiirlerde dile gelmekte; günlük yaşantımız bir halı gibi önümüze serilmektedir. Öyle bir halı ki, bir el bu halının ilmiklerini titizlikle dokur.

Geçer, Necatigil'in sözcüklere büyük önem veren bir şair olduğunu imler. Ona göre Necatigil, her usta şairin yaptığı gibi sözcükleri ölçer, biçer, birbiriyle çarpıştırır. Dizelerin dış yapısı kadar iç yapısı üzerinde de titizlikle durur. Sözcüklerin gizemli dünyasının içine girer. "Görgü", "Yaş", "Kilim" gibi şiirlerini okurken şairin yukarıda söylenilenleri başardığını görüyoruz.

Yazar, Necatigil'in şiirlerinde mecaz ve benzetmelere çok fazla yer vermediğini, sıfatlara fazlaca yönelmediğini, onları yerinde ve kararınca kullandığını, bunun sonucunda da şiirinin değerinin arttığını ileri sürer.

[1019] Ahmet Köksal, "Şiirimizde Yenileşme Çabaları", **Yeditepe**, S. 170, 29 Ocak 1959, s. 2.
[1020] Sezai Karakoç, "Dişimizin Zarı", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 7.

Geçer'e göre Necatigil'in şiirlerinden yığınlar çok fazla tat almasa da, mutlu bir azınlık onun şiirlerini her zaman arayacak ve okuyacaktır.[1021]

Gündüz Akıncı, Necatigil'in şiirlerini kavramak için, düşünmek gerektiğinin altını çizer. Ona göre Necatigil'in sanatında soyut bir anlatış vardır; ama onun konuları fizik ötesi düşünceler değil, gündelik yaşantılardır, diğer bir deyişle somut olgulardır. O, bu şiirlerinde günümüzün tedirgin insanının türküsünü söyler. Necatigil'i Tevfik Fikret'le karşılaştıran Akıncı, bu karşılaştırmayı "Aklımız Evde" ve "Hasta Çocuk" şiirlerindeki benzerlik açısından değil, şairler arasındaki ortak davranıştan yola çıkarak yapar. Her iki şair de, kendi ocağının derdini yazarak oradan toplumun acılarına geçmek için bir kapı aralar. Bu nedenle ***Arada***'daki şiirler toplumun çevresinde dönüp durur.

Akıncı, Necatigil'in yalnızca "Kirli Soru"yla bile şair olmayı hak ettiğini, şiirleriyle önemsizi önemli kıldığını ileri sürer:

> "*Necatigil, bir tek bunu yazmış olsaydı, yalnız bununla 'şair' dedirtirdi yine kendine; bu şiire ilk gençliğimizin tatlı ürperişlerini, acı ürkekliğini katmış; 'İnce yüzünüzde üzgünce bir bakış', o yıllarımızın sevgilisi ne de güzel çizilmiş. Sonra, 'İlk sevgili güldü yitik anılardan', burada delikanlı ruhumuzun yitmiş gibi gözüken anıları dile getirilmiş.*
>
> *Necatigil'in şiirlerinde önemsizin, başka bir deyimle söze konu olmayan'ın bir nabız gibi attığını düşünür, duyarız; şair, ölümlüyü 'ölümsüz' kılıyor, ve böylece şiiri güçlükte arıyor.*"[1022]

Afşar Timuçin, Necatigil'in şiirinde ***Eski Toprak***'la ***Arada*** arasındaki süreçte değişiklikler yaşandığı kanısındadır. Necatigil'in sanatında sağlam bir kişiliğe kavuştuğunu ileri süren Timuçin'e göre bu değişme, ayrı bir yola geçişin değil, eski yolda ilerleyişin sonucunda olmuştur. Bu değişim, hem biçimde hem de özdedir. ***Arada***, ***Eski Toprak***'a göre biçimde sesten yoksundur, duyguda da daha karanlığa yönelmektedir. ***Eski Toprak***'ta dizelerin ardındaki anlam ve duygu sözcüklere daha yakınken, ***Arada***'da bunlar daha gerilerdedir. Bu değişimin şairin şiirini geriye götürüp götürmediği, ya da serpilip geliştirdiği konusunda ise konuşmak şimdilik yersizdir.

Timuçin, Necatigil'in ***Arada***'da dil kurallarını ustaca kırdığını, dizelerin kırık dökük oluşunun da şiire ayrı bir güzellik verdiğini ileri sürer. Şiirlerin çoğunun sessiz olduğunu söyleyen eleştirmen, bu şiirlerde sözcüklerin kimi zaman gerçek görevlerinden çok fazla uzaklaşmasını bir eksiklik olarak görür. Ona göre Necatigil'in de tıpkı bu kırık

[1021] İlhan Geçer, "Kitaplar Arasında: Arada", **Özsu**, S. 1, Şubat 1959, s. 4.
[1022] Gündüz Akıncı, "Arada", **Varlık**, S. 512, 15 Ekim 1959, s. 11.

dökük dizeler gibi kırık dökük bir evreni vardır. O, gözlerini toplumdan ayırmaz. İnsanları iyi ve kötü yönleriyle ele alır. Kişiyi eşya ile birleştirerek ya kendisinde yansıtır, ya da doğrudan doğruya verir. Aşkı neredeyse hiç işlemez, işlediği izleklerde de biraz karamsar ve umutsuzdur.

Timuçin, kitabın en güçlü şiirlerinden biri olarak "İçerlek"i görür. Ona göre bu şiiri okur okumaz gözümüzde tüm insanlığını yaşayan bir çevre canlanır. Bu çevrede, evler, evlerden kaçanlar, sokaklar, ele güne karşı asılan en yeni çoraplar, hınçlar, sevmeler, sonra gene evler, içi dışı ayrı evler vardır. Kitapta "Camgöz", "Kuğulu Göl", "Çocuklar" gibi başka güçlü şiirler de vardır. Afşar Timuçin'e göre bu eser, yılın önemli şiir kitaplarından biridir.[1023]

İbrahim Tekelioğlu, ***Arada***'daki şiirlerin birkaç kez okunduğu zaman güzelleştiğini, okuru sardığını, bu nedenle de Necatigil'i bir kez okuyup geçmemek gerektiğini dile getirir. Necatigil'in bu kitapta ev ve kişi ömrü konularını ele alıp incelediğini söyleyen Tekeloğlu, şairin önceki kitaplarında da aynı konulara değindiğini belirtir.

Tekelioğlu, kitaptaki şiirlerden yola çıkarak, bu şiirlerden örnekler vererek Necatigil'in şiirini, şiirinde kullandığı izlekleri, şiirinin konusunu, ele aldığı insanı, şairin şiir anlayışını, dili kullanışını ortaya koymaya çalışır. Ona göre Necatigil, şiirlerinde bir hayat görüşünü uygulamaya çalışır. O, kişi ömrünü bütün olarak ele alır. Necatigil için hayatımızın umutlarını, acılarını, sıkıntılarını, bunalımlarını saklayan evlerdir. İnsanın yaşamı gibi evlerin de bir sınır vardır. Bu sınırı aşmak mümkün değildir. Evlerin bütün olması için ise, eve bir çocuk gereklidir. Çünkü insan, çocukları için çalışır. Çünkü , "Çarşılarda bir şey – Biz pek aramazdık çocuklar olmasaydı (…) – Biz bu kadar eğilmezdik çocuklar olmasaydı". Evlerde ise doğumdan ölüme kadar bir dram vardır. Evler, bu nedenle geceleri bile uyumaz.

Tekelioğlu'na göre mutluluğu maddi olgularda arayan şair, bu yüzden kitabın büyük bölümünde karamsar, kaybolmuş ve tatmin edilememiş isteklerinin sancısını çeker. Oysa mutluluk yalnızca maddi olgularda değildir. Bu biraz da kişinin elindedir. Şairin şiirleriyle ruhsal durumu arasında bir bağ kuran Tekelioğlu, aynı bağı şairin yaşlılığı ile çocukluğuna dönme isteği arasında da kurar. Onun anılarına sarılması, çocukluk günlerini özlemesi gençlik günlerinden uzaklaşmasıyla ilgilidir.[1024]

Tekelioğlu, sonuç olarak şunları söyler:

[1023] İsmail Afşar Timuçin, "Arada", **Yelken**, C. 3, S. 26, Mart 1959, s. 31-32.
[1024] İbrahim Tekelioğlu, "İki Betik: Arada, Düşen Gökyüzü", **Türk Dili**, C. 8, S. 89, Şubat 1959, s. 289-291.

"Necatigil'in güzel bir dili var. 'Kara' sözcüğünün yanında 'beyaz' sözcüğünü kullanıyorsa da Öz Türkçeye özeneği fazla. Didaktik tarafı da çok. Bunu, öğretmenliğine mi vermeli bilmiyorum.

Behçet Necatigil, yırda her nenden çok iki nene kıymet veriyor. Düşünü ve akış… lirizim Onda biraz zayıf kalıyor. Bu, O'nu bazı kuruluğa ve bazı – bazı da zayıflığa kadar götürüyor. KÖPRÜ s. 58:

Ama var
Oldukça iki
Pembe defterlerde açar
Aşk şiiri.

Bütün Bunlarla birlikte, Necatigil, yalnız kendine benziyor, güzel yazıyor. 'ARADA' güzel betik."[1025]

Mehmet Kaplan, ***Arada***'ya ses ve anlam oyunlarının kullanımı açısından bakar. Kaplan'a göre Necatigil, bu oyunu en iyi oynayan şairlerdendir. O, dilin olanaklarından en güzel biçimde yararlanırken, anlamı feda etmez. Kaplan, bu söylediklerine örnek olarak da kitaptaki "Kilim" ve "Arada" adlı şiirleri verir. Kaplan'ın "Kilim" şiiriyle ilgili yorumu şöyledir:

" 'Kilim'de şair, sert ve haşin bir konson olan 'ç' ile bir senfoni vücuda getiriyor. Şiir boyunca tekrarlanan 'çok çiğ çağ' şiirin hem ses, hem mânâ bakımından bir 'leitmotif' rolünü oynuyor. Bu aslî ses ve manâya refakat eden, onu kuvvetlendiren, dozunu ayarlayan 'ç'li başka kelimeler de kulağa çarpıyor. Çekirdek, çam, çünkü, çöp, çıkacak, çiğnenir, çaylar, çıplak, çatlak…

Bunun bir kelime oyunu olduğu besbelli. Fakat şiirin arka plânında, sembolik olarak, karışık, bulanık, bu asır 'Çok çiğ çağ' kuvvetle his olunuyor. Eski ve tanzimattan sonraki edebiyatta, bilhassa Servet-i Fünunculardа görülen ses oyunlarından çok ayrı bir oyun bu. Burada güdülen gaye âhenk değil, bilâkis âhenksizliktir. 'Çok çiğ çağ' her bakımdan çatlak sesler ve mânalarla doludur. Asrın ruhuna yaraşan, haşin, insanı rahatsız edici bir musiki var 'Kilim' şiirinde"[1026]

Kaplan, "Arada"da şairin içinde arada bulunan hemen her sözü kullandığını saptar. Kaplan'a göre araya girmek, aradan çıkmak, arada olmak, arada durmak, bir arada gibi sözcükleri o yalnızca söz oyunu olsun diye kullanmaz. Bunun ardında şairin yaşam

[1025] agm., s. 291-292.
[1026] Mehmet Kaplan, "Arada: Ses ve Mâna Oyunu", **Çağrı**, S. 15, Mart 1959, s. 1.

felsefesi vardır. Şair, insanın arada bir varlık olduğunu, insanın yaşamının tutarlı ve düzenli olmadığını, araya hep hesapta olmayan şeylerin girdiğini ileri sürer. "Kilim"de olduğu gibi, bu şiirde de parçalanmışlık söz konusudur.

Kaplan'a göre "parçalanmışlık"la, şairin önceki kitaplarında da sık sık karşılaşılır. Bu, onun biçemini de etkiler. Necatigil'in, şiirlerinde cümleleri parçalaması, hayatı parçalanmış olan bir insanın düşünce ve konuşma biçemine öykünmesi bunun göstergesidir. Ama o, insanlığın perişanlığını, parçalanmışlığını anlatmasına karşın, şiirini kurarken hiçbir şeyi rastlantıya bırakmaz.[1027]

Arada'da Necatigil'i bir şeylerin bunalttığını söyleyen Cemal Süreya, şairin önceki kitaplarında daha çok düşünürken, bu kitabında sayıkladığını ileri sürer. Cemal Süreya özetle şunları söyler:

Arada'da evler, her yönüyle, çok boyutlu çöller halinde ve tıkayan bir sıcak halinde geçmiş günleri doldurur, şimdiki zamanı içine alır, gelecek günlere doğru uzanıp gider. Kitapta, bezginlik, bitiklik ve umutsuzluk söz konusudur. Necatigil, çoktan yenilmiş ve yenikliğini kabul etmiş bir adamın dikkatini, sevgisini, fantezisini, humorunu, yakın eşyaya, ufak aktüaliteye çevirir. Bu kişiye kolay gerçeği dursuz duraksız sayıklattırır. Necatigil'in arkadaşları umudu yazarken, ışığın duvarları delip geçmesinden söz ederler. Onun şiirlerinde ise, duvarın ışığı kesmesidir söz konusu olan. O, sıkıntının, yenilginin, sıcağın; kilimin, öksürüğün, patiskanın, evlerin, sessizliğin, kısacası bütün bunların düşkünüdür. Ama, bir bakıma da bunların memnunudur. Çünkü onlar, şairin yaşam biçimidir, tutkusudur. afyonudur. Onlar değişecek olsalar, büyük olasılıkla değişmelerini istemeyecektir. Belki ummadığı, beklemediği için istemeyecektir, ama istemeyecektir. Necatigil'in eski kitaplarındaki şiirlerinde ince bir ironi, dizeler arasında kıvrıla kıvrıla, ya da dümdüz olarak ama pek gözden kaybolmadan uzar giderdi. Bu kitabında ise tikler halindedir. Bir başka deyişle eskiden bir film şeridi halinde olan ironi, şimdi aralıkları düzenli enstantaneler halindedir. Ama yine de, Necatigil'in şiirindeki bağ, cevher, seçkin güç o ironide, o kekremsi humordadır. Necatigil, daha şiirinin başlangıcında şiirin bir kelime sanatı olduğunu kavramıştı. ***Evler***'den sonra ise bunu daha bilinçli yapmıştır. Bu kitabında ise daha da ileri gider. Marjinal bölgeleri, kutupları, aşırıyı dener. 'Kilim', 'Yaş' ve 'Görgü' şiirlerinde bunu iyice görürüz. Bu şiirlerde kelime ile kavram arasında bir mesafe vardır. Kelimeler, düşünceden pek ayrı olmasalar da düşünceyi aşarlar, bir başka

[1027] agm., s. 1/15.

deyişle düşünceden önce gelirler. Kısacası bu şiirlerde anlam, ağırlık noktası olmaktan iyice çıkar.[1028]

Cemal Süreya, Necatigil'i "şiirimizi yapmış ve yapan ustalardan biri"; ***Arada***'yı da "ilginç bir sanat olayı" olarak takdim eder.[1029] Ona göre Necatigil, bir "ayrıntılar şairi"dir, "çok iyi bir şair"dir.[1030]

2. 10. İLHAN GEÇER – BÜYÜYEN ELLER

Hisar şairlerinden İlhan Geçer, ***Büyüyen Eller***'le ilgili eleştirilerde yeniyi ortaya koyuşuyla değil, olanı iyi bir biçimde vermesiyle ele alınır. Eleştirmenler, onun şiire kendini adayan, şiir düşünen biri olduğu konusunda görüş birliği içindedirler; onu bir hüzün ve hâtıra şairi olarak görürler. Geçer'in en çok eleştirildiği yönü eski sözcükleri kullanması ve uyak düşürme kaygısıdır.

Enver Naci Gökşen, ***Büyüyen Eller***'de ruha çoşkunluk veren bir hava olduğu kanısındadır. Ona göre iddiasız ama sanatlı olan bu şiirlerde, şairin içtenliği, neşesi, iyimserliği her an hissedilir. Gerçeklik, kader, mistisizm bir şiirinde yan yana, dize dize bulunsa bile, bir bütün olarak şiirinin havasında içten bir yaşama sevgisi, hayata ve bu topraklara bağlılık hüküm sürer. Sözgelimi "Gözümde Tutan Şehir"de bir yandan Ankara'yı, Ankara'nın renk ve seslerini dile getirirken, diğer yandan da gerçekliğin katı çerçevesi içinde kalmayarak ona bir ruh katar.

Gökşen, Geçer'in bereketli bir şair olduğunu, ama bu bereketin nicelikte değil nitelikte olduğunu ileri sürer. Gökşen'e göre bereketli olan, onun kendini zorlamadan, konuşur gibi ve kusursuz bir dille yazmasıdır. Eskilerin sehl-i mümteni sanatını kullanır, yani 'kolay görünen zor'u.

Tüm edebî sanatlarda önce ana dil yatkınlığını arayan Gökşen, Geçer'in şiirlerini de bu ölçüte vurarak okur. Onun Geçer'le ilgili yargıları şöyledir:

> *"Kitapta bir tek türkçe hatası bulamadım. Şairin sade, taze dili şırıl şırıldı. Ana diline hâkim olmıyan bir şair, sözleri incitmeden eğip bükerek kendi üslubuna, ifade özelliğine nasıl uydurabilir?*
>
> *Bir yeşil vakitte mevsim,*

[1028] Cemal Süreya, "Camgözde Tikler", **Toplu Yazılar I, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 25-258.
[1029] **age.**, s. 259.
[1030] Cemal Süreya, "Üzgünüm Leyla", **age.**, s. 219-220.

Hayaller gönlümüzce büyür,
Şehvet cümbüşünde dudaklar,
Öpülesiye hür.

Buradaki 'yeşil vakit', 'şehvet cümbüşü', 'öpülesiye hür' gibi buluşlara, ifade zenginliklerine kitapta sık sık rastlamaktayız.

İlhan Geçer, şeklin şairi değil, duyguların, heyecanların tercümanı: onda şekil taassubu yok fakat şiir var. Heceli, vezinli, kafiyeli şiirlerindeki lirizma ve ahenk serbest veya yarı serbest şiirlerinde de var."[1031]

Gökşen, Geçer'in şiirlerinde öğreticiliğe kaçmayışını, zaman zaman düşüncelerini duygularına katmasını, ama bunun dozunu ayarlamasını onun önemli özellikleri olarak sayar. Gökşen'e göre Geçer'in eksikliği, bu "güzelim şiirleri" noktalama imlerini kullanmadan yazmasıdır.

Büyüyen Eller'i yılın en başarılı ürünlerinden biri olarak gören Tanju Cılızoğlu'na göre Geçer, şiirlerinde kendine özgü, ahenkli bir söyleyişi yakalamış, duygularını da bu söyleyiş içinde dizelerinden bize aktarmayı başarmıştır.

Cılızoğlu, yazısında Geçer'in zayıf ve kuvvetli olduğu yönleri ele alır. Ona göre şairin birinci zayıf noktası kafiye düşürme kaygısıdır. Bu kaygının baş gösterdiği dizeler şiirdeki lirizmi hafifletmekte, kişi üzerindeki etkisini düşürmektedir. Örneğin "Peyzaj" şiirinde "mest" sözcüğüyle "Huzurla-sefalet" sözünü kafiye düşürmesi, ses bakımından "kakafoni"ye yol açmıştır. Onun ikinci zayıf yönü ise dili önemsemeyişidir. Çünkü o bir yandan "özlem" gibi öz Türkçe, diğer yandan da "üryan, mest" gibi divan şiirinde karşılaşacağımız sözcükleri bir arada kullanır. Geçer'in güçlü yönlerinden biri ise, kullanılmamış, anlamca zengin benzetileri olmasıdır. Sözgelimi 'Gece Yarısı" şiirinin bir dizesinde yaptığı "Haliçte gece yüzlü mavnalar" benzetisi kuvvetli bir benzetidir. Onun şiirlerini okuyan biri, dizelerin içinde başka bir dünyada yaşar.[1032]

O. Fehmi Özçelik, kitaba ***Büyüyen Eller*** değil, "hüzün şiirleri" adının daha fazla yakıştığını söyler. Çünkü bu kitabın her şiirine sinmiş hasreti, iç çekişi bu ad daha iyi ifade ederdi. Özçelik'e göre Geçer, yüksek sesle konuşmayan, daha çok kendi şiirini, kendi öz şiirini söyleyen bir şairdir.

Özçelik, Geçer'in şiirlerinde hüznün olduğunu, ama bu hüznün insanı umutsuzluğa itmediğini, hatta insandaki umutlu yanı ortaya çıkardığını söyler. Özçelik'e göre "şafaklar"ın "beklenmedik geceler"e açılacağı inancı şairin içinde yer etmiş, bir başka

[1031] Enver Naci Gökşen, "Büyüyen Eller", **Hisar**, C. 3, S. 59, Mart 1955, s. 14.
[1032] Tanju Cılızoğlu, "Eleştirici ve Büyüyen Eller Üzerine", **Onüç**, C. 1, S. 12, 28 Şubat 1955, s. 10-11.

deyişle Geçer, gerçek yolu bulmuştur. Bundan sonrası aydınlık olmasa da, umutludur. Kitabın adı da bunu simgeler. Özçelik, Geçer'le ilgili şu yargılara varır:

> *"Geçer'in kuvvetli bir söyleyişi, kendinin olan bir deyişi var. Nerede başlanacağını, nerede susulacağını biliyor. 'Bir Eski Mahalle' kitabın en başarılı şiirlerinden biri. (…) Çoğu şiirlerinden bir hasret havası taşıyor. Yaşanmış günlerin, çocukluk günlerinin hasreti, İstanbul'un hasreti, Ankara'nın hasreti, sevgilerin, hususiyle sevgilerin hasreti. Şair hep bir gurbet havası içinde. (…)*
>
> ***Büyüyen Eller**, (…) şairin ilk eseri olmasına rağmen, şiirin çilesini çekmiş sabırlı, bir şairle karşı karşıyasınız. İlhan Geçer, aydınlık bir yol üzerinde*."[1033]

Dizdaroğlu'na göre Geçer, kısıtlı bir söz varlığına sahip olmasına rağmen, sözcüklere yeni anlamlar yükleyerek şiirini varsıllaştırmanın yolunu bulmuştur. Aynı şey kullandığı izlekler için de geçerlidir. "Hâtıralar, manzaralar, yurtçul duygular ve **Hüzün Şiirleri**." O, aynı izlek üzerinde dururken bile değişik şeyler söylemeyi bilir. Bu da onu kendini yinelemekten kurtarır.

Geçer'in şiirlerine, şiirlerinde kullandığı izleklere değinen Dizdaroğlu, onun hatıralarına bağlı, bu hatıralardan zevk alan bir kişi olduğunu, duygularını belirtirken bazen duyguculuğa kaçtığını, ama manzaraları çizerken daha gerçekçi olabildiğini belirtir. Dizdaroğlu'na göre "Bir Eski Mahalle", şairin bu konudaki başarısına örnektir.

Hikmet Dizdaroğlu, sonuçta Geçer'i, "yeni şiirimizin en başarılı elemanları arasında" görür.[1034]

Mehmet Günfar Çelikman'a göre "bir hüzün ve toplum şairi" olan Geçer, şiirlerinde genellikle çevreyi vermeye, kendisini anlattığı şiirlerde bile başkalarını ilgilendirecek konuları yakalamaya çalışır. "Geceyarısı", "Bir Şehrin Hikâyesi", "Bir Eski Mahalle" gibi gerçekçi şiirlerinde ise, olayların dışında kalan bir izleyici gibidir. Bu da onu şiire değil, manzum bir öyküye götürür. Bu şiir için bir kusurdur. Şiir, yalnızca düş ve isteklerin yansıması değildir; ama toplumsal sorunlar ve şairin çevresindeki olaylar da, şiire yansırken, şairin içinden geçmeli ve orada birtakım değişikliklere uğramalıdır. Şair, şiirini böyle kurmadığında yaptığının öyküden farkı kalmaz. Şiirde duygunun payı, söyleyiş tamlığından fazladır. Adını andığımız bu şiirlerde şiirden çok bir manzume havası vardır. Şair, çoğu şiirinde yıllardır yinelenen şeyleri söylemekten başka bir şey yapmamıştır. Bu yönden, ***Büyüyen Eller***'de bir yenilik ve genellikle de özel bir söyleyiş yoktur.

[1033] O. Fehmi Özçelik, "Büyüyen Eller", **Türk Dili**, C. 4, S. 42, Mart 1955, s. 378-379.
[1034] Hikmet Dizdaroğlu, "Kitaplar ve Şahıslar: Büyüyen Eller", **Hisar**, C. 3, S. 60, Nisan 1955, s. 8-9.

Çelikman, Geçer'in aşırı biçimciliğini de eleştiri konusu yapar. Geçer, biraz çabalasa tüm şiirlerini çapraz ve zengin uyakla donatacak der. Ona göre bu bir kusur değildir. Geçer'in yanlışı biçimi bir amaç olarak görmesidir. O, biçimi kurtarayım derken çoğu zaman şiiri öldürmekte, okura güzel buluşlarını unutturmaktadır. "Eski Günler"deki "Bir çocuk vardı eskiden / Aşı boyalı cumbalı evde / mesut dünyâsında saltanat süren / Hayâller nerde" türünden bir söyleyiş Geçer'i şiire değil, manzumeciliğe götürmektedir.

Çelikman'a göre Geçer'in bir başka eksikliği, dile özen göstermemesidir. O dilini biraz daha yalınlaştırmalı, şiirlerini konuşulan dille yazmalıdır; çünkü "muhteşem, libas, mahdum, ehil" gibi sözcükler eskimiş sözcüklerdir.

Çelikman, Geçer'in olumsuz yönleri yanında olumlu yönlerine de değinir. Ona göre Geçer, "Büyüyen Eller" ve "Gözlerimde Ankara Tütüyor" şiirlerinde hem oldukça başarılıdır, hem de söyleyişi kendine özgüdür. Bunlar gibi birkaç şiirde yukardaki hatalara düşmemiştir. Geçer'in en dikkate değer yönü benzetme ve buluşlarıdır. "Gönül zamanlar bazı haşarı", "Leylak uçlarında açan geceler" gibi deyişler gerçekten güzeldir. İlhan Geçer'in şiirini kurtaran da budur.

Çelikman, Geçer'den "Gözümde Tüten Şehir" gibi, "zekâsı ve pek rastlanmayan güzel buluşları üzerine daha güzel, daha sade ve daha olgun söyleyişler kurmasını" ister.[1035]

[1035] Mehmet Günfer Çelikman, "İki Şiir Kitabı: Pembe Beyaz – Büyüyen Eller", **Türk San'atı**, C. 3, S. 32, Şubat 1955, s. 16-17.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMAN

1. ROMAN VE ROMANCI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1.1. ROMAN ANLAYIŞI

Nasıl bir roman? Dönemin yazar ve eleştirmenlerinin üzerinde durduğu sorunsallardan biri de budur. Anlayışların farklılığı, çözümlerin de farklı olması sonucunu doğurur. Romanın nasıl olması gerektiği konusunda düşünce üretenlerin hemen hepsi roman kişilerinin ve bunların yaşadığı çevrenin yaşanılır kılınması gerektiği üzerinde görüş birliği etmiş gibidirler. Bunların çoğu romandaki olayların ve roman kişilerinin gerçek yaşamdan alınmış olsalar da, romanın bir kurgu, bir yaratı işi olduğunu yadsımazlar. Gerçekler anlatılsa da, anlatılmasa da önemli olan anlatılanlara okuru inandırabilmek, onlara gerçekmiş sanısını verebilmektir. Bu türden ortak, ya da ortağa yakın değerlendirmeler dışında, çok farklı görüşler de söz konusudur. Sözgelimi Ataç, kişilerini dinleyen, onların sözlerini not eden yazarın iyi bir romancı olduğunu söylerken, Hançerlioğlu kişilerin romancının buyruğundan çıkmaması taraftarıdır. Peyami Safa için ise, yazar kendi anlayışını, kendi bakış açısını değil, roman kişisinin bakış açısını yansıtmalıdır; çünkü yazar, romanın bir kahramanı değildir. Bu nedenle romancı, romanın içindeki kurgusal hayatı vermekle yükümlüdür. O, dışarıdan müdahale ederse romanın sakatlanmasına neden olur.

Yazarlar, kimi zaman romanla başka bilimleri birbirine karıştırırlar. Öyle ki, kimileri romancının toplumbilimci olmasını isterken, kimileri de romancının yalnızca kendi gerçeğini yazdığını ileri sürer. Kimi yazarımız ise, romanın odağında çevrenin değil, insanın, daha doğru bir deyişle insanın dramının olduğunu vurgular.

Romanda bilgilerin yerli yersiz kullanılması da eleştiri konusu yapılır. Bunlara göre roman bir bilgi yığını değildir. Bu nedenle romancı, bildiği her şeyi romanda kullanmak zorunda değildir. Bu bilgiler olabildiğince ayıklanmalıdır; çünkü bol malzeme ile roman değil, makale yazılır. Romancı, yalnız toplumun bir kesimini değil, tüm kesimlerini kucaklamalıdır. Bir başka deyişle, romanlarda her kesimden insan yer almalıdır. Bunun dünya görüşüyle bir ilişkisi yoktur.

Romanda da, diğer yazınsal türlerde olduğu gibi biçim içerik birlikteliği önemlidir. Bunlardan birini diğerine yeğlemek, doğru bir yaklaşım tarzı değildir. Yine romanda dış

gerçekçilik kadar, hatta ondan daha çok iç gerçekçiliğin önemi vardır; çünkü buzdağının görünmeyen yüzünü iç gerçekçilik ortaya koyar. Bu nedenle romanlarda sinema, bilinç akışı ve iç konuşma tekniğine yer verilmesi; zamanla oynanması gerekir. Bu teknikler kişinin derinine inilebilmesi için gereklidir.

Sonuç olarak şunu söylemek mümkündür: Ne kadar yazar varsa, o kadar da anlayış vardır. Anlayışların farklılığı yazılan romanların güçsüz olması değil, tam tersine güçlenmesi sonucunu doğurur.

Ataç, romanın gerçekten uzaklaşamayacağını, romanda yapılan şeyin gerçeği kavramak ve anlatmak olduğunu vurgular. Ataç'a göre yazarın romanında yapacağı şey hikâye anlatmaktır. Hikâye anlatmayan romanda, yazarın düşünceleri egemen olur, roman kişileri ve çevre yaşamaz. Böyle bir romandan da roman olarak söz etmek mümkün değildir. Yazar, kişileri konuşturabilmeli, birbirleriyle çarpıştırabilmeli, onlara birer vücut verebilmelidir. Ataç, romanlarda davanın olabileceğini, derslerin verilebileceğini söyler. Ona göre yazarın yapması gereken tek şey, romancı olduğunu unutmamasıdır. O, romancıyı şöyle tanımlar:

> *"Romancı, kendi dışında da yaşıyan birtakım kişiler yaratabilen kimsedir. Romancı, düşünde kurduğu bir çevrenin yaşadığını, gerçekte varmış gibi yaşadığını gören, bize de gösterebilen adamdır."*[1036]

Ataç'a göre romanda önemli olan gerçeklerin anlatılması değil, anlatılanlara okurun inanmasını sağlamaktır. Romancıda aranacak erdem de budur. Bu yüzden Dostoyevski'nin Raskolnikof'u, Simenon'un Felemenkli Hans Kuperus'u bize, "Bizim anlattıklarımız tamamıyla doğrudur, gerçeğe uygundur, biz bu anlattıklarımızı gözlerimizle gördük." diyen, "gerçeğin fotoğrafını" çıkarmaya çalışan; ama okuru inandırma gücü olmayan yazarların kişilerinden daha gerçekçi, daha inandırıcı gelirler.[1037]

Orhan Hançerlioğlu, yaşanan hayatı aynı biçimde kâğıda geçirmekle roman yazılamayacağını, hayatı olduğu gibi not eden kişinin sanatçı olamayacağını, sanatın bir yaratma işi olduğunu ortaya koymaya çalışır. Ona göre bir romancı, isterse "yaratmak istediği toplum atmosferini sağlayabilmek için" birkaç ayı değil, bütün bir çağın olaylarını bir güne toplayabilir.[1038] O, Ataç'ın "Bir romanın geçtiği yerler, bir romanda yaşayışları anlatılan kişiler önce romancının kafasında yaşarlar." sözüne karşı çıkar. Ona göre herhangi bir romanın geçtiği yerler, romanda anlatılan kişiler önce dünyada, sonra yazarın

---

[1036] Nurullah Ataç, "Bir Roman", **Diyelim** – *Söz Arasında*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 101.
[1037] Nurullah Ataç, **Günce (1953-1955)**, YKY, İstanbul, 2000, s. 101.
[1038] Orhan Hançerlioğlu, "Eleştirmenin Faydası", **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 5.

kafasında yaşarlar. Hançerlioğlu, bir romancı ve öykücünün belli bir mekânı, sözgelimi bir ülkeyi, orada yaşayan insanları anlatabilmesi için o ülkeyi gezmesi, o insanları tanıması gerektiğine inanır.

Hançerlioğlu'na göre, Ataç'ın sandığı gibi, kişilerini dinleyen, onların sözlerini not eden kişi romancı değildir. Tam tersine kişiler romancının buyruğundan çıkmamalıdır. Hançerlioğlu, romanı ve romancıyı şöyle tanımlar:

> "*Roman, içinden bir çok küçük hikâyeler çıkarılabilen bir büyük hikâyedir.*"[1039]

> "*Romancı, kişilerini önce gören, sonra yaratan ve kendi sanatçılığı ile yürüten, kendi dünya görüşüne göre dolaştıran, konuşturan adamdır.*" [1040]

Abdülhak Şinasi Hisar, roman sanatının genel bir kuralının olmadığını, söyler. Ona göre sanat ve edebiyattaki kuralların hiçbirine gereğinden fazla önem verilmemelidir; çünkü bir sanat eserini, bir romanı kısıtlamanın, sınırlamanın hiçbir faydası yoktur, hatta zararı vardır:

> "*Zira her romanın kanunu kendine hastır. (…) Roman dediğimiz bütün bu kitablarda, ahlâkî ve fikrî görüşleri, mevzuları, iklimleri, üslûbları, san'at şekilleri, ses perdeleri, telâffuzları, hüzünleri ve neşeleriyle kendilerine hâs birer kaide; ayrı ayrı birer güzelliktir.*"[1041]

Peyami Safa, "*Dünya Romanının Aksaklıkları*" adlı yazısında bir yandan kendi roman anlayışını belirtirken, diğer yandan da yazılan romanlardaki eksik ve yanlışları ortaya koyar. Yazarın bu konudaki görüşü ana çizgileriyle şöyledir:

1. Romanlar, insanın eşyaya ve mekâna bakışını, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi yansıtmalıdır. Bunu, yazar kendi değil, roman kişisinin bakış açısıyla yapmalıdır. Çünkü yazar romanın bir kahramanı değildir. Bundan dolayı onun çevreyi görüşü okuru ilgilendirmez. Bu tür bir yaklaşım romana dışarıdan bir müdahale olur ki, bu doğru bir tutum değildir.

2. Romandaki bir yerin adı, orada geçecek konuşmalardan anlaşılmalıdır. Romancının bunu okuyucuya önceden duyurması, okuyucuyu romanın dışına çeker.

3. Romancı, betimleme ve çözümlemeden önce olay ve davranışları vermelidir; çünkü eşyaya karşı dikkatler ve ruh tepkileri bunları uyandıran olaylardan ve hareketlerden doğar.

[1039] Orhan Hançerlioğlu, "Roman", **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 4.
[1040] Orhan Hançerlioğlu, "Romanın Meseleleri", **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 8.
[1041] Abdülhak Şinasi Hisar, "Romanın Tek Kaidesi", **Varlık**, S. 398, 1 Eylül 1953, s. 4.

4. Kahramanın huyunu bize romancı değil, bu kahramanın olaylar karşısındaki davranışları bildirmelidir; çünkü düşünce, yaşantılardan sonra gelir.

5. Kahramanların yaşamöyküsünü romancıdan değil, romandaki kahramanların konuşmalarından ve geçmişlerini anımsamalarından, parça parça ve sırası geldikçe öğrenmeliyiz. Bu anılar dünyanın hemen tüm romanlarında olduğu gibi düzenli ve biçimli olmamalıdır. Çünkü, hiçbir insan anılarını düzgün ve sıralı olarak anımsayamaz. Virginia Woolf ve Proust dışındaki yazarların hemen hepsi bu yanlışa düşmüşlerdir.

6. Çeşitli karakterleri olan kişilerin düşünce yapıları romancınınkinin aynıdır. Bu durum, roman içindeki tartışmalarda oldukça belirgindir. Kahramanlar aynı zihin düzeneğine uygun bir biçimde tartışırlar.

7. Romanlarda kahramanlara mal edilemeyen betimleme, çözümleme ve açıklamalar romancıya aittir. Bunlar romanın hayatına yazarın gerekçesiz bir biçimde karıştığının bir göstergesidir.

8. Romanın yapısı, hayatın zamandizinsel değil, ruhsal yapısına ayak uydurmalıdır. Bir başka deyişle roman, tarih değil, hayatın içinden bir seçme ve ona göre bir düzendir.[1042]

Kemal Tahir'e göre romanın asıl merkezinde çevre değil, insanın kendisi, daha doğrusu dramı vardır. Bundan dolayı üretimin falan köyde hangi tarihte, nasıl yapıldığının romanla ilişkisi yoktur. Çevre, romancının dünya görüşü, kültürü, roman bilgisi gibi etkenler roman için etkili olsa da, asıl önemli olan romanın kendisidir. Romanı kimin, nerede yazdığı, hangi çevreden geldiği, hangi çevreye yazdığı bir sorun olarak ortaya konulmamalıdır. Ortaya konulacak olan şudur: *" 'Romanda insanı, insan dramını nasıl veriyor. İnsan dramı nedir?...' diye koymak lâzım."*[1043]

Kemal Tahir, Talip Apaydın'ın ***Sarı Traktör*** adlı romanını bu yönüyle eleştirir. Ona göre Apaydın, insanın dramının başladığı yerde, yani traktör alınınca romanı bitirmiştir. Kemal Tahir, sanatçıları sen bunu yapabilirsin, bunu yapamazsın diye ayırmanın yanlış olduğunu, önemli olanın bunu yapmışsın, şunu yapamamışsın demek olduğunun altını çizer.

Yaşar Kemal, romanın bir "çırak işi" olmadığını, her şeyden önce "bir çaba, bir disiplin işi" olduğunu söyler. Yazar, güçsüz de olsa, güçlü de olsa romanın "bir yapı meselesi" olduğunu iddia eder:

[1042] Peyami Safa, "Dünya Romanının Aksaklıkları", **Türk Dili**, C. 1, S. 1, Ekim 1950, s. 19-21.
[1043] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 13.

"Yapı hakkında hiçbir düşüncesi olmayan da roman yazamaz. Bir yapıya varmak için de bir yaşa gelmek, bir görgüye varmak, bir bilgi seviyesine çıkmak, kendine has bir dünya kurabilmek gerektir. Bu da her babayiğidin kârı değildir."[1044]

Fethi Naci'ye göre roman, "bize, insansız bir toplum gerçeğini, olaylar dizisini" değil, "bu toplum gerçekliğinin bir parçası olan, bu olaylar dizisinin içinde bulunun insanları, bu olaylar karşısındaki düşünceleriyle, duygularıyla, tepkileriyle" anlatır. Böyle bir anlayışa da, romanda toplumsal bilginin amaç olmadığına inanmakla ulaşılabilir. Asıl amaç toplumsal bilgilerden de yararlanarak bu toplumsal bilgiden öte olan şeyi gerçekleştirmek olmalıdır.[1045]

Okuduğu romanlardan yola çıkan Fethi Naci'ye göre, bizde yanlış bir roman anlayışı doğmaktadır. Yazarlar önemli sorunlardan söz ederler, ama bunların içini dolduramazlar; bir başka deyişle bunları içselleştiremezler. Fethi Naci, bir düşünceden hareket eden yazarın sonuçta dönüp dolaşıp aynı yere gelmesinin kaçınılmaz olacağını, bir arpa boyu bile yol alamayacağını ileri sürer. Ona göre romancı, Kemal Tahir'in de dediği gibi, romanda kullandığının en az beş katını bilmekle yükümlüdür. Bu bile gerçek bir romanın yaratılması için yeterli değildir. Buna en iyi örnek de Reşat Enis'in romanlarıdır:

"Ama bu bol malzeme ile işe başlayan, kişileriyle iyice içli-dışlı olan, yazdıklarının toplumsal araştırma, deneme, röportaj değil, roman olduğunu bir an hatırdan çıkarmayan, gerçeğe önyargılarla yaklaşmayan, gerçek saygısı olan, insan saygısı olan yazarların bize unutulmaz kişiler, romanlar vereceğine inanıyorum."[1046]

Asım Bezirci, ***Göl İnsanları***'nın arka kapağında gerçek Türk romanının işçi ve köylünün gerçeklerinden doğacağını söyleyen Kemal Tahir'in sözlerinden yola çıkarak roman anlayışını ortaya koyar. Bezirci, başlangıçtan 1950'lerin ortalarına kadar geçen zaman dilimine bakıldığında pek işçi ve köylü romanı yazılmadığını söyler. Ona göre bu durumda bile romanın geleceği için bir önkoşul öne sürmek doğru değildir; çünkü Türk romanı yalnızca işçi ve köylünün gerçeklerinden değil, bunların dışında kalan katmanların da işlenmesinden doğacaktır. Sözgelimi romanımızın kurucularından ve en iyi romancılarımızdan Halit Ziya Uşaklıgil, yalnızca burjuvaziyi anlattığı için değersiz sayılamaz. Bundan dolayı toplumun tüm katmanlarını ele alan romanlar yazılmalıdır.

[1044] Yaşar Kemal, " 'Yılanların Öcü' Üstüne Birkaç Söz", **Dost**, C. 2, S. 11, Ağustos 1958, s. 8.
[1045] Fethi Naci, "Bilgiden Öte", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 152.
[1046] Fethi Naci, "Kişisiz Romanlar", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, s. 128.

Bunun tersi bir yol tutulduğunda birey-toplum gerçekliği parçalanır. Gerçekliğe tek camlı bir gözlükle bakan romancı, onu değişik yönleriyle ve ayrıntılarıyla göremez, bütünüyle kavrayamaz. Sözgelimi salt işçilerin yaşamını anlatıyor diye bir eseri güzel sayamayız. Çünkü belli bir katın gerçeklerini ortaya koymak ya da koymamak estetikte bir değerlendirme ölçütü değildir. Bu olsa olsa siyaset ya da toplumbilim açısından önemli görülebilir. Yine bir roman işçiyi anlattığında ilerici, işvereni anlattığında gerici olarak nitelendirilemez. Böyle bir yaklaşım, sanatın alanını darlaştırmaktan, gerçekliğin eksik, temelsiz, kopuk olarak verilmesinden, güzel ve değerli eserlerin üretilmesini zorlaştırmaktan başka bir işe yaramaz. Bezirci'ye göre burada yapılması gereken şey şudur:

> "*Burada önemli olan gerçekliğin kendisi değildir; yazarken bu gerçekliği görüş, kavrayış ve yorumlayış biçimidir. Kısacası, romancının taşıdığı dünya görüşü ve kullandığı yöntemdir. Eğer romancı gerçekliği yükselen sınıfın dünya görüşüyle ve yöntemiyle başarılı bir biçimde yansıtabiliyorsa, eseri genel anlamda ilericidir.*
>
> *Bilindiği üzere, sanat eseri içerikle biçimden örülmüş ölçülü, uyarlı bir bireşimdir, bölünmez bir bütündür. Tek başına ne içerik, ne de biçim bir eseri değerli kılabilir. (…) Bundan ötürü, değerlendirmeyi yalnızca içeriğe ya da yalnızca biçime göre yapmak yanlıştır. Değerlendirmede tutulacak yol hem içeriği hem de biçimi birilikte incelemek, çözümlemek olmalıdır.*"[1047]

Romana kural konulmasına karşı çıkan Cevdet Kudret, özellikle şu üç kuralın romanda pek de geçerli olduğu kanısında değildir:

1. Kişisiz roman olamaz. Romanın varlığı kişilerin varlığına bağlıdır.
2. Romanda birtakım olayların bulunması gerekir.
3. Romancı tarafsız kalmalı, ele aldığı konuyu önyargılarla ele almamalıdır.

Yazar, bu üç maddeyi teker teker ele alır. Kişisiz romana ***Candide***'i örnek verir. Ona göre eserdeki insanların görevleri olayın yürümesini sağlamaktan ibarettir. Yazar, kişilerin hiçbirinin iç dünyasını vermeği gerekli görmemiştir.

Cevdet Kudret'e göre romancı, roman kişisini hayattan olduğu gibi de alabilir, kendisi de yaratabilir. Hayattan aldığı kişinin özelliklerini sonradan kendine göre değiştirebileceği gibi, yarattığı kişiye de gerçek hayattan özellikler katabilir. Tüm bunları yapan romancının amacı ise, insanları en belirgin özelliklerinden yakalamaktır:

[1047] Asım Bezirci, "Tek Camlı Gözlük", **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 31.

"Bir kimsenin çeşitli özellikleri arasında en belirlisi hangisi? Diyelim hasislik; bir başkasında zalimlik, bir başkasında ikiyüzlülük… Onların işte yalnız bu özelliklerini seçip öbür özelliklerini atacaksınız. Ve seçtiğiniz özelliği öyle yoğunlaştıracaksınız ki, roman kişisinin bütün davranışları bu özelliğe uygun olacak. Öyle ki; okuyucu, 'onun yalnız yaptıklarını değil, yapacaklarını da bildiğine inanacak…' Bu yoğunluğu sağlamak için bir de kolaylık gösteriyorlar: Hayatta birbirine benzer çeşitli insanları inceleyip onların ortak özelliklerini aynı kişide toplamak…"[1048]

Cevdet Kudret, bu görüşe pek katılmaz. Hatta tam tersini savunur. Ona göre kişilerin asıl canlılığı, bu yoğunluk, bu bir örneklik çatladığında ortaya çıkar. Sözgelimi ***Sefiller***'de polis müfettişi Javert, kürek mahkumu Jan Valjean'ı yakaladığında değil, bir seferinde onu bıraktığı zaman canlıdır. Çünkü Javert, asıl o zaman tek yönlü bir kişi olmaktan çıkar, iyi ve kötü yönleriyle yaşayan bir insan haline gelir.

Yazar, hiçbir romancının, hatta imgelemi en kısır romancının bile, hayatı olduğu gibi veremeyeceğini, eserine ister istemez kendisinden bir şeyler katacağını söyler. Hayat, romancılar için bir hareket noktasıdır. Bundan dolayı iyi bir romancı, hayata hayat diye değil, roman diye bakar. Hayattaki kişileri de roman kişisi olarak değerlendirir.

Yazar, romanda birtakım olayların olması gerektiği kuralını da içine sindirememiştir. Olayın serim, düğüm, çözüm biçiminde kurala bağlanmasını güzellik için yeterli görmez. Bu biçimde yazılan güzel eserlerden belki de daha fazla kötü eser vardır. Cevdet Kudret, romancının ana olay kuralının dışına çıkıp, birbiriyle ilgisi olmayan ayrı ayrı kişileri ve olayları bir araya toplayabileceğini, böylece toplumun her katından birbiriyle ilgisiz çeşitli tip ve karakterleri bir araya toplayarak, toplumun bir kesitini vermeğe çalışabileceğini söyler. Buna örnek olarak da kendi romanı ***Havada Bulut Yok***'u gösterir. Romancının yeni yollar araması gerektiğinin altını çizen yazar, eleştirmenlerin "alışkanlıklarının dört duvarı içinde" rahat ettiklerini, yeniliklere açık olmadıklarını ileri sürer. Ona göre eleştirmen, mutlak suretle eleştirdiği her eseri kendi yapısı içinde ele almalıdır.

Cevdet Kudret, yazarın tarafsız olacağına da inanmaz. Sanatın nesnel olamayacağını, olaylar karşısında bütün sanatçıların davranışlarının öznel olduğunu, onların olayları kendi bakış açılarından gördüklerini söyler.[1049]

[1048] Cevdet Kudret, "Roman Deyince", **Varlık**, S. 520, 15 Şubat 1960, s. 3.; **Bir Bakıma**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1977, s. 145.
[1049] agm, s. 3-4; **age.**, s. 143-154.

Agâh Sırrı Levend, usta bir romancının kimi niteliklerine dikkat çeker. Ona göre bir romancı, "gözü önüne serilen olayları, her an silinip kaybolan görünüşleri, çevresinde rasladığı insanları, dokunup geçtiği eşyayı keskin bir görüşle yakalayıp belirtebildiği ölçüde" ustalaşır. Burada en büyük rol, dikkat ve belleğe düşer. "Dikkat, gördüklerini tam bir kavrayışla yakalamayı, hâfıza da, kıyaslama yapabilmek için daha önce gördüklerini hatırlamayı sağlıyacaktır." Bunlara yazarın "kıvrak ve canlı üslûbu"nu kattığımızda karşımıza iyi bir roman çıkacaktır.[1050]

Tahsin Yücel, iyi ve soylu bir romanın "bir ülke"; aynı zamanda da gerçek hayatın dışında "başka bir hayat" olduğunu söyler. Ona göre soylu romanın "gözlerimizin önüne bambaşka bir hayat, bambaşka insanlar, bambaşka bir hava, taşına toprağına, ağaçlarına, çiçeklerine, güneşine varıncaya kadar her şeyiyle başka bir ülke sermesinin sebebi" ne deyişle, ne sunuşla, ne romanın tekniğiyle, ne de olayın gerçekliğiyle ilgilidir. Ona göre bunun sebebi bellidir:

> *"Her insan başka bir ülkedir, her insan değilse bile her romancı, her gerçek romancı başka bir ülkedir de ondan demek, her şeyi açıklamıya yeter sanırım. (…) Her soylu romancı kendi gerçeğini, kendi dünyasının gerçeğini getirir, bayağı gerçeği değil. Hiç bir romancı nesnel değildir, olamaz da."*[1051]

Ömer Faruk Toprak, iyi romanın yaşanıldıktan sonra yazılan roman olduğu kanısındadır. Ona göre güçlü bir roman önceden hazırlanmış herhangi bir tekniğe göre yazılmaz. O, romancının bir toplumbilimci olmasını ister:

> *"Çünkü gerçekler, yazarın olaylar dışında gördüğü basit kımıldanışlar değil, fakat onlarla beraber iç dünyamızın bütün buluşları, krizleri, ağlayıp gülüşleridir. Sosyolog-romancı, gerçekleri ancak geniş alanı ile kavrayabilen insan oluyor."*[1052]

Metin And'a göre romanda iki tür gerçekçilik vardır. O, bizim romancılarımıza genellikle "sınırlı gerçekçilik"in salık verildiğini, oysa fotoğrafın ortaya çıkışıyla nasıl resimde yeni bir gerçekçilik söz konusu olduysa, sinemanın, radyonun, televizyonun getirdiği yeniliklerle de romancının, öykücünün görevlerinin çoğunun bu endüstriye geçtiğini söyler. Eski nesnellik anlayışının değiştiğini, ayaklanmanın yalnızca sınırlı gerçekçiliğe değil, dile karşı da olduğunu, bunun sonucunda da dilin yeni bir öz ve biçime kavuştuğunu, yeni görevler edindiğini ileri sürer. Ona göre eski gerçekçiler suda yüzen

[1050] Agâh Sırrı Levend, "Bu, Bizim Hayatımız", **Türk Dili**, C. 7, S. 74, Aralık 1957, s. 131.
[1051] Tahsin Yücel, "Roman Gerçeği", **Varlık**, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 3.
[1052] Ömer Faruk Toprak, "Romanımız Açılıyor", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 33 (49), Haziran 1956, s. 491.

buzdağının yalnızca görünür yüzünü ortaya koyabilirler. Bu dışardan gözlenebilir gerçektir. Bir de "içerde izdüşüm olan gerçek" vardır. İşte bu gerçek buzdağının görünmeyen yüzünü de ortaya koyar.

Metin And, yeni gerçeği ortaya koyarken Erich Auerbach'tan da yararlanır. "Çeşitli kişilerin bakışlarını aynı yere yöneltmeleri, bunların her birini kendi iç monologu ile anlatım imkânlarının çoğalması Auerbach'a göre bir kişi ile yetinen eski özneliğe göre bir üstünlüktür, asıl yeni olan budur." And, buna örnek olarak da Philip Toynbee'nin ***Tea with Mrs Goodman*** adlı deneysel romanını verir. Bu romanda yedi ayrı anlatıcı vardır. "Eser, bu yedi kişinin iç monologları ile örülmüştür." And, böyle eserlerin yazarlarımız tarafından incelenmesinin, onlara türlü olanaklar sağlaması ve ufuk açıcı olması bakımından yararlı olacağı kanısındadır. Buna örnek olarak Kemal Bilbaşar, Feyyaz Kayacan ve Vüs'at O. Bener'in öykülerini verir. Ona göre Bener, "Kan" adlı öyküsünde hem iç monologu, hem de dili başarılı bir biçimde kullanmıştır.[1053]

And, gerçekçiliği ortaya koymaya çalışırken, romancıları da gerçeğe bakışlarına göre, Virginia Woolf'tan da yararlanarak ikiye ayırır. Birinci türden romancılar, eskiyi tutan, üslûp ve teknik bakımından gelenekçi olan romancılardır. Bunlar kişilerin ruhsal durumuyla değil, dış görünümüyle ilgilenirler. "Kişinin gerçeğine, özüne pek inemezler." Bunların kişileri "yalınç kişilikler"dir. İkinci türden romancılar için ise, "romanın vakit geçirten, eğlendirici görevi" ikinci plandadır. "Yalnızca anlatıyla yetinmeyip hayatın güç yakalanır görünüşlerini de verirler." Bunların kişileri az karşılaşılabilecek, alışık olunmayan kişilerdir.

And, birinci tip romancıya/öykücüye örnek olarak Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'i gösterir. And, bu yazarlar hakkında şunları söyler:

> "*Bu romancılar çok defa alışılmış, hatta kanıksanmış bir teknikle yazan romancılardır. En büyük kayguları nesnellik kuralınca dar bir gerçekçilik anlayışı ile yazmaktır. Küçük, önemsiz ayrıntıları büyüterek, özenli bir üslub yerine savruk bir üslubla, sayfalar doldurarak yazarlar."*[1054]

And'a göre bu yazarların karşısında batıyı, batıdan gelen roman tekniklerini bilen, "bitmez tükenmez denemelere girişen" Sait Faik, Attilâ İlhan, Özcan Ergüder, Vüs'at O. Bener ve Bilge Karasu gibi yazarlarımız vardır. O, bu yazarlarımızı ve anlayışlarını şöyle ortaya koyar:

[1053] Metin And, "Gerçekçiliğin İki Türlüsü", **Forum**, C. 4, S. 45, 1 Şubat 1956, s. 19-20.
[1054] Metin And, "Romancıların İki Türlüsü", **Forum**, C. 4, S. 47, 1 Mart 1956, s. 20.

"Bugünün hikâyesi, romanı zaman süreleriyle oynayarak, sinemanınkilere benzeyen oyunlara kaçarak, çağırışın zinciri, bilinç akışı, kişilerin iç monologları ile yazılıyor. (…) İkinci tip romancılar yeni özü ve bunu gerçekleştiren teknikleri deneyen, bunların kaygusunu duyan yazarlardır."[1055]

Bu türden denemelerin yeni, bunu deneyen yazarların da emekleme çağında olduğunu söyleyen And'a göre, Türk roman ve öyküsü ikincilerin yürüdüğü yolda gelişecektir.

And, Orhan Kemal'in konuşmalara fazla yer vermesini, onun bunu "derinlere inmek", "ruh tahlilleri yapmak" için bir araç olarak göstermesini kandırıcı bulmaz. ***Bereketli Topraklar Üzerinde*** romanında bunu başaramadığını, yaptığının kişilerinin "tutkularını, açlıklarını, tokluklarını, cinsel isteklerini" vermek olduğunu söyler. "Orhan Kemal'in ele aldığı kişilerin ruhsal durumları ve bilinçleri çapraşık değildir. Yani onların tutkularından, açlıklarından, tokluklarından ve cinsellikten başka bir istekleri yoktur." diye düşünebilecek olanlara da Faulkner örneğini verir:

"Bir Faulkner'in ele aldığı doğuştan budaladan Orhan Kemal'in kişilerinden çok daha yüzeyde bir kişilik, bilinci beklenirken usta romancı içmonologlarla hem Orhan Kemal'in niyet edip yapamadığı derinliklere, inebilmekte ruh tahlilleri yapabilmekte, hem de okuyucusunu bu tiple beraber yaşatabilmekte, onun hayatına katabilmektedir. İşte Orhan Kemal'in zor dediği, hususi kabiliyet ister dediği aslında bu olmalıdır."[1056]

And, Orhan Kemal'in "İnsanların hiçbirinin kafasını açıp, ne düşündüklerini görmüş değiliz. Birbirimizi daha çok konuşmalarımızdan tanırız." cümlelerinin bugün geçerli olmadığını, ruhbilim çözümlemeleriyle J. Joyce, V. Woolf gibi yazarların bunu başardıklarını, yani "kişilerinin kafasını açıp" onların ne düşündüklerini görüp gösterdiklerini söyler.

And, romanda "durağan" ve "değişken" öğeleri işlevsellik açısından ele alır. Durağan öğeler, "romanın özünü yapan," geçmişten bugüne gelen, bugünden yarına kalacak olan "insanlığın durumu"yla yakından ilgili izleklerdir. Değişken, yani hemen her çağda evrime uğrayan, dönüşen öğeler ise, "söyleyiş, üslûp, teknik"tir. Romancıdan istenen, beklenen de budur.[1057]

[1055] Agm., s. 20.
[1056] Metin And, " 'Ben' Romanı ile 'Onlar' Romanı", **Forum**, C. 4, S. 46, 15 Şubat 1956, s. 27.
[1057] Metin And, "Bir İki Açıklama", **Forum**, C. 5, S. 49, 1 Nisan 1956, s. 26.

Metin And, Özcan Ergüder'in "Söyliyecek bir şeyi olan, yaşamış olan, ve söyliyeceğini söyleyebilen, yaşadığını yaşatabilen." diye tanımladığı iyi romancıya "artı bir şey daha (+X)"yı da katar. Çünkü bir çok roman bu tanıma uyar, ama bunların pek azı iyi romandır. İyi bir roman için farklı şeyler gereklidir. Bu da (+X)'tir, yani her romancının/eserin kendine özgü olan şeyidir.[1058]

1.2. ROMAN KİŞİSİ

Kişi, romanın vazgeçilmez öğelerinden biri, hatta en önemlisidir. Orhan Duru, romanın insanları ve tipleri anlatma sanatı olduğunu ileri sürerek romanda kişinin önemini en üst noktaya çıkarır. Aynı şekilde romanda önemli olan çevre değil, insan, daha doğrusu insanın dramıdır diyen Kemal Tahir de, roman için kişinin vazgeçilmezliğini ortaya koyar. Roman kişisi deyince çoğunlukla aklımıza insan gelir. Bu özünde doğru olsa da, eksiktir. Hayvan, eşya, nesne ve simgelerin de romanlarda kişi olarak yer aldıklarını biliyoruz. Sözgelimi Abbas Sayar'ın ***Yılkı Atı***'nın roman kişisi 'at", Kafka'nın ***Değişim***'inin ise "böcek"tir.

Roman kişileri, herhangi bir insanın tüm olumlu ya da olumsuz özelliklerini kişiliklerinde barındırabilirler. Kişiler, okurun karşısına iyi/kötü, olumlu/olumsuz olarak çıkarlar.

Yazarlar, roman kişisine değişik açılardan yaklaşırlar. Tartışma, romanda kişi özgür olmalıdır anlayışıyla, yazara bağlı olmalıdır anlayışı arasındadır. Roman kişilerinin tam anlamıyla özgür olmaları düşünülemez. Sonuçta bunlar bir yaratıcı, yani yazar tarafından yaratılmışlardır. Yapılması gereken, yaratılmış bu kişilerin roman içinde olabildiğince özgür kalabilmeleri, kendi yaşamlarını, dramlarını yaşayabilmeleridir. Dolayısıyla önemli olan, kişinin yazarın gölgesi, temsilcisi değil, kendisi olabilmesidir. Yaratıcıya bağlı olan kişinin, yaşayan biri olması düşünülemez. Yazılan, Fethi Naci'nin deyişiyle kişisiz romandır.

Yaratılan roman kişileri de vardır, gerçek yaşamdan alınan da, her ikisinin bireşimi olanlar da. Önemli olan bu kişilerin yaşıyormuş hissini okuyucuda uyandırmasıdır. Gerçek kişinin aynen romana girmesi, onun gerçek olduğu, yaşayan bir kişi olduğu anlamına gelmez. Çünkü roman gerçeği ile hayatın gerçeğinin her zaman örtüşmesi söz konusu değildir.

[1058] agm., s. 26.

Orhan Hançerlioğlu'na göre roman kişileri romancının buyruğunun dışına çıkamazlar. Onlar, yazar onları ne kadar özgür bırakırsa o kadar özgürdürler. Romancı, kişilerini özgür, kendi başına buyrukmuş gibi gösterir, ama yine de onlara dilediğini yaptırır. Julien'i darağacına gönderen kendi iradesi değil, Stendhal'dır.

> *"Kişileri kendi hallerine bırakmış görünmek, kendi hallerine bırakmak demek değildir."*[1059]

> *"Hiç şüphe yok ki, kişiler hayatta olduğu gibi romanlarda da kendi kaderlerini yaşarlar. Ama, bu onların arzuladıkları gibi yaşadıkları anlamına gelmez. Çünkü onların kaderlerini çizen romancıdır, kendileri değil."*[1060]

Yakup Kadri ve Yaşar Nabi[1061] ise iki tip romancının olabileceğini söylerler. Birinciye örnek Emile Zola'dır. Zola'nın kişileri talihlerini tam anlamıyla yaratıcılarına, yani Zola'ya bırakmışlardır. ***Rougon-Macquart***'lar buna örnektir. İkinciye örnek ise Stendhal'dir. O, yarattığı kişilere bir "hâlik" gibi davranmaz, onlarla bir arkadaş, dert ortağı olarak yaşar. ***Parma Manastırı***'ndaki "haşarı delikanlının muhakkak bir kazaya kurban gideceğini beklerken, bundan dolayıdır ki, yatağı içinde" can verdiğini görürüz. Bu türden sonuçların garibimize gitmediğini, bu kişilerin gerçekliklerinden ve canlılıklarından hiçbir şey yitirmediklerini söyleyen Karaosmanoğlu, bunu şöyle açıklar:

> *"Hatta aksine, bize, hayatta tanıştığımız bir çok kimselerden daha gerçek, daha yakın gelirler. Çünkü, hiç itibarî değildirler; hayat gibi rabıtsız ve sübutsuzdurlar."*[1062]

Yaşar Nabi, romancının kişilerini nereden aldığına, hangi dünyada yaşattığına bakmaz. Ona göre romancının yapması gereken şey, bu kişilerin "gerçekten yaşamış kişiler gibi" görünmesini sağlamaktır. Bu gerçeklik duygusunun okurda uyanabilmesi için de, roman kişilerinin öncelikle "romancının düşünde" yaşaması gerekir. Sait Faik'in de, Balzac'ın da başarıları, "uyanık düş görme"lerinden gelir.[1063]

Fethi Naci, anlatılmak istenilen düşünce ve yerilmek istenilen toplumsal ilişkilerin öne çıkarılmaması gerektiğini, bunun roman kişilerine zarar verdiğini söyler. Ona göre yazar, sözünü ettiği kişileri içinde yaşamalıdır. Böyle yapılmazsa gerçek kişileri anlatmak için yazılan romanlar bile "kişisiz roman"ın sınırları içine girebilir.[1064]

[1059] Orhan Hançerlioğlu, "Roman Kişileri", **Varlık**, S. 383, 1 Haziran 1952, s. 5.
[1060] Orhan Hançerlioğlu, "Romanın Meseleleri", **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 8.
[1061] Yaşar Nabi Nayır, "İki Türlü Romancı", **Varlık**, S. 384, 1 Temmuz 1952, s. 3.
[1062] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Roman Üzerine Mektup", **Varlık**, S. 382, 1 Mayıs 1952, s. 3.
[1063] Yaşar Nabi Nayır, "Uyanık Düş Gören", **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 3.
[1064] Fethi Naci, "Kişisiz Roman", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, s. 127.

Romanın sonunda mutlaka roman kahramanının rahata ermesi, işlerini yoluna koyması, yaşama düzenini kurması bir ön koşul değildir diyen Fethi Naci'ye göre önemli olan, onun gelişenden, yeniden yana olması, yeninin gerçekleşmesi için tüm benliğini ortaya koyması, hayatını öbür insanların, yeniyi gerçekleştirecek insanların hayatına bağlayabilmesidir. Bunun sonucu yenilgi de olsa önemli değildir. Önemli olan insanın iyimser olabilmesi, umutlarını kaybetmemesidir.[1065]

Fethi Naci, romancının roman kişisini gerçek hayattan alsa bile, onun yaşayışını, çevresini, çevresiyle ilişkilerini inceleyerek onu bir roman kişisine büründürmesini, ona bir şeyler katmasını, onun niteliklerini değiştirmesini, kimi niteliklerinden hiç söz etmemesini, gerçekte olduğu gibi göstermemesini, kendi yaşama deneyimleriyle donatmasını ister. Ona göre edebiyatımızda bunun en iyi örneklerinden biri Orhan Kemal'in Murtaza'sıdır:

> "*Orhan Kemal, Murtaza'yı bir roman kişisi olarak yazarken, gerçeği kendine özgü bir görüşle yorumlar, bu yorumlamaya göre seçer olayları, kişileri, toplumsal, ekonomik ilişikleri. Çünkü romancı, kişilerini, gerçek hayatın tıpkısı olmayan yeni bir yaşama düzeni içinde, yani kendi yarattığı bir roman dünyası içinde, vermektedir; gerçek hayatın birçok ayrıntılarını bir yana atmakta, kendi düzenini kurmak için önemli bulduğu, gerekli bulduğu ayrıntıları, çevreleri, kişileri, ilişikleri seçerek almaktadır. Böyle olunca, roman kişisinin bir dengeye varması için, gerçekliği olması için, belki paradoksal gelecek ama, gerçeklikten uzaklaşması gerekecek, gerçek hayattaki benzerinin tıpkısı olmaması gerekecek.*"[1066]

Fethi Naci, gerçek hayattaki insanı ele alan romancının bu kişiye bağlı kalmasının, onun hayatını aynen romanda sürdürmek istemesinin, roman kişisinin zararına olacağını; gerçek kaygısının gerçekten uzaklaşma sonucunu doğuracağını söyler. Buna örnek olarak da İlhan Tarus'un ***Var Olmak*** romanındaki Hamdi Bey'i verir. Hamdi Bey, güçlü bir kişiliğe sahiptir. Kurtuluş Savaşı öncesinde bölgesindeki yurtseverleri birleştirmeye çalışan bir komitacıdır. Ama bir zaafı vardır kadınlara düşkünlük. Romanda söz konusu edilen, "Acı bana, efendi amca! Kızım ben. (…) Bakireyim ben…" diyen Seher'in ırzına geçen "şehvetten gözü dönmüş, ırz düşmanı bir vatansever"dir. Fethi Naci, yazarın yanlışını şu şekilde ortaya koyarken, aynı zamanda ne yapması gerektiğini de söyler:

> "*Önemli olan insancıllık adı altında gerçek hayattaki kişinin benzeri bir roman kişisi yaratmak değil, roman içinde kurulan yaşama düzenine uygun bir roman kişisi, hayattakine benzemese bile gerçek olan bir kişi yaratmak olduğunu*

[1065] "İyimserlik Üstüne", **age.**, s. 115-116.
[1066] "Roman Kişisi", **age.**, s. 129-130.

göremiyor; Hamdi Beyin o romanda ırz düşmanı olamayacağını göremiyor. (…) Peki, romancı bu durumda ne yapabilir? (…) Önemli olan galiba şu: romancının kişisini çok iyi tanıması ya da tasarlaması, ama roman düzeni içinde bir denge kurabilmek için hangi özelliklerinden, niteliklerinden ne kadar söz edilebileceğini, tanıdığı ya da tasarladığı hangi özelliklerinden, niteliklerinden –bunları tanımak ya da tasarlamak için uğraşıp didinmesine rağmen- hiç söz açmaması gerektiğini kesin olarak bilmesi."[1067]

Kemal Tahir, romanlarında ele aldığı kişilerin gerçek hayattan geldiklerini, bu kişileri ayrı ayrı ele alıp birleştirdiğini, çünkü hiçbir insanın hayatının, ne kadar macera içinde geçerse geçsin, yine de "tek başına bir roman kahramanı" olmaya yetmeyeceğini söyler.[1068]

Engin Ertem, olumlu kişi sorunsalına farklı bir açıdan yaklaşır. Ona göre sanatçının hastalıklı kişileri anlatması kadar doğal bir şey yoktur. Bazı yazarların kendi istedikleri kişiyi anlatmadığı için romancıları, hastalıklı kişileri anlatıyor diye eleştirmeleri doğru bir yaklaşım değildir. Bu tür bir yaklaşım sakattır; çünkü dünya edebiyatına baktığımızda ele alınan kahramanların hemen her birini istersek bir tıp teriminin içine sıkıştırabiliriz. Böyle düşünenler, kalıpçı insanlardır.[1069]

Necati Cumalı, bir eseri "olumlu tiplerden yoksun olduğu için" beğenmeyen, yeterli bulmayan Ömer Faruk Toprak gibi yazarları eleştirir. Yazar, olumlu kişiye örnek olarak Namık Kemal'in Abdullah Çavuş'unu ve Yaşar Kemal'in Kaymakam Fikret Irmaklı'sını gösterir. Ona göre çevrede böyle insanlarla karşılaşma olasılığı yoktur. "Gerçek, canlı kişiler olmaktan çok uzaktır ikisi de." Cumalı, kişilerin olumlu, ya da olumsuz hareketlerinden söz edilebileceğini, "katıksız olumlu" denilebilecek bir kişinin yeryüzünde olmadığını, her kişide iyi ya da güzel yanların olabileceğini söyler. "Kenar semtlerde küçük bir gecekonduya sahip olabilmek için canla başla çalışan Muzaffer Buyrukçu'nun insanları Toprak'a göre olumlu kişi değil midir, olumlu kişi olmak için ille dokuzuncu senfoniyi ıslıkla mı çalmak gerekir?" diye sorar.

Cumalı, olumlu kişi araştırıcılarının sanatçıya müdahale etmesine karşı çıkar. İnsan zekâsını kalıplara sokmanın romana, sanatçıya hiçbir yarar sağlamayacağını söyler. Ona göre öykü ve roman yazarının anlattığı kişiler için elinde hazır kalıplar yoktur:

[1067] **age.**, s. 133.
[1068] Fethi Naci, "Kemal Tahir'le Konuşma", **Pazar Postası**, S. 35, 31 Ağustos 1958, s . 8.
[1069] Engin Ertem, "Penelope'nin Örgüsü", **a dergisi**, S. 27, Nisan 1960, s. 1.

"Romancı gözlemine uyar onların hikâyelerini naklederken. Elinin altında karagöz örneği kesilmiş biçilmiş, olumlu olumsuz kişiler hazır değildir önceden."[1070]

Samim Kocagöz, Fethi Naci'nin olumlu tip aramasını yadırgar. Ona göre önemli olan yazarın olumlu olmasıdır. Çünkü romancı olumluysa, onun olumluluğu tüm romanda hissedilir. Kocagöz, bu konuda şunları söyler:

"(Lüzumsuz Adam) ı yazan Sait Faik, olumlu bir yazardır. Olumlu bir yazar, olumsuz kişiyi, olumsuz bir toplumu, olumlu bir anlayış, görüşle niçin ortaya koymasın? (…) Olumlu bir kişi, tuttuğu işi başaramamış olabilir, tutumu, davranışı, olumluysa, olumlu kişidir o… Romancı, olumlu bir romancıysa, olumsuz olayları, kişileri de olumlu bir yoldan anlatmasını bilir. Yazdığı roman da olumlu olur, içinde olumsuz kişiler olsa da… Örneği meydanda: Sait Faik'in Lüzumsuz Adam'ı olumsuz bir kişidir. Ama Sait Faik, olumlu bir yazardır bu hikâyesinde."[1071]

Mehmet Seyda, romancının ereğinin kişiyi kişiye açıklamak olduğunu söyler. Kemal Tahir'in Çalık Kerim'i ile Orhan Kemal'in Murtaza'sını da bu açıdan karşılaştırır. Seyda'ya göre Kemal Tahir, bilgisini ortaya koymak, "Kasaba eşrafının, köy zenginin zenginliğinin temelinde emek değil, gasp vardır." demek için yarattığı kişiyi, Çalık Kerim'i harcar:

"Ayrıca; orada bunca kurnazlık gösterip şeytana külâhı ters giydirir soydan olduğunu bir kez daha ispatlıyan Parpar Ahmet oğlu Çalık Kerim, molla olup dinci kisvesiyle epeyce de dünyalık edindikten sonra neden yol keser, kervan soyar, kendini neden ateşe atar? Bu durum, onun açıkgözlüğü, sinsiliği üzerine yazılmış sayfaları yoketmez mi? Romancı, bilgisi uğruna kişisini bilerek harcıyor işte."[1072]

Seyda, ***Murtaza***'yı tam bir roman olarak görür. Yazar, çeşitli işyerlerinde çalıştığını, tıpkı Murtaza gibi, "kraldan çok kraldan yana birçok odacı, kapıcı, memur" gördüğünü, Orhan Kemal'in bize "bunun bir karikatürünü çizmiş" olduğunu söyler.

Ferit Edgü, gerçeği ortaya koyan eserin, kişiyi yadsımayan, insan davranışlarının tümüne ışık tutan, "gerçekleri derinine, alışmadığımız, görmediğimiz yönden ele alan" eserler olduğu kanısındadır. Ona göre davalı edebiyatı savunan yazarların ortaya koyduğu kişiler, yapay, kukla, yaşamasız insanlardır. Bu kişilerin davranışlarında insanı şaşırtacak herhangi bir şey görünmez; çünkü davranışları önceden bilinir:

[1070] Necati Cumalı, "Olumlu Kişi", **Varlık**, S. 478, 15 Mayıs 1958, s. 5.
[1071] Samim Kocagöz, "Şehirli Romancı, Köylü Romancı", **Yeni Ufuklar**, C. 8, S. 93, Şubat 1960, s. 271.
[1072] Mehmet Seyda, "Hikâye-Roman Üzerine", **Varlık**, S. 521, 1 Mart 1960, s. 5.

"Ortaya kukla kişiler, davranışlarını önceden bildiğimiz yaratıklar roman kahramanı diye karşımıza çıkıyor. Bu tiplere kahramandan başka bir kelime de yakışmıyor. Oysa hayatta böylesi kahramanların yaşadığına yaşayacağına inanmıyorum."[1073]

Orhan Duru, romanla kişiyi özdeşleştirir. Öylesine özdeşleştirir ki roman tanımını bile kişilere dayalı olarak yapar: "Roman insanları, tipleri anlatma sanatıdır."[1074] "Roman, birtakım kişileri, kişilikleri gerçeğe yakın bir şekilde vermeğe çalışan, hayatı vermeğe çalışan edebiyat türüdür." Duru'ya göre kişiyi ve onun kişiliğini ortaya koymak için kişinin özel (bireysel davranışları, ruhsal ve biyolojik yapısından gelen tepkiler) ve genel durumunu (toplum içindeki yerini, başkalarıyla ilişkilerini, içinde bulunduğu koşulları) ortaya koymak gerekir. Yazar, kişilerini canlı kılmak için onlarla ilgili "çok özel küçük ayrıntılar"ı yerli yerinde kullanmalıdır. O, ele aldığı kişinin yapmış olduğu hareketlerin nedenlerini belirtmekle, hiç olmazsa duyurmakla yükümlüdür. Duru, ele alınan kişilerin akılda kalması, okuyucunun yaşamından bir parça olması, onu etkilemesi için yapılması gereken şeyin, bu kişilerin diğer insanlara benzeyen yönlerini de, onları başkalarından ayıran yönlerini de aynı ustalıkla, aynı güçle vermek olduğunu söyler. Duru'ya göre romancılarımız bir kişi, tip yaratmada çok başarılı değillerdir. Yaşar Kemal'den "izci", Kemal Tahir'den de "arabacı"dan başka pek bir şey kalmamıştır. Attilâ İlhan, ***Zenciler Birbirine Benzemez*** romanında Mehmet Ali'yi "gayet iyi" çizmesine karşın, onun "benzerlerinin çok olduğunu göstermek için" onu durmadan çoğul konuşturmakla gereksiz bir iş yapmıştır.[1075]

Ahmet Kabaklı, romancılarımızın çoğunun insan anlayışlarının "ısmarlama ve aktarma bir anlayış" olduğu kanısındadır. Ona göre bu yazarlar, insan deyince ille de işçi ya da bir serseriyi anlamaktadırlar. İnsanların geneli düşkün, yoksul, ezilmiştir. Bunlar namus kavramına, aile yaşantısına inanmazlar. Roman kişileriyle, "çirkin, kimsesiz ve köksüz" bir yaşam biçiminin hüküm sürdüğü gecekondu semtleri aynı yazgıda örtüşürler. Bunlar, "Türk adamı" değildir. Onlar, Gorki'lerin, İstrati'lerin, Steinbeck'lerin elinden çıkmış "kuklanın kuklası, beterin beteri" kişilerdir. Romancılarımız dışardan insan ithal etmemeli, "Anadolu köylüsünü, vatanında, tarihinde, dininde, dilinde, nüktesinde aramalı; işçi de olsa, serseri de olsa onu yabancılarla karıştırmamalı"dır.[1076]

[1073] Ferit Edgü, "Gerçek Tedirginliği", **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 240.
[1074] Orhan Duru, "Gereği…", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 25, 23 Haziran 1957, s. 6.
[1075] Orhan Duru, "Kişiler", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 68, Ocak 1958, s. 246-247.
[1076] Ahmet Kabaklı, "Roman Kişileri", **Hisar**, C. 2, S. 36, Nisan 1953, s. 4-5.

Memet Fuat, Kabaklı gibi düşünmez. O, yeni sanatı yeni sanat eden şeyin "insan sevgisi kadar millet sevgisi" de olduğu kanısındadır. Memet Fuat da, bazı yazarların, sözgelimi Orhan Kemal'in Gorki'nin, Steinbeck'in sanat anlayışlarından etkilendiğini, ama onun anlattığı kişileri anılan yazarların eserlerinde bulmanın olanaksız olduğunu söyler. Yazar, Kabaklı'dan şu görüşleriyle ayrılır:

"Onun insanları Türktürler; bizden olduklarını belirten halleri, kendilerine has davranışları vardır. Bu yalnız Orhan Kemal'de değil, yeni sanatçılarımızın çoğunda görülen bir şey."[1077]

1.3. ROMANDA TİP - TİPİK

Tip, belli bir özelliği öne çıkarılan, belli bir toplumsal davranış veya düşünceyi temsil eden; bir dönemin ya da topluluğun, bir başka deyişle benzerlerinin özelliklerini kendinde toplayan; kısaca yaşadığı dönemin, çevrenin toplumsal ve tarihsel olayına özce en uygun düşen roman kişisidir. Tip'in, tanımdan da anlaşılabileceği gibi, bireysel ya da kişisel özellikleri çok belirgin değildir, çünkü o kişiliğinde geneli, yani başka kişilerde de bulunan ortak özellikleri barındırır. Yapılarına göre (yüceltilmiş örnek tip, ilkörnek, Nihilist tip vs.) ve konularına göre (psikolojik, sosyal, entelektüel tip) olmak üzere tipler ikiye ayrılır. [1078]

Bu dönemde romanda tip olgusu ve tipiklik üzerine birçok yazı yazılır. Yazıların geneline baktığımızda gerçekçi romanı savunan, benimseyen eleştirmenlerin tip ve tipik kavramları üzerinde daha çok düşündüklerini görüyoruz. Sözgelimi Fethi Naci, yazardan olumlu tipler ister. Olumlu tipi yaratacak yazarın, ileri bir dünya görüşüne, yani sosyalizme inanan, yalnızca yazı adamı değil, aynı zamanda da eylem adamı olan yazar olduğunu ileri sürer.

Hüseyin Cöntürk, tip ve tipik kavramına yeni anlamlar yüklendiğini, bunu yapanların da sosyalist gerçekçiler olduğunu belirtir. Fethi Naci'nin görüşleriyle bunlar arasında benzerlikler kurar.

[1077] Memet Fuat, "Millet Sevgisi", **Yeditepe**, s. 30, 1 Şubat 1953, s. 3; "Ulus Sevgisi", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 56.

[1078] Daha geniş bilgi için bk. Berna Moran, **Edebiyat Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 149-158; Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, YKY, İstanbul, 1994, s. 15-30; Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s. 98-106; Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Basımevi, Ankara, 2003, s. 183-196.

Orhan Kemal, insanî değerler taşıyan olumlu tipin yazılması gerektiğini söylerken, Kemal Tahir'e göre olumlu tip bir safsatadan, bir yalandan ibarettir. Önemli olan insanın dramını yazmaktır.

Asım Bezirci, edebiyatta tipik kavramını ayrıntılı bir biçimde irdeler. Kimilerinin sandığı gibi 'tipik'in 'tuhaf' ya da 'ortalama' olmadığını söyler. Tipik kişilerin ilerici ya da gerici olabileceğini, önemli olanın bu kişilerin belli bir toplumsal sınıfı, bir çağı, bir toplumu temsil etmeleri olduğunu vurgular. Roman kişisinin bireysel ve toplumsal bütünlüğünden koparılmamasını, yani onun tipik ve karakteristik niteliklerinin yaşatılıp yansıtılmasını ister. Bu, Murat Belge'nin yıllar sonra yaptığı bir değerlendirmeyle de örtüşmektedir:

> "*Marxçı eleştirideki –ama Marxçı eleştirinin ülküsel gerçekliği değil, gerçek gerçekliği savunan dalındaki- kullanılışına göre 'tip' bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin, birtakım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani 'tipik' olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip, dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca da, 'tip' ve 'karakter' ayrımı ortadan kalkıyor, çünkü iki kavram birbiri içinde eriyor. En* bireysel *karakter bile ister istemez tipiktir çünkü.*"[1079]

Asım Bezirci, tipik kavramını ele aldığı yazısında edebiyatta tipikliği genel ve özel olmak üzere ikiye ayırır. Bunları da kendi içinde toplumsal tipiklik-insancıl tipiklik ve bireysel tipiklik-kişisel tipiklik alt başlıklar altında irdeler. Bezirci, bu konuda özetle şunları söyler:

Genel tipikliğin birinci yanı toplumsal tipikliktir. Toplumsal tipiklik, tarihsel akışın özünü ve yönünü, toplum gerçeğinin genel, ortak ve özgül yanlarını, sınıflarla bireylerin ana ilişkilerini doğru olarak göstermektir. Sanatçı böyle bir tipikliğe ulaşmak için, tipik gerçekleri, yani yer, çevre, olay ve kişileri yakalamalı, seçmeli, ayıklamalı, işlemeli, sanat ve bilim ilkelerine göre yeniden kurmalı, estetik bir biçim içine yerleştirmelidir.

Genel tipikliğin ikinci yanı insancıl tipikliktir. İnsancıl tipikliğin belli başlı öğeleri şunlardır: 1. Biz okur olarak eserlerde, sevinçlerimizi, acılarımızı, duygu ve düşüncelerimizi, sevgi ve tiksintilerimizi, kısaca kendimizi ararız. İç yaşantılarımızı, temel özelliklerimizi, yöremizdeki insanların değişmez niteliklerini ortaya koyan eserleri daha çok beğeniriz. 2. Biz insancıl olan, yani her dönemde kendimizden bir şeyler bulduğumuz, hem ulusal hem de evrensel değerlere sahip eserleri severiz. 3. İnsanı insan yapan aşk, ölüm, iş, yurt sevgisi, çocuk sevgisi, çıkar kaygısı vb. nitelikleri ortaya koyan eserleri

[1079] Murat Belge, "Çeşitli Açılardan Roman Kişisi", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, YKY, İstanbul, 1994, s. 23.

severiz. Büyük sanatçılar da, eserlerinde insancıl tipler canlandırır, kahramanlarının insancıl niteliklerini göstermeye çalışırlar. İnsanlarda geçici değil, kalıcı olan özellik ve gerçekleri, duyuş ve görüşleri, eğilim ve değerleri uygun bir teknik içinde belirtmeye yönelirler. Bundan dolayı da yaşattıkları kişiler sanki bir tek insanı değil, bütün insanlığı kavrıyor gibidir.

Özel tipikliğin birinci yanı bireysel tipikliktir. Kaba bir anlatımla bireyi, teke indirgenmiş toplum olarak tanımladığımızda, bireysel tipiklikle toplumsal tipikliğin birbirini tamamladığını görürüz. Bireysel tipiklik demek, toplumsal tipikliğin iskeletine et ve kan, ruh ve yaşam vermek; tarihsel oluşun özünü, temel süreci çeşitli yönleriyle somutlaştıran, yaşatan, temsil eden tipler yaratmak demektir.

Tipik kavramı, ortalama ya da tuhaf kavramıyla birbirine karıştırılmamalıdır. Roman kişisi, ancak özbenliği nesnel güçlerce belirlendiği, kişiliğinde belli bir tarihsel dönemin etkenleri görüldüğü ve bireysel özelliklerine bir sınıfı temsil eden temel özellikler yansıdığı zaman tipik olur. Tipik kişiler, her sınıftan olabilir. Tipik olmak için tipin mutlaka olumlu bir tip olması gerekmez, olumsuz tipler de tipik olabilir. Burada önemli olan bu kişilerin gerçekliği ve doğruluğudur. Bir başka deyişle adı geçen kişiler toplumsal sınıfları, tarihsel akışı, bir çağı ve toplumu temsil ettikleri; belli katların, ortak, genel, olağan gerçeklerini, yaşantı ve düşüncelerini dile getirdikleri zaman tipik olurlar. Romancı, ele aldığı kişinin tipik ve karakteristik niteliklerini yaşattığı ve yansıttığı zaman, yani onu bireysel ve toplumsal bütünlükten koparmadığı zaman gerçek tipi yaratır.

Yazar, tip yaratmak için, Gorki'nin dediği gibi, onlarca memur ve işçiden bir sınıfın en karakteristik çizgilerini, yani alışkanlıklarını, inançlarını, davranışlarını, konuşma biçimlerini vb. çıkarmalı; onları bir memurda, bir işçide eritmelidir. Tiplerin olumluluğu ya da olumsuzluğu daha çok sanatçının kullandığı yönteme, yaslandığı görüşe, kahramanlarını ele alış ve ortaya koyuş biçimine bağlıdır. Yani olumluluk kişilerde değil, sanatçının tutumundadır.

Özel tipikliğin ikinci yanı kişisel tipikliktir. Bu tipikliğe bireysel tipikliğin öznelleşmesi gözüyle bakılabilir. Herkesin bildiği gibi, insancıl nitelikler nesneldir, fakat bu niteliklerin gerçekleşme biçimleri özneldir. Herkes yer, içer, sever, korkar, kızar; ama bunları yaparken kimse kimseye benzemez. Bunun nedeni her insanın kendine özgü bir biyolojik ve psikolojik durum taşımasıdır. Sanatçının görevi de, bu öznel durumu ayrıntıları içinde ortaya koymaktır.

Bütün bunları, yani özeli evrensele bağlamasını, özeldeki evrenseli ve evrenseldeki özeli belirtmesini bilen, kişilerini tipikleştirmede başarı gösteren, kişiselliği ve bireyselliği sanatça tipikleştirme ve genelleştirmeyle ustaca birleştiren sanatçı, büyük sanatçıdır.[1080]

Fethi Naci, edebiyatımızdaki insan meselesine, olumlu tip meselesine Dağlarca'nın bir şiirinin başlığıyla karşılık verir: "İnsan Tükenmez". Edebiyatımızın yeni gerçeklere, yeni insanlara açılması; sıkıntılı, bunaltılı durumundan kurtulması; "Böyle gelmiş, böyle gider!" anlayışının yıkılması için "gerçekçi, milli edebiyatımızın dayanması gereken temel ilke, 'İnsan Tükenmez' ilkesi"dir.[1081]

Fethi Naci'ye göre yazarlar, yalnızca yoksul, işsiz, hasta, bakımsız, sömürülen insanı değil, dünyanın değiştirilebileceğine, geleceğe, insanın tükenmezliğine, toplumun mücadeleyle kurulabileceğine inanan insanları da ele almalıdır; çünkü kendi tarihlerini kendileri yapacak olanlar bunlardır. Sonuç olarak yazarlarımız, yeni gerçeklere, yeni insanlara açılmalıdır:

> *"Edebiyatımız için yepyeni, pırıl pırıl insanlar; mutlu, geleceğe inanan, insanın tükenmezliğine inanan insanlar, yepyeni konular. Edebiyatımıza yitirdiği neşeyi, umudu, canlılığı verecek müsbet tipler, yani gelişen toplum kuvvetlerimizin özünü en tam, en mükemmel ifade eden tipler. En çok rastlanan olaylar, insanlar değil belki; ama tipik kişiler, tipik olaylar. Bir istatistik ortalaması değil, hatta bir azınlık, ama öbür insanlar için örnek olacak tipler. (…) Düşünüşleriyle, davranışlarıyla, öbür insanlar için, sis çanı gibi insanlar… (…) Orhan Kemal'in sefil işçileri yerine, örneğin, hakları için mücadele eden, gerekince iş uyuşmazlığı çıkaran işçiler, örnek sendikacılar; (…) halkımızı iyi tanıyan Yaşar Kemal'in, Samim Kocagöz'ün, Kemal Bilbaşar'ın, A. Kadir'in, Rıfat Ilgaz'ın, Şükran Kurdakul'un, Ahmet Arif'in yeni insanları…"*[1082]

Bu olumlu tipi en iyi ortaya koyacak olanlar da, sosyal bir iş yapmak isteyen, edebiyatın toplum içinde bir görevi olduğuna inanan ileri dünya görüşüne sahip yazarlardır. Fethi Naci, özüyle sözü, düşüncesiyle davranışı çelişmeyen; yani ikilik içinde olmayan yazarlar ister. Çünkü bu ikilik kalkmadıkça, yazar düşündüğünü yaşamadıkça, halkla kaynaşmadıkça, hayatını kendi gibi düşünen insanların hayatına katmadıkça yazılan her eser gerçek hayattan yoksun, kuru ve renksiz olacaktır. Ona göre yazarla militanın çalışma şeklinde bir aykırılık yoktur. Tersine bir değiş tokuş, bir karşılıklı yardım vardır.

[1080] Asım Bezirci, "Yarına Kalmak", **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 169-176.
[1081] Fethi Naci, "İnsan Tükenmez", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 10.
[1082] **age.**, s. 11-12.

Yazar, yalnızca yazı adamı değil, aynı zamanda eylem adamıdır da. Sanatının gelişmesi, zenginleşmesi; insan ve toplum gerçekliğini tanıması için bir zorunluluktur bu. İleri olan, gelişen şeylerle geri ve çökmekte olan şeyler arasındaki çatışmaları, aykırılıkları gösterebilmesi, hayat gerçeğini gelişmesi içinde ortaya koyabilmesi; yeni, ileri, eskiye karşıt olan her şeyi destekleyebilmesi için yazarın hareket içinde olması ve pişmesi; kısaca sağlam bir yaşam deneyiminin olması gerekir:

> "*Böyle bir edebiyatın canlılıktan yoksun, kuru olmaması için edebiyatın kendine has araçlarının kullanılmasında yazarın ustalaşması gerektir… İleri dünya görüşü, geniş hayat tecrübesi, sanatkâr ustalığı…*"[1083]

Fethi Naci, bir başka yazısında tip ve tipik olana değinir. Ona göre bir yazarın sokağa çıkıp, gördükleriyle yetinmesi, bunu yazıya dökmesi yeterli değildir. Bu yazar, sözgelimi kahvelerde üniversiteli gençleri görüyor, sokaklarda perişan, umutsuz işçilerle karşılaşıyor, iyi kalpli, az kârla yetinen bir tüccarla konuşuyor. Sonra buradan hareketle bir öykü yazıyor. İçindeki insanlar da yukarıdaki gözleme uygun bir biçimde ortaya konuyor. "Bütün aydın gençler, avare, başıboş; bütün işçiler perişan, uysal; bütün tüccarlar iyi yürekli insanlar"dır. Yazarına göre bütün bunlar gerçektir. Çünkü gözlemleri, izlenimleri yazıya dökülmüştür. Fethi Naci'ye göre yazar gerçeği yanlış göstermektedir. Bu hikâyedeki tüm insanlar, "tipiklikten yoksun"dur.:

> "*Bu insanların hikâye yahut roman içinde, gerçekliğe uygun olarak gösterilmesi, onların bireysel varlıklarıyla toplumsal gerçekliğin başarı ile kaynaştırılmış olmasıyla mümkündür. Hikâyedeki, romandaki birey, öyle bir insandır ki hem kendi özel tecrübelerini yaşamış olarak gösterilir, hem de bütün bu tecrübelerin kendisini götürmüş olduğu sosyal rol içinde gösterilir. Böyle bir kişi, bir tiptir. Bunun için tip, tesadüflerle uzlaşamaz. Bu yüzden, yukarıda örnek aldığım yazar, tesadüflerden hareket ettiği için, tip yaratamaz. Tipik bir kişi, bütün tesadüfleri, kendi kuvvetli toplumsal gerçekliği içinde eritir.*"[1084]

Fethi Naci, gerçekçi yazarlarımızın bizdeki işçi gerçeğini tam olarak yansıtamadıklarını, tipik olanı belirtemediklerini, eserlerinde gelecek günleri kendinde taşıyan, sonuna kadar gitmeyi göze almış insanların pek bulunmadığını söyler.

Fethi Naci, bir başka yazısında da tipik konusunda şunları söyler:

> "*Tipik bir istatistik ortalaması değildir. Bir olayın, bir kişinin tipik olması için, sık sık tekrarlanan bir olay, her yerde bulunur bir kişi olması gerekmez. Yazar,*

[1083] "Yazarın İşi", **age.**, s. 15.
[1084] "Gerçekten, Gerçekçilikten Yana", **age.**, s. 32.

gerçeğin tipik yanlarını görebilmek için hem bilim düşüncesini benimsemek, hem de gerçekle ilintisini kesmemek zorundadır."[1085]

Hüseyin Cöntürk, tip ve tipik kavramına çeşitli anlamlar yüklendiğini, düne kadar tipin "bir cins, sınıf, veya kümenin genel biçimini, genel niteliklerini temsil eden bir örnek"; tipik'in ise 'ortalama' olduğunu, bugünse bunların başka, hatta tam tersi anlamda kullanıldığını söyler. Buna örnek olarak da Fethi Naci'nin yukarıda değindiğimiz tanımlamalarını verir. "Özde Kalıplaşma" adlı yazısındaki tanımını da Fethi Naci'nin "en derli-toplu tanımlaması" olarak değerlendirir. Cöntürk, okuyucuya, Fethi Naci'nin bu tanımları, Malenkov'un 1952 yılında Moskova'da 19. Parti Kongresi'nde yapmış olduğu konuşmalarından esinlenerek yazdığını hissettirir. Cöntürk'e göre bu konuşmada, sosyalist gerçekçiliğin tip sözcüğüne yüklediği yeni anlam ve 'tipik'in "en yetkili" tanımlaması vardır:

"*Tipik, şu veya bu şekildeki bir istatistik ortalaması değildir. Tipiklik, verilmiş olan toplumsal-tarihsel durumun özüne tekabül eder. O yalnızca en yaygın olan, en çok vaki olan ve her yerde rastlanan bir durum değildir. Bir imajın bilinçli olarak mübalağalı şekle sokulması yahut üzerine vurgu vurulması tipikliğe son vermez, tersine onu daha tam ve kuvvetli olarak bize tanıtır. Tipik, realist sanatta, Parti ruhunun meydana konulduğu ana alandır. Tipiklik meselesi daima siyasal bir problemdir."*[1086]

Cöntürk, bu tanımlamadan yola çıkar, söylenilenleri çözümler. O, ana çizgileriyle şunları söyler: Sosyalist gerçekçilikte tipik bizim kullandığımız anlamın tam karşıtı olarak kullanılmaktadır. Kahramanlar işçi sınıfından alınmakta ve idealize edilmektedir. Olumlu kişi, hemen her zaman komünisttir ve Sovyet vatandaşının taşıması gereken özelliklerin bileşkesidir. Partinin çizdiği yolda yürümeyen kişi de menfidir, yani tipik değildir.[1087]

Fahir Onger, edebiyatımızda kahraman yokluğundan, kuvvetli tiplerin olmadığından söz eder. Ona göre romanımızda "okuyucuyu sarsan", onun üstünde "derin izler bırakan" yaratıcı kişilerle, kahramanlarla, güçlü tiplerle hemen hemen hiç karşılaşmayız.

[1085] Fethi Naci, "Özde Kalıplaşma", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 38 (54), Kasım 1956, s. 694-698.
[1086] Malenkov'dan aktaran Hüseyin Cöntürk, "Yeni Bir 'Tip' Kavramı", **Varlık**, S. 448, 15 Şubat 1957, s. 16.
[1087] agm, s. 16.

"Oysa ki zamanımızda edebiyatın en önemli işlerinden biri de toplum içinde herhangi bir kişinin davranışlarını değil, örnek olabilecek vasıfta kişilerin eğilimlerini, tepkilerini, davranışlarını tasvir etmektir."[1088]

Ahmet Oktay, olumlu tip denince gerçekçi yazında "heroik" varlıkların geldiğini, bu görüşün yanlış olduğunu, olumlu tipin kendisini ülküsüne adayan, halkın esenliği için çalışan insan olduğunu dile getirir. Bunu söylerken olumlu tiple üstün insanın ayrımına da değinir:

"Ona üstün-insan gözüyle bakmayalım ama. Olumlu tip diye yazardan, Nazi işkencesine olağan üstü bir kuvvetle dayanan Fuçek gibi insanlar istemek düşcüllükten başka bir şey değildir. (…) Katof değil Kıyo[*] sahicidir."[1089]

Kemal Tahir, köy romanı üzerine yapılan bir tartışmada Balzac'ın ***Goriot Baba***'sını örnek gösterir. Çünkü Balzac, hiç çocuk sahibi olmamasına karşın Goriot Baba'yı tipleştirebilmiştir:

"Goriot Baba, (…) üç yüz tane çocuğu olan babalardan daha canlıdır. Yalnız kuşakların ilgisini çekmekle kalmıyor, dünyanın muhtelif çevrelerindeki , muhtelif zümre insanlarının ilgisini çekiyor."[1090]

Kemal Tahir, "Ben babayım, sen baba değilsin!" diyerek sözünü kesen Orhan Kemal'e şu cevabı verir: "Senin babalığın kaç para eder Goriot Baba'nın yanında yahu…" [1091]

Orhan Kemal, olumlu tipin ileri ve gerçek romanda olmasını bir koşul olarak ortaya koyar; ama onun edebiyatımızdaki bazı örneklerde görüldüğü gibi "insanüstü yaratık olarak" sunulmasına karşıdır. Bu tip, "etli kemikli, seven nefret eden bir yaratık olmalı"dır. Önemli olan onun insani değerler taşıması, gerçeğe uygun olmasıdır. Yazar, olumlu tipe örnek olarak ***Savaş ve Barış***'ın Piyer'i ile ***Anna Karanina***'nın Levin'ini gösterir.[1092]

Orhan Kemal'e göre sanatçı, "aydınlık, ileri, kötülüklerle, deliliklerle, alçaklıklarla, bayağılıklarla mücadele edecek aydın tipler" ortaya koymalıdır. Ona göre yazarın kendisi olumlu tip olmalı, olumlu insanı ortaya koymalıdır. Yirminci yüzyılın meselesi Kemal Tahir'in yaptığı gibi pezevenklerle, gavatlarla, deyyuslarla, frengililerle uğraşmak değildir.

[1088] Fahir Onger, "Yaşar Kemal'in Tenekesi Üzerine", **Kaynak**, C. 9, S. 109, Aralık 1955, s. 201-205

[*] A. Malraux'un **İnsanlığın Hali** romanının kişilerinden ikisi.

[1089] Ahmet Oktay, "Yazınımız Üstüne Notlar", **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s.. 39.

[1090] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 19.

[1091] **age.**, s. 20.

[1092] Tevfik Çavdar, "Orhan Kemal ile Roman Üstüne Konuşma", **Pazar Postası**, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 14.

"Kemal Tahir'den ben, aydınlık, ileri, yurdumu ileriliğe götürecek olumlu tipler istiyorum."[1093]

Kemal Tahir, Orhan Kemal'in söylediklerine katılmaz. Ona göre olumlu tip uydurmadır, yalandır. Önemli olan dramı olan insanı yazmaktır:

> *"Niçin Kemal Tahir frengili bir adamı yazıyor?... Çünkü Kemal Tahir, romancı tezadını, yani insan dramını ancak orada bulabiliyor. Onu yazmasa da 'olumlu tip'i yazmaya çabalasa… O zaman destan yazması lâzım gelecek. Halbuki konumuz, roman konusu. (…) Normal tip, olumlu tip dedikleri, yanlış, yalan, uydurma şey. (…) Ne yapar bu adam? Sabahleyin gider vazifesine… Rüşvet almaz… Metres'i de yoktur… Akşam da saat beşte evine döner… Eee… Onun dramı yoktur. Dramı olmayınca, romancıyı ilgilendirmez."*[1094]

Melih Cevdet Anday'a göre romancı, yaşayan insanı roman kişisi yapmamalıdır. Roman kişisi, gerçek olmamakla birlikte bizde yaşıyormuş, canlı imiş etkisi uyandırmalıdır. Yazarın, bir işçi, bir memur yaratmak için yüzlerce memuru, işçiyi, esnafı sınıf özellikleriyle birlikte incelemesi gerekir. Yüzlerce insandan yaratılan bu kişi, "huyları, alışkanlıkları, davranışları, inanışları, konuşuşlarıyla" artık dışarıda yaşayan ya da yaşamış bir kişi değil, yazarın ortaya koyduğu, "soyut bir kişi"dir. Bu yaratma doğadaki gibi değildir. Romancının anlattığı her davranış, inanış ve durum daha önce toplum tarafından ortaya atılmıştır:

> *"Sanatçıya düşen, bu sayısız olaylar, durumlar, davranışlar içinde, soyutlaştırma yolu ile gerçek gidişi ortaya çıkarmaktır. Bu da tip yaratmakla olur. Tip en çok karşılaşılan, sayıca en çok olan kişilerin istatistik bir ortalaması değil, yaşadığı çağın, çevrenin toplumsal, tarihi olayına özce en uygun düşendir. Bunu bulup çıkarmak, yılmadan, düzenli, eksiksiz bir soyutlaştırma gücü, parçalardan bütüne götürücü yaman bir yaratıcılık ister."*[1095]

1.4. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

Romancı, öyküsünü kime anlattıracak ve olayları kimin gözüyle yansıtacaktır? Öyküyü anlatan kişi ne gibi bilgi kaynaklarından yararlanacaktır? Anlatıcı kişi ve olaylar

---

[1093] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, s. 30.
[1094] **age.**, s. 34-35.
[1095] Melih Cevdet Anday, "Romanda Yaratıcılık", **Açıklığa Doğru (Doğu-Batı)**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984, s. 109.

hakkında her şeyi bilen bir konumda mı olacak, yoksa yalnızca anlattığı kişinin bilgisi kadar mı, bilgi sahibi olacaktır? Olaylar tek ya da birden çok kişinin gözüyle mi verilecektir? Anlatıcı olaylara hangi mesafeden bakacaktır?

Bu sorulara verilecek yanıtlar, romancının bakış açısını da belirler. "Bakış açısı nedir?" sorusunu sorulardan yola çıkarak, öykü ya da roman okuruna olayların kimin gözünden verildiğidir şeklinde yanıtlayabiliriz.[1096] Bu kavramın daha açık tanımı ise şöyledir:

> "*Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir*."[1097]

Bu dönemde bakış açısı ve anlatıcı konusunda düşünce üretenler, daha çok, "gerçeğe en uygun anlatım biçimini bulma"[1098] kaygısı taşıyan gerçekçi yazar ve eleştirmenlerdir. Bunlar anlatıcının nasıl bir tutum takınması gerektiği konusunda düşünce üretirler. Sözgelimi Fethi Naci, yazardan gerçeğe roman kişisinin gözüyle değil, kendi gözüyle bakmasını; Kemal Tahir ise, yazarın roman yazarken olabildiğince kendisini geriye çekmesini, dünya görüşünü eserine yansıtmamasını ister. Metin And ve Ahmet Oktay ise, "ben" ve "onlar" romanı üzerine tartışırlar.

Fethi Naci'ye göre yazar, gerçeğe, kahramanlarının gözüyle değil, kendi gözüyle bakmalıdır. Diğer türlü olaylara sözgelimi işçinin gözüyle bakınca, onun düşündüğü gibi düşününce ortaya mekanik, yaratıcı olmayan bir tespitten başka bir şey çıkmaz. Sismograflar nasıl depremi tespit ederken yaratıcı değillerse, yazar da değildir:

> "*Bu demek değildir ki, yazarın bütün kahramanları ille yazar gibi düşünecektir, ille yazar gibi hareket edecektir. Yazarın yerli yersiz kahramanlarının düşünüşüne karışmak demek değildir bu. Öyle olsaydı, yazarla kahramanları üst üste çekilmiş fotoğraflara dönerdi. Orhan Hançerlioğlu'nun* Büyük Balıklar*'ında bunu kolaylıkla görmek mümkün*."[1099]

Fethi Naci, ilerici yazarın, sadece "beş duyu gerçekçiliği"yle hareket edemeyeceğini, onun toplum hayatının işleyişini bilmesi; bunun için de ekonomiden tarihe, toplumbilime dek birçok bilimin verilerini öğrenmesi gerektiğini ileri sürer. Bu bilim

---

[1096] Ünal Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, AÜ DTCF Yayınları, Ankara, 1977, s. 17.
[1097] Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 78.
[1098] Necla Aytür, **Amerikan Romanında Gerçekçilik (1870-1900)**, AÜ DTCF Yayınları, Ankara, 1987, s. 38.
[1099] Fethi Naci, "Yazarın Gerçeğe Bakışı", **İnsan Tükenmez,** s. 28.

düşüncesiyle yurt gerçeklerini tanıyan yazarın, ancak böyle bir çabadan sonra olayları gerçeğe uygun bir biçimde değerlendirebileceğini, toplumcu gerçekçi bir anlayışla ürünlerini verebileceğini imler. Ona göre bu görüşteki bir yazarın bakış açısı da, bütün birikimi "gündelik hayattan, basından, radyodan, sinemadan" gelenlerin bakış açısı değildir. Böyle bir yazar, Orhan Kemal'in "Kurtuluş Yolu" öyküsünde yaptığı gibi yalnızca tespitte bulunmaz. Eskiden tütün işçiliği yapan kadının, yeniden tütün işçiliğine dönmesini kurtuluş yolu olarak göstermez. Çünkü bu kurtuluş yolu değildir. Böyle olmadığını da "bir bilim adama gibi değil, bir sanatçı olarak, sanatın araçlarını kullanarak" göstermelidir:

> *"Yazar, gerçeği bu gelişmesi içinde, öbür gerçeklerle olan alışverişi içinde görür, gösterir. Bu, yazarın kahramanlarını keyfine göre konuşturması, hareket ettirmesi, ya da gerçekte olmayan, gerçekte olmasına imkân olmayan tipler icat etmesi değildir. Şematizm hiç değildir. Bu, yazarın gerçeğe, bu gerçeğin ne idiğünü bilen gözlerle bakarak, bize bilgiyle beslenmiş eserler vermesi demektir. Gerçek, yazarın kafasından geçip, onun görüşüyle bize sunuluyor, demektir."*[1100]

Fethi Naci, bir başka yazısında da Yusuf Atılgan'ın "Tutku" adlı öyküsünden yola çıkarak öyküyü birinci ya da üçüncü kişi ağzından anlatmanın öyküye olan katkıları üzerine düşünce üretir. Öyküde Atılgan, zekâsı gelişmemiş bir çocuğun köyün zenginlerinden birine aşık oluşunu anlatır. Fethi Naci, bu öyküde, biçimin anlatılanlara uygun düşmediğini, anlatılanlarla anlatışın hiçbir şekilde kaynaşmadığını söyler. Bunun nedenini de Atılgan'ın Osman'ı aklı başında biri gibi konuşturmasına bağlar. Öykü Osman'ın ağzından anlatılır. "Böyle olunca konuşmadaki o düzgünlük, o ölçülülük Osman'ın gerçekliğine zarar veriyor, Osman'ın kişiliği de, dramı da beliremiyor." Fethi Naci, burada öyküyü ya da romanı yazmanın yeterli olmadığını, aynı zamanda da ona uygun bir biçimin, bir anlatımın da ortaya konması gerektiğini söyler. Ona göre bu öyküsünde Atılgan, anlatımın biçim bakımından önemi üzerinde gereğince düşünmemiş, ya da bu anlatışın öyküye kazandıracaklarını önemsememiştir. Öyküdeki düzgün konuşma, birinci kişiye değil üçüncü kişiye yakışır. "Atılgan, hikâyesini Osman'ın –birinci kişinin-ağzından anlattığına göre, Osman'ın zekâsına, insanlara, olaylara bakışına uygun düşen bir konuşma tutturmalıydı." [1101]

Ergin Ertem'e göre yazar, her sorunu bir çözüme ulaştırmak zorunda değildir, kimi zaman bir saptama da yeterlidir. Ertem, bunu Çehov'dan bir alıntıyla örneklendirir:

[1100] **age.**, s. 29.
[1101] Fethi Naci, "Dergilerin Getirdiği: Hikâyede Biçim", **Dost**, C. 4, S. 21, Haziran 1959, s. 53-54.

"Bir hikâyesinden ötürü kendisine At hırsızlarını çok güzel anlatmışsınız, ama hikâyenize at hırsızlığının kötü olduğunu da yazmalıydınız diye çıkışan eleştirmecilere Çehov'un 'iyi ama onu da yargıçlara bıraktım' demesi bu gerçeğe değinmiyor mu?"[1102]

And, gerçekçilik anlayışını ortaya koyarken, özöyküsel ve elöyküsel anlatım üzerinde de durur. Onlar romanı 19. yüzyılın, ben romanı ise 20. yüzyılın romanıdır. Birincisi toplumsal gerçekçiliğin, ikincisi ise biçimcilik ve öznelliğin romanıdır. And, Spender, A. Wurmser ve Pouillon'dan alıntılar yaparak bu konudaki düşüncelerini ortaya koyar. O, daha çok özöyküsel (ben) anlatımı kullanan yazarları önemser. Wurmser, özöyküsel anlatıma çok sıcak bakmaz. And, ondan alıntılarla bunun nedenlerini de şöyle açıklar:

"Romanlardan beklediğimiz, onların insanlar dünyasını vermesidir. 'Ben romancısı tek yönlü, ülkücü bir görüşle bu dünyanın kendi bilincinde yaptığı yansıyı vermekle yetinir. Tersine nesnel, yansız romancı, yani 'onlar' romancısı değişik yönlerden gerçeğe daha uygun bir görünüş verir. Gerçi Wurmser kesin olarak 'ben' ile gerçekçi roman yazılamaz demiyor, tersine her biçim savunulabilir diyor. Ancak 'ben'in gerçekçi romana pek yatkın olmadığını, bir tek insanın açısından insanı çizmek ne kadar güçse, gerçek insanı, yani insanlar içindeki insanı çizmek ondan da güçtür diyor."[1103]

And, Wurmser'in sınırlı bir 'ben' romanı düşündüğünü, bu romanın türlü biçimlere girebileceğini, kimi zaman 'o'nun arkasına gizlenebileceğini; Conrad, Henry James ve Proust gibi ustaların 'ben'i ustalıkla kullanarak, onun sakıncalarını önleyebildiklerini göremediğini söyler. And, gerçekliğin anlatılmasında yukarıda da söylediğimiz gibi 'onlar'ın değil 'ben'in yanındadır.

Ahmet Oktay, Metin And'ın yukarıda değindiğimiz yazıları ile ilgili eleştirel bir değerlendirme yapar. And'ın ülkücü idealist bir yazar olduğu için gerçekçi olamayacağının altını çizen Ahmet Oktay, onun "birlik ve gerçek eserin kahramanlarının içinde oluşuyor" sözünü söylemekle dış gerçekliği yok saydığını, bunun da yanlış bir tutum olduğunu şu sözleriyle ortaya koyar:

"Yukardaki sözlerden şöyle bir anlam çıkıyor: birey gerçekleri dilediği şekilde yönetir, biçimler verebilir. Şu halde nesnel gerçek bir yanılsamadır. Dışarıdaki "objeler"in özellikleri ve gerçeklikleri bireyin duyumlarından gelir.

[1102] Engin Ertem, "Penelope'nin Örgüsü", **a dergisi**, S. 27, Nisan 1960, s. 1.
[1103] Metin And, " 'Ben' Romanı ile 'Onlar' Romanı", **Forum**, C. 4, S. 46, 15 Şubat 1956, s. 27.

Böyle mi düşünüyor Bay And? Oysa bireyi bağlıyan, duygu ve düşüncelerine etki eden bir dış gerçek vardır. İnsan ondan koparılamaz. Bilimin verileriyle saptanan bu gerçek te topluluktur."[1104]

Ahmet Oktay, Metin And'ın "onlar" romanı üzerine söylediklerine katılmaz. Onun, "Onlar romanında kişiler tanıyabileceğimiz insanlardır, etkileri, yargıları iyi ve fena diye tanınan bir dünyada yaşarlar. Fakat çağdaş dünyada değerler artık tartışılmakta, heryerde değerler belirsizlik içinde bulunmaktadır." şeklindeki görüşlerine şu yanıtı verir:

"*Yargıları iyi ve fena diye tanınan bir dünyada yaşarlar" sözleriyle neyi anlatmak istiyor Bay And? Yoksa bu gün iyi ve kötü diye bir şey yok mu? Bilimsel bir gözle bakılacak olursa, değerlerin belirsizlik içinde değil, ancak karışıklık içinde bulunduğu görülür.*"[1105]

Ahmet Oktay'a göre dış görünüş ve davranışlarla, duygular arasında bir neden-sonuç ilişkisi aramak, insanları insana anlatan romanın öz gerçeğine de, ruhbilimin verilerine de uygundur; çünkü her duygunun bir nedeni ve onu doğuran bir dış "obje" vardır. Ahmet Oktay, bu sözleriyle Metin And'ın tam tersi bir tutum sergiler:

"*Bence, asıl kişilerin 'ben'ini şartlarından koparark vermek yanılsamalara yol açar. Çünkü onda duygular soyuttur, inandırıcı değildir. Sartre'ın bir sözü var 'Proust kendi aşkını anlatmakla, bütün insanların aşkını anlattığını sanıyor.'*"[1106]

Kemal Tahir, roman yazarken yazarın kendisini olabildiğince geriye çekmesi gerektiğini, yani dünya görüşünü, felsefesini eserine yansıtmamasını ister. Ona göre romancının romanını ortaya koyarken yapacağı ilk iş budur:

"*Romanı yanlış yola götürecek şey, romancının iç istekleridir. Şimdi, iç isteklerinin öyle olması romanı ekseriya roman olmaktan çıkarır. Binaenaleyh, romancı romanını yaparken 'romancı' olarak çalışacak."*[1107]

1.5. ROMANDA AYRINTI

Romanda ayrıntının önemi konusunda yazılan yazı pek yoktur. Ayrıntıyı ele alan yazılarda da önemle üzerinde durulan şey, onun yerli yerinde kullanılmasıdır. Çünkü yerli yerinde kullanılmayan ayrıntı, eserde fazlalıktan, dolayısıyla da sakatlıktan başka bir şey

[1104] Ahmet Oktay, "Gerçek Üstüne Kapalı Yorumlar", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 17, 22 Nisan 1956, s. 7.
[1105] agm., s. 7.
[1106] agm., s. 11.
[1107] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, s. 43.

değildir. Bu nedenle ayrıntıların eserdeki olay ve kişilerle ilişkilendirilmesi romanın olmazsa olmazıdır.

Orhan Duru, roman ve öyküde ayrıntının öneminin yalınlıktan daha fazla olduğunu savunur. Ona göre ayrıntı ile fazlalık birbirine karıştırılmamalıdır. Yazılan tüm ayrıntıların bir amacının olması, kıymetlendirilmesi gerekir. Diğer türlü bu ayrıntılar eserde "bir leke gibi" duracaktır. Söz gelimi, Hançerlioğlu'nun ***Büyük Balıklar***'ı roman değildir. Çünkü yazar, yaşamın içindeki ayrıntıları verememiştir. Onun yaptığı bir çok öyküyü tesadüf bağlantısıyla önümüze sermektir. Bundan dolayı da bütün öyküler roman adı altında birer fazlalık olarak ortaya çıkmıştır. Oysa yazarın yapması gereken şey hayatın bütün ayrıntılarını görüp göstermektir:

> "*Bence sanatçı kişiliğini, yazış biçiminde ve ayrıntıları seçmesinde gösterir. Roman bize hayatın bütün ayrıntılarını verebilmelidir ki gerçeği anlatabilsin."*[1108]

Duru, betimlemenin romanda ve öyküde çok önemli yeri olan bir ayrıntı olduğunun altını çizer. Buna örnek olarak da Haldun Taner'in "Eczanenin Akşam Müşterileri" adlı öyküsünü verir. Ona göre Taner, sanki bu öyküsünü "tasvir vazifesi gibi" yazmıştır. Ayrıtılar birbiriyle bağlantısızdır. Öyküdeki ayrıntıların ve tiplerin tek bağlantısı eczanedir. Bu bağlantı da insanlar kapıdan dışarı çıkınca kopar. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz. Taner, öyküde betimlemenin önemini kavrayamamıştır. Eğer kavrayabilmiş olsaydı, "eserin konusu yanında ona bağlı duran ustaca yapılmış bir tasvirin, bizi, eserde anlatılan vak'anın gerçek olduğuna inanmaya" sürükleyeceğini de bilirdi.

Duru'ya göre diğer bir ayrıntı da eseri, sürükleyici bir hale sokan karşılıklı konuşmadır. Orhan Kemal ve Hemingway'in eserleri buna örnektir. Hemingway, ***İhtiyar Balıkçı***'da, yaşlı adamın yalnızlığını anlatabilmek için onu önce kuşlarla, sonra da kendi kendisiyle konuşturur. Bundan dolayı onun eserleri akıcıdır.

Duru sonuç olarak şunları söyler:

> "*Eserin asıl kıymeti ayrıntılarındadır; bunların konu etrafında dal budak salmasındadır. Ayrıntılarından temizlenince ortada sanat adına bir şey kalmaz. (…) Her vak'a bir bağıntı sırasına, insan, canlı, cansız en küçük ayrıntılarına göre yazılmalıdır. Yazılan bütün ayrıntıların bir amacı olmalı, kıymetlendirilmeli. Bütün bu çalışmalar eserin bütününün ortaya çıkmasına, en büyük yardımı edebilir."*[1109]

Samim Kocagöz, yeni yazarların genellikle kişilerini konuşturmuş olmak için konuşturduklarını, ama konuşma uğruna hikâye yazılamayacağını söyler. Ona göre yazar

[1108] Orhan Duru, "Ayrıntıların Önemi", **Ufuklar**, C. 2, S. 3 (19), Aralık 1953, s. 209.
[1109] agm., s. 210.

kişilerinin konuşmasına kendini kaptırarak konudan, fikirden uzaklaşmakta; hikâyelerindeki kişilerin konuşmalarının çekiciliğine kapılıp, söyleyeceğini unutmaktadır. Bunun sonucunda da önce ortaya konmak istenen fikir, sonra da konu, tüm çekiciliğini yitirmektedir. Bundan dolayı yazarın romanda, öyküde ilk hedefi şu olmalıdır: " Söylemek istediğini söyliyebilmek."[1110]

1.6. ROMANDA ŞİVE TAKLİDİ

Köy romanı ve öyküsü yazan yazarlar bu dönemde oldukça artar. Bu artışla birlikte "şive taklidi" tartışması da gündemdeki yerini alır. Şive taklidi hakkında olumlu ya da olumsuz birçok yazı yayımlanır. Bu yazılarda köyü ve köylüyü yazan, toplumcu bir sanat yaptıklarına inanan yazarlar köylünün olduğu gibi konuşturulmasını isterken, diğerleri bu yazarları farklı açılardan eleştirirler. Bu konuda olumlu ve olumsuz birçok söz söylenir:

1a. Bu yazarlar kolaycılığa kaçmaktadırlar. Çünkü romanda önemli olan köylünün dilini değil, yaşantısını vermektir. Bu nedenle kişisini "Yapıyom," yerine "Yapıyorum" diye konuşturan yazar, yanlış yapmış olmaz. Bu konuda en önemli örnek Dostoyevski'dir. Eser, dilinin yerelliğiyle değil, yazarın kullandığı dille yaşar.

1b. Ana dilini doğru dürüst konuşamayan, derdini ifade edemeyen bir insanın konuşmalarını düzeltmek yalan söylemektir. Bu namuslu bir davranış değildir.

2a. Köylü konuşmasının yerinde kullanılması olumludur; ama roman ve öyküyü baştan sona kuşatması edebiyatımızın yararına olmayacaktır.

2b. Gerçeği daha iyi ortaya koymak için her insan kendi diliyle, kendi sınıfına göre konuşturulmalıdır. Bu yönüyle şive taklidi olumludur.

3. Şive taklidi ulusal dil yapma çabalarını sekteye uğrattığı için zararlıdır. Bu nedenle eser, dilin en mükemmel biçimiyle yazılmalıdır.

Bu tartışma, Orhan Kemal'in *Dünya* gazetesinin "Sanat" sayfasında yayımladığı bir yazıyla başlar. Aslında Orhan Kemal'den önce Memet Fuat, "Köylü Konuşması"[1111] adlı yazısında bu konuya değinmiş, köylülerin nasıl konuşturulması gerektiği konusunda düşünce üretmiştir. ***Sarı Sıcak***'la ilgili yorumlar yapan Memet Fuat, köylü konuşmasının insanı hemencecik sarıveren kendine özgü bir tadı, bir akıcılığı, bir şiirliğinin olduğunu ileri sürer. Ona göre Yaşar Kemal'in başarısında kullandığı dilin önemli bir payı vardır;

[1110] Samim Kocagöz, "Romanda, Hikâyede Konuşma", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 44 (60), Mayıs 1957, s. 928.
[1111] Memet Fuat, "Köylü Konuşması", **Yeditepe**, S. 27, 15 Aralık 1952.

ama köylü konuşmasının sonu yoktur. Çünkü bu iş başından sakattır. Eğer bu konuşma roman ve öykülerde yaygınlaşırsa edebiyatımıza yarardan çok zarar getirecektir. Bu türden kaygıları taşıyan Memet Fuat, yazarları bu konuda tartışmaya çağırır:

> "*Bu yazıyı daha çok sizler için yazıyorum. Yanılıyorsam, susmayın, söyleyin niçin yanıldığımı. Büyük yapıtların yazılmasını beklediğimiz şu günlerde, böyle önemli bir sorunu tartışmak hiç de boşuna olamaz.*"[1112]

Orhan Kemal, tartışmayı başlatan yazısında romancı ya da öykücünün dilini işlemesi, ona en iyi biçimi vermesi konusunda diğer yazarlardan ayrı düşünmediğini, ama bunun "tiplerin bozuk düzen deyişlerini" düzeltmekle olmayacağını; konuşmalar dışında, söz sırası yazara geldiğinde "dilinin en doğru ve en güzel örneğini" vereceğini söyler:

> "*Ana dilini olsun dosdoğru konuşamıyan insanlardan bahseden bir yazar, onların konuşmalarını düzeltmekle yalan söylemiş ve kötü bir iş yapmış olur ki bu, namuslu yazarın harcı değildir.*"[1113]

Orhan Kemal, bu yazıyı yazdıktan bir ay kadar sonra yapmış olduğu bir konuşmada yazısıyla ilgili düzeltmeler yapar:

> "*Ben, şive taklidi hikâyenin kaçınılmaz şartlarından biridir, demedim. Kimseye karıştığım yok. Ben gerçeği daha iyi belirtmek için şive taklidini yardımcı alıyorum. (…) İfadeye kuvvet vermek, yazarın, anlattığı insanları gerçekten tanıdığı hissini uyandırmak için ve çok ustaca yapıldığı takdirde, işin tuzu biberi kabilinden, az miktarda, yani anlaşılır şekilde, şiveden faydalanılmalıdır inancındayım.*"[1114]

Melih Cevdet, bir yazarın "geliyom" değil de "geliyorum" diye yazdığında gerçekçilikten uzaklaşmayacağını vurgular. O, köylü ağzı diye tek bir ağzın olmadığını, çeşitli bölge ağızlarının olduğunu, yazarların bu bölgelerin dilini taklit ederek yazdıklarında ortaya ister istemez çeşitli öykü ve roman dillerinin çıkacağını, bunun da tüm yurdu kucaklayan ulusal dil yapma çabalarına balta vuracağını sorularıyla bize duyumsatır.[1115]

Tarık Buğra, öykünün de, romanın da dilde yaşadığını söyler. Ona göre bir yazınsal yapıtın yaşaması için gerekli ölçütlerden biri yapıtın dilin en mükemmel, diğer bir deyişle değişmez haline yaklaşmış şekliyle yazılmasıdır. Buğra, çıkış noktası dilin mükemmel kullanımı olduğu için, şive taklidine yakın durmaz. Bir yazarın kendisini şive taklidine mecbur etmesine bir şey diyemeyeceğini, bunun bir kader işi olduğunu söyleyen Buğra'ya

---

[1112] Memet Fuat, "Köylü Konuşması", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 46.
[1113] Orhan Kemal, "Şive Taklidi", **Dünya** (Sanat), 15 Eylül 1953.
[1114] Melih Cevdet Anday, "Orhan Kemal ile Konuşma", **Akşam** (Sanat-Edebiyat), 12 Ekim 1953.
[1115] Melih Cevdet Anday, "Şive Taklidi", **Akşam** (Sanat-Edebiyat), 21 Eylül 1953.

göre yanlış olan, bundan dolayı kargaları bile güldürecek şey, birisinin "Roman ve hikâyede şive taklid edilmelidir." demesidir. Böyle bir şeyin üzerinde durmaya değmeyeceğini söyleyen Buğra, köylünün düşünce düzeyinin düşük olduğunu savlayanlara da şu yanıtı verir:

> *"Köylünün lügati=düşünce seviyesi zayıftır dedikten sonra, bir sanatkârın üç yüz sayfasının iki yüz küsurunu onların konuşmalarına harcayıp da ayni seviyeye düşmek için ne zoru var? Zaten bir roman veya bir hikâye için mühim olan köylülerin konuşması değil, yaşayışı, sosyal kadrosu ve ilişikleridir. (…) Bu işi ağız yönsemeleri ile yaptığını iddiaya kalkışacak olan bir yazıcı gerçeklik iddiasını peşin peşin baltalıyor demektir."*[1116]

Buğra, bir başka yazısında, "Dün Samipaşazade Sezai tarafından yapılan Çamlıca betimlemeleri sanatın biricik problemi olan 'insan'dan ne kadar uzaksa, bugün köy edebiyatçıları tarafından yapılan giyim kuşam betimlemeleri ve ağız taklitleri de insandan o kadar uzaktır." görüşünü savunur. Şive taklidinin az ve ustaca yapıldığı zaman eser için zararlı olamayacağını, esere bir çeşni tadı vereceğini söyleyen Buğra, önceki yazısındaki 'Edebiyat yapıtı dilin en değişmez şekliyle yazılmalıdır." savını yinelemekten de geri durmaz.[1117]

Can Yücel, Yaşar Kemal'in "Bebek" öyküsünde kullanılan dili anlayamadıklarını söyleyen, bu yüzden de yazarı kınayan kişileri "bu (köy edebiyatı) hikâye ve roman çığırının tümünü ve amacını anlamazlıktan" gelmekle suçlar. Tepkisini de, "Yaşar Kemal, Çukurova köylülerini bambaşka bir şuur plânında yaşıyan İstanbul lehçesiyle konuşturamazdı ya!" diyerek gösterir. Tolstoy'un da asilzade yaşamını anlattığı sayfalarda kişilerini Fransızca konuşturduğunu, onun Rusya'da her roman yazarının Fransızca bildiği sanısına kapılmadığını söyler. Tolstoy, bu kişileri başka türlü anlatamayacağını, konuşturamayacağını bildiği için böyle yapmıştır. Yaşar Kemal'in yaptığı da budur. Bu nedenle eleştirmecilerimize düşen görev şudur:

> *"Bu çığırın doğruluğuna aklı yatmış eleştirmecilerimize düşen, şu veya bu dil özelliğini kullanırken bunun hikâye ve romanın tümü içinde ne gibi bir fayda sağladığı, ne gibi bir zorunluluğu karşıladığı hususunda yazarları sıkıştırmak ve tenkitlerini bu yönden yürütmektir."*[1118]

[1116] Tarık Buğra, "Şive Taklidi", **Yenilik**, S. 10, Ekim 1953, s. 8.
[1117] Tarık Buğra, "Tulûatçılığa Dair", **İstanbul**, Kasım 1953.
[1118] Can Yücel, "Roman ve Hikâyemizde Konuşma Dili", **Yeditepe**, S. 30, 1 Şubat 1953, s. 1.

Samim Kocagöz, bu konuyla ilgili yazısında bir memurun karşısına sosyal statüleri farklı üç kişiyi çıkartır. Memurun bu üç kişiye davranışı, bu üç kişinin de daha sonraki tepkileri farklıdır. Memur, hali vakti yerinde olan, bakımlı kişiye "Yarın geliniz" derken, kişi de dışarıdaki arkadaşına "Monşer, işte bizde bürokrasi!" diye dert yanar. Kendisine "Yarın gel!" denilen İstanbul'un kenar mahallelerinden ikinci kişi ise, soluğu aldığı mahalle kahvesinde bu memura ana avrat düz gider. Kasabadaki memura işi düşen Ali emmi'ye memur "Yarın gel…" diye homurdanır. "Sen bilin efendi.. Ocağına düştüm. Beni köyden yarın gine buraya kadar tozutma…" diye yanıt verdiğinde memur onu, "Git başımdan be herif.." diye tersler. Ali emmi, kızsa da bir şey diyemez; çünkü burası devlet kapısıdır. Yazar, baştan sona kadar şive taklidi yapanlara kendisinin de karşı olduğunu, ama Ali emmiyi kravatla sahneye çıkartıp, "Monşer, işte bizde bürokrasi…" dedirtilemeyeceğini; verdiği üç örneğe de bu gözle bakılması gerektiğini söyler: "Şu verdiğim üç tipin konuşma misalinde yazar, hiçbir zaman, şive taklidi yapmış sayılmaz kanaatindeyim. Bu bir ifade mecburiyetidir."[1119]

Memet Fuat, "Şive Taklidi" adlı yazısında yukarıda değindiğimiz yazarların yazılarını değerlendirir. O, Kocagöz'ün "şive taklidinin dilimizi zenginleştireceği düşüncesi"ne katılmaz. Nurullah Ataç, Vedat Günyol, Fahir Onger, Yaşar Nabi Nayır gibi yazarların bu konudaki düşüncelerini merak eder.[1120]

Nurullah Ataç, şive taklidine karşı çıkar. Ona göre köylülere "Geliyom" yerine "Geliyorum" dedirten yazar yalan söylemez. Dünya edebiyatından birçok yazar şive taklidini kullanmaz. Sözgelimi Dostoyevski romanlarında şive taklidine özenmez. Asıl yalan, romanda/öyküde "köyü çok ilerlemiş bir kent" olarak göstermektir. Köy romanında amaç köylünün yaşantısını öğrenmektir, onların nasıl konuştuklarını değil. Bundan dolayı köy romancıları, şive taklidiyle kolaycılığa kaçmaktadır.[1121]

Yaşar Nabi, şive taklidinde aşırılıktan yana değildir. Şive taklidinin yerinde ve dozunda yapıldığı zaman yararlı olacağını; insanların mensubu olduğu sınıfa göre konuşturulması gerektiğini, bu insanları kendimiz gibi konuşturduğumuzda inandırıcılık sorununun ortaya çıkacağını söyler.[1122]

Fahir Onger'e göre, Orhan Kemal'in ***Murtaza***'sı yerli şivenin işlenişi bakımından önemlidir. Karşılıklı konuşmaların yoğun olduğu bu türden eserlerde şive taklidi kaçınılmazdır. Yerli şive, Orhan Kemal'in de söylediği gibi yazarı gerçeğe daha da

[1119] Samim Kocagöz, "Haklı mıyız?", **Yeditepe**, s. 48, 1 Kasım 1953, s. 7.
[1120] Memet Fuat, "Dergiler Arasında: Şive Taklidi", **Unutulmuş Yazılar**, s. 123-128.
[1121] Nurullah Ataç, **Dergilerde**, TDK Yayınları, Ankara, 1980, s. 150-151.
[1122] Yaşar Nabi Nayır, "Şive Taklidi", **Varlık**, Kasım 1953.

yaklaştırır. Yazar, eserinde ele aldığı insanların çevresini tanımalı ve bilmelidir; ama en az bunlar kadar, bu insanların düşüncelerini belirten dil özelliklerini de iyice anlamalı ve anlatmalıdır.[1123] Memet Fuat, Onger'in "dil özellikleri" sözünü "şive taklidi" anlamında kullanmasını, "insanların düşüncelerini" şive taklidinin belirttiğini sanmasını haklı olarak eleştirir.[1124]

Kemal Bilbaşar'a göre bir öykücü, herhangi bir olayı anlatırken kişilerinin giyim kuşamlarını, sosyal durumlarını olduğu gibi vermekle yükümlüdür. Bir insan nasıl konuşuyorsa onun öyküdeki konuşması da aynı olmalıdır. Bilbaşar, öykülerde güzel Türkçe konuşamayan insanların yaşam koşullarının da iyi olmadığını, yaşam koşullarının düzelmesiyle birlikte dilin de düzeleceğini söyler. Yazar, "hikâyede şive özelliklerinin belirtilmesine taraftar"dır.[1125]

Suut Kemal Yetkin, Orhan Kemal'in "Romancı doğada ve toplumda gördüklerini aynen yansıtmaz. Bunların hangisinin esere geçip geçmeyeceğine onun sanatçı varlığı karar verir. Çünkü sanat, bir çıkartma değil, yaratıştır." şeklindeki konuşmasından şu sonucu çıkarır: "Böyle olunca, köy romanında kişileri baştan sona kadar kendi dilleriyle konuşturmaktan daha sakıncalı bir şey olmaz." Yetkin, köy romanının bölge diliyle yazılmasına karşı çıkar, bunu yerinde bir davranış olarak görmez. Ona göre roman, yerel dille, şive taklidiyle değil, yazarın kullandığı dille yaşar.[1126]

Bahri Savcı, konuyu biçem açısından ele alır. Ona göre yazar, ele aldığı kişiyi kendi biçemi ile vermeli, konuşturmalı; kişiler, içinde bulundukları ruhsal duruma, çevreye, kendi sosyal statülerine uygun bir dil kullanmalıdır. Savcı, yazarın kişilerini şive taklidi ile konuşturma zorunluluğu olmadığını, ama şivede "bir tesir gücü"nün gizli olduğunu dile getirir. Bundan dolayı da yazarın şive taklidinden yararlanması olağandır.[1127]

1.7. ROMAN ELEŞTİRİSİ

Bu dönemde roman kuramı ve eleştirisi üzerine uzmanlaşan, düşünen; bunları uygulamada gösteren tek eleştirmen Fethi Naci'dir. Fethi Naci, Fransız Marksistlerinden ve Plehanov'dan öğrendiklerini kendince yorumlayarak, dönüştürüp değiştirerek, eleştiri

[1123] Fahir Onger, "Yine Aynı Konu:Yerli Şive", **Yenilik**, C. 1, S. 11, Kasım 1953, s. 5.
[1124] Memet Fuat, "Tartışma Yürüyor", **Unutulmuş Yazılar**, s. 134.
[1125] Cengiz Tuncer, "İzmir'den İki Hikâyeci", **Yeditepe**, S. 54, 1 Şubat 1954, s. 4.
[1126] Suut Kemal Yetkin, "Köy Romanı", **Düş'ün Payı**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1960, s. 76-77.
[1127] Bahri Savcı, "Kahramanın Üslubunu ve Şivesini Vermek", **Forum**, C. 1, S. 3, 27 Nisan 1954, s. 14.

ve roman anlayışını ortaya koyar. O, şiir ve öykü üzerine de zaman zaman yazılar yazar; ama önceledi̇ği roman eleştirisidir.

Bu dönemde roman eleştirmeni olmadığı için, bu eleştirinin nasıl yapılması gerektiğine ilişkin yazılarla da çok fazla karşılaşılmaz. Eleştirmenler genellikle romanın konusu, iletisi, kişileri, zaman zaman da biçemi ve dili üzerinde dururlar. Yaptıkları şeylerden biri de kitabı özetlemektir. Özellikle kitap tanıtımlarında bu türden uygulamalarla sık sık karşılaşılır.

Tevfik Çavdar, Asım Bezirci ve Fethi Naci gibi eleştirmenler, biçimle özün birlikteliğini savunsalar da, bir başka deyişle söylenecek söz kadar söyleyişin de önemli olduğunu yadsımasalar da, romanda asıl olanın öz olduğu; tipik ve karakteristik olayların, canlı kişilerin olmadığı romanların başarılı olmadığı konusunda düşünce birliği içindedirler. Bu eleştirmenler, roman eleştirisinin belli bir yöntem doğrultusunda yapılmasını isterler.

Suut Kemal Yetkin'e göre eleştirmenin ilk işi "romanı anlamaya çalışmak" olmalıdır. Bunun tek yolu da, "bütün öncel düşünceleri bir yana bırakıp, türlü toplum değişikliklerinin ötesinde yaşayaduran romanların ortaklaşa özelliklerini bulup açığa çıkarmak üzre onların dünyasına" girebilmektir. Romanın ne olup olmadığı, ancak okunan kitapların birbirleriyle karşılaştırılması sonucu açığa çıkacaktır. Yazar, okumuş olduğu ***Don Kişot***, ***Kırmızı ve Siyah***, ***İvan İliç'in Ölümü*** gibi büyük romanlarda ortak özellikler bulduğunu söyler. Bu ortak özellikler şunlardır:

> *"1) Bu romanlar **olan**'ı değil **olabilen**'i yaşatmaktadır. Bu bakımdan herkes onlarda kendisinden bir şeyler bulabilir.*
>
> *2) Bunların hiç birinde, her hangi bir maksatla, okuyucuyu bir sonucu benimsemeğe zorlayış görülmez.*
>
> *3) Hepsinde iç zenginliği, hayal gücü, iç ve dış gözlem keskinliği göze çarpar."*[1128]

Tevfik Çavdar, romanla ilgili söyleyecek sözü olanların romanın tanımını iyi yapmaları gerektiğine inanır. O, romanın tanımını yapmadan söylenilecek şeylerin çoğunun havada kalacağı kanısındadır; çünkü yöntemsiz bir eleştirmenin ele aldığı yapıtla ilgili söyleyebileceği çok fazla bir şey yoktur. "Kişisel tutkularla bazı yargılara varmanın, sonra da bu yargıları yayımlamanın bilimsel eleştirmeyle en ufak bir ilgisi yoktur. İşin garibi bilimsel eleştirmenin öncüleri olarak gösterilen kişilerin hemen hepsi de öznel

[1128] Suut Kemal Yetkin, "Roman Üzerine", **Varlık**, S. 447, 1 Şubat 1957, s. 4; **Edebiyat Üzerine Denemeler**, s. 84.

tutkularını dile getirmekten ileri gidememişlerdir." Ona göre bütün bunların nedeni, yöntemsizlik, aynı zamanda da romanın ne olduğunu bilmemektir. Çavdar, romanı şöyle tanımlar:

> "*Bir toplumun, ya da toplum içindeki kişilerin serüvenini, tutkularını, içsel davranışlarını; toplumun zaman aşaması içersindeki gelişimini; sebepleri göz önünde tutarak okuyucuyu amaca götüren bir yapı içinde, akıcı, sağlam ve arı bir anlatımla veren; ereğe uygun estetik örümü her zaman arıyan bir çabanın sonucu olan yapıt romandır."*[1129]

Çavdar, biçimdeki eksiklerin sadece romanı yaralayacağını, ama yıkmayacağını; romanı asıl yıkanın özdeki eksikler olduğunu söyler. Çünkü, ona göre romanın temel kavramları özdeki öğelerdir.

Yazar, tanımı yaptıktan sonra eleştirinin nasıl yapılması gerektiği üzerinde de durur:

> "*Bilimsel, gerçekçi bir eleştirme derken varsayım, kuram ve yargılarımızı ancak bilimler felsefesinin yardımıyla yapılan bir toplum incelemesine vardırmamız gerektiğini unutmamalıyız. Kavramlar, tanımlar ve varsayımlar üzerine kurulan değer yargısı saygıyla karşılanan bir değerleme olacaktır. Madem ki roman üstüne konuşmak, tartışmak istiyoruz… O halde yöntemimizi, yolumuzu önceden seçip, okuyucunun önüne sermeliyiz ki değerlemelerimiz bir anlam kazansın."*[1130]

Asım Bezirci, bir romanı eleştirirken neler yapılması gerektiğini kuramsal açıdan ortaya koymaz. Eser eleştirilerinde yazarın neler yapıp yapmaması gerektiği konusunda düşüncelerini açıklar. O, genellikle bir romanı, yazarın sanat anlayışı, eserin özü ve biçimi açısından inceler, bu inceleme sırasında yazara kimi öğütlerde bulunur. Ona göre yazarın sanat anlayışıyla romandaki tutumu birbiriyle örtüşmelidir. Yazar, öz açısından olayları nasıl ele alacağını, neyle açıklayacağını bilmeli; bunun için de bilimsel bir yönteme ve bir dünya görüşüne sahip olmalıdır. Gerçeği parçalamamalı, soyutlaştırmamalı ve köksüzleştirmeli; oluş ve akışı içinde vermelidir. Gerçekliği tek yanlı ve yanlış bir biçimde yansıtmamalı; durgun, değişmez, çatışmasız bir veri olarak sunmamalı, devrimci gelişmesi içinde canlandırmalıdır. Biçimsel açıdan ise romanın belli bir planı, sağlam bir bileşimi olmalıdır. Sağlam bir romanda tipik ve karakteristik olmayan olaylar ayıklanıp elenmeli; öze en uygun biçim seçilmelidir.[1131]

[1129] Tevfik Çavdar, "Romanı Tanımlamak", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 83, Nisan 1959, s. 392.
[1130] agm., s. 392.
[1131] Asım Bezirci, "Rezil Dünya", **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 43-46.

Fethi Naci, eleştirmenin bir roman üzerine konuşurken yapması gereken ilk işin sözünü ettiği kitabın gerçekten roman olup olmadığını ortaya koymak olduğunu söyler. O, kişiler ya da romandaki bir kişi kendisinde kaldıysa, bu eseri roman olarak kabul eder. Yazar, Plehanov'un "eleştirmenin ilk görevi, belli bir eserdeki fikri sanat dilinden sosyoloji diline çevirmek"tir[1132] sözünün bundan sonra geçerlik kazanacağını vurgular. Fethi Naci, bu yazısında şunları söyler:

> *"Eleştirmen eleştirmesinde ilk önce bunu, önümüzdeki eserin gerçekten bir roman olup olmadığını, belirtmelidir. O eserdeki fikirleri sanat dilinden toplumbilim diline çevirmek, o eserin toplumla ilişikleri üzerinde durmak, eleştirmenin daha sonraki işidir. Çünkü bir eser gerçekten roman değilse hiçbir işe yaramaz."*[1133]

Eleştirmenin romanın toplumsal özü dışında, biçim sorunlarıyla da ilgilenmesi gerektiğinin altını çizen Fethi Naci, sanatçının belli birtakım ilkelerden, kabul edilmiş sonuçlardan değil hayatın kendisinden hareket etmesini ister. Ona göre belli ilkelerden hareket eden sanatçı kolaycılığa kaçan sanatçıdır. Bu, canlı gerçeğe nüfuz edemeyen, kazanılmış bilincin içinde tutsak kalan, birtakım beylik lakırdıları ileri sürmekten başka bir iş yapmayan, estetik heyecanı ikinci plâna atan, bunun sonucunda da ileri sanata zarar veren bir sanatçıdır. Gerçekçi sanatın düşmanları bunu kendileri için fırsat olarak kabul ederler. Bu türden kötü eserleri ele alarak gerçekçi sanata saldırırlar. Edebiyattan önce yapılacak çok iş var anlayışıyla hareket eden sanatçının insan ve toplum gerçeğini çoğu zaman edebiyata yaraşır bir biçimde veremediğini imleyen Fethi Naci'ye göre, söylenecek söz kadar, söyleyişin de öneminin var olduğu gerçeği yadsınamaz. Çünkü, gerçek sanatçı, sanatın isterlerine gereken önemi gösteren sanatçıdır. Ama İlhan Tarus, işin bu yönüne ağırlık vermemiş, gerçekleri göstermekten başka bir şey yapmamış, fikirlerini "ete kemiğe" büründürmemiştir. Fethi Naci'ye göre İlhan Tarus ve onun gibilerin yalnızca gözlem ve yerme ile toplumun kusurlarını, çürüyen yönlerini göstermekle yetinmeleri eksik bir davranıştır. Asıl yapılması gereken, tipik olaylar, olumlu tipler bularak gelişeni, örnek olanı vermektir.[1134] Fethi Naci'ye göre sanat kaygısının olmadığı yerde şematizmin egemen olması kaçınılmazdır. Bu da romanlarda, canlı kişilerin yerini kukla kişilerin

---

[1132] G. V. Plehanov, "Maddeci Eleştirinin Görevleri", **Sanat ve Toplumsal Hayat**, (Çev. Cenap Karakaya), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1987, s. 9.
[1133] Fethi Naci, "Dergilerin Getirdiği: Roman Üzerinde Konuşurken", **Dost**, C. 4, S. 23, Ağustos 1959, s. 62.
[1134] Fethi Naci, "Köle Hanı Üzerine", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 42-44.

alması sonucunu doğurmaktadır. Eleştirilerinde öz biçim birlikteliğinin önemini ortaya koyan Fethi Naci, biçimsiz öz ya da özsüz biçimin eseri başarısız kılacağını imler.[1135]

Ali Başçıoğlu,[1136]üç çeşit roman eleştirmecisi olduğunu ileri sürer. Birinci gruptaki eleştirmenler, Türkiye'de roman yazılamayacağına inanan, Frenk gözlüğü takan ve Frenk romanı okuyan eleştirmenlerdir. İkinci gruptakiler memleket edebiyatına dürüst bir biçimde hizmet eden, sayıları çok az olan olgun eleştirmecilerdir. Üçüncü gruptakiler ikiye ayrılır: "Birinci sınıf (!) olanlar" ve "ikinci sınıf (!) Nev-Zuhur kişiler". Birinci sınıftakiler, "sanat yolunda kırk yıldır ufacık bir başarı sağlıyamamış ve sağlıyamıyacağını anladığından sanatçılara keskin bir öfkeyle saldıranlardan" oluşur. Nev-Zuhur olanlar için ise daha tam bir karara varılmış değildir. Bunlar genelde "bilgisiz" kişilerdir. Başçıoğlu, bu eleştirmenlerin özellikleri hakkında şunları söyler:

> "*Bunların özelliği, yazdıkları eleştirmelerle, romancılara, hikâyecilere yol göstermek, nasihat etmek sevdalarıdır. Kocaman bir roman için yazdıkları bir iki sütunluk yazılarını bir kerecik olsun okumak zahmetine katlanmazlar. Maksatları yol göstermek, nasihat etmektir. Eleştirmecinin vazifesi bu mudur? (…) Aylar, belki de yıllar süresince uğraşılmış bir romanı eleştirmek iddiasında olan bir kişinin, bir sütunluk bir yazıda hiç olmazsa çelişmelere düşmemesi, düşüncelerini yerli yerinde söylemesi, yazdığı kelimeleri bile yerinde kullanması gerekmez mi?*"[1137]

Başçıoğlu, bu türden eleştirmeciye örnek olarak da Tahir Alangu'yu gösterir. Onu Yaşar Kemal, Samim Kocagöz ve Orhan Kemal'in romanlarını anlamamakla suçlar. Ona göre Alangu, romanın ne olduğunu, nasıl yazıldığını, romancının nasıl çalıştığını, roman tekniğinin hangi noktasında romancıların birleştiğini düşünmeden roman eleştirisi yaptığı için eleştirdiği romanları anlayamaz, çözümleyemez.

Halil Erdoğan, eleştirmenin romanı nasıl ele alması, incelemesi gerektiği konusunda şunları söyler:

> "*Eleştirmeci romandaki sosyal sorunları ele almakla yetinemez. Yetinmemelidir. (…) Eleştirmeci, romanın ne yalnızca özünü ne de yalnızca biçimini ele alabilir. İkisini de incelemek zorundadır. Betikler, istatistikler eleştirme işi'nin değil eleştirmecinin faydalı bir aracıdır. Eleştirmeci bunlarla sağlam bir dünya görüşünü ve toplumsal sorunları çözebilecek bilgiyi kazanır.*

[1135] "Toplum Kaygısı, Sanat Kaygısı", **İnsan Tükenmez**, s. 47-48.
[1136] Tahir Alangu, bu kişinin Samim Kocagöz olduğu kanısındadır. Bu konuda bkz. Alangu, Tahir, "Üçüncü Adam Aramızda ", **Dost**, C. 1, S. 6, Mart 1958, s. 37-42.
[1137] Ali Başçıoğlu, "Zavallı Romancılar", **Yeditepe**, S. 147, 15 Ocak 1958, s. 2.

Romancının toplumsal sorunları romanında yanlış çözmesi yapıtı roman olmaktan bir sanat yapıtı olmaktan çıkaramaz. Kaldı ki, bilim, bilimsel görüş sadece eleştirmecinin değil, romancının da yardımcısıdır."[1138]

Attilâ İlhan, bir eserle ilgili yapılan tartışmalarda belli bir ölçünün tutturulmasını ister. Karşılıklı suçlamalarla bir yere varılamayacağını, kusur bulmak için yapılan tartışmaların alaturka bir tartışma biçimi olduğunu dile getirir. Tartışmanın özünü oluşturan konunun dışına çıkılıp, konunun "el çabukluğuyla" değiştirilmesini etik bulmaz. Tartışmacının yapması gerekenler Attilâ İlhan'a göre şunlardır:

"*Şimdi ne yapması lâzım? Benim imaj sistemimi, zaman ve yeri kullanış tarzımı, eşyayı görüş ve nakliş tarzımı incelemesi, kurcalaması tenkid etmesi gerekmez mi? Romanın estetik bünyesini ele alıp daha ziyade form, teknik ve tahkiye üzerinde aksaklık olarak gördüklerini belirtmesi, çürütmesi gerekmez mi*?"[1139]

Attilâ İlhan, tartışmacının gereksiz birtakım sorunları yazısının içine sokarak asıl konudan uzaklaşmasını, ele aldığı eseri estetik bakımdan incelememesini, işin içine eleştirdiği eserin yazarını karıştırmasını doğru bulmaz. Ona göre yapılması gereken şey karşı tarafın savlarını çürütmektir. Yazar, sonuçta şunları söyler:

"*Nihayet şu da var: Bir tenkitçiyi dediklerini kendi yapmıyor diye hırpalamıya kalkmak aslında sanatçı olmıyan, sanattan başka bir iş gören bütün tenkitçilerden sanatçı olmalarını ve mükemmel eserler vermelerini istemek değil midir? Tenkitçi belli değer ölçülerine ve metotlara göre hüküm verir. Bu hükme itiraz edilebilir. Elbet. Fakat itirazın ilkin mantıki sonra 'aynı plânda olması gerekir*."[1140]

[1138] Halil Erdoğan, "Kesin Yargılar", **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 20.
[1139] Attilâ İlhan, "Attilâ İlhan'ın 'Bir Şey Değil'i yahut Avuta Giden Bir Şut", **Yeditepe**, S. 74, 1 Aralık 1954, s. 3; **Gerçekçilik Savaşı**, s. 110.
[1140] agm., s. 6; **age.**, s. 114.

2. UYGULAMA

2.1. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU – PANORAMA 1-2

Eleştirmenler bu romanı, ülkemizin Cumhuriyet'ten sonraki ilk 25 yılda geçirdiği değişimi ortaya koyan, Türk devriminin sağlam temeller üzerine oturup oturmadığını sorgulayan, bir fikir romanı olması nedeniyle bu alandaki boşluğu dolduran bir kitap olarak görürler. ***Panorama***, bir fikir romanı olduğu için eserdeki aksaklıklar üzerinde hemen hiç durulmaz.

Oktay Akbal, bu eserin hem roman, hem de bir belge olarak büyük bir değer taşıdığına inanır. Ona göre yazar, bu eserinde "Türk devriminin temellerinin sanıldığı kadar sağlam olmadığını, kendimizi gevşetmememizi, her an diri, uyanık olmamızı ihtar" etmektedir. Eser, bu yönüyle "bir fikir romanı"dır. Romandaki tipler, bildik, tanıdık, yakınımızdaki tiplerdir. Bu eserle, ülkemizin Cumhuriyet sonrası 25 yıllık panoraması gözler önüne serilmektedir:

> "*Ülkücü, devrimci milletvekili, devrimciliği bakanlık sandalyesiyle değiştirmekten kaçınmayan başka bir milletvekili, servet yapmayı her şeyin üstünde tutan banka idare meclisi reisi ve derece derece bozulmaya doğru giden bütün ailesi, karakteristik özelliklere sahip müteahhit, halis bir gerici örneği olan zengin eşraf, köyü köylüyü haraca bağlayan çiftlik sahibi, köprü altında yaşayan çocuklar, intihar eden mahvolmuş paşazade, idealizmin ateşinde yanan ve bu ateşin gerektirdiği hayâl kırıklıklarına uğrayan aydınlar, öğretmenler, yazarlar, devrimci doktorlar, ruh hastası komiser, devrimci Türkiye'de umduğunu bulamayıp sapık yollara sapan gençler ve daha nice tipleri, olayları, buhranları, çelişmeleriyle çeyrek yüzyıllık bir panoramayı gözümüzün önünde buluyoruz*."[1141]

Akbal'a göre bu roman Cumhuriyet'in ilk 25 yılını, "sosyal ve psikolojik" açıdan incelemek isteyen araştırmacılar için biçilmez kaftandır. Karaosmanoğlu, bu eseri, aynı diğer romanlarında olduğu gibi, "sosyal bir itişin sonucunda" yazmıştır. O, bu romanı yazarken, "dünya görüşünü ve hayat felsefesini, en sağlam bir teknik, bir sanat zevki, anlayışı ve başarılı bir üslûpla bir araya getirmenin yolunu bulmuş"tur. Çünkü o, "sağlam bir görüş ve duyuş sahibi, büyük bir yazar, eşsiz bir üslûpçu"dur.

Ahmet Oktay, Yakup Kadri'nin, Refik Halit Karay, Peyami Safa ve Halide Edip Adıvar kuşağından olmasına karşın, bu kuşağın içinden bir tek onun, "usta, taze ve yeni

[1141] Oktay Akbal, "Panorama", **Dost Kitaplar**, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul, 1967, s. 93.

kalmayı" başardığını, ***Panorama***'nın da "bunun en güzel örneği" olduğunu söyler. Yakup Kadri'nin toplum içinde uyur gezer gibi dolaşmadığını, meseleleri olan bir yazar olduğunu, bundan dolayı da çevresindeki gerçeklerden kimi sonuçlar çıkardığını, eserlerinde bu toplum gerçeklerini biraz öznelleştirilmiş ve ülküleştirilmiş bir biçimde gösterdiğini, bunun da doğal olduğunu söyler. Ahmet Oktay'a göre onun ele aldığı konular, tarihsel açıdan doğru bir öze sahiptir. Bu nedenle sosyal çevre değişikliklerinde değerlerinden bir şey kaybetmezler. Buna ustalığı ve kıvrak anlatışı eklendiğinde yazarın niye bunca yıldır genç ve diri kaldığı anlaşılır.

Yakup Kadri'nin cumhuriyetten sonra Türkiye'nin ekonomik ve toplumsal sorunları üzerinde dikkatle ve özenle durduğunu, *Kadro* dergisinde "İnkılap Türkiye'sinin ideolojik platformunun açıklamasını" arkadaşlarıyla birlikte yapmaya çalıştığını, ***Panorama***'nın da "bu eğilimin, derli toplu, gelişmiş bir sonucu" olduğunu imler. "O, bir devrin, Yeni Türkiye'nin romanıdır." Bu roman, Türk devriminin getirdiği ekonomik, toplumsal, ahlâkî tüm meselelere eğilen, yeni bir temel üzerine oturan toplumun çelişkilerini açık bir biçimde ortaya koyan, Türk devriminin temelleri üzerine sağlam bir şekilde oturup oturmadığını sorgulayan bir romandır. Ahmet Oktay, yazısında Yakup Kadri'den örnekler verir. Yakup Kadri, romanında yıllardır bağırdıkları "inkılabın (i) harfi"nin bile bazı yerlere ulaşamadığını, bunun kabahatinin "inkılâbın plânsız, teşkilâtsız ve tekniksiz yapılabileceği hayaline kapılanlar"da olduğunu, bir yasa çıkarmakla, ilgili birimlerdeki yetkililere emir vermekle inkılâbın yerleşmeyeceğini, içeriğin değil biçimin önemsendiğini, bundan dolayı da inkılâbın ilkelerini gereğince yerine getiremediğimizi, aydınımızın "inkılâbın ruhunu, inkılâbın ilkelerini" aradan üç beş yıl geçmesine karşın unuttuğunu, bunun yerine "şahsi kaprisler, küçük menfaatler peşinde" koştuğunu söyler. Ahmet Oktay, bu söylenilenlerden şu sonucu çıkarır: "Panorama, bu zihniyete indirilen bir şamardır."[1142]

Ahmet Oktay, Karaosmanoğlu'nun olayları keskin satırlarla belirtip, ekonomik ve toplumsal tartışmalara girdiğini, ama daima bu tartışmaların ortasında, tarafsız kaldığını, "Tezleri ve anti tezleri birleştirmek mi, yeni tezler mi bulmak lazım?" sorusunun yanıtını okuyucuya bıraktığını söyledikten sonra, bu tutumun yanlışlığı üzerinde durur. "Gerçi Panorama, bir fotoğraf gerçekçiliği yapmıyor. Fakat bu türlü bir roman için, daha derinine, daha taraf tutan, nereye varacağını bilen bir gerçekçilik gerekirdi."[1143]

[1142] Ahmet Oktay, "Eskimeyen Usta ve Milli Mücadele Ruhu", **Mavi**, S. 25, 1 Aralık 1954; **Anlatıların Aynası**, YKY, İstanbul, 2001, s. 11.
[1143] agm., 12.

Ahmet Oktay'a göre Yakup Kadri, **Panorama**'da sadece Türk devriminin değil, II. Dünya Savaşı'nın meselelerine de yer vermekle, Nazizmin kanlı politikasını tüm gerçekliğiyle ortaya koymakla kalmaz; aynı zamanda "savaşı körükleyen bu barbar zihniyetin memleketimizdeki manevî tesirlerini, dış politikamızdaki kararsızlığı" da çözümler.

Romandaki kusurlar üzerinde hemen hiç durmayan Ahmet Oktay, bunu bilinçli yapar. Çünkü bu roman bir macera romanı, bir gözlem romanı değil, bir fikir romanıdır. **Panorama**'yı, "roman sahamızda boşluğu doldurmuş bir eser" olarak nitelendiren Ahmet Oktay'a göre Yakup Kadri, sözünü ettiği kişi ve konuları doğru ve tarihsel bir öze oturtmayı başarmıştır. Bu tür romanlarda önemli olan da budur.[1144]

Muhtar Körükçü, romanı "bir tek hastalığın, cemiyetin bir tek derdinin tahlil ve tetkikinden ziyade 'hastanın ahvali umumiyesinin' tahlili neticelerini" veren bir eser olarak değerlendirir. Yakup Kadri'nin tüm eserlerinin bir devrin panoramasını verdiğini söyleyen Körükçü'ye göre, onun romanlarındaki kişiler pek anımsanmazlar, göz önüne gelen genellikle "panorama"lardır:

> *"Yaban'ın Celâl Ferid'ini (Ahmed Celâl –H.Ö.) gözünüzün önüne getirebiliyor musunuz? Hattâ açık söylemek gerekirse, sırf o Anadolu panoramasını daha iyi anlatabilmek için bu zavallı Celâl Ferit (Ahmed Celâl –H.Ö.) oldukça garip, şahsiyetsiz ve yersiz bir tip olarak karşımıza çıkacak derecede ihmal edilmemiş midir?"*[1145]

Körükçü, öncelikli olarak romanda ele alınan bütün meselelere tek tek değinir. Bir yanda yeni dönemin "halis fikir adamı, idealist ve samimî inkılâpçısı" kimliğinden sıyrılıp koltuk ve çıkar peşinde koşan, "Mesihi bir pula satacak olan Yehuda" Neşet Sabit; kendi çıkarından başka her meselede yan çizen Meclis İdare Reisi Servet Bey; dalavereli işlerde Servet Bey'e güvenen, insanların birikimlerini ev yapacağım diye sömüren müteahhit, iş adamı; her ilde rastlayacağımız tiplerden, "inkılâplara, milletin girmeye çalıştığı garp medeniyeti havasına inanmak veya uymak şöyle dursun, şapka kanunu çıkalıdan beri sırf bu kâfir icadını başına giymek zilletini veya günahını tadmamak için evinden dışarı çıkmayacak kadar yobaz," ama ili perde arkasından yönetecek kadar akıllı Tahincizade Hacı Emin'e yer verirken, diğer yanda da "inkılâp ruhu, millî mücadele ahlâkını" sürdüren, ülkü ve düşüncelerinden ödün vermeyen aydın tipi Halil Ramiz; Avrupa'da eğitim görmüş, idealist doktor; yine Avrupa'da eğitim gören, kafaları çalışan, kitapta hayatları ve

[1144] agm., 9-13.
[1145] Muhtar Körükçü, "Yakup Kadri'nin Panoraması", **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 28.

kişilikleri üzerinde pek bilgi sahibi olmadığımız biri iktisatçı, diğeri edebiyatçı iki gence yer verir. Bütün bu insanlar devrin panoramasını çizmek için birer araçtırlar.

Yazarın zihnini kurcalayan sorulara yazısında yer veren Körükçü, Karaosmanoğlu'nun ana davasının "Türk inkılâbı ve Kemalizmin ideolojisi meselesi" olduğunu, kitapta ilk satırdan son satıra kadar bu meselenin işlendiğini belirtir. Ona göre Yakup Kadri, inkılâbın yerleşmesi için sadece yasa çıkarmanın, bu yasaları uygulaması için mülki amire emir vermenin, zor kullanmanın yeterli olmadığını bilir. İnkılâbın yerleşmesi için her kesimden insanın onu yürekten benimsemesi, desteklemesi; aynı zamanda da "mazinin tasfiye edilmesi" gerekmektedir. Oysa Tahincizadeler, Mansurzade Hüseyin Efendiler etkilerini hala sürdürmekte; Neşet Sabitler de, inkılâbın değil onların peşinden gitmektedirler. Bunlar, aynı zamanda inkılâbı savunan, benimseyen insanların ayaklarına çelme takmaktan da geri durmazlar. Körükçü, Yakup Kadri'nin romanda bu türden sorulara net yanıt vermediğini, bunu "okuyucunun muhayyile ve idrakine" bıraktığını söyler:

> "*Bir takım meseleler ki Yakup Kadri cevaplardan ziyade suallerini işlemiş, kendisi karşılıklı tez ve antitezler münakaşasını yapmamakla beraber sentezleri açık bırakmış. (…) İçi yandığı için, sualleri tâ canevinde duyduğu için bir alârm çanı çalıyor. Bizi vazifeye, dikkate davet ediyor. Tehlikeleri, hakikatleri, inkılâbın ve memleketin durumunu en realist bir şekilde ışığa çıkarıp meydana vuruyor."*[1146]

Körükçü, kitapla ve yazarla ilgili genel değerlendirmeler de yapar. O, "Pek acele etmiş sayılmaktan korkarız." dese de, bu eserin Karaosmanoğlu'nun " en olgun ve en mütekâmil eseri" olduğu kanısındadır. Körükçü, Yakup Kadri'yi "kuvvetli bir müşahit, cemiyetin meselelerini tâ ciğerine kadar harman edip yaşatan, insanları da o cemiyet zaviyesinden muhakeme eden bir romancı" olarak değerlendirir. Romanında "parça parça sahnelerle bir bütün yapma yolunu tutmuş" olduğunu, "sinema tekniği"ni kullandığını söyler. Dil bakımından ise tutarsız olduğunu, hem en unutulmuş, hem de "ödev, etki" gibi yeni sözcükleri kullandığını belirtir.

Niyazi Akı, ***Panaroma***'ların Yakup Kadri'nin 40 yıllık çalışma ve yaşam deneyiminin toplu bir biçimde anlatımı olduğunu ileri sürer. Birtakım saptamalar yapar. Buna göre Karaosmanoğlu'nın ***Bir Sürgün***'e kadar yazdığı romanlarda aynı roman tekniğini kullanmıştır. Oysa ***Panaroma***'lar bambaşka bir teknikle yazılmıştır:

[1146] agm., s. 29.

"Bunlar bir veya birkaç şahıs etrafında merkezleşerek ya iç içe veya birbiri ardından muvazi çizgiler halinde yürüyen olayları hikâye ederler. Halbuki Panaroma'larda zaman ve mekân örgüleri vardır. Bu romanların, daha doğrusu hiçbir şahsa ait olmadan birçok hayat hikâyesini toplayan ve hayat kadar dağınık olduğu halde yine hayat kadar bütün görünen bu iki kitapta olaylar, yerler ve bunlar arasındaki münasebetler birbirlerini dikey veya diyagonal çizgiler halinde keser ve devam ederler."[1147]

2.2. ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR - ALİ NİZAMÎ BEYİN ALAFRANGALIĞI VE ŞEYHLİĞİ

Bu romanla ilgili görüş bildirenlerin neredeyse tümü, Hisar'ın diğer romanları ve roman kahramanlarıyla bu romanı ve Ali Nizamî Bey'i karşılaştırırlar. Aslında bu romanı değerlendiren yazarlar, eseri tahlil etmekten, eleştirmekten çok, Hisar'la birlikte hatıraların, diğer bir deyişle geçmiş zamanın peşinde yol alırlar. Eleştirmenler, onun "üslûpçu" ve tip yaratmada usta bir yazar olduğu konusunda birleşirler. Fahim Bey, Hacı Vamık Efendi ve Ali Nizamî Bey bir dönemi temsil eden, yaşayan tiplerdir.

Ziya Osman Saba'ya göre Abdülhak Şinasi, sadece anlatır, ama bu anlatış "bambaşka" ve "kendine has bir anlatış"tır. Onun "üslûpçu kalemi"nde yaşadığı ve tadına erdiği geçmiş zamanlar adeta dile gelir. Tanıdığı, acıdığı, sevdiği ve saydığı insanlar yeniden onun kalemiyle hayat bulup canlanırlar, bizim de tanıdıklarımız arasına girerler. Bunlar dün Fahim Bey ve Hacı Vamık Efendi ise, bugün de Ali Nizamî Beydir:

"Bugün de: 'beyaz ve krem esvapları içinde, başında kıpkırmızı fesi, yakasının iliğinde kırmızımtrak orkidesi, içi güvez atlas şemsiyesinin üstüne vuran güneşin tesiriyle pembe yüzü âdeta kanlı bir akisle kızarmış, gözleri iri ve fırlak, bıyıkları uzun ve dik, vücudu çevik, bakışları sert ve hiddetli' alafranga Ali Nizamî Beydir.(…) Yine Ali Nizamî Beyin 'bir hayli yaşlı, beyaz saçlı ve sakallı, gamlı bakışlı' eski lalası, şeyhliğinde ise biricik müridi olacak Hüseyin Ağa'dır."[1148]

Canlanan yalnız insanlar değildir. Hisar'ın cümlelerinde eski mekânlar da yeniden hayat bulur. ***Fahim Bey ve Biz***'de mekân İstanbul'un iç mahalleleri, ***Çamlıca'daki Eniştemiz***'de Çamlıca, bu romanda ise Büyükada'dır:

[1147] Niyazi Akı, "Hep O Şarkı", **Yeditepe**, S. 120, 1 Aralık 1956, s. 7.
[1148] Ziya Osman Saba, "Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği", **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 20.

"'Ali Nizamî Beyin Nizam Caddesindeki köşkü'ne çeşit çeşit merakları, züppelikleri, kısacası, bütün alafrangalığı ile Ali Nizamî Bey ve yanındakilerle tanışmak için olduğu kadar, bir vakitlerin ada günlerini, akşamlarını, araba gezintilerini, kısacası, Ada âlemlerini yaşamak üzere de gelmiş bulunuyoruz."[1149]

Ziya Osman Saba'nın yaptığı değerlendirmeden bu romanın *Varlık* dergisinin Nisan-Mayıs 1936 sayılarında "Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi" adıyla yayımlandığını öğreniyoruz. Değer bakımından Hisar'ın önceki eserlerinden aşağı kalmayan bu roman, "işte bu cenin hâlindeki küçük hikâyenin vücut, âza ve ruh kazanmış" biçimidir. "Bügün Ali Nizamî Bey dediğimiz de bir geçmiş zaman adamı değil miydi?" diye soran Saba, Hisar'ın, hatıralarının kendisiyle beraber gitmemesi için "Geçmiş Zaman Adamları"nı bir an önce yazmasını ve yayımlatmasını ister.[1150]

Çelik Gülersoy, Abdülhak Şinasi Hisar yazıncaya kadar İstanbul'un kitabının olmadığına, "İstanbul'un yakın mazisine ait ve bugün artık görülmesi, tutulması imkânsız bulunan bir zaman parçası"nın bütün şiiriyle onun kitaplarına yansıdığına işaret eder. Ona göre Hisar'ın romanında "şiirli hayatlarını yaşayan insanlar," bize "muhitlerini" hiç mi hiç yadırgatmazlar. İstanbul'un Marmara'ya bakan küçük ve sessiz evlerinden birinde, "mehtaba karşı ney dinliyerek ağlayan yaşlı hala'nın hüznünde" kendi ruhumuzu, yanıtsız kalmış isteklerimizi, boşuna geçmiş ve geçecek hayatımızın izlerini buluruz. Gülersoy, Hisar'ın bütün tiplerinin canlı olduğunu ileri sürer: "Ali Nizami bey, güvez şemsiyesinin yüzüne aksetmiş rengiyle, Ada yolunda tesadüf edeceğimiz hayal ettirecek kadar canlı bir tiptir."[1151]

Gülersoy, Ali Nizami Bey'in ayakkabılara düşkünlüğü ile yazarın hatıralara yolculuğu arasında da bir ilişki kurar:

"Potinler, iskarpinler, galoşlar (…) hayatın dağdağasını, azametini, kalabalığını, mazide tuttuğumuz ve âtide intihap edeceğimiz yolların tenakuzunu, birini tercihimizde duyulan nedameti, tereddütleri lisan-ı hal ile söylüyor, anlatıyor, anlatıyor gibidirler."[1152]

Romanda "ruh problemi" nin de ortaya konduğunu söyleyen Gülersoy'a göre Ali Nizamî Bey'in deli dolu alafranga yaşamı da, sükunet içindeki şeyhlik yaşamı da bize değişmeyen bir şeyi sezdirir. O, ne kadar değişmiş olursa olsun, o gözler bildik birine, yani

[1149] agm., s. 20.
[1150] agm., s. 20.
[1151] Çelik Gülersoy, "Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği", **Hisar**, C. 2, S. 42, Ekim 1953, s. 12-12.
[1152] agm., s. 12.

Ali Nizamî Bey'e aittir. Onun "uhrevî" bir tip olması, bizim için bir şey ifade etmez, çünkü biz onu konak yaşamında, gösterişli günlerinde tanımıştık:

> *"Bu bizi, değişmeyen ve değişmeyecek olan, sadece zarf ve sûret geçiren bir ebedî öz, cevher ve ruh fikrine, bu ruhun, şekilden şekle değişen devrî hayatına, ölmezliğine götürür ve inandırır."*[1153]

Roman boyunca "fanilik fikri"nin telkin edildiğini söyleyen Gülersoy, ne Vamık Efendi'den, ne Ali Nizami Bey'den, ne de diğerlerinden bugün "aynı deniz, semtler ve şehir"de yaşayanların hiçbirinin haberinin bile olmadığını, onların kendilerini unutan bu dünyadan uzak âlemlere kanat açtıklarını belirterek bir dönemin bitişini imler.

İbrahim Zeki Burdurlu, yazısına Abdülhak Şinasi'nin Türkçeyi kullanmadaki ustalığına değinerek başlar. Onun Türkçenin tüm olanaklarını kullanan şiirli bir dili olduğunu, düşüncelerini ve duygularını bu dille çok güzel bir biçimde ifade ettiğini söyler. Eserde Hisar'ın bir "cümle musikisi ve mâna güzelliği" yarattığının altını çizer.

Romanın birinci bölümünde alafrangalığın, ikinci bölümünde de şeyhliğin anlatıldığını söyleyen Burdurlu, ilk bölümün merakları anlatan paragraflarının da, bu merakların eşya ile ilgisini gösteren başarılı dekorların da, eski evlerin iç hayatlarını göstermek için eşyalardan canlılara kadar yapılan tanıtmaların da Ali Nizamî Bey'in kişiliğini belirtmeye yönelik bölümler olduğunu söyler.

İkinci bölümde bütün servetini yitiren, kurduğu meraklı saltanatı tuzla buz olan, ama bu durumu pek de önemser görünmeyen Ali Nizamî Bey'in şeyhlik dönemi anlatılır. Burdurlu'ya göre Hisar'ın dili, bu bölümde güzelliğinin doruğuna ulaşarak bize Ali Nizamî Bey'in içini en karanlık köşelerine varıncaya dek tanıtır:

> *"Ali Nizamî Bey, şimdi, kendini hayata minnettar ve insanlara kardeş duyuyordu. Şimdi, herşeyin, büyük bir inkişaf içinde, sırrını bir güneş gibi açtığını ve ruhunu bir çağlıyan halinde döktüğünü biliyor; her şeyin hayra delâletini ve herkesin iyiliğini istiyor; havadan hayattan memnun olarak haz alıyor, ruhu daimî bir inşirah lezzetiyle açılıyordu." (Sa: 97)*

Burdurlu'ya göre yazar, Ali Nizamî Bey'i, "iç yapısı, dış görünüşü" ve "hareketleri" ile tam olarak canlandırır. Yazar, bu tipi kendi hatıralarından söküp almıştır. Romanın zaman zaman yazarın kendi hayatına bağlanması da bunun göstergesidir. Bu da anlatımın bir kat daha dikkati çekmesini ve canlı bir gerçeklik kazanmasını sağlar:

[1153] agm., s. 13.

"*Bütün bu canlandırılan, harekete gelen hayatın içinden, bütün canlılığiyle beliren tip, yazarın tiplerine eklenerek âdeta bir canlı hayat meydana getiriyor. A. Şinasi Hisar, şimdiye kadar edebiyatımızda görülmiyen tipleri canlandırıyor. (…) Her şeyleriyle birer canlı insan olan bu tiplerin karakterleri birbirlerine çok benziyor. Garipliklerinde, garip hayatlarında sezilen iç dünyalarına merakla, zevkle, sıkılmıyarak yapılan yolculuk, güzel.*"[1154]

Nâzım Kemal, bu kitabı karşıtlıkları içinde taşıyan bir roman olarak değerlendirir. Ona göre roman hem sıkıcı, hem akıcıdır. Onda hem sinirleri yoran bir titizlik, hem de doğallık ve pürüzsüzlük vardır. Romanda umut da vardır, umutsuzluk da; "itibarîlik" de vardır, "hikmet" de. Nâzım Kemal, anılarından söz etmeyi bir alışkanlık haline getiren, ama "kendini sevmeyen, hatta reddeden" büyük bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzu imler. Yazarın tek telâşı, geçmiş zamanın peşinden koşmaktır.

Eleştirmen, eşyaya kişilik veren, ona farklı bir hayat bağışlayan Hisar'ın başlıca emelinin, "fâni eşyaya bir temaşa değeri kazandırmak ve kâinatı beşerîleştirmek" olduğunu, ama filozof olmadığı için deneyimlerinin sonuçlarını bir çırpıda açıklayamadığını; sözgelimi Ali Nizamî Bey'in umutsuzluklarını, nedenlerini bilmediğimiz bocalayışlarını, ayrıntıya kaçan betimlemelerle dile getirdiğini söyler. Nâzım Kemal, buna rağmen yazarın niyetinin gerçekliğin tahlilini yapmak olmadığını; tam tersine, onun benliğimizin sanal görünüşünün altında yatan, gizlenen amansız saçmalığı deşme arzusunda olduğunu iddia eder. Bundan dolayı Hisar, hafızanın sonsuz gücüne güvenerek hayatı yaşamak yerine, hayatı tasarlamayı yeğler:

"*Üstüne titrediği şey, noksansız bir hâtıradan itibaren çeşitli zamanların hazzına ve şiiriyetine varmaktır. Bu yüzden Abdülhak Şinasi Hisara, çocukluk ve ihtiyarlığı kucaklayan bir 'ebedilik ânının şairi' de diyebiliriz. İşte o, bu ânı yakalıyabilmek kaygusuyladır ki Ali Nizamî Beyi dağıttıktan sonra, korkunç bir değişikliğe, yâni deliliğe terkediyor.*"[1155]

Nâzım Kemal, onun artık şimdiki zamanı hırsla yakalamağa çalışan alafranga ve muhtevasız kişi değil, herkes için önceden ölmüş yalnızca hatıralarda yaşayan bir benlik olduğunu, kaybolmuş bir zamanı bulmak uğruna gittiği geziden elleri boş döndüğünü, zamanın artık onun için "kuruntu nevinden bir ebedîlik" olduğunu; zamanın zulmünün ise dışarıda sürdüğünü söyler. Ona göre Hisar, "sonunda bizi 'insanların hayatlariyle de

[1154] İbrahim Zeki Burdurlu, "Kitaplar: Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği", **Türk Dili**, C. 3, S. 25, Ekim 1953, s. 52-54.
[1155] Nâzım Kemal, "Ali Nizamî Bey…", **Yeni Sabah**, 15 Aralık 1952, s. 2.

ölümleriyle de mazur ve mahkûm oldukları' abes ve ölü dünyaya" kaparken, kitabını da "bütün beşerî kıymetlerin hiçliğini söyliyen upuzun bir cümle" ile bitirir.

Yazısına edebiyatımızda da aynı Batı edebiyatındaki gibi "ölmez tip"lerin olması dileğiyle başlayan Nihad Sâmi Banarlı, bizim romanımızda zaman zaman "millî-beşerî", güçlü tiplerin Halit Ziya, Reşat Nuri ve Hâlide Edip tarafından verildiğini, bu tiplerin hayatlarına ve kişiliklerine bakıldığında ülkemizin ruhsal ve toplumsal tarihinin okunup, düşünsel ve duygusal tüm serüvenlerinin görüleceğini imler. Banarlı, Fahim Bey gibi güçlü bir tipi romanımıza kazandıran Hisar'ın, bu romanında da Ali Nizâmî Bey tipini başarılı bir biçimde ortaya koyduğunu belirtir. Ona göre Ali Nizâmî Bey, hem "yerli", hem de"beşerî" çizgiler taşır. Romanda Ali Nizâmî Bey'in çiçek, kadın, resim, kumar, av, araba, musiki gibi merakları anlatılır. Banarlı, romanla ve yazarın ustalığıyla ilgili olarak şunları söyler:

> "*Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinde kuvvetli görüş, duyuş, düşünüş ve nükte unsurlarıyla örülmüş, nev'i şahsına münhasır, güzel ve '**uzun cümle**'ler ve bize yakın mâzînin böyle unutulmaması gereken tipleri tanıtılır. Bu romanlardaki üslûb bir hâtıra lisânıyla bir birleştiği için muharririn sevimli tiplerini böyle bir '**hatıra güzelliği**' içinde tanımamız kolaylaşır.*
>
> *(…) Ali Nizâmi Bey kuş meraklısıdır ki bilhassa onun tavus kuşlarını, bu kitapta edebiyatımızın şâheser tasvir parçalarından biri hâlinde **seyrederiz**. Esâsen sanatkârın hikâyecilikteki kudreti, cümlelerinin zengin bir tefekkürle birleşmesi kadar zengin resim unsurlarıyla de kaynaşmış olmasıdır.*
>
> *(…) Ali Nizâmî Bey'in bütün bu meraklarında yakın mâzîde bu çeşit meraklara kapılan dejenerelerin çeşitli özelliklerini, aynı kuvvetli çizgilerle tanır ve öğreniriz.* "[1156]

2.3. YUSUF ATILGAN - AYLAK ADAM

Aylak Adam, eleştirmenler tarafından kuruluşu kusursuz, kişileri ustalıkla çizilmiş, insanı şaşırtacak kadar ustaca yazılmış, bir edebiyat olayı olmaya aday bir roman olarak nitelendirilir. Eleştirmenler Yusuf Atılgan'ı titiz, yenilikçi, üslûbu olan, her cümlesi için sabırla çalışan, ayrıntı ustası bir yazar kabul ederler. Bir eleştirmenimize göre Atılgan'ın eksikliği ruhsal çözümlemelerde gereksiz yere söze karışması, açıklamalar yapmasıdır.

[1156] Nihad Sâmi Banarlı, "Ali Nizâmî Bey", **Kitaplar ve Portreler**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1985, s. 156-157.

Reşat Nuri Darago'ya göre Türk romancısının iki büyük zaafı vardır. 1. Köy hikâyeleri, 2. Bitmez tükenmez konuşmalar. Bundan dolayı pek çok roman, "özdenlikten uzak kalmış"tır. ***Aylak Adam***, "özden olmak gibi bir özelliği"nin olması nedeniyle Fransa ve İngiltere gibi ülkelerin roman edebiyatlarında da "yadırganmıyacak bir eser"dir. ***Aylak Adam***'ın başarısı, hem "kuruluş(unun) kusursuz"luğunda, hem de kişilerinin "ustalıkla çizilmiş" olmasındadır.[1157]

Şükran Kurdakul, Zihni Küçümen'in *Dünya* gazetesinde yazdığı metinden hareket ederek ***Aylak Adam***'la ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Küçümen, Camus'ları, Sartre'ları, Gide'leri, Duhamel'leri okuduktan sonra bu romanı okumanın pek da ilginç olmadığını, bizim edebiyatımızda da ***Aylak Adam***'daki temleri işleyen eserler olduğunu söyler:

> *"S. Ali'nin, 'İçimizdeki Şeytan' romanının okumuşsunuzdur. Aylâklığın serüvenini, kerhanelerden balıkhanelere, hastahanelere kadar bütün gücüyle yaşatmış Saidi de bilirsiniz. Bütün bunlardan sonra sizin C.niz beni etkileyemediyse kabahat benim değil sanırım."*[1158]

Şükran Kurdakul, Küçümen'in romanla ilgili görüşlerine katılır. Ona göre Duhamel'in Salavin'inin tuhaflıkları kendi koşulları içinde bir insana yaraşır şeylerdir. Diğer sayılan romanlarda da bu böyledir. Bu sanatçılar, değişik kişileri işlerlerken, "hastalığı tıp kitaplarından çıkarıp, kahramanlarının kafasına koymamışlar"dır. "Bizim İstanbul'lu Aylâk da –pek özenilecek bir şey gibi- rahatsızlıklarını kitapların kişilerinden alıp kabullenmekte hiçbir sakınca yok." Kurdakul'un Küçümen'e katılmadığı yönü romancının sanatçı yönüdür:

> "*Nedir ki Yusuf Atılgan anlatım yönünden yazının dokusunu kurmada özellikleri olan bir yazar. Belki Aylâk Adam diye bir roman yok ama Yusuf Atılgan diye bir sanatçı var."*[1159]

Mehmet Seyda'ya göre, romancının başarısı, "'Yirmi sekiz yaşında, tedirgin' bir delikanlının sıkıntılı, sıkışık ruh durumunu bir roman konusu yapıp işleyebilmesinde"dir. ***Aylak Adam***'ı okuyanlar, onunla Duhamel'in Salavin'i ve Peyami Safa'nı ***Yalnızız***'ının roman kişisi arasında bir ilişki, bir benzerlik bulacaklardır. Bu pek de doğru değildir:

> "*Gelgelelim 'Aylâk Adam' konu bakımından, tip bakımından bizim bireylerimizden birisi; romanın dokusu işlenişi, ilk sayfalarda çetrefilken giderek çözülüp açılan dili bakımından da 'Yalnızız'dan çok daha ilerisidir."*[1160]

[1157] Reşat Nuri Darago, "Genç Romancılarımız", **Varlık**, S. 507, 1 Mayıs 1959, s. 9.
[1158] Zihni Küçümen, "Aylak Adam", **Dünya**, Eylül 1959 (Şükran Kurdakul, "Aylâk Adam'ın Hastalığı", **Yelken**, C. 3, S. 33, Ekim 1959, s. 23'ten naklen).
[1159] Şükran Kurdakul, "Aylâk Adam'ın Hastalığı", **Yelken**, C. 3, S. 33, Ekim 1959, s. 23.

Mehmet Seyda, romanda Yusuf Atılgan'ın dört mevsimde C.'nin, hatta *Cumhuriyet*'teki röportajına bakarsak kendisinin başından geçenleri anlattığını, C.'nin ya da Atılgan'ın eli sıkı Sait Faik'ten ressamlara, orospulara, dilencilere "umulmadık bahşişler" vermekle ayrıldığını söyler:

> *"İç-rahatlığını, üstünlüğünü parayla elde etmeğe çabalıyor. Çabalarken de her birini hor görüyor, onlarla eğleniyor. (…) Avcuna bir yüklü para sıkıştırdığı garson önünde eğilince içinden, adamın tepesi açık kafasına tükürmeği geçiriyor."*[1161]

Sık sık ruhsal çözümlemelerde bulunan C.'nin, "kendisini aylâklığa sürükleyen illetin nerede bulunduğunu, kaynaklarını güzelce bildiği, onları tanıdığı, tanıttığı halde basıncından neden kurtulama"dığı sorusu Seyda'nın aklına takılır. Romancı, bu sorunun karşılığını şöyle verir: "'Huzurunu yaşadığı günde bulamayan insana kurtuluş yoktu', 'Olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılsın diye yaratılmış bir dünyada yalnızdı.'"

Sonunda tüm kapılar C.'nin yüzüne kapanır. B.'yi, yani aradığı kızı bulamaz. Tedirginliği sürüp gider. Seyda, yazarın bu romanda C.'yi sevdirmek gibi bir amacının olduğunu söyler: *"Aylâk Adam'ı sevmemek, ona acımamak elde değil. Romancı da, zaten onu istemiş."*[1162]

Tahir Alangu, Yusuf Atılgan'ın köyde yaşayıp şehir özlemi çeken, eserinde de bunu yansıtmaya çalışan bir yazar olduğunu söyler. Ona göre ***Aylak Adam***'ın güzelliğinin sebebi de bu özlemdir. Romanın genel bir anlamı vardır: "Dar bir çevreye sıkıştırılmış, büyük şehir özlemi çeken, duygulu ve sanatçı bir mizaç taşıyan kişinin geçmişine eğilişi." Alangu, İstanbul'un 2. Dünya Savaşı yıllarındaki havasının üniversiteli gençliğe ve sanatçılara pek hoş geldiğini, yazarın da bu havayı romanına malzeme olarak soktuğunu imler. ***Aylak Adam***'da Sait Faik'ten Attilâ İlhan'ın ***Sokaktaki Adam***'ına, Montherlant'ın ***Genç Kızlar***'ından W. Faulkner'e, J. Joyce'tan Norman Mailer'e kadar pek çok yazardan gelen etkilenmeler söz konusudur. Alangu, bu etkilenmelerin olumlu olduğu kanısındadır:

> *"Eserini kurmak için geniş bir alanı kucaklamağa çalıştığı belli oluyor. Bu etkilerin kaba bir aktarma ölçüsünde olmadığı, tersine yazarı titizliğe ve yeniliğe doğru yönelttiği belli."*[1163]

[1160] Mehmet Seyda, "Aylâk Adam", **Yelken**, C. 3, S. 27, Nisan 1959, s. 30.
[1161] agm., s. 30.
[1162] agm., s. 31.
[1163] Tahir Alangu, "Aylak Adam", **Kim**, 22 Ağustos 1958 (hzl. Turan Yüksel, Eray Canberk vd., **Yusuf Atılgan'a Armağan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 155'ten naklen).

Romanın konusu yalnızlıktır. Alangu'ya göre söz konusu edilen, "sıtmalı bir arama özlemi"dir. Romanda bütün değerlerini yitirmiş, tutamaklarını kaybetmiş, dayanaksız iki kişi vardır. Bu kişiler değerlerin alt üst olduğu bu ortamda bir dayanak ararlar. Mutluluğu umutsuz bir çabayla arayan bu iki yalnız insanın tek dayanakları aşktır. Ama yazar, bu dayanağın niteliği ve yeterliği üzerinde herhangi bir değerlendirme ve tartışmaya girişmez. Sonuçta C. bu dayanaktan da yoksun bırakılır, üstelik umudu da yoktur.

Alangu, romanda yazarın bireyin ruhsal durumunu ele alış biçimini de irdeler. Bu irdeleme sırasında, yazarın neyi ortaya koyup koymadığını da okura yansıtır:

> *"Yazar, bütün ilmiklerini bireyin psikolojisine bağlıyor. Ama bütün bu tek insan davranışlarının temelinde sosyal meselelerin bulunduğunun farkındadır. Giderek tek kişiden küçük yapıya, ilk sebepleri de içine alacak senteze yönelmiyor. Bu kadarı yetiyor şimdilik sanatçıya. Anlattığı kişinin ne morali, ne de davranışı böyle kökten bir çözümlemeye uygun düşmüyor. Kişilerin toplumun akışından neden koptuklarını değil, onların hallerini anlatıyor. Eserde bazı bağlantılar, sebepler bulmamış değil, ama bunların hepsi psikoloji sırasından. Babadan gelme kompleksler, teyzesine yaklaşan çocuktaki şehevi Oidipus kompleksi tabloları, sonra aylak adamın şehveliği teması. (…) Şehvetten ve etten tiksinmeleri, kaçışlarının peşinden gelen eti kovalayışları bütün roman boyunca 'Aylak Adam'ın adeta Sysyphe iskencesidir."*[1164]

Demirtaş Ceyhun, romanı daha çok Cumhuriyet kuşağının durumuyla ilinti kurarak değerlendirir. *Dost* dergisinde bu eserle ilgili yapılan açık oturumda Can Yücel'in söylediği bir söz vardır. Ceyhun, bu sözü kendisine referans alarak romanla ilgili düşünce üretir. Can Yücel, adı geçen toplantıda Çarlık Rusya'sında belli bir sınıfa mensup insanların çabuk yaşlandıklarını, bizde ise erkeklerin bir türlü olgunlaşamadıklarını, erkek olamadıklarını ileri sürer. Bu sözden hareketle Ceyhun romanın başarı ve başarısızlığıyla ilgili şunları söyler:

> *"Can Yücel, (…) konuşmasında bence çok haklı. Aylak Adam bunu açık saçık belirtmiyor ama, düşündürebiliyor hiç olmazsa. (Parantez içinde şunu söyleyeyim, bu ve buna benzer daha bir sürü noktalara değindiği için roman bence başarılı, sadece işaret etmekle yetindiği için de başarısız.) (…) Bakıyorsunuz, Yusuf*

[1164] **age.**, s. 156.

Atılgan çok güzel psikolojik saptamalar yapmış. Yalnız etkisiz kalıyor. Olsa olsa şaşırtıcı oluyor. Ötesi yok."[1165]

Fethi Naci, romanı diğer eleştirmenlerden daha farklı bir bakış açısıyla irdeler. Romanı önce yapısı, daha sonra da bildirisi açısından ele alır. Yazar, romanı okurken, Lermantov'un ***Zamanımızın Kahramanı***'nı anımsar, eseri yeniden okur. Romanda, C.'yi aydınlatan parçalar bulur. Peçorin'le C. arasında benzerlikler bulur. İkisi de benzer koşullarda yaşamıştır. İkisi de toplumun çözülüş yıllarının aydınlarıdır. Yazar, bunları Atılgan'a karşı söylemediğini özellikle belirtir. "Çünkü iki romancının kişilerini ele alışları söylemek istedikleri arasında önemli ayrımlar var"dır. Fethi Naci'ye göre, Tahir Alangu'nun ***Aylak Adam***'la Montherlant'ın ***Genç Kızlar***'ı arasında ilişik kurması ne kadar saçma ise, bunları görmemek de o kadar saçma olur. Peçorin, sevgiden kaçarken, C. sevgiyi arar.

Fethi Naci, bu romanı "şaşırtacak kadar ustaca yazılmış bir roman" olarak değerlendirir. Yazarlarımızdan hiçbirinin ilk romanlarında bu başarıyı gösteremediklerini söyleyen eleştirmen, romanı "zamanımızın kahramanı"nı ortaya koyduğu için, "bir edebiyat olayı olmaya aday" gösterir.

Fethi Naci'ye göre Atılgan, her cümlesi için sabırla çalışır, bunları şiirdeki sözcükler gibi yerli yerine oturtur. Atılgan'ın hem bilinçli bir dil çabası vardır, hem de biçemi: "Romancılarımızın çoğunun dilleri temiz, ama üslubları yok; dili kendilerine özgü kullanışları, yoğuruşları yok. Atılgan'da bu var. (…) Kendi üslubunu bulmuş."[1166]

Fethi Naci, Atılgan'ın okurun anlayışına büyük bir güven ve saygı duyduğunu söyler: "Örneğin 37. sayfada, 'Merak ediyordu: ne renkti gözleri? Koyu mavi miydi, yoksa yeşil mi? Daha yakından baktığında öğrenecekti,' dedikten sonra, dokuz sayfa ötede, 46. sayfada, Aylak Adam yolda Güler'e yetişince, şunları söylemekle yetinir: 'Koluna değdi, durdu. Koyu maviydi."[1167] Fethi Naci, yazarın ruhsal çözümlemelerde gereği yokken söze karışmasını, açıklamalar yapmasını bir eksiklik, ustalıkla bağdaşmama olarak görür.

Fethi Naci, yazarın romanda "ayrıntıları, çağrışımları, bir anlık saptamaları" nasıl kullandığı üzerinde de durur. Ona göre Atılgan, bunları çok iyi kullanmıştır. Romanın bir yerinde, "İnsanların yaşamalarında önemli olan ayrıntılar değil mi?" diyen Atılgan, romanına bu anlayışı iyi uygulamıştır. Yazar, çağrışımları da, bir anlık saptamaları da, betimlemeleri de ruhsal çözümlemelere yardımcı olmak için kullanır.

[1165] Demirtaş Ceyhun, "Aylak Adam", **Pazar Postası**, 28 Haziran 1959 (hzl. Turan Yüksel, Eray Canberk vd., **Yusuf Atılgan'a Armağan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 150-152'den naklen).
[1166] Fethi Naci, "Zamanımızın Kahramanı", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**", s. 155.
[1167] **age.**, s. 155.

Fethi Naci, yazarın romanı tekdüzelikten kurtarmak için çeşitli anlatım tekniklerini kullanmasını, anlatıcıları değiştirmesini, ben anlatıdan o anlatıya geçmesini, kişilerine mektup yazdırmasını, günlük tutturmasını başarılı bulur.

Eleştirmen, romanın yapısından sonra bildirisi üzerine de düşünce üretir. O, C.'nin kişiliğinde, " 'bütün değerlerini yitirmiş, dayanacak bir şey' arayan, henüz yolunu bulamamış aydın gençliğin tipik bir örneğini" bulur. Ona göre romanın bildirisi şudur:

> "*Toplumdan kopan, insanları sevmeyen, bencil, insanlardan kaçan, çalışmak istemeyen, 'toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri gülünç olmayan', tek tutamak olarak 'gerçek sevgi'yi arayan' arayan bir insanın vardığı gerçek. İnsanın mutsuzluktan kurtulamayacağı gerçeği; 'gerçek sevgi' gibi tutamakların kişiyi kurtaramayacağı gerçeği… Bunlardan okurun çıkaracağı sonuç: başka tutamaklar aramak zorunluluğu. Romanın bildirisi budur, sanıyorum."*[1168]

Fethi Naci, C.'yi bencil, kendini beğenmiş, toplumdan kopuk, insanlara yukardan bakan bir kişi olarak değerlendirir. O, "İmkansız bir mutluluğu" ister. Olanla yetinmez, "Bir ben miyim düşünen; bir ben miyim yalnız?" sözleri hem kopuşun, hem de bencilliğin göstergesidir. Yazar, bütün bunları ortaya koyarken, onun niçin çıkmazdan kurtulamayacağını, mutluluğa ulaşamayacağını okuyucunun sezgisine bırakmıştır. Yazar, C. ile ilgili açıklamalar yapmaz. Bir iki yerde babasından nefreti ve teyzesine duyduğu cinsellikle karışık sevgi üzerinde durur. Yazarın bunu vermesinin nedeni de "kişiliği üzerinde belirleyici etkileri göstermek" istemesidir. Fethi Naci, bu bölümlerin romanı zayıflattığı kanısındadır. Çünkü bu açıklama, "romanın bütünü içinde kişiye batan, kolay, üstünkörü" bir açıklamadır.

Fethi Naci, C.'nin sürekli arayış içinde olduğunu, hiçbir dala tutunamadığını, sonunda yenilgiyi kabul ettiğini belirttikten sonra, Atılgan'ın bir rastlantı ile onu kurtarabileceğini (Sait Faik'in "Kriz" adlı hikâyesinde bunu yaptığını), ama bunu bilinçli olarak yapmadığını belirtir. Fethi Naci'ye göre bunun nedeni şudur:

> "*Çünkü Aylak Adam, yaşamasının bilincine varmamış, Atılgan ise Aylak Adam'ın yaşama biçiminin de, içinde yaşadığı toplumsal koşulların da bilincine varmış; bayrağı yakalatmayarak bu bilinci gösteriyor. Böylece romanını öz bakımından kurtarıyor."*[1169]

[1168] **age.**, s. 157.
[1169] **age.**, s. 160.

2.4. ATTİLÂ İLHAN – SOKAKTAKİ ADAM

Sokaktaki Adam, roman kişileri ikinci plana düşürülmediği, konu yoğun bir biçimde işlenip ayrıntıya fazla kaçılmadığı, romanın tezi sinema senaryosu gibi canlı ve hareketli bir biçim içinde eritildiği için olumlu; sosyal realizmin başarısız bir uygulaması kabul edildiği için olumsuz eleştireler alır. Yazar, karakter çizmede, dili kullanmada başarılı; ele aldığı kişilerin hayatını yaşamadığı, onların serüvenlerini yüzeysel olarak anlattığı için başarısız kabul edilir.

Ahmet Oktay, ***Sokaktaki Adam***'ı maddeler halinde özetler ve değerlendirir. Attilâ İlhan'ın sosyal realizmi eserinde ne kadar uygulayıp uygulamadığını da, onun sözlerini kendi söyleyeceklerine dayanak yaparak gözler önüne sermeye çalışır. Ahmet Oktay, öncelikle "bir kaçış kompleksi içinde, cemiyetten kopmuş, duraksız ve maksatsız bir hayat yaşayan, (…) huzursuz bir adam"ın, Hasan'ın huzursuzluğunun nedenleri üzerinde durur.

Ona göre Attilâ İlhan, "bindiği dalı kesmiş," ilkelerini ortaya koyduğu sosyal realizmi romanına uygulayamamıştır. Attilâ İlhan, Cumhuriyet'ten sonra kültürel hayatımızda büyük değişikliklerin olduğu, toplumsal koşullarla sıkı sıkıya bağlı olan kültür meselesinin bu koşulların dışında ele alındığı, özellikle orta kesimdeki zümrenin kitle iletişim aygıtlarının da önayak olmasıyla batının taklitçisi durumuna geldiğini söyler. "Bu onların, henüz o çağı değil de, kendi çağını yaşayan içtimaî çevrelerinden ayrılmalarına, onunla çelişmelerine, ona kızmalarına" neden olmuştur. "Meselenin bundan ibaret" olduğunu söyleyen Ahmet Oktay, bilinçli bir insanın yaşadığı, ilişki kurduğu çevreyi anlaması, bu çevrenin iyi ya da kötü yanlarını değerlendirebilmesi gerektiğinin altını çizer. Böyle bir insanın da "sosyal şartlarile böyle korkunç bir çelişmeye" düşmeyeceğini imler. Hasan'sa bunun tam tersini yapmış, toplumdan kaçma yolunu tercih etmiş, bunun sonucunda da battıkça batmıştır. Ahmet Oktay'a göre, Attilâ İlhan'ın çelişkisi de tam buradadır:

> *"Sosyal realist bir sanatçı nasıl olur da meselenin sathında kalıp, memleketinin kaderinde rol oynamaktan kaçınan bir adamı kınamaz, seçeceği doğru yolu göstermez. Görülüyor ki Attilâ İlhan kendi ölçülerini inkâr etmiştir. (…) Hasanın kararsızlığı, can sıkıntısı, romanın bütün şahıslarına bulaşmış. (…) Roman bile, bu çaresizliğin tesirile, beklenilmeyen bir ölümle bitiyor. Sanki ölüm,*

bütün bu meseleleri halledermiş gibi, Sosyal realist bir sanatçı, kendi bünyesinde böyle korkunç bir çelişmeye düşmemeliydi."[1170]

Romanı sosyal realizmin uygulanması açısından başarılı bulmayan Ahmet Oktay, genel olarak romanı beğenir:

"Sokaktaki Adam, getirmek istediği mesele, bu meseleyi en uygun ve orijinal form içinde ifade ediş bakımından başarılı bir romandır. Şahısların hiç biri ikinci plâna düşmüyor. Konu iyi teksif edilip, fayla detaya kaçılmamış. Bu sayede roman, can sıkıcı olmaktan kurtuluyor. Bilhassa son kısımlarda, Hasan'ın ruh halinin iç ve dış konuşmalarla belirtilişindeki ustalık, üzerinde durulacak bir olaydır. Dil tertemiz ve çok yerlerde şiirlidir. Bu eserile Attilâ İlhan, iyi bir romancı olabileceğini göstermiştir."[1171]

Muhtar Körükçü, yazısında romanın tezi, roman kişileri, olayların işlenişi ve romanın tekniği üzerinde durur. Körükçü'ye göre yazar, tezini "sinama senaryosu gibi canlı ve hareketli bir şekil içinde" eritmiştir. Romanına konu olarak, "garplı dünya görüşü ve göreneği ile şarklı cemiyetin yerleşmiş hayat sistemi ve geleneği arasında bocalayan 'beynessema vel-arz' vaziyette kalan bizim neslin orta kısmının durumu"nu ele almıştır. Üst ve alt kesimdeki insanların "araf'da kalanlar" gibi sorunlarının olmadığını söyleyen Körükçü'ye göre, Araf'takiler hem kendi kendileriyle ve toplumla savaşım içindedirler, hem de köksüz, bağsız, şaşkın ve tereddütlüdürler. Onlar, bu halleriyle ne İsa'ya, ne de Musa'ya yaranabilirler.

Körükçü, Attilâ İlhan'ı "ateşli, mübalaâlı ve ifratçı" olarak değerlendirir. Onun kişilerini "keskin" ve "mütebariz" çizgilerle çizdiğini söyler. Bundan dolayı da orta sınıftan aldığı kahramanına "ileri fikir cereyanlarını, en modern felsefe sistemlerini" bile hazmettirebilir. Hasan'ın Sartre'ın, Camus'nun tiplerine benzediğini ileri sürer. Olayların işlenişi, kişilerin ele alınışı ve konuşmalar bakımından eseri fazlasıyla gerçekçi bulan Körükçü'ye göre roman kahramanı, "pek te harcı-âlem, pek te her zaman rastlanan umumi tiplerden değil, bir 'kahraman', bir 'ayrı tip'"tir.

Körükçü, romanın tekniği üzerine şunları söyler:

"Yeni bir kalıp kullanmış: muhteva itibariyle değil de şekil olarak monolog diyebileceğimiz bir sıra konuşma içinde hareketler ve psikolojiler eriyor. Muhit,

[1170] Ahmet Oktay, "Kendi Kendisile Çelişen yahut Sokaktaki Adam'a Dair", **Mavi**, S. 19, 1 Mayıs 1954, s. 5; **Anlatıların Aynası**, YKY, İstanbul, 2001, s. 15.
[1171] agm., s. 5.

tasvir, ruh haletleri hep konuşanın görüş zaviyesine göre. Bu sebeple de bir işin muhtelif görüş cephelerini ayni zamanda muhakeme edebiliyoruz.

Reflektör kahramanın üzerine fazla çevrilmiş ama öteki şahsiyetler de pek silik kalmamışlar. Hattâ, çoğu zaman olduğu gibi, onlar daha canlı kalmasını bilmişler."[1172]

Eleştirmene göre Attilâ İlhan'ın en güçlü yönlerinden biri de dilidir. Bu dil, hem akıcı, hem de pürüzsüzdür. Roman kişilerinin "psikolojik bütünlükleri kadar dilleri de kendilerine pek uygun; kelime buluşları gayet yerinde"dir.

Körükçü, romanın kötümser, karamsar, aynı zamanda da boğucu bir roman olduğunu, ama ardından gelecek olan ***Zenciler Birbirine Benzemez*** ve "Herkesin Eli Ötekinin Cebinde" romanlarının bu durumu iyimser, umutlu bir havaya döndüreceği muştusunu veren Attilâ İlhan'ın yazısını okuduktan sonra rahatladığını, bu eserleri "şimdiden" beklediğini söyler.

Ömer Faruk Toprak, romanı tipler ve yazarın gerçekçiliği ele alışı bakımından eleştirir. Toprak'a göre romanda iki ayrı konu vardır. Birinci konu "ne istemediğini bilen, fakat neyi istediğini bilmeyen" maceracı üç gemicinin hayatları; ikinci konu ise "karanlıkta fısıltı hâlinde konuşan sokaktaki adama ve hayatına dair manzaralar"dır. Toprak, Attilâ İlhan'ın ele aldığı gemiciler gibi, maceracı, bıçkın, "dünyanın hiçbir yeri ile bağlantıları" olmayan bu gibi tiplerin henüz "Galata rıhtımının üzerinde" yürümediklerini, gerçek hayatta olsalar da, bütün çizgileri ile bizim hayatımızda olmadıklarını söyler. Bununla birlikte, "bu tiplerin kişilikleri içinde, yaşadığımız devrin bohemlerine ait çizgiler aynen, aslında olduğu gibi"dir. Bu türden kişileri çizmenin hem "cesaret", hem de "şair dili" istediğini söyleyen Toprak, Attilâ İlhan'da her ikisinin de bulunduğunu, dolayısıyla karakter çizme işinde başarılı olduğunu söyler:

"*Romanda konuşan karakter, bütün hayatında zevk ve şehvetle kırbaçlanmış, parlak zekâ ve ruhunu loş ve serin sokakların, kirlenmiş havasının tahribinden korumak için, umutlarını kaybetmeden savaşmış, fakat kazanamamış bir adamın karakteri."*[1173]

Toprak, ikinci konu olarak sokaktaki adamın sosyal meselelerinin ele alındığını, onun serüvenin bileşimi ve çözümlemesinin yapıldığını; ama "romanın içinde hep onlar ayağa kalkmış görünmelerine rağmen, daha çok Yakup, Hasan, Ahmet gibi kaçakçılarla

[1172] Muhtar Körükçü, "Sokaktaki Adam", **Varlık**, S. 410, 1 Eylül 1954, s. 30-31.
[1173] Ömer Faruk Toprak, "Sokaktaki Adam", **Yeni Asır** (Sanat Sayfası), 16 Nisan 1954. "Basında Yankımız", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 28, Mayıs 1954, s. 44'ten naklen.

burunburuna" gelindiğini, bunun nedenini de yazarın yazmayı tasarladığı romanlara bağlamak gerektiğini söyler. "Kurtuluş harbinden sonra yetişen neslin soysuzlaşan, içtimai ve ferdi manada iflas etmiş" tiplerinin yerini Attilâ İlhan'ın deyişiyle, bu ciltlerde "memleketin şartlarını kavrayıp gerekli terkibi yapmış" olumlu tipler alacaktır. Bu tutum, romanın macera yönünün ağır basmasına neden olmuştur. Toprak, bizde daha önce böyle bir roman yazılmadığını, "Steinbeck'teki hareketi, Malraux'daki keskinliği" bu roman dışında başka hiçbir yerli romanda görmediğini, Attilâ İlhan'ın, Avrupai anlamda bir "aşk ve macera" romanı yazdığını, onun yazacağı ***Zenciler Birbirine Benzemez*** ve "Herkesin Eli Ötekinin Cebinde" romanlarıyla "Sosyal Realizmin yiğit bir kalemi" olacağını ileri sürer.[1174]

Mehmet Kemal, bu romanı "ileri ve romanda hamle yapan cinsten", romana sinemanın yeni olanaklarını aktaran, sürükleyici ve akıcı bir dille yazılmış, insanların tüm canlılıklarıyla yer aldıkları bir roman; yazarını da "iyi bir romancı" olarak değerlendirir.[1175] Romanı değerlendiren Seyfettin Turhan[1176] ve Sezai Güven[1177] gibi yazarlar da romanı dili, kurgusu, gerçekliği aktarması, tezini ortaya koyuşu, iddiası açısından başarılı bulurlar.

Romanla ilgili görebildiğimiz olumsuz tek eleştiri Özdemir Hazar'dan gelir. Hazar, öncelikli olarak Attilâ İlhan'ın yapacaklarının yer aldığı romanın sonundaki yazısını eleştirir. Bu romandan "bir şey anlamadıysanız yakında bunun devamı olan şu, şu … kitaplarım da çıkacak" demenin yanlışlığı üzerinde durur.

Romanda Istrati'nin eserleriyle bir benzerlik sezildiğini, ama bunun başarılmadığını söyler. Çünkü Istrati romanlarını Attilâ İlhan'ın yaptığı gibi "Karşıyaka Yalı boyundaki kahvehanelerden birine oturup, denize bakarak romanını piposunun dumanı altında" yazmamıştır. O, "taşçı olduğu kadar iyi bir kömürcü"dür de. Ele aldığı kişilerin hayatını yaşamadığı için, Attilâ İlhan'ın gemiciler ve onların serüvenleri için yazdıkları yüzeysel kalır. "Hasan'ı Hasan olarak, yazarın konuşmasında söylediği Hasan veya kahraman olarak kabullenemiyoruz."[1178]

Hazar, yazarın Hasan'ın ağzından toplumun kötülüğünü bize anlattığını, bir de sokaktaki adamı, yani toplumu konuşturmasının yersiz olduğunu söyler:

[1174] agm., s. 44-45.
[1175] Mehmet Kemal, "Sokaktaki Adam", **Kaynak**, Nisan 1954 ("Basında Yankımız", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 28, Mayıs 1954, s. 43'ten naklen).
[1176] **Son Havadis**, 26 Ocak 1954 ("Basında Yankımız", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 22, Kasım 1953, s. 42-45'ten naklen).
[1177] **Sabah Postası** (İzmir), 4 Nisan 1954 ("Basında Yankımız", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 25, Şubat 1954, s. 41-42.'ten naklen).
[1178] Özdemir Hazar, "Sokaktaki Adam", **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 28.

"*Hasan tiksiniyor, tiksindiğe halde Meryemin koyununa giriyor. Neden… Kararsızlığından, içindeki o dev sıkıntıdan… Çaresini arıyor… bulabilecek mi diye paragrafları karıştırırken karşımıza sokaktaki adam çıkıyor. Onun toplum olduğunu anlıyoruz, anlıyoruz ama dudak bükmeden de yapamıyoruz, çünkü toplumun kötülüğünü nasıl olsa yazar, Hasanın ağzından bize anlatmıştı. Bir de toplumun kendisini konuşturmağa hiç lüzum yoktu.*"[1179]

Hazar, Hasan'ın Ayhan adında bir kıza aşık olduğunun, Hasan denize açıldıktan sonra Ayhan'ın sonunun ne olduğu konusunda romanda bir bilgi bulunmadığının, ***Sokaktaki Adam***'ın asıl bunu söylemesi gerektiğinin altını çizer.

Hazar'a göre romandaki en güzel bölüm içinde Ayhan'ın bulunduğu paragraftır. Eleştirmen, Hasan'ın İtalyan arkadaşı Antonio'nun da çok güzel çizildiğini vurgular:

"*Antonio, bu belki roman içindeki şahısların en güzel buluşu, harpte yani insanlığın kendi kaderini çizdiği ateş içinde yüzünün yarısı yok olmuş bir İtalyan askeri… Ama ne güzel ne şirin görünüyor bize..*"[1180]

Eserde tekrarların çok olduğunu söyleyen Hazar, eseri de "muvaffak olmuş bir eser" olarak görmez. Diğer kitapları da eserle ilgili olumlu düşünceleri olan yazarlar gibi "iştiyakla" beklemez.

2.5. KEMAL TAHİR - ESİR ŞEHRİN İNSANLARI

Esir Şehrin İnsanları, kitabı eleştiren yazarlar tarafından Kâmil beydeki değişim ve gelişimin aceleye getirilmesi dışında oldukça başarılı bulunmuştur. Kemal Tahir'in Kâmil beyi romana özgü ölçüler içinde vermesi, onu bir bütün halinde, eksileri ve artılarıyla ortaya koyması, tip'likten insanlığa geçirmesi; diğer roman kişilerini, özellikle de Nermin hanımı tipleştirmedeki başarısı övgüye değer bulunur.

Fethi Naci, Ergun Tanıl[1181] takma adıyla yazdığı yazısında romanı Kâmil beyin gelişimi açısından eleştirir. Bunu yaparken Kemal Tahir'in romancılığına, nasıl bir yazar olduğuna, insanı nasıl algıladığına da değinir.

[1179] agm., s. 28
[1180] agm.
[1181] Fethi Naci, köşesinde Tevfik Çavdar'ın "Başıbozuk Paşasından Kambur Çalığa" adlı yazısını eleştirirken, Çavdar'ın kendisiyle ilgili söylediği "*Bir de Fethi Naci'nin Esir Şehrin İnsanları'ndan Merhaba Kâmil Bey adı altında söz edeceğini duymuştum. Yayımlandığını görmedim.*" sözlerini "*O eleştirim, birkaç yıl önce, Yeni Ufuklar dergisinde, Kâmil Beyin Haline Doğru başlığıyla yayımlanmıştı.*" diye yanıtlar. "Dergilerin Getirdiği: Roman Üzerine Konuşurken", **Dost**, C. 4, S. 23, Ağustos 1959, s. 63.

Fethi Naci'ye göre Kemal Tahir, "büyük sarsıntılar, benzeri görülmemiş savaşlar çağının, yirminci yüzyılın yazarı"dır. O, başkalarının mutluluğu için çabalayan, gerektiğinde kendini feda eden aydının kendini mutlu hissedeceğini "büyük bir ustalıkla" bu romanında okura sezdirir. Bundan dolayı roman Kâmil beyin yedi yıl hapis cezası almasıyla bitmesine, sonu mutlu olmamasına karşın, insana bir güven gelir. Yazar bunun nedenini Kemal Tahir'in hem yazarlık gücüne, hem de insana olan güvenine bağlar:

> "*Esir Şehrin İnsanları'nın sonu, hiç de mutlu bir son değil. Ne var ki romanı bitirince kişiye bir güven geliyor; birtakım iyi şeylerin yapılabileceğine; insanların tarihlerini kendilerinin yaptıkları gerçeğine inanıyoruz. Kahırlı sonuna rağmen karamsar değil Esir Şehrin İnsanları. Etki gücünün büyüklüğü de buradan geliyor galiba. (…) Kemal Tahir, edebiyat eserinde, iyimserlikle 'Happy end'i birbirinden ayırabilmiştir."*[1182]

Fethi Naci, bu yazısında "servetinin hesabını doğru olarak bilmeyecek kadar zengin bir Abdülhamit paşasının biricik oğlu"ndan, diğer bir deyişle "aristokrat bir aydın"dan ülkesinin insanlarını ve gerçeklerini tanıyarak "devrimci bir aydın"a dönüşen Kamil beyin gelişim çizgisini Kemal Tahir'in başarılı bir biçimde ortaya koyup koyamadığını irdeler. Fethi Naci, Kemal Tahir'in de kendisi gibi "iyi niyetli her aydın kişinin gönlünde, devrimci, memleketsever bir aydının yattığına inananlardan" olduğu kanısını taşır. Sorunun da burada başladığını söyleyen Fethi Naci, romanda bu gelişimi gerçekleştirebilmek için belli ölçütler ortaya koyar. Ancak bu ölçütlere uyulduğu zaman roman kişisinin gelişimi sağlıklı bir biçimde tamamlanır:

> "*Bir kere, Kâmil beyin oluşunu roman içinde verirken, Kâmil beyin görüşüyle, gelişmesiyle yazarın kendi görüşünü birbirine karıştırması tehlikesi var. Kemal Tahir'le Kâmil bey üst üste çekilmiş fotoğraflara dönmeyecekler. Bu şart. Yoksa roman, bir propaganda aracı durumuna düşür. Sonra, Kâmil beyin gelişmesi boyunca gösterdiği tereddütlere, korkulara, kaygılara rağmen, Kemal Tahir olayları değerlendirdiği dünya görüşünü roman boyunca öylesine sürdürecektir ki okurlar romanın özündeki genel yönü hiç bir zaman yitirmiyeceklerdir. Nihayet, Kamil beyin romana has ölçüler içinde verilmesi geliyor. Bunun için de Kâmil beyin gelişmesi, önceden tâyin edilmiş olmayacaktır. Bunun kesin olarak böyle olması şart. Kâmil beyin karakteri, olaylar içinde meydana çıkacaktır. Kâmil beydeki her gelişme, bu gelişmeyi hazırlıyan, bu gelişmeye uygun düşen 'action*

[1182] Ergun Tanıl (Fethi Naci), "Kâmil Beyin Haline Doğru", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 68, Ocak 1958, s. 260; **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981, s. 145.

romanesque' içinde verilmezse kişide gerçek duygusu uyandıramaz. (…) Kemal Tahir, bence ***Esir Şehrin İnsanları*** *gibi bir romanda halledilmesi gereken bu meseleri halletmiştir."*[1183]

Fethi Naci, Kemal Tahir'in eksiklerini, tipleştirme ve insanlaştırmadaki başarısını da irdeler. "Zafer de, mağlubiyet de ömürlü değil. Zaten iş olacağına varıyor. Öyleyse neden çarpışmalı!" (s. 18) diyen Kâmil beydeki değişme, Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı Ahmet'le tesadüfen Köprü'de karşılaşmasıyla başlar. Kemal Tahir, Kâmil beyi bu karşılaşmaya hazırlamak için önceden bazı hazırlıklar yapmıştır. Yalnızlıktan bunalıp mahalle kahvesine giden Kamil bey, orada milletin saray gibi teslim olmadığını, gelecek mutlu günlere inandığını görür. Fethi Naci'ye göre Kemal Tahir, burada aceleci davranmıştır. O, "Kâmil beyin inanışlarındaki değişmeyi romanın gerektirdiği hareketler içinde vermediği için" Kamil beydeki değişim okurda gerçek duygusu uyandırmaz. Kemal Tahir, Kamil beyin halkla temasını, bu temasın ona öğrettiklerini, daha geniş ve ayrıntılı bir biçimde vermeliydi.

Fethi Naci, Kemal Tahir'in, Kâmil beyi bir bütün olarak, yanlışları ve doğrularıyla verdiği için başarılı olduğunun altını çizer. Fethi Naci'ye göre bu yaklaşım, yazarı yapmacıklıktan uzaklaştırır:

"Gerçekçilik, biraz da, kişilerdeki hoş olmayan yanları da göstermekle, yazarın sevdiği kişilerin kusurlarını saklamamasıyla mümkün. Meselâ Kâmil bey, ilk defa takip edildiğini anlayınca adam akıllı korkar. 'Asıl acayip olan korkması değil, bu korkudan utanmaması idi.' (s. 122) Kemal Tahir'in bu gözlemleri bilhassa mapusane faslında mükemmeldir. "[1184]

Fethi Naci'ye göre Kâmil beyin eşi Nermin hanım, romandaki en gerçek tiplerden biridir. Nedime hanım ve Ramiz efendinin karısı ise, "zorlama tipler"dir. Okuyucu, böyle kadınların o günlerde yaşadığına, bu işleri yaptığına kolay kolay inanamaz. Oysa kocası geliştikçe kendisi geride kalan Nermin hanım bütün gerçekliğiyle romanda yaşar: "İnönü zaferi kazanılmıştır. İşte Kâmil bey! 'Ben de eve gitmeliyim. Müjde götürmek lâzım. Böyle dedi ama, müjde verecek kimsesi olmamanın kederini de birdenbire hissetti.' (s. 138)"

Fethi Naci, Kemal Tahir'in hem Kâmil beydeki gelişimi ortaya koymasını, hem de onu 'tip'likten 'insan'lığa geçirmesini çok başarılı bulur. Ona göre Kemal Tahir, Kâmil beyin tutuklandıktan sonraki çözülme korkusunu ve bu korkudan kurtuluşunu, "yüreği

[1183] agm., s. 261.
[1184] agm., s. 264.

korku ile dopdolu" eşini düşünüşünü, kendisi cezaevindeyken dışarıda tehdit altında yaşayan Nedime hanımı düşünecek kadar olgunlaşmasını büyük bir gerçeklik ve ustalıkla anlatır:

> *"İnsanı bir şiir gibi çarpan satırlardır bunlar. Sonra, Niyazi'nin ispiyon olduğunu anlaması. Buna varmak için yaptığı tahliller. Bunlar, Kâmil beyi tip olmaktan kurtarıp insan yapan parçalardan. Çünkü Kâmil beyin önceden çizilmiş bir kaderi olmadığını, yazarın istediği hareketleri yapmağa mecbur olmadığını görüyoruz. Kâmil bey, yolunu kendi buluyor; tereddütleri, korkuları, ilerleyip gerilemeleri, bocalayıp karara varmaları içinde, yolunu kendi buluyor."*[1185]

Fethi Naci, romanın sonunda Kâmil beyin gelişimini tamamlayıp "ben'den biz'e" geçtiğini, aydının ancak kendisinden verdiği sürece mutlu olacağı, huzura kavuşacağı izleğinin romanda hüküm sürdüğünü, kitabın tamamına destansı bir havanın sindiğini imler. Bir Fransız yazarın söylemiş olduğu şu sözleri ***Esir Şehrin İnsanları*** için de söylenmiş kabul eder: "Bir kitabı okuyup bitirince sizde ruhça bir yükselme olmuşsa, hiç çekinmeyin, o kitabın büyük bir eser olduğunu söyleyebilirsiniz."[1186]

Fethi Naci, bir başka yazısında da "Kemal Tahir İnsanı"nından söz eder. Ona göre Kemal Tahir insanının özellikleri şunlardır:

> *"Kemal Tahir insanı, bana, hep kapana kıstırılmış insan olarak görünür. Değişik kişileri vardır Kemal Tahir'in, ama kişilerindeki ortaklaşa nitelik, kişilerini öbür romancıların kişilerinden ayıran, Kemal Tahir insanı eden nitelik, onların, kendilerini saran, gitgide daralan bir çember içinde, ne yapacaklarını bilmez bir duruma düşmeleri, bocalamaları, bir çıkar yol bulamıyarak, sonunda, kendilerini, toplum-dışı yapan hareketlere başvurmak zorunda kalmalarıdır."*[1187]

Demirtaş Ceyhun da, tıpkı Fethi Naci gibi romanı daha çok Kâmil beyi odaklayarak çözümlemeye çalışır. Yazısının başında Kâmil bey ve eşi gibi asilzade çocuklarının kökenleri, gelişimleri üzerine geniş bir giriş yapar. Abdülhamid döneminin iç ve dış durumlarını gözden geçirir.

Bunlar daha çok kendi fildişi kulelerine çekilip, kaderlerini padişahın kaderine bağlayan ailelerin çocuklarıdır. Demirtaş Ceyhun, Kâmil bey ve eşinin savaşların yoğun olarak yaşandığı, milliyetçilik akımlarının yükseldiği bir ortamda sanki fanusun içindeymiş gibi hiçbir şeyden haberdar olmamasına da şaşırır. Ceyhun'a göre Kâmil beyin lise

---

[1185] agm., s. 265.
[1186] agm., s. 266.
[1187] Fethi Naci, "Orhan Kemal İnsanı", **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme**, C. 1 (8), S. 2 (95), Nisan 1960, s. 67-68.

öğrencisiyken de, yurtdışında felsefe eğitimi görürken de bunlarla ilgilenmesi gerekirdi. Lise yıllarında ailesi kendileri açısından tehlikeli sayılabilecek fikir ve akımlara karşı hiç mi onu uyarmamışlardı? Aristokrat bir çevrede yetişen insan, "şehzadelerin okuduğu bir okulda okuyan ve orada bütün olayları padişah açısından gören, 'kraldan fazla kralcı' öğretmenlerin de ders verdiklerini" düşünürsek, hafiften de olsa padişah yanlısı olacaktır. Romanda çizilen Kâmil bey ise tek başınadır. Bütün olaylara karşı ilgisizdir. Kişiliğinin gelişmesinde o dönemki olayların hiçbir etkisi yoktur. Halkla herhangi bir ilişkisi olmadığı için yurt sevgisi, ulusçu bir yön onda hiç oluşmamıştır. Ne felsefe okumak için gittiği Fransa, ne de İngiltere onda bu yönde bir sorumluluk duygusu oluşturamamışlardır. "Üstelik Kâmil Bey Victor Hugo'yu okumuştur. Don Quichotte'u Osmanlıcaya çevirmeyi düşünmektedir. Resim yapar, Avrupa'da resme çalışmıştır. Fransa edebiyatıyla ilgilenmemesi, İhtilâli ayrıntılarıyla bilmemesi için hiçbir sebep yoktur."[1188]

Demirtaş Ceyhun, Kâmil beyin gelişimiyle ilgili bu yöndeki çekincelerini söyledikten sonra ondaki asıl değişimin yurda döndükten sonra başladığının altını çizer. O da Kemal Tahir'in Kâmil beydeki dönüşümü, değişimi, olgunlaşmaya geçiş aşamasını Fethi Naci gibi hızlı bulur. Ceyhun'a göre, Kâmil beyin mahalle kahvesine gidişi, burada emekli Binbaşı Hasan efendi, İmam efendi ve Topal Rıza usta ile tanışması, onlarla hemen dost olması, bir hafta içinde tüm mahalleyi tanıması biraz aceleye getirilmiş gibidir. Kemal Tahir'in romandaki tek hatası da budur:

> *"Bu aristokrat, gelenekçi kişi bir haftada değişir anlayacağınız. (Bence romancının tek kusuru, önce aristokrat kattan tipik bir kişi olarak düşündüğü Kâmil beyi, bu kısımdan sonra, kendisine kalan mirası tüketmiş bir küçük burjuva olarak ele alışıdır. Ancak aydın bir burjuva, bu kadar kısa bir zaman içerisinde halkla senli benli olabilir, dâvalarına inanabilir. Basit halk – asilzade çarpışması içinde, bir asilzadenin bir haftada bir halkı tanımasına imkân yoktur."*[1189]

Yazısında romandaki tiplere de değinen Ceyhun, Topal Rıza'yı değerlendirirken söylediklerini kanıtlama, açıklama gereksinimi duymaz: "Topal Rıza usta, güya olumlu bir tiptir, fakat onun da ne halkla bir ilgisi vardır, ne de insanlıkla." Ceyhun'a göre Kâmil beyin karısı Nermin, Binbaşı Nurettin, gardiyan, ikinci bölümdeki Kâmil bey "başarıyla çizilmiş tipler"dir. Bu roman, bu tiplerden ötürü "gene de küçümsenemeyecek değerde"dir.[1190]

[1188] Demirtaş Ceyhun, "Kâmil Beyin Serüveni I", **Yeditepe**, S. 156, 1 Haziran 1958, s. 7.
[1189] Demirtaş Ceyhun, "Kâmil Beyin Serüveni II", **Yeditepe**, S. 157, 15 Haziran 1958, s. 3.
[1190] agm,, s. 3.

Tevfik Çavdar, daha çok ***Köyün Kamburu*** ile ***Yediçınar Yaylası***'na değindiği yazısında ***Esir Şehrin İnsanları***'ndan da söz eder. Çavdar, bu romanı bir bütünün ilk bölümü olarak görür:

> "*Gene aynı toplumun, olayları bir dereceye kadar sebep-sonuç ilintileriyle izliyebilen, gelişimin türlü yönlerini görebilen fakat bağlı oldukları menfaat bölükleri bakımından tam bir gelişme içersinde bulunan aydınlarının daha doğru bir deyimle yöneticilerinin öyküsü anlatılmış bu romanda. Devam edeceği, yeni yeni romanlarla kuvvetlendireceği belli bir şey.*"[1191]

Akis'teki imzasız yazıda bu roman, "Türkiye'de roman yazılmıyor diyenleri susturacak" bir eser olarak gösterilir. Yazar, romanın "baştan sona iki sınıf insanın, hainlerle kahramanların" savaşımıyla geçtiğini dile getirir. Eleştirmen, Kemal Tahir'in bu romanıyla, daha önce yayımladığı ***Göl İnsanları***, ***Sağırdere*** ve ***Körduman*** gibi kitapları arasında belirgin farklılıkların olduğunu, tüm bu farklılıklara karşın Kemal Tahir'in bu romanda herhangi bir acemilik ve zorluk çekmediğini dile getirir. Bundan dolayı da okuyucu, romanı okurken bir sıkıntı çekmez:

> "*Bilhassa bir takım tipler ve meselâ bu arada Kâmil Bey tipi gayet etraflı bir şekilde canlandırılmış. Romanı okurken bir Abdülhamit Paşazadesinin yıllarca Avrupa'da kalmış bir insanın yurduna döndükten sonraki ruh haletini, bir mücadeleye bağlanışını bütün inceliğiyle görüyorsunuz. 'Esir Şehrin İnsanları' her bakımdan başarılı bir roman olarak okunmağa değer.*"[1192]

2.6. ORHAN KEMAL – MURTAZA

Murtaza, edebiyatımızın önemli romanlarından biridir. Onun önemi Orhan Kemal'in Murtaza'yı tipleştirmedeki başarısından gelir. Yazarın tipleştirmedeki başarısına ayrıntılı bir biçimde değinen ise Attilâ İlhan'dır. Yıldırım Keskin, bu kitabın Orhan Kemal'in romanlarına bir şey katmadığını ileri sürerken, Oktay Akbal'ın yazısı ise değini boyutunu aşmaz.

[1191] Tevfik Çavdar, "Başıbozuk Paşasından Kambur Çalığa", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 6, 16-30 Haziran 1959, s. 8.
[1192] Akis, "Esir Şehrin İnsanları", **Akis**, C. 10, S. 168, 27 Temmuz 1957, s. 22.

Attilâ İlhan, ***Murtaza***'yı ele alırken öncelikle roman kurgusu üzerinde durur. Ona göre "romancı, romanını belli bir sosyal çevre üzerinde" kurmalıdır. Sözgelimi sosyal çevre işçilerse, romanda işçiler genellikle iki farklı yapıda ele alınır:

> "*Birincisi, özel anlamı ile konunun, genel anlamı ile özün, işçi problemlerini belli bir zaman ve yerdeki toplumsal önemi bakımından ele alması. (…) İkincisi sadece tek tek, ya da kütle halinde (…) işçilerin 'beşeri' taraflarını söz konusu eder."*[1193]

İlhan'a göre birincide romancı, işçi ya da işçilerin ülke içindeki konumunu, durumunu saptar, çözümler, tartışır. Çalışma koşulları, sendikal mücadeleler, işçi-işveren karşıtlığı, işçilerin genel ve bireysel olarak sorunları, devletin işçiye karşı tutumu vb. problemler romanın planında bulunabilir. Romancı böyle yaptığı zaman, işçi sorununu ve onun çevresini sosyal ve tarihsel önemi içinde ortaya koyar. İkincide ise durum farklıdır. Romancı, burada birincideki sorunları görmez, ya da görmezden gelir. Onun için önemli olan bunlar değil, işçinin kendisidir. Onun yaşama koşullarını, eğilimlerini, yaşam koşulları üzerine düşüncelerini, aşklarını, umutlarını, gevezeliklerini, yani insansal yönlerini ele alır. Özetle romancı, birincide işçinin toplumsal, ikincide ise insansal (beşerî) yönlerini ele alır. İlhan, bu iki yapının da romanda olmasını ister:

> "*Asıl iyi olan, aynı olayların iki ayrı yönden işlenmesini sağlayabilen; kısacası, yukarki iki tipin başarılı alaşımını yapabilen romandır. Aynı zamanda hem toplumsal koşulları, hem de bu koşullar altında yaşıyan insanların beşeri eyilimlerini işliyen roman."*[1194]

Attilâ İlhan'a göre Orhan Kemal'in romanına Murtaza'yla başlayıp, onu yine Murtaza'yla bitirmesinin nedeni, bize sadece Murtaza'yı düşünceleriyle ve yaşamıyla tanıtmaktır. Diğer olaylar ve kişilerin görevleri, Murtaza'nın yerini ve kişiliğini iyice belirtebilmek, çizgilerini tamamlamak ve saptayabilmektir. Romancı, işçi romanı yazmak istediği için Murtaza üstünde bu kadar durur. İlhan'a göre yazar, bu romanı yazarken birinci yönü değil, ikinci yönü ön plana alır: "Orhan Kemal, şöyle bir amaç da kovalıyor: bu ikinci işi öylesine keskin çizgili ve oturaklı yapacak ki, o işin hiç de sosyal yanıyla ilgili görünmediği halde, biz bu beşeri dramın sosyal köklerini ve etkilerini açık seçik göreceğiz." [1195] Böyle olunca da seçilen tipin, yani Murtaza'nın ve yapacağı şeylerin bizi

---

[1193] Attila İlhan, " 'Murtaza' Üzerinde İleri Geri Düşünceler", **Gerçekçilik Savaşı**, İstanbul, Yazko Yayınları, 1980, s. 181.
[1194] **age.**, s. 181-182.
[1195] **age.**, s. 183.

kendiliğinden sosyal çevreye getirmesi gerekir. Murtaza'nın talihsizliğinin başladığı yer işte burasıdır.

Attilâ İlhan, yazısında öncelikle bize Murtaza'yı tanıtır: Murtaza, bir fabrikaya gece kontrol yardımcısı olan, vazifeden başka bir şeyi gözü görmeyen, bunun için aynı fabrikada çalışan kızını uyurken yakaladığında dövmeye kalkışan, sonra da rapor eden kraldan çok kralcı, Rumelili bir mahalle bekçisidir. Murtaza da, fabrikadaki çoğu işçi gibi köy kökenlidir. Bu nedenle onun sosyal koşulları diğer işçilerden pek farklı değildir; ama mahalle bekçiliği yapması, bekçilik kursu görmesi ve belli oranda da yetişme koşulları, onda "gerçek bir 'bekçi köpeği ahlâkı'" oluşturmuştur. Attilâ İlhan'a göre bu "'itaat ve disiplin' ahlâkı" onda bir saplantı olmuştur. Hatta "Gelmez gevşetmeye yularımızı… yere düşürünce kırbacı elinizden, geçer elimize kırbaç bizim" diyecek, kendi aleyhinde akıl üretecek kadar da bilinçsizdir. Orhan Kemal, her yerde karşımıza çıkabilecek bu tipi başarılı bir biçimde ortaya koymuştur:

> *"Bu tip yüzyıllarca sürmüş dini ve askeri istibdadın ve cahilliğin yarattığı; uşak adam, otomat ecir tipidir. Osmanlıdır. Gericidir. Doğululara özgü 'tevekkül', bütün hareket yollarını tıkamıştır. Demokrat bir rejim içersinde bu unsurlar, memlekete zararlı unsurlar haline gelir; gericiliğin, faşizm'in palazlanmasına yarar. Yaramıştır da. Demokrasi bir uşaklık rejimi değildir. (…) Orhan Kemal bir romancı olarak bunu fevkâlade anlamıştır. Tesbit etmiştir. Murtaza'yı bir taşlama, bir yerme örtüsüne bürüyerek ayrıca hücumunu da yapmıştır; itaat kafasının gülünçlüğünü, boşunalığını ve gelişmekte olan Türkiye ve onun toplumsal koşulları ile çelişikliğini ustaca çiziyor, gözümüze sokuyor. "*[1196]

Attilâ İlhan'a göre Orhan Kemal'in Murtaza tipinin karşısına akıllı, uyanık, bilinçli ve namuslu bir işçi tipi çıkarmaması hem doğru, hem de yanlıştır. Bu tutum doğrudur, çünkü böyle bir tipi ortaya koysaydı hem eser daha iyi oturmuş, hem de işçilerin yürütmüş olduğu mücadelenin o zamanki kökleri ortaya konulmuş olacaktı; Yanlıştır, çünkü bu romanın toplumsal plana dökülmesine, dolayısıyla da Murtaza'nın insansal yönleriyle verilmek istenen görüngenin (perspektif) yitmesine yol açacaktı.

Eleştirmen, Orhan Kemal'in romanlarında başat öğenin karşılıklı konuşma olduğunu, yazarın pek konuşmadığını söyler. Çünkü onun roman kişileri, kendi dilleri ve şiveleriyle düşünce ve kişilik özelliklerini ortaya koyarlar. Romancı, roman kişileri için "Kapıyı açtı, odaya girdi." gibi sözler dışında roman kişilerine söz ve davranışlarına

[1196] **age.**, s. 184.

karışmaz, kendi düşüncelerini ortaya koymaz. Ona göre Orhan Kemal'in "konuşmaları tespit ve yansıtmaktaki ustalığı" övgüye değerdir. Yalnız, burada bir tehlike söz konusudur. Yazarın söze hiç karışmaması, ya da çok az karışması eserin derinliğini azalttığı gibi, insanların sadece "lâflardan kurulmuş bir hâle" düşmesine de yol açmaktadır. Orhan Kemal'in bir başka özelliği de "alelâde" yalın bir dil kullanmasıdır. Attilâ İlhan, Orhan Kemal'in bu tutumuna karşı çıkar. Onun için önemli olan yalın bir dille alelâde anlatmak değil, yalın bir dille sanatkârca anlatmaktır. İlhan, bunu şöyle gerekçelendirir:

> *"Zira birinci halde, sanat eserinin ana öğeleri diyebileceğimiz image'ların, image olmaktan çıktığına; deyimlenemediğine inanıyorum. Şimdi bakın ne diyeceğim: Orhan Kemal eserinin özünü kurarken gösterdiği başarıyı, bu özü işlerken gösteremiyor. Röportaj yaparmış gibi yazıyor. Oysa bir romanı bütünleyen gerçek öğeleri de zaman ve 'mekân' içersinde hareket halinde görmek ve bunun sonucunda bu image'lardan gayet orijinal estetik deyimleme biçimlerine gitmek mümkün ve lâzımdır. (…) Orhan Kemal romanlarını image'lar ve image'ların orijinal estetik biçimleri içersinde deyimlemiyor; tam tersine, düpedüz bir insan mantığının kategorileri içersinde deyimlemeye çalışıyor."*[1197]

İlhan, Orhan Kemal'in bu romanda bir yenilik getirip getirmediğini de irdeler. Ona göre yazarın yaptığı şunlardır: Olaylara verilen önemi azaltmıştır. Kişileri ön plana almıştır. Yergiye önemli bir yer ayırmıştır. Bütün bunların "esasla" doğrudan bir ilgisi yoktur. Bu romanda "alaturka" bir yön vardır. Konuları ustaca seçen yazar, bunu roman haline getirirken Hüseyin Rahmi gibi davranır. O, özün iyi seçilmesini roman için yeterli görür. Bu yanlıştır. Çünkü özü ne derece sağlam olursa olsun, eğer romanda yeni bir biçim ortaya konmazsa o roman önemini mutlaka kaybedecektir. Bunun için yazar, "dünyayı görüş açısını, eşyayı görüş açısını denkleştirerek" sağlam özün yanına yeni biçimler koymalıdır.

Attilâ İlhan'a göre Orhan Kemal, roman ve öykücülüğümüzün "yüzünü ağartacak imzalardan" biridir. Bundan dolayı işçileri hem toplumsal, hem de "beşeri" yönleriyle ortaya koyabilecek güç onda vardır. Eğer kendisini derleyip toparlayabilirse bu işi becerebilir. Çünkü Murtaza'da, işçileri tanıdığını göstermiştir. Bu roman iki açıdan önemlidir:

> *"1. Savaş yıllarında Türkiye işçilerinin durumunu –belki biraz üstünden, ama ne olursa olsun- yansıttığı için. 2. Gerek o vakit, gerek günümüzde, memleketimizin gelişmesine zararlı bir tip olan Murtaza'yı, ensesinden yakalayıp*

[1197] **age.**, s. 187.

'teşhir' ettiği için. Bu iki esaslı noktaya, Orhan Kemal'e özgü yazar ustalıklarını da ekleyebilirsiniz."[1198]

Yıldırım Keskin, ***Murtaza***'nın Orhan Kemal'in önceki roman ve öykülerine yeni bir şey katmadığını, yalnızca yazarın "devam ettiği" düşüncesini verdiğini söyler.

Keskin, daha çok romandaki "şive taklidi" üzerinde durur. Çünkü Fen Müdürü dışında kimse doğru dürüst Türkçe konuşamaz. Ona göre Orhan Kemal, Murtaza dışındaki roman kişilerini doğru bir Türkçe ile konuşturmalıydı. Çünkü "şive bolluğu"nu romanı okuyan insan yadırgamaktadır. Murtaza, Rumeli kökenli olduğu için onun böyle konuşturulması doğaldır, ama diğerlerinde yazar aşırıya gitmiştir.

Olayların hep aynı yerlerde, Fen müdürünün odasında, fabrikanın ve Murtaza'nın evinde, bakkalda geçmesini de bir aksaklık olarak görür. Büyük romanlarda da dar mekânların kullanıldığını söyleyen Keskin, bu romandaki eksikliğin romancının söze çok az karışmasında olduğunu belirtir. Bundan dolayı da okuyucu, romanı okurken "Çıkalım artık şu Fen müdürünün odasından!" deme ihtiyacını hisseder. Romandaki diğer bir aksaklık ise, kimi olayların, sözgelimi Firdevs'in ölümü sahnesinin Hüseyin Rahmi'nin romanlarını anımsatmasıdır. Keskin, bu romanın zengin bir roman olmadığını, birçok şeyin romanda yinelendiğini, Murtaza'nın "vazife hissi"ni ortaya koymak için bunun gerekli olduğunu, ama diğer kişilerin de aynı şeyi tekrarlamasının yanlış olduğunu dile getirir.[1199]

2.7. YAŞAR KEMAL - İNCE MEMED

Ele aldığımız yazılarda ***İnce Memed***'le ilgili yapılan tüm yorumlar olumludur. Bu yorumlarda özellikle Yaşar Kemal'in tipleştirmedeki başarısı, dili kullanmadaki ustalığı, önemli olaylarda köy halkının düşüncelerini tıpkı eski trajedilerdeki koro gibi vermesi, karşıtlıklardan yararlanması ön plana çıkar. ***İnce Memed***'le ilgili en dikkat çekici yargıyı ise Fakir Baykurt yapar. O, bu romanı kökü Homeros'a, Dede Korkut'a dayanan bir destan olarak nitelendirir.

Sunullah Arısoy'a göre Yaşar Kemal, ***İnce Memed*** romanında, topraksız köylü nitelemesinin ardında yatan dramı anlatır. Anadolu insanının yüzyıllardan bu yana süregelen "bahtsız kader çizgisini" İnce Memed temsil eder. Arısoy, ***İnce Memed***'i Türkiye'deki ağalık ve ağalık olgusunu sorgulayarak değerlendirir. Ona göre, romandaki

[1198] **age.**, s. 188.
[1199] Yıldırım Keskin, "Murtaza", **Yeditepe**, S. 18, 1 Ağustos 1952, s. 7.

Abdi Ağa tipi, sanki bütün ağaların bileşimi gibidir. Arısoy, Yaşar Kemal'in tipleştirmedeki başarısını şu sözlerle ortaya koyar:

> *"'Abdi Ağa' yalnız Değirmenoluk köylülerinin, yalnız 'İnce Memed'in ocağına incir diken, okudukça bütün nefretimizi, kinimizi, hıncımızı üzerinde toplayan bir roman kahramanı değil, Anadolu insanının başında yüzlerce yıldır dolaşan bir felâket ve belânın, son derece tipik bir örneğidir."*[1200]

Yazar, Yaşar Kemal'in diğer toplumcu yazarlardan ayrı olduğu yönleri de yazısında ortaya koyar. Sanatın ülke gerçeklerinden yana olmasını isteyenlerin, bu işin sanata, edebiyata rağmen yapılmasında ayak dirediklerini, oysa Yaşar Kemal'in sanatı, edebiyatı savsaklamadan da ülke gerçeklerini dile getirdiğini söyler:

> *"Halbuki Yaşar Kemâl, sanatına kıl kadar zarar vermeden, bir memleket gerçeğinin olanca acılık ve açıklıkla nasıl verileceğini 'İnce Memed'le bir kere daha göstermiştir. Memleket gerçeklerine yönelen sanat için ölçü, Yaşar Kemal'in sanatı olabilir."*[1201]

Yaşar Kemal'in olayları yalnız insanlarıyla değil, geçtiği yerlerle de bize ustaca aktardığını söyleyen Arısoy, onun "fıkır fıkır kaynayan, yerinde duramayan, akıp giden, dupduru, pırıl pırıl bir Türkçesi" olduğunun da altını çizer. Ona göre Yaşar Kemal, "olayı, olayın geçtiği yerleri, kahramanları, onların özelliklerini, bir bir, hiç ihmâl etmeden, aynı titizlik ve incelikle" işlemeyi başarmıştır.

Fakir Baykurt, ***İnce Memed***'i "tekerlemeli, tekrarlamalı, şiirli diliyle bir romandan çok, kökü tâ Homeros'a, tâ Dede Korkut'a uzanan bir destan" olarak değerlendirir. Ona göre Yaşar Kemal, folklorumuzun tüm anlatım olanaklarından yararlanarak "kanatlanan bir üslûpla" bu eseri kaleme almıştır.[1202]

Ömer Faruk Toprak, ***İnce Memed***'i toplumbilimsel bakış açısıyla değerlendirir. Romanı bir destan, İnce Memed'i de destan kahramanı olarak nitelendirir. Ona göre İnce Memed, "hakkın tırnakla koparılıp alınacağını" öğreten bir destandır/kişidir. Toprak, yazarın yazma serüvenini şöyle anlatır:

> *"İşte Yaşar Kemal'in İnce Memed'i. Yaşanmışın içinden çıktığı o kadar belli ki. Onun kendine has kulağı, deyiş tarzı, halktan gelen bir dili var. O çevrenin folkloruna önemle sarılmış. Büyük insan kalabalığına yürek tutabilmek ve onun destanını kaleme alabilmek için folklor motiflerine iyice yaklaşmış. Destanın*

[1200] Sunullah Arısoy, "İnce Memed", **Akis**, C. 5, S. 82, 3 Aralık 1955, s. 22.
[1201] agm, s. 22.
[1202] Fakir Baykurt, "Nobele Doğru", **Forum**, C. 12, S. 146, 15 Nisan 1960, s. 21.

yaşayan havasını kurmak için, konunun başında, ortasında, sonunda daima insanca kalmayı bilmiş."[1203]

Toprak, yazısında yalnız romanı değil Yaşar Kemal'i de değerlendirir. Ona göre "yalana değil, ülkemizin sosyal gerçeklerine dayanan ve halkın dili, halktan gelen lirizm ile diri sanat yapıtları ortaya koyan" Yaşar Kemal, "çağımızın en önemli kişilerinden" biridir.[1204]

Metin And, ***İnce Memed***'i daha çok Robert Penn Warren'la Yaşar Kemal'i karşılaştırarak inceler. And'a göre İnce Memed'in "en büyük üstünlüğü" biçemindedir. Yaşar Kemal de, tıpkı Warren gibi, ""canlı, pürüzsüz, akıcı" bir dil kullanır. Yaşar Kemal, gerek roman kuruluşunda, gerek eski trajedilere benzerlikte, gerekse Alexandre Dumas'vari anlatı oyunları'nda Warren'a yaklaşır. O da "bu entrikaları, olayları birbirine bağlayıp, meraklı bir biçimde sunabilmek için" Warren gibi davranır. Yaşar Kemal de, onun gibi "tatlı anlatmanın sırrına varmış"tır. Çözüme gitmeden önce uzun, bundan dolayı da "sıkıcıya kaçar" hazırlıklar yapar: coğrafi bilgiler, yer betimlemeleri, aralara sokuşturulan öyküler. İki yazarın en çok benzeştikleri nokta ise, her iki yazarın kahramanları da adaleti yerine getiren yasadışı kişilerdir. Bu kişiler içinde bulundukları durumu seçmemişlerdir, onları buraya sürükleyen tesadüflerdir: "İnce Memed Hatçe'yi yanına almış, kasabaya ev bark sahibi olmaya, mutluluğa koşarken karşısına Abdi Ağa çıkmamış olsaydı belki hiç eşkıya olmayacaktı." İki yazarın da kişileri hem mutsuzluğa, hem de talihsizliğe uğramış kişilerdir. Her iki yazar tarafından da romanlarda bunların karşıtlarına da yer verilir. Yazarlar, yer bakımından da karşıtlık kurmuşlardır:

"*Her iki yazarda da bir yanda sarp yerler, dağlar ve onların insanları öte yanda ovalar, düzlükler; kasaba ve şehirler ve onların insanları var. Dağda özgür, temiz bir hayat var; ova, 'belâlı ova', kasaba ise kötülükler kaynağı; ceza evi de orada.*"[1205]

And, romanla ilgili incelenecek birçok şeyin olduğunu, yazarın erdemlerinin saymakla bitmeyeceğini söyledikten sonra eserin en beğendiği yerlerini ana çizgileriyle ortaya koyar:

"Yazarın önemli olaylar karşısında köy halkının düşüncelerini eski trajedilerdeki koro gibi vermesi, bir. Bu Hatçe'nin Abdi Ağa'nın yeğeni'ne nişanlandığı, Abdi Ağa'nın öldüğü haberi gelip te İnce Memed'in köylüyü

[1203] Ömer Faruk Toprak, "İnce Memed Destanı", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 51, Nisan 1956, s. 36.
[1204] agm., s. 37.
[1205] Metin And, "İki Roman: İnce Memed, Ali", **Forum**, C. 4, S. 48, 15 Mart 1956, s. 19.

öküzlerine tarlalarına kavuşturduğu, sonra Abdi Ağa'nın ölmediği anlaşılınca köylünün aldığı tavır bu koroyla verilmiş. Uzun yıllar sonrası köylerine dönen Hasan ile Ali'nin konuşmaları, İnce Memed ile Hatçe'nin tekrar karşılaşmaları kolayca hatırdan çıkmayacak sahneler."[1206]

Genel olarak romanı başarılı bulan İlhami Soysal, ***İnce Memed***'le ilgili değerlendirmesinin çoğunu Yaşar Kemal'in romanla ilgili sözlerine ayırır. Ona göre Yaşar Kemal'in romanla ilgili kimi sözleri havada kalmıştır. Sözgelimi İnce Memed'in yaptıklarında halkın baskısının rol oynadığı sözü çok geçerli değildir. Çünkü bu konu üzerinde romanda yeterince durulmamıştır. Hatta tam tersine İnce Memed tipi romanda öylesine ağır basmıştır ki, çoğu zaman köylülerin ve Hürü karının sözleri ona çok az etki eder.

Yaşar Kemal, bu romanda "Hürü karı tipi"ni yarattım dese de, Soysal'a göre yazar, bu konuda pek de başarılı olamamıştır. Çünkü "dört başı mamur bir Anadolu tipi kadın" birkaç paragrafla anlatılamaz. Bu yüzden de böyle bir kadın tipi yaratılamamıştır. Yine Yaşar Kemal'in söylediklerinin tersine romanı bütünüyle sağlamlaştırıp güçlü kılan, romandaki lirizm ve destansı havadır.[1207]

2.8. OKTAY AKBAL – SUÇUMUZ İNSAN OLMAK

Suçumuz İnsan Olmak, başarılı bir roman olarak görülmez. Buna karşın neredeyse yazarların tümü ağız birliği etmişçesine, değerlendirmelerinin sonunda sanki Oktay Akbal'ı kırmamak için onu övücü, onurlandırıcı sözler de ederler. Bu tutum verilen yargıların güvenilirliğini zedelemektedir. Romanla ilgili değerlendirme yapan yazarlar, Akbal'ın "karamsar ve mutsuz" bir yazar olduğu konusunda birleşirler. Bu yazarların çoğu romana yeni bir şey getirmediği, kişileri canlı birer insan haline sokamadığı, sığ bir konudan roman yapmaya çalıştığı için Akbal'ı eleştirirler.

Demirtaş Ceyhun, romanda Akbal'ın "insanın mutluluk arayışını" anlattığını söyler. Kültürlü olan kişiye yalnız aşkın yetmeyeceğini, siyasal çalışmaların da bunu desteklemesi gerektiğini, oysa onun yalnızca aşkı yeterli gördüğünü, bunun da romanın ilk kırık notu almasına yol açtığını imler.

[1206] agm., s. 19.
[1207] İlhami Soysal,"İnce Memed", **Pazar Postası,** S. 6, 5 Şubat 1956, s. 6/11.

Romanda, roman kişileri aşkı yalnızca "cinsellik" olarak ele alırlar. Nuri de, Nedret de önceden yapmış oldukları hatalara karşın yatmayı aşkın bir sonucu olarak kabul ederler. Yattıkları ân ise, gerçekle yüzyüze gelirler, ne aşk vardır ortalıkta ne de mutluluk. İkisi de kaderlerine boyun eğip evlerine dönerler. Demirtaş Ceyhun'a göre kişilerin kendi hatalarının bile ayırdına varmadan, mutluluğu yalnızca bir kelime sayıp, işi oluruna bırakmaları, bu birlikteliğin mutlu sonla noktalanmamasının önemli nedenlerindendir. Ceyhun, burada Oktay Akbal'ın yapması gereken müdahaleyi yapmadığı, olayları olumluya dönüştüremediği kanısındadır:

> *"Oktay Akbal, meseleyi ters yönden ele aldığından bir çözüme değil, gereksiz bir karamsarlığa varıyor. Oysa, aşkın ne olduğunu araştırsaydı, cinsel isteklerin dışında düşünseydi çevremizin kabullendiği anlamını yıkıp, ona yeni bir yön çizmiye çalışsaydı, hiç de böyle karamsar bir sonuca varmıyacak, mutluluk aramıya ilk çıktığı andaki gibi, mutluluğu gene aşkta bulacaktı."*[1208]

Ceyhun, Nedret, Nuri ve Sevim dışındaki roman kişilerinin hepsinin silik kaldıkları görüşündedir. Ona göre bu kişiler, sinemadaki izleyiciler kadar belirsiz ve siliktirler. "Olay için Nuri'nin bir karısı, çocukları, kaynanası olması" gerektiği için bu kişiler vardır. "Yoksa yaşamıyorlar, insan olamamışlar henüz." Akbal'ın bir başka yanlışı da, Nedret ve Nuri'yi kültürlü insanlar olmalarına karşın, bu yönleriyle değil de, duygulu yönleriyle ön plana çıkarmasıdır. Onların bu yönlerini daha belirgin kılması gereken Akbal, bu kişilerin kültürlü insanlar olduğunu belirtmekten başka bir şey yapmaz. Bu durum, Akbal'ı "roman yazmaktan bir parça daha uzaklaştırmış"tır. Akbal'ın "tesadüfi ve basit bağlantılarla" olay örgüsünü oluşturması da başka bir eksikliğidir.

Ceyhun, romandaki başarılı yönleri de göz ardı etmez. Ona göre Akbal, özellikle aşkla ilgili iç konuşmalarda oldukça başarılıdır. Sanatın en önemli özelliklerinden olan küçük ayrıntıları yakalamasını bilir. Temiz ve güzel bir dili vardır.

Ceyhun, eksikliklerine karşın bu romanın "okunması gereken bir kitap" olduğu kanısındadır. "Çünkü hem insanın kendi cinsel meselelerini çözmesine yardım ediyor, hem de edebiyatımızın hiç de küçümsenmiyecek bir duruma yükseldiğinin namuslu bir şahididir."[1209] Ceyhun'un son söyledikleriyle önceki söyledikleri arasında tutarsızlıklar, çelişkiler olduğu görülüyor. Cinsel sorunları çözmede yardımcı oluyor diye bir romanı okutmak istemesi, bunun için bilimsel çalışmaları referans göstermemesi ilginç. İkinci yargısı ise, bir edebiyatçı dostu küstürmemek için söylenmiş gibidir. Çünkü Ceyhun'un

[1208] Demirtaş Ceyhun, "Oktay Akbal ve Mutluluk", **Yeditepe**, S. 133, 15 Haziran 1957, s. 133.
[1209] agm, s. 7.

başta söylediklerinin hiç de bu romanın edebiyatımızın yükseldiği yeri işaret etmekle bir ilgisi yoktur.

Bilge Karasu, romanı izleği, kişileri ve roman tekniği açısından ele alır. Akbal'ın bu romanda "köşeye sıkıştırılmış insan –hem de, toplumun sıkıştırdığı insan" izleğini işlediğini söyleyen Karasu'ya göre, onun roman kişisinin sıkıntılarını anlatmak için kendine özgü bir anlatım yolu geliştirmesi övgüye değerdir. Karasu, "mızmız" bir yazarın kolaylıkla okunamayacağını, ama Akbal'ın kendisini sonuna değin okutabildiğini; onun kişilerini "mızmız" olarak değerlendiren eleştirmenlerin yanıldıklarını söyler. Karasu'ya göre bu kişiler, mızmız değil, "ödlek ya da alık"tırlar. Karasu, Akbal'ın "birbirine pek benzeyen kişileri hep aynı "motif'ler arasında" dolaştırmasını, "aynı kalıplar içinde" yaşatmasını, "anahtar – söz" ya da "imgelerin hep bir" olmasını yazarın sınırlılığı olarak değerlendirir. Ona göre romanın aksayan bir tarafı da geriye dönüşlerdir. Geriye dönüşlerin "sinema kurallarına göre" yapılması, "bu kadar ağır, bu kadar tekrarlı" olması eseri teknik yönden zayıflatır. Genellemede ölçünün kaçırılması, sözgelimi suçun insan olma'ya yüklenmesi, bir başka aksaklıktır. Karasu, kahramanın inandırıcılığı konusunda şunları söyler:

> *"Ama soruyorum kendi kendime: Kahramanın inandırıcılığı, karşısına başka bir öğe çıkarılsa, -Selmin'le Hamdi'yi gerçek ağırlıkları olan öğeler sayamıyorum- gerçek bir ağırlığı olan bir varlıkla çatıştırılsa daha da artmaz mıydı? Düşlerle savuşturulamayacak, yenilemeyecek birtakım karşıt kuvvetler, Akbal'ın da daha çok işine yarardı sanıyorum."*[1210]

Hikmet Dizdaroğlu, romanı konusu, kişileri, olay örgüsü, izleği açısından ele alır. Romanın geniş bir özetini yapan eleştirmen, bu özetleme sırasında kişilerin bazı özelliklerine de değinir: "Nedret hayallerle avunmaktan öteye geçemediği halde, Sevim, hayatın içine girmek, yaşamak, eğlenmek'ten zevklerini tadmaktan hoşlanırdı." Dizdaroğlu'na göre "memnu aşk" izleği üzerine kurulan bu romanda, bu izlek geliştirilerek, "sosyal baskılarla duygu ve tutkuları arasında bocalıyan kişioğlunun, Nedret'le Nuri'nin ve onların yanında Sevim'le Nedim'in birbirine paralel olan alınyazıları" da çizilmiştir. Çağdaş romanın başlıca sorunu çevrenin insanı mutsuzlaştıran baskılarıdır. Oktay Akbal, "kişioğlunun iç dünyası ile onu kuşatan çevrenin uyuşmazlığı" sorununu ana izlek olarak ele almıştır.[1211]

[1210] Bilge Karasu, "Takıldıklarım", **Forum**, C. 9, S. 107, 1 Eylül 1958, s. 20.
[1211] Hikmet Dizdaroğlu, "Suçumuz İnsan Olmak", **Türk Dili**, C. 8, S. 86, Kasım 1958, s. 107-109.

Dizdaroğlu, Akbal'ın dünya görüşü üzerine de görüş bildirir. Yazar, bunu yaparken romandan yola çıkar. Akbal'a göre insanoğlu da, yaşam da bayağı ve iğrençtir. Yeryüzünde gerçek mutluluk yoktur. Dünyadaki her şey, çevre, sosyal inançlar, gelenek ve görenekler insanoğlunun mutluluğuna engeldir. Bu dünyadaki her şey pis ve kirlidir. İnsan, bu dünyada yapayalnızdır. Bütün bunların tek bir nedeni vardır: "Suç (…) insan olmaktı." Bu çıkmazdan kurtulmanın tek bir yolu vardır: Hayatı fazla düşünmemek ve büyütmemek.[1212]

Dizdaroğlu, Akbal'ın dünya görüşü yanında sanatçı yönüne, sanatının özelliklerine ve sanat anlayışına da değinir. Ona göre Akbal'ın roman ve öykülerinde olaylar değil, hayaller, tasarılar, anılar ve düşler önceliklidir. Bu durum eserde hareketi azaltmasına karşın, yazara çözümleme için geniş olanaklar kazandırır. O, yeni kuşak yazarlarından bu yönüyle ayrılır. Onun eserlerinde olay ve konuşma yok denecek kadar azdır. Akbal, kişilerin yaptıklarını anlatmak yerine, onların düşüncelerini, düşlerini, hayallerini yakalamayı, yaşamlarını etkileyen ve yönlendiren iç öğeleri aydınlatmayı daha ilginç bulur; çünkü hayaller, gerçeklerden farklı değildir. Yazar, bu romanında da aynı aynı anlayışı sürdürür.[1213]

Körükçü, öncelikle Akbal'ın belirgin özellikleri üzerinde durur. Bu özelliklerin sanatına hangi ölçülerde yansıdığını saptamaya çalışır. Körükçü'ye göre Akbal'ın ilk özelliği, "his, hayal ve şiir" yönü ağır basan, düşle gerçek arasındaki belirsiz sınırlarda dolaşmayı seven bir yazar olmasıdır. O bu havaya uygun iki tipi romanının konusu yapar. Akbal'ın ikinci belirgin özelliği ise, "bezginlik" ve "abes duygusu"dur. Bu durum ele aldığı iki kahramanında da çok belirgin bir biçimde görülür. Kitabın "yaşamanın ve mücadelenin saçma olduğunu belirten, bezginlik tortusuyla ağırlaşmış cümlelerle" bittiğini söyleyen Körükçü, Akbal'ın bu yönüyle, Sartre ve Camus'a benzediğini, varoluşçuluğa uygun bir yolda ilerlediğini belirtir.

Körükçü'ye göre Akbal'ın bu romanında bir davası vardır; ama bu dava insanlık, dostluk, kardeşlik gibi sosyal bir dava değildir. Onun davası, "sevişme"dir. Hatta sevişme bile değil, hayatın hiçliği, iğrençliği, saçmalığıdır. Evli iki insan arasındaki yasak aşkı anlatan bu romanda, roman kişileri son kertede romanın ve aşkın sonunu getiren "cinselliği" yaşayacaklar ve dava da belli bir sonuca ulaşacaktır:

"Tam kıvamına gelen şehvet faslında kapının zili çalıverir: belki bir postacı, kapıcı, çöpçü, falan, ama onlar korkuyla fırlarlar ve büyü bozulur, sihir kaybolur.

[1212] agm., s. 108-109.
[1213] agm., s. 109.

Neticeye böylece ulaşırlar: demek ki aradıkları saadet burada da yokmuş, kaçmak istedikleri iklim burada da bulunmuyormuş: 'Yanıldık, aşk değildi bu. Aşk yok. Zaten olmaz da.' 'Hayatın içinde ne varsa pisti, kirliydi. Aşklarsa başka türlü olamazdı. Gerçek denilen şey, elle dokunulan, gözle görülen ne varsa hepsi, düşünen hayal eden insan için çekilmez derecede bayağıydı, iğrençti.'"[1214]

Körükçü, Nuri'yi Oktay Akbal gibi değerlendirmez. Akbal, onu üniversitenin felsefe bölümünü bitirmiş, belli bir dünya görüşüne sahip -hatta bir zamanlar asi, hırçın ve anarşist, hatta ihtilalciymiş- bir insan olarak çizer. Körükçü, böyle bir insanın gerçek hayatta da olabileceğini, ama onun romandaki kişiye dönüşemeyeceğini söyler. Körükçü, Nuri'yi şöyle çizer:

"O halde kahramanımız belli bir bağlantısı, bir dünya görüşü, bir hayat felsefesi olmayan, daha doğrusu günlük hayatın sıkıntılı ve çirkin gerçekleri içinde pusulasını yitirmiş bir kaptan gibi dolaşan bir köksüz, bir nevi apatik, bir 'avâre' tipidir."[1215]

Körükçü, roman kişilerinin hiçbir değere bağlı olmamalarını Akbal'ın bir hatası, eksikliği olarak görür. Aşk'ın boş, manasız çıkmasının öteki değerleri, sözgelimi sanatı yok saydıramayacağını söyler:

"Hepsini bir kenara bırak, 'sanat' nerde kalıyor Oktay Akbal? Dünyada dayanacak bir şey kalmasa, bağlanacak hiçbir mefhum, zevk alacak hiçbir nesne kalmasa Proust'un kitabı, Debussy'nin nağmesi, Renoir'ın çizgisi var ortada. (…) Tertemiz dili, akıcı üslûbu, derinlere inen şiiri ve abesi bile müdafaa ederken gene de güzel, gene de zevkli okunan, gene de bir kıymet olan senin kitabın bile buna ayrı bir delil, terazinin gözünde ağır basacak ayrı bir kıymet olarak karşımızda duruyor."[1216]

İhsan Akay, romanın ***İkisi*** adlı öykü kitabında yer alan "Kadınla Erkek" adlı öykünün genişletilmiş hali olduğunu, Akbal'ın öyküde üç sayfaya sığdırdığı konuyu romanda 150 sayfa uzattığını, "küçük hikâye konuları ile roman" yazmaya çalıştığını söyler. Akay, yazısında roman kişileri, romanın izleği, yazarın yaratıcılığı üzerinde durur. Romanın izleği, tıpkı ***İkisi***'ndeki öykülerde olduğu gibi "Yalnızlık-Can Sıkıntısı - Anlamsız Hayat"tır. Ona göre yazar, "yapmacık davranışlı, cansız kuklalar" olan Nuri ve Nedret'i canlı birer tip olarak ortaya koyamamıştır. Oktay Akbal'ın, küçük öyküdeki

[1214] Muhtar Körükçü, "Suçumuz İnsan Olmak", **Varlık**, S. 458, 15 Temmuz 1957, s. 20.
[1215] agm., s. 19.
[1216] agm., s. 20.

ustalığı ve yaratma gücü de bu romanda söz konusu değildir: "Güzel roman yazması, dünya görüşünü değiştirmesine değil, yaratma gücünü arttırabilmesine bağlıdır."[1217]

Yıldırım Keskin'e göre bu roman Servet-i Fünun dönemi romanlarından pek farklı değildir. Farklı olan dil ve olayların Cumhuriyet Türkiye'sine yerleşmiş olmasıdır. "Yoksa düpedüz bir doğulu yazarın, buram buram doğu kokan romanı bu." Nuri'nin Servet-i Fünun romanındaki temsilcisi Ahmet Cemil'dir. Bugün ***Mai ve Siyah***'ı beğenmesek bile o dönem için edebiyatımıza bir yenilik getirmişti. Oktay Akbal'ın ise, romana getirdiği yeni bir şey yoktur. Akbal, Nedret'i de bir kadın gibi çizememiştir; çünkü o, hayatı bir kadın gibi değil, bir erkek gibi görür. Akbal, kadınları tanımadığı için onu başarılı bir biçimde çizememiş, canlandıramamıştır. Bundan dolayı da yarattığı kahraman eksiktir, yaşamayan biridir. Bu romanda kahramanların ipleri de Akbal'ın elindedir. Bu yüzden yaratılan tüm kişiler, tek yönlüdürler, yani Oktay Akbal'dırlar:

> *"Başka düşünüş ve görüşte insan olamamışlar; Nuri ve Nedret olamamışlar. (…) Romanın başında yazar kişilerini nasıl hayal etmişse, sonunda da öyle bulmuş. Kendi başlarına hiçbir şey yapamıyorlar. Kişiliklerini yazara kabul ettirememişler, çünkü olmamış kişilikleri. (…) Romanın sonuna doğru bir yerde, kapı zilinin çalması ile, aşıkların ayağı birden gerçek acununa değiverir. Kimdir o kapıyı çalan? Bilinmiyor. Bana öyle geldi ki, Oktay Akbal'dır o! Bütün roman boyunca kahramanlarının işine karışacaktır zaten. Hayale dayanan böyle bir romanda yazarın işe karışmasını hoş karşılayamıyorum."*[1218]

Yazar, romanın olumlu yönlerini de şöyle sıralar: Bu roman "tatlı, sevimli ve uysal"dır. Yazar, öyküsünü usta bir biçimde götürür. Dili öykülerinde olduğu gibi "pürüzsüz ve sağlam" değildir, ama "açık ve kesin"dir. Romanın bir başka özelliği de "cana yakın" olmasıdır. Bu yakınlık yazarın içtenliğinden gelmektedir.

Yazdıkları Yıldırım Keskin'in yorumlarıyla gereğinden çok örtüşen Y. Ahmet Artun, romanı zar zor okuduğunu belirtir. Ona göre bu roman baştan sona doğu kokar. Eser, sanki doğulu bir yazarın elinden çıkmış gibidir. Roman, "ağır, bayıltıcı, alaturka müzikten" çok da farklı değildir. Hem kişilere, hem de olaylara durgun ve uyuşuk bir ruh hakimdir. Artun, Akbal'ın tipleri ele alışı konusunda şunları söyler:

> *"Nedret; bir kadındır. Bir dişi olarak düşünmesi gerekirken, erkek gibi, Nuri'nin açısından görmektedir hayatı. Bir kadın olayları nasıl yargılar, nasıl konuşur, nasıl davranır, bunlar üzerinde durmamış Bay Akbal. Yarattığı*

[1217] İhsan Akay, "Suçumuz İnsan Olmak", **Varlık**, S. 522, 15 Mart 1959, s. 19.
[1218] Yıldırım Keskin, "Suçumuz İnsan Olmak", **Varlık**, S. 461, 1 Eylül 1957, s. 20.

kahramanlar eksik, yaşamayan, doyurmayan cinsinden olmuş. Bay Oktay Akbal yarattığı kahramanları kendi idare ediyor. Tüm bir kişilik vermiyor onlara."[1219]

Memet Fuat, **Suçumuz İnsan Olmak**'ı "dil" açısından inceler. Bu eserin Türk Dil Kurumu Roman Ödülü almasına şaşar. Onun hem kendisini, hem de Yargıcılar Kurulu'nu aldattığını söyler. Önceki yapıtlarından Akbal'ı dile önem veren bir yazar olarak tanıdığını, onu bir " 'üslup' ustası olma çabası" içinde gördüğünü söyleyen Memet Fuat, tümce kuruluşu açısından da, yazım ve noktalama açısından da bu eserin "bir dil ödülüne aday olacak değerde" olmadığı kanısındadır. Memet Fuat, yazarın yapmış olduğu dil yanlışlarını ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar.

"Kuruluşu bozuk, anlamı bulanık tümcelere örnekler:

'Bir yandan sarı saçlarını ensesine toplar, bir tokayla tutturur, gene düşer, gene toplardı.' (s. 3) 'O kendi hayatının dışına çıkacak güce sahipti, hep o öyle kaldı.' (s. 15)

(…)

Birbirine uymayan tümcelere örnekler:

'Ne bir yakın insanları vardı onları bekliyen, bir kadın, bir koca ve çocuk. Sorumluluk bağlar, sözler, ölmez duygular vardı sadece. Tek başlarına insanlardı şimdi. Yer üstünde yalnız.' (s. 94)

(…)

Kısacası, Oktay Akbal'ın sözcükler konusundaki tutumu anlaşılır şey değil. Yalnız şu bir gerçek: Suçumuz İnsan Olmak Türk Dil Kurumu'nun amacı benimsenerek yazılmış bir yapıtın niteliklerini taşımıyor."[1220]

Akis'teki imzasız yazıda kitabın oylum olarak değil ama, içerik olarak roman özelliği taşıdığı; Akbal'ın ele aldığı tipleri çok iyi seçmiş olduğu, bunları yakından tanıdığı, kitabı tiplere ve kahramanlara boğmaktan kaçındığı imlenir. Roman, hem ele aldığı sorunlar, hem de olayların işlenişi ve anlatımı açısından başarılı bulunur.[1221]

Fethi Naci, Oktay Akbal'ı şöyle değerlendirir:

"Oktay Akbal'ın insanları, düşler içinde, avare, sıkıntılı, ne istediğini bilmeyen, hep gerçekten kaçan, hep geçmiş günleri, çocukluğu özleyen, kısaca 'tükenmiş' insanlardır."[1222]

[1219] Y. Ahmet Artun, "Suçumuz İnsan Olmak", **Karabük Postası**, 1960 (Asım Bezirci, **Oktay Akbal**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1991, s. 115'ten naklen).
[1220] Memet Fuat, "Suçumuz İnsan Olmak", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 247-253.
[1221] Akis, "Suçumuz İnsan Olmak", **Akis**, C. 10, S. 159, 25 Mayıs 1957, s. 26.
[1222] "İnsan Tükenmez", **İnsan Tükenmez**, s. 9.

2.9. TALİP APAYDIN – SARI TRAKTÖR

Sarı Traktör, tarımda makineleşmeyi ve köylünün traktör tutkusunu vermesi, köy ve köy gerçekliğini ortaya koyması açısından dönemin yazar ve eleştirmenlerince önemli bulunur. Romanda insanın dramının verilememesi, asıl olayların başlayacağı yerde romanın son bulması; yazarın köy gerçekliğini bilmesinin roman yazmaya yeteceğini sanması, anlattığı gerçekleri roman gerçekliği olarak verememesi, yarattığı kişilerin iç dünyalarına girememesi eleştiri konusu yapılır. Köy edebiyatını savunan yazarlara göre Sarı Traktör, "tam bir roman"dır.

Kemal Tahir, romanın asıl amacının insanın dramını vermek olduğunu söyler. Apaydın'ın ***Sarı Traktör***'de insanın dramını veremediğini, romanın bu yönüyle eksik olduğunu, dramın başladığı yerde romanın bittiğini belirtir. Romanda İzzet Ağa'nın oğlu Arif'in traktör almayı bir tutku haline getirmesi, babasının traktörü alacak parası olmasına rağmen geleneklere bağlı olduğu için traktör almaya yanaşmaması, Arif'in bundan dolayı rahatsız olması, sıkıntı çekmesi, İzzet Ağa'nın mide rahatsızlığı geçirmesi, hastaneye traktörle götürülmesi, sonuçta kasabadaki yakınlarının yardımıyla Arif'e traktörün alınması anlatılır. Kemal Tahir'e göre yanlışlık buradadır:

> *"Zannımca, hata burada başlıyor. İnsan, dramı, traktör alındıktan sonra başlar. Traktör alınmadan evvel, bütün bu söylediğimiz şeylerle traktörün alınması bir mesele değil ki. Niye okuyalım o kadar sayfayı biz… Traktör alındıktan sonra ne olacak, bizi o ilgilendirir. Binaenalayh, bütün o sayfalar atılmalı…*
>
> *Binaenaleyh, romanı, çevre meselesi, alt bilinç meselesi, muhiti gayet iyi bilme meselesi, ağızları bilme meselesi saymayıp, daha derinlemesine, daha insana doğru, tarihi köklerden istikbale gidecek köklere doğru araştırmamız gerek. Böyle gibime gelir."*[1223]

Fethi Naci, ***Sarı Traktör***'ü başarılı bir roman olarak görmez. Onu "röportajla roman arası bir yapıt" olarak değerlendirir. Bir çevreyi tanımanın, o çevrenin insanlarını bilmenin iyi bir roman yazmak için yeterli olmadığını, aynı zamanda yazarın tanıdığı, bildiği bu gerçekliği "roman durumunda" görmesi gerektiğinin altını çizer. Fethi Naci, köy üstüne okuduğu romanlar içinde, "ele aldığı çevrenin üretim durumunu en iyi, ayrıntılarına varıncaya kadar en doğru anlatan" bu eseri roman olarak beğenmemesine karşın sevdiğini;

[1223] Turhan Tükel, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor**, s. 14-15.

tüm kusurlarına karşın "okunması gereken bir roman" olduğunu söyler. Ona göre bu eser, "köylümüz için yepyeni olan bir duyguyu, tutkuya varan bir makine sevgisini"[1224] anlatması açısından da önemlidir.

Fethi Naci, romanı değerlendirirken öncelikle yazarın neyi, nasıl anlattığını, neyi amaçladığını bize göstermek istiyor. Ona göre yazar, ilkel üretimin köylüyü nasıl yıprattığını, kahrettiğini belirtmek, insan gücünün nasıl harcandığını göstermek, ilkel üretimin yerini makineli üretime bırakmasıyla insanların nasıl rahatlayacaklarını, ne kolaylıklara kavuşacaklarını ortaya koymak için bu romanı yazmıştır. Fethi Naci'ye göre yazarın "gerçeği görüşü" eksiktir. Onun bakış açısı, ağanın oğlu Arif'in bakış açısından farklı olmalıdır. Traktörün yalnızca traktörü olanlara sağlayacağı yarardan söz etmesi, bunu onların gözüyle görmesi doğru değildir. Eleştirmen, Apaydın'ın ilkel üretimin yerini makineli üretime bırakmasıyla oluşacak ekonomik ve toplumsal değişmelerden habersizmiş gibi görünmesini eleştirir. Onun görüşü de tıpkı, varsıl, çıkarını bilir köylüler gibidir:

> *" 'Yakub'un Ali harmanı bitirdi. On günde beş yüz lira da para kazanmış.' (s. 26). Traktörün faydası konusunda Apaydın da bundan ötesini düşünmüyor gibidir. Oysa yazar, köylülerin görüşü ile birlikte, kendi görüşünü de bize iletebilmeliydi. 'İlkel üretim çok yıpratıcıdır, köye traktör girmelidir. Traktörün faydaları çoktur, büyüktür!" yolunda bir görüş, pek genel bir görüş olarak kalıyor; iyi niyetli ama üstünkörü bir görüş olarak kalıyor."*[1225]

Fethi Naci'ye göre Apaydın, "anlattığı gerçekleri roman gerçekliği olarak" görememiştir. Bu roman, "kişisiz bir roman"dır. Bundan dolayı da röportaja yakındır. Romanın zayıflığı, başarısızlığı da bir paradoks gibi görünmesine karşın Apaydın'ın savunduğu düşüncenin doğruluğundan ve köy gerçeklerini iyi tanımasından gelmektedir. Yazar, roman yazmak için bunları yeterli görmüştür. Onda genel olarak gördüklerini söyleme kaygısı vardır. "Anlattığı kişilerin bir iç dünyası yok. İçleri dümdüz." Buradaki kişilerin görevleri "köydeki ilkel üretimi" ve "Arif'in traktör tutkusunu" göstermekle sınırlıdır. Onların başka bir kişilikleri yoktur. "Yazar, onların da bir iç dünyaları olduğunu gösteremiyor." Roman bittiğinde ise hatırlanan kişiler değil, köyün ilkel üretim biçimi, köye traktör gelmesinin gerekliliğidir:

[1224] Fethi Naci, "1958'in Romanları", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 135.
[1225] Fethi Naci, "Sarı Traktör'ün Düşündürdükleri", *İnsan Tükenmez*-**Gerçek Saygısı**, s. 142.

"İnsanları değil, hep, roman olarak, insanlardan ayrı görülmüş bir köy gerçekliğini görüyoruz. Köy yaşayışı ile kişiler bütün olarak verilemiyor. Çünkü köyü kişilerin içinden, kişilerin ilişkileri içinden görmemiş Apaydın, yani köye roman gerçeği olarak bakamamış, bir gözlemci olarak, bir röportaj yazarı olarak bakmış sadece. Romanda önemli olanın örneğin 'öğretmen' değil, 'öğretmen Ahmet', yani tip değil kişi olduğuna pek önem vermemiş. Sonra, konuşmaların köy gerçekliğinden çok kişileri tanıtması gerektiğine de önem vermemiş."[1226]

Fethi Naci'ye göre Talip Apaydın'ın yanılgısı bildiği köy gerçeklerini anlatıvermekle roman yazacağına inanmış olmasından gelir.

İhsan Atar, romanı konusu, mekânı, kişileri ele alışı, dili kullanışı açısından değerlendirir. Atar'a göre, genelde dar bir çevrede (Özeler köyü) geçen olayların okuyucuyu sıkmadan verilmesi Apaydın'ın ilk başarısıdır. Bu romanın üç güçlü kişisi vardır: "Arif, traktör ve değerlendirildiği kadar vermesini bilen doğa ve bunun ürünleri." Atar, bu üçlü arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendirir:

"Arif, öküzle, atla geniş ekeneklerin sürülemiyeceğini; bir haftalık işin ancak traktörle bir günde bitirileceğini, beygir gücünün enerjiye çevrilmesinden gelen faydaları kavramış bir köy delikanlısı.

Traktör ikinci bir Arif. Tınazı savuran, yabayı tutan, dirgene sap yüklüyen, pancar söken el. Yolların ve işlerin 'ürememe'sinden sıkılan bir iç, Sürmeli Emine'den güçlü bir aşk.

Doğa çok sert. Yüksekkaş, Kısık, İnler Arif'e ancak traktörle yâr olabilirler.

Traktör Arif'le doğa arasında bir köprü. Traktörsüz Arif ekonomik bir çiftçi, dolayısıyla doğanın verimi de ekonomik olamaz."[1227]

Atar, Apaydın'ın köylü dilini köyden gelen bir yazar olması nedeniyle çok başarılı bir biçimde kullandığını söyler ve kullandığı sözcük ve deyimlerden örnekler verir.

Yazar, Kemal Tahir'in "Türk köylüsünün ve işçisinin yaşayışını ele almakla doğacak ulusal romanımız" sözünden hareket ederek, Apaydın'ın bu ilk romanıyla bunu başardığını imler.

Ceyhun Atuf Kansu, bir romanı üçgene benzetir. "Üç yanından da temel yanı anlatıdır. Anlatacağı şeyi olmak, iyi anlatmak." Anlatının başka kurallarla da ilgisi olduğunu söyleyen Kansu, bunlardan birinin dil olduğunu belirtir. Apaydın'ın dilini Türkçe ile kurtardığını, romandaki konuşmaların çok sağlam olduğunu dile getirir.

[1226] **age.**, s. 143.
[1227] İhsan Atar, "Sarı Traktör", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 72, Mayıs 1958, s. 422-423.

Kansu, Hemingway'in ***İhtiyar Balıkçı***'sıyla Sarı Traktör arasında bir ilişki kurar. Apaydın'ın romanda sürekli olarak "traktörden, yaz sıcağından, Arif'in ölesiye yorgunluğundan" söz açması, "getirip getirip Arif'i, traktörün çevresinde o çocuksu duygulariyle, o ilkel köylü delikanlısı yönleriyle" göstermesi Kansu'ya ***İhtiyar Balıkçı***'yı anımsatır. Hemingway'in ihtiyar balıkçısının kılıç balığıyla ilişkisi de bu şekildedir: "Denizin ortasında, balıkçı ile kılıç balığı, bir de sonra kılıç balığının peşine takılan köpek balığı çevresinde döner durur. Ama ne güçlü romandır o." Romanlardaki bu "biteviyelik" Kansu'da bu türden çağrışımlar yapar.

Kansu'ya göre romanın üçgen yönlerinden biri de "belirmiş kanlı canlı kişiler"dir:

> "*İzzet ağa direnir direnir de, sonra kar yağarken traktör köye doğru yol alırken arkada römorkta, elle tutulmaz bir duyguyla nasıl büzülüp durur. Üşümüş, zayıflamış. Dokunsan kımıldar orada İzzet ağa. O değin canlıdır. Sevinir mi, sevinmez mi bilinmez. Bir değişikliktir oluyor, bir şeyler ayırdeder. Ama yaşlıdır o, köy delikanlısının keskin duyguları yoktur onda, üşür de üstelik. Kar yağar bozkırda, uyuklar arkada römorkta, bir türlü kestiremediği, ayırdedemediği duygularla. Tam bir köy yaşlısıdır orada."*[1228]

Romanın son sacayağı ise "hayat deneyi"dir. Ona göre anlatıyı yükselten, kişileri ayakta tutan budur. Kansu, köyün yıllar yılı ortaçağın karanlıkları arasında yaşadığını, Türk köyünün toplumsal yapısının bu olduğunu bildiğimizi, ama insanı savsakladığımızı, Apaydın'ın romanına insanı, insan gerçeğini, insanın hayat deneyini ortaya koyduğunu söyler:

> "*Bu toplumsal koşulların sarıp çevrelediği insan neredeydi? O yoktu. Birdenbire Sarı Traktör'le köylü insan ortaya çıkıyor. Sımsıcak, canlı, umut veren, yaşayan, bir takım değerlere bağlanan insan. Romanın sonuna doğru Arif, eski ambar yerine çekilen traktörün yanına gider. Kar yağıyor. Traktör yeni, yepyeni. Arif'in bütün dramı buradadır. Hayat deneyi işte. Türk köyünde insanların yaşadığı, bir şeylere bağlandığı, bir yürekleri olduğu deneyi."*[1229]

Kansu'ya göre Apaydın, bu romanında bir roman için gerekli olan tüm özellikleri başarıyla ortaya koymuştur. Bundan dolayı ***Sarı Traktör***, "tam bir roman" dır.

Dursun Akçam'a göre Türk köyü, bu romanla "gerçek romanına" kavuşmuştur. Romanın bütün kişileri romancı tarafından "büyük bir sevgiyle kucaklanmış"tır. Köylüler kendi dünyalarında "o kadar güzel, o kadar doğal" tanıtılmışlardır. Apaydın, tarlada,

[1228] Ceyhun Atuf Kansu, "Özeler Köyünden Arif", **Varlık**, S. 777, 1 Mayıs 1958, s. 20.
[1229] agm., s. 20.

ağılda, harmanda "bu küçük insanların dünyasına" girmeyi başarmış, onların "ruhuna inmiş"tir. Bu bakımdan eserin "ruhsal yapısı" çok güçlüdür. Yazar, dili de iyi kullanmış, "akıcılığı bozacak şive bozuntularına yer vermemiş"tir.

Akçam'a göre Apaydın, Arif'le traktör aşkını ustalıkla ortaya koymayı başarmıştır: *"İnsanın insana değil, insanın maddeye aşkını bu derece dile getiren bir yazar bilmiyorum."*[1230]

Ömer Faruk Toprak, bu romanı "ülkemizdeki bir köyün değişimini" göstermesi açısından önemser. Ona göre, Apaydın'ın "ülkemizin önemli bir sorununu," tarımda makineleşmeyi, traktör sevgisini sabır ve heyecanla ele alması güzel bir adımdır. Ama yapması gereken birçok şey vardır:

> *"Yiğit bir kalem olmaya aday köylü yazar Talip Apaydın, bu konuyu daha genişletir, sorunun nedenlerine girer, hele satır gücünü de dillendirirse, bize bir traktör epopesi getirebilir köyünden."*[1231]

2.10. FAKİR BAYKURT - YILANLARIN ÖCÜ

Yılanların Öcü, Fakir Baykurt'un ilk romanıdır. 1958 Yunus Nadi Roman Armağanı'nı alan bu eser, yayımlandığı yıl ilgiyle karşılanmış, bu ilginin sonucu olarak da birkaç yıl sonra sinemaya uyarlanmıştır. Fakir Baykurt, kişi yaratmaktaki ustalığı, tipleştirmedeki başarısı, insanları ele alışı, dildeki sürükleyiciliği açısından olumlu; romanında köy sorunlarıyla edebiyatın sorunlarını karıştırdığı için olumsuz eleştiriler alır. Bu roman edebiyatımızın unutulmayacak, ardından yürünülecek bir eseri olarak gösterilir.

Yaşar Kemal, ***Yılanların Öcü***'nü dili, konusu, düşünüşü ve insanları ele alışıyla romanımızda bir yenilik olarak karşılar. Gerçekçi romanın "çok soyut" ve "soyut olmayan" diye iki koldan geliştiğini, soyutların aşırı gidip gündelik olanı, hayatı hayat yapan şeyleri ele almadıklarını, bundan dolayı da yarım kaldıklarını; soyut olmayanların ise kendilerini küçük, gündelik olaylara kaptırdıklarını bunun sonucunda da romanda bir roman tipinden, kişisinden eser kalmadığını iddia eder. Fakir Baykurt'un yeniliği ise, iki kolu da "ölçülü" kullanmasıdır. Yaşar Kemal, Baykurt'u ve eserini şu yönleriyle başarılı bulur:

[1230] Dursun Akçam, "Sarı Traktör", **Pazar Postası**, S. 15, 13 Nisan 1958, s. 12.
[1231] Ömer Faruk Toprak, "Sarı Traktör", **Pazar Postası**, S. 22, 1 Haziran 1958, s. 10.

"Küçük küçük olaylar, birike birike romanın sonuna kadar tipleri yaratıyor, olgunlaştırıyor. Hiç çabasız –adamın aklına, daha doğrusu gönlüne öyle geliyor- Yılanların Öcü'nün tipleri ortaya çıkıveriyor. Fakir Baykurt'un ustalığı burada işte. Göstermeden, bakın ben roman yazdım, tip çiziyorum size demeden, işinin içinde, döğüşünün başında Irazca Ana'yı, Kara Bayram'ı, Muhtarı, Hacı Ali'yi, Kara Bayram'ın avradını, Hacı Ali'nin avradını ortaya çıkarıvermesi… Bütün gündelik olayların içinde bir ev, Kara Bayram'ın evi, sonra köy. İtiyle atıyla, kokusuyla yaşıyor. (…) Fakir'in gerçekçiliği, Irazca'nın anasına benzemesi değildir. Fakir'in gerçekçiliği, bir köy kurması, köyde insanlar yaratmasıdır. (…) Fakir'in başarısı insanları tutuşu, insanları anlattığı dilin onları anlatırken onlara uyuşu… Yapmacığı olmayışı, romanın yapısının uygunluğu güzelliği… Ve Fakir'in gönlünce bir dünya kurma çabası. (…) Yılanların Öcü bizim edebiyatımızın unutulamayacak, ardından yürünülecek eserlerinden biridir."[1232]

Hasan Âli Yücel, ***Yılanların Öcü***'ne duygusal bir gözle bakar. O, Fakir Baykurt'u "ciğergâhımıza sokulan ve yüreğinizi sokan yılanlardan öç alan bir evlâd" olarak görür, kendisini de bir "baba". Fakir Baykurt gibi öğretmen yazarları yetiştirdiği için de gözünün açık gitmeyeceğini belirtir. Yücel, Irazca ana'yı bütün Türklerin anası olarak değerlendirir:

"Romanın kahramanı ırazca ana, Türk köylüsünü ruhca ve maddece sömürenlere karşı savaşı, İstiklâl savaşının devamı belliyen, Atatürk devrimlerine sahiden inanmış bütün Türklerin anasıdır. Oğlu, kuvvetliler tarafından yapılmış baskılar altında ezilip susuyor da Irazca ana, dimdik. Teslim olmuyor, peki demiyor, boyun eğmiyor, döğüşüyor."[1233]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yarışmada ödül alması için oy verdiği ***Yılanların Öcü*** için şunları söyler:

"Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü adlı romanı, bize köy hayatının tam levhasını çizmiş olmak bakımından değerli görülmüştür. Bunda aynı zamanda, yazarın memleket meselelerini heyecanla ifade edişi, yaşayan bir kişi yaratmakta kudreti de eserine edebî bir kıymet vermektedir."[1234]

Mevlüt Kaplan, romanın Baykurt'un yaşamından izler taşıdığını söyler. Ona göre Irazca, Baykurt'un annesini çağrıştırır. Romanın en güçlü kişisinin Irazca olması da bunun göstergesidir.

[1232] Yaşar Kemal, " 'Yılanların Öcü' Üstüne Birkaç Söz", **Dost**, C. 2, S. 11, Ağustos 1958, s. 10-12.
[1233] Hasan Âli Yücel, "Türk Edebiyatına Kendi Giren Köylü", **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 7.
[1234] Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan aktaran Talip Apaydın, "Fakir Baykurt'a Övgü", **Pazar Postası**, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 5.

Kaplan, romanın ilerleyişinin de tıpkı köy yaşayışına uygun biçimde olduğunu ileri sürer. Ona göre Fakir Baykurt'un, "insanı sıkmayan, ağır ağır ilerliyen, ilerledikçe de ruha bir hoş burukluk veren sürükleyici bir dil"i vardır. Yazar, tipleştirmede başarılıdır. Irazcayı da, Muhtar'ı da, diğer kişileri de ustaca ortaya koyar: "*Muhtar da Irazca gibi başarı ile anlatılmaktadır. Ama bu Irazca gibi iyi bir tip değildir. Köylüyü, hükümetten aldığı kuvvetle ezmiye çalışır.*"[1235]

Kaplan, o güne kadar köy romanı yazan yazarların köyü gözlemci bir görüşle yazdıklarını, yani dışardan ele aldıklarını; Baykurt gibi yazarların ise yaşamın kendisini yazdığını söyler. Bundan dolayı romanda Türk köylüsü "dili ve yaşayışıyla" tıpkı "bir bayrak gibi" havada tutulur, herkese gösterilir.

Fethi Naci, roman hakkında diğer yazarlar kadar olumlu düşünmez. Ona göre bu roman, bir ilk roman olmasına rağmen belli bir düzeyi tutturması açısından önemlidir. "Yılanların Öcü, köy gerçekleri hakkındaki bilgi ile, belirli durumların yergisi ve birtakım özleyişlerin dile getirilmesinin bileşimi bir roman"dır.[1236] Fethi Naci, Baykurt'un romanda "karı, koca, çocuk ve kaynananın aynı odada yatmaları, temizlik özlemi gibi önemli sorunları çok güzel belirtmiş" olduğunu vurgular. Ona göre yazar, romanı değil, anlatmak istediklerini öncelemiş, önemli bulmuş; bu da onun köyle ilgili birikimini, düşüncelerini roman düzeni içinde iyice birleştirememesine yol açmıştır. Fakir Baykurt da, tıpkı diğer köyden yetişen yazarlar gibi, sadece roman yazmağı küçümsediği, köyün sorunlarıyla, edebiyatın sorunlarını birbirine karıştırdığı için yanlış yapmıştır. Usta bir romancı için çok önemli olan köyle ilgili birikim, bu yazarların iyi roman yazmasına engel olmaktadır. "Irazca'nın davranışının o yaşama koşullarını içinde havada kalmasının" ve aynı zamanda "Baykurt'un romana bilinçli olarak karışmak" dileğinin bir sonucu olarak romanın sonlarına doğru "bir değer düşmesi" görülmektedir:

> "*Irazca'nın romanın sonunda söyledikleri, boşlukta kalan sözler; gerçekleştirilmesi için gerekli koşullar henüz yokken verilmiş bir öğüt, erken bir öğüt. Bireysel bir inat olsa olsa Irazca'nın davranışı; Fakir Baykurt, bu bireysel inada toplumsal bir anlam kazandırmağa çalışmakla yanılgıya düşmüş. Bence Fakir Baykurt'ta en önemli eksik, toplumsal kaygısı olan bir romanda yazarın özel, ayrık durumları, kişileri değil, tipik durumları, tipik kişileri arayıp bulması gerektiği gerçeğine önem vermemesidir. Yılanların Öcü'ne öyle bir kaymakam tipi*

[1235] Mevlüt Kaplan, "Yılanların Öcü", **Pazar Postası**, S. 37, 14 Eylül 1958, s. 6.
[1236] Fethi Naci, "1959'da Romancılığımız", **Dost**, C. 6, S. 28, Ocak 1960, s. 9.

koyması bunu gösteriyor. Yok mudur öyle kaymakamlar? Yoktur demiyorum, vardır tabiî. Ama tipik olan bu değildir."[1237]

2.11. SAMİM KOCAGÖZ - ONBİNLERİN DÖNÜŞÜ

Onbinlerin Dönüşü üzerine yazılan yazılarda bir tutarlılık söz konusu değildir. Halide Edip, romanın "objektif ve kudretli" bir biçimde yazıldığını ileri sürerken, Dizdaroğlu yazarın iki ayrı görüşü ele aldığı romanında solcuları tuttuğunu söyler. Adıvar'a göre tipler canlı bir biçimde çizilirken, Fethi Naci'ye göre kukla olmaktan öte bir işlev taşımazlar.

Romanla ilgili değerlendirmelerde bulunan Halide Edip Adıvar da, Hikmet Dizdaroğlu da bu romanın Xenophon'un **Onbinler**'i ile ilişkisi üzerinde dururlar. Dizdaroğlu'na göre Xenophon'un yapıtı ad babalığından başka bir şey yapmaz. Adıvar, Dizdaroğlu ile aynı kanıda değildir. Kocagöz'ün bu eserden yararlandığı kanısındadır: "Kocagöz'ün romanında bu eserden aldığı en mühim cephe; gençlerin muhitlerine ve dünyada kendini gösteren cereyanlara karşı duydukları tecessüs ve bunlardan birine sürüklenmeleridir."[1238]

Adıvar, bu romanı "çok canlı bir avuç genç adam"ın serüvenleri, dünya görüşleri ve yaşam karşısındaki tavırlarının anlatıldığı; bir roman olarak nitelendirir. Romanı da bu açıdan irdeler. Romandaki kişilerin yaşamdan alınmış kadar gerçek bir biçimde çizildiğini, kişilerden başka belli bir topluluğun da başarılı bir biçimde ortaya konduğunu belirtir:

> *"Bunlar Hitler'in ırkçılığına ve Alman ırkının üstünlüğüne dayanan ideolojiye bağlanmıştır. Bu ideolojinin nasıl işlediğini gösteren vakalar dikkatle okunmıya değer. Bunların arasında kafa ölçmek vardır. Şu veya bu talebenin hangi ırktan olduğunu anlamak için bu zümre harekete geçer. Bu tecrübelerle mâruz kalan gençlerde bunun nasıl acı bir tesir uyandırdığı da realizm ile ifade edilmiştir."*[1239]

Adıvar'a göre yazar, yalnızca kimi topluluk ve olayları değil, aynı zamanda birer birey olarak öğrencileri de ele alır, onların yaşam karşısındaki duruşlarını ve tepkilerini

[1237] Fethi Naci, "Köy Romanları", **Dost**, C. 5, S. 25, Ekim 1959, s. 9-10.
[1238] Halide Edip Adıvar, "Onbinlerin Dönüşü", **Yeditepe**, S. 148, 1 Şubat 1958, s. 2.
[1239] agm., s. 2.

canlı bir biçimde betimler: "Bilhassa Halit'in tuttuğu kazanç ve zevk-u sefa yolundan milletine hizmet etmek için nasıl döndüğünü muharrir canlı bir şekilde tasvir etmiştir."[1240]

Adıvar, "objektif ve kudretli" bir biçimde yazıldığını söylediği bu romanı genç yaşlı herkese önerir.

Dizdaroğlu, önce romanın izleği ve konusu üzerinde durur. Ona göre Kocagöz, bu romanında iki izleği, iki konuyu birbirine koşut, "iç içe, birbiriyle sarmaş dolaş halde" yürütür. Romanda "Almanya'daki ırkçılık akımının Türkiye'deki yankıları, bir de zenginliğin ve paranın mutluluk için tek başına yetmeyişi, insana kişiliğini kaybettirişi" anlatılır. Romanın iki konusu olduğu için, iki kahramanının olması da kaçınılmazdır.

Romanın kişileri üzerinde de duran Dizdaroğlu, romandaki en canlı kişinin Nesrin olduğu kanısındadır. Ona göre romancının sürekli Recep üzerinde durması, tüm gücünü ona vermesi onu doğallıktan uzaklaştırıp yapaylığa sürükler. Ülkü ve yaşam savaşımında yenilgiye uğrayan Halit, Recep'ten daha iyi çizilmiştir. Dizdaroğlu, Nesrin'le ilgili şunları söyler:

> "*Ruhça da, zevk yönünden de doygunluğa kavuşmamış olan Nesrin, hareketleri ve fikirleri bir yana, romanın kişileri arasında hemen en çekici ve gerçek olanı. Bir canlılık, bir dirilik var onda. Girdiği yere bir ışık huzmesi salıveriyor sanki. Bu zevk ve eğlence kadını, yaşamanın anlamını, bilim ve felsefe heveslilerinden daha iyi biliyor. (…) Sonuna kadar gidiyor, ne yıldığı, ne yenildiği var!*"[1241]

Dizdaroğlu'na göre romancı, iki ayrı görüşü ele aldığı romanında belli bir görüşün yanında yer alır. Bir yazarın taraf tutması için, "hoş görülmeyen, yerilen, tehlikeleri belirtilen akımın karşısına konan fikirlerin, en az onlar kadar sağlam ve kuvvetli olması" gerekir. Oysa buradaki aydın geçinen insanlar, hatta Doçent Recep, nasıl olur da diyalektik materyalizmin "Bütün toplumlarda olayları, iktisadi sebepler doğurur!" ilkesini savunurlar. Eleştirmen, burada savunulan düşüncenin ırkçılıktan üstün yönlerinin olmadığı kanısındadır: "Bunları ırkçılara tercih etmek, taşıdıkları fikirlerin topluma yararlı olması bakımından, daha mı yerindedir? Hiç sanmıyoruz."[1242]

Dizdaroğlu, romanın yaşamla bir bağlantısının olduğu; romandaki olay ve kişilerin çoğunun Kocagöz'ün üniversite yaşamından alındığı kanısındadır. Ona göre, "romanın hayatla olan bağlantısı ve kişilerinin gerçekliği" de buradan gelmektedir. Eleştirmen,

---

[1240] agm., s. 2.
[1241] Hikmet Dizdaroğlu, "Onbinlerin Dönüşü", **Varlık**, S. 487, 1Ekim 1958, s. 21.
[1242] agm., s. 21.

romancının toplum düzenine ilişkin bir konuyu tek başına almak yerine, başka konulara da yer vermesinin romanın yararına bir tavır olduğunu, böylece kimi zaman siyasal söylev niteliğine bürünen romanın asıl yatağına döndüğünü belirtir.

Dizdaroğlu'na göre Kocagöz, bu romanı, bir roman kişisine söylettiği, "Her insan, yaratabildiği, hayal edebildiği kadar bir sanat eseri ortaya koyar." düşüncesinin "bir belgesini vermek, kendi 'yaratma' ve 'hayal' edebilme gücünü ortaya koymak" için yazmıştır.

Tahir Alangu, birbirine karşıt iki grubun çekişmelerinin ele alındığı bu romanla Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan'ı arasında ilişki kurar. Alangu'ya göre ***İçimizdeki Şeytan***'da dar bir bilim çevresi yazarın kendi biyografisi ve kişiliğiyle ilgili meseleler açısından; ***Onbinlerin Dönüşü***'nde ise yazarın şahsen ilgili olmadığı daha geniş bir bilim çevresi anlatılır. Bu eserin bir tür "dokümanter sosyal roman"a benzetilmek istendiğini söyleyen Alangu, olayların etkilerinin günümüze kadar geldiğini, anlatılan kişilerin çoğunun hayatta olması nedeniyle bunların gereğince işlenemediklerini, yer yer bulutlu ve bulanık bırakıldıklarını ileri sürer.

Alangu, Kocagöz'ün bu romandaki yapı ve tekniği ilk romanı olan ***Bir Şehrin İki Kapısı***'nda da kullandığını belirtir. ***Bir Şehrin İki Kapısı***'nda kasaba yaşayışını devrimlere uygun bir yola çevirmek isteyen gençlerle buna karşı koymak isteyen eski devir kalıntıları arasındaki çatışmalar ele alındığını söyleyen Alangu, aynı plan ve kuruluşun, hatta aynı çözülmeyen, çözümüne yanaşılmayan sorunların bu kez üniversite çevresinde karşımıza çıktığını, bu iki romanda da sosyal ve psikolojik evrimleri gösterilmeyen düşüncelerin ta yukarılardan gelip Kocagöz'ün kişilerinin başına konduğunu; onun düşünüp taşınarak romanına temel yapmak istediği düşüncelerin romanın gidişinde gündelik yaşayışın canlı temposu içinde ikide bir ortaya çıkıp yaşayışı aksatmaktan başka bir işe yaramadığını ileri sürer.

Alangu'ya göre düşünüşü, yaşayışı, hareketleri ve etkileriyle romanın kuruluşuna uygun tek tip Recep'tir. Öteki tipler Recep'i ayakta tutmak için yazarın elinde hamur gibi yoğrulurlar. Eserini Recep-Halit arkadaşlığı üzerine kuran yazar, bunlardan Recep'i yaşadığı çevrenin ve koşulların üstüne çıkararak adeta bir "üstünadam" yapar. "Sözleri ve hareketleri ile eski zamanın tarikat şeyhleri gibi gölgeler içinde kalan, sevilen, tapınılan, bu yeni zamanlar doktrin evliyâsının bir roman süren medhiyesidir ortada kalan." Alangu'nun romanla ilgili genel yargısı olumsuzdur. O, bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

> "*Roman geniş bir aydınlar çevresinde savaş yıllarının ruhları bastıran, sosyal bünyeyi altüst eden etkilerini, bunları yapan ve yuğuran düşünceleri,*

yaşanan hayat içinde anlatacağı yerde, çok kere çevre ve toprakla, toplum düzeni ve gerçek olaylarla ilgisini kesiyor, tasarlanmış ve açığa vurulamamış ütopyalar alanında bir takım gevelemelere doğru havalanıp gidiyor. O yılların, hiç bir düşünceye yer vermiyen, gelecek endişesi ile ruhları kavuran korkular, geçim ve gıda sıkıntılarından bile bahis yok bu romanda. Fikir plânında olup bitenlere karşı ruhça ve kafaca sağır bir çevreyi iyice anlatmadan, kendi sayıklamaları ile mest olmuş Recep'in peşinden romanı sırf o rahat anlatışı yüzü suyu hürmetine rahatça okuyup bitiriyoruz. Romanın sonunda her şey başlangıçtaki gibidir: Hiç bir şey halledilmemiştir, hiç bir mesele ortaya konulamamış, bir iki sudan kızışma çatışma haline gelmeden yatıştırılmış, fikirde ve aksiyonda taraf tutanlar ne yaptıklarını, ne yapmak istediklerini kendileri de anlamadan sahneden silinmişlerdir. Her şey başlangıçta olduğu gibi sonunda da sisler içindedir."[1243]

Ali Başçıoğlu, bu romanı eleştirmekten çok Tahir Alangu'nun eleştirisine yanıt yetiştirmekle uğraşır. Ona göre Alangu, romanın ne olduğunu ve nasıl yazıldığını bilmemekte, romancıların roman tekniğinin hangi noktasında birleştiğini görememektedir. Bunları bilmediği ve göremediği için de sağlıklı yargılar veremez, romanı çözümleyemez. Başçıoğlu, Alangu'nun romanla ilgili "Yazar, Recep'i âdeta bir üstünadam kişiliğine doğru götürüyor. Sözleri ve hareketleri ile eski zaman tarikat şeyhleri gibi… Bütün öteki tipler kadınlı erkekli bu tipi ayakta tutabilmek için yazarın elinde hamur gibi yuğruluyor." sözlerini şöyle yorumluyor:

"Bay Tahir Alangu'nun sözlerinden anlaşılıyor ki, Samim Kocagöz, böyle bir tipi çizmek için suç işlemiş. Kullandığı yardımcı tipleri de inceden inceye anlatamamış. Acaba Bay Tahir Alangu, bize bir roman gösterebilir mi ki, bütün tipleri, romanın esas kahramanı olan tip kadar üstünde durulmuş olsun.

Romancının yerine konuşmak doğru olamaz. Ama romancılar, yersiz, bilgisizce de yazılmış olsa, eleştirme denen yazılara cevap vermezler. Fakat kendimi Samim Kocagöz'ün yerine koyup Bay eleştirmeciye şu kadarcık söylesem: 'Efendim, romanımda sadece Recep'i anlattım. Böyle bir tip çizmek istedim!' Ne buyurur acaba Bay Tahir Alangu? Samim Kocagöz'ün gırtlağına basıp ille ötekileri de isterim.. diye mi tutturacak dersiniz? Oysa romandaki öteki tipler de, gereğince belirtilmiş, ayarlanmış."[1244]

[1243] Tahir Alangu, "Fikir ve Sanat: Onbinlerin Dönüşü", **Vatan**, 31 Aralık 1958, s. 4.
[1244] Ali Başçıoğlu, "Zavallı Romancılar", **Yeditepe**, S. 147, 15 Ocak 1958, s. 2.

Ali Başçıoğlu'na göre Alangu, ya bu kitabı anlamamış, ya da anlamak istememiştir. Başçıoğlu'nun tavrı romanını savunmak isteyen bir kişinin tavrı gibidir. Bu yazı Alangu'nun da belirttiği gibi, sanki Kocagöz'ün elinden çıkmış gibidir.[1245]

Fethi Naci, bu romanı başarılı bulmaz. Fethi Naci'ye göre "ırkçı üniversitelerle," bunların karşısında yer alan "bilimsel düşünceyi savunan öğrencileri"n ele alındığı bu romanda, roman kişileri "bir kukla olmaktan öte geçemezler".[1246]

[1245] Tahir Alangu, "Üçüncü Adam Aramızda ", **Dost**, C. 1, S. 6, Mart 1958, s. 37-42.
[1246] Fethi Naci, "Romanlarda Aydın Kişi", **Forum**, C. 11, S. 137, 1 Aralık 1959, s. 20.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÖYKÜ

1. ÖYKÜ VE ÖYKÜCÜ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1.8. ÖYKÜ ANLAYIŞI

Nasıl bir öykü istiyorum? Sorulan bu sorunun yanıtı yazarın dünya görüşüne, sanat anlayışına, eleştirmen ya da öykücü oluşuna göre değişir. Eleştirmenler, çeşitli eserlerden yola çıkarak öykü anlayışlarını oluştururlar. Öykücüler ise, bu konuda daha çok kendi öykülerinden yola çıkarlar. Yani onların öykü anlayışları, bir bakıma yazdıkları öykülerle sınırlıdır. Aslında bu görüşler, ortaya koydukları uygulamanın kurama dökülmüş halidir. Bu nedenle, kendi anlayışındakilere hoşgörü ve sevecenlikle bakan öykücü, sevmediklerine aynı gözle bak(a)maz.

Kimi yazar, sanatçının toplumun hizmetinde olması, dolayısıyla da ülke gerçeklerini yazması; kimisi de sanatçının dille oynaması ve yol gösterici olmaması gerektiğini vurgular. Öykücü ve eleştirmenler, öykülerde hayatta geçen olayların çağa uygun bir biçimde anlatılmasını, kıssadan hisse çıkaran öykülerin yazılmamasını, özel ve ayrıksı kişilere yer verilmesini, dış zaman kadar iç zamanın da önemsenmesini; konuların genişliğine değil, derinliğine işlenmesini; yazarın çağın sorunlarını yeni bir özle ve bu öze uygun bir biçimle ortaya koymasını, öyküdeki olaya kendi damgasını vurmasını; yapısı sağlam, kuruluşu tutarlı öyküler yazmasını isterler.

Muzaffer Erdost'a göre öykünün ilk ham maddesi olaydır. Bundan dolayı öykücünün öncelikle olay karşısındaki durumunu saptaması gerekir. Erdost, öykücünün olay karşısında tutumunun iki türlü olduğunu söyler. Ona göre öykücü, eğer halkın beğenilerini ön plana alan bir yazarsa, yapacağı şey okuru eğlendirecek noktaları yakalamak olmalıdır. Yazar, bunu yapmak için "okuru boş ortamda güldürecek," ya da "meraklandıracak" parçaları seçmelidir. Haldun Taner'in "Memeli Hayvanlar"ı, bu tutumun başarılı bir örneğidir. Eğer öykücü, "olayı boş bir ortamdan çıkarıp, ona kendi kişi anlayışının, yeryüzü anlayışının damgasını vurmak" isterse, o zaman olay öykücü tarafından yeniden ele alınır. Burada yapılan şey, Picasso'nun resimde yaptığıdır. Picasso, modelini olduğu gibi değil, "o biçimin kendinde uyandırdığı tepkiyi" çizer. Öykücü de "gözetlediği" ya da "acununda kurduğu bir olay karşısında" tıpkı Picasso gibi durmalıdır. Aynı olayı öykücüler değişik bakış açılarıyla ele alabilirler. Önemli olan öykücünün o olaya kendi damgasını vurabilmesidir. Öyküde yapı taşının olay olduğunu söyleyen

Erdost'a göre, öykücünün diyeceklerini hareketlerle ortaya koyması gerekir. Bunu yapamayan öykücü zayıf bir öykücüdür. Erdost, bu söylediklerini Orhan Kemal'in bir öyküsünde uygular:

> "*Öyküde kartpostal satan bir çocuk, bir de çocuğa sulanan şişman bir bay var. Şişman bay ikide-bir çocuğa 'Çok güzelsin' deyip para veriyor, karşılığında kartpostal almıyor. Sonucu Orhan Kemal şöyle bitiriyor: «'Çocuk: - Peki ama, niçin?' diye bağırdı. '-Çok güzelsin de onun için' ve yanağını okşamak için uzandı. Çocuk anlamıştı, her şeyi anlamıştı. Artık şüphesi kalmamıştı. İri elâ gözleri ve kırmızı yanaklarıyla bir öfke çığlığı gibi baktı adama. Önceki beş lirayla sonraki on lirayı kaptı, suratına fırlattı. '-Alçak!'» Burada Orhan Kemal'in yanılması, çocuğun her şeyi anladığını söylemesidir. Oysa çocuğun 'Alçak' diye çıkışması, takındığı durum, onun her şeyi anladığını göstermektedir. Öyküde Orhan Kemal'in söyleyebileceği de ancak bunlardır.*"[1247]

Erdost, bir başka yazısında olayın öykü içinde bir öge olduğunu, öykü sanatının ise bir olayı aktarmak değil, "damgasını vurarak onu biçimlendirmek, onu etkinleştirecek bir dille, bir deyişle değerlendirmek" olduğunu söyler.[1248]

Mustafa Şerif Onaran'a göre öykücü, hangi anlatış biçimini kullanırsa kullansın, öyküde "yeni bir dünya" kurmaya çalışmalıdır. Öykücü, insanı, insanın iç yapısını anlatırken daha güzel, daha yaşanılır bir dünyanın özlemini duymalı; ama bunu "acemice değil", okuyucuya "sezdirmeden yapmalı"dır. Onaran, bu konuda Esendal'ın öykülerini de referans göstererek şunları söyler:

> "*Hikâyede anlatılacak bir olayın, bir duygunun aracılığıyla asıl ele alınacak olan insandır. Çeşitli zayıf yönleriyle, bütün çabalarıyle yalnızlıklarıyla insanoğlunun sürüp giden serüveni düşünülmelidir. Hikâyede Esendal'ın beğeniyor görünerek hafifsediği, yapmacıklı süslemeler gerçekten yersizdir. Asıl hüner o yalın dile varabilmektir. Esendal'ın elli yıl önce başardığı yalın dile. (…) Esendalı bugüne getiren salt o yalın dil değildir. Kendini belli etmeden, usulca içimize sokulan o insan sevgisi, yaşadığı eski günlerden bu yana hikâyede ustaca işlediği o hava…*"[1249]

Mustafa Nihat Özön, öyküde konunun da, betimlemenin de, öykünün bir sonuca bağlanmasının da önemli olduğunu düşünür. Öykünün en yalın biçimiyle yer, kişi ve

---

[1247] Muzaffer Erdost, "Olay Karşısında Öykücü", **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 142.
[1248] Muzaffer Erdost, "Hikâyenin Olay ile İlgileri", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 61, Şubat 1957, s. 65.
[1249] Mustafa Şerif Onaran, "Hikâyede", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 25, 22 Haziran 1958, s. 7.

olaydan oluştuğunu söyleyen Özön, bunlardan herhangi birine düşkün olmakla yazarın kendi kişiliğini bulabileceğini söyler. Ona göre doğa da, insan da, ev de, köy de, şehir de canlı olduğu için, öyküde betimleme çok önemlidir. Bu canlılığı sanatçı betimleyemiyorsa, bunun sorumlusu bunlar değil, sanatçıdır. "Yer, insan, olay, hareket, duruş… Hepsi tasvir edilir, yani göz önünde canlandırılır." Özön, konuların gerçek hayattan birebir kopya edilmesini doğru bulmaz. Çünkü sanat, "gerçeği bir kopya değil, onu "seçme' ve 'gösterme'" işidir.[1250]

Cemalettin Aykın, eleştirmenlerimizin kuramsal sorunlara girmediğini, öykücülerimizin ise eserlerinin temellerini anlatma konusunda çekimser kaldıklarını söyler. Ona göre bu, öykücülüğümüzün temel sorunlarının ele alınmaması sonucunu doğurmaktadır. Öykünün akımların, yapıtların üstünde bir tanımını yapmamız; onun değişmeyen yönlerini ortaya koymamız gerekir.[1251]

Aykın ilk öykü ustalarıyla çağdaş öykücülerin yapıtlarını karşılaştırır. İlk öykücülerin yapıtları konusunda şu genellemeleri yapar: Bu öykü ustalarının yapıtlarını incelediğimizde işçiliklerinin özelliğini, kuruluş ve biçimle ilgili araçların hiçbirine bilinçli olarak bir üstünlük tanımadan gelişigüzel kullanılışlarında görüyoruz. Konu, izlek, olay, yer, zaman, eytişimsel ilişki gibi, sanat kollarının özelliklerine göre önemleri değişen ögelerin, öykü açısından yorumu üzerinde durulmamıştır. Süre içinde olaylar vardır. Olayların geçtiği çevre belirtilir. Yazar olayları, çevreyi, konuyu ve izleği verirken karşıt gerçeklerin çatışmasından yararlanır. Bu çatışma serim, düğüm, çözüm gibi yalın bir planla verilir. Bu ölçüleriyle yapıtlar, tek yönlü ve ilkel görünüşlüdür. Ustalık kuruluşa değil, dile dayanır. Bileşimcilik çabasından çok gözlemcilik vardır. Amaç, konuları, gerçeğe en yakın biçimde vermektir. Yazar öykücüden çok toplumbilimci, felsefeci, şair, ya da ruhbilimcidir. Öykünün bağımsızlığı diye bir durum söz konusu değildir.

Aykın, günün öyküsüyle dünün öyküsünün ayrıştığı yerleri de ortaya koymaya çalışır. Görüşlerini şöyle temellendirir: Günün öyküsünde yapıda kullanılan ögeler, özellik ve önem bakımından değişikliklere uğramıştır. Eskiden zorunlu durumlar dışında bütünlüğü bozulmamaya çalışılan olay ve yer bölünmüştür. Konu, sert ve kesin çizgilerle, planlı olarak verilmez. Daha çok dağınık yaşantılar anlatılmaya, çağrışımlardan yararlanılmaya başlanmıştır. Olaylar kesintisiz olarak anlatılmaz. Gerçekleri olduğu gibi canlandırma anlayışını savunanlar azalmıştır. Karşıtlar çatışması serim, düğüm, çözüm

[1250] Mustafa Nihat Özön, "Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 42-43, 1951, s. 76-78.
[1251] Cemalettin Aykın, "Hikâyeyi Tanımlama Zorunluluğu", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 42, 19 Ekim 1958, s. 10.

planıyla verilmez. Çatışmalar, baştan sona değin, öykünün bütünlüğünü bozacak kuramsal bölümler gösterilmeden gelişir. Öykünün yapısında kullanılan her şey, bir süre bütünlüğü içinde birleşir. Öykü öğretmeyi değil, duyurmayı amaçlar. Duyurma işini de, izlek yoluyla yapar.

Ona göre öykünün ögelerinden bazıları, evrim sonucu değişime uğramıştır. Olay, yer ve konunun ödev ve anlamları zamana ve akımlara göre değişirken; süre, eytişimsel ilişki ve izlek hiçbir koşulda önemlerini yitirmez. Bundan dolayı birinciler yardımcı, ikinciler ise temel ögeler olarak adlandırılmalıdır. [1252]

Asım Bezirci, derli toplu, ölçülü biçili; yapısı sağlam, kuruluşu tutarlı olan, aynı zamanda da kişilere yeterli bir öznellik veren, çelişkileri sonuna kadar götürebilen, özel ve ayrıksı kişiliklerin yer aldığı öyküler ister. Gereksiz kişilere yer verilmesini, sözün boşuna uzatılmasını istemez. Kişilerin tek yönlü olarak ortaya konmasına karşı çıkar. O, duyguların da kişiler kadar somutlaşmasını, ayrıntılarla canlılaşmasını, derinleşmesini ister. Kıssadan hisse çıkartan öykülerin eskidiğine inanır. Kleber Haedens'in, "hikâyeci olmanın 'yolu bir türlü değil, bin türlüdür'" sözüne katılır.[1253]

Ümit Ölmez, öykücüden yaratma anından önce bir yaşayış dönemi geçirmesini, olaylardan gelen mutluluk ve mutsuzlukları duymasını, kısaca hayatı selamlamasını ister. Ona göre öyküde şu özelliklerin olması gerekir:

> "*Yazı kurallarına bağlı kalınmalıdır. Yaşama kurallarına bağlı kalındığı gibi. Bundan başka, öykünün belli bir düşüncesi, hem üstün, hem de hayattan aşağı, büyük yaşantılı, küçük olaylarla bezenmiş bir yapısı olmalıdır. Öyküde, gerçekçilik, gerçek-üstücülük, varlıkçılık (existialiste), v.b. görüşlerden önce, öykünün sorumu gelir.*
>
> *Her öykü, hayattan olduğu gibi aktarılması bir görünüm (manzara), bir fotoğraf değil, bir nenler anlatan, duyurtan (ihsas ettiren), bir sorumu olan nendir. Öykücü, bu tine uygun bir biçimle öyküsünü sunar*."[1254]

Orhan Hançerlioğlu, sanatçının dille oynaması gerektiğini, öyküyü de, romanı da, şiiri de yapanın dil olduğunu söyler. Ona göre sanatçı, dili güzel kullanmakla kalmaz, aynı zamanda güzel bir dil yapar. Öyküde ve diğer türlerde güzellik konudan değil, dilden gelir: "Edebiyat sanatı güzelliğini ne konulardan, ne de duyulardan alır, onun güzelliği sadece, ama sadece kelime yapısındadır." Öykücü, konu olarak büyük trajediler, hayal gücüne

[1252] Cemalettin Aykın, "Hikâyenin Öğeleri", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 45, 9 Kasım 1958, s. 12.
[1253] Asım Bezirci, "Haney Yaşamalı", **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yayım, İstanbul, 2003, s. 49-55.
[1254] Ümit Ölmez, "Öykü Üzerine", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 52, 23 Aralık 1956, s. 11.

dayalı konular yerine, ayağı yere basan, gerçekçi konuları tercih etmeli; öykülerinde yol gösterici olmamalıdır. Çünkü yazılan ahlâk kitabı değil öyküdür. Çağdaş öyküde, konular genişliğine değil, derinliğine işlenmelidir:

> "*Çağdaş hikâye tekniği herhangi bir olaya, herhangi bir insana şöylece çevrilivermiş, kısa bir bakıştan doğuyor. Ustalar bu bakışı bir hayli derinliğine indiriyorlar, ama genişliğine değil.*"[1255]

Erdal Öz, yazarın çağını yaşamasını; bir çağda yaşayan sanatçının o çağın sorunlarını, o çağın insanını ortaya koymasını ister. Ona göre sanatçı, çağının ileri sanatını yaşamalı, yeni özler getirmeli, getirdiği bu özleri yeni biçimlerle vermelidir. Çünkü ne Shakespeare'de, ne Fuzûlî'de günümüzü bulmak söz konusudur. Buradan yola çıkan Erdal Öz, günümüz öykücüsünde aranılacak özellikleri şöyle sıralar:

> "*Günümüz hikâyecisi artık masal anlatamaz. Salt bir olayı anlatmakla kurtulamaz elimizden. Bir amacı olacaktır. Olayı o amaca varacak biçimde seçecektir. Oraya varmak için de o olayı bir konu ile geliştirecektir. Özünü ona en uygun bir biçim içinde verecektir. Hikâyesi bir zaman kesintisi (ama hikâyeye özge bir zaman kesintisi) içinde geçecektir. Diyeceğim, zaman kesiksiz olacaktır. Son cümleyi söylemek için hikâye yazmıyacaktır. Ya da bir sözü başta söyleyip bütün yazısı boyunca o sözün etkisini arttırmaya çalışmayacaktır. Hikâyenin, ilkle son cümle arasında gelişen, uzayıp giden bölüntüsüz bir oluş olduğunu bilecektir. Yoksa ona çağının hikâyecisi diyemeyiz.*"[1256]

Erdal Öz, Nezihe Meriç'in öykü anlayışını irdelerken kendi öykü anlayışını da ortaya koyar. Yazar, Meriç'in "Hikâye, (…) insanın, bir ruh halinin, her hangi bir olay karşısındaki durumunun, kısmetine düşen, zaman içinde bir gülüşünün, bir davranışının ustaca makaslanıverişidir."[1257] tanımını eksik bir öykü tanımı olarak değerlendirir. Çünkü, ona göre, "bir gülüşün, bir davranışın ustaca makaslanıverişi" öyküyü kurtarmak için yeterli değildir. Öz, bir öyküyü yalnızca dış zamanın oluşturamayacağını, bir de iç zamanın olduğunu söyler. Öz'ün bu konudaki düşünceleri şöyledir:

> "*Dış zaman. Ama sadece dış zaman hikâyeyi oluşturamaz. Sadece dış zamanı olan bir yazı, hikâye olmaz. Bir de iç zamanı var hikâyenin. Önemli olan da o işte. Bu, hikâyenin kendi içindeki, kendine özgü zamanıdır. Dış zamanla ilgili bile değildir bu. Uzunluğu, kısalığı, dış zamanın ölçeği olan dakika ve saniyelerle*

[1255] Orhan Hançerlioğlu, "Genç Hikâyeciye Mektup", **Varlık**, S. 404, 1 Mart 1954, s. 7.
[1256] Erdal Öz, " 'Haney Yaşamalı' mı",**a**, S. 5, 15 Mayıs 1956, s. 1.
[1257] Nezihe Meriç, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, S. 12.

ölçülemez. Sonra onun gibi belli bir zamanda, belli bir yol almaz. Onun gibi eksi sonsuzdan gelip, artı sonsuza gitmez. Kendi kendine değgin (:ait), kendi içinde var olan; yapay bir zamandır iç zaman. Hikâyenin olayları gibi, konusu gibi ve hepsini içine alan özü gibi yapaydır."[1258]

Muzaffer Hacıhasanoğlu'na göre öykücü, söylemek istediğini rahatça "kimseye akıl öğretmeden, kimseye çatmadan, kimsenin canını sıkmadan, kişilerinin ve onların hikâyelerinde geçirdikleri hayat sahnelerinin yardımı ile" söyleyebilir. Öykücü, kişilerini ve kişilerinin sorunlarını hem "hayat çerçevesinden görmek", hem de "yaşamak" zorundadır. Bundan dolayı öykücünün görüşleri, bir makale yazarından daha doyurucudur. Öyküde sorun, belli konuların bilinçli ya da bilinçsiz olarak yinelenmesi değildir. Konular yinelense bile, yazar zamana ve toplumsal değişime uygun yenilikler yapabilir. Öyküde önemli olan yazarın "iç zenginliği" ve "söyleyiş biçimi"dir.[1259]

Samim Kocagöz'e göre sanatçı, toplumun hizmetinde olmalıdır. Bu sanatçının en büyük aşkı da, memleket sevgisidir. Öykücü, ülkemiz ancak varsıllığa ulaştığında en güzel aşk öykülerini yazacaktır. O zamana değin, "aşk rüyası yerine, bütün ömrünce bir çift öküzün ve birkaç dönüm tarlanın rüyasını" gören insanların öykülerini; bu insanların "ekmek, tarla, öküz, su" gereksinimlerini, yani memleket gerçeklerini yazmalıdırlar/yazmaktadırlar.[1260] Yazarın amacı, insanı iyiye, güzele götürmek olmalıdır. "Varılamıyacak; fakat varmak için insanın savaşması gereken, dünya durdukça savaşması gereken bir amaç."[1261]

Aziz Nesin, öykü yazılırken üç etkenin var olduğunu söyler. Bu üç etkeni de gerçekçilik açısından irdeler:

"1. Gördüğümüz, duyduğumuz tipler, karakterler. O tiplerle, karakterlere uygun davranışlar.

2. Yaşadığımız olaylar, ya da başkalarının yaşantıları.

3. Türlü yaşantıların birike birike, kafamızda yarattığı birleşik düşünce."[1262]

Aziz Nesin'e göre öykü, başından sonuna kadar ele alınan kişinin oluşuna uygun yürüyorsa; olayla, olayı yaratacak kişi arasında bir uyum yaratılabilirse gerçekçidir, diğer türlü değildir. Nesin, düşünceden başlayan öykülerin gerçekçi olmasının ilk iki maddeye

[1258] Erdal Öz, "Topal Koşma'nın Biçimi", **A**, S. 10, Şubat 1957, s. 6.
[1259] Muzaffer Hacıhasanoğlu, "Hikâye ve Roman", **Varlık**, S. 392, 1 Mart 1953, s. 9.
[1260] Samim Kocagöz, "Hikâyeciliğimizin Eksikleri…", **Yeditepe**, S. 1, 1 Haziran 1951, s. 1/7.
[1261] Samim Kocagöz, "Hikâye-Roman", **Yeni Ufuklar**, C. 9, S. 3-4 (96-97), Mayıs-Haziran 1960, s. 140.
[1262] Aziz Nesin, "Sanat Hikâyesi", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 7.

göre daha zor olduğunu söyler. Ona göre bu türden öykülerin gerçekçi olması bazı koşullara bağlıdır:

"1. Düşüncenin kendisinin gerçek, doğru olması.

2. Düşüncenin yaslanacağı, dayanacağı olay gerçek olmalıdır. Bu, ayrıntılarına kadar gerçek bir olay demek değildir. Örneğin, sağlam, gerçekçi bir düşünceyi anlatmak için yazar, kişileri kuşlar gibi uçurtabilir. Önemli olan, düşüncenin iyice belirebilmesi için, düşünce ile olay arasındaki uyumdur.

3. Olayları yaratan karakterler gerçek olmalıdır."[1263]

Aziz Nesin, bu söylediklerinden yola çıkarak La Fontaine, James Thurber, Karel Çapek, Samuel Backett, Nasrettin Hoca'yı gerçekçi kabul eder.

Attilâ İlhan'a göre bir öykücüde, aynı zamanda da sanatçıda insancıl dayanışma anlayışı güçlü olmalıdır. Dünya bizim eserimizdir, bu yüzden her insan, ona bir şeyler katmıştır, katmalıdır da; çünkü o, yalnızca bakılıp geçilen bir pencere değildir. Dünyamızı güzelleştirmek, iyileştirmek ya da tam tersine çirkinleştirmek, kötüleştirmek yalnızca bizim elimizdedir. Bu durumu "anlamak ve anlatmak da her şeyden önce hikâyecinin görevi"dir. [1264] Öykücünün görevlerinden biri de, hayatta geçen olayları çağa uygun bir biçimde anlatmaktır:

"Hikâyeci içinde yaşadığı çıplak hakikati, onun tarihi ve içtimai manasını bilmek, anlamak; onun içindeki durumunu, onun inkişafını kavramak mecburiyetindedir. Aksi halde tıpkı Oktay gibi, her tanesi birbirine benzeyen, temiz, pırıltılı hayâllerle dolu bir tesbih çeker gibi ömrünü ve sanat hayatını hayâller içinde harcar, tüketir."[1265]

Attilâ İlhan, öykünün bütünüyle "atmosfer" olduğu kanısını taşır. Ona göre öykücü, bu atmosferi birincil planda bir imge, ikincil planlarda ise imgeler çizerek yaratır. Öykücü, bu imgelerin hepsini, "doğa, toplum, insan üçgeni"nden seçer. Atmosfer yaratma konusunda yazar şunları söyler:

"Sanatçının image'ı birinci derecede zaman ve 'mekân'la, bir de eşyanın görünüşleriyle ilgilidir. (…) Hikâyeci anlatacağı şeyin image'larını o şeyle ilgili zaman ve 'mekân' öğelerini içinde düşünecek; görüş açısını buna ayarlıyacak, hikâyesinin atmosferini kuracak. (…) İmage'ı image haline getiren sanatçının onu yazışı, kağıdın üstüne döküşüdür. İmage bir özdür ve estetik özelliklerini ancak

[1263] agm., s. 7-8.
[1264] Attilâ İlhan, "Dünya Bir Pencere Değildir", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 163.
[1265] Attilâ İlhan, "Oktay Akbal'ın 'Bizans Definesi'ne Dair yahut Eksik Firari", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 9, S. 21, Ekim 1953, s. 25-26.

deyimlenince kazanır. (…) Gerçekten, image'ların dizilmesinden tutun da, belirtilmesindeki özelliklere kadar büyüklü küçüklü bütün truc'ler, hikâyecinin ustalığını ve estetiğini yapan şeyler değil midir?"[1266]

Attilâ İlhan, öykümüzün sorunları üzerine yazarken aynı zamanda öykü anlayışını da ortaya koyar. Yazar, bu yazılarında özetle şunları söyler:

1. *Hikâyemiz anlatmasını bilmiyor*: Yazarın neyi ne zaman söyleyeceği, ne diyeceği önceden kestirilebildiği için, bildiğimiz şeylerin, alışılmış biçimlerle anlatılması öykü için bir eksikliktir. Bu durumda öykünün ölü doğması kaçınılmazdır; çünkü herkesin yazdığı, konuştuğu bir konuyu benzer bir biçimde yenileyen bir yazarı, kimsenin dinlemeyeceği, okumayacağı gün gibi ortadadır.

2. *Hikâyemizin estetik bir görüşü yok*: Köyü köylü gibi görmek de, memleketimi seviyorum edebiyatı yapmak da, toplumbilimsel inceleme yazar gibi hikâye yazmak da yanlıştır. Sanatçı öykücü olabilmek için, özel bir sanatçı görüşü edinmek gerekir.

3. *Hikâyemiz kültürsüz, fikir disiplininden yoksun*: Sanatçılarımızın çoğu disiplinsiz ve yöntemsizdir. Oysa sanatçı, konuşabilmek, yeni ve taze kalabilmek için bir fikir disiplinine, bir dünya görüşüne sahip olmak zorundadır. Ancak böyle bir sanatçı, sanat eserinin derinliğini verir.

4. *Biçimleri yavan*: Bizde yapılan daha çok tespit ve gösterme edebiyatıdır. Yeni özler yeni biçimlerle ortaya konamamıştır. Sözgelimi kendine bir fikir disiplini kurmuş görünen Sabahattin Ali bile, özünde duyumsanan değişiklikleri biçimlerine aktaramamıştır. Sait Faik'in ve ardıllarının yaptığını ise, Batılı çok önceden yapmıştır. Kültürü olmayan, sanatçı görüşünün önemini kavrayamayan, bayağı konuşma ile öyküdeki anlatmanın ayrımını ortaya koyamayan bir öykünün, özünde de yavan kaldığı için, biçim değişiklikleri yapamaması normaldir.

5. *En önemlisi, özü bilinçli olarak araştırılmış, belirtilmiş değil; gelişigüzel, dağınık ve ilkel*: Öz ile biçim birbirinden ayrılmaz. Biçimi özden önce düşünmek gülünçtür. Çünkü ne söyleyeceğini bilmeden, nasıl söyleyeceğini bilemezsin. Öykünün özü, sanatçının fikir disiplini ile belirlidir. Fikir disiplininden yoksun bir öykücünün, belli bir özü yoktur. Onun gevşek, etkiler altında dokunmuş birtakım konuları vardır.[1267]

Attilâ ilhan bunları söyledikten sonra çözüm önerilerini sunar. Ona göre önce memlekete bakıp, sonra hangi konuyu, nasıl işleyeceğimize karar vermeliyiz. Çünkü önce

---

[1266] Attilâ İlhan, " 'Çamaşırcının Kızı' ya da Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Zaman ve Mekân Problemi", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 169.
[1267] "Hikaye Üzerine", **age.**, s. 19-31.

öykü fikri değil, memleket fikri vardır. Memleketin, bize öykünün gelişini hazırlaması "fikir disiplini" ile olur:

> "*Neymiş o, şuymuş: Memleketimizi içinden, socialement göreceğiz: Toplumsal kuvvetleri, tarih alanında gelişmesini, ilişki ve çatışmalarını bileceğiz. Bu bilginin ışığında, toplumsal gelişmenin bilimsel çözümlenişi, genel anlamışla özümüzü; özel anlamıyla, onun devamlı olarak değişen ve yenileşen konularını, ardı ardına getirecek. Arkasından bu konuların estetik dökümü geliyor. (Memleketin toplumsal ortamı değiştikçe, özün dengesi ve yönleri değişecek. Giderek olgular, durumlar, tipler ve ilişkileri, değişecek, yenileşecek! Bunlar yeni image'ler getirecekler. İmage'ların anlatılışlarından, yeni estetik bileşimler doğacak.) Sanatçının zanaat ustalığı, burada işte. Konularını image'lar halinde, estetik senteze katabilmesinde! Hem de başarılı bir senteze. (Bu eserler, halk yığınlarını etkileyecek; bu etki toplumsal gerçeğin (memleketin) gelişmesi yolunda bilinçli bir iş görecek.) Ancak bu kapılar, bizi çıkmazdan çıkarır.*"[1268]

1.9. ÖYKÜ KİŞİSİ

Birçok yazara göre bu dönemde öyküde olay ön planda olduğu için, ne bir tip yaratılabilmiş, ne de gerçek kişilik öyküleri ortaya konabilmiştir. Durum böyle olunca, olayları işleyen, yaşayan kişiler, bir araç olmaktan öteye gidememişlerdir. Olayları yapan da, yaratan da kişinin kendisidir. Kişinin tip olması için, yapılması gereken şey, onu başkalarından ayıran özelliklerin öyküde yer alması; bir başka deyişle onun kişisel ve ayrıksı yönlerinin ortaya konulmasıdır. Ancak böyle yapıldığında ortaya, yaşayan, somut ve belirgin bir tip çıkar.

Kalıplaşmış, yıllardır kullanılan tiplerin öyküye bir canlılık getirmediğini söyleyen Bilge Karasu, öyküde kendi olabilen kişiler arar; kişiyi yok sayan, kişiliği silen gerçekçiliğe karşı çıkar. Erdal Öz ise, kişilerin dış özelliklerini ortaya koyan, kişiyi doğanın bir aynası gibi gören öykü anlayışına karşı çıkar. Onun için önemli olan insanın nasıl göründüğü değil, nasıl olduğudur.

Orhan Duru'ya göre öyküde kişiler, canlı, belirgin ve gösterişli değildir. Onlar genellikle siliktir.[1269] Bundan dolayı öyküde önemli olan "olay"dır. Kişilerse bu olayın

[1268] "Hikaye Üzerine", **age.**, s. 32-33.
[1269] Orhan Duru, "Gereği...", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 25, 23 Haziran 1957, s . 6.

etkenleridir, ya da öyle görünürler. Duru, öykünün mutlaka bu şekilde yazılması gerekmediğini, edebiyatımızda çok güzel kişilik öyküleri yazıldığını söyler. Buna örnek olarak da Ömer Seyfettin ve genel olarak Sait Faik'in öykülerini gösterir:

> *"Aklıma hemencecik Ömer Seyfettin'in Efruz bey'i geliyor. O hikâyede de olaylar vardır. Ama bu olaylar Efruz beyin kişiliğini belirtmek için uydurulmuş gibidir. Sait Faik'in bir adamı, bir tipi anlatmak için yazdığı hikâyeleri anıyorum. Bunlar gerçekten birer hikâye mi? Kimbilir belki."*[1270]

Muzaffer Erdost, öykücülerin insanın karışık dünyasına girmek için herhangi bir çaba harcamadıklarını, tip yaratamadıklarını, çünkü olayı ön plana aldıklarını söyler. Böyle olunca da kişiler olayları işleyen bir araç olmaktan öteye gidemezler. Oysa olayları yapan da, yaratan da kişinin kendisidir. Erdost, tip'in önemini, Çehov ve Kafka'yı da söylediklerine referans göstererek, şöyle ortaya koyar:

> *"-Turgut Uyar'ın sözüyle- karmakarışık bir iç ülkesi olan insanı, hikâye(ci)lerimiz pek işlemiye yanaşmıyorlar. Yanaşsalardı, bu arada kendiliğinden 'tip'lere gidilecekti. Çehov bunun güzel bir örneğidir; önemini, değerini de yarı yarıya buna borçludur. Ortaya tipler koymak… Olaylar, sorunlar eskir; tipler kolay kolay eskimez. Günlük yaşamımızda olayların akışına, toplumun akışına kendisini bırakmış insanların yanında bu olayları yapan, toplum akışına karşı koyan tipler, kendi özüne, kişiliğine eri(ş)miş insanlar da var. Kafka bunu kavradığı için ölmezliğe erişmiş…"*[1271]

Asım Bezirci, bir öykü kişisinin tip olabilmesi için belli ölçütler ileri sürer. Ona göre "kahramanın öznel kişisel, ayrıksı yanları" belirtilmeli, onu "başka insanlardan ayıran özellikler" ortaya konmalıdır. Böyle yapıldığında "canlı, somut, duyurgan bir 'tip'" yaratılabilir. Tahsin Yücel'in "Büyük Sarhoşluk" adlı öyküsünün kahramanı buna örnektir.

> *"Hikâyenin kahramanı çöpçü, düşsel (hayali bir yaratık belki de) ama sahici bir varlıkmış gibi geliyor bize. Doğrusu ya, yaptığı hareket (bir caminin resmini çizmek uğruna işinden atılmayı göze alması!) olacak iş değil; ama bir gerçek sanıyoruz onu, hemen inanıveriyoruz. Çünkü eğilimlerle davranışlar arasındaki bağlantılar saptanmış. Duygularla yaşantılar arasındaki uyuşmazlar, kişiyle çevresi arasındaki etki ve çelişmeler gösterilmiş. Öbür hikâyelerin tersine, kahramanın öznel kişisel, ayrıksı yanları belirtilmiş. Çöpçüyü başka insanlardan*

[1270] Orhan Duru, "Kişiler", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 68, Ocak 1958, s. 246.
[1271] Muzaffer Erdost, "Hikâye Üzerine Bir Deneme", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, Ocak 1957, S. 60, s. 18-19.

ayıran özellikler ortaya konmuş. Böylece canlı, somut, duyurgan bir 'tip' meydana gelmiş."[1272]

Baha Galip Tunalıgil'e göre öykücü, öyküsünde hem kendini, hem de diğer insanları anlatabilir. Kendini anlatan öykücü bir süre sonra tekrara düşmemek için, ister istemez başka insanları da anlatma yoluna gidecektir. Okurun kendini öykü kişisinde bulabilmesi için yazar, birden çok kişiden yaratılmış olmalıdır. Öykücü, yarattığı insanı iyi tanımalıdır. Kişisini iyi tanıyan öykücü, onu kolay kolay harcayamaz. Yazacağı öyküde bir çevreyi anlatmayı tasarlayan öykücü, öyküsüne o çevreden bir kişi koyacaksa, gördüğü kişilerin bileşimini tek kişide toplamalıdır. Böyle bir tutum, öykünün daha etkin olmasına yol açacaktır.[1273]

Bilge Karasu, öyküde yıllardır kullanılagelen tiplerin yer almasına karşı çıkar; çünkü bu temel tiplerin davranışları belli bir formüle bağlanmıştır. Ona göre gerçeklik bu değildir. O, "hayal kişiler"in ardında kendine özgü kişilikleri olan, kendi olabilen "gerçek kişiler" arar. Karasu, gerçekçilikle "gerçek kişi" arasında doğrudan bir ilişki kurulamayacağını imler:

"*Gerçek, gerçeklik, gerçekçilik, niyetler pek iyi de olsa, her zaman iri lâkırdıları ortadan kaldırmıyor; tersine, bu iri lâkırdıları daha da orta malı, kişiliksiz 'hayal kişi'ler arasındaki olaylara bir dayanak haline sokabiliyor. Bu gerçekçiliğin bir suçu değil ama gerçekçiliğin nasıl anlaşıldığı meselesi. Kişiyi ortadan kaldıran, kişiliği silen gerçekçiliği tutmuyorum.*"[1274]

Sanat gerçekliğinin doğa gerçekliğinden ayrı olduğunu ileri süren Erdal Öz, bundan dolayı insanı doğanın aynası olarak gösteren anlayışa karşı çıkar. Ona göre sanat, hiçbir zaman olanın görüntüsü olamaz, dıştaki insan gibi soluk alıp veremez, bir yerlerine iğne batırılsa kıpkırmızı kan çıkmaz. Böyle olduğu anda sanatın değil, doğanın aynası olur. Gerçek sanatın amacı, bir kişiyi olduğu gibi resmetmek, onu olduğu gibi tuvale geçirmek değildir. Olanı anlatmanın bir ayrıntı işi olduğunu söyleyen Öz'e göre sanat eseri, ayrıntılardan kendini kurtaran eserdir. Erdal Öz, öykü kişisi için şunları söyler:

"*Paul Andre Lesort: (İnsanları anlamak, sonra yeniden yaratmak. İşte asıl iş burada karşımıza çıkıyor) der. (…) Çağımız bu anlayışa daha bir bilinçle sarılmışa benziyor. Artık öyle kişilerin dış görünüşleri uzun uzun anlatılmıyor. Gerekli olmadıkça hiç anlatılmasa daha iyi olur gibime geliyor. Bugünün sanatçısı*

[1272] Asım Bezirci, "Haney Yaşamalı", **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, s. 48.
[1273] Baha Galip Tunalıgil, "Öykü Yazma Yolundaki Başka Ödevler", **Yücel**, S. 5, Mart 1956, s. 297-298.
[1274] Bilge Karasu, "Acıya Değgin", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 7, 16 Şubat 1958, s. 11.

bundan kaçınmalıdır. Çünkü o zaman onu çizmiş gibi olacaktır. (…) Önemli olan kişinin nasıl göründüğü değil de nasıl olduğudur. Bu da öznel bir iştir. (…) Eserimizdeki insanları dıştaki insanların görüntüsü olarak ele almak, iğne batırınca kıpkırmızı kanlarının akmasını beklemek saçma olur. Ne var ki, bir sanat eserinin kişileri, yine de kendi olanakları, kendi dünyaları içinde, canlı, kandırıcı olmalıdırlar."[1275]

Fahir Onger'e göre bir öyküde, yalnızca gözlem, yalnızca tespit yeterli değildir. Hatta eserin kompozisyonunun sağlamlığı, konuşmaların canlılığı, tiplerin gerçekliği bile yeterli değildir. Önemli olan tiplerdeki canlılık, tipleştirmedeki başarıdır. Onger, gerçekçi edebiyatın silik, cansız kişilerle değil, canlı, savaşımcı, uyanık insanlarla kurulacağı düşüncesindedir:"Her şey bu istekte ve bu isteğin tahakkuku için çalışmaktadır. Yazar konu ve meseleye bu yönden müdahale edebilir ve etmesi de lâzımdır."[1276]

Öyküde insan sorununu ele alan Demirtaş Ceyhun'a göre, insanın iki yönü vardır. Öykücünün bunlardan birini ya da ikisini de kullanabileceğini söyleyen Ceyhun'un, bu konudaki görüşleri özetle şöyledir:

Bunlardan birincisi insanın somut etmenlerle karşı karşıya kalan yönleridir. Bunlar, bir insanın, dışarıdan yapılan bir gözlemle saptanabilecek davranışlarıdır. "Fotoğraf gerçekçiliği" yapan gerçekçi öykücüler, genellikle bu yolu kullanmışlardır. Onların, aynı zamanda da sanatın düştüğü "ilk hata" budur. İnsanın ikinci yönü iç dünyasıdır. Burada söz konusu olan dış etmenlere karşı yapılan davranış ya da tepkeler (refleks) değil, bunların iç dünyasında yaratmış olduğu tepkiler ya da bunlardan algılanmalarla kazanılmış isteklerdir. İç dünyasının çözümü iki ayrı yöntemle olur: 1. Öznel yöntem, 2. Nesnel yöntem. Öznel yöntemde insanın bilinç hallerinin çözümlenmesi iç gözlemle yapılır. Diğer bir deyişle bu yöntem, insanın kendi kendini gözlemlediği, kendi bilinç halleri üzerinde dikkatini topladığı bir yöntemdir. İnsanın duyguları, algıları, düşünceleri üzerinde kesin ve doğru sonuçlara bu yolla varılabilir. Nesnel yöntemde insanın iç yönü nesnel ve deneysel yollarla çözümlenmeye çalışılır. Ama ruhsal durumların bu yolla çözümlenmesi, bir yorum olmaktan öteye gidemez. Çünkü bu, bir insanın dış görünüşünün gözlemi yapan kişi tarafından yorumlanmasıdır. Bu gözlemlerin sonucu, hiçbir zaman doğru, kesin ve değişmez değildir. Bundan dolayı öykücü insanın iç yönünü verirken dayanacağı en güçlü yer, kendi tutkuları, güçlü heyecanları, dikkat halleri, derin düşünceleri, kısacası kendi

[1275] Erdal Öz, "Canlı Kişiler", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 38, 16 Eylül 1956, s. 11.
[1276] Fahir Onger, "Yaşar Kemal'in 'Sarı Sıcak'ı", **Beraber**, S. 7, 01 Aralık 1952, s. 3

ruhsal durumları üzerinde yaptığı iç gözlemleridir. Sonuç olarak kendini iyi tanıyan öykücü, ele aldığı insanları daha iyi tanıtabilir.[1277]

Ceyhun, öyküde tipiklik üzerinde de durur. Tipiklikten kaçmaya çalışan öykücülerin, öykülerindeki kişilerin iç yönlerini, kendi iç yönünü istediği gibi onlara bölüştürerek yaratmaktan başka hiçbir biçimde veremeyeceğini belirtir. Ceyhun, bu öykücülere örnek olarak da Ziya Osman Saba, Oktay Akbal, Adnan Özyalçıner ve Güner Sümer'i verir:

> "*Bunun kaçınılmaz neticesi ise, kişilerin karakterlerini kaybetmesi ve Korsikalı kardeşler misali birisinin bir yeri ağrırsa diğerlerinin bunu duyması gibi yarım yamalak kişilerin birbirlerine girmesidir. Bu türlü yazılmış hikâyeler ya insansız olacaklardır, yahut da anlaşılmaz, karanlık olacaklardır*."[1278]

Öyküde tipin gerekliğine inanan Ceyhun, insanın hayatta sahip olduğu özellikler çerçevesinde bir olay yaratabildiğini, tipin ise böyle olmadığını ileri sürer. Ona göre kişi, yani tip bütün yönleriyle insan olmalıdır. Kişi, insan olduğunda ise "tipik" olamamaktadır. Yazar, bu konuda şunları söyler:

> "*Burada şöyle bir durum düşünebilirim: bir memur var, yani kişi toplum katında memur. Bu yaşayışı kendine bazı özellikler sağlamış. Bir memura has davranışları konuşmaları, yaşayışı var. Günün birinde (…) hikâyede yapageldiği akışın ortasında bir olay yaratması gerekiyor, fakat (…) bu olayı yaratabilecek kabiliyetlere sahip değil. Bu durumun çıkar yolu ne olabilir? Ya eksikliği göz önüne almadan, o kişiye o olayı yaptırmak (ki bizde yıllardır, tek çıkar yol olarak kullanılmış) yahut da, kişinin verilen diğer bireysel ve toplumsal yönsemelerine (fizyolojik hayat yönsemelerine bireysel, psikolojik hayat yönsemelerine toplumsal diyorum) bu olayı yaratabilecek ikinci bir kişinin yönsemeleri eklenir. Ki işte 'tipiklik'e gidiş bu demektir. Kişinin, hikâyenin başından sonuna kadar, tipikliğiyle ilgili bütün yönsemelerini muhafaza etmesi şarttır. (Böylece biz de, hikâyede, patlayan tüfeğin daha önce duvarda asılı olduğunu söylemeliyiz, gerçeğine varmış oluyoruz.) Hikâyeciliğimizde bence eksik kalan yönlerden en belli başlısı budur.*"[1279]

[1277] Demirtaş Ceyhun, "Hikâyede İnsan Problemi I", **Yeditepe**, S. 130, 1 Mayıs 1957, s. 7.
[1278] Demirtaş Ceyhun, "Hikâyede İnsan Problemi II", **Yeditepe**, S. 131, 15 Mayıs 1957, s. 2.
[1279] agm., s. 2.

1.10. ÖYKÜ ELEŞTİRİSİ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜMÜZ ÜZERİNE GENEL DEĞERLENDİRMELER

1950'lerde öykü eleştirisi alanında uzmanlaşmış, öykü eleştirmeni diyebileceğimiz tek eleştirmen 1950 kuşağı öykücülerini değerlendirirken öykü eleştirisinin nasıl yapılacağı konusunda görüş bildiren, düşünce üreten Asım Bezirci'dir. Birçok yazarımız öykü eleştirisi yapar; ama eleştirinin nasıl yapılacağı konusunda özgün bir çalışma ortaya koymazlar. Öykü eleştirisi üzerine yazılanlar, roman eleştirisi üzerine yazılanlara göre daha azdır. Bu dönemde öykü yazarlarının artmasına karşın öykü eleştirisi üzerine yazılanların az olması, çoğu eleştirmenin romanı öyküye tercih ettiğini göstermektedir. Bu dönemde öykü kitapları üzerine epeyce yazı yayımlanır, ama bu yazıların çoğu tanıtma yazısının sınırlarını aşamaz. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* yayımlanır. Buna rağmen, ne yazarlarımız ne de eleştirmenlerimiz öykü eleştirisi üzerine yazı yazarlar. Daha doğrusu yazılanlar çok azdır. Eleştirmenler, eleştiri anlayışlarını ortaya koyarken genelde edebiyat eleştirisi üzerine konuştukları için özel olarak öykü, roman ve şiir eleştirisi üzerinde durmazlar. Ancak yeri geldiğinde, tek tek tür eleştirisi üzerinde dururlar. Bu da çok karşılaşılan bir durum değildir.

Asım Bezirci, Vüs'at O. Bener'in ***Dost*** ve ***Yaşamasız*** adlı kitapları üzerine yapılan eleştirilerden yola çıkarak, öykü eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği konusunda düşüncelerini ortaya koyar. Bezirci, öykü eleştirisinde öncelikli olanın "çözümleme" ve "değerlendirme" olduğunu vurgular. O, eleştirmenin eseri anlamaya, onun özelliklerini ortaya koymaya çalışması gerektiğinin de altını çizer. Eleştiride, aşırı ve genel yargılarda bulunmanın yanlış olduğu kanısındadır. Ona göre eleştirmen, kişi ve olayların ele alınış ve ortaya konuş biçimi, işleniş ve yorumlanış tekniği; sanatçının gerçeğe bakışı ve dünya görüşü üzerine yargılarda bulunmalı, sanatçıyı okuyucuya tanıtmalıdır.[1280] Bezirci, bu söylediklerinin uygulamasını öykü eleştirilerini topladığı ***1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*** adlı kitabında yapar.

Muzaffer Erdost, öykü eleştirmecisinin konu, biçim, deyiş gibi öyküyü tamamlayan ögeleri saymakla öykünün niteliklerini ortaya çıkardığını sandığını, bunun bir aldatmacadan başka bir şey olmadığını söyler. "Hikâye bize yaşamayı, insanları sevdiriyor." demenin öykünün çözümlenmesinde ne gibi bir yararının olduğunu, bize bu sözün neyi anlattığını sorar. Erdost'a göre yapılması gereken şudur:

[1280] Asım Bezirci, "Eleştirmenin Sorumluluğu", **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003, s. 15-17.

"Eleştirmeler, hikâyeyi anlatmaktan çok, hikâyeye dayanarak kafamızı işletmelidir. Bir hikâyenin teşhisi, bazı teşhis yöntemlerini bize öğretecektir. Bir meseleye nasıl, nereden bakılacağını öğretecektir. Bu işi üzerine alacak yazıların geniş bir kültüre, bilgiye, zekâya, sezgiye dayandığına inanıyorum. (…) İlk işimiz bir hikâye anatomisi kurmak olmalıdır."[1281]

Orhan Duru'ya göre bizde öykü eleştirisi yoktur. Bunun nedeni de belli bir öykü anlayışımızın olmamasıdır. Ne öykücüler, ne de öykü üzerine yazanlar, "hikâye yazma sanatı"ndan, "hikâye anlayışları"nın ne olduğundan söz ederler. Böyle olunca da, ülkemizde her yıl onlarca öykü kitabı yayımlanmasına karşın, bu kitaplarla ilgili yazılanlar birkaç "beylik terane"den başka bir şey değildir:

"Kimisi yazarın deyişinden söz eder. Yanlış tümceler bulmuşsa onları söyler. Yahutta 'Yazar edebiyatımıza yeni bir hava, deyiş ve söyleyiş getirmiştir'. gibi beylik teraneler mırıldanır."[1282]

"Her hikâyeyi beğeniyoruz yahut hiç birini beğenmiyoruz. Ayırt edemiyoruz hikâyenin iyisini kötüsünü. Hikâyenin kendisini bir yana bırakıp deyişini, yazarın hikâyede –varsa- savunduğu fikirleri olayların gerçekle ilgisi olup olmadığını araştırıyoruz. Bütün bu çabalamalardan hiçbir sonuç çıkmıyor."[1283]

Ümit Ölmez, gerçek anlamda eleştirmenin olmadığını, bu nedenle de öykücülerin öykü üzerine yazmaları gerektiğini vurgular. Ölmez, yazar kadar okurun da bilmesi gereken şeyleri şöyle ortaya koyar:

"Yazar hangi yöntemle yapıtını kuruyor? Tutumu, bağlı olduğu okul nedir? Yabancı öykülere göre başarısı, varılmak istenilen erek, yabancı ürünlerden aykırılıkları varsa, bunlar nelerdir?"[1284]

Ölmez, öykücülerin de, eleştirmenlerin de bugüne değin öykü üzerine yazmadıklarını, düşüncelerini yazıya dökmediklerini; yazarlar yapmasa bile eleştirmenlerin bunu kendilerine görev edinmeleri gerektiğini imler. Ölmez'e göre onların şimdiye dek yaptıkları, yalnızca "anılarını, içkievi dostluklarını, kadın avı uğruna yitirdiklerini" sayıp dökmekten başka bir şey değildir. Oysa öykü üzerine yazılacak yazılarda bunların değil, sanatın, sanat kaygılarının ve sorunlarının olması gerekir.[1285]

[1281] Muzaffer Erdost, "Bir Hikâye Anatomisi Kurmak", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 8.
[1282] Orhan Duru, "Hikâyeciliğimiz Üzerine", **Evrim**, s. 2-3, Nisan-Mayıs 1954, s. 11.
[1283] Orhan Duru, "Hikâyeciliğimiz", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 50, 2 Aralık 1956, s. 7.
[1284] Ümit Ölmez, "Öykü Üzerine", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 52, 23 Aralık 1956, s. 7.
[1285] agm., s. 11.

Öykü eleştirisi örneklerinin satır aralarında kısmen ”Öykü eleştirisi nasıl yapılmalıdır?”ın da yanıtı vardır. Bu yazılardan yola çıkarak şunları söyleyebiliriz: Öykücüler insanın derinliğine inemedikleri, yazdıkları insanı bilmedikleri, köy gerçeğini geri bir anlayışla ortaya koydukları, şiirin yöntemlerini öyküye uyarlamaya çalıştıkları, yerli olmadıkları, yazdıkları öyküden çok yenilik yapmayı düşündükleri, öykülerde tipleşmeyi başaramadıklarından dolayı eleştirilirler.

Yaşar Kemal, kendilerinden önceki öykücülerin insanımızın derinliğine inemedikleri gibi, memleketi dekor olarak bile veremediklerini kanısındadır. Ona göre eski yazarlarımızın anlattıkları hep yüzeyde kalmıştır. Kendilerinin ise, toplumcu ya da bireyci, “memleket gerçeğini nüfuz etmeğe ve bu realite için de, insanları oldukları gibi vermeğe” çalıştıklarını söyler.[1286]

Mustafa Necati Sepetçioğlu’na göre öykü insandır. Öykücü, kişiyi, kişinin dertlerini, isteklerini, yazgısını anlattığı zaman aynı zamanda toplumu anlatır. Öykücünün görevi, topluma ele aldığı tek kişiden gitmektir. Kültürünü insandan alan öykücü, kendi ülkesinin insanını yakından tanımak durumundadır. Öykücü, düş gücü, yaratıcılığı sayesinde “kuru bir realitenin kabuklarını” parçalayabilen kişidir. Bizim öykücülerimizin çoğu, insanı insan, toprağı toprak olarak anlatmadıkları gibi, kendilerinden de öyküye bir şey katmazlar. Bunların yaptıkları, toplumun kötü ve çirkin yönlerini bir fotoğrafçı gibi, bir makale yazarı gibi ortaya koymaktan ibarettir:

> *“Birkaç hikâyecimiz müstesna devrin hemen bütün hikâyecileri ya dar bir ideolojinin veya kitaplarını ve yazılarını basan patronların emrinde, iptidaî bir fotoğrafçı azametiyle adeselerini süflî ve pis, düzensiz ve bedbaht yerlere çevirmektedirler.”* [1287]

Sepetçioğlu, bu öykücülerin çoğunun Anadolu’yu yazmalarına karşın Anadolu insanını bilmediklerini, Anadolu’yu tanımadıklarını söyler. Ona göre Türk öykücüsü birilerinin uşaklığını, çavuşluğunu yapmadığı; tek taraflı olmadığı; sanatı ön plana aldığı; öykülerde şimdi olduğu gibi toplum birinci, insan ikinci planda kaldığı zaman değil, bunun tersi gerçekleştiği an gerçek kimliğini bulacaktır.[1288] Sepetçioğlu, olumsuzlara Orhan Kemal ve İlhan Tarus’u, olumlulara ise Sait Faik’i örnek gösterir.

[1286] Yusuf Işıklı, “Yaşar Kemal’le Karşı Karşıya”, **Türk Sanatı**, C. 1, S. 17, Kasım 1953, s. 8.
[1287] Mustafa Necati Sepetçioğlu, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri”, **Türk Sanatı**, C. 2, S. 26, Ağustos 1954, s. 6.
[1288] Mustafa Necati Sepetçioğlu, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri II”, **Türk Sanatı**, C. 2, S. 27, Eylül 1954, s. 10-11.

Cemalettin Aykın, 1959 yılında yayımlanan öykü kitapları için yapmış olduğu değerlendirmede, bu dönem öykülerine genellikle karamsarlığın egemen olduğunu söyler. Ona göre hem yazarlar, hem de kişiler bezgin, donuk ve umutsuzdurlar. Özellikle 1950 kuşağı diye adlandırılan, varoluşçulardan ve gerçeküstücülerden kimi az, kimi çok etkilenen Ferit Edgü, Feyyaz Kayacan ve Orhan Duru gibi, toplumdan çok bireyin kurtuluşunu temel alan sanatçılar bu bölüme girerler. Bu yazarlar, "değindikleri sorunlarda ya ruhsal açıklamalarla, ya da tutulacak yolu göstermemekle okuyucularını bir çıkmaz"ın içine bırakırlar. Bunlar, olaylardan çok durumları yazan, genellikle içe dönük yazarlardır. Öykülerin çoğunun kapalı yerlerde geçmesi de bunun göstergesidir. "Gelişme koşulları ve doğrultusiyle, yakınlara değin, doğaya ve topluma açık olan hikâyeciliğimizin 1959 yılında bir 'oda hikâyeciliği' haline gelmesi, dış gerçeklerden iç gerçeklere dönüşü, üzerinde önemle durulması gereken bir değişmedir." Köyü konu alan Fakir Baykurt ve Mahmut Makal gibi yazarlar ise, "köy gerçeklerini, artık iyice tanıdığımız yanlariyle ve geri bir hikâye anlayışı içinde" bir kez daha ortaya koymaktan başka bir şey yapamamışlardır.[1289]

Cemal Süreya, özellikle öykücülerin şiirin sınırlarında dolanmalarını eleştirir. Öykünün kendi sınırlarını geliştirmeye çalışırken, yeni olanaklar ararken kendisini her an yok edebilecek şiire öykünmesi doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü öykücü şair, öykü de şiir değildir. Diğer bir deyişle "Hikâyeci, hikâyeci olduğunu ve hele şair olmadığını her an aklında tutmalıdır". Oysa Feyyaz Kayacan, Erdal Öz ve Adnan Özyalçıner'in öykülerinin geneline, Muzaffer Buyrukçu'nun son öykülerine baktığımızda, bu öykülerin "deformasyoner, kelimeci şiirin metodlarıyla" yazıldığını görürüz. Bu öykülerde "hikâye birimi olay değil, kelime"dir. "Hikâyeyi götüren, geliştiren sanki sadece kelimelerin isterleri, bağlantıları, çağrışımlarıdır." Oysa yapılması gereken şey, "hikâyeyi daha da çok hikâye yapma" yolunda uğraş vermek, "soyutlamayı da, deformasyonu da hikâye sanatının kendi öz temelleri üstüne" kurmaya çalışmaktır. "Genç hikâyeciler hikâyenin imkanlarına dönmeli ya da onu başka türlü aramalı ve derhal şiirle olan tehlikeli alakalarını azaltmaya çalışmalıdırlar."[1290]

Attilâ İlhan, kimi öykücülerin yaratı diye gözlemlerini ortaya koymasına karşı çıkar. Muzaffer Hacıhasanoğlu'nun ***Bir Tesbih Tanesi***, Tarık Güneri'nin ***Peynir Ekmek*** adlı öykü kitaplarını buna örnek olarak verir. Ona göre bu öykücüler, öykü yazmanın "ne derinliğine bir iş olduğunu" anlayamamışlardır. Orhan Kemal ise, öyküsünü anlatırken

[1289] Cemalettin Aykın, "1959'un Hikâyeleri", **Dost**, C. 6, S. 28, Ocak 1960, s. 57.
[1290] Cemal Süreya, "Tehlikeli Alakalar", **Toplu Yazılar: 1, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000, s. 228-229.

sanat düzleminden kaymaz. Onun ortaya koyduğu karşılıklı konuşma örnekleri müthiştir.[1291]

Orhan Duru, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi yazarlarımızı "Osmanlı" bulur. Ona göre bu yazarlarımız, "estetik yapı bakımından" olsun, "olayları görüp gösterme, yani tespit" bakımından olsun Ömer Seyfettin'den, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan farklı değillerdir. Şive taklidini gerçekçiliğin bir ögesi olarak ele alan ve köylüleri Adana ağzıyla konuşturan Orhan Kemal'in estetik bakımdan kişilerini Ermeni, Yahudi azınlıkların diliyle konuşturan Ömer Seyfettin ve Hüseyin Rahmi gibi yazarlardan farkı yoktur. Bu yüzden bizdeki gerçekçi edebiyat "bir örnek"tir. Yapı aynı, öz aynı, biçim aynı. Bu edebiyatçılarımızın insan anlayışları, öykü ve romanlarındaki kişilerin veriliş tarzı da aynıdır. Kişiler de tek yönlü, yalnızca ekonomik olarak verilir. Duru, bu konuda şunları söyler:

> "*Bu yazarların kişileri keskin bir bıçakla yontulmuş gibidir. Ekonomik ve toplumsal kuvvetlerin ittiği yere gider. Hiçbir karşı koyma davranışı yapamaz. İnsanca bir düşkünlük, insanca bir ihtiras, insanca bir karşı koyma yoktur bu kişilerde. Kahramanları, insanları bu biçim veren yazarlara batılı diyemezsiniz herhalde*."[1292]

Erdal Öz'e göre her sanatçı, yaşadığı toplumun sözcüsü olmalıdır. Bu nedenle de sanatını yaşadığı toplumun içinde geliştirmek zorundadır. Kısaca yazar, yerli olmalıdır. O, sanatta batılı olmaktan yeni ve olumlu olmayı anlar. Bizde hem batılı, hem de yerli sanatçı örneği olarak Sait Faik'i gösterir. Ona göre Sait Faik, "Papaz Efendi" adlı öyküsünde "papazı kendi olanakları içinde vermeyi bilmiş, onu bizden olan yanlarıyla öylesine işlemiştir ki", öykü yerliliğinden hiçbir şey yitirmemiştir. "Yerli bir papaz tipinin olanaklarıyla örülmüş" olan bu papaz karakteri, bir başka ülkenin papazı değil, olabildiğine bizdendir. Oysa Feyyaz Kayacan'ın öykülerine bakarsak, bambaşka bir durumla karşılaşırız. Kayacan, Türk toplumunun değil, İngilizlerin yazarıdır. ***Sığınak Hikâyeleri***'nde anlatılanların bizim toplumumuzla bir ilgisi yoktur. Kayacan, İngiltere'de yaşadığı için o toplumun savaşlarını görmüştür. Savaşta, sığınaklarda İngilizlerle iç içedir. Bu nedenle o, öykülerini Türkçe yazan, Türk asıllı bir İngiliz yazarıdır. Bu yönüyle Güner Sümer, Attilâ İlhan gibi yazarlarımız da Sait Faik, Yaşar Kemal kadar Türkiyeli değildir. Yazarlarımızın yapmaları gereken şey, yerli olmak; Goriot Baba kadar Fransız, Istrati'nin

[1291] Attilâ İlhan, "Hikâye Üzerine", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 20.
[1292] Orhan Duru, "Yetenek", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 23, 3 Haziran 1956, s. 11.

kişileri kadar Romanyalı bir tip yaratmaktır. Özetle yerli olmak, Türk insanı dururken Paris özlemi çeken insanı anlatmak değildir.[1293]

Erdal Öz, öykücülerimizin öykülerini "şiirli, ıslak kelime oyunlarıyla ya da yenilik cambazlıklarıyla" kurmalarına sıcak bakmaz. Ona göre öykü yazarken, öyküden çok yeniliği düşünmek doğru bir davranış değildir. Bunu bir hastalık olarak gören Öz, öykücülerimizin şairleri taklit etmesini de yanlış bulur:

> *"Hikâye de olayı kelimelerle kuran, uzak, gereksiz çağrışımlar yapan garip biçimler yaratan, sanatçı olup çıkıyor karşımıza. Biz İlhan Berk'in, bir Turgut Uyar'ın, bir Edip Cansever'in, bir Cemal Süreya'nın, bir Attilâ İlhan'ın, bir Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın mısra kuruluşlarına uygun cümlelerle, bir solukta hikâyeyi çıkarıveriyorlar. Onların etkileri altında kalmasınlar demiyorum, kalsınlar, ama onların mısralarıyla hikâye yazmasınlar. Bu çıkmaz bir yoldur. Hikâye mısralarla kurulamaz. (…) Onların tek yapacağı şey, klasik sanata dönmektir."*[1294]

Mehdi Halıcı, bizdeki "an" ve "kesit" öykücülüğünün 1950'lerin başındaki gibi olduğunu, dilin özleştiğini ama anlatımın pek değişmediğini ileri sürer. Öykücülükteki değişimin yalnızca dilde olduğunu, öykülerin çoğunda tipleşmeden eser olmadığını, yazarlar arasında anlatım ayrılığından söz edilemeyeceğini ifade eden Halıcı; bunlardan dolayı öykücülerin öykülerinin birbirine benzediği kanısını taşır. Halıcı, genel olarak şunları söyler:

Son dönem öykülerinde tipleşme söz konusu olmadığı gibi, ele alınan kişilerin de içkiden başka dertleri yoktur. Yazarlar arasında anlatım ayrıntıları belirgin değildir. Yazarların kendilerine özgü biçemleri olmadığı için, yazılan öyküler sanki tek bir kalemden çıkmış gibidir. Öyküde ikinci yeni anlayışını ortaya koymaya çalışan bu genç öykücülerin çoğunun öykülerinde "sosyal ve psikolojik eylemler" ya yoktur, ya da çok azdır. Tersine bu öykülerde "Hysterie artistique" diye tanımlanabilecek "kendi kişiliklerini, bunalımlarını cinsel ve içsel kıvranışlarını sanat yapma dileğinden doğan Psikopatolojik davranışlar" görülür. Halıcı, toplumu savsaklayarak yalnızca bireyi ele alan "kişisel çırpınışlar"la evrensel ürünlerin ortaya konulamayacağı kanısını taşır. Ona göre bu öykücüler, çağdaşlaşmış ulusların "toplum yazarlarının etkisinde kalmadan, insana inmenin, sosyal konulara ilişmenin" yolunu bulmak zorundadırlar.[1295]

[1293] Erdal Öz, "Yerli Olmak", **A**, S. 2, 15 Şubat 1956, s. 1-2.
[1294] Erdal Öz, "Yenilik Hastalığı", **Pazar Postası**, Y. 4, S. 39, 23 Eylül 1956, s. 7.
[1295] Mehdi Halıcı, "Öykücülüğümüzün Sancıları", **Çağrı**, S. 29-30, Haziran-Temmuz 1960, s. 20-22.

Yaşar Nabi, genç öykücülerin gerçekçiliğin sosyal gerçekçilik adı altında kötüye kullanılmasıyla birlikte gittikçe soyuta, gerçeküstücülüğe yöneldiklerini, bunların "hikâyede dil, zaman, mekân, insicam, mantık gibi bütün düzenleyici kuralları" yok saydıklarını, onların da zamanla "her karanlık yazının insanı Kafka şöhretine eriştiremiyeceğini" anlıyacaklarını belirtir.[1296]

2. UYGULAMA

2.1. SAİT FAİK ABASIYANIK - SON KUŞLAR, ALEMDAĞINDA VAR BİR YILAN VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

"Şu insanlara hiçbir şey çok değil."

Tüneldeki Çocuk

Sait Faik, öykücülüğümüzün yüz akıdır. Öykü anlatmayı bilmesi, insanı ve çevresini bir değer olarak görmesi; en küçük bir olgudan, bir durumdan etkileyici bir öykü çıkarabilmesi, yaşamın kargaşasını öykülerinde yaşatabilmesi, gelişigüzel yazılmış izlenimi verilen öykülerinde ustalığı barındırabilmesi, ulusalı yazmasına karşın evrenseli verebilmesi gibi niteliklerinden dolayı birçok yazar ölümünden önce ve sonra onun büyüklüğünü teslim etmiştir. Ele aldığımız yazılarda da görüleceği gibi o, "Cumhuriyet Devletinin yetiştirdiği en büyük hikâyeci", "Türkçeyle bu kadar yıpranmaz hikâyeler yazan bir sanatçı", "bugünkü hikâyecilerimizin en özlüsü, en ustası, en büyüğü", "günümüzün en mühim hikâyecisi", "yapıda ve özde modern Türk hikâyeciliğinin babası", "nesir yaparken şiir yapan, yani güç, fakat büyük edebiyat yaratan tek usta", "dünyanın şimdiye kadar yetiştirdiği en büyük bir kaç hikâyeciden biri" olarak değerlendirilir.

Yaşar Nabi'ye göre "şair hikâyecilerimizin en büyüğü" olan Sait Faik'in ölümünden hemen önce yazdığı öykülerde, "gerçeküstücü öykünün ilk ciddi işaretleri" görünür. Nayır, onun öyküde aşırıya kaçmadan fantezinin hemen her türünü denediğini, denediği biçimlerin onun için "bir parola, bir doktrin" olmadığını, kendi deyişiyle içinden böyle geldiği için yazdığını söyler. Ona göre Sait Faik, "hikayede alegori ile gerçekçiliği sahiden şaşırtıcı bir şekilde birbirine katmanın yolunu bulmuş" tek öykücüdür:

[1296] Yaşar Nabi Nayır, "Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu", **Varlık**, S. 454, 15 Mayıs 1957, s. 3.

"Hemen hemen bütün hikâyeleri şiirle doludur. Ama bu hikâyelerin şiir için yazıldığı fark edilmez. Şiir o yazıların dokusunda gözle görülmiyen, daha doğrusu göze batmıyan bir şekilde gizlenmiştir. Hikâyelerini hikaye değerleri olduğuna inanarak okursunuz. Ama onları bitirdikten sonra içinizde bir şiir uğultusu kalır."[1297]

Behçet Necatigil, ***Semaver***'de yer alan "Meserret Oteli" ile daha sonra bir kitaba adını da verecek olan "Az Şekerli" adlı öyküsünü çözümler. Daha doğrusu bu öykülerin kahramanlarının görüntüleriyle özleri, bir başka deyişle dış ile içleri arasındaki ilişkiyi irdeler. Necatigil'e göre Sait Faik'in tüm kahramanları, tıpkı kendisi gibi kılıklarına aykırı bir ruha sahiptirler. Bunlar sert, aksi, donuk, kapalı görünmek isterler; ama ruhlarının derinliklerinde çocukluğu, yakınlığı, temizliği saklarlar. Onun, hemen her öyküsünde okuru yanıltan kabuğu biraz kazıdığımızda, kabuğun altında gerçek özü ve biçimi buluruz. Hangi meslekten olursa olsun, başlangıçta duygu yoksulu gibi görünen kahramanın, ansızın bu kabuğu kırıp bir şaire, bir düşünüre, bir rinde dönüştüğünü görürüz. Öykünün etkileyici gücünün o andan itibaren daha da arttığını, genişlediğini ileri süren Necatigil, sonuç olarak şunları söyler:

"Sait Faik'in bütün hikâyelerinde kahraman ya kendini aşmak için çırpınır yahut da bir müddet için başka türlü anlaşılmaya müsait hüviyetini birdenbire gerçek çizgileriyle ifşa eder. (…) Sait Faik, kahramanlarını tanıtma işinde okuyucuyu şaşırtmaktan âdeta zalimce bir zevk duyuyor diyebiliriz. Onun büyük hikâyeci oluşunun bir sebebi de, hikâye kişilerinin ruhlarına böyle, bizde hiç denenmemiş, çapraşık, ama sağlam yollardan gidişidir."[1298]

Kaplan, dünya görüşü, insanları ele alış biçimi ve biçemi ile Sait Faik'i ortaya koyar. Ona göre Sait Faik, öykülerinde belli bir dünya görüşünü savunmaz. Onun tek bir amacı vardır: kendisi olmak. O, "şaşkın ve yalnız" dolaştığı "bu binbir renkli, güzel, acaib, sırlı ve müphem dünya"da edindiği izlenimleri belli bir düşünceye bağlı kalmadan ortaya koyar. Onun öykülerine bütünlük veren ne olay, ne de düşüncedir. Bunu sağlayan, şair ruhundan bütün varlıklara bulaşan "sevgi ve güzellik duygusu"dur. Sait Faik, öykülerinde kendi varlığını unutmaz. Hayat onun için, bulanık, karanlık, karışık, açıklanması güç, içinde acıyı ve çirkin, tatlı ve güzeli aynı anda barındırabilen her zaman olağanüstü bir şeydi. Sait Faik, nesnel değil, olabildiğine özneldir. "Üslûbu hayat kadar zengin, renkli ve

[1297] Yaşar Nabi Nayır, "Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu", **Varlık**, S. 454, 15 Mayıs 1957, s. 4.
[1298] Behçet Necatigil, "Sait Faik'in Kahramanlarında Kılık ve Ruh", **Bütün Yapıtları: Düzyazılar 1**, YKY, İstanbul, 1999, s. 184.

canlıydı." O, öykülerinde okuyucularına dünyanın alışılandan daha farklı bir dünya olduğunu duyumsatabilen bir yazardı. Onda sonsuz bir insan ve doğa sevgisi, her şeye açık bir ruh, insanı sevince boğan pırıl pırıl bir biçem vardır.[1299]

Suat Uzer, çağdaş edebiyatımızın en dikkat çekici yazarı olarak Sait Faik'i gösterir. Ona göre Sait Faik, iddiacı olmamasına karşın öykücülüğümüze birçok yenilik getirmiş, bunları işlemiş, aynı zamanda da kendisi olmayı bilmiş bir yazardır. Bir doğa insanı olmasından dolayı, insanı da, bir çimen parçasını da, bir martıyı da aynı oranda sevmesini bilir. Bunun için onda, "ne sahte bir realite kaygısı, ne sahte bir tavır, ne sahte bir söz" vardır. O, hayatı olduğu gibi vermeye çalışmış, bunu yaparken de bir kalıplaşmış bir düşüncenin sözcüsü olmamıştır. Onu gerçekçi edebiyatçılardan ayıran da budur. "Onun gayesi aynen yaşadığını vermek, hayatı fotoğraf gibi basit çizgilerle tesbit etmekten çok, kökleri kuvvetli bir lirizme kavuşturmaktı."[1300]

Fethi Naci, Kaplan'ın Sait Faik'le ilgili kimi görüşlerine karşı çıkar. Ona göre Sait Faik'in dünyası, Kaplan'ın dediği gibi "müphem, karışık, zengin ve esrarlı" değildir. Sait Faik, belli bir bilince erememiş olmasına, her şeye şaşkınlıkla bakmasına karşın özlediği dünyayı oldukça açık bir biçimde anlatmasını bilir[1301] :

> "Haksızlıkların olmadığı bir dünya... İnsanlarını hepsinin mesut olduğu, hiç olmazsa iş bulduğu, doyduğu bir dünya... Sokaklarda sefillerin bulunmadığı bir dünya... kafanın, kolun çalışabildiği zaman insanın muhakkak doyabildiği, eğelenebildiği bir dünya... İçinde iyi şeyler söylemeye, doğru şeyler söylemeye selahiyetler kıvranan adamın, korkmadan ve yanlış tefsir edilmeden bu bir şeyleri söyleyebildiği bir dünya…" (Havada Bulut, s. 21).

Zahir Güvemli de, Sait Faik'in herhangi bir sosyal düşüncenin savunucusu olmadığını söyleyenlere karşı çıkar. Ona göre yazar, bir düşüncenin çığırtkanı değildir, ama tuttuğu bir taraf da vardır. Sözgelimi "*Dülger Balığının Ölümü*"ne de, "*Papaz Efendi*"ye de baksak bu durumu görürüz. "O, ruh asaletinin, dürüstlüğün, ahlâklılığın taraflısı değil miydi?" Onun öykülerinde söylev yoktur. O, söylemek istediklerini bağırarak söylemez. "Asıl hüneri ve sanatı buydu zaten: Müdafaa edilen fikir, tutulan taraf, onda ya bir vaka, ya bir davranış, yahut bir portre halindeydi."[1302]

[1299] Mehmet Kaplan, "Grev", **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 251-252.
[1300] Suat Uzer, "Sait Faik", **Hisar**, C. 3, S. 50, Haziran 1954, s. 6-7.
[1301] Fethi Naci, "Yazarın Hürlüğü", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 52.
[1302] Zahir Güvemli, "Sait'e Dair Açıklamalar", **Varlık**, S. 419, 1 Haziran 1955, s. 7.

Sait Faik, Tahsin Yücel'e göre "kusursuz bir yazar"dır. Onun öykülerindeki küçük yazım hataları bile öykülerine "kendine has bir güzellik, bir tatlılık" katar. Sözgelimi "*Dört Zait*" öyküsünde hem "cigara", hem de "sigara" der. Başkalarında görüldüğünde göze batan bu türden hatalar, Sait Faik'in öyküsünün değerini düşürmediği gibi, arttırır da. "Dört Zait hikâyesinin dağınıklığı, derbederliği, şaşkınlığı, Dört Zait hikayesinin konusunun, kahramanlarının dağınıklığına, derbederliğine, şaşkınlığına uyar." Bu yüzden de bu hatalar dikkatsizce de yapılmış olsa, "bizde bile bile yapılmış" izlenimi uyandırır.

Yücel, Sait Faik'in en çok önemsediği şeyin sanatı olduğu kanısındadır. Onun tek amacı "hikâye yazmak"tır. Yücel'e göre onun birilerine öğüt vermek, bilgiçlik taslamak, böbürlenmek, önder olmak gibi bir amacı yoktur. Ama bu, onun toplumun sorunlarına karşı duyarsız olduğunu da göstermez. O, bizi, bizim öykümüzü anlatır. Onun öyküleri, aşklarımızın, yalnızlığımızın, dertlerimizin, acılarımızın, umutlarımızın, erkekliğimizin, insanlığımızın, mertliğimizin, kalleşliğimizin öyküleridir. Ne Sait Faik, ne de onun insanları "ermiş"tir, onlar sadece insandır. Sait Faik, söylenip duran, "ne yaptığını, ne yapacağını, nereye gideceğini bilmiyen, şaşkın bir kalabalığın içinde, ne yapacağını, nereye gideceğini bilmiyen (…)şaşkın", aynı zamanda da "iyinin, güzelin peşinde" olan, "daha iyi, daha namuslu bir dünya özlemiyle yanıp tutuşan" bir kişidir. O, toplumsal sorunlara yalnızca belli kalıpların arkasından bakmaz. Sait Faik, "bir kalıba sığdırılabilecek, başkasının gösterdiği yoldan gidebilecek" bir yazar değildir. O, ne bir kurala bağlanabilir, ne de bir kalıba sığdırılabilir. Yücel, onun "tek"liğiyle ilgili şunları söyler:

> *"Sait Faik, (…) sanatına alışılagelmiş kuralları yıkmakla başlamıştır. Kendi kendinden başka hiç kimseye benzememiştir. Sait Faik tektir, bir tenedir. Yıllardır edebiyatımızda yenilikler yapılıyor; (…) ama bu yenilikleri getiren sanatçılarımızın hiç birini onunla ölçemeyiz, bir tutamayız. Çünkü hemen hemen hepsinin kökü dışarıdadır. Batı'da yapılanları tekrarlamışlardır. (…) Sait Faik kökü kendisinde olan ender görülür bir sanatçımızdır. Ama ona büyüklüğünü sağlıyan yalnız bu tarafı değildir, özlü eserler vermedikçe başkalarına benzememek hiç birşey ifade etmez. O, her bakımdan yenidir, mükemmeldir. Bir an bile duralamadan, dünyanın şimdiye kadar yetiştirdiği en büyük birkaç hikâyeciden biri de Sait Faik'tir, diyebiliriz."*[1303]

[1303] Tahsin Yücel, "Sait Faik", **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 7.

Yücel, bir başka yazısında da Sait Faik'in insan sevgisi ve yaşama sevinci gibi konuları ele almadığını, bunların öykülerinin izleği olduğunu söyler. Ona göre, Sait Faik'in öykülerinde bir konu varsa o konu kendisidir, yaratıp yaşattığı insanlardır.[1304]

Bekir Çiftçi, Sait Faik'i yaşadığı dönemin tüm sanatçılarından "ayrı", bunların hepsinden "üstün" bir sanatçı olarak değerlendirir. Ona göre Sait Faik, Vedat Günyol'un dediği gibi "bir 'sevgi' peygamberi"dir. O, insanları büyük bir aşkla seven, "vurulduğu tüm yaşantıları" şiirsel bir dille, en güzel gerçekçi biçimde öykülerine aktaran, "yemek yiyen bir işçi kadar güzel", usta bir yazardır. Onun şiirli bir dili vardır. O, okuruna sözcüklerin taşıyabileceği anlamların hepsiyle "yaşanan bir hayattan, süzme bal gibi arıtılmış" bir şiir sunmuş, üstelik bunu yaparken de coşumculuktan uzak kalmıştır. Çiftçi, Sait Faik ve öykücülüğüyle ilgili şunları söyler:

> "*Köprüden denizi ve balıkçıları seyredenlerin hikâyesini, hem balıkçıların, hem de seyircilerin, hem o kalabalığı küçük görenlerin ve hem de safkan bir şairin diliyle kaleme alıyordu. Son hikâyelerinde gerçeküstüne çıktığı vakitler bile yadırganmamış, cebine sığdırdığı bıçkın Hidayet'te, inanılmaz olayların geçtiği gece yarısı sokaklarında bütün okuyucuları kendilerini bulmuşlardır. Çünkü Sait Faik'in gerçek üstü'sü bilinenlerden başka bir şeydi. Bir buğu, bir uyanık-yarı uykuda görülmüş düş… Sürrealizm Sait Faik'te bir edebi tarz, bir yeni akım değildi. Yalnızlık tutkuları içinde yaşayan, bütün insanlara aşık fakat hiç birisine yakınlaşamamış bir sanatçının arzuladığı dünyaya erişmek için yaptığı bir atılış, bir isyandı. Sait Faik'in aşkı (…) bire duyulup, topluma mal edilmiş bir aşk değil, topluma, yaşayışa duyulup bire indirgenememiş bir aşktı.*"[1305]

Necdet Eruygur, Sait Faik'in batılı anlamda öykücülüğümüzün kurucusu ve yayıcısı olduğu düşüncesindedir. Ona göre edebiyatımıza gerçek anlamıyla insanı getiren, gerçek İstanbul'u tanıtan Sait Faik'tir. O, öykülerinde döneminin insanlarını, bu insanların durumlarını, iyi ya da kötü yönlerini ortaya koyar. Günlük sıradan olayları, her an her yerde karşılaştığımız insanları ele alan, bunları "büyük bir kudretle" yaşatıp anlatan Sait Faik, hem görmesini bilen, hem de gösteren bir sanatçıdır. Sait Faik'in yaptığı, "sadece" anlatmak ve tanıtmaktır:

> "*Hergün tuhaf hislerle gördüğümüz bu insanlardan belki nefret ederiz. Fakat Sait gerçek manası ile insanları seven, onları kusur ve meziyetleriyle kabul*

[1304] Tahsin Yücel, "Gene Sait Faik", **Varlık**, S. 426, 1 Ocak 1956, s. 9.
[1305] Bekir Çiftçi, " 'Sait Faik Armağanı' yahut Kaybeden Kazanıyor II", **Forum**, C. 7, S. 79, 1 Kasım 1957, s. 20.

eden Sait sadece anlatır ve tanıtır. Yine kendi dediği gibi eğer çarşıya inecek olsa; kasaba: 'Vay usta Haralambo', fırıncıya: 'Oooo Abdülkadir efendi' diyecek ve hiç birine küsmiyecektir."[1306]

Eruygur, Sait Faik'in dil açısından da alışılmıştan farklı olduğunu, onun konuşur gibi yazdığını, okuyucuda da sanki yazılmamış anlatılmış duygusu uyandırdığını, onun Türkçeyi tam olarak kavradığını ve anlattığını söyler.

Muhtar Körükçü, Sait Faik'in sürekli aynı konular ve mekânlar üzerine yazmasını eksiklik olarak değerlendirir. Onun tek bir konuda derine indiğini, sürekli balıkçıları yazdığını, Burgaz adasına çakılıp kaldığını söyler. Körükçü'ye göre Sait Faik, ***Son Kuşlar***'daki "*Türk Ülkesi*" adlı öyküde yeni bir malzeme ile yeni bir öykü yazacakken yine aynı çerçevede kalır, öyküyü sürdür(e)mez. Yazar, bu öyküsünde Rumca tangoları, Rum kahvelerini verdikten sonra, bir köy kahvesinde saz çalan bir halk ozanını ele alır. Burada tam konunun içine girecek derken, o öyküyü keser. "Malzeme yok çünki." Konuya can evinden girmiştir, ama girdiğiyle de kalmıştır. "O şikayet ettiği Rumca tangolar muhitinden başka yeri bildiği yok ki."[1307]

Körükçü'ye göre Sait Faik, diğer öykülerinde kendi çevresinde dönen tipleri, birtakım insanları ve kendisini ele almıştır; çünkü onun asıl konusu insanlıktır, insanın kendisidir. Aşk, özveri, nefret, bencillik kısaca tüm yönlerimiz bu öykülerde ele alınır. Ama onun asıl büyük yönü insanları kobay gibi masanın üstüne yatırıp açımlamaması, ayrıştırmamasıdır. Çünkü o ne toplumbilimci, ne de doktordur. O, ele aldığı insanla birlikte yaşayan, onunla birlikte ağlayıp gülen insandır. "Hiç bir iddiaya kapılmadan, hiç bir ukalâlık ve tafrafuruşluğa düşmeden yaşıyor onunla beraber, ve anlatıyor. Büyüklüğü burda." O, anlattığı insanların yanında, daha doğrusu içindedir. Onun kişilerinde kendisinden bir parça vardır.

Sait Faik'in eksiklerinden birisi de dilini ayıklamamasıdır; çünkü şiirli dili, zaman zaman "pespayeye benzeyen bir karışıklık, bir düzensizlik karşısında" kalır. Bir başka eksikliği de güzel bir öyküden hemen sonra, üstün körü öyküler yazmasıdır.[1308]

Körükçü'ye göre Sait Faik'in toplumun sorunlarına düzen vermek, yazgıya karşı koymak gibi bir amacı yoktur; çünkü öznel bir sanatçıdır. O, insanı, bu insanı da olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi ele alır. Toplumsal sorunlar onun öykülerinde insanı,

[1306] Necdet Eruygur, "Sait Faik'in Ölümü Dolayisiyle", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 28, Mayıs 1954, s. 27.
[1307] Muhtar Körükçü, "Son İki Kitabı", **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 27.
[1308] agm., s. 27.

bireyi, kendini anlatmak için vardır. Bu da bir fon, dekor olarak karşımıza çıkar. "Onda her şeyin ölçüsü insandır, ferttir."[1309]

Yazdığı öykülerin pek çoğu gelişigüzel yazılmış izlenimi verir, ama bu pek de öyle değildir. Bedri Rahmi Eyuboğlu, onun öyküleri üzerinde durduğunu, hatta beğenmediğini ikinci kez yazdığını söyler. "Çokları tarafından tenkid olunan bu yazış tarzı onun özelliğidir."[1310]

İhsan Akay, *Varlık*'taki dizi yazısında Sait Faik'i tüm yönleriyle ele alır. Akay, önce öykücünün insan anlayışı üzerinde durur. Ona göre Sait Faik'in tek ölçüsü insandır. O, bu insanları oldukları gibi, kirleriyle, pislikleriyle, kötülükleriyle değil, içerlerinde bir yerde saklı olan güzellikleriyle sever. Onun insan sevgisinin kaynağında dil, din, ırk yoktur; onun sevgisi evrensel bir sevgidir. Onun için öykülerinde Rum, Ermeni ve Yahudi boldur; çünkü hangi dine inanırsa inansın, hangi ırktan, ulustan olursa olsun insan insandır. Onun insanları alt sınıftan insanlardır. Akay, bu insanların özelliklerini şöyle ortaya koyar:

> *"Kaderlerine isyan etmez, toplum düzenini altüst etmeyi özlemez bu yoksul insanlar. Kıt kanaat yaşadıkları halde şen ve mesutturlar, sonsuz bir sevgiyle hayata bağlıdırlar. (…) Var olmak, yaşamak her şeyi unutturur hepsine. (…) Sait Faik'in insanları durgunluktan hoşlanmazlar. (…) Hayat, zevki ve tadı çıkarılarak yaşanmalı, uydurma dertlerle bulandırılmamalıdır. (…) Yoksullarla dolu Sait Faik'in dünyasında (…) büyük aşklara, kasıp kavuran tutkulara rastlanmaz. Zenginlik ve mevki hırsı ise bu insanların semtine bile uğramamıştır. (…) Sait Faik'teki insan sevgisinin kaynağı, hayat sevgisidir, yaşama sevincidir."*[1311]

İhsan Akay, "bu insanlar için yaşamanın ne olduğunu," ***Son Kuşlar***'da yer alan "*Haritada Bir Nokta*" adlı öyküden bir alıntı yaparak yanıtlar:

> "Yaşamıştım. Cebim para görmüştü. Kadın görmüştüm. Şehvet tatmıştım. Kumar görmüştüm. Kerhane görmüştüm. Yankesicilerle, hırsızlarla arkadaşlık etmiştim. Sulanmışlar, sulanmıştım. Aç yatmıştım. Para çalmıştım. Irza geçmiştim. Sevmiş sevilmemiştim. İşte bitkin, işte yorgun, işte hepsini, hepsini yitirmiş; gittiğim motorla geri dönmüştüm."[1312]

[1309] Muhtar Körükçü, "Ölümünden Sonra Çıkan İki Kitabı", **Varlık**, S. 419, 1 Haziran 1955, s. 30.
[1310] Bedri Rahmi Eyuboğlu, "Sait'ten Hâtıralar", **Varlık**, S. 407, 1 Haziran 1954, s. 8 (Aktaran Muzaffer Uyguner, "Lüzumlu Adam", **Varlık**, S. 482, 15 Temmuz 1958, s. 15).
[1311] İhsan Akay, "Sait Faik'te İnsan", **Varlık**, S. 418, 1 Mayıs 1955, s. 10.
[1312] YKY, İstanbul, 2004, s. 57-58.

Akay, Sait Faik'in yaratıcı kaynaklarını 175 öyküsünden yola çıkarak şöyle sınıflandırır:

1. Konusunu balıkçılıktan alan öyküler: Sait Faik'in "*İki Kişiye Bir Hikâye, Dülger Balığının Ölümü, Sinagrit Baba, Sivri Ada Geceleri, Yaşayacak, Pay*" gibi "en canlı, en içten" öyküleri bunlar arasında sayılabilir.
2. Tip betimlemelerini ele aldığı öyküler: Boyacı Yani Usta, İhtiyar Hallaç, Kestaneci Ahmet, Mercan Usta gibi yaşamları hem "keyif", hem de "mihnet" içinde geçen "küçük insanları" ve "küçük sanat erbabını" anlatır.
3. Semt betimlemelerini ele aldığı öyküler: "*Dolapdere, Yüksek Kaldırım, Sur Dışında Hayat*" gibi öykülerinde kahramanı insan değil, semtin kendisidir.
4. Rastgele gördüğü kişilerden birini ele alarak hayal gücüyle, uydurularak yapılan öyküler: "*Birahanedeki Adam*" ve "*Bilmem Neden Böyle Yapıyorum*" bu öykülere örnektir. Akay, ilk öyküyü, "insan muammasını bütün dehşetile duyurduğu için yazarın en kuvvetli hikâyelerinden" biri olarak gösterir..
5. Fantastik öyküler: Bu öykülere "*Kırlangıç Yuvasındaki Kadın, On Milyonerin on Metresi, Müthiş Bir Tren*" örnek olarak gösterilir.
6. Toplumun sorunlarını deşen öyküler: Bu öykülerinde Sabahattin Ali'nin etkileri görülür. "*İyilik Unutulmaz*" ve "*Radyoaktiviteli Roportajlı Hikâye*" buna örnektir. "**İyilik Unutulmaz**'ın havası değil konusu bile Sabahattin Ali'nin **Asfalt Yol**'undan alınmış"tır.
7. Klâsik anlamda, Maupassant'vari öyküler: Bu öyküler ustaca yazılmasına karşın, diğer öyküleri gibi ikinci kez okuma isteği uyandırmazlar. "*Melâhat Heykeli, Rıza Milyon-er, Bir Hastalık, Su Basması*" bu öyküler arasında sayılabilir.
8. Gerçeküstücü öyküler: ***Alemdağında Var Bir Yılan***'da bu türden öykülerle karşılaşırız. Akay, "*Öyle Bir Hikâye*" ve "*Çarşıya İnemem*"i buna örnek gösterir.[1313]

Akay'a göre Sait Faik'in dili ve deyişi, tıpkı konuları gibi kendine özgüdür. Hiçbir büyük yazarın deyişine benzemez. Sait Faik, kimi zaman dili sürçse de, ahenksiz bir biçimde sözcükleri tekrarlasa da, kitaplarında "kekre, aksak ve âhenksiz ibareler" dolu olsa da usta bir yazardır. Çünkü o, iki üç satırda, bir insanın ruhunu verebilecek yeteneğe

[1313] İhsan Akay, "Sait Faik'in Yaratıcı Kaynakları", **Varlık**, S. 419, 1 Haziran 1955, s. 9.

sahiptir. "Sait Faik, eserini kusursuz bir dilin mükemmelliği içinde dondurmaktansa, çözük fakat taptaze ve dipdiri bir dille yazmayı tercih etmiştir."[1314]

Akay, Sait Faik'in laf cambazlığı yapmadığını, "anlatışı", diğer bir deyişle "tahkiyeyi" ön plana aldığını söyler. Onun kıssadan hisse çıkarmaya, ders vermeye kalkışmadığını, öykülerindeki canlılık ve tazeliğin buradan geldiğini imler. Ona göre Sait Faik toplumu ele aldığı öykülerinde bile, herhangi bir davaya değil, sanata, anlatışa önem verir. ***Lüzumsuz Adam***'da yer alan "Ben Ne Yapayım" adlı öyküde, "Muallimlik yapamam. Kendim bir şey bilmiyorum ki başkalarına öğreteyim" diyen Sait Faik'tir. Akay, ana çizgileriyle Sait Faik'in sanatı üzerine şunları söyler:

> *"Sait Faik, boğaz tokluğuna yaşıyan alçak gönüllü insanlardaki iyilik cevherini belirtmeyi hedef tutmuştur. İşimiz düştükçe uzaktan uzağa temasa geldiğimiz bu insancıklar, hayattakinden çok daha canlı bir kalıba dökülmüşlerdir. Sanatin büyülü kalıbıdır bu. (…) Değer yargılarını temelinden sarsmak, Nietzsche'den beri sanatın başlıca kaygısıdır. Sait Faik de, peşin hükümlere takılı 'kıymetleri ve kıymetsizlikleri yeniden gözden geçirmeğe' çağırıyor bizleri. (…) Görülmüşün ve yaşanmışın elekten, imbikten geçirilişidir yaptığı. (…) Gördüğünü, duyduğunu ve yaşadığını yazmıştır Sait Faik. Hikayelerindeki canlılık doğruca hayattan gelen bir canlılıktır. (…) "Her gün yüzlerce tren binlerce hikâye getirir, binlerce hikâye alıp gider. İstasyonun kapıları insan alıp insan verir.' (…) Sait Faik'in hikâyeleri (…) ne yerli ne yabancı, hiçbir yazarın eserine benzemez. Kimseyi taklid etmiyen nevi kendine has bir eser bırakmıştır."*[1315]

Akay, Sait Faik'in öykülerinde yereli aşarak evrensel insanı ortaya koyduğunu belirtir. Ona göre Sait Faik'in insanı tüm bunlara karşın bizim insanımızdır, hepsi aramızdadır, içimizdedir. O, bu insanların yerel yanlarını değil, evrensel yanlarını ele almıştır. Akay, son olarak onun yeni şeyler söylemediğini, yaptığı yeniliklerin bizimle sınırlı kaldığını, sağlam bir dünya görüşünün olmadığını, öykülerinde sağlam ve derin gerçeklerin bulunmadığını, bundan dolayı da Batılıların onda yeni bir şey bulamayacaklarını söyler.[1316]

İhsan Akay, ***Alemdağında Var Bir Yılan***'ın tek kahramanının "insanoğlu" olduğunu söyler. Ona göre bu kitaptaki öykülere Sait Faik'in "âvare ve derbeder mizacı" sinmiştir; ama yine de kitaptaki öyküler arasında "birtakım bağlar" vardır. Akay, kitaptaki

[1314] İhsan Akay, "Sait Faik'te Dil ve Deyiş", **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 8.
[1315] İhsan Akay, "Sait Faik'in Sanatı", **Varlık**, S. 422, 1 Eylül 1955, s. 10.
[1316] İhsan Akay, "Sait Faik"in Sınırları", **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 14.

öyküleri "konuları belirli ve belirsiz" olarak iki öbeğe ayırır. Geceleri uykusunda dolaşan bir adamın sokağa düşüşünü anlattığı "*Rıza Milyon'er*", bir bar kızının karşılıksız kalan iyiliğini ortaya koyduğu "*Melâhat Heykeli*" gibi konuları belirli olan, klasik öykü biçemine uygun yazılan öykülerde Sait Faik pek başarılı değildir. Bu öyküler kendilerini yeniden okutturamazlar. Oysa yazar, çağrışım yüklü, ipsiz sapsız görünen "*Öyle Bir Hikâye, Çarşıya İnemem*" öykülerinde, bazı tipleri canlandıran "*Yani Usta, İki Kişiye Bir Hikâye*" adlı öykülerinde kendisini bulur. O, diğer öykücülerden bu yönüyle ayrılır. İnsanı bu öykülere çeken büyü, "deyişteki rahatlık ve sadelik"tir. Yine kişilerde ve dilde herhangi bir zorluk sezilmemesi de etkenlerden biridir.

Sait Faik'in güçlü yanlarından birisi de halktan insanları öykü kişisi olarak seçmesidir. Akay'a göre onun öykülerini okurken bu kişiler bize hiç yabancı gelmezler, sanki bunları yıllardır tanırız. Sait Faik, bu insanları iyi tanıdığı ve sevdiği için, biz de okurken yabancılık çekmeyiz. Ama onun asıl becerisi başkadır: "Asıl hüneri, halk tabakalarının alt basamaklarını teşkil eden şahıslarında, insanoğlunun nabzını ve değişmiyen özünü yakalayabilmesidir." Sözgelimi topal bir martı ile bir balıkçının öyküsünün anlatıldığı "*İki Kişiye Bir Hikâye*" adlı öyküde yazar, köylünün sevmediği Balıkçı Barba Yakamoz'un insancıl yönünü gözler önüne serer. "'İnsana alışamıyan, ama şu deniz kuşuna alışan' balıkçı ölen topal martının matemini tutmaktadır. 'Ölüsünü bulunca ağladım' der. 'Köyde kimsenin sevmediği, hoşlanmadığı' bu adamda bile insan yüreğinin sıcaklığı çarpmaktadır."

Akay, Sait Faik'in İstanbul'u ve buranın insanını anlatmasına karşın yerleri ve adları değiştirdiğimiz zaman da öykülerin değerlerinden bir şey kaybetmediklerini, çünkü onun evrensel insanı yazdığını söyler. Akay'a göre onun öykülerinde küfürler ve pislik betimlemeleriyle (*Öyle Bir Hikâye, Alemdağında Var Bir Yılan*) karşılaşılması insana irkinti vermez. O, yalnızlığı da ustalıkla dile getirir (*Yalnızlığın Yarattığı İnsan, İki Kişiye Bir Hikâye*). Akay, onun bu kitaptaki en başarılı, yani "tamam ve mükemmel" olan öykülerinin "*Öyle Bir Hikâye, Yani Usta, İki Kişiye Bir Hikâye, Dülger Balığının Ölümü, Kafa* ve *Şişe*" olduğunu söyler. Ona göre Sait Faik, Ömer Seyfettin ve Sabahattin Ali'yle birlikte öykücülüğümüzün en önemli aşamalarından biridir.[1317]

Özcan Ergüder, Sait Faik'in ***Alemdağında Var Bir Yılan*** kitabının her sayfasına ölümün sindiğini, yine onun öykülerinin tümünün bir "itirafnâme" olduğunu, bunlarda

[1317] İhsan Akay, "Âlemdağında Var Bir Yılan", **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 27.

kendisini, kendi "ben"ini anlattığını, en gerçek kişisinin de yine "kendisi" olduğunu söyler. Ergüder, onun öykülerinin "esas temeli" üzerine de şunları söyler:

> *"Sait Faik'de son derece derin bir "Suç' hissi vardı. Bu hissin yarattığı aynı derecede derin, kuvvetli 'iyilik' endişesi bütün eserlerinde görülür. Bence eserlerinin esas temeli budur. Diğer her şey teferruat."*[1318]

Modern Türk öykücülüğünün yol açıcısı Fikret Ürgüp'e göre Sait Faik'tir. Sait Faik'in öyküleri yaşanmıştır. Bunların hepsi kendi biyografisidir. ***Alemdağında Var Bir Yılan*** adlı son kitabında da kendisini anlatır. Bu kitaptaki öykülerin çoğu gerçeküstücü öykülerdir. Bu açıdan bakıldığında Sait Faik'in "eski kalıplardan kurtulmuş" olduğu görülür. Ürgüp, kitaptaki öyküler ve yazarla ilgili olarak şunları dile getirir:

> *"Bu son hikâyelerde rüya ile hayatın imajları o kadar mükemmel bir şekilde birbirine bağlı ki; okuyanı büyüler, anlamak sonradan gelir. O atmosferin içine dalarsınız, kurtulamazsınız authentique öyle derinden yakalanmıştır. (…) 'Alem Dağda Var Bir Yılan'daki hikâyelerde, artık saklanmıyan, başkalarının hükümlerinden çekinmiyen, sahici Sait var. Müdafaası da: derin, kuvvetli, herşeyi güzelleştiren ebedî güzelliktir, ve bu da 'aşk'tır."*[1319]

Günyol'a göre Sait Faik, "içimize insan sevgisi salan büyülü bir güç gibi"dir. Yazdığı yapıtlarla uysallığa başkaldıran "en usta" öykücümüz olduğu gibi, hem kişileriyle, hem de duygudan duyguya, düşünceden düşünceye atlayan konularıyla, öyküye yeni bir anlam, taptaze bir kimlik getiren de; alışılmış öykü biçimini kıran da odur.[1320]

Günyol'a göre ***Alemdağında Var Bir Yılan***'da Sait Faik, "Yalnız Adam Saplantısı"nı başat öge olarak karşımıza çıkarır. Bu kitapta elöyküsel anlatı, özöyküsel anlatıya dönüşmüş; diğer bir deyişle "o"nun yerini "ben" almıştır. O, bu öykülerinde hem düşüncelerini anlatır, hem de ahlâk anlayışını ortaya koyar. O, bu cesareti ***Son Kuşlar***'da da göstermiştir. ***Alemdağında Var Bir Yılan***'daki öyküler, ben'le başlar, ben'le biter. Bu kitapta baştan sona yalnızlığın acılığı vardır: "Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı." (s. 18) O, "'kilise ahlâkı' üzerine kurulu bir dünya düzeninde" yerini bulamadığı için yalnızdır. Bu ahlâk, dünyayı yasaklara boğmuştur. Bunların yanında, "yaşlanmışlığın, bedence çökmüşlüğün" de yasağı vardır. Tüm bunlar, dış etkenler sonucu oluşan yasaklardır. "İşte, Sait Faik'in yalnızlık dramının bilmecesini burada aramak gerekecek." Sait Faik, yaşlansa da hep bir yanı çocuk kalır. Bundan dolayı aynı "Yani Usta" gibi

[1318] Özcan Ergüder, "Yalnızlığın Öldürdüğü İnsan", **Forum**, C. 1, S. 5, 1 Haziran 1954,s. 16.
[1319] Fikret Ürgüp, "Sait Faik'in Realitesi", **Varlık**, S. 407, 1 Haziran 1954, s. 7.
[1320] Vedat Günyol, "Uysallık Düşmanlığı", **Ufuklar**, C. 1, S. 5, Haziran 1952, s. 145; **Dile Gelseler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 97-100.

çocukları sever: "Karılar sevilir sevilmesine ama ben içimden hep çocuk kaldığım için olacak karılardan çok çocukları severim." Onun eskimeyen tek şeyi kalmıştır, yüreği. Ama birilerinin ona, "Çok ihtiyarladın sen" demesi, "Sarmaşıklı Ev"in genç hamalının "Babalık" demesi onun içindeki umudu yok eder:

> "*Bundan sonra, sevgilisiz de, herhangi insanlarla da güzel olabilen dünya alabildiğine ıssızlaşacaktır. 'Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor.' (s. 24) sevmekle bitiyor. Çünki 'ne sen onu, ne o seni anlıyor. Belki anlamak ikinizin de işine gelmiyor.' (Yılan Uykusu)"*[1321]

Günyol'a göre Sait Faik, yalnızlığa yenilmemek için çaba harcar, umutsuzluğu bir kenara atar. O, yalnızlığa da, yalnızlığı doğuran unsurlara da kafa tutar: "Son Kuşlar'daki öykülerin çoğunda bir döğüş, bir kavga havası var"dır. Bu kavga insanlara karşı yapılan bir kavgadır. Daha doğrusu o, "insanların insanlara ettikleriyle, insanların yarattığı 'alın yazıları'yla" kavgalıdır. Doğa'ya gelince, onun doğayla bir kavgası yoktur, hatta doğa ona yalnızlığını unutturacak bir sığınaktır. Onun tek bir amacı vardır, gerçeğe ulaşmak:

> "*Sait Faik Son Kuşlar'daki öykü kahramanlarını, içinde yaşadıkları dünyanın çirkinlikleri, sahtelikleri, haksızlıkları karşısına birer canlı itiraz olarak çıkarmış ve böylece insanın en onurlu yanının kafa tutmak olduğunu belirtmiştir."*[1322]

Kafa tutma, Sait Faik'te planlı yapılan bir eylem değildir. Günyol, onun aklıyla değil, daha çok duygularıyla hareket ettiğini söyler. Bu başkaldırı da böyledir. O, bu yoksulluklara, sadece göz yumulmaz birer ayıp, yüz kızartıcı bir durum olmalarından dolayı baş kaldırır.

Günyol'a göre Sait Faik'in yalnızlık karşısındaki diğer bir tutumu da, doğaya sığınmak, kurtuluşu ve umudu doğada aramaktır. "Hişt, Hişt, Alemdağında Var Bir Yılan, Kayıp Aranıyor" bu yönde yazılmış ürünlerdir. "Hişt" sesinin kesildiği yerde yazar gerçeküstüne doğru yol almaya başlar. Her şey aklın ve mantığın denetiminden çıkar. Bu dünya, "aklın alabileceği gerçeklerden apayrı, başı boş, rüya ve masal renkleriyle süslü bir başka dünya"dır. "Öyle Bir Hikâye"de olduğu gibi rüyalarla dolu bu dünyada, bıçkın Hidayet'i cebimize soktuğumuz gibi, "Kalinihkta"da da köpekleri konuşturabilir, insanları

[1321] Vedat Günyol, "Yalnızlığın Yarattığı Adam I", **Dile Gelseler**, s. 60.
[1322] Vedat Günyol, "Yalnızlığın Yarattığı Adam II", **age.**, s. 63.

havlatabiliriz. Ama onun gerçeküstücülüğüyle, diğer gerçeküstücüleri karşılaştırmak boşuna bir çabadır. Yazar, bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

> *"Gerçeküstücülüğün 'başıboş, havada sözcük'lerine, 'rüyada konuşmaları'na 'toplu çılgınlık'larına 'otomatik yazı'larına ve 'karamsar alay'larına Sait Faik'te rastlıyacağım diye uğraşmak, onu öbür sürrealistlerle kıyaslamağa kalkışmak boşuna bir çabadan öteye gidebilir mi? Sait Faik gerçeküstücülüğe, içe tepilmiş isteklerini düşsel bir dünyada gerçek görme isteğinin verdiği dayanılmaz ama o ölçüde olağan bir tutkuyla, düpedüz kendiliğinden kayıvermiş, iç dünyasını bilinç üstüne çıkaran rüya, hayal, şiir dolu bu yepyeni anlatım biçimi, kimbilir belki de ona tarifsiz yalnızlığını unutturacak, yalnız güzel ve haklı bir dünya yolunda benimsediği itiraz rolünde bütünlüğünü kazandıracaktır."*[1323]

Günyol, Sait Faik'in "sanatının anlamı" üzerinde de durur. Günyol'a göre Sait Faik için yazmak, bir tutku, toplumsal ortamdaki varlığının "tek haklı nedeni"dir. Sanatının anlamı da "Yazmasam deli olacaktım." tümcesinde saklıdır. Onu deli eden insanı yazma isteğidir, dolayısıyla insanlardır. Onun insana olan sevgisi iki uç noktada toplanmıştır: "Gençlerle, ekmek parasına ömürünü tüketmiş namuslu ihtiyarlar." İhtiyarlara olan saygı ve hayranlık, gençlerde "ete kemiğe dayanan bir sevgi"ye dönüşür:

> *" 'Yandan Çarklı' adlı öyküsünde* 'yalnız sen varsın (insan).. Yalnız sana âşıkım' *dediği zaman aklı* 'parklarda uyumuş çocuklarla, ihtiyarlara' *gidiyor. (…)* ***Son Kuşlar****'ın şahıslarına (…) İmroz'lu Rum'a, balıkçı Barba Vasili'ye,* 'seksen sene kirlenmemiş gözleri ve elleriyle köylü sigarasını bıyıklarına takan' *Barba Antimos'a, Mercan usta'ya olan sevgisi, insanın içine* 'ağır bir taş, ağır bir su gibi' *oturan bir sevgi değil mi?(…) Gençlere gelince, onlara olan sevgisi ete kemiğe dayanan bir sevgi bence."*[1324]

Günyol'a göre ***Son Kuşlar***'daki öykülerin hepsinde her zamanki lirikliğin yanında, kendine ve tekniğine olan güvenin getirdiği, "bir sertlik, zehirimsi bir acılık", soylu bir öfke vardır. Bu öfke yukarıda da değinildiği gibi insanadır, toplumsal baskılaradır. Bu öykülerde Sait Faik, hem insanlarını, hem de "çekinmezlikle, saklısız gizlisiz yılmazlığıyla" kendisini anlatır: "Sevgileriyle, kinleriyle bütün yaşamının düşüncede aziz, duyguda kararlı nesi varsa hepsini seriyor ortaya." Bu serme, Günyol'a göre

[1323] **age.**, s. 65-66.
[1324] Vedat Günyol, "Bir Sanatçının İç Dökmesi", Yeni Ufuklar, C. 2, S. 1 (17), Ekim 1953, s. 151; **Dile Gelseler**, s. 67-72.

"içdökmesi"dir. Baştan başa iç dökmesinin görüldüğü bir kitaptır, bu kitap. Ama bu iç dökümü, Sait Faik'i rahatlatmaz; bir karara vardığı, kendini, isteklerini ortaya koyduğu için nefes aldırır:

> *"Sait Faik (…) kendini tahlil ede ede tabiatını tesbite muvaffak olmuş. Bu da onu ferdiyetçi hayat anlayışına götürmüş: Herkes kendi tabiatına göre yaşamalı. Onca, âlemin musamahasızlığına karşı kendini reddetmek, yalanlar arkasına saklanmak, intihar etmekten başka bir şey değildir. İşte, Sait Faik 'içindeki aşkın, deliliğin, oturmaz düşüncenin' hürriyetini bunun için istiyor."*[1325]

Vedat Günyol, Sait Faik'in cinsel tercihini bu kitapta belirgin bir biçimde ortaya koyduğu, bu yönüyle de André Gide'e benzediği kanısındadır. Sait Faik, hem bireysel özgürlük düşüncesiyle, hem de "cinsellik saplantısıyla" Gide'in bir "benzeri", daha doğrusu "çırağı"dır. "Bütün öyküleri kendi serüveninden başka ne ki?"

Sait Faik, "Sivriada Geceleri"nde sanatın yararı, sanatçının toplumdaki yeri konusunda düşüncelerini öyküleştirir. Günyol'a göre Sait Faik, bu yazıda sanatın rolünü ustaca, aynı zamanda da duyarak anlatır. Yazar, öyküde Balıkçı Kalafat ve yardımcısı Sotiri'yle birlikte Sivriada'ya balığa gider. Orada ölmek üzere olan bir martıyı görür. Martıyı eline alır, ağzına deniz suyu damlatır, martı ölür. Yazarın bu durumun sonucunda keyfi kaçar, acı bir türkü söyleme isteği duyar. Öykünün bundan sonraki bölümünde yazar, düşlere dalar. Bu düşte söyledikleri, Günyol'a göre, aynı zamanda "lüzumsuz adam"lıktan kurtuluşun da muştucusudur. Artık onun insanların yardımlaşmasını ve birbirlerine sokulmalarını sağlamak gibi bir görevi vardır: [1326]

> "Dünyanın yaradılışındaydık şimdi, insanın ilk zamanlarını yaşıyorduk. Onlar avlıyordu, ateş yakıyorlardı. Ben martıya ait bir mersiye yazmış, ateşin karşısında okumak üzereydim. Bütün kabile halkı bana kızmıştı: Bu herif çalışmıyacak mı? Oturup kayalara düşünecek mi? Martı ölmüş. Onu seyredip bize masal mı anlatacak. Fakat, gündüz böyle söylenenler, gece olup da kütükler, çalı çırpı yanınca, öbür tarafta rüzgâr denizi homur homur söyletirken, martılar hâlâ deli gibi bağırışırken ben bir türkü, martının ölümünün türküsünü tutturacaktım. Sonra bu hal belki de işe yaramaz adamın bir vazifesi olarak tanınacaktı. Bir gün ağ tamir edecek, balık tutacak,

[1325] agm., s. 152.
[1326] agm., s. 149-150.

beceremiyecek, fakat akşamları onlara üzülüp sevinme arzuları veren türküler söyliyecektim."[1327]

Sabahattin Kudret Aksal, Sait Faik'i "eşyayı değiştirerek, dileğince anlatmasını" bilen, insanları ve mekânları çok güzel anlatan ender yazarlardan biri olarak görür. Aksal'a göre Sait Faik, gerçek kaygısını ön planda tutan; bilmediği, tanımadığı bir insanı anlatmaya çalışmayan, onun heyecanlarından söz açmayan bir yazardır. Bu nedenle tüm öykülerinde kendini anlatır bir hava hakimdir. Onun öykülerinde engin bir yaşam deneyimi gizlidir. Onda bir sanatçıda bulunması gereken özelliklerin ikisi de vardır: "Titiz bir gerçek kaygısı; bir de anlattığını kendine has bir edayla anlatması"[1328]

Aksal, onun ***Son Kuşlar***'daki öykülerini çok başarılı öyküler olarak görür. Ona göre "Sait Faik'in dünyası bütün kitaplarında aynı."dır. ***Son Kuşlar*** için söylenecek her şey ***Sarnıç*** için de söylenebilir. Bunun nedeni de onun sanat anlayışını, dünya görüşünü, kişiliğini, tüm beğenilerini daha ilk kitabında, hatta ilk öyküsünde ortaya koymasında, ustalığa çok erken yaşlarda erişmiş olmasında aranmalıdır. Aksal, bu sözlerinden onun hiç değişmediği sonucunun çıkarılmaması gerektiğini, onun 'kendine sadık kalarak" değiştiğini imler. Ona göre bu kitabı, önceki kitaplarından "daha az heyecanlı" ve "duygulu"dur. Buna karşın onun bu "ölçülü hali", okurun daha da heyecanlanmasını ve duygulanmasını sağlar. Aksal, Sait Faik'in bu kitapta "sanatta kuralların" da, "önceden elde edilmiş yargıların" da "boş şeyler olduğunu" çok açık bir biçimde ortaya koyduğunu şu sözlerle dile getirir:

> *"Düşünün 'Ağıt' hikâyesini, 'Yandan Çarklı' hikâyesini. Bildiğimiz hikâye kurallarına uymadıklarını göreceksiniz. Ne vakalarının gelişmesi, ne tiplerin anlatılışı, ne bitimleri. Hattâ neden hikâye? O bile belli değil. Ama başarısiyle, gücüyle hikâyenin öyle olması gerektiğine, ya da sanatın kurallara değil, sanatçının dileğine, gücüne bağlı olduğuna Sait Faik bizi inandırıyor. Hikâyeleri, sanatçının kuralların dışında, dileğine göre çalışabileceğinin güzel bir savunmasıdır, diyebiliriz."*[1329]

Attilâ İlhan, Sait Faik'in "Yüzyılın Ağrısı"nı çeken yazarlardan biri olduğu kanısındadır. İlhan'ın dile getirdiği yüzyılın ağrısı, savaşlardır, yıkımlardır, bunlara karşı yapılan direnişlerdir, eskimektir, bozulmaktır, yenilenmektir, düzelmektir, yeni değer yargılarıyla karşı karşıya gelmektir. Bir şeyler yıkılırken, bir şeyler de yapılmaktadır. Bu

[1327] Sait Faik Abasıyanık, "Sivriada Geceleri", **Son Kuşlar**, YKY, İstanbul, 2004, s. 64-65.
[1328] Sabahattin Kudret Aksal, "Bir Yazar, Bir Kitap", **Türk Dili**, C. 2, S. 24, Eylül 1953, s. 822.
[1329] agm., s. 823.

durum ister istemez insanın da, toplumun da sancılanmasına yol açacaktır. Attilâ İlhan'a göre Sait Faik, bütün bunların ağrısını birey olarak çeker. O, tüm bunların yaşantımızdaki "çelişmelerden, çeşitli zorbalık ve haksızlıklardan ileri geldiğini, bunların toplumsal bir karakteri olduğunu" sezer. Bu yüzden de bu olup bitenleri onaylamaz, bunlara "iyidir" demez. Böyle olmamak gerektiğini bilir ama, nasıl olunması, hangi tavrın alınması gerektiğini bilmez. "Kafasında işlerin adamakıllı yolunda gideceği bir 'ada'" kuran Sait Faik, bu adaya nasıl gidileceğini de bilmez. O, bu sancılı durumun geçmesi için yapılan siyasal ve sosyal önerilere de pek sıcak bakmaz; çünkü bu önerileri gözü tutmaz. Bu da onun sancısını daha fazla arttırır; onu üzer, "içine dönük, yalnız", insanlardan kaçan bir adam yapar. "İnandığı üç şey var: Doğa, insan ve çalışma."[1330]

Attilâ İlhan, Sait Faik'in hem kendi kahrını, hem de diğer insanların kahrını sosyal ve insansal anlamda işlediğini, yaşadığını ve yaşattığını dile getirir; "yaşatıyor" sözcüğünün altını çizer:

> *"Sait Faik gerçekten insanlarını ve sorunlarını hikâyecilerimiz için yepyeni, taptaze bir biçim anlayışından yürüyerek işlemiştir. Hikâyeyi, bayat manasıyla hikâyelikten kurtaran, galiba odur. Zamana ve 'mekân'a ait öğelerin, psikolojik öğelerin önemini şaşılacak bir ustalıkla tesbit eder, yerli yerine koyar; havasını hiç kaybetmeksizin, kişiliğinin sınırlarını ileri geri hareket ettirerek, bireysel kalmaktan beşeri olmaya doğru hamleler yapar durur. Hikâyelerinin dokusu sık, etli ve çoğu zaman şiirle yüklüdür. Dilin, edebi sanatların, kaygısızca, hatta, gelişigüzel kullanıldığını, fakat yine de şaşırtıcı estetik tertip ve bileşimler yapıldığını görürsünüz. Bu bakımdan Sait Faik gerçekten bireysel ve humaine –hatta zaman zaman sosyal- olarak düşünülebilecek her çeşit kahrı, sancıyı; bu kahır ve sancıya pek uygun gelen bir biçime sararak vermektedir."*[1331]

Attilâ İlhan, tüm bu söylediklerini ***Son Kuşlar***'la ilişkilendirir. Ona göre Sait Faik, bu kitabıyla "yeni yeni bileşimler" getirir. Bir yandan"bireysel sancısını işliyen hikâyelerini git git daha genel, kapsamı daha geniş, daha humaine bir hâle" getiren Sait Faik, diğer yandan "humaine"le birlikte "sosyale doğru" sarkar. "Radyoaktiviteli Hikâye, Ağıt, Pay" buna örnektir. Sait Faik, bireyselle toplumsalın arasında insana, yalnızca insana yer verir. Bu kitapta İstanbul'da yaşayan, çalışan "basit, namuslu ve mert insanımızı" öven birçok öykü vardır. "Son Kuşlar'da ben emeğe yazılmış en güzel, en dokunaklı övgüleri

---

[1330] Attilâ İlhan, "Yirminci Yüzyılın Ağrısı, 'Son Kuşlar' ve Sait Faik", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 176.
[1331] **age.**, s. 176-177.

okudum." diyen Attilâ İlhan'a göre, bu 20. yüzyılın öykücüsü için yeterli değildir. Ama Sait Faik, "henüz bitmemiş bir eser", diğer bir deyişle "'emekli' bir büyük hikâyeci" olmadığı, "henüz kendisini kurduğu" için daha iyi olacak, yükselişini sürdürecektir. Yazar, Sait Faik'le ilgili son olarak şunları söyler:

> *"Disiplinli bir hikâyeci olmıyabilir. Sait Faik'in 'akli' olmaktan çok 'hissi' olan tabiatı, tedirginliği onu formüllere, hal şekillerine karşı itimadsızlaştırmıştır. Sait Faik şüphe yok maksadlı politika yapmıyor. Edebiyat da yapmıyor. Fakat bunların her ikisini de –hem de nasıl!- en asıl manalarıyla 'ihtiva' eden büyük bir şey yapıyor: Beşeri bir çile çekiyor. Kendisinin ve bütün namuslu insanların çilesini."*[1332]

2.2. AHMET HAMDİ TANPINAR - YAZ YAĞMURU

Tanpınar'ın **Yaz Yağmuru** ile ilgili yapılan tüm değerlendirmeler olumludur. Eleştirmenler, daha çok yazarın "korku, rüya, geçmişe yolculuk" izlekleri ile biçemi üzerinde durmuşlardır. Bu eleştirmenlerin hepsi de, onun diğer eserleriyle bu eserini karşılaştırmışlar; genelde eserin psikolojik edebiyatın bir ürünü olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Mehmet Kaplan, ***Yaz Yağmuru***'nu irdelerken, aynı zamanda Tanpınar'ın estetik anlayışının ögelerini de -korku, dünyanın güzelleşmesi, rüyaya şekil verme- belirler. Ona göre bu korku, şimdiyle değil geçmişle ilintilidir. Bu korkunun kaynakları, çocukluğumuzun dünyasını kuran masallar, rüyalar ve inançlardır. Tanpınar, ***Mahur Beste***, ***Huzur*** ve ***Abdullah Efendinin Rüyaları*** gibi kitaplarında da işlediği "bu tükenmez mevzuu" ***Yaz Yağmuru***'nda da işler.

Kaplan, eserdeki öyküleri irdelerken, Tanpınar'ın sanat anlayışını, ne yapmak istediğini, nelerden/kimlerden etkilendiğini, ele aldığı öykünün niye başarılı ya da başarısız olduğunu, öykünün hangi anlayışla yazıldığını ana çizgileriyle belirlemeye çalışır.

Kaplan'a göre Tanpınar'ın ana izleği "korku"dur. Korku onda, sevilebilir, güzel bir hâl alır. Kitaba adını veren "Yaz Yağmuru" adlı öyküsü, "baştanbaşa şiir, masal, çocukluk hatıraları, korkuları ve özleyişleriyle dolu" bir öyküdür. Öyküde, kendisini bir masal kahramanı gibi hisseden bir kadının, yağmurlu bir günde yabancı bir bahçeye ve eve

[1332] **age.**, s. 177.

girmesi ve bu evde, "küçük ve kapalı bir estet" yaşantısı süren romancı Sabri'ye çok güzel saatler yaşatması anlatılır. Kaplan, bu öyküyle ilgili olarak şunları söyler:

> *"Kadın, güzelliği, tavırları, kıyafeti, tesiri, hayattaki fonksiyonu ile mitik bir karakter taşır. O erkeğin hayatına çocukluğun bütün özleyişlerini, masalları ve rüyaları geri getirir. (…) Korku ve çocukluk, bu hikâyede mühim bir rol oynuyor. 'Yaz Yağmuru'ndaki kadın çocukluğunun korkusunu yeniden yaşıyor: "Kaybolmuş bütün bir dünya küçücük bir insanın omuzlarına yüklenmişti. Belli ki ömrü boyunca çocukluğu onu bir lâhza bile rahat bırakmamış, bir türlü kendisi olmak fırsatını vermemişti' (s. 94). Esrarlı kadının hareketlerini çocukluktan kalma duygular idare ediyor. Yağmur altında onu yabancı bir bahçeye sürükleyen bir çocukluk hatırasını yeniden yaşama arzusudur. Bu uzun hikâyenin yarısından sonrası, kadının çocukluk hatıralarını anlatır ve daha önceki hallerini izah eder."*[1333]

Kaplan, Tanpınar'ın "Adem ile Havva" da mitolojilerin esrarlı gerçeğiyle hayat arasında sıkı bir ilişki kurduğunu; "Rüyalar"da yine korku, kadın ve ruh meselesinin ele alındığını, bu öykünün bir "psikanaliz hikâyesi" olduğunu, Tanpınar'ın tüm eserlerinde bu bilimsel görüşün derin etkilerinin bulunduğunu; "*Yaz Yağmuru*"nda "bir rüyayı veya masalı yaşayan kadın"ın bu öyküde "rüyaların içinde yaşayan bir ölü"ye dönüştüğünü; "Yaz Gecesi"nde de korku ve hayalet havası olmasına karşın, onun diğer öykülere göre daha "müphem ve karışık" yazıldığını, diğerleri kadar güzel olmadığını; bir manyağın anlatıldığı "Acıbadem'deki Köşk"te *Yeni İstanbul*'da tefrika edilen ***Saatleri Ayarlama Enstitüsü***'nde çok zengin bir biçimde geliştirilen "alay ve hicvin" kendini gösterdiğini; "Bir Tren Yolculuğu" ve "Teslim" adlı öykülerin ise gerçekçi bir anlayışla yazıldığını söyler.

Kaplan, Tanpınar'ın korku, ya da bu kavrama bağlı olarak masal, mit, batıl inancın her şeyi değiştirip, zenginleştireceği düşüncesinden hareket ettiğini, öykülerinin de sıradan öykülerde karşılaşılmayan bir şiir ile dolu olduğunu ileri sürer. Kaplan'a göre Tanpınar'ın yazdığı öyküler içinde en başarısız olanı yukarıda da adını andığımız "Yaz Gecesi"dir. Kaplan, bunun nedenini şöyle açıklar:

> "*Duygu ve hayalleri çok iyi geliştiren yazar, burada kırık dökük konuşmaların telkininden faydalanmak istemiş. Son hikâyecilerin fek hoşlandıkları*

[1333] Mehmet Kaplan, "Yaz Yağmuru", **İstanbul**, S. 11, Kasım 1955, s. 7; **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 153-154.

bu usul, gerçek veya hayal dünyasını çok parçalıyor. Güzelliğin şartlarında olan sürekliliğe engel oluyor."[1334]

Abdülhak Şinasi Hisar, Tanpınar'ın kişileri üzerinde durur. Ona göre bu kitaptaki öyküler, aynı zaman ve çevre içinde, birbirleriyle akrabalıkları bulunan insanlar arasında, "aynı dil, aynı lezzet ve aynı kıymetlerle" sürüp giden parçalardır. Bu öykülerdeki kişiler de, tıpkı ***Abdullah Efendinin Rüyaları***'daki kişiler gibi Dostoyevski'nin kişilerini andırır. Hisar'ın kişilere bakışı şöyledir:

"*Hikâyelerdeki şahıslar yine Dostoievski şahıslarını andırıyor. Kendi içlerine gömülmüş, kendi hâtıralarını birer tesirli musiki gibi duyan insanları düşündürüyor. Arada, bazen da Henri de Régnier'nin adamlarını hatırlatmış oluyor. Bütün bu şahısları, soğuk bir takım yabancılar gibi değil hikâyelerini duymakla mütehassis olduğumuz insanlarla karşılaşıyoruz."*[1335]

İbrahim Zeki Burdurlu'ya göre Tanpınar, daha önce yayımlamış olduğu eserlerle birlikte bu eserinde de bir öyküde, bir romanda olması gereken "olay, ruh durumu ve izlenim"i çok güzel bir biçimde birleştirebilmiştir. "Yazar, insanın ruh durumunu öne alır. Onu olaylarla hem besler, hem açar. Sonra bütün bunların içinden günlük izlenimleri canlı parıltı olarak geçirir." Tanpınar, ***Yaz Yağmuru***'nda "içimizdeki dünya"yı perde perde açar: "Yaşanan hayat; hatıralar; önemli olaylar; rüyalar… Bunlarla birlikte bunların öncülüğüyle yeniden kurulan iç dünya." Burdurlu'ya göre 'Yaz Yağmuru'ndaki yağmur, ikinci bir yağmuru açıklamak için bir sebeptir:

"*İkinci yağmur, bir ruh durumu toprağına düşünce önümüzde yepyeni bir hayat açılıyor. Bir kadını tanırken bir erkeği de taa içinden görüyoruz. (…) Bu olay, hikâyede öyle derinleşir ki kendimizi zengin bir ruh durumunun içine bırakırız. Kadının, çocukluğundan, rüyalarından, yaşadığı olaylardan uzayan izlenimler birer birer, hiç eksiksiz bizi kandırırken ikinci bir ruh durumuna dalarız, bu romancı Sabri'nin iç hayatıdır."*[1336]

Burdurlu, adını koymadan yazarın psikanalizden yararlandığını, çocukluk hayatının önemli olaylarının insanın sonraki dönemlerinde kendisini gösterdiğini ve hayatını etkilediğini, yazarın "insanların bu özel yönünü" tüm eserlerinde ele aldığını söyler:

"*Kadın, 'Yaz Yağmuru'nda geçmiş günlerinin hayatını çiziyor. Onda, hayata en sağlam perçini vuran rüyalar, korkular, olaylar, birer birer onun iç*

[1334] **age.**, s. 155.
[1335] Abdülhak Şinasi Hisar, "Ahmet Hamdi Tanpınar: 'Yaz Yağmuru'", **Türk Yurdu**, S. 249, Ekim 1955, s. 315.
[1336] İbrahim Zeki Burdurlu, "Yaz Yağmuru", **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 249.

dünyasını açıyor. Yaz Yağmuru'nun diğer hikâyelerinde de aynı özellik var. (…) Hepsinde aynı açıcı, açıklayıcı, gösterici, gösterirken zevk verici bir dil var."[1337]

Tanpınar'ın dili ve biçemi üzerinde de duran Burdurlu, onun Türkçe'yi yazarak yarattığını, bu yaratılışta da "konularla dil arasında bir uygunluk olduğunu" dile getirir. Ona göre bu "kıvamlı dil"le anlatılan "olaylar, ruh durumları, izlenimler" bize küçük hikayenin ne olup olmadığını da gösterir. "Tanpınar, insanı içinden yakalayıp o görünmez aynayı ele geçirirken gözleriyle insanın yüzünü tarıyor; diliyle de bu tarayışı anlatıyor." Burdurlu'nun , Tanpınar'ın öykücülüğüyle ilgili son saptamaları şunlardır:

"*Küçük hikâyelerinde ruh durumlariyle olayları en iyi bir kıvamda kaynaştıran Tanpınar, bize, tüm hikâyenin nasıl olacağı hakkında da örnekler vermiş oluyor. Sanat eserinin böyle bir başarıya ulaşması, edebiyatımızda, psikolojik hikâye ve romanın nasıl bir olgunlukta bulunduğunu göstermesi bakımından da önemlidir."*[1338]

Nurullah Arısoy, yazısında Tanpınar'ın öykülerini iki gruba ayırır. İlk gruptaki öyküler "realitenin kabuğunda her an olup bozulan, değişen, sonra tekrar olan hayatın içinden yaşanan ihsaslar çerçevesinden, alıştığımız mantık ölçülerinden doğan" öykülerdir. Ona göre bunlar, her zaman karşılaştığımız ve beğenerek okuduğumuz öykülere benzerler. "Bir Tren Yolculuğu", "Acıbadem'deki Köşk" ve "Teslim" adlı öyküler bu gruba girerler. Bunlar belli bir konusu; başlangıcı ve sonu olan öykülerdir. Bu öykülerde anlatılan, dile getirilen düşünceler toplumun düşünce normlarıyla çelişmez. Arısoy'un bu öykülerle ilgili görüşleri şöyledir:

"*Yazar, bu üç hikâyede, bâtıl da olsalar inançların insanı mesut eden kudretine inanır, görünmektedir. Bu hikâyelerdeki insanların mazileri hayatlarına karışmaz, kendilerini meşgul etmez. (…) Yaşarlar, fakat, hayatlarının dışına çıkıp nasıl yaşadıklarına bakmazlar. Dar zaman ve dar mekânda, ihsaslarında mahpus ömürlerini sürerler. Bu itibarla iç hayatları yekparedir. Belki de saadetlerinin asıl sebebi budur."*[1339]

Arısoy'a göre Tanpınar, ne kadar ustalıkla anlatılmış olursa olsun yalnızca gerçeğe bağlı bir hayatı sanat için yeterli görmez. O, sanatın ayrı bir yaratı işi olduğunu bilir. "Rüyalar"daki şu cümlelerden yola çıkan eleştirmen, Tanpınar'ın sanat anlayışı üzerine şunları söyler:

[1337] **age.**, s. 249.
[1338] **age.**, s. 250.
[1339] N.A., "Yaz Yağmuru", **Akis**, C. 5, S. 79, 12 Kasım 1955, s. 20.

"Cemil ana kızın haline baktı. Karısı sabahlığı içinde saçlarının dağınıklığı, gecenin haz ve yorgunluğu ile güzeldi. Kızı bütün bir çocuk edebiyatıydı. Bunlar sanatın dışında güzel şeyler , diye düşündü. Hakikaten böyle bir resim belki de altında Aile saadeti, Anne şefkati yahut Masal gibi bir isimle dünyanın en gülünç şeyi olurdu. Fakat buna rağmen güzeldi. -93' (…) *'Yaz Yağmuru' müellifine nazaran sanat, hayat kadrosunda yerleştiği müddetçe hayattır; halbuki sanatın gerçek fonksiyonu, hayatı devrilen günle bitirmemek, onu genişletmek ve çeşitli vasıtalarla zenginleştirmektir*."[1340]

Arısoy'a göre diğer dört öykü işte bu anlayışla yazılmıştır. "Yaz Yağmuru"ndaki kişiler, kendi hayatlarına mahpusturlar. Biri geleceğe, diğeri geçmişe dönüktür. İlk üç öyküde kişilerde içsel bir bölünme yaşanmazken, bu öykülerde durum tam tersinedir. Söz gelimi kadın, geçmişle bugün arasında gider gelir.

Arısoy'un eserle ve yazarın sanat anlayışıyla ilgili genel değerlendirmesi şöyledir:

"*Öyle tahmin ediyoruz ki onun peşinden koştuğu sanat, insan şahsiyetini bir cendere gibi sıkan her şeyi: sokağı, evi, mesleği, sevgiyi, sevgiliyi, hattâ zaman zaman bizzat sanatçıyı zorlayan, insana kendinden bile kaçma fırsatı veren sanattır. İnsanın bu gün içinde bulunduğu maddî ve manevi hürriyetsizliği, ancak hayatın içinde olmakla beraber, hayatı yeni ışıklarla aydınlatmaya çalışan ve dil duvarının ötesindeki ihsas, duygu ve düşünceler peşinde koşarak hayatı zenginleştirmiye, realiteye şiir karıştırmaya teşebbüs eden bir sanat hafifletebilir.*

Bize göre 'Yaz Yağmuru", hem böyle bir sanat anlayışını, hem de bu anlayışın güzel örneklerini taşıyor."[1341]

Suat Uzer, **Yaz Yağmuru**'nu son yıllarda yayımlanan en önemli öykü kitaplarından biri olarak tanıtır. Tanpınar, bu kitapta hayatın tek anlamı ve bitmez tükenmez bir kaynak olan insanı ele almıştır. Uzer'e göre insan, tüm çevresi ve havasıyla, yani anıları, aşkları, düşleri, korkuları, inançları, gülünç ve acı yanları, ruhsal durumlarıyla bu kitaptaki öykülerde işlenir.

Uzer, kitaptaki öyküleri tek tek ele alır. Ona göre bu öykülerin ortak noktaları "çocukluk hâtıraları ve onun etrafında toplanan masallar, rüyalar, korkular"dır. Tanpınar, bu kitabında da, tıpkı ***Saatleri Ayarlama Enstitüsü*** ve ***Sahnenin Dışındakiler***'de olduğu gibi "tükenmez bir kaynak halinde –'dünyamızı güzelleştiren, rüyalarımıza şekil veren' ve

[1340] agm., s. 21.
[1341] agm., s. 21.

içimizde tatlı bir bestenin unutulmaz nağmeleri gibi daima yaşıyan çocukluk korkularını" işler. Uzer, kitaptaki bazı öyküler için şunları söyler:

> " '***Acıbademdeki Köşk***"*de ise, gene çocukluk korkuları ortaya çıkıyor. Hikâyenin kahramanı bir manyaktır ve onda çocukluk başka şekillerde, ölünceye kadar devam eder. Bu hikâyede Tanpınar'ın hicivci ve alaycı tarafını görüyoruz.* '***Rüyalar***' *daha çok psikoloji ve yine korkular üzerine kurulmuş bir hikâye. Burada psikanalizin tesirleri kuvvetle görülüyor: 'Sahnenin Dışındakiler'de ve Tanpınar'ın başka hikâyelerinde de psikanaliz geniş rol oynuyor. 'Rüyalar' sadece rüyalarda yaşayan ölü bir kadından korkunun hikâyesidir*."[1342]

2.3. MEMDUH ŞEVKET ESENDAL - HİKÂYELER

Memduh Şevket Esendal'la ilgili yazılar genellikle ölümünden sonra kaleme alınan yazılardır. Bu yazılarda onun öykücülüğü ve öyküleriyle ilgili genel değerlendirmeler söz konusudur. Bu yazılardan özellikle Şahap Sıtkı, Cahit Sıtkı Tarancı ve İlhan Tarus'un söyledikleri Esendal'ı ve öykülerini tanımlar niteliktedir. Tahir Alangu'nun ***Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman*** antolojisinin ilk cildinde yazarla ilgili söyledikleri ise, derleyici, toparlayıcı ve çözümleyici olması bakımından önemlidir.

Bu yazarlar Esendal kadar köylüsü ve kentlisiyle insanımızı tanıyan ikinci bir yazarımızın olmadığını; onun kimsenin ilgilenmediği insanları öykülerine konu edindiğini, öykücülüğümüze getirdiği sadelikle yazıyı edebiyattan kurtardığını, öykünün her şeyden önce bir anlatış sanatı olduğunu bildiğini, anlatacağını Türkçenin en güzeliyle anlatmaya çalıştığını, öyküleştirme ustası olduğunu ileri sürerler.

Şahap Sıtkı, Esendal'ın öykülerinin "taşkın bir yaşama sevinci" ile yazılmış olduklarını söyler. Ona göre bu öykülerin kişileri de tıpkı kendilerini yaratan yazar gibi iyimser ve yaşama sevinciyle dolu insanlardır. Bunlar aramızda yaşayan, "daima ümitli, uğraşıcı, hevesli" insanlardır. "Hikâyeci, kahramanlariyle aynı yastıkta yatmış, derdini, çilesini, sevincinin kaynağını görüp tanımıştır. (…) Esendal'ın bütün kahramanları (…) zaafları, iyi, kötü huyları, müzevir, vesveseli, kuşkulu, yalancı, düzenbaz halleriyle burcu burcu insan kokarlar."[1343] Bunlara Esendal'ın engin bilgisi ile öykücülükteki gücü de katıldığında onun öykülerinin niye güzel olduğu anlaşılır.

[1342] Suat Uzer, "Yaz Yağmuru-Abdürrezzak Efendi", **Türk San'atı**, C. 3, S. 46, Nisan 1956, s. 11.
[1343] Şahap Sıtkı, "Hikâyeci Esendal", Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, C. 6, S. 5, 1952, s. 72-73.

Şahap Sıtkı, Esendal'ı Çehov ve Katherina Mansfield'le karşılaştırır. Ona göre Esendal'ın kahramanlarıyla Mansfield'in kahramanları birbirlerine "fıkır fıkır kaynıyan, ele avuca sığmaz halleriyle" pek benzerler. Esendal'ın öykülerine "hâkim olan ruh" yaşama tutkusudur. "Belki Çehov'un kahramanları daha etli canlıdırlar, hikâyeleri daha derli toplu, daha ustaca işlenmiştir ama, bizim hikâyecimizde de aynı ruh kuvveti vardır, o kahramanlar da var güçleriyle yaşamaya çalışırlar."[1344]

Esendal, öykülerinde alayı, yergiyi yerli yerinde ve kıvamında işlemeyi başarabilen; aynı zamanda da Türkçe'yi iyi kullanan öykücülerimizdendir.

Cahit Sıtkı Tarancı, Esendal'ı en az sözle, en güzel biçimde anlatır. Ona göre Esendal, "anlatmak istediğini ıkınıp sıkınmadan, rahat rahat, tatlı tatlı anlatan" bir öykücüdür. Ben öykülerimde ülkemizin çeşitli toplumsal yaralarını deşiyorum, insanımızın yoksulluğunu gözlerinizin önüne seriyorum, İstanbul'un yoksul semtlerinden manzaralar sunuyorum diyen "kendini beğenmiş, bilgiç hikâyeci edası" Esendal'da yoktur. O, "işinin hikâye yazmak olduğunu" bilir. Bu yüzden de "anlatacağı şeyi sigara içer gibi" doğal bir biçimde, "konuştuğumuz türkçenin en güzeliyle" anlatır. Onun anlattığı şeyler, "sudan şeyler" değildir. Esendal, öylesine "yerli", öylesine "bizdendir" ki, onun öykülerinde "memleket manzaralarını, âdetlerini, dertlerini, köylüsüyle, şehirlisiyle, efendisiyle, hizmetçisiyle" tüm tanıdıklarımızı elimizle koymuş gibi buluruz. Tarancı'nın Esendal'la ilgili son sözleri şöyledir:

> "*Hikâyenin her şeyden önce bir anlatış sanatı olduğunu onun kadar bilen hikâyecimiz pek azdır. Bu bakımdan yerinin kolay kolay doldurulacağını hiç sanmıyorum.*"[1345]

İlhan Tarus, Esendal'ı "ilk büyük Türk Hikâyecisi" olarak değerlendirir. İlhan Tarus'a göre Esendal, insanımızı hem birey olarak, hem de toplum olarak en iyi tanıyan ve ortaya koyan sanatçılardandır. Öykülerinden onun herhangi bir Osmanlı evinin içinde geçenleri, ya da izbe, bakımsız bir mekânın "havasını, kokusunu, sazını, sözünü" nasıl da iyi bildiğini çıkarabiliriz. O, sokakta görünen hamaldan gümrük komisyoncusuna, polis memurundan kolejli kıza, fahişeden öğretmene, hocaya dek çeşitli tip ve meslek grubundan insanları yakından tanımış ve öyküleştirmiştir. Tarus, onun öyküleştirmedeki ustalığını şöyle ortaya koyar:

> "*Bir zina vak'asının, bir evlenme töreninin, bir hırsızlığın, bir seçimin, bir ziyafetin iç hareketlerini, mânalarını, insan dimağına giriş çıkışını nasıl da kesik*

[1344] agm., s. 73.
[1345] Cahit Sıtkı Tarancı, "İşte Hikâyeci", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 67.

kesik, parça parça, renk renk, ruh ruh, can can veriyordu. Nasıl lûgatsiz, gramersiz, tek kelime ile edebiyatsız, ama dolu, ama canlı, ama yaşar, kımıldar, ölür, hayatın ta kendisini veriyordu."[1346]

Tarus'a göre Esendal, öykülerinde uzun uzun bir kadınla erkeğin konuşmasını, birkaç sütün boyunca bir otomobili, ya da 150 satır boyunca okuyan bir kişinin düşüncesini karşısındaki okurun canını sıkmadan, sabrını tüketmeden, "ukalâlık, tafrafuruşluk, edebiyatçılık etmeden, hattâ kendini göstermeden, geriden, öyle bir süzülüşle, öyle bir içe sızışla, öyle bir nüfuz edişle" anlatabilen öykücülerimizdendi. Tarus, onun sanatında büyük bir şey olmadığını, ölümden, doğum sancısından, keskin sevdadan bile kaçtığını, "gündelik hayatın daima yumuşatılmış, kütleştirilmiş, lokmalaştırılmış tarafında" olduğunu, "edebiyat denilen sunturlu hapın imalciliğine" girişmeye gerek görmediğini, son olarak da "yeri kolay kolay dolmayacak derecede büyük bir hikâyeci" olduğunu söyler.[1347]

Ahmet Kutsi Tecer, Esendal'ı bir bütün olarak ele aldığı yazısında onun öykücülüğüne de değinir. Tecer, birkaç fırça darbesiyle Esendal'ın öykücülüğünü yerli yerine oturtur:

"Onun hikâyeleri hayatı gerçek taraflarından yakalar, gösterir. Her çeşit insan, kadın, erkek, çocuk, eserlerinde yer alır. Basit adamlar, aydınlar, hodbinler, idealistler, aile içinde, meslek hayatı içinde, cemiyet hayatı içinde her çeşit insan… Alay etmeden, incitmeden insanların gülünç taraflarını çizer; ümitsizlik yaratmadan acıklı taraflarını gösterir. Hikâyelerindeki komik unsuru; insanı alçaltan, maymunlaştıran bir cemiyet anlayışının hayata kazandırdığı tiplerdir.. Hikâyelerinin acıklı unsurları da 'Kader' gibi üstlerine çöken bu düzene başlarını çarpan insanlardır."[1348]

Haldun Taner, Esendal'ı "Türk hikâyeciliğinin gerçek babası" sayar. O, bunun nedenlerini de şöyle ortaya koyar:

"Esendal kurulu bir zemberekle harekete geçen ve bundan dolayı da ister istemez sunî bir kuklavari olmaktan kurtulamıyan şahıslar ve vakalar yerine, önümüze gerçek olaylar, nefes alıp veren insanlar çizen, bir kelime ile, bize belirli bir vaka anlatmaktan çok, önümüze başsız sonsuz bir hayat parçası seren ilk Türk hikâyecisidir."[1349]

[1346] İlhan Tarus, "Esendal'ın Sanatı", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 44.
[1347] agm., s. 44-45.
[1348] Ahmet Kutsi Tecer, "Esendal", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 23.
[1349] Haldun Taner, "Memduh Şevket Esendal", **Küçük Dergi**, S. 4, Temmuz 1952, s. 14.

Esendal'ı bu dönemde gerçek anlamda değerlendiren, öykücülüğünü yerli yerine oturtmaya çalışan eleştirmenimiz Tahir Alangu'dur. Alangu'ya göre Esendal'ın öykücülüğümüze getirdiği ilk yenilik "sâdelik"tir. Çünkü edebiyatın sadeleştirilmesi, yazıyı " 'edebiyattan' kurtarmak" demektir. Esendal'ın başarısı da buradadır. O, öykücülerimiz arasında en karmaşık ve dolambaçlı sorunları bile "sâdelik" ilkesinden ayrılmadan anlatabilen en başarılı sanatçıdır. Bu ilke de onu, olay öyküsünün en önemli temsilcisi olan Maupassant yerine, durum öyküsünün temsilcisi olan Çehov'a götürmüştür. Çehov'un öykülerindeki tekniğin bir benzerini, hatta bazı öykülerinin kuruluş bakımından aynılarını Esendal'ın öyküleri arasında bulup gösterebiliriz. Çehov, Esendal'ı daha çok, "biçim, hikâye yazışı, dil, hikâye kişilerini anlayış yönünde" etkilemiştir. Esendal, eserlerinin çoğunda "karamsar, melâl dolu" olan Çehov'un "acı tenkitçi gerçekçilik" yoluna sapmamış, genellikle "gözlemci –ve tasvirci- gerçekçiliğin sınırları" içinde kalmıştır. Konularını "gündelik yaşayışın içinden" çıkaran Esendal, öykülerinin "başlangıçlarında, bitişlerinde, düğüm yerlerinde, sonuçlarında" bizim alışmış olduğumuz biçimden ayrılır. Alangu, bu söylediklerine örnek olarak yazarın "Hayat Ne Tatlı" adlı öyküsünü verir:

> *" 'Hayat ne tatlı' İstanbul'un bir kenar semtinin yaz manzarasının kısa bir tasviri ile başlıyor. Bir öğleden sonrası ile akşam vakti arasında, Hafız Nuri Efendi'nin evinin kapısında başlayıp yine orada biten ufak bir gezintiyi konu olarak alıyor. Burada entrikler, yığın halinde olaylar, aşk titremeleri, ihtiras çekişmeleri, iyi tertiplenmiş menfaat dolapları gibi hikâyelerin düğüm noktalarında görmeğe alıştığımız edebî malzemeye yer verilmemiştir. Bitişi de başlayışına benzer, hayatta her zaman olduğu gibidir. Çehof'vâri hikâyede de hayatın rastgele bir yerinde söze giriliyor, ayıklanmamış kişilerin ve olayların sanatına iniliyordu."*[1350]

Alangu, onun öykülerinin diğer özellikleri ve dikkati çeken yönleri üzerinde de ayrıntılı bir biçimde durur. Yazar, özetle Esendal ve öykücülüğüyle ilgili olarak şunları söyler: Onun öykülerinin bir özelliği de, olayı bitmiş olarak arkasından değil, olurken vermesidir. Bu nedenle öykülerde geçmiş dönemler anlatılmış olsa bile, anlatılanlar bize şimdi oluyormuş izlenimi verir. Yazar, öykücülükte en eski yöntemlerden biri olan "açıklama" yolunu bir kenara bırakmıştır. Konularındaki basit güzelliğin yanında, Esendal'ın öykülerinde dikkati çeken yönlerden biri de, kişilerinin de çok canlı ve gerçekten alınmış olmalarıdır. İnsanımızı Esendal kadar, köylüsüyle, kentlisiyle tanıyan

[1350] Tahir Alangu, "Memduh Şevket Esendal: Eserleri Üzerine Düşünceler", **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, C. 1, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1968, s. 128-129.

bir yazar yoktur. O, çok derine inmemesine karşın köylüyü doğru çizgilerle ilk ortaya koyan yazarlarımızdan biridir. O, yetiştiği çağın öykücülerinin tersine, kimsenin ilgilenmeye değer bulmadığı kişileri, çevresinde kaynaşan kalabalığı merak eder. Esendal, içindeki yaşama sevincini, insan sevgisini ve umudu doğrudan doğruya öykülerine, öykülerindeki insanlara yansıtır. Onun sanatının temelinde sevgi vardır. O, konumu, yaşı, geniş kültürü engel olmadan, kalabalığın içinde rastgele şöyle bir kişinin yaşamına eğilir, onu aşağılamadan, gülünç ve iğrenç yönlerinden tiksinmeden, alay etmeden, güzel ve zevkli yönlerinin tadına vararak anlatır. Hiçbir düzensizliğe, kötülüğe, kimseye kızmaz, hiç kimseden sevgisini esirgemez. O, neyi gördüyse, neyi yaşadıysa, neyi düşünüyorsa onu yansıtır öykülerine de, yaşamına da. Esendal, olumlu düşündüğü, umutlu olduğu için biçimce etkilendiği Çehov'dan özce ayrılır. O, hangi sorunu ele alırsa alsın, dava adamlarına özgü hırçın tavrı sergilemez. Toplumsal sorunları ele alırken sakin tavrını ve olgun görünümünü korur. Esendal, bu görünümüne karşın, kötü bir anlayışı, bir tipi, ya da sosyal bir sorunu ele alıp, aynı sakin tavırla, ama sertçe yerdiği de olur. "Hâmit İçin Bir Yazı, Taş Hayvan, Feminist" buna örnektir. Esendal, öykülerinde kişi, sosyal çevre, ele aldığı sorun, konu yönlerinden de çekici bir çeşitliliğe sahiptir. O, öykücülüğümüzde kendine özgü bir yol tutturmuştur. Bundan dolayı sosyal gerçekçileri de, tasvirci gerçekçileri de, eskiye bağlı öykü biçimini kullananları da izlememiş, gözlemci gerçekçilik yolunda yürümüştür. Esendal'ın öykülerinde en çok göze çarpan ve hayranlık uyandıran en büyük nitelik ise, kuşkusuz, dilinin özlüğü, duruluğu, halk Türkçesine yakınlığı olmuştur. O, öykülerinde, genellikle vefâlı, çalışkan, evine, işine, yurduna bağlı insanları anlatır. Yaşlı ve genç kadınlara büyük önem verir. Öykülerinde aile ve toplum kuruluşunda kadının yapıcı büyük rolünü geniş ölçüde belirtir. O, kadını bütün özgürlüğüyle erkeğin yanına koyar. Esendal'ın öykü ve romanlarının güzel oluşunun bir nedeni de bunlara sevgisini koyması, anlattığı kişileri, onların yaşayışlarını sevmesidir.[1351]

Orhan Barlas, Esendal'ı ancak 1948'de öğrenebilmiştir. Barlas, Esendal'ın dil ve sanat anlayışının çok yeni olduğunu, bu nedenle de gençlerin onu kendilerinden saydıklarını söyler. Ona göre Esendal'ın en önemli yanı dilidir. O, konuşma dilinden yararlanarak, yalın, açık bir biçimde yazar, ama asla özensiz, basit, senli-benli bir dil kullanmaz. Onun diğer bir özelliği de ülkemiz insanlarını tanımaktır. O, yalnız bir kesimden insanı değil, hemen her kesimden insanı tanır. Esendal, hem "iyimser", hem de "aydınlık görüşlü" bir edebiyatçımızdır. Barlas, Esendal'ın eksikliklerine de değinir. "Onun sanatında önemli olan yalnız bir olayın, yerin, insanın anlatılmasıdır. Hayat bazan

[1351] **age.**, s. 129-132.

garip, bazan mantıksız, intizamsız, hattâ yarım gibi görünen akışı ile olduğu gibi edebiyatına girer." Barlas'a göre bir sanatçı için yalnızca bunlar yeterli değildir. Onun yazdıklarında, **Ayaşlı ve Kiracıları** da dahil olmak üzere, bir "bütünlük", bir de "fikir, propaganda eksikliği" vardır. Barlas, bu konuda şunları söyler:

> *"M.Ş.E. de hayatın akışı en önde olduğu için fikir ya hiç yoktur yahut da parça bölük, bazan çok gizil olarak görünür, kaybolur. Hikâyeyi bıraktıktan sonra insan, çoğu: 'Peki bunlar neden yazılmış? Sonra ne olacak?' şeklinde bir yarım kalma duygusu içindedir.*
>
> *M.Ş.E. nin alaycı dili, bütüne ve düşünceye önem vermeyişi, onun gerçekten kuvvetli hikâyelerini bazan günlük gazete hikâyeleri, haftanın gevezelikleri yahut **reportage** şeklinde gösteriyor. Konuşmağa, gözleme fazla önem vermesi bazı hikâyelerinin parça parça oluşu bu intibaı kuvvetlendiriyor."*[1352]

2.4. ORHAN KEMAL - GREV

Orhan Kemal, bu dönemin en çok ilgi çeken yazarlarından biridir. Yazar hakkında çok yazmasıyla; siyasal anlayışıyla, bu anlayışını öykü ve romanlarına yansıtışıyla, insanı ele alışıyla, tipleştirmedeki ustalığıyla, öykülerinin kuruluşuyla ilgili olumlu ya da olumsuz birçok eleştiri yapılır. Yapılan eleştirilerin kimi zaman ak ya da kara biçiminde olması, eleştirmenlerdeki yanlılığı göstermesi açısından önemlidir. Sözgelimi Mehmet Kaplan, Orhan Kemal'i kalıplaşmış bir hayat görüşü ve biçimi olan bir yazar olarak görürken, Fethi Naci dünya görüşüyle yaşam deneyimini birleştirip kaynaştırması nedeniyle bu sözlere en uzak yazarın Orhan Kemal olduğunu, bundan dolayı da Kaplan'ın sözlerinin havada kaldığını ileri sürer.

Mehmet Kaplan, kitapla ilgili yazısında önce Orhan Kemal'i Sait Faik'le karşılaştırır, daha sonra birkaç cümleyle öyküleri özetler, yazarın ele aldığı konulardan, sorunlardan, aynı zamanda da biçeminden söz eder. Kaplan, bu yazıyı yazarken akademik bir biçem kullanmaz. Daha çok sevdiği bir yazarı ön plana çıkarmak, Orhan Kemal'in dünya görüşünü yermek için bu yazıyı yazmış gibidir. Bundan dolayı da, Can Yücel'in bir yazısında eleştirdiği gibi çok belirgin hatalar yapar.

[1352] Orhan Barlas, "M.Ş.E. Hakkında", **Varlık**, S. 368, 1 Mart 1951, s. 18.

Kaplan, Orhan Kemal'in dünya görüşü, insanları ele alış biçimi ve biçemi ile Sait Faik'ten ayrıldığını örneklerle ortaya koyar. Ona göre Sait Faik, belli bir dünya görüşünün adamı değildir. Onun kendisi olmaktan başka bir amacı yoktur. O, bu güzel, renkli, gizemli ve soyut dünyanın içinde, "şaşkın ve yalnız dolaşır", edindiği izlenimleri belli bir düşünceye bağlı kalmadan ortaya koyardı. Onun öykülerine bütünlük veren de olay ya da düşünce değil, şair ruhundan bütün varlıklara bulaşan "sevgi ve güzellik duygusu"ydu. Öykülerinde kendi varlığını unutmayan Sait Faik için hayat, bulanık, karanlık, karışık, açıklanması güç, hem acı ve çirkin, hem de tatlı ve güzel, ama her zaman olağanüstü bir şeydi. O, nesnel değil, olabildiğine özneldi. "Üslûbu hayat kadar zengin, renkli ve canlıydı." O, öykülerinde okuyucularına dünyanın alışılandan "daha başka bir dünya olduğunu" duyumsatabilen bir yazardı. Orhan Kemal'de ise, "ne Sait Faik'in o sonsuz sevgisi, her şeye açık ruhu, ne de insana neşe veren pırıl pırıl üslûbu var"dır. O, dünyaya da, insanlara da dar bir dünya görüşünden öfke ve nefretle bakar. "Hadiseleri ve tipleri, hep aynı doktrine göre adi ve bayağı buluyor." Biçemi de buna uygun olarak "kuru, renksiz, basmakalıp" ve sıradandır. Sait Faik'teki soyut, karışık, zengin ve gizemli dünya Orhan Kemal'de yerini açık, basit, yoksul ve sırsız bir dünyaya bırakır.[1353]

Mehmet Kaplan, Orhan Kemal'e göre insanları yöneten tek ilkenin "mide" olduğunu, onun insanlığı "istismarcılar istismar edilenler; ezenler, ezilenler" diye ikiye ayırdığını söyler. Kaplan'a göre Orhan Kemal'in edebiyat anlayışı şöyledir:

> *"Fakir halk, çalışkan işçi, masum köylü, istismarcı ve insafsız patronlar, dejenere ve hilekâr münevverler, memurlar, idare adamları tarafından soyuluyor, eziliyor, haksızlığa uğruyor. Bu böyle devam edemez. Bu hakikati gören edebiyatçı, kendi keyfine göre yaşamayı bir tarafa bırakmalı, bu durumu açıkça anlatmalı, okuyucularda bir nefret ve isyan hissi uyandırmalı. Şiir, sanat falan boş lâftan ibaret. (…) Orhan Kemal için kâğıdın, kalemin yani edebiyat ve felsefenin bir değeri yoktur. Mühim olan kitap değil ekmektir."*[1354]

Kaplan, Orhan Kemal'in kitaptaki bütün öykülerde "geçim derdi, işsizlik, istismar ve haksızlık"ı ele aldığını, sürekli iki sınıfı ve anlayışı, yani "patron-işçi, zengin-fakir, münevver-halk"ı karşılaştırdığını belirtir, öykülerden örnekler verir. Sözgelimi "Dert Dinleme Günü"nde, işçiyle patron ve milletvekilleri arasındaki karşıtlık; "Kirli Pardesü"de, bir fabrikada katiplik yapan, üç çocuklu bir adamın iç çamaşırı olmadığı için sıcak havalarda bile pardösü giymesiyle oluşan gülünç durum; "Telefon"da, eskiden zabıt

[1353] Mehmet Kaplan, "Grev", **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 251-252.
[1354] **age.**, s. 252-253.

katibiyken yolsuzluk yaptığından dolayı hüküm giyen, cezaevinden çıktıktan sonra arzuhalcilik eden İsmail Efendi'nin, saf bir köylüyü kandırarak para sızdırması, bununla da yetinmeyerek onu tutuklattırması anlatılır. Kaplan, bu türden konu ve sorunların Sabahattin Ali'den bu yana, aynı biçimde anlatılmasına karşı çıkar. Yazar, bu konuda şunları söyler:

> "*İnsanla ilgili her konu sanat ve edebiyata girer ve girmelidir. Yalnız onların estetik bir değer taşıması için, daima yeni bir gözle, yeni bir tarzda, hiç olmazsa yeni bir üslûpla ele alınması lâzımdır kanaatindeyim. Ahmet Ağa sanattan vazgeçebilir ama edebiyat sanatsız olamaz. İtiraf edeyim ki Orhan Kemal'in hikâyeleri bende kuvvetli, derin, güzel bir intiba uyandırmadı. Malum mevzular, hep malum görüşe ve üslûba göre anlatılıyor.*"[1355]

Kaplan'a göre Orhan Kemal, bu kitapta, yalnızca iki öyküde, "Can Sıkıntısı" ve "Velinimet" de, basmakalıp dünya görüşünden, her şeyi olabildiğince açık ortaya koyma anlayışından bir parça da olsa sıyrılabilmiş, "gizleme ve sezdirmenin sanat için ne kadar tesirli olduğunu" ortaya koyabilmiştir. Orhan Kemal, bu öykülerinde "itibarî hayat görüşünü bırakmış"tır. Yoksul ve beş çocuklu bir işçi ailesinin mutlu ve neşeli gösterilmesi bunun göstergesidir.

Kaplan, genelde Orhan Kemal'in öykülerini sıkıcı bulur. Bunu da onun dünya görüşüne bağlar. Ona göre Orhan Kemal'in kalıplaşmış hayat görüşüne karşılık gelen "klişe, gayrişahsî, renksiz" biçemi, bu öyküleri can sıkıcı yapar. Alain'in "Peşin fikirler sanat için öldürücüdür." sözünü bu söylediklerini temellendirmek için kullanır. Çünkü belli bir dünya görüşünün ardından dünyaya bakan Orhan Kemal de, hayatı "hür ve taze bir ruhla" kavrayamamıştır. Kaplan'a göre Orhan Kemal ve onun gibilerin yanlışları şuradadır:

> "*Orhan Kemal ve 'sosyal realizm' denen çığırda yazan diğer hikâyeciler, hayat ve insanlar karşısında kendilerini hür hissetmedikleri, her şeyi dar ve yeknesak bir doktrine sokmağa çalıştıkları, onun dışında bir gerçek tanımadıkları için hep aynı havada, aynı tarzda, aynı üslûpta hikâyeler yazıyorlar. Bu suretle kendi davalarını da öldürdüklerinin farkında değiller. Çünkü klişeleşen bir hayat görüşü ve sanat tarzı, okuyucularda artık alâka uyandırmaz.*"[1356]

[1355] **age.**, s. 254.
[1356] **age.**, s. 255.

Orhan Kemal, "Nurettin Şadan Bey" adlı öyküsünde hapishanedeki mahkumlara Schiller, Goethe, Nietzsche ve Kierkegaard'tan şiirler, parçalar okuyan Nurettin Şadan Bey'le ilgili olarak bir köylüye şunları söyletir:

> "Torbanı aç da doldur kıymatlıysa! Bizim lâfa karnımız tok! Ben bir köylü parçasıyım… Tarla lafnan sürülüp, lafnan ekilmiyor! Ben çavdar ekmeğiynen bulgur lâpası yerin, onun kitapları vâ. Benim geçimim tarlaca, toprakca, onunki kâatca, kalemce." (s. 34)

Mehmet Kaplan'a göre Orhan Kemal, köylüye söylettiği bu sözlerle sanat, edebiyat anlayışını ortaya koyar. Kaplan, Orhan Kemal için, ekmeğin önemli olduğunu; "kağıdın, kalemin", diğer bir deyişle "edebiyat ve felsefenin" herhangi bir değerinin olmadığını ileri sürer.

Can Yücel, Kaplan'ın bu sözlerinin hem yanlış, hem de yanlı olduğu kanısındadır. Çünkü bir öykü, roman kişisinin sözleri her zaman yazarının düşüncelerini yansıtmaz:

> *"Siz istediğiniz kadar, 'köylü mahpusun söylediği bu sözlerle Orhan Kemal'in edebiyat görüşü arasında ne ilgi var? Bir hikâyeci bir tipi konuşturduğu zaman ille ona kendi görüşünü mü söyletir? Hem Orhan Kemal, madem kâadın, kalemin, edebiyatın, felsefenin değil de midenin önemine inanıyor, ne diye uğraşıp didinip hikâye yazıyor da midesine daha seçme yiyeceklerin girmesini sağlayan başka kârlı bir uğraş tutmuyor?' deyin, Bay Kaplan'ı fikrinden caydıramazsınız."*[1357]

Kaplan'ın görüşlerine karşı çıkanlardan birisi de Fethi Naci'dir. Fethi Naci, Orhan Kemal'in dünya görüşü ile yaşam deneyimini birleştirip kaynaştıran bir yazar olduğunu imler. Bundan dolayı Kaplan gibilerin "klişeleşen bir hayat görüşü ve hayat tarzı" sözleri Orhan Kemal için havada kalmaktadır. Kaplan, örneğini "yanlış seçmiş"tir:

> *"Orhan Kemal, bütün yazarlarımızın kabul ettiği gibi, yurt gerçekleriyle haşrüneşr olmuş, halkımızın durumunu da, özleyişlerini de apaçık gören, bu özleyişlerin gerçekleşmesine sanatıyla hizmet etmekten başka kaygısı olmayan bir yazardır. M. Kaplan'ın bulmak istediği kusurlar, daha iyi bir dünyanın kuruluşuna eserleriyle katılmak isteyen sanatçılar arasında en az Orhan Kemal'de vardır."*[1358]

Muhtar Körükçü, Orhan Kemal'in "şişirme ve kitap doldurma arzusuyla" hareket ettiğini söyler. Bunu da "çala kalem hikâye yetiştirmeye mecbur olması" ile açıklar.

[1357] Can Yücel, "Eleştirmeyi Eleştirme: Nurettin Şadan Bey ", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 11, S. 31, Ağustos 1954, s. 33-34.
[1358] Fethi Naci, "Yazarın Hürlüğü", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 53.

Körükçü'ye göre Orhan Kemal, "davaya inanmış" bir sanatçıdır. Önemli olan davaya inanıp inanmamak değil, dozu ayarlayabilmektir. Çünkü bir sanat eseri ile bir manifestoyu, bir propaganda yazısını ayıran estetik ve düşünsel değerleri ölçme sorunu vardır:

> "*Sanatçı tezini eserinde külleyebildiği, fikre hizmet etmiyorum diyenlerin eserlerine yakın bir afâkilik sağlayabildiği nisbette muvaffaktır. Afiş gibi bağıran yazılar ise ne sanata hizmet eder, ne de hattâ genel propaganda tekniği bakımından o tez veya davaya."*[1359]

Orhan Kemal'i kuru ve gerçekçi, aynı zamanda da kendini yineleyen bir yazar olarak gören Körükçü, bu ve yukarıda söylediklerine uygun olarak onun öykülerini değerlendirir. Yazarın, genellikle inancına uygun olarak öykü yazdığını, bunun da "işi berbat" ettiğini söyler. Sözgelimi ona göre "Grev"de kitaba hakim olan şişirme gayreti azdır. Öyküde hem tipler iyidir, hem de olayların akışı güzeldir, ama "idareciyi de, adliyeciyi de muhakkak menfur göstermek gayesi" ile işe karışan "'sosyal realist' parmak" bir çuval inciri berbat eder. Yazar, savcı ve yöneticilerin kendisi kadar aydın ve yurtsever oldukları gerçeğini dikkate almaz. "Tipleri kendi kalıbına göre dikip biçiyor." "Nurettin Şadan Bey", abartılı olmasına karşın güzel ve başarılı olunmuş bir öyküdür. Bu öyküde "sahneler ve tipler oturaklı"dır. "Telefon"da ise konuşmalar, olayların çözülüşü ve akışı oldukça mükemmeldir. Yazar, bu öykünün üzerinde durmuş, çalışmış gibidir.[1360]

Nurettin Şafgil, Orhan Kemal'in bu kitabında da, diğer kitaplarında olduğu gibi sosyal konuları "ince bir hiciv", genellikle de "sert bir realizmle" ele aldığını, bundan dolayı bu kitabın diğerleriyle benzer bir hava taşıdığını söyler. Şafgil'e göre kitabın en iyi öyküleri, "Telefon", "Nurettin Şadan Bey" ve "Grev"dir. Şafgil, "Nurettin Şadan Bey"de Orhan Kemal'in Yedek Savcı'ya önce aklı başında sözler ettirmesini, sonra da bir zamanların CHP'li kodamanlarının diline dolanan "kökü dışarda ilim" gibi kimi saçmalıkları söyletmesini şöyle değerlendirir:

> "*Yedek Savcı'ya 'kökü dışarda ilim v.s.…' gibi bir takım saçmalar söyletmek, orada sevilmesi, takdir edilmesi gereken savcı tipini gözden düşürmekten çok, hikâyecinin o günün, günlük dedikoduları tesirinde kalarak kolay başarı peşinde olduğunu gösteriyor. (…) Orhan Kemal'in hikâyelerinde yer yer göze batan bu tip çelişmeler, sanatta günlük politika endişelerine yer vermenin*

[1359] Muhtar Körükçü, "İki Hikâyeci", **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 28.
[1360] agm., s. 28.

sanat eserinin bünyesine ne kadar aykırı bir hareket olduğu hakikatini ortaya koyuyor."[1361]

Şafgil, yazarın birbirine benzer "teşbihlere" bir çok öyküde yer vermesini ondan beklenmeyecek bir kusur olarak görür. Buna "Kirli Pardesü" ve "Can Sıkıntısı"nı örnek gösterir. Kitaptaki en iyi öykülerin 12 yıl önce yazılmasını da öykücülüğündeki gerilemeye bağlar.

Orhan Duru da, Şafgil gibi, karşısına çıkanın her zamanki Orhan Kemal olduğunu belirtir. Duru, yazısının başında yazarın yazarlığını ve öykü anlayışını genel olarak değerlendirir. Ona göre Orhan Kemal'in öyküleri, "keskin çizgilerle çizilmiş" konuşmaların fazla olduğu öykülerdir. Onun öykülerinin kuruluşu kusursuzdur. Bu öykülerde "öz daima birbirine benzer." Ülkemizin çalışan insanlarını ele alan yazar, bu kişilerin sorunlarını çeşitli biçimlerde ortaya koyar:

"Ya doğrudan doğruya onların nasıl müşkül durumlara, içinden çıkılmaz durumlara düştüklerini anlatır. Yahut iş adamlarını, ağaları ele alır. Onları ne kadar hicvetmek gerekirse o kadar, aptal taraflarını, hilekâr taraflarını ortaya koymakla hicveder. Ayrıca insanların para kazanmak yolundaki namusluca yahut namussuzca didinmelerini anlatır."[1362]

Duru, söylediği bu özelliklere uygun olarak da yazarın öykülerini değerlendirir. Buna göre "Telefon" adlı öykü son söylenilene uygundur. Çünkü bu öyküde insanların para kazanmak için birbirlerini aldatmaları, biraz daha açarsak saf bir köylünün hem aldatılması, hem de bunun sonucunda hapse girmesi anlatılır. Duru, burada Orhan Kemal'in özelliklerinden birine değinir:

"'Hem parası dolanır, hem de mapislere' *girer. Bu başka türlü olamaz. Orhan Kemal'in hikâyeciliğinde insaf yoktur. Onun hikâyesi bu keskin çizgilerle çizilir."*[1363]

Yazar, "Grev" ve "İş Adamı"nda ise, iş adamlarını yerer. Duru, yazarın ben anlatıyı kullanırken biraz acemileştiği kanısındadır. Ona göre ben anlatıyı kullandığı "İş Adamı" ve "Velinimet", sıradan birer yergi ürünü iken, "Grev", "enine-boyuna bir hiciv"dir. Duru, bu öyküyle ilgili şunları söyler:

"Evet, ağayla yalnız alay etmiştir, onu kötülemiştir ama, öte yandan işçilerin hareketleri, vali muavininin iyi düşünen bir adam olmasına rağmen hiç bir

[1361] Nurettin Şafgil, "Grev", **Yenilik**, C. 3, S. 22 (10), Ekim 1954, s. 356.
[1362] Orhan Duru, "Grev", **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 14 (30), Kasım 1954, s. 236.
[1363] agm., s. 236.

şey yapamaması, savcının işin aslını bilmeden söylediği sözler, hikâyeye hicivden ötede, iş hayatımıza hâkim olan düşünceleri açıklayan bir anlam veriyor."[1364]

Duru, Orhan Kemal'in "Kirli Pardesü" ve "İşsiz"de küçük adamın, işsiz kişinin "yıkıcı iç durumunu" dolambaçsız bir biçimde ortaya koyduğunu, onun öykülerinde "insanlara karşı derin bir muhabbet" olmadığını imler. Ona göre "Can Sıkıntısı" ve "Kör Salih" adlı öyküler, bu kitaptaki diğer öykülerden farklıdır. Son dönemlerde yazılmış bu öykülerde, onun sanatında küçük de olsa değişmelerin olduğu sezilir. Bunlarda ayrı bir hava vardır. "Daha çok aydınlık, okuyanın içini açan, kendine güvenini arttıran hikâyeler." Bu öykülerde kişiler değişmemiştir, ama iyiye, yapıcı sanata doğru bir değişme, bir gelişme söz konusudur. Bu öykülerde diğer öykülerde olduğu gibi kişiler içinden çıkılmaz bir atmosfere sokulmamışlardır. "Bu hikâyelere bakarak bugünlerde yeni bir Orhan Kemal'in ortaya çıkmasını bekleyebiliriz."[1365]

Fethi Naci, Orhan Kemal'in **Küçücük** adlı uzun öyküsünü incelerken, onun "insan anlayışı" üzerinde de durur. Yazar, bu konuda şunları söyler:

"Nedir belirgin niteliği Orhan Kemal insanı'nın? Hangi koşullar içinde yaşarsa yaşasın, ne kadar kötü kişi olursa olsun, her zaman, içinin bir yerinde bir 'iyi insan' yanı vardır Orhan Kemal insanı'nın; budur Orhan Kemal'in insan anlayışı."[1366]

Attilâ İlhan ise Orhan Kemal'i genel olarak değerlendirir. Ona göre yazar, keskin bir gözlemcidir. Bu gözlemleri de toplumsal, ya da insansal dram üzerinedir. "Orhan Kemal'i okurken bir atmosferimiz yok." Onun öykülerinde kötü koşullar altında yaşayan, acı çeken insanlar konuşup dertlerini anlatırlar. Onların dramları bizi derinden etkiler. Onun "ustalığı, doğrudan doğruya adamlarını seçmesinde ve konuşturmasında"dır. Yer ve zaman ise, bir atmosferin, bunu yaratan imgelerin esaslı ögeleri halinde değil, daha çok bir figür halindedir, yani ikinci plandadır. Yalın bir dil kullanmayı amaç edinen yazar, edebî sanatları yadsır. Sonuçta da, onun öykülerinde karşımıza "Dekorsuz bir tiyatro, atmosfersiz bir hayat!" çıkar. Attilâ İlhan, Orhan Kemal'in, toplumsal yapımızdaki birinci dereceden sorunları işlemesi gerektiğini, diğer türlü yazdığı öykülerden geriye bir şey kalmayacağını iddia eder. Onun bu konudaki görüşleri şöyledir:

"Orhan Kemal'i okurken şimdi bunu düşünüyorum. Toplumsal olmak, 'mücerret' toplumsal olmak değildir, aynı zamanda 'güzel ve yeni' olmaktır. O da hikâyede, bir atmosferin yaratılmasını icabettirir. Orhan Kemal hikâye yazarken, o

[1364] agm., s. 237.
[1365] agm., s. 237.
[1366] Fethi Naci, "Orhan Kemal İnsanı", **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme**, C. 1 (8), S. 2 (95), Nisan 1960, s. 68.

hikâyeyi yapan maddi ve manevi image'ları 'özel' görüş açısından görerek, zaman ve 'mekân' içindeki bağıntıları ile birlikte tesbit etmek; dilin ve edebi sanatların zengin olanaklarından faydalanarak, iyice yoğunlaşmış, sık dokumalı bir atmosfer yaratmak zorundadır. Ancak o vakit hikâyeleri aynı zamanda humaine, toplumsal ve estetik bir etki yapabileceklerdir. Sanatın da bir manada, amacı budur."[1367]

2.5. TARIK BUĞRA - YARIN DİYE BİR ŞEY YOKTUR

Yarın Diye Bir Şey Yoktur eleştirmenlerce olumlu bulunan, hatta biçeme dayalı bir çığır açtığı söylenen bir kitaptır. Eleştirmenler, Buğra'nın biçemci bir yazar olduğunu, öykülerinde çırpıştırılıvermiş izlenimi doğuran yerler olsa da genellikle dili iyi kullandığını; sanat, aşk ve insanlık sevgisi gibi kavramlara büyük önem verdiğini, bunları öyküleriyle içselleştirdiğini; kitabın 'güzel bir kitap" olduğunu ileri sürerler.

Suat Uzer, Buğra'yı "sanatı enine boyuna kavramış" bir öykücü olarak değerlendirir. Ona göre bu kitaptaki öyküler, yaşama yeni bir açıdan bakan ve onu anlamlandıran bir havaya sahiptir. Kitaptaki öykülerin tümünde "hayatı tam ve bütün derinliğince tatmak ve ânı yaşamak isteği" açık bir biçimde görülür. Buğra, kitabında üç ana izlek üzerinde durur: "Sanat, insanlık sevgisi, aşk."

Uzer, bu izlekler çerçevesinde eserdeki öyküleri değerlendirir. Ona göre "İlk Aşk, Yarıda Kalan Aşk, Mağlûp, Bitmemiş Senfoni" aşkı tanımlayan, bizi aşka çağıran, "aşkı en yüksek ifadesi ile veren" öykülerdir. "Borç" bize insanı anlatır. Asıl insanı yakalayan, yeniden kuran; onu güzelliklere, iyiliklere, imana çağıran bu öykü, bu duygunun tam anlamıyla ifade edildiği bir öyküdür.

Uzer, sonuç olarak yazarın biçemi ve öykücülüğü hakkında şu değerlendirmeleri yapar:

"Kitapta kendine has ve kuvvetli bir üslûp var. Kelime üzerinde son derece titiz davranılmış ve bu, bir üslûp özelliği olarak kendini gösteriyor.

Netice olarak Tarık Buğra hikâyeciliğimizde bir dönüm noktasıdır dersem mübalâğa sayılmamalıdır. Yarın diye bir şey yoktur, kaygılarla dolu günümüze renk veren, huzur getiren bir kitap."[1368]

[1367] Attilâ İlhan, " 'Çamaşırcının Kızı' ya da Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Zaman ve Mekân Problemi", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 170.
[1368] Suat Uzer, "Yarın Diye Birşey Yoktur", **Türk San'atı**, C. 1, S. 8, 15 Nisan 1953, s. 11.

İbrahim Erseyrek, Buğra'nın söylediği "Yarın diye bir şey yoktur!" sözünün ardında, geleceği yadsıma değil, tam tersine geleceği her an kuruyor olma düşüncesinin yattığını söyler. Bu gerçeğin küçük bir öykü içinde, güçlü bir biçimde ortaya konduğunu söyleyen Erseyrek'e göre, "Bütün öteki hikayelerinde de sanatçının 'hayatı son kırıntılarına kadar, bütün hırslarıyla tatmak' diye anlattığı bu hâli" buluruz. Onun en çok değer verdiği üç kavram "san'at, aşk ve insanlık sevgisi"dir. Erseyrek, Buğra'nın bu kavramlara bakışını ve onları değerlendirişini şöyle dile getirir:

> "*Sosyal şartların ve her türlü teferrüatın dışında, en derindeki asıl insana sokulmayı bilen Tarık Buğra için bu insanlık sevgisi, sâdece bir nutuk cümlesi değildir. O, insanı tanır, yeniden kurar. (…) 'Borç' bunun en güzel örneğidir. (…) İlk Aşk, Bitmemiş Senfoni, Mağlûp, Yarıda Kalan Aşk, bütün dünya yazarlarından okuduğumuz aşk hikâyelerinin en güzellerindendir."*[1369]

Erseyrek'in kitapla ilgili yargıları şunlardır:

> "*Kitap boş yere satır harcıyan tasvirler yerine kesin ve açık hüküm cümleleri ile pırıl pırıldır, yaşıyan insanın en zengin duygulanışları ile bir tek mısraı bile atlanılmaması gereken bir şiir kitabı gibi doludur. Her hikâye eksiksiz ve fazlasız, kendi varlığını en güzel seviyede kurtarmıştır. (…) Kısacası, Yarın Diye Birşey Yoktur, Türkiyenin bugünkü hikâye seviyesinin üstünde gerçekten güzel bir kitaptır."*[1370]

Mehmet Aslanapan, Buğra'yı dilini ve biçemini yaratabilmiş, kendine has bir yolda yürüyen, dünyayı gerçekçi ama buğulu gözlerle izleyen bir öykücü olarak görür. Aslanapan'a göre Buğra'nın öyküleri genelde anlayarak değil, duyularak sevilen öykülerdir.

Aslanapan'a göre, Buğra'nın "Ovaya Destan" ve "Yarıda Kalan Aşk" gibi zayıf, yetersiz öyküleri dışındaki tüm öyküleri güçlü ve nitelikli öykülerdir. Öyküleri genelde tek tek değerlendiren Aslanapan'ın "Borç" la ilgili görüşleri şöyledir:

> " *'Borç'da Tarık Buğra, çok yoklanan bir konuyu ele aldığı halde, iyi işlemesini bilmiş. Ne güzel örnek: bir münevverin bol bol konuşmak, insanlık dersi vermek için yaptığı yardım, bencillik. Beş lirayla karşısındakini minnettar bırakmak isteyişi, onu ezmesi, insanlar içinde de ona hakaretler savurması. Sonra beş liranın*

[1369] İbrahim Erseyrek, "Yarın Diye Birşey Yoktur", **Yenilik**, C. 1, S. 2, 15 Ocak-15 Şubat 1953, s. 6.
[1370] agm., s. 6.

peyder-pey ödenmesine üzülmesi. Artık, hakaret edip nasihat veremiyecek karşısındakine. Bütün bunlar, 3,5 sayfada mükemmel belirtilmiş."[1371]

Aslanapan, Buğra'nın biçemi ve dili üstünde de durur: Ona göre bazı öykülerde, "'çırpıştırılıvermiş' dedirtecek yerler" vardır. Yazarın eleştirilmesi gereken bir başka nokta da, "muğlak, dolanık" cümleler kurmasıdır. Çünkü bu türden cümleler öykülerin anlaşılmasını güçleştirmektedir. Aslanapan, sonuç olarak şunları söyler."Tarık Buğra'nın dili, üslûbu iyi olmasına ya, biz kendi için yeterli bulmadık."[1372]

Muhtar Körükçü, Buğra'nın biçemi, sanat anlayışı ve öykücülüğü üzerinde durur. Ona göre Buğra, ilk yazılarında bile olgun, dile hakim, düşüncelerinde açık ve keskindir. O, kendine özgü bir biçemi ve dili olan bir yazardır, ama o, bunu biçemci olmaya kadar götürür. Buğra'nın yanlışı da burada başlar: "Tarık Buğra, dozajı iyi tertip edilir ve düzenle sarfına çalışılırsa bir muvaffakiyet ve kıymet âmili olan bu noktayı suiistimal ve hattâ istismar etmektedir."[1373] Bundan dolayı da onun yazıları ya sevip okunulur, ya da usanıp bırakılır. Bu durum, sıradan okuru ondan uzaklaştırırken, onu seven ve yetenekli bulan kişilerde de bir özenti, bir kendini beğenmişlik izlenimi bırakır.

Yazar, Buğra'yı sanatın temel sorunlarını bilen, bu sorunlara inebilen yetişkin bir sanatçı, bir düşünce adamı; sanat, aşk ve insanlık sevgisi gibi kavramların değerini bilen, önemini kavrayabilen; yaşama sevgisiyle dolu bir insan olarak nitelendirir. Körükçü, Buğra'nın öyküleri ve öykücülüğüyle ilgili de şunları söyler:

"Tabii olduğu, kendisini sıkmadığı zamanlar bize çok güzel hikâyeler veriyor. (…) Hikâyeleri bazen acı, bazen alaycı ve hicivci, ama her zaman inanışla, kötü bitişinde bile bir hayat kudretine olan itimatla sona eren eserler."[1374]

Körükçü, öykülerle ilgili olarak da ana çizgileriyle şunları söyler: İddialı ve yapay bir çözümlemeyle başlayan "Yarın Diye Bir şey Yoktur", Peyami Safa'nın Noraliya'sı gibi ayrıntılı bir "uyku prelüdü"dür. "Küllük" bir öyküden çok, bitmemiş bir röportaja benzer. "Coğrafya Dersi", yazarın günlük fıkralarından biri gibidir, büyük bir olasılıkla yanlışlıkla bu kitaba girmiştir. "Borç", insanı iyi tanıyan ve tanıtan, insanın baskıcı yönlerini, çamur taraflarını ortaya koyan başarılı bir eserdir.

Hikmet Dizdaroğlu, Buğra'nın öykücülüğünü ***Oğlumuz***, ***Yarın Diye Birşey Yoktur*** ve ***İki Uyku Arasında*** adlı öykü kitaplarından yola çıkarak değerlendirir. Yazar, bu değerlendirmesinde ana çizgileriyle şunları söyler:

[1371] Mehmet Aslanapan, "Yarın Diye Bir Şey Yoktur", **Yeditepe**, S. 35, 15 Nisan 1953, s. 7.
[1372] agm., s. 7.
[1373] Muhtar Körükçü, "Her Telden", **Varlık**, S. 393, 1 Nisan 1953, s. 16.
[1374] agm., s. 17.

Buğra'nın öyküleri, öyküyü yalnız konusu için okuyanlara göre değildir. O, biçemci bir öykücüdür, yazarken ki tek endişesi biçemdir. Bu özelliğini ortadan kaldırdığımızda Tarık Buğra okuyucusuna bir şey söylemeyecektir. Onu diğer öykücülerden ayıran bu özelliğidir. Onun dünyası sözcüklerden örülmüştür. Buğra, öykülerini belli bir tezi savunmak için yazmaz. Belli bir düşünceye bağlanmadan, yan tutmadan öykülerini yazar. Onun öykülerini okumak için belli bir kültür düzeyinin üstünde olmak gerekir. Buğra'yı anladığınızda çok seversiniz, anlamadığınızda ise bir kenara atarsınız. Klasik öykü geleneğimizle onun öyküsü arasında bir bağlantı yoktur. Buğra'nın yüzü daha çok batıya dönüktür. Öyküde biçeme dayalı bir çığır açan Buğra'dan başka, bu yolda yürüyen herhangi bir sanatçı yoktur. O, bütün öykülerinde, tüm gücüyle yaratmanın peşindedir. Buğra, öykücülerimizin ön safındadır.[1375]

2.6. HALDUN TANER - ŞİŞHANEYE YAĞMUR YAĞIYORDU

Bu kitapla ilgili değerlendirmeler gerçekten sözcüğün tam anlamıyla tuhaftır; aynı zamanda da bir kitabı değerlendirmede bakış açısının, dünya görüşünün ne kadar önemli olduğunun da bir kanıtıdır. Vedat Günyol'un yazısının başlığıyla içeriği arasında doğrudan bir örtüşme söz konusu değildir. O, "Yağmurun Altında Yeni Bir Şey Yok" der ama, Haldun Taner öykücülüğü için yeni olan şeylerden söz eder. Attilâ İlhan toptancıdır, yok sayar Haldun Taner'i. Adnan Benk ise, onun olumlu ve olumsuz yönlerini ele alır. İlhan Geçer ve Hikmet Dizdaroğlu ise, genellikle övücü bir dil kullanırlar.

Vedat Günyol'a göre Haldun Taner, öykülerinde toplum düzenini ilgilendiren temel sorunlarla okurun karşısına çıkmaz. Onun için önemli olan birtakım "ruhi maceralar"ı dile getirmektir; çünkü o, bir dava adamı değildir, bu yüzden de konularını bir amaç için seçmez. ***Tuş***'taki "Bir Motorda Dört Kişi" adlı öyküsünde, ölüm tehlikesi karşısında onurlarını hiçe sayan davranışlar sergileyen insanların, bu tehlike geçtikten sonra, "eski 'müptezelliklerine,' sahte gururlarına" kolaylıkla nasıl döndüklerini görürüz. "Memeli Hayvanlar" ve "Eczanenin Akşam Müşterileri" gibi öykülerinde de toplumun bozduğu kimi sapık tiplerle de karşılaşırız. Taner, bu kişileri, yakından tanır, ama bunların hiçbirini "düpe düz, ciddi ciddi" anlatmaz. "Hepsini de, alttan alta, 'işte senin de yuvanı yaptım' diyen o ince alayına kurban ediyor."

[1375] Hikmet Dizdaroğlu, "Tarık Buğra ve Hikâyeciliği", **Hisar**, C. 3, S. 52, Ağustos 1954, s. 4-5.

Günyol'a göre Taner, yaşamı başı boş bir akış halinde gördüğü için kaderci bir dünya görüşüne sahiptir. Taner'in insanları "aynı zamanda geçen çeşitli olayların karmançormanlığı, çok yanlılığı içinde, bir birinden habersiz, bu akışa kapılmış, sürüklenip giderler". Bu akışı öykülerinde göstermeye çalışan Taner'in, bu türden öykülerinden biri de "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" adlı öyküsüdür.

> *"Aynı yağmur altında, ayni lodos havada, bir Artin Margusyan iflâs ederken, bir Alois Morgenrot sefaletten kurtulur. Bir elektrikçinin camı kırılırken, bir Süheyl Erbil, eski gözağrısı Serap'la fingirdeşip hayatlarını birleştirme yolunda mutlu bir anlaşmaya varırlar. Bu akış duygusuzdur, merhametsizdir, bir kelimeyle tabiatte olduğu gibidir."*[1376]

Günyol, Taner'in öykücülüğümüze yeni bir şey getirip getirmediğini de sorgular. Yazar, ***Şişhaneye Yağmur Yağıyordu***'nun aynı adı taşıyan ilk öyküsünü biçim bakımından, bizde henüz denenmemiş bir yenilik olarak sayar. Ona göre Taner, bu eserine gelinceye dek ne biçimde, ne de özde yeni bir şey ortaya koymuş değildir. En fazla kullandığı "monolog" türünün daha başarılı örneklerini ise, kendisinden önce yazan Memduh Şevket Esendal vermiştir. Diğer öykülerine bakıldığında ise, çoğunun "klasik tipte" öyküler olduğu görülür: "Kimisi sırf bir nükte uğruna yazılmış, fıkramsı şeyler. Kimisi de mesela, 'Geçmiş Zaman Olur ki' adlı hikâyede olduğu gibi, şekilce de, özce de bayat hikâyeler." Taner, bu kitaptaki öyküleriyle "eski kalıpları kırmış" görünmektedir. " 'Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu' adlı hikâye, ***Madame Bovary***'nin commice sahnesindeki o bir birine giren konuşmalar, nutuklarla örülü tekniğini almışsa da, yine bir başka taze, bir başka güzel." Diğer öyküleri de "şekil mükemmelliğine erişmiş" öyküler olduğu için, bunlar "Taner'i orta seviye hikâyeciliğinden çekip almıştır."[1377]

Günyol, son olarak Taner'in kişilerinin yapma olup olmadığına, bunların hayatla ilgilerine değinir. Öykücünün sürekli yaşadığı şeyleri yazan bir sanatçı olmadığını, "Sağlam müşahededen ayrılıp uçarı fantezinin kanadına takıldığı" zaman ister istemez gerçekçilikten uzaklaştığını söyleyen Günyol, örnek olarak da "Bahar ve Kelebekler"i gösterir. Bu mizaha yakın fantezideki müteahhit bile gerçek değildir. "Ama, 'Fasarya', ama 'Kantar Kâtibi', Taner'in hem gördüğü hem yaşadığı tiplerden. Bu sebepten de hayat usaresiyle dolu, canlı kimseler." Günyol, "Fasarya"nın bir başka özelliğinin daha altını çizer. Ona göre Taner, bu öyküsündeki tutumuyla, tıpkı Sait Faik'in kendi yarattığı

[1376] Vedat Günyol, "Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok", **Ufuklar**, C. 2, S. 3(19), Aralık 1953, s. 214; **Dile Gelseler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 176.
[1377] agm., s. 215-216.

insanlara sevdalandığı gibi, "eğlenip alay ettiği kişilerine eninde sonunda aşık olup" çıkacak, yani gerçek bir yazar olacaktır. Günyol, bu söylediklerine Taner'in şu tutumundan ulaşır:

> "*Taner ilk defa olarak bu hikâyesiyle kendinden, zırhından sıyrılmış. Kendini, türlü bahtsızlıklar içinden yine de hayat sevgisiyle çıkan 'Fasarya'yla bir tutuyor. Alayı da, nüktesi de Fasarya'da sanki tükenmiş de yerini tatlı bir sevgiye, sınırsız bir ruh eşitliğine bırakmış."*[1378]

Attilâ İlhan, kendisini toplumsal gerçekçi eleştiri yapıyor diye eleştirenlere, bu eseri sosyal bir eleştirmeci gibi ele almayacağını, biçim yönünden eleştireceğini söyler. Ona göre Haldun Taner gibi yazarlar sosyal anlamda "yok"turlar. Attilâ İlhan'ın amacı, Haldun Taner gibi yazarların, "bol keseden atıp tuttukları estetik planında da nasıl yavan ve yaya olduklarını" göstermektir. O, bunun için önce öykücünün sanat, estetik görevinin ne olduğu üzerinde görüşlerini bildirir. Attilâ İlhan'ın bu konudaki görüşleri ana çizgileriyle şöyledir:

Öykücü, gerçeği kişiliğinin süzgecinden geçirip, imgeler halinde yansıtan kişidir. O, bu haliyle zabıt kâtibinden, gazeteciden, düşün adamından ayrılır. Sanatçı, bireysel ya da toplumsal her türlü gerçek olayı imgeler halinde gören, bu gördüklerini öznel ve nesnel koşullarının gerektirdiği biçimde deyimleyen, yani öyküsünü anlatmayan, yaratan kimsedir. Sanatçı, yaratma işini toplumsal ve doğasal bir gerçekten aldığı ögeleri yeni bileşimler halinde yoğurup kaynaştırarak; bunları artistik imgeler zinciri halinde örerek yapacaktır. Böyle olduğunda yazınsal anlamda bir öykücüden söz edilebilir. Öykücünün estetik atmosferini yaratması için de bazı koşulların olması gerekir. İnsanların zaman ve uzay içinde birbiriyle, bu zaman ve uzayla ilişkileri vardır. Bu ilişkiler sanatçının kafasına imgeler halinde yansır. Dilin yardımıyla, dildeki ustalık derecesine göre, bir ana imge ve sonsuz yardımcı imge sıralayarak öyküsünün dokusunu dokur. Bu bakımdan öykü, bir dokumadır. Bu dokumada dil önemlidir, ama her şey değildir. Öykü, estetik ve artistik bir etkinlik olarak imgelerin saptanmasında, olay ve kişilerin imge olarak billurlaşmasında kendini gösterir. Onun için dili gerçeklerden alınan bu imgelerden ayırmak demek, sanatı söz oyunculuğuna dökmek demektir. Bir öykücü, anlatacaklarını, zaman ve uzay içinde birbiriyle bağlı imgeler halinde düzenlemezse, konuşma dilini imgeleri belirtmek için kullanırsa, bu takdirde imgelerle estetik planında değil, mantık kategorileri içinde faaliyette

[1378] agm., s. 216.

bulunuyor demektir. Yazdıklarının sanatla uzak yakın hiçbir ilgisi yoktur. Bunlar önünde sonunda laftan ibarettir.[1379]

Attilâ İlhan, bütün bu söylediklerini Haldun Taner'in eserine uygular. Ona göre Haldun Taner, "ikinci işi" yapar. "Yazdıkları gelişi güzel şeyler"dir. İyi bir sanatçının gelişigüzel şeylerle de öykü yazabileceğini söyleyen İlhan, örnek olarak Sait Faik'i gösterir. Sait Faik, birçok öyküsünde gelişigüzel şeyleri bir zaman ve uzay içinde öylesine güzel imgelerle, "öyle ilişkilerle yakalamış, diliyle o biçimde örmüştür ki bir eşya metafiziği yaptığı halde", öykücü olduğunu "herkese tartışmasız bir biçimde" onaylatmıştır. Haldun Taner, Sait Faik gibi yapmaz:

> "*İmage filân tanıdığı yok. Yaratıcı estetik bileşim bilmiyor. Birtakım anılar yaşamış, insanlar görmüş, oturup anlatıyor. Bütün yük dilde. Estetik bir dokuma yapmak, hiç değilse zamanı ve yeri doyurucu ve doldurucu bir şeklide kullanmak kaygısı dahi yok. Anlatıyor. Hikâye ediyor. Zabıt tutuyor. Hepsi bu! (…) Birtakım olayları ipe diziyor ve bunlara hikâye diyor. (…) Monolog? Olabilir! Fantezi? Pek mümkün! Ama edebî hikâye? Katiyen!*"[1380]

Attilâ İlhan, köklerini ta Ahmet Mithat Efendi'ye kadar uzattığı, 1950'lerde İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar ve Orhan Hançerlioğlu gibi yazarların temsilcisi olduklarını söylediği "sade suya bir anlatıcılık akımı"nın içine Haldun Taner'i de sokar. Attilâ İlhan'a göre bunlar, doğru dürüst şeylerden söz ettikleri zaman ukâlâlaşan, okunmaz hale gelen, anlatışı tekdüze olan, yer yer espri bulaşıkları olan yazarlardır. Yazar, Haldun Taner'i şöyle eleştirir:

> "*Haldun Taner Türk hikâyeciliğinde gizli bir yara gibi işliyen bu alaturka tutumun, bu alaturka anlatıcı tipinin yeni bir örneğidir. Anlatır, uzun uzun anlatır. (…) Haldun Taner 'batılı' olmağa gayret eden yeni Türk hikâyesinin, on onbeş yılda zarzor uyandırabildiği bazı batılı estetik kavramları rahatça, hatta düşünmeksizin yadsımakta, modern Türk hikâyesine ihanet etmektedir. İmage ve batılı hikâye anlayışı yokluğu mu diyordunuz, bunun yanına dilde ve anlatışta alaturkalığı da katacaksınız.*"[1381]

Attilâ İlhan, bu söylediklerini örneklerle destekler. "Memeli Hayvanlar"da sanki karşımızda Meddah Sururi vardır. "Eczanenin Akşam Müşterileri"nde, kendine özgü bir biçeme sahip olamadığı için, üstü kapalı (bazen de açık) açık saçık şeylerden söz eder:

[1379] Attilâ İlhan, "Haldun Taner'in İhaneti ya da 'Yağmurun Altında Hiç Bir Şey Yok'", **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 209-211; **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 26, Mart 1954, s. 30-32.
[1380] **age.**, s. 211-212.
[1381] **age.**, s. 213.

"Eczacı bey: -Oğlum, dedi, nasıl şeymiş bu, ne için kullanılacakmış? Nefer: -Hanımefendinin apış arasına konacakmış. Hizmetçi öyle söyledi demesin mi?" Bu türden bir söylem, Attilâ İlhan'a göre anlatışındaki "entelektüel hiza"yı adamakıllı düşürmekte, bu düşüklük de "dilindeki 'müstamel'liği" göstermektedir. Yazar, sözlerini şöyle bağlar:

> "*Sözü bağlıyalım: Haldun Taner bu kitabıyla edebî ve estetik manada bir hikâye anlayışı olmadığını göstermiş oluyor. Ayrıca bir anlatıcı, bir aktarıcı, kısacası bir 'zabıt kâtibi' olarak bile orijinal ve yeni bileşimler yapamadığını, kullanılmış daireler içinde dönüp dolaştığını gösteriyor. İmage? Yok! Deyiş? Yok! Toplumsal öz? Zaten yok! Estetik anlamıyla öz? Mevcut değil. Dil temizliği, yeniliği, orijinalliği? Maalesef! (…) Vedat Günyol (…) bilindiği gibi: 'Yağmurun altında yeni bir şey yok' demiştir. Biz daha kestirmeden gidip şöyle diyoruz: 'Yağmurun altında hiç bir şey yok.'"*[1382]

Adnan Benk, ***Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu***'yu Haldun Taner'in insanlarından yola çıkarak değerlendirir. Ona göre bu kitaptan doğal olan, yaşama sevinci veren her şey çekilmiş; ortada bir tek, "o güdük, o sümük, o boynu bükük", o hiçbir koşulda "el kaldıramayan" adeta Haldun Taner'in "hayatın sillesini yesinler, bu sillenin altında ezilsinler diye özel bir kalıba göre" yonttuğu, şekillendirdiği; içlerine "aşağılık, daha doğrusu, konçinalık kompleksi" sinen, içine düştükleri bataklıktan çıkmak için herhangi bir çaba harcamayan insanlar kalmıştır. Adnan Benk, öyküdeki kişilerin içinde bulunduğu durumdan yazarı sorumlu tutar. Ona göre bu kişilerin her biri, sanki onun oyuncağı, kölesidir. Taner onlarla oynayıp durur. Kitaptaki hiç kimse yazara itiraz etmez, çünkü Taner onları bir düşüncenin uşağı yapmıştır. Bundan dolayı da bu kişilerin hepsi "kuru ve tek cepheli"dir.

> "*Bunlar hep oldukları gibi kalacak, aynı hikayeyi ömürleri boyunca tekrarlayacak, aynı olayların, her sefer, aynı teslimiyetle kurbanı olacaklar. 'Ablam' yine o maceralı hayatını bir yük gibi peşi sıra sürükleyecek; (…)ihtiyar sapık yine memeli hayvanlar arayacak, Fasarya yine yaranmak için helak olacak ve 'o güdük, o sümük' konçinalar, aptalca bir sırıtmayla, oyun arasında boş sözler gibi gidip gelmeye devam edecekler. Haldun Taner'in hikâyelerinde son nokta diye bir şey yok: her olay, hikâyenin çerçevesini kurmuş, hep böyleydi, hep böyle olacak*

[1382] **age.**, s. 214.

düşüncesinin verdiği bir kolaylıkla, insanlığın kanında bir mikrop gibi yuvarlana yuvarlana kendi kendini tekrar etmekte."[1383]

Adnan Benk, Haldun Taner'in kişileriyle bu kadar oynamasının, onların hayat haklarını kısıtlamasının nedenleri üzerinde de durur. "İşte o zaman, Haldun Taner'in sevincine de diyecek yok, ustalığına da." Benk'e göre yazar, bu ortamda tüm hünerini gösterir: "Dünyada parmakla gösterilecek kadar nadir bir ustalıkla, düşüncesinin ipliğine, insanları ve olayları diziyor." Bu ortamda kişilerinin bağımsızlıklarına kavuşmasını beklemek hayalden başka bir şey değildir. Onların hiçbiri Haldun Taner istemezse nefes bile alamaz. Kahramanlar, kendi istediklerini değil, yazarın istediklerini yaparlar:

"Fasarya'da, artık hayata başka türlü bakacak demeye kalmıyor, Haldun Taner ön planı işgal ediveriyor, Fasarya'nın omzunu sıvazlıyor '…bundan sonra da biz yine haf duracağız, golleri başkaları atacak... Kaderimiz haflıkmış, ne denir' diye onu yola getiriyor."[1384]

Benk'e göre Taner'in tüm öyküleri "kader" sözcüğüyle "Ne denir?" sözünün etrafında toplanır. Taner, sanatını kadere karşı gelme umudunu yaratma, ardından da bu umudu hemencecik yok etme kavramları üzerine kurmuştur. Onun bir başka özelliği de 17. yüzyılın bilim düşüncesiyle öykülerini ortaya koymasıdır. "Önce ipotez, bir fikir, bir düşünce; sonra, tecrübe faslı, bir kahramanın olaylar karşısındaki davranışları; sonra tez." Bu anlayışı birkaç küçük değişiklikle onun tüm öykülerinde görebiliriz. Benk'in Taner'le ilgili son sözleri şöyledir:

"Haldun Taner, yukarıda belirtmeye çalıştığım ölçüler içinde, herhangi bir memleketin hikâyecileriyle boy ölçüşecek değerde eserler vermesini biliyor. Fakat, aslara, papazlara el kaldıramayan konçinalar haline getirdiği hikâye kahramanlarının, bir gün gelip Haldun Taner'e el kaldırmalarını, rasyonel bağlarından kopup insanlığın zenginliğini yazara rağmen elde etmelerini istemekten de bir türlü kendimi alamıyorum."[1385]

Hikmet Dizdaroğlu, Haldun Taner'in söylediklerinden yola çıkarak onu değerlendirir. Taner, planlayarak öykü yazmadığını, öykü yazmak içinden geldiği zaman masanın başına oturduğunu; konu aramadığını, genellikle başından geçen ya da tanıklık ettiği olayları, hatta bir jesti, mimiği, sözü bile öykü konusu yaptığını söyler. Dizdaroğlu'na göre yazarın başarısında, "bu 'içten gelme'nin, duyarak ve yaşıyarak

[1383] Adnan Benk, "Konçinalık Kompleksi", **Eleştiri Yazıları II**, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000, s. 438.
[1384] **age.**, s. 439.
[1385] **age.**, s. 440.

yazmasının" payı büyüktür. Dizdaroğlu, Taner'in en çok anılardan yararlandığını saptamıştır. Bu kitapta yer alan dokuz öyküden dördü, "Ablam, Atatürk Galatasaray'da, Fraulein Haubold'un Kedisi, Fasarya" anılara dayanmaktadır. Bunlar ne tek başına anıdır, ne de öykü. O, anı ile öyküyü ustalıkla karıştırır. "İşte bu kaynaşık âlem, hikâyecinin kaleminde durulaşıyor, düzgün bir kılık içinde, bir hikâye olarak karşımıza çıkıyor."[1386]

Dizdaroğlu'na göre Haldun Taner'in bir başka ustalığı da "anlatış kolaylığı"dır. Bu onda doruğa ulaşmıştır. O, karşısındaki insanla söyleşir gibi yazar. Bu davranış da, okuyucuda öyküye karşı bir ilgi uyanmasını sağlar. Taner'in öykücülüğünün ayrım noktalarından biri de "hikâye tekniğindeki ustalık ve başkalık"tır. O, "Şişhaneye Yağmur Yağıyordu" gibi bambaşka biçimde öyküler yazmakla kalmaz, diğer öykülerinde de yeni yeni örnekler verir. O, sürekli arayan ve deneyen bir öykücüdür. "Bu, yaratma gücünün, yazma isteğinin kuvvetine, gümrahlığına işarettir." Taner'in "Konçinalar" adlı öyküsü ise, en küçük olaydan bile nasıl başarılı, hatta mükemmel bir öykü çıkarıldığının güzel bir örneğidir. Çünkü bu öyküde konu edilen iskambil kağıtlarıdır. Taner'in öykülerinin bir başka özelliği de finallerde görülür. Onun öykülerinde final, kimi zaman tek cümleden oluşur. "Ablam" adlı öykü bu yönden benzersizdir. Dizdaroğlu, önceki öyküleri için vermiş olduğu yargıları bu öykü kitabı için de geçerli sayar:

> *"Haldun Taner, olayları komik tarafından yakalıyor. Bence, Haldun Taner'in hikâye anlayışının düğüm noktası buradadır. Bunu sadece güldürmek ve alay etmek için yapmıyor. Bu, belki de bir mizaç meselesidir. (…) Haldun Taner, (…) vakayı, kahramanları, şahısları önünüze seriyor; ama öyle bir seriş ki, ne etseniz, olayların akışından doğan terslik'e gülmeden edemiyorsunuz. Dikkat edilmesi gereken şey, aslında ne vakanın, ne de şahısların komik oluşudur. Her ikisi de normaldir. (…) Bütün sürpriz sonuna saklanmıştır. Klâsik hikaye plânına göre, başlangıç ve gelişme bölümlerinden sonra böyle bir sonuçla karşılaşacağınızı aslâ tahmin edemezsiniz. Fakat, ustalık şurada ki, bu sonuç sizi hayrete düşürmüyor, tabiî karşılıyorsunuz. Zaten hikâyecinin istediği de, sürprizi tabiî şekilde vermektir."*[1387]

Dizdaroğlu, onu yerinde saymayan, başarılı öyküler vermeyi sürdüren, "hikâyeciliğimizde özel yeri olan bir hikâyecimiz" olarak görür.

İlhan Geçer, Taner'in kolayca yazılmış sanısı veren öykülerinin "insanı büyüleyen bir hava"sı olduğu kanısındadır. Ona göre Taner, öykülerinde çok fazla derine inmese,

[1386] Hikmet Dizdaroğlu, "Şişhaneye Yağmur Yağıyordu", **Türk Dili**, C. 2, S. 23, Ağustos 1953, s. 771-772.
[1387] agm., s. 773.

çözümleme ve betimlemelere yer vermese de, "bir kaç basit çizgiyle bize çeşitli portreler" çizer. Geçer, yazarı her geçen gün mükemmele yaklaşan bir öykücü olarak değerlendirir. Onun Taner'le ilgili genel kanısı ise şöyledir:

> *"Şimdi karşımızda günümüzün kalbur üstü bir hikâyecisi var. Dili temiz ve sade, anlatışı kendine hastır. (….) O, hikâye sanatına yenilik, özellik getirmek amacıyla ne küfre rağbet etmiş, ne bayağılığa kaçmış, ne de ideolojik gayelerle sadece işçinin ve aşağı tabakanın hayatını anlatmaya tevessül etmiştir. Haldun Taner (…) en basit vakalardan kolayca bir hikâye çıkarıveriyor. O daha çok vakaları ve şahısları komik tarafından yakalamakta ve bütün çıplaklığıyle gözlerimizin önüne sermektedir. (…) Taner'in hikâyelerinin çoğu klâsik şekilde yazılmış. Esası vakalar teşkil ediyor. Sonuçtaki sürprizleri ise hiç yadırgamıyoruz."*[1388]

Kitaptaki öykülere birer cümleyle değinen Geçer, "Ablam"ı kitabın en güzel öykülerinden biri olarak değerlendirir. Ona göre öykünün en güzel yeri de bitişidir. "Bu hikâyeyi okuduktan sonra göğsümüzü gere gere Haldun Taner usta bir hikâyecidir diyebiliriz."[1389]

2.7. NEZİHE MERİÇ - TOPAL KOŞMA

Bu dönem içinde sanırım Nezihe Meriç'in ***Bozbulanık*** ve ***Topal Koşma***'sı kadar üzerine eleştiri yazılan, değerlendirme yapılan pek az eser vardır. Bunun nedenini biraz da onun Cumhuriyet'ten sonra doğan ilk kadın öykücümüz olmasında aramak gerekir. Bunlar, genellikle yazarı öven ve teşvik eden yazılardır. Bu yazılarda yeni bir öykücüyle, güçlü bir kalemle karşı karşıya olduğumuzun muştusu verilir. Meriç'i gerçek anlamda değerlendiren yazılar ise, ***Topal Koşma***'yla birlikte ortaya çıkar. Bunlar ***Topal Koşma*** ve yazarının didik didik edildiği; yazarın evreni, eserin dili, biçemi ve özü üzerine çözümlemelerin yapıldığı oylumlu eleştiri yazılarıdır.

Muzaffer Erdost, kitabı iki açıdan değerlendirir. Yazar, ilk olarak Meriç'in öykülerini "düşünüler" ve "yaşantılar"ı ortaya koyma açısından ele alır.

Ona göre Nezihe Meriç, öyküyü "salt bir yaşantı olarak" düşünmez; o, hem kişilerinin davranış ve tutumlarını olaylarla ortaya koyar, hem de bu kişileri kendisi tanıtır.

[1388] İlhan Geçer, "Şişhaneye Yağmur Yağıyordu", **Hisar**, C. 2, aS. 40-41, Ağustos – Eylül 1953, s. 13.
[1389] agm., s. 13.

Erdost, bu söylediklerini "Susuz VII"den yaptığı bir alıntıyla örneklendirir: "Beyaz bacaklarını üst üste atmış. Ayağında, pahalı, taşlı-tokalı rüküş terlikler. Bu, beni adam yerine koymadığından değil de, terlikle misafir karşılanmıyacağını bilmediğinden."

Aynı öyküde öykünün kahramanı Meli, kendisini toplumun yasalarına gereğince uymayan, beğenmediklerini kendi beğendiği biçime çeviren bir kişi olarak tanıtır. Erdost, Meli'nin bu sözlerinden yola çıkarak Meriç'in "yaşantıları genelleme" anlayışını da sorgular. Ona göre Meli, yalnızca söylemekle kalmamalı, "toplumun yasalarına uymadığını yaşantılarıyla anlatmalı, toplum yasalarına gereğince uymayan davranışları olmalı"dır. Erdost, yazarın bunu "yer yer" yaptığını, ama yine de genellemelerden kaçınmadığını söyler. Bunun nedenini de yazarın "olayı ortaya koyuşunda" arar. Erdost, bu konuda şunları söyler:

> "*Nezihe Meriç, bütün öykülerinde olayı kendisinde topluyor. Daha doğrusu öykülerin kişileri kendi kendilerine kalmıyorlar, bağımsız değiller, kendilerini yaşamıyorlar, olay çevresinde toplanmıyorlar; Nezihe Meriç'in çevresinde toplanıyorlar. Kişileri bir bütün değil ,ancak kendisinin tanıdığı, kendisinin bildiği kadar var. Buna bir özellik deyip üzerini çizebilirdim, ama öyle değil… kişileri bir bütün olarak ele almayınca, onlara yalnız kendi penceresinden baktıkça, olay, olay olarak bütünlüğünü, bağımsızlığını çok kere yitiriyor. Hem böyle olunca, olaylar daha çok yaşanmıyor. Nezihe Meriç olayları anlatıyor. Bu bir yanılma bence."*[1390]

Nezihe Meriç'in düşüncelerini sadece söz olarak savunduğunu, bunu olaylarla, yaşantılarla ortaya koymadığını söyleyen Erdost, ikinci olarak kitaptaki öyküleri "öz"ü yönünden irdeler. Ona göre Nezihe Meriç, "kaba serüvenleri" değil, "o serüvenlerin kişioğlunun iç ülkesindeki değişmelerini" anlatmayı seven; çoğu zaman "içimizde, bilmediğimiz, çıkaramadığımız, kendi kendimize bile bulamadığımız o duygularımızın, davranışlarımızın ana kaynağına inen" bir öykücüdür. Nezihe Meriç'in en önemli özelliklerinden biri, "dış yaşantılarla, iç yaşantıları" ustaca birleştirmesi ve biçimlendirmesi; diğeri de "dili"dir. Erdost, "Dili çok değişik. Belli ki, dilin olanaklarını aramayı kendine iş edinmiş. Öyküyü herkesten ayrı bir düşünüşü, ayrı biçimlendirişi olduğu gibi, ayrı da bir deyişi var." dedikten sonra, Nezihe Meriç'le ilgili kesin yargısını verir. Ona göre Meriç, "kusurları olsa da günümüzün en iyi öykücülerinden biri"dir.[1391]

[1390] Muzaffer Erdost, "Topal Koşma", **Pazar Postası**, Yıl: 4, S. 28, 8 Temmuz 1956, s. 6.
[1391] agm., s. 11.

Erdal Öz, üç ayrı yazıda ***Topal Koşma***'yı özü, biçimi ve dili açısından çözümler.

Erdal Öz'e göre Meriç, bu eseriyle romana ilk adımını atmaktadır. "Susuz I" ve "Susuz X" dışındaki öykülerde "aynı kişiler ve onların aynı yana yönelmiş davranışları" bulunduğu için bunlar, bütüncül bir nitelik taşımaktadır. "Susuz VII" adlı uzun öykü, diğer öyküleri kapsayan bir hava taşımaktadır. Bunlar, yazarın hem romana, hem de uzun öyküye doğru bir gidişinin olduğunu göstermektedir.

Öz, bu kitapta hep tedirgin kişilerle karşılaşıldığını, bunların içinde sınırları en iyi çizilen kişinin de Meli olduğunu söyler. Meli ile birlikte diğer kişilere de yer veren Öz, daha çok Meli üzerinde durur. Meli, tedirgin, "duyguları alabildiğine gelişmiş, dengesini bulamamış"; okuyan, düşünen, gelişmek isteyen, ama çevreyi bir türlü aşamayan; dengesiz; "insanlar içinde insansız", diğer bir deyişle topluma yabancı, tek başına; soran sorgulayan; "Canımın istediğini ve eğri bulmadığımı yapıyorum. (s: 71)" diyen ama yapamayan; sürekli sayıklayan, güçsüz; neye tutunacağını bilemeyen; "Kendimi onarmalıyım. (s: 36)" diyen, ama onu da nasıl yapacağını bilmeyen; toplumu aşamayan; okumasına, öğrenmesine, düşünmesine karşın bir bireşime ulaşamayan, kendini kurtaramayan; birbirine karşıt düşünceleri bünyesinde barındıran; ne yapacağını bilmediği gibi ne dediğini de bilmeyen; "Ben bir dik kafalı, esintili bir kulum. Toplumun yasalarına gereğince uymuyorum. Beğenmediklerimi beğendiğim biçime sokuyorum. (s: 67)" dese de çevreye, toplumun yasalarına, kurallarına uyan, uyduğu için kendini yıkan, uymasa belki de kurtulacak olan "yarı aydına örnek bir kişi"dir. Öz, Meli'nin "çıkar yolu"nun olmadığı kanısındadır. Bunun suçlusu da Meriç'tir:

> *"Yazar onu bir çıkmaz sokakta bırakmış. Eli kolu da bağlı. Sadece toplumdan değil, kendi kendinden de kopmuş, bir yarı aydın kişi, bir tedirgin, bir olumsuz kişi Meli. Bir bireşime varamamış, toplum için zararlı bir kişi. Yazarın yarattığı Meli bu işte. (…) Öteki kişiler (…) Onlar da Meli'nin benzerleri. Sanki Meli eline bir ayna almış, kendisine bakıyor. Her konumu, aynada bir başka kişiyi, kitabın öteki kişilerini oluşturuyor. Aynı bozgunluk duygusu, aynı bir yere tutunamayış, aynı toplumdan ve kendi kendisinden kopmuşluk, aynı umutsuzluk."*[1392]

Erdal Öz, Nezihe Meriç'in öykü kişilerini tek tek bireyler haline sokmadığını, onların kendilerine özgü bir kişiliklerinin olmadığını, bu kişilerin bir kişilikte, Meli'nin

[1392] Erdal Öz, "Topal Koşma'nın Özü", **A**, S. 9, Ocak 1957, s. 5; Bu yazı daha önce aynı adla **Pazar Postası**'nda eksik olarak yayımlanmıştır. Bir sonraki sayıda diğer kişilere değinileceği söylendiği halde, yazının devamı yayımlanmamıştır: Yıl: 4, S. 34, 19 Ağustos 1956, s. 7/11.

kişiliği içinde toplandığını, bu yapılanın aynı kişiyi değişik yönleriyle yansıtmaktan öte bir işlevinin olmadığını belirttikten sonra, ne yapılması gerektiği üzerinde durur:

> *"Oysa her kişinin ayrı bir kişiliği kurulabilirdi. Kurulmalıydı. Sonra ak-kara oyunu yapılabilirdi. Diyeceğim, askıda kalmış, tedirgin kişiliklerin karşısına, oturmuş, kendinde ve toplumda yerini bulmuş, rahat kişilikler konulabilirdi. Koymamış. Bütün kişiler bir kişilikte toplanmış. Öyle ki, söz gelimi, Meli'nin hikâyesini (ki Meli kızdır) küçük değişikliklerle Ahmet'in başından geçirebiliriz. (…) İyi değil bu."*[1393]

Erdal Öz, Nezihe Meriç'in düşünceleriyle ortaya koyduğu öyküyü, diğer deyişle kuramla uygulamayı karşılaştırır. Meriç'in söylediklerinin ne kadarını öyküsünde uygulayabildiğini, başarabildiğini ortaya koymaya çalışır. "Hikâyeler, susuz kişilerin ruh durumlarıyla bir özde toplanıyor. Sadece o öze varmak için seçilen olaylar ve işlenen biçimler değişik." diyen Öz, kitabın bütünlüğünün Meriç'in bu tutumundan geldiği kanısındadır. Ona göre bu tutum, hem kişilerin duygularını, düşüncelerini daha yakından tanımamızı, hem de yazarın amacını ortaya çıkarmamamızı kolaylaştırır. Yazar, bu yüzden başarılıdır, ama burada ortaya konulanlarla söyledikleri arasında bir eksiklik söz konusudur. Meriç'in söylediği "Sanatkâr, müşahede eden işin nedenini, niçinini bulan ve ortaya koyduğu problemi çözüp doğru yolu gösteren insan olmak zorundadır. O, bu sorumluluğu duyduğu anda meseleli sanat değer kazanır." sözleri ölçü olarak alındığında, kitaptaki öykülerle bu sözler arasında bir çelişkinin olduğu ortaya çıkar: "Gözlemini yapıyor, işin nedenini, niçinini bulup ortaya koyuyor ama, ortaya koyduğu problemi çözüp, doğru yolu göstermiyor bize. Bu bir eksiklik. Kendi sözlerine uymadığı için bir eksiklik."[1394]

Erdal Öz, Nezihe Meriç'in öyküyü "bir gülüşün, bir davranışın ustaca makaslanıverişi" olarak tanımlamasını eksik bir tanımlama olarak görür. Çünkü Meriç, bu tanımda "iç zamanı" unutmuştur. Böyle olmasına karşın onun öyküleri Öz'e göre bu tanımın dışına çıkmaktadır. Bir tek "Susuz IX" adlı öykü, bu tanıma uygun olarak yapılmıştır, bundan dolayı da kitabın "en cılız" öyküsüdür. Bu öyküde zaman, yazar tarafından dış zaman olarak alınmış, olaylar bu zamanın akışına uygun olarak geliştirilmiştir. Öyküde herhangi bir biçim söz konusu değildir. Sanki dıştaki olgular, bir filme çekilmiş, ya da bir "tele alınmış" gibidir, ama bu öykü olmak için yeterli değildir, zaten bu da "hikâye olamamış"tır. Erdal öz, bu öykü dışındaki öyküleri genelde başarılı

[1393] agm., s. 6.
[1394] agm., s. 6.

bulur. Çünkü Nezihe Meriç, "hikâyenin ne demek olduğunu" bilen bir yazardır. Ona göre diğer öyküler, yazarın öyküyü bildiğinin tanıklarıdır:

> *"İç zaman, dış zaman, iç zamanın kendine özgü açılıp kapanışları, uzayıp kısılışları, bölünüşleri, sonra iç zaman içinde kurulan yapay olaylar, konu, biçim ve bunların üstünde, bunların hepsini de kapsayan öz. Hepsini yapmış Nezihe Meriç."*[1395]

Erdal Öz, bu söylediklerini "Susuz VII" ye uygular. Bu öykünün kitabın en güzel öyküsü olacakken niye olamadığını geniş bir biçimde ortaya koyar. Öz, bu öyküyü özetle şöyle değerlendirir: Öykünün ön-kişisi Meli, bütün öykü boyunca bir sandalyede oturur. Dış zaman belirli bir zaman parçasıdır, ama öykünün iç zamanı çok değişiktir. Çünkü yazar, Meli'nin düşüncelerinde, düşlerinde zamanı ustaca bölüp açmakta, uzatıp çoğaltmaktadır. Meli, bir dışla konuşuyor, bir anılarına atlıyor, düşüncelerine geçiyor. İç zamanla dış zaman yalınlık içinde, ustaca karıştırılmıştır. Nezihe Meriç, öykünün kendi içinde doğal olan yapaylığını bozduğu için, bu öykünün kitabın en güzel öyküsü olmasını engellemiştir. Çünkü o bu öyküyü olması gerektiği gibi bitirmemiştir. Öykünün konusu kısaca şöyledir: Meli, lise öğretmenidir. Bir gece, Meli'nin arkadaşı Ahmet, Meli'nin yatağında yatarken polisler tarafından yakalanır. Bunlar içki de içmişlerdir. Bu durum, toplum tarafından hoş karşılanmaz. Meli de toplumun bu karşı çıkışına karşı durur. O, kendi düzenini kurmaya çalışır. Kendi düzenini kurduğunda kurtulacaktır çünkü. Öykü, bu düzen içinde giden, iyi işlenmiş bir öyküdür. Ama öykünün sonu, hem Meli'nin düşüncelerinin arkasındaki yazarı, hem de öyküyü yıkar. Diğer bir deyişle, öykünün sonu, öz ve biçimi yıkıyor. Çünkü öykünün sonunda aslında Meli'nin Ahmet'le yatmadığı, Ahmet'in hasta olduğu için Meli'nin yatağına yatırıldığı, konyakla karışık bir ev ilacı yapılıp bunun ona içirildiği, bu sırada da polislerin geldiği, yani Meli'nin temiz olduğu ortaya konulur. Oysa bu tür bir son artık eskimiş bir öykü bitirme biçimidir. Öykü kişilerini temize çıkarmak da, toplumun yasalarını üstün çıkarmak da eskimiş ve korkakça yapılmış bir bitiriştir. Öyküde Meli karadır. Sonda toplumun aklığına karşı yenik düşer. Oysa bu öyküde, yeni bir düzen kurulmaya çalışıldığı için gelenekçiliğe karşı çıkılması gerekirdi. Meli'nin karalığı, aslında aklıktı. Onun aklığının toplumun karalığını yenik düşürmesi gerekirken, tam tersi yapılmıştır. Meli yenilmiştir. Meli'nin toplumun yasalarının dışına çıkamadığını öğrendiğimizde ise, onun öykü içindeki direngenliğinin bir anlamı kalmıyor,

[1395] Erdal Öz, "Topal Koşma'nın Biçimi", **A**, S. 10, Şubat 1957, s. 6.

onun aslında ne kadar zayıf, ne kadar dirençsiz olduğunu anlıyoruz. İşte öyküyü ve yazarı yıkan da bu oluyor.[1396]

Öz'e göre Nezihe Meriç, öyküsünde söylev verir, ama bunu ustalıkla yapar; zaten diğer türlüsü öyküye zarar verir, onu makaleleştirir. Meriç, bunu bazen öyküyü anlatan kişiye, bazen de diğer kişilere yaptırır. Söylevi olaylarla besler. Burada da yazarın önemli bir özelliği ortaya çıkmaktadır. Öyküler genellikle iç zamanda geçtiğinden, biz olayları görmeyiz. Olaylar bizden önce olup bitmiştir. Öykü kişileri, bunları kendi düşünceleriyle harmanlayıp, bize anı biçiminde aktarırlar. "Özelliği bu. Nezihe Meriç, bunu, kolay görünen bir ustalık içinde başarmasını biliyor."[1397]

Öz, bu kitabında Meriç'in cümlelerini iyi kurduğunu, titiz çalıştığının buradan belli olduğunu söyler. Ama onun bir eksikliği vardır: ayıklayamamak. Öz, onun tek sözcüklük cümleler kurmasını, bunları yoğun bir biçimde kullanmasını, bunun bir biçem olarak ortaya çıkmasını istemez. Çünkü tek sözcüklük cümle, tekdüzeliği getirir, insanı sıkar. Ancak yerinde kullanılırsa güzel, etkili olabilir. Öz, "Susuz X"daki gibi, Vüs'at O. Bener ve Bilge Karasu'yu çağrıştıran, izlenimciliğe dayanan "Mangal bitik, kül rengi, donuk, Allahsız. Yeşil küpeler zehir acısı, koyu koyu. (s: 121)" örneği cümleleri başarısız bulur. Bunların yerini, "Kilim enine boyuna, kırmızı–mavi can ateşi. (s: 122) Kuyuda kütürdemiş karpuz tadında bir uyku geldi. (s: 104)" gibi başarılı örneklerin almasını ister.

Öz, Meriç'in öykülerini "erkekçe, bir erkek gibi" yazdığı kanısındadır: "Onun erdemi bence, kızlığın, kadınlığın bilinmeyen yanlarını vermekte değil de, daha çok bir erkek kadar erkek kişilerin derinliklerine inebilmesindendir."[1398]

Erdal Öz, Nezihe Meriç'in dilinin diğer yazarlar gibi "iyi" olduğunu düşünmez. Hatta dile gereken önemi vermediği kanısını taşır. Duyu ile duygu'yu birbirine karıştırır, bitişik sözcükleri ayrı yazar, çoğulluk-tekillik uyumuna dikkat etmez, eski-yeni ve eş anlamlı sözcükleri bir arada kullanır:

> "Bülent'in sesi kalın. Kararlı olduğu için, kalınmış duyusunu veriyor. (S: 103) (…) Kadın kara Fatma gibi kabarıp kabuk bağladı sıkıntıdan (S: 72) (…) Toplumun yasalarına gereğince uymuyorum. (S: 67). Cemiyetin kanunları insanları mesut etmek için düzenlenir. (S: 77)"

[1396] agm., s. 6.
[1397] agm., s. 7.
[1398] agm., s. 7.

Öz, bu gibi örneklerden yola çıkarak nezihe Meriç'in dil üstünde ince eleyip, sık dokuyan bir yazar olmadığını, dilinin henüz durulmamış olduğunu söyler. Yazar'ın Meriç'i eleştirdiği öykülerden birisi de "Susuz X"dur. Öz, konunun köyde geliştiği bu öyküde, Meriç'in kişilerini köylü ağzıyla konuşturmasını yerinde bir davranış olarak görmez. Çünkü o, öykülerini kişilerin karşılıklı konuşmaları üstüne kurmaz. Onun dış gerçekçiliği, "bir ayna gerçekçiliği değil"dir. O, "derinlemesine, diklemesine inen, bir iç gerçekçiliği, bir akıl gerçekçiliği" yapar. Bu yüzden de, bu öyküdeki konuşmalar okuru sıkmaktadır.

Erdal Öz de, diğer yazarlar gibi Nezihe Meriç'in iyi bir yazar olduğu kanısındadır. O, bu yazının sonunda yazarı şöyle değerlendirir:

> "*Bütün bu eksikliklerine karşılık, Nezihe Meriç, günümüzün en iyi hikâyecilerinden biri. Yarınına büyük umutlar bağlıyabileceğimiz eksik ustalardan biri. Topal Koşma'yı, bu yıl içinde çıkan en iyi hikâye kitabı olarak sayıyorum.*"[1399]

Tevfik Çavdar, yazısında "Nezihe Meriç'in evreni"nini, yani yazarın dünya görüşünü, tipleştirmedeki başarısını, yarattığı kişiler ve kendisindeki huzursuzluğu, yetiştiği çevreyi, çevrenin\toplumun çizmiş olduğu çemberi aşıp aşamadığını örneklerle ortaya koyar. Yazısında biçime hiç değinmeyen Çavdar, görüşlerini önce açıklar, sonra da bunları Meriç'in öykülerine uygular. Yazarın açıklamaları şöyledir:

Bir yazar evrenini, çevredeki çeşitli olaylar arasında varolan toplumbilimsel bağları göz önünde tutarak yarattığı tiplerle oluşturur. Bu tipler, gözlenen ve türlü bağıntıları saptanan bir çevrenin kişileri arasından seçilmiş, genel tiplerdir. Aynı çevrede yaşayan kişiler, bu tiplerde kendilerini bulabilirler. Sanatçının görevi de okuyucusuna, okurun kendi dünyasının adamını vermek, onun duygularını, düşüncelerini ortaya koymaktır. Yazar, böyle yaptığında genel bir tip ortaya koymuş olur. Tipler, çevrenin koşullandırdığı insanların baskın niteliklerini yansıtırlar. Bundan dolayı da toplumu değiştiren koşullar, bu tipleri de toplumla bağıntılı olarak değiştirecektir. Bu değişme her zaman eş zamanlı olmaz. Kimi kez çevre, kimi kez de insan daha hızlı değişir. Böyle olunca da kişi ile çevre arasında bir dengesizlik ortaya çıkar. Bunun bir adı da huzursuzluktur. Dengesizliği gidermek için kişinin önünde iki seçenek vardır: kaçmak ya da kendi çevresini makrososyal ortama (geniş toplum) çıkarmağa çalışmak. İkincisini seçtiğinde yenilse bile, çevrenin gelişmesine inanacağı için, bu yenilgi onu fazla yıldırmaz.

Her yazar toplum bilincinin dilidir. Bağlı olduğu çevredeki değişimleri her koşulda yansıtmak ister. Çevre ve kişilerdeki değişimleri, neden-sonuç bağlarını gözden uzak

[1399] Erdal Öz, "Topal Koşma'nın Dili", **A**, S. 11, Mart 1957, s. 7.

tutmadan inceler, yazar. Bilinçaltı denildiğinde yalnızca cinsel eğilimler anlaşılmamalıdır, bunun yanında kişilerin kudret eğilimleri, yani emperyalizmleri de bilinçaltında vardır. Öykü ve romanda sonuç meselesi, yazarın bir dünya görüşüne sahip olmasına bakar. Çevre-insan bağıntısını çok iyi gözleyebilen bir yazar, eğer bir dünya görüşüne sahip değilse gözleminin sonucunda okuyucusuna hiçbir şey diyemez. Hatta çoğu kez gözlemini yadsıma yoluna da sapar. Ancak bir yazarın evrenini bu yönde yaparsak, onun çevresiyle olan gerçek bağıntısını görmüş oluruz. Çünkü bu incelemeyi yazarın gelişme süresi içerisinde yapmak önemli bir koşuldur. Schiller'in söylediği gibi: "İnsan bir ortamın olduğu kadar, bir zamanın da ürünüdür."[1400]

Çavdar, bu söylediklerini önce ***Bozbulanık***'a, sonra da ***Topal Koşma***'ya uygular. Meriç'in öykülerinden örnekler vererek hem yazarın, hem de kişilerinin gelişimini, değişimini, çevrenin baskısı karşısındaki tutumunu\tutumlarını ortaya koyar. Çavdar, Meriç'in yetiştiği ortamı şöyle betimler:

> "*Küçük burjuva ailesinin günlük, haftalık, aylık düzeni. Yıllar yılı değişmeyen nizam.(…) İnsana, kendi sıcaklığını sevdiren gurbet yalnızlığı. Ve gezen memurlar… (…) Toplumun kadınlar için kabul ettiği türlü örf ve âdetin baskısı içinde yaşamağa başlıyan bir genç kız. (…) Nezihe Meriç'in yetiştiği, çıktığı ortam bu.*"[1401]

Nezihe Meriç, bu ortamdaki sıkıntılarının nereden geldiğini belirleyemez. Söz konusu olan 18 yaşında bir genç kızın değişimidir. Bu değişiklik toplumdaki değişiklikten daha hızlı olduğu için "aradaki mesafe kızın huzursuzluk sebebi"dir. "Bu birinci devredir." Meriç, dengesizliğin çevre ile kendisi arasındaki uyuşmazlıktan geldiğini anlamaya başlar. Sanki eski çevresi, arkadaşları, hatta ailesi onu iter. Başka ortamlara gittiğinde bu sıkıntıların son bulacağına inanır. Ortam değiştirdiği zaman da huzursuzluğunun sürdüğünü görünce, bu kez o, "toplumu itmeğe, yalnız yaşamağa", toplum dışında kalmaya çalışır. Böyle yaptığında toplumdan gelen huzursuzluğu kovduğu sanısına kapılır. "Bunlar da ikinci ve üçüncü devredir." Her devrenin getirdiği dengesizlik, genç kızda başka bir çözüm yolu bulma isteği doğurur. Çavdar, bu durumu şöyle ortaya koyar:

> "*Başta bu hâl çareleri, basit kaderci, çok kere yalnız umursamamağa bakan, bazan da hayal ettiği başka dünyalarda yaşamayla işlerin yoluna gireceği zanlarından ibarettir. Fakat zamanla bunların hepsinin dışında, toplum şartlarına*

[1400] Tevfik Çavdar, "Nezihe Meriç'in Evreni", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 64, Mayıs 1957, s. 51-52.
[1401] agm., s. 53.

uygun bir takım hâl çarelerinin de bulunabileceği düşüncesi belirir. Bundan sonra genç kız şuurlu olarak bu hâl çarelerini aramağa koyulur. Bulur mu, bulamaz mı? Sonuç, genç kızın savaşma gücüne bağlıdır… (…) Nezihe Meriç'in başlangıçtan Topal Koşma'ya kadar anlatmak istedikleri de bunlardan başka bir şey değildir. Bozbulanık ve ondan önceki hikâyeleri, bir süre içinde sözünü ettiğimiz huzursuzluğu nakleder. Topal Koşma ise şuurlu bir hâl çaresi bulma yolunda yapılmış denemedir."[1402]

Tevfik Çavdar'a göre ***Bozbulanık***'ta ilk üç aşamayı görürüz. İlk aşamada huzursuzluk belli belirsiz kendini hissettirir, çocukluk günlerinin tasasızlığına özlem duyulur (Alaturka Şarkılar); insan çevresine karşın kendisini yalnız hisseder, çevresindekilerden ilgi bekler (Onsekiz Yaşında Biri). İkinci aşamada çevreyle bir uyuşmazlık söz konusu olur. Huzursuzluk, tanımlanamayan, anlatılmayan, ama elle tutulabilir bir gerçek halinde belirir. "Ne yapmalı?" sorusu sorulur (Boşlukta Mavi). Üçüncü aşamada toplum ve toplum değerleri itilir. Çünkü tüm sıkıntılar oradan gelmektedir. Bu devre yalnızlık ve otokritik devresidir. Huzursuzluğun nedeni toplum ve toplumun karşısında eli kolu bağlı olan insanın kendisidir (Bozbulanık); insan bu aşamada bir yandan yalnızlığın sesini dinler, bunun "kahredici hazzını" tadarken (Narin); bir yandan da çözüm için yollar arar. Bu arayış, bilinçli bir arayış değildir. Bunlar genellikle geçici çarelerdir (Öz Suyu, Madem ki Hayal Kurmak Bedava, Ümit Fakirin Ekmeği).

Çavdar, ***Topal Koşma***'nın daha değişik bir havada geçtiğini söyler. Ona göre bu kitabın her öyküsünde çözüm yolunu bulma arayışı söz konusudur. Aranan çözüm geçici değil, kalıcı, yirminci yüzyıl insanına yakışan, onun dünya görüşüne uygun bir çözümdür. Arayış içinde olan da Meli'dir. Diğer kişiler çözüm yolu arayışını bırakmış huzursuz kişilerdir. Meli, kendisini önemseyen, zamanın değerini bilen, kafasına uymayan toplum yasalarını tanımak istemeyen, olumlu anlamda özgürlüğü içinde duyabilmiş, ya da duyurmak isteyen bir kişidir (Susuz VIII). Bunu gören okur, "Tamam, yazar öyküye adım attığından bu yana söylediklerini sonuçlandırıyor." gibi bir kanıya varır; ama bu yargı yanıltıcıdır. Çünkü tüm olumlu yönlerine karşın Meli ortadadır, huzursuzdur, çözüm üretememiştir. Öykünün mahkûm edilen diğer kişisi Nil de, Meli kadar cesur ve çözüm üretmeye çalışan birisidir, hatta ondan daha olumludur. Çavdar, Meli ve Nil'e yazarın yaklaşımını, onun niye başarılı olamadığını şöyle dile getirir:

[1402] agm., s. 54.

"Nil, Meli'den de olumlu. Yıkabilmiş bir çok şeyi, Meli'nin yıkamadıklarını. Kaçmış. Olsun. Onu kaçıran Nezihe Meriç. Oysa Meli'nin yaşaması için Nil gerek. Demek ki Meriç hâlâ ortada…Ve dolayısile bütün bu söylediklerimiz de havada. Meriç niye ortada, başta da demiştik bir yere tutunabilmesi için bir yazarın dünya görüşü olmalı. Meriç'te eksik olan işte bu dünya görüşü. Ama gene beklemek gerek Bir 'KORSAN ÇIKMAZI'ından bahsediyor. Hele onun içindeki Berniyi bir anlatışı var ki. Ümidiniz gene kırılamıyor. Bakalım….."[1403]

Bekir Çiftçi, Sait Faik Armağanı dolayısıyla yazmış olduğu yazıda armağana katılan eserlerden ***Topal Koşma***'ya da değinir. Çiftçi, ***Bozbulanık***'ı yazan Meriç'i "çevresini aşan, ancak nasıl bir toplum aradığını bilemiyen, tam yirminci asır Türkiyesinin boşlukta kalmış kızını temsil eden" biri olarak tanımlar. ***Topal Koşma***'yı yazan Meriç'i ise kendisinin de dediği gibi Tevfik Çavdar'ın yazısından yararlanarak değerlendirir. Çavdar'dan yararlanmadığı bölümlerde Çiftçi, Meriç'i "erkek problemini, duyduğu gibi" önümüze seren, "konu, dil ve gözlemleri"yle gerçek başarıya ulaşmış, "hikâye" yazmayı bilen, bundan dolayı da armağanı en çok hak eden "yiğit bir yazar" olarak tanımlar:

"Nezihe Meriç, toplumla arasındaki farkları en belirli bir şekilde tartışan, henüz bulamamasına karşılık, huzursuzluğuna çareler arayan tam çağımızın hikâyesini yazan bir sanatçı olarak çıkıyor karşımıza… Yeter mi bu kadarı? Belki de yetmez. Ama onun deli fişek bir şiiri var… Başında her daim muhalif rüzgârlar esiyor. Hikâyelerinde konular, daha doğrusu konu birliği bir yana, dili ve gözlem gücü bu armağanı almıya yeter mi? Hele adı Sait Faik olan bir hikâye armağanı için evet diyorum."[1404]

Yılmaz Pütün (Güney), ***Topal Koşma***'yı ***Bozbulanık***'ı okuyanların seveceği kanısındadır. O, bu eseri kişileri, dili, yazarın insanları ele alışı açısından değerlendirir. Yazar, ***Topal Koşma***'yı genel olarak beğenmesine karşın, öykü kişilerinin ipinin yazarın elinde olmasını eleştirir. Ona göre Meriç'in kişileri hep kültürlü kişilerdir. Olaylar, bu kişilerin görüşleriyle ortaya konulur; ama bu kişiler hareketsiz oldukları için olaylar içinde kendilerini gösteremezler. Bunun bir başka nedeni de hem yaşayışlarının, hem davranışlarının, hem de dillerinin yazarın elinde olmasıdır. Onlar, içinde bulundukları dünyayı delip, dışarı çıkamazlar. Bu kişiler içinde en canlısı cıvıl cıvıl bir genç kız olan Nil'dir. Yazarın dili pek akıcı değildir, buna karşın öyküleri güzeldir.

[1403] agm., s. 57-58.
[1404] Bekir Çiftçi, "Sait Faik Armağanı yahut Kaybeden Kazanıyor III", **Forum**, C. 7, S. 82, 15 Ağustos 1957, s. 26.

Yılmaz Güney, Meriç'in özellikle "Susuz VIII" ve "Susuz X" öykülerini çok beğenir. Güney, Meriç'in "Susuz X"da kocasını bekleyen bir köylü kadını anlatırken, köydeki insanların dilini kullanmasını, "bir kadın olarak" kadınların cinsel yönelimlerini ortaya koymasını, bunları "erkekçe konuşması"nı "Bunlar şaşırtıcı değil aslında. Hepsi gerçek" dese de şaşkınlıkla karşılar:

" «-Meme başlarında hançer ucu. Bir erkek sırtının karanlık uzaklığında dişi arzular gevşeyip dağılıyor-» (...) «Öğretmenin anası bi ilâç yapacak bana. Üç gün içeri bırakacakmışsın.» *Nezihe Meriç derinliğine inebilmek için kadınlığını unutuyor bazen. Çoğu erkek hikâyecilerimizin söyliyemediklerini söylüyor.*"[1405]

Güney'e göre, öncelikli olarak kendisini önemseyen yazar, böyle söylemesine karşın diğer insanlara da "yararlı olmayı" düşünür; onların "mutluluğunu, esenliğini" ister. Meriç, insanları iyi tanıyan, onların iç dünyalarını iyi verebilen bir yazardır. Kitapta, insanı sıkan bölümlerle birlikte şiirleşen bölümler de vardır:

"(*Susuz V.* «Konsolda ayna. Aynada duvar. Duvarda bir çivi. Çivide bir kadın hırkası» *Bu bize Jacques Prevert'in bir şiirini hatırlattı. «Anasının karnında bir çocuk - Anası ıstıraplar içinde - Babası koridorda – Koridor evin içinde – Ev şehrin içinde – Şehir karanlık içinde…»*[1406]

Ömer Atilâ'ya göre Nezihe Meriç'in en çok göze çarpan özelliği, ilk öykülerinden bu kitaba değin "öykülerinin özü olan yaşama sorunu"dur. Bu yaşama sorunu "Susuz V"e kadar "soyut" ve "bireysel" olarak karşımıza çıkarken, "Susuz VI"dan sonra bu sorun "somutlaşmaya" başlar. Meriç, bu öykülerinde hem kişilerini, hem de bunların yaşadığı toplumu gözlemlemeye, işlemeye başlar. Bu öykülerin kişileri olan Melih, Özün, Ayşe , Sahir, Bülent, Mahmut "yavaş yavaş type olmaya" başlarlar:

"*Yaşama sorunu bir kuşağın yaşama sorunu, Doğu ile Batı arasında dengesini kurmaya çabalıyan bir toplumun kişileri, type'leri oluyor. (…) Meriç'in kişileri bir kuşağın bir kısmının kaygısını, sıkıntısını yaşıyorlar. Bozbulanık'ta kendi evreninde yaşıyan salt gözlemci kişiler, toplumun içine, bir savaşın ortasına atılıyorlar artık.*"[1407]

Ömer Atilâ'ya göre bu kitapta Meriç'in baş kişisi kendisine en çok benzeyen kişi, yani Meli'dir. Meli'nin ve diğerlerinin sıkıntılarını doğuran hem öznel (duygularıyla

[1405] Yılmaz Pütün (Güney), "Topal Koşma", **Salkım**, C. 2, S. 40, 15 Ağustos 1956, s. 2.
[1406] agm., s. 2.
[1407] Ömer Atilâ S., "Kronikler: Topal Koşma", **Yenilik**, C. 10, S. 48, 15 Kasım 1956, s. 37-38.

düşüncelerini bağdaştıramadıkları için bir iç kargaşa yaşarlar.), hem de nesnel (20. yüzyılın savaşlarla, ölümlerle sürüp gelen bu bozgun havasında gerçekle düşlerini uzlaştıramayan düzensiz bir çevre söz konusudur.) nedenlerdir. [1408]

Ömer Atilâ, Nezihe Meriç'in okuyucuyu çeken ilk yönünün "anlatım özelliği" olduğunun altını çizer. Bu anlatım, ona göre, alışılagelenden ayrı, ilk öykülerin yayımlandığı zaman için tam bir olgunluğa erişmemiş bir anlatımdı. Ruhçözümcülerin (psikanalist) "serbest akış" yöntemini andıran bu anlatım, onun "öykülerinin özüne uyan" bir anlatımdır. Yazar, bu konuda şunları söyler:

> *"Meriç'in evrene kendine özgü bir bakışı var. Aşırı öznelcilik denebilecek bu özelliğine çok uyan anlatımı bilinçle bilinçaltı, düşle gerçek arasında gidip gelmektedir. Bu bakımdan onun sanatı Gerçeküstü akımına da yaklaşmaktadır. Bu anlatım özgünlüğü öykülerinin değişmez özelliği. (…) Meriç'in anlatım özelliklerinden biri de dili, (…) kendine özgü deyimleri, anlatımları. (…) Topal Koşma'da bilinçli bir dil anlayışı var. Dili eskisine göre çok arı, duru. (…) 'Topal Koşma', Meriç'in öykücülüğü için bir aşama olduğu gibi, yazınımız için de önemsiz sayılamayacak bir betik."*[1409]

Vedat Günyol, Nezihe Meriç'in daha ilk öykü kitabıyla "usta bir öykücü" olduğunu kanıtladığını söyler. Ona göre ***Bozbulanık***'ta "bir kadın gözüyle, aydın bir kadın"ın duyarlığıyla, erkek egemen toplum içinde ezilen, "bilinçli, bilinçsiz çöküntülerle içten içe yaralı", okuyan okumayan, gelenek ve göreneklerin kurbanı kadınlarımızın sorunlarını ele alan Meriç, ***Topal Koşma***'da kişilerini bu sorunlara karşı "adeta baş kaldırmağa kadar götürmüş"tür:

> *"Nezihe Meriç, Topal Koşma'daki hikâyeleriyle, sanatçının, insanların mutsuz ve yalnız olduklarını, mutsuz ve yalnız göçüp gittiklerini görüp, eskimiş, anlamını yitirmiş törelere baş kaldırarak nasıl yücelebileceğine güzel bir örnek vermiş."*[1410]

Günyol, Meriç'in "zaman" kavramını kendine özgü bir biçimde kullandığını, sözgelimi "Susuz VIII"de "geçmişle yaşanılan an"ın birbirinden ayırt edilemediğini, "böylece 'hal' değeri taşıyan hatırlayışlar, anılar"ın kitaptaki öykülere geniş bir soluk ve anıların gücü oranında güç kazandırdığını söyler. Günyol, bu konuda şunları söyler:

[1408] agm., s. 38.
[1409] agm., s. 39-40.
[1410] Vedat Günyol, "Topal Koşma", **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 40 (56), Ocak 1957, s. 787; **Dile Gelseler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 185-192.

"Nezihe Meriç'in bilinç-altından, bilince vuran hatırlayışları, Sait Faik'ten bu yana hemen bütün hikâyecilerimizin çağırışımlarla tazeledikleri anılardan apayrı bir özellik taşıyor. Bunlar, âdeta kişilerin 'hal' içinde oluşup giden kişisel hayatlarının beslendiği canlı birer kaynak oluyor. Öyle ki, Topal Koşma'nın kişileri, bilinçle bilinç-altı dünyalarının durmadan birbirine girdiği bir sınırda, çok zaman, bozbulanık bir sınırda yaşıyorlar."[1411]

Günyol, "bilinçle bilinçaltının sınırında", yani "bozbulanık" olan bu dünyada, dilin de "ister istemez" bu sınırlı dünyanın gereklerine uyduğunu, bu yüzden de yazarın, öykülerinde mantıklı, bilinçli sözler yerine "çoğu kez kopuk kopuk tümcelerle anlatılan bir iç şiir" kullandığını söyler. Günyol'un Meriç'ten verdiği örneklerden biri şudur:

" 'Konsolda ayna. Aynada duvar. Duvarda bir çivi. Çivide bir kadın hırkası. Yatağın başucunda bir çift kadın terliği. Terliğin içinde süt şişesi. Süt şişesinde ağzı yara olan bir küçük oğlan, oğlanın gözlerinde babası, babasının gözlerinde karanlık.' (S. 48)"

Günyol, kitaptaki öykü kişilerinin hemen hepsinin kadın öğretmen olduğunu söyler. Günyol'a göre birbirini uzaktan veya yakından tanıyan "bu öğretmenlerin aile ve toplum içindeki yaşayışlarını, kaygılarını, tepkilerini" dile getiren Meriç'in öğretmenlere karşı "yakın bir ilgisi" vardır. Kitaptaki öykülerin hepsine birden "Susuz" adı verilmesinin nedeni, öykü kişilerinin "tutunacak bir şeyi bulup çıkaramayış"larında saklıdır. "Tutunacak bir şeyi bulup çıkaramama susuzluğu. Bütün sorun bunun çevresinde dönüyor."[1412]

Günyol, bu sorunun özellikle Meli'nin kafasında döndüğünü söyledikten sonra "Susuz VII"yi özetler. Ahmet'in Meli'nin yatak odasında yatarken bulunması ve ardından geçen olayları anlatır. Meli'yi tanıtır. İstanbul'da bir lisede edebiyat öğretmeni olan Meli, "çevresiyle anlaşamıyan, iki çağ arasında bocalıyan, sanatçı yaradılışlı bir kız"dır. Daha sonra da Meli tipiyle Nezihe Meriç'in neyi vermek istediği konusunda düşünce üretir:

"İşte Nezihe Meriç, böylesine yılgısız bir aydın açısından, dürüstlüğüne dürüst, yurtseverliğine katıksız yurtsever, ama bir iftiraya, bir dedi-koduya kurban gidip adı kötüye çıkmış, eşine her toplulukta rastladığımız binlerce namuslu açısından bakıyor ve bizde mücadele ruhunu taze tutmaya çalışıyor."[1413]

[1411] agm., s. 788.
[1412] agm., s. 789.
[1413] agm., s. 790.

Günyol'a göre Meli, toplumdaki yerinin ne olduğunu kendisine "kara çalınmış bir aydın olarak" sorgular. Bunu yaparken de "insanın yalnızlığı" ve "mutluluğu" üzerinde durur. "Onun susuzluğu, bir bakıma, yalnızlıktan kurtulmaya olan susuzluktur." O, hem toplum içinde, hem de aile içinde yapayalnızdır. Çünkü kuşaklar arasındaki uçurum aşılmaz niteliktedir. Bundan dolayı da bir denge söz konusu değildir. "Susuz IV"te iyi gitmeyen bir evlilik konu edilir. Anlayışsız, hovarda bir kocaya karşı kadının yaptığı şudur: "'Bir yanda çocuklar ve çorba kurtuldu, öbüründe bir kadın kendini çok yalnız hissediyor' (s. 37). (…) 'Böylesine fedakârlık neye? Çocuklar yeter mi? Ya 'ben'? Dengede değiliz' (s. 36)" Günyol, denge konusunda Meriç'in daha bir sonuca varamadığını, çeşitli soruların onun kafasını meşgul ettiğini imler. Günyol'a göre bu sorular karşılığını bulamasa da Nezihe Meriç, "bireyin gücüne" inanır. Günyol'un yazarla ilgili düşünceleri şöyledir:

> "*Ne olursa olsun, Nezihe Meriç, birey'in kendi gücüne inanıyor. Bilgiyle olsun, sevgiyle olsun, gerek bünyeden gelme gücüyle, gerek görenekten gelme gücüyle olsun, toplumu da, aileyi de yine birey'in düzelteceğine, yücelteceğine inanıyor.*" [1414]

Akis'te ***Topal Koşma*** ve Nezihe Meriç'le ilgili övücü bir imzasız yazı çıkar. Bu yazıda kitaptaki öyküler için "yeni, yepyeni, pırıl pırıl hikâyeler" değerlendirmesi yapılır. Öykülerde işlenilen ortak taraflar üzerinde durulur. Yazara göre bu öykülerde, genellikle büyük şehirlerde yaşayan orta tabakadan kişilerin günlük yaşantıları, toplum karşısındaki durumları ortaya konur. Meriç, bu kişilerin günlük yaşantılarını ve toplum karşısındaki durumlarını kendine özgü biçemiyle, ustalıkla ortaya koyar. Yazarı, bu anlatışta diğer yazarlardan ayıran en önemli özelliği ise, "dişiliğini hissettirmesi", olaylara " 'dişice' bakması"dır. Kitap, bu bakımdan da önemli bir değere sahiptir. Eleştirmen, kitaptaki tüm öyküleri beğenir, ama en çok beğendiği öyküler "Susuz VII" ve "Susuz VIII"dir. Bunlar "işte hikâye" diye gösterilebilecek örneklerdir. "'Topal Koşma' son yılın en iyi hikaye kitapları arasında yer alabilecek değerde bir eserdir."[1415]

Cevdet Kudret'e göre ***Topal Koşma***, "içine kapanık, gergin, karanlık, çağrışımlarla yüklü bir eser"dir. Eserde belli bir ölçü söz konusu olduğu için, öykülerin herhangi bir yerinden kimi çıkartmalar, ya da kimi yerine eklemeler yapıldığında ölçü bozulmaktadır. Meriç, dili de yeni bir anlayışla kullanmıştır. Yazar, kimi zaman cümleleri kuruluş

[1414] agm., s. 792.
[1415] Akis, "Topal Koşma", **Akis**, S. 112, 30 Haziran 1956, s. 22.

biçimiyle verirken, kimi kez cümle bile kurmaz. Bir ekle, bir ilgeçle demek istediğini en yalın biçimde, en kısa yoldan anlatır. Cevdet Kudret, Meriç'in bir öyküsünden alıntı yaparak demek istediklerini somutlar:

> "*Nezihe Meriç, büyük şehirlerin kargaşalığını, sıkışıklığını, eziciliğini, boğuculuğunu, insanlar üzerindeki baskısını, onları olduklarından başka türlü görünmeye zorlıyan gücünü anlatan bir hikâyesine şöyle başlıyor:*
>
> Büyük şehirde yaşadıkları için mi böyle katı, içine kapanmış, somurtkan, sinirli oluyorlar? Büyük şehir, yenilmez, diş geçirilmez, kok edilemez kuvvetiyle, onları dört bir yandan sarıyor, sıkıştırıyor,eziyor, boğuyor. –mu?- ufukları yok çünkü. Evlerin –evlerin.. evlerin.. evlerin-, sokakların –yan yana.. iç içe.. üst üste.._Sokakların, gökyüzüne gerilmiş tellerin,gökyüzüne çıkan yokuşların, diklemesine büyük taş binaların, bacaların arasında; birbirleriyle yüz yüze, nefes nefese, omuz omuza yaşıyorlar."[1416]

Cevdet Kudret, ilk iki cümlede yazarın bir yandan büyük şehrin insanlar üzerinde etkisini anlatırken, diğer yandan da "acaba öyle mi?" diye kuşkulandığını ileri sürer. Bu sorgu uzun uzun anlatılmaz, yalnızca "mu?" yeter. Yine şehri betimleyen cümlelerde şehrin kargaşası ile insanın iç kargaşası birbirine bağlanır. Bu cümleler düz bir biçimde yazıldığında tüm anlam yiter, öyküden bir sözcük atılsa anlatış yoksullaşır. Cevdet Kudret'e göre Meriç, bundan dolayı başarılıdır.

2.8. OKTAY AKBAL – BİZANS DEFİNESİ

Akbal'ın bu kitabıyla ilgili eleştirilerin genelinde onun hatıralara düşkünlüğü, çocukluk yıllarını özlemle anışı, bunun dışına çıkmayışı, diğer kitaplarında da aynı yöntemi kullanışı eleştiri konusu yapılır. Yazara eleştirilerin çoğunda anlatım biçimini değiştirmesi, gerçeğe yönelmesi gibi telkinlerde bulunulur.

Attilâ İlhan, genellikle Batılı olmak, duymak ve yazmak isteyen sanatçılarımızda bireysel ya da toplumsal durumları gereği bir kaçış eğiliminin olduğunu söyler. Ona göre bunlardan biri de Oktay Akbal'dır. Bu kitabındaki on öykünün hepsinde de doğrudan ya da dolaylı çocukluk günlerinden, "o eski iyi zamanlarından" söz eder. Çocukluk günlerine

[1416] Cevdet Kudret, "Benim Hikâyecilerim", **Yeditepe**, S: 131, 15 Mayıs 1957, s. 7.

kaçan Akbal, keçisinin serüvenlerini, mahalleye gelen cambazları, çocukluk sevdalarını "büsbütün süsleyip püsliyerek, güzelleştirerek, sanki bir masal anlatıyormuş gibi ballandırarak" anlatır. Attilâ İlhan, Akbal'ın sık sık öyküden şiire, kimi yalın, kimi de epeyce durgun, ama "katiyyen samimi bir şiire doğru çıkışlar" yaptığını imler. Akbal, öykülerinde çocukluğun "bir kibrit alevi gibi parlayıveren" mutlu anlarını yazar; ama biz, hemen her öyküsünün sonunda "… Ama dedim ya, o şarkılar öldü. Bizim içimizde de bir şeylerle beraber." benzeri sözlerle bu anıların "eriyip ufalandığını" da görürüz. "Bu, gündelik, çıplak ve zehir gibi realitédir." Yazarın eseriyle avunduğunu, kendini avuttuğunu, eserinin içine, arkasına saklandığını söyleyen Attilâ İlhan'a göre, bu gizlenmenin, avunmanın, kaçısın ardında, "sanatçının içinde yaşadığı realiteyi yadırgaması, bir kere içtimai menşei itibariyle daha başka bir hayata hazırlanmış olması" yatmaktadır. Yazar, onu "gerçeğimizin yabancısı" olarak değerlendirir:

> "*Üstelik Oktay batı'yı en yakından kurcalayan, ama sadece form olarak, üslûp ve esinti olarak köklerine inmeksizin kurcalayan bir adamdır. Bu kurcalama onu bizden, bizim gerçeğimizden alıp götürüyor, uzaklaştırıyor.(…) Bizim gerçeğimizin yabancısıdır, o '-**Bütün bunlar niye olmuş**'un, **'neden ben bu memleketin havasına aykırıyım**'ın şaşkınlığı içindedir. Hikâyelerini dikkatle okuyun, sanki bir film kahramanı beyaz perdeyi terk etmiş İstanbul içinde dolaşıyor ve intibalarını yazıyor dersiniz. (…) Oktay Akbal, bu manada, Türkiye'de devamlı oturmak mecburiyetinde olan bir '**yabancı**'dır."*[1417]

Attilâ İlhan'a göre onun tedirginliğinin, kaçaklığının nedenlerinden biri de "pasif bir adam" oluşudur. O, öykülerinde genellikle kendi sorunlarına ve kendisine değinmesine karşın, öykülerinin kahramanı kendisi değildir, sadece bir tanıktır. O, hayatın gerçekliğinden kaçıp, çocukluğa sığındığı için "eksik bir kaçak"tır. "Havuzlu Ev, Gar, Ester" gibi öykülerinde, "gerçeğe sokulduğu anlar"da gerçeğin en basitiyle kurduğu temas bile onu ürkütür. Gider, "hayal" arar, bizi de bu hayalin içine çekmeye çalışır. Attilâ İlhan, bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

> "*Dünyayı bilmiyor. Realiteden kaçıyor. İnsanları ve onların meselelerini çırılçıplak görmek istemiyor. Sonra da bir şeyler arıyor. Nerede arıyor ama? Çocukluk ve büyüklük hayâlleri içinde. İşte Oktay Akbal'ın çaprazı buradadır: (…) Hikâyeci içinde yaşadığı çıplak hakikati, onun tarihi ve içtimai manasını bilmek, anlamak; onun içindeki durumunu, onun inkişafını kavramak mecburiyetindedir.*

[1417] Attilâ İlhan, "Oktay Akbal'ın 'Bizans Definesi'ne Dair yahut Eksik Firari", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 9, S. 21, Ekim 1953, s. 23; **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980, s. 204-208.

Aksi halde, tıpkı Oktay gibi, her tanesi birbirine benzeyen temiz, pırıltılı hayâllerle dolu bir tesbih çeker gibi ömrünü hayaller içinde harcar, tüketir. Oktay Akbal aradığı şeyi hayâllerin arasında değil sımsıcak realitenin ve değişmelerinin arasında aramayı bilmedikçe, bulamayacaktır."[1418]

Attilâ İlhan, Akbal'ın anlatmasını bilen bir öykücü olduğu kanısındadır. Çünkü o, öykülerini olabildiğince konunun, bir başka deyişle "dram ve espri'nin dışında" tasarlayan, alışılmış öyküyü alışılmamışa, yeniye, özgüne götürmek isteyen bir sanatçıdır. O, bu övgüye değer çabayı ilk kitabından beri göstermektedir. Ama, Attilâ İlhan'a göre yazarın eksikliği de buradadır. O, ***Önce Ekmekler Bozuldu***'dan bu yana belli bir gelişim göstermemiştir; "form olarak da belli ve önceden tayin edilmiş bir yeknesaklığın içinde" dönüp durmaktadır. Çünkü o gerçeğe yaklaşamaz, yaklaşamadığı için de duygusal, ezgin birtakım şekiller çizip, ortaya salıvermekten başka bir şey yapamaz. Anlattığı şeyler, daha önce de anlatılmış olduğu için güzel de olsa bizi etkilemez, çarpmaz. "Peki, öyleyse ne yapmalı?"nın yanıtını eleştirmen verir: "Ona yakışan bu korkak, firarcı ve hayalci romantizmi terk edip; kendisine, yaşadığı şartlara çok daha uygun, çok daha elverişlilik ve içli bir realizme gitmektir."[1419]

Kemal Özgür, "pürüzsüz bir üslûp" ve "sapasağlam bir dil"in, yani iyi bir öykücü için gerekli olan iki ögenin de Oktay Akbal'da bulunduğunu; onun yazmış olduğu öyküler, her ne kadar konu ve söyleyiş itibarı ile özgün olmasa da, onların "kendine has bir sıcaklık havası" olduğunu, bunun da Akbal'a "şahsiyetini belirten bir özellik" verdiğini imler. Çağdaş öykücülerin çoğunun Amerikan edebiyatından etkilendiğini, bunların eserlerinde Cauldwell ve Steinbeck'ten izlere rastlandığını, ama Oktay Akbal'ın da, tıpkı Orhan Kemal, Samim Kocagöz ve Yaşar Kemal gibi "kendine has bir hava" yaratabildiğini söyler.

Özgür, Akbal'ın olumlu yönleri kadar olumsuz yönleri üzerinde de durur. Ona göre kitabın en güzel öyküsü "Ester ile Roza"dır. Akbal'ın diğer öyküleri de aynı olgunluktadır; bunlar, insanı sıkmaz, usandırmaz, insana "çocukluk yıllarının o deli doluluğunu" yeniden yaşatır. Ama Akbal'ın sakınması gereken bir şey vardır. O, geçmişe fazla önem verdiği için, bir türlü anılarından uzaklaşamamaktadır. Bu da öykülerine bir tekdüzelik, bir hafiflik vermektedir. Önceki kitaplarında da, bu kitabında da hem işlediği konular, hem de

[1418] agm., s. 25-26.
[1419] agm., s. 26.

atmosfer aynıdır. "Bu noktayı dikkate alması" gereken Akbal'ın, "ayakta durabilmek için daima yeni ve değişen bir hikâye tekniğiyle kendisini teçhiz etmesi" gerekir.[1420]

Muzaffer Uyguner'e göre Akbal'ın öykülerinin ana dokusunu, henüz ekmeklerin bozulmadığı bir dönemin anıları oluşturur. Akbal, bu kitapta umudunu kaybetmemiş, hayal kurabilen, ekmeklerin bozulmadığı dönemin "iyi insanları"nı anlatır. "Savaş öncesi İstanbulunun Bizans surlarına yakın bir mahallesinin havasını, daha doğrusu hayatını veriyor." Onun "Gar" hariç, bütün öykülerinde İstanbul vardır. Çevre de, ele aldığı insanlar da gençlik yıllarındandır. Bunlar sinemayı seven, film yıldızlarını bilen, hayal kurabilen, aşk dolu insanlardır.

Uyguner'e göre Akbal, çevreyi bir araç olarak kullanır. Onun asıl amacı okuru geçmişe götürmektir. Kitaptaki öykülerin çoğunda da "bu anlatış" söz konusudur:

> *"Akbal, muhiti bir vesile olarak alır, ondan sonra hâtıra, hayal, gençlik ümitlerine dalıverir. (…) Evet, Akbal bizi alıp bir yere götürür. İşte, der, burası, evdir; görüyorsunuz. Fakat ondan sonra, gözlerinizi kapayın ve bizim Karadut mahallesindeki evimizi hatırlayın, diye ilâve eder. Siz dalıp gider, gösterdiği evi unutursunuz. Tam bu sırada, bu evin merdivenleri ne kadar dik, deyiverir; uyanırsınız. Sonra yine gözlerinizi yumdurur. Evi böylece gezersiniz."*[1421]

Öyküleri tek tek ele alan Uyguner, dünün insanlarını, anılarını anlatan "Bizans Definesi, Kızkıran Haydar, Cambazlar, Sonra Tren Kalktı, Parktaki Kanape, Keçi" adlı öyküleri başarılı bulurken, bugünün gerçeğini ortaya koyan "Gar"ı röportaja benzediği için başarılı bulmaz. Uyguner, Akbal'ın dünyası ve insanlarının gerçekliği konusunda şunları söyler:

> "*Bize öyle geliyor ki, onlar hâtıralarını sisli iklimlerinde yaşayan ve bugünkü hayatla kuvvetli bağları olmıyan insanlardır. Onlar, harp öncesinin, mesut yılların insanlarıdır. Bugünün gerçeği, 'Gar' da sönük bir yüz halindedir ancak. Gerçeği, gelecek hikâyelerinde bulacağımızı ümid etmekteyiz.*"[1422]

Nahit Ulvi Akgün'e göre Akbal, bu kitaptaki öyküleriyle olgunlaşan bir biçim mükemmelliğine erişmiş, bununla birlikte okuyucuyu kendi dünyasına çekmeyi başarmıştır. Akgün, kitaptaki öykülerin insanı hayale daldırdığını, Akbal'ın şiirli dilinin de insanı "âdeta o dilin sihrine" kaptırdığını imler. Akbal'ın kendine "geçmiş günlere,

---

[1420] Kemal Özgür, "Bizans Definesi", **Yeditepe**, S. 31, 15 Şubat 1953, s. 7.
[1421] Muzaffer Uyguner, "Bizans Definesi", **Türk Dili**, C. 2, S. 24, Eylül 1953, s. 824; Uyguner, aynı yazıyı bir ay sonra başka bir dergide daha yayımlatmıştır. bk. "Oktay Akbal'ın (Bizans Definesi)", **Mülkiye**, C. 2, . 18-19, 1 Ekim 1953, s. 18-19.
[1422] agm, s. 826.

saadetlere açılan" bir hatıra penceresi açtığını söyleyen Akgün'e göre okur, onunla bir "duygu kardeşliği, bir hatıra beraberliği" yaşayacaktır.[1423]

Fethi Naci, Oktay Akbal'ı şöyle değerlendirir:

> *"Oktay Akbal'ın insanları, düşler içinde, avare, sıkıntılı, ne istediğini bilmeyen, hep gerçekten kaçan, hep geçmiş günleri, çocukluğu özleyen, kısaca 'tükenmiş' insanlardır."*[1424]

2.9. YAŞAR KEMAL - SARI SICAK / TENEKE

Yaşar Kemal, bu dönemde yazdığı öykü ve romanlarla okurların ve eleştirmenlerin dikkatini çeker. Gerek ***Sarı Sıcak***, gerekse ***Teneke*** ilgiyle karşılanır. Bu kitaplarla ilgili eleştiriler de genel anlamıyla olumludur. Yazar, antitez edebiyatı yaptığı, karakter yaratamadığı, köyü anlatırken gösterdiği başarıyı kenti anlatırken başaramadığı, yerel dili kullandığı, gerçeği aşıp gerçeğe kendisinden bir şeyler kattığı, örnek bir kahraman yarattığı/yaratamadığı için eleştirilir. Bu olumlu/olumsuz eleştirilerin yanında, verilen kimi yargılar Yaşar Kemal açısından onur vericidir. Çünkü ***Teneke***, hem "kuruluş halindeki millî edebiyatımızın nefis bir örneği", hem de son yılların "en başarılı, en tam" eserlerinden biri olarak gösterilir.

Fahir Onger, ***Sarı Sıcak***'ta "Çukurovanın bereketli üretiminde emek harcıyan insanların hayatı"nın konu edildiğini, bu hayatın "çatışma ve mücadelelerle" değer kazandığını, öykülerdeki insanların sıcak, sinek gibi doğal koşullarla, açlık gibi sorunlarla mücadele ettiklerini; bu kargaşa içinde "iyi yürekli insanlarla kötü yürekli insanların savaşı"nın sürdüğünü söyler. Kitaptaki öykülerde, bir çocuğun ekmek kavgası (Sarı Sıcak), haşereden kurtulma mücadelesi (Sinek), "Gösteriş olarak makineye rağbet eden toprak sahiplerinin bölgedeki işsizliğin artmasındaki rolleri (Memet'le Memet) " ele alınır.

Fahir Onger'e göre Yaşar Kemal, "bir 'Antitez' edebiyatı" yapmaktadır. Bu eserle de, "karnı tok adamın ümitsiz aşk teranelerini geveliyen edebiyata karşı soylu bir eser daha" kazanılmıştır. Bu olumlu şeylere rağmen Yaşar Kemal'in öykülerinde eksik bir yön vardır. Çukurova insanı "bir 'Leica' objektifi hassasiyetiyle" saptanmıştır; ama "tesbit ve müşahede" iyi bir edebiyat için yeterli sayılamaz. Hatta öykünün dekoru iyi çizilmiş,

[1423] Nahit Ulvi Akgün, "Bizans Definesi", **Yenilik**, C. 1, S. 6, 15 Mayıs-15 Haziran 1953, s. 6.
[1424] Fethi Naci, "İnsan Tükenmez", **İnsan Tükenmez**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 9.

konuşmalar canlı, tipler gerçekçi olabilir, dahası öykü kompozisyon yönünden başarılı da olabilir; ama yine de eser günümüzün anlayışıyla gerçekçi bir hava taşımayabilir. Bu eserde bulunmayan şey şudur:

> *"İlkin, kitabın dokuz hikâyesinde de boy gösteren çeşitli tipler arasında belli bir kişiye rastlamıyoruz. Yani Çukurova hayatının yarattığı karakteri takdim edilen tiplerin hiçbirinde bulamıyoruz. Hakkında en çok bilgiye sahip olduğumuz "Bebek" hikâyesinin kahramanı İsmail, karısının ölümü üzerine şaşırmış, iradesiz, âciz hale düşmüş bir zavallıdır. Diğerleri de az veya çok hayatı olduğu gibi kabullenmiş kişiler. Bu sönük ve silik kişiler üzerine realist bir edebiyat kurulamaz kanaatindeyim. Elbette Çukurova'nın da mücadeleci, enerjik, canlı ve uyanık insanları vardır. Onlar da ayni hava içinde yetişmişlerdir ama hayatı olduğu gibi kabul etmezler, daha iyi olmasını isterler. Her şey bu istekte ve bu isteğin tahakkuku için çalışmaktadır. Yazar konu ve meseleye bu yönden müdahale edebilir ve etmesi de lâzımdır. Yurdun her hangi bir köşesinden derlenmiş notlar iyi bir röportaj malzemesi olabilir. (…) Fakat anlattığımız gibi iş hikâyecilik konusunda daha başka operasyonlara ihtiyaç gösteriyor."*[1425]

Memet Fuat'a göre ***Sarı Sıcak***'ın "insanı hemen sarıveren havası yarı yarıya o kırık dökük" köylü konuşmasından gelmektedir. "Yaşar Kemal'in başarısında kullandığı dilin payı büyük"tür. Buna rağmen bu iş, köylü konuşması, kökünden sakattır, bu işin sonu yoktur. Hatta yaygınlık kazanırsa edebiyatımıza kötülüğü bile dokunur.[1426]

Ayhan Hünalp, ***Sarı Sıcak***'ı öykülerin konusu ve yazarın dili açısından değerlendirir. "Biçerdöverlerin sesi ortalığı alıyor." cümlesindeki "alıyor" sözcüğünü "kaplıyor" yerine kullanmasını bir yenilik olarak görür. Bu türden yeniliklerin neredeyse kitabın tamamında yer aldığını, Yaşar Kemal'in Çukurova'da "yeni diyalektler yaratacak kadar" dilini iyi bildiğini söyler. Hünalp, Yaşar Kemal'in öykü yazma yöntemini de ortaya koyar: "Yaşar Kemal, her şeyi formülleştiriyor. Bir çok şey topluyor. Evirip çeviriyor. Diyeceği şeyle haşır neşir oluyor. Sonra onu alıp acımadan budayor. Kesip biçiyor. Okuyucusuna saygısı var." Hünalp, köyü ve Çukurova'yı anlatırken oldukça başarılı olan Yaşar Kemal'in, şehri anlatırken aynı başarıyı yakalayamadığına işaret eder. Bundan dolayı da"Yatak" öyküsü başarısız bir öykü olarak değerlendirir: "Şehir hayatına giremiyor Yaşar. Onun yolu değil bu. Konu köy macerasının bir şehir oteline getirilişi olduğu halde

---

1425 Fahir Onger, "Yaşar Kemal'in 'Sarı Sıcak'ı", **Beraber**, S. 7, 01 Aralık 1952, s. 3.
1426 Memet Fuat, "Köylü Konuşması", **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986, s. 45.

yadırganıyor. İşleyiş şehir dekorlarına bağlanamıyor." Yazar, "Memet ile Memet" öyküsünde Yaşar Kemal'in insanları "denizde taş sektirir gibi" konuşturmasını başarılı bulur: "Konuşurken çırak olan yazar, konuştururken usta oluveriyor." Hünalp, ***Karabibik***'le başlayan Anadolu romanının Yaşar Kemal'le yürüyeceği kanısındadır.[1427]

Fethi Naci, Yaşar Kemal'in ***Teneke***'sini toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirir. Edebiyat eserinin değiştirici, dönüştürücü, sorunlara çözüm arayıcı yönleri üzerinde durur. Bunu yaparken eseri yazarından ayırmaz. Fethi Naci'ye göre Yaşar Kemal, edebiyatımızda yaygın olan böyle gelmiş böyle gider anlayışına, "aydınlık bir gelecek için" herhangi bir şey yapılamayacağına inanan, dünyadan elini eteğini çeken, zorluklar karşısında yılan yazarlara karşı çıkar. Onlar gibi yazmaz. Çünkü o da, tıpkı Eluard gibi, kendisi (Fethi Naci) gibi, "hiçbir zaman gecenin tam olmadığına, en koyu karanlıkta bile aydınlık bir yan olduğuna inanlardan"dır. Yaşar Kemal, insanın gücüne, iyiliğe, vefaya inanır. Bunu da eserine yansıtır. ***Teneke***'deki insanların hem doğanın, hem de toplum kuvvetlerinin (ağalık sistemi vb) karşısında direnmeleri, seslerini yükseltmeleri, aynı amaç için mücadele edip yürümeleri edebiyatın amacını da ortaya koymaktadır. ***Teneke***'nin en önemli özelliği de budur: Aynı amaç için hep beraber yürüyen insanları ortaya koymak. Bu romanda ülkemiz insanına yeni bir görüşle bakılmıştır. "Teneke, doğru anlaşılmış bir gerçekçiliğin ürünü"dür.

Yaşar Kemal'in bu uzun öyküsündeki bazı kişiler, Fethi Naci'nin edebiyat anlayışındaki "müspet tip"e örnek kişilerdir: Kaymakam Fikret Irmaklı, Kürt Memo. Fethi Naci, yazarın Kaymakam'ın gelişimini ortaya koyma biçimini "ustaca" bulur:

> "*Kaymakamın yurt gerçeklerinden, toplumsal sorumluluk duygusundan habersiz bir gençten ayağını toprağa basan, sorumluluk şuurunu kazanan bir aydına doğru gelişmesini Yaşar Kemal çok ustaca belirtmiş.(…) (Gönül ister ki, Yaşar Kemal, Kaymakamın ardını bırakmasın, onun müsbet gelişmesini –örneğin bir başka eserde- sonuna kadar göstersin… Böyle bir eser, 'Ne yapmalı?' sorusuna cevap arayan birçok okur – yazar, iyi niyetli genç için bir aydınlık olabilirdi.)"*[1428]

Fethi Naci, Yaşar Kemal'in eserinin gücünün "olmuş bir vak'anın kuvvetine sığınmak"tan ileri geldiğini söyleyen Oktay Akbal'ın bu savının doğru olmadığı kanısındadır. Çünkü asıl mesele bir çevrede yaşamak, birtakım insanları tanımak, olmuş bir vak'anın kuvvetine sığınmak değil, "bu çevrenin toplumsal gerçekliğine, insan gerçekliğine bakış meselesidir." Ona göre Oktay Akbal da usta bir yazardır. Fakat o, böyle

[1427] Ayhan Hünalp, "Sarı Sıcak", **Yeditepe**, S. 24, 1 Kasım 1952, s. 7.
[1428] Fethi Naci, "Yaşar Kemal'in Teneke'si", **İnsan Tükenmez,** Adam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 18-19.

bir roman yazacak olsaydı romanını bu şekilde yazmazdı. "Bu dünya düzelmez, böyle gelmiş böyle gider, elden ne gelir" görüşünü ortaya koyan bir eser yazardı. Oysa Yaşar Kemal, "gerçekliklere bakmasını, nüfuz etmesini, toplum gerçekliğini oluş halinde görmesini bilen bir yazar"dır. Eserinin özü de, tarihsel açıdan doğrudur:

> "*Yaşar Kemal bu özü, önceden bilinen birtakım ilkelerden, hazır formüllerden hareket ederek, hikâye haline getirmiyor; hayatın gerçeklerinden hareket ederek, yaşanmış tecrübelerden hareket ederek bu özü adeta yeniden buluyor; kalıp halinde değil, canlı, taze gerçekler halinde veriyor."*[1429]

Fethi Naci'ye göre eserin etkisi de buradan gelir. Kişiler, belli görüşleri ortaya koyan tipler değil, etli canlı insandırlar. Bundan dolayı da, eserleriyle toplumsal bir iş yapmak isteyenler bu eseri dikkatli bir biçimde incelemelidirler:

> "*Eserleriyle toplumsal bir iş yapmak isteyen, ama başlangıç noktası olarak hayatı değil, hazır fikirleri alan, bunun için de eserleri renksiz, cansız olan, iyi niyetlerine inandığım, çabalarını saygı ile karşıladığım yazarlarımızın Teneke'yi dikkatle incelemeleri gerektir."*[1430]

Fethi Naci, Yaşar Kemal'in iyiliğe, insanın gücüne, halkın vefasına inandığını; yurt gerçeklerine bilimsel gözle bakmasını bildiğini bundan dolayı da ayağının yere bastığını söyler. O, "toplumsal meseleleri ancak toplumsal bir gücün halledebileceğini çok usta" bir biçimde okura sezdirir. Eserdeki müspet köylü tipi Kürt Memo şunları söyler:

> "*'Ne gelmiştir elimden ane! Ne gelmiştir! Öldür Okçi'yi, çıkmiştir dağe. Okçi bir adem değildir kim. Okçi çook! Şaşirmişim Ane! Ben çatlayacak. Hersimden çatlayacak ben. İğdiş olmuş biz Ane, iğdiş…' Memo'nun, Zeyno Ana'nın, öbür köylülerin kurtuluş yolu arayışları… 'Bir arabanın üstüne çıkıp oturdular. Uzun uzun müzakere ettiler.' Aydınların ışığından, devrimci müdahalelerinden uzak. Karanlıkta el yordamıyla."*[1431]

Kaymakam ağaların baskısı sonucu Doğu'ya sürülür. Artık bunlarla uğraşmanın, mücadele etmenin gerekliliğine inancını kaybetmekte olan Kaymakam, Memo'yu gördükten, onun kendisinden umudunu kesmediğini gördükten sonra savaşı sürdürme gücünü yeniden kendinde bulur. Fethi Naci, bu durumu "gerçeği aşma" olarak ifade eder:

> "*Yalnız kalan aydın kişinin yenilgiye boyun eğişinden, kahroluşundan, halkla birleşen, halkın gerçek temsilcilerine inanan aydın kişinin mücadeleye*

[1429] **age.**, s. 19.
[1430] **age.**, s. 20.
[1431] **age.**, s. 20.

devam gücünü kendinde buluşuna geçiş… Bu, Yaşar Kemal'in aydınlara hem ihtarı, hem de çağrısıdır. Eser böylece birdenbire iyimser bir havaya, umutlu, insana iyi şeyler yapmak isteği, mücadele gücü veren bir havaya kavuşur. Yaşar Kemal, tam zamanında, gerçeği aşmasını, gerçeğe kendisinden bir şeyler katmasını bilmiş. Bunu yaman bir ustalıkla yapmış."[1432]

Fethi Naci'ye göre bu romanda her şey yerli yerine oturmuştur. Çehov'un söylediği gibi, oyunun başında sözü edilen tüfek oyunun sonunda patlamıştır. Yalnız aşırı derecede "teksif kaygısı" eserde bazı boşluklar bırakmaktadır. Yazar, sanki kendisini bazı şeyleri yazmamak için tutmuş gibidir. Fethi Naci bu eseri, "kuruluş halindeki milli edebiyatımızın nefis bir örneği; edebiyatımızda gerçekçiliğin alması gereken yönü gösteren, son yılların en önemli hikâyesi" olarak görür.

Fahir Onger, ***Teneke***'yi "kahramanların davranışları yönünden" inceler. Ona göre Yaşar Kemal, tipleri "üç ayrı platform" üzerinde ortaya koyar: 1. Çeltik ağaları, 2. Köylüler, 3. Tahrirat Katibi Resul Efendi ve Kaymakam Fikret Irmaklı.

Onger'e göre, çeltik ağaları, kendilerine çok büyük paralar kazandıran çeltik için izin verilse bütün ülkeyi su altında bırakacak kadar aç gözlüdürler. İnsanlar hastalanacakmış, halk sıtmadan kırılacakmış, köylüler evlerini boşaltacaklarmış, bunların hiçbirini düşünmeyen ağaların prototipi Okçuoğlu iken; Dramı "bizzat" yaşayan, "ölümü de, geçimi de çeltikten" olan köylülerin prototipleri ise, Kürt Memet Ali ve Zeyno Kadın'dır. Tahrirat Kâtibi Resul efendi ve Kaymakam Fikret Irmaklı, "ağalara boyun eğmiyen namuslu memurlar"dır. Kaymakam Fikret Irmaklı, ağalara çeltik ekimi için izin vermez. Bunun sonucunda ise, kitabın belkemiğini oluşturan mücadele ve çatışma başlar. Bu çatışma ağalarla köylüler arasındadır. Bu çatışmada köylünün yanında yer alan Fikret Irmaklı, sonuçta ağaların hükümete baskısıyla başka bir yere sürülür.

Yaşar Kemal, Onger'e göre, ele aldığı "kişileri sarih olarak biribirinden ayırmak dikkatini" göstermiştir, ama "onları tanıtma yolunda" yeterince "dikkatli" olamamıştır. Sözgelimi Resul Efendi'nin bu öyküdeki rolü, "bir vesile olmaktan ileri" gitmemektedir.

Onger, Fikret Irmaklı'ya biçilen rol ve tip yaratma konusunda Fethi Naci gibi düşünmez. Ona göre yazarın bu öyküde öne çıkartmak istediği Kaymakam Fikret değil, sonraki yıllarda da aynı mekânda yaşayacak olan köylüler, yani Memet Ali'ler ve Zeyno Karı'lardır.

[1432] **age.**, s. 21.
[1432] **age.**, s. 21.

"Çeltik ağası tipine karşı, Sazlıdere köylüsü. Yalnız ne var ki, bu Sazlıdere köylüsü prototipleri gerektiği şekilde incelenmemiş, tasvir edilmemiştir. Konusu gerçek, tipleri gerçek, meselesi gerçek olan bu hikâyede derin bir iz bırakacak kabiliyette bir kahraman, örnek bir kahraman yoktur."[1433]

Oktay Akbal, ***Teneke***'yi son yılların "en başarılı, en tam" eserlerinden biri olarak nitelendirir. Ona göre Yaşar Kemal'in dikkati çeken ilk özelliği "ele aldığı bir olayı baştan sonuna kadar mükemmel bir yapı halinde kurabilmesi"dir. Yazar, yalnızca sağlam bir yapı kurmakla değil; hareketli, güzel diliyle; kısa cümleleriyle, tahlilleriyle, gözlemleriyle de ustalığını gösterir. "Olayları yalnız en önemli, en göze batan yönleriyle değil ancak bir sanatçının gözünden kaçmıyan, belki başka insanlarca değersiz, ikinci derece kabul edilen yanlarıyla da görüyor, ele alıyor." Akbal, Yaşar Kemal'in eski ama etkileyici bir temi, iyilik ile kötülüğün savaşını yazdığını, bu savaşta da iyinin kötüye karşı savaşını sürdürme inancını okura vermek istediğini söyler. Akbal'a göre yazarın tipleri, "canlı, hareketli, adamakıllı insanca"dır. Bu kişiler, yazar tarafından hayatın içinden esere sokulmuştur. "Yazar bu tipleri hayalinin kuvvetiyle parça parça kurmamış, yaratmamış." Onun başarısı kişilerini iyi bir şekilde canlandırmasındadır. Yaşar Kemal'in olmuş bir olayın gücüne sığınması, onun "kendine vergi tipleri, hayalleri, duygulariyle kimseye benzemiyen bir sanatçı yönü kazanmasını" engellemiştir. Bütün bunlara karşın yine de ***Teneke***, "iyi, başarılı, ustaca yazılmış bir öykü"dür. "Yarına kalıcı niteliklerinden gereği gibi yararlanmasını bilirse sağlam bir yapıt kurabilecek yazarların içinde, Yaşar Kemal başta gelenlerden" biridir.[1434]

Halil Aytekin, önce romanın geniş bir özetini verir, daha sonra da yazarın dili kullanışına ve kişilerine değinir. Aytekin'e göre romanda Reşat Nuri döneminin romancılığında karşılaştığımız Resul Efendi'yi de içermek üzere, roman kişileri arasındaki düşünce, görüş ve konuşmalarda, daha da ileri giderek bu kişilerin kullandıkları dil ve sözcüklerde bir yakınlık, bir benzerlik görülür:

"Romanın sonuna kadar birbirinden keskin çizgilerle ayrılmış sağlam ve canlı bir tipe rastlayamazsınız… Okçuoğlu'nun 'Çeltik vatandır.' vecizesi, bakarsınız cahil bir köylü karısı olan Zeyno'nun ağzında 'Biz vatanız.' şekline girer."[1435]

[1433] Fahir Onger, "Yaşar Kemal'in Tenekesi Üzerine", **Kaynak**, C. 9, S. 109, Aralık 1955, s. 205.
[1434] Oktay Akbal, "Teneke", **Vatan**, 3 Nisan 1955; **Dost Kitaplar**, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul, 1967, s. 95-96.
[1435] Halil Aytekin, "Teneke", **Pazar Postası**, Yıl: 5, S. 9, 24 Şubat 1957, s. 11.

Aytekin, Yaşar Kemal'in mahallî havayı yansıtmak için şive taklidine bol bol yer vermesini bir kusur olarak görür. Onun beklenmeyen bir kişiye, hem zengin, hem de görgülü biri olan Mürteza efendiye bile şive taklidi yaptırması bunun göstergesidir. Herkesin anlayamadığı yerel terimlerin de sık sık kullanılması okuyucuyu zaman zaman sıkmaktadır.

Aytekin'e göre romanda canlılığın ve hareketin en iyi biçimde ortaya konduğu bölümler Zeyno ile Memet Ali'nin köylünün önüne düşüp Okçuoğlu'na karşı yaptıkları ölüm kalım savaşımıdır. Yaşar Kemal'in bir başarısı da çeşitli sosyal ve ekonomik nedenlerden dolayı "uyuşuk ve mıymıntı olan" kasaba erkeklerinin karşısına, Zeyno gibi "cesareti ve pekliğiyle kitleyi peşinden sürükleyebilecek" bir kadını çıkarabilmesidir. Aytekin, bunu romancılığımız için bir kazanç olarak görür:

> *"Şimdiye kadar kupkuru bir tasvir ve müşahededen öte geçemiyen romancılığımızın geleceği için bu kadarcık bir gayret ve dinamizm bile, küçümsenmiyecek bir kazançtır…"*[1436]

2.10. DEMİR ÖZLÜ - BUNALTI

Bunaltı, edebiyatımızın ilk varoluşçu eseri olması bakımından önemlidir. Özlü, İkinci Yeninin dışladığı insana yeniden kapıları açması, öykü kuruluşu açısından her şeyi yerli yerine oturtması, dile gereken özeni göstermesi, anlatıma önem vermesi, anlattığı olaylarla kendi düşünceleri arasında bir bağ kurabilmesi nedeniyle olumlu eleştiriler alır. Bunun yanında varoluşçuluğu gereğince uygulayamadığı, bunaltısının eğreti ve kurgusal olmasından dolayı bunaltıyı başarılı biçimde veremediği, yaşamasız kukla kişiler ortaya koyduğu gerekçesiyle olumsuz eleştiriler alır. Özlü, kimi yazarlarımız tarafından öykücülüğümüze bir şeyler vaat eden, umut veren bir yazar; ***Bunaltı*** ise yeni bir kitap olarak gösterilir.

Bezirci, kapsamlı bir biçimde incelediği ***Bunaltı***'yı ikinci yeninin unuttuğu, dışladığı insanı getirmeye yönelen bir eser olarak selamlar. Ona göre ikinci yeni, neredeyse tüm pencerelerini insana kapatırken, Özlü ise tam tersini yapar, tüm pencerelerini insana açar. Özlü, günümüz insanını "çelişik yaşantı"ları içinde, alışık olmadığımız bir anlayış ve

[1436] agm., s. 11.

yöntemle çözümlemeye girişir. Bu çözümlemede varoluşçuluğu bir köprü olarak kullanır. Özlü'nün bu kitabı, hem "batıcıl", hem de edebiyat dünyamız için yeni bir örnektir.

Bezirci, kitaptaki tüm öyküleri tek tek inceler, öyküleri üç bölüme ayırır. Bezirci'nin bunu yapmadaki amacı Özlü'nün "evrim çizgisi"ni ortaya çıkarmaktır. Çizginin Başı olarak adlandırdığı birinci bölümde yalnızca "Garaj" adlı öykü vardır. Eleştirmenin adlandırmasından da anlaşılacağı gibi bu öykü, bir başlangıç öyküsüne benzememesine karşın, onun öykücülüğünün başlangıcını ifade eder. Özlü, bu öyküsünde öyküleme sanatını iyi bildiğini okura göstermiştir. Öykünün örülüşü, olgunun zaman içindeki akışı, ögeler arasındaki ilgi, parçaların bütünle bağlantısı, bütün bunlar ölçülüp biçilerek öyküye yerleştirilmiştir. "Her şey yerli yerinde"dir. Özlü'nün başarısı da buradan gelir. Klâsik öykü kurallarına uyar, ama yeni olmayı da becerir. Özlü, yeterince derinleşmemesine, olguyu yüzeysel, gözlemci bir yolla anlatmasına karşın, bir "fotoğraf durukluğu"na da düşmez. Gerçeği insanlaştırır. Nesneleri ve diğer canlıları olayın akışına katar. Kimi zaman da gerçeği değiştirir, bunu yaparken de gerçeküstücülükten yararlanır. "Ama, sonunda, yaşadığımızdan daha gerçek, daha inandırıcı ve etkili bir ortam kuruyor. Öze daha uygun bir ruhsal 'hava' yaratıyor." O, bunları yaparken gerçekçiliği yalnızca "fotoğraf gerçekçiliği" sananlara da farklı bir yol gösterir: "Hatta karşı çıkıyor onlara: 'Onlar kişioğluna yüzeyden bakıyorlar. Konuşmalarından tanıyorlar onu. İç yaşamalarına giremiyorlar. Dışta kalıp psikolojisiz bir yazı çeşidi tutturmuş gidiyorlar. (...) Salt gözlemcilikle kalıyorlar. Kişiyi çözümlemiyorlar. (...) Yüzeyde kalan bu gerçekçilikten kaçılacak artık.' diyor."[1437] Bezirci, toplumcu ve toplumcu gerçekçi yazarlarımızın bu öykü üzerine düşünmelerini ister.

Bezirci, ikinci bölüme Tahta Köprüler adını verir. Burada "Sokakta, Tiyatro, Sokak" adlı, aslında öykü demenin bile güç olduğu öyküler yer alır. Bunlar, toplumculuktan bireyciliğe, gözlemcilikten izlenimciliğe bir kayışın söz konusu olduğu öykülerdir. Bu öykülerde belli bir çevre, "köşeleri sivrilmiş bir toplum", "iç ve dış evreni yeterince deyimlenmiş kişiler", "derinlik kazanmış tipler" yoktur. Bu öyküler kişisizdir. Klâsik öykülerde yer alan yer, kişi, zaman ve olgu gibi ögelere çok az yer verilir. Yazar, öykülerini daha çok "duygusal izlenimler"e oturtur. Yapmak istediği de "korkulu, sıkıntılı, karamsar bir hava" yaratmaktır. Bu boğuntulu havanın ortasına da "mutsuz, tedirgin, yalnız üzgün bir kişi" yerleştirir. İşte yazar, bu öykülerde dünyayı bu insanın gözüyle bize anlatır.

[1437] Asım Bezirci, "Varoluş Bunaltısı", **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003, s. 86; "Bunaltı", **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 13-21.

Bu tipikleşmemiş kişinin çoğu zaman duyguları ve kimi zaman da düşünceleri öykülerin dokusunu oluşturur. Ama bu duygu ve düşünceler, genelde bir gerçeklik, bir canlılık kazanmazlar; yaşamasızdırlar: "Ne olursa olsun, yine de önemli bu hikâyeler. Şunun için: Yazarın evrim çizgisinde belli bir aşamayı gösteriyorlar. Bir yandan, daha sonraki aşamayı hazırlıyorlar. Öbür yandan da, Özlü'yü bu ileri aşamaya –varoluşçuluğa- götüren birer köprü oluyorlar. Kazıkları toprağa iyi çakılmamış tahta köprüler…"[1438]

Bezirci, Tahta Köprüler'den üçüncü bölüm olan "Bağsız, Hüküm, Bunaltı" adlı Bunalma Kuleleri'ne geçer. Eleştirmen, buradaki öyküleri "Garaj"dan sonraki "en ilgi çekici" öyküler olarak değerlendirir. Öykülerdeki ilginçlikleri üç madde halinde ortaya koyar: 1. Orta kat küçük burjuva insanının durumunu, bunalımını varoluşçuluğa göre açıklayan, böylece bizdeki varoluşçu edebiyatın ilk örneği olan bu öyküler, bu anlamıyla öykücülüğümüze yeni bir görüş ve gerçeği yorumlayış biçimi getiriyorlar. 2. Bu öyküler, epeyce bir zamandır öykümüzde görünmeyen "düşünce"ye yeniden kucak açıyorlar. 3. Bu öyküler, Demir Özlü'nün kişiliğini kalın çizgilerle ortaya koyuyorlar.[1439]

Bezirci, Demir Özlü'nün "Bağsız"da varoluşçu edebiyatta da sık sık işlenen edebiyat temini ele aldığını imledikten sonra öyküyü özetler: Öykünün kahramanı yeni tanıştığı bir kadını öldürür. Hiçbir iz bırakmamasına karşın yakalanmaktan korkar. Bir bar kadınına bu sırrını açıklar. Kaçmak için havaalanına gider; ama uçağa binmez. Geri döner. Kısaca böyle özetlenebilecek olan öyküde Özlü, kahramanını sevgisiz, ilgisiz, tutsak, inançsız, tüm değerlerini yitirmiş, yalnız, yenilgin bir kişi olarak tanıtır. Bezirci'ye göre yazarın bu sözleri çoğu zaman gerekçesiz kalır. O, bu sözleri "bir oluşa, nedene, gerçeğe" bağlamaz. "Bir toplumsal temele, sınıfsal duruma, ekonomik yoruma" yaslamaz. "Ayrıntılarla, canlı yaşantılarla" somutlamaz. Bundan dolayı da, öykünün kahramanı yer yer yapmacıklıktan kurtulamaz. Kahramanın niye böyle olduğunu anlayamayız, bilemeyiz. "Onu bu duruma getiren bireysel ya da toplumsal koşullar, olaylar, düşünceler"in neler olduğunu öğrenemeyiz. Yine kadını niye öldürdüğünü, suçunu bar kadınına niye açıkladığını, niye kaçmaktan vazgeçip sevmediği topluma geri döndüğünü de anlayamayız.

Ona göre Özlü, varoluşçuluğu gereğince uygulayamamıştır. Çünkü aynı temi ele alan Sartre, Camus, Beauvoir gibi varoluşçu yazarların eserleri oldukça anlaşılır ve eksiksizdir. Bu öyküde düşünceyle gerçek arasında da tam bir bağlantı kurulamamıştır. Bezirci bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

[1438] **Age.**, s. 88.
[1439] **Age.**, s. 88-89.

"Düşünceler hayatla, kişilerle yeterince kaynaşmıyor. Çoğu kez, 'köksüz çiçekler' gibi duruyor. Toprağa, çevreye oturmuyor. Belki, Özlü kuramdan gerçekliğe gittiği, gerçekliğin çözümlenmesinden düşünceye yükselmediği için oluyor. Belki de, kurama sımsıkı sarılmak yüzünden ayrıntıları gözden kaçırdığı için oluyor. Çevreyle olan somut ilişkileri gereğince belirtmediği için oluyor. Yerelleşemediği, ulusallaşamadığı için oluyor."[1440]

Bezirci, Özlü'nün dilinin sağlam, anlatışının güzel olduğunu, ama sözcükleri seçiş ve sıralayışının her zaman özenli olmadığını; kimi zaman yazdıklarını olduğu gibi bıraktığını, onları işleyip düzeltmediğini söyler. Bezirci'ye göre, bu öyküde yazar geçmişle şimdiki zamanı başarılı bir biçimde vermeyi başarmıştır.

"Hüküm"de de bir cinayet temini işleyen Özlü, Bezirci'ye göre burada varoluşçuluğu iyi uygulamıştır. Buradaki kişi de, aynı "Bağsız"ın kişisi gibi cinayet işler, ya da işlediğini tasarlar. Bu kişi, daha sonra bu sanrıyı gerçekmiş gibi yaşamaya koyulur. Yaşamı gitgide derinleşir, sürükleyici bir hava kazanır. O kadar ki, sonunda, bunun bir düş olduğunu unuturuz. Oluşa biz de katılırız. Yaşamaya başladığımız yerse varoluşçu bir ortamdır. Buradaki kişi de aynı bir önceki öyküdeki kişinin özelliklerini taşır. Bu öykünün diğer öyküden farkı, "yeni ve başarılı" bir öykü olmasıdır:

"'Hüküm' de düşünceler öyle kopuk inciler gibi değil. Akışı aksatan ağır taşlara benzemiyorlar. 'Bağsız'dakilerin tersine, oluş içinde yer alıyorlar. Etle tırnak gibi kaynaşmışlar eylemle, hikâyede erimişler."[1441]

Bezirci, "Bunaltı"yı bir öykü olarak görmez. Bezirci'ye göre bu, öykü tekniğiyle yazılmadığı için, öyküden çok "anı-günce-deneme" arası bir yazıdır. Burada yazar, varoluşçu görüşlerini, tıpkı Sartre'ın ***Bulantı***'sındaki gibi, başarılı bir biçimde anlatır:

"'Bunaltı' (…) 'yazmaktan başka kurtuluş yolu bulamayan' bir orta kat aydınının acılarını, yalnızlıklarını, çırpınmalarını, seçmelerini anlatıyor. Gitgide derinleşen bunaltısını ortaya döküyor[1442]*."*

Asım Bezirci, Demir Özlü'nün kitabın tümüne yayılan dört özelliğinin olduğunu söyler. Bunlar, yaşantı eksikliği, kurama bağlılık, duygululuk ve toplumculuktur. Bezirci, Özlü için yazdıklarını şu şekilde özetler:

"Özlü; sanki Gide'nin duyarlığını, Sartre'ın düşünürlüğünü ve Rilke'nin içe kapanıklığını, bireyciliğini 'kendince' bir araya getirmeye çalışıyor.

[1440] **Age.**, s. 90.
[1441] **age.**, s. 92.
[1442] **age.**, s. 93.

Demir Umut veren, genç bir yazar.

Bunaltı yeni bir kitap."[1443]

Attilâ İlhan, ***Bunaltı***'yı daha çok Özlü'nün kişilik özellikleri ve dünya görüşünü baz alarak eleştirir. Öyküler üzerinde tek tek durmaz. Genel olarak bunaltı kavramının çevresinde eleştiri ve değerlendirmelerini yapar. ***Bunaltı***'yı irdelemeden önce 20. yüzyılın ağrısının ne olduğunu ana çizgileriyle ortaya koymaya çalışır. Ona göre insan, ya bu karamsar, kötümser, tekdüze yaşantısını sürdürüp sonunda boğulacaktır, ya da isyan edecektir. Aydın, bu bunalım ağrısından, ancak bu iki kapıdan çıkabilir:

> *"İsyan, eğer bireysel ve bilimdışı olursa konağımız kargaşacılık (**anarchisme**), toplumsal ve bilimsel tutulursa **ilerlemeci bir devrimciliktir**. Bunaltıyı yaşayıp sürdürmekse, yüzde yüz bireyci ve bireysel bir planda bizi tek tek yaşamasızlığa, sorumsuzluğa, bağsız ve anlamsızlığı; tek kelimeyle toplum içinde toplumdışı bir yaşantıya iter."*[1444]

Attilâ İlhan, ***Bunaltı***'yı okurken bir yandan yukarıda söylediklerini, diğer yandan da öykücünün bunaltısının, "asıl ve büyük bunalımlarla ilgisini" düşünür. Attilâ İlhan, özetle Özlü'yle ilgili şunları söyler: Demir Özlü'yü toplumsal gelişi, ya da ruhsal durumu ısrarla bir bunaltı çıkmazına yerleştirmiştir. Yazar, insanlığın durumuyla ilgili asıl ve büyük bunalımları pek aydınlık ve açık olmasa da sezinleyip kendi küçük bunaltısıyla karıştırır. Bunlar için yaptığı ise, herhangi bir çözüm üretmeden sızlanmak, şikayet etmektir. Onun bunaltısı eğreti ve kurgusaldır. Çünkü onun toplumsal, hatta bireysel ilişki ve deneyleri yok denecek kadar azdır. Böyle olunca da onun bunaltısının, çağdaş insanın yaşadığı, savaş gibi, ekonomik kargaşalık çağları gibi, açlık gibi toplumsal sınama ve yanılmalardan edinilmiş boğuntu ile bir ilgisi yoktur. Bu bunaltının altında, bu türden sınamalara girişememiş, her türlü eylemin dışında kalmış bir çocuğun iç sıkıntıları vardır.[1445]

Attilâ İlhan, Demir Özlü'nün öykülerinde bunaltıyı başarılı bir biçimde veremediği kanısındadır. Yazar, bunun nedenlerini şöyle ortaya koyar:

> *"Demir Özlü kendi kendisini öğütüp durmuş, hikâyelerinde. Ne bunaltısını çağın çıkmazı hizasına çıkarıp bize ciddi bir varoluşçu deneme verebiliyor **(çünkü, yaşantısız)**; ne de kendi sorunlarını iyice bilinçlendirip olduğu gibi yansıtabiliyor. **(çünkü, kuruyor)**."*

[1443] **age.**, s. 94.
[1444] Attilâ İlhan, "Bunaltı ve Ötesi", '**İkinci Yeni' Savaşı**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1996, s. 184 (**Dost**, C. 5, S. 26, Kasım 1959, s. 33-36).
[1445] **age.**, s. 184-185.

Attilâ İlhan, Özlü'nün ***Bunaltı***'daki öykülerinin "estetik bileşimden çok, parça parça izlenim, duygu ve düşünce yazıları özelliği taşıdığı" kanısındadır. Attilâ İlhan'a göre yazar, bütün öykülerin üzerine birer tarih atıp, bunları "Bunaltı" genel başlığı altında toplasaydı, yine bir sorun çıkmazdı; çünkü kitaptaki tüm öyküler durmaksızın birbirine karışmaktadır. Bunun nedeni de şudur:

> *"Hikâyeci, yazacaklarını öz olarak içinde iyice halletmeden, oldurup erdirmeden kâğıda aktarıyor. Öz diye bunaltıyı almak peki! Ama hangi koşullar altındaki, hangi bunaltıyı? Bilerek, belirterek. Bilinç ışığında A'dan Z'ye kurcalayarak.*
>
> *Demir Özlü yapamamış bunu. İçli parçalar yazmış. İç davranışlarını yumuşak image'lar halinde zincirlemiş. İyi, güzel fakat yetersiz."*[1446]

Attilâ İlhan'a göre Özlü, bu söylediklerini yapmış olsaydı bile, sonuç değişmeyecekti, yine yanılacaktı. Çünkü onun yanılgısı, metafizik ve toplumsal çıkmazı bir kerede olmuş bitmiş, değişmez ve çözümlenemez bir düğüm gibi almasındadır. O, evrene ve topluma başkaldırmayı, yukarıda söylendiği şekliyle isyanı, ne kargaşacılık, ne de ilerlemeci bir devrimcilik olarak düşünür. Kurulu değerlerle uyuşamamak, onu "uyuşuk bir çekimserliğe, toplumdışı kuruntulara kaydırmış"tır. "Neden? Sorunu, bilimsel bir yöntemle ve gerçeklerin devrimsel gelişmesini göz önünde tutarak, koymuyor da ondan. (…) Bu da bir yöntem sorunudur."[1447]

Hikmet Dizdaroğlu'na göre ***Bunaltı***, "belki de" varoluşçuluğu yansıtan ilk Türkçe eser; Özlü de, "hikâyeciliğimize bir şeyler va'deden" bir yazardır. Bu kitaptaki tüm öyküler baştan sona bu görüşü yansıtırlar. Varoluşçu eserlerdeki "dağınıklık, perişanlık, sereserpelik, tedirginlik, 'bunaltı' havası"; belli bir karaktere bağlanmayan ve davranışları önceden kestirilemeyen kişiler bu eserde de vardır.

Dizdaroğlu'na göre Özlü'nün kişileri, hep yanılgı içinde olan kişilerdir. Bunlar, gerçekte işlemedikleri suçlardan dolayı tedirgin olan, kötü şeyler düşleyen, olmamış bir şeyi olmuş gibi gösteren, yaşamayı anlamsız bulan, bağsız, köksüz ve bunaltılı kişilerdir. "Bir boşluktadırlar sanki, bağsız ve köksüz. O zaman, 'Ne kadar da yalnızım, uzağım, sorumsuzum, belki de suçluyum.' diyerek, alınyazılarının sürüklediği yöne doğrulurlar (Bağsız ve Bunaltı hikâyelerine bakınız)."[1448]

[1446] **age.**, s. 185.
[1447] **age.**, s. 186.
[1448] Hikmet Dizdaroğlu, "Bir Existentialiste Hikâyeci", **Türk Dili**, C. 9, S. 97, Ekim 1959, s. 45.

Dizdaroğlu, Özlü'nün öykülerinde kullandığı yöntemi de varoluşçuluğa bağlar. Çünkü varoluşçular, hayatın bir kargaşa, düzensizlik, başı-sonu belli olmayan bir biçimde sürüp gittiğini düşünürler. Böyle olunca öykücünün yapması gereken de "onları 'birer birer sıralamak' değil, oldukları gibi, hiçbir sıraya bağlı olmadan vermek" olmalıdır. Dizdaroğlu'na göre Demir Özlü, bu ilkeyi tüm öykülerinde uygulamıştır. Onun öykülerinde "olay yerine iç yaşantılar, kişinin özel dünyası, tedirginlik, çevreyle uyuşmazlık birbirini kovalar." Eleştirmen, Özlü'nün öykülerinin bildiğimiz anlamda öyküler olmadığını, böyle yapmakta da bir amacının olduğunu söyler:

> *"Gözü, kişinin iç dünyasına çevrilmiştir; orada gördüklerini, hızlı bir tempo ile okuyucuya aktarır. Daldan dala atlar, durumdan duruma geçer. Sizi koşturur âdeta. Çünkü amacı, 'yaşamanın boşluktan, varlığın bunaltısı sonunda –yeni atılışların hiçliğini hazırlıyacak-gereksiz tutkulardan başka bir şey olmadığı-inancına götürmek.'"*[1449]

Orhan Duru'ya göre bu kitabın yayımlanması edebiyat dünyamız için "beklenmedik bir olay"dır. Bu kitaptaki öyküler, "çok ince, daha çok duygulu bir deyişle yazılmış", düşün alanımıza "yeni birtakım düşünceler" getiren öykülerdir. Demir Özlü, anlattığı olaylarla kendi düşünceleri arasında sıkı ve inandırıcı bir bağ kurabilen, herhangi bir yanlışlığa düşmeden yüklendiği işin üstesinden gelebilen bir yazardır. Bu kitaptaki öykülerden üçü, "Bağsız, Hüküm, Bunaltı" eserin özünü bize veren öykülerdir.

Duru, bu öykülerde burjuvalara bir başkaldırma sezildiğini, ama yazarın burjuva tanımından (Burjuva önüne sürülen, çıkarına uygun düşünceleri olduğu gibi kabullenir, hiç de tartışmasını yapmaz. Öylesine ki, doğruyu seçmeye zorlandığında bile içinde yükselen sesi bilmemezliğe gelir. "Kış Yazıları") yola çıkıldığında "bütün bir toplumun inanışlarına, töresine saldırı"nın söz konusu olabileceğini, çünkü onun burjuvayı "salt töresel yönden" tanımladığını, bunun da yanlış olduğunu dile getirir. Duru, bir bunaltının olduğunu, bunun da var olmayan burjuvaziden doğduğunu söyler. Yazar, cumhuriyetle birlikte ümmetten ulusa geçtiğimizi, derebeylik düzenini atladığımızı, bunun sonucunda bir buhran yaşadığımızı/yaşayacağımızı, bu olguyu -yanlış bir adla da olsa, Batıdaki buhranla paralellik de kursa- Demir Özlü'nün herkesten önce ortaya koyduğunu söyler.

Duru, üç öyküyü genel olarak şöyle değerlendirir:

[1449] agm., s. 46.

"*Her üç öyküde toplum'dan itilmiş, atılmış, ya da topulumun genel düzeninden sıkılmış bireyin içine düştüğü psikolojik durum ele alınıyor. Kişiler alabildiğine özgür, aynı zamanda alabildiğine sorumlu.. Suçluluk karmaşığı, umutsuzluk, köklerini buradan alıyor*."[1450]

Duru, Özlü'nün "Bağsız" adlı öyküde söylediklerinin Sartre'ın söyledikleriyle bir paralellik taşıdığı kanısındadır. Bu öyküde tam kaçacakken geri dönen öykünün kahramanı için, aynı zamanda diğer insanlar için kurtuluş yoktur:

"*Tam kaçacakken dönüşünden bunu anlıyoruz.* Yeryüzünde insan için mutluluğun en küçük bir parçası da yoktur. (s. 31) (...) ***Bunaltının kaynağı, buhranın kaynağı geçmişten kopuştur Demir Özlü'ye göre:*** Böylece geçmişinden kopan kişi bunalır, tatunacak dal bulamaz da ondan bunalır... Neyi seçeceğini, nereye gideceğini bilemez de ondan. (Kış Yazıları) Kimim? Ne yapıyorum? Niçin yapıyorum? (S. 109)"[1451]

Duru, Özlü'nün varoluşçu felsefeyle bir bağ kurduğunu, Sartre'ın söylediği "Geçmişi olmayan bir gemi enkazı…" sözünü başka biçimlerde, yeniden yinelediğini; çünkü ülkemizde aydının "geçmişi olmayan bir gemi enkazı"ndan başka bir şey olmadığını; Onun aydının geçmişten kopuşunu ve enkaza dönüşünü çok güzel bir biçimde ortaya koyduğunu söyler. Duru'ya göre bu durum, yani aydının köklerinden kopması ve bunaltısı, bizde Batıdaki gibi ortaya çıkmamıştır. Kendi elimizle, yaptığımız devrimlerle geçmişten bağımızı kopardık. Aydın, Anadolu'ya çıktığı zaman sanki yabancı bir ülkede dolaşır gibidir. Sartre'ın, Camus'nün kişileri de böyle cansız, ruhsuz ve yabancı bir dünyada yaşarlar, biz de. Batıdaki buhranla bizimki arasında bir benzerlik kurulsa bile, Özlü'nün sezmesi gereken şey, "bu buhranların başka başka köklerden çıktığı"dır. Özlü, bunu sezememiştir, bundan dolayı da bu sorun, kitapta "fazla soyut olarak sahneye konulmuş" tur.[1452]

Bu kitap için yapılan soruşturmada Onat Kutlar, öykülerdeki en büyük eksikliğin "dağınık ve tutarsız oluşları" olduğunu söyler.[1453] Adnan Özyalçıner, ise ***Bunaltı***'yı "iyi ve öncü bir kitap" olarak nitelendirir. Özyalçıner, buna karşın eserde düşüncenin yoğun olarak kullanılmasından doğan bazı aksaklıklara da dikkat çeker:

[1450] Orhan Duru, "Bunaltı", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 80, Ocak 1959, s. 279.
[1451] agm., s. 279.
[1452] agm., s. 279-280.
[1453] Onat Kutlar, "Bunaltı ve Umutsuzlar Parkı İçin", **a**, S. 13, Şubat 1959, s. 8.

"Özlü hikâyelerini kurarken hayattan değil de sanki bir özdeyişten kalkıp ona göre çatıyor olayını. Ve o zaman, olayı bütünlemek için seçilen her ayrıntı, o düşünceye göre hesaplanıp yazarınca iyice ölçülüp biçildiğinden hikâye duruyor; düşünsel bir diyalog ya da yerine göre bir monolog başlıyor. Bu yüzden de Özlü'nün kişileri onun buyruğundan bir santim bile sapmayan, yaşamasız kukla kişiler oluyorlar."[1454]

2.11. TAHSİN YÜCEL – HANEY YAŞAMALI

Haney Yaşamalı, 1950 kuşağı öykücülerinden Tahsin Yücel'in ikinci kitabıdır. Kitapla ilgili bir çok eleştiri yapılır, ama bu eleştirilerin en kapsamlısı ve niteliklisi Asım Bezirci'nin eleştirisidir. Yücel, kıssadan hisse çıkardığı, bireysel sorunlarla ilgilenmediği, tekil yaşamlara girmediği, bunun sonucunda da tek tip insanlar yarattığı; özü biçime uygun olarak veremediği, ikircimli davrandığı, derine inmekten korktuğu, imgeye başvurmadığı için kitapla ilgili eleştiriler genelde olumsuzdur. Bunun yanında dilinin çok güzel olması, ustalaşmaya doğru giden bir öykücü olması, insana her öyküsünü bir solukta okutan bir deyişinin olması, küçük bir olayı bile öyküye konu yapabilmesi onunla ilgili olumlu yargılardır.

Asım Bezirci, ***Haney Yaşamalı***'yla ilgili geniş eleştiri ve inceleme yazısında Yücel'in bu kitabını irdelerken, aynı zamanda kitabı, ***Uçan Daireler*** adlı ilk kitabıyla da karşılaştırır. Bezirci'nin bu çalışması, Yücel'in öykücülüğüyle ilgili en kapsamlı çalışmadır. Bezirci, burada hem öyküleri tek tek eleştirir, hem de öykü anlayışını da ortaya koyar.

Bezirci, ***Haney Yaşamalı***'daki öyküleri üç bölümde toplar: hava öyküleri, olay öyküleri ve yeni bir deneme. Hava öyküleri, Sait Faik çizgisinde gelişen öykülerdir. O, bu çizgide gelişen öykülere "psikolojik 'hava hikâyeleri'" adını verir. Bu öykülerde olay, "ya ruhsal bir ortamda" erir, "ya da o ortam için bir fon yerini" tutar; hiçbir zaman öne geçemez. Bezirci, "Kelepçe, Haney Yaşamalı, Resim ile Elişi, Dokuz Ay On Gün ve Büyük Sarhoşluk" adlı öyküleri bu bölüme sokar. Olay öykülerini hava öykülerinden kesin sınırlarla ayırmanın zorluğuna dikkat çeken Bezirci, bu türlere özgü özelliklerin genellikle bir öyküde yan yana, iç içe olduğunu saptamıştır. Olay öyküsünün, hava

[1454] Adnan Özyalçıner, "Bunaltı ve Umutsuzlar Parkı İçin", **a**, S. 13, Şubat 1959, s. 8.

öyküsünden ayrıldığı yön, duygudan, izlenimden çok olgunun, gözlemin ağır basmasıdır. "Küçük Bir Resim, Eski Hikâye, Katuşa Masalı" Bezirci'nin bu bölüme soktuğu öykülerdir. Yücel'in yeni bir denemeye giriştiği tek öykü ise "Sümüklüböcek"tir. Yücel bu öyküde "zayıf, güçsüz, ama içli" Sümüklüböcek'in "bir içim su gibi" olan Kelebek'e gönlünü kaptırması, ama Kelebek'in yakışıklı ve zengin Yusufçuk'a tutulması, onunla evlenmesi, vefasız Yusufçuk'un Kelebek'in kanatlarındaki bütün maviliği alıp onu terk etmesi, bunu duyan Sümüklüböcek'in Kelebek'i boş yere beklemesi, gelmeyince onu aramaya çıkması anlatılır. "Sümüklüböcek şimdi hâlâ yoldadır, kelebeği arar durur." (sf. 18) Bezirci'ye göre öykü burada bitmelidir, ama Yücel öyküyü burada bitirmez, bir de kıssadan hisse çıkarır:

> "Sümüklüböcek, 'geçtiği her yere parlak bir yol çizer incecikten. Bu parlak yol, Sümüklüböceğin en iyi en güzel düşünceleridir. Bilginler bu parlak yola eğilselerdi, çok şeyler bulabilirlerdi. Ama Sümüklüböceği küçük gördüler, yolunu beğenmediler, büyük büyük şeyler aradılar, atom bombasını buldular..."(sf. 18)[1455]

Bezirci, sonucun konuyla bir ilişiğinin olmadığını; bu bölümün oluş içinde, oluşla birlikte doğup gelişmediğini, oluşa zorla eklendiğini, bir yama gibi durduğunu, bu yüzden de sonucu yadırgadığımızı; bitmiş bir serüvenin arkasına böyle bir sonucun eklenmesinin okuru şaşırttığını; öyküde kıssadan hisse çıkarma döneminin çoktan sona erdiğini söyler. Bezirci'nin öyküyü genel olarak şöyle değerlendirir:

> *"Bu uygunsuz bitiş dışında 'Sümüklüböcek" iyi bir hikâye. Anlatım, kuruluş, tutarlık, ölçülülük yönünden başarılı. Ayrıca, aşka ve fanteziye yer vermesi bakımından da önemli. Çünkü ilk kez bu hikâyede Yücel, 'aşk ve fantezi' öğelerini işliyor, 'masal' araçlarından yararlanıyor. Hem de okuru etkileyen bir duyarlık ve incelikle…*
>
> *Bütün bunlar, öbür hikâyeler yanında, 'Sümüklüböcek'e yeni ve değişik bir kimlik kazandırıyor. Ufak ayrımlarla aynı özellikleri tekrarlayan bir yazar için bu kimlik, dikkate değer bir adım. Ama Yücel, yazık ki bu adımla kalıyor. Onu başka ve ileri aşamalara götürmüyor. Sanki bir saman alevi gibi parlayıp sönüyor."*[1456]

[1455] Asım Bezirci, "Haney Yaşamalı", **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yayım, İstanbul, 2003, s. 43-52.
[1456] **age.**, s. 52.

Bezirci, **Haney Yaşamalı** ile ilgili "Kuş Bakışı"[1457] adıyla genel bir değerlendirme yapar. Bu genel değerlendirmede özetle şunları söyler:

1. Yücel, bu öykülerinde, aynı **Uçan Daireler**'deki son dönem öykülerde olduğu gibi dıştan çok içe, olgudan çok duyguya, gözlemden çok izlenime dayanır, aynı zamanda da psikolojik bir hava yaratmaya çalışır. "Resim ile Elişi", "Büyük Sarhoşluk" oldukça başarılı örneklerdir. Yazar, olguyu, dış gözlemi temel alan gerçekçi öyküleri de tamamen bırakmaz. "Bir Küçük Resim", "Eski Hikâye" gibi öyküleri bu bölüme katabiliriz.

2. Yücel'in bu kitapta Demokrat Parti'nin siyasal baskılarından dolayı toplumla bağlantıları iyice kesilir. O, toplumsal ya da bireysel sorunlarla ilgilenmez. Daha çok toplumdan kopmuş, boşlukta sallanan kişilerin öznelleşmemiş yaşantılarıyla uğraşır. Birbirine benzeyen bu yaşantılarla örülü bir hava yaratmaya çalışır. Bunun dışına taş(a)maz. Küçük ve kapalı bir odada dolaşıp durur. Bu havayı sağlamak için duygulardan, izlenimlerden, olaycıklardan yararlanır; genellikle imgeye, entrikaya, benzetmeye, serüvene, şaşırtı ve fanteziye başvurmaz. Onun özellikle hava öyküleri için imgeye başvurmaması büyük bir eksikliktir.

3. Bu kitaptaki kişiler, aynı ilk kitaptakiler gibi çokluk yoksul, halktan kimselerdir. Genelde sorumsuz, edilgin, yenilgin, kapanık bir durumları vardır. Öykülerde ara sıra arayan, direnen, savaşan insanlarla da karşılaşırız; ama bunlar azınlıktadır. "Büyük Sarhoşluk"taki çöpçü, "Kelepçe"deki koca bunlara örnektir. Öykülerdeki kişilerin çoğu aşksız, umutsuz, karamsar, güçsüz kişilerdir. Toplumla ve çevreleriyle bağları gevşektir, kopuktur. Aynı zamanda bunlar bir türlü tipikleşmez, öznelleşmezler. Birini tanıdığımızda hepsini birden tanırız. Çünkü yazar, tekil yaşamlara, özel ayrıntılara değinmez. Daha çok ortak, değişmez özellikler üzerinde durduğu için sonuçta klişe insanlar yaratır.

4. Yücel'in akıcı, tatlı bir anlatımı vardır. Bu anlatımın temelinde de yalın bir dil yatar. Ama bu anlatım bizi özele, kişisele, ayrıksıya götürmez. Yani öznelleşmez.

Bezirci, sonuç olarak şunları söyler: "Tutkulu bir yazar değil Yücel, değişiklik ve özgünlük tasası çekmiyor pek. Çekmediği için de bir yenilik getirmiyor hikâyeciliğimize. Hikâyeciliğimizi geliştirmiyor. Kendinden öncekileri aşmıyor."[1458]

Erdal Öz, bir öykücünün yapması ve yapmaması gereken şeyler olduğunu, örneğin masal anlatamayacağını, yalnızca bir olayı anlatmakla yetinemeyeceğini, anlatacağı olayı biçime uygun olarak seçmesi gerektiğini, son cümleyi söylemek için öykü yazmasının ya da söyleyeceğini ilk cümlede verip sonra da o sözün etkisini arttırmak için çalışmasının

[1457] **age.**, s. 52-54.
[1458] **age.**, s. 55.

yanlış olduğunu söyler. Erdal Öz'e göre Tahsin Yücel, yukarıda söylenilenlerin pek çoğunu yazdığı öykülerde yapar.

Erdal Öz, Yücel'in öykülerini tek tek değerlendirir. Bu değerlendirmeler sırasında onun biçemi, dili ve imgeleri kullanışı üzerinde durur. Amacının ne olduğunu saptamaya çalışır. Onu başka yazarlarla karşılaştırır.

Ona göre Tahsin Yücel'in "Sümüklüböcek"te konuyu masal havası içinde vermesi, kıssadan hisse çıkarması, anlattığı özü biçime uygun olarak verememesi gibi bir durum söz konusudur. Bu türden aksaklıklar, çağdaş öykü anlayışına sahip olan öykücülerin yapacağı aksaklıklar değildir:

> *"Oysa kıssadan hisse, günümüz hikâyesinin çoktan gerilerde bıraktığı bir özelliktir. Sonra buradaki sümüklüböcek sözüm ona günümüz insanı. Bilim dünyası onu aydınlatacağına tutup daha büyük şeylerle uğraşıyor. Atom bombasını buluyor. Diyeceğim (yani) bilimler, günümüz insanına sırtını çevirmiştir. Bunları demek istiyor. Öz bu. Bunu verecek. Konuyu bir masal havası içinde vermeye çalışmış. Ama öz, biçimini bulamamış. Biçim bütündür. Hikâyenin bütünlüğünden geliyor bu. Özü son cümle içinde söyleyip, son söze gelinceye kadar uydurma –o özle ilgisiz- bir biçim içinde konuyu sürdürmek acemiliktir bence. Hikâyenin bütün olduğunu bilmemektir."*[1459]

Öz'e göre Yücel'i eksik kılan bir başka şey de, yaşanmış bir olayı ille de öyküleştirmeye çalışmasıdır. Galatasaray Lisesi'nde başından geçen bir olayı anlattığı "Bir Küçük Resim" adlı öyküsünü sadece yazmış olmak için yazmıştır, bunu yazmakta bir amacı yoktur. Yalnızca bir olayın geçişini, onu da eski bir biçimde okuyoruz. Maupassant, bu türün en iyilerini zamanında yapmıştı. "Aradan çok zaman geçti." "Katuşa Masalı", magazin dergilerinde yayımlanabilecek bir öyküdür, "Haney Yaşamalı" ise "gülünç". Bu öykü "anı, söylev gibi bir şey"dir. "Daha ilk cümlede hikâye bitiyor. Aynı şey beş sayfa daha tekrarlanarak uzatılmış. Her yerinde kesilebilir, bitebilir, yine de bu biçiminden bir şey yitirmez. Dediğim gibi hikâye ilkle son cümle arasındadır. Bu hikâyede bu yok." "Kelepçe"de diyeceğini sona saklamış. Bir öyküyü "espri ile bitirmek" onun hoşuna giden bir şeydir. "Eski Hikâye"de ise yeni olan bir şey yoktur. Orhan Kemal ve Tarık Dursun K. Aynı şeyin çok daha iyilerini yapmışlardır. Öz, son olarak yazarla ilgili şunları söyler:

> *"Dilinin çok güzel olması, ikilemeleri çok, zamanı dı-lı geçmiş olarak kullanması ona bir kişilik kazandırmıyor. Eksik, alışılagelmiş bir dış gerçekçilik*

[1459] Erdal Öz, " 'Haney Yaşamalı' mı", **a**, S. 5, 15 Mayıs 1956, s. 2.

içinde olsa olsa tekdüzen kılıyor onu. Son söz olarak şunu diyebiliriz: Tahsin Yücel, eksik, eski ve ilkel bir hikâyecidir."[1460]

Nihat Ziyalan, Yücel'i "ustalaşmaya doğru giden öykücü" olarak değerlendirir. Ziyalan'a göre Yücel'in öykülerinde bir "ikircimlik", bir "ne diyeceğini bulamamışlık" vardır. O, öykülerinde derine inmekten korkar. Onun kahramanları da cılız kişilerdir. Ziyalan, bu kitabı ödül kazanacak bir kitap olarak görmez.[1461]

Halim Yağcıoğlu ve Hikmet Dizdaroğlu, Öz ve Ziyalan'ın tam tersi bir görüşü savunurlar: "Jüri, 'Haney Yaşamalı'dan başkasını seçemezdi. Çünkü eser yeniydi, kültürlü bir insanın eseriydi." Yağcıoğlu'na göre Yücel, "ne yaptığını ve ne yapacağını" bilen bir yazardır. Onun "insana her hikâyesini bir solukta okutan bir deyişi" vardır. Yağcıoğlu, tipler konusunda da Ziyalan'dan ayrılır. Ona göre bu tipler, canlı ve yaşamın içinden gelen kişilerdir:

"Haney Yaşamalı'daki tipler canlı ve kaderleriyle baş başadır. Biz üçer, dörder yapraklık kısacık ömürleri içinde onları seviyoruz. Silik, gözyaşlı, sümüklü insan müsveddelerine yer vermemiş sanatçı eserinde. Tümü kısa çizgilerle özlerini belli ediveriyorlar. Yani açıktırlar. Tümünün hayata bir bağlanışı, hayattan bir beklediği, aşkları ve hüzünleri var. (…) Eski Hikâye'deki tiplerde hiç zorlama var mı? Hayatını yaşayan Hacer'i her zaman çevremde görüyorum, Kırgın Ali'ler o kadar çok ki!.." [1462]

Hikmet Dizdaroğlu, Tahsin Yücel'in en başarılı yönünün "anlatışı" olduğu kanısındadır. Dizdaroğlu, onun "en küçük bir olayı (Sümüklüböcek, Bir Küçük Resim), bir kediyi (Katuşa Masalı), uykusuz geçen bir geceyi (Resim ile Elişi)" bile bir öyküye konu olarak alabildiğini, çünkü ona göre konunun pek bir öneminin olmadığını, onun amacının olay avcılığı yapmak değil, çeşitli çevrelerde ve koşullarda yaşayan insanı anlatmak olduğunu söyler. Tahsin Yücel, Dizdaroğlu'nun da dediği gibi, kahramanlarını seçkin insanlardan değil, daha çok "kaderin sillesini yemiş", temizlik işçisi, hizmetçi, sokak kadını gibi kişilerden seçer. Dizdaroğlu, Yücel'in kişileri ve kişilerine yaklaşımı konusunda şunları söyler:

"Kahramanlarına karşı içten bir sevgisi var; onları küçümsemiyor, dertlerine ortak oluyor. Ellerinden tutarak onlara yoldaşlık ediyor, acılarını paylaşıyor. Yalnız, hallerine acındırma, zavallılıklarına gözyaşı döktürme

[1460] agm., s. 2.
[1461] Nihat Ziyalan, "Haney Nasıl Yaşasın", **Salkım**, C. 2, S. 41, 1 Ekim 1956, s. 4.
[1462] Halim Yağcıoğlu, "İki Kitap: Haney Yaşamalı, Susuzluk", **Varlık**, S. 435, 1 Ağustos 1956, s. 19.

düşüncesi yok hikâyecide. İstediği şey, onların da bir insan olduklarını bilmemiz, sevmemiz ve çevremize ilgi göstermemizdir. Tahsin Yücel'in kişileri hallerinden şikayet etmezler, büyük ihtirasları yoktur, kader çizgilerini değiştirmek için hamle yapmazlar."[1463]

Dizdaroğlu, Yücel'in kişilerini sevmesine hoşgörüyle bakar, ama bazı söylediklerini de abartılı bulur, onun ustalığına yakıştıramaz. Dizdaroğlu, onun Haney'in ölümü için söylediği, "Soğuk bir kış gecesinde, o karanlık odada kalması, şehitler gibi gömülmesi yüzümüzü kızartmalıdır." sözündeki şehitler sözcüğüne takılır. Haney'in durumu ile "şehitler" arasında bir benzerlik, bir ilişki kuramaz. Dizdaroğlu, bu söz karşısındaki hayal kırıklığını şöyle dile getirir: "Bir sokak kadını bir şehide eş tutulmamalıydı. (…) Tahsin Yücel çapında bir sanatçıdan böyle şeyleri beklemiyoruz."[1464]

Dizdaroğlu, onun öykülerinin temel ögelerinden olan "hiciv"e de değinir. Ona göre Yücel, yergiyi kişilerine değil, topluma yöneltir; çünkü insanı umarsız bırakan çevredir, toplumdur. Toplumdaki aksaklıklar, düzensizlikler insanı olumsuz yönde etkilemektedir. Bunun sonucunda da "karanlık yollardan 'apartıman dikenleri', vurguncuları, ahlâk düşkünlerini hoş görür hale" geldiğimizi söyleyen Dizdaroğlu, Yücel'in bu yüzden, bu türden sapıklıkları yerdiğini, bize ayna tuttuğunu imler.

Dizdaroğlu, Yücel için şunları söyler: "Hikâyecimiz, Uçan Daireler ve Haney Yaşamalı ile kişiliğinin belgelerini vermiştir. Sait Faik yarışmasında birinciliği kazanması, yerini bulmuş bir hak sayılmalıdır."[1465]

Nurullah Ataç, ***Haney Yaşamalı***'da çok güzel öykülerin olduğunu, Yücel'in dilini de pek beğendiğini söyler. ***Uçan Daireler***'den beri Yücel'in çok ilerlediğini söyleyen Ataç, onun daha da ilerleyeceği umudunu taşır.[1466]

2.12. AZİZ NESİN - MİZAH ÖYKÜLERİ (FİL HAMDİ, AH BİZ EŞEKLER, YEPETAŞ)

Aziz Nesin, bu dönemde yazdığı kitaplara ve aldığı ödüllere karşın eleştirmenlerce yok sayılmış, daha doğrusu yok sayılmaya çalışılmış bir öykücümüzdür. Çünkü onun

[1463] Hikmet Dizdaroğlu, "Kitaplar: İki Hikâye Kitabı", **Türk Dili**, C. 5, S. 58, Temmuz 1956, s. 650.
[1464] agm., s. 650.
[1465] agm., s. 650.
[1466] Nurullah Ataç, "Düzeltme", **Günce 1956-1957**, YKY, İstanbul, 2000, s. 42.

yapıtlarıyla ilgili yazılar yok denecek kadar azdır. Yazılanlar da çok nitelikli, onun öykücülüğünü sarıp sarmalayacak, açıklayacak, çözümleyecek türden yazılar değildir. Bu yazılar genel değini olmaktan öte bir anlam taşımazlar.

Muzaffer Erdost, Aziz Nesin'in Türk öyküsüne "unutulmayacak büyük bir mizah" getirdiğini, bunun için de "daima yere vurulduğunu", bunun bizim "islah metodumuz" olduğunu, 1956'da ***Fil Hamdi***, 1957'de de ***Kazan Töreni*** ile İtalya'da yapılan uluslararası gülmece öyküleri yarışmasında Altın Palmiye almasına karşın, adeta Türkiye'de yok sayıldığını söyler. Onun yaptığı, "memleketin meselelerini sağduyu ile kaleme" almaktan başka bir şey değildir.[1467]

Vedat Günyol, Aziz Nesin'in öykücülüğünü "topluma ışık tutmak", yararlı olmak açısından değerlendirir: "Bugünün yazarları içinde, ileri bir dünya ölçüsüne göre, olayları, insanları alaya alan Aziz Nesin'i gösterebiliriz. Aziz Nesin'in alayında, olumlu bir kafadan geldiği için, gerçek anlamıyla bir ışık tutma işi var, hem de ölesiye."[1468]

Ferit Öngören, Aziz Nesin'i büyük bir mizahçı olarak değerlendirmesine karşın, onu sanatçı saymaz. Ona göre Nesin'in kişileri, yaşamayan, sözde kişilerdir. Onun kişileri ile karikatürist Nehar Tüblek'in kişileri arasında bir fark yoktur. O da, Tüblek gibi istediği espriyi yapmak için kişileri araç olarak kullanır. Onun öykülerinde insan yoktur, problemler vardır. "Aziz Nesin'in mizahı kişioğlunun değil sosyal düzenin, bir takım problemlerin, anlayışların mizahı"dır. Öngören, Nesin'i daha çok bir yergici olarak görür. Amacının gülmece değil, tasarı problemlerini ortaya koymak olduğunu iddia eder:

> *"A. Nesin problemlerini insanlardan daha çok seven, daha önemli bulan bir yazar, eğer sanatçı ise. Bu problemleri, insanları sevdiği, onları daha mutlu görmek için yazıyor diyebilirsiniz. O zaman da sanatçılığı kalmıyor. Hikâyeli, problemine uygun düşünülerle, bulunmuş mekanik güldürmelerle örülü makaleler yazan bir A. Nesin kalıyor ortada."*[1469]

Mehmet Seyda'ya göre Aziz Nesin, ustalığını "hikâyelerinin kuruluşundan çok, olayları belli bir açıdan ve dikkatle izlemesine, her zaman için halka yakın bir 'halk yazarı' olmasına" borçludur. Hüseyin Rahmi Gürpınar'la arasında bir yakınlık bulur. Olaylara belli bir dünya görüşünden bakabilen Aziz Nesin, "görüş ve düşünüşü" açısından Gürpınar'dan daha ileridir. Ama bu onun da kimi zaman birbiriyle çelişen öyküler

[1467] Muzaffer Erdost, "Havadan Sudan ya da Yanlış Mücadeleler", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 9, 2 Mart 1958, s. 12.
[1468] Vedat Günyol, "Topluma Ayna Tutanlarla Işık Tutanlar", **Dile Gelseler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 151.
[1469] Ferit Öngören, "Sanat Olmıyan Mizah", **Pazar Postası**, Yıl: 6, S. 38, 21 Eylül 1958, s. 11.

yazmasına engel olmaz. Örneğin bir öyküsünde cinsel serbestliği engelleyen tutuma karşı çıkarken, başka bir öyküsünde tam tersini yaptığını görürüz. Seyda bunun nedeninin şöyle açıklar: "a) durup dinlenme bilmeden yazmak zorunda oluşundan, b) toplumsal olayların her zaman karışık, ters yönlü, çok yüzlü oluşundan."[1470]

Seyda, Nesin'in mizahtaki ustalığını ***Ah Biz Eşekler*** adlı bu kitabında da sürdürdüğünü, "İffetimi Nasıl Korudum" adlı öyküden yola çıkarak ortaya koymaya çalışır:

> *"Mizahta bilinen ustalığı ile, bu hikâyelerden birkaçında düşükleri taşlıyor. (İffetimi Nasıl Korudum?) adlı hikâye ömür. Düşüklerle düşüp kalktıktan sonra, şimdi bunu zorla yapmışçasına bir ağız kullanan tanınmış –ya da tanınmamış- yosmalarımız, bu hikâyede 'kurban' pozisyonundadırlar. Aziz'le ilgisi olmıyan bir başka kitapta da, biz, düşüklerle kucaklaştığını gösteren bir resmin altına (Onları yola getirmeye çalışıyorum) diye başlık atan birisini daha tanımıştık. Toplumumuzda mikrobu kurutulamamış salgın hastalıklardan biri bu. Aziz Nesin, iğneleyici kalemiyle fırsatı hiç kaçırır mı? (…) Bu son kitabında o gene bildiğimiz Aziz Nesin. Okurken, ben, dinlendim. İçinizde toplanıp birikmiş bir şeyi yavaşça kopartıyor ve akıtıyor. Aziz'in azizliği de bu işte."*[1471]

Akis'te yayımlanan imzasız yazılarda Aziz Nesin'in çeşitli öykü kitaplarına yer verilir. İlk yazıda ***Yepetaş*** adlı öykü kitabı değerlendirilir. Nesin'in bu kitabında da yergiyi ve gülmeceyi nasıl ustalıkla kullandığına değinilir. Kitaba adını veren "Yepetaş" adlı öyküde, ticaret dünyasının içyüzü ince nükteler ve amansız bir yergiyle ortaya konur. Yepetaş, Yedek Parça Türk Anonim Şirketi adlı hayali bir şirketin kısaltılmış adıdır. Eleştirmene göre burada dönen dolaplar, "son derece ustalıkla işlenmiş bir mizahla" aktarılmaktadır. Aziz Nesin ve kitabıyla ilgili genel değerlendirmeler şöyledir:

> *"Aziz Nesin'in temiz bir Türkçeyle, kendisine mahsus zarif ve iğneleyici üslupla naklettiği hikâyeler, okuyucuyu hem kahkahalarla güldürecek, hem de uzun uzun düşündürecek güçte. Cemiyetin bozuk düzenli işleri, insanoğlunun zaafları inceden inceye, fakat son derece maharetle neşterleniyor."*[1472]

İkinci olarak ele alınan kitap ise ***Deliler Boşandı***'dır. Yazara göre Aziz Nesin, bu kitabında da diğer kitaplarında olduğu gibi gülmeceyi ön plana alır. Nesin'in öykülerini okuyan bir insan ne kadar sıkıntılı olursa olsun mutlaka güler, ya da gülümser. Ama bu

[1470] Mehmet Seyda, "Yeni Yayınlar Üzerine", **Forum**, C. 12, S. 158, 1 Kasım 1960, s. 18.
[1471] agm., s. 18.
[1472] Akis, "Yepetaş", **Akis**, S. 112, 30 Haziran 1956, s. 22.

kitabın tek özelliği bu değildir. Bu öyküler, insanı güldürürken düşündüren bir özelliği de sahiptir. "Mizahını yalnızca tekerlemelere dayandırarak yaratmıyor, daha çok kafaya hitap ediyor." Bir makalede ele alınamayacak birçok sorun "mizah hikâyesinin güler yüzü altında" ortaya konur. Bunlar her kesimden ve yaştan insanın okuyabileceği öykülerdir. Aziz Nesin'in "gerçek sanatçı tarafı da burada ortaya" çıkar. "'Deliler Boşandı", bu bakımdan, sanat sanat içindir diyenlerin yüzüne çarpılmış şahane bir tokada benziyor."[1473]

Üçüncü kitap ise ***İt Kuyruğu***'dur. Yazara göre büyük bir mizah yeteneği olan Aziz Nesin, halkın ruhsal durumunu da çok iyi bilir. Bu kitaptaki öyküler, hem içerik açısından oldukça zengin, hem de "birbirinden güldürücü ama ayni derecede de düşündürücü"dür. Yazar, kitaptaki 27 öyküyle ilgili olarak şunları söyler:

> "*Bu hikayelerden baştaki 11 tanesi daha ziyade köylü ağzıyla yazılmış, köylülere ait hikâyeler. Bunlarda köylü yaşayışının, köylü inanışının, köylülerin şehirlilere karşı davranışlarının, memurları karşılayışlarının bütün cepheleri dile getirilmiş. Öbür hikâyeler de gündelik hayatımızın sivri bir kalemle deşilmiş neşeli parçaları. Hepsi de birbirinden güzel olan bu hikâyeleri zevkle okumak mümkündür."*[1474]

[1473] Akis, "Deliler Boşandı", **Akis**, C. 10, S. 165, 6 Temmuz 1957, s. 21.
[1474] Akis, "İt Kuyruğu", **Akis**, C. 10, S. 170, 10 Ağustos 1957, s. 22.

SONUÇ

Edebiyat eleştirisi bağlamında ele aldığımız 1950'li yıllar, dünyada soğuk savaşın egemen olduğu, ülkemizde demokrasinin yerleşmeye başladığı yıllardır. Demokrasiyle birlikte çoğulcu bir anlayışın egemen olacağı umulur; ama yaşanılanlar bunu doğrulamaz. Yazarlara ve şairlere kovuşturmaların açıldığı, kitapların toplatıldığı, yayın organlarında sanatçının hedef gösterildiği "sancılı" bir on yıl yaşanır. Edebiyat eleştirisi, böyle bir ortamda boy verir, serpilip gelişir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında edebiyat eleştirisinde kurama hemen hiç değinilmeyen bir öznellik-nesnellik tartışması görülür. Eleştiri örneklerine baktığımızda ise övgü ve yergide aşırılıklarla karşılaşırız. Durumun olumsuzluğuna karşın eleştiride öznelliği dışlamayan bir nesnelliğe gidiş söz konusudur. Bundan dolayı bu döneme edebiyat eleştirisinin temeli atıldığı için kuruluş/çıraklık dönemi demenin bir sakınca yaratmayacağını düşünüyoruz. 1950'lerde ise atılan bu temelin yükseldiğini, çeşitli eleştiri akımlarını benimsemiş eleştirmenlerin edebiyatın coğrafyasında yerlerini aldıklarını görüyoruz. Artık çıraklık dönemi bitmiş, kalfalık süreci başlamıştır.

1950'lerin kültürel, siyasal ve toplumsal ortamından herkes gibi eleştirmenler de etkilenir. Bu ortam, onların eleştiri anlayışlarının siyasal görüşe, kültürel düzeye veya eğitim durumuna göre şekillenmesini neredeyse kaçınılmaz kılar. Bu nedenle bir mühendis olan Hüseyin Cöntürk'ün yeni eleştiriyi, bir iktisatçı olan Fethi Naci'nin Marksist eleştiriyi, bir toplumbilimci olan Tevfik Çavdar'ın toplumbilimsel eleştiriyi, bir şair olan Cemal Süreya'nın öznel eleştiriyi, Türk dili ve edebiyatı bölümü çıkışlı, aynı zamanda da muhasebeyle uğraşan Asım Bezirci'nin nesnel-bilimsel eleştiriyi, hukuk okuyan Doğan Hızlan'ın karma bir eleştiriyi, akademisyenlerin akademik eleştiriyi benimsemeleri bizce önemlidir. Çünkü bunların okudukları/çalıştıkları alanla eleştiri anlayışları arasında belli bir örtüşme söz konusudur.

Dönemin eleştirmenlerini sınıflandırdığımızda eleştirel çeşitliliğin arttığını; öznel eleştirinin yanına nesnel-bilimsel, toplumbilimsel, Marksist, yeni ve karma eleştiri anlayışlarının da geldiğini, akademik eleştirinin de varsıllaştığını görürüz. Bunlarla birlikte kuram ve uygulama çalışmalarının önce makale, daha sonra da, yine aynı dönem içinde, kitap haline getirilip yayımlanması eleştirimizin gelmiş olduğu aşamayı göstermesi açısından önemlidir. Ataç'ın ***Diyelim***, ***Söz Arasında***, ***Okuruma Mektuplar***; Suut Kemal

Yetkin'in ***Düş'ün Payı***, ***Edebiyat Üzerine***; Memet Fuat'ın ***Düşünceye Saygı***, ***Unutulmuş Yazılar***; Fethi Naci'nin ***İnsan Tükenmez***, ***Gerçek Saygısı***; Hüseyin Cöntürk'ün ***Eleştirmeden Önce***, ***Çağının Şairi***; Mehmet Kaplan'ın ***Şiir Tahlilleri*** adlı yapıtları kuram ve uygulamanın iç içe olduğu yapıtlardır. Bu çalışmalarda öznel/izlenimci, toplumcu gerçekçi, yeni ve akademik eleştiri kuramlarına uygun örnekler verilir.

Genel olarak eleştirmenin kişisel duygu, düşünce ve izlenimlerini ortaya koyduğu, değerlendirmeler yapıp yargılarda bulunduğu izlenimci eleştiride önemli olan ele alınan eser değil, eleştirmenin kendisidir. Bizde bu anlayışı benimseyen, benliğiyle özümseyen en önemli eleştirmen Ataç'tır. Çünkü o, ardılı Memet Fuat'ın deyişiyle eleştirinin en üst düzeyi olan "beğendim/beğenmedim" eleştirisini hakkıyla yapmıştır. Bizce izlenimci eleştiriyi Ataç'tan sonra, onun eksiklerini de tamamlayarak geliştirip dönüştüren, deneme/eleştirel deneme boyutundan sıyırıp bir eleştiri haline getiren kişi Memet Fuat'tır. O, uygulamalarıyla izlenimci eleştirinin yüzeysel bir eleştiri olarak algılanmasının yanlışlığını, bu yöntemle eserin daha derinlikli incelenmesinin mümkün olabileceğini bize göstermiştir. Bu nedenle öznel eleştirinin değil, öznel eleştirilerin olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Nesnel-bilimsel eleştiri, eleştirmenin her türlü kişisel etkenden olabildiğince uzaklaştığı, ele aldığı eserin özelliklerini çeşitli bilim ve bilgi dallarından yararlanarak ortaya döktüğü bir eleştiri yöntemidir. Bizde bu eleştiri anlayışının en önemli temsilcileri Asım Bezirci ve Hüseyin Cöntürk'tür. Bezirci ve Cöntürk'ün başlangıç noktaları nesnellik olsa da, gidiş yolları ve varış noktaları ayrıdır. Değerlendirmesinde yalnızca eserin estetik çözümlemesiyle yetinmeyen, bunu toplumbilimsel çözümlemeyle tamamlamaya, sanatçıyı diyalektik bir anlayışla, bütüncül bir görüşle kavramaya; özetle "eser, sanatçı, çağ" ilişkisini göstermeye çalışan Bezirci, kaynakları itibarıyla Marksist eleştiri kuramına; Hüseyin Cöntürk ise, yazarın kişiliği ve yetiştiği çevre gibi metin dışı ögelerle uğraşmayan, yalnızca eseri temel alan, ondaki gizli anlamı ortaya çıkarmaya çalışan, yazarın düşüncelerini biçim sorunu içinde inceleyen yeni eleştiri kuramına daha yakındır. Cöntürk ve Bezirci'nin en önemli özelliklerinden biri de eleştiride işbirliğinin gereğine inanmalarıdır. ***Turgut Uyar-Edip Cansever*** ve ***Günlerin Götürdüğü Getirdiği*** kitapları, bu işbirliğinin en güzel örnekleridir.

Marksist eleştiri, genel anlamıyla ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıfsal çatışmaları temel alan ve olayları bununla açıklayan, kısaca "eser, sanatçı, çağ" ilişkisini diyalektik bir anlayışla ortaya koyan bir eleştiri yöntemidir. Marksist eleştiriye göre biçimle öz arasında diyalektik bir ilişki vardır; ama sonuçta eserin dilini, biçemini,

kuruluşunu, estetik özelliğini onun özü belirler. Bu nedenle Marksist eleştirmenlerin çoğu biçime gereken önemi vermemişlerdir. Bizde de durum farklı değildir. Marksist eleştirinin en önemli temsilcisi olan Fethi Naci, özle biçimin parçalanmaz bir bütün olduğunu söylese de uygulamada sanatçının nasıl söylediğiyle değil, ne söylediğiyle ilgilenir. Bu nedenle eksik bir eleştiri yapar. Fethi Naci'nin özellikle ***İnsan Tükenmez***'de edebiyatçının bir militan, bir eylem adamı gibi hareket etmesini istemesi, onu yanlış bir yere, Jdanovcu bir toplumcu gerçekçiliğe götürür. Eleştirmenin bu tutumunu dönemin ikinci yarısında gözden geçirmesi, eleştirisi açısından olumlu olmuştur. Toplumcu/toplumsal bir eleştiriyi önemseyen eleştirmenlerden biri de Ahmet Oktay'dır. Dünya görüşünün ve eleştiri anlayışının ışığı altında ele aldığı eseri irdeleyen, bu sırada araştırma ve incelemeyi savsaklamayan, bunun için çeşitli bilim ve bilgi dallarından yararlanan, metni anlamlandırmayı ve ortaya çıkarmayı görev bilen Ahmet Oktay, dönemin umut veren eleştirmenlerindendir.

Eleştirmenin ilk görevinin, eserdeki düşünceyi sanat dilinden toplumbilim diline çevirmek olduğunu söyleyen Plehanov, toplumcu/toplumsal gerçekçi, nesnel-bilimsel eleştiri adı altında eleştiri yapan Fethi Naci, Attilâ İlhan, Ahmet Oktay ve Asım Bezirci'nin temel kaynağı, ortak paydası, en önemli yol göstericisidir. Bu eleştirmenlerimizin yazılarında Plehanov'a sık sık gönderme yapıldığını görürüz.

Akademik eleştiri, üniversitelerde yapılan, eleştirel yargı ve değerlendirmelerden olabildiğince kaçınılan, bu nedenle eleştiriyi değil inceleme, araştırma ve çözümlemeyi önceleyen bir eleştiri yöntemidir. Edebiyatımızda Mehmet Kaplan, Kenan Akyüz, Güzin Dino ve Adnan Benk gibi akademisyenler bu eleştirinin yetkin örneklerini verirler. Bunlar arasında yer alan Adnan Benk, bilimsel çalışmalarında yapıta dönük/yapısalcı denebilecek bir eleştiriyi; Kaplan ise, metin tahlili yöntemini benimsemiştir. Bunların gazete ve dergilerdeki yazıları ise, öznel eleştirinin örnekleri arasında gösterilebilir. Bu yazılarda Benk'in çoğu zaman polemikçi bir biçem kullandığı görülür.

Belli bir eleştiri kuramını benimseyen eleştirmenlerin yanında, bir de kitap tanıtımı yapan yazarlarımız vardır. Bunlar eleştirel açıdan yetersiz, kimi zaman niteliksiz örnekler ortaya koysalar da, kitabın okura ulaşmasında önemli bir işleve sahiptirler. Sözgelimi Sunullah Arısoy *Ulus*'ta, Oktay Akbal *Vatan*'da, Nâzım Kemal *Yeni Sabah*'ta; Ahmet Köksal *Yeditepe* ve *Yenilik*'te, Hikmet Dizdaroğlu *Türk Dili*'nde, Muhtar Körükçü *Varlık*'ta hatırı sayılır bir okuyucu kitlesine kitap tanıtım yazıları yazarlar. Bu yazılar, daha çok kitaba sevgiyle bakan kitap dostlarının değinileridir.

Bu dönemde eleştiri ve eleştirmen üzerine birçok yazı yayımlanır. Bu yazılarda işin doğası gereği ortak bir eleştiri/eleştirmen tanımı yapıl(a)maz. Buna karşın yapılan tanımlarda incelemek, ölçmek, biçmek, çözümlemek, değerlendirmek, yargılamak gibi yargı bildiren sözcüklerin olması bize eleştirinin nereye doğru gittiği yönünde ipuçları verir. İstenen kara düzen değil, bilinçle yapılan bir eleştiridir.

Böyle bir eleştiri için eleştirmenden yargılarında öznel/nesnel olması, kendini değil eleştirdiği yapıtı anlatması, okura/yazara yol göstermesi/göstermemesi, eseri benzerleriyle karşılaştırması, eserin eksilerini ve artılarını ortaya koyması; kötünün neden kötü iyinin neden iyi olduğunu incelemesi, araştırması, açıklaması, kısaca eserin değerini biçmesi; eserdeki öz-biçim ilişkisini ortaya koyması, bilimin verilerinden yararlanması, okuru aydınlatması, değerli eserleri tanıtması, zihinleri karıştırması, kendi zevk ve beğenilerinden sıyrılması/sıyrılmaması, aşırı övgü ve yergilerden kaçınması; akılcı, bilgili, deneyimli, uyarıcı ve tarafsız olması beklenir. Bunların tek bir eleştirmende olamayacağı gerçeğinden hareket eden Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci ve Metin And gibi eleştirmenler, eleştirideki eksiklerin giderilmesi için eleştiride işbirliği yapılmasını önerirler. Böylece hem eleştirmenlerin eleştiri anlayışları ortaya çıkacak, hem de ele alınan eser tüm yönleriyle irdelenecek; sonuçta yazar/şair yerli yerine oturtulacaktır.

İkinci Yeni, sosyal realizm, köy edebiyatı, bunalım edebiyatı tartışmaları bu dönemin gündemini oluşturur. Bu tartışmalar, genellikle kırıcı tartışmalardır. Ama sonuçta iyi olan şeyler de çıkar ortaya. Söz gelişi Attilâ İlhan, Asım Bezirci, Memet Fuat ve Muzaffer Erdost gibi eleştirmenler, sonraki yıllarda İkinci Yeni tartışmalarıyla ilgili yazılarını kitaplaştırarak bu dönemin aydınlatılmasına yardımcı olmuşlardır.

Bu dönemde edebiyatta çok kutupluluk söz konusudur. Hemen her kavram ve konu beraberinde karşıtını getirir. Bir yanda sanat için sanat, diğer yanda toplum için sanat; bir yanda köy diğer yanda kent; bir yanda birey diğer yanda toplum; bir yanda eski diğer yanda yeni; bir yanda biçim diğer yanda içerik vardır. Bu sorunsallar üzerinde tam bir görüş birliği yoktur. Tartışmalarda aklar ve karalar egemendir.Tarihin pek çok döneminde olduğu gibi karşıtlar savaşıdır söz konusu olan.

Bu dönemde yeni olmayan, ama her şey çabucak tüketildiği için aynı zamanda eski olmayan yok gibidir. Böyle bir ortamda aşırılıkların olması, takım tutar gibi insanların birbirini tutması kaçınılmazdır. Dergiler bile bu anlayışa göre şekillenir. Sözgelimi *Mavi* ve *Kaynak* Mavicilerin, *Hisar* ve *Çağrı* Hisarcıların, *Pazar Postası* İkinci Yenicilerin, *A* İkinci Yenicilerin ve 1950 kuşağı öykücülerinin *Beraber* ve *Yeryüzü* toplumcu gerçekçilerin, *Türk Düşüncesi*, *Türk San'atı* ve *Toprak* milliyetçi sanatçıların yayın organı

gibidir. Şiirde kökten bir değişikliğe yol açan Garipçilere karşı hemen her kesim tepkilidir. Bu nedenle bu dönemde ortaya çıkan şiir hareketleri ya da hareketçiklerine, şiirdeki gruplaşmalara damgasını vuran olgu, Garip hareketi karşıtlığıdır. Sağcısından solcusuna, gelenekselcisinden yenilikçisine kadar hemen her sanat anlayışının çıkış noktası Garip'tir.

Bu dönemde yeniyi bilinçle savunanlar, el yordamıyla yapılacak bir yeniliğe karşı çıkarlar. Bunlar ortaya koyacakları yeninin çağı etkileyeceğini, birçok yazar ve şairi peşinden sürükleyeceğini, bu sırada da birçok aşırılığın yaşanacağını bilirler. Onlar bir yandan eski kalıplara karşı çıkarken diğer yandan da eskiden alınması gereken dersleri alırlar. Eski yandaşları her zaman olduğu gibi savunmadadır. Bunlar yeni diye ortaya çıkanların konuşmaktan başka bir şey yapmadıklarını, yaratıcı değil taklitçi olduklarını; hayal, ruh, felsefe ve iman gibi sanatın asıl kaynaklarına önem vermediklerini; yazılanların bir örnek olduğunu, ele aldıkları insanın acıkan, gözü dönmüş hayvandan bir farkının olmadığını ileri sürerler. Bunlar "kökü mazide olan âti" anlayışını savunsalar da, Yahya Kemal'in yaptığını yapamazlar. Hüseyin Cöntürk'ün dediği gibi, eskilerin yazgısı, "yitik bir davanın iddialısı" olmaktır. Bu nedenle eski-yeni tartışması yeniyi bilinçle savunanların lehine sonuçlanır.

Bugün, yeniliğe bilinçle, bilgiyle yönelenlerin çağdaşlarını etkilediklerini ve günümüze kadar geldiklerini görüyoruz. Süreç içinde aşırılıklar törpülenmiş, sözgelimi şiirde anlam-anlamsızlık tartışmasında dengeler anlam yönünde bozulmuş, arkadaşça duygular yerini eleştirel düşünceye bırakmıştır. İnsanın olduğu yerde farklılıkların olması doğaldır. Hatta sanatı geliştiren, değiştirip dönüştüren bu farklılıklardır. Bu farklılıklara hoşgörüyle yaklaşıldığında ortaya daha güzel şeyler konacaktır. Memet Fuat'ın daha o zamanlardan imlediği gibi, kendisinden öncekilere eklenen, onları genişleten, ileri doğru çeken, sanatı güçlendiren her yenilik bir umuttur.

1950'lerde birçok kavram bilinçli/bilinçsiz birbirine karıştırılır. Bunun nedeni düşünce üreten kişilerin(!) düşüncelerini ortaya koydukları alanda ön yargılı olmaları, dolayısıyla "Bilgi sahibi olmadan düşünce sahibi olunmaz." ilkesini göz ardı etmeleridir. Bilindiği gibi davalı edebiyatın amacı sanat yapmaktır. Güdümlü edebiyatta ise sanat, amacı gerçekleştirmek için bir araç olarak kullanılır. Birçok yazara göre soldaki yazarların yaptığı güdümlü edebiyattır. Bu yazarlar, savlarına örnek olarak da Sovyetler Birliği'ndeki sosyalist gerçekçiliği verirler. Attilâ İlhan'ın sosyal realizm anlayışının – o, bu yazılarının hemen hepsinde Atatürkçü, millî, milliyetçi, batılı, toplumsal, iyimser ve aydınlık bir edebiyatı benimsediğini, savunduğunu söylese de - birçok yazar ve eleştirmen tarafından sosyalist gerçekçilik olarak algılanması, bu önyargının bir sonucudur. Burada ilginç olan

şey de şudur: Attilâ İlhan, toplumsal gerçekçiliğin kuramını ortaya koymasına karşın, bu kuramı uyguladığı tek bir eseri yoktur. Yapılan tartışmaların, olmayan bir "hareket" üzerine olması durumu daha da ilginç kılmaktadır. Son kertede yapılması gereken şey sanatçının neye hizmet ettiğine, ne söylediğine değil, ne derece başarı gösterdiğine, eserlerindeki sanat değerine bakmaktır.

Biçim içerik tartışmalarına baktığımızda sanatın sosyal bir yönünün olduğunu imleyenler içeriği, sanatın amacının yine sanat olduğunu söyleyenler ise biçimi yeğlerler. Bu iki kavram etle tırnak gibi birbirine bağlıdır. Ne özsüz biçim, ne de biçimsiz öz olur. Sanatçıların geneline baktığımızda hangisini yeğlerlerse yeğlesinler diğerini dışlamazlar. Çünkü bunlar, diğerinin eksikliğinin sanat eserini eksik kılacağının bilincindedirler. Bu nedenle aradaki farkı olabildiğince kapatmaya çalışırlar. Sonuçta söylenecek sözün de, söyleyişin de önemini göz ardı etmemeye çalışırlar.

Edebiyatımızda "güzel" ve "fayda" sözcükleri sürekli bir arada kullanılır. Bu sözcükler, sanatçının dünya görüşüne, sanat anlayışına göre önem kazanır. Bunların ilkinde sanat için sanat, ikincisinde ise toplum için sanat öncelenir. Burada önemli olan hangisinin yeğlendiği değil, yazılanın sanat eseri olup olmadığıdır. Sanatın gereklerini yerine getiren kişi, hangi anlayışta olursa olsun görevini yapmış demektir.

Hüseyin Cöntürk, şiir eleştirisi alanında yetkinleşen, bu yönde çalışmalar yapan önemli eleştirmenlerimizdendir. ***Çağının Şairi***'nde ve dergilerdeki birçok yazısında şiir kuramını ortaya koyan Cöntürk, 1960'lı yıllarda yayımladığı ***Turgut Uyar*** ve ***Behçet Necatigil*** adlı inceleme yapıtlarında bu kuramın uygulamasını yapar. "Bir Şiirden" başlığı altında şiir incelemeleri/eleştirileri yapan Turgut Uyar ve metin çözümlemesi yöntemini başarıyla uygulayan Mehmet Kaplan da bu alanın önemli adlarıdır. Bu yazılarda şiir, genelde parçadan bütüne, şiirden şaire gidilerek çözümlenmeye çalışılır. Bu dönemde şiir eleştirisi yapan başlıca eleştirmenlerimiz Nurullah Ataç, Asım Bezirci, Memet Fuat, Muzaffer Erdost, Doğan Hızlan, Ahmet Oktay, Cemal Süreya ve Attilâ İlhan'dır.

Şiir eleştirisinde geçerli ve güvenilir yargılarda bulunmak için öncelikle şiiri ve şairi anlamak gerekir. Eleştirinin "anlama" üzerine kurulduğunu, "beğendim/beğenmedim" demek için bile belli ölçütün gerekli olduğunu bilen eleştirmenler, inceleme ve değerlendirmelerinde şunlara öncelik verirler: şiirin yapısal özellikleri, şiirdeki öz-biçim birlikteliği/ayrımı; şairin çağı ve çevresi, etkilendiği kişi ve akımlar, şiirinin kaynakları, sanatçılığının düzeyi, dil ve biçemi, şiire getirdiği yenilik, şiirinde kullandığı izlekler; imge, düş ve düşünce zenginliği… Burada amaç, kimi zaman parçadan bütüne, kimi zaman da bütünden parçaya giderek şiiri daha anlaşılır kılmak, şairi daha iyi anlamak, onu ve

şiirini çağı ve bağlı olduğu akım içinde yerli yerine oturtmaktır. Bunun için eleştirmenin sağlam bir kuramsal alt yapıya ve şiir beğenisine sahip olması şarttır. Doğan Hızlan'ın dediği gibi şiir eleştirisinde tek bir yöntemin değil, karma bir yöntemin uygulanması verilen yargıların daha güvenilir ve geçerli olmasını sağlayacaktır.

Bu dönemde öykü alanında önemli gelişmeler yaşanır. Sait Faik'in ardılı olan 1950 kuşağı öykücüleri öyküde "ikinci yeni"yi gerçekleştirirler. Bunlar özü ona en uygun biçimle vermeyi amaçlayan, öyküyü yalnızca dış zamanın değil iç zamanın da oluşturacağını bilen, öykünün ilk cümle ile son cümle arasında kesintisiz bir oluş olduğunun ayrımına varmış; dille oynayan, biçimi önemseyen, bireyi önceleyen, belli bir biçeme sahip öykücülerdir. Bu yazarlar, aydınlık geleceğe inanan insanı değil de, genellikle dünyadaki savaşların ve bunaltılı ortamın içinde sıkışıp kalan insanın öyküsünü anlattıkları; eğreti ve kurgusal bir bunaltıyı/yabancılaşmayı/kaçışı ortaya koydukları için eleştirilirler.

1951-1960 yılları arasında, toplumcu gerçekçiliği savunan eleştirmenler tarafından yazarın hem toplumsal konulara el atması, hem de estetik yönden eserin iyi olması; sokaktaki insanın fotoğraf gibi görüntülenmesi değil, yaşayan, canlı bir insan olarak romanda/öyküde yer alması; yazardan tip yaratması, yaratıcı yöntemle yeni imgeler kurması istenir.

Öykü eleştirisine belli oranda da olsa kuramsal olarak yaklaşan Asım Bezirci'dir. O, 1950 sonrası ürün veren öykücülerimizi ele aldığı kitabında eleştirmenin sorumluluğu üzerine bir yazı yayımlar. Bu yazıda öykü eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği konusunda düşünce üretir. Öykü eleştirisinde öncelikli olanın çözümleme ve değerlendirme olduğunu vurgular. Eleştirmenin eseri anlaması, onun özelliklerini ortaya koyması gerektiğinin altını çizer.

Öykü eleştirisinde yoğun olarak üzerinde durulan noktalar şunlardır: yazarın anlatımdaki ustalığı, zamanı kullanışı, tipleştirmedeki başarısı/başarısızlığı, çevre ve kişilerdeki değişimi neden-sonuç bağlarını göz ardı etmeden incelemesi/inceleyememesi, kişilerini öykü kişisi haline getirmesi/getirememesi, kişinin öznel kişisel ve ayrıksı yönlerini vermesi/verememesi, kendine özgü bir hava yaratması/yaratamaması, özü biçime uygun vermesi/verememesi; biçemi, dili ve imgeleri kullanışı, gerçeğe bakışı ve dünya görüşü; eserde kişi ve olayların ele alınış ve ortaya konuş biçimi, işleniş ve yorumlanış tekniği; sanatçının okuyucuya tanıtılması…

Eleştirmenler bu dönemde romanda ayrıntı, tip-tipik olgusu, şive taklidi, yazarın bakış açısı üzerinde düşünce üretirler. Roman eleştirisinde üzerinde durulan diğer noktalar

şunlardır: olay örgüsü, olaylar arasındaki kopukluk, romanda zaman ve mekânın kullanılışı, öz-biçim uygunluğu; romanın tezi; yazarın evren, doğa ve toplum karşısında aldığı tavır, dil ve biçemi, gerçeği oluş ve akışı içinde vermesi/verememesi, elindeki belgeleri ve kişisel birikimini doğru kullanıp kullanamadığı, konuları ustaca seçmesi, tipleştirmedeki başarısı, ayrıntıları yakalama ve karşıtları kullanmadaki ustalığı, konuşmaları yansıtmadaki becerisi, kullandığı roman teknikleri; kişilerin romana has bir gerçeklik içinde verilip verilmediği, gerçekle roman gerçeğinin örtüşüp örtüşmediği, yazarın romanda söze karışıp karışmadığı…

Bu dönemde Vedat Günyol, Mehmet Kaplan, Fahir Onger, Adnan Benk, Fethi Naci, Asım Bezirci, Attilâ İlhan, Tahir Alangu Muzaffer Uyguner, Erdal Öz, Tevfik Çavdar ve Ahmet Oktay gibi eleştirmenler tarafından güvenilir ve yetkin roman/öykü eleştirisi örnekleri verilir. Adnan Benk ***Eleştiri Yazıları II***, Fethi Naci ***İnsan Tükenmez*** ve ***Gerçek Saygısı***, Asım Bezirci ***Çok Kapılı Oda***, Attilâ İlhan ***Gerçekçilik Savaşı*** ve ***"İkinci Yeni" Savaşı***, Ahmet Oktay ***Anlatıların Aynası*** adlı kitaplarında roman ve öykü anlayışlarını ortaya koyarlar.

Bu dönemde eleştirimizin kazançları yanında kayıpları da olmuştur. En büyük kaybımız Ataç'tır. Edebiyat eleştirisi yerine tiyatro eleştirisi ve tarihçiliği alanında uzmanlaşmayı yeğleyen Metin And, dergi yöneticiliğini eleştirmenliğe tercih eden Yaşar Nabi Nayır, nedensizce 1955'ten 1965'e kadar eleştiriye ara veren Fahir Onger ise, bizi eleştirisiz bıraktıkları için birer kayıptırlar.

Cumhuriyet dönemi edebî eleştirisini incelediğimiz bu çalışmada son olarak şunları söyleyebiliriz:

1. Geçmişte yapılan edebiyat kavgaları bu dönemde artış gösterir. İkinci Yeni, sosyal realizm, köy edebiyatı, bunalım edebiyatı ile ilgili tartışma ve polemikler bunun en önemli göstergesidir.

2. Kullanılan eleştiri kuram ve yöntemleri bu dönemde çeşitlenmiş; kuramsal çalışmalar her geçen yıl artmıştır.

3. Yazarlar ve şairler eleştirmen'in ve eleştirme'nin gerekliliğine inanmışlardır.

4. Eleştirimiz, Nurullah Ataç, Mehmet Kaplan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Vedat Günyol, Orhan Burian, Suat Derviş gibi eleştirmenler tarafından atılan temel üzerindeki gelişimini bu dönemde de sürdürmüştür.

5. Atılan bu temel, 1950'lerde yükselmeye başlamış; bunun sonucunda da, Fethi Naci, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Memet Fuat, Ahmet Oktay, Adnan Benk, Doğan Hızlan gibi eleştiriyi önemseyen/kendilerine meslek edinen, gerçek anlamda eleştirmenler ortaya çıkmıştır.

6. Eleştirimizin kuruluş/çıraklık dönemi tamamlanmış, kalfalık süreci başlamıştır.

7. 1960'lar bu dönemde eleştiriye başlayan eleştirmenlerin usta birer eleştirmene dönüştüğü yıllar olacaktır. Bu yıllar, yetkin eleştiri örneklerinin görüleceği yıllar olacaktır.

7. Eleştiri ve eleştirmenimizin olmadığını söyleyenler yanılmaktadır. 1950'lerden sonra gerçek anlamda eleştiri örnekleri verilmiştir. Edebiyatımızda iyi öykücü, romancı ve şairler olduğu gibi, iyi eleştirmenler de vardır.

Edip Cansever'in ***Yerçekimli Karanfil***'de dediği gibi: *"Yok denecek bir şey ama var var…"*

KAYNAKÇA

ELEŞTİRİ KAYNAKÇASI
(1951-1960)

I. KİTAPLAR

1.1. DÖNEMİN ELEŞTİRİSİYLE İLGİLİ

Ahmet Oktay, **Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1, 1954-2000**, YKY, İstanbul, 2001.
———, **Anlatıların Aynası, Yazınsal Eleştiriler 2, 1954-2000**, YKY, İstanbul, 2001.
Akbal, Oktay, **Dost Kitaplar**, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul, 1967.
Akı, Niyazi, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
Akyüz, Kenan, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, AÜ DTCF Yayınları, Ankara, 1953.
Alangu, Tahir, **Sait Faik İçin Bir Biyografi ve Basında Çıkmış Yazılardan Seçmeler**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1956.
———, **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, **C. 1**, İstanbul, 1959.
———, **Ataç'a Saygı**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959.
Anday, Melih Cevdet, **Açıklığa Doğru** (Doğu-Batı), Adam Yayınları, İstanbul, 1984.
Ataç, Nurullah, **Ataç - Söyleşiler**,T.D.K. Yayınları, Ankara, 1962.
———, **Söyleşiler**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1964.
———, **Günlerin Getirdiği-Sözden Söze**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
———, **Karalama Defteri-Ararken**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
———, **Okuruma Mektuplar-Prospero ile Caliban**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
———, **Diyelim-Söz Arasında**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
———, **Günce (1953-1955)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.
———, **Günce (1956-1957)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000
Atsız, Nihal, **Makaleler 1**, Baysan Basım ve Yayın, İstanbul, 1992.
Banarlı, Nihad Sâmi, **Kitaplar ve Portreler**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1985.
———, **Edebiyat Sohbetleri**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2004.
Benk, Adnan, **Eleştiri Yazıları 1-2**, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000.
———, **Eleştiri Yazıları 4, Okuyorum Öyleyse Varım**, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2002.
Bezirci, Asım, **Bilimden Yana-Sosyalizme Doğru**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976.
———, **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982.
———, **İkinci Yeni Olayı**, 3. Basım, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1987.
———, **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003.
Birsel, Salâh, **Şiirin İlkeleri: Şiirin İlkeleri, Sen Beni Sev, Seyirci Sahneye Çıkıyor**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
Burian, Orhan, **Denemeler Eleştiriler**, hzl. Vedat Günyol, Cem Yayınları, İstanbul, 1993.
Burian, Orhan, Vedat Günyol, Sabahattin Eyuboğlu, **Konuşmalar - Çağdaş Türk Edebiyatının Kıyıcığında**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995.
Cansever, Edip, **Gül Dönüyor Avucumda**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
Cemal Süreya, **Toplu Yazılar 1: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 2000.
Cöntürk, Hüseyin, **Eleştirmeden Önce**, Kültür Matbaası, Ankara, 1958.
———, **Çağının Şairi**, A Yayınları, İstanbul, 1960.
———, **Çağının Eleştirisi I-II**, YKY, İstanbul, 2006.
Cöntürk, Hüseyin, Asım Bezirci, **Günlerin Götürdüğü Getirdiği**, Ataç Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1962.
Çağlar, Behçet Kemal, **Bitmez Tükenmez Anadolu**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994.
Çelebi, Asaf Hâlet, **Bütün Yazıları**, YKY, İstanbul, 2004.

Dino, Güzin, **Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (Cilt: 1)**, AÜ DTCF Yayınları: 94, Ankara, 1954.
Dizdaroğlu, Hikmet, **Ataç - Ataç Üzerine**, TDK Yayınları, Ankara, 1962.
Dürder, Baha, **Roman Anlayışı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1971.
Erdost, Muzaffer İlhan, **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yayınları, Ankara, 1997.
Eyuboğlu, Sabahattin, **Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler** 1-2, Cem Yayınları, İstanbul, 1981-1982.
Fethi Naci, **İnsan Tükenmez – Gerçek Saygısı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1997.
———, **On Türk Romanı**, Ok Yayınları, İstanbul, 1971.
Günyol, Vedat, **Dile Gelseler (Eleştiriler)**, Çan Yayınları, İstanbul, 1966.
———, **Çalakalem**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999.
Hisar, Abdülhak Şinasi, **Kelime Kavgası**, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005.
İlhan, Attilâ, **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yayınları, İstanbul, 1980.
———, **'İkinci Yeni' Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996.
Kanık, Adnan Veli, **Orhan Veli İçin**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1953.
Kaplan, Mehmet, **Şiir Tahlilleri – Âkif Paşa'dan Yahya Kemal'e Kadar**, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1954.
Kocagöz, Samim, **Roman ve Yazarlık Onuru**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1983.
Kudret, Cevdet, **Bir Bakıma**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1977.
Memet Fuat, **Unutulmuş Yazılar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1986.
———, **Düşünceye Saygı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
Moran, Berna, **Edebiyat Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
Nayır, Yaşar Nabi, **Yıllar Boyunca**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959.
Necatigil, Behçet, **Düzyazılar 1-2**, YKY, İstanbul, 1999.
Ozansoy, Munis Faik, **Düşündüğüm Gibi**, Doğan Kardeş Basımevi, İstanbul, 1957.
Özerdim, Sami N., **Ataç - Nurullah Ataç Bibliyografyası**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1962.
Özön, M. Nijat, **Tenkid Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1954.
Rifat, Oktay, **Şiir Konuşması**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1992.
Safa, Peyami, **Objektif: 2, Sanat, Edebiyat, Tenkit**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1979.
———, **Objektif: 6, Yazarlar-Sanatçılar-Meşhurlar**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1980.
Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, hzl. Zeynep Kerman, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.
Tarancı, Cahit Sıtkı, **Yazılar- Makaleler/Konuşmalar/Yanıtlar**, hzl. Hakan Sazyek, Can Yayınları, İstanbul, 1995.
Tükel, Turhan, **Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor** (Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Mahmut Makal, Talip Apaydın), Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960.
Uyar, Tomris (hzl), **Şiirde Dün Yok mu - Turgut Uyar Üzerine**, Can Yayınları, İstanbul, 1999.
Uyar, Turgut, **Bir Şiirden**, Ada Yayınları, İstanbul, 1983.
———, **Sonsuz ve Öbürü**, Broy Yayınları, İstanbul, 1985.
Uyguner, Muzaffer, **Sait Faik'in Hayatı**, Ankara, 1959.
Yener, Cemil, **H. Ziya Uşaklıgil'e Dair-Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya**, M. Sıralar Matbaası, İstanbul, 1959.
Yetiş, Kâzım, **Yahya Kemal İçin Yazılanlar**, C. 2, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2000.
Yetkin, Suut Kemal, **Edebiyat Üzerine**, Yenilik Yayınları, İstanbul, 1952.
———, **Düş'ün Payı**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1960.
———, **Edebiyat Üzerine Denemeler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978.
Yüksel, Turan, Eray Canberk, Aydın Hatiboğlu vd., **Yusuf Atılgan'a Armağan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

1.2. ELEŞTİRİYLE İLGİLİ

Ahmet Oktay, **Karanfil ve Pranga**, Metis Yayınları, İstanbul, 1990.

———, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, BFS Yayınları, İstanbul, 1986.

Bezirci, Asım, **Nurullah Ataç, Yaşamı, Kişiliği, Eleştiri Anlayışı, Yazıları**, **Varlık** Yayınları, İstanbul, 1983.

———, **Sosyalizme Doğru**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996.

Çetin, Nurullah, "Öznel/İzlenimci Eleştiri", **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, S. 77-79, Mayıs-Temmuz 2003, s. 206-208.

Doğan, Erdal, **Edebiyatımızda Dergiler**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1997.

Eagleton, Terry, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, (Çev. Handan Gönenç), Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1982.

Freville, J., G. Plehanov, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri** (Çev. Asım Bezirci), Yön Yayıncılık, İstanbul, 1991.

Günyol, Vedat, **Sanat ve Edebiyat Dergileri,** Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

Hızlan, Doğan, "Eleştiride Öznellik-Nesnellik Sorunsalı", **Türkiye'de Eleştiri ve Deneme**, (Yay. Haz. Hüseyin Atabaş), AÜ TÖMER Yayınları, Ankara, 2002.

Memet Fuat, **Eleştiri Üstüne**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 144.

Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1988

Oğuzertem, Süha, "Akademik Eleştirinin Sorunları", **Türkiye'de Eleştiri ve Deneme**, (Yay. Haz. Hüseyin Atabaş), AÜ TÖMER Yayınları, Ankara, 2002.

Plehanov, G., **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1987.

Wilde, Oscar, "Sanatçı Olarak Eleştirmen", **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı**, S. 142, Temmuz 1963, s. 647.

1.3. DÖNEMLE İLGİLİ

Akşin, Sina, **Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi** (2. Cilt), Cumhuriyet-Yenigün Haber Ajansı, İstanbul, 1997.

Aydemir, Şevket Süreyya, **Menderes'in Dramı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

———, **İkinci Adam**, C. 3, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.

Çavdar, Tevfik, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995)**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000.

Emiroğlu, Öztürk, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebî Faaliyetleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

Feroz, Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, Ankara, 1994.

Güzel, M. Şehmus, **Türk Usulü Demokrasi**, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1997.

İleri, Rasih Nuri, **27 Mayıs Menderes'in Dramı**, Yalçın Yayınları, İstanbul, 1986.

Kaplan, Ramazan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.

Kırçak, Çağlar, **Türkiye'de Gericilik**, İmge Kitabevi, Ankara, 1993.

Nadi, Nadir, **Perde Aralığından,** İstanbul, 1965.

Otyam, Fikret, **Şu Bizim Gazipaşa ve İsmet Paşalı Yıllar**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984.

Önertoy, Olcay, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984.

Sazyek, Hakan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1996.

Tanilli, Server, **Devlet ve Demokrasi**, Say Yayınları, İstanbul, 1990.

Yetkin, Çetin, **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970

II. MAKALELER

2.1. DERGİLER

A. Kadir, Rıfat Ilgaz, “Ayak Üstü - Neden Böyle Yazıyorsunuz?..”, **Beraber**, S. 7, 1 Aralık 1952, s. 2.

A. S. S., “İki Şiir Kitabı (Adnan Ardağ, Engin Alsan)”, **Doğu ve Batı**, S. 20, Haziran 1955, s. 6.

Abasıyanık, Sait Faik, “Eleştirmeci Falan Filân”, **Yenilik**, C. 2, S. 18-6, Haziran 1954, s. 258-260.

———, “Hikâyecinin Kaderi”, **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 6.

———, “İki Münekkit Tipi”, **Varlık**, S. 383, 1 Haziran 1952, s. 6.

———, “Ölen İyi Hikâyeciye (M. Ş. Esendal)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 38-39.

———, “Yazıcılığın Yirminci Senesinde”, **Yelken**, C. 2, S. 16, Mayıs 1958, s. 8-9. (**Yeditepe**’den)

———, “İki Münekkit Tipi”, **Varlık**, S. 501, 1 Mayıs 1959, s. 9.

Abbas Yolcu (Attilâ İlhan), “Sanat Pazarı: Dedikodu ve Tenkit”, **Kaynak**, C. 7, S. 84, 1 Ekim 1953, s. 71-72.

———, “Sanat Pazarı: Kıran Kırana Tenkid”, **Kaynak**, C. 7, S. 86, 1 Kasım 1953, s. 151-152.

———, “Sanat Pazarı: Sıkı Durun Pullar Sıkı!...”, **Kaynak**, C. 7, S. 82, 1 Temmuz 1953, s. 3-4.

———, “Sanat Pazarı: Destan demiştik”, **Kaynak**, C. 8, S. 90, 1 Ocak 1954, s. 7-12.

———, “Sanat Pazarı: Yeni Bir Sanatçı Tipi”, **Kaynak**, C. 8, S. 99, Ekim 1954, s. 287-288.

Acarı, Hâlis (Asım Bezirci), “ Kısır Döngüden Kurtulmak yahut Sanat İçin Sanat ve Toplum İçin Sanat Meselesinin Yeni Bir Açıdan Çözümlenmesi”, **Dost**, C. 1, S. 3, Aralık 1957, s. 24-28.

———, “Yarına Kalmak 1-”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 34, 1 Eylül 1957, s. 7/11; S. 35, 8 Eylül 1957, s. 7/11; S. 36, 15 Eylül 1957, s. 7/11; S. 39, 6 Ekim 1957, s. 6/11; S. 40, 13 Ekim 1957, s. 7/12; S. 41, 20 Ekim 1957, s. 7; S. 42, 27 Ekim 1957, s. 7/10; S. 43, 3 Kasım 1957, s. 7/11.

———, “Ferit Edgü’nün Tedirginliği”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 49, 15 Aralık 1957, s. 7/11; S. 50, 22 Aralık 1957, s. 7/11; S. 51, 29 Aralık 1957, s. 7/11; Y. 6, S. 1, 5 Ocak 1958, s. 7/11; S. 2, 12 Ocak 1958, s. 7/11; S. 3, 19 Ocak 1958, s. 7/12.

———, “Vüs’at O. Bener”, **Dost**, C. 2, S. 10, Temmuz 1958, s. 12-14.

———, “Tek Camlı Gözlük”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 32, 18 Ağustos 1957, s. 6/11.

———, “Bir Materyalist Şair (E. Cansever, S. Karakoç)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 33, 17 Ağustos 1958, s. 10-13.

———, “Fethi Naci’nin Gerçeği: Bir Uçtan Öbür Uca”, **Dost**, C. 3, S. 14, Kasım 1958, s. 11-15.

———, “Gürültü (F. Edgü ile ilgili)”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 71, Nisan 1958, s. 377-381.

———, “Şiir Konusunda: Gerekçesiz Yenilik”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 51, 17 Ağustos 1958, s. 1/4.

———, “İnceleme: Ayrık Otları”, **Dost**, C. 3, S. 13, Ekim 1958, s. 14-19.

———, “Şiir Kralları”, **a**, S. 14, Mart 1959, s. 1-7.

———, “Bunaltı (Demir Özlü)”, **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 13-21.

———, “Sanatçıyı Karşılamak”, **a**, S. 17, Haziran 1959, s. 2.

———, “Şiiri Anlatmak”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 8, 16-31 Temmuz 1959, s. 4.

———, “Tahsin Yücel: Uçan Daireler”, **Dost**, C. 4, S. 23, Ağustos 1959, s. 8-21.

Adıvar, Halide Edib, “Onbinlerin Dönüşü (S. Kocagöz), **Yeditepe**, S. 148, 1 Şubat 1958, s. 2. (**Yeni İstanbul**’dan alınmış.)

Adiloğlu, Mustafa İzzet, “Gerçek Şiir Hakkında”, **Çardak**, C. S. 9, Şubat 1954, s. 7-9.

Afyonlu, M. Süzme, “Yeni Şiir Hakkında”, **Meş’ale** (Zonguldak), S. 1, 20 Şubat 1954, s. 11-14.

Ağaoğlu, Samet, “Sait Faik”, **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 6-7.

Ağaoğlu, Tektaş, “ Gene Sanatçı ve Politika Üzerine”, **Forum**, C. 8, S. 92, 15 Ocak 1958, s. 20-21.

Ağaoğlu, Tektaş, “Bizde Eleştirme Üzerine Birkaç Söz”, **Yenilik**, C. 6, S. 34, Ekim 1955, s. 5-7.
Ağaoğlu, Tektaş, “Toplum ve Sanat Üzerine**”, Varlık**, S. 426, 1 Ocak 1956, s. 8.
———, “Şiir Üzerine Bazı Düşünceler”, **Varlık**, S. 436, 15 Ağustos 1956, s. 8.
———, “Sanatçı ve Politika”, **Forum**, C. 7, S. 78, 15 Haziran 1957, s. 20-22.
———, “Şiirimizin Bir Efsanesi”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 41, 12 Ekim 1958, s. 9-10.
———, “Ingoratio Flenchi (H. Acarı)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 43, 26 Ekim 1958, s. 8-10.
Ahmed Arif, “Şairin Güçsüzlüğü”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 23-24, Mayıs-Haziran 1956, s. 3-4.
Ahmet Oktay, “Bir Savunucuya Cevap”, **Varan**, S. 1, Aralık 1954, s. 3.
———, “Kendi Kendisile Çelişen yahut Sokaktaki Adam’a Dair (A. İlhan)”, **Mavi**, S. 19, 1 Mayıs 1954, s. 5.
———, “İki Uyku Arasında (Tarık Buğra)”, **Mavi**, S. 21, 1 Temmuz 1954, s. 4.
———, “Yeni Gerçekler Var mı?”, **Uyanış**, S. 1, Nisan 1955, s. 14-15.
———, “Dağda Ateş Yakanlar (Ö. F. Toprak)”, **Yeditepe**, S. 86, 15 Haziran 1955, s. 7; “Basında Yankımız (Ö. F. Toprak, Dağda Ateş Yakanlar)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 55, Ağustos 1956, s. 76-77.
———, “Açık Mektup”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 23, 3 Haziran 1956, s. 6/11.
———, “Gerçek Üstüne Farklı Yorumlamalar”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 17, 22 Nisan 1956, s. 7/11.
———, “Gerçekçiliğin Sorunları: 1, Öğretiler”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 28, 8 Temmuz 1956, s. 6/11; S. 29, 15 Temmuz 1956, s. 6/11.
———, “Gerçekçiliğin Sorunları: 2, Öğretiler ve Edebiyat”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 32, 5 Ağustos 1956, s. 6; S. 33, 12 Ağustos 1956, s. 6/11.
———, “Zencilerin Kaderi (A. İlhan)”, **Forum**, C. 7, S. 82, 15 Ağustos 1957, s. 26-28.
———, “Tek Ayak Üzerindeki Erdost”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 7, 10 Şubat 1957, s. 7/10.
———, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 9, 24 Şubat 1957, s. 6.
———, “Öncesi”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 8.
———, “Bunaltı’nın Çevresinde (D. Özlü)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 48, 30 Kasım 1958, s. 10.
———, “Çıkma (İ. Berk)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 40, 5 Ekim 1958, s. 11.
———, “Galile Denizi (İ. Berk)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 36, 7 Eylül 1958, s. 11-13.
———, “Hoşgeldin Üvercinka (C. Süreya)”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 71, Nisan 1958, s. 382-385.
———, “Şiir ve Madde”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 11-12.
———, “Yazınımız Üstüne Notlar 1-2”, **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 36-40; S. 30, Mart 1960, s. 21-25.
———, “Anlamsız İnsana Aykırıdır”, **Yelken**, C. 4, S. 47, Aralık 1960, s. 5.
Akalın, Hamdi, “Şiir Dili Nedir?”, **Ufuk** (Adana), S. 2, Şubat 1959, s. 3.
Akay, İhsan, “Edebiyat Faydasız mıdır?”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 28.
———, “Eserle Yaratıcısı”, **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 29.
———, “Eski-Yeni Davası”, **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 25.
———, “Alemdağında Var Bir Yılan (S. Faik)”, **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 27.
———, “Sait Faik Üzerine Bir Deneme: 1- Sait Faik’te İnsan, 2- Sait Faik’in Yaratıcı Kaynakları, 3- Sait Faik’in Romanları, 4- Sait Faik’te Dil ve Deyiş, 5- Sait Faik’in Sanatı; Sait Faik Üzerine Notlar: 6- Sait Faik’te Fizik Ötesi Kavramı, 7- Sait Faik’in Sınırları”, **Varlık**, S. 418, 1 Mayıs 1955, s. 10; S. 419, 1 Haziran 1955, s. 9; S. 420, 1 Temmuz 1955, s. 6; S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 8; S. 422, 1 Eylül 1955, s. 10; S. 423, 1 Ekim 1955, s. 8; S. 425, 1 Aralık 1955, s. 14.
———, “Eleştirme ve Yaratma”, **Varlık**, S. 426, 1 Ocak 1956, s. 5.
———, “Ataç’ın Ardından”, **Varlık**, S. 459, 1 Ağustos 1957, s. 5.
———, “Edebiyat Nedir?”, **Varlık**, S. 468, 15 Aralık 1957, s. 7.
———, “Batı Acısı (F. H. Dağlarca)”, **Varlık**, S. 500, 15 Nisan 1959, s. 16-17.
———, “Bir Gecenin Beyliği (Yıldırım Keskin)”, **Varlık**, S. 496, 15 Şubat 1959, s. 20.
———, “Bir Kitabın Yaprakları Arasında (H. Â. Yücel-Edebiyat Tarihimizden)”, **Varlık**, S. 493, 1 Ocak 1959, s. 18-19.
———, “Oktay Akbal’ın Yapıtları Üstüne 1 (İkisi)”, **Varlık**, S. 521, 1 Mart 1960, s. 14.

———, “Oktay Akbal’ın Yapıtları: 2, Suçumuz İnsan Olmak”, **Varlık**, S. 522, 15 Mart 1960, s. 19.
Akbal, Oktay, “Yeni Bir Hikâyeci Nezihe Meriç”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 46, 1951, s. 41-42.
———, “Havada Bulut ve Sait Faik Üzerine”, **Hisar**, C. 1, S. 11, Mart 1951, s. 13/16.
———, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”, **Varlık**, S. 374, 1 Eylül 1951, s. 18.
———, “Ziya Osman Saba: Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi”, **Türk Dili**, C. 1, S. 7, Nisan 1952, s. 432-434.
———, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi (N. Meriç)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 3, 1952, s. 77-78 (**Vatan** İlâvesi, 21 Aralık 1951).
———, “Şiirin İlkeleri”, **Türk Dili**, C. 1, S. 9, Haziran 1952, s. 541-543.
———, “Romana Dair”, **Yeditepe**, S. 35, 15 Nisan 1953, s. 1.
———, “Şarkılı Kahve (S. K. Aksal)”, **Yenilik**, C. 2, S. 16-4, Nisan 1954, s. 147 (Vatan’dan alıntı).
———, “Bir Köy Romanı (S. Kocagöz-Yılan Hikâyesi)”, **Yeditepe**, S. 66, 1 Ağustos 1954, s. 2.
———, “Kendi İçin Yazmak”, **Yenilik**, C. 3, S. 20-8, Ağustos 1954, s. 235-237.
———, “Denizin İlk Yükselişi (N. Cumalı)”, **Yenilik**, C. 3, S. 24-12, Aralık 1954, s. 431-432.
———, “Kendi İçin Yazmak Ne Demektir”, **Yenilik**, C. 3, S. 24-12, Aralık 1954, s. 403-406.
———, “Dünya Ermişi (S. Faik)”, **Yenilik**, C. 2, S. 18-6, Haziran 1954, s. 267-268.
———, “Aşka Kitakse (N. Tirali)”, **Yenilik**, C. 3, S. 22-10, Ekim 1954, s. 360. (Vatan’dan)
———, “Hazır Kalıplar (F. Naci)”, **Yenilik**, C. 9, S. 45, Eylül-Ekim 1956, s. 4-7.
———, “Gerçeği Yazmak”, **Esi**, C. 1, S. 2, Şubat 1956, s. 4.
———, “Bir Serüven Bitti (Z. O. Saba)”, **Varlık**, S. 450, 15 Mart 1957, s. 3-4.
———, “Ziya Osman Saba İçin”, **Varlık**, S. 448, 15 Şubat 1957, s. 6-7.
———, “Hayata Yenilmek”, **Varlık**, S. 498, 15 Mart 1959, s. 3.
Akçal, Selçuk, “Büyük Balıklar (O. Hançerlioğlu)”, **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s.21.
Akçam, Dursun, “Sarı Traktör (Talip Apaydın)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 15, 13 Nisan 1958, s. 12.
Akdağ, Mehmet Zeki, “Bir Kitap Hakkında: Bir Şey Var (Rüksan Türkan Ünlü)”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 15, Eylül 1957, s. 12/19.
Akdoğan, İbrahim, “Edebi Gelişmeler ve Düşündüklerimiz”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 5, 15 Haziran 1954, s. 1/4.
Akdoğan, İbrahim, “Hafta Tatili (Afif Yesari)”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 16, 1 Aralık 1954, s. 3.
———, “Yahey”, **Yamaç** (Adana), S. 4, 1 Kasım 1954, s. 11-13/17.
Akgönül, Cevat, “Tenkit Zihniyeti”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 11.
Akgün, Nahit Ulvi, “Bizans Definesi (O. Akbal)”, **Yenilik**, C. 1, S. 6, 15 Mayıs-15 Haziran 1953, s. 6.
Akı, Niyazi, “Hep O Şarkı (Y. K. Karaosmanoğlu)”, **Yeditepe**, S. 120, 1 Aralık 1956, s. 7.
Akıncı, Ali, “Kuşlar Gibi (Hakkı Özkan)”, **Nasır** (İzmir), S. 17-18, Haziran - Temmuz 1957, s. 7-9.
Akıncı, Ali Gündüz, “Atatürk Kurtuluş Savaşında”, **Türk Dili**, C. 2, S. 18, Mart 1953, s. 386-388.
———, “Hâmit’in Sanatı Üzerine”, **Türk Dili**, C. 3, S. 25, Ekim 1953, s. 11-16.
———, “Makber’in Değeri (A. Hâmit)”, **Hisar**, C. 4, S. 67, 1 Nisan 1956, s. 4.
———, “Delice Böcek (F. H. Dağlarca)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 86, Kasım 1958, s. 104-105.
———, “Arada (B. Necatigil)”, **Varlık**, S. 512, 15 Ekim 1959, s. 11.
Akınlı, A. Hâmit, “Samimî Tenkit”, **Yeditepe**, S. 43, 15 Ağustos 1953, s. 1/3.
Akpürçek, Osman, “Hasangiller (Tarık Dursun K.)”, **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 247-248.
———, “Kitap Eleştirileri: 2, Ötelerin Çocuğu (Halikarnas Balıkçısı)”, **Yücel**, S. 6, Nisan 1956, s. 378-379.
Aksal, Sabahattin Kudret, “Ataç’ın Deyişi”, **Varlık**, S. 479, 1 Haziran 1958, s. 3.
———, “Ataç’tan Kalan”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 8-9.
———, “Aydınlıktan Yana”, **Varlık**, S. 438, 15 Eylül 1956, s. 3.
———, “Bir Yazar, Bir Kitap (Son Kuşlar)”, **Türk Dili**, C. 2, S. 24, Eylül 1953, s. 822-823.
———, “Büyük Balıklar (Orhan Hançerlioğlu)”, **Türk Dili**, C. 1, S. 8, Mayıs 1952, s. 479-481.
———, “Cahid Sıtkı da”, **Esi** , C. 1, S. 11, Kasım 1956, s. 4/8.

———, “İki İlke”, **Türk Dili**, C. 1, S. 10, Temmuz 1952, s. 589-591.
———, “İki Şair Üstüne (M. T. Uslu, R. Onur)”, **Doğu ve Batı**, S. 24, Ekim 1955, s. 2.
———, “İncir Çekirdeği (Sacit Yumer)”, **Yenilik**, C. 3, S. 22-10, Ekim 1954, s. 354-355.
———, “Şiir Gibi”, **Mavi**, S. 18, 15 Mart 1954, s. 1/7.
———, “Şiirde Düşünmek”, **Çağrı**, C. 1, S. 4, Ocak 1958, s. 4.
———, “Vezinle Kafiye”, **Türk Dili**, C. 2, S. 23, Ağustos 1953, s. 758-759.
———, “Yahya Kemal Beyatlı”, **Varlık**, S. 491, 1 Aralık 1958, s. 4.
———, “Yeni Şiirler 1954”, **Yenilik**, C. 2, S. 14-2, Şubat 1954, s. 87-88.
———, “Ziya Osman”, **Varlık**, S. 449, 1 Mart 1957, s. 7.
———, Muhtar Körükçü, Oktay Akbal vd., “Gazete ve Dergiler Arasında: Sait Faik İçin Yazılanlar”, **Varlık**, S. 407, 1 Haziran 1954, s. 30-31.
Aksan, Doğan Naci, “Bugünkü Şiirimiz”, **Arayış**, S. 10-11, Haziran-Temmuz 1957, s. 4.
Aktay, Salih Zeki, “İnsan Pazarı (Fikret Baha Berke)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 52, Aralık 1956, s . 6.
———, “Savrulmayı Bekleyen Harman (Oğuz Tansel)”, **Türk San’atı**, C.1, S. 5, 1 Mart 1953, s. 5.
Akyüz, Kenan, “Çalıkuşu (R. N. Güntekin)”, **Hisar**, C. 4, S. 75, 1 Ocak 1957, s. 3-4/22.
———, “İsmail Habib Sevük”, **Hisar**, C. 2, S. 48, 1 Nisan 1954, s. 6-7.
———, “Sergüzeşt Romanı Üzerine”, **Türk Dili**, C. 5, S. 55, Nisan 1956, s. 417-421.
Aladağ, İsmail Hakkı, “Sanata ve Sanatkâra Dair Düşünceler”, **Çağrı**, C. 1, S. 6-7, Mart-Nisan 1958, s. 4.
———, “Toprak Ana (F. H. Dağlarca)”, **Çağrı**, C. 2, S. 18, Haziran 1959, s. 10/15.
Aladağ, Mehmet Ali, “Eleştirmecilerimiz ve dergilerimiz Üzerine”, **Kaynak**, C. 5, S. 55, 15 Mayıs 1952, s. 205-206.
———, “Hikâyeciliğimiz ve Yol Parası (Seyfettin Turhan)”, **Kaynak**, C. 5, S. 56, 1 Haziran 1952, s. 235-238.
———, “Kuşluk Vakti (Avni Dökmeci)”, **Kaynak**, C. 5, S. 54, 1 Mayıs 1952, s. 170-172.
Alangu, Tahir, “Armağanlar: ‘Delice Böcek’ ve ‘Suçumuz İnsan Olmak’”, **Kim**, S. 19, 3 Ekim 1958, s. 29.
———, “Behçet Necatigil Üzerine”, **Yeditepe**, S. 125, 15 Şubat 1957, s. 1/3.
———, “Behçet Necatigil’in Odası”, **Yenilik**, C. 6, S. 37, Ocak 1956, s. 6-12.
———, “Bekir Sıtkı Üzerine (B. S. Kunt)”, **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 8-9.
———, “Edebiyat Armağanları”, **Yeditepe**, S. 102, 1 Mart 1956, s. 2/7.
———, “Hikâyeciliğimizde Yeni Bir Yol (Özcan Ergüder-Maskeli Balo)”, **Yeditepe**, S. 130, 1 Mayıs 1957, s. 2.
———, “Hüseyin Cahit’in Hikâyeciliği”, **Yeditepe**, S. 142, 1 Kasım 1957, s. 4/7.
———, “James Thurber ve Orhan Hançerlioğlu”, **Yenilik**, C. 2, S. 14-2, Şubat 1954, s. 52-57.
———, “Masallaşan Sait Faik”, **Yenilik**, C. 7, S. 39, Mart 1956, s. 246-250; C. 8, S. 40, Nisan 1956, s. 2-6.
———, “Memduh Şevket Esendal’ın Edebiyatımızdaki Yeri”, **Dost**, C. 7, S. 32, Mayıs 1960, s. 8-11.
———, “Reşat Nuri Güntekin-Ercüment Ekrem Talu”, **Yenilik**, C. 11, S. 51, Ocak 1957, s. 18-21.
———, “Sait Faik’te Yeis”, **Yeditepe**, S. 106, 1 Mayıs 1956, s. 5.
———, “Salâh Birsel’in Odası”, **Yenilik**, C. 7, S. 38, Şubat 1956, s. 137-143.
———, “Sessizlik ve Yalnızlık İçinde Verilen Bir Armağan”, **Dost**, C. 2, S. 9, Haziran 1958, s. 11-14.
———, “Suçlu (O. Kemal)”, **Yeditepe**, S. 133, 15 Haziran 1957, s. 2/8.
———, “Üçüncü Adam Aramızda (S. Kocagöz)”, **Dost**, C. 1, S. 6, Mart 1958, s. 37-42.
———, “Yahya Kemal ‘Sultanuşşuara’ların Sonuncusu”, **Kim**, S. 25, 14 Kasım 1958, s. 30-31.
Aldoğan, A. Remzi, “41 Buçuk Şiir (Cenan Bıçakçı)”, 14, 1 Kasım 1954, s. 3.
———, “Bir Yontara ve ’41 Buçuk Şiir’ Şairine Cevap (Şahinkaya Dil)”, C. 1, S. 17, 15 Aralık 1954, s. 2/4.
Alp, Karun, “Evin –De Hali (B. Necatigil)”, **Yeditepe**, S. 33, 15 Mart 1953, s. 3/7.

Alptekin, Turan, “XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi (A. H. Tanpınar)”, **Ölçü**, S. 1, Mart 1957, s. 13-15.
Alsan, Necip, “Büyük Balıklar (O. Hançerlioğlu)”, **Yeditepe**, S. 11, 1 Nisan 1952, s. 7.
———, “Eleştirmenin Eleştirmesi (Fethi Naci-Gerçek Saygısı)”, **Varlık**, S. 511, 1 Ekim 1959, s. 15.
———, “Karanlık Dünya Üstüne (O. Hançerlioğlu), **Beş Sanat**, S. 12, Mart 1951, s. 5.
———, “Roman ve Gerçek”, **Varlık**, S. 467, 1 Aralık 1957, s. 4.
———, “Sanatçının Kişiliği”, **Varlık**, S. 384, 1 Temmuz 1952, s. 5.
Altan, Selçuk, “Yeraltı Cenneti (Kemal Koray Asya)”, **Arayış**, S. 10-11, Haziran-Temmuz 1957, s. 6-7.
Altınbaş, Nurettin, “Ekilmemiş Topraklar, Pembe Beyaz (O. Hançerlioğlu, A. Püsküllüoğlu)”, **Hamle (Maraş)**, S. 16, 15 Mart 1955, s. 14.
And, Metin, “ ‘Ben’ Romanı ile ‘Onlar’ Romanı”, **Forum**, C. 4, S. 46, 15 Şubat 1956, s. 26-27.
———, “55’de Şiir Kitapları”, **Forum**, C. 4, S. 41, 1 Aralık 1955, s. 18-19.
———, “Ataç - İki Şiir Kitabı (Necip Fazıl Kısakürek-Sonsuzluk Kervanı)”, **Forum**, C. 3, S. 25, 1 Nisan 1955, s. 20-21.
———, “Ataç’a”, **Forum**, C. 5, S. 58, 15 Ağustos 1956, s. 21.
———, “Bir İki Açıklama”, **Forum**, C. 5, S. 49, 1 Nisan 1956, s. 25-27.
———, “Bizde Edebi Tenkitçinin İşi”, **Forum**, C. 5, S. 56, 15 Temmuz 1956, s. 21-22.
———, “Dışardan Birisi (S. Karakoç)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 43, 26 Ekim 1958, s. 7-8.
———, “Geç Olsa da”; **Pazar Postası**, Y. 5, S. 27, 7 Temmuz 1957, s. 6-7/11.
———, “Gerçekçiliğin İki Türlüsü”, **Forum**, C. 4, S. 45, 1 Şubat 1956, s. 24-25.
———, “Gerçeklik ve Bir Kitap”, **Forum**, C. 1, S. 12, 15 Eylül 1954, s. 18-19.
———, “İki Roman: İnce Memed-Ali (Yaşar Kemal, O. Hançerlioğlu)”, **Forum**, C. 4, S. 48, 15 Mart 1956, s.19-20.
———, “Oyun Yazarı, Roman Yazarı”, **Dost**, C. 2, S. 10, Temmuz 1958, s. 8-10.
———, “Roman mı?”, **Forum**, C. 2, S. 19, 1 Ocak 1955, s. 22.
———, “Romancıların İki Türlüsü”, **Forum**, C. 4, S. 47, 1 Mart 1956, s. 20-21.
———, “Sayıların Işığında Türk Hikâyeleri”, **Forum**, C. 1, S. 8, 15 Temmuz 1954, s. 17-18.
———, “Şiirde Kelime Anlamları”, **Forum**, C. 1, S. 11, 1 Eylül 1954, s. 16-18.
———, “Şiirin İlkeleri’nden Çağrışımlar”, **Forum**, C. 2, S. 16, 15 Kasım 1954, s. 18.
———, “Taner’in Hikâyeleri”, **Forum**, C. 2, S. 21, 1 Şubat 1955, s. 22-23.
———, “Yeni Şiirimizde Komik Anlamı”, **Forum**, C. 2, S. 18, 15 Aralık 1954, s. 18-19.
———, “Yeni Şiirimizde Yapı Özellikleri, **Forum**, C. 3, S. 31, 1 Temmuz 1955, s. 18-20.
Anday, Melih Cevdet, “Bir Sözün Anlamı (C. S. Tarancı)”, **Yeditepe**, S. 120, 1 Aralık 1956, s. 1-2.
———, “Çıkmalar 1-2”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 5 (98), Temmuz 1960, s. 188-192; S. 6 (99), Ağustos 1960, s. 243-248.
———, “Dergiler Arasında: Yeni Şiirimiz Üstüne”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 8, 26 Nisan 1960, s. 26.
———, “İkinci Yeninin İlkeleri Dolayısıyle İlhan Berk’e Bir Kaç Soru”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 18, 7 Temmuz 1960, s. 18.
———, “Kitaplar Arasında: ‘İshak’ Üstüne (Onat Kutlar)”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 8, 26 Nisan 1960, s. 26.
———, “Ölümünden Sonra (C. S. Tarancı)”, **Yeditepe**, S. 119, 15 Kasım 1956, s. 1.
———, “Yararlı Sanat I-II”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 21, 28 Temmuz 1960; s. 20; S. 22, 4 Ağustos 1960, s. 20.
Anıl, Yavuz İsmet, “Gerçek Sanatın Çilesi”, **Varlık**, S. 366, 1 Ocak 1951, s. 11.
———, “Sanatçının Beklediği”, **Varlık**, S. 386, 1 Eylül 1952, s. ?.
Apaydın, Talip, “Fakir Baykurt’a Övgü”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 5.
———, “Sait Faik”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 11.
Arcayürek, Cüneyt, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi (N. Meriç)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 47, Aralık 1951, s. 45-46 (**Pazar Postası**, S. 42, 25 Kasım 1951).

Argun, Orhan, “Diyelim, Nurullah Ataç’ın Denemeleri”, **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 25.
Arıel, Bülent (Asım Bezirci), “Baysal ve Rezil Dünya”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 33 (49), Haziran 1956, s. 505-508.
———, “Bir Gerçeğin İki Yanı”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 38 (54), Kasım 1956, s. 699-701.
———, “Ülkücü Sanatçılık Bakımından ‘Sisler Bulvarı’ ve ‘Yağmur Kaçağı’”, **Forum**, C. 3, S. 32, 15 Temmuz 1955, s. 21-22.
Arıkanlı, Oğuz, “Şiir ve Hikâyeciliğimize Kısaca Bakış”, **Ufuklar**, C. 1, S. 11, Aralık 1952, s. 339-340.
Arısoy, M. Sunullah, “Alışılan ‘Yeni’”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 19, Ocak 1956, s. 14-16.
———, “Aşksız İnsanlar (O. Akbal)”, **Kaynak**, C. 4, S. 46, 1 Ekim 1951, s. 272.
———, “Birkaç Satırla Beş Kitap (Cengiz Tuncer, Tarık Dursun K.-Devr-i Alem)”, **Kaynak**, C. 4, S. 43, Temmuz 1951, s. 194-195.
———, “Cahit Sıtkı Tarancı, Dört Yıl Sonra”, **Türk Dili**, C. 10, S. 109, Ekim 1960, s. 17-20.
———, “Fatih ve Şiiri Üzerine”, **Mavi**, S. 8, Haziran 1953, s 1/4.
———, “İki Kitap (Sabih Şendil-Gelin Dünya, Turgut Yücel-Değişen Sokak)”, **Kaynak**, C. 4, S. 45, 1 Eylül 1951, s. 245.
———, “İşte Bir Yok Daha (N. Ataç)”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 15.
———, “Kitap Rafı: Sam amca (S. Kocagöz)”, **Kaynak**, C. 5, S. 50, 1 Şubat 1952, s. 40.
———, “Kitaplar Arasında, Dört Şiir Kitabı (Güzel Aydınlık-N. Cumalı, Sivaslı Karınca- F. H. Dağlarca, Türkiyem- T. Uyar, Aşağı Yukarı-O. Rifat)”, **Varlık**, S. 383, 1 Haziran 1952, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında: Eski Toprak (B. Necatigil)”, **Varlık**, S. 447, 1 Şubat 1957, s. 22.
———, “Kuşbakışı: Duraklama mı?”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 18, Aralık 1955, s. 15-17.
———, “Münekkid Yokluğu”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 31, 2 Eylül 1951, s. 7/12.
———, “Şiirimize Bir Kuş Bakışı”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 47, 18 Kasım 1956, s. 6/9/11.
———, “Telgrafhane (M. C. Anday)”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 20-21.
———, “ ‘Düşten Güzel’i Okurken”, **Varlık**, S. 393, 1 Nisan 1953, s. 9.
———, “Basık Tavan ve Bir Köyden Bir İnsan (İbrahim Z. Burdurlu)”, **Kaynak**, C. 4, S. 39, Mart 1951, s. 84.
———, “Hürriyet’e Doğru (H. Â. Yücel)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 53, Haziran 1956, s. 13-15.
———, “Kitaplar Arasında, “Fatih ve ‘İstanbul’ Üzerine Düşünceler (F. H. Dağlarca)”, **Varlık**, S. 394, 1 Mayıs 1953, s. 20.
———, “Merhaba (Suat Taşer)”, **Varlık**, S. 391, 1 Şubat 1953, s. 20-21.
———, “Münekkit Yokluğu”, **Kervan (İzmir)**, S. 1, Ekim 1951, s. 10-11,
———, “Üç Şiir Kitabı (İncir Ağacı-İlhan Demiraslan, Gece Gündüz-Hasan Şimşek, Kuşluk Vakti-Avni Dökmeci)”, **Varlık**, S. 395, 1 Haziran 1953, s. 21.
Arıt, Fikret, “Basında Yankımız (N. Meriç)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 42-43, 1951, s. 67-69 (**Yeni İstanbul**, 24 Temmuz 1951).
Arman, Ziya, “Bir Hikâye Kitabı (Naim Tirali-Aşka Kitakse)”, **Yeditepe**, S. 64, 1 Temmuz 1954, s. 8.
Arpacıoğlu, Ömer, “Yeniyle Eski Meselesinde: Kanaatim”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 2, Mart 1955, s. 9.
Arsebük, Rasin, “Yeniden ‘Sanatta Biçim Üzerine’”, **Yenilik**, C. 7, S. 38, Şubat 1956, s. 219-221.
Arzal, Asım Adil, “Güzel San’atlar ve Şiirimizin Hali”, **Doğu ve Batı**, S. 3, Ekim 1952, s. 10.
———, “Sanatta Güzel Meselesi”, **Doğu ve Batı**, S. 1, 1 Ağustos 1952, s. 10/16.
Arzık, Nimet, “İşte Yahya Kemal 1-3”, **Türk Düşüncesi**, C. 8, S. 10-43, 1 Eylül 1957, s. 3-6; C. 8, S. 12-45, 15 Kasım 1957, s. 3-6; C. 9, S. 17/18-50/51; Nisan Mayıs 1958, s. 24-30.
Asım, Güzin, “Romanımız Üstüne”, **Yeni Ufuklar**, C. 9, S. 100, Eylül 1960, s. 263-265.
Aslan, Necip, “Sait Faik’in Ardından”, **Varlık**, S. 407, 1 Haziran 1954, s. 11.
Aslanapa, Mehmet, “Yeni Hikâyeler 1953”, **Yeditepe**, S. 30, 1 Şubat 1953, s.7.
———, “Yarın Diye Bir Şey Yoktur (Tarık Buğra)”, **Yeditepe**, S. 35, 15 Nisan 1953, s. 7.
———, “Mehmet Yörük’ün Yoldaki Taşlar’ı”, **Yeditepe**, S. 80, 1 Mart 1955, s. 7.

Aslangül, “Güneş Rengi Kadehlerle (M. Çınarlı)”, **Filiz** (Kayseri), S. 7, Aralık 1958, s. 12/16.
Âşık Cevdet, “İki Şiir Kitabı (Halit Benli-Güz Yaprakları, Ülker Akçakoca-Satırlarla Çizilen)”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 22-25, 15 Temmuz 1958, s. 10.
———, “Sarhoş Dünya (Ahmet Tufan Şentürk)”, **Filiz** (Kayseri), S. 4, 1 Eylül 1958, s. 12.
Aşkın, Muzaffer, “Şiirin İlkeleri (S. Birsel)”, **Yenilik**, C. 1, S. 1, 15 Aralık 1952, s. 6-7.
Aşkun, Vehbi Cem, “72. Koğuş (O. Kemal)”, **Yeditepe**, S. 60, 1 Mayıs 1954, s. 7.
———, “Bugünkü Şiirlerimiz”, **Yeditepe**, S. 64, 1 Temmuz 1954, s. 3.
———, “Eleştirme: Ağaran Dünya (Şahinkaya Dil)”, **Anahtar**, C. 1, S. 6, Ekim 1959, s. 13-14.
———, “Savrulan Yapraklar (Mualla Anıl)”, **Çağrı**, C. 3, S. 35, Aralık 1960, s. 26-27.
Ataç, Nurullah, “Allı ile Konuşmalar – Karışmak”, **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 4-5.
———, “Allı ile Konuşmalar, Davalı Sanat”,
———, “Allı ile Konuşmalar, Gene Halk Şiiri”, **Varlık**, S. 390, 1 Ocak 1953, s. 4.
———, “Allı ile Konuşmalar, Halk Şiiri”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 4-5.
———, “Allı ile Konuşmalar, Hep O Dava”, **Varlık**, S. 393, 1 Nisan 1953, s. 4-5.
———, “Allı İle Konuşmalar, Toplu Bakış”, **Varlık**, S. 403, 1 Şubat 1954, s. 4-5.
———, “Allı ile Konuşmalar: Bir Beyit Üzerine”, **Varlık**, S. 388, 1 Kasım 1952, s. 4-5.
———, “Anlamak (Oktay Rifat-Perçemli Sokak)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 59, Aralık 1956, s. 6-7.
———, “Ataç Söylüyor, Biz Tasdik Ediyoruz, ‘Hisar’cılar Ne Der ki”, **Kaynak**, C. 4, S. 43, Temmuz 1951, s. 175 (**Ulus**, 15 Haziran 1951).
———, “Aydının Ödevi (Bahri Savcı ile ilgili)”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 24, Haziran 1954, s. 4.
———, “Basında Yankımız (Ö. F. Toprak, Dağda Ateş Yakanlar)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 55, Ağustos 1956, s. 77-78 (**Son Havadis**, 17 Nisan 1955).
———, “Biçim”, **Esin**, S. 2, 15 Mayıs 1956, s. 1-2.
———, “Biçim”, **Varlık**, S. 498, 15 Mart 1959, s. 7. (Esin, 15 Mayıs 1956’dan naklen.)
———, “Bilgin Bir Kişi (S. Kocagöz)”, **Yenilik**, C. 2, S. 16-4, Nisan 1954, s. 149-152.
———, “Bir Şair Üzerine (Turgut Uyar)”, **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 4.
———, “Bir Şiir (Ahmet Kabaklı)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 52, 3 Şubat 1952, s. 2.
———, “Cesaret İster...”, **Mavi**, S. 10, Ağustos 1953, s. 2.
———, “Çürüten Hayranlık”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 53, 10 Şubat 1952, s. 2.
———, “Devrim ile Sanat”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 19, Ocak 1959, s. 6.
———, “Divan Şiiri”, **Varlık**, S. 376, 1 Kasım 1951, s. 20.
———, “Eleştirmeci”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 21, 26 Mayıs 1957, s. 5.
———, “Gene Eleştirme”, **Varlık**, S. 522, 15 Mart 1960, s. 5. (Son Havadis, 19 Şubat 1953’ten naklen.)
———, “Halk İçin”, **Varlık**, S. 460, 15 Ağustos 1957, s. 4-5.
———, “Karalama”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 8-9.
———, “Konuşu: Söz Olsun”, **Yelken**, C. 2, S. 16, Mayıs 1958, s. 15.
———, “Konuşu: Yazar ile Eleştirmeci”, **Mülkiye**, C. 2, S. 22, 1 Şubat 1954, s. 4-5.
———, “Köy”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 20, Şubat 1954, s. 4.
———, “Millî Sanat”, **Koruk**, S. 29, Aralık 1954, s. 3.
———, “Okuruma Mektuplar: Eleştirmeci”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 15, 13 Mayıs 1951, s. 2.
———, “Okuruma Mektuplar: Hürriyet Şairi (T. Fikret)”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 3, 18 Şubat 1951, s. 2.
———, “Okuruma Mektuplar: Kara Sevdalı Leylek (A. Haşim)”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 5, 4 Mart 1951, s. 2.
———, “Okuruma Mektuplar: Öz ile Biçim”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 21, 24 Haziran 1951, s. 2.
———, “Okuruma Mektuplar: Öz ile Biçim”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 13.
———, “Orhan Burian”, **Türk Dili**, C. 2, S. 21, Haziran 1953, s. 599.
———, “Orhan Veli”, **Dost**, C. 2, S. 9, Haziran 1958, s. 23-25 (Ölümü üzerine yazılan yazı yeniden yayımlanmış).
———, “Orhan Veli”, **Yenilik**, C. 3, S. 24-12, Aralık 1954, s. 410-412.

———, “Sanattan Öte”, **Varlık**, S. 511, 1 Ekim 1959, s. 7. (**Son Havadis**, 19 Mart 1953’ten naklen).
———, “Söz Olsun: Yoksulluk”, **Varlık**, S. 447, 1 Şubat 1957, s. 3.
———, “Söz Olsun: Düzenli Toplum (Fethi Naci-İnsan Tükenmez)”, **Varlık**, S. 438, 15 Eylül 1956, s. 4.
———, “Söz Olsun: Etkilenmek”, **Varlık**, S. 446, 15 Ocak 1957, s. 4.
———, “Söz Olsun: Kişi Oğlu (Fethi Naci-İnsan Tükenmez)”, **Varlık**, S. 439, 1 Ekim 1956, s. 5-6.
———, “Söz Olsun: Yazar ile İşçi 1-3”, **Varlık**, S. 440, 15 Ekim 1956, s. 5; S. 442, 15 Kasım 1956, s. 4; S. 443, 1 Aralık 1956, s. 4.
———, “Sürü Töresi”, **Gündem** (Ankara), S. 2, 15 Şubat 1957, s. 8/14.
———, “Sürü Töresi”, **Özsu**, S. 6, Temmuz 1959, s. 3.
———, “Şiir Üzerine”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 51, 27 Ocak 1952, s. 2.
———, “Şiirin Sesi”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 49, 13 Ocak 1952, s. 2.
Ataöv, Türkkaya, “Orhan Veli”, **Mülkiye**, C. 1, S. 10, 4 Aralık 1952, s. 21.
———, “Sanat ve Edebiyatta Sirkat”, **Mülkiye**, C. 1, S. 12, 6 Şubat 1953, s. 8-9/17.
Atar, İhsan, “Havada Bulut Yok (C. Kudret)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 38, 21 Eylül 1958, s. 9.
———, “Karapürçek (M. Sunullah Arısoy), **Pazar Postası**, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 12.
———, “Sarı Traktör (T. Apaydın)”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 72, Mayıs 1958, s. 422-424.
Atatanır, Mustafa, “Bedri Rahmi ve ‘Tuz’”, **Büyük Doğu**, S. 89, 14 Ağustos 1952, s. 4.
———, “Cihan Şoförü (S. Kocagöz)”, **Hamle (Maraş)**, S. 16, 15 Mart 1955, s. 9-10.
———, “Hikâyemizde İnsan Telakkîleri”, **Büyük Doğu**, S. 61, 17 Temmuz 1952, s. 4.
———, “Memduh Şevket Esendal”, **Büyük Doğu**, S. 35, 19 Haziran 1952, s. 4.
———, “Sait Faik’te İnsan”, **Büyük Doğu**, S. 114, 11 Eylül 1952, s. 4.
———, “Samim Kocagöz ve ‘Sam Amca’”, **Büyük Doğu**, S. 82, 7 Ağustos 1952, s. 4.
Ateş, Ahmed, “Edebiyatta Yenilik-Eskilik”, **Türk San’atı**, C.1, S. 2, 15 Ocak 1953, s. 2/12.
Atilâ, Ömer, “Eleştirme Demek Yanlış mı?”, **Çağrı**, C. 1, S. 8-9, Mayıs - Haziran 1958, s. 7/16.
Atok, Oğuz Kâzım, “Şiir Eleştirmecileri”, **Çağrı**, C. 3, S. 25, Ocak 1960, s. 13/46.
Atok, Oğuz Kâzım, “Şiir Eleştirmeleri”, **Yelken**, C. 3, S. 31, Ağustos 1959, s. 22.
Attilâ, Osman, “Cahit Sıtkı”, **Türk Düşüncesi**, C. 3, S. 16, 1 Mart 1955, s. 317-319.
Aydın, Erol, “Kırık Yumurtalar”, **a**, S. 11, Mart 1957, s. 3/8.
Aydın, Kemal, “Dergiler Arasında”, **Mavi**, S. 22, 1 Ağustos 1954, s. 7.
Aydın, Mehmet, “Sarıdan Yeşile Doğru (Talip Apaydın – Bozkırda Günler)”, **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 28.
Aydın, Ömer, “Kitaplar Arasında: Perçemli Sokak, Eski Toprak (O. Rifat, B. Necatigil)”, Gündem, S. 1, 15 Ocak 1957, s. 10.
Aydın, Rehber, “Aşık Veysel”, **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 28.
Aydın, Tahir, “Şiir Güzelliğin Düşünmesidir”, **Yelken**, C. 4, S. 43-44, Ağustos- Eylül 1960, s. 9.
Ayhan, Ece, “Nereden de Andım Şimdi”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 48, 30 Kasım 1958, s. 9.
Aykın, Cemal (Cemalettin), “1959’un Hikâyeleri”, **Dost**, C. 6, S. 28, Ocak 1960, s. 50-59.
———, “Sait Faik’in Hikâyeciliği”, **Dost**, C. 7, S. 32, Mayıs 1960, s. 15-18/33.
———, “Ağlayan Nar Ağlayan Ayva-Sanat Çevresi Sivilceli Dönem (Şahap Sıtkı, Erdal Öz-Yorgunlar)”, **Dost**, C. 7, S. 31, Nisan 1960, s. 51.
———, “Hikâyede Süre”, **Pazar Postası**, Yıl: 7, 18 Ocak 1959.
———, “Hikâye Üzerine Düşünceler: Hikâyenin Öğeleri”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 45, 9 Kasım 1958, s. 12.
———, “Hikâye Üzerine Düşünceler: 1, Hikâyeyi Tanımlama Zorunluluğu”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 42, 19 Ekim 1958, s. 10.
Aytekin, Halil, “Ahlat Ağacı’nın Düşündürdükleri (M. Başaran)”, **Yeditepe**, S. 72, 1 Kasım 1954, s. 3.
———, “Köy ve Köylü Tartışmaları: Ataç’a Cevap”, **Varan**, S. 3, Şubat 1955, s. 2/4.
———, “Panait İstrati ve Bizdeki Tesirleri”, **Kaynak**, C. 7, S. 88, 1 Aralık 1953, s. 203-205/212-213.

———, “Sağırdere (K. Tahir)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 11, 10 Mart 1957, s. 10; S. 12, 17 Mart 1957, s. 10.
———, “Şive Taklidi”, **Yeditepe**, S. 52, 1 Ocak 1954, s. 4.
———, “Teneke (Y. Kemal)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 9, 24 Şubat 1957, s. 10-11.
———, “Vüs’at O. Bener’in ‘Dost’u”, **Beraber**, S. 9, Ocak 1953, s. 3.
Azizoğlu, Orhan, “Evin Yolu (Cavidan Binkaya)”, **Varlık**, S. 368, 1 Mart 1951, s. 18.
———, “Roman Sanatı”, **Ufuklar**, C. 1, S. 8, Eylül 1952, s. 234-235.
Bahadınlı, Yusuf Ziya, “Cihan Şoförü (S. Kocagöz), **Yeditepe**, S. 102, 1 Mart 1956, s. 7.
———, “Çilli (F. Baykurt)”, **Yeditepe**, S. 101, 15 Şubat 1956, s. 7.
———, “İnsan Tükenmez (F. Naci)”, **Yeditepe**, S. 113, 15 Ağustos 1956, s. 7.
Baki, Edip Ali, “Yahya Kemal İçin”, **Damla** (Edirne), S. 11/86, 1 Nisan 1956, s. 155.
Bakiler, Yavuz Bülent, “Osman Attilâ ve Şiirleri”, **Toprak**, C. 5, S. 54, Mayıs 1959, s. 4/23.
Balaban, Memduh, “Sanatçıyı ve Eserini Anlamak”, **Varlık**, S. 500, 15 Nisan 1959, s. 4.
———, “Şiiri Anlamak”, **Varlık**, S. 502, 15 Mayıs 1959, s. 11.
Balkan, Kenan, “İkisi (O. Veli, S. Faik)”, **Yeditepe**, S. 135, 15 Temmuz 1957, s. 4.
Balkuver, M., “Dağda Ateş Yakanlar (Ö. F. Toprak)”, **Uyanış**, S. 10, Ocak 1956, s. 31-32.
Banarlı, Nihad Sami, “Sessiz Gemi”, 5/80, 1 Aralık 1955, s. 70-71.
Baranus, Osman Numan, “İlhan Berk’in Güzel İşi”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 37, 14 Eylül 1958, s. 8.
Barlas, Fevzi, “İlim Adamının Yazdığı Roman (İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu-Batak)”, **Filiz** (Kayseri), S. 8, Ocak 1959, s. 6-7.
Barlas, Orhan, “M.Ş.E. Hakkında”, **Varlık**, S. 368, 1 Mart 1951, s. 18.
Başaran, Hüseyin, “Erken Öten Horoz (B. Başaran – Ahlat Ağacı)”, **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 27.
Başçıllar, Seyfettin, “Âsû (F. H. Dağlarca)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 13, 25 Mart 1956, s. 6/8.
———, “Çirkin, Güzel”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 3, 15 Ocak 1956, s. 7/11.
———, “Eleştirmecinin İşi”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 6, 5 Şubat 1956, s. 7.
———, “Günümüzün Sanat Yargısı”, **Evrim**, S. 1, Mart 1954, s. 8-9.
———, “Soğuk Otların Altında (Ülkü Tamer)”, **a**, S. 26, Mart 1960, s. 6.
———, “Şiirimizde Değişimler 1-2”, **Yeditepe**, S. 163, 15 Eylül 1958, s. 1/4/7; S. 164, 1 Ekim 1958, s. 2/6.
———, “Şiirin Faydası”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 15, 7 Nisan 1957, s. 7.
———, “Şiirin İşçiliği”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 17, 21 Nisan 1957, s. 6.
———, “Yeni”, **Evrim**, S. 5, Ocak 1955, s. 3-4.
Başçıoğlu, Ali (Samim Kocagöz), “Zavallı Romancılar (Onbinlerin Dönüşü, Tahir Alangu)”, **Yeditepe**, S. 147, 15 Ocak 1958, s. 2.
Başgöz, İlhan, “Hikâyelerinin Belli Başlı Konuları (Ömer Seyfettin)”, **Dost**, C. 2, S. 7, Nisan 1958, s. 9-14.
Batıman, Burhanettin, “Haldun Taner’in Hikâyeleri”, **Yeditepe**, S. 79, 15 Şubat 1955, s. 7.
Batu, Salâhattin, “Şair Sarhoşluğu”, **Varlık**, S. 426, 1 Ocak 1956, s. 3.
———, “Bir Şiir Kitabı Üzerine (Gülten Akın-Rüzgâr Saati)”, **Türk Dili**, C. 5, S. 57, Haziran 1956, s. 554-556.
———, “Eskittiğimiz Konular”, **Türk Dili**, C. 7, S. 77, Şubat 1958, s. 219-221.
———, “Konu Üzerine”, **Türk Dili**, C. 7, S. 80, Mayıs 1958, s. 371-373.
———, “Sığ Edebiyat”, **Türk Dili**, C. 7, S. 73, Ekim 1957, s. 15-16.
———, “ Şairliğin Zanaat Yanı”, **Türk Dili**, C. 9, S. 104, Mayıs 1960, s. 389-391.
———, “ Alt-şuur Karanlığı”, **Varlık**, S. 437, 1 Eylül 1956, s. 3.
———, “Dağlarca’daki Alacakaranlık”, **Varlık**, S. 504, 15 Haziran 1959, s. 3.
———, “Karamsar Sanat”, **Doruk**, S. 2, Ekim 1955, s. 20.
———, “Karamsar Sanat”, **Hisar**, C. 1, S. 18, Ekim 1951, s. 3.
———, “Özlü, Güleryüzlü Bir Kitap (S. K. Yetkin-Günlerin Götürdüğü)”, **Varlık**, S. 492,15 Aralık 1958, s. 18.
———, “Sanatta Fikirsizlik”, **Varlık**, S. 429, 1 Nisan 1956, s. 5.

Batur, Sabahattin, “Şarkılı Kahveden Gün Işığına (S. K. Aksal)”, **Yenilik**, C. 3, S. 21-9, Eylül 1954, s. 314-316.
Baybars, Taner, “Büyüyen Eller (İlhan Geçer)”, **Çardak**, C. 2, S. 16, Ekim 1955, s. 18.
Baydur, M., “Samim Kocagöz’ün Yeni Hikâyeleri (Sam Amca)”, **Ufuklar**, C. 1, S. 4, Mayıs 1952, s. 118-119.
Baykurt, Fakir, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ı Okumalıyız”, **Mavi**, S. 1, 1 Kasım 1952, s. 5.
———, “Nobele Doğru”, **Forum**, C. 12, S. 146, 15 Nisan 1960, s. 21.
Baykurt, Şerif, “Sanatın Faydaları”, 4/79, 15 Kasım 1955, s. 54-55.
Bener, Vüs’at O., “Aşırılık”, **Forum**, C. 8, S. 91, 31 Aralık 1957, s. 20-21.
Benk, Adnan, “Armağan Kazanan Fakir Baykurt”, **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 6.
Beraber, “Sanatın Faydası Konuşulurken”, **Beraber**, S. 4, 15 Ekim 1952, s. 1/4.
Berk, İlhan, “Bir Dâva Üstüne İki Ayrı Görüş: Anlam”, **Varlık**, S. 520, 15 Şubat 1960, s. 9.
———, “Galile Denizi”, **Yeditepe**, S. 161, 15 Ağustos 1958, s. 1/7.
———, “Güzel İşimiz”, **Yeditepe**, S. 51, 15 Aralık 1953, s. 1/7.
———, “İlhan Berk’e Bir Soru”, **a**, S. 1, 15 Ocak 1956, s 1.
———, “İlhan Berk’in Günlüğü”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 41, 12 Ekim 1958, s. 7.
———, “Karşıt”, **Yeditepe**, S. 87, 1 Temmuz 1955, s. 1/3.
———, “Salt Şiir (İkinci Yeni’nin İlkeleri”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 3-4 (96-97), Mayıs-Haziran 1960, s. 105-126.
———, “Şiir Dili”, **Yeditepe**, S. 125, 15 Şubat 1957, s. 1-2.
———, “Şiirde Öz, Biçim Üstüne”, **a**, S. 2, 15 Şubat 1956, s. 1.
———, “Şiire Bakmak”, **Varlık**, S. 523, 1 Nisan 1960, s. 14-15.
———, “Yeni Şiir”, **Yeditepe**, S. 139, 15 Eylül 1957, s. 3.
———, “Yeni Şiirin İlkeleri”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 6/11.
———, Edip Cansever, Ece Ayhan, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 5, 27 Ocak 1957, s. 6-7/10-11.
———, “Destan Üzerine”, **Kaynak**, C. 4, S. 38, Şubat 1951, s. 36-37.
———, “Cevap (M. C. Anday-İkinci Yeni)”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 20, 21 Temmuz 1960, s. 18.
Berk, Nurullah, “Bu da Bizim Tenkitçi”, **Ufuklar**, C. 1, S. 5, Haziran 1952, s. 142-143.
———, “Eleştirme Üstüne”, **Doğu ve Batı**, S. 20, Haziran 1955, s. 4.
———, “Sanat Tenkidimiz Ne Halde”, **Varlık**, S. 481, 1 Temmuz 1958, s. 5.
———, “Taklit”, **Esi**, C. 2 S. 15, Mart 1957, s. 3-4.
———, “Tenkid Buhranımız”, **Yeditepe**, S .15, 15 Haziran 1952, s. 1-2.
———, “Tenkit Ahlâkımız”, **Varlık**, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 10-11.
———, “Türk Sanat Tenkitçileri Birliği”, **Yeditepe**, S. 14, 1 Haziran 1952, s. 1/8.
Berke, Fikret Baha, “Dört Şiir Kitabı (Mustafa İzzet Adiloğlu-İnsanlardan Ayrı, Özker Yaşin-Kıbrıs’tan Atatürk’e, Nihat Dalay-Çise)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 19, Ocak 1954, s. 2-3.
———, “Edebiyatımızda Yalancı Şöhretler”, **Türk San’atı**, C.1, S. 4, 15 Şubat 1953, s. 6-7.
———, “Edebiyatımızı Kemiren Kurt”, **Türk San’atı**, C.1, S. 7, 1 Nisan 1953, s. 6-7.
———, “Eski-Yeni”, **Türk San’atı**, C.1, S. 10, 15 Mayıs 1953, s. 3/10.
———, “Halk Dehâsı ve Edebiyatımız”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 16, Ekim 1953, s. 3-4.
———, “Hangi Yoldayız?”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 8, 15 Nisan 1953, s. 2.
———, “Modern Türk Şiirinin Panoraması”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 64, Nisan-Mayıs 1958, s. 3.
———, “Nasıl Şiir İstiyoruz”, **Türk San’atı**, C.1, S. 5, 1 Mart 1953, s. 2-3.
———, “Yahya Kemal-Asaf Hâlet”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 68, Ocak 1959, s. 3.
———, “Yaşadıkça Aşk ve Yaşama Sevinci (Nedret Gürcan, Cahit Obruk)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 26, Ağustos 1954, s. 11.
Bertan, Mehmet, “Dörütte Bilinç ve Bilinç Altı”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 22, 27 Mayıs 1956, s. 6.
———, “Gerçek Anlayışı Üzerine Düşünüler”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 25, 17 Haziran1956, s. 6/11.
———, “Şair Şiiri Sevmeli”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 27, 1 Temmuz 1956, s. 6.
———, “Şiir Politika meydanı Olmalıdır”, **Esin**, S. 4, 15 Temmuz 1956, s. 7-8.

Beyşehirli, N., “Yeditepe Yayınları (S. Kocagöz-Sam Amca)”, **Küçük Dergi**, S. 1, Nisan 1952, s. 25.
Bezirci, Asım, “1950’den Sonraki Hikâyecilerimiz: 4, Tahsin Yücel, Haney Yaşamalı”, C. 3, S. 33, Ekim 1959, s. 10-13; 24.
———, “Edip Cansever”, **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 23-30.
———, “Orhan Duru”, **Yelken**, C. 4, S. 42, Temmuz 1960, s. 20-25 (Dizgi hatalarından dolayı bir sonraki sayıda yeniden yayınlanmıştır. S. 43-44, Ağustos- Eylül 1960, s. 17-21.).
———, “Petrol (E. Cansever)”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 6 (99), Ağustos 1960, s. 216-224.
———, “Umutsuzlar Parkı (E. Cansever)”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 21-28.
Bilbaşar, Kemal, “Gerçeği Yazmak Değil Fildişi Kuleye Çağrı”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 31 (47), Nisan 1956, s. 412-413.
———, “Gününü Gün Etmeği Yergi (F. Edgü ile ilgili)”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 44 (60), Mayıs 1957, s. 939-943.
———, “Kemal Bilbaşar’ın Teşekkürü (A. İlhan)”, **Yeditepe**, S. 72, 1 Kasım 1954, s. 5.
Biliş, İsmail H., “Edebî Portreler: Kenan Hulusi”, **Varlık**, S. 394, 1 Mayıs 1953, s. 16.
Birsel, Salâh, “Küfür Edebiyatı”, **Yenilik**, C. 1, S. 1, 15 Aralık 1952, s. 1.
———, “Sait Faik Üzerine”, **Meşale** (Gaziantep), S. 3, Nisan 1955, s. 1.
———, “Şiir Üzerine Düşünceler”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 2, 11 Şubat 1951, s. 2.
———, “Şiir Üzerine Konuşma”, **İlke (Gaziantep)**, S. 7, Nisan 1955, s. 2 / 14-15.
———, “Şiir Üzerine”, **İlke (Gaziantep)**, S. 5, Ocak 1955, s. 1-2.
———, “Şiir ve Hayat”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 9 1 Nisan 1951, s. 5.
Boduroğlu, Ünal, “Nezihe Meriç”, **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s. 28-29.
———, “Orhan Hançerlioğlu’na Dair”, **İlke (Gaziantep)**, S. 6, (ayı yazılmamış), 1955, s. 4-5.
———, “Cümbüşçübaşı (Ercüment Uçarı)”, **Yeditepe**, S. 159, 15 Temmuz 1958, s. 7.
———, “Gerçekçilik ve Düşçülük”, **Damla** (Gaziantep)”, S. 1, Nisan 1956.
———, “Şairler İçin”, **Varlık**, S. 478, 15 Mayıs 1958, s. 17.
Bohça, A. Şevket, “Yirminci Asır Edebiyatı”, **Mavi**, S. 4, 1 Şubat 1953, s. 3.
Bozbekiroğlu, Yahya, “940 Kuşağının Hık Deyicileri”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 2, 12 Ocak 1958, s. 7/11.
———, “Öncü Şairler Yarınsızlığı”, **Doğuş** (İzmir), S. 5-6, Şubat-Mart 1956, s. 3-5.
Bozdağ, İsmet, “Samet Ağaoğlu ve Hikâyeciliği”, **Varlık**, S. 453, 1 Mayıs 1957, s. 16.
Bozdağ, Samet, “Samet Ağaoğlu ve Babasının Arkadaşları”, **Dost**, C. 2, S. 7, Nisan 1958, s. 29-33.
Bozok, Hüsamettin, “Gene Güdümlü Sanata Karşı”, **Yeditepe**, S. 73, 15 Kasım 1954, s. 1/3.
———, “Hüseyin Rahmi - Hurafe ve Batıl İnanışlarla Mücadelesi”, **Yeditepe**, S. 10, 1 Mart 1952, s. 7.
Buğra, Tarık, “ ‘Siyah Kehribar’ ‘Megalomani’ ve ‘Eleştirme’ye Dair (M. Körükçü’nün yazısına yanıt)” , **Yenilik**, C. 6, S. 35, Kasım 1955, s. 9-12.
———, “Bir Başka Konu (F. Onger)”, **Yenilik**, C. 1, S. 12, Aralık 1953, s. 5.
———, “Korkak Nesil”, **Küçük Dergi**, S. 2, Mayıs 1952, s. 4.
———, “Şive Taklidi”, **Yenilik**, C. 1, S. 10, Ekim 1953, s. 1/8.
Bulur, Mehmet, “Kitaplar Arasında: Yarbükü (T. Apaydın)”, **Varlık**, S. 502, 15 Mayıs 1959, s. 22.
Burdurlu, İbrahim Zeki, “ ‘Yeşeren Otlar’ı Yeşerten Dil (C. Külebi)”, **Yenilik**, C. 4, S. 25-1, Ocak 1955, s. 26-28.
———, “Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği”, **Türk Dili**, C. 3, S. 25, s. 52-54.
———, “Ayışığında ‘Çalışkur’” (H. Taner)”, **Yenilik**, C. 4, S. 30-6, Haziran 1955, s.37-38.
———, “Bulutun Rengi (O. Akbal)”, **Yenilik**, C. 4, S. 30-6, Haziran 1955, s. 35-36.
———, “Cânım Anadolu (B. R. Eyuboğlu)”, C. 2, S. 15-3, Mart 1954, s. 113-115.
———, “Diyelim (N. Ataç)”, **Yenilik**, C. 5, S. 32, Ağustos 1955, s. 66-72.
———, “Edebiyatta Gerçek”, **Hisar**, C. 2, S. 42, 1 Ekim 1953, s. 4/15.
———, “Haziran Defteri (C. A. Kansu)”, **Yenilik**, C. 9, S. 45, Eylül-Ekim 1956, s. 83-86.
———, “Onikiye Bir Var (Hâldun Taner)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 41, Şubat 1955, s. 319-323.

———, “Şiir Tahlilleri (M. Kaplan)”, **Yenilik**, C. 4, S. 28-4, Nisan 1955, s. 40-41.
———, “Şiirde ‘Yeni’ Nedir?”, **Çardak**, C. 1, S. 3, Temmuz 1952, s. 5-7.
———, “Şinasi”, **Türk Dili**, C. 3, S. 34, Temmuz 1954, s. 618-620.
———, “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu (H. Taner)”, **Kaynak**, C. 7, S. 85, 15 Ekim 1953, s. 114-117,
———, “Yahya Kemal Beyatlı Üzerine”, **Çardak**, C. 1, S. 2, Haziran 1952, s. 4-5.
———, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, **Yenilik**, C. 3, S. 20-8, Ağustos 1954, s. 263-265.
———, “Yaz Yağmuru (A. H. Tanpınar)”, **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 248-250.
Burian, Orhan, “Edebiyat Düşmanları”, **Ufuklar**, C. 1, S. 6, Temmuz 1952, s. 171-172.
———, “Kanık-Anday-Rifat Üçlüsüne Son Bakış”, **Ufuklar**, C. 1, S. 9, Ekim 1952, s. 275-279.
———, “Mükafatlar Üzerine”, **Ufuklar**, C. 1, S. 7, Ağustos 1952, s. 206-208.
———, “Romancılığımızın Yarını”, **Ufuklar**, C. 1, S. 5, Haziran 1952, s. 134-136.
———, “Şiir Dilimizin Geleceği”, **Ufuklar**, C. 1, S. 10, Kasım 1952, s. 303-305.
Buruşuk, Nihat, “Ayaküstü.. Sait Faik”, **Beraber**, S. 2, 15 Eylül 1952, s. 1.
———, “Halkın İstediği Sanat”, **Ufuklar**, C. 1, S. 6, Temmuz 1952, s. 167.
Buyrukçu, Muzaffer, “Acı’nın Eleştirmecisine (T. Alangu)”, **Yeditepe**, S. 149, 15 Şubat 1958, s. 2.
———, “Yeni Hikâyeler 1959”, **Varlık**, S. 494, 15 Ocak 1959, s. 12.
Buyuran, Servet, “Ben Bunları Yazarken Onlar Balığa Çıkarlardı: ‘Sait Faik Üzerine’”, **Damla** (Gaziantep), S. 1, Nisan 1956.
Bülbül, A. Rıdvan, “Dumanlı Eşik- Sonrası (Sıtkı Salih Gör, Özgül Özgüven)”, **Çağrı**, C. 1, S. 12, Aralık 1958, s. 14.
———, “Günaydın Özgürlük”, **Çağrı**, C. 3, S. 29-30, Haziran -Temmuz 1960, s. 1-3.
———, “Şiirimiz Ne Yolda?”, **Çağrı**, C. 3, S. 27, Nisan 1960, s. 25-26.
Bürün, Vecdi, “Aşka Kitakse (Naim Tirali)”, **Yenilik**, C. 2, S. 17-5, Mayıs 1954, s. 195 (Son Saat’ten alıntı).
———, “Bizde Niçin Tenkit Yok?”, **Türk Düşüncesi**, C. 1, S. 5, 1 Nisan 1954, s. 374-376.
———, “Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Düşüncesi**, C. 7, S. 2-35, 1 Ocak 1957, s. 30-31.
———, “Sanat Davaları: Tenkidimizin Hâli”, **Büyük Doğu**, S. 21, 24 Temmuz 1959, s. 7.
Büyükutku, Ali Tekin, “Şiirde Güzel ve Yeni”, **Evrim**, S. 17, Nisan 1960, s. 8-9.
Caferoğlu, “Dumanlı Eşik (Salih Gör)”, **Nasır** (İzmir), S. 34, Kasım 1958, s. 1.
Can, Oğuz, “Yenici Olmak”, **Şairler Yaprağı**, C. 3, S. 28, Aralık 1956, s. 2-3.
Canik, Ferruh, “Tenkit: İnce Memed (Y. Kemal)”, **Filiz** (Kayseri), S. 2, 1 Temmuz 1958, s. 7/14.
Canpolat, Mustafa, “Âsû (F. H. Dağlarca)”, **Türk Dili**, C. 5, S. 55, Nisan 1956, s.463-465.
———, “Ağacın Derdi (Mehmet Salihoğlu)”, **Türk Dili**, C. 6, Ekim 1956, s. 54-56.
———, “Pembe Beyazı (Ali Püsküllüoğlu)”,)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 41, Şubat 1955, s. 323-325.
Cansever, Edip, “Anlamsızı Anlamak”, **a**, S. 17, Haziran 1959, s. 1/6.
———, “Düşüncenin Şiiri”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 8, 16-31 Temmuz 1959, s. 3/12.
———, “Düşünceye Sunu”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 22, 1-15 Nisan 1960, s. 3/13.
———, “Kolayına Kaçmak”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 25, 16-31 Mayıs 1960, s. 13.
———, “Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 23, 16-30 Nisan 1960, s. 3.
———, “Perçemli Sokak (O. Rifat)”, **a**, S. 9, Ocak 1957, s. 1/7-8.
———, “Şiir Üstüne Bir Konuşma”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 1, 1-15 Nisan 1959, s. 5-6.
———, “Şiiri Açıklamak”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 4, 16-31 Mayıs 1959, s. 6-7.
Cemal Süreya (Seber), “Fikir ve Sanat Hayatı: İncir Ağacı (İlhan Demiraslan)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 13, 12 Mart 1953, s. 2.
———, “Fikir ve Sanat Hayatı: Om Mani Padme Hum (A. H. Çelebi)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 21, 1 Ocak 1954, s. 2.
———, “Fikir ve Sanat Hayatı: Şimdi Sevişme Vakti (Sait Faik)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 18-19, 1 Ekim 1953, s. 2.
———, “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 6, 9 Şubat 1958, s. 6/11.
Cengiz, Halil Erdoğan, “Değişmiyen (şiir)”, **Evrim**, S. 10-11, Nisan-Mayıs 1957, s. 1-2.
———, “Yenilik Taassubu”, **Arayış**, S. 6, Şubat 1957, s. 1.

Cengiz, Yalçın, “Bir Tesbih Tanesi (Muzaffer Hacıhasanoğlu)”, **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 17.
Ceyhan, Ahmet, “Eski Şiirimizin Sosyal Tarafları ve Fikret”, **Yeryüzü**, S. 5, 15 Aralık 1951, s. 1/3.
Ceyhun, Abdülkadir, “Kuşlar Gibi (Hakkı Özkan)”, **Yelken**, C. 2, S. 13, Şubat 1958, s. 18.
Ceyhun, Demirtaş, “27 Mayıs İnkılabımız ve Edebiyatımız Üzerine Düşünceler”, **Yelken**, C. 4, S. 45, Ekim 1960, s. 3-4.
———, “Ayın Notları - Gene Şiir”, **Yelken**, C. 2, S. 24, Ocak 1959, s. 29-30.
———, “Batılılık-Doğululuk”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 31, 29 Temmuz 1956, s. 7/10.
———, “Gider ayak (Ş. Kurdakul)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 39, 30 Eylül 1956, s. 10-11.
———, “Hikâyede İnsan Problemi I-II”, **Yeditepe**, S. 130, 1 Mayıs 1957, s. 7; S. 131, 15 Mayıs 1957, s. 2/6.
———, “Kâmil Beyin Serüveni (Kemal Tahir-Esir Şehrin İnsanları)”, **Yeditepe**, S. 156, 1 Haziran 1958, s. 7; S. 157, 15 Haziran 1958, s. 3.
———, “Oktay Akbal ve Mutluluk (Suçumuz İnsan Olmak)”, **Yeditepe**, S. 133, 15 Haziran 1957, s. 7.
———, “Originality”, **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s.10.
———, “Sanat Üçgenindeki Yerimiz”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 20, 13 Mayıs 1956, s. 7/11.
———, “Sanatçı Tutkuları”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 23, 3 Haziran 1956, s. 6.
———, “Toplumculuk Değil Toplumcu Türklük”, **Yelken**, C. 4, S. 46, Kasım 1960, s. 4.
———, “Uykusuz Kalmış Mektup”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 25, 17 Haziran1956, s. 7/11.
———, “Ünlü Bir Hikâyecimize Yanıt (O. Kemal)”, **Dost**, C. 4, S. 22, Temmuz 1959, s. 20-23.
———, “Yeni Edebiyatımızda Cinsel Sorunlar”, **Yelken**, C. 2, S. 23, Aralık 1958, s. 5-6.
———, “Yeni Şiirimiz ve İkinci Yeni Şairler”, **Yelken**, C. 2, S. 22, Kasım 1958, s. 9-11.
Cılızoğlu, Tanju, “ ‘Festival’ ve Ötesi (Nedret Gürcan)”, **Onüç**, C. 2, S. 18, Eylül 1956, s. 13.
———, “Arakonda (İskender Fikret)”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 32, 16 Eylül 1955, s. 3.
———, “Cahit Sıtkı Betiği”, **Onüç**, C. 3, S. 21, Ocak-Şubat 1957, s. 12-13.
———, “Eleştirici ve Büyüyen Eller Üzerine (O. Akbal, İ. Geçer)”, **Onüç**, C. 1, S. 12, 28 Şubat 1955, s. 10-11.
———, “Eleştirme: Bir Daha Ölmek (Ü. Y. Oğuzcan)”, **Onüç**, C. 2, S. 17, Mayıs 1956, s. 11-12.
———, “Genç Şairler Antolojisi”, **Onüç**, C. 2, S. 14, Şubat 1956, s. 8-9.
———, “Komşunun Kızı (Tuna Arkun)”, **Çağıltı**, S. 1, Nisan 1955, s. 9/15.
———, “Orhan Veli ve Yapıtı”, **Özgörü** (Tarsus), S. 7-8, Aralık 1955, s. 2.
———, “Üç Yeşil Zeytin Üzerine (Melih Ziya Sezer)”, **Onüç**, C. 1, S. 7, Eylül 1954, s. 12-13.
Cimcöz, Adalet, “Yaşadığımız (Memet Fuat)”, **Yeditepe**, S. 2, 1 Temmuz 1951, s. 8.
———, “Ölü Şiirimiz”, **Mavi**, S. 5, 1 Mart 1953, s. 1/7.
———, “Sanatta Devlet”, **Mavi**, S. 9, 1 Temmuz 1953, s. 1.
Cöntürk, Hüseyin, “Çok Yazan, Az Yazan”, ”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 55, 10 Mayıs 1959, s. 1/4.
———, “Dilde İçne”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 24, 16 Haziran 1957, s. 6-7/11.
———, “Eleştirme İmtiyazı”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 35 (51), Ağustos 1956, s. 577-579.
———, “Eleştirme Konusu”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 44, 2 Kasım 1958, s. 10.
———, “Eleştirmenin Bağımlılığı”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 19, 12 Mayıs 1957, s. 7/12.
———, “Kelimeden Biçneye”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 23, 9 Haziran 1957, s. 6.
———, “Soyuttan Somuta, **Forum**, C. 9, S. 104, 15 Temmuz 1958, s. 19-20.
———, “Yeni Şiire Karşı Ödevlerimiz”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 45, 17 Kasım 1957, s. 6.
———, “Yeni Şiire Karşı Ödevlerimiz”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 46, 5 Kasım 1957, s. 1; S. 47, s. ?
Cumalı, Necati, “Çamaşırcının Kızı (O. Kemal)”, **Kervan (İzmir)**, S. 8, Mayıs 1952, s. 1/4.
———, “Hızır Gibi Genç Olan (N. Ataç)”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 6.
———, “Olumlu Kişi”, **Varlık**, S. 478, 15 Mayıs 1958, s. 4-5.
———, “Orman Yangınları Gibi (Yahya Kemal için)”, **Varlık**, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 20.
Cüneyt, Hasan, “Göl İnsanları”, **Yeditepe**, S. 105, 15 Nisan 1956, s. 7.

Çağlar, Behçet Kemal, " 'Delice Böcek' ve Şiir Dili ve Devrimci Şiir (F. H. Dağlarca)", **Türk Dili**, C. 7, S. 77, Şubat 1958, s. 229-233.
———, "Âsû ve Dağlarca Üzerine Düşünceler", **Hisar**, C. 4, S. 66, 1 Mart 1956, s. 8-9.
Çağlayan, Faruk, "Küçük İstasyonlar (A. Hünalp)", **Yenilik**, C. 4, S. 26-2, Şubat 1955, s. 34.
Çalt, Baha, "Ekilmemiş Topraklar (O. Hançerlioğlu)", **Doğu ve Batı**, S. 13, Kasım 1954, s. 7.
———, "Gün Işığı (S. K. Aksal)", **Yenilik**, C. 1, S. 6 15 Mayıs 1953, s. 6.
———, "Karanlık Dünya (O. Hançerlioğlu)", **Beş Sanat**, S. 13, Nisan 1951, s.5.
Çavdar, Tevfik, "Başıbozuk Paşasından Kambur Çalığa (Kemal Tahir)", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 6, 16-30 Haziran 1960, s. 8-9/ 25.
———, "Bırak Dizinde Ağlıyayım (Yıldırım Keskin-Bir Gecenin Beyliği)", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 7.
———, "Bilgiyi Sevmiyoruz", **Yeni Ufuklar**, C. 8, S. 88-89, Eylül-Ekim 1959, s. 156-158.
———, "Bir Çözümleme Denemesi (O. Kemal)", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 65, Haziran 1957, s. 29-43.
———, "Bir Yaşama Ordusu Çıkıyor Aydınlığa (Fethi Naci-Gerçek Saygısı)", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 9, 1-15 Ağustos 1959, s. 6-7.
———, "Büyük Aile (Samet Ağaoğlu)", **Dost**, C. 1, S. 1, Ekim 1957, s. 13-18.
———, "Eleştirmede Çözümleyici Çalışma", **Yeditepe**, S. 142, 1 Kasım 1957, s. 2.
———, "Gereği'ne Dokunu", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 33, 25 Ağustos 1957, s. 6/12.
———, "Neden Toplumdan Kaçmak (Tahsin Yücel)", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 11-12.
———, "Nezihe Meriç'in Evreni", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 64, Mayıs1957, s. 51-58.
———, "Nezihe Meriç'in Evreni", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 64, Mayıs 1957, s. 51-58.
———, "Romanı Tanımlamak", **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 83, Nisan 1959, s. 389-392.
———, "Sanatın Kaçakları", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 12, 1-15 Kasım 1959, s. 3/12-13.
———, "Sorumluluk", **Dost**, C. 1, S. 2, Kasım 1957, s. 24-27.
———, "Tarık Dursun'un Aile Evi", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 66, Temmuz 1957, s.50-54.
———, "Vukuat Var mı? (Orhan Kemal)", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 10, 1-30 Eylül 1959, s. 10-11/14.
———, "Yaşamasızın Yitik İnsanları (Vüs'at O. Bener)", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 39, 6 Ekim 1957, s. 7/11.
———, "Yeniler, Eskiler", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 27, 7 Temmuz 1957, s. 6/12.
Çelenk, Sami, "Anlamsızlığa Birinci Cevap (İ. Berk)", **Varlık**, S. 524, 15 Nisan 1960, s. 6.
———, "Bir Dâva Üstüne İki Ayrı Görüş: Soyut Şiir Üstüne", **Varlık**, S. 520, 15 Şubat 1960, s. 8.
Çelet, Emre, "Hikâyede Geniş Zaman", **İlke (Gaziantep)**, S. 7, Nisan 1955, s. 3.
———, "Teneke (Y. Kemal)", **İlke (Gaziantep)**, S. 8, Mayıs 1955, s. 13.
Çelikman, Mehmet Günfer, "İki Şiir Kitabı: Pembe Beyaz – Büyüyen Eller (Ali Püsküllüoğlu, İlhan Geçer)", **Türk San'atı**, C. 3, S. 32, Şubat 1955, s. 15-16.
———, "San'atta Fayda Meselesi", **Türk San'atı**, C. 2, S. 20, Şubat 1954, s. 6-7.
Çelikten, Cengiz, " 'Yaralı Hayvan'ın Dili (S. K. Aksal)", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 43, 3 Kasım 1957, s. 7/11.
———, "Üvercinka (C. Süreya)", **Yeditepe**, S. 153, 15 Nisan 1958, s. 7.
———, "Üvercinka Ağzına Bakışım (C. Süreya)", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 34, 24 Ağustos 1958, s. 11.
Çetinkaya, Orhan, "Bir Çeşit Günce", **Salkım** (Adana), C. 2, S. 34, 16 Kasım 1955, s. 4.
———, "Nihat Ziyalan'ı Tanıtırken", **Salkım** (Adana), C. 2, S. 43, 25 Mart 1957, s. 1/6.
Çınarlı, Mehmet, "Ataç'ın Bir Yazısı Üzerine", **Hisar**, C. 1, S. 11, Mart 1951, s. 5.
———, "Bir Yazı Dolayısıyle", **Hisar**, C. 3, S. 51, 1 Temmuz 1954, s. 4-5.
———, "Günün Adamı ve Yenilik", **Hisar**, C. 2, S. 37, 1 Mayıs 1953, s. 3.
———, "Hep Aynı Metod", **Hisar**, C. 3, S. 50, 1 Haziran 1954, s. 3-4.

———, “Hürriyet Üzerine”, **Hisar**, C. 2, S. 40-41, Ağustos-Eylül 1953, s. 8-9.
———, “İki Kitabın Düşündürdüğü”, **Hisar**, C. 2, S. 26, 1 Haziran 1952, s. 5/16.
———, “İki Yoldan Biri”, **Hisar**, C. 4, S. 70, Temmuz 1956, s. 4-5.
———, “Kimlere Kaldı (Turhan Dökmeci)”, **Hisar**, C. 1, S. 12, Nisan 1951, s. 16.
———, “Kitaplar: Köpük (A. Şevket Bohça)”, **Hisar**, C. 2, S. 23, 1 Mart 1952, s. 15-17.
———, “Sanat Politikası”, **Hisar**, C. 2, S. 48, 1 Nisan 1954, s. 4-5.
———, “Şiir Bolluğu mu, Şiir Kıtlığı mı?”, **Çağrı**, C. 3, S. 27, Nisan 1960, s. 2-3.
———, “Şiirin Ne Lüzumu Var?”, **Hisar**, C. 2, S. 49, 1 Mayıs 1954, s. 3-4.
———, “Vezin ve Kafiye”, **Hisar**, C. 1, S. 15, Temmuz 1951, s. 3/16.
———, “Yahya Kemal’in Ölümü Üzerine Düşünceler”, **Çağrı**, C. 1, S. 12, Aralık 1958, s. 3/15.
———, “Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci”, **Hisar**, C. 2, S. 44, 1 Aralık 1953, s. 6-7.
———, “Yeni Şiir”, **Hisar**, C. 1, S. 9-10, Ocak-Şubat 1951, s. 12.
Çiftçi, Bekir, “Sait Faik Armağanı Yahut Kaybeden Kazanıyor 1-4 (Sait Faik, Özcan Ergüder-Maskeli Balo, Nezihe Meriç-Topal Koşma, Necati Cumalı-Değişik Gözle)”, **Forum**, C. 7, S. 78, 15 Haziran 1957, s. 23-24; S. 79, 1 Kasım 1957, s. 19-20; S. 82, 15 Ağustos 1957, s. 24-26.
Çiyiltepe, Asaf, “Bileşim Yapmak”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 8, 17 Şubat 1957, s. 7/11.
———, “Gerçek Kişiler İçin Sanat”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 39, 23 Eylül 1956, s. 7/11.
———, “Korkak Yazar Bireycidir”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 44, 28 Ekim 1956, s. 7/9; S. 45, 4 Kasım 1956, s. 7/11.
Çobanoğlu, Özdemir, “Anadolunun Şiiri”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 79, 24 Ağustos 1952, s. 7.
Çubukçu, Orhan, “Anlamsızlık üzerine Aykırı Düşünceler”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 66, Kasım 1957, s. 169-171.
———, “İnsanın Değeri (Sabri Altınel)”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 24 (40), Eylül 1955, s. 148-151.
Çukurkavaklı, Kemal Bayram, “Anlam Dedikleri”, **Yelken**, C. 2, S. 17, Haziran 1958, s. 6-7.
———, “Anlamdan Yana”, **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 17.
———, “Anlamın Anlatamadığı”, **Yelken**, C. 2, S. 18, Temmuz 1958, s. 5-6.
———, “San’at-Toplum ve Sonu Görünen Kavga”, **Nasır** (İzmir), S. 25-26, Şubat - Mart 1958, s. 3/6.
Çulfaz, Cavlı, “Karşılama-M. Başaran”, **Filiz** (Kayseri), S. 8, Ocak 1959, s. 9/12.
Çumralı, Celâl, “Kişiliksiz Güzellik”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 55, 10 Mayıs 1959, s. 3.
———, “Soru?”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 56, 1 Ekim 1959, s. 2/4.
———, “Yeni Sözcükler ve Ozanlar”, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 21.
———, “Yeni Sözler ve Şiirimiz”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 50, 7 Temmuz 1958, s. 2.
———, “Yenilik Akımlarının Geleceği”, **Dost**, C. 4, S. 21, Haziran 1959, s. 34-36.
Daloğlu, Osman, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi (N. Meriç)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 7, S. 8, Eylül 1952, s 46 (**Politika**, S. 3, 21 Haziran 1952).
Damar, Arif, “Duvar (A. İlhan)”, **Dost**, C. 7, S. 31, Nisan 1960, s. 52-53.
———, “Hoşgörüsüz (A. Kadir-Hoş Geldin Halil İbrahim)”, **Maya** (Alaşehir), S. 1, 1 Ocak 1960, s. 9/17.
———, “Yok Yeni Bir Akım (Turgut Uyar ve İkinci Yeni üzerine)”, **Dost**, C. 3, S. 15, Aralık 1958, s. 47-49.
Danışmend, İsmail Hami, “Şiir Buhranı”, **Büyük Doğu**, S. 8, 6 Nisan 1956, s. 3.
Darago, Reşat Nuri, “Genç Romancılarımız (Talip Apaydın- Yarbükü, Yusuf Atılgan-Aylak Adam)”, **Varlık**, S. 507, 1 Ağustos 1959, s. 9.
———, “Kitaplar: Düşünürler (N. Ataç-Okuruma Mektuplar, Y. N. Nayır-Yıllar Boyunca)”, **Varlık**, S. 513, 1 Kasım 1959, s. 16.
———, “Küçük Hikâyenin Zaferi (Orhan Kemal-Arka Sokak)”, **Yeditepe**, S. 118, 1 Kasım 1956, s. 7.
———, “Şiir ve Nesir (S. Kocagöz-Cihan Şoförü, N. Cumalı-İmbatla Gelen)”, **Yeditepe**, S. 90, 1 Eylül 1955, s. 4.
———, “Şiirimiz”, **Yeditepe**, S. 42, 1 Ağustos 1953, s. 8.

Darendelioğlu, İrfan, “Asıl Korkunç olan Şey Aydın Gafletidir (F. Baykurt-Yılanların Öcü)”, **Toprak**, C. 5, S. 56, Temmuz 1959, s. 12-14.
Davraz, Timuçin, “Ayhan Hünalp’in ‘Küçük İstasyonlar’ı”, **Kaynak**, C. 9, S. 104, Mart 1955, s. 77-79.
Demiraslan, İlhan, “Şiir Üzerine Karalama”, **Varlık**, S. 473, 1 Mart 1958, s. 6.
Demirhan, Hüseyin, “Ataç’a Saygı”, **Türk Dili**, C. 7, S. 80, Mayıs 1958, s. 402-407.
———, “Şiirimizde Hokkabazlık (Mehmet Karabulut-Güney Çocuk Değil)”, **Yelken**, C. 4, S. 38, Mart 1960, s. 22-23/25.
Deniz, Oktay (Fethi Naci), “Sanatta İyimserlik”, **Beraber**, S. 2, 15 Eylül 1952, s. 1-2.
———, “Taraf Tutmak”, **Yeryüzü**, S. 9, 15 Şubat 1952, s. 1/2.
———, “Yapmacık Üzerine”, **Yeryüzü**, S. 7, 15 Ocak 1952, s. 1/2.
———, “Yeni Değerler Belirince”, **Beraber**, S. 1, 1 Eylül 1952, s. 1/3.
Deniz, Salâhattin, “Türk Romancılığında Üç İsim (A. Mithat, S. Sezâi, A. Rasim)”, **Beş Sanat**, S. 13, Nisan 1951, s. 4/17.
Denizmen, Osman Fehmi, “Ceyhun Atuf Kansu’nun Şiirleri”, **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 25.
Dil, Şahinkaya, “Şiirli Gece (Orhan Ulukan)”, **Türk Dili**, C 9, S. 107, Ağustos 1960, s. 591-593.
———, “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne”, **Anahtar**, C. 1, S. 4, Ağustos 1959, s. 5-6.
———, “Genç Şairin Çilesi ve Eleştirmeciliğimiz”, **Özgörü** (Tarsus), S. 14-15, Haziran-Temmuz 1956, s. 1.
———, “Hoo’lar (F. H. Dağlarca)”, **Çağrı**, C. 3, S. 35, Aralık 1960, s. 25-26.
———, “Kilitlenmiş Dünya (Sıtkı Yırcalı)”, **Çağrı**, C. 2, S. 15, Mart 1959, s. 13.
———, “Şiirimizde Bunaltı”, **Anahtar**, C. 1, S. 6, Ekim 1959, s. 5-6/22-23.
Dil, Şahinkaya, Hamza Tâlat, “İki Şiir Kitabı: Güpegündüz, İnsan Pazarı (Osman Attilâ, Fikret Baha Berke)”, **Özgörü** (Tarsus), S. 22, Şubat 1957, s. 4.
Dilman, Emel, “Eleştirme Üzerine”, **Yeditepe**, S. S. 79, 15 Şubat 1955, s. 3.
———, “Sait Faik ve Kısa Hikâyeleri”, **Doğu ve Batı**, S. 19, Mayıs 1955, s. 5.
———, “Yeni Şiir Üzerine”, **Doğu ve Batı**, S. 27, Ocak 1956, s. 3.
Dilman, İlham, “Eleştirme Üstüne”, **Esi**, C. 1, S. 1, Ocak 1956, s. 4/8.
———, “Feyyaz, Hiçoğlu, Vesaire (F. Kayacan)”, **Yenilik**, C. 8, S. 42, Haziran 1956, s. 287-293.
Dinç, Güney, “Kişilik”, **Onüç**, C. 2, S. 15-16, Mart-Nisan 1956, s. 3.
Dino, Güzin, “‘Araba Sevdası’ Kuruluşu Hakkında Bir Deneme”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 9, S. 4, Aralık 1951, s. 381-389.
———, “Hikâyeci Orhan Veli”, **Ufuklar**, C. 1, S. 4, Mayıs 1952, s. 101-103.
———, “Nabizâde Nazım’ın ‘Karabibik’ İsimli Hikâyesi Üzerine Bir Deneme”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 12, S. 1-2, Mart-Haziran 1954, s. 153-158.
———, “Samipaşazâde Sezai Bey’in ‘Sergüzeşt’ İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 12, S. 1-2, Mart-Haziran 1954, s. 139-152.
———, “Tanzimattan Sonra Gerçekçiliğe Doğru”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 9, S. 3, Eylül 1951, s. 189-199.
Dizdaroğlu, Hikmet, “Enis Behiç Koryürek”, **Varlık**, S. 464, 15 Ekim 1957, s. 7.
———, “ ‘Zehra’ Üzerine”, **Türk Dili**, C. 4, S. 46, Temmuz 1955, s. 625-627.
———, “Ahmet Haşim’de Akşam Düşüncesi”, **Varlık**, S. 395, 1 Haziran 1953, s. 8.
———, “Ahmet’in Kuzuları (Samim Kocagöz)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 92, Mayıs 1959, s. 470-472.
———, “Ataç’ın İlkeleri”, **Varlık**, S. 458, 15 Temmuz 1957, s. 4.
———, “Bilmediklerim (M. Turan Yarar)”, **Türk Dili**, C. 3, S. 36, Eylül 1954, s. 738-739.
———, “Bir Daha’dan Yakarış’a (M. F. Ozansoy)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 101, Şubat 1960, s. 273-277.
———, “Bir Existentialiste Hikâyeci (Demir Özlü - Bunaltı)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 97, Ekim 1959, s. 43-47.
———, “Bir İnceleme Üzerine (Güzin Dino-Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru)”, **Türk Dili**, C. 3, S. 35, Ağustos 1954, s.679-682.

———, “Bir Monografi (Niyazi Akı - Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, **Türk Dili**, C. 9, S. 105, Haziran 1960, s. 482-486.
———, “Bir Monografi, Bir Diyalog (O. Ş. Gökyay, S. Birsel)”, **Türk Dili**, C. 7, S. 79, Mart 1958, s. 302-307.
———, “Bir Monografi, Bir Diyalog (Ş. Sıtkı, M. Buyrukçu)” **Türk Dili**, C. 7, S. 79, Nisan 1958, s. 365-367.
———, “Birkaç Şiir Kitabı (S. Arısoy, H. Yağcıoğlu)”, **Türk Dili**, C. 5, S. 55, Nisan 1956, s. 461-463.
———, “Bu Dağın Ardı (Muzaffer Hacıhasanoğlu)”, **Varlık**, S. 406, 1 Mayıs 1954, s. 22.
———, “Denizin İlk Yükselişi (Necati Cumalı)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 41, Şubat 1955, s. 318-319.
———, “Deste (Sunullah Arısoy)”, **Varlık**, S. 396, 1 Temmuz 1953, s. 28.
———, “Dillere Destan (Ümit Yaşar Oğuzcan)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 40, Ocak 1955, s. 250-252.
———, “Düş’ün Payı (S. K. Yetkin)”, **Varlık**, S. 539, 1 Aralık 1960, s. 18-19.
———, “Edebî Portreler, Bekir Sıtkı Kunt”, **Varlık**, S. 384, 1 Temmuz 1952, s. 18.
———, “Edebî Portreler, Samipaşazâde Sezai”, **Varlık**, S. 383, 1 Haziran 1952, s. 17.
———, “Edebî Portreler- Hüseyin Rahmi Üzerine Notlar”, **Varlık**, S. 404, 1 Mart 1954, s. 15.
———, “Edebiyat Üzerine- Suut Kemal Yetkin”, **Türk Dili**, C. 2, S. 19, Nisan 1953, s. 449-452.
———, “Edebiyatımızda Kars (M. Fahrettin Kırzıoğlu)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 98, Kasım 1959, s. 104-105.
———, “Emin Bülent Serdaroğlu”, **Türk Dili**, C. 8, S. 93, Haziran 1959, s. 524-527.
———, “Fetih Yıldızı (Azmi Güleç)”, **Çağrı**, C. 2, S. 14, Şubat 1959, s. 10-11.
———, “Gözler (Levent N. Esmer)”, **Türk Dili**, C. 3, S. 34, Temmuz 1954, s. 621-623.
———, “Hâmit’le İlgili Bir İnceleme (M. Kaya Bilgegil - Abdülhak Hâmid’in Şiirlerinde Ledünnî Meselelerden Allah 1)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 100, Ocak 1960, s. 218-220.
———, “Hacıhasanoğlu ve Hikâyeciliği”, **Varlık**, S. 381, 1 Nisan 1952, s. 9.
———, “Halit Ziya Uşaklıgil’i Anarken”, **Varlık**, S. 418, 1 Mayıs 1955, s. 8.
———, “Hayalden Gerçeğe (Ali Mümtaz Arolat, Volkan Vural)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 106, Temmuz 1960, s. 525-528.
———, “Hayatımın Hikâyesi”, **Türk Dili**, C. 8, S. 95, Ağustos 1959, s. 649-652.
———, “Hikâyeden Masala (Mehdi Halıcı)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 104, Mayıs 1960, s. 432-434.
———, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Dil ve Edebiyat Anlayışı”, **Türk Dili**, C. 3, S. 30, Mart 1954, s. 312-315.
———, “İki Fetih Destanı”, **Türk Dili**, C. 2, S. 22, Temmuz 1953, s. 698-700.
———, “İki Hikâye Kitabı (M. Necati Sepetçioğlu, Zeyyat Selimoğlu)”, **Türk Dili**, C. 5, S. 56, Mayıs 1956, s. 524-526.
———, “İki Hikâye Kitabı (N. Cumalı-Değişik Gözle; Özcan Ergüder-Maskeli Balo)”, **Türk Dili**, C. 6, S. 68, Mayıs 1957, s.461-464.
———, “İki Hikâye Kitabı (T. Yücel- Haney Yaşamalı; Fakir Baykurt - Çilli)”, **Türk Dili**, C. 5, S. 58, Temmuz 1956, s. 649-651.
———, “İki Şiir Kitabı (Ahmet Altümsek - Aralık Kapı; Mehmet Karabulut - Güneş Çocuk Değil)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 102, Mart 1960, s. 3323-326..
———, “İlhan Tarus ve Hikâyeciliği”, **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 12.
———, “İncir Ağacı (İlhan Demiraslan)”, **Türk Dili**, C. 2, S. 16, Ocak 1953, s. 216-217.
———, “İzmir’li İki Şair (Nahit Ulvi Akgün-Necati Cumalı)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 48, Eylül 1955, s. 736-739.
———, “Karacaoğlan”, **Türk Dili**, C. 2, S. 13, Ekim, 1952, s. 50-52.
———, “Kemalettin Kamu’da Gurbet Duygusu”, **Varlık**, S. 419, 1 Haziran 1955, s. 8.
———, “Kitaplar Arasında – Anadolu Hikâyeleri (Muhtar Körükçü)”, **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s.26.
———, “Kitaplar Arasında: “Birsel’in Günlüğü”, **Varlık**, S. 434, 15 Temmuz 1956, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında: Batı Acısı (F. H. Dağlarca)”, **Varlık**, S. 482, 15 Temmuz 1958, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Berber Aynası (O. Akbal)”, **Varlık**, S. 495, 1 Şubat 1959, s. 19.

———, “Kitaplar Arasında: Bir Hikâyeci (Besim Akımsar-Mehmet Efendi Tuhaf Adamdır)”, **Varlık**, S. 524, 15 Nisan 1960, s. 20.
———, “Kitaplar Arasında: Bir İyimserliğin Romanı (M. Sunullah Arısoy-Karapürçek)”, **Varlık**, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında: Bir Yarışmanın İki Verimi (Gülten Akın-Rüzgâr Saati, Teoman Karahun-Acı Su)”, **Varlık**, S. 433, 1 Temmuz 1956, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında: Bordamıza Vuran Deniz (O. Hançerlioğlu)”, **Varlık**, S. 525, 1 Mayıs 1960, s. 18-19.
———, “Kitaplar Arasında: Bu Böcek Başka Böcek (F. H. Dağlarca-Delice Böcek)”, **Varlık**, S. 472, 15 Şubat 1958, s. 15-16.
———, “Kitaplar Arasında: Dağlarca’ya, Çocuk ve Allah’a Dair”, **Varlık**, S. 452, 15 Nisan 1957, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında: Duru Gök (S. K. Aksal)”, **Varlık**, S. 476, 15 Nisan 1958, s. 17.
———, “Kitaplar Arasında: Düşlerin Ölümü (T. Yücel)”, **Varlık**, S. 501, 1 Mayıs 1959, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında: Eller Ekmeğe Doğru – Taşlı Tarla (İlhan Demiraslan, Mahmut Kuru)”, **Varlık**, S. 478, 15 Mayıs 1958, s. 19.
———, “Kitaplar Arasında: Güpegündüz, Yeni Şiirler 1957 (Osman Attilâ)”, **Varlık**, S. 450, 15 Mart 1957, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında: İki Şiir Kitabı (Başaran-Karşılama, Abdullah Rıza Ergüven-Yalnızlar)”, **Varlık**, S. 499, 1 Nisan 1959, s. 18.
———, “Kitaplar Arasında: İki Şiir Kitabı (Nahit Ulvi Akgün-Karanlıkta Bir Ağuç, Rıza Apak)”, **Varlık**, S. 527, 1 Haziran 1960, s. 18.
———, “Kitaplar Arasında: İskender Fikret Akdora”, **Hisar**, C. 4, S. 67, 1 Nisan 1956, s. 10-11.
———, “Kitaplar Arasında: Onbinlerin Dönüşü (S. Kocagöz)”, **Varlık**, S. 487, 1 Ekim 1958, s. 20-21.
———, “Kitaplar Arasında: Şiirimizin Cumhuriyeti (Hüseyin Karakan)”, **Varlık**, S. 483, 1 Ağustos 1958, s. 20.
———, “Kitaplar Arasında: Ün, Beğenilme ve Bir Şiir Kitabı Üzerine (Baki Süha Edipoğlu-Karanlıkta Geçen Gemiler)”, **Varlık**, S. 480, 15 Haziran 1958, s. 17.
———, “Kitaplar Arasında: Var Olmak (İlhan Tarus)”, **Varlık**, S. 486, 15 Eylül 1958, s. 20.
———, “Kitaplar Arasında: Yahya Kemalle Sohbetler (Sermet Sami Uysal)”, **Varlık**, S. 519, 1 Şubat 1960, s. 19.
———, “Kitaplar ve Şahıslar: ‘Güzel Aydınlıklar’ (N. Cumalı)”, **Hisar**, C. 2, S. 23, 1 Mart 1952, s. 15-16.
———, “Kitaplar ve Şahıslar: “Savrulmayı Bekliyen Harman (Oğuz Tansel)”, **Hisar**, C. 2, S. 35, 1 Mart 1953, s. 8-9.
———, “Kitaplar ve Şahıslar: Büyüyen Eller (İ. Geçer)”, **Hisar**, C. 3, S. 60, 1 Nisan 1955, s. 8-9.
———, “Kitaplar ve Şahıslar: Masmavi (Feyzi Halıcı)”, **Hisar**, C. 2, S. 24, 1 Nisan 1952, s. 12-13.
———, “Kitaplar: Antolojiler Arasında”, **Varlık**, S. 505, 1 Temmuz 1959, s. 16.
———, “Kitaplar: Ataç’a Saygı-Sait Faik (Tahir Alangu-Muzaffer Uyguner)”, **Varlık**, S. 507, 1 Ağustos 1959, s. 17.
———, “Kitaplar: Bir Romancının Dünyası (Cemil Yener-Halit Ziya Uşaklıgil’e Dair Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya)”, **Varlık**, S. 514, 15 Kasım 1959, s. 16.
———, “Kitaplar: Günlerin Götürdüğü (S. K. Yetkin)”, **Varlık**, S. 498, 15 Mart 1959, s. 22-23.
———, “Kitaptan Kitaba (Şahap Sıtkı - Bulut Gelir Pare Pare; Mehmet Salihoğlu - Duman Duman Üstüne)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 90, Mart 1959, s. 347-349.
———, “Kore Destanı (Enise Kantemir)”, **Türk Dili**, C. 3, S. 33, Haziran 1954, s. 553-555.
———, “Korkunun Parmakları’ndan Yorgunlar’a (M. Buyrukçu, E. Öz)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 107, Ağustos 1960, s. 587-591.
———, “Küfür Edebiyatı”, **Varlık**, S. 443, 1 Aralık 1956, s. 7.
———, “Mahmut Yesari”, **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 13.

———, “Mehmet Rauf”, **Varlık**, S. 461, 1 Eylül 1957, s. 10.
———, “Miras ve Güneşin Ölümü (Enis Behiç Koryürek)”, **Hisar**, C. 1, S. 22, Şubat 1952, s. 14-15.
———, “Mithat Cemal Kuntay”, **Varlık**, S. 430, 1 Mayıs 1956, s. 8.
———, “Mutfak Çıkmazı (T. Yücel)”, **Türk Dili**, C. 10, S. 111, Aralık 1960, s. 160-164.
———, “Müftüoğlu Ahmet Hikmet”, **Türk Dili**, C. 1, S. 7, Nisan 1952, s. 429-431.
———, “Neden Eleştirmeci Yetişmez”, **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 8.
———, “Perşembe Adası (Faik Baysal)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 47, Ağustos 1955, s. 704-706.
———, “Sanat ve Fayda”, **Hisar**, C. 2, S. 31, 1 Kasım 1952, s. 4.
———, “Suçumuz İnsan Olmak (O. Akbal)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 86, Kasım 1958, s. 106-110.
———, “Şairler Arasında (Ü. Y. Oğuzcan-Kör Ayna, Faik Baysal-İlk Defa, Şahinkaya Dil-Ağaran Dünya)”, **Varlık**, S. 457, 1 Temmuz 1957, s. 20-21.
———, “Şiir Kitapları Arasında (Ümit Yaşar Oğuzcan)”, **Türk Dili**, C. 5, S. 51, Aralık 1955, s. 188-190.
———, “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu (Haldun Taner)”, **Türk Dili**, C. 2, S. 23, Ağustos 1953, s. 771-773.
———, “Tarık Buğra ve Hikâyeciliği”, **Hisar**, C. 3, S. 52, 1 Ağustos 1954, s. 4-5.
———, “Tevfik Fikret”, **Varlık**, S. 468, 15 Aralık 1957, s. 6.
———, “Tütün Zamanı (N. Cumalı)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 103, Nisan 1960, s. 380-384.
———, “Uçan Daireler ve Tahsin Yücel”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 17.
———, “Üç Şiir Kitabı (Ü. Y. Oğuzcan-Bir Daha Ölmek; Ali Püsküllüoğlu-Aydınlık İçinde)”, **Türk Dili**, C. 5, S. 57, Haziran 1956, s. 587-590.
———, “Yahya Kemal Beyatlı”, **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 6-7.
———, “Yahya Kemal Üzerine Notlar”, **Varlık**, S. 491, 1 Aralık 1958, s. 8-9.
———, “Yedi Meşale Hareketi”, **Varlık**, S. 402, 1 Ocak 1954, s. 6-7.
———, “Yeni Bir Hikâyeci (H. Taner-Tuş)”, **Hisar**, C. 1, S. 14, Haziran 1951, s. 8-9.
———, “Yeni Hikâyeler”, **Türk Dili**, C. 2, S. 17, Şubat 1953, s. 296-298.
———, “Yeni Şiir Üzerine”, **Varlık**, S. 428, 1 Mart 1956, s. 8.
———, “Yeşeren Otlar (Cahit Külebi)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 39, Aralık 1954, s. 184-186.
Doğan, Ayhan, “ ‘İnsan Pazarı’ndaki Şiirler (Fikret Baha Berke)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 50, Ekim 1956, s. 10-11.
———, “Ahmet Muhip Dıranas 1-3”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 48, Ağustos 1956, s. 4-5; S. 49, Eylül 1956, s. 4-5; S. 51, Kasım 1956, s. 4-5.
———, “Asaf Halet Çelebi’nin Şiirindeki Bazı Motifler Üzerine”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 67, Kasım 1958, s. 8-9.
———, “Behçet Necatigil ve Şiiri”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 53, Ocak 1957, s. 6-8.
———, “Deneme: Fazıl Hüsnü Dağlarca”, **Hisar**, C. 4, S. 67, 1 Nisan 1956, s. 5/20-22.
———, “Necip Fazıl Kısakürek ve Sanatı 1-4”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 41, Kasım 1955, s. 4-5; S. 42, Aralık 1955, s. 4-5; S. 43, Ocak 1956, s . 4-5; S. 44, Şubat 1956, s. 4-6.
———, “Orhan Veli ‘nin Şiir Görüşü”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 46, Nisan 1956, s. 4-5.
———, “Orhan Veli ‘nin Şiirinde Temler ve Üslûp”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 47, Mayıs 1956, s. 6-7.
———, “Orhan Veli Kanık”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 45, Mart 1956, s. 5-6.
———, “Şiir Üzerine Konuşmalar: Şiirin Araçları ve Ülkü – Gerçek Çatışması”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 57-58, Mayıs-Haziran 1957, s. 8-9.
Doğangüneş, Nihat, “Esere, Eleştirmeciye Dair”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 77, 10 Ağustos 1952, s. 6.
Doğu ve Batı, “Edebiyatın Görevi”, **Doğu ve Batı**, S. 24, Ekim 1955, s. 1.
Dökmeci, Avni, “Haftalık Notlar (İ. Berk-Günaydın Yeryüzü)”, **Kaynak**, C. 6, S. 71, 15 Ocak 1953, s. 3-4.
———, “Haftalık Notlar (Bizans Definesi-O. Akbal)”, **Kaynak**, C. 6, S. 78, 1 Mayıs 1953, s. 259-260.

———, “Haftalık Notlar (İsmet Ütsek-Salkım Söğütler, İlhan Tarus-Karınca Yuvası)”, **Kaynak**, C. 5, S. 64, 1 Ekim 1952, s. 467-468.
———, “Haftalık Notlar (M. C. Anday-Telgrafhane)”, **Kaynak**, C. 5, S. 53, 15 Nisan 1952, s. 116-117.
———, “Haftalık Notlar (N. Cumalı-Güzel Aydınlık)”, **Kaynak**, C. 5, S. 50, 1 Şubat 1952, s. 54.
———, “Haftalık Notlar (Özdemir Nutku: Eller)”, **Kaynak**, C. 5, S. 61, 15 Ağustos 1952, s. 371-372.
———, “Haftalık Notlar (Suat Taşer-Merhaba)”, **Kaynak**, C. 5, S. 58, 1 Temmuz 1952, s. 275-276.
———, “Haftalık Notlar (T. Uyar-Türkiyem)”, **Kaynak**, C. 5, S. 56, 1 Haziran 1952, s. 211.
———, “İki Kitabın Düşündürdükleri veya Bir Taşla (Behçet Necatigil-Çevre, Can Yücel-Yazma)”, **Kaynak**, C. 4, S. 41, Mayıs 1951, s. 130-131.
———, “Yine İki Kitap veya Vurulan Kuş (Fethi Giray-Alaca Karanlık, Nevzat Üstün-Yaşadığımız Devre Dair Şiirler)”, **Kaynak**, C. 4, S. 42, Haziran 1951, s. 167/172.
Dökmeci, Turhan, “ ‘Rakıya Dilekçe’ Şiirimin Hikâyesi ve Şiirle Şairini Savunma”, **Kaynak**, C. 4, S. 40, Nisan 1951, s. 94-98.
———, “Dili-Eli Ayağı ‘Rakıya Dilekçe’ Şiirine Dolaşan Mehmet Çınar’a Mektup”, **Kaynak**, C. 4, S. 41, Mayıs 1951, s. 128-129.
Dumanoğlu, Halil, “Gerçek Şair”, **Yeryüzü**, S. 10, 1 Mart 1952, s. 1.
Dursunoğlu, Cevat, “Bir Fikir Adamının Romanı: Ziya Gökalp”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 15, 13 Mayıs 1951, s. 3.
Duru, Orhan, “ ‘Galile Denizi’ İçin (İ. Berk)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 33, 17 Ağustos 1958, s. 8.
———, “57’de Hikâyeciliğimiz”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 2, 12 Ocak 1958, s. 6.
———, “Açık-Seçik”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 16, 15 Nisan 1956, s. 6/11.
———, “Arpa Boyu”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 4, 22 Ocak 1956, s. 6.
———, “Ayrıntıların Önemi”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 3 (19), Aralık 1953, s. 209-210.
———, “Bıktım Şiirden (F. H. Dağlarca-Batı Acısı)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 24, 15 Haziran 1958, s. 7.
———, “Bir Anlayış”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 5 (98), Temmuz 1960, s. 194-196.
———, “Bir Karşı Koyma”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 19, 12 Mayıs 1957, s. 6/11.
———, “Bu da Gerekiyor”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 34, 1 Eylül 1957, s. 6/11.
———, “Bunaltı (D. Özlü)”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 80, Ocak 1959, s. 277-280.
———, “Çıkmaz”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 51, 21 Aralık 1958, s. 10.
———, “El Yordamıyla Yürüyen Sanat”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 16, 14 Nisan 1957, s. 6.
———, “Gene Ozanlar Konusunda”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 51, 17 Ağustos 1958, s. 1/4.
———, “Gerçeklik Üzerine”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 19, 6 Mayıs 1956, s. 6.
———, “Gereği…”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 25, 23 Haziran 1957, s. 6; S. 26, 30 Haziran 1957, s. 6; S. 29, 28 Temmuz 1957, s. 6/10; S. 30, 4 Ağustos 1957, s. 6/11.
———, “Grev (O. Kemal)”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 14 (30), Kasım 1954, s. 236-237.
———, “Hikâyeciliğimiz Üzerine”, **Evrim**, S. 2-3, Nisan-Mayıs 1954, s. 11-12.
———, “Hikâyeciliğimiz”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 50, 9 Aralık 1956, s. 7.
———, “Hiyerolifle Üç Yazıt (İ. Berk’in şiiri)”, **Dost**, C. 7, S. 39, Aralık 1960, s. 40.
———, “İlhan Berk’in Çivi Yazısı Üzerine Yorum”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 30, 1-31 Ekim 1960, s. 7/13.
———, “Kişiler”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 68, Ocak 1958, s. 245-247.
———, “Konu ile Öz”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 18 (34), Mart 1955, s. 382-384.
———, “Konular”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 33 (49), Haziran 1956, s. 484-486.
———, “Maskeli Balo (Özcan Ergüder)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 62-63, Mart-Nisan 1957, s. 26-28.
———, “Mektup (C. Süreya’nın yazıları için)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 38, 29 Eylül 1957, s. 6/12.
———, “Sırası Gelmişken”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 22, 2 Haziran 1957, s. 6/11.
———, “Soru”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 5, 29 Ocak 1956, s. 6.

———, “Tutanak”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 27, 1 Temmuz 1956, s. 6.
———, “Üvercinka (C. Süreya)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 11, 16 Mart 1958, s. 12-11.
———, “Üvercinka Hariç Değil (C. Süreya)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 14, 6 Nisan 1958, s. 12.
———, “Yazarlar Yazarının Yazarı”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 9, 26 Şubat 1956, s. 6/9.
———, “Yeniler Pazarı”, **Evrim**, S. 5, Ocak 1955, s. 6.
———, “Yetenek”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 23, 3 Haziran 1956, s. 7/11.
Durukan, H., “Fikret Adil’in Salçası (İntermezzo)”, **Yücel**, S. 5, Mart 1956, s. 308-309.
Durum, “Aşık Merdiveni=Tek Yıldız (O. Rifat)”, **Durum**, S. 2, 15 Mart 1959, s. 8.
Dündar, Ali, “Bozkırın Ağıdı (Talip Apaydın)”, **Varlık**, S. 390, 1 Ocak 1953, s. 22.
Ecer, A. Vehbi, “Fetih Yıldızı (Azmi Güleç)”, **Toprak**, C. 4, S. 49, s. 19-20.
Edgü, Ferit, “Aldatmalar Karşısında”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 40, 5 Ekim 1958, s. 10.
———, “Birsel’in İlkeleri”, **Mavi**, S. 22, 1 Ağustos 1954, s. 2.
———, “Buğranın Alın Yazısı (Siyah Kehribar)”, **Yücel**, S. 2, Aralık 1955, s. 87.
———, “Eksik Destan (İlhan Berk)”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 24 (40), Eylül 1955, s. 145-147.
———, “Etki ve Sonrası”, **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s.12.
———, “Genelleme”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 34 (50), Temmuz 1956, s. 538-540.
———, “Gerçek Tedirginliği”, **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 240.
———, “İnanç İşi (K. Bilbaşar ile ilgili)”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 44 (60), Mayıs 1957, s. 944-948.
———, “Kendi Kendini Kurtarmak”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 74, Temmuz 1958, s. 46-47.
———, “Küçük İstasyonlar (Ayhan Hünalp)”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 15(31), Aralık 1954, s. 262-264.
———, “Mutlu Tedirginlik (A. Bezirci ile ilgili)”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 70, Mart 1958, s. 333-336.
———, “Nato Mermer... (Tahsin Yücel)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 32, 10 Ağustos 1958, s. 10.
———, “Ne Denli Gerçek”, **Yücel**, S. 6, Nisan 1956, s. 358-359.
———, “Sait Faik’in Çevresinde”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 20, 18 Mayıs 1958, s. 9; S. 22, 1 Haziran 1958, s. 8; S. 23, 8 Haziran 1958, s. 7.
———, “Umutsuzluğun Gücü”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 2 (95), Nisan 1960, s. 70-74.
———, “Yabancılar”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 75, Ağustos 1958, s. 93-96.
Ediboğlu, Vehbi, “Büyüyen Eller’e Dair (İ. Geçer)”, **Hisar**, C. 3, S. 63, 1 Ekim 1955, s. 9.
———, “Küçük İstasyonlar (Ayhan Hünalp)”, **Hisar**, C. 3, S. 57, 1 Ocak 1955, s. 18.
———, “Mustafa Kemal Türküsü (S. Arısoy)”, **Kaynak**, C. 8, S. 92, Mart 1954, s. 67ç
———, “Sevgi Dolu Kitap: Belki (İlhan Geçer)”, **Çağrı**, C. 3, S. 32, Eylül 1960, s. 31-32.
Edipoğlu, Baki Süha, “Müdafaa!... (Yeni şiir hakkında)”, **Kervan (İzmir)**, S. 5, Şubat 1952, s. 3.
Eleştirmeci, “İhtiyar Maya (Refik Bayrakçı)”, **Çimen**, S. 1, Aralık 1957, s. 13.
Eralp, H. Vehbi, “Ataç ve İki Beyit”, **Varlık**, S. 509, 1 Eylül 1959, s. 17.
Erbil, Leyla, “Düşünürken Yazanlar (S. Kocagöz)”, **Dost**, C. 7, S. 34, Temmuz 1960, s. 63-65.
———, “Oturum Üzerine (Modüla’da Oturum - Konu: Hikâyeciliğimizin Genel Durumu)”, **Maya** (Alaşehir), S. 5, Mayıs 1960, s. 3-4.
Ercan, İsmet, “Anadolu Hikâyeleri (M. Körükçü)”, **Kaynak**, C. 9, S. 102, Ocak 1955, s. 20-21.
———, “Ayın Kitaplığı (Halim Yağcıoğlu-Kasım Rüzgârı, Fikret Adil-İntermezzo)”, **Kaynak**, C. 10, S. 110, 1 Ocak 1956, s. 20-22.
———, “Ayın Kitaplığı: Maça Kızı, Çilli, Dolayısıyla, Ötelerin Çocuğu (Oğuz Arıkanlı, F. Baykurt, Burhan Arpad, H. Balıkçısı”, **Kaynak**, C. 10, S. 112, Mart 1956, s.74-78.
———, “Ayın Kitaplığı: Oğuz Arıkanlı-Maça Kızı, Fakir Baykurt-Çilli, Burhan Arpad-dolayısiyle, Halikarnas Balıkçısı-Ötelerin Çocuğu”, **Kaynak**, C. 10, S. 112, Mart 1956, s. 74-77.
———, “Ayın Kitaplığı: Yenilikçi Mevlana, Yarına Kalma Konusunda (A. Kadir-Günümüz Diliyle Mevlana, N. Abbas Sayar-Sere Serpe)”, **Kaynak**, C. 10, S. 111, Şubat 1956, s. 46-48.
———, “Eleştirme: Bir Destan Denemesi Üzerine I-II (Azmi Güleç-Fetih Yıldızı)”, **Anahtar**, C. 1, S. 8, Nisan 1960, s. 9-10/26; S. 9, Mayıs 1960, s. 9-11.
———, “Güpegündüz (Osman Attilâ)”, **Türk Düşüncesi**, C. 7, S. 3-36, 1 Şubat 1957, s. 32-36.

———, “Halikarnas Balıkçısı’nda İnsan ve Tabiat”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 12, 17 Mart 1957, s. 10-11; S. 13, 24 Mart 1957, s. 10.
———, “Haraç Mezat (Suat Taşer)”, **Uyanış**, S. 9, Aralık 1955, s. 30-31.
———, “İki Kitap: Hasangiller, Anlaşılmak-Anlaşılmamak (Tarık Dursun K.-Hasangiller, Ü. Y. Oğuzcan, Aşkımızın İlk Çarşambası)”, **Kaynak**, C. 9, S. 109, Aralık 1955, s. 217-220.
———, “İpin Ucu (İhsan Şimşek)”, **Uyanış**, S. 8, Kasım 1955, s. 31.
———, “Kitaplar’dan: “Okulsuzluk (İnsanın Değeri-Sabri Altınel)”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 19, Ocak 1956, s. 18.
———, “Kocagöz’ün Cihan Şoförü”, **Kaynak**, C. 9, S. 105, Nisan 1955, s. 104-105.
———, “Muzaffer Buyrukçu ve Katran”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 19, 6 Mayıs 1956, s. 7/11.
———, “Taş Ayna (Y. G. Özden)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 104, Mayıs 1960, s. 440-441.
———, “Yaban Mahallesi (Sunullah Arısoy)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 11, 11 Mart 1956, s. 7/11.
Erçin, Melih, “Anlamsızlık Tartışması”, **Varlık**, S. 522, 15 Mart 1960, s. 10.
———, “Fetih Yıldızı (Azmi Güleç)”, **Toprak**, C. 5, S. 55, Haziran 1959, s. 15.
———, “Siyah-Beyaz (Orhan Ulukan)”, **Yelken**, C. 3, S. 30, Temmuz 1959, s. 29.
Erdilek, Özdoğan, “Gölge ve Kâmran S. Yüce”, **Diyelim**, S. 2-3, Nisan-Mayıs 1955, s. 22-23/30.
Erdoğan, Bekir Sıtkı, “Dillere Destan (Ü. Y. Oğuzcan)”, **İlke (Gaziantep)**, S. 6, (ayı yazılmamış), 1955, s. 10-11.
Erdoğan, Halil, “Gerçek Saygısı (F. Naci)”, **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 16-22.
———, “Kesin Yargılar (T. Çavdar)”, **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 15-20.
Erdoğdu, Mustafa, “Sanatta Gelenek”, **Anahtar**, C. 1, S. 2, Haziran 1959, s. 3/23.
Erdost, Muzaffer, “Halk Şiiri Üzerine Konuşturma (Ataç’la ilgili)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 21, 26 Mayıs 1957, s. 5/11.
———, “Akis Yazarının Adı Yok (Ercüment Uçarı-Cümbüşbaşı)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 9-10.
———, “Bağlanmış mı, Tutulmuş mu?”, **Yeditepe**, S. 75, 15 Aralık 1954, s. 3.
———, “Bir Artı Daha”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 3, 13 Ocak 1957, s. 6/11.
———, “Bir Hikâye Anatomisi Kurmak”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 8.
———, “Boş Çağrı”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 32, 5 Ağustos 1956, s. 7.
———, “Cahit Sıtkı”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 43, 21 Ekim 1956, s. 6.
———, “Dolu-Boş”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 25, 17 Haziran1956, s. 7/11.
———, “Dörüt Gerçeği”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 8, 19 Şubat 1956, s. 7.
———, “Eleştirme”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 30, 22 Temmuz 1956, s. 6/11
———, “Erdemli Ayıp”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 5, 29 Ocak 1956, s. 7.
———, “Gülüyorum Öyleyse... (Attilâ İlhan’la ilgili)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 2, 6 Ocak 1957, s. 6-7.
———, “Halka Yönelmek Halka İnmek Değildir”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 23, 3 Haziran 1956, s. 7.
———, “Havadan Sudan ya da Yanlış Mücadeleler (Aziz Nesin)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 9, 2 Mart 1958, s. 12.
———, “Hikâye Üzerine Bir Deneme”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 60, Ocak 1957, s. 15-20.
———, “Hikâyenin Olay İle İlgileri”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 61, Şubat 1957, s. 63-65.
———, “İçiçe”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 29, 15 Temmuz 1956, s. 6/11.
———, “İki Bir”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 27, 1 Temmuz 1956, s. 7/11.
———, “İkinci Yeni Üzerine İleri - Geri”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 43, 25 Mart 1957, s. 2/4.
———, “İleri Geri”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 49, 15 Aralık 1957, s. 10-11.
———, “K. da Yeni Bir şey Yok”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 30, 4 Ağustos 1957, s. 7.
———, “K.nın Ettiği (Tarık Dursun K., Hasangiller)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 1, 1 Ocak 1956, s. 7/11.
———, “Kolaya Kaçmak (İlhan Berk’le ilgili)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 51, 16 Aralık 1956, s. 7.

———, “Köy Konusu”, **Mavi**, S. 19, 1 Mayıs 1954, s. 2/6.
———, “Küçük Cari Hesaplar”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 12, 17 Mart 1957, s. 6-10.
———, “Küçük Oda Konuşmaları-Zar Tutan Kazanıyor mu?”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 7, 10 Şubat 1957, s. 7/11.
———, “Nane Mollaları”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 13, 24 Mart 1957, s. 6-7/11.
———, “O Konu”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 34, 19 Ağustos 1956, s. 6.
———, “Olay Karşısında Öykücü”, **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 141-142.
———, “Ölümsüz Yazar mı?”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 3, 15 Ocak 1956, s. 7/11.
———, “RMV2E” **Pazar Postası**, Y. 4, S. 18, 29 Nisan 1956, s. 7/11.
———, “Roman mı Hikâye mi”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 29, 28 Temmuz 1957, s. 7/10.
———, “Sanatkâra Bağımsızlık Vermiyoruz”, **Ufuklar**, C. 1, S. 4, Mayıs 1952, s. 106.
———, “Soyutlamadan Önce”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 17, 22 Nisan 1956, s. 7/11.
———, “Şiir Diline Doğru”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 51, 16 Aralık 1956, s. 6/12.
———, “Şiir”, **Evrim**, S. 5, Ocak 1955, s. 9-11.
———, “Tek Ayak üstünde”, **Evrim**, S. 4, Aralık 1954, s. 9-14.
———, “Tek Ayak Üstüne Gerçek”, **Mavi**, S. 20, 1Haziran 1954, s. 2.
———, “Topal Koşma (N. Meriç)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 28, 8 Temmuz 1956, s. 6/11; “Basında Yankımız (N. Meriç, Topal Koşma)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 76-79.
———, “Toplum Zoru mu?”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 22, 1 Haziran 1958, s. 7.
———, “Toplum Zoru”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 1, 30 Aralık 1956, s. 7/11.
———, “Uzaktan Orhan Veli’ye Bakmak”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 45, 17 Kasım 1957, s. 6/11.
———, “Üç Ayaklı Masa”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 10, 3 Mart 1957, s. 6-7/11-12.
———, “Üvercinka’nın İlk Noktasında Tartışma (C. Süreya)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 12, 23 Mart 1958, s. 12.
———, “Yanılmalar Bütünü”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 14, 1 Nisan 1956, s. 7/11.
———, “Yenileme”, **Evrim**, S. 1, Mart 1954, s. 5-7.
Eren, Fikret, “Karga ile Tilki (O. Rifat)”, **Hamle (Maraş)**, S. 15, 12 Şubat 1955, s. 8.
Ergin, Rıdvan, “Eski Yeni”, **Onüç**, C. 1, S. 10, Aralık 1954, s. 12.
Erginsoy, Cavid, “ ‘Asû’da Gece Teması”, **Forum**, C. 4, S. 48, 15 Mart Erginsoy 1956, s. 18-19.
———, “Son Sait Faik”, **Forum**, C. 2, S. 21, 1 Şubat 1955, s. 20.
Ergöktaş, Faruk, “Sorumsuz Eleştiri”, Pazar Postası, Y. 7, 19 Nisan 1959.
Erguç, Arslan, “Şiir, Şair ve Toplum”, **Çağrı**, C. 2, S. 20, Ağustos 1959, s. 10/16.
———, “Gülen İnek (Mehdi Halıcı)”, **Çağrı**, C. 3, S. 31, Ağustos 1960, s. 15-21.
———, “Toprak Ana”, **Türk Dili**, C. 8, S. 93, Haziran 1959, s. 522-524.
Ergüder, Özcan, “Yalnızlığın Öldürdüğü İnsan”, **Forum,** C. 1, S. 5, 1 Haziran 1954, s. 16.
Erhat, Azra, “Işık Tutan Köy Romanı”, **Dost**, C. 7, S. 36, Eylül 1960, s. 21-23.
Eroğlu, Şükrü, “İleri Gerçekçilik”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 5, Kasım 1955, s. 10-12.
———, “Neden İleri Gerçekçilik”, **Doğuş** (İzmir), S. 2, Kasım 1955, s. 7-9.
———, “Orhan Veli Kanık ve Sanatında Hümanisma”, **Onüç**, C. 1, S. 10, Aralık 1954, s. 7/14.
———,, “Sait Faik İçin: Sait Faik Abasıyanık ve Sanatında Sürréalisme”, **Yankı**, S. 2, Mayıs 1955, s. 5-6.
———, “Sanatta Öncü ve Gerçek”, **Çağıltı**, S. 5, Ağustos 1955, s. 6-7.
Erseyrek, İbrahim, “Tenkid: Yeni Hikâyeler”, **Küçük Dergi**, S. 3, Haziran 1952, s. 6-7.
———, “Yarın Diye Birşey Yoktur (T. Buğra)”, **Yenilik**, C. 1, S. 2, 15 Ocak 1953, s. 6.
Ersoy, Mustafa Vasıf, “Umutsuzlar Parkını Anlamak (E. Cansever)”, **Ak**, S. 4-5, Ağustos-Eylül 1959, s. 11-12.
Ertaş, Mustafa, “Anadolu Hikâyelerinin İlk Hikâyesi (Muhtar Körükçü)”, **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 28.
Ertem, Engin, “Penelope’nin Örgüsü”, **a**, S. 27, Nisan 1960, s. 1.
Ertop, Konur (Konör), “Bir Çırpıda: Bir”, **Yankı**, S. 1, Nisan 1955, s. 17-20.
———, “Dağlarca’nın Şiirleri”, **Varlık**, S. 462, 15 Eylül 1957, s. 10-11.

———, “Fatih’in Şiirleri 1-2”, **Türk Dili**, C. 8, S. 95, Ağustos 1959, s. 653-656; S. 96, Eylül 1959, s. 707-709.
———, “Âsû Dağlarca’nın Armağan Kazanan Yapıtı”, **Yenilik**, C. 7, S. 39, Mart 1956, s. 318-321.

Erturan, Gökalp, “ ‘Ayrık Otları’sız Tarla (H. Acarı)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 42, 19 Ekim 1958, s. 10.
Eruygur, Necdet, “Ataç’a Cevap”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 30 (46), Mart 1956, s. 385-387.
———, “Eleştirme: Sait Faik’in Ölümü Dolayisiyle”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 28, Mayıs 1954, s. 26-28.
———, “Güdümlülük Konusu”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 29 (45), Şubat 1956, s. 332-333.
———, “İkinci Yeniler”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 76-77, Eylül-Ekim 1958, s. 143-145.
———, “İnsanın Değeri (Sabri Altınel)”, **Yeditepe**, S. 93, 15 Ekim 1955, s. 7.
———, “Köle Hanı ve Otuz Papel (İ. Tarus)”, **Yeditepe**, S. 64, 1 Temmuz 1954, s. 8.
———, “Oktay Rifat”, **Yeditepe**, S. 127, 15 Mart 1957, s. 3.
———, “Orhan Veli ve Yeni Şiir 1-3”, **Yeditepe**, S. 105, 15 Nisan 1956, s. 3; S. 106, 1 Mayıs 1956, s. 2; S. 107, 15 Mayıs 1956, s. 3.
———, “Prospero ile Caliban Üzerine”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 25 (41), Ekim 1955, s. 215-218.
———, “Sisler Bulvarı (A. İlhan)”, **Yeditepe**, S. 73, 15 Kasım 1954, s. 7.
———, “Şiir ve Dil Üzerine”, **Yeditepe**, S. 60, 1 Mayıs 1954, s. 3.
Eruygur, Yavuz, “Köroğlu ve İlhan Berk”, **Kaynak**, C. 9, S. 108, Kasım 1955, 186-188.
Esat Ahmet, “Güdümlü San’at”, **Varan**, S. 1, Aralık 1954, s. 3.
———, “N. Ataç’ın ‘Sözden Söze’si”, **Beraber**, S. 8, 15 Aralık 1952, s. 3.
Esi, “Dil-Eleştirme Genel Görünüş”, **Esi**, C. 1, S. 7, Temmuz 1956, s. 6.
———, “Şiirimizin Girdiği Çıkmaz”, **Esi**, C. 1, S. 1, Ocak 1956, s. 4; S. 2, Şubat 1956, s. 4.
Eskişar, Hâlit, “Eski Şiirler”, **Yenilik**, C. 3, S. 23-11, Kasım 1954, s. 372-373.
———, “Anlam, Biçim, Öz”, **Yenilik**, C. 2, S. 14-2, Şubat 1954, s. 69-71.
Esmer, Levent N., “Bizim Şairler (F. Halıcı)”, **Türk Dili**, C. 2, S. 16, Ocak 1953, s. 217-218.
———, “Köroğlu ve Dadaloğlu”, **Türk Dili**, C. 2, S. 19, Nisan 1953, s. 453-455.
Etiz, M. Nihat, “Bir Şiir Kitabı: ‘Merhaba’ Üzerine (Suat Taşer)”, **Mülkiye**, C. 1, S. 4-5-6, 15 Temmuz 1952, s. 20.
———, “Bir Şiir Kitabı: ‘Türkiyem’ (Turgut Uyar)”, **Mülkiye**, C. 1, S. 3, 20 Nisan 1952, s. 16-17.
Evren, Ergun, “Siyah-Beyaz (Orhan Ulukan)”, **Çağrı**, C. 2, S. 18, Haziran 1959, s. 11.
Eyuboğlu, Sabahattin, “Şiirin Yapısı”, **Yelken**, C. 3, S. 27, Nisan 1959, s. 4-6; S. 28, Mayıs 1959, s. 4-5; S. 29, Haziran 1959, s. 4-5; S. 30, Temmuz 1959, s. 4-5.
Fahri, Mehmet, “Dumanlı Eşik (Sıtkı Salih Gör)”, **Toprak**, C. 4, S. 44, Temmuz 1958, s. 14-16.
Fethi Naci, “ ‘Haziran Defteri’ Üzerine: Ceyhun Atuf Kansu’nun Haline Doğru”, **Kaynak**, C. 10, S. 110, 1 Ocak 1956, s. 12-16.
———, “1959’da Edebiyatımız”, **Forum**, C. 12, S. 139, 1 Ocak 1960, s. 15-16.
———, “1959’da romancılığımız”, **Dost**, C. 6, S. 28, Ocak 1960, s. 8-13.
———, “Bırakılmış Biri (O. Duru)”, **Dost**, C. 4, S. 23, Ağustos 1959, s. 24-26.
———, “Bilincin Payı”, **Dost**, C. 5, S. 26, Kasım 1959, s. 13-15.
———, “Bir Armağanın Getirdikleri (Y. Atılgan-Aylak Adam, F. Baykurt-Yılanların Öcü, M. Seyda-Ne Ekersen”, **Maya** (Alaşehir), S. 1, 1 Ocak 1960, s. 6.
———, “Bir Autocritique Denemesi”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 37, 14 Eylül 1958, s. 7-8.
———, “Bir Şiir (M. Başaran)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 7.
———, “Çıkmazdaki Edebiyat”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 27 (43), Aralık 1955, s. 256-258..
———, “Değirmenlere Hücum”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 30 (46), Mart 1956, s. 380-385.
———, “Dergiler Arasında: Bir Eleştirmen (C. Aykın, Orhan Duru-Bırakılmış Biri)”, **Dost**, C. 4, S. 22, Temmuz 1959, s. 51-52.
———, “Dergilerin Getirdiği - Bir Sanatçının İnsan Anlayışı”, **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s.55-57.

———, “Dergilerin Getirdiği (Dünyanın En Güzel Arabistanı)”, **Dost**, C. 4, S. 24, Eylül 1959, s. 55.
———, “Dergilerin Getirdiği: Hikâyede Biçim (Yusuf Atılgan, Rauf Mutluay)”, **Dost**, C. 4, S. 21, Haziran 1959, s. 53-54.
———, “Dergilerin Getirdiği: Roman Üzerine Konuşurken (Tevfik Çavdar, Kemal Tahir)”, **Dost**, C. 4, S. 23, Ağustos 1959, s. 62-63.
———, “Dergilerin Getirdiği-Açık Oturumlar (S. Kocagöz)”, **Dost**, C. 7, S. 34, Temmuz 1960, s. 59-63.
———, “Dergilerin Getirdiği-Oturum Şenliği”, **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 54-56.
———, “Gerçeği Zorlamak”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 33, 17 Ağustos 1958, s. 7.
———, “Gerçekçilik Üzerinde 1-2”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 41, 12 Ekim 1958, s. 7-8; S. 42, 19 Ekim 1958, s. 9.
———, “İstanbul Bulutu (Arif Damar)”, **Dost**, C. 3, S. 18, Mart 1959, s. 26-28.
———, “Köy Romanları”, **Dost**, C. 5, S. 25, Ekim 1959, s. 8-10.
———, “Kuyucaklı Yusuf”, **Maya** (Alaşehir), S. 2-3, Şubat Mart 1960, s. 4.
———, “O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi (Turgut Uyar-Dünyanın En Güzel Arabistanı)”, **Dost**, C. 4, S. 22, Temmuz 1959, s. 27-31.
———, “Okuruma Mektuplar (N. Ataç)”, **Dost**, C. 4, S. 24, Eylül 1959, s. 14-16.
———, “Orhan Kemal İnsanı”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 2 (95), Nisan 1960, s. 67-69.
———, “Özde Kalıplaşma”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 38 (54), Kasım 1956, s. 694-698.
———, “Özgür Düşünüyorlarmış”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 24, 15 Haziran 1958, s. 8.
———, “Roman Kişisi”, **Dost**, C. 3, S. 16, Şubat 1959, s. 28-32.
———, “Roman Kişisi: 2. Madame Bovary Flaubert Değildir”, **Dost**, C. 4, S. 20, Mayıs 1959, s. 35-39.
———, “Roman Kişisi: 3. Ayrıntılardan Kişiye”, **Dost**, C. 4, S. 21, Haziran 1959, s. 14-16.
———, “Romanlarda Aydın Kişi”, **Forum**, C. 11, S. 137, 1 Aralık 1959, s. 19-20.
———, “Romanlarda Toplumsal Gerçeklik”, **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 12-14.
———, “Sözcüklere Sığınmak”, **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 10-12.
———, “Toplum Kaygısı”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. . 12 (28), Eylül 1954, s. 141-144.
———, “Yakup Kadri’yi Okurken”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 16-18.
———, “Yanılmıyorsam”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 32, 1-15 Aralık 1960, s. 3.
———, “Yaşamadan Yazmak”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 14, 9 Haziran 1960, s. 24.
———, “Yazarken”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 31, 1-30 Kasım 1960, s. 3.
Fev-Gün, “Oktay Rifat’ın Karga ile Tilki’si”, **Meşale** (Gaziantep), S. 3, Nisan 1955, s. 9.
G., Fahime, “Ay Işığında: ‘Çalış-Kur’”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 17 (33), Şubat 1955, s. 347-349.
Gabran, Cüneyt, “Dergiler İçin”, **Şiir Sanatı**, S. 2, 15 Şubat-15 Mayıs 1955, s. 28-29.
Geçer, İlhan, “ ‘Güneş Rengi Kadehler’in Düşündürdükleri (Mehmet Çınarlı)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 86, Kasım 1958, s. 137-139.
———, “Bir Yazı Münasebetiyle (N. Ataç)”, **Hisar**, C. 4, S. 66, 1 Mart 1956, s. 19.
———, “Çardak Altı (Enver Naci Gökşen)”, **Hisar**, C. 1, S. 21, Ocak 1952, s. 9.
———, “Dağlarca ve İstanbul Fetih Destanı”, **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 24.
———, “Duyabildiğine (Necdet Evliyagil)”, **Çağrı**, C. 3, S. 32, Eylül 1960, s. 27-29.
———, “Eleştirme: Ümit Yaşar Oğuzcan ve İki Kişiye Bir Dünya”, **Çağrı**, C. 1, S. 4, Ocak 1958, s. 11-12.
———, “Gökyüzü Mahallesi (A. Rıdvan Bülbül)”, **Çağrı**, C. 3, S. 31, Ağustos 1960, s. 27-29.
———, “Güneş Tozları (Erdoğan Alkan)”, **Çağrı**, C. 2, S. 17, Mayıs 1959, s. 15.
———, “İki Yazıya Bir Cevap (Sosyal Realizm)”, **Hisar**, C. 3, S. 61, 1 Mayıs 1955, s. 9.
———, “İnceleme: Cumhuriyetten Bu Yana Şiirimize Toplu Bir Bakış”, **Evrim**, S. 10-11, Nisan-Mayıs 1957, s. 12-13.
———, “İstanbul Caddesi (Feyzi Halıcı)”, **Türk Dili**, C. 6, S. 65, Şubat 1957, s. 300-301.
———, “Karanlığın Gözleri (Ü. Y. Oğuzcan)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 103, Nisan 1960, s. 384-385.

———, “Karanlıkta Geçen Gemiler (Baki Süha Edipoğlu)”, **Varlık**, S. 484, 15 Ağustos 1958, s. 19.
———, “Kitaplar Arasında (Osman Attilâ-Baştanbaşa)”, **Özsu**, S. 4, Mayıs 1959, s. 7.
———, “Kitaplar Arasında: ‘Mustafa Kemal Türküsü’ ve ‘Ortalık’ (M. Sunullah Arısoy, Cahit Irgat)”, **Hisar**, C. 2, S. 45, 1 Ocak 1954, s. 9/16.
———, “Kitaplar Arasında: Arada (B. Necatigil)”, **Özsu**, S. 1, Şubat 1959, s. 4.
———, “Kitaplar Arasında: Başaran’ın Ahlat Ağacı”, **Hisar**, C. 2, S. 48, 1 Nisan 1954, s. 14-15.
———, “Kitaplar Arasında: Beni Unutma - Güdümlü Mermi (Ümit Yaşar Oğuzcan, A. Rıdvan Bülbül)”, **Özsu**, S. 2, Mart 1959, s. 6.
———, “Kitaplar Arasında: Birisi-Karga ile Tilki (Nahit Ulvi Akgün-Oktay Rifat)”, **Hisar**, C. 3, S. 62, 1 Haziran 1955, s. 12-13.
———, “Kitaplar Arasında: Camekândaki Kız (Celal Hafifbilek)”, **Özsu**, S. 5, Haziran 1959, s. 6.
———, “Kitaplar Arasında: Dillere Destan (Ümit Yaşar Oğuzcan)”, **Hisar**, C. 3, S. 57, 1 Ocak 1955, s. 16-17.
———, “Kitaplar Arasında: Dünya Güzel Olmalı-Minnacık Ada (Mehmed Kemal, İbrahim Zeki Burdurlu)”, **Hisar**, C. 3, S. 53, 1 Eylül 1954, s. 8-9/17.
———, “Kitaplar Arasında: Ekilmemiş Topraklar-Pembe Beyaz-Gece Yarısı-Yağmur Sonrası (O. Hançerlioğlu, Ali Püsküllüoğlu, Faruk Kakınç, Nurettin Özdemir)”, **Hisar**, C. 3, S. 60, 1 Nisan 1955, s. 14-15.
———, “Kitaplar Arasında: On İkiye Bir Var (H. Taner)”, **Hisar**, C. 3, S. 58, Şubat 1958, s. 12.
———, “Kitaplar Arasında: Şimdi Sevişme Vakti-Memleket Saat Ayarı (Sait Faik, S. Aldanır)”, **Hisar**, C. 2, S. 43, 1 Kasım 1953, s. 13-14.
———, “Kitaplar Arasında: Şişhaneye Yağmur Yağıyordu (H. Taner)”, **Hisar**, C. 2, S. 40-41, Ağustos-Eylül 1953, s. 13.
———, “Kitaplar Arasında: Üç Şiir Kitabı, Bilmediklerim-Gözler-Mendilin Ucundakiler (Mehmet Turan Yarar, Levent N. Esmer, Taner Fikret Baybars)”, **Hisar**, C. 2, S. 47, 1 Mart 1954, s. 12-13.
———, “Kitaplar Arasında: Yalnızlar (Abdullah Rıza Ergüven)”, **Çağrı**, C. 2, S. 15, Mart 1959, s. 12/16.
———, “Kitaplar: Düşten Güzel (C. S. Tarancı)”, **Hisar**, C. 2, S. 34, 1 Şubat 1953, s. 13-14.
———, “Kitaplar: Eski Toprak-Güpegündüz (B. Necatigil, Osman Atillâ)”, **Hisar**, C. 4, S. 75, 1 Ocak 1957, s. 15-16.
———, “Kitaplar: Evler ve Dilek (Behçet Necatigil-Yekta Güngör Özden)”, **Hisar**, C. 2, S. 37, 1 Mayıs 1953, s. 16-17.
———, “Kitaplar: Rüzgâr Saati (Gülten Akın)”, **Hisar**, C. 4, S. 69, 1 Haziran 1956, s. 16-17.
———, “Kitaplar: Türkiyem-Aynalar Sustu (Turgut Uyar-A. Rıdvan Bülbül)”, **Hisar**, C. 2, S. 26, 1 Haziran 1952, s. 15.
———, “Musikimize ve Hikâyeciliğimize Dair (S. Kocagöz)”, **Hisar**, C. 1, S. 15, Temmuz 1951, s. 7.
———, “San’ata Dargın mıyız?”, **Hisar**, C. 2, S. 28, 1 Ağustos 1952, s. 15.
———, “Sarhoş Dünya (Ahmet Tufan Şentürk)”, **Çağrı**, C. 1, S. 12, Aralık 1958, s. 13-14.
———, “Son Ayların Şiir Kitapları: Dertleşme, Kardelen, ,İki Nokta (Turhan Oğuzkan, Macit Benice, Emine Işınsu)”, **Hisar**, C. 4, S. 74, 1 Aralık 1956, s. 16-17.
———, “Şarkılı Kahve (S. K. Aksal)”, **Varlık**, S. 406, 1 Mayıs 1954, s. 24.
———, “Şeytan Diyor ki (Şemsi Belli)”, **Çağrı**, C. 3, S. 26, Şubat 1960, s. 33-34.
———, “Tenkid Üzerine”, **Uyanış**, S. 3, Haziran 1955, s. 8.
———, “Üçüncü Katın İnsanları (Sıtkı Yırcalı)”, **Çağrı**, C. 2, S. 19, Temmuz 1959, s. 13-14.
———, “Yeşeren Otlar (Cahit Külebi)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 4, Ocak 1955, s. 252-254.
Gediklioğlu, Cenap Şehabettin, “Sanat Işığında Gerçekler: Edebiyatta Polemizme veya Sanatta Adalet Olmalıdır”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 2, Eylül 1955, s. 10-12.
———, “Ahmet Haşim”, **Mavi**, S. 12, Ekim 1953, s. 4/6.
Gençer, Ercüment, “Ataç”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 22, 2 Haziran 1957, s. 6/11.
———, “Birisi (Nahit Ulvi Akgün)”, **Varan**, S. 8, Temmuz 1955, s. 3.

———, “Genç ‘Orhan Veli’ İçin I-III”, **Varan**, S. 3, Şubat 1955, s. 3; S. 4, Mart 1955, s. 3; S. 5, Nisan 1955, s. 3-4.
Gençer, İlhan, “Eleştirme Üzerine”, **Koruk**, S. 35, Ocak 1957, s. 3-4.
Gençey, Güngör, “Bir Eleştirme Üstüne (A. Oktay)”, **Doğuş** (İzmir), S. 2, Kasım 1955, s. 11-12.
Gider, Bedri, “Merhaba (Suat Taşer)”, **Yeditepe**, S. 17, 15 Temmuz 1952, s. 7.
Giray, Fethi, “Düdüklü Tencere (Metin Eloğlu)”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 47, 30 Aralık 1951, s. 7.
———, “Güzel Aydınlık (Necati Cumalı)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 49, 13 Ocak 1952, s. 6.
———, “Ölümünün Birinci Yıldönümünde Orhan Veli”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 41, 18 Kasım 1951, s. 6.
Girgin, Mustafa, “Diyelim (N. Ataç)”, **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 27.
Girginsoy, Naci, “F. Celâlettin”, **Varlık**, S. 410, 1 Eylül 1954, s. 22.
Gökalp, Mehmet, “Ulubatlı Hasan Destanı (Mehmet F. Çavuşoğlu)”, **Toprak**, C. 5, S. 56, Temmuz 1959, s. 23.
Göksu, M. Hasan, “Alafranga Deniz (Eski-Yeni)”, **Şairler Yaprağı**, C. 3, S. 29, Ocak 1957, s. 2.
———, “Kitaplar’dan: Tek Sesli - Çok Sesli Şair (A. İlhan, N. Ulvi Akgün)”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 14, Haziran 1955, s. 12.
———, “Notlar: Güdümlülük”, **Kaynak**, C. 8, S. 99, Ekim 1954, s. 300-302.
———, “Rezil Dünya (Faik Baysal)”, **Uyanış**, S. 5, Ağustos 1955, s. 17-18.
———, “Şiir Dili’ymiş”, **Şairler Yaprağı**, C. 3, S. 32, Nisan 1957, s. 1-2.
———, “Notlar”, **Mavi**, S. 11, Eylül 1953, s. 7.
Gökşen, Enver Naci, “İlk Türk Romanı (Hasan Tevfik Efendi-Hayalât-ı Dil)”, **Hisar**, C. 1, S. 16, Ağustos 1951, s. 14-15.
———, “Büyüyen Eller (İ. Geçer)”, **Hisar**, C. 3, S. 59, 1 Mart 1955, s. 14.
———, “Faltaşı (Aytekin Ozan)”, **Hisar**, C. 4, S. 69, 1 Haziran 1956, s. 10.
———, “İnsanlar Kötü Değil (Özgül Özgüven)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 108, Eylül 1960, s. 646-647.
Göktürk, Aydın, “Orhan Veli’ye Tepkiler”, **Doz**, S. 2, 1959, s. 22.
Gönenç, Turgay, “Çivi Yazısı (İ. Berk)”, **Yelken**, C. 4, S. 40, Mayıs 1960, s. 22/25.
———, “Karanlıkta Bir Ağaç (Nahit Ulvi Akgün)”, **Yelken**, C. 4, S. 39, Nisan 1960, s. 23.
Gönlüm, Özkan, “Başşehir Sokağı (Şemsi Belli)”, **Çimen**, S. 2, Ocak 1958, s. 12-13.
———, “İki Kişiye Bir Dünya (Ü. Y. Oğuzcan)”, **Çimen**, S. 5, Nisan 1958, s. 8-9.
Gönülal, İsmet, “Eleştirme”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 29, Kasım 1954, s. 10-11.
———, “Om Mani Patme Hum (Â. H. Çelebi)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 24, Haziran 1954, s. 10.
———, “Suçumuz İnsan Olmak (O. Akbal)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 63, Şubat-Mart 1958, s. 6-7.
———, “Yedinci Gün (O. Hançerlioğlu)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 64, Nisan-Mayıs 1958, s. 8.
Görür, Kubilây, “Eleştirme: Om Mani Padme Hum (A. H. Çelebi)”, **Hamle (Maraş)**, S. 13, 15 Aralık 1954, s. 9.
———, “Eleştirme: Yağmur Kaçağına Değgin (A. İlhan)”, **Doruk**, S. 2, Ekim 1955, s. 14-15.
———, “Toplumcu Gerçekçilik ve Attilâ İlhan”, **Doruk**, S. 1, Eylül 1955, s. 7-10.
———, “Yeşeren Otlar (C. Külebi)”, **Hamle (Maraş)**, S. 14, 15 Ocak 1955, s. 9.
Gözübüyük, Faik, “Ziya Paşa’dan Mehmet Akif’e”, **Büyük Doğu**, S. 107, 4 Eylül 1952, s. 4.
Gruda, Yılmaz, “ ‘Sisler Bulvarı’ Karşısında”, **Kaynak**, C. 9, S. 103, Şubat 1955, s. 42-45.
———, “Behçet Necatigil’e Övgü”, **Şairler Yaprağı**, C. 3, S. 32, Nisan 1957, s. 1-2.
———, “Hacivatın İşleri (S. Birsel)”, **Uyanış**, S. 7, Ekim 1855, s. 29-30.
———, “Kitaplar’dan: Yetersiz (Köroğlu-İ. Berk)”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 19, Ocak 1956, s. 17.
———, “Ülkü Zorunluluğu Karşısında “Hasangiller”, **Varan**, S. 11, Ekim 1955, s. 3-4.
Güçbilmez, Cahit, “Uzun Yolların Haydutu (Attilâ İlhan)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 11, S. 45-46, Ekim-Kasım 1955, s. 17-20.
Güçlü, Nahit, “Roman Kişilerinin Özgürlüğü Üstüne”, **Arayış**, S. 7-8, Mart-Nisan 1957, s. 6-7.
———, “Roman Kişilerinin Özgürlüğü Üstüne”, **İlke (Gaziantep)**, S. 6, (ayı yazılmamış), 1955, s. 1-4.

Gülersoy, Çelik, “Kitaplar: Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği (A. Ş. Hisar)”, **Hisar**, C. 2, S. 42, 1 Ekim 1953, s. 12-13.
Gülerşen, Ahmet Kemal, “İstediğim Sanat, **Başak** (Konya), S. 1, Ocak 1955, s. 4-5.
Güllüoğlu, Melâhat, “Çelebi Öldü - Om Mani Padme Hum”, **Yelken**, C. 2, S. 22, Kasım 1958, s. 18-19.
———, “Düşlerin Ölümü (T. Yücel)”, **Yelken**, C. 3, S. 26, Mart 1959, s. 31.
Gültekin, Mustafa, “İnsan Pazarı (Fikret Baha Berke)”, **Nasır** (İzmir), S. 11, s. 13-14.
Günce, Ergin, “Kınar Hanımın Denizleri”, **Forum**, C. 11, S. 130, 15 Ağustos, s. 18.
———, “Yanlış Bir Anlayış (İkinci Yeni)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 2, 6 Ocak 1957, s. 7-11.
Gündoğdu, N., “Peynir Ekmek (Tarık Güner)”, **Kervan (İzmir)**, S. 3, Aralık 1951, s. 14.
Güner, Fuad H., “Dost’tan Dost’a”, **Dost**, C. 6, S. 30, Mart 1960, s. 24-27.
———, “Niçin Gerçek Saygısı (F. Naci)”, **Dost**, C. 7, S. 31, Nisan 1960, s. 35-40.
Güneş, Nihat Doğan, “Sanatkarın Vazifesi”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 79, 24 Ağustos 1952, s. 6.
Günışın, İlkay, “Antolojiler Üzerine ve Yeni Şiirimiz”, **Çağrı**, C. 3, S. 33, Ekim 1960, s. 29-32.
Güntekin, Reşat Nuri, Orhan Hançerlioğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Peyami Safa, “Sait Faik İçin”, **Varlık**, S. 407, 1 Haziran 1954, s. 4-6.
Güntürkün, Nâzan, “Ahmet Haşim ve Zaman”, **Türk Dili**, C. 9, S. 104, Mayıs 1960, s. 394-396.
Günyol, Vedat, “Adamca (C. Sılay)”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 42-44.
———, “Bir Sanatçının İtirafı”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 1 (17), Ekim 1953, s. 148-152.
———, “Dergiler Arasında: Dolanlama”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 8 (24), Mayıs 1954, s. 402-406.
———, “Dış Gerçekten Gerçek-Üstüne Doğru”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 41 (57), Şubat 1957, s. 824-829.
———, “Dıştan İçe (M. Buyrukçu)”, **Yeni Ufuklar**, C. 8, S. 90-91, Kasım-Aralık 1959, s. 195-198.
———, “Dilde Titizlik ve Ötesi”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 78, Kasım 1958, s. 197-199.
———, “Dilekçe Edebiyatı”, **Ufuklar**, C. 1, S. 2, Mart 1952, s. 36-37.
———, “Din ve Romanlarımız”, **Ufuklar**, C. 1, S. 3, Nisan 1952, s. 66-68.
———, “Düzme ve Gerçek Memleket Hikâyeleri”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 31 (47), Nisan 1956, s. 420-425.
———, “Eleştirme: Abdülhak Ş. Hisar veya Manevi Romatizma”, **Yücel**, S. 1, Kasım 1955, s. 16-17.
———, “Gazoz Ağacı (S. K. Aksal)”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 22 (38), Temmuz 1955, s. 66-70.
———, “Hakçası”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 24 (40), Eylül 1955, s. 121-124.
———, “İyi Niyet Havarisi”, C. 5, S. 42 (58), Mart 1957, s. 849-852.
———, “Kahramanlar”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 36 (52), Eylül 1956, s. 614-619.
———, “Kendini İnşa Eden Romancı (O. Hançerlioğlu-Karanlık Dünya)”, **Ufuklar**, C. 1, S. 7, Ağustos 1952, s. 211-214.
———, “Kısır Döl (Öğretmen Gafur-Ahmet Ağaoğlu)”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 2 (18), Kasım 1953, s. 184-189.
———, “Konuşmalar: Geçmişe Konan Hafıza (A. Ş. Hisar)”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 5 (21), Şubat 1954, s. 280-286.
———, “Konuşmalar: Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok! (Haldun Taner-Şişhaneye Yağmur Yağıyordu)”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 3 (19), Aralık 1953, s. 212-216.
———, “Mustafa Şekibe Cevap”, **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 138.
———, “Sabahattin Teoman veya Pilli Cezbe”, **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 137-138.
———, “Sanatta Alın Yazısı”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 3 (19), Aralık 1953, s. 194-195.
———, “Şiirimizde Yurtseverlik”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 73, Haziran 1958, s. 7-10.
———, “Şiirli, Büyülü (O. Kutlar-İshak)”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 2 (95), Nisan 1960, s. 78-80.
———, “Topal Koşma (N. Meriç)”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 40 (56), Ocak 1957, s. 787-792.
———, “Topluma Ayna Tutanlarla Işık Tutanlar”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 13-15.

———, “Uysallık Düşmanlığı”, **Ufuklar**, C. 1, S. 5, Haziran 1952, s. 144-146.
———, “Üç Hikâye Kitabı (Havuz Başı-S. Faik, Dost-V.O. Bener, Karınca Yuvası-İ. Tarus)”, **Ufuklar**, C. 1, S. 9, Ekim 1952, s. 272-274.
———, “Yalnızlığın Yarattığı Adam 1-2”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 9 (25), Haziran 1954, s. 9-11; S. 20 (36), Mayıs 1955, s. 456-459.
Gürcan, Nedret, “Ataç Üzerine Düşünceler”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 17.
Gürel, Nurettin, “Bir Şiir Kitabı Üzerine (Ahmet Tufan Şentürk-Sarhoş Dünya)”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 24-26, 15 Ekim 1958, s. 9.
Gürkan, Tarhan, “Garip Kişi (Mehmet Ali Barış)”, **Yeryüzü**, S. 10, 1 Mart 1952, s. 2.
———, “Aşağı Yukarı (O. Rifat)”, **Kervan (İzmir)**, S. 6-7, Nisan 1952, s. 4.
———, “Aşağı Yukarı (O. Rifat)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 63, 20 Nisan 1952, s. 6.
———, “Telgrafhane”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 69, 1 Haziran 1952, s. 6.
Güvemli, Zahir, “Ahmet Haşim, Günümüzün Şairi”, **Varlık**, S. 396, 1 Temmuz 1953, s. 13.
———, “Ardından (Orhan Veli)”, **Varlık**, S. 366, 1 Ocak 1951, s. 5.
———, “Asmalımesçit 74 (Fikret Adil)”, **Yeditepe**, S. 54, 1 Şubat 1954, s. 7.
———, “Sait Faik”, **Varlık**, S. 407, 1 Haziran 1954, s. 12.
———, “Cahid’in Istırabı Yalnızlıktı”, **Varlık**, S. 443, 1 Aralık 1956, s. 10.
———, “Sait’e Dair Açıklamalar”, **Varlık**, S. 419, 1 Haziran 1955, s. 7.
Güven Sezai, “Basında Yankımız (Attilâ İlhan)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 25, Şubat 1954, s. 41-42 (**Sabah Postası**, İzmir, Sanat Sayfası, 4 Nisan 1954).
H. T., “Eleştirme Üzerine”, **Dolmuş**, C. 5, S. 109, 5 Şubat 1958, s. 9.
Habora, Bülent, “Bordamıza Vuran Deniz (O. Hançerlioğlu)”, **Yelken**, C. 4, S. 39, Nisan 1960, s. 10-11.
———, “Değintiler (F. H. Dağlarca, Ülkü Tamer, Hakkı Özkan)”, **Yelken**, C. 4, S. 37, Şubat 1960, s. 25.
———, “İshak ve Sız (O. Kutlar, Faruk Ergöktaş)”, **Yelken**, C. 4, S. 38, Mart 1960, s. 24.
———, “Korkunun Parmakları (M. Buyrukçu)”, **Yelken**, C. 3, S. 35, Aralık 1959, s. 23.
———, “Ne Ekersen (Mehmet Seyda)”, **Yelken**, C. 3, S. 34, Kasım 1959, s. 23.
———, “Yırda Bıkkınlık”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 50, 7 Temmuz 1958, s. 3.
———, “Yorgunlar (E. Öz)”, **Yelken**, C. 4, S. 40, Mayıs 1960, s. 23.
Hacıhasanoğlu, Muzaffer, “Hatıralar ve Yazar”, **Varlık**, S. 394, 1 Mayıs 1953, s. 7.
———, “Hikâye ve Roman”, **Varlık**, S. 392, 1 Mart 1953, s. 9.
———, “Sanatkâr ve Politika”, **Varlık**, S. 374, 1 Eylül 1951, s. 5.
Hakeri, Bener Hakkı, “Avni Dökmeci’nin Şiir Kitabı”, **Çardak**, C. 1, S. 12, Ekim 1954, s. 22-23.
———, “İstanbul Fethi (İbrahim Minnetoğlu)”, **Çardak**, C. 1, S. 11, Haziran 1954, s. 22-23.
Halıcı, Feyzi, “Dağlarca’nın Sanat Gücü”, **Çağrı**, C. 1, S. 6-7, Mart-Nisan 1958, s. 2-3.
———, “Güzel Türkçemiz”, **Çağrı**, C. 2, S. 20, Ağustos 1959, s. 1.
———, “İnsan Pazarı (Fikret Baha Berke)”, **Hisar**, C. 4, S. 75, 1 Ocak 1957, s. 17.
———, “Kitaplar Arasında: Üçüncü Katın İnsanları (Sıtkı Yırcalı)”, **Çağrı**, C. 2, S. 17, Mayıs 1959, s. 14-15.
———, “Mutlu Şiir”, **Çağrı**, C. 1, S. 10, Ekim 1958, s. 1.
———, “Şiirimiz”, **Çağrı**, C. 3, S. 26, Şubat 1960, s. 1-2.
———, “Üçüncü Katın İnsanları (Sıtkı Yırcalı)”, **Anahtar**, C. 1, S. 2, Haziran 1959, s. 13-14/24.
Halıcı, Mehdi, “Hoo’lar - Karanlığın Gözleri(F. H. Dağlarca, Ümit Yaşar Oğuzcan)”, **Çağrı**, C. 3, S. 27, Nisan 1960, s. 33-35.
———, “Öykücülüğümüzün Sancıları”, **Çağrı**, C. 3, S. 29-30, Haziran -Temmuz 1960, s. 20-22.
———, “Sait Faik’in Hayatı (M. Uyguner)”, **Çağrı**, C. 3, S. 25, Ocak 1960, s. 42-43/47.
———, “Şiir Bolluğu”, **Çağrı**, C. 2, S. 23, Kasım 1959, s. 2.
Hançerlioğlu, Orhan, “Gene Çağdaş Edebiyat”, **Varlık**, S. 398, 1 Eylül 1953, s. 5.
———, “Bekir Sıtkı”, **Varlık**, S. 499, 1 Nisan 1959, s. 3.
———, “Bir Roman ve Ötesi”, **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 6.
———, “Çağdaş Edebiyatın Özellikleri”, **Varlık**, S. 396, 1 Temmuz 1953, s. 7.
———, “Divan Sanatı”, **Yeditepe**, S. 5, 1 Ekim 1951, s. 1/6.

———, “Eleştirmenin Faydası”, **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 5.
———, “Eleştirmenin Güçlüğü”, **Varlık**, S. 399, 1 Ekim 1953, s. 5.
———, “Genç Hikâyeciye Mektup”, S. 404, **Varlık**, S. 404, 1 Mart 1954, s. 7.
———, “Roman Üzerine”, **Türk Dili**, C. 2, S. 18, Mart 1953, s. 357-359.
———, “Mutlu Azınlık”, **Doğu ve Batı**, S. 25, Kasım 1955, s. 5.
———, “Reşat Nuri”, **Varlık**, S. 445, 1 Ocak 1957, s. 5.
———, “Roman Kişileri”, **Varlık**, S. 383, 1 Haziran 1952, s. 5.
———, “Roman”, **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 4-5.
———, “Romanımız Geride mi?”, **Doğu ve Batı**, S. 21, Temmuz 1955, s. 3.
———, “Romanın Meseleleri”, **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 8.
———, “Sanat Meseleleri: Sanatta Sorumluluk”, **Doğu ve Batı**, S. 22, Ağustos 1955, s. 4.
———, “Sanatta Konu”, **Varlık**, S. 368, 1 Mart 1951, s. 7.
———, “Sanatta Şarkı Söylemek”, **Varlık**, S. 377, 1 Aralık 1951, s. 9.
———, “Türk Hikâyeciliğinin Gittiği Yol (Metin And)”, **Doğu ve Batı**, S. 10, Ağustos 1954, s. 4.
———, “Türk Romanında Recâizâde”, **Beş Sanat**, S. 10, Ocak 1951, s. 9-10/16.
———, “Yeni Gerçekçilik”, **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 7.
Hasan Cüneyt, “Ötelerin Çocuğu”, **Yeditepe**, S. 103, 15 Mart 1956, s. 7.
Haşim, Tevfik, “Eleştirme: Dört Kitap-Kuşlar Gibi, Ağaran Dünya, Muhtar, Yeraltı Cenneti (Hakkı Özkan, Şahinkaya Dil, Fikret Arıt, Kemal Koray Asya)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 62, Ocak 1958, s. 6-7.
———, “Eleştirme: Günlerin Götürdüğü, Karşılama (S. K. Yetkin, M. Başaran)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 67, Kasım 1958, s. 13-14.
———, “Eleştirme: İki Kitap-Dumanlı Eşik, Yeşil Pancurlu Ev (Sıktı Salih Gör, İsmail Sivri)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 65, Haziran 1958, s. 14.
———, “Eleştirme: İki Şiir Kitabı-Galila, Üvercinka (İ. Berk, C. Süreya)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 66, Ekim 1958, s. 14.
———, “Eleştirme: Üç Kitap-Alabildiğine, Dost, Bozkırın Çağlayanı (Tahir Pamir, Celâl Çumralı, Ali Said Yüksel)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 61, Kasım-Aralık 1957, s. 9.
———, “Kritikler: İki Şiir Kitabı-Duru Göl, İki Dal (S. K. aksal, Celal Vardar)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 64, Nisan-Mayıs 1958, s. 13.
———, “Tenkit: Üç Kitap (Uluğ Turanlıoğlu-Aşk ve Vatan Şiirleri, M. Sait Çekmegil-Müstesna, Cavidan Tümerkan-Ne Olur Bir Şarkıcık)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 60, Ekim 1957, s. 12.
Hatipoğlu, A. Aydın, “Acarı Ayrıkotları Demiş”, **Yelken**, C. 2, S. 23, Aralık 1958, s. 23.
———, “Dağlarca ve Delice Böcek”, **Yelken**, C. 2, S. 22, Kasım 1958, s. 17.
———, “Bir Antoloji (Ü. Y. Oğuzcan - Garip Şiirler Antolojisi)”, **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 31.
Hazar, Özdemir, “Bir Eleştirme Üzerine (Tahir Alangu)”, **Yelken**, C. 2, S. 18, Temmuz 1958, s. 28.
———, “Bizim Görüşümüz: Merhaba”, **Varan**, S. 1, Aralık 1954, s. 1/3.
———, “Eleştirmecileri Eleştirme!...”, **Kaynak**, C. 5, S. 53, 15 Nisan 1952, s. 139.
———, “Hasangiller (Tarık Dursun K.)”, **Varan**, S. 9, 8 Ağustos 1955, s. 3.
———, “Havuz Başı ve Sait Faik”, **Kaynak**, C. 5, S. 68, 1 Aralık 1952, s. 607.
———, “Hikâyede Konu ve Şekil”, **Yelken**, C. 2, S. 14, Mart 1958, s. 5.
———, “Oyun (O. Hançerlioğlu)”, **Yeditepe**, S. 49, 15 Kasım 1953, s. 3.
———, “Pembe Kurt ve Kemâl Bilbaşar”, **Kaynak**, C. 6, S. 78, 1 Mayıs 1953, s. 280-281.
———, “Sokaktaki Adam (A. İlhan)”, **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 28.
———, “Yeni Hikâyeler 1955”, **Varan**, S. 2, 3 Ocak 1955, s. 2.
———, “Yeni mi? Eski mi?”, **Kaynak**, C. 5, S. 58, 1 Temmuz 1952, s. 286-287.
———, “Yeter! (Eski-Yeni)”, **Kaynak**, C. 5, S. 63, 15 Eylül 1952, s. 443-444.
———, Eleştirme, **Mavi**, S. 17, 15 Ocak 1954, s. 4.

Hızlan, Doğan, “Eleştiri: Günün Konusu (Ahmet Oktay, F. H. Dağlarca”, **Yankı**, S. 1, Nisan 1955, s. 7-9.
———, “Sait Faik İçin: Gerçek Sanatçı”, **Yankı**, S. 2, Mayıs 1955, s. 9-10.
———, “Şiir Kuramı Üzerine”, **Türk Dili**, C. 10, S. 111, Aralık 1960, s. 125-127.
———, “Şiiri Değerlendirme 1-2”, **a**, S. 19, Ağustos 1959, s. 2; S. 22-23, Kasım-Aralık 1959, s. 1/8.
———, “Tarancı’yı Anarken”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 51, Kasım 1956, s. 7.
Hisar, Abdülhak Şinasi, “Ahmet Hamdi Tanpınar: ‘Yaz Yağmuru’”, **Türk Yurdu**, S. 249, Ekim 1955, s. 314-315.
———, “Romana Dair Bir Bakış Dolayısiyle”, **Varlık**, S. 392, 1 Mart 1953, s. 4-5.
———, “Rübab-ı Şikeste’deki Gizli Mânalar”, **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 4.
Hisar-Zafer, “Memleketin Bir Numaralı Davası”, **Hisar**, C. 3, S. 62, 1 Haziran 1955, s. 14.
Hoşgör, Cemal, “Köşebaşı: Karga ile Tilki (O. Rifat)”, **Sanatlar**, S. 2, Mart-15 Nisan 1955, s. 43-45.
———, “Köşebaşı: Şair Yalanı (Nevzat Üstün-Cüceler Çarşısı)”, **Sanatlar**, S. 3, Mayıs-15 Haziran 1955, s. 32/44.
———, “Köşebaşı: Üç Adamın Hikâyesi-İyi Bir Yazar (N. Cumalı-Denizin İlk Yükselişi, O. Akbal-Bulutun Rengi)”, **Sanatlar**, S. 1, 15 Şubat 1955, s. 44-47.
Hünalp, Ayhan, “Basında Yankımız (A. İlhan-Zenciler Birbirine Benzemez, Vüs’at O. Bener-Dost)”, **Dost**, C. 2, S. 11, Ağustos 1958, s. 62-63 (Tercüman, 12 Ağustos 1957).
———, “Gerçek Şiir”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 20, Şubat 1954, s. 18/26.
———, “Gerçek Şiir”, **Yeditepe**, S. 40, 1 Temmuz 1953, s. 1/3.
———, “Halikarnas Balıkçısı’nın Eserleri”, **Yeditepe**, S. 30, 1 Şubat 1953, s.7.
———, “Katran (M. Buyrukçu)”, **Yeditepe**, S. 113, 15 Ağustos 1956, s. 7.
———, “Sarı Sıcak (Y. Kemal)”, **Yeditepe**, S. 24, 1 Kasım 1952, s. 7.
İleri, İlhan, “Düdüklü Tencere (M: Eloğlu)”, **Kervan (İzmir)**, S. 5, Şubat 1952, s. 12.
İlhami Soysal, “Köroğlu (İ. Berk)”, **Akis**, C. 5, S. 76, 22 Ekim 1955, s. 26.
İlhan, Attilâ, “Sanatçının Eşyayı Görüş Tarzı”, **Kaynak**, C. 4, S. 37, Ocak 1951, s. 7-10.
———, “Garipler Sokağı’ndan Geçtim (O. Akbal)”, **Kaynak**, C. 4, S. 42, Haziran 1951, s. 154-156.
———, “Yanık Hava-Sason Dağlarındaki (C. A. Kansu)”, **Kaynak**, C. 4, S. 44, 1 Ağustos 1951, s. 208-209.
———, “Yaşadığımız Üzerine Notlar (Memet Fuat)”, **Kaynak**, C. 4, S. 45, 1 Eylül 1951, s. 232-233.
———, “Tenkidin ‘T’si”, **Yeditepe**, S. 13, 15 Mayıs 1952, s. 7.
———, “Tenkitte Ölçü”, **Yeditepe**, S. 16, 1 Temmuz 1952, s. 3.
———, “Evvelası Bu”, **Kaynak**, C. 5, S. 61, 15 Ağustos 1952, s. 380-382.
———, “Yanlış Ölçü Meselesi”, **Yeditepe**, S. 19, 15 Ağustos 1952, s. 7.
———, “Sanatta Doğru Ölçü Meselesi”, **Yeditepe**, S. 18, 1 Ağustos 1952, s. 3/8.
———, “” ‘Yol Parası’nın Yolu (Seyfettin Turhan)”, **Kaynak**, C. 5, S. 50, 1 Şubat 1952, s. 40/44.
———, “Edebiyattan Anlamak”, **Yeditepe**, S. 14, 1 Haziran 1952, s. 1/3.
———, “Anlatmak ve Anlatmak”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 51, 27 Ocak 1952, s. 7.
———, “Dünya Bir Arka Pencere Değildir (M. Hacıhasanoğlu-Bir Tesbih Tanesi)”, **Kaynak**, C. 5, S. 51, 1 Mart 1952, s. 66-67.
———, “Görmek ve Görmek”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 55, 24 Şubat 1952, s. 3.
———, “Hareketçi Bir Realizm”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 66, 11 Mayıs 1952, s. 6.
———, “Hikâyemizin Geçirdiği Buhran”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 57, 9 Mart 1952, s. 6/8.
———, “Hikâyemizin Geçirdiği Buhran-Eski Kafa, Eski Kılık”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 58, 16 Mart 1952, s. 6/12.
———, “Muhteva Ne”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 63, 20 Nisan 1952, s. 6/12.
———, “Kendi Kendime Sanat Konuşmaları: Konuşulmuş Laf”, **Kaynak**, C. 5, S. 66, 1 Kasım 1952, s. 538-540.
———, “Kendi Kendime Sanat Konuşmaları: Tabiat’la Çelişmemiz…”, **Kaynak**, C. 5, S. 64, 1 Ekim 1952, s. 470-471.

———, “Günaydın Yeryüzü’ne Dair veya Şiirde Telifçilik (İ. Berk)”, **Kaynak**, C. 6, S. 70, 1 Ocak 1953, s. 11-14.
———, “Küçük Realite, Büyük Realite”, **Yeditepe**, S. 44, 1 Eylül 1953, s. 3.
———, “Murtaza Üzerine İleri Geri Düşünceler (O. Kemal)”, **Kaynak**, C. 7, S. 82, 1 Temmuz 1953, s. 10-13.
———, “Orhan Kemal’in Hikâyelerinde Zaman ve Mekân Meselesi”, **Kaynak**, C. 6, S. 72, 1 Şubat 1953, s. 78-79.
———, “Realite Konusunun Eşiğinde”, **Yeditepe**, S. 40, 1 Temmuz 1953, s.7.
———, “Cahid Sıtkı’nın Son kitabına dair yahut –İflasın Şiiri- (Düşten Güzel)”, **Kaynak**, C. 7, S. 84, 1 Ekim 1953, s. 80-85.
———, “Cahit Irgat’ın ‘Ortalık’ına Dair yâhut Kötümser Bir İyimserlik”, **Kaynak**, C. 6, S. 78, 1 Mayıs 1953, s. 268-270.
———, “Dört Mühim Adam (C. Irgat, O. Kemal, S. Kocagöz, İ. Berk)”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 3 (19), Aralık 1953, s. 201-204.
———, “Oktay Akbal’ın ‘Bizans Definesi’ne Dair yahut Eksik Firari”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 9, S. 21, Ekim 1953, s. 20-26.
———, “Taklide Dair”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 2 (18), Kasım 1953, s. 164-167.
———, “Sanat ile Realite Arasında”, **Yeditepe**, S. 49, 15 Kasım 1953, s. 6.
———, “Şahsiyet Sahibi Olmak ve Yerinde Saymak”, **Kaynak**, C. 7, S. 85, 15 Ekim 1953, s. 99-100.
———, “Türkülerimizdeki Ağrı”, **Yeditepe**, S. 36, 1 Mayıs 1953, s. 1/5.
———, “Yirminci Asrın Ağrısı ‘Son Kuşlar’ ve Sait Faik”, **Kaynak**, C. 6, S. 76, 1 Nisan 1953, s. 205-207.
———, “Yeni Edebiyata Suikast: 1, Batılılaşma ve Batılılaşmanın Şekillerine Dair…”, **Kaynak**, C. 7, S. 87, 15 Kasım 1953, s. 167-168;
———, “Yeni Edebiyata Suikast: 2, Edebî Manada Batılaşmamız Yahut Şeklî Batılı Edebiyat”, **Kaynak**, C. 7, S. 89, 15 Aralık 1953, s. 229-232.
———, “Yeni Edebiyata Suikast: 3, Yeni Edebiyat Vurgunculuğu”, **Kaynak**, C. 8, S. 91, Şubat 1954, s. 40-43.
———, “Yeni Edebiyatımızda Tek Parti Zihniyeti”, **Kaynak**, C. 8, S. 93, Nisan 1954, s. 100-104.
———, “Zaimoğlu’nun doğruculuğu”, **Kaynak**, C. 8, S. 96, Temmuz 1954, s. 197-201.
———, “Attilâ İlhan’ın Açıklaması”, **Mavi**, S. 20, 1 Haziran 1954, s. 5.
———, “Haldun Taner’in İhaneti yahut ‘Yağmurun Altında Hiçbirşey Yok’”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 26, Mart 1954, s. 30-37.
———, “Kesin Söz Korkusu”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 13 (29), Ekim 1954, s. 180-182.
———, “Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 11, S. 34-35, Kasım-Aralık 1954, s 58-62.
———, “Yaratıcı Olmak”, **Yenilik**, C. 2, S. 13-1, Ocak 1954, s. 33-34.
———, “Sosyal Realizm Üzerine Düşünceler”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 6(22), Mart 1954, s. 308-311.
———, “Sosyal Realizmin Yeri”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 8 (24), Mayıs 1954, s. 389-393.
———, “Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç”, **Mavi**, S. 21, 1 Temmuz 1954, s. 1-2.
———, “Sosyal ve Estetik Bir Platform Lüzumu”, **Mavi**, S. 22, 1 Ağustos 1954, s. 1/7.
———, “Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği”, **Mavi**, S. 23, 1 Eylül 1954, s. 1-2.
———, “Sosyal Realizmin İktisadi ve Sosyal Tutumu”, **Mavi**, S. 24, 1 Ekim 1954, s. 1-2.
———, “Attilâ İlhan’ın ‘Bir Şey Değil’i Yahut Avuta Giden Bir Şut (K. Bilbaşar)”, **Yeditepe**, S. 74, 1 Aralık 1954, s. 3/6.
———, “Abbas Diyor ki”, **Son Mavi**, S. 28-1, 1 Nisan 1955, s. 1-2.
———, “Atatürkçü Sanat Tutumunun Toplumculuk ve Gerçekçiliği”, **Kaynak**, C. 9, S. 106, Mayıs 1955, s. 120-123.
———, “Oktay Akbal’a Birinci Ders yahut Genç Neslin Öncüleri ‘Şairane’ midirler?”, **Kaynak**, C. 9, S. 105, Nisan 1955, s. 93-99.

———, “Oktay Akbal’a İkinci Ders yahut Orhan Veli’ye karşı Oktay Akbal”, **Kaynak**, C. 9, S. 107, Haziran 1955, s. 146-151.
———, “ “Yeniler!...’ Derseniz!...”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 53, Haziran 1956, s. 22-25.
———, “Bilmem Siz Ne Dersiniz?”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, Mayıs 1956, s. 32-33.
———, “Biçimcilik-Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 65, Haziran 1957, s. 8-11.
———, “Anlamsızlıklar Sirki yahut ‘Şiirimizi Götürenler’”, **Dost**, C. 1, S. 3, Aralık 1957, s. 16-19.
———, “Ben O Adamları Gördüm”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 62-63, Mart-Nisan 1957, s. 39-41.
———, “İş İştir”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 62-63, Mart-Nisan 1957, s. 13-16.
———, “İkinci Ofsayt Yahut Ahmet Oktay’ın Şaşmaz Metodu”, **Forum**, C. 7, S. 84, 15 Eylül 1957, s. 22-23.
———, “Osman Mazlum’a Karşı Ömer Haybo!”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 45, 17 Kasım 1957, s. 7.
———, “Üç Eksi Bir veya ‘Yeniler’i Takdim (Oğuz Arıkanlı-Maça Kızı, Cemal Süreya-Üvercinka, Özdemir Nutku-Bölük Yaşantı)”, **Dost**, C. 3, S. 13, Ekim 1958, s. 18-22.
———, “ ‘Zenciler...’ İçin Kılavuz”, **Dost**, C. 2, S. 12, Eylül 1958, s. 8-11.
———, “Abbas’ın Yol Defteri - Utandığımız”, **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s.6-7.
———, “Abbas’ın Yol Defteri: ‘Biçimi Anlamak’ Üzerine Yahut Şiir Anlamamak”, **Dost**, C. 1, S. 4, Ocak 1958, s. 45-49.
———, “Abbas’ın Yol Defteri - Şair İlhan Berk’e Yazılı Sınav Soruları”, **Yelken**, C. 2, S. 20, Eylül 1958, s. 4-5.
———, “Soyut Sanat Üzerinde İleri Geri Düşünceler”, **Dost**, C. 2, S. 8, Mayıs 1958, s. 18-20.
———, “Akıntıya Karşı Gitmek”, **Yelken**, C. 3, S. 34, Kasım 1959, s. 5-6.
———, “Bırakılmış mı? Bırakmış mı? (O. Duru-Bırakılmış Biri)”, **Dost**, C. 5, S. 25, Ekim 1959, s. 11-15.
———, “Çürümektir Bu”, **Yelken**, C. 3, S. 32, Eylül 1959, s. 3-4.
———, “Kuşku Üzerine”, **Yelken**, C. 2, S. 24, Ocak 1959, s. 4-5.
———, “Abbas’ın Yol Defteri: Fazıl Hüsnü Üzerinde Deneme ya da Doğu Acısı”, **Dost**, C. 3, S. 16, Şubat 1959, s. 8-15.
———, “Yenilik Enflâsyonu”, **Yelken**, C. 3, S. 27, Nisan 1959, s. 7-8.
———, “Bunaltı ve Ötesi (D. Özlü)”, Dost, C. 5, S. 26, Kasım 1959, s. 33-36.
———, “Gerçekçiliğin Üç Konağı”, **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 8-12.
———, “İkinci Duvar’ın Dibinde Attilâ İlhan’ın Kendi Kendine Konuşması”, **Dost**, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s.51-54.
———, “Ömer Haybo İşe Karışıyor”, **Yelken**, C. 4, S. 47, Aralık 1960, s. 7-9.
———, “Çılgınlığın Kapısını Zorlamak ya da (Kaçkınlar) Üzerine (F. Edgü)”, **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 8-12.
İlhan, Cengiz, “Girilmez Ülke”, **Yelken**, C. 2, S. 23, Aralık 1958, s. 7-8.
———, “Olumsuzun Karşıtı Olumlu”, **Yelken**, C. 3, S. 26, Mart 1959, s. 4-5.
İlter, Şahap Sıtkı, “Hikâyeci Esendal”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 72-74.
———, “Bir Köyden Bir İnsan İçin (İ. Z. Burdurlu)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 38-39, 1951, s. 82-83.
———, “Yazma (Can Yücel)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 46, 1951, s. 28-29.
———, “Zürriyet’e Dair (Samet Ağaoğlu)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 45, 1951, S. 16-17/ 28-31.
———, “Dilsiz Bir Hikâyeci (Halikarnas Balıkçısı-Ege’nin Dibi)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 6, 1952, s. 54-55.
———, “Gelin Dünya (Sabih Şendil)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 42-43, 1951, s. 61-62.
———, “Güzel Aydınlık, Sam Amca, Gar Saati (N. Cumalı, S. Kocagöz, Umran Nazif)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, S. 2, 1952, s. 71-75.

———, “Tenkid”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 7, S. 7, Ağustos 1952, s. 22-23.
———, “Halis Şair: Dağlarca”, **Varlık**, S. 467, 1 Aralık 1957, s. 9.
İmge, Yusuf, “Dergiler Arasında: Yine Halka Yaklaşmak”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 8 (24), Mayıs 1954, s. 399-401.
K., Tarık Dursun, “Bekir Sıtkı’nın ‘Ayrı Dünya’sı yahut Didikleme”, **Kaynak**, C. 5, S. 57, 15 Haziran 1952, s. 260-261.
———, “Hele Durun Bakalım”, **Yelken**, C. 2, S. 22, Kasım 1958, s. 14-15.
———, “Küçük Hikâyenin Başına Gelenler”, **Dost**, C. 2, S. 8, Mayıs 1958, s. 36-38.
———, “Nedret Gürcan’ın ‘Yaşadıkça Aşk’ı yahut Anılı Övgü”, **Mülkiye**, C. 2, S. 23, 1 Mart 1954, s. 14-15.
———, “Usta (Sait Faik’le ilgili)”, **Mavi**, S. 20, 1Haziran 1954, s. 2.
———, “Bıkıntı”, **Yelken**, C. 4, S. 36, Ocak 1960, s. 4/25.
Kabacalı, Alpay, “Kitaplar Arasında: İnsan Kurdu (Tarık Dursun K.)”, **Varlık**, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 22.
Kabaklı, Ahmet, “Ahmet Rasim ve Sait Faik”, **Yelken**, C. 2, S. 16, Mayıs 1958, s. 9-10.
———, “Dikkat”, **Hisar**, C. 4, S. 66, 1 Mart 1956, s. 4-5.
———, “Din Dışı Edebiyat”, **Hisar**, C. 2, S. 32, 1 Aralık 1952, s. 6-7.
———, “Edebiyatta Saygısızlar”, **Hisar**, C. 2, S. 28, 1 Ağustos 1952, s. 4-5.
———, “Roman Kişileri”, **Hisar**, C. 2, S. 36, 1 Nisan 1953, s. 4-5.
———, “Sanat Perdesi”, **Hisar**, C. 2, S. 34, 1 Şubat 1953, s. 6-7.
———, “Seçkinler Edebiyatı”, **Hisar**, C. 2, S. 26, 1 Haziran 1952, s. 6.
Kadran, Fikri, “Bugünün Diliyle Mevlana (A. Kadir)”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 28 (44), Ocak 1956, s. 303-306.
Kaldar, Hasan İhsan, “Sözün Gelişi (O. Hançerlioğlu’nun düşünceleri üzerine)”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 30, 15 Ağustos 1955, s. 2/4.
Kandaş, Kemal, “İşini Bilen Zorla Freud Gerçek Saygısı ve Oyunun Şartı”, **Yenilik**, C. 9, S. 43, Temmuz 1956, s. 71-78.
———, “Kişilik Dedikleri Üstüne”, **Yenilik**, C. 4, S. 29-5, Mayıs 1955, s. 24-27.
———, “Problem ve Bir Karşılaştırma”, **Yenilik**, C. 5, S. 32, Ağustos 1955, s. 9-12.
———, “Sanatta Evrika ve Rodin’in Heykeli-Akıl Öğreticiler”, **Yenilik**, C. 11, S. 51, Ocak 1957, s. 16-17.
———, “Şeref Veren Ahbaplıklar Dışında”, **Yenilik**, C. 11, S. 53, Mart 1957, s. 28-29.
———, “Şiir ve Kalıp”, **Yenilik**, C. 11, S.55, Mayıs 1957, s. 14-15.
———, “Tezgâh”, **Yenilik**, C. 6, S. 35, Kasım 1955, s. 19-23.
Kanık, Orhan Veli, “Sanat ve Edebiyat: Şiir Ölüyor mu?”, **Büyük Gazete**, C. 2, S. 41/4, 20 Aralık 1960, s. 26 (**Ulus**, 30 Aralık 1937).
Kansu, Ceyhun Atuf, “Ateş Üzerinde Çiçekler (C. S. Tarancı üzerine)”, **Varlık**, S. 443, 1 Aralık 1956, s. 6-7.
———, “Destan Üzerine Bizden de Birkaç Söz”, **Kaynak**, C. 4, S. 39, Mart 1951, s. 77-79.
———, “Kitaplar Arasında: Özeler Köyünden Ârif (Talip Apaydın)”, **Varlık**, S. 477, 1 Mayıs 1958, s. 19-20.
———, “Ölüm Çağrısı (Z. O. Saba)”, **Varlık**, S. 449, 1 Mart 1957, s. 4.
———, “Şiirimizde Anadolu”, **Mavi**, S. 10, Ağustos 1953, s. 2.
———, “Üvercinka, Soylu duyarlığın Şiiri (C. Süreya)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 7.
———, “Yaşar Kemale Mektup (Ortadirek)”, **Varlık**, S. 517, 1 Ocak 1960, s. 9.
———, “Yeni Şiirler 1955”, **Varlık**, S. 418, 1 Mayıs 1955, s. 28-29.
Kapısızoğlu, A. Dündar, “Efruz Bey (Ömer Seyfettin)”, **Yeditepe**, S. 127, 15 Mart 1957, s. 2.
Kaplan, Mehmet, “Arada, Ses ve Mâna Oyunu (Behçet Necatigil)”, **Çağrı**, C. 2, S. 15, Mart 1959, s. 1/15.
———, “Sanat Düşmanlığı”, **Hisar**, C. 2, S. 27, 1 Temmuz 1952, s. 1-2.
———, “Yarın Diye Bir şey Yoktur!”, **Hisar**, S. 35, Mart 1953, s. 4.

———, “Eskileri Okumak”, **Çağrı**, C. 1, S. 4, Ocak 1958, s. 2-3.
———, “Şiir-Şiir”, **Ölçü**, S. 3, Mayıs 1957, s. 20-22.
Kaplan, Mevlüt, “Yılanların Öcü (F. Baykurt)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 37, 14 Eylül 1958, s. 5-6.
Kara, Leyla, “Bir Dertleşme”, **Esi**, C. 1, S. 7, Temmuz 1956, s. 1.
Karaahmetli, C., “Sanatçının Sorumu”, **Kervan (İzmir)**, S. 8, Mayıs 1952, s. 1.
Karaca, M., “Dalların Ucundaki (Osman Bolulu)”, **Nasır** (İzmir), S. 6, Temmuz 1956, s. 16-17.
Karaçam, Nazif, “Makalcılar ve Köylü Konuşması”, **Varlık**, S. 406, 1 Mayıs 1954, s. 25.
Karadayı, İsmet Kemal, “Evrensel Soyut”, **Çağrı**, C. 3, S. 31, Ağustos 1960, s. 4-5.
Karaer, M. Necati, “Şiir Üzerine Düşünceler ve ‘Bir Daha’ (M. F. Ozansoy)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 102, Mart 1960, s. 326-328.
———, “İlhan Geçer ve ‘Belki’”, **Çağrı**, C. 3, S. 33, Ekim 1960, s. 26-28.
Karahan, Abdülkadir, “Türk Klasikleri ve Abdülhak Hamit Tahran (H. Dizdaroğlu)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 20, Şubat 1954, s. 4-5.
Karahun, Teoman, “Yeni Şiirler 1957”, **Gündem** (Ankara), S. 2, 15 Şubat 1957, s. 9-10.
Karakoç, Sezai, “Bir Materyalist Şiir (E. Cansever)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 8; S. 18, 4 Mayıs 1958, s. 7.
———, “Cemal Süreya’nın Çıkışı”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 7-8.
———, “Dişimizin Zarı”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 7-8.
———, “Namık Kemal”, **Mülkiye**, C. 1, S. 10, 4 Aralık 1952, s. 22-23.
———, “Nokta-Eleştirmeler: Vesikalar Konuşuyor (E. Cansever)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 11.
———, “Pergünt Piramidi”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 46, 24 Kasım 1957, s. 6/11.
———, “Pergünt Üçgeni”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 41, 20 Ekim 1957, s. 6/11.
———, “Sorumlu (A. İlhan)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 44, 2 Kasım 1958, s. 9.
———, “Suç Folklorda Değil”, **a**, S. 8, Aralık 1956, s. 1-2/8.
———, “Şiir ve Mantık”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 11, 16 Mart 1958, s. 6/11.
———, “Şiirde İnsan”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 6.
———, “Tilki (E. Cansever)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 32, 10 Ağustos 1958, s. 7-8.
———, “Türk Şiirinin Yönü 1-2”, **Şiir Sanatı**, S. 1, 15 Ocak 1955, s. 4-5; S. 2, 15 Şubat-15 Mayıs 1955, s. 5-6.
———, “Varan Üç: Mösyö İstatistik (H. Acarı)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 42, 19 Ekim 1958, s. 7-8.
——, —— (Mehmed Sezai), “Ân İçinde Türk Edebiyatı”, **Büyük Doğu**, S. 1, 30 Mart 1956, s. 4.
Karaman, Alâaddin, “Ne Demeli (Niyazi Gözenoğlu)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 65, 4 Mayıs 1952, s. 7.
Karamustafaoğlu, M. T., “Bir Kitabın İlk Hikâyesi (Muzaffer Hacıhasanoğlu)”, **Varlık**, S. 410, 1 Eylül 1954, s. 22.
———, “Kansu’nun Bir Hikâyesi: Ormanda”, **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 24-25.
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, “Bir Sanatçının Ardından (Y. K. Beyatlı)”, **Yeditepe**, S. 167, 8 Aralık 1958, s. 2/7.
———, “Reşat Nuri İçin”, **Varlık**, S. 445, 1 Ocak 1957, s. 3.
———, “Roman Üzerine Mektup, **Varlık**, S. 382, 1 Mayıs 1952, s. 3.
———, “Varlık Dergisi Sahibi Yaşar Nabi’ye”, **Varlık**, S. 390, 1 Ocak 1953, s. 5.
———, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hasan Âli Yücel, Hilmi Ziya Ülken, “Ataç İçin”, **Varlık**, S. 456, 15 Haziran 1957, s. 4-5.
———, Selâhattin Batu, Oktay Akbal, Mehmet Kaplan, Vehbi Eralp, Zahir Güvemli vd., “Yahya Kemal İçin”, **Varlık**, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 4-9, 14.
Karaören, Sami, “ ‘Denizin İlk Yükselişi’ Dolayısiyle Cumalı’nın Şiiri”, **Yenilik**, C. 4, S. 27-3, Mart 1955, s. 30-31.
———, “Karabulut’a Mektup (Marcal Akşamları)”, **Yenilik**, C. 9, S. 43, Temmuz 1956, s. 45-46.
Karasu, Bilge, “Takıldıklarım (Oktay Akbal-Suçumuz İnsan Olmak)”, **Forum**, C. 9, S. 107, 1 Eylül 1958, s. 20.
———, “ ‘Ben’ Edebiyatı Üzerine”, **Forum**, C. 1, S. 12, 15 Eylül 1954, s. 16.
———, “ ‘Dolanı’nın Arkası”, **Forum**, C. 8, S. 93, 1 Şubat 1958, s. 24.

———, “ ‘Tutuma Yergi”, **Forum**, C. 8, S. 94, 15 Şubat 1958, s. 20-21.
———, “ ‘Yaşamasız’ Çevresinde Dolanı”, **Forum**, C. 8, S. 92, 15 Ocak 1958, s. 21-22.
———, “Bay Süreya’nın ‘Tehlikeli Alakalar’ı”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 48, 8 Aralık 1957, s. 6/11.
———, “Eser”, **Küçük Dergi**, S. 6, Ekim 1952, s. 14-15/20-21.
———, “Sanat”, **Küçük Dergi**, S. 5, Ağustos 1952, s. 5-6.
———, “Söz Arasında”, **Forum**, C. 7, S. 80, 15 Temmuz 1957, s. 21-22.
———, “Sözden, Dilden”, **Forum**, C. 8, S. 95, 1 Mart 1958, s. 23-24.
———, “Yazar Okurun Defteri”, **Forum**, C. 8, S. 91, 31 Aralık 1957, s. 21-22.
———, “Yazar-Okurun Defteri: Acı’ya Değgin (M. Buyrukçu)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 7, 16 Şubat 1958, s. 6/11.
Karatay, Atâ, “ ‘Gülen İnek’ Üzerine (Mehdi Halıcı)”, **Çağrı**, C. 3, S. 27, Nisan 1960, s. 37-38.
Karatez, E., “Yeni Kitaplar: Ortalık ve Günaydın Yeryüzü (Cahit Irgat, İlhan Berk)”, **Mülkiye**, C. 1, S. 10, 4 Aralık 1952, s. 24-25.
Kavdır, Yaşar, “ ‘Bir Daha Ölmek’miş”, **Esin**, S. 4, 15 Temmuz 1956, s. 12.
———, “Kitaplar: Dillere Destan-Ümit Yaşar Oğuzcan, birisi-Nahit Ulvi Akgün”, **Uyanış**, S. 3, Haziran 1955, s. 29-30.
———, “Kitaplar: İmbatla Gelen (N. Cumalı)”, **Uyanış**, S. 5, Ağustos 1955, s. 29-30.
———, “Kitaplar: Karga ile Tilki-Oktay Rifat, Cüceler Çarşısı-Nevzat Üstün, Cihan Şoförü-Samim Kocagöz”, **Uyanış**, S. 1, Nisan 1955, s. 31-33.
———, “Kitaplar: Şarkıların Vatanı Kalbler-Adnan Ardağı, Güne Bakan-Dinçer Sümer”, **Uyanış**, S. 4, Temmuz 1955, s. 26-28.
———, “Kitaplar: Teneke-Yaşar Kemal, Köroğlu-İlhan Berk, Tüneldeki Çocuk-Sait Faik, Dağda Ateş Yakanlar-Ömer Faruk Toprak”, **Uyanış**, S. 2, Mayıs 1955, s. 31.
———, “Kitaplar: Yeniden-Avni Öztüre, Tepedeki Ev-Umran Nazif”, **Uyanış**, S. 6, Eylül 1955, s. 28.
———, “Yayınlar Üstüne”, **Mavi**, S. 19, 1 Mayıs 1954, s. 5.
Kaya, Vedat, “İki Kitap - Bozbulanık”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, Şubat 1953.
Kayalı, Hamdi, “Tenkit Nasıl Olmalıdır?”, **Filiz** (Kayseri), S. 3, 1 Ağustos 1958, s. 10-11.
Kayalı, Orhan, “Sanat Düşmanları: Peyami Safa”, **Kervan (İzmir)**, S. 1, Ekim 1951, s. 12-13.
Keleş, Ruşen Yalçın, “Kitaplar Arasında: Nedret Gürcan’ın Şiir Kitabı (Yaşadıkça Aşk)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 22, 1 Şubat 1954, s. 18-19.
———, “Kitaplar Arasında: Özdemir Nutku ve Şiir Kitabı”, **Mülkiye**, C. 2, S. 20, 10 Kasım 1953, s. 16-17.
Kesebir, İlhan, “Karşılama (M. Başaran)”, **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s.24.
Keskin, Yıldırım, “ ‘Roman’ı Okurken (F. R. Atay)”, **Varlık**, S. 382, 1 Mayıs 1952, s. 13.
———, “Ararken (N. Ataç)”, **Yenilik**, C. 3, S. 20-8, Ağustos 1954, s. 275-276.
———, “Bereketli Topraklar Üzerinde (O. Kemal)”, **Yenilik**, C. 3, S. 23-11, Kasım 1954, s. 391.
———, “Bu Dağın Ardı (Muzaffer Hacıhasanoğlu)”, **Yenilik**, C. 3, S. 19-7, Temmuz 1954, s. 226.
———, “Bugünkü Edebiyatımız Romansız mıdır?”, **Varlık**, S. 387, 1 Ekim 1952, s. 14.
———, “Edebî Portreler, Nurullah Ataç”, **Varlık**, S. 388, 1 Kasım 1952, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında: Hikâyeciler (Özcan Ergüder-Maskeli Balo, Tektaş Ağaoğlu-Ölümden Hayata)”, **Varlık**, S. 460, 15 Ağustos 1957, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında: Suçumuz İnsan Olmak (O. Akbal)”, **Varlık**, S. 461, 1 Eylül 1957, s. 20.
———, “Murtaza (O. Kemal)”, **Yeditepe**, S. 18, 1 Ağustos 1952, s. 7.
———, “Sanat Kavgası”, **Varlık**, S. 397, 1 Ağustos 1953, s. 5.
———, “Sözden Söze (N. Ataç)”, **Yeditepe**, S. 21, 15 Eylül 1952, s. 7-8.
Kıpçak, M. Reşit, “Kitaplar Arasında: Türkiye Şarkısı (İ. Berk)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 13, 12 Mart 1953, s. 22-23.
Kıpçalı, M. Reşit, “Roman ve Romancılığımız”, **Kervan (İzmir)**, S. 3, Aralık 1951, s. 10.

Kısakürek, Abidin Mümtaz, “Atatürk Kurtuluş Savaşında (Cahit Külebi)”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 11, 1 Haziran 1953, s. 5/13.
———, “Halkın ve Milletin Bağrından Doğan San’at”, **Türk San’atı**, C.1, S. 9, 1 Mayıs 1953, s. 1.
———, “Sanatta Metod”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 62, Ocak 1958, s. 9.
———, “Sözle Değil Eserle”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 54-55, Şubat-Mart 1957, s. 8.
———, “Şiirde Aldatmak ve aldanmak”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 60, Ekim 1957, s. 9.
———, “Tenkid Hastalığı”, **Türk San’atı**, C.1, S. 2, 15 Ocak 1953, s. 10.
———, “Tenkidin Tenkidi”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 61, Kasım-Aralık 1957, s. 17.
———, “Yeşeren Otlar ve Kıbrıs Şiirleri Antolojisi (Cahit Külebi, Fahri Ersavaş)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 32, Şubat 1955, s. 12-13.
———, “Maskeliler ve Türk San’atı”, **Türk San’atı**, C.1, S. 7, 1 Nisan 1953, s. 1.
Kızıklı, Cazip, “Eleştirmen Taslağı Ataç”, **Galeri**, S. 4, Aralık 1955, s. 11.
Kocabekir, Refet A., “Çeyrek Asır Şiirinden Üç İmza”, **Mavi**, S. 19, 1 Mayıs 1954, s. 2.
———, “Aşka Kitakse (N. Tirali)”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 18 (34), Mart 1955, s. 385-386.
———, “Başaran’ın Şiirleri (Ahlat Ağacı)”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 6 (22), Mart 1954, s. 318-320.
———, “Cüceler Çarşısında Gezerken (N. Üstün)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 14, 1 Nisan 1956, s. 6/11.
———, “Eleştirme: Cüceler Çarşısında Gezerken (Nevzat Üstün)”, **Özgörü** (Tarsus), S. 11, Mart 1956, s. 2.
———, “Gerçek Anlam ve ‘Okunan Şiir’”, **Özsu**, S. 6, Temmuz 1959, s. 2.
———, “Özdemir Asaf’ın Şiirleri”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 15, 8 Nisan 1956, s. 7/11.
———, “Yeni Hikâyeler 1952”, **Kervan (İzmir)**, S. 5, Şubat 1952, s. 14.
Kocadağ, Fethi, “Sam Amca (S. Kocagöz)”, **Yeryüzü**, S. 10, 1 Mart 1952, s. 3.
Kocagöz, Samim, “Acemiler (E. Bener), **Yenilik**, C. 1, S. 6, 15 Mayıs 1953, s. 7.
———, “Açık Konuşalım”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 20 (36), Mayıs 1955, s. 451-453.
———, “Bari Özür Dileyelim! (Y. N. Nayır)”, **Yeditepe**, S. 93, 15 Ekim 1955, s. 5.
———, “Bilgin Bir Kişi (Fethi Naci)”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 26, 1-10 Haziran 1960, s. 3/11.
———, “Bizim Nesil”, **Yeditepe**, S. 124, 1 Şubat 1957, s. 1-2.
———, “Bozbulanık (N. Meriç)”, **Yenilik**, C. 1, S. 7, 15 Haziran 1953, s. 6-7.
———, “Davalı Edebiyat”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 41 (57), Şubat 1957, s. 801-803.
———, “Dil, Yazara Karşı”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 71, Nisan 1958, s. 356-359.
———, “Dost (Vüs’at O. Bener)”, **Yeditepe**, S. 22, 1 Ekim 1952, s. 5.
———, “Evet Halk İçin”, **Ufuklar**, C. 1, S. 12, Ocak 1953, s. 360-361.
———, “Haklı mıyız?”, **Yeditepe**, S. 48, 1 Kasım 1953, s. 5/7.
———, “Hikâye Yazmak Kolaydır”, **Yenilik**, C. 1, S. 2, 15 Ocak 1953, s. 1-2/7.
———, “Hikâye, Roman”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 3-4 (96-97), Mayıs-Haziran 1960, s. 138-40.
———, “Hikâyeciliğimizin Eksikleri”, **Yeditepe**, S. 1, 1 Haziran 1951, s. 1/7.
———, “Hikâyede Yeni İmzalar”, **Varan**, S. 3, Şubat 1955, s. 1.
———, “Konu”, **Dost**, C. 3, S. 18, Mart 1959, s. 18-20.
———, “Köy Konusu”, **Yeditepe**, S. 113, 15 Ağustos 1956, s. 1/7.
———, “Köy Konusunu İşleyen Hikâyeciler”, **Yeditepe**, S. 56, 1 Mart 1954, s. 1.
———, “Köy mü Memleket mi?”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 36 (52), Eylül 1956, s. 607-610.
———, “Maşallah Yaşar Bey!..”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 65, Ekim 1957, s. 113-116.
———, “Övgü”, **Maya** (Alaşehir), S. 4, Nisan 1960, s. 3.
———, “Öz mü, Dil mi?”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 84, Mayıs 1959, s. 432-435.
———, “Politikadan Korkmak, Kaçmak”, **Forum**, C. 7, S. 83, 1 Eylül 1957, s. 20-21.
———, “Romanda, Hikâyede Konuşma”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 44 (60), Mayıs 1957, s. 928-931.
———, “Sanatta Kıskançlık”, **Kervan (İzmir)**, S. 4, Ocak 1952, s. 4.
———, “Şehirli Romancı, Köylü Romancı”, **Yeni Ufuklar**, C. 8, S. 93, Şubat 1960, s. 270-272.
———, “Tartışmalarımız”, **Dost**, C. 6, S. 29, Şubat 1960, s. 23-25.
———, “Üç Eleştirmeci, Eşit, Bir Sanatçı”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 79, Aralık 1958, s. 215-219.
———, “Yeni”, **Varan**, S. 5, Nisan 1955, s. 1.
———, “Yeni”, **Yeditepe**, S. 98, 1 Ocak 1956, s. 1/7.

———, “Yine Konu Diyelim”, **Dost**, C. 4, S. 20, Mayıs 1959, s. 13-15.
Kocataş, Ünal, “İkinci Yeniyi Seviyoruz yahut Savunma”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 3, 19 Ocak 1958, s. 7.
Konuk, Nejat, “Şairlerimiz ve Yeni Şiir”, **Çardak**, C. 1, S. 1, 1 Mayıs 1952, s. 6-7.
Korat, Muhtar Sadi, “Kitaplar: Dikkat (Düdüklü Tencere: Metin Eloğlu)”, **Hisar**, C. 2, S. 30, 1 Ekim 1952, s. 16.
Korayasya, Kemal, “İnsan Pazarı (Fikret Baha Berke)”, **Arayış**, S. 6, Şubat 1957, s. 6-7.
Korkut, A., “İnsan Tükenmez (F. Naci)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 41, 7 Ekim 1956, s. 7/9.
———, “Anlaşılmak Zorunluluğu”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 8, 17 Şubat 1957, s. 6/11.
———, “Edebiyatımızda İki Akım”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 27 (43), Aralık 1955, s. 268-270.
Kostof, Spiro K., “Şair Aksal”, **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s. 28.
Kökden, Ömer Uğur, “Nureddin Topçu’nun Hikâyeleri Üzerinde Bir Tenkid Denemesi (Taşralı)”, **Büyük Doğu**, S. 24, 14 Ağustos 1959, s. 6.
Köksal, Ahmet, “Perçemli Sokak (O. Rifat)”, **Yenilik**, C. 11, S. 53, Mart 1957, s. 33.
———, “ ‘Kasım Rüzgârı’ Halim Yağcıoğlu’nun Şiirleri”, **Yenilik**, C. 7, S. 38, Şubat 1956, s. 217-219.
———, “1955 Yılında Şiirimiz”, **Yeditepe**, S. 98, 1 Ocak 1956, s. 1/7.
———, “Acı (M. Buyrukçu)”, **Yeditepe**, S. 152, 1 Nisan 1958, s. 7.
———, “Anzelha (Halim Yağcıoğlu)”, **Yenilik**, C. 11, S. 51, Ocak 1957, s. 32-33.
———, “Aşkımızın Son Çarşambası (Ü. Y. Oğuzcan)”, **Yenilik**, C. 8, S. 41, Mayıs 1956, s. 198-199.
———, “Basında Yankımız (Ö. F. Toprak, Dağda Ateş Yakanlar)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 55, Ağustos 1956, s. 80-81 (**Şairler Yaprağı**, Eylül 1955).
———, “Bir Daha Ölmek (Ü. Y. Oğuzcan)”, **Şairler Yaprağı**, C. 3, S. 26, Ekim 1956, s. 3-4.
———, “Tepedeki Ev (Umran Nazif)”, **Yenilik**, C. 6, S. 37, Ocak 1956, s. 84-86.
———, “Birisi (Nahit Ulvi Akgün)”, **Yeditepe**, S. 87, 1 Temmuz 1955, s. 7.
———, “Bordamıza Vuran Deniz (O. Hançerlioğlu)”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 29, 1-30 Eylül 1960, s. 14-15.
———, “Bölük Yaşantı (Özdemir Nutku)”, **Yeditepe**, S. 128, 1 Nisan 1957, s. 2.
———, “Bugünkü Şiirlerimizde Türkiye”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 28, 12 Ağustos 1951, s. 5.
———, “Bulutun Rengi (O. Akbal)”, **Yeditepe**, S. 84, 1 Mayıs 1955, s. 7.
———, “Buyrukçu’nun Hikâyeleri (Korkunun Parmakları)”, **Varlık**, S. 522, 15 Mart 1960, s. 20.
———, “Cahit Sıtkı’da Ölüm”, **Yenilik**, C. 10, S. 49, 1 Aralık 1956, s. 8-15.
———, “Cansever’in Şiirleri (Petrol)”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 19, 16-29 Şubat 1960, s. 5.
———, “Eleştirmede Ölçü veya Bir Eleştirme Taslağına Karşılık”, **Kaynak**, C. 10, S. 112, Mart 1956, s.82.
———, “Eski Toprak (B. Necatigil)”, **Yenilik**, C. 11, S. 52, Şubat 1957, s. 16-17.
———, “Güneş Çizgisi (N. Cumalı)”, **Yeditepe**, S. 150, 1 Mart 1958, s. 7.
———, “Haraç Mezat (Suat Taşer)”, **Yenilik**, C. 6, S. 34, Ekim 1955, s. 73-75.
———, “İki Şiir Kitabı: Yanyana, Hoş Geldin Halil İbrahim (M. C. Anday, A. Kadir)”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 14, 1-15 Aralık 1959, s. 11.
———, “Kitaplar’dan: Dağda Ateş Yakanlar (Ömer Faruk Toprak)”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 15, Eylül 1955, s. 9.
———, “Kör Ayna (Ü. Y. Oğuzcan)”, **Yeditepe**, S. 134, 1 Temmuz 1957, s. 7.
———, “Köroğlu Destanı (İ. Berk)”, **Yeditepe**, S. 96, 1 Aralık 1955, s. 7.
———, “Memleketimiz ve Edebiyatımız”, **Yeditepe**, S. 60, 1 Mayıs 1954, s. 1.
———, “Sait Faik’in Ardından”, **Yeditepe**, S. 62, 1 Haziran 1954, s. 8.
———, “Sen Beni Sev (S. Birsel)”, **Yeditepe**, S. 156, 1 Haziran 1958, s. 2.
———, “Sözün Değeri”, **Esin**, S. 2, 15 Mayıs 1956, s. 4.
———, “Susuzluk (Talip Apaydın)”, **Yeditepe**, S. 113, 15 Ağustos 1956, s. 7.
———, “Şiir Anlamdan Kaçıyor mu?”, **Şairler Yaprağı**, C. 3, S. 30, Şubat 1957, s. 1-2.
———, “Şiirde Anlam Eskidi mi?”, **Şairler Yaprağı**, C. 3, S. 32, Nisan 1957, s. 1-2.
———, “Şiirimizde Yenileşme Çabaları”, **Yeditepe**, S. 170, 29 Ocak 1959, s. 1-2.

———, “Taşer’in Merhabası”, **Kaynak**, C. 5, S. 63, 15 Eylül 1952, s. 456-457.
———, “Tevfik Fikret”, **Yeditepe**, S. 91, 15 Eylül 1955, s. 1-2.
———, “Türkiye Şarkısı (İlhan Berk)”, **Yeditepe**, S. 35, 15 Nisan 1953, s. 8.
———, “Yeşeren Otlar (C. Külebi)”, **Varan**, S. 5, Nisan 1955, s. 2.
———, “Yoldaki Taşlar (Cengiz Yörük)”, C. 4, S. 29-5, Mayıs 1955, s. 40-41.
Köni, Yunus Kâzım, “Roman Üzerine Düşünceler”, **Türk Dili**, C. 1, S.
Körükçü, Muhtar, “Üç Hikâye Üzerine”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 19.
———, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Son Romanı (Huzur)”, **Varlık**, S. 373, 1 Ağustos 1951, s. 11-12.
———, “Ataç da Gitti”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 7.
———, “Bir ‘Söyleşi’ Etrafında (N. Ataç)”, **Varlık**, S. 383, 1 Haziran 1952, s. ?.
———, “Bir Cevaba, Tarık Buğra’ya ve Münekkide Dair”, **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 9.
———, “Birkaç Kitap (Çardak Altı-Enver Naci Gökşen)”, **Varlık**, S. 377, 1 Aralık 1951, s. 22.
———, “Birkaç Şiir Kitabı: Birkaç Satırla (Minnacık Ada-İ. Z. Burdurlu, Güneyde Bahar-Rıza Polat Akkoyunlu)”, **Hisar**, C. 3, S. 64, 1 Ocak 1956, s. 7?.
———, “Bordamıza Vuran Deniz (O. Hançerlioğlu)”, **Varlık**, S. 536, 15 Ekim 1960, s. 18-19.
———, “Büyük Aile (Samet Ağaoğlu), **Varlık**, S. 449, 1 Mart 1957, s. 9.
———, “Çivi Yazısı (İ. Berk)”, **Varlık**, S. 526, 15 Mayıs 1960, s. 13.
———, “Dört Kitap (Peynir Ekmek-Tarık Caner, Çevre-B. Necatigil), **Varlık**, S. 376, 1 Kasım 1951, s. 222-23.
———, “Dört Şiir Kitabı (Yanık Hava, C.A. Kansu)”, **Varlık**, S. 369, 1 Nisan 1951, s. 18-19.
———, “Hikâyeciliğimizde Amerikan Sistemi”, **Varlık**, S. 370, 1 Mayıs 1951, s. 18-19.
———, “Karanlık Dünya (O. Hançerlioğlu, Orhan Kemal-Sarhoşlar, Haldun Taner-Tuş)”, **Varlık**, S. 371, 1 Haziran 1951, s. 20.
———, “Kitaplar Arasında - Son İki Kitabı (Son Kuşlar, Alemdağ’da Var Bir Yılan-Sait Faik)”, **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 27.
———, “Kitaplar Arasında – Açık Deniz ve Koy (O. Hançerlioğlu – Ekilmemiş Topraklar, A. Ş. Hisar – Boğaziçi Yalıları)”, **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 24-25.
———, “Kitaplar Arasında – Biraz da Roman Yazalım (Kemal Tahir – Sağırdere)”, **Varlık**, S. 422, 1 Eylül 1955, s. 24.
———, “Kitaplar Arasında – Birkaç Yeni Eser: Küçük İstasyonlar (Ayhan Hünalp)”, **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 26.
———, “Kitaplar Arasında – İki Roman Daha (Faik Baysal – Rezil Dünya; Tarık Buğra – Siyah Kehribar)”, **Varlık**, S. 423, 1 Ekim 1955, s. 26-27.
———, “Kitaplar Arasında – Oyun (A. İlhan)”, **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 24-25.
———, “Kitaplar Arasında – Ölümünden Sonra Çıkan İki Kitabı (Sait Faik–Az Şekerli, Tüneldeki Çocuk)”, **Varlık**, S. 419, 1 Haziran 1955, s. 30.
———, “Kitaplar Arasında – Sokaktaki Adam (O. Hançerlioğlu)”, **Varlık**, S. 410, 1 Eylül 1954, s. 30-31.
———, “Kitaplar Arasında- Bir Roman ve Bir Şiir Kitabı (Garipler Sokağı-Oktay Akbal, Orhan Veli’nin Şiirleri)”, **Varlık**, S. 367, 1 Şubat 1951, s. 18.
———, “Kitaplar Arasında, Birkaç Yeni Eser, İşaret (Baki Süha)”, **Varlık**, S. 403, 1 Şubat 1954, s. 30.
———, “Kitaplar Arasında, Her Telden, Yarın Diye Birşey Yoktur (Tarık Buğra)”, **Varlık**, S. 393, 1 Nisan 1953, s. 16-17.
———, “Kitaplar Arasında, İki Eser (Gün Işığı-S. K. Aksal, Karalama Defteri-N. Ataç)”, **Varlık**, S. 399, 1 Ekim 1953, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında, İki İnsan Sanatkâr (Bekir Sıtkı, Ziya Osman Saba)”, **Varlık**, S. 387, 1 Ekim 1952, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında, Şiir Kitapları (Güzel Aydınlık-N. Cumalı, Düdüklü Tencere-M. Eloğlu)”, **Varlık**, S. 381, 1 Nisan 1952, s. 20-21.
———, “Kitaplar Arasında, Türkiyem, Kıbrıslı İki Şair”, **Varlık**, S. 386, 1 Eylül 1952, s. 22-23.

———, “Kitaplar Arasında, Üç Güzel Eser (Büyük Balıklar-O. Hançerlioğlu, Şakacı-O. Akbal, Köyümden-M. Makal)”, **Varlık**, S. 385, 1 Ağustos 1952, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında, Üç Hikâyeci Bir Şair (Bozbulanık-N. Meriç, Şişhaneye Yağmur Yağıyordu-H. Taner, İnsansız Şehir-O. Hançerlioğlu, Gece Gündüz-Hasan Şimşek)”, **Varlık**, S. 397, 1 Ağustos 1953, s. 20-21.
———, “Kitaplar Arasında: Ağaoğlu III (Tektaş Ağaoğlu-Ölümden Hayata)”, **Varlık**, S. 439, 1 Ekim 1956, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında: Atatürk Üstüne Birkaç Kitap”, **Varlık**, S. 518, 15 Ocak 1960, s. 20.
———, “Kitaplar Arasında: Birkaç Kitap (Salâh Birsel-Sen Beni Sev)”, **Varlık**, S. 475, 1 Nisan 1958, s. 20-21.
———, “Kitaplar Arasında: Daldan Dala (Fikret Adil-İntermezzo, Halim Yağcıoğlu-Kasım Rüzgârı)”, **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 18.
———, “Kitaplar Arasında: Evet Hep Aynı Şarkı (Y. K. Karaosmanoğlu- Hep O Şarkı)”, **Varlık**, S. 433, 1 Temmuz 1956, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında: Havada Bulut Yok (Cevdet Kudret)”, **Varlık**, S. 521, 1 Mart 1960, s. 19.
———, “Kitaplar Arasında: İnsan Kurdu (Tarık Dursun K.)”, **Varlık**, S. 515, 1 Aralık 1959, s. 20.
———, “Kitaplar Arasında: Kaldığım Yerden, Büyük Aile II (S. Ağaoğlu)”, **Varlık**, S. 459, 1 Ağustos 1957, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında: Rıza Bey Aile-Evi (Tarık Dursun K.)”, **Varlık**, S. 472, 15 Şubat 1958, s. 17.
———, “Kitaplar Arasında: Suçumuz İnsan Olmak (O. Akbal)”, **Varlık**, S. 458, 15 Temmuz 1957, s. 19-20.
———, “Kitaplar Arasında: Yeni Çağ Türküleri”, **Varlık**, S. 535, 15 Eylül 1960, s. 17.
———, “Kitaplar Arasında: Yeni Hikâyeler 1958”, **Varlık**, S. 471, 1 Şubat 1958, s. 15.
———, “Kitaplar Arasında: Yeşilkaya Savcısı (İlhan Tarus)”, **Varlık**, S. 431, 1 Haziran 1956, s. 22-23.
———, “Kitaplar Arasında: Yirminci Yüzyılda Romantik Bir Roman (Orhan Hançerlioğlu)”, **Varlık**, S. 463, 1 Ekim 1957, s. 16.
———, “Kitaplar Arasında: Zenciler Birbirine Benzemez (A. İlhan)”, **Varlık**, S. 481, 1 Temmuz 1958, s. 21-22.
———, “Kitaplar: Birkaç Şiir Kitabı-Karanlığın Gözleri, Karanlıkta Bir Ağaç, Belki (Ü. Y. Oğuzcan, Nahit Ulvi Akgün, İlhan Geçer)”, **Varlık**, S. 540, 15 Aralık 1960, s. 16.
———, “Kitaplar: Karapürçek (Sunullah Arısoy), **Varlık**, S. 494, 15 Ocak 1959, s. 22.
———, “Kutu Kutu İçinde (Orhan Hançerlioğlu)”**, Varlık**, S. 444, 15 Aralık 1956, s. 22.
———, “Küçük Hikâyeler (M. Hacıhasanoğlu, Ü. Nazif, S. Faik)”, **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 20-21.
———, “Odalarda (Erdal, Öz)”, **Varlık**, S. 535, 1 Ekim 1960, s. 16-17.
———, “Öğretmen Gafur (S. Ağaoğlu)”, **Varlık**, S. 395, 1 Haziran 1953, s. 20.
———, “Sanatkârın Hayatı ve Eseri”, **Varlık**, S. 367, 1 Şubat 1951, s. 9.
———, “Sözden Söze”, **Varlık**, S. 391, 1 Şubat 1953, s. 20.
———, “Varlık’ın Yeni Kitapları”, **Varlık**, S. 392, 1 Mart 1953, s. 22-23.
———, “Yahya Kemal’in Ardından”, **Varlık**, S. 491, 1 Aralık 1958, s. 3.
———, “Yakup Kadri’nin Panaroma’sı”, **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 28-29.
———, “Kitaplar Arasında: Babamın Arkadaşları 1-2 (S. Ağaoğlu)”, **Varlık**, S. 473, 1 Mart 1958, s. 18; S. 474, 15 Mart 1958, s. 15.
———, “Kitaplar Arasında – İki Hikâyeci (S. K. Aksal – Gazoz Ağacı, O. Kemal – Grev)”, **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 28.
Kudret, Cevdet (Solok), “Benim Hikâyecilerim (Nezihe Meriç-Topal Koşma, Özcan Ergüder-Maskeli Balo)”, **Yeditepe**, S. 131, 15 Mayıs 1957, s. 1/7.
———, “Edebiyatta Milli”, **Varlık**, S. 507, 1 Ağustos 1959, s. 6.
———, “Ölçü Dedikleri”, **Türk Dili**, C. 10, S. 110, Kasım 1960, s. 60-67.
———, “Öz ile Dil”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 83, Nisan 1959, s. 374-378.

Kurdakul, Şükran, “1940’dan Sonra Şiirimiz (A. Kadir)”, **Yelken**, C. 4, S. 45, Ekim 1960, s. 14-15.
———, “1960’da Şiir Tartışmaları”, **Yelken**, C. 4, S. 37, Şubat 1960, s. 23-24.
———, “Ayak Üstü - Neden Böyle Yazıyorsunuz?..”, **Beraber**, S. 6, 15 Kasım 1952, s. 2.
———, “Aylâk Adam’ın Hastalığı (Y. Atılgan)”, **Yelken**, C. 3, S. 33, Ekim 1959, s. 23.
———, “Eloğlu’nun Şiiri Derken”, **Yelken**, C. 3, S. 30, Temmuz 1959, s. 27.
———, “Orhan Veli’ye”, **Kaynak**, C. 4, S. 38, Şubat 1951, s. 35.
———, “Oyun Şiirle Başa Çıkabilir mi?”, **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 29-30.
———, “Romana Doğru”, **Kaynak**, C. 6, S. 78, 1 Mayıs 1953, s. 264.
———, “Sait Faik’i Düşünürken”, **Yelken**, C. 3, S. 28, Mayıs 1959, s. 29.
Kurtbay, C., “Edebi Tartışmalarda: Konu Dışı”, **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 215-216.
Kurtgözü, Hayri, “Karga ile Tilki (O. Rifat)”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 2, Mart 1955, s. 15/18.
———, “Sisler Bulvarı –Atilla İlhanın Şiir Kitabı-”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 1, Şubat 1955, s. 10.
Kurtuluş, Baki, “Beyaz Zambaklar Memleketi (M. Makal)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 57, 9 Mart 1952, s. 7.
Kurtuluş, Baki, “Gene Hamid”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 67, 18 Mayıs 1952, s. 6.
———, “İthaf”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 70, 8 Haziran 1952, s. 7.
———, “Son Devir Edebiyatımıza Toplu Bir Bakış 2-11”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 39, 23 Eylül 1956, s. 6/11; S. 40, 30 Eylül 1956, s. 6/11; S. 41, 7 Ekim 1956, s. 6/11; S. 42, 14 Ekim 1956, s. 6; S. 44, 28 Ekim 1956, s. 6; S. 46, 11 Kasım 1956, s. 6/11; S. 47, 18 Kasım 1956, s. 6/11; S. 48, 25 Kasım 1956, s. 6; S. 52, 23 Aralık 1956, s. 6/11; Y. 5, S. 1, 30 Aralık 1956, s. 6/12.
———, “Yenilerde Roman”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 77, 10 Ağustos 1952, s. 6.
Kutlar, Erhun, “Pembe Beyaz (A. Püsküllüoğlu)”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 2, Mart 1955, s. 15.
Kutlar, Onat, “Acı’nın Gözleri ve ‘Müsbet Tip’ Sorunu (M. Buyrukçu)”, **Yenilik**, C. 12, S. 61-62, Kasım-Aralık 1957, s. 3-4.
———, “Yeni Bir Divan Şiiri mi?”, **a**, S. 13, Şubat 1959, s. 2-3.
Kutluay, Ali, “İkinci Yeni Üzerine Bir Cevap”, **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 13.
Kutlugil, Orhan, “Asalaklar”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 30, 27 Temmuz 1958, s. 8-9.
Küçümen, Zihni, “Nesirde Konuşur Gibilik (P. Safa)”, **Yeditepe**, S. 67, 15 Ağustos 1954, s. 1-2.
Külebi, Cahit, “Abdülhak Hâmid’in Getirdikleri”, **Türk Dili**, C. 1, S. 6, Mart 1952, s. 330-333.
———, “Bilmediklerim (M. Turan Yarar)”, **Türk Dili**, C. 3, S. 30, Mart 1954, s. 354-35356.
———, “Düşünü Üzerine”, **Hisar**, C. 2, S. 36, 1 Nisan 1953, s. 3.
———, “Gözler (Levent N. Esmer)”, **Türk Dili**, C. 3, S. 30, Mart 1954, s. 352-354.
———, “Tuş”, **Türk Dili**, C. 1, S. 3, Aralık 1951, s. 163-166.
———, “Yeni Şiir”, **Mavi**, S. 10, Ağustos 1953, s. 2.
Kütkıranloğlu, “Her Sayı Bir Solcu Eser: Günden Güne (Arif Damar)”, **Toprak**, C. 4, S. 48, Kasım 1958, s. 21-23.
Levend, Agâh Sırrı, “Bu Bizim Hayatımız (R. H. Karay)”, **Türk Dili**, C. 7, S. 75, Aralık 1957, s. 127-132.
———, “Çölde Sabah Oluyor”, **Türk Dili**, C. 2, S. 15, Aralık 1952, s. 144-147.
———, “Matmazel Noraliya’nın Koltuğu”, **Türk Dili**, C. 1, S. 2, Kasım 1951, s. 73-78 (17-22).
———, “Mehmet Akif”, **Türk Dili**, C. 2, S. 16, Ocak 1953, s. 192-198.
———, “Peyami Safa’nın Yeni Romanı ‘Yalnızız’”, **Türk Dili**, C. 1, S. 6, Mart 1952, s. 334-342.
———, “Türk Edebiyatı Tarihi Nasıl Meydana Gelebilir?”, **Türk Dili**, C. 1, S. 1, Ekim 1951, s. 3-7.
———, “Yeni ile Eski”, **Türk Dili**, C. 2, S. 18, Mart 1953, s. 337-339.
M. A., “A. Benk veya A. Yedidağ Üzerine”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 8, 19 Şubat 1956, s. 7/11.
M.S.A., “Şiir”, **Akis**, C. 5, S. 76, 22 Ekim 1955, s. 20-22.

Mahir, Mehmet, “Küçük İstasyonlar (Ayhan Hünalp)”, **İlke (Gaziantep)**, S. 7, Nisan 1955, s. 11-12.
———, “Tetkik ve Tenkit: Bereketli Topraklar Üzerinde (O. Kemal)”, **İlke (Gaziantep)**, S. 2-3, Ekim-Kasım 1954, s. 14-16.
Makal, Mahmut, “Ataç da Gitti”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 16.
Makal, Tahir Kutsi, “Basında Yankımız: Yanık Sarı (Ahmet Köksal)”, **Dost**, C. 3, S. 16, Şubat 1959, s. 64.
———, “Mavi Dünya (Celal Çumralı)”, **Çağrı**, C. 3, S. 27, Nisan 1960, s. 36.
———, “Sanatçı Ahlâkı”, **Yelken**, C. 2, S. 14, Mart 1958, s. 9.
Mapolar, Hikmet Arif, “Eleştirmeci Üzerine”, **Çardak**, C. 1, S. 9, Şubat 1954, s. 4-5.
———, “Toplumda Sanatçının Rolü”, **Yaratış** (Kıbrıs), S. 1, Ocak 1955.
———, “Yeni Türk San’atına Dair”, **Çardak**, C. 1, S. 8, Aralık 1953, s. 4-5.
Mardin, Şerif, “Buğra, Tarık: İki Uyku Arasında”, **Forum**, C. 1, S. 5, 1 Haziran 1954, s. 19.
———, “Söylemeden Söylemek (Tosun Bayraktaroğlu’nun şiirleri)”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 12, 22 Nisan 1951, s. 4.
Mardin, Yusuf, “Gündönümü Şiirleri (Mehmet Çakırtaş)”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 9 1 Nisan 1951, s. 2.
Mazlum, Osman (Cemal Süreya), “Fazıl Hüsnü Satranç Tahtası”, **Büyük Doğu**, S. 8, 6 Nisan 1956, s. 4.
———, “Kelime Ağacı (S. K. Aksal)”, **Büyük Doğu**, S. 29, 27 Nisan 1956, s. 4.
———, “Buyrukçu’nun Acısı”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 6, 9 Şubat 1958, s. 12.
Mehmed Kemal (Kurşunluoğlu), “Acemiler Adlı Romanı Okudum (E. Bener)”, **Kaynak**, C. 6, S. 78, 1 Mayıs 1953, s. 267.
———, “Attilâ İlhan’ın Yeni Başarısı (Sokaktaki Adam)”, **Kaynak**, C. 8, S. 93, Nisan 1954, s. 109-110.
———, “Bir Kitaba Dair (S. Birsel-Şiirin İlkeleri”, **Kaynak**, C. 5, S. 56, 1 Haziran 1952, s. 214-215.
———, “Şiir Üstüne”, **Kaynak**, C. 5, S. 51, 1 Mart 1952, s. 62-63.
———, “Basında Yankımız (Attilâ İlhan-Sokaktaki Adam)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 28, Mayıs 1954, s. 42-43 (**Kaynak**, Nisan 1954).
———, “Kuşluk Vakti (A. Dökmeci)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 61, 6 Nisan 1952, s. 7.
Mehmet Seyda (Çeliker), “Aylâk Adam (Y. Atılgan)”, **Yelken**, C. 3, S. 27, Nisan 1959, s. 30-31.
———, “Hikâye-Roman Üzerine”, **Varlık**, S. 521, 1 Mart 1960, s. 5.
———, “Köy Edebiyatı, Şehir Edebiyatı”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 35, 31 Ağustos 1958, s. 7-8.
———, “Bir Kitap - Bir Konuk (Arif Damar - Kedi Aklı)”, **Forum**, C. 11, S. 136, 15 Kasım 1959, s. 18.
———, “Eleştirmek Başka Çekiştirmek Başka”, **Forum**, C. 11, S. 131, 1 Eylül 1959, s. 18-19.
———, “İki Kitap (Yıllar Boyunca-Gerçek Saygısı)”, **Forum**, C. 11, S. 132, 15 Eylül 1959, s. 17-19.
———, “İki Şiir Kitabı”, **Forum**, C. 12, S. 144, 15 Mart 1960, s. 18.
———, “Kitaplardan Dergilerden (Tütün Zamanı)”, **Forum**, C. 12, S. 142, 15 Şubat 1959, s. 16-17.
———, “Merdiven, Gerçeğe Dönüş, Sıcak”, **Forum**, C. 12, S. 159, 15 Kasım 1960, s. 14-15.
———, “Sanatçının Yayılması”, **Forum**, C. 10, S. 116, 15 Ocak 1959, s. 17; C. 10, S. 120, 15 Mart 1959, s. 21-22.
———, “Suyu Arayan Adam”, **Forum**, C. 12, S. 146, 15 Nisan 1960, s. 19-21.
———, “Yaz Uykusu (Beş Romancı Tartışıyor)”, **Forum**, C. 12, S. 154, 1 Eylül 1960, s. 13.
———, “Yeni Yayınlar Üzerine (Ah, Biz Eşekler)”, **Forum**, C. 12, S. 158, 1 Kasım 1960, s. 18.
———, “Yar Bükü (Talip Apaydın)”, **Yelken**, C. 3, S. 28, Mayıs 1959, s. 14-15.
Mehmet Yasin (Sezai Karakoç), “Kitaplar: Sonsuzluk Kervanı, Sisler Bulvarı, Yeni Şiirler 1955, Karga ile Tilki”, **Şiir Sanatı**, S. 1, 15 Ocak 1955, s. 30-34.
Mehteroğlu, Yurdakul, “Sen Beni Sev (S. Birsel)”, **Yeditepe**, S. 151, 15 Mart 1958, s. 7.
Memet Fuat (Bengü), “Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 44-45.
———, “Eleştirmeye Saygı”, **Varlık**, S. 493, 1 Ocak 1959, s. 5.

———, “Şekil Araştırmaları Üzerine Notlar”, **Yeryüzü**, S. 1, 15 Eylül 1951, s. 4.
———, “Tenkidin ‘E’si”, **Yeditepe**, S .15, 15 Haziran 1952, s. 3.
———, “Toplumculuktan Yararlanmak”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 8-9.
Menemencioğlu, Nermin, “Atlamak mı?”, **Forum**, C. 9, S. 105, 1 Ağustos 1958, s. 18.
———, “Betik Edebiyatı”, **Forum**, C. 6, S. 72, 15 Mart 1957, s. 20-21.
———, “Birinci Ali”, **Forum**, C. 6, S. 71, 1 Mart 1957, s. 22.
———, “Etki”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 23, 16-30 Nisan 1960, s. 4-5.
———, “Fili Yoklamak”, **Dost**, C. 7, S. 38, Kasım 1960, s. 10-14.
———, “Şiir Anlamı”, **Forum**, C. 9, S. 100, 15 Mayıs 1958, s. 18-19.
———, “Yaşayan Roman”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 32, 1-15 Aralık 1960, s. 3-4.
———, “Yine O Sokak”, **Forum,** C. 7, S. 74, 15 Nisan 1957, s. 20-21.
Meran, H., “Ahmet’in Kuzularını Okurken (S. Kocagöz)”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 82, Mart 1959, s. 353-355.
Mercanlıgil, Muharrem D., “Ağacın Derdi 1-2 (Mehmet Salihoğlu)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 25, 17 Haziran1956, s. 6; S. 26, 24 Haziran1956, s. 8/11.
Merhem, “Merhem’in Eleği- Çamaşırcının Kızı, Sam Amca, Tuz, Egenin Dibi (O. Kemal, S. Kocagöz, B. R. Eyuboğlu, H. Balıkçısı)”, **Merhem**, S. 9, Mayıs 1952, s. 13-14.
Mes’ut, Suat, “Eleştirme: Dünyanın En Güzel Arabistanı (T. Uyar)”, **Ak**, S. 4-5, Ağustos-Eylül 1959, s. 3-4.
———, “Üçüncü Katın İnsanları (Sıtkı Yırcalı)”, **Ak**, S. 1, Mayıs 1959, s. 6.
Metin, Feridun, “Yerçekimli Karanfil (E. Cansever)”, **Yeditepe**, S. 145, 15 Aralık 1957, s. 7.
Minnetoğlu, İbrahim, “Aşka Kitakse (Naim Tirali)”, **Yenilik**, C. 2, S. 17-5, Mayıs 1954, s. 195 (Her Gün’den alıntı).
Moran, Berna, “Orhan Veli’nin ‘Yol Türküleri’nde Ton Değişiklikleri”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 5 (98), Temmuz 1960, s. 165-172.
Mutluay, Rauf, “Babamın Arkadaşları (S. Ağaoğlu)”, **Yelken**, C. 3, S. 34, Kasım 1959, s. 22.
———, “Umutsuz Yorum (Orhan Hançerlioğlu-Bordamıza Vuran Deniz)”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 32-36.
Mülkiye, “Eleştirmeye Dair”, **Mülkiye**, C. 2, S. 21, 1 Ocak 1954, s. 3.
Mütüoğlu, Eray, “Fakir İşi (Tahir Kutsi Makal”, **Çimen**, S. 3-4, Şubat-Mart 1958, s. 13.
N. A. (Nurullah Arısoy), “Yaz Yağmuru (A. H. Tanpınar)”, **Akis**, C. 5, S. 79, 12 Kasım 1955, s. 20-21.
N.A. (Nurullah Ataç), “Necati Cumalı, Güzel Aydınlık”, **Türk Dili**, C. 1, S. 5, Şubat 1952, s. 295-297.
Nadir, Ahmet, “Celal Çumralı’nın Evreni”, **Özgörü** (Tarsus), S. 28/794, 26 Mayıs 1960, s. 2.
Nafiz, Bülent (İlhan Geçer), “Dergiler Arasında”, **Hisar**, C. 3, S. 52, 1 Ağustos 1954, s. 18.
Narlıdereli, Ali H., “Muzaffer Tayip”, **Esin**, S. 2, 15 Mayıs 1956, s. 10.
Nayır, Yaşar Nabi, “Gazete ve Dergiler Arasında: Ah Şu Akademi-Politika ve Sanat”, **Varlık**, S. 462, 15 Eylül 1957, s. 20.
———, “Bir Genç Sanatçıya Açık Mektup (Erdal Öz)”, **Varlık**, S. 459, 1 Ağustos 1957, s. 3.
———, “Bir Genç Şaire Mektup”, **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 3.
———, “Büyük Hemşerimin Ardından (Yahya Kemal için)”, **Varlık**, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 15.
———, “Durmuş Adam”, **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 3.
———, “Edebiyat Tenkidi”, **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 2.
———, “Edebiyatçının Sorumluluğu”, **Varlık**, S. 429, 1 Nisan 1956, s. 3.
———, “Eser ve Yazarı”, **Varlık**, S. 385, 1 Ağustos 1952, s. 3.
———, “Eski Görünmek Korkusu”, **Varlık**, S. 432, 15 Haziran 1956, s. 3.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Bir Başka Türlüsü”, **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 29.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Edebiyat Kılavuzluğu-Toplum İçin-Kavgalar”, **Varlık**, S. 402, 1 Ocak 1954, s. 28-29.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Edebiyatın Ereği, Edebiyatçı Olmak, Halka Yaklaşmak”, **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 30-31.

———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Gene Güdümlülük Üzerine”, **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 30.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Güdücüler ve Gürültücüler”, **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s. 30-31.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Güdüm Müdüm”, **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 30-31.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Güdümlu Sanat”, **Varlık**, S. 403, 1 Şubat 1954, s. 27.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Güdümlü Edebiyat, Hangi Gerçek, Gene Sosyal Realizm”, **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 30-31.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Halkın Rağbeti”, **Varlık**, S. 418, 1 Mayıs 1955, s. 30.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Hep Aynı Nakarat – Sanat Ne İçindir?”, **Varlık**, S. 423, 1 Ekim 1955, s. 29.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Hep O Dava”, **Varlık**, S. 424, 1 Kasım 1955, s. 31.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: İllallah”, **Varlık**, S. 420, 1 Temmuz 1955, s. 29.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Tartışma Yordamı, Eleştirme Metodu”, **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 22.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Taşlaşmış İnançlar – Anlaşamıyoruz”, **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 30-31.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Yeni Edebiyat Vurgunculuğu, Eleştirmeciyi Çekiştirme, Karışmamaya Karışmak”, **Varlık**, S. 404, 1 Mart 1954, s. 30-31.
———, “Gene Karamsarlık Üstüne”, **Varlık**, S. 440, 15 Ekim 1956, s. 3.
———, “Günler Boyunca”, **Varlık**, S. 431, 1 Haziran 1956, s. 3.
———, “Günler Boyunca”, **Varlık**, S. 433, 1 Temmuz 1956, s. 3.
———, “Halka Yaklaşmak”, **Varlık**, S. 403, 1 Şubat 1954, s. 3.
———, “Hangi Gerçek”, **Varlık**, S. 402, 1 Ocak 1954, s. 3.
———, “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Duruma”, **Varlık**, S. 454, 15 Mayıs 1957, s. 3-4.
———, “İki Türlü Romancı”, **Varlık**, S. 384, 1 Temmuz 1952, s. 3.
———, “Kısaca Cevabım (Erdal Öz’e)”, **Varlık**, S. 461, 1 Eylül 1957, s. 9.
———, “Moda İnaçların Baskısı”, **Varlık**, S. 439, 1 Ekim 1956, s. 3.
———, “Namuslu Edebiyatçı”, **Varlık**, S. 418, 1 Mayıs 1955, s. 3.
———, “Orhan Veli”, **Varlık**, S. 366, 1 Ocak 1951, s. 4.
———, “Örnek Şair (C. S. Tarancı üzerine)”, **Varlık**, S. 442, 15 Kasım 1956,s. 3.
———, “Romansız Edebiyat”, **Varlık**, S. 368, 1 Mart 1951, s. 3.
———, “Sağ Yanımdaki Boşluk (Z. O. Saba)”, **Varlık**, S. 453, 1 Mayıs 1957, s. 3-4.
———, “Sait Faik İçin Notlar”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 8-9.
———, “Sait Faik İçin Notlar”, **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 12-13.
———, “Sanat Ne İçindir?”, **Uyanış**, S. 4, Temmuz 1955, s. 6-7.
———, “Şu Edebiyat Denen…”, **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 3.
———, “Uyanık Düş Gören”, **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 3.
———, “Yazarın Çilesi”, **Varlık**, S. 505, 1 Temmuz 1959, s. 3.
———, “Yeni Sanat Üzerine”, **Varlık**, S. 422, 1 Eylül 1955, s. 3.
Nayman, Oğuz Bülent, “Nezihe Meriç”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 63, 20 Nisan 1952, s. 7.
———, “ ‘Roman’ ve Kaderimiz (F. R. Atay)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 58, 16 Mart 1952, s. 7.
———, “Sarı Sıcak (Y. Kemal)”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 21.
———, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi (N. Meriç)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 92-93 (**Pazar Postası**, 20 Nisan 1952).
———, “Övgücüler”, **Yeditepe**, S. 34, 1 Nisan 1953, s.2.
Nâzım Kemal, “Bizde Tenkid”, **Uyanış**, S. 5, Ağustos 1955, s. 12-13.
———, “Gazoz Ağacı (S. K. Aksal)”, **Doğu ve Batı**, S. 15, Ocak 1955, s. 4.
———, “Yahya Kemal’in Şiir Dünyası”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 69, Şubat-Mart 1959, s. 3-4.
———, “Basında Yankımız (Ö. F. Toprak, Dağda Ateş Yakanlar)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 55, Ağustos 1956, s. 78-80 (**Yeni Sabah**, 23 Mayıs 1955).
———, “Albert Camus ve Orhan Veli”, **Yelken**, C. 4, S. 38, Mart 1960, s. 4-6.

Nazif, Umran, “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 4, S. 36-37, 1951, s. 59-62.
Nesin, Aziz, “Doğulu Yazar (Vedat Üretürk)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 39, 28 Eylül 1958, s. 8.
———, “Genç Hikâyeci (E. Tokmakçıoğlu)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 40, 5 Ekim 1958, s. 7.
———, “Sanat Hikâyesi”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 7-8.
Nur, Ayşe, “Tenkit ve Sinema”, **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 17.
Nutku, Özdemir, “Çağdaş Edebiyatın Değişim Gücü veya Edebiyatta ‘Acceleration’”, **Uyanış**, S. 8, Kasım 1955, s. 14-17.
———, “Gerçek Üzerine Çeşitlemeler”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 31, 29 Temmuz 1956, s. 6/10.
———, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 7, 10 Şubat 1957, s. 7/11.
———, “Şairin Çevresindeki İnsan”, **Uyanış**, S. 9, Aralık 1955, s. 5-6.
———, “Şiir ve Psikoloji”, **Mavi**, S. 7, Mayıs 1953, s. 5.
———, “Şiirde Arayış”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 43, 25 Mart 1957, s. 1/6.
———, “Yeni Şiir Belirsiz mi?”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 36, 2 Eylül 1956, s. 6/11.
Oğuzcan, Ümit Yaşar, “Topyekûn Attilâ İlhan”, **Hisar**, C. 3, S. 54, 1 Ekim 1954, s. 8-12.
Oğuzkan, A. Ferhan, “Karacaoğlan İçin”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 13.
———, “Orhan Veli ve Tercüme Şiir”, **Varlık**, S. 367, 1 Şubat 1951, s. 6.
———, “Savrulmayı Bekleyen Harman (Oğuz Tansel)”, **Varlık**, S. 396, 1 Temmuz 1953, s. 29.
Okay, M. Orhan, “Sonsuzluk Kervanı”, **İstanbul**, Yıl: 2, S. 3, 17 Mart 1955, s. 49.
———, “Yaşanmış Sayfalar Önünde (Hüsnü Yurdusev)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 7, Ocak 1956, s. 2.
Okurer, Cahid, “Kitaplar Arasında: Şiir Tahlilleri (M. Kaplan)”, **Hisar**, C. 3, S. 56, 1 Aralık 1954, s. 14-15.
———, “Sanatın Gayesi”, **Hisar**, C. 2, S. 47, 1 Mart 1954, s. 3/13.
Onaran, Mustafa Şerif, “Birinci Kişi (M. Uyguner)”, **Dost**, C. 2, S. 12, Eylül 1958, s. 25-28.
———, “Hikâyede”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 25, 22 Haziran 1958, s. 7.
———, “Okurken: Anadolu”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 6, 9 Şubat 1958, s. 6/12.
———, “Okurken: Cemal Süreya’da Mısra”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 9.
———, “Okurken: Eleştirmecinin Ettikleri (S. Birsel)” **Pazar Postası**, Y. 6, S. 12, 23 Mart 1958, s. 6.
———, “Okurken: Eskiyen”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 7, 16 Şubat 1958, s. 6.
———, “Okurken: Yahya Kemal’i Beğenirken”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 47, 23 Kasım 1958, s. 10.
———, “Okurken: Yenilik Anlayışı”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 5, 2 Şubat 1958, s. 6.
———, “Okurken: Açıkça”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 8, 23 Şubat 1958, s. 6.
Onat, Muvaffak Sami, “‘Çevre’ Dolayısiyle (B. Necatigil)”, **Varlık**, S. 370, 1 Mayıs 1951, s. 19.
———, “Çölde Sabah Oluyor (Ş. Nihal)”, **Hisar**, C. 1, S. 16, Ağustos 1951, s. 13.
———, “Fazıl Hüsnü ve Tekniği”, **Varlık**, S. 376, 1 Kasım 1951, s. 18.
———, “İlhan Geçer’in Şiirleri (Büyüyen Eller)”, **Hisar**, C. 3, S. 58, Şubat 1958, s. 13.
———, “Nilgün’ler (R. H. Karay)”, **Varlık**, S. 374, 1 Eylül 1951, s. 18.
———, “Şiirin Kahrı”, **Hisar**, C. 2, S. 40-41, Ağustos-Eylül 1953, s. 6-7.
Onger, Fahir, “«Deste» Üzerine Konuşma”, **Kaynak**, C. 6, S. 77, 15.4.1953, s. 234-235.
———, “A. H. Çelebi’nin ‘Om Mani Padme Hum’u”, **Kaynak**, C. 7, S. 89, 15 Aralık 1953, s. 235-237.
———, “Açıklama”, **Kaynak**, C. 6, S. 78, 1.5.1953, s. 262-263.
———, “Ahlat Ağacı – Oyalı Yazma (Mehmet Başaran, Bedrettin Danışman)”, **Yenilik**, C. 2, S. 14-2, Şubat 1954, s. 87.
———, “Anıtkabir (F. H. Dağlarca)”, **Yenilik**, C. 1, S. 11, Kasım 1953, s. 6.
———, “Behçet Necatigil’in Hiddeti”, **Kaynak**, C. 6, S. 74, 1 Mart 1953, s. 136-137.
———, “Cevap (Halim Yağcıoğlu, F. H. Dağlarca”, **Kaynak**, C. 7, S. 87, 15 Kasım 1953, s. 167-168.
———, “Dağda Ateş Yakanlar”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 21 (37), Haziran 1955, s. 33-34.
———, “Deneme Üzerine”, **Yenilik**, C. 2, S. 13-1, Ocak 1954, s. 1-3.

———, “Eleştirme: Dağda Ateş Yakanlar”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 21 (37), Haziran 1955, s. 33-34.
———, “Notlar: Anlaşmazlık”, **Kaynak**, C. 7, S. 85, 15 Ekim 1953, s. 102-103.
———, “Oktay Akbal’ın Garipler Sokağı”, **Nokta**, 15.4.1951.
———, “Orhan Veli Kanık”, **Yenilik**, C. 1, S. 12, Aralık 1953, s. 1/8.
———, “Sadri Ertem”, **Beraber**, S. 1, 1 Eylül 1952, s. 2.
———, “Said Faik İçin…”, **Kaynak**, C. 6, S. 80, 1 Haziran 1953, s. 328-330.
———, “Yaşar Kemal’in «Sarı Sıcak»ı”, **Beraber**, S. 7, 1.12.1952, s. 3.
———, “Yaşar Kemal’in «Teneke»si” Üzerine, **Yosun**, S. 1, 1.12.1955, s. 11-12.
———, “Yaşar Kemal’in Tenekesi Üzerine”, **Kaynak**, C. 9, S. 109, Aralık 1955, s. 201-205.
———, “İstanbul’da Bir Şiir Matinesi”, **Kaynak**, C. 6, S. 73, 15.2..1953, s. 118-119.
———, “Yerli Şive”, **Yenilik**, C. 1, S. 11, Kasım 1953, s. 5.
Orhan Kemal, “Asıl Anlamı İle Gerçekçilik”, **Esi**, C. 1, S. 6, Haziran 1956, s. 4.
———, “Öz Biçim”, **Esi**, C. 2, S. 13, Ocak 1957, s. 10.
———, “Sait’in Büyüklüğü”, **Esi**, C. 1, S. 5, Mayıs 1956, s. 4.
———, “Sanatçı Üzerine”, **Doğu ve Batı**, S. 13, Kasım 1954, s. 5.
———, “Sanatçı ve Politika”, **Büyük Gazete**, C. 2, S. 41/4, 20 Aralık 1960, s. 27.
———, “Yine Dil”, **Esi**, C. 2, S. 14, Şubat 1957, s. 10.
Orhan, Mehmet, “Biçim Üzerine”, **Anahtar**, C. 1, S. 4, Ağustos 1959, s. 7-8.
———, “Eskiyen Yeniler”, **Anahtar**, C. 1, S. 1, Mayıs 1959, s. 22-23.
———, “Ölçüsüz Övgü”, **Anahtar**, C. 1, S. 3, Temmuz 1959, s. 6-7.
Orhon, Orhan Seyfi, “Köylü Edebiyat (F. Baykurt)”, **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 9 (Havadis’ten).
Otyam, Nusret K., “Basında Yankımız (Ö. F. Toprak, Dağda Ateş Yakanlar)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 74-75 (**Kaynak**, Haziran 1956).
———, “Bozbulanık (N. Meriç)”, **Yeditepe**, S. 44, 1 Eylül 1953, s. 8.
———, “Üç Eser Hakkında (Ö.F. Toprak-Dağda Ateş Yakanlar, Ü. Y. Oğuzcan-Aşkımızın Son Çarşambası)”, **Kaynak**, C. 10, S. 113, Haziran 1956, s. 100-103.
Oy, Aydın, “Kitaplar Arasında: Karşılama (Başaran)”, **Varlık**, S. 503, 1 Haziran 1959, s. 19.
Oymak, İlhan, “Bir Şiir Kitabı: ‘Sivaslı Karınca (F. H. Dağlarca)”, **Mülkiye**, C. 1, S. 2, 12 Mart 1952, s. 14.
Ozansoy, Munis Faik, “Düşündüğüm Gibi: Hayırlı Fırtınalar”, **Hisar**, C. 4, S. 69, 1 Haziran 1956, s. 3.
———, “Düşündüğüm Gibi: Hoş Görme Eksiğimiz”, **Hisar**, C. 2, S. 25, 1 Mayıs 1952, s. 3.
———, “Düşündüğüm Gibi: Sanatkârın Vazifesi”, **Hisar**, C. 2, S. 28, 1 Ağustos 1952, s. 3.
———, “Düşündüğüm Gibi: Şiirin Yapısı”, **Hisar**, C. 2, S. 32, 1 Aralık 1952, s. 3.
———, “Düşündüğüm Gibi: Yeni Şiir”, **Hisar**, C. 2, S. 45, 1 Ocak 1954, s. 3.
———, “Düşündüğüm Gibi: Yine Tenkit Üzerine”, **Hisar**, C. 1, S. 22, Şubat 1952, s. 3.
———, “Memduh Şevket Esendal”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 65-66.
———, “Mes’ut İnsanlar Fotoğrafhanesi (Ziya Osman Saba)”, **Hisar**, C. 2, S. 27, 1 Temmuz 1952, s. 9.
———, “Okuduğumuz Kitaplardan: Gar Saati (Ümran Nazif)”, **Hisar**, C. 2, S. 24, 1 Nisan 1952, s. 9.
Öksüz, Şölen, “Basında Yankımız (F. Naci)”, **Dost**, C. 4, S. 22, Temmuz 1959, s. 65.
Ölmez, Ümit, “Akımlar ile Güzel Yazın”, **Doğuş** (İzmir), S. 5-6, Şubat-Mart 1956, s. 7-8.
———, “Divan Şiirinin Değeri”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 22, 27 Mayıs 1956, s. 6.
———, “Eleştiride Öznellik”, **Yelken**, C. 2, S. 14, Mart 1958, s. 7.
———, “Eleştirmeden Önce (H. Cöntürk)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 24, 15 Haziran 1958, s. 14.
———, “Gerçeküstü ve Ötesi”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 37, 9 Eylül 1956, s. 7/11.
———, “Güdümlü Karşılaşı”, **Yelken**, C. 2, S. 15, Nisan 1958, s. 10-11.
———, “İleri Gerçekçilik”, **Doğuş** (İzmir), S. 3-4, Aralık 1955-Ocak 1956, s. 3-4/19.
———, “Olumlu Eleştirme”, **Onüç**, C. 3, S. 21, Ocak-Şubat 1957, s. 5/19.
———, “Öykü Üzerine”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 52, 23 Aralık 1956, s. 7/11.

———, “Öznellik”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 49, 2 Aralık 1956, s. 6/11.
———, “Sanatta Yöntem Üzerine”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 6, Aralık 1955, s. 11-13.
———, “Şiir’de Öz ve 1950 Kuşağı”, **Çağıltı**, S. 5, Ağustos 1955, s. 12.
———, “Tilcik ya da Anlamsız Yenilik”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 13, 24 Mart 1957, s. 7/11.
———, “Yenilik Şiirinin Değeri”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 27, 1 Temmuz 1956, s. 7.
———, “Yırda Öz”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 30, 4 Ağustos 1957, s. 6/11.
Öneş, Ali Avni, “İstanbul Fethi (İ. Minnetoğlu)”, **Yenilik**, C. 3, S. 19-7, Temmuz 1954, s. 327.
Öngören, Ferit, “Bunaltı Üstüne Bir Yazı (D. Özlü)”, **Durum**, S. 1, 15 Şubat 1959, s. 7.
———, “Çelişmenin Gücü”, **Yelken**, C. 4, S. 45, Ekim 1960, s. 6-7.
———, “Durgun Şiir”, **a**, S. 22-23, Kasım-Aralık 1959, s. 5-8.
———, “Maça Kedisi 1-2”, **a**, S. 15, Nisan 1959, s. 1; S. 18, Temmuz 1959, s. 1-3.
———, “Sanat Olmıyan Mizah (A. Nesin), **Pazar Postası**, Y. 6, S. 38, 21 Eylül 1958, s. 10-11.
———, “Şiir Uçları”, **a**, S. 14, Mart 1959, s. 1-2.
———, “Şiirin Beklediği”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 19, 14 Temmuz 1960, s. 18.
———, “Yenilgi Kazanmak”, **a**, S. 20, Eylül 1959, s. 1/6-7.
———, Ece Ayhan, vd., “Gül Yordamı (Kemal Özer)”, **a**, S. 14, Mart 1959, s. 8.
Öngören, Veysel, “Gemilerini Koyvermiyen Kaptanlar”, **Dost**, C. 7, S. 39, Aralık 1960, s. 21-25.
———, “Kıvılcım Ozan (T. Uyar)”, **Dost**, C. 7, S. 35, Ağustos 1960, s. 45-47.
———, “Oscar Wilde ve Sait Faik Havası”, **Dost**, C. 7, S. 37, Ekim 1960, s. 25-26.
———, “Yenilik Tutkusu”, **Dost**, C. 7, S. 38, Kasım 1960, s. 21-25.
Örnek, Sedat Veyis, “Reşat Enis’in Eserleri”, **Yeditepe**, S. 21, 15 Eylül 1952, s. 7.
Örten, Yavuz, “Değişen İstanbul (Z. O. Saba)”, **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 32.
Örten, Yavuz, “Odun (M. Eloğlu)”, **Yelken**, C. 3, S. 31, Ağustos 1959, s. 23.
Öz, Erdal, “…. ya da ‘Yanılmalar Bütünü’”, **a**, S. 4, 15 Nisan 1956, s. 1.
———, “Ataç”, **Forum**, C. 7, S. 83, 1 Eylül 1957, s. 22-23.
———, “Bir Genç Sanatçıdan Mektup (Y. N. Nayır’a)”, **Varlık**, S. 461, 1 Eylül 1957, s. 8-9.
———, “Bir Yan Tutmak”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 33, 12 Ağustos 1956, s. 7/11.
———, “Canlı Kişiler”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 38, 16 Eylül 1956, s. 7/11.
———, “Halka Yönelmek”, **a**, S. 3, 15 Mart 1956, s. 1.
———, “Haney Yaşamalı’mı”, **a**, S. 5, 15 Mayıs 1956, s. 1-2.
———, “Hikâyenin Kovaladığı Şiir”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 8.
———, “İçkilerle Aşkla da Gelen (Sanat, Sanatçı, Sanat eseri)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 23, 8 Haziran 1958, s. 8.
———, “Korkak Kuşak”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 42, 14 Ekim 1956, s. 6/11.
———, “Panayır (A. Özyalçıner)”, **Türk Dili**, C. 10, S. 111, Aralık 1960, s. 164-166.
———, “Sanatçı Yazıları”, **Varlık**, S. 480, 15 Haziran 1958, s. 7.
———, “Topal Koşma’nın Biçimi”, **a**, S. 10, Şubat 1957, s. 6-7.
———, “Topal Koşma’nın Dili”, **a**, S. 11, Mart 1957, s. 6-7.
———, “Topal Koşma’nın Özü (N. Meriç)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 34, 19 Ağustos 1956, s. 7/11.
———, “Topal Koşma’nın Özü”, **a**, S. 9, Ocak 1957, s. 4-6.
———, “Vüs’at O. Bener’de ‘Korku Çizgisi’ (Yaşamasız)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 38, 29 Eylül 1957, s. 10-11.
———, “Yenilik Hastalığı”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 40, 30 Eylül 1956, s. 7.
———, Yerli Olmak, **a**, S. 2, 15 Şubat 1956, s. 1-2.
Özbiçen, Yılmaz, “Sanatta Fayda”, **Kervan (İzmir)**, S. 9, Temmuz 1952, s. 1-2.
Özçelik, Fehmi, “Cahit Sıtkı’nın Ardından”, **Hisar**, C. 4, S. 73, 1 Kasım 1956, s. 10.
———, “Büyüyen Eller (İlhan Geçer)”, **Türk Dili**, C. 4, S. 42, Mart 1955, s. 377-379.
———, “Dağlarca ve ‘Aç Yazı’”, **Hisar**, C. 1, S. 16, Ağustos 1951, s. 8-9.
———, “Dergiler Arasında”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 22-23, Mayıs 1954, s. 19-20.
———, “Kitaplar: Atatürk Kurtuluş Savaşında (C. Külebi)”, **Hisar**, C. 2, S. 33, 1 Ocak 1953, s. 13.
Özdarendeli, M. Necmettin, “Edebiyatımızda Bazı Tehlikeli Akımlar”, **Türk Düşüncesi**, C. 3, S. 15, 1 Şubat 1955, s. 176-179.

Özdek, Refik, “Uçan Daireler (Tahsin Yücel)”, **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 27.
Özdemir, Emin, “Düdüklü Tencere (Metin Eloğlu)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 52, 3 Şubat 1952, s. 6.
———, “Sam Amca’yı Okurken (S. Kocagöz)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 58, 16 Mart 1952, s. 6.
Özdemir, N., “Sanatta Fayda”, **Kaynak**, C. 5, S. 64, 1 Ekim 1952, s. 486.
Özdenoğlu, Şinasi, “Sanatta Hoşgörü ve Bir Şiir Kitabı”, **Türk Dili**, C. 4, S. 46, Temmuz 1955, s. 620-623.
Özdenören, Rasim, “Hikâyeciliğimiz”, **Gençlik**, 15 Mayıs 1958.
Özdeş, Oğuz, “Osman Attilâ ve ‘Baştanbaşa’”, **Hafta**, C. 2, S. 32, 5 Ağustos 1959, s. 6.
Özengil, Kârman, “Maugham’ın Hikâyeleri, Yeni Bir Eleştirmeci Doğuyor (P. Safa)”, **Kaynak**, C. 5, S. 50, 1 Şubat 1952, s. 38.
Özer, Kemal, “Tam Anlamıyla Bir ‘Festival’ (B. Nedret Gürcan)”, **a**, S. 2, 15 Şubat 1956, s. 1-2.
Özerdim, Sami Nabi, “Babamın Arkadaşları (Samet Ağaoğlu)”, **Türk Dili**, C. 7, S. 80, s. 479-480.
———, “Batı Acısı (F. H. Dağlarca)”, **Varlık**, S. 483, 1 Ağustos 1958, s. 10.
———, “Mehmet Âkif, Safahat ve Mekân”, **Türk Dili**, C. 7, S. 79, Nisan 1958, s. 39-67-369.
———, “İki Kitap (Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi-Z. O. Saba, Üç Duvarlı Dünya-S. Taşer)”, **Varlık**, S. 381, 1 Nisan 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında, Kumpanya (S. Faik)”, **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 21.
———, “Kitaplar İçinde (Niyazi Akı-Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ş. S. Aydemir-Suyu Arayan Adam)”, **Varlık**, S. 532, 15 Ağustos 1960, s. 17.
———, “Bozbulanık”, **Arayış**, 1 Mayıs 1953.
Özgen, Hilmi, “Bir Şiir Kitabının Düşündürdükleri (Sıtkı Yırcalı-Üçüncü Katın İnsanları)”, **Varlık**, S. 504, 15 Haziran 1959, s. 21.
Özgü, Melâhat, “Edebiyat Üzerine (S. K. Yetkin)”, **Türk Dili**, C. 2, S. 21, Haziran 1953, s. 632-638.
———, “Evler Üzerine (B. Necatigil)”, **Türk Dili**, C. 2, S. 23, Ağustos 1953, s. 768-771.
———, “ ‘Sabahleyin’ Üzerine (Osman Attilâ)”, **Türk Dili**, C. 2, S. 15, Aralık 1952, s. 173-174.
———, “Sanatkâr Tenkidci”, **Kültür Dünyası**, S. 10, 15 Ekim 1954, s. 11-12.
Özgüç, Agâh, “Eleştirmenin Eleştiremediği”, **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 14.
———, “Fakir İşi (T. K. Makal)”, **Yelken**, C. 2, S. 16, Mayıs 1958, s. 30.
Özgür, Kemal, “ ‘Deste’ Üzerine (Sunullah Arısoy)”, **Yeditepe**, S. 38, 1 Haziran 1953, s. 7.
———, “Beş Kitap (Osman Attilâ-Sabahleyin)”, **Kaynak**, C. 4, S. 38, Şubat 1951, s. 57-58.
———, “Bizans Definesi (O. Akbal)”, **Yeditepe**, S. 31, 15 Şubat 1953, s. 7.
———, “Denemeler (N. Ataç, T. Alangu, S. Birsel)”, **Kaynak**, C. 8, S. 94, Mayıs 1954, s. 144-146.
———, “Günaydın Yeryüzü (İ. Berk)”, **Yeditepe**, S. 26, 1 Aralık 1952, s. 4.
———, “İnsansız Şehir (O. Hançerlioğlu)”, **Yeditepe**, S. 39, 15 Haziran 1953, s. 7.
———, “Sisler Bulvarı (A. İlhan)”, **Kaynak**, C. 8, S. 101, Aralık 1954, s. 356-357.
———, “Şiir de Var, Şair de Var”, **Kaynak**, C. 5, S. 54, 1 Mayıs 1952, s. 158-159.
———, “Yarın Diye Bir Şey Yoktur (Tarık Buğra)”, **Kaynak**, C. 6, S. 72, 1 Şubat 1953, s. 88-89.
Özgür, Temel, “Denemeler (Düşten Güzel-C. S. Tarancı)”, **Kaynak**, C. 6, S. 77, 15 Nisan 1953, s. 240-242.
Özhan, Ayşe, “İncir Ağacı (İlhan Demiraslan)”, **Mavi**, S. 2, 1 Aralık 1952, s. 6.
———, “Kuşluk Vakti (Avni Dökmeci)”, **Mavi**, S. 4, 1 Şubat 1953, s. 7.
Özkan, Adnan, “Attilâ İlhan ve Şiiri 1-2”, **Şiir Sanatı**, S. 1, 15 Ocak 1955, s. 11-13; S. 2, 15 Şubat-15 Mayıs 1955, s.19-21.
———, “Attilâ İlhan ve Şiiri”, **a**, S. 7, 1 Kasım 1956, s. 4-5.
Özkul, Saime, “Dergiler Arasında: Anlaşmazlık”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 5 (21), Şubat 1954, s. 271-273.
———, “Gazetelerde Dergilerde”, **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 188-189.
———, “Gazetelerde Dergilerde”, **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 255-257.
———, “Gazetelerde Dergilerde”, **Yücel**, S. 6, Nisan 1956, s. 386-387.

Özlü, Demir, “Bırakılmış Biri (O. Duru)”, **Yelken**, C. 4, S. 36, Ocak 1960, s. 5-7/24.
———, “Bozbulanık”, **Dönüm**, 1 Mayıs 1953.
———, “Bunalan Genç Adamlar”, **a**, S. 15, Nisan 1959, s. 1/7..
———, “Bunaltı Düşünüşü Üzerinde 1”, **a**, S. 21, Ekim 1959, s. 1-2; S. 22-23, Kasım-Aralık 1959, s. 1.
———, “Bunaltı Gerçeği”, **Forum**, C. 7, S. 83, 1 Eylül 1957, s. 19-20.
———, “Çağın Yazarı”, **a**, S. 13, Şubat 1959, s. 1/7.
———, “Daha Mutlu Yaşanabilir”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 11, 10 Mart 1957, s. 6-7.
———, “Düşünceye Dayanan Edebiyat”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 28, 8 Temmuz 1956, s. 7/10.
———, “Eski Yıkılmış Bir Duvar (B. Necatigil-Eski Toprak)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 13, 24 Mart 1957, s. 6/10-11.
———, “Hürriyet Meselesi Karşısında”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 31, 29 Temmuz 1956, s. 6/11.
———, “İkinci Yeni Üzerine”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 6, 3 Şubat 1957, s. 6-7/11.
———, “Tahtadan Bacak (Edip Cansever-Yerçekimli Karanfil)”, **Yeditepe**, S. 150, 1 Mart 1958, s. 3.
———, “Toplumcu-Gerçekçi Yazar”, **a**, S. 4, 15 Nisan 1956, s. 1-2.
———, “Yanlış Taklitçilik (O. Rifat-Perçemli Sokak)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 4, 20 Ocak 1957, s. 6-7.
———, “Yeni Bir Ahlâk İçin”, **Yeni Ufuklar**, C. 7, S. 79, Aralık 1958, s. 224-227.
———, “Yeni Yazın Üzerine 1-2”, **Yelken**, C. 2, S. 23, Aralık 1958, s. 13; S. 24, Ocak 1959, s. 6-7.
Özön, Mustafa Nihat, “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 5, S. 40-41, 1951, s. 75-79.
Özseven, Fikri, “Güdümlü Sanat – Saf Sanat”, **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 24.
Özsu, Mustafa Necati, “Anlamsız Şiir”, **Nasır** (İzmir), S. 27-28, Nisan - Mayıs 1958, s. 1/3/6.
———, “Bizde Niçin Has Eleştirmen Çıkmıyor?”, **Nasır** (İzmir), S. 3, Nisan 1956, s. 3-4.
Öztelli, Cahit, “Bir Halk Türküleri Eleştirmecisine (M. Uyguner)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 22, 1 Şubat 1954, s. 12-13/21.
———, “Divan Şiiri (N. Evliyagil)”, **Yelken**, C. 2, S. 20, Eylül 1958, s. 30-31.
———, “Son Yunus Emre (İ. H. Sevük)”, **Hisar**, C. 4, S. 68, 1 Mayıs 1956, s. 6-7.
———, “Yeni Bir Edebiyat Sözlüğü”, **Türk Dili**, C. 4, S. 45, Haziran 1955, s. 589-593; S. 46, Temmuz 1955, s. 644-649.
Özüner, Ömer Lütfi, “Güdümlü Mermi ve A. Rıdvan Bülbül’ün Şiirleri”, **Çağrı**, C. 2, S. 13, Ocak 1959, s. 11.
Özyalçıner, Adnan, “Açık Alan”, **a**, S. 3, 15 Mart 1956, s. 1.
———, “Bilbaşar’a Göre Nesnellik”, **a**, S. 4, 15 Nisan 1956, s. 1-2.
———, “Erdal Öz’ün Romanı Üstüne Bir Eleştiri: Odalarda”, **Büyük Gazete**, C. 1, S. 19, 14 Temmuz 1960, s. 18.
———, “Yanlış Bir Yorum (Bunalım Edebiyatı)”, **Büyük Gazete**, C. 2, S. 27, 28 Eylül 1960, s. 46.
Özyıldız, Halil, “Ayhan İnal ve Şiirleri”, **Toprak**, C. 6, S. 65, Nisan 1960, s. 17-18.
Pakdil, M. Nuri, “Bulutun Rengi, Yeni Şiirler 1955 (O. Akbal, Antoloji)”, **Hamle (Maraş)**, S.15, 12 Şubat 1955, s. 8-9.
———, “Buyurmak”, **Hamle (Maraş)**, S. 16, 15 Mart 1955, s. 3.
———, “Günlük”, **Hamle (Maraş)**, S. 12, 10 Kasım 1954, s. 7.
———, “Doğuca Batıca”, **Yenilik**, C. 9, S. 43, Temmuz 1956, s. 64-70.
Palancıoğlu, Şakir, “Aşık Veysel’in Şiir Kitabı”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 12, 15 Haziran 1953, s. 13.
———, “Sarı Sıcak (Yaşar Kemal)”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 11, 1 Haziran 1953, s. 10.
Pamir, Tahir, “Anadoluculuk ve Millî Edebiyat”, **Yeditepe**, S. 128, 1 Nisan 1957, s. 2.
———, “Bir Şair Arıyorum (Bedri Rahmi Eyuboğlu-Dördü Birden)”, **Yeditepe**, S. 123, 15 Ocak 1957, s. 7.
———, “Yerli Olmak Üzerine”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 61, Şubat 1957, s. 43-45.
Pamirli, Osman Turgut, “Şiirin Geleceği”, **Kaynak**, C. 4, S. 48, 1 Aralık 1951, s. 333.
———, “A. İlhan’ın Şiirleri”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 20, 1 Şubat 1955, s. 1/4.
———, “Aydınlık”, **Sanat Dünyası**, S. 8, 16 Haziran 1956, s. 4.

———, “Bir Şaire Mektup –F. H. Dağlarca’ya-”, **Sanat Dünyası**, S. 25, Mart 1957, s. 2/6.
———, “Oktay Akbal’ın Hikâyeleri I-II”, **Sanat Dünyası**, S. 17, 1 Kasım 1956, s. 5; S. 18, 16 Kasım 1956, s. 5.
———, “Sanat Kimin İçindir?”, **Sanat Dünyası**, S. 37, 1 Eylül 1957, s. 1/3.
———, “Sanat Kimin İçindir”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 16, 1 Aralık 1954, s. 1/4.
———, “Sanat ve Edebiyat: Yeni Değerler”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 4, Mayıs 1955, s. 3-4/17.
———, “Sanatçı Sanatçı Kalmalı”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 23, 15 Mart 1955, s. 1/4.
———, “Sanatta 5 Nokta”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 30, 15 Ağustos 1955, s. 1/4.
———, “Şiir ve Şair Üstüne”, **Sanat Dünyası**, S. 29, 1 Mayıs 1957, s. 5.
———, “Şiir ve Şaire Dair”, **Sanat Dünyası**, S. 12-13, 1 Eylül 1956, s. 1-2.
———, “Şiirin Kaderi”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 25, 15 Nisan 1955, s. 1/4.
———, “Yeni ve Zaman”, **Sanat Dünyası**, S. 23, 1 Şubat 1957, s. 5.
Pekin, Fuad, “Düşündüğüm Gibi”, **Türk Dili**, C. 8, S. 94, Temmuz 1959, s. 601-603.
Perin, Cevdet, “Kitaplar Arasında: Ayrı Dünya-Şiirin İlkeleri (Bekir Sıtkı - Salâh Birsel)”, **Hafta**, C. 6, S. 139, 23 Mayıs 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Fatih Feneri (Abdullah Ziya Kozanoğlu)”, **Hafta**, C. 6, S. 150, 8 Ağustos 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: İstanbul Geceleri - Egenin Dibi (Semiha Ayverdi-Halikarnas Balıkçısı)”, **Hafta**, C. 6, S. 131, 28 Mart 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Kumpanya (Sait Faik)”, **Hafta**, C. 5, S. 121, 18 Ocak 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Mevlâna Celâleddin (A. Gölpınarlı)”, **Hafta**, C. 5, S. 109, 26 Ekim 1951, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Nilgün’ün Sonu (R. H. Karay)”, **Hafta**, C. 6, S. 130, 21 Mart 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Peynir-Ekmek (Tarık Güner)”, **Hafta**, C. 5, S. 116, 14 Aralık 1951, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Sam Amca (S. Kocagöz,)”, **Hafta**, C. 5, S. 123, 1 Şubat 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Sevgim ve Gururum (Muazzez Tahsin Berkant)”, **Hafta**, C. 6, S. 142, 13 Haziran 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Sıvaslı Karınca-Gar Saati (F. H. Dağlarca, Ümran Nazif)”, **Hafta**, C. 5, S.122, 25 Ocak 1952, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Yalnızız (P. Safa)”, **Hafta**, C. 5, S. 115, 7 Aralık 1951, s. 21.
———, “Kitaplar Arasında: Yol Geçen Hanı (Reşat Enis)”, **Hafta**, C. 6, S. 135, 25 Nisan 1952, s. 21.
Pinpiloğlu, Mehmet, “Yapma Sanatçı Çeşitleri”, **Küçük Dergi**, S. 5, Ağustos 1952, s. 4/21.
———, “Yapma Sanatçı”, **Küçük Dergi**, S. 1, Nisan 1952, s. 5/9.
———, İbrahim Erseyrek, “Tenkid: Çamaşırcının Kızı, Kuşluk Vakti, Büyük Balıklar (O. Kemal, A. Dökmeci, O. Hançerlioğlu)”, **Küçük Dergi**, S. 2, Mayıs 1952, s. 25.
———, “Tenkid: Telgrafhane (M. C. Anday)”, **Küçük Dergi**, S. 3, Haziran 1952, s. 5.
Püsküllüoğlu, Ali, “Saba’nın Bir Hikâyesi (Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi)”, **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 28.
Pütün, Yılmaz (Yılmaz Güney), “Topal Koşma (N. Meriç)”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 40, 15 Ağustos 1956, s. 2.
Râna, M., “Yerçekimli Karanfil (E. Cansever)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 47, 1 Aralık 1957, s. 12.
Reşat Enis, Yaşar Kemal, “Ayak Üstü - Neden Böyle Yazıyorsunuz?..”, **Beraber**, S. 4, 15 Ekim 1952, s. 2.
Rifat, Oktay, “Cahit Sıtkı İçin”, **Yeditepe**, S. 119, 15 Kasım 1956, s. 1.
Ruşenay, Doğan, “Bir Genç Kızın Şiirleri (Matild Alçe-Martı)”, **Kaynak**, C. 7, S. 83, 15 Temmuz 1953, s. 45-47.
———, “Bizim Nesli Tenkid”, **Yenilik**, C. 1, S. 4, 15 Mart 1953, s. 3/7.
———, “Gaye Üzerine”, **Kaynak**, C. 6, S. 75, 15 Mart 1953, s.166-167.
———, “Halk Edebiyatı Üzerine”, **Kaynak**, C. 6, S. 77, 15 Nisan 1953, s. 230-233.
———, “Şekilcilik ve Kafamızın Sınırları”, **Kaynak**, C. 6, S. 76, 1 Nisan 1953, s. 198-201.

———, “Tenkit Üzerine”, **Kaynak**, C. 5, S. 62, 1 Eylül 1952, s. 408-410.
———, “Vüs’at O. Bener”, **Kaynak**, C. 5, S. 65, 15 Ekim 1952, s. 506-507/526.
Sâmanoğlu, Gültekin, “ ‘Bir Daha’ ve ‘Yakarış (Munis Faik Ozansoy)’”, **Çağrı**, C. 3, S. 25, Ocak 1960, s. 31-33.
———, “Büyüyen Eller (İlhan Geçer)”, **Çağrı**, C. 3, S. 27, Nisan 1960, s. 42-43.
———, “Güneş Rengi Kadehlerle (Mehmet Çınarlı)”, **Çağrı**, C. 2, S. 23, Kasım 1959, s. 12-13.
———, “Hisar’dan Portreler: Feyzi Halıcı”, **Hisar**, C. 2, S. 27, 1 Temmuz 1952, s. 14-15.
———, “Hisar’dan Portreler: Yahya Benekay”, **Hisar**, C. 2, S. 25, 1 Mayıs 1952, s. 12-13.
———, “İstanbul ve Fetih Üstüne Antolojiler, Destanlar, Şiirler (Feyzi Halıcı-F. H. Dağlarca)”, **Hisar**, C. 2, S. 39, Temmuz 1953, s.10-11/18.
———, “Eleştirme: Feyzi Halıcı İstanbul Caddesinde”, **Anahtar**, C. 1, S. 7, Kasım 1959, s. 15-16/28.
———, “Garipler Sokağı (O. Akbal)”, **Hisar**, C. 1, S. 16, Ağustos 1951, s. 16.
———, “Munis Faik Ozansoy”, **Hisar**, C. 1, S. 15, Temmuz 1951, s. 4-5/18.
———, “Sanatçı Kişiye Açık Mektup”, **Çağrı**, C. 3, S. 33, Ekim 1960, s. 2.
Saba, Şinasi, “Orhan Hançerlioğlu’nun Oyunu Üzerine”, **Varlık**, S. 417, 1 Nisan 1955, s. 26.
———, “Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği (A. Ş. Hisar)”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 20.
Safa, Peyami, “ Şiir Üzerine Düşünceler”, **Türk Dili**, C. 1, S. 2, Kasım 1951, s. 61-65 (5-9).
———, “Dünya Romanının Aksaklıkları”, **Türk Dili**, C. 1, S. 1, Ekim 1951, s. 19-22.
———, “Eski-Yeni Kavgası”, **Türk Düşüncesi**, C. 6, S. 31, 15 Haziran 1956, s. 48-51.
———, “Yahya Kemal’in Üç Devresi”, **Türk Düşüncesi**, C. 10, S. 1-52, 1 Ocak 1959, s. 6-8.
Saim, Sabri, “Bu Yılki Sait Faik Armağanı (N. Cumalı-Değişik Gözle)”, **Ölçü**, S. 4, Haziran 1957, s.33-35.
Salihoğlu, Mehmet, “Bir Ataç Vardır”, **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 29.
———, “Bir Şiir Kitabı Dolayısıyla”, **Türk Dili**, C. 2, S. 19, Nisan 1953, s. 452-453.
———, “Cansever ve İkinci Yeni (Petrol)”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 17, 15-31 Ocak 1960, s. 6.
———, “Eleştiri: Üvercinka (C. Süreya)”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 53, 13 Aralık 1958, s. 2/4.
———, “İkinci Yeniden Ne Anlamalıyız”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 52, 23 Ekim 1958, s. 1/4.
———, “Perçemli Sokak (Oktay Rifat)”, **Yeditepe**, S. 134, 1 Temmuz 1957, s. 7.
———, “Şiirde Moda ve Yenilik”, **Türk Dili**, C. 6, S. 64, Ocak 1957, s. 224-225.
———, “Şiirimizde İkinci Yeni”, **Yeditepe**, S. 151, 15 Mart 1958, s. 3.
———, “Şiir Üzerine”, **Yeditepe**, S. 150, 1 Mart 1958, s. 5/7.
———, “Yerçekimli Karanfil (E. Cansever)”, **Yeditepe**, S. 148, 1 Şubat 1958, s. 7.
———, “Yitik Sevgi (Nurettin Özdemir)”, **Evrim**, S. 16, Aralık 1959, s. 20-21.
Sançar, Nejdet, “Arif Nihat Asya’nın Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor’u”, **Toprak**, C. 6, S. 64, Mart 1960, s. 8-9.
———, “Bozkırın Çağlıyanı (Ali Said Yüksel)”, **Toprak**, C. 4, S. 49, s.18-19.
———, “Meş’alem (Hakkı Yılanlıoğlu)”, **Toprak**, C. 3, S. 36, Kasım 1956, s. 5-6/15.
———, “Nazım Hikmet’in Şairliği Efsanesi 1-3”, **Toprak**, C. 2, S. 16, 1 Mart 1956, s. 10-12; S. 17, Nisan 1956, s. 10-14; S. 18, Mayıs 1956, s. 10-11 / 19-20 / 22.
Sarar, İsmail Ali, “Şiir Üzerine Düşünceler”, **Çağrı**, C. 3, S. 34, Kasım 1960, s. 10-15.
Sarı, Şükrü, “Gülen İnek (Mehdi Halıcı)”, **Çağrı**, C. 3, S. 28, Mayıs 1960, s. 32-34.
Sarısmailoğlu, Ayhan, “Bozbulanık (N. Meriç)”, **Hisar**, C. 2, S. 38, Haziran 1953, s. 16.
———, “İyimser Sanata Çağrı”, **Hisar**, C. 3, S. 50, 1 Haziran 1954, s. 4.
Sarıkaya, Mehmet, “Cahit Sıtkı’da Ölüm-Hayat Kaygıları”, **Yeditepe**, S. 119, 15 Kasım 1956, s. 7.
Sarp, Asım (Kemal Sülker), “Bir Şairin Dünü Bugünü ve Bazı Düşünceler (F. H. Dağlarca-Sıvaslı Karınca)”, **Yeryüzü**, S. 10, 1 Mart 1952, s. 3.
Sav, Ergun, “Sanatçının Monotonluğu”, **Hisar**, C. 4, S. 74, 1 Aralık 1956, s. 6.
Sav, Ömer Atilâ, “Ali: Orhan Hançerlioğlu’nun Son Romanı”, **Yenilik**, C. 8, S. 40, Nisan 1956, s. 94-97.
———, “Garip Şiirler Antolojisi”, **Yeditepe**, S. 157, 15 Haziran 1958, s. 7.
———, “Bölük Yaşantı (Ö. Nutku)”, **Yenilik**, C. 11, S.55, Mayıs 1957, s. 24-26.

———, “Eleştirmede Ölçü”, **Yenilik**, C. 11, S. 51, Ocak 1957, s. 22,
———, “Kitaplar Arasında: İnsanın Değeri (Sabri Altınel)”, **Hisar**, C. 4, S. 68, 1 Mayıs 1956, s. 17-18.
———, “Topal Koşma”, **Yenilik**, C. 10, S. 48, 15 Kasım 1956, s.37-40; **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 61, Şubat 1957, s. 77-81.
———, “Yazınımızda Duraklama mı?”, **Yenilik**, C. 6, S. 36, Aralık 1955, s. 2-5.
———, “Eski Yeniler”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 35, 8 Eylül 1957, s. 6/11.
———, “Nesnel Eleştiri Konusunda”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 42, 27 Ekim 1957, s. 7/10.
Savaşçı, M. Fethi, “Eleştirme: Yaşamak Herkesin Hakkı”, **Yankı** (Ödemiş), S. 1, Mart 1954, s. 4.
Savcı, Bahri, “Fildişi Kule, Tek Tip Sanat ve Düşünceye Dair”, **Yeditepe**, S. 42, 1 Ağustos 1953, s. 1/7.
———, “Halkı Aşan Sanat”, **Mülkiye**, C. 2, S. 23, 1 Mart 1954, s. 5.
———, “Kahramanın Üslubunu ve Şivesini Vermek”, **Forum**, C. 1, S. 3, 27 Nisan 1954, s. 14.
———, “Köy Romantizimi Yerine Sanat ve Bilimde Köy (Ataç’la ilgili)”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 22-23, Mayıs 1954, s. 4/24.
———, “Köy ve Kalkınması Üzerine (Ataç’la ilgili)”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 25, Temmuz 1954, s. 4/24.
Sayar, Abbas, “Hikâyeciliğimiz”, **Büyük Doğu**, S. 16, 16 Haziran 1959, s. 7.
Saygı, Osman, “Serhatların Şairi: Yahya Kemal”, **Damla** (Edirne), S. 12/87, 15 Mayıs 1956, s. 171.
Sefercioğlu, Necmeddin, “Güzeller Treni (Mustafa Ârif Arık)”, **Toprak**, C. 5, S. 57, Ağustos 1959,s. 6/19.
Seferzadeler, İbrahim, “Komşunun Kızı (Tuna Arkun)”, **Onüç**, C. 1, S. 11 Ocak 1955, s. 10-11.
Şimşek, Selahattin, “Edebiyat Öğrenirken”, **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 184.
Selamisel, Ahmet, “Yeni Şiirin Yapısı”, **Doğu ve Batı**, S. 27, Ocak 1956, s. 5.
Selçuk, İlhan, “Büyük Sanatçılar”, **Dolmuş**, C. 5, S. 127, 11 Haziran 1958, s. 3.
Selçuk, Mehmet S., “Sabri Kelemeroğlu ve Doğu Kınası”, **Toprak**, C. 5, S. 61, Aralık 1959, s. 24-25.
Selçukoğlu, Şükrü, “Maskeli Edebiyat (Köy Edebiyatı)”, **Toprak**, C. 4, S. 38, 1 Ocak 1958, s. 4/17.
Sena, Cemil, “Hikâye Sanatına Dair”, **Dost**, C. 1, S. 1, Ekim 1957, s. 19-21.
Sepetçioğlu, M. Necati, “Günlerin Götürdüğü (S. K. Yetkin)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 86, Kasım 1958, s. 129-133.
———, “Yağmur Sonrası (Nureddin özdemir)”, **Türk Düşüncesi**, C. 4, S. 19, s. 38-42.
———, “Sait Faik’de Harici Âlem, Eşya ve Renkler”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 24, Haziran 1954, s. 5.
———, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri I-IV (İlhan Tarus, Sait Faik Abasıyanık)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 26, Ağustos 1954, s. 6-7; S. 27, Eylül 1954, s. 10-11; S. 28, Ekim 1954, s. 4-5; S. 29, Kasım 1954, s. 16-17.
Sert, Abdullah, “Bilim Hastaları”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 41, 1 Ekim 1956, s. 1/6.
———, “Kitaplar Arasında: Bulutun Rengi (O. Akbal)”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 18, 1 Ocak 1955, s. 3.
———, “Kuru Festival (Nedret Gürcan)”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 37, 15 Mart 1956, s. 5.
———, “Yaşama Sevinci (Hüseyin Obruk)”, **Onüç**, C. 1, S. 8, Ekim 1954, s . 12-13.
Sertdemirel, Orhan, “Eleştirmede Yargı Ölçüleri”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 2, 1 Mayıs 1954, s. 1/4.
———, “Sanat Adamının Cesareti”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 4, 1 Haziran 1954, s. 3.
Sevil, Ahmet, “Tenkit ve Münekkit”, **Kaynak**, C. 5, S. 65, 15 Ekim 1952, s. 510-511.
Sevilen, Nafiz, “Ârif Nihad ve Mevlâna”, **Damla** (Edirne), S. 90, 15 Aralık 1956, s. 59/62.
Sevsevil, Ahmet, “Şiire Dair”, **Kaynak**, C. 5, S. 57, 15 Haziran 1952, s. 249.

Sılay, Celâl, “Araştırmalar: Sanat - Bilim Uzlaşması”, **Çağrı**, C. 1, S. 6-7, Mart-Nisan 1958, s. 1/14.
———, “Araştırmalar: Şiirin Kurtarıcılığı”, **Çağrı**, C. 1, S. 3, Aralık 1957, s. 2/15.
———, “Dedirtemedik (C. S. Tarancı ile ilgili)”, **Esi** , C. 1, S. 11, Kasım 1956, s. 4.
———, “Oyuna Gelen Kuşak”, **Esi**, C. 1, S. 9, Eylül 1956, s. 4.
———, “Yeni Sanat Çağımıza Yükleniyor”, **Esi**, C. 1, S. 2, Şubat 1956, s. 2.
———, “Biçim Bozulması”, **Doğu ve Batı**, S. 10, Ağustos 1954, s. 1.
———, “Şiir Üstüne”, **Doğu ve Batı**, S. 22, Ağustos 1955, s. 2.
———, “Şiir Üzerine”, **Doğu ve Batı**, S. 9, Temmuz 1954, s. 2.
———, “Şiirin Dar Kapısı”, **Doğu ve Batı**, S. 27, Ocak 1956, s. 5.
Siyavuşgil, “Basında Yankımız (S. Birsel, Hacivad’ın Karısı)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 11, S. 47, Aralık 1955, s. 47-48 (**Yeni Sabah**, 29 Nisan 1955).
———, “Hikâyecilerimizde Olmıyan Şeyler”, **Varlık**, S. 370, 1 Mayıs 1951, s. 4.
———, “Yaprak Dökümü (R. N. Güntekin)”, **Yeditepe**, S. 121, 15 Aralık 1956, s. 2.
———, “Yaprak Dökümü (R.N. Güntekin)”, **Damla** (Edirne), S. 90, 15 Aralık 1956, s. 57.
———, “Ziya’nın Şiir Dünyası (Z. O. Saba)”, **Yeditepe**, S. 125, 15 Şubat 1957, s. 1-7.
———, “Bugünkü Şiirimiz”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 1, Ağustos 1955, s. 4-5.
Sofuoğlu, M. Zeki, “ ‘Safahat’ Üstüne Bir Tahlil Denemesi”, **Evrim**, S. 8-9, Mayıs-Haziran 1956, s. 15-16.
Soğukkuyu, Mehmet, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi-Gecikmiştir (S. Aldanır, Memleket Saat Ayarı hakkında)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.9, S. 22, Kasım 1953, s. 39-40 (**Son Havadis**, 4 Ağustos 1953).
Soran, Sabri, “Fildişi Kule (T. Buğra)”, **Kaynak**, C. 7, S. 84, 1 Ekim 1953, s. 73-74.
———, “Basında Yankımız (Ö. F. Toprak, Dağda Ateş Yakanlar)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 74 (**Kaynak**, Haziran 1955).
———, “Dağda Ateş Yakanlar (Ö. F. Toprak)”, **Kaynak**, C. 9, S. 107, Haziran 1955, s. 162.
———, “Hikâyeci ve Hayat”, **Yeryüzü**, S. 4, 1 Aralık 1951, s. 3.
Soysal, İlhami, “Arayan Hikâyeci (Muzaffer Hacıhasanoğlu)”, **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 28.
———, “Ataç Şiirden Anlar mı?”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 17, 22 Nisan 1956, s. 6.
———, “Basında Yankımız”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 9, S. 20, Eylül 1953, s. 45 (**Son Havadis**, 22 Eylül 1953’ten naklen).
———, “Dergiler Arasında - Hoş Bulduk (Ataç’la ilgili)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 1, 30 Aralık 1956, s. 7.
———, “Dost Var Düşman Var ve Bir Kitabın Eleştirisi (S. Arısoy)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 18, 29 Nisan 1956, s. 6/11.
———, “Dört Kitap (Mehmet Salihoğlu, Nedret Gürcan vd.)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 7, 12 Şubat 1956, s. 6/9.
———, “İnce Memed”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 6, 5 Şubat 1956, s. 6.
———, “Şiirimiz Üzerine”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 20, Şubat 1956, s. 14-15.
Soysal, Muzaffer, “Muzaffer Tayyip ile...”, **Yenilik**, C. 1, S. 9, 15 Ağustos 1953, s. 1/3.
Sözer, Necdet, “Zenciler…” Üzerine-İstanbul Caddesi (A. İlhan-Feyzi Halıcı)”, **Arayış**, S. 10-11, Haziran-Temmuz 1957, s. 7.
Spies, Otto, “Türk Edebiyatında Türk Köylüsü”, **Yeditepe**, S. 86, 15 Haziran 1955, s. 1/4.
Suiçmez, Vural Vahit, “Peynir Gemisi (Celalettin Kişmir)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 45, Mart 1956, s. 13.
Sülüklüpaşalar, İ., “Ekin İti (İ. Tarus)”, **Yenilik**, C. 2, S. 13-1, Ocak 1954, s. 37-38.
Sümer, Güner, “Kitaplar’dan: Hacıvat’ın Karısı (S. Birsel)”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 16, Ekim 1955, s. 15.
Şafgil, Nureddin, “Dost-Vüs’at O. Bener’in Hikâyeleri”, **Yenilik**, C. 1, S. 2, 15 Ocak 1953, s. 6.
———, “Memleket Saat Ayarı”, **Yenilik**, C. 1, S. 9, 15 Ağustos 1953, s. 6-7.
———, “Yaşadıkça Aşk (Nedret Gürcan)”, **Yenilik**, C. 2, S. 13-1, Ocak 1954, s. 37.
———, “Grev (O. Kemal)”, **Yenilik**, C. 3, S. 22-10, Ekim 1954, s. 356-357.

Şahap Sıtkı, “Yanyana (M. C. Anday)”, **Yenilik**, C. 10, S. 50, 15 Aralık 1956, s. 45-46.
———, “Yeni Şiir Dili Yeni Şiir Anlayışı”, **Yenilik**, C. 11, S. 51, Ocak 1957, s. 15.
———, “Roman Dili”, **Büyük Gazete**, C. 2, S. 26, 1 Eylül 1960, s. 46.
———, “Tanıdığım Cahit Sıtkı I-II”, **Büyük Doğu**, S. 3, 20 Mart 1959, s. 7; S. 4, 27 Mart 1959, s. 7.
Şahoğlu, Fikret, “ ‘Armağan Üzerine Soruşturma’nın Anlattığı Gerçek”, **Yelken**, C. 2, S. 18, Temmuz 1958, s. 7. (**Türk San’atı**, S. 65’ten)
Şar, Mete, “Demir Özlü’nün Bunaltısı, ya da Bunaltımız”, **Yelken**, C. 2, S. 24, Ocak 1959, s. 31.
———, “Eleştirmecinin Önemi”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 37, 9 Eylül 1956, s. 7/11.
———, “Yeni Gerçek Üzerine”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 18, 29 Nisan 1956, s. 7.
Şen, Kemâl A., “Eleştirme: Bacadan Tüten Duman (Âdiloğlu Mustafa İzzet)”, **Filiz** (Kayseri), S. 5, Ekim 1958, s. 10-11.
Şenadam, Ali Kemal, “Eleştirme Üzerine Bir-İki”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 51, 17 Ağustos 1958, s. 3.
———, “Şiirimizde Evrene Açılanlar”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 56, 1 Ekim 1959, s. 1.
Şendil, Sabih, “Ahlat Ağacı (M. Başaran**)”, Varlık**, S. 404, 1 Mart 1954, s. 25.
———, “İnsan Tükenmez (F. Naci)”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 37 (53), Ekim 1956, s. 671-673.
———, “İnsan Tükenmez”, **Forum**, C. 6, S. 61, 1 Ekim 1956, s. 23.
———, “Kitaplar Arasında: “İstanbul Bulutu (Arif Damar)”, **Özsu**, S. 3, Nisan 1959, s. 7.
———, “Türkiye Şarkısı (İ. Berk)”, **Kaynak**, C. 6, S. 73, 15 Şubat 1953, s. 120-121.
Şenel, Meserret, “İlki (İbrahim Tekelioğlu)”, **Merhem**, S. 10, Mayıs 1953, s. 15.
Şengil, Salim, “Apartman (İ. Tarus)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 4, S. 32-33, 1951, s. 51-54.
Şengil, Salim, “Bir Hikâyeciyi Takdim Ediyoruz (N. Meriç)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, S. 40-41, 1951, s.7-8/84-85.
Şentürk, A. Tufan, “Siyah-Beyaz (Orhan Ulukan)”, **Anahtar**, C. 1, S. 4, Ağustos 1959, s. 15/28.
Şeref, Muvaffak, “Bölük Pörçük Düşünceler”, **Forum**, C. 6, S. 61, 1 Ekim 1956, s. 20-21.
———, “Evet Hem de Hayır”, **Forum**, C. 5, S. 60, 15 Eylül 1956, s. 20-22.
———, “İnsan Tükenmez (F. Naci)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 46, 16 Kasım 1958, s. 9-10.
———, “Olması Gereken (F. Naci)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 38, 21 Eylül 1958, s. 8.
Şerif Hulûsi (Kurbanoğlu), “Yaralı Hayvan (S. K. Aksal)”, **Dost**, C. 1, S. 3, Aralık 1957, s. 41-44.
———, “Niçin Örnek Şair (C. S. Tarancı)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 61, Şubat 1957, s. 26-34.
———, “Ahmet Haşim (Y. N. Nayır)”, **Dost**, C. 3, S. 18, Mart 1959, s. 8-10.
———, “Eleştirme mi, Tenkid mi?”, **Dost**, C. 1, S. 4, Ocak 1958, s. 48.
Şimşek, Selâhattin, “ ‘Köylü Edebiyat’ Üstüne”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 40, 5 Ekim 1958, s. 6.
———, “Edebiyat Öğrenirken”, **Yücel**, S. 3, Ocak 1956, s. 184.
T. B., “Eleştirmede Yeni Bir Şey Var (H. Cöntürk)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 8, 23 Şubat 1958, s. 12.
Tahir, Kemal, “Bir Romancının Defterinden”, **Yelken**, C. 3, S. 25, Şubat 1959, s. 7/31.
Tahsin Hüsnü, “Faydalı Sanata Dair”, **Yeditepe**, S. 29, 1 Eylül 1952, s. 1/7.
———, “Tenkide Cevap”, **Yeditepe**, S. 23, 15 Ekim 1952, s. 7.
Tahsin, Ertuğrul, “Öz İnsan Öz Sanatçı (Sait Faik)”, **Çağıltı**, S. 2, Mayıs 1955, s. 4-5.
Tahsin, Orhan, “Gün Işığı (S. K. Aksal)”, **Mavi**, S. 13, 1 Kasım 1953, s. 5-6.
———, “İki Şiir Kitabı (Cemal Hoşyâr-Kaybolan Şehir, Cenap Şehabettin Gedikoğlu-Motorlu Tren)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 31, Ocak 1955, s. 17.
———, “İnsansız Şehir (O. Hançerlioğlu)”, **Mavi**, S. 10, Ağustos 1953, s. 2-3.
———, “Sait Faik Üzerine (Kayıp Aranıyor)”, **Yankı**, S. 2, Mayıs 1955, s. 23-26.
———, “Sanatta Desen Birliği”, **Mavi**, S. 11 Eylül 1953, s. 4.
———, “Şarkılı Kahve (S. K. Aksal)”, **Yenilik**, C. 2, S. 14-2, Şubat 1954, s. 86-87.
———, “Üç Sanat Yönü”, **Kaynak**, C. 7, S. 85, 15 Ekim 1953, s. 107-108.
Talat, Hamza, “Eleştirmeciliğimiz”, **Özgörü** (Tarsus), S. 3, 1 Temmuz 1955, s. 1.
———, “Küçük İstasyonlar (Ayhan Hünalp)”, **Özgörü** (Tarsus), S. 6, Ekim 1955, s. 3.

Tamer, Ülkü, " 'Gül Yordamı' İçin, Bir Ayağı Sevgilere Bir Ayağı Ölüme (K. Özer)", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 2, 16-30 Nisan 1959, s. 14.
———, "Karakoç Kendine Karşı (E. Cansever)", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 34, 24 Ağustos 1958, s. 11.
———, "Karakoç'un Yanıldığı (Edip Cansever)", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 10.
Taner, Haldun, "Ataç İçin", **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 4.
Tanıl, Ergun, "Kâmil Beyin Haline Doğru (K. Tahir - Esir Şehrin İnsanları)", **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 68, Ocak 1958, s. 260-266.
Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Reşad Nuri ve Eserleri", **Yelken**, C. 1, S. 11-12, Aralık 1957 - Ocak 1958, s. 8-11.
Tansel, Oğuz, "Eleştirme: Bölük Yanaştı (Özdemir Nutku)", **Türk San'atı**, C. 3, S. 60, Ekim 1957, s. 6.
———, "Evren (Celal Çumralı)", **Dost**, C. 7, S. 33, Haziran 1960, s. 48.
———, "Festival (Nedret Gürcan)", **Kaynak**, C. 10, S. 113, Haziran 1956, s. 96-97.
———, "İki Dal (Celal Vardar)", **Yeditepe**, S. 151, 15 Mart 1958, s. 7.
———, "İnsan Pazarı (Fikret Baha Berke)", **Yenilik**, C. 10, S. 49, 1 Aralık 1956, s. 44-46.
———, "İstanbul Bulutu (Arif Damar)", **Dost**, C. 3, S. 18, Mart 1959, s. 28-29.
———, "Kedi Aklı (Arif Damar)", **Yelken**, C. 4, S. 39, Nisan 1960, s. 24.
———, "Mavi Dünya (Celâl Çumralı)", **Yelken**, C. 3, S. 35, Aralık 1959, s. 24.
———, "Odun (M. Eloğlu)", **Dost**, C. 4, S. 24, Eylül 1959, s. 53.
———, "Petrol'ün Düşündürdükleri (E. Cansever)", **Dost**, C. 6, S. 30, Mart 1960, s. 51-54.
———, "Sanat Çevresi (Ahmet Altümsek-Aralık Kapı)", **Dost**, C. 7, S. 31, Nisan 1960, s. 50.
———, "Yanık Sarı (Ahmet Köksal)", **Türk San'atı**, C. 4, S. 69, Şubat-Mart 1959, s. 9.
Tansuğ, Sezer, "Anlatımı Zorlamak", **Yelken**, C. 4, S. 37, Şubat 1960, s. 9.
———, "Biçime Kurban", **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s.16-17.
———, "Bireyin Somutu", **Yelken**, C. 3, S. 34, Kasım 1959, s. 6.
———, "Fethi Naci'nin Gerçek Saygısı", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 10, 1-30 Eylül 1959, s. 10-11.
———, "Gerçekçi Şemacılık", **Yelken**, C. 3, S. 31, Ağustos 1959, s. 7-9.
———, "Günümüzün Nazlı Şairi", **Yelken**, C. 4, S. 41, Haziran 1960, s. 4.
———, "Metin Eloğlu ve 'Odun'", **Yeditepe**, Yeni Seri S. 6, 16-30 Haziran 1960, s. 14.
———, "Ortak Duyarlık Diye", **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 3-4 (96-97), Mayıs-Haziran 1960, s. 146-151.
———, "Soyut Şapka", **Yelken**, C. 4, S. 40, Mayıs 1960, s. 4.
———, "Uyuşuk Dinamizm", **Yelken**, C. 3, S. 32, Eylül 1959, s. 9.
Tanyol, Cahit, "Abdülhak Hâmit", **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 5-6.
———, "Bugünkü Şiirimiz", **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 5.
———, "Cahit Sıtkı İçin", **Yeditepe**, S. 119, 15 Kasım 1956, s. 6.
———, "Nesre Dair", **Varlık**, S. 377, 1 Aralık 1951, s. 8.
———, "Sanatkârın Kaderi", **Varlık**, S. 385, 1 Ağustos 1952, s. 4-5.
———, "Sanatta Fayda", **Varlık**, S. 381, 1 Nisan 1952, s. 5.
———, "Şiir Zevkine Dair", **Varlık**, S. 368, 1 Mart 1951, s. 5.
———, "Şiirde Eskilik-Yenilik", **Yonca**, S. 1, Ocak 1960, s. 2-3.
———, "Şiirin Çıkmazları", **Varlık**, S. 371, 1 Haziran 1951, s. 5.
———, "Şiirin Mahiyeti", **Varlık**, S. 369, 1 Nisan 1951, s. 5.
———, "Tanzimatın Yapısı ve Edebiyat", **Varlık**, S. 378, 1 Ocak 1952, s. 4.
———, "Yahya Kemal'in Bir Hikâyesi", **Varlık**, S. 386, 1 Eylül 1952, s. 6.
———, "Yahya Kemal'in Şiirimizdeki Yeri 1-5", **Varlık**, S. 492, 15 Aralık 1958, s. 4-5; S. 494, 15 Ocak 1959, s. 4-5; S. 496, 15 Şubat 1959, s. 4-5; S. 497, 1 Mart 1959, s. 5; S. 499, 1 Nisan 1959, s. 8.
Tarancı, Cahit Sıtkı, "Fethi Giray'ın Şiir Sanatı", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 4, S. 32-33, 1951, s. 7-8.
———, "İşte Hikâyeci (M. Ş. Esendal)", **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 66-67.
———, "Şiir Üzerine", **Türk San'atı**, C. 3, S. 33, Mart 1955, s. 11.

Tarhan, Nuri, “İkinci Yeni”, **Varlık**, S. 477, 1 Mayıs 1958, s. 10.
———, “Şiir Üzerine”, **Varlık**, S. 440, 15 Ekim 1956, s. 10.
———, “Toplumcu San’at”, **Varlık**, S. 480, 15 Haziran 1958, s. 11.
Tarlan, Ali Nihat, “Son Divan Şairi Hamami Zâde İhsan Bey”, **Yelken**, C. 1, S. 1, 15 Şubat 1957, s. 18-19/32.
Tarus, İlhan, “Bir Eleştirmecinin Ruh Yapısı”, **Kaynak**, C. 8, S. 92, Mart 1954, s. 70-75.
———, “Edebiyatımızın Meseleleri, **Yeditepe**, S. 59, 15 Nisan 1954, s. 3/6.
———, “Esendal’ın Sanatı”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 41-45.
———, “İki Şairle Bir Hikâyeci (S. Aldanır-Memleket Saat Ayarı, Ali Dündar- İlk Öpücük)”, **Kaynak**, C. 8, S. 90, Ocak 1954, s. 16-18.
———, “Kitaplar Arasında: İlhan Berk’in Şiirleri (Galile Denizi)”, **Varlık**, S. 488, 15 Ekim 1958, s. 20.
———, “Necati Cumalı Üzerine Deneme”, **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 10-11.
———, “Oktay’ın Şiirinde Ne Var? (Karga ile Tilki)”, **Yeditepe**, S. 78, 1 Şubat 1955, s. 5.
———, “Peyami Safa’nın Hiddeti”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 2, 1952, s. 6-8.
———, “Sosyal Endişe”, **Yeni Ufuklar**, C. 3, S. 14 (30), Kasım 1954, s. 231-235.
———, “Yıllar Boyunca (Y. N. Nayır)”, **Varlık**, S. 505, 1 Temmuz 1959, s. 9.
Taşan, Berin, “Avâre Edebiyat”, **Varan**, S. 8, Temmuz 1955, s. 1/4.
———, “Bu Yol Çıkmaz (Soyut Sanat)”, **Kaynak**, C. 8, S. 92, Mart 1954, s. 83-86.
———, “Günaydın İlhan Berk”, **Yeditepe**, S. 28, 1 Ocak 1953, s. 7.
———, “Merhaba Metin (Metin Eloğlu)”, **Yelken**, C. 4, S. 38, Mart 1960, s. 23/25.
———, “Şiir Üzerine Tartışmalar”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 51, 29 Aralık 1957, s. 8/11.
———, “Türkiye Şarkısı, Attilâ İlhan ve Ötesi (İ. Berk)”, **Kaynak**, C. 6, S. 75, 15 Mart 1953, s.182-183.
Taşer, Suat, “Zaruri Bir Cevap (Türk San’atı)”, **Kaynak**, C. 8, S. 97, Ağustos 1954, s. 240-247.
———, “Düşten Güzel (C. S. Tarancı)”, **Kaynak**, C. 6, S. 75, 15 Mart 1953, s.169.
———, “Matem-Tenkit-Şairler Kongresi”, **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 18.
———, “Yaban Mavisi (Sunullah Arısoy)”, **Esin**, S. 3, 15 Haziran 1956, s. 12.
Tecer, Ahmet Kutsi, “Esendal”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 6, S. 5, 1952, s. 21-25.
Tekelioğlu, İbrahim, “Baştanbaşa (Osman Attilâ)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 91, Nisan 1959, s. 409-410.
Tekelioğlu, İbrahim, “İki Betik: Arada - Düşen Gökyüzü (B. Necatigil, Zehra İsmailoğlu)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 89, Şubat 1959, s. 289-292.
———, “Siyah Beyaz (Orhan Ulukan)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 94, Temmuz 1959, s. 603-604.
Tekin, Erdem, “Anlamsızlık”, **Anahtar**, C. 1, S. 7, Kasım 1959, s. 5-7.
———, “Eleştirme: Belki (İ. Geçer)”, **Anahtar**, C. 1, S. 11-12, Temmuz-Ağustos 1960, s. 14-17.
———, “Eleştirme: Güneş Rengi Kadehlerle (M. Çınarlı)”, **Anahtar**, C. 1, S. 9, Mayıs 1960, s. 14-16/24.
Tekin, Tâlat, “Siyah Kehribar’ın Tahlil ve Tenkidi (T. Buğra)”, **Yenilik**, C. 7, S. 38, Şubat 1956, s. 205-217.
———, “BUĞRA’nın Yeni Hikâyeleri”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 8, S. 4, Mart 1953, s. 30.
———, “Tenkide, Methiyeye ve Alaylı Münekkide Dair”, **Yenilik**, C. 8, S. 40, Nisan 1956, s. 98-100.
Tekinalp, Ünal, “Yenilikten Önce Sağlamlık (O. Hançerlioğlu-Ali)”, **Varan**, S. 13-14, Ocak-Şubat 1956, s. 9-10.
Tekveşli, Necdet, Haldun Taner, İbrahim Erseyrek, N. U., “Tenkid: 1952 Bilançosu, Birtakım İnsanlar, Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi (Sait Faik, Z. O. Saba”, **Küçük Dergi**, S. 4, Temmuz 1952, s. 23-25.
Teoman, Ali, “Üçüncü Katın İnsanları (Sıtkı Yırcalı)”, **Çağrı**, C. 3, S. 25, Ocak 1960, s. 34.
Teoman, Sabahattin, “Benim Şairlerim: Behçet Necatigil”, **Varlık**, S. 446, 15 Ocak 1957, s. 8-9.
———, “Bir Yumurtacık İçin… (V. Günyol’la ilgili)”, **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 6.
———, “Boğaziçi Yalıları İçin Günyol veya Madde Romatizması”, **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 12-13.
———, “İyi Anlatamamışım (N. Ataç’la ilgili)”, **Varlık**, S. 453, 1 Mayıs 1957, s. 6-7.
———, “Külebi’li Resimler”, **Varlık**, S. 424, 1 Kasım 1955, s. 12.
———, “Sokaklı Perçem (O. Rifat)”, **Varlık**, S. 450, 15 Mart 1957, s. 10-11.

Tevetoğlu, Fethi, “Psikanaliz Işığında Şiir”, **Hisar**, C. 2, S. 25, 1 Mayıs 1952, s. 4-5/13-14.
Timuçin, İ. Afşar, “Kitaplar Arasında: Korkunun Parmakları (Muzaffer Buyrukçu)”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 21, 16-31 Mart 1960, s. 14-15.
———, “Arada (B. Necatigil)”, **Yelken**, C. 3, S. 26, Mart 1959, s. 31-32.
———, “Düşlerin Ölümü (T. Yücel)”, **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 31.
———, “Gül Yordamı (K. Özer)”. **Yelken**, C. 3, S. 28, Mayıs 1959, s. 31.
———, “Yalnızlar (A. Rıza Ergüven)”, **Yelken**, C. 2, S. 24, Ocak 1959, s. 32.
Timurtaş, Faruk Kadri, “Cemiyetçi Şair Mehmet Akif”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 20, Şubat 1954, s. 2-3.
———, “Yitik Sevgi (Nurettin Özdemir)”, **Çağrı**, C. 3, S. 25, Ocak 1960, s. 41.
Tirali, Naim, “Gar Saati (Ümran Nazif)”, **Yeditepe**, S. 9, 1 Şubat 1952, s. 7.
———, “Sisler Bulvarı (A. İlhan)”, **Yenilik**, C. 3, S. 22-10, Ekim 1954, s. 357-358.
Titiz, Reşat, “Edebiyat Üzerine (S. K. Yetkin)”, **Yenilik**, C. 1, S. 5, 15 Nisan 1953, s. 6.
Tokmakçıoğlu, Erdoğan, “Cahit Külebi’nin Son Kitabı Üzerine”, **Türk Dili**, C. 2, S. 21, Haziran 1953, s. 643-644.
———, “Sanat Hikâyesi ve Gerekli Bir Açıklama (A. Nesin)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 37, 14 Eylül 1958, s. 10-11.
Tonguç, Saim, “Tenkit ve Münekkit”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 39, 4 Kasım 1951, s. 7.
Topçu, Hâlis, “Hikâye - Roman ve Yersiz Bir Endişe”, **Yelken**, C. 1, S. 9, 15 Ekim 1957, s. 24-25.
———, “Suçlu (O. Kemal)”, **Yelken**, C. 1, S. 4, 15 Mayıs 1957, s. 29-30.
Toprak, Ömer Faruk, “ ‘Güzellik’e Dair (Sabri Soran)”, **Kaynak**, C. 8, S. 93, Nisan 1954, s. 105-107.
———, “Acının Gözleri (M. Buyrukçu)”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 69, Şubat 1958, s. 311-313.
———, “Açık Hava”, **Kaynak**, C. 6, S. 72, 1 Şubat 1953, s. 70-71.
———, “Açıkça” **Kaynak**, C. 10, S. 111, Şubat 1956, s. 31-32.
———, “Aldanır’ın Şiirleri (Memleket Saat Ayarı)”, **Kaynak**, C. 7, S. 85, 15 Ekim 1953, s. 104-105.
———, “Ataç’ın Anlamadığı”, **Kaynak**, C. 10, S. 112, Mart 1956, s. 59-61/83.
———, “Basında Yankımız (Attilâ İlhan-Sokaktaki Adam)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 28, Mayıs 1954, s. 43-45 (**Yeni Asır**, Sanat Sayfası, 16 Temmuz 1954).
———, “Basında Yankımız (S. Aldanır, Memleket Saat Ayarı)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 10, S. 25, Şubat 1954, s. 42-44 (**Kaynak**, S. 85).
———, “Batılı Çizgi”, **Yelken**, C. 3, S. 25, Şubat 1959, s. 6.
———, “Bir Nokta (Güdümlü Sanat)”, **Kaynak**, C. 8, S. 92, Mart 1954, s. 67-69.
———, “Bir Roman (Reşat Enis-Ağlama Duvarı)”, **Kaynak**, C. 5, S. 64, 1 Ekim 1952, s. 474-476.
———, “Bulantı Çağı”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 72, Mayıs 1958, s. 407-408.
———, “Bulutlardan Yere İnen Şiir”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 5 (21), Şubat 1954, s. 260-261.
———, “Cervantes’in Kahramanı Eşit Nayır’ın Kızgınlığı”, **Kaynak**, C. 9, S. 106, Mayıs 1955, s. 115-118.
———, “Destan Diline Yatan Roman (K. Tahir-Rahmet Yolları Kesti)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 34, 24 Ağustos 1958, s. 10.
———, “Gerçeklerden Kaçarak”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 61, Haziran 1957, s. 11-13.
———, “Halk Şiirinde Rüzgâr Var mı?”, **Kaynak**, C. 6, S. 74, 1 Mart 1953, s. 138-139.
———, “Halktan Kopan”, **Kaynak**, C. 10, S. 113, Haziran 1956, s. 87-88.
———, “Işıktan Kaçmak”, **Kaynak**, C. 9, S. 109, Aralık 1955, s. 199-200.
———, “İki Nokta”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 35 (51), Ağustos 1956, s. 573-575.
———, “İnce Memet Destanı (Y. Kemal)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 51, Nisan 1956, s. 35-37.
———, “İnsanın Hayat Dramı İçin Harcanan Mürekkep (Reşat Enis-Yolgeçen Hanı)”, **Kaynak**, C. 6, S. 81, 15 Haziran 1953, s. 359-362.
———, “Köyün Kamburu Dedim Durdum”, **Dost**, C. 4, S. 21, Haziran 1959, s. 17-21.
———, “Merhaba Halikarnas (Egenin Dibi)”, **Kaynak**, C. 5, S. 54, 1 Mayıs 1952, s. 154-155.
———, “Orhan Veli’den Kalana bakalım”, **Kaynak**, C. 8, S. 91, Şubat 1954, s. 35-38.
———, “Remerque’a Bakmak”, **Kaynak**, C. 9, S. 108, Kasım 1955, s. 172-173.

———, “Roman Çizgimiz”, **Yelken**, C. 3, S. 32, Eylül 1959, s. 7-8.
———, “Romanımız Açılıyor”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 33 (49), Haziran 1956, s. 490-491.
———, “Romanımız Sokağa Çıkıyor”, **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 230.
———, “Sabri Soran’ın Küçük Şiirleri”, **Kaynak**, C. 5, S. 52, 1 Nisan 1952, s. 97.
———, “Sanatçının Görevi Üzerine”, **Kaynak**, C. 9, S. 107, Haziran 1955, s. 143-144.
———, “Sanattan Yana”, **Kaynak**, C. 5, S. 65, 15 Ekim 1952, s. 502-503/526.
———, “Sarı Traktör (T. Apaydın)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 22, 1 Haziran 1958, s. 10.
———, “Şair Wait, İşte Çukurovalı Bir Hikâyeci, Bir Komedyenin Kaderi (O. Kemal-Çamaşırcının Kızı”, **Kaynak**, C. 5, S. 59, 15 Temmuz 1952, s. 310-311.
———, “Şiirimiz I-II”, **Kaynak**, C. 5, S. 51, 1 Mart 1952, s. 64-65; S. 53, 15 Nisan 1953, s. 118-119.
———, “Şiirimizin Serüveni İçinde Yahya Kemal”, **Dost**, C. 3, S. 15, Aralık 1958, s. 17-19.
———, “Tarancı’nın Şiiri”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 38 (54), Kasım 1956, s. 687-688.
———, “Toplum ve Sanat”, **Mavi**, S. 3, 1 Ocak 1953, s. 2.
———, “Ulusal Edebiyat Üzerine”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 55, Ağustos 1956, s. 29-31.
———, “Üç Tip Sanatçı”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 37 (53), Ekim 1956, s. 658-659.
———, “Vukuat Var (O. Kemal)”, **Yelken**, C. 3, S. 34, Kasım 1959, s. 12.
———, “Yaşadığımız Serüven”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 13, S. 64, Mayıs 1957, s. 77-81.
———, “Yeni Şiirimiz Üzerine Aykırı Düşünceler: 1-Çizgi Dışı, 2- Yaşatan Soluk, 3- Çerçeveler Çatladılar, 4- Güneşli Taraf, 5- Çağımızdan Habersiz, 6- Vatandaş Şair”, **Kaynak**, C. 8, S. 100, Kasım 1954, s. 315-318; S. 101, Aralık 1954, s. 343-346; C. 9, S. 102, Ocak 1955, s. 3-7; S. 103, Şubat 1955, s. 31-37; S. 104, Mart 1954, s. 60-63; S. 105, Nisan 1955, s . 87-91.
———, “Notlar”, **Kaynak**, C. 8, S. 90, 1 Ocak 1954, s. 3-5.
———, “Yol Parası Münasebetiyle: Yeni Bir Hikâyeciyi Takdim (Seyfettin Turhan), **Kaynak**, C. 5, S. 49, 1 Ocak 1952, s. 12.
Toprak, Şahin, “Gecikmiş Tenkit”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 3, Nisan 1955, s. 7-9/17-18.
———, “Yeni Şiirle Konuşmalar”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 1, Şubat 1955, s. 6/11.
Tökin, Füruzan Hüsrev, “Ahmet Mitat”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 48, 6 Ocak 1952, s. 6.
———, “Tanzimat’ın İlk Romanı (Hasan Tevfik-Hayalât-ı Dil)”, **Sanatlar**, S. 1, 15 Şubat 1955, s. 8-9/32.
———, “Yeni Kitaplar –Birtakım İnsanlar, Telgrafname”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 64, 27 Nisan 1952, s. 6
———, “Tenkit Anlayışımız”, **Yeditepe**, S. 34, 1 Nisan 1953, s.2.
———, “Tevfik Fikret”, **Yenilik**, C. 3, S. 21-9, Eylül 1954, s. 294-296,
———, “Yaşayan Sanatçı (Eski-Yeni)”, **Sanatlar**, S. 2, Mart-15 Nisan 1955, s. 10.
Tör, Vedat Nedim, “Son Ayrılık (R.N. Güntekin)”, **Damla** (Edirne), S. 90, 15 Aralık 1956, s. 57.
Tugay, Oktay, “Şiirde Fikir ve Ahenk”, **Azim**, S. 2, Ocak 1956, s. 8-9.
Tunalıgil, Baha Galip, “Değerlendirme Bilinci”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 12, Ekim 1956, s. 8-9.
———, “Öykü ve Öykücü Üzerine Düşünceler: 1, Olay Karşısında Öykücünün Ödevi”, **Yücel**, S. 4, Şubat 1956, s. 229-230.
———, “Öykü ve Öykücü Üzerine Düşünceler: 2, Öykü Yazma Yolundaki Başka Ödevler”, **Yücel**, S. 5, Mart 1956, s. 296-298.
———, “Öykü ve Öykücü Üzerine Düşünceler: 3, Öykücünün Sorumlulukları”, **Yücel**, S. 6, Nisan 1956, s. 368-369.
———, “Öykü ve Öykücü Üzerine Düşünceler: 4”, **Yücel**, S. 7, Mayıs 1956.
———, “Öykü ve Öykücü Üzerine Düşünceler: 5”, **Yücel**, S. 8, Haziran1956.
———, “Öykü ve Öykücü Üzerine Düşünceler: 6”, **Yücel**, S. 9, Temmuz 1956.
Tunar, Güle, “Bilmediklerim (Turan Yarar)”, **Evrim**, S. 1, Mart 1954, s. 29-30.
Tuncalp, Ercüment, “Eleştirme: İlhan Berk ve Türkiye Şarkısı”, **Yeni Ufuklar**, C. 2, S. 8 (24), Mayıs 1954, s. 395-398.
———, “Sait Faik ve Sürrealizm”, **Yeditepe**, S. 62, 1 Haziran 1954, s. 8.

Tuncar, Ahmet Ziyaeddin, “Şiir Dili”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 45, 16 Aralık 1951, s. 7.
———, “Şiir Üzerine”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 43, 2 Aralık 1951, s. 7.
———, “Şiirimizde Nesiller”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 56, 2 Mart 1952, s. 7.
Tuncer, Ferit Ragıp, “dünya Senfonisi (İsmail Safa Eskin)”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 6, Ocak 1956, s. 20-21.
Tunç, Mustafa Şekip, “Bir Mektup Daha (A. Ş. Hisar’la ilgili yazısı nedeniyle V. Günyol’a)”, **Yücel**, S. 2, Aralık 1955, s. 123.
Tunç, Mustafa Şekip, “Doğu-Batı İhtilâfı: Netice”, **Büyük Doğu**, S. 2, 21 Mayıs 1954, s. 8.
———, “Poetika: Şiir ve Fikir”, **Büyük Doğu**, S. 121, 18 Eylül 1952, s. 4.
———, “Şiirin Macerası”, **Büyük Doğu**, S. 104, 29 Ağustos 1952, s. 4.
Turhan, Seyfettin, “Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi (Attilâ İlhan)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.9, S. 22, Kasım 1953, s. 43-45.
Türeyen, Ayhan, “Apaş Paşa Şapa Oturdu (Ece Ayhan)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 50, 14 Aralık 1958, s. 10.
Türk Düşüncesi, “Ataç’ın Ölümü Üzerine: edebiyatımızda Değer Kargaşalığı”, **Türk Düşüncesi**, C. 7, S. 7-40, 15 Haziran 1957, s. 57-59.
Türk San’atı, “Suat Taşer Hakkında”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 27, Eylül 1954, s. 8.
———, “Teşrih Masası ve Onlar”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 26, Ağustos 1954, s. 9.
———, “Teşrih Masası: Geveleme, Kim Hâin (A. İlhan)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 27, Eylül 1954, s. 9.
———, “Teşrih Masası: Su Testisi Su Yolunda Kırılır (Suat Taşer)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 24, Haziran 1954, s. 6-7.
———, “Teşrih Masası: Şaşıran Adam (Suat Taşer)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 25, Temmuz 1954, s. 7.
Türkân, Sadık, “Ekilmemiş Topraklar (O. Hançerlioğlu)”, **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 28-29.
Türkel, Necmi, “Kitaplar: Büyük Balıklar (Orhan Hançerlioğlu)”, **Varlık**, S. 510, 15 Eylül 1959, s. 22-23.
Tütengil, Cavit Orhan, “İkili Düşünce (N. Ataç-Sözden Söze)”, **Varlık**, S. 390, 1 Ocak 1953, s. 22.
———, “Ödül Kazanan İki Kitap”, **Forum**, C. 4, S. 39, 1 Kasım 1955, s. 26-27.
———, “Ziya Gökalp’in Bütün Şiirleri”, **Yenilik**, C. 2, S. 16-4, Nisan 1954, s. 181-182.
Uçarı, Ercüment, “ (Karga ile Tilki O. Rifat)”, **Yenilik**, C. 4, S. 27-3, Mart 1955, s. 36-37.
———, “Bozbulanık”, **Yeditepe**, S. 41, 15 Temmuz 1953, s. 8.
———, “Günlük (Yılmaz Gruda)”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 16, 1 Aralık 1954, s. 1.
———, “Yeşeren Otlar (C. Külebi)”, **Yenilik**, C. 4, S. 28-4, Nisan 1955, s. 39-40.
Uğurlu, Nurer, “Dövüşümüz”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 56, 1 Ekim 1959, s.
Ulakel, Nejat, “Tenkid: Ayrı Dünya (Bekir Sıtkı)”, **Küçük Dergi**, S. 3, Haziran 1952, s. 5-6.
———, “Edebi Eser Tenkidi Hakkında”, **Küçük Dergi**, S. 4, Temmuz 1952, s. 4.
———, “Gar Saati (Umran Nazif)”, **Küçük Dergi**, S. 1, Nisan 1952, s. 24.
Ulukan, Orhan, “Osman Attila ve ‘Baştanbaşa’”, **Türk Düşüncesi**, C. 10, S. 4-55, 1 Nisan 1959, s. 35-43.
Umur, Nazif, “İnsansız Şehir (O. Hançerlioğlu)”, **Yenilik**, C. 1, S. 8, 15 Temmuz 1953, s. 6-7.
Uyar, A. Turgut, “Köy Konusu (Çarığımı Yitirdiği Tarla-M. Başaran)”, **Uyanış**, S. 8, Kasım 1955, s. 29-30.
———, “ ‘Dördü Birden’ Dolayısıyle”, **Forum**, C. 6, S. 65, 1 Aralık 1956, s. 22-23.
———, “Şiir Üstüne”, **Forum**, C. 6, S. 61, 1 Ekim 1956, s. 21-22.
———, “Açık-Kapalı Şiir”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 19, Ocak 1956, s. 3-4.
———, “Çoğunluğun Ozanı”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 21-22, Mart-Nisan 1956, s. 78.
———, “Dikiş Payı”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 37, 22 Eylül 1957, s. 6/11.
———, “Eleştirme Üzerine”, **Forum**, C. 7, S. 73, 1 Nisan 1957, s. 19-20.
———, “Ataç İçin”, **Forum**, C. 7, S. 77, 1 Haziran 1957, s. 20.
———, “Bir Seçmeler Kitabı - Çamlıcadaki Eniştemiz”, **Forum**, C. 6, S. 71, 1 Mart 1957, s. 21.
———, “Cahit Sıtkının Mektupları”, **Forum**, C. 7, S. 80, 15 Temmuz 1957, s. 22-23.
———, “Çağdaş Türk Şiiri”, **Forum**, C. 8, S. 89, 1 Aralık 1957, s. 21-22.

———, “Her Çağda Yenilenen”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 40, 13 Ekim 1957, s. 6.
———, “İlkin Cesaret”, **Forum**, C. 8, S. 88, 15 Kasım 1957, s. 22.
———, “Ölçüler Eskidi”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 38, 29 Eylül 1957, s. 6.
———, “Önce Saygı”, **Forum**, C. 8, S. 86, 15 Ekim 1957, s. 21-22.
———, “Şiirdekiler”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 50, 22 Aralık 1957, s. 6.
———, “Şiirimizde Eski Bir Yeni”, **Forum**, C. 6, S. 69, 1 Şubat 1957, s. 21-22.
———, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 6, 3 Şubat 1957, s. 6-7/11.
———, “Eski Toprak’tan Notlar”, **Forum**, C. 7, S. 77, 1 Haziran 1957, s. 21-22.
———, “Gereksiz Güneşin Çizgisi”, **Forum**, C. 8, S. 90, 15 Aralık 1957, s.21-22.
———, “ ‘Yeni Şiirler 1958’ Dolayısiyle”, **Forum**, C. 8, S. 93, 1 Şubat 1958, s. 21.
———, “Övülme Alışkanlığı”, **Forum**, C. 8, S. 95, 1 Mart 1958, s. 22-23.
———, “Önce Aruz Öldü (Y. Kemâl)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 45, 9 Kasım 1958, s. 9.
———, “Yenide Aranması Gereken”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 10, 9 Mart 1958, s. 6.
———, “Eskilerle Anlaşalım”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 7.
———, “Hızla Eskiyen”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 44, 2 Kasım 1958, s. 9-10.
———, “Kısır Döngüde”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 51, 21 Aralık 1958, s. 9.
———, “Ozanın İşi”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 4, 26 Ocak 1958, s. 6/11.
———, “Çağını Yitirmek”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 12, 23 Mart 1958, s. 6/11.
———, “Bir Yanıt”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 50, 14 Aralık 1958, s. 9.
———, “Eleştirmede Kalıp”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 52, 28 Aralık 1958, s. 12.
———, “Gene Halk Şiiri”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 11.
———, “Salkım (H. Cöntürk)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 29, 20 Temmuz 1958, s. 11.
———, “Şiirle Ataç”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 20, 18 Mayıs 1958, s. 7.
———, “Anlam mı?”, **Forum**, C. 9, S. 103, 1 Temmuz 1958, s. 17-18.
———, “Anlam Sancısı”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 29, 20 Temmuz 1958, s. 7-8.
———, “Anlamak mı?”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 15, 13 Nisan 1958, s. 6.
———, “Yaz Uykusundan Sonra”, **Forum**, C. 10, S. 115, 1 Ocak 1959, s. 21-22.
———, “ ‘İkinci Yeni’ Sorunu”, **Maya** (Alaşehir), S. 4, Nisan 1960, s.
———, “Bir Şiirden (S. K. Aksal)”, **a**, S. 26, Mart 1960, s. 2-3.
———, “Şiir Konusunda”, **Maya** (Alaşehir), S. 1, 1 Ocak 1960, s. 13/17.
———, “Şiirde 1959”, **Dost**, C. 6, S. 28, Ocak 1960, s. 16-21.
Uyguner, Muzaffer, “Cemal Yeşil”, **Mülkiye**, C. 2, S. 14, 4 Nisan 1953, S. 12, s. 16-17.
———, “Feyzullah Sacit Ülkü”, **Mülkiye**, C. 2, S. 15, 8 Mayıs 1953, s. 14-15.
———, “Kitaplar Arasında: Bozkırdan Derlenen Demet-Halk Türküleri Hakkında (Talip Apaydın-Cahit Öztelli)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 14, 4 Nisan 1953, s. 12-13.
———, “ ‘Belki’yi Okudum (İlhan Geçer)” **Türk Dili**, C. 9, S. 108, Eylül 1960, s. 647-648.
———, “ ‘Gökyüzü Mahallesi’nde Dolaşırken”, **Türk Dili**, C. 9, S. 106, Temmuz 1960, s. 528-530.
———, “ ‘Güneş Tozları’ Üzerine (Erdoğan Alkan)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 89, Şubat 1959, s. 285-287.
———, “ ‘Rüzgâr Saati’ Üzerine Deyişler (Gülten Akın)”, **Yenilik**, C. 9, S. 43, Temmuz 1956, s. 89-92.
———, “ ‘Sene 2959’u Okudum (Mustafa Erdoğdu)”, **Çağrı**, C. 3, S. 29-30, Haziran -Temmuz 1960, s. 40-42.
———, “ ‘Şeytansız’ Üzerine (Saadet Timur)”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 52, 23 Ekim 1958, s. 2.
———, “ ‘Yeni Şiirimiz’ Antolojisi”, **Çağrı**, C. 3, S. 34, Kasım 1960, s. 29-31.
———, “Ağacın Derdi (M. Salihoğlu)”, **Yenilik**, C. 7, S. 39, Mart 1956, s. 321-322.
———, “Ataç ve Şiir”, **Varlık**, S. 502, 15 Mayıs 1959, s. 8-9.
———, “Ataç ve Şiir”, **Varlık**, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 7.
———, “Ataç’a Göre Güzel”, **Çağrı**, C. 2, S. 21, Eylül 1959, s. 4/16.
———, “Ataç’a Göre Şair ve Toplum”, **Varlık**, S. 525, 1 Mayıs 1960, s. 8.
———, “Ataç’a Göre Şairin Kişiliği”, **Varlık**, S. 504, 15 Haziran 1959, s. 5.
———, “Ataç’a Göre Şiirde Fikir”, **Çağrı**, C. 3, S. 29-30, Haziran -Temmuz 1960, s. 8-10.

———, “Ataç’a Göre Şiirde Ölçü ve Uyak”, **Varlık**, S. 506, 15 Temmuz 1959, s. 4-5.
———, “Ataç’a Göre Şiirde Şekil ve Mâna”, **Çağrı**, C. 2, S. 17, Mayıs 1959, s. 5-7.
———, “Ataç’a Göre Taklit-Esinti ve Yarına Kalmak”, **Varlık**, S. 511, 1 Ekim 1959, s. 6-7.
———, “Ataç’ın Halk Şiiri Üzerine Düşünceleri”, **Türk Dili**, C. 9, S. 104, Mayıs 1960, s. 414-417.
———, “Ataç’ın Şiir Üstüne Dedikleri”, **Varlık**, S. 510, 15 Eylül 1959, s. 14.
———, “Atatürk Sendeniz (Oğuz Kazım Atok)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 98, Kasım 1959, s. 67-68.
———, “Basında Yankımız-Gecikmiştir (Bozbulanık)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 9, S. 21, Ekim 1953, s. 41-42 **(Mülkiye**, S. 16-17, 1 Haziran 1953’ten naklen).
———, “Bekir Sıtkı’nın Bir Hikâyesi (Mühür)”, **Varlık**, S. 499, 1 Nisan 1959, s. 13.
———, “Bir Gecenin Beyliği (Yıldırım Keskin)”, Varlık, S. 470, 15 Ocak 1958, s. 20.
———, “Bir Halk Türküleri Derleyicisine (C. Öztelli)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 23, 1 Mart 1954, s. 12-13.
———, “Bizans Definesi”, **Türk Dili**, C. 2, S. 24, Eylül 1953, s. 823-826.
———, “Cihan Şoförü (S. Kocagöz)”, **Yenilik**, C. 4, S. 26-2, Şubat 1955, s. 33.
———, “Çivi Yazısını Okumak (İ. Berk)”, **Varlık**, S. 526, 15 Mayıs 1960, s. 15.
———, “Dağlarca’nın Batıyı Görüşü”, **Türk Dili**, C. 7, S. 83, s. 575-578.
———, “Dağlarca’nın Güvercinleri (Özgürlük Alanı)”, **Varlık**, S. 538, 15 Kasım 1960, s. 19.
———, “Devinek (Teo)”, **Çağrı**, C. 3, S. 32, Eylül 1960, s. 29-30.
———, “Divan Şiiri Karşısında Ataç”, 7-8/25-26.
———, “Duman Duman Üstüne (Mehmet Salihoğlu)”, **Çağrı**, C. 3, S. 25, Ocak 1960, s. 37-38/47.
———, “Dülger Balığı’nın Ölümü Hikâyesi”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 27-28.
———, “Ekilmemiş Topraklar (O. Hançerlioğlu)”, **Yenilik**, C. 3, S. 24-12, Aralık 1954, s. 430-431.
———, “Eleştirmen Üzerine”, **Çağrı**, C. 2, S. 19, Temmuz 1959, s. 6/16.
———, “Gerçek-Üstü Bir Kitap: ‘Dünyanın En Güzel Arabistanı’”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. **Yeditepe**, Yeni Seri S. 7, 1-15 Temmuz 1959, s. 14-15.
———, “Gülen İnek İçin Notlar (Mehdi Halıcı)”, **Çağrı**, C. 3, S. 26, Şubat 1960, s. 31-32.
———, “Günaydın Yeryüzü (İ. Berk)”, **Mavi**, S. 5, 1 Mart 1953, s. 4.
———, “Güneş Çizgisi (Necati Cumalı)”, **Varlık**, S. 475, 1 Nisan 1958, s. 21.
———, “Güpegündüz (Osman Atilâ)”, **Yenilik**, C. 11, S. 52, Şubat 1957, s. 18-19.
———, “Hançerlioğlu’nun Oyun’u”, **Varlık**, S. 403, 1 Şubat 1954, s. 15.
———, “Hoo’lar Üzerine (F. H. Dağlarca)”, **Türk Dili**, C. 9, S. 102, Mart 1960, s. 319-321.
———, “Hüseyin Siret Özsever”, **Mülkiye**, C. 2, S. 13, 12 Mart 1953, s. 16-17.
———, “İkinci Yeniler ve Üvercinka (C. Süreya)”, **Çağrı**, C. 1, S. 10, Ekim 1958, s. 7/16.
———, “İstanbul’un Fethi ve Ünsal Özmen’in Destanı”, **Mavi**, S. 8, Haziran 1953, s 2/4.
———, “Kadın Şairleri Antolojisi”, **Çağrı**, C. 3, S. 28, Mayıs 1960, s. 30-31.
———, “Kitaplar Arasında, Fetih Yıldızı (Azmi Güleç)”, **Çağrı**, C. 1, S. 12, Aralık 1958, s. 12-13.
———, “Kitaplar Arasında: Cumalı’nın Son Hikâye Kitabı (Değişik Gözle)”, **Varlık**, S. 451, 1 Nisan 1957, s. 20-21.
———, “Kitaplar Arasında: Gözler-Bir Şiir Kitabı Üzerine (Levent N. Esmer-Namık İrfan Gökçay)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 24, 1 Nisan 1954, s. 18-19.
———, “Kitaplar Arasında: Nezihe Meriç ve ‘Bozbulanık’-‘İnsansız Şehir’ Kitabı Üzerine (O. Hançerlioğlu)”, Mülkiye, C. 2, S. 16-17, 15 Haziran 1953, s. 10-11.
———, “Kitaplar Arasında: Oktay Akbal’ın (Bizans Definesi)”, **Mülkiye**, C. 2, S. 18-19, 1 Ekim 1953, s. 18-19.
———, “Kore Savaşı ve Bir Destan (Enise Kantemir)”, **Yenilik**, C. 7, S. 39, Mart 1956, s. 322-325.
———, “Lüzumlu Adam (S. Faik)”, **Varlık**, S. 482, 15 Temmuz 1958, s. 14-15.
———, “Orhan Veli ve Dil”, **Türk Dili**, C. 10, S. 111, Aralık 1960, s. 145-148.

———, “Orhan Veli’nin Şiir Üzerine Düşünceleri 1-4”, **Varlık**, S. 514, 15 Kasım 1959, s. 6; S. 516, 15 Aralık 1959, s. 5; S. 517, 1 Ocak 1960, s. 8; S. 518, 15 Ocak 1960, s. 10-11; S. 519, 1 Şubat 1960, s. 14.
———, “Ölümü ve Sonrası (S. Faik)”, **Varlık**, S. 487, 1 Ekim 1958, s. 6-7.
———, “Ömer Bedreddin ve Deniz”, **Yenilik**, C. 8, S. 41, Mayıs 1956, s. 122-126.
———, “Ömer Bedrettin Uşaklı”, **Mülkiye**, C. 1, S. 12, 6 Şubat 1953, s. 16-17.
———, “Ömer Bedrettin Uşaklı”, **Türk Dili**, C. 2, S. 19, Nisan 1953, s. 422-426.
———, “Ömer Bedrettin Uşaklı”, **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 27.
———, “Ömer Seyfettin’in Yeni Kitabı”, **Türk Dili**, C. 6, S. 65, Şubat 1957, s. 301-304.
———, “Özgürlük Alanı’nı Okuduktan Sonra (F. H. Dağlarca)”, **Çağrı**, C. 3, S. 31, Ağustos 1960, s. 29-31.
———, “Samet Ağaoğlu’nun ‘Büyük Aile’si”, **Yenilik**, C. 11, S. 54, Nisan 1957, s. 29-31.
———, “Sarhoş Dünya (Ahmet Turan Şentürk)”, **Çağrı**, C. 2, S. 21, Eylül 1959, s. 12-13.
———, “Şinasi Özdenoğlu Hakkında Notlar (Anaforda Dönen Adam)”, **Rüzgâr** (Ankara-İzmir), S. 2, Eylül 1955, s. 14-15/22.
———, “Tarancı’nın Şiir Üzerine Düşünceleri 1-6”, **Varlık**, S. 489, 1 Kasım 1958, s. 16-17; S. 491, 1 Aralık 1958, s. 14-15; S. 492, 15 Aralık 1958, s. 11; S. 493, 1 Ocak 1959, s. 8; S. 495, 1 Şubat 1959, s. 8-9; S. 498, 15 Mart 1959, s. 10.
———, “Vatan Şiirleri”, **Yenilik**, C. 3, S. 22-10, Ekim 1954, s. 355-356.
———, “XIV-XVII. Yüzyıllarda Halk Şiiri”, **Türk Dili**, C. 5, S. 51, Aralık 1955, s. 190-192.
———, “Yahya Kemal İçin (H. Vehbi Eralp)”, **Çağrı**, C. 3, S. 27, Nisan 1960, s. 14-17.
———, “Yahya Kemal’in Sanatı Üzerine Notlar”, **Türk Dili**, C. 9, S. 98, Kasım 1959, s. 86-91.
———, “Yahya Kemal’in Şiir Üzerine Söyledikleri”, **Çağrı**, C. 2, S. 22, Ekim 1959, s. 2/17.
———, “Yayınlanan Kitaplar (S. Faik)”, **Varlık**, S. 485, 1 Eylül 1958, s. 4-5.
———, “Ziya Osman ve ‘Nefes Almak’”, **Türk Dili**, C. 6, S. 69, Haziran 1957, s.526-530.
———, “Ziya Osman’ın Şiirleri ve Tarancı 1-2”, **Varlık**, S. 496, 15 Şubat 1959, s. 8-9; S. 497, 1 Mart 1959, s. 6-7.
Uygur, Necdet, “On İkiye Bir Var ve H. Taner Diyor ki”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 23(39), Ağustos 1955, s. 108-110.
Uygur, Taylan, “Tenkid Üzerine”, **Yelken**, C. 1, S. 10, 15 Kasım 1957, s. 21.
Uytun, Göktürk Mehmet, “Kelemeroğlu ve Eseri (Sabri Kelemeroğlu-Doğu Kınası)”, **Toprak**, C. 6, S. 65, Nisan 1960, s. 18-19.
Uz, Mustafa, “Yurdumdan (Ceyhun Atuf Kansu)”, **Varlık**, S. 538, 15 Kasım 1960, s. 13.
Uzer, Suat, “ ‘Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal’ ve ‘Orhan Veli İçin’”, **Hisar**, C. 2, S. 46, Şubat 1954, s. 8-10.
———, “Ahmet Haşim”, **Hisar**, C. 3, S. 52, 1 Ağustos 1954, s. 8-9.
———, “Arif Nihat Asya ve Son Kitapları (Kanatlar ve Gagalar, Rubâiyyat-ı Arif, Kubbe-i Hedrâ)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 52, Aralık 1956, s . 7.
———, “Âsû yahut Şiirde Başıboşluk (F. H. Dağlarca)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 48, Ağustos 1956, s. 10-11.
———, “Aşka Kitakse (Naim Tirali)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 24, Haziran 1954, s. 11; “Aşka Kitakse (Naim Tirali)”, **Yenilik**, C. 3, S. 20-8, Ağustos 1954, s. 233.
———, “Ataç’a İkinci Mektup”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 27, Eylül 1954, s. 12-13.
———, “Ataç’a Mektup”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 26, Ağustos 1954, s. 10.
———, “Bilmediklerim ve Ahlat Ağacı (Mehmet Turan Yarar, M. Başaran)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 22, Nisan 1954, s. 8-9.
———, “Bir Mektup- Bir Kitap (N. Ataç, S. Kudret Aksal-Gazoz Ağacı)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 30, Aralık 1954, s. 17.
———, “Boğaziçi Yalıları (A. Ş. Hisar)”, **Hisar**, C. 3, S. 61, 1 Mayıs 1955, s. 14.
———, “Cahit Sıtkı İçin”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 51, Kasım 1956, s. 8-9.
———, “Dillere Destan (Ü. Y. Oğuzcan)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 33, Mart 1955, s. 9.
———, “Eski Toprak (B. Necatigil)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 56, Nisan 1957, s. 8-9.
———, “Fazıl Hüsnü Dağlarca’ya Dair”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 29, Kasım 1954, s. 18-19.

———, “Güdümlü Mermi (A. Rıdvan Bülbül-Aynalar Sustu)”, **Türk San’atı**, C. 4, S. 69, Şubat-Mart 1959, s. 14.
———, “İki Kitaba Dair (Ahmet Nihat Darcan-Erken Gelen Bahar, Hilmi Yücebaş-Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 42, Aralık 1955, s. 8-9.
———, “İstanbul Caddesi (F. Halıcı)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 54-55, Şubat-Mart 1957, s. 10.
———, “İstanbul Fetih Destanı ve Fazıl Hüsnü Dağlarca”, **Türk San’atı**, C.1, S. 9, 1 Mayıs 1953, s. 10.
———, “Kitaplar Arasında: İki Uyku Arasında ve Türk Klâsikleri (Tarık Buğra)”, **Hisar**, C. 3, S. 51, 1 Temmuz 1954, s. 6-9.
———, “Kitaplar Arasında: Yeşeren Otlar (C. Külebi)”, **Hisar**, C. 3, S. 55, 1 Kasım 1954, s. 11/17.
———, “Kitaplar: Yaz Yağmuru-Abdürrezzak Efendi (A. H. Tanpınar, M. Necati Sepetçioğlu)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 46, Nisan 1956, s. 10-11.
———, “Küçük İstasyonlar (Ayhan Hünalp)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 31, Ocak 1955, s. 10.
———, “Orhan Veli ve Nesir Yazıları”, **Hisar**, C. 2, S. 38, Haziran 1953, s. 14.
———, “Peynir Gemisi (Celâlettin Kişmir)”, **Hisar**, C. 3, S. 63, 1 Ekim 1955, s. 7.
———, “Sait Faik”, **Hisar**, C. 3, S. 50, 1 Haziran 1954, s. 6-7.
———, “Sosyal Realizm veya Reel Sosyalizm”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 39-40, Eylül-Ekim 1955, s. 16-17.
———, “Şair Sait Faik”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 20, Şubat 1954, s. 7.
———, “Tenkit: Tirilim-Tirilim”, **Hisar**, C. 3, S. 53, 1 Eylül 1954, s. 12-13.
———, “Tevfik Fikret”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 27, Eylül 1954, s. 4-5.
———, “Türkiyem (Turgut Uyar)”, **Türk San’atı**, C.1, S. 7, 1 Nisan 1953, s. 10.
———, “Üç Şiir Kitabı (İbrahim Zeki Burdurlu-Lefkoşa, A. Rıdvan Bülbül-Aynalar Sustu, Necati Enez Kahyaoğlu-Deniz Adamı)”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 14-15, Ağustos-Eylül 1953, s. 10-11.
———, “Üç Şiir Kitabı (S. K. Aksal-Şarkılı Kahve, Halil Erdoğan Cengiz-Aralık Kapı, Sabih Şendil-Yaşamak Herkesin Hakkı)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 21, 1 Mart 1954, s. 10-11/16.
———, “Yağmur Sonrası (Nurettin Özdemir)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 35, Mayıs 1955, s. 24-25.
———, “Yahya Kemal ve Son Şiirleri”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 11, 1 Haziran 1953, s. 6-7.
———, “Yahya Kemal’e Dair”, **Türk San’atı**, C.1, S. 10, 15 Mayıs 1953, s. 7.
———, “Yahya Kemal”, **Türk San’atı**, C.1, S. 6, 15 Mart 1953, s. 6-7.
———, “Yarın Diye Birşey Yoktur (Tarık Buğra)”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 8, 15 Nisan 1953, s. 11.
Ülken, Hilmi Ziya, “Nurullah Ataç”, **Yeditepe**, S. 132, 1 Haziran 1957, s. 1/7.
———, “Yahya Kemal İçin”, **Yeditepe**, S. 167, 8 Aralık 1958, s. 2/7.
Ümit, Nezih, “İki Kitap Tenkidi”, **Mavi**, S. 9, Temmuz 1953, s. 2-3.
Üretürk, Vedat, “Doğulu Yazara Mektup”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 35, 31 Ağustos 1958, s.
———, “Eleştirme Sorumluluğu”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 29, 28 Temmuz 1957, s. 7/11.
———, “Godot Geldi (F. Edgü)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 36, 7 Eylül 1958, s. 9.
Ürgüp, Fikret, “Dünya Kaçtı Gözüme (Ö. Asaf)”, **Yenilik**, C. 5, S. 31, Temmuz 1955, s. 71-74.
———, “Geleceğin Şairi”, **Varlık**, S. 405, 1 Nisan 1954, s. 10.
———, “Sait Faik’in Realitesi”, **Varlık**, S. 407, 1 Haziran 1954, s. 7.
———, “Şair Arkadaşlarıma Yazıyorum”, **Yenilik**, C. 11, S. 51, Ocak 1957, s. 4-6.
Üstün, Nevzat, “Aşağı Yukarı (Oktay Rifat)”, **Yenilik**, C. 1, S. 2, 15 Ocak 1953, s. 6.
———, “Şiir Hakkında”, **Kaynak**, C. 4, S. 40, Nisan 1951, s. 100-101.
Varda, Aydın, “Et Reçeli”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 15, 7 Nisan 1957, s. 7/11.
Yağcıoğlu, Halim, “Basında Yankımız (Ö. F. Toprak, Dağda Ateş Yakanlar)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 73-74 (**Varan** gazetesi, 4 Ekim 1955).
———, “Belki (İlhan Geçer)”, **Çağrı**, C. 3, S. 34, Kasım 1960, s. 32.
———, “Bir Eleştirmeciye”, **Yeni Ufuklar**, C. 5, S. 34 (50), Temmuz 1956, s. 543-544.

———, “Dağda Ateş Yakanlar, Aşkımızın Son Çarşambası (Ö. F. Toprak, Ü. Y. Oğuzcan)”, **Varan**, S. 11, Ekim 1955, s. 3-4.
———, “İki Kitap (T. Yücel-Haney Yaşamalı, Talip Apaydın-Susuzluk)”, **Varlık**, S. 435, 1 Ağustos 1956, s. 19.
———, “Kitaplar Arasında: Acı Su (Teoman Karahun)”, **Varlık**, S. 440, 15 Ekim 1956, s. 22.
———, “Kitaplar Arasında: Haziran Defteri (Ceyhun A. Kansu)”, **Varlık**, S. 438, 15 Eylül 1956, s. 22.
———, “Oktay Rifat’ın Karga ile Tilki’si”, **Varan**, S. 4, Mart 1955, s. 3.
———, “Teneke, İpin Ucu (Y. Kemal, İhsan Şimşek)”, **Varan**, S. 9, 8 Ağustos 1955, s. 3.
———, “Türkiye Şarkısı (İ. Berk)”, **Yenilik**, C. 1, S. 9, 15 Ağustos 1953, s. 6.
Yağmur, Mahmud, “Dağlarca’nın Ağıdı”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 53, 10 Şubat 1952, s. 9.
Yağmurcalı, Ali, “Üvercinka (C. Süreya)”, **Yeditepe**, S. 155, 15 Mayıs 1958, s. 7.
Yalçın, Bahattin, “Hakkâri Dedikleri (Selâhattin Şimşek)”, **Varlık**, S. 537, 1 Kasım 1960, s. 13.
Yalçın, Cengiz, “Hançerlioğlu’nun Romanları”, **Varlık**, S. 387, 1 Ekim 1952, s. 22-23.
Yalçındağ, Şükran, “Ziya Osman ve Çocukluk Hasreti”, **Varlık**, S. 382, 1 Mayıs 1952, s. 17.
———, “Peynir Ekmek (Tarık Güner)”, **Varlık**, S. 378, 1 Ocak 1952, s. 23.
Yalçınkaya, Namık Kemal, “Yeni Türk Edebiyatında 1950 Sonrası Ürünleri Üzerine Notlar: 1- Öncüler Masalı”, **Çağıltı**, S. 4, Temmuz 1955, s. 4-6.
Yalnız, Ebed Mahir, “Öksüz Yusuf (Vehbi Cem Aşkun)”, **Türk Dili**, C. 8, S. 93, Haziran 1959, s. 529-530.
Yalt, A. Rıza, “Eleştirme”, **Özveri** (Kırklareli), S. 2, Mayıs 1956, s. 2-3.
———, “Gene Eleştirme”, **Özveri** (Kırklareli), S. 3-4, Haziran-Temmuz 1956, s. 8; S. 5-6, Ağustos-Eylül 1956, s. 3.
Yalvaç, Kenan, “Döküntüler’i Okudum (Bahri Ulaş)”, **Filiz** (Kayseri), S. 3, 1 Ağustos 1958, s. 5/7.
Yarar, Mehmet Turan, “Güpegündüz (Osman Attilâ)”, **Türk Dili**, C. 6, S. 65, Şubat 1957, s. 305-306.
———, “Güzeller Treni (Mustafa Arif Arık)”, **Evrim**, S. 15, Mayıs 1959, s. 9-10.
Yasaoğlu, Cenap, “Birinci Hamur ‘Kese Kağıdı’ (Avni Dökmeci)”, **Yeni Kale** (Ankara), S. 2, Mayıs 1954, s. 4-7.
Yaşar Kemal, “ ‘Yılanların Öcü’ Üstüne Birkaç Söz (F. Baykurt)”, **Dost**, C. 2, S. 11, Ağustos 1958, s. 8-12.
Yazgan, Etem Nâzım, “İkinci Nesil - Üçüncü Nesil”, **Mavi**, S. 18, 15 Mart 1954, s. 2.
———, “Tenkid: Tuz (B. R. Eyuboğlu)”, **Küçük Dergi**, S. 5, Ağustos 1952, s. 9-10.
———, “Tenkid: Köyümden (Mahmut Makal)”, **Küçük Dergi**, S. 3, Haziran 1952, s. 7.
———, “Attilâ İlhancı(!)”,**Varan**, S. 10, Eylül 1955, s. 4.
———, “Sanattan Yana”, **Maya** (Alaşehir), S. 1, 1 Ocak 1960, s. 3.
Yazıcı, Ahmet F., “Celal Çumralı’nın Kitabı Hakkında: Dost”, **Özgörü** (Tarsus), S. 27, Temmuz 1957, s. 3.
———, “Roman Sanatı ve O. Hançerlioğlu’nun ‘7. Gün’ü”, **Özgörü** (Tarsus), S. 28, Ağustos 1957, s . 2.
———, “Şiirde Şekil Meselesi”, **Özgörü** (Tarsus), S. 4, Ağustos 1955, s. 3.
Yazıcı, Mahmut, “Allı Karşıma Çıksaydı (Ataç)”, **Galeri**, S. 6, Şubat 1956, s. 3-4.
Yelken, “Anladığımız Yenilik”, **Yelken**, C. 2, S. 20, Eylül 1958, s. 3.
Yener, Cemil, “Ahmet Haşim - Orhan Veli Kanık”, **Türk Dili**, C. 9, S. 100, Ocak 1960, s. 177-186.
———, “Divan Şiiri, Yahya Kemal ve Nedim”, **Yelken**, C. 3, S. 35, Aralık 1959, s. 6-8.
Yener, Yücel, “Gökçeyazın Yapıtlarımız Üzerine”, **İlke (Gaziantep)**, S. 8, Mayıs 1955, s. 1/15.
Yeryüzü, “Hayat ve Yazar”, **Yeryüzü**, S. 11, 15 Mart 1952, s. 1-2.
———, “Sanat ve Sanatçı Üzerinde”, **Yeryüzü**, S. 3, 15 Kasım 1951, s. 1.
———, “Sanatın Çeşitli Durumu”, **Yeryüzü**, S. 4, 1 Aralık 1951, s. 1.
———, “Yeni Üzerine”, **Yeryüzü**, S. 1, 15 Eylül 1951, s. 1-2.

Yesari, Afif, “Çağlayanlar (Ahmet Hikmet Müftüoğlu)”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 15, 15 Kasım 1954, s. 2/4.
———, “Hüseyin Rahmi İlk Realist Yazar”, **Salkım** (Adana), C. 1, S. 19, 15 Ocak 1955, s. 2.
———, “İlk Kadın Romancımıza Dair (Fatma Aliye)”, **Türk San’atı**, C. 3, S. 41, Kasım 1955, s. 10-11.
———, “Nabizade Nâzım ve Realizm”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 31, 1 Eylül 1955, s. 2/4.
———, “Sergüzeşt (S. Sezai)”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 28, 1 Haziran 1955, s. 2-3.
Yesari, Mahmut, “Üslûp Muamması”, **Büyük Doğu**, S. 96, 21 Ağustos 1952, s. 4/6.
Yeşilaltay, Recai, “Perçemli Sokak Tartışması”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 69, Şubat 1958, s. 308-310.
———, “Üç Yönde Ataç”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 62-64, Eylül 1957, s. 52-53.
Yetiken, Fevzi, “ ‘41’ Buçuk Şiir’e, Kırkbir Kere Maşallah (Şahinkaya Dil)”, **Yamaç** (Adana), S. 4, 1 Kasım 1954, s. 4-6.
Yetkin, Erdoğan, “Günün Edebî Görünüşü”, **Güneydoğu** (Gaziantep), S. 2, Mart 1955, s. 7.
Yetkin, Suut Kemal, “Acıdan Acı (C. S. Tarancı)”, **Hisar**, C. 3, S. 64, 1 Ocak 1956, s. 4.
———, “Anlamsız Şiir Olur mu?”, **Yeditepe**, S. 169, 12 Ocak 1959, s. 2.
———, “Bulutun Rengi (O. Akbal), **Türk Dili**, C. 4, S. 43, Nisan 1955, s. 447-448.
———, “Değer ve Tutulma”, **Varlık**, S. 425, 1 Aralık 1955, s. 6.
———, “Dostum Ataç”, **Varlık**, S. 456, 15 Haziran 1957, s. 3.
———, “Edebiyatçıların Sorumluluğu”, **Varlık**, S. 424, 1 Kasım 1955, s. 8.
———, “Edebiyatta Millî Benliğe Dönüş”, **Damla** (Edirne), S. 94, 15 Şubat 1957, s. 116-117/127.
———, “Eleştirmeci Yokluğu”, **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 16-17.
———, “Gene O Mesele”, **Türk Dili**, C. 4, S. 41, Şubat 1955, s. 267-269.
———, “Güdümlü Edebiyat Üzerine”, **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 10.
———, “Merak Uyandırmak”, **Varlık**, S. 445, 1 Ocak 1957, s. 7.
———, “Niçin Roman Değil de Hikâye”, **Türk Dili**, C. 3, S. 34, Temmuz 1954, s. 565-566.
———, “Okuyucu ve Tenkitçi”, **Türk Dili**, C. 1, S. 7, Nisan 1952, s. 386-387.
———, “Onikiye Bir Var (H. Taner), **Türk Dili**, C. 4, S. 43, Nisan 1955, s. 448-449.
———, “Perçemli Sokak mı? Sokaklı Perçem mi? (O. Rifat)”, **Varlık**, S. 454, 15 Mayıs 1957, s. 5.
———, “Polis Romanları”, **Varlık**, S. 416, 1 Mart 1955, s. 4.
———, “Roman Üzerine”,**Varlık**, S. 447, 1 Şubat 1957, s. 4.
———, “Sanat Tenkidi ve Bir Tenkitçi (A. Benk)”, **Kültür Dünyası**, S. 10, 15 Ekim 1954, s. 22.
———, “Şiir Var, Şair Yok”, **Türk Dili**, C. 1, S. 5, Şubat 1952, s. 249-250.
———, “Şiire Saygı”, **Türk Dili**, C. 7, Mart 1958, s. 267-268.
———, “Üç Şiir Kitabı (Toprak Ana, Rüzgâr, Çevre)”, **Türk Dili**, C. 1, S. 3, Aralık 1951, s. 138-141.
———, “Üslûp Üzerine”, **Yenilik**, C. 1, S. 2, 15 Ocak 1953, s. 1/7.
Yılanlıoğlu, İsmail Hakkı, “Bozkırın Çağlıyanı (Ali Said Yüksel)”, **Toprak**, C. 4, S. 37, Aralık 1957, s. 8/19.
Yıldırım, Nevzat, “Çevre Üzerine (B. Necatigil)”, **Pazar Postası**, Y. 2, S. 80, 31 Ağustos 1952, s. 7.
Yıldız, İbrahim, “Siyah-Beyaz (Orhan Ulukan)”, **Yelken**, C. 3, S. 34, Kasım 1959, s. 24.
Yörükoğlu, Atalay, “Yeşilkaya Savcısı (İlhan Tarus)”, **Yeni Ufuklar**, C. 4, S. 31 (47), Nisan 1956, s. 426-430.
Yumer, Sacid, “Yaralı Hayvan (S. K. Aksal)”, **Yenilik**, C. 8, S. 42, Haziran 1956, s. 303-304.
Yurdusev, Hüseyin, “Bir İnsan Sesleniyor (Aysel Payaslı)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 17, 1 Kasım 1956, s. 2.
———, “Bir Sepet Çağla (Şükrü Güzel)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 4, Ekim 1955, s. 2.
———, “Birisi (N. Ulvi Akgün)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 8, Şubat 1956, s. 2.
———, “Bize Gelen Kitaplar Arasında (Şarkıların Vatanı Kalplerdir-Adnan Ardağı, Dalların Ucundaki-Osman Bolulu)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 1, Temmuz 1955, s. 2.
———, “Erken Gelen Bahar (Nihat Darcan)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 9, Mart 1956, s. 2.
———, “Garip (İsmet Üstek)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 10, Nisan 1956, s. 2.
———, “Şiirler (Turhan Doyran)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 16, 1 Ekim 1956, s. 2.

———, “Tomurcuk (Erdem Biçer)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 14, Ağustos 1956, s. 2.
———, “Yaşamak Herkesin Hakkı (Sabih Şendil), **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 2, Ağustos 1955, s. 2.
———, “Festival (N. Gürcan)”, **Sanat Yolu** (Bilecik), S. 22, Nisan 1957, s. 2.
Yurdusev, Hüsnü, “İki Tip Ozan”, **Varlık**, S. 474, 15 Mart 1958, s. 7.
Yusuf Ziya Bahadınlı, “Ötelerin Çocuğu”, **Yeditepe**, S. 112, 1 Ağustos 1956, s. 7.
Yüce, Kâmran S., “Düdüklü Tencere (M. Eloğlu)”, **Küçük Dergi**, S. 1, Nisan 1952, s. 24.
Yücel, Can, “Bulanık Suda Balık Avlamak (Oktay Rifat-Perçemli Sokak)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 1, 30 Aralık 1956, s. 6/10.
———, “Bulanık Suda Balık Avlamak”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 60, Ocak 1957, s. 10-15.
———, “Denizin İlk Yükselişi (N. Cumalı)”, **Koruk**, S. 29, Aralık 1954, s. 3.
———, “Eleştirmeyi Eleştirme: Nurettin Şadan Bey (Orhan Kemal-Grev, Mehmet Kaplan)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 11, S. 31, Ağustos 1954, s. 22-23/33-34.
———, “Gene Sanatta Fayda Meselesi”, **Yeditepe**, S. 21, 15 Eylül 1952, s. 1/3.
———, “Güdümlü Değil Gönüllü”, **Yeditepe**, S. 70, 1 Ekim 1954, s. 1/7.
———, “İki Çıkmaz Yol”, **Yeditepe**, S. 29, 15 Ocak 1953, s. 5.
———, “Made in Turkey (N. Evliyagil, Eski Yalı)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 11, S. 45-46, Ekim-Kasım 1955, s. 21-24.
———, “Orhan Veli ve İlerisi”, **Büyük Gazete**, C. 2, S. 41/4, 20 Aralık 1960, s. 28.
———, “Orhan Veli’nin Şairliği”, **Yeditepe**, S. 49, 15 Kasım 1953, s. 1-2.
———, “Roman ve Hikâyemizde Konuşma Dili”, **Yeditepe**, S. 30, 1 Şubat 1953, s. 1.
———, “Yazar İşçidir (Ataç’la ilgili)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 2, 6 Ocak 1957, s. 6-10; S. 3, 13 Ocak 1957, s. 7/11.
———, “Yazık ki Yahya Kemal!”, **Dost**, C. 3, S. 15, Aralık 1958, s. 8-11.
———, “Yeniciii! Yeniler Alayııım!”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 7, 10 Şubat 1957, s. 6.
———, “Yeşil Perçemli Ozan (O. Rifat)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 4, 20 Ocak 1957, s. 6.
Yücel, Hasan Âli, “Türk Edebiyatına Kendi Giren Köylü (F. Baykurt)”, **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 7-8 (Cumhuriyet’ten).
———, “Türk Edebiyatına Kendi Giren Köylü (F. Baykurt)”, **Yeditepe**, S. 161, 15 Ağustos 1958, s. 1-2.
Yücel, Tahsin, “Aşağı Yukarı (O. Rifat)”, **Küçük Dergi**, S. 1, Nisan 1952, s. 23.
———, “Bilinçsiz Sanat”, **Yelken**, C. 2, S. 24, Ocak 1959, s. 3-4.
———, “Çağımızı Yansıtmak”, **Varlık**, S. 509, 1 Eylül 1959, s. 3.
———, “Çağın Beğenisi”, **Varlık**, S. 437, 1 Eylül 1956, s. 8.
———, “En Büyüğümüz (N. Ataç)”, **Varlık**, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 14.
———, “Etki Üstüne”, **Yelken**, C. 3, S. 33, Ekim 1959, s. 6.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: ‘Anlatamadığım’”, **Varlık**, S. 433, 1 Temmuz 1956, s. 20-21.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Büyükler, Küçükler”, **Varlık**, S. 431, 1 Haziran 1956, s. 20.
———, “Gazete ve Dergiler Arasında: Yeni Bir Buluş, Bir Buluş Daha”, **Varlık**, S. 430, 1 Mayıs 1956, s. 20.
———, “Gene Sait Faik”, **Varlık**, S. 426, 1 Ocak 1956, s. 9.
———, “Güdümlü San’at”, **Beraber**, S. 6, 15 Kasım 1952, s. 1/4.
———, “Havada Bulut (Sait Faik)”, **Varlık**, S. 372, 1 Temmuz 1951, s. 15.
———, “Kişilik Dedikleri”, **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 9.
———, “Misafir (C. S. Tarancı üzerine)”, **Varlık**, S. 441, 1 Kasım 1956, s. 16.
———, “Roman Gerçeği”, **Varlık**, S. 508, 15 Ağustos 1959, s. 3.
———, “Sait Faik”, **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 7.
———, “Sanat Unutulunca”, **Varlık**, S. 406, 1 Mayıs 1954, s. 6.
———, “Unuttuğumuz”, **Varlık**, S. 479, 1 Haziran 1958, s. 6.
———, “Ziya Osman Deyince”, **Varlık**, S. 449, 1 Mart 1957, s. 6.

Yücel, Turgut, “İki Kitap (Dumanlı Eşik-Salih Gör, Ödemiş Şairleri-Fethi Savaşçı)”, **Nasır** (İzmir), S. 38-39, Mart-Nisan 1959, s. 2.
———, “İki Kitap (Faltaşı-Aytekin Ozan, Yani Elbise-Abdülkadir Ceyhun)”, **Nasır** (İzmir), S. 29-30, Haziran - Temmuz 1958, s. 3-5.
———, “İki Kitap: Çürük Tekne-Kavak Yelleri (Serap Gençay, Ertuğrul İlker Erkeskin)”, **Nasır** (İzmir), S.37, Şubat 1959, s. 1/4.
Zabunoğlu, Yahya Kâzım, “Bizde Eski Yeni Anlayışı”, **Mavi**, S. 5, 1 Mart 1953, s. 2/8.
Zaimoğlu, Ziya İlhan, “Bir Yalancının Destan Anlayışı (A. İlhan)”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 21, 1 Mart 1954, s. 8-9.
———, “Küçük Hikâye Üzerine”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 14-15, Ağustos-Eylül 1953, s. 4-5/9.
———, “Şiir ve Şair Üzerine”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 13, Temmuz 1953, s. 4.
———, “Türk Şiirinde Tuhaflık Modası”, **Türk San’atı**, C.1, S. 18, 1 Aralık 1953, s. 6.
Ziyalan, Nihat, “Haney Nasıl Yaşasın (Haney Yaşamalı-T. Yücel)”, **Salkım** (Adana), C. 2, S. 41, 1 Ekim 1956, s. 4.
———, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 8, 17 Şubat 1957, s. 6-7.
———, “İkinci Yeni Üzerine: Gerçeklere Koşarak”, **Yeni Ufuklar**, C. 6, S. 62-64, Eylül 1957, s. 71-73.
———, “Özden Biçime”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 25, 16-31 Mayıs 1960, s. 9/15.
———, “Şiirde Evrensel Olmak (F. Naci)”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 38, 21 Eylül 1958, s. 10.
———, “Üçüz”, **Salkım** (Adana), C. 3, S. 55, 10 Mayıs 1959, s. 2.
———, “Üstüne’nin Üstüne (T. Uyar)”, **Pazar Postası**, Y. 4, S. 48, 25 Kasım 1956, s. 7.
(İmzasız) , “Ahmet’in Kuzuları (Samim Kocagöz)”, **Kim**, S. 36, 30 Ocak 1959, s. 26-27.
———, “Ataç Ölçüsü (Günce)”, **Kim**, S. 108, 3 Ağustos 1960, s. 37.
———, “Ayaşlı ve Kiracıları (M. Ş. Esendal)”, **Kim**, S. 16, 12 Eylül 1958, s. 29.
———, “Aylâk Adam (Y. Atılgan)”, **Kim**, S. 13, 22 Ağustos 1958, s. 33.
———, “Aziz Nesin (Biraz Gelir misiniz?”, **Kim**, S. 29, 12 Aralık 1958, s. 31-32.
———, “Babamın Arkadaşları (S. Ağaoğlu)”, **Kim**, S. 68, 5 Eylül 1959, s. 30-32.
———, “Bay Düdük-A. Nesin, Dumanlı Eşik-Sıtkı Salih Gör”, **Kim**, S. 4, 20 Haziran 1958, s. 46.
———, “Berber Aynası (O. Akbal)”, **Kim**, S. 53, 29 Mayıs 1959, s. 31-32.
———, “Beş Romancı Tartışıyor”, **Kim**, S. 113, 6 Eylül 1960, s. 36-37.
———, “Bir Romancının Dünyası (Cemil Yener)”, **Kim**, S. 62, S. 62, 27 Temmuz 1959, s. 32.
———, “Despot’un Romanı (Reşat Enis)”, **Kim**, S. 14, 29 Ağustos 1958, s. 33.
———, “Dünya Evi (O. Kemal), **Kim**, S. 112, 31 Ağustos 1960, s. 31-32.
———, “Edebiyat Maskeli Edepsizlik (Tarık Dursun K.-Hasangiller)”, **Toprak**, C. 2, S. 17, 6/15.
———, “Hababam Sınıfı (Rıfat Ilgaz)”, **Kim**, S. 50, 8 Mayıs 1959, s. 32-33.
———, “Hacizli Toprak (Cengiz Tuncer)”, **Kim**, S. 93, 30 Mart 1959, s. 31.
———, “Hikâyeciler (Bekir Sıtkı Kunt)”, **Kim**, S. 44, 27 Mart 1959, s. 32-33.
———, “İki Şairin Devr-i Alemi (Cengiz Tuncer, Tarık Dursun K.)”, **Kaynak**, C. 6, S. 71, 15 Ocak 1953, s. 55-56.
———, “Karapürçek-M. Sunullah Arısoy, Sarhoş Dünya-Ahmet Tufan Şentürk, Ağaran Dünya-Şahinkaya Dil”, **Kim**, S. 8, 18 Temmuz 1958, s. 37.
———, “Köyün Kanburu (K. Tahir)”, **Kim**, S. 47, 17 Nisan 1959, s. 26-27.
———, “Mustafa Kemal’in Anafartalar Destanı ve Cenap Ozankan”, **Büyük Gazete**, C. 2, S. 29/4, 22 Eylül 1960, s. 44.
———, “Onlar da İnsandı (Cengiz Dağcı)”, **Kim**, S. 31, 26 Aralık 1938, s. 32-33.
———, “Orta Direk (Yaşar Kemal)”, **Kim**, S. 96, 20 Nisan 1959, s. 21-22.
———, “Topal Koşma”, **Akis**, S. 112, 30 Haziran 1956, s. 22; “Basında Yankımız (N. Meriç, Topal Koşma)”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 57-58, Ekim-Kasım 1956, s. 75-76 (aynı yazı).
———, “Seyfettin Turhan’ın Hikâyeleri”, **Kaynak**, C. 6, S. 73, 15 Şubat 1953, s. 123-124.
———, “Teşrih Masası: Nasıl Propaganda Yaparlar? (Aziz Nesin’in ‘Koltuk’ Adlı Kitabının Tahlili)”, **Türk Düşüncesi**, C. 10, S. 4-55, 1 Nisan 1959, s. 44-49.
———, “Tütün Zamanı (N. Cumalı)”, **Kim**, S. 88, 24 Şubat 1959, s. 30-31.

———, “Yabancılar (Kemal Biker)”, **Kim**, S. 64, 8 Ağustos 1959, s. 32.
———, “Yarışma: Gelişen Köy Romanı ve Fakir Baykurt”, **Kim**, S. 9, 25 Temmuz 1958, s. 33-34.
———, “Yediçınar Yaylası (K. Tahir)”, **Kim**, S. 15, 6 Eylül 1958, s. 32.
———, “Yeni Bir Roman: Odalarda (E. Öz)”, **Kim**, S. 121, 23 Ekim 1960, s. 34.
———, “İstiklal Savaşı (F. H. Dağlarca)”, **Pazar Postası**, Y. 1, S. 42, 25 Kasım 1951, s. 7.
———, “Nisan Haritası (Başaran)”, **Varlık**, S. 534, 1 Eylül 1960, s. 13.
———, (V. Günyol?-O. Burian?), “Başsöz”, **Ufuklar**, C. 1, S. 5, Haziran 1952, s. 129-130.
———, “7 nci Gün (Orhan Hançerlioğlu)”, **Akis**, C. 10, S. 167, 20 Temmuz 1957, s. 27-28.
———, “Ali (O. Hançerlioğlu)”, **Akis**, C. 5, S. 80, 19 Kasım 1955, s. 18.
———, “Birisi (Nahit Ulvi Akgün)”, **Akis**, C. 5, S. 83, 10 Aralık 1955, s. 20.
———, “Bugünkü Diliyle Mevlâna-Yeni Hikâyeler 1956 (A. Gölpınarlı)”, **Akis**, C. 5, S. 85, 24 Aralık 1955, s. 22.
———, “Çarığımı Yitirdiğim Tarla-Denizin Yükselişi (M. Başaran, N. Cumalı)”, **Akis**, C. 5, S. 73, 1 Ekim 1955, s. 22.
———, “Deliler Boşandı (Aziz Nesin)”, **Akis**, C. 10, S. 165, 6 Temmuz 1957, s. 21.
———, “Esir Şehrin İnsanları, Hababam Sınıfı (Kemal Tahir, Rıfat Ilgaz)”, **Akis**, C. 10, S. 168, 27 Temmuz 1957, s. 22.
———, “Fakir İşi (Tahir Kutsi Makal)”, **Akis**, C. 10, S. S. 173, 31 Ağustos 1957, s. 31.
———, “Göl İnsanları, Alabildiğine (Kemal Tahir, Tahir Pamir)”, **Akis**, C. 10, S. 169, 3 Ağustos 1957, s. 22-23.
———, “Gülen Ada, Ağaran Dünya, Vatandaş Ahmet Efendi (H. Balıkçısı, Şahinkaya Dil, Burhan Felek)”, **Akis**, C. 10, S. 158, 18 Mayıs 1957, s. 21.
———, “Harç Mezat (Suat Taşer)”, **Akis**, C. 5, S. 71, 17 Eylül 1955, s. 31.
———, “İki Uyku Arasında-Yılan Hikâyesi-Köle Hanı (T. Buğra, S. Kocagöz, İ. Tarus)”, **Akis**, C. 1, S. 10, 17 Temmuz 1954, s. 24.
———, “İnce Memed (Yaşar Kemal)”, **Akis**, C. 5, S. 82, 3 Aralık 1955, s. 22.
———, “İntermezzo (Fikret Adil)”, **Akis**, C. 5, S. 84, 17 Aralık 1955, s. 26.
———, “İt Kuyruğu (Aziz Nesin)”, **Akis**, C. 10, S. 170, 10 Ağustos 1957, s. 22.
———, “Kardeş Payı, Yurdunu Kaybeden Adam (O. Kemal, Cengiz Dağcı)”, **Akis**, C. 10, S. 166, 13 Temmuz 1957, s. 32.
———, “Kasım Rüzgârı (Halim Yağcıoğlu)”, **Akis**, C. 5, S. 81, 26 Kasım 1955, s. 20.
———, “Kuru Sevda (Mahmut Makal)”, **Akis**, C. 10, S. 157, 11 Mayıs 1957, s. 20.
———, “Rüştü Onur (S. Birsel)”, **Akis**, C. 10, S. S. 172, 24 Ağustos 1957, s. 25.
———, “Söz Arasında (N. Ataç)”, **Akis**, C. 10, S. 162, 15 Haziran 1957, s. 23.
———, “Suçumuz İnsan Olmak (Oktay Akbal)”, **Akis**, C. 10, S. 159, 25 Mayıs 1957, s. 26.
———, “Şarkılı Kahve-Gün Işığı (S. K. Aksal)”, **Akis**, C. 1, S. 3, 29 Mayıs 1954, s. 24.
———, “Şiirin İlkeleri-Aşka Kitakse (S. Birsel-Naim Tirali)”, **Akis**, C. 1, S. 4, 5 Haziran 1954, s. 26.
———, “Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru”, **Akis**, C. 1, S. 5, 12 Haziran 1954, s. 23.
———, “Teneke-Semaver (Y. Kemal, Sait Faik)”, **Akis**, C. 5, S. 75, 15 Ekim 1966, s. 21.
———, “Yepetaş (Aziz Nesin)”, **Akis**, S. 112, 30 Haziran 1956, s. 22.
———, “Yeşilkaya Savcısı-Haziran Defteri (İlhan Tarus, Ceyhun Atuf Kansu)”, **Akis**, C. 5, S. 86, 31 Aralık 1955, s. 24-25.
———, “Zenciler Birbirine Benzemez, İhtiyar Maya (Attilâ İlhan, Refik Bayrakçı)”, **Akis**, C. 10, S. 161, 8 Haziran 1957, s. 26-27.
———, “ ‘Kuşluk Vakti’ Üzerine Bir Tenkit Denemesi (Avni Dökmeci)”, **Kaynak**, C. 5, S. 65, 15 Ekim 1952, s. 518-521.
———, “Yol Parası (Seyfettin Turhan)”, **Kaynak**, C. 5, S. 66, 1 Kasım 1952, s. 550-551.
———, “Kuşluk Vakti, Yol Parası (A. Dökmeci, S. Turhan)”, **Kaynak**, C. 5, S. 69, 15 Aralık 1952, s. 648-650.

2.2. GAZETELER

Acaroğlu, Türker, “Günlerin Getirdiği (N. Ataç)”, **Vatan**, 5 Eylül 1957, s. 2.
Ada, İ., “Mevlana Celalettin”, **Vatan**, 2 Aralık 1951, s. 5.
Adıvar, Halide Edip, “Romancılığa Dair”, **Yeni İstanbul**, S. 2959, 10 Şubat 1958.
———, “Sosyal Edebiyat 1-2”, **Yeni İstanbul**, S. 2566, 7 Ocak 1957; S. 2573, 14 Ocak 1957.
———, “Sosyal Edebiyata Dair”, **Yeni İstanbul**, S. 2067, 22 Ağustos 1955.
Akbal, Oktay, “Bozbulanık”, **Vatan**, 3 Mayıs 1953, 5 Temmuz 1953.
———, “Fazıl Hüsnü Dağlarca: Aç Yazı”, **Vatan’ın İlavesi**, 9 Aralık 1951, s. 3.
———, “Kitap Dünyamız (Orhan Kemal-Sarhoşlar), **Vatan’ın İlavesi**, 1 Aralık 1951, s. 3.
———, “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu”, **Vatan**, 20 Eylül 1953.
———, “Çamaşırcının Kızı, Murtaza”, **Vatan**, 27 Nisan 1952.
———, “Şairane Şiir”, **Vatan**, 26 Eylül 1954.
Aksal, Sabahattin Kudret, “Eleştirmede Yukarıdan Bakmak”, **Vatan** (Sanat Sayfası), 27 Kasım 1955.
Aksoy, Ali, “Gemlik Yazıları-Nezihe Meriç”, **Gemlik Körfez**, 20 Aralık 1953.
Alangu, Tahir, “Fikir ve Sanat: ‘Var Olmak’ İlhan Tarusun Romanı”, **Vatan**, 7 Şubat 1958, s. 4.
———, “Fikir ve Sanat: 1957 Yılının Şiir Kitapları”, **Vatan**, 14 Şubat 1958, s. 4.
———, “Fikir ve Sanat: Babamın Arkadaşları (S. Ağaoğlu)”, **Vatan**, 17 Mart 1958, s. 4.
———, “Fikir ve Sanat: Muzaffer Buyrukçu’nun Yeni Hikâye Kitabı: Acı”, **Vatan**, 27 Ocak 1958, s. 4.
———, “Fikir ve Sanat: Orhan Hançerlioğlu’nun Son Kitabı: ‘Yedinci Gün’”, **Vatan**, 10 Eylül 1957, s. 2.
———, “Fikir ve Sanat: “ ‘Babil Kulesi’ ve Orhan Kemal’in Mizah Yazarlığı”, **Vatan**, 2 Kasım 1957, s. 2.
———, “Fikir ve Sanat: “ ‘Yaşamasız’ Vüs’at O. Bener’in Hikâyeleri”, **Vatan**, 17 Kasım 1957, s. 2.
———, “Fikir ve Sanat: ‘Bir Gecenin Beyliği’ (Yıldırım Keskin)”, **Vatan**, 27 Kasım 1957, s. 2.
———, “Fikir ve Sanat: ‘Rahmet Yolları Kesti’”, **Vatan**, 5 Aralık 1957, s. 2.
———, “Fikir ve Sanat: ‘Onbinlerin Dönüşü’ (Samim Kocagöz) ”, **Vatan**, 31 Aralık 1957, s. 4.
———, “Fikir ve Sanat: Sen Beni Sev (S. Birsel)”, **Vatan**, 16 Ocak 1958, s. 4.
———, “Fikir ve Sanat: Sultan Hamit Düşerken (N. S. Örik)”, **Vatan**, 8 Ocak 1958, s. 4.
Anday, Melih Cevdet, “Eleştirme Demek Doğru mu?”, **Tercüman**, 22 Ocak 1958.
———, “İki Yargıt Üzerine”, **Tercüman**, 5 Şubat 1958.
Arzık, Nimet, “Kızılcık Dalları (R. N. Güntekin)”, **Zafer**, 26 Ocak 1957.
Bulut, Rıza, “Yeni Şiir”, **Anadolu**, S. 11833, 9 Ağustos 1951.
Çağlar, Behçet Kemal, “A. Hamdi Tanpınar’ın Yeni Eseri (19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi)”, **Tercüman**, 15 Ağustos 1956.
Daloğlu, Osman, “Nezihe Meriç”, **Politika**, 21 Haziran 1952.
Gürkan, Turhan, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisi”, **Son Havadis (**Hafta Sonu Eki**)**, 18 Nisan 1953, s. 2.
Gürtin, Ahsen, “Şiirde Vezin, Kafiye”, **Anadolu**, S. 12327, 3 Ocak 1953.
Kaya, Vedat, “İki Kitap - Boz bulanık”, **Son Havadis (**Hafta Sonu Eki**)**, 18 Nisan 1953, s. 3.
Kitap Dostu, “Aferin (A. Nesin)”, **Ulus**, 4 Nisan 1959, s. 2.
———, “Gölpınarlı ile Mevlana-Yenileşen Mevlana (A. Gölpınarlı, A. Kadir)”, **Ulus**, 2 Şubat 1959, s. 2.

Mehteroğlu, Yurdakul (Sunullah Arısoy), “Yayın Dünyamız: ‘Arada’ (B. Necatigil)”, **Ulus**, 7 Ocak 1959, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Bir Eleştirme Üzerine’ (T. Çavdar, O. Kemal)”, **Ulus**, 2 Eylül 1959, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman’ (T. Alangu)”, **Ulus**, 16 Aralık 1959, s. 2/4.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Duru Gök’ (S. K. Aksal)”, **Ulus**, 9 Nisan 1958, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Gerçek Saygısı’ (Fethi Naci)”, **Ulus**, 12 Ağustos 1959, s. 2/4.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Günlerin Götürdüğü’ (S. K. Yetkin)”, **Ulus**, 21 Ocak 1959, s. 2/7.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Ha Bu Diyar’ (Fikret Otyam)”, **Ulus**, 4 Ağustos 1959, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Hoşgeldin Halil İbrahim’ (A. Kadir)”, **Ulus**, 21 Ekim 1959, s. 2/4.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Mavi Dünya’ (Celal Çumralı)”, **Ulus**, 2 Aralık 1959, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Onbinlerin Dönüşü’ (S. Kocagöz)”, **Ulus**, 26 Şubat 1958, s. 2-3.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Saçkıran’ (A. Nesin)”, **Ulus**, 9 Eylül 1959, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Sen Beni Sev’ (S. Birsel)”, **Ulus**, 5 Şubat 1958, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Üçüncü Katın İnsanları’ (Sıtkı Yırcalı)”, **Ulus**, 18 Nisan 1959, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Yeni Hikâyeler 1958’”, **Ulus**, 1 Ocak 1958, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Yeni Şiirler 1958’”, **Ulus**, 11 Ocak 1958, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: ‘Yeninin Çilesi’”, **Ulus**, 23 Eylül 1959, s. 2.
———, “Yayın Dünyamız: İki Kitap: Delice Böcek ile İki Dal (F. H. Dağlarca, Celâl Vardar)”, **Ulus**, 29 Ocak 1958, s. 2.
———, “Limanda Bir Gemi (Özker Yaşin)”, **Ulus**, 21 Kasım 1956, s. 2.
———, “Mizah Hikâyeleri (A. Nesin-İt Kuyruğu)”, **Ulus**, 14 Kasım 1956, s. 2/5.
Minnetoğlu, İbrahim, “İki Hikâyeci”, **Her Gün**, Y. 6, S. 1921, 6 Mart 1953.
Nâzım Kemal, “Genç Romancının Derdi”, **Yeni Sabah**, 22 Aralık 1952, s. 2.
———, “Hakikat Endişesi”, **Yeni Sabah**, 13 Ekim 1952, s. 2.
———, “Hiçlik Şampiyonu”, **Yeni Sabah**, 6 Ekim 1952, s. 2.
———, “Karınca Yuvası (İ. Tarus)”, **Yeni Sabah**, 27 Ekim 1952, s. 2-3.
———, “Makina ve Sanatkâr”, **Yeni Sabah**, 22 Eylül 1952, s. 2.
———, “Romancının Dünyası”, **Yeni Sabah**, 15 Eylül 1952, s. 2.
———, “Şairin Dili”, **Yeni Sabah**, 29 Aralık 1952, s. 2.
———, “Tenkidci Edebiyat”, **Yeni Sabah**, 29 Eylül 1952, s. 2.
———, “Tuz (Bedri Rahmi Eyuboğlu)”, **Yeni Sabah**, 8 Eylül 1952, s. S. 2.
Okay, Erkin, “Eski ve Yeni Şiir Anlayışı”, **Anadolu**, S. 12873, 8 Ağustos 1954.
Sevsevil, Ahmet, “Şiire Dair”, **Anadolu**, S. 11643, 1 Şubat 1951.
Sabih Şendil, “Sisler Bulvarı Üzerine Düşünceler”, **Son Havadis Sanat ve Edebiyat**, 11 Eylül 1954.
Tanyol, Cahit, “Halk Şiiri ve Bir Münakaşa (N. Ataç)”, **Yeni Sabah**, 26 Aralık 1952, s. 2.
———, “Türk Klâsikleri: Yunus, Karacaoğlan”, **Yeni Sabah**, 17 Ekim 1952, s. 2.
Turhan, Seyfettin, “Bozbulanık”, **Hürses**, 31 Mayıs 1953, s.
Uyar, Turgut, “Şiir Üstüne”, **Ulus**, 16 Kasım 1956, s. 2.

III. GÖRÜŞMELER, SORUŞTURMALAR, AÇIK OTURUMLAR

3.1. KİTAPLAR

Nayır, Yaşar Nabi, **Edebiyatçılarımız Konuşuyor,** Varlık Yayınları, İstanbul, 1976.

Baydar, Mustafa, **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?**, Ahmet Halit Yaşaroğlu Yayınları, İstanbul, 1960.

3.2. DERGİ VE GAZETELER

3.2.1. GÖRÜŞMELER

Acarı, Hâlis (Asım Bezirci), "Orhan Kemal'le Konuşma", **Dost**, C. 2, S. 9, Haziran 1958, s. 16-22.

———, "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu Konuşma (Edip Cansever)", **Yeditepe**, S. 170, 29 Ocak 1959, s. 3.

———, "Üvercinka Dedi ki (C. Süreya)", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 14.

Alsi, Özül İ., "İlhan Berk'e On Soru", **Salkım** (Adana), C. 3, S. 50, 7 Temmuz 1958, s. 2.

Andak, Selmi, "Fakir Baykurt Konuşuyor", **Yelken**, C. 2, S. 19, Ağustos 1958, s. 11.

Arseven, Veysel, "İlhan Berk'le Bir Konuşma", **Yeditepe**, S. 163, 15 Eylül 1958, s. 1/5.

Ateş-Sin, "Büyük Hikâyeci Çocuk Sait Faik", **Ayda Bir**, S. 24, Haziran 1954, s. 15-17.

Barlok, İsmet, "Memduh Şevket Esendal'ın Kitapları Arasında", **Yücel**, S. 6, Nisan 1956, s. 356-357.

Beş Sanat, "Attilâ İlhan Cevap Veriyor", **Beş Sanat**, S. 18, Eylül 1951, s. 6/16.

———, "Sabahattin Kudret Aksal ile Bir Konuşma", **Beş Sanat**, S. 16, Temmuz 1951, s. 9/16.

Bozdoğan, E. Sezai, "Selahattin Batu ile Bir Konuşu", **Salkım** (Adana), C. 2, S. 36, 1 Şubat 1956, s. 1/6.

Bozok, Hüsamettin, "Güdümlü Sanat Saçmalığına Karşı", **Yeditepe**, S. 70, 1 Ekim 1954, s. 1/3.

Bülbül, A. Rıdvan, "Muvaffak Sami Onat'la Konuşma", **Çağrı**, C. 2, S. 20, Ağustos 1959, s. 11-12.

Çalt, Baha, "Bugünün Şairleri: 4- Celâl Sılay", **Ayda Bir**, S. 34,Nisan 1955, s. 31-32.

Çavdar, Tevfik, "Orhan Kemal ile Roman Üstüne Konuşma", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 14.

———, "Vüs'at Bener Yeni Yaşamalar Peşinde (Yaşamasız)", **Pazar Postası**, Y. 5, S. 38, 29 Eylül 1957, s. 10-11.

Dalay, Nihad, "Âsaf Hâlet Çelebi ile Karşı Karşıya", **Türk San'atı**, C. 2, S. 28, Ekim 1954, s. 8-9.

Duru, Orhan (Konuşan), "M. Erdost ile", **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (9), S. 3-4 (96-97), Mayıs-Haziran 1960, s. 144-145.

Duru, Orhan, Muzaffer Erdost, "Karşılıklı Konuşma", **Evrim**, S. 2-3, Nisan-Mayıs 1954, s. 16-18.

Eşler, Suzan, "Kalemi ile geçinen Hikâyecimiz Orhan Kemal", **Ayda Bir**, S. 21, Mart 1954, s. 31-33.

Fethi Naci, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", **Dost**, C. 7, S. 31, Nisan 1960, s. 19-26.

———, "Kemal Tahir'in Evinde", **Dost**, C. 6, S. 30, Mart 1960, s. 8-15.

———, "Kemal Tahir'le Konuşma", **Pazar Postası**, Y. 6, S. 35, 31 Ağustos 1958, s. 8.

Görel, R., "Yusuf Atılgan Anlatıyor", **Varlık**, S. 504, 15 Haziran 1959, s. 8.

Güner, Fuad H., "İlhan Berk'le Bir Konuşma", **Dost**, C. 7, S. 33, Haziran 1960, s. 34-45.

Gürol-Tekin, "Behçet Necatigil'e Sekiz Soru", **Yelken**, C. 3, S. 35, Aralık 1959, s. 14-15.

Habora, Bülent, "Onat Kutlar ile Konuşma", **Yelken**, C. 4, S. 46, Kasım 1960, s. 7.

Halıcı, Feyzi, "Munis Faik Ozansoy ile Konuşma", **Çağrı**, C. 1, S. 12, Aralık 1958, s. 8-9.

———, “Suut Kemal Yetkin’le Konuşma”, **Çağrı**, C. 2, S. 14, Şubat 1959, s. 8-9.
Hamle, “Salâh Birsel’le Bir Konuşma”, **Hamle (Maraş)**,S. 16, 15 Mart 1955, s. 4-6.
Işıklı, Yusuf, “Suat Uzer ile Karşı Karşıya”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 25, Temmuz 1954, s. 8-9.
———, “Yaşar Kemal’le Karşı Karşıya”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 17, Kasım 1953, s. 8-9.
İlke, “Salâh Birsel’le Bir Konuşma”, **İlke (Gaziantep),** S. 1, 1 Eylül 1954, s. 6-7.
Kipöz, Tekin, “Berk ile Kipöz”, **Maya** (Alaşehir), S. 1, 1 Ocak 1960, s. 12.
Kurdakul, Şükran, “1940’dan Sonra Şiirimiz (A. İlhan)”, **Yelken**, C. 4, S. 43-44, Ağustos- Eylül 1960, s. 14-17.
Menemencioğlu, Muazzez, “Behçet Necatigil Anlatıyor”, **Varlık**, S. 527, 1 Haziran 1960, s. 4.
———, “Cahit Külebi Anlatıyor”, **Varlık**, S. 510, 15 Eylül 1959, s. 4.
———, “Edip Cansever Anlatıyor”, **Varlık**, S. 540, 15 Aralık 1960, s. 8.
———, “Fethi Naci Anlatıyor”, **Varlık**, S. 516, 15 Aralık 1959, s. 8.
———, “Hikmet Dizdaroğlu Anlatıyor”, **Varlık**, S. 518, 15 Ocak 1960, s. 7.
———, “Memet Fuat Anlatıyor”, **Varlık**, S. 520, 15 Şubat 1960, s. 7-8.
———, “Muhtar Körükçü ile Konuşma”, **Çağrı**, C. 2, S. 21, Eylül 1959, s. 7/15.
———, “Munis Faik Ozansoy Anlatıyor”, **Varlık**, S. 506, 15 Temmuz 1959, s. 6.
———, “Necati Cumalı Anlatıyor”, **Varlık**, S. 523, 1 Nisan 1960, s. 10-11.
———, “Suut Kemal Anlatıyor”, **Varlık**, S. 501, 1 Mayıs 1959, s. 6-7.
———, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anlatıyor”, **Varlık**, S. 525, 1 Mayıs 1960, s. 4-5.
———, “Yaşar Nabi ile Konuşma”, **Çağrı**, C. 3, S. 31, Ağustos 1960, s. 6-7.
———, “Onat Kutlar Anlatıyor”, **Türk Dili**, C. 10, S. 111, Aralık 1960, s. 152-155.
Olcayto, “Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki…”, **Hafta**, C. 2, S. 29, 15 Temmuz 1959, s. 9/25.
Öz, Erdal, “Özcan Ergüder Erdal Öz’ün Sorularına Cevap Veriyor”, **Yenilik**, C. 11, S.55, Mayıs 1957, s. 9-11.
———, “Turgut Uyar ile Konuştum”, **a**, S. 8, Aralık 1956, s. S. 2/7.
Özçelik, O. Fehmi, “Ataç’la Konuşma”, **Hisar**, C. 2, S. 35, Mart 1953, s. 10-11.
———, “Cahit Külebi Diyor ki…”, **Hisar**, C. 1, S. 18, Ekim 1951, s. 10-11.
———, “Cahit Sıtkı Diyor ki…”, **Hisar**, C. 1, S. 20, Aralık 1951, s. 10-11.
———, “Konuşma: Umran Nazif Cevap Veriyor”, **Hisar**, C. 2, S. 23, 1 Mart 1952, s. 10-11.
———, “M. Ş. E. ile İki Saat”, **Hisar**, C. 1, S. 19, Kasım 1951, s. 10-11/16.
———, “Orhan Hançerlioğlu Diyor ki”, **Hisar**, C. 4, S. 73, Kasım 1956, s. 12-13.
———, “Peyami Safa ile Konuşma”, **Hisar**, C. 2, S. 32, Aralık 1952, s. 4-5.
———, “Prof. Suut Kemal Yetkin Diyor ki”, **Hisar**, C. 2, S. 25, 1 Mayıs 1952, s. 7.
———, “Sabahattin Teoman’la Konuşma”, **Hisar**, C. 2, S. 24, Nisan 1952, s. 6-7/16-17.
———, “Selâhattin Batu Diyor ki…”, **Hisar**, C. 1, S. 22, Şubat 1952, s. 10-11.
Özmez, Orhan Tahsin, “Sanat Konuşmaları: Orhan Hançerlioğlu ile Karşı Karşıya”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 12, 15 Haziran 1953, s. 8-9.
Öztaş, Önal Vasıf, “Feyzi Halıcı ile Bir Konuşma”, **Anahtar**, C. 1, S. 3, Temmuz 1959, s. 10-11/23.
Sâmanoğlu, Gültekin, “Ümit Y. Oğuzcan’la Konuşma”, **Hisar**, C. 4, S. 68, Mayıs 1956, s. 12-13.
Savaşçı, Fethi, “Nahit Ulvi Akgün’le Bir Konuşma”, **Nasır** (İzmir), S. 27-28, Nisan-Mayıs 1958, s. 2.
Soygür, Ünsal, “Cahit Külebi İle Bir Konuşma), **Yenilik**, C. 1, S. 8, 15 Temmuz 1953, s. 3.
Sümer, Güler, “Ataç’la Konuşu”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 12, S. 50, Mart 1956, s. 15-18.
Tahsin, Orhan, “Sabahattin Kudret Aksal İle Bir Konuşma”, **Yenilik**, C. 1, S. 12, Aralık 1953, s. 3.
Teoman, Ali, “Bekir Sıtkı Erdoğan’la Konuşma”, **Çağrı**, C. 3, S. 26, Şubat 1960, s. 22-24.
———, “Mustafa Sutüven’le Konuşma”, **Çağrı**, C. 2, S. 19, Temmuz 1959, s. 7/16.
Tuncer, Cengiz, “İzmirden İki Hikâyeci (K. Bilbaşar, S. Kocagöz)”, **Yeditepe**, S. 54, 1 Şubat 1954, s. 4.
Uğurlu, Nurer, “Kemal Bilbaşar Diyor ki”, **Yelken**, C. 4, S. 45, Ekim 1960, s. 18-20.
———, “Kocagöz ile Uğurlu”, **Maya** (Alaşehir), S. 2-3, Şubat Mart 1960, s. 3.
Uzer, Suat, “Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki”, **Hisar**, C. 2, S. 37, Mayıs 1953, s. 10-11.
———, “Cahit Tanyol’la Bir Konuşma”, **Hisar**, C. 2, S. 36, Nisan 1953, s. 10-11.
———, “Mehmet Kaplan’la Bir Konuşma”, **Hisar**, C. 2, S. 34, Şubat 1953, s. 10-11.
———, “Şinasi Özdenoğlu ile Bir Konuşma”, **Hisar**, C. 1, S. 21, Ocak 1952, s. 10-11/17.

———, “Tarık Buğra Diyor ki”, **Hisar**, C. 2, S. 38, Haziran 1953, s. 10-11.
———, “Yahya Kemal’e Dair Anket: Mehmet Kaplan’ın Cevabı”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 16, 1 Ekim 1953, s. 5.
———, “Yahya Kemal’e Dair Anket: Ord. Prof. Mustafa Tunç’un Cevabı”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 12, 15 Haziran 1953, s. 11/15.
———, “Yahya Kemal’e Dair Anket: Tanpınar’ın Cevabı”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 13, Temmuz 1953, s. 6.
Ürgüp, Fikret, “Om Mani Padme Hum’un Kahramanı Asaf Halet Çelebi”, **Yeditepe**, S. 50, 1 Aralık 1953, s. 1/3.
Yelken, Sami, “Orhan Hançerlioğlu ile Bir Konuşma”, **Beş Sanat**, S. 14, Mayıs 1951, s. 6.
(İmzasız), “Bugünün Şairleri: 1- Sabahattin Kudret Aksal”, **Ayda Bir**, s. 31, Ocak 1955, s. 41-43.
———, “Bugünün Şairleri: 2- Melih Cevdet Anday”, **Ayda Bir**, S. 32, Şubat 1955, s. 49-50.
———, “Bugünün Şairleri: 3- Cahit Külebi”, **Ayda Bir**, S. 33, Mart 1955, s. 61-62.
———, “Her Ay Bir Konuşma, Behçet Kemal Çağlar Anlatıyor”, **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 10-11.
———, “Tarık Dursun K. İle Konuşma”, **Anadolu**, S. 11736, 3 Mayıs 1951.
———, “Cahit Külebi ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 367, 1 Şubat 1951, s. 8-9.
———, “Abdülhak Şinasi Hisar Diyor ki”, **Hisar**, C. 3, S. 47, Mart 1954, s. 6-7.
———, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **Varlık**, S. 377, 1 Aralık 1951, s. 5-7.
———, “Attilâ İlhan’la Konuştuk”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C. 9, S. 21, Ekim 1953, s. 33-35.
———, “Baki Süha ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 388, 1 Kasım 1952, s. 8-9.
———, “Behçet Kemal Çağlar Diyor ki”, **Hisar**, C. 2, S. 45, Ocak 1954, s. 10-11/18.
———, “Behçet Necatigil Konuşuyor”, **Hisar**, C. 2, S. 42, Ekim 1953, s. 10.
———, “Behçet Necatigil’le Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 373, 1 Ağustos 1951, s. 5.
———, “Bekir Sıtkı ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 374, 1 Eylül 1951, s. 8-9.
———, “Cahit Sıtkı Tarancı ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 368, 1 Mart 1951, s. 6.
———, “Ceyhun Atuf Kansu ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 369, 1 Nisan 1951, s. 9-10.
———, “Edip Cansever’le Bir Konuşma”, **Yeditepe**, S. 59, 15 Nisan 1954, s. 4/7.
———, “Gülten Akın’la Konuşma”, **Hisar**, C. 4, S. 66, Mart 1956, s. 12.
———, “Haldun Taner Diyor ki”, **Hisar**, C. 2, S. 29, Eylül 1952, s. 10-12.
———, “Haldun Taner’le Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 7.
———, “Her Ay Bir Konuşma, İlhan Tarus’la”, **Varlık**, S. 399, 1 Ekim 1953, s. 6-7.
———, “İlhan Demiraslan’la Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 389, 1 Aralık 1952, s. 8-9.
———, “Kemal Bilbaşar ile Bir Konuşma”, **Yeditepe**, S. 20, 1 Eylül 1952, s. 1/4.
———, “M. Sunullah Arısoy’la Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 398, 1 Eylül 1953, s. 23.
———, “Memduh Şevket Esendal’la Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 383, 1 Haziran 1952, s. 7-8.
———, “Metin Eloğlu ile Bir Konuşma”, **Yeditepe**, S. 15, 15 Haziran 1952, s. 3.
———, “Muhtar Körükçü ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 394, 1 Mayıs 1953, s. 6.
———, “Muvaffak Sami Onat’la Konuşma”, **Hisar**, C. 2, S. 28, Ağustos 1952, s. 3-5/15.
———, “N. İlhan Berk ile Konuştuk”, **Yeditepe**, S. 38, 1 Haziran 1953, s. 7.
———, “Necati Cumalı ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 380, 1 Mart 1952, s. 9.
———, “Nurullah Ataç’la Bir Konuşma”, **Merhem**, S. 10, Mayıs 1953, s. 3.
———, “Nurullah Ataç’la Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 385, 1 Ağustos 1952, s. 6-7.
———, “Oktay Akbal Cevap Veriyor”, **Hisar**, C. 2, S. 26, Haziran 1952, s. 10-11.
———, “Oktay Akbal’la Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 371, 1 Haziran 1951, s. 6.
———, “Orhan Hançerlioğlu ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 378, 1 Ocak 1952, s. 6.
———, “Orhan Hançerlioğlu ile Konuşma”, **Hisar**, C. 2, S. 31, Kasım 1952, s. 8.
———, “Reşat Nuri Güntekin’le Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 387, 1 Ekim 1952, s. 4-5.
———, “Sabahattin Kudret Aksal Diyor ki”, **Hisar**, C. 2, S. 43, Kasım 1953, s. 6-7.
———, “Sabahattin Kudret’le Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 375, 1 Ekim 1951, s. 6-7.
———, “Sait Faik’le Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 395, 1 Haziran 1953, s. 6.
———, “Tarık Güner’le Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 381, 1 Nisan 1952, s. 10.
———, “Turgut Uyar’la Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 386, 1 Eylül 1952, s. 9.
———, “Ümran Nazif’le Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 382, 1 Mayıs 1952, s. 6.
———, “Ziya Osman Saba ile Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 376, 1 Kasım 1951, s. 7-8.

———, “Ziya Osman Saba Konuşuyor”, **Hisar**, C. 2, S. 46, Şubat 1954, s. 14-15.
———, “Abdülhak Şinasi Hisar’la Bir Konuşma”, **Varlık**, S. 384, 1 Temmuz 1952, s. 6-7.

3.2.2. AÇIKOTURUM VE SORUŞTURMALAR

Akın, Gülten, M. Sunullah Arısoy, Ahmet Arif, Mahmut Makal (Sor.), “Soruşturma (Şiirde yeni, Ataç)”, **Şairler Yaprağı**, C. 2, S. 18, Aralık 1955, s. 10-11.

Aksoy, Fahir (Hazırlayan), Metin Eloğlu, Attilâ İlhan, Nevzat Üstün, Turgut Uyar, “Açtığımız Büyük Anket: İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, **Yeditepe**, Yeni Seri S. 17, 15-31 Ocak 1960, s. 8-9; Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Yeni Seri S. 18, 1-15 Şubat 1960, s. 8-9; Necati Cumalı, Özdemir İnce, Yeni Seri S. 19, 16 29 Şubat 1960, s. 8-9; Ahmet Arif, Ahmet Köksal, Behçet Necatigil, Kemal Özer, Oğuz Tansel, Yeni Seri S. 20, 1-15 Mart 1960, s. 8-9; Hüseyin Cöntürk, Yeni Seri, S. 21, 16-31 Mart 1960, s. 8-9; Hikmet Dizdaroğlu, Fethi Naci, Yeni Seri S. 22, 1-15 Nisan 1960, s. 8-9; Asım Bezirci, Sezer Tansuğ, Yeni Seri S. 23, 16-30 Nisan 1960, s. 11-12.

Ataç, Nurullah, Cahit Tanyol vd., “Orhan Veli İçin Dediler ki”, **Varlık**, S. 366, 1 Ocak 1951, s. 7-8.

Ataç, Nurullah, Cahit Tanyol, Mehmet Kaplan vd., “Gazete ve Dergiler Arasında: Yine Sait Faik İçin”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 30-31.

Ataç, Nurullah, Hikmet Dizdaroğlu vd., “Cahit Sıtkı İçin Ne Diyorlar?”, **Hisar**, C. 4, S. 73, 1 Kasım 1956, s. 5-6.

Ataç, Nurullah, Sait Faik Abasıyanık vd., “Memduh Şevket Esendal”, **Küçük Dergi**, S. 4, Temmuz 1952, s. 14-15.

Ataç, Nurullah, Suat Taşer, İlhan Tarus, Osman Attilâ, Nedret Gürcan, Muzaffer Erdost, İlhan Geçer, “Edebiyatımızda Soysuzlaşma Var mıdır? ”, **Koruk**, S. 29, Aralık 1954, s. 14-17.

Ayhan, Ece, Erdal Öz vd., “İshak (Onat Kutlar)”, **a**, S. 26, Mart 1960, s. 4-5/7.

Bezirci, Asım, Demir Özlü vd., “Soğuk Otların Altında (Ülkü Tamer)”, **a**, S. 27, Nisan 1960, s. 4-5.

Cansever, Edip, Orhan Kemal, Hâlis Acarı, Şükran Kurdakul (Tar.), “Eleştirmen Yokluğu”, **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 18-20.

Cansever, Edip, Onat Kutlar, Adnan Özyalçıner vd., “Bunaltı ve Umutsuzlar Parkı İçin”, **a**, S. 13, Şubat 1959, s. 8.

Eloğlu, Metin, Etem Yazgan, Samim Kocagöz, Cengiz İlhan, Kemâl Bilbaşar, Nurer Uğurlu, Leyla Erbil, “Modüla’da Oturum - Konu: Hikâyeciliğimizin Genel Durumu”, **Maya** (Alaşehir), S. 4, Nisan 1960, s. 8-10; S. 5, Mayıs 1960, s. 8-10.

Ertop, Konur, Seyfettin Başçıllar, vd., “Dünyanın En Güzel Arabistanı”, **a**, S. 14, Mart 1959, s. 8.

Fakir Baykurt, Turgut Akçam (Sor.), “Soruşturma (Köy)”, **Nasır** (İzmir), S. 14-15, Mart - Nisan 1957, s. 10-13.

Hançerlioğlu, Orhan, Hüsamettin Bozok (Sor.), “Edebiyatımızda Duraklama mı Var?”, **Yelken**, C. 2, S. 23, Aralık 1958, s. 18-19.

Hatipoğlu, Aydın, Afşar Timuçin, Bülent Habora (Tar.), “‘İkinci Yeni’ Yargılanıyor”, **Yelken**, C. 4, S. 41, Haziran 1960, s. 14-16.

Kaplan, Mehmet, “Sosyal Realizmin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri , Fayda ve Zararları Nelerdir?”, **Hisar**, C. 3, S. 56, Aralık 1954, s. 6-7.

Külebi, Cahit, İbrahim Zeki Burdurlu, Necati Cumalı, Salâh Birsel vd, (Anket), “Şiir Üzerine”, **Devrim Gençliği**, C. 4, S. 19, Ocak 1954, s. 12; S. 20, Şubat 1954, s. 13; S. 22-23, Mayıs 1954, s. 13.

Memet Fuat, Tarık Dursun K., Vedat Günyol, “Yaşını Saklıyanlar”, **Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme Dergisi**, C. 1 (8), S. 1 (94), Mart 1960, s. 37-39.

Necatigil, Behçet, Orhan Hançerlioğlu, Cahit Külebi, Muhtar Körükçü, Selâhattin Batu, Tahsin Yücel, “Diyorlar ki: Güdümlü Edebiyat İçin Ne Düşünüyorsunuz?”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 4-5.

Necatigil, Behçet, Edip Cansever, Ahmet Oktay (Sor.), “Son Şiir Anlayışları”, **Yelken**, C. 3, S. 33, Ekim 1959, s. 4-5.
Öz, Erdal, S. K. Aksal, Tektaş Ağaoğlu, “Üç Sanatçıya Üç Soru”, **a**, S. 17, Haziran 1959, s. 8.
Özlü, Demir, Hilmi Yavuz, Asaf Çiyiltepe, “Savunulamıyanlar (Muzaffer Erdost’la ilgili)”, **Pazar Postası**, Y. 5, S. 2, 6 Ocak 1957, s. 6/11.
Sözer, Önay, Demir Özlü, Ece Ayhan (Tar.), “İshak Üzerine (O. Kutlar)”, **Yelken**, C. 4, S. 45, Ekim 1960, s. 23-24.(a dergisinden)
Şengil, Salim, Fethi Naci, İlhan Başgöz, Can Yücel, M. Sunullah Arısoy, “Dost’un açık Oturumları: 2. Aylak Adam (Yusuf Atılgan)”, **Dost**, C. 4, S. 20, Mayıs 1959, s. 58-69.
Şengil, Salim, Suut Kemal Yetkin, Fethi Naci, İlhan Başgöz, Can Yücel, M. Sunullah Arısoy, “Dost’un açık Oturumları: 1. İstanbul Bulutu ile Üvercinka (Arif Damar, Cemal Süreya)”, **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 26-34.
Taner, Haldûn (Sor.), “Edebiyatımızda Duraklama mı var?”, **Yelken**, C. 3, S. 26, Mart 1959, s. 8.
Tanpınar, Ahmet Hamdi, Nurullah Berk (Sor.), “Edebiyatımızda Duraklama mı Var?”, **Yelken**, C. 2, S. 21, Ekim 1958, s. 4-5.
Tansuğ, Sezer, Asım Bezirci (Sor.), “Büyük Şair Yokluğu”, **Yelken**, C. 4, S. 40, Mayıs 1960, s. 24-25.
Tarus, İlhan-Termen, Ziya-Olcay, Hamdi-Şahap Sıtkı-Şengil, Salim, “Ne Düşünüyorlar?”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, S. 40-41, 1951, s. 81-84.
Yelken (Sor.), “Demir Özlü Diyor ki”, **Yelken**, C. 3, S. 33, Ekim 1959, s. 14
———, “İlhan Berk Diyor ki”, **Yelken**, C. 4, S. 38, Mart 1960, s. 14/26.
———, “Memet Fuat’la Konuşu”, **Yelken**, C. 3, S. 29, Haziran 1959, s. 12.
———, “Metin Eloğlu Diyor ki”, **Yelken**, C. 3, S. 30, Temmuz 1959, s. 9.
———, “Suat Uzer Konuşuyor”, **Yelken**, C. 1, S. 5, 15 Haziran 1957, s. 9-10.
———, “Tahsin Yücel Diyor ki”, **Yelken**, C. 3, S. 26, Mart 1959, s. 11-12.
———, “Tarık Dursun K. Diyor ki”, **Yelken**, C. 3, S. 28, Mayıs 1959, s. 11-12.
Yücel, Tahsin, Orhan Kemal, Muzaffer Buyrukçu (Sor.), “Üç Hikâyeciye Üç Soru”, **Yelken**, C. 3, S. 32, Eylül 1959, s. 4-5.
Yücel, Tahsin, Şükran Kurdakul, Edip Cansever (Sor.), “Edebiyatımızda Duraklama mı var?”, **Yelken**, C. 3, S. 27, Nisan 1959, s. 18-19.
Yeryüzü, “Sait Faik Anketimize Cevap Veriyor”, **Yeryüzü**, S. 3, 15 Kasım 1951, s. 1/4.

IV. ÇEVİRİLER

4.1. MAKALELER

Alberes, R. M., “Edebî Eserde Güzellik Meselesi”, **Varlık**, S. 401, 1 Aralık 1953, s. 6.
Alter, Pierre, “Tenkitçi Denen Kişi”, **Hisar**, C. 4, S. 70, Temmuz 1956, s.6.
Bazın, Hervé (Mehdi Halıcı), “Eleştirmeciliğin Gerekçesi”, **Çağrı**, C. 1, S. 12, Aralık 1958, s. 4/16.
Benda, Julian, “Eleştirme Nedir?”, **Varlık**, S. 410, 1 Eylül 1954, s. 13.
Bentley, Philis, “Değişen Roman”, **Varlık**, S. 378, 1 Ocak 1952, s. 5.
Buck, Pearl S., “Doğmamış Bir Romancıya Tavsiyeler”, **Hisar**, C. 2, S. 44, Aralık 1953, s. 4-5/17.
———, “Romancı ve Hayat”, **Varlık**, S. 375, 1 Ekim 1951, s. 11.
Charmet, Raymond, “Halkla Eleştirmeci Arasındaki Ayrılık”, **Varlık**, S. 423, 1 Ekim 1955, s. 18.
Eliot, T. S. (Akşit Göktürk), “Eleştirmenin Güçlüğü”, **Türkçe**, S. 7, Temmuz 1960, s. 2.
Gandon, Yves, “Bağlanışa Karşı”, **Varlık**, S. 440, 15 Ekim 1956, s. 10.
Gautier, Théophile, “Sanatta Fayda Üzerine”, **Varlık**, S. 414, 1 Ocak 1955, s. 10.
Grillet, Alain Robbe, “Geleceğin Romanına Giden Yol”, **Varlık**, S. 534, 15 Eylül 1960, s. 6-7.
Huxley, Aldous, “Sanat ve Belli Gerçekler”, **Varlık**, S. 428, 1 Mart 1956, s. 9.
———, “Şiirde Konu Meselesi”, **Varlık**, S. 415, 1 Şubat 1955, s. 14-15.

Hüseyin, Taha, “İkinci Meslek”, **Varlık**, S. 410, 1 Eylül 1954, s. 6-7.
———, “Modern Toplumda Yazar”, **Varlık**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 17.
———, “Toplum Karşısında Yazar”, **Varlık**, S. 411, 1 Ekim 1954, s. 9-10.
Juin, Marechal, Thydee Monnier vd, “Romancı Çağını Yansıtmalı mı?”, **Varlık**, S. 469, 1 Ocak 1958, s. 18.
Laurent, Jacques, “Yine Davalı Roman”, **Varlık**, S. 424, 1 Kasım 1955, s. 22.
Marceau, Félicien, “Gerçek ve Uydurma”, **Varlık**, S. 446, 15 Ocak 1957, s. 18.
———, “Dâvalı Roman”, **Varlık**, S. 418, 1 Mayıs 1955, s. 13.
Maulnier, Thierry, “Toplumsal Gerçekçilik”, **Varlık**, S. 454, 15 Mayıs 1957, s. 7.
Maurois, André, “Eser ve Yaratıcısı”, **Varlık**, S. 385, 1 Ağustos 1952, s. 8.
———, “Halk İçin Edebiyat”, **Varlık**, S. 402, 1 Ocak 1954, s. 11.
———, “İnsan ve Eser”, **Varlık**, S. 413, 1 Aralık 1954, s. 9.
———, “Üslûp”, **Varlık**, S. 468, 15 Aralık 1957, s. 9.
Miller, Réne Fülöp, “Çağdaş Romanda Dostoyevski’nin Yeri”, **Varlık**, S. 420, 1 Temmuz 1955, s. 10-11.
Morley, Christofer, “Eleştirmenin Değeri”, **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s. 19.
Mougham, Somerset, “Eleştirmeci ile Romancı”, **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s. 5.
———, “Yazarın İlgileneceği Kişiler”, **Varlık**, S. 422, 1 Eylül 1955, s. 15.
Nathan, George Jean, “Sanat ve Tenkit Üzerine”, **Varlık**, S. 387, 1 Ekim 1952, s. 5.
Némirovsky, İréne, “Çehov ve Maupassant”, **Varlık**, S. 422, 1 Eylül 1955, s. 13-14.
Nietzsche, F., “Şairler Üzerine”, **Varlık**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 25.
Plehanov, G. V. (Hâlis Acarı), “Eleştirmede Çözümleme Metodu”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 12, 23 Mart 1958, s. 6/11.
——, —— (Fikret Güney), “Tenkid Üzerine”, **Beraber**, S. 1, 1 Eylül 1952, s. 1.
——, —— (Hâlis Acarı), “Eleştirmenin İki Ödevi”, **Dost**, C. 2, S. 7, Nisan 1958, s. 36-37.
Roche, Pierre Henri (Hâlis Acarı), “Sanat Eleştirmesinde Ölçüt”, **Dost**, C. 2, S. 8, Mayıs 1958, s. 31-32.
Russell, Bertrand, “Üslûp Meselesi”, **Varlık**, S. 377, 1 Aralık 1951, s. 12.
Sartre, J. P., “Eksistentializme’in Müdafaası”, **Mülkiye**, S. 12, 6 Şubat 1953, s. 18.
Simon, Pierre Henri, “Roman Kahramanları Hür müdür?”, **Varlık**, S. 412, 1 Kasım 1954, s. 27.
Spiesin, Otto, “Türk Edebiyatı”, Kim, S. 117, 4 Ekim 1960, s. 32-35; S. 118, 10 Ekim 1960, s. 31-33.
Varende, La, “Büyük Hikâyenin Önemi”, **Varlık**, S. 427, 1 Şubat 1956, s. 11.
(İmzasız), “Sartre ve Eleştirmeciler”, **Varlık**, S. 450, 15 Mart 1957, s. 17.

V. KARİKATÜRLER

A, “Sosyal Realizm”, **Türk San’atı**, C. 2, S. 30, Aralık 1954, s. 13.
Erbulak, Altan, “Siyah Ceketli…”, **Yeditepe**, S. 7, 1 Aralık 1951, s. 1.
Selçuk, Turhan, “İnce Memed”, **Akis**, C. 5, S. 82, 3 Aralık 1955, s. 22.
Sipahioğlu, Vahdet, “Sanat ve Zanaat”, **Türk San’atı**, C. 1, S. 17, Kasım 1953, s. 11.
Tüblek, Nehar, “Kültür ve Sanat Ordusu”, **Yeditepe,** Yeni Seri S. 27, 1-31 Temmuz 1960, s. 1.
Yaşar, Tonguç, “Edebiyatçılarımız Konuşuyor”, **Dolmuş**, S. 63, 14 Mart 1957, s . 16.
(İmzasız), “Karikatür”, **Varlık**, S. 367, 1 Şubat 1951, s.

DİZİN

KİŞİ ADLARI DİZİNİ

—A—

A. Kadir, 6, 272, 394

A. Turgut (bk. Uyar, Turgut)

Abasıyanık, Sait Faik, 6-7, 48-49, 69-70, 73, 75, 102, 107, 112-113, 122, 144, 159-160, 167-168, 188, 207, 210-211, 237, 383, 386, 389, 423-424, 427, 471, 473, 479, 481, 483-499, 509-510, 520, 522, 535, 538, 574

Acarı, Hâlis (bk. Bezirci, Asım)

Adıvar, Halide Edip, 131, 417, 458-459

Adler, Alfred, 107

Ağaoğlu, Tektaş, 24-25, 288, 291, 298

Ahmed Arif, 6, 394

Ahmet Haşim, 211, 267, 288

Ahmet Mithat Efendi, 522

Ahmet Oktay, 6, 8, 82-83, 101-103, 192, 198, 215-216, 225, 230, 237-238, 248, 278-279, 286, 300, 338, 363-364, 397, 401-402, 414-416, 428-429, 570, 573, 575-576

Ahmet Rasim, 67

Akay, İhsan, 8, 13, 15, 31, 172, 448-449, 489-492

Akbal, Oktay, 6-7, 92-93, 122-123, 125, 134, 144-145, 160, 169, 190, 194, 337-338, 414, 437, 444-450, 470, 476, 540-544, 546, 549, 570

Akçam, Dursun, 230, 454-455

Akdoğan, İbrahim, 24

Akgönül, Cevat, 13, 23

Akgün, Nahit Ulvi, 543-544

Akı, Niyazi, 127, 417-418

Akın, Gülten, 6,

Akıncı, Ali Gündüz, 366

Akınlı, A. Hâmit, 22

Akif Paşa, 141-142,

Akkanat, Cevat, 266

Aksal, Sabahattin Kudret, 6-8, 91, 112-113, 210, 255, 315, 497

Aksoy, Fahir, 29, 275, 278, 281

Aktaş, Şerif, 399

Akyüz, Kenan, 104, 115-117, 570

Alangu, Tahir, 8, 66-71, 412, 424-426, 460-462, 504, 507, 575

Alain, 158, 511

Albérés, M., 239,

Albouy, P., 83

Ali Bey, 72

Alptekin, B., 74

Alsan, Necip, 147

Altan, Selçuk, 222

And, Metin, 8, 76-77, 133-134, 300, 303-304, 308, 317-318, 382-385, 401-402, 443, 571, 575

Andaç, Feridun, 8,

Anday, Melih Cevdet, 8, 39, 181, 398, 405

Apaydın, Talip, 7-8, 79, 230, 232, 378, 451-456

Apollinaire, Guillaume, 321-322, 336, 358
Aragon, Louis, 241
Arıburnu, Orhan Murat, 253
Arısoy, Nurullah, 8, 502-503, 570
Arısoy, Sunullah, 441-442
Arseven, Veysel, 284
Aristo, 25
Artaud, A., 265
Artun, Y. Ahmet, 449-450
Asaf, Özdemir, 6,
Aslanapan, Mehmet, 517-518
Atabaş, Hüseyin, 6, 103,
Ataç, Nurullah, 8, 11, 17-18, 26-28, 32-44, 60-62, 66, 104, 110, 133-136, 142-143, 150-151, 154-155, 177-178, 180, 189, 196, 198-202, 222, 226, 228, 233-235, 253-254, 256-257, 291-292, 299-300, 305, 313, 338, 343-344, 348, 375-377, 407, 563, 568-569, 573, 575
Atar, İhsan, 453
Atatürk, Mustafa Kemal, 3, 201, 219, 225, 229, 255, 328
Atılgan, Yusuf, 8, 400, 422-427
Atok, Oğuz Kâzım, 304
Auerbach, Erich, 383
Avcıoğlu, Doğan, 2,
Ayda, Adile, 8,
Ayhan, Ece, 267, 274, 276-277, 281, 284
Aykın, Cemalettin, 8, 466-467, 480
Aydemir, Şevket Süreya, 3, 5
Aytekin, Halil, 549-550
Aytür, Necla, 399
Aytür, Ünal, 399

—B—

Backett, Samuel, 470
Bâkî, 194, 256, 296
Balzac, Honoré de, 168, 193, 200, 386, 397
Banarlı, Nihad Sâmi, 422
Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık, 43
Barlas, Orhan, 508-509
Başaran, Mehmet, 230, 299
Başçıllar, Seyfettin, 23, 165, 171, 340-341
Başçıoğlu, Ali (bk. Kocagöz, Samim)
Baudelaire, Charles, 38, 41, 75, 114, 172, 333
Baydar, Mustafa, 290
Baykurt, Fakir, 7, 160, 230-233, 235, 237, 441-442, 455-457, 480
Baysal, Faik, 57,
Beauvoir, Simone de, 56, 241, 552
Beethoven, Ludwig van, 97, 172,
Belge, Murat, 120, 391-392
Belinski, V. G., 99-100,
Benekay, Yahya, 6
Bener, Erhan, 7
Bener, Vüs'at O., 8, 56, 383, 477, 531
Benk, Adnan, 8, 32, 104, 108-114, 160, 335-336, 519, 523-524, 570, 575-576
Berk, İlhan, 6, 92, 255, 264, 266, 268-270, 274, 276, 281-284, 286, 291-292, 303, 305, 352, 359, 363, 482
Berk, Nurullah, 13-14, 25, 31, 80-81,

Beuve, Sainte, 109,
Beyatlı, Yahya Kemal, 104, 141-142, 171, 179, 194, 211-212, 252, 255, 267, 287, 311-317
Bezirci, Asım, 4, 8, 19-20, 32-33, 48, 50, 54-59, 63, 66, 81-83, 101, 128, 136, 164, 183, 190-191, 196-197, 229, 262-263, 266, 270, 272-274, 279, 303, 307, 324-325, 356, 379-380, 392-394, 409-410, 450, 467, 473-474, 477, 550-553, 558-560, 568-570, 571, 573-576
Bielinski, 82
Bilbaşar, Kemal, 7, 241, 383, 394, 408, 522
Birsel, Salâh, 8, 14, 47, 91, 264, 288, 293
Bozok, Hüsamettin, 8, 187, 198, 208-209,
Bölükbaşı, Osman, 3
Breadley, A. C., 54
Bremond, Abbe, 315
Breton, 348
Brooks, C., 54
Bruyére, La, 72
Buğra, Tarık, 7-8, 101-102, 132-133, 405-406, 516-519
Burdurlu, İbrahim Zeki, 134, 142, 332-333, 420-421, 501-502
Burian, Orhan, 20, 29, 340, 575
Buyrukçu, Muzaffer, 7-8, 50-51, 69, 125, 163, 388, 480
Bülbül, A. Rıdvan, 230, 250,
Bürün, Vecdi, 8, 13,

—C—

Cauldwel, 76, 542
Camus, Albert, 7, 145, 241, 423, 429, 447, 552, 557
Canberk, Eray, 424, 426
Canpolat, Mustafa, 341-342
Cansever, Edip, 6, 11-12, 255, 274, 279-282, 288, 294-295, 297, 305, 345, 359, 363, 482, 576
Capote, Truman, 208
Cemal Süreya, 6, 8, 50-51, 71, 226-227, 264, 271-272, 274, 276, 280-281, 283-285, 291, 293, 297, 299-300, 302-303, 336-338, 352, 355-364, 369-370, 480, 482, 568, 573
Cenap Sıtkı (bk. Seren, Cenap Sıtkı)
Cenap Şahabettin, 38, 259
Cervantes, 78,
Ceyhun, Demirtaş, 163, 425-426, 435-436, 444-445, 475-476
Chagall, 361
Char, 348
Cılızoğlu, Tanju, 371
Claudel, Paul, 36, 216,
Cocteau, Jean, 293
Conrad, 401
Coppée, 38
Cöntürk, Hüseyin, 8, 14, 16, 25-26, 31, 51, 53-55, 59-66, 135-138, 143-144, 150-151, 254, 261-262, 281, 283, 291, 297-298, 299-301, 303, 392, 396, 568-569, 571-573, 576

Cumalı, Necati, 8, 253, 264, 277-278, 299, 311, 314, 388-389

—Ç—

Çağlar, Behçet Kemal, 181, 222-223, 312, 342-343
Çamlıbel, Faruk Nafiz, 282, 287
Çapek, Karel, 470
Çavdar, Tevfik, 2-4, 8, 31, 81, 95-98, 149-150, 182-183, 198, 215, 397, 409-410, 432, 437, 532-534, 575
Çehov, Anton, 67-68, 207, 400-401, 473, 505, 507-508, 548
Çelebi, Asaf Halef, 100
Çelenk, Sami, 284
Çelikman, Mehmet Günfer, 372-373
Çelikten, Cengiz, 361-362
Çernişevski, 82
Çetin, Nurullah, 33, 391
Çınarlı, Mehmet, 6, 175, 195-196, 225-226, 262, 264, 327
Çiftçi, Bekir, 229, 487, 535
Çiyiltepe, Asaf, 197
Çubukçu, Orhan, 290

—D—

Dağlarca, Fazıl Hüsnü, 6, 28, 50, 52, 92, 101, 123, 143, 155, 210, 253, 261, 267-268, 283, 299, 338-343, 394, 482
Damar, Arif, 6, 352
Darago, Reşat Nuri, 423
Darwin, Charles, 44
Debussy, 448
Dede Efendi, 256
Dede Korkut, 441-442
Deniz, Oktay (bk. Fethi Naci),
Denoreaz, Michel, 83
Dıranas, Ahmet Muhip, 144, 261, 358
Dino, Güzin, 104, 117-119, 570
Dickens, Charles, 168, 198, 207
Dilman, İlham, 30
Dizdaroğlu, Hikmet, 8, 12, 20, 125-128, 189, 315-316, 333, 372, 446-447, 458-460, 518-519, 524-525, 555-556, 562-563, 570
Doğan, Ayhan, 319-321
Doğan, Ferruh, 83
Doğangüneş, Nihat, 13
Dostoyevski, Fyodor M., 7, 100, 168, 207, 376, 404, 407, 501
Dönmez, Süheyla, 266
Dubrolyubov, 82,
Duhamel, 423
Dumanoğlu, Halil, 258
Dumas, Alexandre, 443
Duru, Orhan, 7, 172. 184-185, 198, 202-204, 269, 295, 356-358, 385, 390, 403, 472-473, 478, 480-481, 514-515, 556-557

—E—

Eagleton, Terry, 82
Edgü, Ferit, 7-8, 160, 185-186, 238, 240-243, 248, 389-390, 480
Edipoğlu, Baki Süha, 22-223
Ehrenburg, İlya, 179

Eliot, T. S., 54, 308
Eloğlu, Metin, 6, 279, 299
Eluard, Paul, 241, 292, 546
Engels, Friedrich, 83
Erbil, Leyla, 7, 238
Erdoğan, Halil, 148-149, 412-413
Erdost, Muzaffer, 7-8, 31, 51-53, 163, 170-171, 198, 202-204, 254, 266-269, 271, 273, 280, 305-306, 326-327, 345, 356-357, 464-465, 473, 477-478, 526-527, 564, 571, 573
Ergüder, Özcan, 383, 385, 492-493
Ergüven, Abdullah Rıza, 51
Erhat, Azra, 230, 232-233
Erseyrek, İbrahim, 517
Ersoy, Mehmet Akif, 191, 223, 273-322
Ertem, Engin, 388, 400-401
Ertem, Sadri, 68, 74-75,
Ertop, Konur, 8, 300, 338-339, 352-353
Eruygur, Necdet, 211, 323, 487-488
Esat Adil (bk. Müstecablıoğlu, Esat Adil)
Esen, Bülent Nuri, 3
Esendal, Memduh Şevket, 67-68, 465, 504-509
Eskişar, Hâlit, 289
Eyuboğlu, Bedri Rahmi, 48, 264, 489
Eyuboğlu, Sabahattin, 296
Eyüp Peygamber, 327
Ezine, Celâlettin,

—F—

F. Celâlettin (Göktulga), 67
Fatih Sultan Mehmet, 120
Faulkner, William, 7, 76, 384, 424
Fethi Naci (Kalpakçıoğlu), 8, 21, 24, 29, 36, 56, 61-62, 66, 75-76, 81-89, 101, 140, 142-150, 155-158, 169-170, 181-182, 189-190, 199, 213-215, 228, 230, 236, 245-248, 254, 257-258, 274-275, 334-335, 350-352, 379, 385-389, 394-396, 399-400, 408-409, 411-412, 426-427, 432-436, 450-453, 457-458, 462, 485, 509, 512, 515, 544, 546-548, 568-570, 575-576
Flaubert, Gustave, 109, 118, 128
Ford, Henry, 60
France, Anatole, 32-33, 41, 61, 63, 65, 110, 136-138
Freud, Sigmund, 44, 107, 364
Freville, J., 82-83
Fuzûlî, 194, 211, 256, 468

—G—

Garaudy, Roger, 83
Gautier, Théophile, 196
Geçer, İlhan, 6, 195, 224-225, 333-334, 365-366, 370-373, 519, 525-526
Gide, André, 33, 36, 41, 134, 145, 199-200, 317, 423, 496, 553
Gogh, Van, 359
Goethe, J. W. von, 512
Gogol, Nikolay Vasilyeviç, 100
Gorki, Maksim, 82-83, 390-391, 393
Gourmont, R., 33
Gökçe, Enver, 6
Gökşen, Enver Naci, 8, 370-371

Gönenç, Handan, 82
Gruda, Yılmaz, 6, 219-220, 225, 327-328
Gülersoy, Çelik, 419-420
Gümüş, Semih, 3, 83, 87
Gümüş, Seval Şahin, 120-121
Güner, Fuad H., 8
Güneri, Tarık, 480
Güney, Bumin (bk. Fikret Hakan)
Güney, Fikret, 83
Güntekin, Reşat Nuri, 104-105, 116, 131, 171, 223, 549
Günyol, Vedat, 8, 19-20, 29, 72-76, 198, 210, 235, 407, 493-496, 519-521, 523, 537-539, 564, 575
Günçe, Ergin, 280
Gürpınar, Hüseyin Rahmi, 67, 70, 171, 440, 481, 564
Güvemli, Zahir Sıtkı, 8, 485
Güven, Sezai, 431

—H—

Hacıhasanoğlu, Muzaffer, 7, 216, 469, 480
Haedens, Kleber, 467
Hakan, Fikret, 6
Halıcı, Mehdi, 482
Halikarnas Balıkçısı, 6-7
Hançerlioğlu, Orhan, 7-8,13, 22, 38-39, 134, 199, 222, 375, 386, 399, 403, 467, 468, 522
Hazar, Özdemir, 431-432
Hegel, G. W. F., 82
Hemingway, Ernest, 403, 454
Hızlan, Doğan, 8, 33, 299-300, 308-310, 568, 573-574, 576
Hisar, Abdülhak Şinasi, 6, 15-18, 28, 29, 67, 74, 108, 377, 418-422, 501
Hitler, Adolf, 458
Hobbes, Thomas, 121
Homeros, 441-442
Hugo, Victor, 38, 172, 198, 207, 317, 436
Hünalp, Ayhan, 8, 258, 545-546
Hyman, Stanley Edgar, 44

—I—

Ilgaz, Rıfat, 6, 48, 237, 394
Irgat, Cahit Saffet, 6, 48, 272
Isou, Isidore, 264, 290
Istrati, Panait, 390, 431, 481
Işıklı, Yusuf, 26, 479

—İ—

İldeniz, Türkan, 6
İlhan, Attilâ, 5- 7, 11, 25, 29, 39, 43, 50, 56-57, 81, 83, 90-95, 101, 158-159, 173, 183-184, 196, 217-229, 238, 248-250, 254-256, 258-261, 265-266, 270-272, 285-286, 295, 300-301, 303, 321-329, 358, 383, 390, 413, 424, 428-432, 437-440, 470-471, 480-482, 497-499, 515-516, 519, 521-522, 540-542, 554-555, 570-573, 575
İnce, Özdemir, 6
İnönü, İsmet, 5
İzzet Melih (bk. Devrim, İzzet Melih)

—J—

James, Henry, 401
Jarrett, 138
Jdanov, A., 82-84, 90, 228
Joyce, James, 76, 384, 424
Julius, II., 213
Jung, Carl Gustav, 107

—K—

K., Tarık Dursun, 7, 52-53, 113-114, 174, 561
Kabacalı, Alpay, 72
Kabaklı, Ahmet,176, 194-195, 305, 390-391
Kafka, Franz, 7, 76, 145, 186, 385, 473, 483
Kaldar, Hasan İhsan, 229
Kanık, Orhan Veli, 37, 39, 46, 48, 101, 120-121, 155, 167-168, 172, 174, 176, 188, 211, 213, 237, 252, 260-262, 265, 267, 272, 276, 297, 303, 331, 357-358
Kansu, Ceyhun Atuf, 360-361, 453-454
Kaplan, Mehmet, 8, 32, 104, 106-108, 140-142, 146-148, 177, 222-224, 253, 299-300, 310, 312, 330-331, 368-369, 484-485, 499-500, 509-512 569-570, 573, 575
Kaplan, Mevlüt, 456-457
Kaplan, Ramazan, 8, 266
Kara, Leylâ, 15-16
Karaca, Alaattin, 266
Karacaoğlan, 296
Karakaya, Cenap, 83, 411
Karakoç, Sezai, 6, 8, 265, 272, 276, 282, 288, 307-308, 317-319, 326, 361-362, 365
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 72, 131, 171-172, 211, 386, 414-417
Karaören, Sami, 331, 335
Karasu, Bilge, 76, 383, 446, 472, 474, 531,
Karay, Refik Halit, 128-131, 414
Kayacan, Feyyaz, 76, 383, 480-481
Kemal Tahir, 4, 7-8, 68, 86, 162, 181, 230-232, 237, 248, 378-379, 385, 388-390, 392, 397-399, 402, 432-437, 451, 453
Kemp, Robert, 239
Kenan Harun,206
Kenan Hulûsi (bk. Koray, Kenan Hulûsi)
Kerman, Zeynep, 105
Keskin, Yıldırım, 134-135, 437, 441, 449,
Kırçak, Çağlar, 4
Kısakürek, Abidin Mümtaz, 222, 224
Kısakürek, Necip Fazıl, 216, 261, 317-321
Kierkegaard, 512
Kocagöz, Samim, 7-8, 23-24, 68, 79, 161, 175, 192, 198, 209-211, 230, 234-235, 237, 297, 389, 394, 403-404, 407, 412, 458-462, 469, 542
Koray, Kenan Hulûsi, 68
Korkut, A., 146, 197
Köksal, Ahmet, 8, 124, 125, 337, 346-347, 364-365, 570

Körükçü, Muhtar, 8, 131-132, 416-417, 429-430, 447-448, 488-489, 512-513, 518-570
Kretschmer, Ernat, 140
Kudret, Cevdet, 8, 71-72, 212-213, 261, 288-289, 380-381, 539-540
Kudret, İhsan, 72
Kunt, Bekir Sıtkı, 67
Kurdakul, Şükran, 6, 270, 394, 423
Kurtbay, C., 29-30
Kutlar, Onat, 7-8, 281, 557
Küçümen, Zihni, 423
Külebi, Cahit, 6, 86, ,91, 175, 210, 222, 255, 267, 329-338

—L—

La Fontaine, Jean de, 470
Lanson, Gustave, 109
Lawrence, D. H., 200
Léautaud, M., 134-135
Lecercle, J. L., 83
Lefébvre, Henri, 83
Lemaitre, 61
Lenin, V. İ., 83-84
Lermantov, 426
Lesort, Paul Andre, 474
Levend, Agâh Sırrı, 128-131, 174, 382
Luis, XIV., 213
Lunaçarski, 82-83

—M—

M. A., 114
Mailer, Norman, 424
Makal, Mahmut, 7, 162, 229, 232, 237, 480
Makal, Tahir Kutsi, 165
Malenkov, 396
Malraux, A., 361, 397, 431
Mallermé, Stéphan, 284, 315
Mansfield, Katherina, 505
Marks, Karl, 44, 82-83,
Marot, Cl., 114
Marshall, 2
Maupassant, Guy de, 18-20, 67-68, 490, 507, 561
Mauriac, François, 216
Maurois, André, 24
Mayakovski, Vladimir, 293
Mazlum, Osman (bk. Cemal Süreya)
Meddah Sururi, 522
Mehmet Kemal, 431
Mehmet Seyda (Çeliker), 9, 78-79, 140, 147-148, 237, 389, 423-424, 564-565
Memet Fuat (Bengü), 6, 8, 19, 33, 42-48, 58, 167-169, 178-180, 188-189, 199, 220-221, 238, 247, 261, 266, 274, 282-283, 299-302, 391, 404-405, 407-408, 450, 545, 569, 571-573, 576
Menderes, Adnan, 3-6,
Menemencioğlu, Muazzez, 126, 255, 289, 297
Meriç, Nezihe, 7-8, 73, 96, 123-124, 468, 526-540
Michelangelo, 213
Miller, Henry, 200, 243
Mirbeau, Octave, 36
Modigliani, 361, 364

Moliére, 198, 207, 213, 236,
Montaigne, Michel de, 65, 136-137
Montherlant, 424, 426
Moran, Berna, 32, 54, 67, 82, 84, 104, 120-122, 391
Mozart, Amadeus, 172
Mussolini, Benito, 248
Mutluay, Rauf, 8,

—N—

N. A. (bk. Arısoy, Nurullah)
Nabizâde Nazım, 117-118
Nadi, Nadir, 209
Nadi, Yunus, 235, 455
Namık Kemal, 72, 191, 223, 388
Nasrettin Hoca, 470
Nayır, Yaşar Nabi, 8, 48-50, 139-140, 167-168, 187-188, 193, 198-199, 203, 206, 211, 239-240, 252-253, 314, 386, 407 483-484, 575
Nâzım Hikmet, 6, 27, 216
Nâzım Kemal, 421, 570
Necatigil, Behçet, 6, 26, 65-66, 91, 205, 264, 277, 290, 297, 299, 365-370, 484
Nedim, 211, 259, 296
Neruda, Pablo, 243
Nesin, Aziz, 4, 8, 237, 469-470, 563-566
Nietzsche, Frederic, 490, 512
Nur, Ayşe, 16, 30
Nutku, Özdemir, 6, 308

—O—

Oğuzcan, Ümit Yaşar, 322, 338
Oğuzertem, Süha, 103
Okurer, Cahit, 141, 164
Onat, Muvaffak Sami, 8,
Onaran, Mustafa Şerif, 9, 312-313, 358, 465
Onger, Fahir, 8, 98-101, 162, 396-397, 407-408, 475, 544-545, 548-549, 575
Oran, Bülent, 237
Orhan Kemal, 7-8, 12, 21, 68, 93-94, 97, 107, 156, 160-162, 181-182, 198, 215, 230-231, 237, 383-384, 387, 389, 391-392, 394, 397-398, 400, 403-405, 407-408, 412, 437-441, 465, 471, 479, 481, 509-516, 542, 561
Orhon, Orhan Seyfi, 9, 212, 235-236,
Ortaç, Yusuf Ziya, 4
Ozansoy, Gavsi Halit, 175
Ozansoy, Halit Fahri, 112, 175,
Ozansoy, Munis Faik, 6, 195, 263-264

—Ö—

Ölmez, Ümit, 14, 23, 150-151, 467, 478
Ömer Seyfettin, 176, 473, 481, 492
Önertoy, Olcay, 8,
Öngören, Ferit, 9, 147, 175, 280, 281, 564
Öngören, Veysel, 9, 174, 275, 353-354
Örik, Nahit Sırrı, 8-9, 69
Öz, Erdal, 7-9, 12, 21, 184, 468-469, 472, 474-475, 480-482, 528-532, 560-562, 575

Özçelik, O. Fehmi, 371-372
Özer, Kemal, 274, 281
Özgü, Meliha, 139
Özgür, Kemal, 328-329, 542-543
Özkan, Adnan, 325-326
Özlü, Demir, 7-8, 94, 102, 169, 238, 243-248, 275, 280, 349-350, 550-558
Özön, Mustafa Nihat, 11, 152, 465-466
Öztelli, Cahit, 152
Özyalçıner, Adnan, 7-8, 163, 476, 480, 557-558

—P—

Pakdil, Nuri, 23, 211
Pamirli, Osman Turgut, 323
Parlatır, İsmail, 255
Picasso, Pablo, 156, 338, 361, 464
Pir Sultan Abdal, 259
Platon (bk. Eflatun)
Plehanov, G. V., 56, 82-83, 90, 101, 411
Poe, Edgar Allen, 68
Politzer, Georges, 83
Pouillon, 401
Prévert, Jacques, 536
Priestley, J. B., 216
Prometeus, 361
Proust, Marcel, 36, 96, 236, 378, 401-402, 448
Prudhomme, 38
Pütün, Yılmaz (Güney), 535-536

—Q—

Queneau, R., 265

—R—

Racine, 38
Recaî-zade Mahmut Ekrem, 171
Régnier, Henri de, 501
Renoir, 448
Reşat Enis (Aygen), 67, 379
Richards, I. A., 54
Rifat, Oktay, 39, 212, 264, 267, 280-281, 285, 288, 295, 343-350, 358
Rilke, Rainer Maria, 553
Rimbaud, Arthur, 243
Ruşenay, Doğan, 14, 176

—S—

Saba, Ziya Osman, 9, 320, 333, 418-419, 476
Sabahattin Ali, 74, 86, 242, 423, 471, 490, 492, 511
Safa, Peyami, 6-7, 74, 111, 128, 131, 200, 211, 222-223, 375, 377-378, 414, 423, 518,
Saint-Exupery, Antonie de, 145
Salihoğlu, Mehmet, 280, 358-359
Sâmanoğlu, Gültekin, 6
Samipaşazâde Sezai, 119, 406
Sarp, Kemal (bk. Kemal Sülker)
Sartre, Jean Paul, 7, 102, 145, 241, 402, 423, 429, 447, 552-553, 557
Sav, Ömer Atilâ, 9, 26, 30, 536-537
Savcı, Bahri, 165-166, 235, 408
Sayar, Abbas, 385
Selahattin Enis (Atabeyoğlu), 68
Schiller, Friedrich Von, 512, 533

Schopenhauer, Arthur, 83
Selimoğlu, Zeyyat, 7-8, 127
Sepetçioğlu, Mustafa Necati, 479
Sertdemirel, Orhan, 24, 163
Sevük, İsmail Habib, 104, 115
Shakespeare, William, 72, 468
Siclair, Upton, 216
Simenon, 376
Soupault, Philippe, 348
Soysal, İlhami, 9, 444
Spender, 401
Steinbeck, John, 76, 390-391, 431, 542
Stendhal, Henri Beyle, 200, 386
Suat Derviş, 575
Suat Mes'ut, 355
Süleyman Nazif, 71
Sülker, Kemal, 8
Sümer, Güner, 6, 225, 476, 481
Sümer, Güler, 37

—Ş—

Şafgil, Nurettin, 513-514
Şahap Sıtkı, 9, 16, 30, 504-505
Şenadam, Ali Kemal, 24, 277
Şendil, Sabih, 145-146, 170
Şeyh Gâlip, 194, 257, 259, 314
Şinasi, 72, 223
Şükûfe Nihal (Başar), 128

—T—

T. B., 151
Taine, Hippolyte, 83
Taner, Haldun, 7, 107, 403, 464, 506, 519-526,
Tanıl, Ergun (bk. Fethi Naci)
Tanilli, Server, 2
Tanpınar, Ahmet Hamdi, 6-8, 104-105, 261, 315, 499-504, 575
Tansuğ, Sezer,185, 263, 279, 304
Tanyol, Cahit, 9,
Tanyol, Tuğrul, 6
Taptuk Emre, 297
Tarancı, Cahit Sıtkı, 104, 144, 167-168, 188, 210, 267, 272, 325, 331, 504-505
Tarhan, Abdülhak Hâmit, 71-72, 107, 171, 176, 254, 305, 314
Tarus, İlhan, 8, 46-47, 50, 146, 160, 181, 387, 411, 479, 504-506, 522
Taşan, Berin, 278
Taşer, Suat, 12-13, 16, 48, 199
Taylor, Frederick W., 60
Tecer, Ahmet Kutsi, 261, 506
Tekelioğlu, İbrahim, 367
Tekin, Gürol, 290
Tekin, Mehmet, 391
Teodor Kasap, 72
Teoman, Sabahattin, 19, 74, 188, 347-348
Tevfik Fikret, 38, 72, 191, 223, 314, 366
Thurber, James, 470
Timuçin, Afşar, 366-367
Tirali, Naim, 321-322
Tolstoy, Lev N., 198, 207, 406
Toprak, Ömer Faruk, 6, 9, 48, 162, 252-253, 382, 388, 430, 442-443, 455
Toynbee, Philip, 383

Toursky, 265
Triolet, Elsa, 241
Tunalıgil, Baha Galip, 215, 474
Tuncer, Cengiz, 408
Tunç, Mustafa Şekip, 30, 74
Turhan, Seyfettin, 431
Tüblek, Nehar, 564
Tükel, Turhan, 162, 192, 215, 231, 378, 397-398, 402, 451

—U—

Uşaklıgil, Halit Ziya, 38, 72, 86, 108, 129, 379
Uyar, Turgut, 6, 8, 13, 15, 21-22, 39, 50, 206, 226-228, 254, 265-266, 274-276, 281-282, 286-287, 289, 294, 299-300, 306-307, 313-314, 346, 350-355, 482, 573
Uyguner, Muzaffer, 123-125, 331, 354-355, 359-360, 489, 543, 575
Uzer, Suat, 14, 26, 165, 311-312, 329-330, 342, 485, 503-504, 516

—Ü—

Ürgüp, Fikret, 493
Üstüner, Cevad Bahir, 222

—V—

Valéry, Paul, 109, 333
Villon, F., 38, 114
Voltaire, 97

—W—

Warren, A., 54
Warren, Robert Penn, 443
Wellek, R., 54
Wilde, Oscar, 33, 41,
Woolf, Virginia, 76, 378, 383-384
Wurmser, A., 401

—X—

Xenophon, 458

—Y—

Yağcıoğlu, Halim, 562
Yalçın, Hüseyin Cahit, 3
Yalçın, Nevzat, 6
Yasin, Mehmet (bk. Karakoç, Sezai)
Yaşar Kemal, 7-8, 68, 123, 145, 160, 162, 169, 190, 230, 232, 237, 378-379, 383, 388, 390, 394, 397, 404, 406, 412, 441-444, 455-456, 479, 481, 542, 544-550
Yavuz, Hilmi, 6, 280
Yeats, 309
Yedidağ, A. (bk. Benk, Adnan)
Yesari, Mahmut, 131
Yeşil, Cemal, 299
Yetiş, Kâzım, 312, 314
Yetkin, Çetin, 4
Yetkin, Suut Kemal, 8, 18, 33, 40-42, 63, 65, 135-139, 204-205, 212, 290, 348-349, 408-409, 568-569
Yırcalı, Sıtkı, 4
Yunus Emre, 223, 259, 296-297

Yurdakul, Mehmet Emin, 212, 282, 287
Yücel, Can, 161, 198, 216, 289, 316-317, 344-345, 406, 425, 509, 512
Yücel, Hasan Âli, 230, 233, 456,
Yücel, Tahsin, 7-8, 40, 184, 205-206, 236, 382, 473, 486-487, 558-563
Yüksel, Turan, 424, 426

—Z—

Ziya Gökalp, 108
Ziyalan, Nihat, 562
Zola, Emile, 68, 201, 227-228, 386

ESER ADLARI DİZİNİ

—A—

Abdullah Efendinin Rüyaları, 499, 501
Acı, 50, 69, 125
Aç Yazı, 338
Açıklığa Doğru (Doğu-Batı), 398
Adamın Biri, 329-331, 333, 336-337
Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 67
Ah Biz Eşekler, 563, 565
Ahlat Ağacı, 299
Alemdağında Var Bir Yılan, 75, 483, 490-493
Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği, 418-422
Altın Zincir, 216
Altıncı Kat, 112
Amerikan Romanında Gerçekçilik, 399
Anlatıların Aynası, 415, 429, 575
Anna Karanina, 397
Arada, 299, 365-370
Ararken, 256-257, 344
Âsû, 338-343
Aşağı Yukarı, 343
Atatürk Kurtuluş Savaşında, 329, 331
Avare Yıllar, 8,
Ayaşlı ve Kiracıları, 509
Aydınlar Sözlüğü, 58
Aylak Adam, 8, 422-427

—B—

Baba Evi, 98
Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, 115
Baykuş, 112
Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne, 59, 65-66, 573
Ben ve Ötesi, 320-321
Bereketli Topraklar Üzerinde, 8, 97, 384
Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor, 162, 192, 215, 231, 378, 397-398, 402, 151
Bilimden Yana, 128
Bilimden Yana-Sosyalizme Doğru, 54-55
1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz, 56, 273, 467, 474, 477 ,551, 559
Bir Bakıma, 71, 212, 261, 289, 381
Bir Sürgün, 417
Bir Şehrin İki Kapısı, 460
Birtakım İnsanlar, 122
Bir Tesbih Tanesi, 480
Bizans Definesi, 8, 93, 123, 169, 190, 540-544
Bizim Köy, 62, 230
Bizim Yokuş, 4
Boğaziçi Yalıları, 74
Bozbulanık, 8, 124, 526, 533-537
Bu, Bizim Hayatımız, 128-130
Bulantı, 553
Bulutun Rengi, 125
Bunaltı, 8, 94, 102-103, 169, 249, 550-558
Büyük Balıklar, 399, 403
Büyüyen Eller, 370-373

—C—

Cahit Külebi, 331
Candide, 380
Cemile, 8, 97
Cevdet Kudret'e Saygı, 72
Cihan Şoförü, 8,
Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, 6
Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman I, 66-68, 504, 507

—Ç—

Çağının Şairi, 65, 254, 283, 298-299, 569, 573
Çalakalem, 74
Çalıkuşu, 105, 116
Çamaşırcının Kızı, 94, 471, 516
Çamlıcadaki Eniştemiz, 418
Çivi Yazısı, 293
Çocuk ve Allah, 338, 340
Çok Kapılı Oda, 55-56, 58, 164, 183, 229, 380, 394, 410, 475
Çölde Sabah Oluyor, 128

—D—

Değişim, 186, 385
Deliler Boşandı, 565-566
Denemeler Eleştiriler, 20, 29
Dergilerde, 291, 313, 407
Devlet ve Demokrasi, 2
Dile Gelseler, 73-75, 493-495, 520, 537, 564
Diyelim, 34, 37-38, 133-134, 178, 180, 254, 299, 376, 578
Don Kişot, 78, 409, 436
Dost, 8, 56, 477
Dost Kitaplar, 122, 338, 414, 549
Duvar, 322-333
Dünya Kaçtı Gözüme, 123
Dünyanın En Güzel Arabistanı, 350-355
Düş'ün Payı, 40, 125, 408, 569,
Düşünceye Saygı, 44, 48, 168, 247, 569
Düşündüğüm Gibi, 293
Düzyazılar I-II, 26, 277, 488

—E—

Edebiyat Eleştirisi Üzerine, 82
Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 32, 54, 82, 84, 121
Edebiyat Üstüne Yazılar, 391-392
Edebiyat Üzerine, 120, 136-137, 139, 391, 569
Edebiyat Üzerine Denemeler, 41, 205, 409
Edebiyat Üzerine Makaleler, 105
Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü, 11, 152
Edebiyatımızın İçinden, 107-108, 146, 485, 500, 510
Edebiyatımızın Zirvesindekiler: Tevfik Fikret, 255
Eleştiri Üstüne, 33, 43
Eleştiri Yazıları II, 110-111, 336, 524, 575
Eleştiri Yazıları IV, 109
Eleştiride 40 Yıl, 89
Eleştirmeden Önce, 14, 16, 25, 31, 53-54, 59-64, 66, 139, 143, 150-151, 569,

Esir Şehrin İnsanları,432-437
Eski Toprak, 366
Evler, 369

—F—

Fahim Bey ve Biz, 108, 418
Fethi Naci'ye Armağan, 3, 83, 87
Fil Hamdi, 563-564

—G—

Galile Denizi, 283
Garip, 46
Gazoz Ağacı, 112
Geçmiş Zaman Peşinde, 194, 236
Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri, 266
Genç Kızlar, 424, 426
Gerçek Saygısı, 87-88, 140, 142, 147-150, 156-157, 245, 379, 387, 426, 452, 569, 575
Gerçekçilik Savaşı, 11, 25, 29, 91, 158-159, 183, 219, 223, 227, 229, 413, 438, 470-471, 481, 498, 516, 522, 541, 575
Goriot Baba, 397
Göl İnsanları, 379, 437
Grev, 509-515
Gücünü Yitiren Edebiyat, 83
Gül Dönüyor Avucumda, 295
Günce (1953-1955), 11, 18, 39, 202, 291, 313, 317, 376
Günce (1956-1957), 291, 344, 563
Güneş Çizgisi, 125
Günlerin Getirdiği, 189
Günlerin Götürdüğü Getirdiği, 55, 63, 65, 136, 569
Günlerin Götürdüğü, 135-137

—H—

Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, 66
Halley Yaşamalı, 467-468, 474, 558-563
Hasangiller, 113
Havada Bulut, 485
Havada Bulut Yok, 381
Henry James ve Roman Sanatı, 399
Hep O Şarkı, 418
Hikâyeler,504
Huzur, 499

—İ—

İçimizdeki Şeytan, 86, 423, 460
İhtiyar Balıkçı, 403, 454
İki Uyku Arasında, 102, 518
İkisi, 448
İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi, 266
İkinci Yeni Poetikası, 266
İkinci Yeni Olayı, 266, 273-274
'İkinci Yeni' Savaşı, 6, 94, 229, 249, 254, 258, 266, 271-272, 286, 295, 554, 575
İkinci Yeni Tartışması, 261, 266, 274, 283, 302
İkinci Yeni Yazıları, 52, 254, 266-269, 345, 356
İmbatla Gelen, 123

İnce Memed, 8, 441-444
İncelemeler, 6, 45, 221
İnsan Tükenmez, 82-89, 142-150, 155-156, 158, 169, 181-182, 190-199, 214-215, 228, 235, 394, 399, 411-412, 450, 485, 512, 544, 546, 569-570, 575
İnsanlığın Hali, 397
İshak, 8,
İt Kuyruğu, 566
İvan İliç'in Ölümü, 409

—K—

Kaçkınlar, 8,
Kağnı, 242
Kalemin Ucu, 71
Karabibik, 117-118, 546
Karalama Defteri, 11, 17-18, 38, 178, 256, 292, 300, 313
Karanfil ve Pranga, 82
Karanlık Dünya, 38, 134
Karga ile Tilki, 345
Kavganın Sonu, 8
Kavganın Sonu ve Başı, 127
Kazan Töreni, 564
Kelime Kavgası, 19
Kenarda Kalmış, 129
Kına Gecesi, 67
Kırmızı ve Siyah, 119, 409
Kibarlık Budalası, 213
Kitap Eleştirileri, 45, 299
Kitaplar ve Portreler, 422
Köle Hanı, 411
Körduman, 8, 437
Köyün Kamburu, 437
Kuyucaklı Yusuf, 86, 242
Küçücük, 515

—L—

Lüzumsuz Adam, 389, 491

—M—

Madam Bovary, 119, 194, 520
Mahalle Kahvesi, 74
Mahur Beste, 499
Mai ve Siyah, 449
Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 74
Medeniyetin Yedek Parçası, 8,
Memleket Hikâyeleri, 131
Menderes'in Dramı, 3, 5
Metin Eloğlu, 55
Metinlerle Türk ve Batı Edebiyatı, 72
Miskinler Tekkesi, 105
Murtaza, 389, 407, 437-441

—N—

Namık Kemal, 141
Nâzım Hikmet, 55
Nedim, 112
Nurullah Ataç, 54-55, 58

—O—

Odalarda, 8
Oğlumuz, 518
Oktay Akbal, 450
Okuruma Mektuplar, 28, 178, 256, 292, 338, 568

Om Mani Padme Hum, 100
On İkiye Bir Var, 108
On Yılın Destanı, 112
Onbinler, 458
Onbinlerin Dönüşü, 8, 458-462
19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 104
Ortadirek, 8

—Ö—

Önce Ekmekler Bozuldu, 542
Ötelerin Çocuğu, 7,

—P—

Panaroma, 414-418
Parma Manastırı, 386
Perçemli Sokak, 275, 343-350
Peynir Ekmet, 480
Pierre ile Jean, 20

—R—

Rezil Dünya, 57, 410
Rıza Bey Aile-evi, 52
Roman Çözümleme Yöntemi, 391
Roman Sanatı, 391
Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, 399
Roman ve Yaşam, 83
Roman ve Yazarlık Onuru, 234
Rougon-Macquart, 386
Rüzgâr, 329, 331, 336-337

—S—

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, 500, 503
Sabahattin Ali, 55
Sağırdere, 437,
Sahnenin Dışındakiler, 503,
Salambo, 109, 128
Sam Amca, 8,
Samanpazarı, 181
Sanat ve Toplumsal Hayat, 83, 411
Sarı Sıcak,404, 475, 544-546
Sarı Traktör, 8, 378, 451-455
Sarnıç, 122, 497
Savaş ve Barış, 397
Sefiller, 381
Semaver, 484
Sergüzeşt, 119
Ses,242
Sığınak Hikâyeleri, 481
Sisler Bulvarı,56-57, 219, 229, 301, 321-329
Sivaslı Karınca, 338
Siyah Kehribar, 132-133
Siyasal İktidar Sanata Karşı, 4
Sokaktaki Adam, 424, 428-432
Son Kuşlar, 8, 483, 488-489, 493-498
Sonsuzluk Kervanı,317-318
Sosyalist Açıdan, Toplum, Sanat ve Eleştiri, 82-83
Sosyalizme Doğru, 33, 82
Sönen Kandiller, 112
Söz Arasında, 568
Sözden Söze,134, 154, 189, 253, 256
Suçumuz İnsan olmak,444-450
Sultan Hamid Düşerken, 8, 69

—Ş—

Şair Dostlarım, 122
Şairin Kanı,101, 338, 364
Şiir Konuşması, 285, 295
Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi, 266
Şiirin İlkeleri, 14, 150, 288, 293, 310, 569
Şiir Tahlilleri I, 107, 140-142, 299
Şiirde Dün Yok mu, 39
Şimdi Sevişme Vakti, 123
Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, 519-526

—T—

Tea with Mrs Goodman, 383
Teneke, 8, 123, 144, 162, 169, 181, 190, 397, 544, 546-550
Tevfik Fikret ve Şiiri, 141
The Armed Vision, 44
Topal Koşma, 8, 73, 469, 526-540
Toplu Yazılar: 1, Şapkam Dolu Çiçekle, 50, 227, 264, 271-272, 284, 293-294, 299, 303, 337, 339, 370, 480
Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, 83
Toprak Ana, 92
Turgut Uyar-Edip Cansever, 55, 65, 569, 573
Tuş, 519
Tüneldeki Çocuk, 483
Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1-3, 72
Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 67
Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi, 115-116
Türkiye'de Eleştiri ve Deneme, 33, 103
Türkiye'de Gericilik (1950-1990), 4
Türkiye'm, 39, 355
Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995), 2
Türkiye'nin Düzeni, 2
Tütün Zamanı, 8,

—U—

Uçan Daireler, 20, 558, 560, 563
Unutulmuş Yazılar, 19, 43-47, 169, 179-180, 189, 199, 302, 391, 405, 407-408, 450, 545
Umutsuzlar Parkı, 557-558

—Ü—

Üvercinka, 101, 355-364

—V—

Var Olmak, 8, 46-47, 387
Vukuat Var, 97-98

—Y—

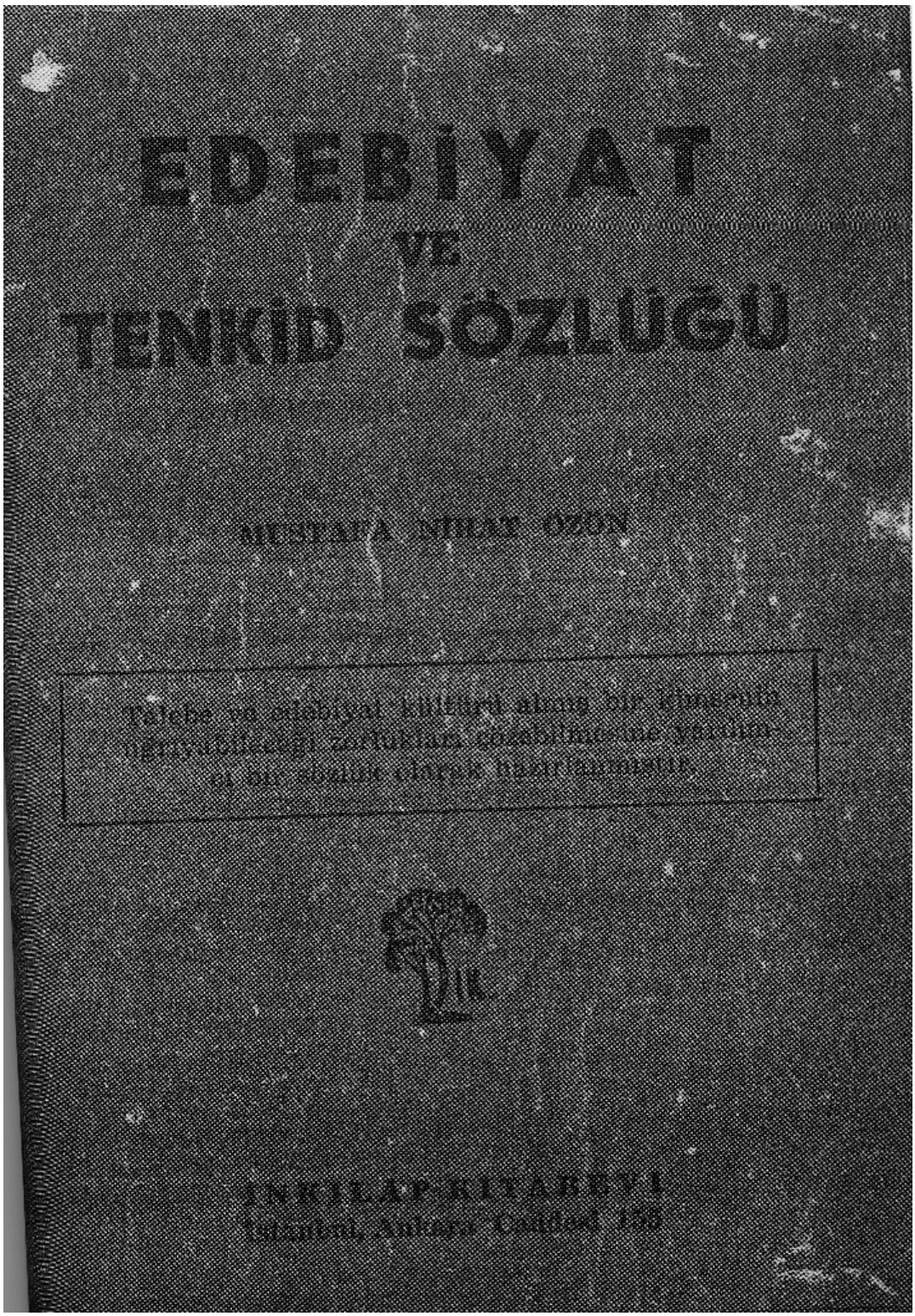
Yağmur Kaçağı, 39, 56-57, 229, 324-325
Yahya Kemal İçin Yazılanlar, 312, 314
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslûp, 127
Yalnızız,128, 423
Yaprak Dökümü, 105
Yar Bükü, 79
Yarın Diye Bir şey Yoktur, 516-518
Yaşamasız, 56, 477
Yaşasın Deniz, 8
Yaz Yağmuru, 8, 499-504

Yediçınar Yaylası, 437
Yepetaş, 563, 565
Yerçekimli Karanfil, 11, 576
Yeşeren Otlar, 86, 114, 329-338
Yılan Hikâyesi, 8
Yılanların Öcü, 7, 379, 455-458
Yılkı Atı, 385
Yıllar Boyunca, 49-50, 139-140
Yol Türküleri, 120
Yusuf Atılgan'a Armağan, 424, 426
100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal değişme, 433

—Z—

Zamanımızın Kahramanı, 426
Zenciler Birbirine Benzemez, 390, 430-431

EKLER


EDEBİYAT
VE
TENKİD SÖZLÜĞÜ
MUSTAFA NİHAT ÖZÖN
Talebe ve edebiyat kültürü almış bir kimsenin
uğrayabileceği zorlukları çözebilmesine yardım-
cı bir eğitim olarak hazırlanmıştır.
İNKILÂP KİTABEVİ
İstanbul, Ankara Caddesi 135

eremiyenler içindir, yoksa bu sırra erip de Ali'nin nuruna karışmış olanlar yeniden bu dünyaya dönmezler.

tenkid (Ed. Ten.) Edebiyat veya sanat eserlerinin incelenerek, onları açıklamak ve bu açıklama sonunda gerekli sebeplerle bir hüküm vermektir.— Edebiyat tenkidi çok eskidir. Yüzyıllar boyunca birçok değişikliklere uğramıştır. İlkçağlarda filozof ve yazarlar, insanların bazı eserlerden hoşlanıp hatırlarında tutmalarının, bazı eserlerin de unutulup gitmesinin sebeplerini araştırmışlardır. Dayanıklı eserlerin güzeli meydana çıkarmış olması sonucuna varmışlar, bu güzeli de eserin dışında her zaman bulunan bir ülkü gibi kendiliğinden var olan bir şey saymışlardır. Eflâtunun güzel üzerine, sanatlar üzerine, şiir üzerine teorileri vardır, fakat asıl Aristo bu iş üzerine fikirlerini eser halinde bırakan ilk yazardır. Bunların tenkidleri daha ziyade felsefeye dayanıyordu. Hitabet, tiyatro nazmı üzerine idi.— İskenderiye okulu, daha az felsefeci, fakat daha çok bilime dayanan ve filolojiyi temel tutan bir tenkid yapmıştır. Bu okul tenkidcileri Grek yazarlarının kanon'unu (listelerini) meydana getirme fikrine kapılmışlardır. Bu işte büyük rolü gramer oynamıştır.— Lâtinlerde tenkid açımlamalar şeklinde gramerci olarak başlamıştır. En çok hitabet üzerine tenkidler yapılmıştır.— Ortaçağda özel bir tenkid çığırı, eseri yoktur.— Rönesans zamanında eski yazarların incelenmesi sırasında filoloji bakımından edebiyat tenkidleri yapılmıştır. On yedinci yüzyılda Aristo kurallarına sıkı bir uygunluk başlamıştır. On sekizinci yüzyılda bu kurallara karşı koymalar başlamıştır.— Bugünkü tenkid gelişimi on dokuzuncu yüzyılda başlamıştır. Bunda yayımın çoğalması, okurlara kılavuzluk etme isteklerinin etkisi vardır. Bu yüzyıl başlarında bilim alanındaki gelişmeler, tenkidde de kendini göstermiş, bilim metotları uygulanmıya başlanmıştır. Fransız düşünürlerinden Taine *çevre, ırk, an* teorisini çıkarmış; Ernest Renan da *sağlam bir filoloji* ve *tarih bilgisini* katmıştır. Sainte-Beuve zekânın, tabiat bilgisi kurallariyle tarihini yapmıya kalkışmıştır. Brunetière *objektif tenkid* ile evrim (tekâmül) teorisini uyuşturma denemesine girişmiştir. Jules Lemaître ise *sübjektif tenkid* ile edebiyat eserlerinin insan ruhu üzerine bıraktığı izleri incelemiştir. Emile Faguet, her yazarın mizaç ve fikirlerini araştırmaya çalışmıştır.— Frenkçeden *critique* sözünün çevirmesi olan tenkid sözünün elli yıllık bir ömrü vardır, ondan önce Tanzimatçılar buna karşılık *muahaze* sözünü kullanmışlardır. Tanzimattan önce ise böyle bir şeye raslanmıyor. Yalnız bazı değerli *tezkire*lerde biyografisi yazılan şairler üzerine bir takım sözler söylenmiştir. «Hoşâyende, nazik beyanı vardır.— bedîha-gû, fevriyatta tîz-tab' ü durbin,— nazmında zarafet, edasında letafet yoktur,— üslûb-i şiiri Şeyhi tarzına karîp ve kudema vâdisinde, mev'ize gûne tavr-i acîp,— üslûb-i kaside ve mesnevide mümtaz ve faiktir,— metruk ve mân-

de Türki tâbirat kullanılmıştır...» gibi ve daha sonraları basmakalıp tekrarlanan sözler, bunlardan en değerlisinde raslanan tenkid fikirlerini gösteren sözlerdir. — Tanzimat'tan sonra, gazetelerin meydana çıkardığı yazı tenkidleri uzun zaman gramerci bir tenkid olarak sürmüştür. Namık Kemal bu yoldan biraz ayrılmış, eski edebiyatı, bu edebiyat yolunda yazanları daha ziyade genel bir görüşle tenkid etmiştir. (Tahrib-i Harabat, Takip, Irfan Paşaya mektup, Bahar-i Daniş mukaddemesi). Eserler, yazarlar üzerinde kusur bulmak, eserlerde kullanılan arapça, farsça sözlerin kullanılışı, terkiplerinin yapılışı üzerinde dönüp dolaşmıştır. Muallim Naci ve onun yolundan gidenler, kelime tenkidleri (gramercilik) alanını aşmamıştır. Edebiyatıcedide zamanında frenkçeden bazı tenkid çevirmeleri yapıldığı gibi bunları bazı eserler üzerine de uygulama işi denenmiştir.— «Belagatçiler» tenkid, sözünün yanlış olup doğrusunun «intikad» olması gerektiğinde direnmişler; böyle olduğu halde tenkid kullanılıp durmuştur. (*Eleştirme* bunun eşanlamıdır). — Tenkidin işe yararlığı, yaramazlığı tartışma konusu olmuştur. Bunun her iki tarafını tutanlar da birer tenkid yapmaktadırlar. — Her ne ad altında olursa, ister tenkid isterse, bir eser karşısında duyulan ve düşünülen şeylerin yazıldığına göre olsun bu yolda yazılan yazılardan bazıları konusu olan eserden daha değerli bir sanat eseri olarak kalmıştır

tensik (Bl.) Bk. *TEDRİC.*

Terakki (Gaz.) 1. Haftada beş gün olarak çıkarılmaya başlanmış politika gazetesi (21 Kasım 1868). Kadınlara mahsus bir sayı çıkardığı gibi, ilk mizah gazetesi olarak ek şeklinde bir de «eğlence nüshası» çıkarmıştır: 28 Ağustos 1870 de hükûmetçe kapatılmıştır.— 2. Yeniden 22 Mart 1874 te çıkarılmaya başlanmışsa da çıkarılması çok sürmemiştir.— 3. 15 Haziran 1874 te bir zaman için yine çıkarılmaya başlanmıştır.— 4. 22 Şubat 1886 da bu adla bir gazete daha yayımlanmıştır.— 5. İzmirde Cerrahi zâde Ali Sacit tarafından 30 Nisan 1896 da bir dergi çıkarılmıştır.— 6. Pariste «teşebbüs-i şahsi ile meşrutiyet ve adem-i merkeziyet» taraflılarının organı olmak üzere 1906 da Terakki adiyle bir gazete yayımlanmıya başlanmıştır.

terane (Naz.) Rübainin (Bk.) başka bir adı.

terbi' (Naz.) Bir gazelin beyitlerine iki mısra daha katarak onu dörtlemek, yani bir *murabba'* (Bk.) şekline koymaktır. Böyle bir manzumede ilk beyitler sonradan katılanlar, ikinci beyitler de ilk gazelin beyitleridir.

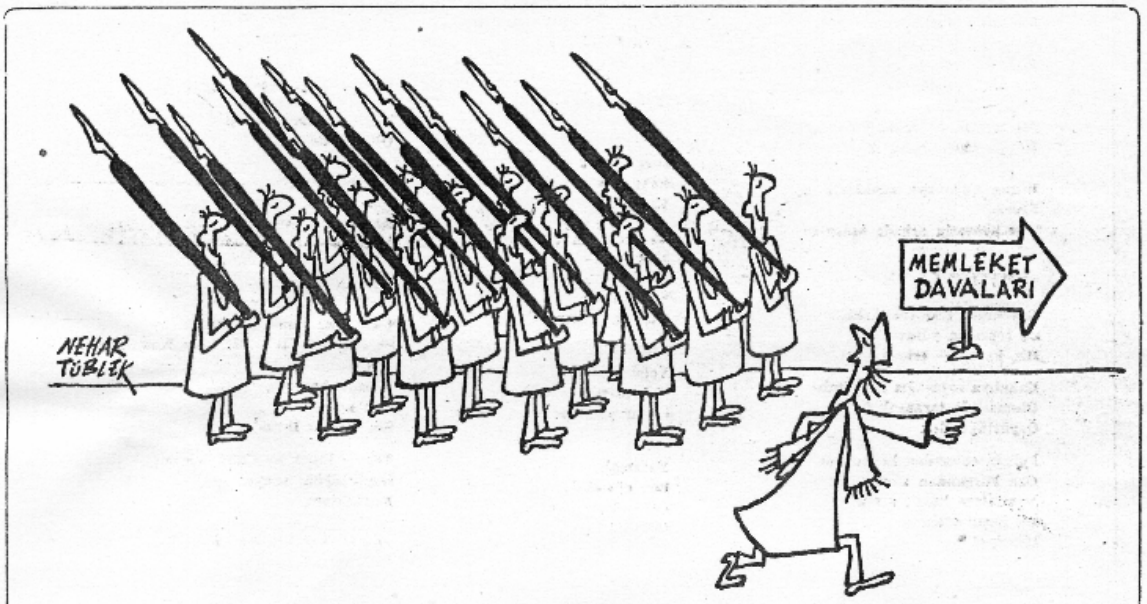
Terbiye (Gaz.) Maarif Vekâleti Millî Talim ve Terbiye Kurulu tarafından genel eğitim konuları üzerinde yayımlanmıya başlanmış dergi (1926).

Terbiye ve Oyun (Gaz.) Selim Sırrı (Tarcan) tarafından eğitim ve beden eğitimi konuları üzerine çıkarılmış on beş günlük dergi (14 Ağustos 1911).

terceme Bk. *TERCÜME. TERCÜMAN.*

terci-i bend (Tür) Gazel uzunluğunda çeşitli bentlerden meydana getirilmiş manzume olup bentlerin arasında *vasıta* (Bk.)

YEDİTEPE
SANAT DERGİSİ



— KÜLTÜR VE SANAT ORDUSU, İLERİ MARŞ!. (Nehar Tüblek)

TÜRK EDEBİYATÇILAR BİRLİĞİNİN BİLDİRİSİ

Fikir ve sanatın ancak özgürlük içinde var olduğu uygarlığın ana ilkesidir. Yıllardır süren baskı yönetiminin ulusal bir davranışla ortadan kalkması Türk Edebiyatçılar Birliği'nin düşünce alanındaki bağımsızlık özlemini siyasa plânında gerçekleştirmiş bulunmaktadır. Özgürlüğü çiğneyenlere her yerde olduğu gibi yurdumuzda da hayat tanınmaması insanlık ve hak ülkülerinin yenilmezliğini bir daha ortaya koymuştur. Bu ülkülerin yurdumuzdaki büyük uygulayıcısı Atatürk'ün yokedilmek istenirken yokedilmek istenen devrimleriyle ayağa kalkması devrimlerimizin ancak gerçeği ifade ettiğini göstermektedir.

Aydın Türk gençliği, Atatürk'ü ile ordusu arasında bir bilinç köprüsü kurmakla beklenen ödevini yapmış, emaneti kanı ile korumuştur.

Devrimci Türk ordusunun güçiyle başarılan bu kurtuluş hareketi, Türk Edebiyatçılar Birliği'nin geleceğe umutla bakmasını sağlamaktadır.

Türk Edebiyatçılar Birliği Yönetim Kurulu

Yeni Seri
SAYI: 27 — YIL: 11
YEDİTEPE
1—31 TEMMUZ 1960

Akis, C.5, S.82, 3 Aralık 1955, s.22.

KİTAPLAR

İNCE MEMED

(Yaşar Kemal'in romanı. 1. Cilt, Çağlayan Yayınevi, 184 sayfa, 250 kuruş)

"Duvarın dibinde resmim aldılar
Ak kâğıt üstünde tanıyın beni."

"Ak kâğıd" üstünde tanımağa başladığımız "İnce Memed" daha ilk sayfalardan başlayarak sevgimizi, ilgimizi, zaman zaman hayranlığımızı toplayan bir yiğit, bir küçük eşkiya'dır. Kitabın başındaki bir nottan öğreniyoruz ki, "1925-1933 yılları arasında Toros dağlarında yüzelliden fazla eşkiya dolaşır"mış. "İnce Memed bunlardan biri"ymiş. Şehirli için eşkiya, gözü kanlı, eli bıçaklı, mal, can, ırz, namus düşmanı bir hay duttur. Ondan ancak korkulur. "Eşkiya" adı bile, daha baştan insana bir ürperti verir. Bütün bunlar doğru dur da. Ne var ki, çoğumuz, çocukluğumuzda bazısı uydurulmuş bile olsa, korkutucu hikâyelerini dinlediğimiz, "Eşkiya" tipine karşı bir ürperti duyarız. Bizim sevgimizi, ilgimizi, zaman zaman hayranlığımızı üzerinde toplayacak bir "Eşkiya"nın olacağını ummayız. Bu da doğrudur. Ama bir de, bir zamanlar, neden bir takım adamlar "dağa çıkarlar"mış, "eşkiya" olurlarmış? Bu mesele var. Bunu da bilmeyiz. Bu bilmediğimiz de doğrudur. "İnce Memed", bir garip, fakir köy çocuğunun "eşkiya"lık macerasından öte, onun tek başına yaşadığı maceradan daha önemli, bazı gerçekleri bize öğretiyor. Bu arada "eşkiya"nın ne olduğunu, neden "dağa çıkıldığı"nı da anlıyoruz. Yüzlerce yıl süregeldiği bir kere daha bütün açıklığı, acılığıyla anlaşılan Anadolu insanının bahtsız kader çizgisini, bu kitapta "İnce Memed" temsil ediyor.

Topraksız köylü ne demek? Biz bunu bilmeyiz. Bu iki kelime bize çok şey söylemez. Hattâ hiç bir şey söylemez. "Topraksız köylü" ifadesinin altında saklı duran büyük dram bize yabancıdır. "İnce Memed" bunu anlatıyor. Yüreğinizde bir yanın sızladığını duyuyorsunuz. "Köy Ağası" da n'olaki? "İnce Memed"deki "Abdi Ağa" yalnız Değirmenoluk köylülerinin, yalnız "İnce Memed"in ocağına incir diken, okudukça bütün nefretimizi, kinimizi, hıncımızı üzerinde toplayan bir roman kahramanı değil, Anadolu insanının başında yüzlerce yıldır dolaşan bir felâket ve belânın, son derece tipik bir örneğidir. "Abdi Ağa", köy ağalığını, dört yönüyle temsil eder. "Dağ köylüklerine her gelişinde toprak kızartması yaptır"tan Savcı bey, soruşturmayı "Abdi Ağa"nın evinden idare eder. Orda yatar, orda yer, sonra gider. "Ağa", köyün bütün topraklarının mahsulün dörtte üçünün, bütün hayvanların tek sahibidir. Köylü çalışır, o toplar. Ölürcesine çalışma, sonunda, kış ortasında açlıkla burun buruna gelme "köylü"nün; mahsulü devşirtip ambarlarına istif etme, her çeşidinden emeği alabildiğine sömürme de "Ağa"nın kaderi olmuştur. Köylüye zulüm, "hükümet insanı"na itibar, "Ağa"nın değişmeyen iki tutumu budur. "Ağa", köylünün yalnız emeğine, malına hükmetmez, yüreğine de hükmeder. Duygusuna, sevgisine de hükmeder. "İnce Memed"le onun gibilerin neden "Dağa çıkıp eşkiya" oldukları, ancak bu kitab okunduktan sonra anlaşılır. Asıl "eşkiya"lığın, "İnce Memed"lerden değil, bu "Abdi Ağa"lardan geldiğini bu kitaptan öğrenirsiniz. "Abdi Ağa"nın dayanılmaz zulmünü okudukça, prangaya vurulmanın daha az eziyetli olduğunu düşüneceksiniz. "Kul"luk etmenin, bir insana "kulluk" etmenin daha da ötesi olmadığını, bize ürperti veren "eşkiya"lığın, "Abdi Ağa"ların yaptıkları yanında, nasıl küçük kaldığını size "İnce Memed" öğretecektir.

Kulluk, zulüm, yiğitlik, haklılık, haksızlık, aşk, eşkiyalık, bunların tümü "İnce Memed"de, en keskin çizgilerle ifadesini bulmuştur. Bir çağın, onulmaz yara gibi sızlayan acı gerçeğini yalnız öğrenmekle kalmıyacaksınız, Anadolu insanın sabrının, tahammülünün, çilesinin de derecesini görecek, hayran olacaksınız.

O, Toroslardan öte, bütün yaylalar, dağlar, tepeler, ormanlar, o Çukurova, tel tel, iplik iplik önüne serilmiştir. Göreceksiniz. "Çakırdiken"i tanıyacaksınız. Kıraç toprakla, verimli toprağı bileceksiniz. O bölgenin, taşından, toprağından tutun da, suyuna, ağacına, kuşuna, çiçeğine, insanına kadar herşeyini, eksiksiz olarak tanıyacaksınız. Acıyacaksınız. Nefret edeceksiniz. Seveceksiniz.

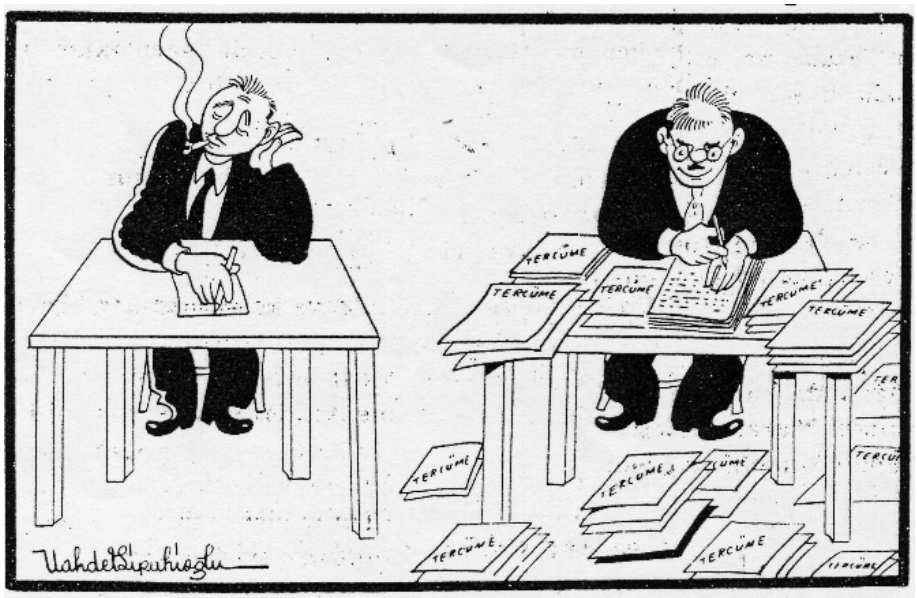
Yaşar Kemâl, her hâliyle bu işin üstesinden gelmiş bir sanatçı olarak karşımızdadır. Bu bölgeyi, bu bölgedeki insanların kaderini, acısını, derdini, ta derinden, iyicene biliyor. Onun içindir ki, anlattıkları, okuyana inanmazlık duygusu vermiyor. Sana tüm memleket gerçeklerine yönelmesinden yana çıkanlar, bu işin edebiyata, sanata rağmen yapılmasında da ayak diriyorlar. Halbuki Yaşar Kemâl, sanatına kıl kadar zarar vermeden, bir memleket gerçeğinin olanca acılık ve açıklıkla nasıl verileceğini "İnce Memed"le bir kere daha göstermiştir. Memleket gerçeklerine yönelen sanat için ölçü, Yaşar Kemâl'in sanatı olabilir.

Yaşar Kemâl, bize hadiseyi yalnız insanlariyle değil, geçtiği yerlerle de tanıtıyor. Coğrafyasını da veriyor. Şiirini de veriyor. Güzelliğinin yanında çirkinliğini, sevincinin yanın da hüznünü de veriyor. Fıkır fıkır kaynayan, yerinde duramayan, akıp giden, dupduru, pırıl pırıl bir Türkçesi var. Başladınız mı, bakıyorsunuz, sayfalar kendiliğinden çevrili çevrilivermiş. Kitabın çok yerinde, alabildiğine şiirli bir dil, sizi alıp götürüyor. Yaşar Kemâl, nerede ne yapılacağını ölçüp biçen, iyicene kestiren bir sanatçı. O çevrenin, o toplumun içinde doğup büyümenin, yetişip görmenin verdiği bilgili alışkanlığa kendini hemen kapıp koyvermiyor. Olayı, olayın geçtiği yerleri, kahramanları, onların özelliklerini, bir bir, hiç ihmâl etmeden, aynı titizlik ve incelikle, işlemiştir. Başta, "İnce Memed" olmak üzere, ana Döne, iyi yürekli Süleyman Ağa, Abdi Ağa, Kınalı Hatçe, Kerimoğlu, Eşkiya Deli Durdu, İraz teyze, Cabbar, İz'ci Topal Ali... kahramanların tümü bütün özellikleriyle karşımıza çıkıvermiştir. Nerde görsek onları tanırız. İz'ci Topal Ali'nin, kitap içindeki gelip geçiveren yerine rağmen, unutulması mümkün müdür? Topal Ali'ye, kızmakla kızmamak arasında kalacak, ona hem hak verecek, hem de onu yereceksiniz. Öyle bir tip. İnce Memed'le Hatçe'nin, yürek sızlatan kaderleri, sönmeyen aşkları, sizi ta derinden sarsacaktır.

YAŞAR KEMAL'E İTHAF :



"İNCE MEMED"



SANAT ve ZANAAT

Türk Sanatı, C.1, S.17, Kasım 1953, s.11.

TONGUC YAŞAR

DÖRÜT ALANINDA SON KUŞAK DÖRÜTMEN-LERİNİN GÜN IŞIĞINA ÇIKARDIĞI YAPITLARIN, ÜSTÜN BETİK-LER OLDUĞU YADSINMAZ BİR GERÇEKTİR!.

SANAT TOPLUM İÇİNDİR! KENAR MAHALLE, BASİT İNSAN, İŞÇİ, YOKSULLUK, ACI, SEFALET, GİBİ ESER-LERİM HEP BU TÜRDENDİR!.

SONRA DONSUZ MARİKA-YI TANIMAM HAYATIMA BAM-BAŞKA BİR YÖN VERMİŞTİR!

EFENDİM, SONRA DEMİŞLERKİ,

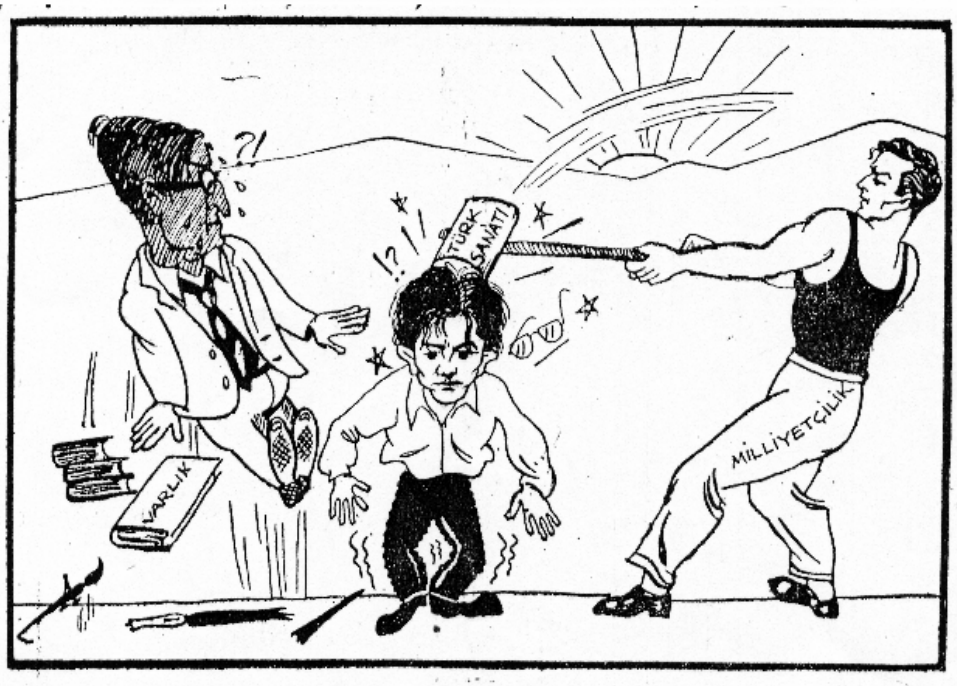
BOK YEMİŞLER!.

-NE DEMİŞLER?

TONGUC

EDEBİYATÇILARIMIZ KONUŞUYOR

Dolmuş, S.63, 14 Mart 1957, s.16.



Sosyal Realizm

— 13 —

Türk Sanatı, C.2, S.30, Aralık 1954, s.13.



(Altan

Siyah ceketli — Yazı yazayım dedim, olmadı. Şiir denedim, kimse beğenmedi. Resim karalamak istedim, beceremedim. Şimdi ne yapmalı bilmem?

Papyonlu — Minekkit ol birader...

Yeditepe, S.7, 1 Aralık 1951, s.1.



Varlık, S. 367, 4. Şubat 1954, s. 7.