

MUĞLA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

“ADAM SANAT DERGİSİ’NDE BULUNAN ELEŞTİRİ YAZILARININ TASNİFİ ve DEĞERLENDİRİLMESİ”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
NAZİGÜL ÜZÜM**

**DANIŞMAN
Yard. Doç. Dr. A. CÜNEYT İSSİ**

**OCAK - 2008
MUĞLA**

MUĞLA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**“ADAM SANAT DERGİSİ’NDEKİ ELEŞTİRİ YAZILARININ
TASNİFİ ve DEĞERLENDİRİLMESİ”**

HAZIRLAYAN

NAZİGÜL ÜZÜM

Sosyal Bilimler Enstitüsünde

“Yüksek Lisans”

Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih :

Tezin Sözlü Savunma Tarihi :

Tez Danışmanı : Yard. Doç. Dr. A. Cüneyt İssı

Jüri Üyesi : Yard. Doç. Dr. Ümran Deveci

Jüri Üyesi : Yard. Doç. Dr. Necdet Subaşı

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Aslan EREN

Ocak-2008

MUĞLA

TUTANAK

Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi Nazigül Üzüm'ün "Adam Sanat Dergisi'nde Bulunan Eleştiri Yazılarının Tasnifi ve Değerlendirilmesi" adlı tezini incelemiş ve aday 12/12/2007 tarihinde saat 14: 00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Yard. Doç. Dr. A. Cüneyt İssı

Üye

Yard. Doç. Dr

Ümran Devenci

Üye

Yard. Doç. Dr.

Necdet Subaşı

YEMİN

Yükseklisans tezi olarak sunduğum “Adam Sanat Dergisi’ndeki Eleřtiri Yazılarının Tasnifi ve Deđerlendirilmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dūřecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gōsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

09./01/.2008
NAZİGÜL ÜZÜM

ÖZET

Edebiyat, kültür ve düşünce sorunlarımızın temelinde yatan eleştirel düşünüşün izleri sürmektedir. Dergiler de aynı şekilde kültür hayatımıza başlı başına incelenmesi gereken düşünsel bir oluşum getirmiştir. Birçok edebiyat dergisinde birçok edebi esere ve sanatçıya dair eleştiri yazıları dağınık halde bulunmaktadır.

Türk edebiyatında eleştiriye anlamaya yarayacak bu dağınık eleştiri yazılarından “Adam Sanat” dergisi kapsamında olanları, bir sistem halinde tasnif ederek pratik paydaşa dönüştürmeyi amaçladık. Bu bağlamda yapmış olduğumuz çalışmada; Eleştiri kuram ve çeşitleri, Adam Sanat dergisinde bulunan teorik edebiyat eleştirilerini inceleme yöntemine gittik. Bazı metinleri alıntılıyarak eleştiri kuram ve çeşitleriyle birlikte hangi noktada eleştirildiklerini de yansıtmaya çalıştık.

Bu çalışmada eleştiri kuramlarından hareketle “Adam Sanat” dergisinde bulunan Dış Dünya ve Topluma Dönük Teorik ve Pratik Eleştiri Yazıları, Esere Dönük Eleştiri Yazıları – şiir ve roman eleştirileri-, Sanatçıya Dönük Eleştiri – şair ve yazar-, Yazıları, Okura Dönük – izlenimci- Eleştiri Yazıları şeklinde sınıflandırmaya çalıştık.

Nazigül Üzüm

ABSTRACT

Literature follows the trail of critical thinking which is lying on the basis of our cultural and thinking problems. Magazines, also in the same way, bring an intellectual formation to our cultural life which should be studied separately. There are many literary works and writings about man/woman of literature in many literary magazines.

We aimed to classify these scattered critical writings in “Adam Sanat” for practical use. In our work, we studied the theoretical literary criticism which exists in “Adam Sanat” and. We tried to reflect in what ways some quoted texts and the theories and types of criticism are criticised.

In this context, from starting the point of criticism theories, we tried to classify the writings in the magazine “Adam Sanat” in this way; Theoretical and practical Critical Writings which are against Society Inside and Outside, Critical Writings Against Works – poetry and novel criticism, Critical Writings Against – poet and writer, Critical Writings Against reader- impressionist.

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.

Soyadı :

Adı :

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe :

Y. Dil :

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

X

O

O

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Üniversitesi

Fakülte : Fen Edebiyat Fakültesi

Enstitü : Sosyal Bilimler

Diğer Kuruluşlar :

Tarih : 12/12/ 2007

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayımlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : A. Cüneyt ISSI

Ünvanı : Yard. Doç. Dr

TEZİN YAZILDIĞI DİL : TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI: 189

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Adam Sanat Dergisi'nde Bulunan Eleştiri Yazılarının Tasnif ve Değerlendirilmesi

2.

3.

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :

1. Eleştiri Kuramı

2. Teorik Eleştiri

3. Pratik Eleştiri

4. ADAM Sanat Dergisi

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMER: Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrakt ve thesaurus'ları kullanınız.

1. Crittical Teori

2. Prektical Teori

3. Theoretical Critique

1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum

2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :

Tarih :/...../.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	VII
KISALTMALAR	IX

GİRİŞ

GENEL EDEBİYAT ELEŞTİRİLERİ

A. TENKİT-ELEŞTİRİ TERİMİ HAKKINDA BİRKAÇ SÖZ.....	1
B. BATI EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ	2
1. Klasik Eleştiri.....	2
2. Neoklasik Eleştiri	3
3. Romantik Eleştiri.....	4
4. Modern Eleştiri.....	4
C. TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ	6
1.Genel Hatlarıyla Divan Edebiyatında Eleştiri.....	6
2. Genel Hatlarıyla Tanzimat Dönemi Eleştiri.....	8
3. Genel Hatlarıyla Ara Nesil Dönemi Eleştiri	14
4. Genel Hatlarıyla Servet-i Fünun Devri Tenkit.....	16
5. Genel Hatlarıyla 20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Eleştiri.....	18
6. Genel Hatlarıyla Cumhuriyet Dönemi ve Sonrası Eleştiri	21
D. ELEŞTİRİ TÜRLERİ.....	28
A. Dış Dünya ve Toplumaya Yönelik Eleştiri ve Yansıtma Kuramı	28
a. Sanat Görüngü Dünyasını Yansıtır.....	29
b. Sanat Geneli ya da Özü yansıtır	29
c. Sanat İdeal Olanı Yansıtır	29

d. Toplumcu Gerçekçilik.....	30
I. Dış Dünya ve Topluma Yönelik Eleştiri.....	30
1. Tarihsel Eleştiri	31
2. Sosyolojik Eleştiri	32
3. Marksist Eleştiri	32
B. Sanatçıya Yönelik Eleştiri ve Anlatımcılık Kuramı	33
1.Sanatçıya Yönelik Eleştiri	33
2. Sanatçının Psikolojisi ve Kişiliği	34
3. Psikanaliz Eleştiri	35
C. Esere Yönelik Eleştiri ve Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği.....	36
1. Yeni Eleştiri Kuramı	36
2. Rus Biçimciliği.....	37
3.Yapısalcılık ve Ötesi	37
a. Esere Yönelik Eleştiri.....	39
a.1.Yeni Eleştiri.....	39
a.2. Yapısal Eleştiri	39
a.3. Arketip Eleştiri	40
D. Okura Yönelik Eleştiri ve Okur Merkezli Kuramlar	41
1.Duygusal Etki Kuramı.....	41
2.Alımlama Estetiği Kuramı	41
3. Feminist Eleştiri Kuramı	42
a. Okur Olarak Kadına Dönük Feminist Eleştiri	43
b. Yazar Olarak Kadına Dönük Feminist Eleştiri	43
4. İzlenimci Eleştiri	43
5. Okur Merkezli Eleştiri.....	43

I. BÖLÜM
ADAM SANAT DERGİSİ'NDEKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

A. DIŞ DÜNYA VE TOPLUMA YÖNELİK ELEŞTİRİ VE YANSITMA KURAMI...	44
1. Sosyolojik Eleştiri Hakkında.....	44
B. SANATÇIYA YÖNELİK ELEŞTİRİ YAZILARI.....	77
1.Sanatçıya Yönelik Eleştiri Hakkında	77
C. ESERE YÖNELİK ELEŞTİRİ YAZILARI	93
1. Esere Yönelik Eleştiri ve Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği, Yapısalcılık ve Ötesi Hakkında .	93
2. Esere Yönelik Teorik Eleştiri Yazıları	95
3.Esere Yönelik pratik Eleştiri Yazıları	126
a. Roman Eleştirisi Yazıları	126
b. Şiir Eleştirisi Yazıları	145
D. OKURA YÖNELİK-İZLENİMCİ- ELEŞTİRİ YAZILARI	169
1. İzlenimci Eleştiri Hakkında.....	169
SONUÇ	181
KAYNAKÇA	184
I. ADAM SANAT DERGİSİNDEKİ ELEŞTİRİ YAZILARI.....	184
II. YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR.....	189

ÖNSÖZ

Günümüzde edebi eserlerin çözümlenmesine dair çoğu çeviri olmakla birlikte kuramsal ve uygulamalı kitap ve makale düzeyinde birçok çalışma bulunmaktadır. Ancak birçok edebiyat dergisinde birçok edebi esere ve sanatçıya dair eleştiri yazıları dağınık haldedir. Çalışmamızda, Türk edebiyatında eleştiriye anlama ve anlamlandırmaya yarayacak bu dağınık eleştiri yazılarından *Adam Sanat Dergisi* kapsamında olanları, bir sistem halinde tasnif ederek pratik faydaya dönüştürmeyi amaçladık.

Çalışmamızı esas itibariyle *Adam Sanat Dergisinde* bulunan eleştiri yazılarında, “Eleştirilenler neyi nasıl ortaya koyuyor?” sorusuna bağlı kalarak kurmaya çaba gösterdik. Bu sebeple, öncelikle eleştirinin Türk Edebiyatında nasıl bir seyir içinde ve bugün hangi noktada olduğunu saptamayı amaçladık. Bu saptamayı *Adam Sanat Dergisi*’nde bulunan kuramsal ve uygulamalı özelliğe de sahip eleştiri yazılarını okuyup belli bir tasnife giderek yapmaya çalıştık.

Bir derginin hemen bütün sayısına ulaşmak, bunları titizlikle okumak, anlamak, söz konusu yazıları ait oldukları kuram içinde göstermek oldukça meşakkatli bir yolculuktur. Örneğin, dergilerin temini için Türkiye’nin birçok şehrindeki öğretmen arkadaşlarım kütüphaneleri araştırdı. Üç oradan beş buradan... İğneyle kuyu kazdık. Bütün bunlar bir yana, eleştiriye gerek kuramsal ve gerek uygulamalı olarak kendi adıma anlamak ve bu alanda meraklı olan edebiyat dostlarına yararlı olmak temel amacımız oldu.

İnsan menzile uğruna yola girdiğinde o yolda devamını sağlayacak desteğe ihtiyaç duyuyor. Çoğu zaman o menzile ulaşmanın imkansız olduğunu düşünüp vazgeçtiğim anlarda benden desteğini esirgemeyen, bu meşakkatli yolda hoşgörülü tavırlarıyla beni cesaretlendiren ve geri dönmekten alıkoyan çok değerli hocam Yard. Doç. Dr. A.Cüneyt İssı’ya ve Muğla Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümündeki bütün hocalarıma teşekkürü borç bilirim.

Nazigül Üzüm

Muğla 2007

KISALTMALAR

a. g. e. : adı geçen eser

a. g. m.:

Ank. : Ankara

İst. : İstanbul

s. : sayfa

S. : sayı

Yay. : yayınları

GİRİŞ

GENEL EDEBİYAT ELEŞTİRİLERİ

A. TENKİT- ELEŞTİRİ TERİMİ HAKKINDA BİRKAÇ SÖZ

Yaygın manası ile eleştiri, Bir sanat eserinin ister şahsi zevke, ister bazı estetik prensiplere göre sistemli bir şekilde değerlendirilmesini karşılar.

İslamiyet ile birlikte Arap dili içinde eleştiri için kullanılan birkaç sözcükle karşılaşılır: “*Mübahase, münakaşa, muaheze, takriz ve muhakeme*”¹ İlk ikisi sözlü geleneği yansıtırken diğerleri yazılı geleneği yansıtır. Yazılı eleştiri sahasında kullanılan “*muahaze*” azarlama, paylama ve çıkışma anlamları ile olumlu eleştiriye yabancı bir terimdir. “*Takriz*” ise “*muahaze*”nin aksine daha ılımlı bir eleştirel sözcük olup daha çok yeni yazar adaylarının bir üstattan icazet almak için yapılan başvurularındaki değerlendirmeleri karşılar. Bir başka eleştirme biçimi olmakla beraber “*muhakeme*” alternatifler arasından seçim yapma anlamını karşılar.

Bu terim ve kavramlar Batılı Türk edebiyatı sürecinde edebiyatçıları tatminden uzaktır. Bu bağlamda eleştiri anlamına gelebilecek bir terim ararlarken; “*Tahirü'l Mevlevi'nin sözlüğünde nazmın kusurlarını bildiren ilmin adı olarak bildirilen “ilm-i nakd”*”² tmlaması ile karşılaşılır. Aranan sözcük Arapça’da kök halinde bulunan “*Nakd*” sözcüğü ile ondan türeyen “*tenkad*”, “*tenakkud*” ve “*intikad*” terimleri kullanılırken, yeni edebiyat yanlıları Arapça’da bir kök olan “*nakd*” yerine Fransızca’da eleştiri kavramı için kullanılan “*critique*” kelimesini karşılık olarak kullanılmaya başlarlar. “*19. yüzyılın sonlarından itibaren yarım asırlık bir süreç içinde hüküm süren “tenkid”*”³ sözcüğü bırakılacaktır. Dilde öze dönüş çalışmalarıyla “*le-*” kökünden türetilmiş olan “*eleştiri*” sözcüğüne yerini bırakacaktır.

¹ Özgül, M.Kayahan, “Tenkidi Eleştirmek”, *Hece Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı*, S.77-78-79, Mayıs,Haziran, Temmuz 2003, s. 7.

² Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, Akçağ Yay., Ank., 2004, s. 1.

³ Özgül, M.Kayahan, “Tenkidi Eleştirmek”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, s. 9.

Batı dillerinde ise bugün tenkidin karşılığı olarak kelimenin kökü Yunanca “hüküm” anlamına gelen “krites”e dayanmaktadır. Yunanca “krinein” hüküm vermek demek iken sözcüğün soyut anlamı temelli “kritikos” MÖ. 4. yüzyıldan itibaren “edebiyat hükmü” anlamını kazanır. 17. yüzyıldan sonra terim önce klasik yazarların sözlü tenkitlerinde görülürken zamanla anlama ve teorilerini de içine alarak bir edebi terim olma kimliğine bürünür. Bugün terim İngilizce’de eleştiri yerine “criticisim”, Fransızca’da “critique”, İtalyanca’da “critica”, Almanca’da ise “kritik” kelimeleri kullanılmaktadır.

B. BATI EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

Tarihi seyri içerisinde eleştiriye Batı edebiyatında eleştiriye dört devrede incelemek mümkündür.

“1. Klasik Eleştiri

2. Neoklasik Eleştiri

3. Romantik Eleştiri

4. Modern Eleştiri”⁴

1. Klasik Eleştiri

Eski Yunan ve Roma edebiyatında görülür. Klasik eleştiri “Sanat tabiatın bir taklididir.”⁵ görüşünden hareket ederek sanatın en önemli amacının insanı, tabiatı, hayatı kısacası gerçekliği yansıtmak olması gerektiğini savunur. Bu eleştiri anlayışının kurucuları olarak Eflatun ve Aristo gösterilir.

Eflatun “idealar” ve “duyular” dünyası olmak üzere iki dünyanın varlığından bahseder. ona göre duyular dünyası ile idealar dünyasına; yani sağlam ve kesin bilgiye ulaşılamaz; sadece idealar dünyasının yansımalarına veya kopyalarına ulaşılabilir. Bu nedenle o, duyular dünyasını, edinimlerinin gerçekten uzak olması

⁴ Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, s. 17.

⁵ a.g.e. s. 17.

nedeniyle değersiz bulur. Aynı zihniyetle sanatın da sadece tabiatın bir taklidi olması, insanları hakikate ulaştırmaktan çok hakikatten uzaklaştırması nedeniyle değersiz bulur. Bununla birlikte yine edebiyata sorumluluklar yüklemekten de geri durmaz. Sanatın amacının eğitim, ahlak ve siyaset ekseninde faydalı bilgiler vermesini savunur.

Bu dönem içerisinde Eflatun'un idealizmini Aristo'nun realizmi takip eder. Aristo, idealar dünyasını algılamada duyular dünyasının hiç de yabana atılır bir dünya olmadığını, ancak duyular vasıtasıyla bilgilerimizi edinebildiğimizi ileri sürer. Eserde bütünlük üzerinde durarak şiirin güzelliğini, onun bütün olarak algılanabilmesine bağlar. Şair, var olanı birebir yansıtmaktan çok, olabilecekler ve genel olanın yansıtılması yönünde uyarıcıdır. Aristo, sanatın insan üzerinde olumlu etkileri olduğuna dair inancıyla Eflatun'dan ayrılmakla beraber, sanatın gayesini eğitime, ahlaka ve siyasete dayandırması tarafıyla Eflatun ile ortak bir düşüncededir.

Sanat ve sanat eseri hakkındaki görüşlerini dile getirdiği "Poetika"sı edebi tenkidin başlangıcı kabul edilir. Eserle birlikte eleştirel tahliller ve eleştirinin prensipleri belirir. Eser dönem içerisinde ve sonrasında edebi eleştirinin çıkış noktası ve kimi zaman da rehberi olur.

2. Neoklasik Eleştiri

*"Ortaçağ, Rönesans ve 17. yüzyılda tamamen; 18. yüzyılda ise kısmen de olsa hüküm süren ve genel hatları ile klasik eleştiri ekolünün prensiplerinden hareketle ortaya çıkan bir eleştiri tarzıdır"*⁶. Bu dönemin eleştiri tarzında insanın, tabiatın değişmez psikolojisini, eserlerdeki asli düsturlar grubunu, sanat ve edebiyatın bütünü için doğru ve geçerli olacak neticeleri yakalama gayreti görülür. Neoklasikler bu çalışmalarında edebiyatın fonksiyonunu, yaratıcılığın mahiyetini, edebi eserin dayandığı usulleri açıklayan bir edebiyat teorisi arama çabasında dırlar.

⁶ Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, s. 20.

3. Romantik Eleştiri

19. yüzyıl edebiyatında görülen eleştiri anlayışıdır. Romantik eleştiri iki temel dikkat çerçevesinde anlam kazanır: “a) *Eleştiride tarihçilik kavramının doğması* b) *Diyalektik ve sembolist şiir görüşü gibi iki husun doğması*”⁷. Bu dikkatler ise Herder ile Goethe’nin geliştirdiği organik yapı anlayışından etkilenmiştir.

19. yüzyıl ikinci yarısından itibaren eleştiri beğenilen bir tür ve eleştirmen de popüler ve milli bir sima haline gelir. Avrupa’da bir çok eleştirmen, edebiyat dergilerinde kaleme aldıkları yazıları ile edebiyat akademilerinin gelişimine ön ayak olurlar. Dönemin dikkat çeken eleştirmen kadrosu ise akademisyen kadrodur..

19. yüzyılda eleştirinin amaç, metot ve gereçleri artar ve yaygınlaşır. Bununla birlikte elde edilen kazanımlar ve verilen hükümlerle tenkit hedefinden uzaklaşmaya başlar. Sanat için sanat anlayışı gelişir ve sanat sosyal ve felsefi gayelerinden uzaklaşır. Eserde içerik ve şekil birbirinden ayrı olarak değerlendirilerek eserin bütünlüğü bozulur. Eleştirinin içinde bulunduğu ortam içerisinde küçümsenemeyecek bir başka özellik ortaya çıkar ki, o da tenkidin milli bir karakter kazanmasıdır.

Dönemin önde gelen eleştirmen çevreleri ise; Fransa’da Taine ile Baudelaire, İtalya’da De Sanctis, Almanya’da Nietzsche ve Dilthey, Amerika’da ise Henry James’tir.

4. Modern Eleştiri

“Romantik eleştiri 20. yüzyıl başlarında çeşitli tenkit görüşlerinin doğmasına neden olur”⁸. Bu görüşlerin en önemlisi “empresyonist” tenkit anlayışıdır

⁷ Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun’da Edebi Tenkit*, s. 23.

⁸ a.g.e. s. 25.

ki; Jules Lemaitre, Anatole France, Remy de Gourmont, Andre Gide belli başlı temsilcileridir.

Fransa’da bir yandan empresyonist eleştiri hüküm sürerken bir taraftan da Emile Fauget ile bilgiye dayalı; Baudelaire’nin öncülüğünde de yaratıcı tenkit anlayışı ortaya çıkar.

İngiltere’de ise eleştiri alanında yeni bir çığır açan Eliot, romantik tenkidin duygusallığından uzaklaşarak gelenekçi anlayışta bir eleştirinin doğmasına öncülük eder. Eliot eleştiriye getirdiği gelenekçi anlayışın yanı sıra objektifliğe değer vermesiyle tenkitte objektifliğin ilmi bir duruş kazanmasına da öncü olur.

Bu yüzyılda Amerika’da eleştiri iki yönlü gelişir: Günlük eleştiri ve akademik eleştiri. Günlük eleştiri halka hitap eden bir dille okunacak eserlerin seçimi, yorumlanması, değerlendirilmesinde okura yardımcı bir rol üstlenir. Akademik eleştiriyle ise üniversite ve profesyoneller çevresinde gelişir. Akademik eleştiriyle eleştiri, edebiyattan ayrılarak müstakil bir tür haline getirilmeye çalışılır.

“Gelenekçi eleştiri” ile “Yeni Hümanistler” geleneğe bağlı kalarak edebiyata dair hükümler verirken edebiyat eserlerinin değerlendirilmesi evresinde evrensel değerlerin kullanılması gereğine inanırlar. Naturalizm ve romantizmin manevi ve ananevi değerlere zarar verdiğini iddia ederek eski devirlerin değerlerine önem verirler.

Dönemin toplumcu anlayışına göre edebiyat sosyo-ekonomik düzenin belirtisi olarak kabul edilir. Freudcu doktrinlerin ve psikanalitik çalışmaların yoğunluk kazanmasıyla ortaya çıkan “psikolojik eleştiri” zamanla müstakil bir tür olmaktan uzaklaşır.

İlk önce Amerika’da en etkili akım olan “estetik eleştiri”, edebiyatın gayesini kendi içinde arar ve edebiyatın yalnız kendisine özgü değerlerle ölçülüp, değerlendirilebileceği görüşüne dayanır. Sanatı kendi gelenekleri içinde bir bütün olarak kabul eder. Bu nedenle eleştiri edebiyat dışındaki ilim dallarından ayrı bir tür

olarak gelişir. Ezra Pound, Eliot, I.A. Richards estetik eleştirinin ilk ve belli başlı temsilcileri olarak kabul edilir.

20. yüzyıl Batı eleştiri anlayışının asgari müştereklerini “a) *Eleştiriye edebiyattan ayrı bir tür haline getirme çalışmaları* ve b) *Edebi eseri yaratıcısından ayrı ve kendi içinde bir bütün olarak ele alma şeklinde iki merkezde toplamak mümkündür.*”⁹

C. TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

Divan Edebiyatı döneminde pratikte görülüp bir edebi tür olarak bulunmayan eleştiri, Türk edebiyatında edebi bir tür olarak Tanzimattan sonra dönemler halinde gelişme gösterir.

1.Divan Edebiyatında Eleştiri

Albert Thibaudet 19. yüzyıldan önce eleştiricilerin var olduğundan, ancak eleştiri kavramının yokluğundan söz eder. 19. yüzyıl öncesinde eleştiri yapan bir zümrenin varlığı kabul edilirken eleştirinin bir edebi tür olarak yokluğuna vurgu yapılır. Dolayısıyla bilinen anlamıyla bir edebi tür olarak eleştiri 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkar. 19. yüzyıl öncesi eleştiri anlayışı günümüzdeki modern anlamıyla esere değil, daha çok kişiye yönelik olup tenkitte var olan mutlak doğrular etrafında cereyan eder. Bir şey yavardır veya yoktur kavline bir eleştiri geleneği hüküm sürerken günümüzdeki gibi eleştirinin mutlak ölçülerine rastlanamaz. Bu nedendir ki, eski ölçütler mutlak var olanı yansıtır, klasisizmin şaşmaz doğrularını esas alır.¹⁰

“*Divan edebiyatında da eleştirinin olmadığı Tanzimatın ilk devirlerinden itibaren söylenegelmektedir*”¹¹. Yeni bir edebiyatın kurulması için eski edebi anlayış ve tezahürlerinin karşısında olanlar eski edebiyatın herşeyini kötüleyerek yok sayıp kabul etmedikleri gibi tenkide dair bölümlerini de bir

⁹ Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, s.29.

¹⁰ Tökel Dursun Ali, “Divan Edebiyatında Eleştiri” Hece Eleştiri Özel Sayısı, S. 77,78,79, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, s. 17.

¹¹ a.g.m. s. 17.

karalama politikası içinde yok sayarlar. Öyle ki Mehmet Akif, Thibaudet kadar hoşgörülü davranmayarak tenkit için: “ *Bizde evvelce intikadın kendisi şöyle dursun, ismi bile yoktu*”¹² der ve edebiyatımızda tenkidin ilk örneği olarak Namık Kemal’in “Tahrib” ve “Takib”ini gösterir. Eski edebiyat diğer yönleri ile olduğu gibi tenkit anlayışıyla da yeni edebiyat yanlılarının eleştiri odağındadır.¹³

*“Sanatın bizzat kendisinin eleştiri temeli üzerinde durması gerektiği düşünülürse ve her sanatkarın da aynı zamanda bir eleştirmen olduğu kabul edilirse yüzyıllar boyunca binlerce eser vermiş olan divan şairlerinin insanın bilgi alanına girebilecek hemen her alanda bir eleştiri faaliyeti olacağı kabul edilmelidir.”*¹⁴

Bu bağlamda Divan Edebiyatı genelinde şairlerin kaleme aldıkları eserlere bakıldığında hemen her konuda pek çok eleştiri örneklerine rastlamak mümkündür. Toplum vicdanını rahatsız eden aynı zamanda devrin devlet yönetimini ve kurumlarını hedef alan sosyal içerikli eleştiriler bu eleştiri çeşitliliği içerisinde öne çıkar. Bunlar ise geneli itibarıyla kişi ve kurumlara yönelik hiciv karakterli eleştiriler olup eski edebiyatta sosyal tenkit kapsamında pek çok örnekleri görülür. Modern anlamda tenkitte de belirli bir nispette hiciv unsuru bulunması münasebetiyle sosyal tenkidi, hiciv eserleriyle aynı kategoride değerlendirmek yerinde bir tutum olsa gerek.”¹⁵

Yukarıda verilen eserlerin yanısıra bugünkü bilgiler ışığında divan edebiyatı tenkit anlayışını ortaya koyacak nitelikte olup dönemin tenkit geleneğine kaynaklık edecek farklı türler de mevcuttur:

İçerdikleri bilgi, yorum ve değerlendirmelerle tek tek şairler üzerine kaleme alınmış olmalarıyla beraber yazdıkları çağın edebiyat dünyasının edebi anlayışını, değerler sistemini, edebiyat araştırmalarını, eleştirinin gerçek kapsamını, işlevini açık bir şekilde yansıtan Türkçe olarak ilk kez 15. yüzyılda Ali Şir Nevai'nin Mecalis'ün Nefais'iyle ortaya çıkan eleştiri eseriyle birlikte “tezkireler”; Divanların önsözü anlamına gelen, şairlerin şair, şiir ve söz hakkındaki görüşlerini, şiir ve şair

¹² Tökel Dursun Ali, “Divan Edebiyatında Eleştiri”. s. 17.

¹³ Tökel Dursun Ali, “Divan Edebiyatında Eleştiri” Hece Eleştiri Özel Sayısı, S. 77,78,79, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, s. 17.

¹⁴ a.g.m. s. 37.

¹⁵ a.g.m s. 37.

anlayışını, şairleri değerlendirişini, şiirden anlamayanlar hakkındaki düşüncelerini binzât yansıtmalarıyla divan şiirinin eleştiri anlayışı hakkında bilgiler veren “Divan dibaçeleri”; Edebiyat terim ve kavramları hakkında kimi zaman kısa, kimi zaman uzun açıklamalarda bulunan daha çok ansiklopedik ve sözlük kapsamında değerlendirilen ve eski edebiyatımızdaki tenkit meselelerine kaynaklık eden: Sururi’nin “Bebrü’l Maarif’i”, Müstakimzâde’nin “İstilatü’ş Şi’riye”si, Manastırlı Rıfat’ın “Mecâmiü’l Edeb’i”, Ahmet Cevdet Paşa’nın “Belagat-ı Osmaniyesi”, Recaizade’nin “Talim-i Edebiyat”ı, Reşit’in “Nazariyet Edebiyesi”, Muallim Naci’nin “İstılah-ı Edebiye”si, Tahirü’l Mevlevi’nin “Edebiyat Lügat” vb. divan edebiyatı içerisinde bir çok örnekleri bulunan ve divan edebiyatının tenkit de dahil olmak üzere diğer terminolojilerinin de anlaşılması açısından önem arzeden Belagat kitapları; Divan şiirinde yaygın bir anlayışın eseri olan, bir şairin şiirine bir başka şairin aynı vezin ve kafiyeyle benzer şiirler söyleyip kaleme alması şeklinde oluşan ve ilki 15. yüzyılda Ömer Bin Mezid tarafından kaleme alınan “Mecmuat’ün Nezair”, Eğirdirli Hacı Kemal’in “Camiü’n Nezair”, Edirneli Nazmi’nin “Mecmuatü’n Nezair”, Pervane Bey’in “Camiü’n Nezair” vb. bir çok eser örnekleri bulunan Nazire mecmuaları; iyi incelenip değerlendirildiğinde şairlerin etkilemeleri ve etkilenmeleri, etki alanları, en çok rağbet gören şairler, şiirler hatta kafiye ve redifler ile vezinlerin tespiti vs. gibi şiir tarihimiz açısından önemli bir çok noktayı ortaya çıkarmak mümkündür.

Genel hatları ile görüleceği üzere Tanzimat’tan önce de Divan Edebiyatında, eleştirinin Batıdaki şekliyle bir edebi tür olarak var olamamasına karşın pratikte de olsa bir eleştirinin varlığından haber verilmektedir.

2.Genel Hatlarıyla Tanzimat Döneminde Eleştiri

Batı dünyasında Modernizim hareketi 1750 lerde başlar.18. yüzyılın ortalarına kadar hüküm süren zaman zaman tabu halini alan tartışmasız ve yorumsuz kabul edilen klasisizm hareketi devrini tamamlar. Tartışılıp yorumlanmaya, eleştirilmeye başlanır. Klasizmin, insanın dolayısıyla toplumun ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kaldığı gerçeği ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu gerçeğin karşısında dönemin şartları içerisinde insanlar kendilerini, dünyalarını ve yaşadıkları

çağı anlatabilecekleri, yorumlayıp değerlendirebilecekleri yeni ifade ve yorum tarzları aramaya başlarlar. Bu arayış da beraberinde siyasi çalkantıları ve değişim hareketlerini getirir. Dolayısıyla yeni ifade ve yorum tarzları bu şartlar altında ortaya çıkmaya başlar.

Modernleşmenin ilk hareket tarzı genelde tepki şeklinde ortaya çıkar. Bu, daha çok eskiye karşı duyulan bir tepkidir ve insanları yeni arayışlara yöneltir. Bu tepkisel davranış tarzı daha sonraları savaşları ve ihtilalleri de bünyesinde barındıran kanlı, sancılı, acılı dönem ve dönemleride beraberinde getirecektir, getirmiştir. Batıda yaşanmış olan bu kaos dolu günler 19. yüzyıl Tükiyesinde de baş gösterir. “*Osmanlı Devleti 1839’da ilan ettiği Tanzimat Fermanı ile yeni bir medeniyete de kapılarını açmış bulunur. Bu yeni düzen edebiyattan hukuka, sosyal hayattan psikolojiye hayatın birçok alanında kendini gösterir*”.¹⁶ Artık eski değerler tartışılırken sarsılan ve yıkılan eski değerlerin yerini yeniler alır. Hal böyle olunca tabiatıyla hayata bakış tarzı beraberinde değişir. Sosyal yaşamda ortaya çıkan değişimler sanata da tesir etmeye başlar. Bu süreç içerisinde yeni bir sanat ve edebiyat ihtiyacı doğar. Asırlardır süregelen klasik edebiyatın edebiyat sahasındaki tenkit anlayışı da değişmeye başlar. Edebiyatımızda bu anlamda değişim hareketi ise Tanzimat Edebiyatı ile başlar. Bu dönemden itibaren edebiyatın yüzü Batıya, batı edebiyatına döner. Bu değişim, modernleşme hareketiyle beraber “*hikaye ve romanın yanında Türk edebiyatına giren yeni edebi türlerden biri de “edebiyat eleştirisi olmuştur.*”¹⁷

Batıda olduğu gibi bizde de modern edebiyat eskiye karşı gösterilen tepkiyle başlar. Bu alanda özellikle “*çeşitli gazete ve dergilerin yayın hayatına girmesiyle beraber canlı bir eleştiri atmosferi oluşur.*”¹⁸ Batı tarzı yeni edebiyatın kurulum aşamasının ardından zamanla önemli meseleler üzerine bir düşünce açıklama ve tenkit dönemi de başlamış olur. Bu eleştirel faaliyetler bazan eski ile yeni arasında, bazan yenilikçilerin kendileri arasında çıkan ihtilaflarda belirir.

¹⁶ Ercilasun, Bilge, *II. Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay. Ank. 1995, s. 1.

¹⁷ Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Grafiker Yay., Ank. 2005, s. 72.

¹⁸ a.g.e. s. 72.

“1860’tan sonra Batı kültürü ile temas kurmuş olan ve Türk edebiyatını modernleştirmeye çalışanların, aydınlara açıklayıp anlatmak ve onları inandırmak zorunda oldukları ilk konu, Divan Edebiyatının artık ortadan kalkması”¹⁹nın gerekli olduğudur. Bu itibarla denebilir ki Yeni Türk edebiyatı Divan Edebiyatına karşı bir reaksiyon olarak doğmuştur. Bu reaksiyonun temelinde Divan Edebiyatı: “Son derece kuralcı, sanatçının sanatçı kişiliğini boğan, söz oyunlarını ön planda tutan, duyguları ve düşünceleri ifadeleri klişeleşmiş hayatla vr gerçekle bağı olmayan devrini tamamlamış, skolastik karakterde bir edebiyattır”²⁰düşüncesi yatmaktadır. Bu anlayış çerçevesinde dönemin eleştiri anlayışında iki önemli tavır ortaya çıkar:

“1) Türk edebiyatını yenileşmesi ve değişmesi süreci içerisinde Divan Edebiyatı denilen eski Türk edebiyatını bütünüyle reddi veya eleştirilmesi.

2) Bu dönem edebiyatçılarının tanıyabildikleri kadar da olsa Batı edebi örneklerine benzer yeni bir edebiyatın kurulması yolundaki gayret ve çabalar.”²¹

1860-1880 yılları arası ilk dönem Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa ile Recaizade Ekrem ve Muallim Naci’den oluşan Tanzimat sonrası yazarlarının sistemli olmaktan çok, değişik vesilelerle ortaya koydukları eleştiri örnekleri yanında 1885 yılından sonra özellikle Beşir Fuad ile Ahmet Mithat Efend’nin edebiyatta realizmi savunan daha sistemli eleştiri örnekleri verdikleri de dikkat çekmektedir.²²

Yenileşme döneminin ilk eleştirel görüşleri dil ve basın hayatı etrafında belirir. İbrahim Şinasi’nin, 1860’ta Tercüman-ı Ahval’in yayımlanmasıyla kaleme aldığı “mukaddime”de eski zihniyeti, edebiyat anlayışını ve basın hayatını eleştirirken sosyal fayda prensibine yönelik hareket etmesi dikkat çeker.

¹⁹ Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitapevi, İst.1997, s. 84.

²⁰ a.g.e. s. 84.

²¹ Uçman, Abdullah, “Tanzimat ve Servet-İ Fünün Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı*, s. 48.

²² a.g.m., s. 48.

Dönem içerisinde ilk eleştirel tartışma 1864'te “*Ruznâme-i Ceride-i Havadis ile Tasvir-i Efkar*” gazetesinde dil üzerine cereyan eder.”²³ Gerçek anlamda bir eleştirmen olduğu kabul edilmemekle beraber dil ve eleştiri ile ilgili düşünceleri fazla gelişmemiş olan Şinasi “*Türkçe diye bir dil mevcuttur ve bu dilin başka dillerden almış olduğu lafzen ve manen şivesinin iktidasına göre tadil ve tahvil etmesi de son derece normaldir*”²⁴ şeklinde dil hususundaki görüşlerini dile getirir. Bu tartışmada önemli olan nokta, tartışmanın kendisinden ziyade gelişme seyri ve Şinasi'nin sergilediği tutumdur. İşi şahsiyete dökmeden, rencide etmeden, gerektiğinde kendi hatalarını da kabullenme olgunluğunu göstererek Batı anlayışında bir eleştirinin ilk örneğini verir.

Kurulacak olan yeni edebiyata genç nesilleri alıştırmak için önce onları Divan Edebiyatından soğutup uzaklatırmak düşüncesi hasıl olur. Bu nedenden dolayı ki, Tanzimat Edebiyatı ilk dönemlerinde bütün tenkitler ağırlıklı olarak Divan Edebiyatının esasları ve özellikleri üzerine yönelir. Batı tarzı bir edebiyat için edebi sahada yer açmaya yönelik bu türden tenkitler Ziya Paşa ve Namık Kemal tarafından yönetilir. Tanzimat sonrası yazarlar arasında edebi zevk ve anlayış bakımından eskinin anlayışına yakınlığı ile yenileşme hareketlerinden çok eskinin içinde yer alan Ziya Paşa Hürriyet'te çıkan “Şiir ve İnşa” adlı makalesinde Divan edebiyatına yönelik sert tenkitlerde bulunarak eski edebiyatı “*gayr-ı milli ve suni*”²⁵ olmakla itham eder. Asıl Türk edebiyatının ise halk edebiyatı olduğunu savunur. Fakat gençlik yıllarında klasik edebiyat kültürü ile yetişmiş ve onun zevkini almış olan Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşa” makalesinden altı yıl sonra Divan Edebiyatına yatkınlığından dolayı kaleme aldığı “Harabat”ın önsözünde bu iddialarının aksini savunur. Bu yönüyle eski ile yeni değerler arasında bocalayan bir fikir ve edebiyat adamı görünümü sergiler.

Hal böyle iken Türk edebiyatını gerçek anlamda ilk münekkidi Şinasi'nin açtığı yolda yürüyen Namık Kemal'dir. Namık Kemal başta: “*Lisân-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir, Tahrîb-i Harabat, Takib, İntibah Mukaddimesi, Emir Navruz Mukaddimesi, Talim-i Edebiyata Dair Risâle,*

²³Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, s. 72.

²⁴Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, s. 73.

²⁵Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, s. 58.

Celâl Mukaddimesi, Bahar-ı Dâniş Mukaddimesi”²⁶ olmak üzere çeşitli yazılarında eleştirel düşüncelerini ortaya koyarken, Türk edebiyatı eleştirisi üzerine fikir ve prensiplerini edebiyat çevreleri ile paylaşır. Namık Kemal’in bu düşünceleri dönemin hakim düşüncesi çerçevesinde eski edebiyatı tenkit, yeni edebiyatın ve yeni edebi türlerin savunulması etrafında şekillenir. Dolayısıyla, Namık Kemal’in eleştirel düşüncesinin temelinde eski edebiyatı büsbütün yıkmak ve sosyal fayda prensibine dayalı gerçekçi ve dünyevi bir edebiyat yaratma gayesi yatar. Ziya Paşa’nın aksine Divan Edebiyatına karşı olan fikir ve düşüncelerini sonuna kadar savunur. Namık Kemal’in Divan edebiyatına yönelik eleştiri ve itirazlarını dört temel noktada toplamak mümkündür: “*Dil, hayal sistemi, edebi sanatlar ve sosyal fayda.*”²⁷

Eski edebiyatın anlayışına karşı çıkar ve eleştirir ki, eski şairlerin Fars dilinin tesiriyle sunî bir dil meydana getirdiklerini ileri sürerek halkın bu yapma dili anlamakta güçlük çektiğini savunur. Hayal sistemi yönünden eleştirir, çünkü, eski edebiyatın hayal kurgusu akla, mantığa, gerçeğe, tabiata ve tarihi hadiselerle uymayan bir sistemdir. Klasik edebiyata yönelik sert eleştirilerinin toplandığı bir diğer merkez eski edebiyatın edebi sanatlar anlayışdır ki, eski edebiyatta anlam sanata feda edilmiş, mübalağa ile mecazda aşırıya kaçılarak gerçekle olan bağlarını kopmuştur. Son olarak, klasik edebiyatı, insanı terbiye etme, milleti ilim yönünden geliştirme, ahlak dersi verme gibi özelliklerden yoksun oluşu nedeniyle zevkperest ve gayr-ı ahlaki bulması nedeniyle sosyal fayda ilkesinden yoksun olduğu gerekçesiyle eleştirir. Genel anlamda edebi zevki ve zihniyetiyle Namık Kemal’in kurmak ve yaşatmak için çaba sarfettiği yeni edebiyatı:

“ 1-) Sosyal fayda fikri

2-) Edebiyatın hakikate, tabiata ve akla uygunluğu”²⁸

çerçevesinde iki temel düşünceye dayandığını söylemek mümkündür.

Edebi sahadaki bütün bu fikir, düşünce ve anlayışlar neticesinde medenileşme dönemi Türk edebiyatının birinci safhasında, edebiyatın yüzyıllarca

²⁶ Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, s. 73.

²⁷ Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* s. 74.

²⁸ a.g.e. s. 75.

bağlı kaldığı klasik anlayışın kuralcı ve değişmez kaidelerinin dairesinden çıkarılarak Batı edebiyatı dairesine sokulması çalışmalarına kadar getirilir. İkinci nesil de birinci neslin açtığı yolda başarılı örnekler vererek emin adımlarla yürür.

Recaizade Ekrem bu süreç içerisinde tenkide yeni bir boyut getirir. Servet-i Fünüculara aktardığı ve onlar vasıtasıyla edebiyatımızda bir değer, devamlılık ve derinlik kazanan bu unsur “estetik”tir. Recaizade bu yeni edebiyatın sahip olması gereken prensipler üzerine düşünüp edebi eserde bütünlüğe değer verir. Tenkidi şekilden çok içeriğe ve ruha dayandırır. Recaizade ile birlikte edebi eserde bütünlük ve içerik; içerikte ise fikir ve his önem kazanır.

Tanzimat devri ikinci nesil edebi şahsiyetlerinden Abdülhak Hamit de eskiye ve kurallara karşı aldığı ihtilalci tavır ile modern şiirimize lizm ve felsefi düşünceyi getirir.o, Modern Türk tenkidinin oluşumunda tenkidin sınırlarını bir yandan geliştirirken bir yandan da derinleştirir.

“Edebiyatı daima toplumu eğitme aracı olarak kabul eden Ahmet Mithat ise Türk toplumunun henüz üst düzey eserleri anlayacak düzeye erişemediğini düşünerek” ²⁹ çalışmalarını da bu doğrultuda yürütür. Muallim Naci ise klasik bir hayat ve sanat anlayışını müdafaa ederken edebiyat eserlerinde Türk dilinin kullanılmasında büyük bir hassasiyet gösterir.

Tanzimat edebiyatının son döneminde tenkit konusunda iki isim dikkat çeker: Beşir Fuad ve Mizancı Murad. Beşir Fuad edebiyatımızda realizm ve romantizm mücadelesini başlatan düşünceleri ve eser denemeleri ile Tanzimatla başlayıp devam eden eleştiri anlayışına yeni bir yön getirirken, yeni edebiyatın Batıdaki gerçekçi edebiyat karşısındaki durumunu belirleme gayesindedir. Bu bağlamda, her türlü skolastik düşüncenin karşısında durarak sadece hayalle beslenen eski ve yeni edebiyat anlayışına karşı cephe alır. Öyle ki şiire ve şiirdeki hayalperestliğe karşı takındığı eleştirisel tavrı nedeniyle başta Namık Kemal ve Recaizade Ekrem olmak üzere dönemin birçok edebiyatçısı kendisine düşman kesilmiştir.

²⁹ Ercilasun, Bilge, *II. Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, s. 3.

Mizancı Murat ise teorik mahiyetteki yazıları ile kimi eserlerden yola çıkarak klasik edebiyatın sünîliği, gayr-ı ahlakiliği üzerinde durur. Namık Kemal gibi edebiyatın milliliği, toplumun örf-adet, ahlak ve dinî yargılarına uygun olmasından yana düşüncelerini dile getirir. Bütün bunların yanı sıra bir edebi eserin mükemmeliyetinin üslup ve ifadesinin sade, anlaşılır olmasından kaynaklandığını savunur. Edebiyat ve eleştiri üzerine olan görüşlerini “Mizan” gazetesinde yayımladığı 18 makalesinden meydana gelen “*Üdebamızın Numune-i İmtisalleri*” başlıklı yazı dizisi ile *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı romanının önsözünde okurlarla paylaşır.

Genel hatları ile görüleceği üzere Tanzimat dönemi edebiyatın eleştiri anlayışında eleştiri bir edebi tür olarak kabul edilip bu yönde değerlendirilmediği için bu alanda derinleşmek pek mümkün olmamıştır. Dönemin edebiyatçıları daha çok Divan Edebiyatını; dili kullanım şekliyle, hayatı anlayışı, onu hayal sistemi ve gerçek dışılığıyla eleştirirler ve Batı edebiyatının özellikle Fransız romantik ve realist yazarlarının etkisinde meydana gelen yeni Türk edebiyatının meseleleri üzerinde dururlar.

3. Genel Hatlarıyla Ara Nesil Döneminde Eleştiri

Prof. Dr. Mehmet Kaplan’ın adlandırıp anlamlandığı ‘Ara Nesil’ kavramından kasıt: Hemen aynı sosyal, siyasi ve ekonomik şartlar içerisinde yetişmiş, eğitim düzeyleri bakımından pek farklı olmayan fakat edebiyat anlayışlarındaki birtakım farklılıklardan dolayı Tanzimat sonrası edebiyatın ikinci nesli ile Servet-i Fünun edebiyatı arasında bir köprü olan edebi sahadaki topluluk ve zümredir. Bu dönem Ara Nesil edebiyatının belli başlı temsilcileri arasında: “*Abdülhalim Memduh, A.Nazım, Abdulgani Sena, Abdülkerim Samit, Abdurrahim Rüştü, Ahmet Vefa, Alaybeyzade Naci, İbnü’r-Reşad Ali Ferruh, Ali Kemal, Ali Nizami, Andelib(Mehmet Faik Esat), Avanzade Mehmet Süleyman, Nazım Bey, Faik Hilmi, Haid Safa, İbn-i Fikri Lütfi, Mehmed Cemal, Mehmed Münci, Mehmed Re’fet,*

Mehmet Ziver, Menemenlizade Mehmet Tahir, Nabizade Nazım, Nureddin Ferruh...”³⁰ gibi isimler dikkat çekenlerdir.

Ara nesil yazarları edebi eleştiri için daha çok “tenkit”, “intikat” ve “muahaze” terimlerini kullanmış ve edebiyat-eleştiri alanıyla hem teorik anlamda hem de edebi eser ve şahsiyetler hakkındaki değerlendirmeleriyle “uygulamalı eleştiri” sahasında faaliyetlerde bulunmuştur.³¹

Ara Nesilciler Tanzimat dönemi edebiyatıyla birlikte görülen “edebiyat-ı ahlakiye” düşüncesiyle özetleyerek, eleştiri anlayışı ile edebiyatı, ilham ve hayal ile duygu eseri gören anlayışın ve pozitif bilimlerin verileri dışında hiçbir şiir ve edebiyat olgusunu kabul etmeyen anlayışlara kimi zaman örnek teşkil edebilecek tavırlar sergilerken öte yandan bu anlayışların dışında eserler vererek kendilerinden önceki dönemden farklı bir edebiyat ve eleştiri anlayışı ortaya koyarlar. Bu farklılıkları ile Tanzimat dönemi ile Servet-i Fünun dönemi arasında bir köprü oluştururlar.

Tanzimat dönemi ile edebiyatımızda yer etmeye başlayan eleştiri geleneğinin içinde olmakla beraber dönemin eleştiri anlayışının noksanlıklarının farkında olan Ara Nesi eleştirmenleri dönemin eleştiri anlayışını tenkit etmekten yola çıkarak, eleştirinin muhtevası ve amacı yönünde yeni fikirler öne sürerler.

Menemenlizade Mehmed Tahir, Avrupalıların edebiyat sahasındaki kaydettikleri ilerlemeyi eleştiriye gösterdikleri hassasiyete bağlar ve bizde eleştiriye gerçek anlamda önem gösterilmediğinden modern anlamda bir eleştirinin olmadığı savını ileri sürer. Olanlara ise halkın ilgi göstermediğini, bu ilgisizliği de var olan eleştirilerin daha çok kişisel kin ve nefretin ifadesi oluşuna bağlar.³²

Mehmed Ziver ise eleştirmenin okuduğu eserin etkisi altında kalmadan insan düşüncesini geliştirecek ve bu gelişme aşamalarını ortaya koyacak düşünceleri dile getirmeyi amaç edinmesi gerektiği üzerinde durur. Dolayısıyla ile

³⁰ Babacan, Mahmut, “Ara Nesil’de Eleştiri”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, S.77,78,79, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, s. 71.

³¹ a.g.m. s. 73.

³² a.g.m. s. 74.

eleştiri ve eleştirmenin rehber özellikli olması gerekliliğinin önemine vurgu yapar. Aynı düşünce ile Ali Kemal de eleştiri ve eleştirmene yazarı teşvik eden ve okuru iyi eserle kötü eseri ayırmasında yol ve yöntem gösterici bir fonksiyon yükler.

Mehmet Re'fet de, Mehmet Ziver ve Ali Kemal'in eleştiri ve eleştirmene attıkları rehberlik fonksiyonundan yola çıkarak eleştirmene mütefenninlik(bilim adamlığı) vasfı getirir. Edebi eseri edebiyat dışı, kaynak ve belgelerle açıklamanın gerekliliği üzerinde durur.

Halid Safa ise eleştiri ve eleştirmenin önemine dikkat çekerek yazar ve eserlerin edebiyat dünyasında ve toplumun edebi zevkinde kendilerine yer edinebilmelerinin veya tam tersine yok olup unutulmalarının ön koşulu olarak eleştiri ve eleştirmenin önemini savunur. Fransız edebiyatından romancı Georges Ohnet'in, eleştirmen Jules Lemaitre'nin eleştirilerinden sonra şöhretini koruyamayışını bu düşüncelerine örnek gösterir.

Genel hatları ile Ara Nesil eleştiri geleneği için; bu dönem eleştiri ve eleştirmen anlayışları kişisellikten uzak, objektif, yazarı teşvik eden, halkı bilinçlendirirken iyi ile kötü eserin ayırımına varmasını amaç edinen, eser ile sanatçının ayrı ayrı değerlendirilmemesi gerekliliği savunan bir eleştiri anlayışı sergilediği söylenebilir.

4.Genel Hatlarıyla Servet-i Fünûn Devri Tenkit

Tanzimat devri Türk edebiyatıyla başlayıp Servet-i Fünun edebiyatına kadar olan zaman aralığında da eski edebiyatın düşünce dünyası ile birçok taasupları yıkılarak yeni bir edebiyat dünyasının kapıları aralanır. Servet-i Fünûn döneminde de Modern Türk edebiyatının Batılı anlamda oluşmasına çalışmalar yoğun ve dinamik bir şekilde sürdürülür. Modern Türk edebiyatının prensipleri ortaya konularak yeni edebi türler belirlenir ve bu türlere yönelik örnekler verilerek dil üzerine yeni düşünceler ileri sürülür. Bütün bu meselelerin örnekleri ile tartışılarak ve yorumlanarak ele alınmasına karşın, tenkit henüz gerçek anlamda ciddi ve devamlı olmaktan uzaktır. Daha çok eski edebiyatı ret, beraberinde yeni edebi türleri tanıtmaya ve savunmada başvurulan bir tür, bir araç görüntüsü sergiler.

Tanzimat dönemi edebiyatının bu genel seyriyle tenkidin ikinci safhası Servet-i Fünuncular tarafından ortaya konur. Servet-i Fünuncular çalışmaları ile tenkidin ciddi bir edebi tür olmasını sağlarlar. Dönem içerisinde tenkidin mahiyeti ve münekkidin vazifeleri üzerinde ciddiyetle durularak eleştirinin yeni bir edebi tür olduğu görüşü sık sık tekrarlanır. Eleştiri, eleştirmen, edebiyat, edebi eser, estetik ve sanat, sanat eseri, sanatta ve edebiyatta taklit meselesi gibi çeşitli konular ele alınarak ciddi bir şekilde incelenir. Hülasa, mücadeleleri daha çok artık iyiden iyiye zayıflamış olan Divan Edebiyatının eleştirilmesinden ziyade kendilerine yönelik eleştirilere cevap vermek Servet-i Fünun edebiyatını savunmak, savundukları görüşleri açıklamaktan ibarettir.

Servet-i Fünun devrinde şiir, hikaye, roman türleri edebiyatımıza Tanzimatla beraber giriş yapmasına rağmen bu yeni edebi türlerde eserler kaleme alınırken eserlerin yapısı üzerinde ne derece ciddiyetle durulmuş ise eserlerin estetik olması hususunda aynı değer ve önemle eğilmişlerdir. Bu dönem sanatçıları estetiğin dışında dil ve üslup üzerinde durarak bunların felsefesini yapmaktan geri durmazlar. Yeni fikir, düşünce ve hislerini ifade edebilmek için yeni bir dil ve edebi üslubun gerekliliğine inanarak üslup arayışına girerler. Edebiyat alanındaki bu arayışların yanısıra tenkit alanında da bütün özellikleri ile edebiyatımıza romantik tenkidi taşırlar. Edebi tenkit sahasında kurallardan kaçınıp tenkitte mutlak prensipler konulmazken şahsiyete ve izlenimlerine dayanan hükümler vermekte ısrarcı bir tutum sergilenir. *“Romantik tenkitin sanata ve ferdiyete fazlaca değer vermesi üzerine sanat, Tanzimatla yerleşmeye başlayan sosyal fayda prensibinden uzaklaştırılarak “sanat için sanat” fikrine yöneltilir.”*³³ Yine romantik tenkidin bir tezahürü olarak; biyografi, psikoloji, sosyoloji, tarih gibi edebiyatın dışında kalan disiplinler de ziyadesiyle işlenir.

Gerek yapı ve estetik gerekse dil ve usluba yönelik arayışlarla beraber tenkit alanında gerçekleştirilen bir bakıma reform niteliğindeki yenilik hareketleri ile Servet-i Fünun polemige varan eleştirel tartışmalar görülür. Eski edebiyat yanlılarının Servet-i Fünuncuları doğu-batı mücadelesi ekseninde polemige varan tartışma ortamına çekmelerine Servet-i Fünuncular mecbur kalmadıkça girmezler.

³³ Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Meb Yay. Ank. 1995, s. 4.

Polemiğe girmeyeyi zaruri gördükleri zamanlarda ise gayet gerçekçi, objektif bir tenkit yaratma düşüncesindedirler. Bu doğrultuda gösterilen çabalar neticesinde gayet başarılı örnekler verildiği görülür. Dönemin sanatçılarınin böylesi başarılı tenkit örnekleri vermesinde çağdaş Fransız eleştirisinden Taine, Brunetiare, Faguet, Lemaitre, France gibi modern tenkidin kurucularının etkisi yadsınamaz. Ahmed Şuayb'ın bir "Müşahabe-i Edebiyyesi", Mehmed Rauf'un "Şu Tenkit Meselesine Dair" ve Tevfik Fikret'in "Tarîk" gazetesinde yayımlanan "Münakaşatımızda Ne Eksik?" başlıklı makaleleri bu tarz modern tenkidin esaslarını tanıtmak maksadıyla kaleme alınmış düşünce ürünü yazılardır. Servet-i Fünuncular yazdıkları makaleler ile bir yandan modern tenkidin esaslarını açıklarken bir yandan da; Halit Ziya, Mehmed Rauf, Hüseyin Cahit "Modern Roman Tekniği", Rauf 'un Türk Romanı, Halit Ziya'nın Roman ve Hikayeleri ile Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet'in Hikayeleri", Hüseyin Cahit'in " Halit Ziya'nın Hikayeleri, Rauf'un Eylül'ü, Fikret'in Rubab-ı Şikeste'si" konulu yazıları ile modern tenkidin esaslarına uygun tarzda; tarafsız ve yapıcı tenkit türünün örneklerini verirler.

Servet-i Fünun edebiyatının edebi tenkide kazandırdıklarının genel bir panoramasını çizmek gerekirse, Servet-i Fünun Edebiyatının, düşünce yapısı ve bu sahadaki çalışmaları ile tenkit, Tanzimat dönemi tenkit anlayışının eski edebiyatın reddiyle birlikte kurulmak istenen yeni edebiyatın ve yeni türlerinin tanıtılmasında ve savunulmasında başvurulan bir tür araç olma kimliğinden kurtarılarak edebi bir tür olma hüviyeti kazanmıştır. Tenkidin edebi bir tür olma kimliği kazanması yolculuğunda ise dönemin edebiyatçılarınin Batılı tenkitçileri yakından etmelerinin ve çağdaşlarını objektif, yapısalı tenkitlerinin izleri görülür. Bu batı eksenli tenkit anlayışıyla Batı tenkidinin metotları da edebiyat dünyamıza tanıtılır. Edebiyatın ve tenkidin ciddi bir tür ve mesele olarak ele alınıp incelenmesiyle edebiyatımızda, tenkidin ciddi bir edebi tür olarak kabul görmesi sağlanır. Neticede bir edebi tür olma kimliği ile tenkit geleneği başlatılarak devamlılığı sağlanır.

5. Genel Hatlarıyla 20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Eleştiri

20. yüzyılın ilk çeyreğinde eleştirinin kavramsal ve teorik yönü üzerine duran bağımsız ürünlerin az olup eleştiri ve eleştirmenler hakkında ortaya

çıkan görüş ve düşünceler ise daha çok dönem içerisinde eleştiri odağı olan eserlere yönelik kaleme alınmış eleştiri yazılarındaki değiniler ve bağımsız yazılardan ibarettir

Yüzyılın ilk devrelerinde eleştiri üzerine görüşleri ile iki önemli isim dikkat çeker. Celal Sahir ve Mehmet Akif.

Celal Sahir, eleştiriye yönelik fikirlerini belirttiği 1909 yılında kaleme aldığı tiyatro eleştirisi ile ilgili yazılarında bizde bireysel tartışmaların ötesine geçmekten uzak olan eleştirmenin görev ve sorumluluklarının yeterince anlaşılıp değerlendirilmemesinden yakınlıkla eleştirmenin bir sistem dahilinde gelişip şekillenmesi gerektiğini dile getirir.³⁴

Akif ise, II. Meşrutiyetin ardından yazmış lduğu “İtikad” başlıklı yazısında eleştiriye dair görüşlerinden oluşan yazısında, öncelikle eleştiri kavramı üzerinde durur. Eleştiri için kullanılan “tenkid” adlandırmasının yanlışlığına değinerek bu kelimenin yerine “intikad”ın kullanılması gerektiğine dikkat çeker. Kavramsal fikirlerinin yanında eleştirmenin bir eseri değerlendirme ve esere yaklaşımında dikkat etmesi gereken noktalara değinir. Sağlıklı bir değerlendirme için eleştirmenin esere hesapsız, önyargısız bir düşünceyle esere yaklaşmasının gerekliliğini vurgular.

Devrin Fecr-i Atı, Milli Edebiyat ve topluluklarındışında yer alıp eleştiri ve eleştirmen konulu gerek teorik gerekse kavramsal düşünceleri ile dikkat çeken Ali Canip, Ali Kemal, Hüseyin Rahmi, Rıza Tevvik daha bir çok şahsiyet bulunmaktadır.

1918 yılında eleştiriye dair dikkat çeken bir yazı Ömer Seyfettin’in kaleminden görülür. Edebiyatı yüksek milletlerde eleştirmenin önemli bir yeri olduğunu belirten yazar, eleştiriye edebiyat dünyasının kolluk kuvvetlerine benzeterak eleştirmenin olmadığı bir edebiyat dünyasında zevksiz, kalitesiz edebi eserlerin ve sapkın düşüncelerin ortaya çıkacağı fikrini ileri sürer. Ömer Seyfettin’e

³⁴ Kahraman, Alim, “XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri”, *HeceDergisi, Eleştiri Özel Sayısı*, S. 77,78,79, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, s. 86.

göre eleştiri edebiyata ve sanata zevkte, estetikte ve mantıkta bir yön tayin edicidir. Ayrıca eleştiride bireysel zevklere itibar edilemeyeceğini, bireysel zevklerin üstünde milli zevklere itibar edilip eleştiride dikkate alınması gerektiğini savunur.

Ali Kemal, eleştiriyi bir ilerleme ve olgunlaşma aracı olarak görüp “Tenkit ve Münekkitlerimiz” başlıklı bir yazı kaleme alır. Yazar, olumlu veya olumsuz eleştirinin sanatkarın gelişimi üzerindeki katkısı üzerinde durarak; “aleyhteki eleştiriler ile sanatçı hatalarını düzeltir, lehteki eleştiriler ile de çalışma arzusu artar”³⁵ şeklinde düşünmektedir.

1920 yılında tiyatro eleştirisine yönelik olarak kaleme alınan “Tenkitlerden Ne Bekliyoruz” başlıklı yazısıyla Reşat Nuri, eleştiri dünyasında tahlilci eleştiri anlayışı ile dikkat çeker. Yazısında eleştiri ve eleştirmen için ölçütler ortaya koyar. Eleştiri anlayışında genel olarak tek bir görüş etrafında toplanılamayacağını belirtir. “*Eleştirmenin eleştiriye, kendi fikir ve zevklerinin propaganda, fikir ve düşünce aşılama aracı olarak değil de; daha çok okuyucuda düşünme ve araştırma dinamiklerini tetikleyecek bir araç olarak görmesinden yanadır.*”³⁶ Ona göre eleştirmen, iyi bir sanat eğitimiyle elde edilmiş yüksek bir beğeniye, ilimi ve tahlilci bir kafaya sahip olmalıdır.

Hüseyin Rahmi, tanıdığı ilk eleştirmenin Muallim Naci olduğunu belirtirken bizde Batılı anlamda bir eleştirinin yokluğundan yakınır. “Eleştiri” ve “Eleştiri Kavgaları” başlıklı “İkdam”da yayınladığı yazılarında dönemi ve önceki eleştirmenlerini hicvederken, bizde eleştirinin adının varken gerçek anlamda bir edebi tür olarak bulunmadığını belirtir. Eleştiride objektifliğin önemi üzerinde durarak tarafsız eleştirinin; ilerlemenin, sanatın ve adaletin ruhu, bir bakıma temeli olarak görür.

Devir içerisinde kavramsal ve teorik içerikli eleştiri yazıları bulunmakla birlikte edebiyat merkezli tartışmalar da dikkat çeker. 1901 yılında Servet-i Fünun geçici olarak kapatılıp Edebiyat-ı Cedide dağıldıktan sonra edebiyat

³⁵ Kahraman, Alim, “XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri”, s. 88.

³⁶ Kahraman, Alim, “XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, s. 89.

dünyasında bir durgunluk dönemi başlar. II. Meşrutiyetin ilanına kadar olan süreçte eleştiri sahasında dişe dokunur tek hareket “Çocuk Bahçesi” dergisinde yayımlanan “Ölü Kafası” adlı şiir etrafında cereyan eder. Rıza Tevfik ile Ömer Naci arasında başlayıp Raif Necdet ve Hüseyin Cahit’in katılımıyla büyüyen ve dilde sadeleşme, hece-aruz, edebi dil ve şiir dili eksenli başlayan tartışmalar; 1911 yılında Selanik’te Ali Canip ve Ömer Seyfettin’in öncülüğü ve Ziya Gökalp’in desteği ile çıkan “Genç Kalemler” dergisinin sayfalarında Ömer Seyfettin’ce yazıldığı bilinen ve Milli Edebiyat ile dilde başlatılan yenilik hareketinin programını ortaya koyan “Yeni Lisan” başlıklı yazı etrafında gelişerek devam eder.

Dönem içerisinde eser menşeli tartışmalar da görülür. Bunlardan biri Fecr-i Ati döneminde Şebahattin Süleyman’ın “Çıkamaz Sokak” adlı piyesi üzerine yaşanan tartışmalardır. Raif Necdet’in eserin ahlakiliği boyutunda başlattığı tartışma Yakup Kadri, M Rauf, Köprülüzade Mehmet Fuat ve Hüseyin Rahmi’nin de katılımıyla büyüyerek devam eder. Mehmet Akif’in “Safahat” ve Hüseyin Rahmi’nin “Cadı” adlı eserleri etrafında da gelişen tartışmalarda dönemin eser menşeli tartışmaları arasında ayrıca dikkat çeker.³⁷

6. Genel Hatlarıyla Cumhuriyet Dönemi ve Sonrası Eleştiri

1923-1938 yılları arasında, kurtuluş savaşının hazırlık aşaması ve silahlı mücadelenin ardından siyasal alanda gerçekleştirilen reformların ve sonrasında ilan edilen Cumhuriyetle siyasal, kültürel, ve toplumsal alandaki muassırlaşma hareketiyle yeni bir döneme girilir. 1923-38 yılları arasında gerçekleşen değişimlerden hareketle Türk Edebiyatı yeni bir sürece girer. *“Bu değişimler ve dönüşümler ortamında yeni insani ve toplumu yoğurarak çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmayı görev edinen idealist bir kuşak ortaya çıkarılmıştır. Amaçları, kitlelerle sıkı bağlar kurarak devrim ilkeleri yerleştirmek ve yaymaktır. Çağdaşlaşmanın II. Meşrutiyet’ten sonraki ikinci ve tamamlayıcı halkasını oluşturan Cumhuriyet kadrolarının hedefi, Türk toplumunu” çağdaş uygarlık yörüngesine oturtmak”tır. Bu iş, iki aşamada gerçekleştirilecektir. Birincisi, “gelenekçilik tutumunu yok etme”, ikincisi ise “onların yerine bu yörüngeye uygun kuralları,*

³⁷ Kahraman, Alim, “XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri”,s. 95.

örgütleri yerleştirmek; toplumun yeni kuşaklarını bu yörüngeye gereklerine göre yetiştirecek gelenekle çağ arasındaki geçiş köprüsünü kurmak"³⁸ işidir. Dönemin şartlarında ortaya çıkan bu idealist kadronun hedefe giden yolda sergilediği tutumları Tanzimat dönemi edebiyatçılarının eskiyi red, yenin ise tanıtım ve yerleştirilmesi anlayışı ile paralellik gösterir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında her alanda yaşanan değişikliklerle yeni bir çehreye bürünen edebiyatımızdaki eleştiri; devrin genel politikası gereği ulus bilicini kazanmaya ve kazandırmaya yönelik araştırma ve tanıma çalışmalarının tarihe yönelmesi neticesinde yayımlanan araştırma ve inceleme eserlerinin çoğunlukla edebiyat tarihi ve antolojiler türünden olması nedeniyle edebiyat tarihi ile birlikte anılır olur. Fuat Köprülü'nün öncülüğünde sistemli çalışmalarla ilerleme kaydedilerek ard arda edebiyat tarihi türünde eserler yayımlanır. Böylesi bir edebi sahada şekillenen eleştiri, tabiatıyla edebiyat tarihi yönteminden etkilenir. Edebiyat tarihi ile eleştirinin birlikte anılmasına karşın eleştiri ile edebiyat tarihi arasında belirgin farklılıklar olduğu düşüncesinden hareketle eleştirmen nasıl ve ne şekilde olması gerektiğine yönelik dönemin yazarları çeşitli düşünceler ileri sürer.

Eleştirinin özneliği ve nesneliği, diğer bir tabirle izlenimciliği ve bilimselliği etrafında cereyan eden fikir musabakalarında Fuat Köprülü *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinin girişinde edebiyat tarihinin nesneliğinden söz ederken eleştirinin "öznel" olduğunu belirtir, bu nedenle eleştirinin nesnel olmadığını ve olamayacağını belirtir. Nurullah Ataç da Fuat Köprülü gibi nesnel anlayışın karşısında durarak nesnel eleştirinin edebiyat tarihçiliğinden başka birşey olmadığını savunur. Dönemin bir diğer edebi şahsiyeti Sabahattin Eyüboğlu ise Köprülü ile Ataç'ın aksine eleştiride nesnellikten yana bir tavır sergiler.

Diğer edebî türlerden ziyade edebi eleştiri ile uğraşan ve bunda kararlılık gösteren Ataç, eleştirinin özneliğini savunmakla beraber eleştirmenin bazı özellikleri üzerinde de durur. Ataç'a göre eleştirmen kurallar koyup hükümler veren karşıt görüş ve fikirlere sahip olan hasımlarını yererken, kendisine yakın bulduklarına övgüler yağdıran, gerçeği keşfedip öğretmek zorunda olan yazarı okura

³⁸ Özçelebi, Betül Mutlu, *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1938*, Meb Yay.. İst. 2003.

tanıtın, taşıyan bir reklamcı olmaktan çok değerlendirdiği yapıtlara yönelik kaleme aldığı eleştirel yazılarında hislerini, fikirlerini ve arzularını dile getiren bir sanatçıdır. Eleştirmen anlayışı ile dönemin sanat eserlerini anlamak ve anlatmak, yazar ile okur arasında bir köprü olmak, iyi ile kötü eseri birbirinden ayırıp edebi zevki yükseltmek gibi bir eleştirmen anlayışının karşısındadır. Bu nedenle çoğu zaman olumsuz eleştirilere maruz kalır.

Cumhuriyet döneminde öne çıkan eleştirilerin yoğunluk kazandığı mecra ise daha çok şiir, roman ve hikaye alanlarıdır. Şiire yönelik eleştiriler daha çok şairler tarafından yapılırken şairin siyasi görüşü ve kişiliği etrafında yoğunluk kazanır. Eleştiri dünyasında görülen olumlu eleştiriler, aynı şiir anlayışına sahip kişilerce yapılırken tersine olumsuz eleştiriler ise karşıt görüş ve anlayışta kişiler tarafından yapılır. Söz gelişi eski şairleri milli olmamakla yeniler ise ideolojik olmakla suçlanır.

Roman ve hikaye alanındaki eleştiriler derli toplu bir görünüm içinde olmakla beraber bu türlerde aranan en önemli özellik gerçekçiliktir. Roman eleştirilerinde temel alınan kriter olay ve kişilerin gerçekle olan uyumu ve varsa da psikolojik çözümlerinin derinliğidir. Devrin duyarlılığına uygun olarak bir roman Anadolu ve Anadolu insanını ne oranda gerçekçi şekilde anlatırsa o oranda beğenilir. Aynı durum tiyatro sahasında da görülür. Bir eser Türk tarihinden, milletinden ve devriminden ne oranda söz ediyorsa o oranda olumlu eleştiriler alır. Behçet Kemal Çağlar, Kazım Nami Duru bu anlamda uç noktada bir eleştiri anlayışı ile inkılabın değerlerine hizmet etmeyi edebi eserde temel ölçüt olarak kabul ederler. Sanatçı, bu çerçevede olumlu ya da olumsuz eleştiriler alır.

Kısaca söylemek gerekirse; edebi eleştiri anlayışı da siyasi, sosyal ve kültürel değişimle ilgilenir. Cumhuriyetle birlikte yerleşmeye başlayan demokrasinin anlayışı ile giren demokratik hak ve özgürlükler eleştiriye az da olsa geliştirip ona yeni bir çehre kazandırır.

1950'li yıllara kadar kuramsal olarak eleştiri alanında yoğunlaşan eleştirmen sayısı bir elin parmaklarını geçmezken Nurullah Ataç ve Mehmet Kaplan dışında eleştirmen yok gibidir. Bunların dışındaki eleştirmenler bilinen gerçekleri

yansıtılmaktan öteye geçemeyip eleştiri sahasında yüzeysel değerlendirmelerde bulunurlar. 1951-60 yılları arasında Nurullah Ataç ve Mehmet Kaplan'ın yanına Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Fethi Naci, Attila İlhan gibi edebi şahsiyetlerde katılır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında görülen öznel/nesnel veya izlenimci/bilimsel eleştiri tartışmaları bu dönemde de görülür. Öznel eleştiri sahasında Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin, Mehmet Fuat; nesnel eleştiride ise Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Attila İlhan, Fethi Naci, Mehmet Kaplan gibi yazarlar boy gösterirler.

Hemen her dönemde görülen eski yeni çatışması 1940 ve 1950'li yıllarda da görülmekle beraber bu dönem de eleştirmenin görevi “*eserin temel özelliklerini ortaya koymakla beraber iyyinin nasıl ve ne şekilde gerçekleştiğini gösterebilmek, yazara ve okura yol gösterip öz ile içerik ilişkisini ortaya koyabilmektir*”³⁹ olarak kabul görmüştür.

Şair ve şiir ekseninde eski-yeni şair, şiirde yenilik, biçim ve içerik, hece-aruz, anlam- sanat çatışmaları yaşanarak “güzel” ve “fayda” tartışması bu dönemde de yaşanır. Bir başka kavga ise siyasi anlamda sağ ve sol görüş taraftarlarının eleştiri anlayışları arasında görülür.

Sözgelişi Çınaraltı dergisinde hece-aruz tartışması, 1950'lerden sonra başlayan “ikinci yeni” tartışması zaman zaman bu çerçeveye girer. Şiir sahasındaki eleştiriler eleştiri ya kişiye ya da esere yönelik olarak görülür. Özellikle karşıt dünya görüşüne sahip şairler yerden yere vurulur. Tefik Fikret'e yönelik eleştirilerde bu anlayış oldukça belirgindir. Genel eleştiri anlayışı böyle iken eleştirmen şiir eleştirisinde daha çok şairin dünya görüşü, dil ve üslubu, getirdiği yenilikler etkilendiği yerli yabancı şairler, kullanılan temalar, imge kullanımı ve hece ile aruz ölçüsü kullanılmadaki maharet başlıca konulardır.

³⁹ Özçelebi, Hüseyin, “Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-60”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, S.77,78,79, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, s. 161.

1939-50 yılları arasında roman ve hikaye alanında olgun ve özgün eserler verilmediği için bu yıllarda roman ve hikaye eleştirisi sönük kalır. Bu dönem eleştiri sahasında Suat Derviş, Vedat Günyol, Ömer Faruk Toprak, Vecdi Bürün, Rüştü Sardağ başlıca roman eleştirmenleridir.

1951-60 yılları arasında daha çok toplumculuk ve estetik eleştirinin önemli ölçütleri haline gelir. Sokaktaki insan bir fotoğraf gibi değil de yaşayan, canlı bir insan gibi eserde yer bulması istenir. 1951-60'lı yıllarda eleştiri, Fethi Naci, Asım Bezirci, Tahir Alangu gibi adlar etrafında belirginlik kazanır.

İyi niyetli eleştiriler görülmekle birlikte, karşıt görüşte olmaktan kaynaklanan tartışma ve kavgaların yaşandığı 1939-60 yılları arasında kuramsal çalışmaların azlığına karşın esere yönelik eleştirilerin oranında bir artış olur. Gerek yazarlar gerekse şairler eleştirmenin ve eleştirilmenin gerekliliğine inanmaya başlamışlardır. ,

1960'lı yıllardan günümüze Türk eleştirisinde görülen en önemli gelişme öznel eleştiriden nesnel/bilimsel eleştiriye geçişteki faaliyetlerin yoğunluğu olarak karşımıza çıkar. Nesnel eleştiri çalışmalarını iki ayrı mecrada geliştirir. Bunlardan ilki Berna Moran, Tahsin Yücel, Akşit Göktürk, Murat Belge, Şerif Aktaş, Doğan Aksan ve Gürsel Aytaç'ın başı çektiği; edebiyatın tekniğine ve tarihine hakim olup ölçülü, tarafsız, nesnel ve bilimsel bir üslupla eleştiriye dair hatırı sayılır bir üretkenlik gösteren ve ümitlenen Türk Dili ve Edebiyatı veya Batı Dili ve Edebiyatı kürsülerinde görevli akademisyen kadrolarıdır. Bu dergilerde nesnel eleştiri alanında yazıları yayınlanmış isimler arasında Prof. Dr. Sadık Kemal Tural, Prof. Dr. Bilge Ercilasun bulunmaktadır.

1960'lı yıllarla birlikte şiir, roman ve hikaye türleri arasında kuramsal ve uygulamalı eleştiri çalışmaları dikkat çeker. Şiire yönelik kuramsal çalışmalar, Hüseyin Cöntürk ve Eser Gürson'un öncülüğünü yaptığı Bines grubunda görülür. Bines, 1960'lı yıllarda seviyeli bir edebiyat kuşağını oluşturmak gayesiyle kadrolaşarak eleştiriye bir kurum haline getirmeye çalışmıştır. Çalışmalarını *Evrım*, *Devrim 60*, *Alan' 67*, *Yordam* dergilerinde yayınlarlar.

Binescilerin öncüsü olan Hüseyin Cöntürk yazı çalışmalarını ağırlıklı olarak 1955-70 yılları arasında gerçekleştirir. Bilimsel eleştiri saflarında yer alan Cöntürk, “*eleştiriyi edebiyat olarak kanbul etmeyip edebiyata hizmet eden bir disiplin olarak kabul eder.*”⁴⁰ Eleştiride mantık ve zekayı öne çıkaran, şiirde somut bulgulara değer veren matematiksel bir eleştiri anlayışına sahiptir. Cöntürk’e göre eleştiride eserin sanatçısından ve dönemin sosyalitesinden ve ideolojisinden çok estetik önemlidir. Sanatçının eserinden ne söylediğinden çok nasıl söylediğine önem veren bir anlayışla esere ideolojik, etik, sosyolojik kaygılar yherine esestetik kaygı ile yaklaşır. Dönemin marksist eleştirmenlerince bireyselleşmeyle suçlanır. Başlıca eserleri; “*Eleştirmeden Önce, Çağının Şairi, Günlerin Götürdüğü Getirdiği, Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne*”⁴¹ dir.

Binescilerin önde gelen bir diğer ismi Eser Gürson ise *Dönem, Evrim, Oluşum, Somut, Devrim 60, Alan 67* gibi dergilerde eleştirel yazılarını yayınlamıştır. Daha sonra bu yazıları *Edebiyattan Yana* adlı eserinde toplar.

Eski belagat ilmi birikimlerini sistemli bir şekilde günümüze taşıyan *Edebiyat Bilgi ve Teorileri* adlı eseri ile Prof. Dr. Kaya Bilgegil; *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* adlı eseri ile Dilbilimci Doğan Aksan; Kuramsal ve şairler üzerine eleştirilerini *Şiir ve Gerçekçilik, Söz ve Yazı, Yazınsal Söylem* kitaplarında toplayan Özdemir İnce; şiirin şekil ve teknik boyutlarında, özde ve içerikte marksist bir yaklaşımla devrimci bir duyarlılık arayan *Yaşayan Bir Şiir* kitabıyla Ataol Behramoğlu; Metin Cengiz, Necati Cumalı, Halim Şafak, Mehmet Yaşar Bilen, Mehmet H. Doğan vb. birçok yazar ve eleştirmen şiirde kuramsal eleştiriye yönelik eserler verirler.

Şiire dair kuramsal eleştirilerin yanında tek tek şiir ve şairlere yönelik eleştiri çalışmalarında olur. Şiiri konu alan eleştiri çalışmalarında *Şiir Tahlilleri I, Tanzimattan Cumhuriyete ve Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* adlı eserleri ile Mehmet Kaplan’ın, *Şiir İncelemesi* adlı eseri ile Ahmet Kabaklı, *Bir Şiirden* ile Turgut Uyar, *Şiiri Düzde Kuşatmak* ile Gülten Akın, *Şiir Çünkü Şiir, Kırk Amfora* ile Ramiz Dara vs. eserlerinde şiirler ve şiirleri üzerine yazdıkları eleştiri yazılarını yayımlarlar.

⁴⁰ Çetin, Nurullah, “1960-2000 Yılları Arasında Türk Edebiyatında Eleştiri Çalışmaları”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, S. 77,78,79, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, s. 174.

⁴¹ Çetin, Nurullah, “1960-2000 Yılları Arasında Türk Edebiyatında Eleştiri Çalışmaları”, s. 175.

1960-2000 yılları arasında gerek kuramsal gerekse uygulama alanında roman eleştirisinde akademisyen kadrolar öncü olarak dikkat çekerler. Roman kavramına yönelik hazırlanan, fakültelerde kaynak kitap olarak kullanılan Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş adlı kitabıyla Prof.Dr. Şerif Aktaş; *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eseri ile Prof. Dr. Mehmet Tekin; *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatı* ile Hasan Boynukara; *Gerçeklik ve Roman* ile A. Mümtaz İdil romanın kuramsal boyutuna yönelik çalışmalarıyla bu kadro içinde sayılırlar.

Bu dönemde kuramsal eleştirinin yanında tek tek romanlar üzerine yazılmış eleştiri yazıları da yoğunluk kazanır. Bu alanda en dikkat çekici olan eleştirmen Fehmi Naci'dir. O, romanları eleştirirken belli bir sistem ve yöntem kullanmaktan çok eserin bütününe ele alır. Dil kullanım yanlışlıkları ile eksiklikler üzerinde çokça durur. *On Türk Romanı, Türkiyede Roman ve Toplumsal Değişme, Romanca Yaşam, Bir Hikayeci: Sait Faik, Bir Romancı: Yaşar Kemal, Reşat Nuri'nin Romancılığı* bu bu yöntemle hazırladığı çalışmalardır.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1.2.3 eserleri ile Berna Moran; sağ-sol ayrımı yapmadan her kesimden edebi esere tarafsız bir bilim insanı kimliği ile “*Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*” ve “*EdebiyatYazıları1. 2 .3.*” eserleri ile Gürsel Aytaç; *Kurmaca Bir Dünyadan* adlı eserinde roman türü üzerinde yoğunlaşarak eleştiride nesnel bir tavır sergileyen Yıldız Ecevit; eleştirilerinin temelinde aydınlanmacı ve hümanist düşüncenin varlığı ile dikkat çeken Vedat Günyol Dile Gelseler, Çala Kalem, Daldan Dala eserleri ile roman eleştirisinin uygulamalı alanında görülen önemli eleştirmenlerdir.

Romanın dışında Türk edebiyatında hikaye eleştirisinde de önemli çalışmalar yapılır. Bu yöndeki en önemli çalışma Mehmet Kaplan'ın “*Hikaye Tahlilleri*” adlı eseridir. Bir diğer önemli eser ise Ömer Lekesiz'in 5 ciltlik “*Yeni Türk Edebiyatında Öykü*” adlı çalışmasıdır. Alim Kahraman'ın “*Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri*”, NecipTosun'un “*Hayat ve Öykü*”, Semih Gümüş'ün “*Öykücünün Bahçesi*”, Hüseyin Su'nun “*Öykümüzün Hikayesi*” diğer kayda değer eserlerdir.

D. ELEŞTİRİ TÜRLERİ

“Eleştiri Terimi ve Kavramı” başlığı ile başlayan çalışmamamızın bir önceki kısmında eleştirinin Batı ve Türk Edebiyatındaki gelişim süreçleri hakkında özet bilgiler vermeye çalışmıştık. Çalışmamamızın “Eleştiri Türleri” başlığı altında ise bir sonraki bölümümüzde yer yer adı geçecek olan eleştiri türlerini tanıtmaya çalışacağız. Bu başlık altında özellikle Berna Moran’ın “*Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*” adlı eseri temel kaynağımız olacaktır. Hemen belirtmeliyiz ki, burada, sadece eleştiri türleri temelli bir çalışma içine girmekten çok, eleştiri türlerini verirken, bu türlere, edebiyata bakış tarzları ve düşünceleri ile kaynak ve temel olan edebiyat kuramları birlikte vermeye çalışacağız.

A. DIŞ DÜNYA VE TOPLUMA YÖNELİK ELEŞTİRİ ve YANSITMA KURAMI

Dış dünya ve topluma dönük eleştirinin dayanağında yer alan Yansıtma Kuramı, “Sanat nedir?” sorusuna cevabben sanatı, bir arayışın ve anlayışın ekseninde sanata ve sanat içinde edebiyata yönelen bir değerlendirmeler bütünü, bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak değerlendirir. Sanat eserinde görülenleri doğanın, insanın, hayatın yansımaları olarak değerlendirirken sanatçının eseriyle dünyaya ayna tuttuğunu belirtir. Sanatı bir yansıtma, ayna, olarak kabullenme düşüncesi yüzyıllar boyu devam etmekle birlikte zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır.

Yansıtma kuramını kendine ilke edinenler sanatın, sanatta sanatçının doğayı, insanı, hayatı kısacası “gerçekliği” yansıtması konusunda hemfikirdirler. Gerçeklik kavramı ile ilgili yazar, düşünür ve estetikçilerin görüş ve düşünceleri farklı olmakla birlikte:

- a. *Sanatın görüngüyü (yüzey gerçekliği) olduğu gibi yansıttığı,*
- b. *Sanatın geneli ya da özü yansıttığı,*

c. *Sanatın ideal olanı yansıttığı*”⁴² belirtilerek sanatın üç özelliği vurgulanır.

a. Sanat Görüngü Dünyasını Yansıtır: Resim ve edebiyatın özden veya ideal’den çok görüngü dünyasını yansıttığına inanan ve “*Devlet*”, “*Phaidros*”, “*Sofist*”, “*Kratylos*” ve “*Kanunlar*” adlı diyaloglarında sanatla ilgili sorunlara ciddiyetle ilk kez eğilen Platon’dur. Platon döneminin sofistlerinin aksine göreceli bilgiden ziyade, kesin bilgiye değer verir. Ona göre asıl gerçeklik; “*duyularla değil de, zihinle kavranabilen idealar(formlar) dünyasıdır*”⁴³ Duyular dünyası ile gördüklerimiz idealar dünyasının birer yansıması veya kopyasıdır. Platon, ayrıca ideaların yansıması olan duyular dünyasının yansımasından bahseder ki bunlara “*eidola*” der. Duyular dünyası ideaların, “*eidola*”lar ise duyular dünyasının yansımasıdır. Dolayısı ile “*eidola*” kopyanın kopyasıdır ve gerçeklikten büsbütün uzaklaştığını ifade eder.

Sanatı içinde bulunduğumuz duyular dünyasının yansıması olarak gören Platon bu nedenle onun “*eidola*” olduğunu söyler.

b. Sanat Geneli ya da Özü Yansıtır: Aristo, *Poetika* adlı eserinde şairin görevinin, “*Gerçekte var olan şeyi değil, aksine olabilecek ve olması mümkün olan şeyleri yansıtmaktır.*”⁴⁴ olduğunu söyler. Ona göre bir sanatçı eserinde bir insanın hayatını ele alırken, insanoğlunun hayatını, hayatta evrensel olanı yansıtır. Bu suretle yazar eserinde anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları eleyerek bir seçim yapar ki, bu görünenin altında yatan gerçekliktir. Bu gerçekliği yansıtmak ise ancak öze inmekle, yani insan tabiatındaki ortak noktaları ve özellikleri yansıtmakla mümkündür. O halde yazar geneli yansıtırken haliyle “*gerçekliği*” de yansıtacaktır.

c. Sanat İdeal Olanı Yansıtır: Tabiat kavramına bağlı olarak ortaya çıkarılan bir başka yorum da tabiat “*idealleştirilmiş*” “*düzeltilmiş*” *tabiattır.*”⁴⁵.

⁴² Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İst. 2007, s. 21.

⁴³ a.g.e. s. 21.

⁴⁴ a.g.e. s. 28.

⁴⁵ a.g.e. s. 34 .

Yorumun temelinde Aristo'nun *Poetika*'sında: “Şair nesnelere nasıl olmaları lazım geliyorsa, o şekilde tasvir etmelidir.”⁴⁶ görüşü bulunmaktadır.

Aristo, her ne kadar olması lazım gelen bir şekilde yansıtılacak bir gerçeklikten bahsetse de, bunu yaşanan dünya ile sınırlar. Fakat idealleştirilmiş bir gerçekliğin sanat vasıtası ile yansıtılması taraftarı olanlar, aşkın bir gerçekliğin içinde mevcudun daha iyisi olan ve örnek sayılabilecek bir dünyanın gerçekliğinin bulunduğu ısrar ederler.

19. ve 20. yüzyıllarda yansıtma kuramını sanatı açıklamak için kullanan Marksist estetik anlayışı öne çıkar. Marx, Engels, Plehanov gibi düşünürlerin sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştıran Marksist estetik anlayışı resmi bir nitelik kazanarak “*Toplumcu Gerçekçilik*”⁴⁷ adını alır. Bu anlayışın birinci dönemi Marksist estetik, ikinci dönemini toplumcu gerçekçilik oluşturur.

d. Toplumcu Gerçekçilik: Stalin döneminde Parti, sanat anlayışını kendi denetimi altına alma ihtiyacı duyar ve Jdanov'un öncülüğünü yaptığı bu girişimle “Toplumcu Gerçekçilik” diye adlandırılan sanat anlayışı benimsenmiştir.

Toplumcu gerçekçiliğe göre de sanat bir yansımadır. Ancak, ne yüzey gerçekliğin yahut insan tabiatının özünün yansıtılması ne de idealleştirilmiş gerçekliğin yansıtılmasıdır. Onlara göre, “gerçeklik”, devrimci süreç içerisinde tarihsel somutlukla işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılan gerçekliktir.

I. Dış Dünya ve Topluma Yönelik Eleştiri

Dış dünya ve topluma dönük eleştiri; sanat anlayışı, sanatı, dış dünyayı, insanı, hayatı yani gerçekliği yansıtan bir aynaya benzeten ve Platon'dan günümüze kadar gelmiş olan “Yansıtma Kuramı” eksenindeki bir düşünceyi vurgular.

Bir önceki başlıkta kısaca değindiğimiz yansıtma kuramında sanat ile

⁴⁶ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* s. 34.

⁴⁷ a.g.e. s. 42.

gerçeklik arasında devamlı bir ilişki arama çabası görülür. Yazar, düşünür veya estetikçiler arasında gerçeklik kavramına dair; hayatın yüzey görüngüsü, genel, değişmez insan tabiatı, sosyal gerçeklik, duyuvar dünyasında bulunmayan ideal bir dünya gibi farklı anlayış ve görüşlerin varlığı görülür. Kuramlar arasında kimi farklılıklar olsa da bunların buldukları ortak bir payda vardır ki, o da esere bakarken her şeyden önce eserin dış dünya ile olan ilişkisi ile ilgilenmeleridir. Bu anlamda dış dünya ve topluma dönük eleştiri, “*yansıtma kuramlarından doğan ya da doğrudan doğruya bu kurama bağlı olmasa bile eserle, eserin meydana geldiği ortam veya yansıtıldığı gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine oturtulan “Tarihsel”, “Sosyolojik” ve “Marksist”*”⁴⁸ eleştiri türlerinden oluşur demek mümkündür.

Genel anlamada dış dünya ile eser arasındaki bağlara ağırlık vermekle birlikte, yazara tarihsel ve toplumsal şartların nasıl etki ettiğini, oluşumunda ne gibi dış faktörlerin rol oynadığını araştırmak, eserin meydana geldiği zamanın şartlarını eseri açıklamak için kullanmak veya eseri çağını aydınlatan bir belge gibi ele alıp incelemek bu eleştiri yöntemlerinin temel özelliğini oluşturur.

1. Tarihsel Eleştiri

“Okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış olan bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekir.”⁴⁹ ilkesinden hareket eden tarihsel eleştiri; bir eseri incelerken eseri tam ve doğru olarak tespit etmek, birden çok nüshası bulunan eserin bu nüshalarını karşılaştırarak doğru metni bulmak, tarihini tespit etmek, dili üzerinde durarak anlam değişimlerini dikkate almak vb. çalışmalarda bulunur .

Bu amaçlarının yanında tarihsel eleştirinin en önemli dikkatlerden biri de ele aldığı eseri sanat geleneğinde belli bir yere oturtmak, bağlı olduğu sanat geleneğini, özelliklerini ortaya koyarak eserde gözetilen amaçları, esere şekil veren ilkeyi belirtmek ve esere hangi açıdan bakılması gerektiğini belirtmektir.

⁴⁸ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 77.

⁴⁹ a.g.e. s. 78.

2. Sosyolojik Eleştiri

Büyük ölçüde betimleyici olan sosyolojik eleştiri, sanat olayının nedenlerini bunların çeşitli olabileceğini iddia eder. Bu eleştiri nedenleri yargılamaktan uzak, eser hakkında herhangi bir değer yargısı taşımayan ve genelde durumu tespit etmekle yetinen bu anlayışa yaslanır. Eser kendi başına var olmayıp onu oluşturan bir yazar ve meydana getirildiği ülkenin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları eserin niteliğini de belirler. Öte yandan eser, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğundan eleştiri bu ortamda dikkate alınmalıdır.

3. Marksist Eleştiri

Marksist eleştiri sosyolojik eleştiride olduğu gibi sanat olayının nedenlerini araştırır. *“Sosyolojik eleştiri nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia ederken, Marksist eleştiri ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alarak olayı bunlarla açıklar”*⁵⁰. Daha çok sanatın, sanata dair türlerin, akımların, üslupların ekonomik alt yapı ve sınıf çatışmaları ile ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koymaya çalışır.

*“Marksist eleştirinin sanat eserlerinin meydana gelişini açıklamak için kullandığı kavramlar aynı zamanda sanatı değerlendirmede ölçüt teşkil eder. Sosyal yapı, sınıf farkları, çatışan güçler Marksist eleştirinin değer ölçütleridir. Eleştirmen eseri belirleyen yapıyı Marksist açıdan yargılar. Eserin yazarı da eleştirmen gibi düzene karşıysa ideolojik yönden bekleneni vermiş sayılır, aksi taktirde ise eser kusurlu ve zararlıdır. Dolayısıyla Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisidir.”*⁵¹ Eserin konusu, olayları, kişi ve kahramanları ezilen sınıfların çıkarlarına ters düşmemelidir.

⁵⁰ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 87.

⁵¹ a.g.e. s. 88.

B. Sanatçıya Yönelik Eleştiri ve Anlatımcılık Kuramı

Sanat eserinin ne olduğuna cevap arayan bir başka kuram da “Anlatımcılık kuramı”dır. Sanatçıların duygularına ve yaşantısına, “*Rönesans ile birlikte bireyseliğe ortam hazırlanmasının ardından 19. yüzyılda romantizm*”⁵² akımıyla birlikte ilgi duyulmaya başlanır. Sanatçı artık sanatın merkezine oturur. Çünkü romantikler için eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır. Romantikler eserde tabiat veya dış dünyanın anlatılmasına katılmakla birlikte yansıtılan bu dünyanın, sanatçının duyguları ile yoğrulup değişime uğramış bir dünya olduğunu ileri sürerler. Eserde önemli olan dış dünyanın doğru olarak yansıtılmasından çok, dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir

Bugün Anlatımcılık kuramı denilince akla gelen “B. Croce, R.G. Collinwood, ve J.Ducasse gibi adlardır. Onlara göre “yaratıcı” anlatımcılık kuramının sanat felsefecileri sanatın özünü, yaratma eyleminde bulurlar ve yaratmayı da duyguların anlatımı olarak tanımlarlar”⁵³

Bir diğer Anlatımcı kuram olan “aktarımcı” anlatımcılık ise: “*Sanatçının duygularını dile getirmesi ile sanat meydana gelmez; sanat bu duyguların okura da duyurulması, aynı heyecanların, yaşantıların onda da uyandırılması ile meydana gelir,*”⁵⁴ der. Bu nedenle “aktarımcılar” dile getirilen duygunun okura da duyurulabilmesini sanatın ön koşulu sayarlar.

1. Sanatçıya Yönelik Eleştiri

Kısaca değinmeye çalıştığımız anlatımcılık kuramının “Sanatçıya Yönelik Eleştiri” yöntemine temel teşkil eden en önemli özelliği, kuramın bir yandan sanatın ne olduğuna cevap verirken bir yandan da sanatçı ile yaşantısı ve duygularına

⁵² Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 101.

⁵³ a.g.e. s. 104.

⁵⁴ a.g.e. s. 115.

yönelmesidir. Anlatımcılık kuramının bu özelliğinden hareketle Sanatçıya Dönük Eleştiri yöntemleri içerisinde yöntem olarak en çok dikkat çeken “biyografik” eleştiri yöntemidir. Fakat çalışmamızda sanatçı merkezli eleştiri anlayışı içerisinde büyük yer tutmasına karşın, biyografik eleştirinin daha çok sanatçının eserleri ile hayatı arasında bağ kuran biyografik eleştiri yöntemlerinden sanatçının psikolojisi ve kişiliği temelli “yazara yönelik” biyografik eleştiri ve psikanaliz eleştiri üzerinde duracağız.

2. Sanatçının Psikolojisi ve Kişiliği

Yazara dönük bir eleştiri olan biyografik eleştiri yöntemi, sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanır ve bu ilkeyi:

“ a) *Eseri aydınlatmak için sanatçının hayatını ve kişiliğini incelemek,*

b) *Sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserlerine başvurmak*”⁵⁵ şeklinde iki amaç için kullanır. Eleştirmenin sanatçıya dönük eleştiride bu ilkeleri birlikte kullandığı da olur.

Birinci ilkeye göre, sanatçının yaşamında yer alan olaylar, içinde yaşadığı şartlar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar, maceralar vb. yaşantılar yazarın kişiliğinin ve eserlerinin anlaşılması için gerekli birer belge gibidirler. Bu bilgiler ışığında yazarın kişiliği ve psikolojisi aydınlatıldıktan sonra, eserlerine yönelik sağlam yorum ve değerlendirmelerde bulunulabilir.

İkinci yöntemde ise, anlatımcı kuramın sanatın duyguların ve yaşantıların dile getirilişi ilkesinden hareketle eleştirmenler, sanatçı istese de istemese de eserine kişiliğinin damgasını vurduğuna, her yazarın kendine özgü bir üslubunun var olduğu ve üslubun da karakterin anahtarı olduğuna, yine sanatçının

⁵⁵ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 132.

eserinde yer verdiği karakterlerde, imge ve temalarda kendinden izler bulunduğuna olan inançlarından dolayı sanatçının psikolojisini ve kişiliğini eserlerinden yola çıkılarak aydınlatılabileceğini savunurlar.

3. Psikanaliz Eleştirisi

Yazarın yaşamı ve kişiliğine yönelik ilgi, 20. yüzyılda Freud'un etkisiyle yeni ve daha teknik bir biçim alır ve psikanalizden gücünü alan yeni bir eleştirisi, sanat eleştirisi dünyasında belirir.

*“Freud sanatçının yaratıcılığı ile nevroz arasında sıkı bir ilişki olduğunu düşünerek, bilinçaltının yaratmadaki etkisini belirlemeye çalışır.”*⁵⁶ Çalışmalarıyla eserin yaratım aşamasında bilinçaltı dünyanın etkinliği gerçeğini ortaya çıkarır. Freud'un psikanaliz çalışmalarının eserin yaratılmasına dönük özünde özünde şu düşünce vardır: Yazarı, yazmaya iten, bilinçaltında yatan yalnız bastırmak zorunda kaldığı arzu ve isteklerdir ki, yazarı yazmaya iten bu etkenler yazarın kaleminden farklı şekillerde eserine yansır. Bu nedenle de sanat eserlerine yazarın bilinçaltında yer etmiş arzuların, korkuların vs. sembollerinin birer belgesi gözüyle bakılır.

Psikanaliz eleştirisi, yazarın eserini, psikanaliz tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi ele alır ve yazarın bilinçaltı dünyasına açılan bir kapı gibi değerlendirir. Psikanaliz eleştirinin kullandığı bu yöntem, eserden hareketle yazarı açıklayan eleştirisi türüne girer.

Freud'un bilinçaltı teorileri çerçevesinde gelişen bu yöntemi, kimileri sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını ortaya çıkarmak, kimileri ise eserleri yorumlamak, karakterlerin psikolojilerin, davranışlarını yorumlamak için kullanır..

⁵⁶ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s. 150.

C. Esere Yönelik Eleştiri ve Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği, Yapısalcılık ve Ötesi

Esere dönük kuramlar olan Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık biçimci sayılırlar. Onların düşüncesine göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran; dış dünya, sanat ya da okur ile olan ilişkisi değil eserin kendi düzenidir.

1. Yeni Eleştiri Kuramı

Kendinden önceki edebiyat kuram ve eleştirilerine bir tepki olarak doğar. Eseri değerlendirmek ve açıklamak için yazarın yaşam öyküsü, tarihsel ve toplumsal koşullar, ahlaki, siyasal ve dini bildirimleri temel alan anlayışların aksine, eseri bir sanat eseri olarak incelemek ve yorumlamaktan yana bir tavır sergiler.

Yeni Eleştiri anlayışına göre edebiyat ve edebi eser toplumu yansıtmak, duyguları dile getirmek, okurda yeni duygular uyandırmak için vardır ve *“yazarından, okurundan, yazıldığı dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarından bağımsız, kendi kendine yeten ve yeterli olan, kapalı, dilsel bir eserdir.”*⁵⁷ Edebiyata ve edebi esere dair anlayışıyla Yeni Eleştiri, biçimci bir anlayış içindedir. Bu anlayışa göre biçim, eserde var olan bütün öğelerin birbirine uygun şekilde bağlanarak meydana getirilmesi uygun şekilde bir düzendir. Dolayısıyla biçim içeriğin, yani, eserdeki kişilerin, olayları, fikirlerin, duygu yoğunluğunun, benzetmelerin, veznin vs. hepsinin arasında kurulan birleşimin ve bütünlüğün kendisidir.

Bu anlayış çerçevesinde Yeni eleştiri esere değinirken estetik bütünlüğü belirtmeyi, esere birlik ve bütünlük kazandıran öğeleri tespit etmeyi, simgeleri yorumlamayı ve eserin derin anlamını bulup çıkarmayı kendine amaç edinir.

⁵⁷ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* s. 159.

2. Rus Biçimciliği

Rus Biçimcileri edebiyat incelemelerinin farklı türlerdeki inceleme yöntemlerinden ayrı olarak, kendine özgü bir yönteme dayandırılmasının gereğine inanarak kendilerinden önceki edebiyat kuram ve eleştirilerinin aksine eserden yola çıkmak taraftarıdır. Her şeyden önce edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin veya yazınsallığın ne olduğuna cevap ararlar. Bu özelliği de “alışkanlığı kırma” kavramı ile açıklarlar ve eseri inceleme ve değerlendirmelerinde kendilerine bu kavramı ölçüt alırlar.

“Alışkanlığı kırma” eylemi şiirde özellikle, dilin kullanımında görülür. Gündelik yaşamda bir iletişim aracı olarak kullanılan dil, bir şey bildirmeye, anlatmaya, tasvir etmeye yarayan bir araç gibidir ve bu dil kullanılırken bilincine varılmaz. İşte burada şair devreye girerek “*dili, bozar, бүker, kuralları çiğneyerek altüst eder ve dili alışılmadık bir düzene sokar*”⁵⁸. Şiir dilinde bu şekliyle görülen alışkanlığın kırması eylemi, roman türünde dilde değil de, olayların akış düzeninde görülür. Söz gelişi roman ya da hikayede gerçek yaşamdaki kronolojik sıra bozulur ve gerçek yaşamdakine uymayan, yapay bir sıraya yerleştirilir. Görüleceği üzere şiirin alışkanlığı kırma gücü, kendi dışında bir başka şeye işaret etmesinden değil de, dilsel düzenlenişinden; romanınki ise yaşamı yansıtmamasından çok, onu kendine özgü bir biçimde düzenlemesinden kaynaklanır.

Sonuç olarak, Rus Biçimcileri edebiyat incelemelerinde esere yönelirken dış dünyayı, duygu ve düşünceleri şiir, hikaye ve roman konusu olarak kabul ederken, eserin biçimsel özellikleri üzerinde dururlar ve eserde alışkanlığın kırılmasıyla meydana getirilen biçimselliği, inceleme ve değerlendirmelerine temel kabul ederler. Onlara göre yazınsallık ancak bu şekilde sağlanılabilir.

3. Yapısalcılık ve Ötesi

Özünde nesnenin yapısına yönelmek amacı yatan “yapısalcılık”, yüzey gerçekliğinin altında saklı bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemli bir arayışı içindedir. Sistem ise farklı birimlerden oluşur; fakat bu birimler kendi

⁵⁸ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 179.

başlarına bir anlam ifade etmezken, ancak birbirleri ile olan bağıntıları ile anlam kazanırlar ve böylece sistem içinde bir anlam, bir bütünlük sağlanır

Özünü dilbilimden ve Ferdinand de Saussure'den alan yapısal eleştiri, tıpkı Saussure'nin "*Dili belli bir zaman noktasında ele alarak eşzamanlı, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak inceler*"⁵⁹ dediği gibi esere eşzamanlı bir bütün olarak yaklaşır. Yapısalcı sistemin ilkeleri özetle şöyledir: Sistem, özellikle birbirinden farklı öğelerin bulunduğu, fakat bir yığın olmaktan çok aralarındaki ilişkiler nedeniyle tutarlı bir bütünü ifade eden bütündür. Sistemde önemli olan, sistemi meydana getiren öğelerin birbiriyle olan bağıntıları, sistem içindeki işlevleridir.

Yapısalcılar edebiyatı "dil" gibi bir iletişim aracı olarak görüp edebiyatında kendine özgü bir sistemi, sistem içindeki birtakım öğelerin ilişkilerini düzenleyen kuralları, yasaları olduğu iddiasıyla işe başlarlar. Todorov, Barthes, Greimas gibi yapıscılar yazarla, tarihle, metin dışı gerçek dünya ile ilgilenmeyi bir kenara bırakıp yapıscı dil anlayışını kendilere model olarak kabul ederler. Tıpkı dilin sistemi gibi edebi yapıtın sistemi de gerçeklikten bağımsız, kendi başına işleyen ve kendi kendine yeten bir bütündür. Bu nedenle, edebiyatın, dilinkine benzer olduğuna inandıkları düzenleniş kurallarını ve yapısını tespit etmeye çalışırlar.

Bu bağlamda Todorov'un öykü hakkında söylemiş olduğu şu cümleleri yerindedir: "*Özel isimlerin, fiil ve sıfatların birbirine bağlanmasıyla meydana gelmiş büyük cümledir,*"⁶⁰ der. Amaç eseri veya öyküyü yorumlamak, anlamak değil, dilsel bakımdan nasıl kurulduğunu açıklamaktır.

Özetle bu kuram, evrensel geçerliği olabilecek bir düşünce sisteminin var olabileceği iddiasını reddeder. Anlamın oynaklığını, bir diğer tabirle metinlerin çok anlamlılığını kanıtlamak ister.

⁵⁹ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* s. 187.

⁶⁰ a.g.m, s. 194.

a. Esere Yönelik Eleştiri

Buraya kadar edebiyat incelemeleri ile eleştiri yöntemi hakkındaki görüşleriyle “Esere Dönük Eleştiri” yöntem ve türlerine kaynaklık eden Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği, Yapısalcılık ve Ötesi kuramlarını açıklamaya çalıştık. Aşağıda eleştiri türlerini açıklamaya çalışacağız.

a. 1. Yeni Eleştiri

Yeni eleştiri, edebi eserlerin sosyoloji, tarih veya psikoloji gibi bilimlerden hareketle yapılan, eserin sanatsal boyutunun bir tarafa bırakıldığı, böylece edebiyattan uzaklaşıldığı düşüncesiyle ortaya çıkar. Yeni Eleştiri anlayışına göre eleştiriden maksat, eserin kendisini incelemek ve eserin içerisinde saklı olan derin anlamı ortaya çıkarmak olmalıdır.

M. C. Beardsley’egöre eser yazarın düşündüğü anlam olmayabilir.hatta bu anlamda yazarın önemi yoktur. Çünkü eserin anlamı, yazardan kopmuş olan eserde veya metindedir. Dolayısıyla anlamın burada aranması gerekir.

Dolayısıyla Yeni Eleştiri anlayışı açısından kendi kendine yeterli olan eserin değerlendirilmesi için gerekli olan bütün verileri de içinde barındırır. Eserin dışında, birtakım yazınsal olmayan ölçütler aramanın yeri ve gereği yoktur. Çünkü eserin teması, olay örgüsü, anlatım tekniği, imgeler, simgeler vs. eserin kendine özgü anlamını meydana getiren yegane unsurlardır. Eleştiri, eserde işte bu unsurlar arasındaki ilişkiyi, oynadıkları rolü, eserin bütününe olan katkılarını araştırarak ilk etapta fark edilemeyen yönleri ve ince anlamları ile zenginliklerini çıkarmaya çalışır.

a. 2. Yapısal Eleştiri

Yeni eleştiri gibi yapısal eleştiri de eseri yorumlarken sanatçıyı, sanatçının eseri yaratırken zihninden geçenleri ve gözettiği amacı, eserin okur üzerindeki tesirini bir ölçüt olarak kabul etmez. Yapısalcı eleştiri yöntem olarak kendine Saussure’nin yapısal dil sistemi anlayışını ilke edinir.

Yapısalcı eleştiri, söylenen sözlere anlamı verenin dil sistemi olduğu

düşüncesine ve edebiyatın bir göstergeler sistemi olmakla birlikte dilsel olması, siteminin de temelde dil sistemine benzediğine olan inançları nedeniyle eseri yorumlamak için sanatçıya değil, eserin anlamını üreten ve kendisine anlam kazandıran yapısına, yapısalcı dil sistemi anlayışı ile eğilirler.

Yapısalcılar için edebiyat metinleri, sözcükler gibi birkaç anlama gelebileceği için çok anlamlıdır ve Yeni eleştirinin aksine eserin tek bir anlamı olabileceğini reddederler. Yapısalcı eleştiri aynı zamanda değerlendirici olamamakla birlikte dış dünya, yaşam, edebiyatın kazandırdığı yaşantının değeri gibi konular üzerinde durmayarak içeriğin, anlamı üreten yapının kendisi olması nedeniyle bu yapıyı veya içeriği çözümlenmeye yönelir. Tek metni çözümlenmek yerine, o metnin başka metinlerle ilişkisini araştırarak yazınsal gelenekleri, yerleşmiş kalıpları, tekrarlanan olay örgüleri ile işlevlerini tespit etmeye çalışır.

a. 3. Arketipçi Eleştiri

Kimi zaman *“mythopoeic”*, kimi zaman ise *“archetypal”* olarak adlandırılan ve *“ana örnek”* veya *“ilk model”* anlamlarına gelen *“Arketip”*⁶¹ bir eleştiri yöntemi olarak birçok bilgi alanıyla ilgili çalışmalarda bulunurken antropoloji, psikoloji, tarih, din gibi bilim dallarını kullanmasıyla tarihsel ve sosyolojik eleştiriye benzemekle birlikte, temelde eseri açıklamaya yönelik sergilediği tutumuyla esere dönük eleştiri türü olarak kabul edilir. Estetiği ve yaşantıyı ortaya çıkarmaktan çok, metne eğilerek metinde yer alan unsurların anlamını araştıran dikkatiyle biçimci eleştiriye benzer.

Arketip Eleştiri, edebiyat eserlerinde tekrarlanan kişiler, imgeler, simgeler, durum ya da olay örgülerinin eski çağlardan beri insanoğlunu etkileyen, ona seslenen kimi arketipler olabileceği düşüncesiyle metinlerde yer almayan muhtemel olan arketipleri ortaya çıkarmaya çalışır.

Arketip anlayışa göre, edebiyatın, arketip olan kişi, durum, simgelerin vs. ifadesidir. O nedenle, eleştirmenin görevi, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitolojik dili çözmek ve eseri daha anlaşılır bir hale getirmektir.

⁶¹ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* s. 219.

D. Okura Yönelik Eleştiri ve Okur Merkezli Kuramlar

. Bu başlık altında I. A. Richards'ın “Duygusal Etki Kuramı”, “Alımlama Estetiği Kuramı”, “Feminist Eleştiri Kuramları” ve bu kuramlara yatkınlıkları ile öne çıkan diğer bazı eleştiri yöntemler tanıtılmaya çalışacaktır. .

1. Duygusal Etki Kuramı

Okuru merkeze bu kuram işe sanatın tanımıyla başlar ve eserin, okuru, ahlaki anlayış bakımından, dini, politik, inançlar yönünden etkilediğini söyleyenlerin aksine , "*sanatın, sanat olarak yaptığı etkiyi*" ⁶² sanatı açıklamada temel ölçüt olarak kabul eder.

Richards, eser karşısında duyulan güzellik, estetik değer, hoşluk hissi veren etkiler dış dünyada bulunmayan psikolojik bir olay olarak kabul eder. Bu psikolojik olayın meydana gelişini ise dış dünyada bulunan nesnelere ilişkilendirir. Bunlar sadece uyarı rolündedirler. Daha açık bir söyleyişle, eserde var olan estetik değer, güzellik eserin nesnel niteliklerine değil de onun insanda uyandırdığı duygulara veya estetik yaşantıya dayanır. Sanılır ki, güzellik ve estetik değer eserin kendisinde var olan bir niteliktir. Halbuki eserde böyle bir nitelik yoktur. Örneğin bir resim için güzel denildiği olur, fakat güzellik resmin birebir kendisinde değil de, bizde meydana getirdiği yaşantıdadır. Bu nedendir ki, Richards ‘güzeli’ ve ‘estetik değeri’ okurun yaşantısında arar.

Özetle, Duygusal Etki Kuramı etkiyi, arınma, zevk, heyecan ve estetik yaşantı gibi psikolojik alanda görülen etkiler olarak kabul eder. Sanatın işlevi ise işte bu etkileri uyandırmaktır.

2. Alımlama Estetiği Kuramı

Alımlama Estetiği Kuramı, Duygusal Etki Kuramının aksine sanatın tanımını ile uğraşmak yerine anlam sorunu ile ilgilenir.

⁶² Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* s. 230.

Bu kuramın önde gelen isimlerinden W.Iser için anlam, eserin içinde “gücül olarak” bulunmaktadır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünlük”⁶³ kazanır. Anlamın okurda somutlaşması, yazarın kimi zaman detaylara değinmeyip metinde birtakım boş alanlar ve belirsizlikler bırakmasıyla ve okurun da bu alanları ve belirsizlikleri doldurması, anlamlandırması suretiyle gerçekleşir. Örneğin "Baharla birlikte doğanın yüzü de gülmeye başlamıştı." cümlesinde bahar uzun uzun tasvir edilmezken okurun zihninde baharın doğadaki yansımalarının okurun zihninde canlanması gibi. İşte böylelikle okur metnin yazılmasına ve bütünlemesine katkıda bulunur. Iser için önemli olan eserde gücül olarak bulunan anlamın okur tarafından somutlaştırılması ve bu edinimin okura kazandırdığı estetik zevktir.

Bir diğer Alımlamacı Hans-Robert Jauss okurları tarihi dönemlerin şartları içerisinde düşünür. Ona göre okur esere, “yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel koşullarının doğurduğu dünya gözüyle bakar.”⁶⁴ H. R. Jauss: “Okurun bir beklentiler ufku veya beklentiler yelpazesi”⁶⁵ adını verdiği düşünceye kuramda önemli bir yer ayırır. Okurların değişik beklentilerine göre eserin de dönem dönem değişen anlamları vardır. Jauss, ortaya attığı düşünceleri çerçevesinde eseri değerlendirmede okurun beklenti ufkuyla eser arasındaki uzaklık ve yakınlık derecesini ölçüt olarak alır.

Stanley Fish ise, “metne anlam kazandırmada okura en etkin rolü yükleyen”⁶⁶ kuramcıdır. Anlam için de, “okuma sürecinde okurda uyanan yaşantılardan başka bir şey değildir.”⁶⁷ der.

3. Feminist Eleştiri Kuramı

Edebiyata kadın okurlar açısından baktığı için Feminist Eleştiri Kuramını da bir bakıma okur merkezli kuramlar arasında saymak mümkündür. Feminist eleştiri başlangıçta edebiyat yapıtlarındaki aşağılanan, hor görülen kadına

⁶³ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 242.

⁶⁴ a.g.e. s. 246.

⁶⁵ a.g.e. s. 246.

⁶⁶ a.g.e. s. 248.

⁶⁷ a.g.e. s. 248.

karşı sergilenen olumsuz tutumu, ortaya koymak amacıyla kullanılmış olan bir eleştiridir. Feminist eleştirmenler edebiyata yönelik iki tür yaklaşım içindedirler . bunlardan birincisi. “Okur Olarak Kadına Dönük Feminist Eleştiri”, ikincisi “Yazar Olarak Kadına Dönük Feminist Eleştiri” dir.

a. Okur Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri

Okurun kadın olması durumunda metnin farklı anlaşılabilceği ilkesinden hareketle yola çıkar. . Yöntem kendisine, “*Erkek yazarların eserlerine kadın gözüyle bakarak sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgeleri, klişe kadın tipleri testit etmeyi ve bunları feminist açıdan*”⁶⁸ açıklamayı ve eleştirmeyi amaç edinir.

b. Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri

Bu eleştiri yöntemi ise kendi içinde iki koldan kadın yazarlar üzerinde durur. Edebiyat tarihi içerisindeki kadın yazarları inceleyip, edebiyat dünyasında bir kadın söylemi gerçeği üzerinde bu söylemin özelliklerini belirtme amacındadır.

4. İzlenimci Eleştiri

Okura dönük “İzlenimci eleştiri” bilimselliğe ve nesnellığe bir tepkidir.Eserin yapısı ve nitelikleri üzerinde durmaz. Çünkü izlenimci eleştiri kurallara inanmayan ve eser hakkında herkesçe kabul edilebilecek geçerli yargılar verilemeyeceği inancındadır. Eleştirmen eserden zevk alıp almadığına bakar ve eserin kendisinde uyandırdığı duyguları, yaşantıları anlatmaya çalışır.

5. Okur Merkezli Eleştiri

“Okura dönük eleştirinin izlenimci olmayan”⁶⁹ ve alımlama estetiğinin getirdiği bir eleştiri yöntemidir. Okura önemli rol tanıyan bu eleştiri yöntemine göre alımlama Estetiği Kuramında da değindiğimiz gibi okurun boşlukları doldurması ile öykü yada romanın anlamı tamamlanacağı düşünülür.

⁶⁸ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* s. 250-251.

⁶⁹ a.g.e. s. 268.

I. BÖLÜM

ADAM SANAT DERGİSİNDEKİ

A. DIŞ DÜNYA ve TOPLUMA YÖNELİK ELEŞTİRİ YAZILARI

1. Sosyolojik Eleştiri Hakkında

Sosyolojik eleştirinin edebiyat eserinde işaret ettiği alan ‘ortam’dır. Ortama göre edebiyatın değerlendirilmesi çabası, edebiyatın anlamını, yönünü, işlevini öne çıkarma işlemidir. Sosyolojik eleştiri incelediği eseri yer ve zaman bağlamında değerlendirir. Yani, edebi eseri ortam zeminine yerleştirmeye çalışır diyebiliriz. O halde sosyolojik eleştiri, sanatçı ile sanatçının içinde yaşadığı çevre ve dönem ilişkisini açığa çıkarma çabasıdır.

Edebiyat eserini anlamada toplumu merkez alan sosyolojik eleştiriye göre edebiyat kendi başına değil toplum içinde gelişen ve toplumun ifadesi olan bir durum, alandır. Edebiyat, kültürün bir ifadesidir ve yazarı, eseri ve okuru toplumsal koşullar kuşatır. Bu koşullar üzerine eğilen sosyolojik eleştiri sanatla ilgili soruları kendi yöntemiyle açıklanmaya çalışılır.

Sosyolojik eleştiri eser hakkında bir değer yargısı taşımaz; edebiyatı biçime, üsluba, sağlam yahut zayıf kurgulanmış diye belirlenen kategorilere indirgemez, durumu tespit etmekle yetinir. Asıl ilgilendiği içeriğin toplumsal olanı nasıl yansıttığıdır.

Sosyolojik eleştiri yazarın eserine etki eden arka planı, yazar ve eserle eşleştirerek ortaya çıkarmaya çalışır. O halde sosyolojik eleştiride eser kendi başına bırakılmaz ve diğer gerçekliklerle ilişkilendirilerek çözümlenir. Sosyolojik eleştirinin edebiyata katkısı edebi metinlerin ve diğer metinlerin tarihsel ve siyasi alanda daha etkin olduklarını vurgulayarak böylece okuyup yazma eylemini kuvvetlendirmektir.

Bu başlık altında *Adam Sanat Dergisi*’nde yer alan yazılarından sosyolojik eleştiri yer alabilecek olanları değerlendirmeye çalıştık.

Adam Sanat'ın 1. sayısında yer alan Fethi Naci "Eleştiri Günlüğü"¹ başlıklı yazısında "Özgür Yazar mı? 'Sahibinin Sesi' mi"² derken, insan dramlarıyla dolu bir döneme tanıklık edecek yapıtlar vermeyi her yazarın isteyeceğini ancak böyle bir dönemin dumanı üzerinden kalkmadan yazarın işinin zor olduğu sorunsalına değinmektedir.

Fethi Naci, eserde ele alınan çalkantılı dönem şimdiye çok yakın bir dönemse "gerçekçi yorumların yerini duygusal yaklaşımların alması tehlikesi"³ olacağından söz eder. Söz gelişi bilgisi, kültürel birikimi, deneyimi yeterli olduğu halde Aragon'un "Koministler" i duygusal olabilir kaygısıyla yarıda bıraktığını örnek verir.

Fethi Naci bu durumda en doğrusunun gerçekleri çarpıtmadan "*kişilerin bireysel dramlarından yola çıkma*"⁴ nın daha gerçekçi bir tutum olacağını ileri sürer. Bu yaklaşımın da bir tehlikesi vardır ki o da "*kişilerin bireysel dramlarından 'siyasal' büsbütün soyutlanabilir mi?*"⁵ sorudur.

Siyasal bakış edebiyat eserinde bir yargılama duyarlılığı şeklinde olursa romancı yazınsal sorunlar dışında ahlaksal ve siyasal sorunlarla karşı karşıya gelecektir. Ayrıca, nesnel davranşalar da bunun karşısında "hukuksal engeller" olacağına dikkat çeken Fethi Naci, romancının "*bir dönemi olduğu gibi yansıtabilmesi*"⁶ nin güç olduğunu vurgular.

"*Yasal sınırlamaların sanatsal yaratışa kısıtlama getirdiği bir ortamda romancı övülmesi yasak olan bir 'fil'i kötülerken özgür müdür; övme özgürlüğünün olmadığı yerde yermek nesnel bir eleştiri midir, özgür yazarın 'sahibinin sesi' durumuna düşmesi midir?*"⁷ sorularına yanıt arayan Fethi Naci, eleştiri özgürlüğünü ikiye bölerek bir anını yasaklayıp bir yanını tanıdığımızda ortada eleştiri diye bir

¹ Fethi Naci , "Eleştiri Günlüğü" , *Adam Sanat*, S. 1 , Aralık 1985, s. 9-14.

² a.g. m. s. 9.

³ a.g. m. s. 9.

⁴ a.g. m. s. 10.

⁵ a.g. m. s. 10.

⁶ a.g.m. s. 11.

⁷ a.g.m. s. 11.

şeyin kalmayacağını ve nitekim Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* romanında bu tehlikeye düşmüş olduğunu vurgulamaktadır.

Adam Sanat'ın aynı sayısında yer alan Fethi Naci'nin kaleme aldığı "Ahmet Altan'ın 'Devrimci'leri"⁸ adlı yazıda *Sudaki İz* romanındaki üç devrimci genç ve onların eylemleri konu edilir.

Naci'ye göre romandaki kahramanlardan zengin çocukları Fazıla ve Bülent için "zengin bir ailenin çocuğu olmak, ... çok küçük yaşlardan beri Fazıla'ya fark etmediği bir güven sağlamış ve insanları küçümsemesine yardımcı olmuştur."⁹ demektedir. Yaşamayı için bir kutsallığın kölesi olması gerektiği düşünülen Fazıla örgüte üye olur. Bir gecekonuda yaşamaya başlayan zengin çocukları Fazıla ve Bülent bir yılbaşı akşamı eve dönmek istediklerini, artık dayanamayacaklarını açıklarlar ki *Sudaki İz* romanındaki bu kahramanları Fethi Naci zorlama, "imal edilmiş tip"¹⁰ ler olarak değerlendirir.

Hüseyin Ferhat, *Adam Sanat*'ın 7. sayısındaki "Yunus Emre'nin Toplumsal Kimliği"¹¹ başlıklı yazısında Yunus Emre'yi toplumsal bir temele oturturken toplumsal kimliğin ölçütleri olan kültürel atalar, dünya görüşü ve dil zemininde değerlendirmelerle yazısına başlar. Kültürel ataları Sarı Saltuk, Barak Baba, Taptuk Emre, dünya görüşü Batınlık olan Yunus'un dili, XIII.- XIV. Yüzyıl Anadolu Türkçesi- Oğuz lehçesidir. O yıllarda resmi dil Türkçe değildir, Arapçadır ve edebiyat dili Farsçadır. Anlaşıyor ki Yunus Emre'nin sağlığında Türkçe iktidar dili olmamıştır. Ancak Türkçe, Yunus Emre'yle 'muhalif' bir kimlik kazanmıştır.

Hüseyin Ferhat söz konusu yazısında Yunus Emre'ye "divan şairleriyle halk şairlerinin bir ara kesitidir" demenin olanaklı olduğunu savunur. Çünkü, o bir sûfi, bir mutasavvıf militanıdır. Egemen kültüre karşı olduğu halde, onun estetik ölçütleri içinde ürün vermiş; aruzu da hece ölçüsünü de kullanmış; kendisini ümmî halkın sözcüsü saymış, medreselilere özgü felsefi tartışmalara girmiştir.

⁸ Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü", *Adam Sanat*, s. 12.

⁹ a.g. m. s. 13.

¹⁰ a.g.m. s. 14.

¹¹ Ferhat, Hüseyin, "Yunus Emre'nin Toplumsal Kimliği", *Adam Sanat*, S.7, Haziran 1986, s. 43-48.

Hüseyin Ferhat'ın açıklamaya çalıştığı durum Yunus Emre halk şairi mi divan şairi mi olduğu ve bunu belirleyen nedenlerin ne olduğu sorusudur.

Hüseyin Ferhat'a göre Yunus Emre'nin mutasavvıf bir militan olduğu açıktır. Düşüncesini köşe bucak dolaşarak anlatması ona halk şairi kimliği kazandırmadığı gibi bir dergâhın kapıları ardında olması da onun bir 'aydın' olmadığı anlamına gelmez. Düşüncelerinde Mevlânâ Celâleddin ile paralellik olmasına ve halka ulaşmak için yürüdükleri yolun biçimsel benzerliklerine karşın, Yunus Emre Mevlevî ya da Bektaşî değildir. Fakat Sünnî akidelere bağlı bir sufi de değildir. Yunus Emre'nin şiirlerinin vahdet-i vücud ilkeleriyle ve tanrısal aşkla örülü olması araştırmacıları Batınî ve Şamanist imlere ve tasavvuf düşüncelerine götürür. Yunus Emre, insana, insanın tensel ve tinsel aşkına, mutluluğuna, geçmiş ve gelecekteki serüvenine, sosyal ve bireysel savaşımına hep tasavvuf perspektifinden bakmıştır.

Hüseyin Ferhat'a göre Yunus Emre, *“Şiirlerinin iç dokusunda insan aşkı aranması gereken Sara-yı Hümayun icâzetli yerleşik kültüre ‘muhalif’ bir şair.”*¹² olduğu yönündedir.

Perulu yazar Mari Vargas Llosa'nın *“Palomina Molero'yu Kim Öldürdü”* romanına dair 74. sayıdaki *“Eleştiri Günlüğü”*¹³nde Fethi Naci, aslında eleştiri yapmaktan ziyade böyle bir romanın Türkiye'de yazılıp yazılmayacağı sorunsalı üzerinde durmaktadır.

Fethi Naci Llosa'nın yaşadığı toplumun anatomisini bir cinayet araştırmasıyla gözler önüne serdiğini, belli bireyleri anlatarak o bireylerin içinden çıktıkları toplumsal sınıfların ya da katmanların durumlarını, değer yargılarını, çürüyüşlerini ya da direnişlerini somutlaştırdığını fakat cinayet araştırmasının romanı kolay okunur kıldığını savunmaktadır.

¹² Ferhat, Hüseyin, “Yunus Emre'nin Toplumsal Kimliği”, *Adam Sanat*, s.48.

¹³ Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, s.74, Ocak 1992, s. 19-22.

Romanda, oğlanın bir keçiboynuzu ağacına asılıp bıçakla dilim dilim doğrandığı, sigara yanıklarından yüzünün haritaya dönüştürüldüğü bir cinayet söz konusudur.

Romanda halkı hiçbir zaman idealize etmeyen Llosa albaya şunları söyletebiliyor. *“Hepimizde hayvansı bir yan var. İster eğitilmiş ister eğitimsiz, hepimizde. Galiba alt sınıflarda, melezler arasında daha fazla”*¹⁴

Teğmen Silva'nın Albay hakkındaki düşüncesi şöyledir: *“... O orospu çocuğu. Hava kuvvetlerindeki heriflerin hepsi kendisinin safkan soylu olduğunu düşünüyordu. Beyler gibi yaşıyorlar. Tıpkı uluslar arası petrol şirketlerinde Amerikalılar gibi, tel örgülerinin, kafeslerinin gerisinde şu orospu çocukları film yıldızı gibi yaşıyor...”*¹⁵

Llosa'nın romanında Hava Kuvvetleriyle, ırkçı subaylarıyla, çevre sorunuyla, halkın yaşamıyla cinayet çok geri düzlemde kalmış, toplumsal çürüme ve bireysel sorunlar öne geçmiştir. Fethi Naci, üzerinde durduğu, *“Llosa'nın romanı Türkiye de yazılabilir mi?”*¹⁶ sorusunu bir hikaye özeti ile yanıtlamaya çalışmaktadır:

“Deniz kıyısında küçük bir şehir. İlk okulu bitirmiş bir çocukla üniversite giriş sınavına giren ablası. Anne ilk okul öğretmeni, baba banka müdürü. Askeri birliğin neredeyse bir bölümü oturdukları mahallenin içinde. Dikenli teller. Çocuklar marangozhanede çalışan bir erle dost oluyor. Kitap okuyan, çalışırken klasik müzik dinleyen bir er...

Abla ile er arasında duygusal bir ilişki başlar. Geceleri buluşurlar. Abla da solcudur. Baba kızını marangoz er'le yakalar. Feci şekilde dövdükten sonra İzmir'e götürür. Baba marangoz eri şikayet eder. Komutandan ona iyi bir ders vermesini ister. O günün gecesini er hastaneye kaldırılır. Üç gün geçmeden ölür. Çok dövmüşler.”

¹⁴ Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, s.20.

¹⁵ a.g.m. s. 20.

¹⁶ a.g.m s. 21.

Hikaye İzzet Akçay'ın “*Bir Mektup Yazmak İstiyorum*” adlı yapıtında *Marangoz* adıyla yer alıp, 1987’de Lavrion-Atina’da yazılmış.

Eleştiri yapmayan Fethi Naci’ye göre, İzzet Akçay hikayeyi yurt dışında yazsa da Türkiye’de yayımlanacağını bilir ve bu sebeple marangoz erin dövüle dövüle öldürüldüğünü ancak bu kadar yazar. O halde Fethi Naci’ye göre bu hikaye, “*Böyle bir roman Türkiye’de yazılabilir mi?*” sorusunun cevabını içinde taşımaktadır..

C. M. Bowra *Adam Sanat*’ın 52. sayısında “*Boris Pasternak*”¹⁷ in şiirinin ve şairliğinin izlerini sürmektedir. Bowra, Pasternak şiirinin nasıl oluştuğunu anlamak için şöyle bir sosyolojik değerlendirme yapmaktadır. Mayakovski’nin 1912’den 1922’ye değin Rus şiirine verdiği alışılmamış yön, büyük bir akımın sadece bir parçasıdır. Simgeciliğin çökmesi, yeni şiir türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuş, birkaç yıl çeşitli gruplar başı çekmek için yarışmışlardır. Bu grupların üyeleri ve programları hızla değişmiş, grupta yer alan Rus şairlerin öbür Avrupa ülkelerindeki şairlerle benzer çizgileri koruyup yabancı fikirleri kendi ulusal gereksinimlerine göre uyarladıkları görülmüştür. 1917 devrimi yeni şiir türlerine büyük bir güç ve cesaret verir. Zafer, Fütüristlerindir.

Diğer gruplar da iddialarda bulunur. Yeni şiir genelde geçmişin yadsınışıdır. Çağdaş, gerçekçi ve devrimci olmak amacıyla yola çıkılır ama gruplar bu amaçları gerçekleştirmenin en doğru yolunun hangisi olduğu konusunda anlaşamazlar. Nikolai Gumilev ve Anna Ahmatova’nın önderliğini yaptığı Akmeist’ler güncellik ve gerçek deneyimler üzerinde dururlar, siyasal fikirleri çağa uymaz. Bu akım, Gumilev’in vurulması ve Anna Ahmatova’nın sessizliğe mahkum edilmesiyle çöker. 1917’de üçüncü grup olarak İmgeciler ortaya çıkar. Devrimleri olumlu karşılamalarına rağmen görüşlerinin siyasal bir ağırlığı yoktur. Tekniğe önem verir, içeriği gereksiz sayarlar. Fikirlerinin bazılarını Amy Lowell ve Ezra Pound gibi şairlerden alırlar. Ancak etkileri uzun sürmez. Gelecekçiler siyasal şiire kayar. Akmeistler devrim karşıtı oldukları için siyasal baskı altında tutulurlar. İmgeciler kalıcı hiçbir değer üretmez.

¹⁷ Bowra, C.M, “Boris Pasternak I” , *Adam Sanat*, S. 52. Mart 1990, s. 43-47.

Gene de bu yeni akımların şiire katkıları olmuştur. Gelecekçiler dilin yenilenmesine ve güncel yaşamla daha yakından ilgilenmeye; Akmeistler süslü bir tekniğin erdemlerini vurgular; imgeciler, imgenin cesurca kullanılmasıyla sağlanabilecek çekiciliği yakalar. Böylece, değişik düşünüş tarzlarını toplayıp birleştirerek modern akımları modern gereksinimlerine uydurmaya çalışacak şiir Boris Pasternak'ta ortaya çıkar. Pasternak, yirmi yedi yaşında kendi üslubunu ve şiir yaklaşımını bulur.

Pasternak'ın *“Simgecilerin mistik ülkülerini yadsımasına rağmen yeni şairlerle uyum içinde olduğunu ve dünya dışı şeylerle değil, bildik dünyayla ilgilendiğini, devrimcilerin şiirsel geçmişi yadsımalarına katılmadığını”*¹⁸ söyleyen Bowra, aydın Rusların en üst düzeyde bir ailesinden gelmesinin, babasının ressam, annesinin müzisyen olduğu, kendisinin de müzik ve resim eğitimi aldığı, Heman Cohen'den felsefe dersi alarak bu derinliği pekiştirdiği Bowra'nın verdiği diğer bilgiler arsındadır. Resimle eğitilmiş göz, müzikle terbiye edilmiş kulak soyut sorunları kavrama gücü ve yabancı dil eğitimi de ona sözcüklere karşı doğal bir değerlendirme yeteneği kazandırmıştır. Bu sayede genç şair dikkati çeken bir sözcük dağarcığı ve sözcüklerin değeri ve gücü üzerine derin bir duyarlılık geliştirir. Şiirin hem gerçeklere uygun hem de etkileyici olması gerektiğini Shakespeare ve Lermantov'dan öğrenir. Ölçütlerini geçmişi özümseyerek kurar, geçmişin kölesi olmaz.

Bowra, Pasternak'ı gerçekçilere çeken durumun yeni bir üslup gereksiniminden kaynaklandığını söyler. Pasternak'ın Mayakovski'ye hayran olmasının nedeni ise Mayakovski'nin kelimelere yeni bir değer kazanmasından Pasternak'ın biçimciliğini Bowra şöyle açıklıyor: *“Rus şiir geleneğinden tamamen kopmadan aşırı bir etkileycilik arayışı içinde olan şiire yönelir. İmgecilere entelektüel yönden çok, kişisel yönden benzer. Onlardan biri değildi ve onların uç noktadaki istemlerini kabul edemeyecek kadar iyi bir ustaydı. Kişilik yapısı ve koşullar birleşerek onun yaratabileceği ve zamanın gereksindiği yeni şiir türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Gelecekçilerin kabına sığmaz duygularına uyan ama şiirine bir resim ya da bestenin denge ve kalıplarını vermek isteyen bir şair için*

¹⁸ Bowra, C.M, “Boris Pasternak I”, *Adam Sanat*, s.45.

uygun olmayan biçim çözüklüğünü engeller. Şiirinin biçimciliği isyankar malzemeyi bir arada tutar. Biçimciliği olmasaydı karışık malzemeler bir arada tutulamazdı ve az doyurucu olurdu."¹⁹

Pasternak'ın eserinin temelde ve öncelikle saf şiir olması gerektiğine inandığını söyler. Bowra'ya göre Pasternak'ın her zaman saf şiir düzeyini korumakta kararlı olması, bazen onu anlaşılması güç, hatta anlaşılmaz kılmıştır. Bir duyarlık şairi olan Pasternak'ın duyarlığı hem fiziksel, hem de entelektüeldir.

Pasternak'ın şiiri aykırı gibi görünmesine karşın daha sonra özündeki gerçek ve tamlığı açığa vuran bir görünüm sunar. Gördüğünün belli bir özelliğini ele alır ve bunu, seçtiği belirli bir imgeyle daha geniş bir şeye bağlar.Boera'ya göre bütün bunlar şairin esinindeki enerjinin ortaya çıkışıdır.

Cumhuriyet döneminin, değeri en az teslim edilen şairlerinden biri olan Cahit Külebi'nin değerinin teslim edilmeyiş sebebinin incelenmesinin günümüz Türk şiirine ışık tutacağı düşüncesinde olan Roni Margulies *Adam Sanat*'ın 118. sayısında "*İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi*"²⁰ başlıklı yazısını bu değeri teslim etmek amacıyla kaleme aldığını söyler.

Külebi'nin şiirinin büyüklüğünü sosyolojik temele dayandıran Roni Margulies, Külebi'yi 1959'lerden başlayarak günümüze kadar süren döneme damgasını vuran toplumsal olgunun şairi olarak görür. Margulies'e göre Külebi'nin şiirinin en belirgin toplumsal temeli köyden kente göç olgusudur ve onun şiirini büyük yapan budur.

Margulies'e göre, Külebi köyden büyük şehre yerleşmenin yarattığı yabancılaşma, kaybolma ve yalnızlık duygularını yaşadığından ve bu duyguları şiire yansıtışı içten olduğundan evrensel bir boyuta ulaşmıştır.

Külebi'nin Kemalist şiirlerini başarısız bulan Margulies, sebebini şu şekilde belirtmektedir: "*Bu temada şiirlerinde tepeden inme reformizmin kurgusal*

¹⁹ Bowra, C.M, "Boris Pasternak I", s.47.

²⁰ Margulies,Roni, "İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi", *Adam Sanat*, S.118, Eylül 1996, s. 25-29.

*köylüsü,hayali halkı vardır. Kişisel yaşamın acılarından sıyrılıp damıtılan, gerçek bir yaşam deneyinden kaynaklandığı için de süse, özentiyeye, kelime ve zeka oyunlarına, biçimsel hokkabazlıklara gerek duymayan ve bunlara yer vermeyen, yansıttığı acılar kaynaklandığı toplumun devasa bir kesiminin yaşadığı acılara denk düşen bir şiiri 1980'lerin şairleri tabi ki sevmezler.*²¹

Adam Sanat'ın 2. sayısında Raymond Williams “Yaşar Kemal’in Romanları”²² başlıklı yazısında romanın, “Toplumsal değişimin anlatımı için de tek uygun biçimdir.”²³ olduğunu söyler.

“Roman insanların nasıl verilmesi gerekir?” sorusuna Williams, insanı canlı verebilmenin, romanın özel bir niteliği olduğunu fakat yalnız kişisel boyuta yer vererek farkında olmadan öznelliğe dalmabileceğini söyler. böylece Toplumsal olguların yalnız “arka plan” oluşturursa yitirilenlerin insani düzeyde olacağını düşünmektedir.

Raymond çalışma, çatışma, yerleşme ve tedirginlik gerçeklerinin ötesinde ya da üzerinde bir yarı yaşam sürdürmeye başlayan roman insanların oluşmasını, “en genel olanla en kişisel olanın iç içe geçmesi”ne bağlamaktadır.

Siyasal, ekonomik ve diğer iç gelişmelerin yarattığı sorunların insanların vücutlarını ve akıllarını da etkilemesiyle roman kişiliklerinin oluştuğunu söyleyen Raymond, “İşte bu noktada roman, karşılaştırma kabul etmeyen uzak ve yakın etki alanına, çok yoğun yerel ve genel gücüne ulaşır.”²⁴ der. Bu bağlamda, Yaşar Kemal’in “Ortadirek” romanındaki insanların yolculuğu, çok sayıda birey ve topluluğun, korunmasız ve çoğu kez yaratılmış yoksulluktan yola çıkarak uzak, yabancı ve başkalarının denetimindeki keyfi yaşam biçimine yaptığı yolculuktur.

Irving Howe, “Conrad: Düzen ve Anarşi”²⁵ de Conrad’ın *Nostramo* adlı eserini “Ahlaki temanın yabancı bir boşlukta, bilinen yaşamdan çok büyük bir

²¹ Margulies,Roni, “İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi”, s. 29

²² William, Raymond, “Yaşar Kemal’in Romanları”, *Adam Sanat*, S. 2, Ocak 1986, s. 9-11

²³ a.g.m. s. 9.

²⁴ a.g.m s. 11.

²⁵ Howe, Irving, “Conrad: Düzen ve Anarşi”, *Adam Sanat*, S. 2, Ocak 1986, s. 58 -61.

uzaklıkta işlendiğinin ileri sürülemeyeceği az sayıdaki Conrad romanlarından biri."²⁶ olarak değerlendirir.

Howe'e göre, *Nostromo*, Dostoyevski'ye özgü düşünceleri açma yeteneğini ender sergilese de düşünceleri dramatize etmekte başarılıdır. Çünkü Conrad, Dostoyevski gibi, kendini kitabın içine atmadığından, ilgili tüm siyasal eğilimlerin birbiriyle inceden inceye dengelenmiş olduğu tutarlı bir toplumsal dünyayı dışarıdan sunabilmektedir. Siyasal eylem, kişisel eylemin ardında bir gölge oyunu gibi kalmakta, okurun gölgen içine girmesi gerekmektedir.

Nostromo'nun temel siyasi savı, emperyalizmin gerçekten düzen getirdiği, ancak bunun yerli yaşamın ritmini yok edip milliyetçiliği alevlendiren zorlanmış bir düzen olduğu yönündedir. Romandaki karşılıklı güç kutupları "siyasa ile yalnızlık", "toplumsal girdap ile kişisel perişanlık"tır. Conrad'a göre siyasa yanılısamalar diyarıdır; kibir ve nefrete yaslanır. Buna karşılık gerçeklik dayanılmaz bir yalnızlıktır ki insanları yanılısamada huzur aramaya iter.

M. H. Doğan, "Verkos'u Yeniden Okurken"²⁷de sosyolojik eleştirinin önemli unsurlarından biri olan sosyal olayların bireyler üzerindeki belirleyici etkileri üzerinde durmaktadır. Bu anlamda, Alman işgali sırasında direnişçi Fransız yazar Vercos'un *Le Silence de la Mer* ("Susan Deniz") adlı eserine adını veren "*Susan Deniz*" adlı öykü, işgalci Alman subayını 6-7 ay evinde misafir etmek zorunda kalan yaşlı adam ve onun kız yeğeniyle bu Alman subay arasında gelişen ilişkileri ele alır. Bu ilişkide en dikkati çeken yan, yaşlı adamla genç kızın Von Ebrennac adlı Alman subayla birlikte geçirdikleri 6-7 ay gibi uzun süreyi hiç konuşmadan, susarak geçirmiş olmalarıdır. Bu ilişki biçimi, sosyolojik açıdan bakıldığında *işgalci* ile bunu kabul edemeyen, ancak karşı koyma güçleri de olmayan iki onurlu insanın bu duruma, pasif bir eylem biçimi de olsa, susarak tepki göstermeleridir. Ülkelerinin işgal edildiği, insanların öldürüldüğü büyük yangın İkinci Dünya Savaşı'nda Alman subayıyla genç kız arasındaki duygusal yakınlaşma bile bu onurlu tepkinin göstergesi olan 'susuş'u bozamaz.

²⁶ a.g.m. s.58.

²⁷ Doğan, Mehmet H, "Verkos'u Yeniden Okurken", *Adam Sanat*, S. 7, Haziran 1986, s. 26- 28.

Öykü, Doğan'a göre yalnızca işgal edilen tarafın psikolojisi açısından da okunmaz. Özellikle Alman subayın bu haksız işgal karşısında, “*ordusundan, ulusundan tiksintiye varacak kadar değişen duygularının öyküsü; belli bir kültür düzeyine ulaşmış bir insanın düşüncelerine aykırı bir savaşa sürüklendiğinde içine düşeceği açmazların öyküsü olarak.*”²⁸ olarak da okunabilir. Von Ebrennac, bir işgalci olarak bulunduğu ülkenin insanları karşısında kendinden bile gizlediği bir suçluluk duygusunu içinde taşır.

Mehmet. H. Doğan, “Romanda İki Yeni Soluk”²⁹ adlı yazısında yeni romancıların seslerini duyuramadıkları, duyuranların ise bazı tesadüflerle bunu başardıklarını söyleyerek iki romancıyı bu bağlamda değerlendirmeye çalışır. Bunlardan biri Şemsettin Ünlü, diğeri ise Namık Doymuş'tur. Doğan'a göre iki romancı Orhan Kemal Roman Armağanı'na katılmasalardı, muhtemelen adları duyulmayacaktı. Oysa, böyle bir yarışmaya katılmamış olsalardı bile bu iki romancının mutlaka fark edilmeleri gerekir.

Şemsettin Ünlü, *Yukarışehir* adlı eserinde 19.yy ortalarına kadar bir vilayet merkezi olan ve devamlı göçlerle köy durumuna düşen Harput'un 1856 - 1876 arası yirmi yıllık acıklı öyküsünü anlatmaktadır. Bu öyküde “*feodal beyler, köylüler, zanaatçı ve esnaf takımı, Türk, Ermeni zenginler, Amerikalı misyonerler, karıları, kızları, asker-sivil yönetici kadrolar günlük yaşamlarında, davranışlarında herhangi bir idealleştirmeye, abartmaya ya da bozmaya gidilmeksizin, nasıllarsa öyle, insan yanlarıyla üç beş çizgiyle çiziliveriyorlar.*”³⁰ Tiplerin bu şekilde gerçekten yaşayan, canlı tipler olmaları, yazarın romanını yazarken gerçeklikten ayrılmaması Doğan'a göre romanımız açısından önemli bir kazanımdır ve dolayısıyla o, herhangi bir yarışmaya katılmadan da fark edilmesi gereken önemli bir yazardır.

Mehmet. H. Doğan “İki Yeni Soluk”³¹ta Namık Doymuş'un *Gelecek İçin* romanını, “*Alabildiğine yalın ve çıplak bir anlatımla göz önüne serilen*

²⁸ Doğan, Mehmet H, “Verkos'u Yeniden Okurken”, s. 27.

²⁹ Doğan, Mehmet H. “Romanda İki Yeni Soluk”, *Adam Sanat*, S. 19, Haziran 1987, s. 29-32.

³⁰ a.g.m. s. 30.

³¹ a.g.m. s. 32.

gerçeklerin yoğunluğu ve son sayfada romanın bitmemişliği” sebebiyle ilgi çekici bulunmaktadır

“*Gelecek İçin*”in Sivas yakınlarında bir köyün, 1930’ların sonlarından 1940’ların sonlarına kadar on yıllık bir süre içine sığan çok sayıda insanın ders alınacak yoğun ve yoksul yaşamı ve savaşımını anlattığını söyleyen Doğan, insanın kendini bu yaşamın içinde hissettiğini, dolayısıyla Namık Doymuş’un başarısını burada aramak gerektiğini söyler.

“*Gelecek İçin*” romanı gerçekçi anlatım yönünde bir deneme, son yıllarda biçim arayışları içinde gerçekçi gözlem ve anlatımdan neleri yitirdiğimizi gösteren bir yapıt olması yönüyle edebiyatımız için önemlidir.

Saime Göksu- Edward Timms, “Nazım Hikmet: Kemalist Türkiye’de Şiir ve Poetika”³² da Modern Türkiye’nin en büyük şairlerinden biri olarak gördüğü Nâzım Hikmet’te hümanist düşünün, “*Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür / ve bir orman gibi kardeşçesine*”³³ dizelerinde özetlendiğini düşünmektedir.

Az gelişmiş bir ülkenin, bir toplumsal değişim döneminde, politik bir inanca bağlı şair ikileminin örneği olan Nazım Hikmet’in yaşamı, tarımsal köylü ekonomisine dayalı geleneksel İslam toplumunun, modern laik bir devlete nasıl dönüştürüleceğinin örneğidir. Göksu ve Timms’e göre art arda gelen tarihsel karşıtlıklar Nazım’ın şiirinin özünü oluşturur. Konusuyla olduğu kadar biçimiyle de Osmanlı geleneklerinden radikal bir kopuşu ortaya koyan Nazım’ın şiiri, yeni bir biçimsel serbestlikle, güçlü bir rejim duygusunu birleştirerek politik inanca bağlanmak konusundaki gereksinimi anlatır. Bir halk kahramanının öyküsünden esinlenen “*Kerem Gibi*” nin dizeleri buna örnektir. Öyküde Kerem evlendiği gece sevgilisinin elbiselerinin düğmelerini çözerken, belirlenen sürede bütün düğmeleri çözemez ve yanar kül olur. Nâzım’ın şiirinde bu yanış, politik bir tutkunun imgesi haline gelir.

“*Ben yanmasan*”

³² Göksu, Saime,- Timms, Edward, “Nazım Hikmet Kemalist Türkiye’de Şiir ve Poetika” , *Adam Sanat*, S. 40, Mart 1989, s. 24-30.

³³ a.g.m. s. 24.

sen yanmasan

biz yanmasak,

nasıl

çıkar

karan-

-lıklar

Aydın-

-lığa”³⁴

Bu bağlamda Göksu ve Timms’in çıkarımları: “*Nazım’ın kişisel yaşantısının çelişkileri aynı zamanda modern dünyanın zıtlıklarını yansıtır.*”³⁵ yönündedir..

Adam Sanat’ın 49. sayısında Selahattin Hilav, “Cahit Irgat Üzerine”³⁶ başlıklı yazısında 1940’lı ve 50’li yılların çağdaş uygarlık düzeyini aşmak iddiası güden asker-sivil bürokrat iktidarın, özgürce bilgilenmeyi, düşünmeyi, hayal kurmayı, bir başka yaşam özlemeyi kesinlikle engellediği; insan varlığının, bir şablona göre kesilip biçilerek çok küçük bir ölçekte yeniden üretilmeye çalışıldığı yıllarda Cahit Irgat’ın yoksulluğu, terk edilmişliği, ezilmeyi, baskıyı, emeğin hor görülmesini, kurulu düzenin akıl dışılığını şiire dökmeye çalıştığını duyarlı ve tedirgin bir yüreğin içtenliğini taşıyan şiirleri yüzünden kovuşturmalara uğradığını, ilerici ve uygarlıkçı iktidar tarafından sakıncalı ve tehlikeli bulunduğunu ve onunla aynı anlayış ve duyarlıkta şiirler, romanlar, öyküler yazarların da başına aynı hazin

³⁴ Göksu, Saime,- Timms, Edward, “Nazım Hikmet Kemalist Türkiye’de Şiir ve Poetika” s. 30.

³⁵ a.g.m. s.30.

³⁶ Hilav, Selahattin, “Cahit Irgat Üzerine”, *Adam Sanat*, S.49,Aralık 1989, s. 12-17.

hikayelerin geldiğini söylemekle söz konusu eleştirisini dönemin sosyal ve siyasal zeminine oturtmaktadır.

Bir eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olunması, okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış olan bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için önemlidir.

Tarihsel eleştiri, bir eseri incelerken eserin tam ve doğru olarak tespit edilmesi, yazarın amaçlarının anlaşılabilmesi, esere yazıldığı çağın okurunun gözüyle bakılabilmesi gibi bir çok amaca hizmet eder. Bu amaçlarının yanında tarihsel eleştirinin önemli bir yanı, ele aldığı eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, esere şekil veren ilkeyi belirtmek ve esere hangi açıdan bakılması gerektiği hususunda okuyucuya ve eleştirmene yön vermesidir.

Acaba yalnızca eserlere mi tarihsel eleştiri yöntemi ile yaklaşılır. Bir ozanın, bir divan şairinin, felsefi, siyasi ya da sosyolojik romanları olan bir yazarın da edebi kimliği tarihsel eleştiri kapsamında değerlendirilebilir mi?

Bu bağlamda biz belki bir yapıtı tarihsel eleştiri yöntemiyle incelemedik. Ancak konumuz gereği *Adam Sanat* dergisi kapsamında incelemiş olduğumuz çeşitli makalelerden bazılarının Tarihsel eleştiri kapsamında değerlendirilebileceğini düşündük.

Osmanlı imparatorluğu'nun XVI. yüzyılının niteliksel bir değişimin meydana geldiği, mezhep ve tarikatların siyasal kimlik kazandığı bir dönem olarak değerlendiren Hüseyin Ferhat, bu yüzyılda meydana gelen sınıfsal ayrışmanın bir sonraki yüzyılda da Türk toplumunun geleneksel örgütlerini derinden sarstığını ve bu sarsılmaların edebiyatı da etkilediğini *Adam Sanat*'ın 51. sayısında “*İğva Aşiret Ayaklanmaları*”³⁷ başlıklı yazısında anlatmaya çalışmaktadır.

³⁷ Ferhat, Hüseyin, “‘İĞVA’ Aşiret Ayaklanmaları”, *Adam Sanat*, S. 51, Şubat 1990, s. 42-46.

Halk şiirinin böyle bir dönemde güçlendiğini söyleyen Hüseyin Ferhat, nesnel anlamda muhafazakar hareketler toplamı olan Celâlî Ayaklanmalarının yarattığı manevi kültürün edebiyat sahasına indirgeniğinde ortaya çıkardığı sonucu: “*XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Halk şiiri inanılmaz bir tırmanışa geçmiş ve Anadolu Türkçesinin büyük ustası sayılan ozanlar Celâli Ayaklanmalarının ateş boylarından çıkmıştır. Ümmi Sinan, Pir Sultan Abdal, Kul Hikmet, Köroğlu, Kazakabdal, Hüseyini, Teslim Abdal...*”³⁸ sözleriyle anlatmaktadır.

Celâlî ayaklanmaları ve yarattığı manevi kültür üretici güçlerin gelişimi açısından ele alınırsa karşı-devrimci bir güçle burun buruna gelindiğini savunan Hüseyin Ferhat fakat bunun Türk halk hareketlerinde yer almış ozanları böyle bir perspektifte değerlendirme hakkı vermediğine de açıklık getirmektedir. Bu bağlamda Hüseyin Ferhat, Attila İlhan’ın, Poetika’da, Dadaloğlu için, “*Aşiret beyinin yanında ona resmi ozanlık ediyor, bir bakıma padişahın yanında ona dalkavukluk eden resmi divan ozanından hiç farkı yok.*” sözlerine eleştirel bakar.

Hüseyin Ferhat’a göre Dadaloğlu’nun sözcülüğünü üslendiği Avşar ayaklanması, Celali ayaklanmasının bir parçası değildir. Avşarların başkaldırdığı XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Celali ayaklanmalarının üzerinden yaklaşık 150 yıl geçmiştir. O halde, devrimci-demokrat hareket Celali Ayaklanmaları’nın aksiyon yanını öne çekerek bu ayaklanmalarda yer almış ozanları baş tacı etmiş ve şiirlerini modern Türk şiirinin ham malzemesi saymıştır.

Osmanlı imparatorluğunun bu insanlara yeni toplumsal biçimle ilgili bilgi donanımı sunmamış olması uluslaşma hareketinin eşliğinde Dadaloğlu’na aşiret davası güttürmüştür. Bu bakımdan “*Dadaloğlu Toros kanyonlarında “tikel” bir yankıdır.*”³⁹

³⁹ Ferhat, Hüseyin, “ ‘İĞVA’ Aşiret Ayaklanmaları”, s.47.

Hürriyet Yaşar, Adam Sanat'ın 181. sayısındaki "Romancının Yetersizliği: Güz Gelmeden"⁴⁰ adlı yazısında "Dış Dünya ve Topluma Dönük Eleştiri" türlerinden tarihsel eleştiri tekniğiyle değerlendirmektedir.

Yaşar, bir "siyasal dönem" romanı mı? sorusuyla yazısına başlarken, sonunda eserde 70'lerin siyasal döneminin anlatıldığı tespitinde bulunur. Eserin anlatım yönünden iç konuşmalar üzerine kurulduğunu ve her bölümde değişik bir başka kişinin konuşturulmasından rahatsızlık duyduğunu dile getirir: "*Ancak, o "başka" kişilerin olması gereken söylem ayrılıkları oluşturulmamış. Duygu, algılama ayrılıkları veriliyor ama, bu ayrılıklar söylemde de ayrı olmaya, başka olmaya varamıyor*"⁴¹ tespitleri ile bu durumun eserin anlatımını çarpıklaştırdığını belirtiyor.

"Kimi ya da neyi anlatıyor?" sorusuyla devam eden yazar, Erol karakterinden hareketle "*solculuk günleri deyince, devrimcilik günleri deyince anımsayacak bir düşüncesi, bir dünya görüşü bile olmayanların gözünden bir siyasal dönemin*"⁴² anlatılamayacağına dikkat çekmektedir.

Yaşar, roman kişilerinin siyasi kimlikleri, ideoloji ve karakterleri ile örtüşmeyen iç konuşma, söylem ve diyalogları nedeniyle, "*Anlatacağı konuyu kavrayamamış bir roman, Güz Gelmeden.*"⁴³ çıkarımında bulunmaktadır.

Uğur Kökden, Adam Sanat'ın 215. sayısındaki "Zafer Vadetmeyen Topraklar"⁴⁴ başlıklı yazısında bir "dönem romanı" olduğunu belirttiği *Zafer Vadetmeyen Topraklar* romanını değerlendirmektedir.

Geleneksel anlamda bir roman olmadığını, eserin kimi yerlerde romandan öte bir görünüm sergilediği savını ileri sürüyor ve ekliyor : "*Roman, nerdeyse Yunan tragediyaları gibi dar bir çerçeveye oturarak- iktidar üstüne, yönetmek üstüne yoğun tartışmalarla- gelişen; ardından da belirli bir 'son'da kilitlenen kendine özgü bir*

⁴⁰ Yaşar, Hürriyet, "Romancının Yetersizliği: Güz Gelmeden", *Adam Sanat*, S. 181, Şubat 2001, s. 79-84

⁴¹ a.g.m. s. 80.

⁴² a.g.m. s. 81.

⁴³ a.g.m. s. 84.

⁴⁴ Kökden Uğur, "Zafer Vadetmeyen Topraklar", *Adam Sanat*, Sayı 215, Aralık 2003, s. 69-74.

*kurguya sahip*⁴⁵ oluşuyla romanın tiyatro eseri ile eşdeğer bir görünüm sergilediğini belirtiyor.

Bir dönem romanı olarak kabul ettiği eseri konu edindiği dönemin olaylarını, kişilerini, araç ve gereçlerini tarihi gerçeklikle olan bağlarını seçtiği pasajlarla desteklerken romanın üzerinde durduğu esas konunun, “*İki Doğu Hükümdarının birbirinin sistemini, uygulamalarını sorgulaması dahası suçlaması*”⁴⁶ olduğunu belirlemektedir.

82. sayıda, “Günümüz şiiri Üstüne Aykırı ve Dağınık Düşünceler”⁴⁷ de 1980’lere kadar şiiri izlediğini, ama 80’lerden sonra ipin ucunu kaçırdığını ve bugünün şiirlerinin kendisine bir şey söylemediğini dile getiren alçakgönüllü bir şiir okuyucusunun ve yine Nazım’dan sonra, 40 kuşağı ve Garip şiirinin önde gelen adlarını içine sindirebildiğini ama İkinci Yeni ve ondan sonraki kuşağın şiirlerinden bir şey anlamadığını söyleyen toplumbilimci bir yazarın söylemlerine karşılık olarak Mehmet H. Doğan her okur kuşağının şiiri kendi ilgisinin, duyarlılığının, birikiminin ulaşabildiği yere kadar izleyip ondan sonrasını yok saydığını fakat yaşamdaki her şey gibi dünyadaki, toplumdaki değişim ve başkalaşimlardan şiirin de nasibini alacağını, bu sebeple herkes hangi dönemde kaldıysa, şairden o dönemdeki şiir gibi yazmasını istediği çıkarımında bulunmaktadır. Ancak M. H. Doğan günümüzde yazılan şiiri anlama, eleştirel süzgeçten geçirme çabası göstermeden “anlamıyorum” diyerek reddeden okura, “Bugün öyle şiirler yazılmıyor.” şeklinde cevap verilmesi gerektiği düşüncesindedir. Çünkü toplumsal yaşamdan kişinin özel yaşamına, alışkanlıklarından eğitimine, dilden düşünce biçimlerine, kadar dostlukların, sevgilerin de değiştiği, bütün bunlara bağlı olarak söylemin değiştiği, tabuların yıkılıp yerini yenilerinin aldığı bilindiğine göre, yaşam biçimini, düşünce biçimini yönlendiren bu değişimlerin sanatı etkilememesi de olanaklı değildir.

⁴⁵ Kökden Uğur, “Zafer Vadetmeyen Topraklar”, , s. 69.

⁴⁶ a.g.m. s. 74.

⁴⁷ Doğan, Mehmet H. “Günümüz Şiiri Üstüne Aykırı ve Dağınık Düşünceler”, *Adam Sanat*, S .81, Ağustos 1993, s. 20-23.

M. H. Doğan'ın 83. sayıda, “Günümüz Şiiri Üzerine Aykırı ve Dağınık DüşüncelerII”⁴⁸ başlıklı yazısı Baudelaire'in “Özgünlüğümüzün neredeyse tamamı / Duygularımıza bastığı damgadan geliyor.”⁴⁹ dizeleriyle başlamaktadır.

1960'lar devletin, toplumu yeniden biçimlendirme çabalarının egemen olduğu yıllardır. Bu çabalar içinde birey etkindir, özgündür, ama bireysel olarak değil, belli görüşler çerçevesinde, belli örgütlenme özgürlüğünü bol bol kullanmaktadır. Bu özgürlüklerin kullanılış biçimi zülf ü yâre dokununca 1960 Anayasası'nın Türk toplumu için fazla lüks olduğundan söz edilmeye başlanacak, 1971'de ilk budama hareketi yapılacaktır. Ancak bu daha gür bir biçimde yeşermekten başka sonuç vermeyecektir. 70'lerin sonunda hem sağda hem solda katı bir kalıplaşma, kimsenin kimseyi dinlemediği, anlamadığı, anlamak istemediği, bütün anlaşma yollarının tıkanıdığı, 1980 sonrası askeri darbesini hazırlayan kargaşaya varılmıştır.⁵⁰

Devletin ezici gücünün çok ağır biçimde hissedildiği 80'lerin, eski hayallerin, umutların, ütopyaların dağılıp yılları olduğu kadar bireyin hiçleniş yılları olduğunu, bireyin ise devletin ezici yetkesi altında, verilen emre uymaya hazır, kendini kurtarma çabası içinde edilgin bir kişi olduğunu açıklayan M.H. Doğan, bu durumda “1980-1990 yılları arasında bu koşullar altında oluşan genç şiirin, varlık yokluk savaşımı verirken ya zorlanan bu koşullara bilinçli olarak karşı çıkmaya, onları aşmaya çalışacak; ya umarsızlığın bilincinde onlara başkaldırarak marjinalliğe sığınacak; ya da bu koşulların ağırlığı altında ezilen, onları edilgin olarak yansıtan, onların ürünü bir şiir olacak.”⁵¹ savunmasını yapmaktadır.

Doğan'ın da açıkladığı gibi, günümüz şiirine bu üç düşünce egemen olmuş ve 70'lerin sonlarına doğru, güne, güncele, ajitasyona sınımsız bağlı şiir anlayışına bir tepki olarak başlayan şiirin iç sorunlarına dönüş çabaları 80 sonlarında kimi şairi gerçek zamandan ve dünyadan uzaklaşarak şiirin plastik yapısı içine kapanmaya götürmüştür.

⁴⁸ Doğan Mehmet H. “Günümüz Şiiri Üstüne Aykırı ve Dağınık Düşünceler” *Adam Sanat*, S.83, Ekim 1993, s. 19-22.

⁴⁹ a.g.m. s. 19.

⁵⁰ a.g.m s. 20.

⁵¹ a.g.m. s. 20.

Adam Sanat'ın 82. sayısında, “Şiirin Dili”⁵² başlıklı yazıda “Anlamı olmayan şiir artık şiir değildir. Çünkü dil değildir” (Jean Cohen, Structure du langage poetique, s. 31) sözünü destekleyen Özdemir İnce, Çağdaş Türk şiirini 1900’lerde ve 1910’larda doğan şairlerin kurduğunu ve ikinci kurucu kuşağın da 1920 ve 1930’larda doğan şairler olduğunu belirtir.

Şair ve şiirle ilgili “gelenek” yerine “antoloji” deyimini; geleneği öğrenmek, gelenekten yararlanmak yerine antolojiyi okumak, antolojiyi incelemek ifadesi kullanmak genç şair adayına, bu antolojiyi okuyarak, bu antoloji üzerinde düşünerek ve antoloji içinde kimi şairleri severek şiiri öğretecektir.

Tarihin cilvesi olarak 1900- 1910’larda doğan şairlerin Türk dilinin en yetenekli ve belirgin üstünlükleri olan şairleri olmasını Özdemir İnce, gördükleri eğitime, özellikle de yazın eğitiminin sağlamlığına bağlamaktadır. Çünkü bu şairler okullarda divan ve halk şiirlerini, aruz ve hece ölçülerini, nazım biçimlerini ve nazım birimlerini, anlamla ilgili sanatları çok iyi öğrenmişlerdir. Antolojinin büyük bir çoğunluğu özgür koşuğa bu deneyimlerden geçerek gelmiştir. Nazım Hikmet, Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet, Turgut Uyar, Metin Eloğlu gibi. Önlerindeki antolojiyi öğrenerek, sağlam bir eğitim ve öğretimden geçerek gelmişlerdir. O halde antoloji çağdaş Türk şiirinin oluşmasında önemlidir.

Mehmet Fuat *Adam Sanat*'ın 81. sayısında, Akşit Göktürk’ün “Lawrence Durrell” adlı doktora tezinin özetinde, “C. P. Snow’ların alkışlandığı, Joyce’un, Virginia Woolf’un devrimci deneylerinin kökten unutulduğu bir sırada, Durrell’in yaptığı çıkış büyük bir anlam taşıyor.” cümlesine açıklık getirmek için *Ana Yol*⁵³u kaleme almıştır.

Mehmet Fuat, Akşit Göktürk’ün tümcesinde doğrudan söylenmeyen ama arkada yatan anlamı, “Devrimci deneylerin unutulmasının yerinde olmadığı, devrimci deneylerden yararlanılması gerektiği” şeklinde yorumlamaktadır. Akşit Göktürk, “modernizm”e, bir tepkiyle değil de, yararlanmayı amaçlayan bir

⁵² İnce, Özdemir, “Şiirin Dili”, *Adam Sanat*, S. 82, Eylül 1993, s. 34-54.

⁵³ Fuat, Mehmet, “Ana Yol” *Adam Sanat*, S. 81, Ağustos 1993, s. 6-11.

serinkanlılıkla yönelmek gerektiğini, bu sebeple Durrell'in yaptığı çıkışın büyük anlam taşıdığını anlatmaya çalışmaktadır.

Toplumsal yapıda, duygularda, düşüncelerde oluşan değişikliklerin gerektirdiği deneyler sanatların gelişmesinde bütünüyle yararsız değildir. Her deneyden olumlu ya da olumsuz birtakım etkiler doğar ama her devrimci deneyin de kalıcı etkiler yaratacağı söylenemez. Geçmişten geleceğe uzanan bir sanat yolunun çeşitli noktalarında patlak veren devrimci deneyler, yolun sağın da solun da önemlerine göre genişleyen birtakım yan alanlar açarlar. Bu alanlar bazen yan yollar gibi uzayıp gitme eğilimi gösterse de, önünde sonunda ana yolla birleşir, olsa olsa onu biraz daha genişletir: *“Herhangi bir sanatın ana yolunu tıkayıp o yolu kendi açtığı yan alandan sürdürebilecek güçte bir sanatçı olamaz. Yan alanlardan yan yollar açanlar olsa da bir yerden sonra bu yolların ana yolla birleştiği görülür. En büyük başarı ana yolu biraz daha genişletmektir.”*⁵⁴

Sina Akyol *Adam Sanat*'ın 110. sayısında, *“Bir Söyleşi'nin Düşündürdükleri”*⁵⁵ başlıklı yazıda, iki sayı önceki *Adam Sanat*'ta yer alan (s.108) Enis Batur, Roni Margulies, Mehmet Yaşın, Turgay Fişekçi'nin katıldığı, *“80 Sonrasında Şiirimizde Yenilikçilik”* konulu söyleşide Roni Margulies'in *Attilâ İlhan ve Bizim Kuşak* yazısını savunarak 80 sonrası şiirde yenilikçilik çerçevesindeki görüşleriyle ilgili değerlendirme yapmaktadır.

Roni Margulies, *Sombahar* dergisindeki yazısında, kuşağının bütün şairlerini anlamsız şiir yazdıklarını düşünmediğini söylemektedir. Marguez'e göre anlamsız şiir yazan şairler, H. Ergülen, E. Turgut, H. Ferhat, H. Haydar, C. Ersöz, M.Celal, M. Cengiz'dir.

Sina Akyol ise bunun aksine, söz konusu şairlerin anlamsız şiir peşinde olmadıklarını, 1970'li yıllarda yazılan şiirleri iyiden iyiye okuyarak ve bu şiiri, şiirin artık nasıl yazılmaması gerektiği konusunda bir örnek olarak değerlendirdiklerini, böylece “kendi şiirini kurmak” yolunda arayışlara giriştiklerini düşünmektedir.

⁵⁴ Fuat, Mehmet, “Ana Yol”, s.11.

⁵⁵ Akyol, Sina, “Bir Söyleşinin Düşündürdükleri”, *Adam Sanat*, S. 110, Ocak 1996, s. 58-61.

Margulies, yukarıda isimlerini verdiği şairleri “yenilikçilik yaptıklarını sanan kötü şairler” olarak niteliyor. Çünkü onlar konulu şiir yazmıyor. “Bence şiir konulu olmalıdır, hayatla, insanla ilgili olmalıdır...” sözlerine karşılık Sina Akyol, “Konusuz şiir eğer iyi bir şiirse, mutlaka binlerce konuya el atmış sayılır.”⁵⁶ fikrini savunmaktadır.

Mehmet Yaşın, *Adam Sanat*'ın 113. sayısında geleneğin izlerini Murathan Mungan şiirlerinde aramaktadır. İlk şiir kitabı *Osmanlıya Dair Hikayat*'tan başlayarak Doğu'nun (daha doğrusu Osmanlı hayat alanının) efsane ve masallarına, dil ve söylemine, nihayet psikolojisine yönelen Murathan Mungan'ın “Express”e söylediklerinin geleneğinin altını bir defa daha çizdiğini belirtiyor. “Bizim durduğumuz coğrafyayı önemsiyorum, stratejik anlamıyla Doğu'ya da Batı'ya da açık bir kavşakta duruyoruz... Kendimi Osmanlı hissediyorum, çünkü 600 yıllık bir yerden kimlik bulmakla 70 yıllık bir yerden kimlik bulmak arasında şahsiyetimi ve var oluşumu zorlayan ciddi bir tercih dayatıyor bana.”⁵⁷

Murathan Mungan, “Kendi tercihiyle, “ötekilerdeki” o kolektif bilinçaltı arasında gizliden gizliye derin geçitler açamasa böyle sürekli bir etkinlik kazanabilir miydi?”⁵⁸ sorusunu Mehmet Yaşın, “Gelenekten murad, belirli bir toplumun, tarih içinde birlikte oluşturup paylaştığı bazı temel değerlerdir.”⁵⁹ şeklinde yanıtlar.

Gelenekten yararlanmanın bir anlamda mevcut sistemin öne sürdüğü “biz” kavramını doğrulamak ya da yalanlamak işlevi gördüğünü açıklayan Yaşın, kolektif bilince, aidiyet duygusuna ya da ortak kimliğe dayanmayan, bunu önermeyen bir gelenek düşünülemediğini, bu nedenle farklı dünya görüşlerine sahip şairlerin farklı gelenekler öne sürmesinin anlaşılır bir durum olduğunu, yine bu nedenle gelenekle yüzleşmek isteyen bir şairin öncelikle “kim” olduğu sorusuyla yüzleşmesi gerektiğini savunur.

“Ulusçu ideolojiye dayalı şiirin gelenek arayışı, sadece kapitalizm dünyasında değil, ulus-devletler çağındaki sosyalizm dünyasında da “ulusaldan

⁵⁶ Akyol, Sina, “Bir Söyleşinin Düşündürdükleri”, s.60.

⁵⁷ Yaşın, Mehmet, “Gelenek mi? Kimin Geleneği”, *Adam Sanat*, S.113, Nisan 1996, s.37-50.

⁵⁸ a.g.m. s.42.

⁵⁹ a.g.m. s.42.

evrensele” parolasıyla destek bulmuştur. O halde “şiiimiz neden evrensel değil?” sorusunun cevabı “Çünkü ulusal değil.” Hayali “biz”in ulus-devletimiz içindeki birlik ve beraberliğini pekiştiren gelenekler aslolan değerlerimizdir.”⁶⁰

Yaşın’a göre gelenekten yararlanmak hususunda Murathan Mungan, kendi geleneğinin ne olduğunu, onlardan nereye kadar yararlanacağını biliyor. Divan ya da halk şiiirini, ya da bambaşka edebi mirasları, yapay bir yama gibi “gelenek” edinenlerin aksine, hep izini sürdüğü kendi şair kimliği ile buna dek edebiyat birikimi arasında sahici, içten, somut, gerçek bir bağ kurmuş.

Murathan Mungan’da geleneğin sonradan edinilmiş bir miras değil, kişisel yaşamımızdan süzölmüş sürekli bir kaynak gibi olduğunu, o nedenle içinden çıktığı toplumun edebi geleneğini, günümüz dünyasında kendini anlamlı bir biçimde dile getirmek için de kullanabildiğini, böylece onun eşcinsellik izleğinin de, köklerini Osmanlı- Doğu masalları, kıssaları ve söylencelerinde bulduğunu, ifade eder.

Mehmet Yaşın’ın geleneğinin izlerini sürdüğü diğeri bir şahsiyet, 90’lı yıllarda yalın, lirik, halk şiiiri esintili geleneklerin izini süren ve toplumcu şairlere yakınlığı, çok genç yaşlarda üne kavuşması gibi nedenlerle “80 sonrası” şairlerin boy hedefi olan Ahmet Erhan’dır. Mehmet Yaşın bu eleştirilerin amacını “*Sekter, taşralı, indirgemeci “Toplumcu Cephe”ye taş çıkaranların bir amacı da, Ahmet Erhan gibi “yıldızları” 80 sonrası şiiir listesinden silmek ve böylece kendilerine yer açabilmek.*”⁶¹ olduğunu söylemektedir.

Böyle dışlanınca hayata kök salabilmek endişesiyle yeni bir gelenek arayışına yönelen Ahmet Erhan’ın şiiirinde ‘Akdeniz’ sonradan gelmiş bir eğretilerdir. Bir süre sonra Akdenizcilikten giderek uzaklaşan Ahmet Erhan biraz ironiyle, içindeki sese karşı sesini yükselterek, şiiirinde aslolan o güçlü “hayat çizgisi”ni, yani ölümü, yalnızlığı, boşunallığı neredeyse bastırmaya çalışmış, zamanla kendini tekrarlamaktan dolayı fazlasıyla eleştirilmiştir.

⁶⁰ Yaşın, Mehmet, “Gelenek mi? Kimin Geleneği”, s. 47.

⁶¹ a.g.m s.49.

Ateş Süphandağlı, “Maddecilik ve Sanat” başlıklı yazısında, “Diyalektik Maddecilik” terimini dolaşıma sokan Georgi Valentinoviç Plehanov’un güzelduyubilimin konusunun sanatın ne olması gerektiği değil, ne olduğunu tanımlamak olduğunu söylediğine işaret eder. Plehanov’a göre , her yazınsal yapıtın içeriğini ve biçimini, o çağın beğenileri, alışkanlıkları, eğilimleri belirler.

Süphandağlı söz konusu yazıda Plehanov’un üzerinde durduğu ikinci konu olan, “Sanat sanat için midir, toplum için midir?” tartışmasına yaklaşımını şöyle aktarmaktadır: *“Bir dönemin koşullarında sanatçılar yaşamın çalkantı ve koşullarından uzak dururken, dönem değişir, çalkantı ve dövüşün içine girmeye can atar. Bir sanatçı sanat için sanat yaparken, gün gelir toplum için sanatı savunur. Sanat için sanatı savunan Baudelaire, 1948 devrimi döneminde bu görüşünü çocukça buldu. “Halkın Kurtuluşu” adlı gazeteyi çıkardı. Devrim yenilgiye uğrayınca eski görüşüne döndü.”*⁶²

Plehanov’un bu görüşlerine karşılık Süphandağlı, sanat için sanat eğilimi, sanatçı ile çevresi arasında uyumsuzluğun bulunduğu, onun gereksinimlerinin bulunamadığı toplumda ve toplumsal koşullarda, sanatçının toplumun geleceğinden umudunu tümüyle kestiği, yol göstericilik yapmak istemediği öznel koşullarda doğacağı; fakat sanatçı çevresi ile uyumlu ise, gelecekte umutluysa, hem dövüşün içine gireceği hem de sanatını toplum için yapacağı düşüncesinde olduğunu vurgulamaktadır.

Çernişevski’yi eleştirdiği yazısında Plehanov, yaşam ve kişi doğası ile sanat ilişkisini ele aldığı, yaşamın eşlemeni yarattığı, ancak sanatta işlenen güzel yaşamın, her sınıf için başka olduğunu, çünkü ekonomik ve toplumsal durumlarının ayrımlı olduğunu söyler.

Plehanov, “Yirmi Yıl Boyunca” adlı yapıtının 3. baskısının önsözünde, bir eleştirmene yanıt verirken kendi diyalektik maddeci anlayışını açıklamıştır. *“Maddeci eleştirinin ilk görevi, yapıtındaki düşünceyi sanat dilinden toplum diline çevirmek, yazınsal olayın toplumbilimsel eşdeğerini belirlemektir. İkinci görevi*

⁶² Süphandağlı, Ateş, “Marksçılık ve Sanat” ,*Adam Sanat*, S. 117, Ağustos 196, s. 48-56.

ise, *ülkücü eleştirmenlerin de yaptığı gibi, yapıtın güzellüduysal özelliklerini değeriendirmektedir.*"⁶³

Plehanov'un ve Lenin'in sanata katkılarını da açıklayan Ateş Süphandağlı, Plehanov'un Marks'ın "tinsel gelişme sorun çözümlenmede üretim ilişkilerince koşullandırılır" sözünü yorumlamaya yönelik olduğunu ve koşullamanın dolaylı yoldan olduğunu ortaya koyduğunu; Lenin ise Engels'te bulunan "olayların, işçi sınıfının konumundan değerlendirilmesi, sanatta işçi sınıfının yanında yer alınması" görüşünü biraz açarak somutlaştırdığını, partiye bağıllığı etkilediğini bildirir.

Süphandağlı Marksçılık ve sanat hakkındaki görüşlerini, "*her sınıf kendi sanatını kendi sanatçıları yaratacak; bütün sınıfların sanatları bir arada bulunarak, birbirini etkileyerek, baskı altında tutacaktır. Bütün bu sanatlar, üretim ilişkilerini, ekonomiyi dolaylı yoldan yansıtacaktır. Kimi sanatçılar, özellikle varsıl sınıfların sanatçıları sanat için sanat yaparken, kimi sanatçılar işveren sınıfı yararına, kimi sanatçılar emekçiler yararına sanat yapacaktır.*"⁶⁴ sözleriyle açıklamaktadır.

Ateş Süphandağlı, *Adam Sanat'ın* 118. sayısında, "Poeturka Değil Bugünün Şiir Gündemleri Üstüne Son On Söz"⁶⁵ başlığıyla kaleme aldığı yazıda, Postmodernizmden herkesin farklı şeyler anladığını, kimilerinin ilgisinin dile odaklandığını, kimilerinin "yer altı ve İslamcı" unsurların şiirde boy göstermesine ya da popüler kültüre dikkat çektiğini, anlamsal bütünlük parçalanıp yiterken, tıpkı bir TV'den akan görüntüler gibi yazıların da bizi hiçbir yere götürdüğünü yazmaktadır.

Ona göre, yeni dünya düzeninin hegemonyasında postmodern söylem "bırakınız yapsınlar" , "ne yapsan mübah" ahlakına dönmüştür. Bunun sonucunda edebiyat , ulusal duyuş, merkezi izlek ve tek boyutlu gelenekten hızla uzaklaşıp, ulusal ruh ve kahramanları yok olmuştur. "Doğu/Batı", "Birinci/ Üçüncü Dünya" farklılıklarını silikleştiren daha küresel merkezler oluşurken, merkeziyetçiliğın

⁶³ Yaşın Mehmet, "Poeturka VII Modern Türk(Çe) Şiiri Biterken Başlayanlar", s.55.

⁶⁴ a.g.m. s. 56

⁶⁵ Süphandağlı, Ateş , "Poeturka Değil Bugünün Şiir Gündemleri Üstüne Son On Söz" , *Adam Sanat*, S .118, Eylül 1996, .s. 30-34

çatladığı, çevre ve azınlık edebiyatlarının bu çatlaktan kendine geçit açtığı, öte taraftan “yüksek” ile “düşük”ün yeniden tanımlandığı bir hiyerarşi oluşmaya başlamıştır.

Adam Sanat'ın 120.sayısında Turgut Uyar, “Şiir ve Sınıf Mücadelesi”⁶⁶nde İkinci Yeni'nin anlatılamayan şiirden yana olduğunu ve düşüncüyü silmek, anlamı elinden geldiğince yok etmek istediğini açıklar. Turgut Uyar'a göre, İkinci Yeni'nin anlamdan anladığı şey bir anlamsızlık anlamıdır ve onlar anlamdan çok görüntüye bağlıdırlar.Düzyazın ilkeleri olan betim, anlam, demeç, düşün gibi ilkelere karşıdır.

Uyar'a göre, Muzaffer Erdost “Pazar Postası”nda “Bir şey Söylemeyen Şiir” adlı yazısını yazar ve şiirde yıllarca sürececek bir hokkabazlık dönemi de böylece başlar: “*Ne anlatılan bir şey kalmıştır artık, ne vezin, ne kafiye*”⁶⁷

Turgut Uyar düzyazılarında, soruşturmalara verdiği cevaplarda, mülakatlarda Berk ve Erdost kadar aşırı görüşler ileri sürmez, aksine şiirde düşüncenin, anlamın değerini yitirmeyeceğine inandığını ifade eder.Hatta İkinci Yeniyi eleştirmeye başlayan ilk İkinci Yeni üyelerinden biri olur. Buna rağmen, edebiyat sahasında adı İkinci Yeni'nin başlıca şairleri arasında anılır.

Şiir ve Sınıf mücadelesi başlıklı yazıda aktarıldığı gibi, Turgut Uyar 10-15 yıl boyunca İkinci Yeni'nin önde gelen şairlerinden biriyken, daha sonra Uyar'ın şiiri değişmiştir. Bu değişikliğin nedenini şiir tarihinde değil, Türkiye'nin tarihinde aramak gerekir.

Dünyanın geri kalanında olduğu gibi Türkiye’de de 1968 yılı daha genel ifadeyle 1960’lar bir dönüm noktasıdır. İkinci Dünya Savaşını izleyen 20-25 yıl boyunca dünya ekonomisi akıl durdurucu bir hızla büyür ve tarihin en çarpıcı ekonomik gelişmesi yaşanır. Bir avuç Maksist dışında, teorisyenler kapitalizmin artık krizlerini aştığını, sonsuz bir büyüme ve refah döneminin açıldığını yazar. 1960’larda, tam da Marksistlerin öngördüğü gibi, sistem tekrar tıkanmaya başlar.

⁶⁶ Uyar, Turgut, “Şiir ve Sınıf Mücadelesi”, *Adam Sanat*, S. 120, Kasım 1996, s. 7-14.

⁶⁷ a.g.m, s. 8.

Yirmi yıldır bir yer altı nehri gibi gözlerden uzak durmuş olan sınıf mücadelesi yeniden yer yüzüne çıkar

Türkiye’de de gelişmeler birbirini izler: 1961’de Türkiye İşçi Partisi kurulur, 1967’de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu kurulur, bir yandan çeşitli grevler yaşanırken, bir yandan da öğrenci hareketi giderek radikalleşir, silahlı örgütler ortaya çıkar. Nihayet 15-16 Haziran 1970’te işçi sınıfı tümüyle siyasi bir talep için sokaklara dökülür, iki gün boyunca İstanbul’u işgal ederler. Dizginleri elinden kaçırmak üzere olan egemen sınıfın tepkisi artık alışageldiğimiz tepki olur: 12 Eylül darbesi ve acımasız baskı.

Böyle günlerde Türkiye’de değil de Merih’te yaşar gibi şiir yazmak mümkün müdür? Gerçi, aralarında İkinci Yeni’nin önde gelen şairleri de olmak üzere bir çok şair tıpkı Merih’teyiz yazmıştır. Ancak İkinci Yeni’nin iyi şairleri bir yerden sonra artık Merih’te yaşarmış gibi, dünyada olup bitenin dışındalarmış gibi şiir yazmayı bırakırlar. Turgut Uyar’ın sözleriyle “yaşantıya bağlı olmayan görüntülere yaslanan, bir büyük boşluğun kıyısında” yazamazlar artık. İkinci Yeni’nin büyük şairleri, yaşantıyı ciddiye alırlar, bir yandan yaşantının içindedirler bir yandan da yaşantı şiirlerine yansır. İkinci Yeni’nin tükenmesi şiirin içsel bir olgusu değildir; yükselen sınıf mücadelesi İkinci Yeni’yi öldürmüştür.

Sınıf mücadelesinin şiir üzerindeki etkileri böyledir ki günümüzde de yaşantıya bağlı olamayan şiirler yazan şairleri mutlaka İkinci Yeni’ninkine benzer akıbet bekler. Şair, ya yaşamdan kaynaklanan şiirler yazmaya başlayacak, ya da yaşantı onları silip geçecek; unutturacaktır.

Ataol Behramoğlu, *Adam Sanat’ın* 158. sayısında “Yazarlar, Sanatçılar ve Kültürel Yaşam”⁶⁸ başlıklı yazısında, insanlığın kültürel yaşamının tüm süreçlerinde edebiyat ve sanatın “katkı” kavramının içeriğinden çok öte, temel, vazgeçilmez, “*olmazsa olmaz*” bir işleve sahip olduğunun kuşkusuz olduğunu söyler. Kültür olgusunu “*insan bilgilerinin tümü, tüm maddi ve ideolojik olgular, uygarlık*”

⁶⁸ Behramoğlu, Ataol, “Yazarlar, Sanatçılar Ve Kültürel Yaşam”, *Adam Sanat*, S. 158 , Ocak 2000, s. 25-34.

kavramlarıyla tanımlamakta ve başlangıç tarihleri uygarlığı oluşturan herhangi bir başka olgunun tarihi kadar eski sanatsal yaratıların altını çizmektedir. Kültürel oluşum süreçlerinde varoluşsal bir işleve sahip olduğunu yazmaktadır.

Behramoğlu, sözlü edebiyat ürünlerinin ortaya çıkışlarında, yaratıcı eğilimlerin etkin olduğunu genellikle benimsenmiş bir görüş olduğunu, fakat ortaya çıkışlarında yararcı bir amaç da olsa yapanların ve izleyenlerin bu yapıtlardan yarar da umduğunu söyler. Günümüzün sanat-edebiyat ürünü ise estetik haz duygusunun peşindedir.

Behramoğlu söz konusu yazıda, edebiyat ve sanat ürünlerinin kültürel yaşamdaki kendine özgünlüğünün, vazgeçilmezliğinin, olmazsa olmazlığının tam bu noktada olduğunu, insan soyunun, sanat ve edebiyat yaratısında fiziksel ve toplumsal yaşantıların üstüne yükselmenin, bu yaşantıları yeniden kurgulayarak anlamlarının derinliklerine ulaşmanın ve var oluşunu kendi akıl ve hayal gücünün kurgu ve imgeleriyle yeniden üretmenin hazzını duyduğunu söylemektedir.

Bütün bunlara karşın günümüz insanında edebiyat ve sanatın yerini sorgulayan Behramoğlu şunları söylemektedir: “ *Günümüz insanın teknolojinin sığlaştırdığı bir yaratık durumuna geldiği ilk kez söylenmiyor, insanlığın genel ya da kendisinin özel varoluşuna, yaşamın ayrıntılarına ilişkin sorular sorma yeteneği olmayan, akli ve bilgileri gibi hayal gücü de “manipüle” edilen bir insan tipidir bu. Bu sürü ve sıra insanı için sanatsal ve yazınsal ürünlerde her şey gibi en çok bir tüketim metaı, modalar ve promosyonlarla sahip olunup tüketilmeye özendirilen bir meta anlamı taşımaktadır. Diğer sorun “küreselleşme” sözcüğüyle tanımlanan olgudur. Bugün daha çok görsel sanatlarda görülen pazar kavgasının, sanat ve edebiyatın tüm alanlarında yayılacağından ve giderek daha acımasız olacağından kuşku duymamak gerekir.*”⁶⁹

Sonuç olarak Behramoğlu, günümüz insanının sürü ve sıra insanı olmaktan kurtarılması ve bilimsel bilgiyle, edebiyat sanat ürünlerine bu donanımla yaklaşılmasının bugünün yaşamsal sorunu olarak görür. Böyle bir donanımdan

⁶⁹ Behramoğlu, Ataol, “Yazarlar, Sanatçılar ve Kültürel Yaşam”, s. 27.

yoksun insan sürülerinin, bu sonucun sorumlusu olan sistemin işine yarayacağını belirtir.

194. sayıda “Victor Hugo, Devrim ve Edebiyat: II Gerçeklik ve Romantizm”⁷⁰de, Devrim’in 1794 yılına kadar süren ilk beş yılının, Fransa’nın tarihinde bir dönüm noktası olmasına karşın bu kısa dönemin edebi mirasının büyük olmadığını vurgulayan Server Tanilli, bu dönemde eylem sözden önce geldiği için buna şaşmamak gerektiğini söyler.

Tanilli, Fransız devriminin önemli eser ortaya koymamış da olsa, edebiyatın daha sonraki tüm gelişimine damgasını vurduğunu, edebî gelişmelerin önünü açtığını söyler. O yıllardan sonra, insanlar, devrimci Fransa’nın karşı-devrimci tüm Avrupa’ya karşı, eşit olmayan koşullarda verdiği ve sonunda da içinden zaferle çıktığı dev kavganın damgasını vurduğu o yıllara bir daha yüzlerini çevirmemişlerdir. O halde , devrimci yıllar unutulursa Fransız edebiyatının XIX. yüzyıldaki gelişimi anlaşılabilir değeri değerlendirilemez. Tanilli’ye göre devrime hiç bağlı olmayan, I. Napoleon’a yakınlığını gizlemeyen Stendhal, kralcı olmakla böbürlenen Balzac vs. devrimi izleyen dönemin mirasçısı olmasalardı, bugün sanatçı olarak, yer alamazlardı.

Stendhal, Tanilli’ye göre, sınırsız yetenekte sanatçı gücüyle bütün çağdaşlarının üstüne çıktı. O, XIX. yüzyılda yalnız Fransa’nın, yalnız Avrupa’nın değil, evrensel edebiyatın doruklarından biridir. Bütün eserleri, eleştiri makaleleriyle öteki yazıları, yeteneğindeki çeşitlilik kadar, büyüklüğünü de ortaya koyar. Ancak onun bıraktığı en önemli miras “Kırmızı ve Siyah”tır. O romanın gücüne dair Tanilli şunları yazmaktadır:

“Stendhal’in şaşırtıcı gücü, yaşamın olası, gerçeğe benzer bir durumundan yola çıkarak, kahramanının yaşadığı geçici bir dönemin tüm ayırt edici çizgilerini yeniden yaratabilmiştir. Julien Sorel’de, hiç’ten yola çıkıp, yüksek sosyeteye kadar yolunu açabilmeyi beceren bu yetenekli ve tutkulu gencin

⁷⁰ Tanilli, Server, “Victor Hugo, Devrim ve Edebiyat: II Gerçeklik ve Romantizm”, *Adam Sanat*, S. 194, Ocak 2003, s.5-16.

portresinde, yazar, o dönemin tipik bir kişiliğini çizer. Sonuçta, bütün eksiklikleri, tutkusu, gururu, hesapçılığı ile köylü çocuğu, Julien Sorel'in,, zengin ve aristokrat çevrelerin temsilcileri olan çağdaşlarını bir baş farkıyla nasıl aştığını görürler”⁷¹

Tanilli'ye göre Stendhal'ın çağdaşı olan Balzac, bir kürek mahkumu gibi çalışıp arka arkaya ciltler dolusu edebî bir miras bırakmıştır. O da Stendhal gibi gerçeği yazdı; gözüne çarpan her şeyi anlattı. Eseri belli bir ölçüde döneminin bir tarihidir. Stendhal gibi o da sonuçlarını ve ahlaki genellemelerini dayatmıyordu. Olduğu gibi resmediyordu yaşamı. Ancak, yarattığı insan tipleri zamanın düzeyini aşar. Yazılışının üzerinden bir buçuk asır geçtiği halde, “*Yitik Düşler*” şaşırtıcı bir yenilikle okuyucunun önüne çıkabiliyor.

“Balzac, kendine bir aristokratik köken uydurup, adının başına koyduğu soyluluk takısını inatla sürdüren bu köylü çocuğu, kralcı olmakla övünür, monarşizm yanlısıdır. Ancak, bu dev yazarın siyasal kanıları, her şeyden önce gerçeği yazmasını engelleyemedi ve siyasal görüşleriyle hiç de uyuşmayan gerçek, eserlerine şaşırtıcı bir gerçeklik kazandırdı.”⁷²

Tanilli'nin yaklaşımıyla, Stenhal ile Balzac, XIX. yüzyıl Fransız edebiyatında gerçekçi akımın devleridir. Ancak, başka akımları temsil eden ve onlarla boy ölçüşen başka yazarlar da vardır. “*Romantizm ve Victor Hugo bunların başında gelir.*”⁷³

Fakir Baykurt'un 16 Temmuz 1988 tarihli Cumhuriyet' te yayınlanan *Aziz Nesin* başlıklı yazısında, Nesin'in 1984 tarihinde Adam Yayınlarından çıkan “Sondan Başa” adlı şiir kitabından söz edilmiş, Mehmet H. Doğan da *Adam Sanat*'in 34. sayısında, “*Şiirin Kıyılarında*”⁷⁴ başlıklı yazıyla bununla ilgili bir eleştiri yazmıştır.

⁷¹ Tanilli, Server, “*Victor Hugo, Devrim ve Edebiyat: II Gerçeklik ve Romantizm*”, s. 8.

⁷² Tanilli, Server, “*Victor Hugo, Devrim ve Edebiyat: II Gerçeklik ve Romantizm*”, s. 13.

⁷³ a.g.m. s. 15.

⁷⁴ Doğan, Mehmet H. “*Şiirin Kıyılarında*”, *Adam Sanat*, S.34, Eylül 1989, s. 23-26.

Mehmet H. Doğan, kişinin öznel yargılarının kendinde ya da yakın çevresinde kaldığı sürece kimseyi ilgilendirmeyeceğini, ama düşündüklerini yazıya döküp de bir şiir eleştirisi, bir kitap değerlendirmesi şeklinde ciddi bir gazetede çıkarsa, iyi bilmediği, izlemediği bir alanda öznel değer yargıları üretmeye, kendisi gibi düşünmeyenleri suçlamaya, küçümsemeye hakkı olup olmadığı sorusunun ortaya çıkacağını ve Fakir Baykurt'un yaptığıının bu durumu örnekleyen bir yanlış olduğu üzerinde durur.

Fakir Baykurt yazısında Aziz Nesin'in şiirlerini çok sevdiğini , bu şiirlerin sadece hayranlık değil saygı duyulacak bir verim olduğunu coşkulu bir dille söylemiştir.. Fakat şiirleri niçin sevdiğini açıklamadığı gibi şiirler üzerine diş dokunur bir şey de söylememiştir.

Mehmet H. Doğan'ın değinmelerinden anlaşılan o ki, Fakir Baykurt'un eleştiri yaklaşımlarına bağlı olarak, Aziz Nesin'in şiirini eleştiren eleştirmenleri hiçbir desteğe dayanmadan “önyargılı” sayarak suçlayacağına Aziz Nesin'in şiirini 1934-1984 aralığında inceleyip, şairin Türk Şiiri içindeki yerini saptaması, şiirlerinin yapılarına girip, ses, imge, dize yapısı ve şiir dili yönünden Nesin şiirini kendisine özgü yerine oturtması, onun “Türk şiirinin 700 yıllık veriminden” nasıl yararlanmış olduğunu örnekleriyle gösterilmesi gerekir.

Okurların, yazarların, eleştirmenlerin Aziz Nesin'i şair saymayışlarının suçunu eleştirmenlere yüklemeye çalışan Baykurt'un bu tavrı sevgiye, saygıya dayalı önyargularla; eleştirin kuralları, zorlukları bilinmeden yazılacak yazıların eleştiri değil, olsa olsa dost ahbap işi övgülere benzer.

Hakkı Kızılloluk, 142. sayısındaki “*Yaşar Kemal'in Yer Demir, Gök Bakır Romanın Sosyolojik Çözümlemesi*”⁷⁵ başlıklı yazısında *Yer Demir Gök Bakır* romanı değerlendirmektedir.

Kızılloluk, öncelikle eserin edebi haritasını; zaman-mekan, başlıca karakterler ve olay örgüsünü ortaya koymakla başlıyor çözümlemesine. Edebi haritanın

⁷⁵ Kızılloluk,Hakkı, “Yaşar Kemal'in Yer Demir, Gök Bakır Romanın Sosyolojik Çözümlemesi”, *Adam Sanat*, S. 142, Eylül 1997, s.22-28

tespitinden sonra ise nesnel haritaya geçerek, “Edebi haritadaki zaman ve mekan gerçekleri yansıtmaktadır. Olayların geçtiği Yalak Köyü Çukurova’nın kuzeyinde Toros Dağlarında bulunmaktadır... Tarıma elverişli topraklar sınırlıdır... Köylülerin ihtiyaçlarını karşılamaktan çok uzaktır.”⁷⁶ tespitiyle edebi haritanın nesnel haritayla örtüşmesine, edebi dünya ile gerçek yaşamın uyumuna dikkat çekmektedir.

Çukurova’nın kuzeyindeki dağ köylerini sosyo-ekonomik yapı yönünden gerçekçi bir ifadeyle konu edinen eseri, Kızılluluk, son olarak “gerçekçi bir roman”⁷⁷ olarak niteler.

Selim Somçağ, 154. sayısında “Tarihte Açılan Kılıç Yarası”⁷⁸ başlıklı yazısında Ahmet Altan’ın *Kılıç Yarası* adlı eserini değerlendirmektedir.

Esere dönük değerlendirmelerine geçmeden önce “Bu romanı benzersiz kılan kendi dilini yaratmış olması yanında, yakın tarihimizin gölgede kalmış pek çok olayına ışık tutarken kurmacayı müthiş bir ustalıkla gerçeklerle yoğurmuş olması...işlenen dönemle uyumlu özel bir dil kullanıldığı”⁷⁹ nın belirtildiği arka kapak yazısına dikkat çekiyor. ve “Bunlar oldukça iddialı sözler. Bakalım gerçekten öyle mi?”⁸⁰ diyerek eseri irdeliyor.

Somçağ, eserde tespit ettiği kavramsal yanlışlıklara; “divanhane, zikir salonu” (tevhidhane), “siyah külah” (takke) vs. dikkat çekmektedir. Ahmet Altan’ın tasavvuf ve tarikat geleneğine hakim olmadığını, bu nedenle yanlış kullanımlarda bulunduğu tespitlerinde bulunuyor.

Tarihi bir roman olması nedeniyle eseri, tarihsel kurgusu içerisinde değerlendirmektedir, Somçağ. II. Abdulhamit’in 33 yıllık saltanatının son dönemlerini konu edinen romanın, yer yer bu tarihsel çizgi aralığından kopan yanlış bir tarih bilgisi ile kaleme alındığı tespitinde bulunmaktadır. 16. yüzyılda lonca sistemine dönüşen Ahilik sisteminin 19. yüzyılda da varlığını devam ettiriyor

⁷⁶ a.g.m Kızılluluk,Hakkı, “Yaşar Kemal’in Yer Demir, Gök Bakır Romanın Sosyolojik Çözümlemesi s. 25-26

⁷⁷ a.g.m. s. 26

⁷⁸ Somçağ, Selim, “Tarihte Açılan Kılıç Yarası”, *Adam Sanat*, S.154, Eylül 1998, s. 29-33.

⁷⁹ a.g.m, s. 29.

⁸⁰ a.g.m, s. 29.

gösterilişi; II. Abdülmamit'in saltanatı sırasında hiç toprak kaybı yaşanmaması gibi bir tarihi yanlışlık; konu edinilen dönemde Dolmabahçe ve Yıldız sarayları kullanılırken, olayların Topkapı sarayında geçtiği izlenimi vermesi; Osmanlı ülkesine 1850'lerde giriş yapan fotoğraf makinesinin 1906 da giriş yaptığı izlenimi uyandırması vs. ile aslında eserin hiç de tarihe ışık tutmadığını belirtiyor. “şal kuşağı” (şal kuşak), “cerbezeli zikir” (cezbeli zikir), “müsaadelerini istihsal” (müsaadelerini istirham), “mahşeri” (maşeri) vs. yanlışlıkları ile de eserin dilini eleştirmektedir.

Fethi Naci, 134. sayısındaki “*Kaan Arslanoğlu'ndan Bir Roman; Çağrısız Hayalim*”⁸¹ başlıklı yazısında dağılıp savrulan devrimcilerin konu edildiği *Çağrısız Hayalim* adlı romanı değerlendirmektedir.

Eserde ilk olarak göze çarpan “*alışılmış kalıplarla değil, değişik biçimlerle sunma çabası*”⁸² tespitinde bulunmaktadır. Tespitini “*Kaan Arslanoğlu, zamanı düz bir çizgide vermiyor, şimdiki zamanla geçmiş zaman iç içe. Anlatımla benöyküsel anlatımla elöyküsel anlatım sık sık yer değiştiriyor.*”⁸³ sözleriyle somutlaştırılıyor.

“*Gerçeklerle düşler, gerçeklerle sanrılar sarmaş dolaş ve olabildiğine başarıışı*”⁸⁴ derken de başarıyı Kaan Arslanoğlu'nun ruh hekimi olması ile açıklıyor. Fethi Naci, genelde başarılı bulduğu Arslanoğlu'nu “*Ercan'ın sanrılarla boğuştuğu belli, ama Arslanoğlu okurun bunu anlamayacağını sanıyor, açılıyor. Ve kendi ustalığını kendi baltalıyor*”⁸⁵ ve yine okura güvensizlikten kaynaklı “*Ayhan'a babamla tartışmamı anımsıyorum dedirterek...işlevsel ayrıntı diyebileceğimiz bir ustalığı berbat ediyor*”⁸⁶ şeklinde olumsuz eleştirilerde de bulunuyor.

⁸¹ Naci Fethi, “Kaan Arslanoğlu'ndan Bir Roman; Çağrısız Hayalim” *Adam Sanat*, S. 134, Ocak 1997, s. 11-15

⁸² a.g.m, s. 11.

⁸³ a.g.m. s. 11.

⁸⁴ a.g.m. s. 11.

⁸⁵ a.g. m s. 12

⁸⁶ a.g.m s. 14.

B. SANATÇIYA YÖNELİK ELEŞTİRİ YAZILARI

1. Sanatçıya Yönelik Eleştiri Hakkında

Eleştiri yöntemlerinden biri de, metni sanatçısının çeşitli özelliklerini dikkate alarak yorumlamaya çalışan “Sanatçıya Dönük Eleştiri” anlayışıdır. Bu anlayış, eserin ortaya çıkış ve şekillenme sürecini “betimleyici” bir şekilde anlamaya çalışır. Bu anlamda sanatçıya dönük eleştirinin sanat eserinin “değer”i üzerinde kurgulanmadığı belirtilmelidir.

Biyografik denilebilecek bu eleştiri yöntemi, bir edebiyat metninin yaratıcısı olan sanatçı üzerinde iki şekilde uygulanabilir. Bunlardan birincisi, yazarın ya da şairin hayatını, kişiliğini, edebi eğilimlerini vs. ortaya konan edebiyat eseriyle bağıntıları açısından incelemek iken, diğeri, eserden yola çıkarak sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmada eseri bir belge olarak kullanmak şeklindedir. Eleştirmen, herhangi bir yazısında bu iki yoldan birini ya da her ikisini birden kullanabilir.

Yazarın hayatında yer alan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar... Yazarın kişiliğinin, dolayısıyla eserlerinin iyi anlaşılması için gerekli bilgilerdir. Diğer taraftan, eser merkeze alınmak suretiyle yazarın kişiliğine de ulaşılabilir. Anlatımcı kuramı savunanlara göre eleştirmenler eserden yola çıkarak yazarın hayatını, psikolojisini inceleyerek kişiliğini ortaya çıkarabilirler. Çünkü her yazarın kendine özgü bir üslubu vardır ve üslup karakterin anahtarıdır. Ayrıca, bir yazarın eserlerinde işlediği temalar, seçtiği kahramanlar, kullandığı imgeler de onun kişiliğini açıklar. Eleştirmen eser dışı belgelerle ya da eserde bulunduğu kimi verilerden hareketle yazarın eserini aydınlatmaya çalışır. Bazen, eserde bulunduğu belgelerle de yazarın kişiliğini aydınlatılabilir.

Adam Sanat Dergisi'nde yer alan ve "Sanatçıya Dönük Eleştiri Yazıları" başlığı altına aldığımız yazıların bazılarının yalnızca metni açıklamak için sanatçısının biyografisinden yararlandığını, bazılarında ise hem metni açıklamak, hem de metinden yola çıkarak yazarın kimliğiyle ilgili bilgilere ulaşmak maksadıyla kaleme alındığı görülmektedir. Her iki türden yazıları da iki başlık altında değerlendireceğiz: a. "Şaire Dönük Eleştiri Yazıları" ve b. "Yazara Dönük Eleştiri Yazıları".

1. Şaire Dönük Eleştiri Yazıları:

C. M Bowra, "*Boris Pasternak II*"¹ başlıklı yazıda Boris Pasternak'ın izlerini sürmektedir. Bowra, Pasternak'ın şiirlerine bireysellik ve kesinlik kazandırmak için imgeleri kullanımını, 'yağmur'un Pasternak'ın şiirlerinde imge oluşunu örnek göstererek açıklamaktadır: "*Sık sık yağmurdan söz eder, ama yağmurun değişik özellikleri arasında ayırım yapar. Bir bakarsınız yağmur yardımcı ile birlikte, bir yaz gecesi, açıklıkta ilerleyen bir haritacıdır; bir bakarsınız, yoğun bir yağmur tabakası bir resimdeki karakalem çizgiler gibidir.*"²

Bowra'ya göre, Pasternak'ın imgeleri az görülmüş ve etkileyici olmakla birlikte, şiirinin tek önemli ögesi sayılamaz. Çünkü imge, şiirin bir bütün olarak ele aldığı karmaşık birliği daha anlaşılır kılmaya çalışır. Pasternak, imgeleri kendi gerçeklik görüşünü aktarmak için kullanır. Doğal nesnelere bireysel içgörü ve özel anlayışla kavrayıp yorumlar. Ona göre, yaşamın yenilenmesi entelektüel ya da sanatsal zevklerden değil, doğanın varlığından gelecektir.

Bowra, söz konusu yazısında, Pasternak'ın şiirinin odak noktasını 'doğa'nın oluşturduğunu savunur. Çünkü aşk, onun şiirlerine özel bir nitelik kazandırmıştır. Pasternak'a göre aşk, yaşamın sıradan kurallarını yıkıp kendi

¹ C.M.Bowra, "Boris Pasternak II", Adam Sanat, S. 53, Nisan 1990, s. 47-53.

² a.g.m s.48.

dünyasını yaratır ve biraz kaygı verici bir durumdur. Böyle beklenmedik bir gücü karşılamak kolay olmadığından Pasternak, bazen aşkın ayrıştırıcı etkilerini ve bundan korkusunu dile getirir; aşkı ve sonuçlarını kabul eder, çünkü aşk, doğal bir süreçtir. Ama rahatsız edici ve acıklı birçok yönü de vardır. Bowra, Pasternak'ın şu dizelerini bu düşüncesine örnek olarak göstermektedir.

*“Ölüm korkuları esiyor günümüze
Açık bir damardır açık bir pencere”³*

C. M .Bowra “Boris Pasternak 1917-1923”⁴ başlıklı yazısıyla yine Pasternak'ın izlerini sürmeye devam etmektedir. Bowra'ya göre o, lirik şiirlerinin çoğunu ülkesi karışıklık içinde iken yazmıştır.

Böyle bir dönemde şiir yazan Pasternak'ın kendini olaylardan uzak tutup bağımsız kaldığı, şiddetli değişiklikler devrinin onun üzerinde çok az etkisi olduğu düşünülebilirse de o, kişisel görüşüne ve yakın çevresinin ona sunduğu temalara çok bağlı, ne apolitik ne de gerici biridir. Çünkü Futuristler dostlarıdır; on beş yaşında devrimci ateşini yaşamış, dolayısıyla şiirleri devrimci döneme katkıda bulunurken zamanın ruhundan da esinlenmiştir. Fakat bu onda kişisel bir şekilde olmuştur. Pasternak'ın duyarlı, kişisel ve lirik tarzı onu, siyasal deneyimlerini kendinden bir parça olana değin özümsemeye ve hissettiği gibi ifade etmeye zorlar. Devrim, doğa ya da aşk gibi şiirlerindeki diğer konularla aynı düzeydedir ve bunu da tıpkı devrimci şiirlerinde olduğu gibi varlığının derinliğinde hissettiği bir şeymiş, dünyadaki garip güçlerin işaretimiş gibi kaleme almıştır.

Bowra, Pasternak'ın siyasal deneyimlerini fazlasıyla özümsemiş için bunları doğal olaylara indirgediğinin sanılabileceğini, ancak bütün öteki insan

³ C.M.Bowra, “Boris Pasternak II”, s.50.

⁴ C.M.Bowra. “Boris Pasternak 1917-1923”, Adam Sanat, s. 54, Mayıs 199,. s. 67-71.

eylemleri gibi bunların da doğal bir şekilde doğduğunu ve yeryüzünün genel görünümüyle ilgisi olduğunu düşündüğünü söylemektedir. Pasternak, devrimin insanal yönünün farkındadır ve ümit taşımasına karşın bir çok kaygı ve sorunu da birlikte getirdiğini düşünmektedir. Önemli olan insanı kendine yaklaştıran doğal güçlerin serbest kalmasıdır. Bowra'ya göre, belirli amaçların partizanı olmayan Pasternak, özgürlük ve yeni yaşam akımının şairidir.

Pasternak için şiir, doğal bir süreçten başka bir şey değildir. Sanat eserinin katı ve tam bir gerçeğe bağlılık duygusu olmadan yani yaşantıya ve şairin yaşamda gördüğü, hissettiği her şeye bağlılık duygusu olmadan bir değerinin olmadığına inanır. Devrimci bir zamanda Pasternak huzursuz bir yüzeyi aşarak bunun gerisindeki güçleri görmüş ve dünyada gerçekten önemli olan şeyi bulmuştur: *“Yanılmaz şiir duygusu ile büyük konulara ulaşmış ve çabaları, şaşkınlıkları ve beklenilmedik zaferleriyle yaratıcı çağrının doğal ve yaşamın kaynaklarıyla yakından ilintili bir şey olduğunu göstermiştir.”*⁵

Musin Şener'in *“Akvaryumdaki Adam”*⁶ başlıklı yazısında, Gülten Akın'ın şiirin hortumunu derinlere, halkın derinliklerine kadar uzatıp bir yandan da halkın içinde ve onunla birlikte bulunarak dilinin ve düşünce biçiminin sağlam şiirini yakalamaya uğraştığını, dolayısıyla şiirinin çevresiyle hesaplaşan, çevresinden yakınan, onlarla kavga eden, ancak, bağırıp çağırmayan, kocaman ve yumuşacık bir insan sevgisi içinden seslenen şiir olduğunu açıklamaktadır. .

Gülten Akın için şiir bir mecburiyettir ve o, bu mecburiyetin altında yatan nedeni, yaşamı, *“okul kaçağı tadında”* sevmesinde, hayata bakışının *“okul kaçağı tadında”* olmasında buluyor.

⁵ C. M. Bowra. “Boris Pasternak 1917-1923.”, s. 71.

⁶ Şener, Muhsin, “Akvaryumdaki Adam”, *Adam Sanat*, S.75, Şubat 1992. s. 76.

*Adam Sanat Dergisi'nin 76.sayısında Mehmet H. Doğan, "Adanışın ve Adanmışlığın Şiiri"*⁷ başlıklı yazısında Nazım Hikmet'in kişiliğinde ve şiirinde öne çıkan ve yaşamı boyunca devam eden asıl özelliğin, 'adanış ve arayış' ya da 'adanmışlık ve yenilikçilik' olduğunu söylemektedir.

Doğan, söz konusu yazısında "*Adanmışlık, çeşitli zamanlarda, çeşitli toplumlarda, çeşitli koşullarda insanın bütün yaşamını, yaratma gücünü, yeteneğini bir düşünceye, eyleme, alana adanması olarak tanımlanabilir.*"⁸ diyerek Nazım'da bunun şiire, şiir yoluyla bir ideolojiye, dolayısıyla topluma, insanlığa adanmışlık olarak öne çıktığının görüldüğünü söyler. Çünkü Nazım Hikmet bir şairdir; ama şiirini ideolojisine, ideolojisinin zorunlu kıldığı kavgaya adanmış bir şairdir. Bu da onu yalnızca şair olarak değerlendirenlerle yalnızca komünist olarak değerlendirenler olmak üzere iki grup insanı ortaya çıkarmıştır.

Nazım'da *adanış* ve *arayış* birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Baskı ortamında, toplumsal savaşımın vazgeçilmez yolu şiirdir. Nazım'ın da böyle bir misyonu yüklenmesi tarihin böyle bir anında –İstanbul'un işgali ve Anadolu'da başlayan Kurtuluş Savaşı- yıllarında olmuştur.

Mehmet. H. Doğan'a göre "*Tek başına adanmışlık ya da tek başına yenilikçilik mutlu sonu belirlemeyecektir.*"⁹ O halde, Nazım Hikmet'in kendisine bu kavgada bir nefer olarak biçtiği görev şairliktir. O zaman "*yeni şarkılar söyleyen yeni insanların*" şiirinin nasıl yazılacağı sorunu ortaya çıkar. Şiirde arayışlar, yenilikler, bu kavgada bir şair olarak görevi hakkıyla yerine getirme zorunluluğu ortaya çıkar.

⁷ Doğan, Mehmet H, "Nazım Hikmet, Adanışın ve Adanmışlığın Şiiri", *Adam Sanat*, S.76, Mart 1992, s. 32-35

⁸ a.g.m. s. 33.

⁹ a.g.m. s.34.

“Sanatkâr, halka türküsünü dinletmek için en uygun şekilleri durup dinlenmeden, ömrünün sonuna kadar aramak zorundadır.”¹⁰ düşüncesinde olan M. H. Doğan’a göre öyleyse Nazım, ömrünün sonuna kadar arayacaktır. O nedenle Nazım’ın alışılmış türden bir komünist politikacı olmadığını söylemek gerekmektedir.

120. sayıda Yakup Şahan’ın “*Charles Baudelaire’de Sanat ve Uyuşturucu İlişkisi*”¹¹ başlıklı ilginç yazısıyla karşılaşılmaktadır.. Yakup Şahan, sanat ve uyuşturucu ilişkisini Fransız şair ve düşünürü Paul Valery’nin şu sözleriyle bağdaştırmaya çalışacaktır: “*Has bir şairin gerçek konumu, düş halinden alabildiğine başka bir şeydir. Düşünü yazmak isteyen kişi de alabildiğine uyanık olmak zorundadır.*”¹² Ona göre, bu önermeleri en iyi doğrulayabilecek örnek, Charlers Baudelaire’in *Paradis Arificiels* (Yapma Cennetler) adındaki eseridir. Eserde uyuşturucuların insan üzerindeki yaptığı düşsel etkiler betimlenir. Valery’nin de okumuş olduğu, deneme ve inceleme kitabıdır.

“*Baudelaire XIX. yy. edebiyatının neredeyse sanatçılarının tümünün kendini kaptırmuş olduğu bohem yaşam tarzına ve arada içki ve uyuşturucu alemlerine ilk karşı çıkan şairlerden biri*”¹³ olduğu söyleyen Yakup Şahan bunu, Baudelaire’in 1846’da yirmi beş yaşında genç bir şairken, “*Genç Yazın Erlerine Öğütler*” başlığını taşıyan yazısından hareketle desteklemeye çalışır. Baudelaire ve genelde tüm sanatçıların içkiden ve içki alemlerinden bekleyebilecekleri bir şey bulunmadığını, onlardan gelecek esinin günü gününe çalışmak yoluyla kazanılabileceğini söylemektedir.

¹⁰ Doğan, Mehmet H ,“Nazım Hikmet, Adanışın ve Adanmışlığın Şiiri” , s.35.

¹¹ Şahan, Yakup ,“Charles Baudelaire’de Sanat ve Uyuşturucu İlişkisi”, *Adam Sanat*, S.120, Kasım 1996, s. 70-77.

¹² Şahan, Yakup ,“Charles Baudelaire’de Sanat ve Uyuşturucu İlişkisi”, s. 70.

¹³ a.g.m. s.73.

Yakup Şahan esin'in şiirdeki önemi konusunda yazısına Batılı şairlerin fikirlerini aktararak devam eder. Baudelaire ve E. A. Poe ile başlayan, Mallarme ve Valery ile gelişen çağdaş bir poetika anlayışı yavaş yavaş oluşmuştur. Valery, bu anlayışın: “*Şiir yazımında ilk dize Tanrı vergisidir; geri kalan hesap kitap işidir.*” şeklinde ifade etmiştir. Baudelaire'in deyimiyle, şiir günü gününe çalışma işidir, esin arkadan gelir. Uyuşturucunun sağladığı görü, içinde sürekli keyif çatmak, esin ile çalışma arasındaki dengeyi bozar. Düşünmek için her zaman zehire başvuran kişi, çok geçmeden zehirsiz düşünemez olur.

Baudelaire'in sanatının belirgin niteliklerinden biri Yakup Şaban'ın deyişiyle, dönemin genel akışına uygun olarak onun, bir kaçış sanatı olduğudur. Çünkü insan yaşadığı bu dünyadan, bu çirkef bataktan gün gelir usanır, ve birkaç saatliğine de olsa, oradan kaçıp kurtulmak, başını alıp başka yerlere gitmek ister.

Baudelaire'in özel sağlık durumunu Yakup Şahan yapıtlarıyla bağdaştırmaktadır. “*İngiliz şairi Thomas de Quincey gibi o da hasta bir adamdı, sinir nevralljileri ve krizleri geçirirdi, acılarını dindirmek için o da az az uyuşturucu kullanmaya başlamıştı. Bu zehir devaya karşı başka bir deva aramıştı ama, sanatsal yaratıcılıktan baka bir şey bulamamıştı. Ve Baudelaire şu kesin kaniya varmıştı: “İnsan, uyarıcıların etkisiyle yaratıcı olamaz; her gün ve hem de aç karnına çalışma, insanı yaratıcı kılabilir. Şarap gibi uyuşturucu da bireye kendisinden başka bir şey gösteremez.”*¹⁴

Nedim Gürsel, *Adam Sanat*'ın 140. sayısında, “*Kaygusuz Abdal Gerçeküstü Bir Şair miydi?*”¹⁵ başlıklı yazısında, Kaygusuz Abdal'ın şiirinde şathiyenin önemli bir yer tuttuğunu, bu tür şiirlerin edebiyatımızda us ve doğa düzenini altüst eden ürünler olarak nitelendirildiğini, dolayısıyla Kaygusuz

¹⁴ Şahan, Yakup, “Charles Baudelaire'de Sanat ve Uyuşturucu İlişkisi”, s.77.

¹⁵ Gürsel, Nedim, “Kaygusuz Abdal Gerçeküstü Bir Şair miydi?”, *Adam Sanat*, S. 140, Temmuz 1998, s. 13-18.

Abdal'ın gerçeküstü şair, şiiri anlamın basıncından kurtaran ozan olarak tanımlandığını ifade etmektedir.

Nedim Gürsel Kaygusuz'da gerçeküstülük ararken öncelikle “*alaya alma, kınama*” gibi anlamlar içeren ama aslında “*benlik ve dava belirten söz*” anlamına gelen “*şath*”tan türetilmiş bir terim olan *Şathiye*'nin tanımını yapmakta ve türün söz konusu nitelikleri arasında başkaldırı, ironi, eğlenme, iğneleme hatta saçmalama gibi öğelerin de sayılabileceğini söylemektedir. Ancak Nedim Gürsel “*Kişinin ruhsal bunalım anında ya da kendinden geçerek söylediği sözlerin mutlaka “gerçeküstü imgeler”e yol açması gerekmez.*”¹⁶ diyerek bu tarzın en uç örneklerinin afyonkeş dervişlerin esrar etkisiyle yazmış oldukları şiirler olabileceğini söyler. Bu bakımdan, Fransız şairi Baudelaire'in *Yapay Cennetler* adlı yapıtında irdelediği şiirsel yaratıyla uyuşturucu kullanımı arasındaki ilişkinin ondan çok daha önce Doğulu mistik şairler tarafından ortaya konulduğunu öne sürmektedir.

Nedim Gürsel, Baudelaire ve Rimbaud'nun bu alandaki denemelerinin hayal gücünü artırmak yönündeki bazı girişimlerden ibaret olduğunu, Dolayısıyla Kaygusuz'un bazı şathiyelerinde esrarın etkisi olsa bile, bu özgün şiirlerdeki olağanüstü dünya, Rimbaud'nun deyimiyile söylenirse salt “duyumların bozulma” sürecine indirgenemez.

Söz konusu yazıda Nedim Gürsel, bu tür şathiyelerinin kaynağını şairin esrarla yakınlığında aramak indirgeyici, hatta zorlayıcı bir yaklaşım olur. Kaygusuz'un “gerçeküstücü” bir şair olmadığını, şiirlerinin aslında geleneksel halk edebiyatındaki tekerlemelerden kaynaklandığını kanıtlamak güç değildir. Gürsel'e

¹⁶ Gürsel, Nedim, “Kaygusuz Abdal Gerçeküstü Bir Şair miydi?”, s. 15.

göre, “*Barak Baba, Yunus, Kaygusuz gibi derviş şairler ninelerinden öğrendikleri tekerlemelerin üslubuyla metafizik sorunları çözümlenmeyi deniyorlar.*”¹⁷

Nedim Gürsel Kaygusuz’un gerçeküstü şair olmadığına dair düşüncelerini şöyle pekiştirmektedir: “*Kaygusuz’un şathiyelerini gerçeküstücü örnekler olarak tanımlamak onların geleneksel halk edebiyatıyla bağlarını ortaya çıkarmayı engeller. Şathiyeleriyle Kaygusuz olsa olsa olağanüstünün kapılarını açan bir tekerleme ustasıdır.*”¹⁸

135. sayısındaki “*Parlaklık Peşinde Bir Şair*”¹⁹ başlıklı yazıda, modern edebiyatımızda neredeyse herkesin beğenisini kazanmış Haşim, kendisinden oldukça farklı bir poetikanın sahibi olan Yahya Kemal’in en büyük hayranlarının bile kendilerini Haşim’den alamadıkları bildirir. Söz gelişi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal’in “*baş müridi*” konumundadır, ama bir yandan da gözünü Haşim’den alamaz. Abdülhak Şinasi Hisar da aynı şekilde Yahya Kemal’le Haşim arasında bölünmüştür.

Bu çekimin Haşim’in şiirindeki zaaf ve eksikliklerin gözden kaçmasına yol açtığı söylenmektedir. Şaire muhalif tek ses Orhan Veli’dir. Orhan Veli’nin Haşim’e karşı olması özel bir önem taşır. “*Garip*” şiirinin kurucusu, put kırıcı bir kimliğe sahip olmasına karşın, değerine inandığı şairlerin hakkını her zaman teslim etmiş olan Orhan Veli, Haşim için, “*İçinde bir hayli şairlik cevheri bulunmasına rağmen, bir nevi Hacivat’lıktan kurtulamadığı*” nı söylemiştir.

¹⁷ Gürsel, Nedim, “Kaygusuz Abdal Gerçeküstü Bir Şair miydi?”, s.18.

¹⁸ a.g.m. s. 18.

¹⁹ “Parlaklık Peşinde Bir Şair: Ahmet Haşim”, Adam Sanat, S.135, Şubat 1998. s.11

Buradaki “Hacivatlık” sözcüğüyle Karagöz oyunlarının tuntuuraklı diline gönderme yapılması belki rahatsız edici bir suçlama; ancak gerçeğe işaret ettiği de yadsınamaz.

Önemli olan Haşim’in yabancı sözcükler kullanması değil , bu sözcüklerin anlamlarının ötesinde, kendi içlerinde şiirsel bir nitelik ve değer taşıyıp taşımadıklarına göre otomatik olarak bir şiir yaratabileceklerine inanmasıdır.

“Şiiri kelimededen çıkarmaya çabalamak” gerçekte Haşim’in belirgin eğilimlerinden biridir. Şair, şiirini, bir duygunun, bir sezinin, içinde olduğu hayata karşı bir tepki doğurmasından değil, “*cihan-ı saye’lerden, tuyur-u hafâ*”lardan yaratmaya çalışır. Ama “*şiir sözcüklerle yazılır*” ve “*şiir çevrilemeyen şeydir*” gibi anlayışlara yaslanmış gözükken bu şiirleri oluşturan alışılmadık sözcükleri kimse bilmediği için, ironik olarak şiirler sözcükler yardımıyla çevrilip bambaşka sözcüklere dönüştürülürse okunabilirler ki, bu Haşim’in gününde de böyle olmuştur. Haşim’in şiiri, kullanılan dil’in ötesinde cafcacflı ve abartılıdır. Gerçek bir duygudan yola çıkmayan, derinlik değil çarpıcılık peşinde koşan şair sürekli olarak zeki, değişik ve ilginç olmak ister. Bu amaçla kıvrılır, bükülür, parıldar ve sonunda yapmacıklığa düşer.

Tanpınar’ın, Haşim’in bu dönemdeki şiirleriyle ilgili “*İsteddiği yahut ister gözüktüğü harabe şiirinden vazgeçmemek şartıyla ve keza her şeyden evvel bir renk şairi olmayı bırakmadan lugatını değiştirdi.*” Şeklindeki yargısı, Haşim’in yüzeyde ulaştığı duruluğun altında garip, değişik ve parlak olma çabasının sürdüğü şeklinde yorumlanabilir.

Haşim, “*Şiir İçin Bazı Mülâhazalar*”da, şiirin anlam ve yapıya indirgenemeyeceği, anlam ve yapıdan büsbütün vazgeçilip salt göz kamaştırıcı

renkli bir yüzeyle yetinilebileceği gibi bir görüşe ulaşırken şiiri için tehlikeli bir yol çizmektedir.

Haşim'in, bütünlüklü, sağlam bir yapı oluşturmak yerine, "garip" olup şiirlerine "*dikkatle ve hayretle*" dolu bakışlar çekmeyi "*daha hoş ve daha eğlenceli*" bulması *Piyale*'yi ve onu izleyen şiirleri de büyük ölçüde zedeler. "*Bir Günün Sonunda Arzu*" şiiri bu durumun çarpıcı bir örneğidir. Şiirin yoğun bir güzelliği olduğu kesindir. İlk dizede "gün doğdu yazık" denilirken, ikinci kıtada gündeğümünün herhangi bir mantık izlemeden "ömrün tekrarı" gibi olumlu bir boyut kazanması ve hemen ardından yerini akşama bırakması güzellik adına bağışlanabilirse de şairin hızla büyülenmişliğe geçip şiirin ağırbaşlı havasını "göllerde bir kamyş olmak" gibi çığırkan ve komik bir imgeyle darmadağın etmesi okuru "Hacivatlık" karşı karşıya getirir. Haşim'in çarpıcılığı derinliğe yeğlemesi şiirlerinin tümüyle başarılı olmasını engeller.

Haşim'in kendine özgü bir duyarlılığı olduğu yadsınamaz. Bu duyarlılık ancak *Göl Saatleri*'nin yapaylığından sonra çok daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Haşim'in çarpıcı ve parlak olma uğruna yaptıkları, en iyi şiirlerinin bile zarar görmesine ve kimi zaman da bunları şiir olmaktan çıkmasına yol açmıştır.

Durum böyleyken Haşim niçin böylesine bir ilginin odağı olmuştur? Yahya Kemal'in istediği büyük zevk değişimini istemediği ve hatta böyle değişimin gereksiz olduğunu ima ettiği için. Yahya Kemal'in istediği, şiirin her türlü gösterişten uzaklaşıp gerçek duygu ve deneylerin çevresinde bütünleşmesi ve Tanpınar'ın da belirttiği gibi şaşırtmak yerine sürükleyip götürmesidir. Bu ilk başta Batılılaşmak ya divan şiirinden uzaklaşmak olarak algılanabilir. Haşim, divan şiirinin üzerinde uzun uzadıya durup bu konuda bir tutum geliştirmiş değildir. Kendisi, şiirinde bir yandan geleneksel zevkimizin çerçevesi içinde divan şiirinin ağdalı, gösterişli ve çarpıcı yüzeyine bağlı kalırken, bir yandan da bu özelliklerini batının en

son yeniliği olan modernizmin biçimci oyunlarıyla örtüşebileceğini göstermiştir.Yapıtlarının yarattığı yanılsama köklü bir değişimin gerekmediği, çünkü eski ile yeninin bir bakıma aynı şey olduğu ve dolayısıyla da temelde yerimizde saymanın yeteceği.Türk şiiri bugün de aynı yanılsamanın tutsağıdır ve Ahmet Haşim’i yirminci yüzyılın “paradigmatik” Türk şairi yapan özellik budur.

Mehmet Yaşın “*Kozmopoetika*”²⁰ başlıklı yazısında Ahmet Muhip Dranas’ın ilk akla gelen özelliğinin “*biçimciliği*” olduğunu söyler. Yaşın’ın yaklaşımına göre Dranas’ın, “*Şiirlerimde vezin vardır ama ne kaftıye düşküniyüm, ne de vezin mutaassıbı.*” diyorsa da, ölçüye, uyağa, biçime şiirlerinde belirleyici bir önem vermektedir.

Dranas’ın karşısındaki bir başka konu da, “*şiirdeki kural dışılığın kuralsızlık*” anlamına gelmediğidir. “*Uyaklar, ölçüler, kapalı açık heceler, biçimsel kalıplar, simgesel mecazlar genellikle genç şairler için ya sıkıcı birer ayak bağıdır ya da çalاکalem göndermelerle gelenekten yararlandığını göstermenin işaretidir.*”²¹

Mehmet Yaşın, *Kozmopoetika*’da Ankara Lisesi’nde Çamlıbel ile Tanpınar’ın öğrencisi olan Dranas’ın, ilk şiirlerini onlara gösterip, özellikle de Baudelaire’e yönelmesini sağlayan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın etkisinde kaldığını belirtmektedir. Yaşın, yine de Dranas’ın şiirlerinin otuz yaşlarına kadar, Çamlıbel’e, Tanpınar’a, Baudelaire’e belirgin bir özentiye yansıttığını, Türkçe söz dizimi, uyak ve ölçü düzeninin aksayarak şiirsel anlamda bir hamlık taşıdığını eleştirmektedir. Yaşın bu aksaklıkların yanında, şiirlerini sabırla yeniden yazıp, yaşadığı yıllarda birçok şiir akımı gürültüyle gelip geçerken, sağa sola savrulmaksızın kendi şiir dünyasına ulaşınca kadar şiir yazan “*bekleme ustası*” olduğunu da belirtmektedir.

²⁰ Yaşın, Mehmet, “Kozmopoetika I.”, *Adam Sanat*, S.137, Nisan 1998, s. 51-54.

²¹ a.g.m. s. 52.

Kozmopoetika'da, Mehmet Yaşın'ın Dranas'a dair paylaştığı bir diğer konu da şiiirlerindeki *dil* ustalığıdır: “*Onun dil ustalığına kurmaca bir şairane-dilden ya da şaşkırtıcı sözcük oyunculuğundan farklı olarak bir söyleyiş şöleni denebilir. Türk dilini bütün söyleyiş zenginlikleriyle, ses ve anlam incelikleriyle kullanır. Türkçe'yi tazeleyerek sağlamlaştıran dizeler yazar.*”²²

Şiiirlerinde bir yandan Kemalist ideoloji ile geleneksel Türklük motiflerine ya da Anadoluçuluk izleğine bağlanan, bir yandan da Türk-İslam söylencelerine göndermeler yapan bir tarz ve söyleyişle “Türk ulusal ruhu”na yönelen, Türkiye devletinin hızla modernleşmesine de bağlı yitlilik, yalnızlık vb. duygularla yazan Dranas gibi bir şairin , ideolojiyle, siyasal ve toplumsal gündemlerle içli dışlı olduğunun inkar edilemeyeceği Yaşın'ın Kozmopoetika'da savunduğu genel bir düşüncedir.

Turgay Fişekçi, “*Bir Şaire Yaklaşmak*”²³ adıyla sayısında kaleme aldığı yazıda şairlerin okur karşısında edindikleri yerin nelere bağlı olabileceğiyle ilgili şunları yazmaktadır:

“*Kimi zaman tek bir şiiir, bir şairi pek çok kişi için vazgeçilmez kılar. Kimi şairin şiiirlerinden çok yaşam biçimi ilgi çekmiştir, yaşadığı sürece yaptıkları, söyledikleri, onu bir söylem kişisine dönüştürmüştür, şiiirinden çok bu serüveniyle anılır. Kimi şairi ise hapiste yatması ünlü kılar. Bir de yaşamları boyu köşesinde şiiir yazmış, başka hiçbir şeyle ilgilenmemiş şairler vardır. Onlardan kimileri şiiirlerinin gücüyle tanınır, kimileri bir isim bırakmadan ayrılır dünyadan.*”²⁴

²² Yaşın, Mehmet, “Kozmopoetika I”, s. 53.

²³ Fişekçi, Turgay, “Bir Şaire Yaklaşmak”, *Adam Sanat*, S.200, Temmuz 2003, s. 41-45.

²⁴ Fişekçi, Turgay, “Bir Şaire Yaklaşmak.” s. 41.

Bütün bu tutumları Turgay Fişekçi kendi içinde saygın karşılamaktadır. O, tanılmaktan hoşlanan daha çok tanınmak için çalışacak, içe dönük olan köşesinde oturacak, mücadeleciler olan siyasal kavgalara atılacaktır. Faka Fişekçi, tanınıp tanınmamanın şairin karar verebileceği bir durum olmadığını, koşulların sanatçıyı ünlü ya da ünsüz kılacağını açıklayarak konuyu İlhan Berk'e getirmektedir.

İlhan Berk uzun yıllar (27 yıl) Bodrum'da oturmaktadır. Bu durumda Turgay Fişekçi'ye göre kitleye ulaşmakta kopukluk yaşamayı gerektirdi. Fakat araştırmacıya göre, o, şiir yazmakla yetinmemiş, toplum içinde şiirle ilgili etkin roller almış; şiiri hayatının merkezine yerleştirmiş, yetmiş yıl değişik anlayışlar içinde şiirler yazmıştır. Bunu yaparken uçlarda dolaşmaktan çekinmemiştir. Garip akımının başlattığı şiiri günlük hayata indirme işini de uçlara taşıması Türk şiiri için önemli bir katkıdır. Garip akımının şiirindeki tek düzeliği de derinleştirmiştir.

İlhan Berk, anlamsız ararken anlamı bulduğunu ileri sürer ve en güzel şairlerin de anlamı en çok ele verenler olduğunu söyler. O, poetikasını, "*Şiir kendi derdini okuruna bugün anlatamıyorsa yarın anlatabilir ama şiirin anlatacak hiçbir derdi yoksa, o zaman da şiiri anlatmanın anlamı olmaz.*"²⁵ sözleriyle açıklamaktadır.

Hürriyet Yaşar, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nden Tanpınar'a Doğru*"²⁶ adlı yazısında Tanpınar'ın kişiliğine ve dünya görüşüne yönelik çıkarımlarda bulunmaktadır.

Yaşar, "*Kişi ve kurum adlarını gözden geçirirsek, romanın adının verdiği ilk izlenimin, yani dalga geçme izleniminin doğrulandığını görüyoruz. Halit Ayarçı, Şeyh Ahmet Zamani Efendi, Yangeldi Asaf Bey, Saat Sevenler Cemiyeti, Türü İşler*

²⁵ a.g.m. s. 45.

²⁶ Yaşar, Hürriyet, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nden Tanpınar'a Doğru*", *Adam Sanat*, S. 189. Ekim 2001, s. 58-64.

Bankası”²⁷ sözleriyle Tanpınar’ın alaycı kişiliğine dikkat çekmektedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* üzerine yapılmış değerlendirmeler çerçevesinde, “*Tanpınar sağcı, tutucu, Osmanlıcı bir yazar mıdır, değil midir?*”²⁸ sorusundan hareketle, “*Tanpınar’ın derdi, eskiyle ve yeniyile*”²⁹ çıkarımında bulunuyor.

H. Yaşar, onun romanındaki en önemli eleştirisinin muvakkithanenin yerine, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün kurulmasından kaynaklandığından bahsetmektedir. Dolayısıyla bu tespit Tanpınar’ın yenilik karşıtı bir kişiliğe sahip olduğu hissi uyandırıyor. Ardından Tanpınar’ın , eserinde Osmanlıca sözcüklerin yoğunluğundan, öz Türkçe yanlılarını düzenbaz karakterlerden seçişinden ve yenilik yanlısı karakterlerin tümünü olumsuz kişiliklerle örtüştürmesinden hareketle “*Tanpınar’ın dünya görüşü, yeniye direnişinden doğar.*”³⁰ Çıkarımlarında bulunmaktadır.

Cumhuriyet döneminin, değeri en az teslim edilen şairlerinden biri olan Cahit Külebi’nin değerinin teslim edilmemiş sebebinin incelenmesinin günümüz Türk şiirine ışık tutacağını düşünen Roni Margulies, “*İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi*”³¹ başlıklı yazısını onun değerini üzerine kaleme almıştır.

Şiirinin büyüklüğünü sosyolojik temele bağlayarak açıklayan Roni Margulies, Külebi’yi 1959’lerden başlayarak günümüze dek süren ve bu dönemin özellikle ilk yirmi yılında Türkiye’nin sosyo-ekonomik ve siyasi yaşamının en çarpıcı gelişmesi Margulies’e göre Külebi’nin şiirinin toplumsal temeli, maddi zemini Türkiye’yi on yıllarca kasıp kavuran köyden kente göç olgusudur ve bu temele oturduğu ve derin toplumsal kökleri olduğu için büyük bir şiiirdir.

²⁷ Yaşar, Hürriyet, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nden Tanpınar’a Doğru s. 59.

²⁸ a.g.m. s. 59.

²⁹ a.g.m. s. 60.

³⁰ a.g.m. s. 63.

³¹ Margulies, Roni , “İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi”, *Adam Sanat*, S. 118, Eylül 1996, s. 25-32.

Margulies'e göre Külebi, köyden kalkıp büyük şehre yerleşmenin yarattığı yabancılaşma, kaybolma ve yalnızlık duygularını bizzat yaşadığından bu duygularını şiire yansıtışı içtendir ve şiirini böylelikle evrensel bir boyuta taşımıştır.

Külebi'nin Kemalist şiirlerini ise oldukça başarısız bulan Margulies, sebebini şöyle açıklamaktadır: *Bu temada şiirlerinde tepeden inme reformizmin kurgusal köylüsü, hayali halkı vardır. Kişisel yaşamın acılarından sıyrılıp damıtılan, gerçek bir yaşam deneyinden kaynaklandığı için de süse, özentiyeye, kelime ve zeka oyunlarına, biçimsel hokkabazlıklara gerek duymayan ve bunlara yer vermeyen, yansıttığı acılar kaynaklandığı toplumun devasa bir kesiminin yaşadığı acılara denk düşen bir şiiri 1980'lerin şairleri tabii ki sevmezler.*³²

Ramis Dara, “Köprüleri Seven Şair”³³ başlıklı yazısında Metin Demirtaş'ın şiirini ve dolayısıyla yapıtlarını “(Görüşme Yeri (1969), Hazırol Kalbim(1977), Hançer ve Lirik(1984), Bir Mendil Gökyüzü(1988))”, “Doğayla, yaşamla aranız kopuksa, yaşadığınızın farkında olmak istiyorsanız, bunu şiirler aracılığı ile de yapabilirsiniz; ya da ilk ilişkiyi şiirler aracılığı ile kurar, sonra şiirlerle birlikte bizzat yaşama, doğaya yönelir, plastik yaşamdan akıp giden yaşamın devingenliğine, güzelliğine varırsınız.”³⁴ cümleleriyle değerlendirmektedir.

³² Margulies, Roni , “İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi”, s.29.

³³ Dara, Ramis, “Köprüleri Seven Şair”, *Adam Sanat*, S. 88, s. 71-82 .

³⁴ a.g.m. s.71

C. ESERE YÖNELİK ELEŞTİRİ YAZILARI

1.Esere Yönelik Eleştiri ve Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği, Yapısalcılık ve Ötesi Hakkında

Esere dönük kuramlar olan ve biçimci sayılan Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık düşüncesine göre sanat eseri diğer yapıtlardan; dış dünya, sanat ya da okur ile olan ilişkisiyle değil eserin kendi düzeniyle ayrılır.esere dönük kuramlardan olan:

Yeni Eleştiri anlayışına göre edebiyat ve edebi eser toplumu yansıtmak, duyguları dile getirmek, okurda yeni duygular uyandırmak için vardır. Biçim içeriğin, yani, eserdeki kişilerin, olayların, fikirlerin, duygu yoğunluğunun, benzetmelerin, veznin vs. hepsinin arasında kurulan birleşimin ve bütünlüğün kendisidir. O halde bu anlayış çerçevesinde yeni eleştiri esere değinirken estetik bütünlüğü belirtmeyi, esere birlik ve bütünlük kazandıran öğeleri tespit etmeyi, simgeleri yorumlamayı ve eserin derin anlamını bulup çıkarmayı kendine amaç edinir.

Rus Biçimcileri edebiyat incelemelerinin kendine özgü bir yöntemle dayandırılmasının gereğine inanarak eserden yola çıkmak taraftarıdır. Edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin veya yazınsallığın ne olduğuna cevap ararlar. Bu özelliği de “alışkanlığı kırma” kavramı ile açıklarlar.

“Alışkanlığı kırma” eylemi şiirde özellikle, dilin kullanımında görülür. Gündelik yaşamda bir iletişim aracı olarak kullanılan dil, bir şey bildirmeye, anlatmaya, tasvir etmeye yarayan bir araç gibidir ve bu dil kullanılırken bilincine varılmaz. İşte burada şair devreye girerek “*dili, bozar, бүker, kuralları çiğneyerek altüst eder ve dili alışılmadık bir düzene sokar*”¹.

Rus Biçimcileri edebiyat incelemelerinde esere yönelirken dış dünyayı, duygu ve düşünceleri şiir, hikaye ve roman konusu olarak kabul ederken, eserin biçimsel özellikleri üzerinde dururlar ve eserde alışkanlığın kırılmasıyla meydana

¹ Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 179.

getirilen biçimselliği, inceleme ve değerlendirmelerine temel kabul ederler. Onlara göre yazınsallık ancak bu şekilde sağlanılabilir.

Yapısalcılık ve Ötesi, özünde nesnenin yapısına yönelmek amacı yatan “yapısalcılık”, yüzey gerçekliğin altında saklı bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemli bir arayışı içindedir. Özünü dilbilimden alan yapısal eleştiri, esere eşzamanlı bir bütün olarak yaklaşır.

Tıpkı dilin sistemi gibi edebî yapının sistemi de gerçeklikten bağımsız, kendi başına işleyen ve kendi kendine yeten bir bütündür. Bu nedenle, edebiyatın, dilinkine benzer olduğuna inandıkları düzenleniş kurallarını ve yapısını tespit etmeye çalışırlar. Amaç eseri veya öyküyü yorumlamak, anlamak değil, dilsel bakımdan nasıl kurulduğunu açıklamaktır.

Bu kuram, evrensel geçerliği olabilecek bir düşünce sisteminin var olabileceği iddiasını reddeder. Anlamın oynaklığını, bir diğer tabirle metinlerin çok anlamlılığını kanıtlamak ister.

Arketipçi Eleştiri, edebiyat eserlerinde tekrarlanan kişiler, imgeler, simgeler, durum ya da olay örgülerinin eski çağlardan beri insanoğlunu etkileyen, ona seslenen kimi arketipler olabileceği düşüncesiyle metinlerde yer almayan muhtemel olan arketipleri ortaya çıkarmaya çalışır. Dolayısıyla eleştirmenin görevi, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitolojik dili çözmek ve eseri daha anlaşılır bir hale getirmektir.

Adam Sanat dergisi kapsamında yer alan bazı eleştiri yazılarını bu başlık altında değerlendirmeyi uygun gördük.

2. Esere Yönelik Teorik Eleştiri Yazıları

Adam Sanat'ın 83. sayısında Fethi Naci, “*Eleştiri Günlüğü*”² başlıklı yazısında Adam Yayıncılık'ın 1992 martında dördüncü baskısını yaptığı Stainbek'ten seçme hikayeler kitabı “*Kasımpatılar*” dan söz açmaktadır.

² Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S. 83, Ekim 1993. s. 11.

“*Kasımpatılar*”la Çehov’un “*Güzeller*” adlı hikayesi Nazım’ın “Bu güzellik niçin mahzun eder seni!” dizesini hatırlatmaktadır. Fethi Naci söz konusu hikayede hareket olmadan ruhsal durumun çok güzel verildiğini şaşkınlıkla dile getirmektedir. “*Elisa’yı anlıyorsunuz: ruhsal durumunu, kocasından bıkmışlığını, o yabancıyla aynı duygularda buluşmak isteği.*”³

“Kasımpatıları”, Fethi Naci’nin ifadesiyle “*bir hikaye başyapıtı*”dır. Ruhsal durumların sadece diyaloglarla ve hareketlerle verildiği, işlevsel olmayan tek konuşmanın, tek hareketin bulunmadığı, ustaca kurulmuş bir hikaye: “*Stainbek: düz, sade bir anlatımla “yazınsal dil”e örnek gösterilebilecek bir hikaye yazmış. Söylemek istediklerini açıkça söylemiyor, söylenenlerden siz çıkarıyorsunuz bunu...*”⁴

Demir Özlü, “*Ateşler*”⁵ başlıklı yazısında Batı Avrupa’nın büyük gazetelerinin edebiyat eklerinin sayfalarında Amerika’nın “*kirli gerçekleri*”nden söz eden yazarlardan konu açmaktadır. Bu yazar topluluğunun ortak özelliklerinden biri içlerinden çıktıkları Amerikan toplumunun ağır gerçekleriyle kendi aralarına bir aracı öge koymamaları, bir başka gerçek de Raymond Carver’i öncü kabul etmeleridir. Carver’in yazdığı küçük öyküler onların gözlerini açmış, dünyaya bakışlarını ve yazı biçimlerini belirlemiştir.

Türkiye’de Carver’den bir seçmeler kitabı, “*Ateşler*” adıyla yayımlanmıştır. Özlü’nün *Ateşler*’e dair düşüncesini, “*Yazdıklarına hangi gözle bakılırsa bakılsın, Carver bugün en ünlü Rock yıldızları gibi bir kültür. Derin, trajik, AB toplumunun kirli insan gerçekliğini yansıtan bir kült.*”⁶ sözleriyle açıklar

Demir Özlü, Carver’in nasıl yazdığını şöyle açıklamaktadır: “*Metafor, benzetme ve simgelerden kaçarak; bütün bütüne yalın, her çeşit süsten arınmış bir dille. Öykü metinleri üzerinde çok uzun zaman çalışıyor, öyküde hiç fazla bir şey kalmamasını istiyor.*”

³ Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, s.11.

⁴ a.g.m. s.11.

⁵ Özlü, Demir, “Ateşler”, *Adam Sanat*, S. 84, Kasım 1993, s. 66.

⁶ a.g.m. s. 66.

Tasvir de yok Carver'da. Çıplak bir dil, davranışların verilmesi, konuşmalar, anlatımlar sadece öykünün tamamlanması için yazılması zorunlu şeyler. Edebiyatı, edebiyat düzeyine yükselttiği sanılan bütün öğelerden ve söz sanatlarının tümünden tam bir kaçış. Yaşanan o alelade, sözü edilmeye değmeyecek gerçeklik öyküde saydamlaşıyor. Bu yüzden Carver'in yazdıklarının dile yaslandığı söylenebilir.”⁷

“Ateşler”de Carver’in tipik öykülerinden bazıları, “Sülün”, “Herkes Nerede” adlarını taşımaktadır. Bu öykülerde sürüklenen kahramanların diri bir moral düzeyinin çok altında yaşadıkları açıklanmaktadır.

Carver’in kahramanlarının bir kaderin arkası sıra sürüklenen ölü yapraklar gibi olduğunu söyleyen Özlü’ye göre bazen, bu küçük trajedinin kahramanları bir olgunun önsezisini duyar; yumuşak bir konuşma, bir güçlük, bir olay onların kaderlerini değiştirecek sanırlar. Fakat hemen bu küçücük büyüklenmelerin kaderlerini değiştirmeyeceğini fark ederler.

Carver’in çıplak öykülerinden çıkan, betimlenmeyen, ama derinliğine duyulan acıdır; bu, kara mizahın sınırlarına varan acıklı bir konumdur. Özlü’nün tanımlaması şöyledir: “İnsan yaşamına çöreklenmiş boşluğu anlatıyor Carver. Öykülerini görünce Türk Edebiyatının ne kadar yavaş değiştiğini, süslü, sözde karmaşık kimi metinlerin kofluğunu anlayabiliriz.”⁸

Evin İlyasoğlu’nun “Salkımsöğütün Türküsü”⁹ başlıklı yazısı biçimsellikten hareketle esere dönük eleştiri anlayışını içeriyor.

İlyasoğlu, *Salkımsöğüt* şiirini değerlendirmekteki amacının, “Şiirin günümüze dek kalıplaşmış yorumlarına yeni bir yön getirmek”¹⁰ olduğunu söylüyor. Bu uğurda da şiiri on küçük parçaya bölerek müziksel anlatımını bulmaya çalışmış;

⁷ Özlü, Demir, “Ateşler”, s. 66.

⁸ a.g.m. s. 66.

⁹ İlyasoğlu, Evin, “Salkımsöğütün Türküsü”, *Adam Sanat*, S. 187, Ağustos 2001, s. 59-65.

¹⁰ a.g.m, s. 59.

“Her bölümü imge (resim imgesi), dize düzenlemesinin öteki dizelere etkisi, ses, ritim ve devinim sırasıyla”¹¹ ele almıştır.

İncelemelerinde Nazım’ın sesli-sesiz harfleri sürekli-süreksiz, kalınlık-incelik, düzlük, genişlik ve yuvarlaklık özellikleri ile sözcüklerdeki kullanımına, bu sözcükleri metin içerisinde yerleştirilişine, asonans, aliterasyon ve iç uyak kullanımına dikkat çekiyor. İtinallı bir yerleşim gösteren ses ve ses hadiselerini şiirde akıcılık, ritim ve müzikaliteyi oluşturan yegane unsurlar olarak öne çıkıyor.

İskender Fikret Akdora, “Ahmet Haşim’i Anmak”¹² başlıklı yazısında Ahmet Haşim’i, şiirin gizemli pırıltılarını bize yansıtmakla yetinip, şiire adadığı iç-dünyasındaki kargaşayı, tedirginliği, öfkeyi -kimi şiirlerin dışında- kendine saklamasını bilmiş bir şair olarak tanımlar. Akdora’ya göre Haşim, Şeyh Galip’ten bu yana, o merdivenlerden çıkmasını bilen, imrenilmesi gereken büyük şairdir. Şiirlerinde genellikle özlemi, itilişi, ulaşılmazlığı, karamsarlığı dile getirirken günlük yaşamın dışında ve ötesinde, kendi gizemli dünyasındaki kurguları dizelerine yansıtarak, şiirin özümlemişini sunmasını bilmiştir.

Şiir anlayışını, “Gerçek şiir sözcüklerin biraradalığı ile bütündür. Onların teki bile yerinden oynatılamaz. “Bir şiirin anlamı ne?” gibi bir soru aklımıza takıldı mı, Haşim’den millerce uzaklaşırız. Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir.”¹³ sözleriyle açıklayan Akdora, Ahmet Haşim’in, şiirde anlam bir kenara itilsin, yalnızca ruhlara yansıttığı ahenkle yetinilsin demek istemediğini söyler. Ona göre, şair özgün ve karanlıklar ötesindeki pırıltılarla ürperen deyişi hangi sözcüklerle yakalayıp sunmuşsa, şiir odur.

Akdora yazısında, Ahmet Haşim’in şiirinin yazgısını iki yönüyle ele almaktadır. İlki, kullandığı kimi sözcüklerin gerçekten çok eskimiş olması. Eskimiş, kullanılmayan sözcükleri gün ışığına çıkarıp, onlara yeniden şiirsel bir nitelik kazandırarak böylece yeni, özgün bir şiir yarattığı düşünür kendini kaptıran Haşim, şiirin anlaşılır olmasını değil, gizemli dizeleriyle okuyucunun ruhunda titreşimler

¹¹ İlyasoğlu Evin, “Saklımsöğütün Türküsü s. 59.

¹² Akdora, İskender Fikret, “Ahmet Haşim’i Anmak”, *Adam Sanat*, S.31, Haziran 1988, s. 29 -34.

¹³ a.g.m. s. 31.

yaratmasını öngörür. O halde, bu tutumuyla Haşim, yazgısının olumsuz çizgisini bilerek, isteyerek kendi çizmiştir. Haşim'in yazgısındaki olumlu yan da buradadır. Çünkü, o sözcükler, hiç zorlamadan, eskilerin “*sehl-i mümteni*” dedikleri doğal akışları içinde, şiirin görkemli yapısına renk, ışık, karanlıklar ötesi parıltı, ahenk olup karışmış, kaynaşmış, bir arada, bütüne, özgüne, güzele varmıştır.

“*Ahmet Haşim, sözcüklerin, sözcüklerle oluşan imgelerin işçisi, ustası, ustaların -başı, yüreği en derinden sancıyanıdır...*”¹⁴

Şiirin Kıyılarında gezinen Mehmet H. Doğan, “*Adam Sanat*”¹⁵ın 31. sayısında Oktay Rıfat'ın şairliği ile ilgili taşları, yerine öznel bir anlatımla oturtuyor:

Doğan'a göre Oktay Rıfat şiiri, 1940'lara doğru içine çekildiği gözü sulu duygusallıktan, sığ gizemlilikten çekip çıkarma görevini yüklenmiş, 40 kuşağının güçlü bir üyesi olduğundan her zaman önemli bir şair olmuştur. Kuşağı ve akımları içinde erimemenin gizini bilmiş, bu bakımdan şiirlerinde kesik kesik giden değil, sarmal biçimde gelişen, açılan bir şiir görülmüştür. “Söz” ile “görüntü” arasındaki ilişkiyi çok iyi bilen şair olarak çizgisiz, renksiz, yalnızca sözlerle çizilen görüntüler çizmekte ustadır. Kelimelerin, bizi resmin çizgisinden, renginden, musikinin sesinden daha fazla, gerçeğe yaklaştırdığına inanmıştır.

Şair için amaç, gerçeğe hep değişik bir açıdan bakmak, onun çıplak gözle görülmeyen yüzünü görmek, göstermektir. Her şair bunu farklı şekilde söyler. Picasso, “*ben aramam, bulurum*” diyordu. Oktay Rıfat'sa bunu “*Görünmeyene Bakmak*” şiirinde dile getirmiştir. Kısacası Doğan, “*Oktay Rıfat'ın şiirlerine bakmak, her dalında ayrı ayrı çiçeklerin açtığı çok dallı bir ağaca bakmak gibidir.*”¹⁶ sözleriyle Oktay Rıfat'ın şiirlerini değerlendirmiştir.

¹⁴ Akdora, İskender Fikret, “Ahmet Haşim'i Anmak”, s. 34.

¹⁵ Doğan, Mehmet H., “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S.31, Haziran 1988, s. 23-26.

¹⁶ a.g.m, s. 26.

Ramis Dara, “*Akşamdaki Saklı Aşk*”¹⁷ adlı yazısında Ömer Bedrettin Uşaklı’nın şiirlerinde sözünü etmeden duramadığı zaman dilimi “akşam”ın yeri ve derinliğine yanıt aramaktadır.

“*Irmakta Akşam*” şiirindeki akşam, güneşin batışından önceki zamanı dile getirir. Çınarlar yapraklarını döktüğüne göre mevsim sonbahardır. Bu durumda beklenti *hüzündür*. Oysa değil. Irmak üzerinde altın köprü kuran güneş iki sevdalıya sanki *haydi geçin* der gibidir. Örnekten hareketle Ramis Dara, Uşaklı’da akşamın hüznü değil mutluluk tablosunu yansıttığını düşünür .

“*Çoruh Akşamları*”, daha çok gün batımı sonrası, birden çöken geceyi anlatmaktadır. Karanlığın çöküşü şiirde mutsuzluk simgesidir.

“*Denizde Akşam*” şiirinde batan güneş karşısındaki yüzeysel duygulanım biraz da *hüzündür*.Doğadaki her değişim şairin dünyasında da değişim yaratmaktadır.

“*Sarayda Akşam*” şiirinde belli ölçüde şairle doğa arasında duygulanım söz konusudur.Burada bireysel bir duygulanımdan çok, Anadolu’daki yoksulluğun şairde uyandırdığı acıma duygusunun dile getirilişidir. Uşaklı’nın kaymakam olarak oturduğu konutlarla çevresindeki binalar arasındaki çelişki biri “*saray*” biri “*sıtmalı köy damları*” dır. O halde bu bir yakınma şiiridir.

“*Bursa’da Akşam*”, duru bir sonbahar akşamını betimlemektedir. Şair bütün şiir boyunca dışarıdan bir gözlemci durumundayken, şiirin son bölümünde anlatıma kendini de sokmuştur.

“*Akşam Misafiri*”, bir doğa betimlemesini değil bir ayrılık öncesinin duygulanımlarını, hüznünü dile getirmektedir. Akşam, önemli dönüşümlerin olduğu bir şenlik anıdır. Uşaklı’da akşam, sonbaharla birlikte düşünülür. Ama, akşam ve sonbahar genelde şiirde hüznün, yalnızlığın, anıların, geçmişe özlemin simgesi olurken Uşaklı’da bunun tam tersidir:

“*Aylar var ki hasretiz hicranla sonbahara,*

¹⁷ Dara, Ramis, “Akşamdaki Saklı Aşk”, *Adam Sanat*, S. 41, Nisan 1989, s. 23-29.

Aylar var ki uzağız o solgun akşamlardan.”¹⁸

Bu dizelerde akşam ve sonbahar ulaşılmaya, kavuşulmaya alışılan bir zaman birimleri durumundadır.

Ramis Dara, bütün bu değerlendirmelerden sonra Uşaklı'nın şiirlerinde akşamı Mehmet Kaplan'ın düşüncelerine katılarak şu şekilde değerlendirmektedir: *“Uşaklı'nın şiirlerinde imgeler yüzeyde kalmış, simgelerle insani duygular arasında gerçek bir ilişki kurulamamış, ele alınan gerçek içselleştirilememiş, sıkı bir şiir dokusu oluşturulamamıştır. Akşam, kimi zaman bir izlek düzeyinde işlenmiş, kimi zaman da bir motif olarak kullanılmış ve bir bezek olarak kalmıştır.”¹⁹*

Semih Gümüş, *“Olmuş Bir Hayat, Olmamış Bir Roman”²⁰* başlıklı yazısında Esere Dönük Eleştiri türlerinden Yeni eleştiri ilkelerinden hareketle Selçuk Altun'un Yalnızlık Gittiğin Yerden Gelir adlı eserini değerlendiriyor.

Gümüş, *“Roman, nesnel dünyayı anlatarak değil, kurmaca dünyayı nesnelleştirerek yaratılır.”²¹* cümlesiyle romanın en önemli özelliklerinden birine vurgu yaparak eleştirisine başlıyor. Ardından, *“ yazınsal düzlemini seçememiş, dolayısıyla ilk sayfadan son sayfaya dek, anlatmakta çok ısrarlı olduğu gerçek, nesnel yaşamla yazınsal ilişkisini kuramamış bir roman”²²* diyerek eser hakkındaki genel yargısını dile getirdikten sonra bu tespiti nasıl vardığını eserden elde ettiği yeni verilerden yararlanarak açıklamaya çalışıyor.

Selçuk Altun *“şehvetine kapıldığı bu gerçeklik”²³* ile eserinde gerçek yaşamdan derlediği kişi, olay, nesne vs. *“salt anlamlarıyla yer alıyor romanda. Ama asıl yazınsal anlamı, işte o soyut anlamı vermekle ilgileri yok”²⁴* diyor Gümüş. Bu nedenledir ki, roman da roman olmaktan uzaklaşıyor. Farklı bir boyut kazanarak kendisine farklı mecralarda yer buluyor.

¹⁸ Dara, Ramis, “Akşamdaki Saklı Aşk”, s. 28.

¹⁹ a.g.m s. 29.

²⁰ Gümüş, Semih, “Olmuş Bir Hayat, Olmamış Bir Roman”, *Adam Sanat*, S.187, Ağustos 2001, s. 34-40 .

²¹ Gümüş, Semih, “Olmuş Bir Hayat, Olmamış Bir Roman”, s. 34.

²² a.g.m. s. 34

²³ a.g.m. s. 35.

²⁴ a.g.m. s. 35.

Gümüş, “*Nasıl Bir Dil, Nasıl Bir Türkçe?*”²⁵ sorusuyla ikinci aşamada eserin yazınsal dil açısından noksan ve yanlışlıklarına değiniyor, ikinci aşamada. Eserin yazınsal gerçeklikten uzak bir anlatıma sahip oluşunu eserin işlevsel bir dilin kıskacında kalışıyla açıklıyor ve bunun nedenini Selçuk Altun’un yaratıcı bir yazar olmamasına bağlıyor.

S. Gümüş, Altun’u yanlış cümle yapısı ve kıt Türkçesi ile eser ve yazarını “*Türkçeden kovmak için uğraştığımız ‘kötü Türkçeyi’ özgün bir biçem gibi kullanmaya çalışan, başarılı olup olmadığı bile tartışılmayacak bir roman... yazarı... dil duygusunu yitirmiştir*”²⁶ diyerek ağır bir dille eleştirmektedir.

Bedirhan Toprak, Nazmi Ağıl, Tuğrul Tanyol ve Metin Celal’e de dil bilinci yönünden noksanlıklarla ve yanlışlarla dolu bir eseri methetmelerinden dolayı sert çıkmaktadır. Son olarak, sözde postmodernizme göndermede bulunarak, “*Sözde postmodern yapım biçimcilerin kuralsızlığına dayanınca da ortaya ‘Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir’ çıkıyor.*”²⁷ diyor.

Adam Sanat’ın 78. sayısında Mehmet Fuat, şair Özdemir İnce’nin ilk deneme kitabı “*Şiir ve Gerçeklik*” (1985’te onuncu şiir kitabının çıktığı yıl yayımlanmış) ve *Söz ve Yazı* (1991), *Tabula Rasa* (1992) adlarıyla üç ay arayla çıkan deneme kitaplarından hareketle şairin eleştirmenliğini değerlendirmektedir.

“*Şair Eleştirmenler*”²⁸ başlıklı yazıda Özdemir İnce’nin şair olmasaydı da yalnızca bu üç deneme kitabını yayımlamış olsaydı, eleştiri dünyasında saygın bir yer edineceği fikrini ortaya atmaktadır. Söz konusu yazıda Mehmet Fuat’ın savunduğu fikir şöyledir: “*Şiirin ilkelerini irdeleseler de, kitap eleştirileri yazsalar da, Salah Birsal gibi, Melih Cevdet gibi yazarlar eleştirel deneme çerçevesinde düşünüyorlar. Şair eleştirmenler ise düpedüz eleştirmen.*”²⁹

²⁵ Gümüş, Semih, “*Olmuş Bir Hayat, Olmamış Bir Roman*”, s. 35.

²⁶ a.g.m. s. 35.

²⁷ a.g.m. s. 40.

²⁸ Fuat, Mehmet, “*Şair Eleştirmenler*”, *Adam Sanat*, s. 78. mayıs 1993, s. 5-8.

²⁹ a.g.m. s. 6.

Şair Özdemir İnce'nin eleştiri yazıları yazmaktaki amacının ne olduğu sorusunun yanıtını aramaktadır. Özdemir İnce'nin günümüz insanında pek görülmeyen “Paylaşma duyarlılığı”na sahip olduğunu ve Türk şiirinin çağdaşlaşmasına katkısı olur diye şiir ve poetika üzerine çeviriler yaptığını söyler. İnce'nin eleştirmenliği ile çevirmenliğine birbirine paraleldir. Çünkü şair Özdemir İnce Türk şiirinin çağdaşlaşmasına, evrenselleşmesine katkıda bulunmak için bir tür sorumluluk yüklenmiştir. Bütün yazılarında bilgilendirme, yargıları düzeltme, aydınlatma amacı gütmektedir.

Özdemir İnce'nin diğer eleştirmenlerden farklı yönü, “Batıdaki kimi düşüncelerin ülkemize “eksik ya da yanlış” çevirilerle “saptırılarak” yansıtıldığına inanması, toplumsalçı sanatı savunanların yazılarında, anamalcı sanatı savunanların yazılarındaki kaynaklara pek değinmemiş olmasında”³⁰ yatmaktadır. Karşı tarafta da bir küçümseme, okumaya değer bulmama, körü körüne bir çekişme vardır. Özdemir İnce'nin bu çekişmeciliği aşan bir görüşle konulara yaklaşıyor olması onun farklılığıdır. Çünkü o, Batı'daki, özellikle Fransa'daki sanatsal gelişmeleri yakından izlemiş, ancak modalaşan akımlara savrulmamıştır. Sanatın geçişli olduğuna, “tarihsel, felsefi, toplumsal, etik ve estetik” bir ürün olduğuna inanan İnce, “Sanat geçişli değildir. Yani kendi kendinin amacıdır.” diyenlere kesinlikle karşıdır.

“Özdemir İnce'nin bilgilendirme, yanlışları düzeltme, aydınlatma amacıyla yöneldiği çekişme günümüzde sürüyor mu?” sorusuna Mehmet Fuat'ın verdiği yanıt: “Özdemir İnce'nin çağdaş düşünürlerin, çağdaş düşünce akımlarının renklendirdiği, güncelleştirdiği denemeleri, Marx'çı bir dünya görüşünün temelleri üzerinde yükseldiği için, karşı tarafın gözünde 'kendi kendine mırıldanmalar' diye nitelendirilmekten öteye gidemeyecek”³¹ şeklindedir.

Mehmet H. Doğan *Adam Sanat* 'in “Şiirin Kıyılarında”³² adlı yazı dizisine 49. sayıda da devam etmektedir. Bu yazısında ise Cevat Çapan'ı şair aynı zamanda bir çevirmen olarak şiirlerinde başka şairlerle karışmamasını, etkileşmenin sınırını

³⁰ Fuat, Mehmet, “Şair Eleştirmenler” s. 7.

³¹ a.g.m s. 8.

³² Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S. 49, Aralık 1989, s. 20-24.

koruyabilmesini açıklamak amacıyla söze şöyle başlamaktadır: “*Her şairin ayrı bir tarihi vardır ve iyice izlenirse bu görülür. Nitekim Cevat Çapan’ın şair olarak adı geçince, sözün İngiliz, Yunan ,Amerikan şiirinden yaptığı şiirlere gelmesinde önce bir tiyatro adamı olması ve sonra başarılı bir şiir çevirmeni olarak tanınmasının payı vardır.*”³³

“*Doğal Tarih*” kitabında Çapan’ın bir kişilik karışmasına izin vermediğini, anılardan süzülüp gelen hüznün, çocuk yüzlerine, aşklara, sevgilere, özlemlere gri bir gölge gibi düştüğünü de bu karışmamaya örnek olarak gösterir.

Selahattin Hilav, Can Yücel’in şiirle bütünlüğüne *Adam Sanat Dergisi*’nin 76. sayısında şu sözlerle açıklama getirmektedir: “*Şiir, insanoğlu denen türün insan olmasının, oluşmasının, adım adım gerçekleşmesinin tarihinde bir edilgen nesne, bir yaratılan estetik/dilsel varlık olduğu kadar, bir etkin özne olarak da kendini gösterir. Can Yücel de şiirin konuk olduğu şairlerden biridir.*”³⁴

Hilav “*Can Yücel Üzerine*”³⁵ başlıklı yazısında Can Yücel’i şiir evreninde bir konuma oturtmak amacıyla şiirle ilgili yapılmış bazı tanımlamalardan hareket ediyor: “*Hegel’e göre şiir, evrenin temelinde bulunan ve onunla özdeş olan Akıl’ın, İde’nin ya da Tin’in kendisini en somut ve en etkin biçimde dile getirdiği bir alan; insanoğlunun da bilincine ulaşan Mutlak’ın önemli bir konaklama yeri ya da uğrağı. Bu açıdan şiirin insanoğlunu insan olmaya çağrı, insanoğlunun insana kavuşma, kendini daha iyi tanıyıp bilme ve kendini yaratma çabalarından biri olduğu söylenebilir.*”³⁶

Can Yücel de şiirle ilgili şunları söylüyor: “*Ben şiiri ciddiye alıyorum ki zaten, yeter ki şiir beni ciddiye alsın. Davetsiz misafirdir...Pat diye gelir o, ya bir Afrika menekşesini ya ölen bir delikanlıyı bahane eder, oturur karşıma, kaldırabilirsен kaldır artık.*”³⁷

³³ Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında s. 20.

³⁴ Hilâv, Selâhattin, “Can Yücel Üzerine”, *Adam Sanat*, S 76, Mart 1993, s. 2-9.

³⁵ a.g.m. s. 2.

³⁶ a.g.m. s. 3.

³⁷ a.g.m. s. 5.

Hilav'ın yaklaşımına göre, Can'ın şiirinde doğa, nesnelere, canlılar, insanlar, olaylar, ilişkiler, bilgiler, düşünceler, kavramlar, tasarımlar, duyular heyecanlar; şiirsel imge dünyasının kurulmasını sağlayan kaynaklardır. Şiirsel imge, tasarımın ya da doğrudan verilmiş ve işlenmemiş ruhsal imgenin karşıtıdır.

Gerçek şairlerin dili azat ettiğini söyleyen Hilav, Can Yücel'in şiirinde tutsaklıktan kurtularak yaşamın iç yüzünü ortaya döken ,özündeki gizli hakikatleri de gösteren bir dille karşılaştığını bildirmektedir. Hilav'a göre Can'ın şiiri kültür, dünya görüşü, siyasal bilinç ve özgür öznelliğin bir bileşimidir. Onun dünyayı algılamasında akıl ve duyu gibi birbirinden hayli uzak ruhsal yetiler kaynaşmış ve bir bütünselliğe ulaşmıştır.

Fethi Naci, 112. sayıda “*Eleştiri Günlüğü*”³⁸ ne devam etmektedir.

“*Cevat Çapan : Hüzün Resmini Yapan Şair*”

“*Sizin o gösterişsiz hüznünüzü çok seviyorum.*”³⁹

O cümlenin Cevat Çapan'ın şiirine çok yakıştığını ve “*Sevda Yaratan*”ın günlerdir elinden düşüremediğini söyleyen Fethi Naci,“*O gösterişsiz hüznün*” söyleyişinin , Cevat'ın şiirine bağdaş kurup oturduğunu , yakınmasız, hep alçak sesle söylenen, belli belirsiz bir gülümsemeye sinmiş bir hüznün olduğunu aktarır. Fethi Naci, “*Cevat Çapan, elbette “mutluluğun resmini” yapamaz; Cumhuriyet'ten bu yana tarihinin en kokuşmuş, en gayri insani dönemini yaşayan günümüz Türkiye'sinde yaşayanların buna gücü yetmez. Cevat bu gerçekliğin farkında. Onun için bize yakışanın, hüznün resimlerini, yapıyor.*”⁴⁰ sözleriyle şairin hüznelerini adlandırmaktadır. Fethi Naci'nin gözünde Cevat Çapan, şiir dünyasının hüznüne uyan ses bulmuş şiirlerinde; bunu bilinçli bir çaba ile gerçekleştirmiş.

Fethi Naci'nin gözünde Cevat Çapan, şiir dünyasının hüznüne uyan ses bulmuş şiirlerinde bunu bilinçli bir çaba ile yapmıştır,

³⁸ Fethi Naci, “*Eleştiri Günlüğü*”, *Adam Sanat*, S.112, Mart 1992, s. 11-17.

³⁹ a.g.m. s.11.

⁴⁰ a.g.m. s.12.

“ belli belirsiz bir türkü kısık bir sesle/ yansırken tozlu yaprakları silanın/ acı sularında unutulmuş kuyunun”⁴¹

Gültekin Emre, “*Cevat Çapan Şiirinin Adresi*”⁴² başlıklı yazısında Çapan’ın aşağıda adları geçen kitaplarını aslında onun şiirine birer adres olarak göstermektedir. Gültekin Emre’nin tabiriyle, Çapan’ın şiirini okurken eski resimlere bakıyormuş gibi bir duygu uyanır. Çünkü, yerinde yellere esen o eski ve güzelim mahallelerle birlikte yok olan sıcak ilişkiler Cevat Çapan’ın şiirlerinde unutulmaya yüz tutmuş bir geçmişle yeniden tokalaşır. Bu bağlamda, Çapan’ın şiiri geçmişe açılan bir penceredir.

Emre’nin adres gösterilir nitelikte bulduğu Çapan’ın ilk kitabı, “*Dön Güvercin Dön*”deki şiirlerin büyüdü dünyasında geçmişle bugün arasında mekik dokunur. Araştırmacıya göre bu dizelerde zindanlar boşalır, dağlar sulara iner, adamlar adaları, kadınları da adalar sever; ömürlerine yorgun fırtınaların canlarına okuduğu gemiler yanaşır, sürgünlerden dönülür

“Çapan’ın şiirini okurken eski resimlere bakıyor gibi olunur.”⁴³ diyen Gültekin Emre konuya şöyle bir açıklık getirmekten de öte durmuyor: “*Cevat Çapan nostaljinin şiirini yazmıyor. Bize geçmişe buruk bir özlemi duyumsatmak istiyor. Öykülerine bizleri de ortak ediyor.*”⁴⁴

İkinci kitabı *Doğal Tarih* ile ilgili Gültekin Emre şu değerlendirmeleri yapmaktadır: “*Seslerle sessizlikler arasında geçen yaşamları, anları geçerek içinden zamanın şiirlerini süzer. Zamanın içinden geçerken, şiirlerini yıkımların, karanlıkların da içinden geçirir. Cevat Çapan’ın şiirlerinde “umarsız sözcüklerle/eskiyen anıların dehlizlerinde” gezinilir. Şiirlerinde yansıyan yalınlık ve sıcaklık kimi zaman sarsıcı boyutlara varır.*”⁴⁵

⁴¹ Fethi Naci, “Eleştiri Günlüğü”, s. 13.

⁴² Emre, Gültekin, “Cevat Çapan Şiirinin Adresi”, *Adam Sanat*, S.115, Haziran 1996, s.70-76.

⁴³ a.g.m. s. 70.

⁴⁴ a.g.m. s. 73.

⁴⁵ Emre, Gültekin, “Cevat Çapan Şiirinin Adresi”, s. 75.

Cevat Çapan'ın şiiri Gültekin Emre'nin bakışıyla, bir hüznün derleme, geçmişin izinde oyalanma, günlük yaşamın sıkıntılarından uzaklaşmaya çalışma ve geleceğe pek çok şeyi taşımadır. Emre'ye göre, şiir kitapları ne kadar anlatılsa da Cevat Çapan'ın şiir dünyasına girenler orada ne kadar zenginlik kazandıklarını çok iyi bilirler.

Mehmet Fuat, “*Bir Yazın Adamı*”⁴⁶ başlıklı yazısında, Melih Cevdet Anday deyince öncelikle akla şiir geldiğini oysa oyunları, kendi adıyla ya da takma adlarla yayımladığı romanları olduğunu ve her hafta deneme yazdığını söyler.

Oysa Anday'ın oyunları şiirlerinden ayırlamayacak titizlikte yazılmış metinlerdir. Roman alanında bile değer verilen yapıtlar üretmiştir. Mehmet Fuat'ın yanıtını aradığı, “*Onun şairliğinin ağır basmasının nedeni, bu ülke insanlarının şiire özel bir düşkünlükleri olmasından, şiir yazan herkesi en yüksek bildikleri yere, şairlik koltuğuna oturtmak istemelerinden olabilir mi? Ya da Melih Cevdet Anday her türü şiire mi taşıyacak? Düzyazı mantığının dışına mı çıkıyor?*”⁴⁷ sorularıdır.

Mehmet Fuat, Melih Cevdet Anday'ı denemelerinde kesinlikle mantık dışına düşmeyen, çeşitli konularda ne diyeceği, olayları nasıl açıklayacağı merak edilen bir yazar ve düşüncesinde bilimsellik, güçlü bir mantık olan özgür bir düşünce adamı olarak tanımlanabileceğini söyler. Şiir ise tam tersine ne mantığa sığar, ne bilim.

Melih Cevdet Anday, şiirleri üzerine kılı kırk yararak çalışan bir şairdir. O, esinle değil emekle yazar.

Denemelerini ise bir söyleşi havasında yazar. Düşüncelerinin akışına, sözün gelişine kendini bırakır. Son derece rahat, doğaldır. Deneme onun için bir düşünce işidir; ele aldığı konuyu irdeler, sorulara boğulur. Yer yer ironiyle sarmalanan denemelerinde düşüncelerinin bir sanat tadının geldiğini izlenir. Melih Cevdet Anday'ın deneme yazarlığını “düşünmeye çağrı”, süsüz, yalın, aydınlık bir çağrı

⁴⁶ Fuat, Mehmet, “Bir Yazın Adamı”, *Adam Sanat*, S. 111, Şubat 1996, s. 113-117.

⁴⁷ a.g.m. s. 115.

niteliğinde bulan Mehmet Fuat'ın Anday'a dair kanaati, *“insanlara değişik türlerde, değişik güzellikler sunan bir yazın adamı”* olduğu yönündedir.

Mehmet H. Doğan *Adam Sanat*'ın 2. sayısında *“Bir Soy Şair”*⁴⁸ başlıklı yazıda, Cevat Şakir Kabaağaçlı, kendine verdiği adla Halikarnas Balıkcısı'nın, edebiyatımızda insancıl yönüyle, hümanist olma yönüyle yaşayacağını söyleyerek Balıkcı'nın şu sözleri ile ondaki hümanizmi ortaya koymaktadır: *“Anti-doğa beni öldürür, ama ben çocuklarımla aşarım ölümü. Çocuklarım olmazsa akrabalarım, sevdiklerim, onlarda olmazsa insan var.”*⁴⁹

87 yıllık yaşamı boyunca bir gün olsun insana güvenini yitirmeden, her edimini bu güvene bağlayarak, bu güvenle besleyerek, kendini bilmeye, içindeki özünü sezmeye, doğayı tanımaya çalışarak yaşamaya çalışan Halikarnas Balıkcısının hümanist yanıyla ilgili Doğan'ın yaklaşımları şöyledir:

*“Denize, deniz yaşamına, deniz insanlarına tutkunluğu ve şiir tutkusu ile bütünleşir. Onun yaşamı insan,deniz,şiir üçgeniyle birleşir. Sanatçının tek görevinin güzel, dokunaklı, insanı büyültücü, onun büyüklüğünü gösteren bir şeyi öteki insanlara sunmak, haber vermek olduğuna inanır.”*⁵⁰

Halikarnas Balıkcısı, edebiyatımıza ilk kez denizi, deniz insanlarının yaşamını getiren yazar olsa da Mehmet H. Doğan, öyküleri, romanları ile onu Joseph Conrad, Jack London türünden gerçekçi yazarlar arasına koymanın güç olduğunu düşünmektedir. Ayrıca geniş bilgi ve kültürü, engin yaşantısı ile evrensel bir şair olan Balıkcının en büyük özelliği, bu kadar evrensel bir konuyu, iyi tanıdığı Batı Anadolu'nun kıyı kasabalarının insanlarından, yerli gerçeklerinden, halkın kendisinden ayrılmadan işleyip evrensele geçmeyi bilmesidir.

Mehmet H. Doğan, *“Halikarnas Balıkcısında Dil ve Anlatım”*⁵¹ başlıklı yazıda dilin yazın yapıtındaki işlevinin derecesini, *“Yazın her şeyden önce bir dil*

⁴⁸ Doğan, Mehmet H. “Bir Soy Şair”, *Adam Sanat*, S 2, Ocak 1986 , s. 5-7.

⁴⁹ a.g.m. s.5.

⁵⁰ Doğan, Mehmet H. “Bir Soy Şair”, s. 6.

⁵¹ Mehmet H. Doğan, “Halikarnas Balıkcısında Dil ve Anlatım”, *Adam Sanat*, S.12, Kasım 1986, s. 14 -21.

sorunudur. Dille varılan, dile yaratılan ya da dille var olan bir olgudur. Anlatılmak istenen şeyin tam olarak ortaya konulabilmesi için dilin güzel bir biçimde kullanılması gerekir. Dolayısıyla sanatçılar dili en iyi kullananlardır, dil ustalarıdır. Ama bütün bunlar, bizi dilin bir yazın yapıtı için amaç olduğunu kabul etmeye götürmemelidir .”⁵² sözleriyle belirledikten sonra bu bağlamda Halikarnas Balıkcısı'nın dil ve anlatımını bir zemine oturtmaya çalışmaktadır.

Halikarnas Balıkcısı'nı dili en savruk kullanan yazarlarımızdan biri olarak tanımlayan M. H. Doğan bununla birlikte ona, “*Öykü ve romanlarında bizi hâlâ çeken, sarsan; öykü ve romanlarını yaşıyor olmasını sağlayan bir şey varsa o zaman yazın olayında, dilin kullanılışı yanında dilden öte de bir şey var demektir.*”⁵³

Doğan'ın düşüncesine göre, her sanatçı, kendi dilini yaratır; bu yüzden yazın alanında ne kadar özgün yazar, şair varsa o kadar da dil vardır. Bu durumda, gerçek okura, gerçek sanat okuyucusuna düşen şey, bu dili bularak, öğrenerek yapıtın özüne varmaktır.

Halikarnas Balıkcısı'nın, “*Dil, gramer, benim için ayağımın altındaki paspastır. Ayağımı siler girerim içerir.*”⁵⁴ sözünün, dili önemsemeyişi ve dili basit bir araç gibi gördüğü anlamına gelmeyeceğini söyler. Ona göre, Balıkcının eserlerini okutan şey lirizmdir.

Demir Özlü *Adam Sanat*'ın 221. sayısında , “*Sait Faik: İyinin ve Kötünün Ötesinde*”⁵⁵ başlığıyla kaleme aldığı yazıda Sait Faik'in yazın dünyasına girmeye çalışırken dolaysız –tematik- bir sunuş yapılmasının oldukça tatsız bir sonuç doğuracağına inandığını, yazarın çok zengin dünyasına yaklaşabilmek için evrensel yazın dünyasında çeşitli yazarlar üzerine incelemeler yapılması, tartışma konusu olmuş kimi kanalları kullanmayı denemenin daha elverişli olacağını düşündüğünü söylemektedir.

⁵² Mehmet H. Doğan, “Halikarnas Balıkcısında Dil ve Anlatım s. 14.

⁵³ a.g.m, s.16.

⁵⁴ a.g.m, s. 19.

⁵⁵ Özlü, Demir, “Sait Faik: İyinin ve Kötünün Ötesinde”, *Adam Sanat*, S. 221, Nisan 2005, s. 23-28

Demir Özlü'nün açıklamalarına bakıldığında, Türkçe düzyazıda Sait Faik'le bütünsel olarak ortaya çıkmaktadır. Demir Özlü , “Havada Bulut”u bu anlam içinde en ön sıraya koymak gerektiğini savunur.

Adam Sanat'ın 2. sayısında Milan Kundera, “*Geride Bir Yerde*”⁵⁶ başlığıyla kaleme aldığı yazıda “Kafkaesk” terimiyle ilgili , “*Başka hiçbir sözcük aracılığıyla kavrayamadığımız ve siyaset bilim, toplumbilim ya da ruhbilimin açıklayamadığı gerçek ve kurmaca durumların tek ortak paydası olarak karşımıza çıkar.*”⁵⁷ şeklinde açıklamalarda bulunmaktadır.

Milan Kundera, “*Geride Bir Yerde*” de Kafka'nın romanlarını ilk yorumlayanların onları dinsel meseleler gibi yorumlamalarına rağmen esasında Kafka'nın dinsel alegoriler yazmadığını, ama gerek gerçeklikte gerek kurmacada Kafkaesk olan tanrıbilimsel boyuttan ayrılmadığını açıklamaktadır.

Kafkaesk'in özünün güldürü olduğunu söyleyen Milan Kundera, Kafkaesk olanın , okuyucuyu şakanın içlerine, güldürünün yığına götürdüğünü ve Kafkaesk dünyada güldürü, Shakespere'de olduğu gibi yoğunluğu azaltarak trajik olanı daha dayanılır kılmak değil; trajik olanı oluşum aşamasındayken yok ederek kurbanları trajedinin yüceliğinden kaynaklanan avuntudan yoksun kılmak olduğunu açıklamaktadır.

Kafka'nın yapıtlarında parti, ideoloji ve jargonu, polis, siyaset, ordu da olmadığına dair açıklama getiren Kundera, dolayısıyla Kafkaesk'in totalitarizmin tanımına da denk düşmediğini, insanın ve onun dünyasının gizilgücünü temsil ettiğini söyler.O halde “*Bu yalnız ve içedönük yazarın yapıtları toplumsal-siyasal bir kehanet olarak görülüyor ve yasaklanıyor?*” sorusunun yanıtını Kundera söz konusu incelemesinde, “*Kafka'nın romanlarının büyük toplumsal, siyasal ve “kahince” önemi, gerçekte “bağımlı olmayış”ında, diğer bir ifadeyle tüm siyasal izlencelerden, ideolojik kavramlardan, geleceği kestirme çabalarından tümüyle bağımsız oluşunda yatmaktadır. Kafka çağımızda kendini git gide açığa vuran insanlık durumumuz karşısında hiçbir toplumbilimsel ya da siyasal*

⁵⁶ Kundera, Milan, “Geride Bir Yerde”, *Adam Sanat*, S.2, Ocak 1986, s. 12-18.

⁵⁷ a.g.m. s.12.

*düşüncenin hiçbir zaman anlatamayacağı şeyleri anlatmıştır.”*⁵⁸ sözleriyle yanıtlamaktadır.

Metin Celal *Adam Sanat*'ın 7. sayısında “ *Giacomo Joyce*”⁵⁹ dan, “*Romanda yeni anlatının öncü isimlerinden biri olarak akla gelmesine karşın, ülkemizde, baş yapıtları okunmadan benimsenmiş bir yazar*” olarak söz etmektedir.

Joyce, İrlanda'yı terk edip Kıta Avrupa'sına gelirken içinde bulunduğu din (Katolik-protestanlık çatışması), aile, kurumlar (okul- kilise) labirentinden kurtulmak peşindedir. En önemlisi, bu olguları içinde barındırdığına inandığı Dublin'den kurtulmak amacıyla İrlanda'dan ayrılmıştır. Avrupa kültürünü kucaklamak ve böylece labirentin etkisinden kurtulmak amacıyla İtalya'ya yerleşir ve sonraki yıllarda tam anlamıyla bir Avrupalı olur. Metin Celal'e göre adını İtalyanca “Giacomo” olarak yazmasının nedeni “gurbetlik” duygusu değil, Joyce'un Kıta Avrupa'sıyla özdeşleşme arzusunun bir yansımasıdır.

Metin Celal, bu ayrılığın Joyce'u kendi yarattığı imgesel dünya ile gerçeğin farklılığının ayırımında olup bir var oluş sorunu diye adlandırılacak “*Evrenden sonra ne geliyor?*” sorusuna ulaştırdığı düşüncesindedir

Metin Celal, Joyce'nin sevgilinin yaşam biçiminde somutlanan Avrupalılığı vurguladığını ve sevgilinin kişiliğinde ve ona bağlı olarak içinde bulunduğu yaşam biçiminde Avrupa'yı vurgularken özlemle yaklaşıp da eleştirel olduğunu, kusurları, yanlışlıkları görmezlikten gelmediğini; köklerini araştırıp, sorguladığını ve dolayısıyla “sevda”nın tüm maddi, bireysel ve toplumsal yönleriyle eserlerinde yer aldığını vurgulamaktadır.

“*Romancı Sabahattin Ali*”⁶⁰ başlıklı yazıda Atilla Birkiye, Nazım Hikmet'in Sabahattin Ali'ye dair bazı düşüncelerini aktararak eserleri hakkında değerlendirmelerde bulunmaktadır. Nazım'a göre, “*Türk edebiyatının ilk inkılapçı-gerçekçi hikayecisi ve romancısı ...*”⁶¹ olan Sabahattin Ali'nin özellikle Kuyucaklı

⁵⁸ Kundera, Milan, “Geride Bir Yerde”, s. 17.

⁵⁹ Celal, Metin, “Giacomo Joyce”, *Adam Sanat*, S. 7, Haziran 1986, s. 77-79.

⁶⁰ Birkiye, Atilla, “Romancı Sabahattin Ali”, *Adam Sanat*, s. 31, s.33-41.

⁶¹ a.g.m. s.33.

Yusuf'u Türk romanı için bir merhaledir. "... *Kuyucaklı Yusuf romanı, bazı manasız romantizm elemanları ihtiva etmesine rağmen, Türk romanı tarihinde, yeni bir merhale teşkil eder. Türk edebiyatında, bir kasabacığın ve kısmen köylülerin hayatı, bu kadar büyük bir kuvvetle ilk defa tasvir ediliyordu*"⁶²

Birkiye, adı geçen yazıda, Sabahattin Ali'nin ustalığını Yusuf tipinin Türk romanının en gerçekçi çizilmiş ilk kişiliklerinden biri, kanlı canlı, yaşayan, kaba çizgilerden kurtulmuş ve dünya klasiklerindeki tipik "kahraman" özelliklerini taşıyan bir başkişilik olmasına bağlar.

"*İçimizdeki Şeytan*"da da üzerinde çalışılmış, düşünülmüş "tip"ler söz konusudur. Faşistlerin, ırkçıların, pan-Türkistlerin eylemlerini konu aldığı, üzerinde ciddiyetle durulması gereken birtakım gerçekleri sergilediği ve bu yüzden dava edildiği bir "*sav*" romanıdır. Romandaki Macide, yerleşik değer yargılarına karşı çıkan gerçekçi çizilmiş kadın kahramandır.

"*Kürk Mantolu Madonna*" yı "*Sıradan diye tanımlanan bir insanın iç-dünyasının genişliği düşüncesi ile Almanya'daki Yahudi düşmanlığı çerçevesinde gelişen bir aşk öyküsüdür.*"⁶³ sözleriyle değerlendiren Birkiye, Sabahattin Ali'nin insanı yaşadığı gerçeklik içinde çelişkileriyle kavrayıp bunu sanatsal olarak aktarabildiğini savunur.

Atilla Birkiye, Sabahattin Ali'nin romanlarının ortak özelliklerinden biri olan aşk temasının, yalnızca onun duyarlı kişiliği olmakla açıklanmayacağını, her yönüyle toplumsal bir varlık olan insana "gerçekçi bir şekilde yöneldiği ve işlediği" ikileminde düşünülmesi gerektiğinin altını çizer.

Fethi Naci, Ömer Faruk Toprak'ın "*Ömer Faruk'un Düz Yazıları*"⁶⁴ adlı kitabın 129. sayfasında yer alan, "Sait Faik Üzerine Bir Monografi Denemesi" adlı yazı üzerine Nazım Hikmet'in "Semaver"le ilgili bir düşüncelerinden söz etmektedir.

⁶² Birkiye, Atilla, "Romancı Sabahattin Ali s.33.

⁶³ a.g.m, s.38.

⁶⁴ Naci, Fethi, "Eleştiri Günlüğü", *Adan Sanat*, S. 110. Ocak 1996, s. 15-19.

Nazım Hikmet, Semaver hikayesi üzerine bazı değerlendirmelerde bulunmaktadır: Semaver hikayesinin kahramanı bir işçidir ve Nazım bu durumda genç muharriri yeni bir Sabahattin Ali, Kemal Tahir olacak diye düşünürken okumalar biraz daha devam edince, hikayenin bir Amerikan mizah muharririnden adapte edilip edilmediğinden şüpheye düştüğünü açıklar. Çünkü ona göre, “Anasının namaz seccadesinde takla atan, anasıyla sabahları yatakta al takke ver külâh şaka eden, semaverine bağlı bir işçi tipi! Uydurmuş üstat...Amerikan terbiyesi almış bazı delikanlılar müstesna, herhangi bir Türkiyeli bile, ...anası namaz kılariken takla atmaz ve anasıyla yatakta o çeşit şakalaşmaz...”⁶⁵ cümleleri Türk geleneklerine aykırı bir zemin çizmektedir.

Fethi Naci’ye göre de Sait Faik’in kitabına adını veren ‘Semaver’ “belki de bu kitabın en zayıf hikayesi” dir. Sait Faik ‘Semaver’ adlı öyküsünden sonra bir daha sanayi işçisinden söz etmeyecektir.

Mehmet Fuat, “Aziz Nesin’i Düşünürken”⁶⁶ adıyla kaleme aldığı yazıda, yazın çevrelerinin, yeteneklerini kabul etseler de, Aziz Nesin’i uzun süre sadece bir gazeteci, bir gülmece dergisi yazarı olarak değerlendirdiklerini; ancak Aziz Nesin’in yazın dışına itilişini dış ülkelerde ödüller kazanarak aşma yolunu denediğini ve İtalya’da 1956-1957 yıllarında iki kez Altın Palmiye ödülü kazandığını yazmaktadır.

Mehmet Fuat’ın Aziz Nesin’e dair dikkat çektiği asıl husus, toplumsal bir yazar olmasına karşın doğru sözlülüğü, düşüncelerini açık söylemesi yüzünden solcularla tartışmalara girdiği ve dolayısıyla bir aydının yıllarca savunduğu düşünceler doğrultusundaki bir eylemin yanlışlığını gördüğü anda sesini yükseltip karşı tavır alabilmesidir.

Tatyana Moran, Yaşar Kemal’le ilgili, “Adana’dan Ada’ya”⁶⁷ başlıklı yazıda *İnce Memed*’ten bu yana Yaşar Kemal’in edebiyattaki yerini hiç

⁶⁵ Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü” s. 17.

⁶⁶ Fuat, Mehmet, “Aziz Nesin’i Düşünürken”, *Adam Sanat*, S.116, Temmuz 1996, s. 5.

⁶⁷ Moran, Tatyana, “Adana’dan Ada’ya”, *Adam Sanat*, S. 216, Kasım 2004, s. 87-93.

düşünmeden sadece gördüklerini, düşündüklerini, sevdiklerini ve inandıklarını yazdığını dile getirmektedir.

Yaşar Kemal'in de, "Anadolu Yazarları" Orhan Kemal, Kemal Tahir, Sabahattin Ali gibi haksızlığa ve sömürüye uğrayan insanların hayatlarını anlattığını söyleyen Tatyana Moran, diğer Anadolu yazarlarının sömürülen, yoksul insanların hayatlarını anlatırken mekan olarak fabrika, kasaba ya da atölyeyi seçtiklerini fakat onlardan farklı olarak Yaşar Kemal'in ise Çukurova'daki yoksul köylülerin hayatını, toplumsal sorunlarını, batıl inançlarını anlatırken yörenin sözlü halk edebiyatını, mitlerini ve geleneğini kullanarak bir kurmaca dünya yarattığını söyler.

Moran, Çukurova'yı anlattığı romanlarında doğanın yalnızca edilgin bir doğa olarak yer almadığını ve doğayı anlattığı satırların romanlarında önemli yer tuttuğunu söyler. Son romanları, "Yaşar Kemal'in her türlü şiddete, haksızlığa ve zulme karşı olduğunu gösterir. Türkiye'nin 20.yüzyılın ilk çeyreğinde geçirdiği hazin savaşları ve Avrupa'nın hasta adamı Osmanlı'nın ve sahip olduğu kırılğan mozaikin nasıl dağıldığını" ⁶⁸ anlatır.

Ahmet Ada, "Çocukluğunun Doğasına Adımlar" ; "Özdemir İnce Şiirine Kenar Notları" ⁶⁹ adıyla yayımlanan yazıda Özdemir İnce şiirinin, edebiyatın evrensel birikimi üzerine değerlendirilmesi gerektiğini, şiirlerinin söz düzeni, sözdizimi, ritmi ve anlamı itibarıyla modern şiirin geçirdiği deneysellikleri içerdiği, coğrafyası, geçmişi ve insanıyla, hatta iç müziği, zihinselliğiyle bize özgü bir tinselliği barındırdığını açıklamaktadır. Ayrıca, Ahmet Ada'nın şiir ve felsefe arasındaki bağı da göz önüne alarak İnce'nin şiiriyle ilgili yaptığı değerlendirmeler şöyledir: "Özdemir İnce şiiri gündelik hayatın genel ve belirleyici olan konumundan sıyrılıp izleksel genişliğe açılan bir şiirdir. İnce'nin şiiri modern Türk şiirinin 60-65 yılı düşünüldüğünde izleksel genişlik ve bütünlük, şiirsel zihniyet ve imge düzeni bakımından giderek zenginleşiyor. Modern dünya şiirinin istikameti düşünüldüğünde

⁶⁸ Moran, Tatyana, "Adana'dan Ada'ya", s. 90.

⁶⁹ Ada, Ahmet, "Çocukluğunun Doğasına Adımlar" ; "Özdemir İnce Şiirine Kenar Notları", *Adam Sanat*, S. 221, Nisan 2005, s. 68-74.

Özdemir İnce şiiri varoluşa bakıyor, varoluşa dokunuyor. Döne döne insana çıkıyor.”⁷⁰

İnce'nin şiirinin çıkış noktasında ne divan şiirinin ne de halk şiirinin izleri vardır. Doğrudan modern şiirin bütün öğelerini kapsayan şiirin insan kaynakları Akdeniz, Ortadoğu, Pelepones; Müslüman, Hristiyan, Musevi halkların kent kültürleri; şiirsel imgelerinin nesnel bağlaşığı olarak ortaya konmuştur.

Teknik donanım ve zihniyet dışında, şiirinin derin yapısına çıkan anlam boyutu kendi kültürüne özgüdür ve bu anlamda İnce,Türkçenin havuzunu evrensel insanlık duyarlığıyla dolduran bir şiidir. Özdemir İnce, şiirinin kaynaklarını şöyle açıklamaktadır: *“Benim şiirimden kaynağı sadece Türk şiiri değildir. Benim şiirim dünya şiirinin deneyim birikimine mirasçı olarak sahip çıkar. Türk şiirinin ana gövdesinden zaman zaman ayrılır, kendisine ayrı bir yol ya da yörünge açar. Ama Türk şiirinin ana gövdesinin akışını gözden uzak tutmaz.”*⁷¹

*“İlhan Berk'in İki Şiiri Üstüne Bir Okuma Denemesi”*⁷² başlıklı yazısında Pelin Özer Savlı amacının, *“İlhan Berk şiirini dönemlere ayırarak okumak, onun geçtiğı yolların izini sürmek değil, yalnızca son dönemde yazdığı ve Kitaplık Dergisi'nin ocak 2000 sayısında yayımlanan 'Bazilika' ve ' Ölüyü Aşağıda Bıraktık' şiirlerini okumaya çalışmak.”* olduğunu belirtir. Bu şiirlerden birinin imge dağıtan yapısıyla zengin bir şiir birikiminin tohumlarını serperken ötekinin susmayı ve nokta koymayı bilen bir şairin sessizliğini dile getirdiğine inanmaktadır ve düşüncesini *“Birbirlerinden bu derece ayrı olmalarına karşın, bu iki şiir kolkola girip, İlhan Berk'in bugüne kadar yazdığı tüm şiirlerin zenginliğini işaret ediyor. Bazilika'yı şair sanki yıllarca çantasında biriktirdiğı imgeleri bir konfeti gibi saçıyor okurun üzerine.”*⁷³ ifadeleriyle özetlemektedir.

⁷⁰ Ada, Ahmet, “Çocukluğunun Doğasına Adımlar” ; *“Özdemir İnce Şiirine Kenar Notları* s. 70.

⁷¹ a.g.m., s. 72.

⁷² Savlı, Pelin Özer, “İlhan Berk'in İki Şiiri Üstüne Bir Okuma Denemesi”, *Adam Sanat*, S.182, Ocak 2002, s. 76-78 .

⁷³ ,a.g.m s. 76.

“Bazilika”, Savlı’nın düşüncesine göre, şairin yaşamı nasıl kat ettiğinin, nasıl akıp taşıdığı, durgunlaştığı, şiirini nasıl yazdığını, denetlediğinin, nasıl rahat bıraktığının bir özetidir.

Adam Sanat’ın 200. sayısında Şavkar Altınel, “*İlhan Berk’in Poetikası ve Eleştirisi*”⁷⁴ adıyla kaleme aldığı yazıda İlhan Berk’in, “anlaşılan” şiirden hoşlanmadığı, dünyaya “imgelerle” bakılması gerektiği, anlamın “sıkıcı” olduğu, öykülemenin şiir sayılmayacağı, okuru “allak bullak edemeyeceği” şeklinde aktardığı düşüncelerini açıklamaktadır.

Şavkar Altınel, İlhan Berk’in bu sözlerini, “*cemaat*”in üyelerinin bir ağızdan tekrarladıkları orta malı görüşler olarak değerlendiriyor ve Berk’in “anlaşılabilir şiir” sözünden ne anladığını, kimilerine göre şu anda dünyadaki büyük şairlerden biri olan Seamus Heaney’in “Ardıl” adlı şiirinden hareketle açıklamaktadır. Heaney’in şiirinde çoğu kez olduğu gibi, bu şiirde de rahatsız edici bir durumla karşı karşıya olunduğunu, on yedinci yüzyıl şiirinin başına konan “Argüman” bölümü gibi şiirin son derece belirgin bir öykü içerdiğini ancak Heaney usta bir şair olduğundan şiirin temelindeki öykü ya da “argüman”ı türlü incelik ve güzelliklerle yumuşatıp kuru ve mekanik görünmesini engellemeye çalıştığını, ancak bu yöntemin bütünüyle işe yaramadığını söylemektedir. Şöyle devam ediyor: “*Ardıl*” *yaşanmış bir deney olarak değil, her şairin, ustalık düzeyine göre, iyi ya da kötü olarak işleyebileceği bir öykü olarak var. Şiir bu nedenle temelde yalnızca zihinsel olduğu için biz de onu yalnızca zihinsel bir düzeyde algılıyor ve “allak bullak” olmuyoruz. Berk ve yandaşları “Ardıl”a benzeyen yapıtların gerçekten şiir olmadığını düşünüyorlarsa haklılar.*”⁷⁵

Philip Larkin’in “Geriye Dönüş” adlı şiirini, içerdiği öykü bakımından Heaney’in “Ardıl” şiiri ile karşılaştırıp Geriye Dönüş’ü içerdiği öyküye indirgemenin ve bu öyküden yola çıkarak eşit derecede güçlü olacak şekilde yeniden yazmanın mümkün olmayacağı sonucuna varıyor. Ama Altınel’in yaklaşımına göre, bir ustalık sonucu olmamış, bir öykü olarak değil, yaşanmış bir deney olarak var

⁷⁴ Altınel, Şavkar, “İlhan Berk’in Poetikası ve Eleştirisi”, *Adam Sanat*, S.200, Temmuz 2003, s.34- 41.

⁷⁵ a.g.m, s. 36.

olmuştur. Yinelenebilmesi de bu sebeple söz konusu değildir. “*Şiir sözcüklerden oluşan güzel bir öyküyle değil, hayatın kendisiyle yüz yüze getirildiği için, bir yanıla alabildiğine saydam ve açıkken, bir yanıla da alabildiğine anlaşılmazdır. okuyucuyu allak bullak etmesinin sebebi bu gizdir.*”⁷⁶

Altınel söz konusu yazıda, Berk’in poetikası ile yapıtı arasında gerçek bir ilişki olmadığını anlaşılmazlığın ve anlamsızlığın kapılarını zorlamadığı, öykülemeye karşı olduğunu ileri sürmesine karşın , “Ölü Bir Ozanın Sevgilisini Görmeye Gitmek” gibi bazı şiirlerinde düpedüz bir öykü durduğu, imgelerle gizlemeye çalıştığı ve dolayısıyla bütün bunların Berk’i zedelediğini düşünmektedir.

*Adam Sanat’ın 200. sayısında Şavkar Altınel eleştirisini, şair İlhan Berk’e dair bir portre çizerek bitirmektedir: “Hiçbir zaman istediği kadar haylaz, çapkın, serseri olamadı. Çok konuştu, ama az şey söyleyebildi. Derinlere açıldığını ileri sürmesine karşın, ölçülü kulaçlarla, dibi kolaylıkla görülebilen, sığ sulara yüzdü. Gene de, zaman zaman buralardan bulup çıkardığı renkli çakıllar çok sınırlı bir alanda küçük ama gerçek bir başarının kanıtıdır.”*⁷⁷

Mehmet Yaşın, *Adam Sanat’ın* 113. sayısının 39. sayfasında Murathan Mungan’ın gelenekle ilişkisini belirlemeye çalışmaktadır. Ona göre, Muhathan Mungan nasıl şiir yazacağını, hangi kaynaklardan besleneceğini hesaplamış ve kendisiyle hesaplaşmış bir şairdir. Mungan’ın biraz da bu yüzden, şiirimizin son 15-20 yılı içinde büyük bir gürültüyle “iz bırakmaz sisler gibi” silinip geçenele karışmadığını, tersine yavaş yavaş ama istikrarlı biçimde yükselerek bugünkü yerine oturduğunu savunuyor.

Yaşın, özellikle ‘Metal’i Murathan Mungan’ın gelenekle ilişkisi bakımından ilgi çekici bir çalışma olarak vurguluyor. Gerekçesini, geleneksel şiir çizgisini, kendi temasını, imge dünyasını, söylem biçimini terk etmeksizin, bir yenilenme arayışına yönelmiş olmasıyla temellendirmektedir.

⁷⁶ Altınel, Şavkar, “İlhan Berk’in Poetikası ve Eleştiri s.38.

⁷⁷ a.g.m , s. 41.

Mungan'ı ve şiirini: “*Murathan Mungan da metropolün “Metal”ik şiirine, istihzayla yaklaştığı “yükselen değerlere” göz (koymak değilse bile) kırpmaktan kendini alamamış. “Maskeli, göçebeli, 1001 masalı, 41 odalı, kumlu-küllü-tuzlu” şiir dünyasını, yeni dünyalarla çoğaltmaya çıkmış.*”⁷⁸ sözleriyle tabir eden Mehmet Yaşın, şu dizeleri fikrine örnek göstermektedir. “*Hard’n’ heavy showları/.. iyot ve rüzgar/ arsenik ve sözcükler arasında/... Dile adanmış terör/ Montaj hattunda ilerleyen/...bir volkmen kendi kendine cızıldıyor/..error error error...*”⁷⁹ sözleriyle açıklamaktadır.

89. sayıda Üstün Alsaç “*Üç Kitap*”⁸⁰ adlı yazısında, “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski”, “İktidar ve Tarih”, “Yaratıcı Düşünce” adıyla yayımlanmış üç kitaptan söz eder. Yazarları sırayla Meral Özbek, Büşra Ersanlı Behar, Nuray Sungur’dur. Alsaç’ın dikkat çektiği ilk nokta, bilimsel nitelikli olmalarına karşın yayıncıların bu eserleri ortalama okuyucu karşısına çıkarmış olmasıdır.

Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski bir doktora çalışması olarak hazırlanmış ki böyle bir konunun doktora çalışması olmasını Alsaç şaşırtıcı bulmaktadır. Çalışmanın ele aldığı ve ilettiği bilgiler, çıkardığı sonuçlar bakımından sürprizler içermektedir. Meral Özbek’e göre, herkes gibi aydınların da arabesk müziğe, onun yaratıcılarına ve türlerine olumsuz bir bakışı olabileceğini söyler. Çünkü bu müzik yozlaşmış, derlemeci, seçmeci ve özgünlüğü olmayan gecekondu müziği idi, kırsal kesimlerden gelenlerin ezilmişliğini dile getiriyordu; tek sesli ve ilkel bir müzikti, müzik eğitimi yüksek düzeyde olmayan sanatçılar tarafından üretilirdi.

Meral Özbek de genellikle böyle düşünüldüğüne değindikten sonra araştırmaları sonucu bunların önemli bir bölümünün yanlış olduğunu, bilgi eksikliğinden kaynaklanan ön yargılar olduğunu ortaya koymuştur. Arabesk müziğin ezilmişlik değil de başkaldırı müziği olduğunu, Orhan Gencebay’ın oldukça iyi bir

⁷⁸ Yaşın, Mehmet, “Gelenek mi? Kimin Geleneği”, *Adam Sanat*, S.113, Nisan 1996., s.37-50.

⁷⁹ a.g.m. s.39.

⁸⁰ Alsaç, Üstün, “Üç Kitap”, *Adam Sanat*, S.89, Nisan 1994, s.56-63.

müzik eğitimi gördüğünü, Batı müziğini de tanıdığını, çok iyi gitar çaldığını, batılı enstrümanların da kullanılıp çok sesli müziğe geçiş denemelerinde bulunduğunu söylemektedir.

Diğer yapıt da bir doktora çalışmasıdır. Alt başlığı konusunu açıklıyor. Türkiye’de “Resmi Tarih Tezinin Oluşumu”. Çalışma, yalnız kimi olguların eleştirel bir yaklaşımla ele alınmaya başlamasının bir örneği değil, bunun ne denli gerekli olduğunun da bir kanıtıdır. Cumhuriyet’in kurulduğu yıllarda Türk tarihi ile ilgili Osmanlı imparatorluğunu kötileyen savlar ortaya atmıştır. Tarih, yalnız bilim dalı değil, onun insanları eğitici, onlara yurttaşlık bilinci aşılayıcı, hatta ortak amaçlar çevresinde birleştirici bir yanı olan alandır.

Adam Sanat’ın 4.sayısında Günay Güreli tarafında kaleme alınan “*Hançer ve Lermontov*”⁸¹ da büyük Rus yazarı Mihail Yuryeviç Lermontov’un şiirlerinden derlenmiş bir şiir kitabı değerlendirilmektedir.

Şairin, 1829’ dan 1841’ e kadar geçen zaman içinde şiir yazdığı dönem Çarlık Rusyası’nın karanlık günlerine karşılık düşmektedir. Dekambrist hareketin başarısızlığından sonra Çarlık yönetimi, zaten var olan baskısını ağırlaştırmış, ülkenin ilericilerine baskı uygulamış ve onları etkisiz hale getirmeye çalışmıştır. Karanlık bir dönem, özgün bir duyarlılığa sahip olan Lermontov’u etkilememesi olanaksızdır. Bu etkilenme onun duyarlılığının yanı sıra dünya görüşüyle de ilgilidir. Dünya görüşü kendi sözleriyle, “*Hastalığın belirtilmiş olması bile yeter; nasıl iyileştirileceğini Tanrı bilir*” şeklindedir. Devrimci hareketin bir seçenek olarak öne çıkmadığı bir dönemde yaşayan Lermontov da seçeneksizdir ve onun bu seçeneksizliği eserlerine yansımaktadır.

Byron ve Puşkin’den etkilenen Lermontov’un şiirleri lirik karakter taşır. Bazı şiirleri simgesel bir anlatımla yazılmıştır. “*Üç Palmiye*”, “*Terek’in Armağanları*”, “*Yaprakçık*” gibi.

Mukadder Haydari, 210. sayısındaki “*Yalan*”⁸² başlıklı yazısında Esere

⁸¹ Güreli, Günay, “Hançer ve Lermontov”, *Adam Sanat*, S. 4, Mart 1986, s. 72-83.

⁸² Haydari, Mukadder, “Yalan”, *Adam Sanat*, S. 210, Temmuz 2003, s. 95-100.

Yönelik Eleştiri türlerinden biri olan Yapısal Eleştiri çerçevesinde Tahsin Yücel'in *Yalan* adlı romanını değerlendirmiştir.

M, Haydari, yazısında öncelikle eserin ilk 60 sayfalık bölümündeki olayların ve bu olaylara bağlı olarak kişilerin zaman içinde sıralanışına dikkat çekiyor. Rus biçimciliğinin “Romanda Yazınsallık” ilkesinin aksine *Yalan*'da “hızla, eksiz ve geri dönüşsüz”⁸³ bir anlatım sergilediğini belirtiyor. Ardında da “ *bu belirgin çizgisellik, zaman akışının kesilmemesi Tahsin Yücel'in konu ettiğini, yapıtlarından çeviriler yaptığını bildiğimiz Proust, Flaubert, hatta Balzac'ın çizgisel anlatımını kırmaya yönelmiş olabilir*”⁸⁴ diyor yazar için. Birbirine benzeyen roman karakterleri de bu çizgisel, geri dönüşsüz devamlılıkla uygunluk göstermektedir.

Haydari'nin eleştirisinde, Rus biçimciliği ve yapısalcılıktan ileri gelen metnin başka metinlerle ilişkisini araştırmak ve yazınsal gelenekleri, kalıpları, tekrar edilen olay örgüleri ve işlevlerini tespit etmeye çalışması dikkat çekiyor. Nitekim yapısalci eleştiri anlayışı ile Tahsin Yücel'in; *Anlatılar, Anlatı Yerlemleri, Roman Üstüne Denemeler, Kusur Konusunda* vs. gibi eserlerinden alıntılar yaparak romanı irdelemektedir.

Ateş Süphandağlı, 159. sayıda, “*Romanda Biçim Sorunu: Karanlığın Günü*”⁸⁵ başlıklı yazıda Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü* adlı eseri çerçevesinde son dönem Türk romanında gözlemlendiği sorunlara değinmektedir. “1970'ten sonra Türkçe roman çok değişti. Romanları artık kuramsal yapıtlar gibi okumak gerekiyor. Dikkatle okumazsanız anlamıyorsunuz. Özellikle biçimden doğuyor anlama zorluğu. Yeni anlatı yönteminde zaman sırasına uyulmuyor.”⁸⁶ Ayrıca “günümüz romanlarında, eskiden çok önemsenen neden-sonuç ilişkisine de yer verilmiyor.” diyor.

⁸³ a.g.m. s. 95.

⁸⁴ a.g.m.s. 95.

⁸⁵ Süphandağlı, Ateş, “Romanda Biçim Sorunu: Karanlığın Günü”, *Adam Sanat*, S. 159, Şubat 1999, s. 98-71.

⁸⁶ Süphandağlı, Ateş, “Romanda Biçim Sorunu: Karanlığın Günü”, s. 68.

Süphandağlı. “Zaman sırası karıştırılmış, neden-sonuç ilişkileri verilmemiş, tipleştirme yok, küçük bir aydın takımı yansıtılmış.”⁸⁷ tespitinde bulunmaktadır, “Karanlığın Gün”üne dair. Leyla Erbil’in eseriyle birlikte getirdiği yeniliklere de değinmektedir, yazar. “Yeni duralama imleri, (üç virgül, virgüllü soru imi vb.) yer yer İngilizce tümceler kullanma (Türkçeye çevirileri yok) koşuksal konuya yer vermek, vurgulamak istediği sözcükleri büyük yazaçlarla yazma”⁸⁸ gibi getirilen yeniliklerden duralama imlerinin anlam oluşturmada hiçbir katkısı olmadığını söylüyor.

M. Kemal Adatepe, 140. sayısında “Karamela”⁸⁹ başlıklı yazısında “Yeni Hayat’ın, özenle kurulmuş güçlü kurgusunun birden fazla yapı malzemesinin bir anlamda “kilit taşı”⁹⁰ olarak nitelendirdiği “Karamela” ögesinin ardında saklı gizemi gün ışığına çıkarmaya çalışmıştır.

Adatepe, *Yeni Hayat*’ın ismine ve dolayısıyla tarihsel gelişim sürecine kaynaklık etmesi nedeniyle “Karamela” ögesini:

- a) İç Dönüşümler
- b) Karamela ve Dil Oyunları
- c) Karamela ve Tarihsel Perspektif

olmak üzere üç başlık altında incelemektedir.

Ateş Süphandağlı, 151. sayısında “Su Üstündeki İzler Yiter”⁹¹ başlıklı yazısında Ahmet Altan’ın *Sudaki İz* adlı romanını değerlendirmektedir.

Süphandağlı, çalışmasında öncelikle eserdeki zamana dikkat çekmektedir. Eserde “Uzak geçmiş, yakın geçmiş, şimdi; ya da özdeş sırayla ilk gençlik, gençlik,

⁸⁷ Süphandağlı, Ateş, “Romanda Biçim Sorunu: Karanlığın Günü”, s. 68.

⁸⁸ a.g.m, s. 69.

⁸⁹ Adatepe M. Kemal, “Karamela”, *Adama Sanat*, Sayı 140, Temmuz 1997, s. 19-29.

⁹⁰ a.g.m, 19.

⁹¹ Süphandağlı Ateş, “Su Üstündeki İzler Yiter”, *Adam Sanat*, S.151, Haziran 1998, s. 67-71

erişkinlik dönemleri; bir başka yönden inanç öncesi, inanç, inanç sonrası”⁹² olmak üzere üç ana zamanın varlığına dikkat.

Üçüncü tekil kişi anlatımının kullanıldığı romanda zaman çizgisinin kırıldığını, geriye dönüş tekniklerinin kırıldığını tespit ediyor ve ekliyor Süphandağlı. “*Geriye dönüşlü anlattım genellikle birinci tekil kişi ağzı kullanılarak ya da iç konuşma yöntemi ile yapılır. A. Altan bu yöntemleri kullanmamış. Bu nedenle romanı karışımı aşırı oranda olmuş*”⁹³ diyerek olumsuz eleştiride bulunuyor. Olumsuz eleştirini devam ediyor yazar ve zaman çizgisindeki *düzensizlikten* kaynaklı karışıklığın okurun eseri bütün olarak kavramasını güçleştirdiğini belirtmektedir.

“*Bir dönemin değişik bir kesitini, değişik kişilerini yansıtması açısından baktığımızda*”⁹⁴ eseri hasarlı olarak nitelendiriyor, Süphandağlı. Ahmet Altan’ın eseri yazmaktaki amacının inançları incelemek olduğunu hatırlattıktan sonra “*kişilerin bir inancı neden, ne biçimde benimsediklerini, sonra niçin caydıklarını*”⁹⁵ belirtmeme nedeniyle eserin eksikliğine vurgu yapmış.

Romanın konusu Süphandağlı için “*inanç değil, eşeysellik*”tir. Eşeyselliğe aşırı yer verilmiş olmasından dolayı “*roman gerçeği*” zedelenmiştir.

Eserde ufak tefek noksanlıkların yanı sıra esere katkısı olmayan fazlalıklardan da bahsediyor. “*örneğin: Orhan’la Ömer’in bir köşke gidişinin anlatıldığı bölümün; öncesi, sonrası (nedeni, sonucu) verilmedi için yapıta katkısı yok*”⁹⁶ diyor, Ateş Süphandağlı.

Son olarak “*Bütün karışıklığına rağmen biçem açık, akıcı olduğundan ‘Sudaki İz’i sıkılmadan okuyabilirsiniz. Kusursuz yapıt imkansızdır, birkaç yanlış bulunması ‘Sudaki İz’in düşük değerli olduğunu göstermez*”⁹⁷ diyerek yazısını sonlandırıyor.

⁹² Süphandağlı Ateş, “Su Üstündeki İzler Yiter”, s. 67.

⁹³ a.g.m, s. 67.

⁹⁴ a.g.m., s. 69.

⁹⁵ a.g.m, s. 69.

⁹⁶ a.g.m s. 70.

⁹⁷ a.g.m s. 71.

Hürriyet Yaşar, 160. sayısında, “Yazarın Öyküsü, Yazının Öyküsü ve *Nü Peride*”⁹⁸ başlıklı yazısında Hakan Akdoğanın “*Nü Peride*” isimli eseri irdelemektedir.

Nü Peride'de biri günümüzde diğeri Osmanlının gerileme döneminde geçen iç içe iki öykü anlatılmaktadır. Eserin arka kapağındaki tanıtım yazısında öykünün “Osmanlının son döneminde” geliştiğine değinilmektedir. Gümüş, romandaki yaşantılardan hareketle öykünün Osmanlının son döneminde değil de 16-17. yüzyıllarda geçtiği tespitinde bulunmaktadır.

“Romanın Osmanlının – Osmanlı olmayan – sıradan insanların yaşamından alınan küçük kesitinde o yaşamın doğasına, insanına, o doğanın ve insanın ruhuna inmediği görülüyor.”⁹⁹ tespitiyle yazarın anlatımdaki eksikliğe dikkat çekiyor.

“Kişiler yaşanan mekanlara, zamanlara sıkıca bağlanamadıkları için kurmaca ilişkilerin kurulamadığı, romanın tek boyutlu, tek düzlemli bir anlatım biçimine boyun eğdiği”¹⁰⁰ni belirtiyor Gümüş. Romanın kişilerini ise “coşkulu, duyarlı, eylemli olmadıkları için tamamlanmamış kurusıkı kişiler”¹⁰¹ olarak nitelendiriyor. Romanı roman yapan unsurlardan önde geleni olay örgüsünün de *Nü Peride*'de olmadığını belirtiyor.

Gümüş, “Esnekliği olmayan, belirtilere, çağrışımlara, çoğul anlamlara kapılarını kapamış bir dil ile roman yazılabilir mi? *Nü Peride*'yi olumsuzlayan da ilkin bu dili”¹⁰² diyor.

Hürriyet Yaşar, 144. sayısında, “Kaçkınlar'ın Bozgun'unda Anlaşılamayan”¹⁰³ başlıklı yazısında Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* ve *Bozgun* adlı eserlerini karşılaştırmalı olarak değerlendirmektedir.

⁹⁸ Yaşar ,Hürriyet, “Yazarın Öyküsü, Yazının Öyküsü ve *Nü Peride*”, *Adam Sanat*, S. 160, Mart 1999, s.75-80.

⁹⁹ Yaşar ,Hürriyet, “Yazarın Öyküsü, Yazının Öyküsü ve *Nü Peride*”, s. 78.

¹⁰⁰ a.g.m, s. 78.

¹⁰¹ a.g.m s. 79.

¹⁰² a.g.m, s. 80.

Bozgun'dan verilen “*Sonra? Sonra onları da yıkmalı. Yıkmalı! Yıkmalı! Hiçbir şey bırakmamalı... hiçbir şey yapmamalı. Ağaçları kesip filizlenmesinler diye köklerine kaynar katranlar dökmeli. Çiçekleri keçilere yedirmeli. Çocukları öldürmeli...*”¹⁰⁴ örneklerden hareketle Hürriyet Yaşar, *Kaçkınlar*'ın iç konuşmalarına göndermede bulunarak “*sık sık varılan bir duraktır ölmek ve öldürmek sorunsalı*”¹⁰⁵ diyor. Devam ediyor “*Yıkmak, yok etmek...Yerine ne koymak*”¹⁰⁶ sorusunu yöneltiyor. “*Kitap boyunca bulamayız bu soruların yanıtını. Yanlış olanın, kötü olanın neler olduğuna ilişkin yanıtlarda bulamayız.*”¹⁰⁷ tespitleri ile eserdeki olumsuzlukları gün ışığına çıkar maktadır.

Yaşama sırt çevirmiş karakterlerin içine düştükleri yalnızlık, yabancılaşmışlık olgularına dönük, Yaşar: “*Ne olmuş ona? Yalnızlaşmışsa, nasıl yalnızlaşmış? Yabancılaşmışsa, nasıl yabancılaşmış?*”¹⁰⁸ sorularıyla nedenlere inmek istiyor. *Bozgun*'da yalnızlığın, yabancılaşmanın, amaçsızlığın nedenlerini anlatmaya dönük bir çabanın görülemediğinden yakınıyor ve eleştiriyor. Hiçbir şey somutlaşmaz, aksine somut olanları da soyutlaştırır, diyor, Ferit Edgü için. Olgular vardır hikayelerinde, yalnız bu olguların hikayelerinin yokluğuna dikkat çekerek: “*İletişime değil, iletişimsizliğe dönük bir tavır.*”¹⁰⁹ Sergilediği tespitiyle olumsuz eleştirilerine devam etmektedir, Yaşar.

Hürriyet Yaşar, öznel bir yargıda bulunduğunu belirterek: “*Bozgun'u ilk okuyuşumdan birkaç gün sonra belleğimden silinmiş olduğunu ayımsadım. Kaçkınlar da içi kolay kolay anımsanacak bir kitap değildi. Bu unutulmalarda öykülerdeki her şeyin silik olmasının, kişilerin cansız ve bir düşüncenin aktarımında kullanılan araçlar olarak kalmasının büyük payı var.*”¹¹⁰ diyor.

¹⁰³Yaşar Hürriyet, “Kaçkınlar’ın Bozgun’unda Anlaşılamayan”, *Adam Sanat*, S. 144, Kasım 1997, s. 49-59.

¹⁰⁴ a.g.m, s. 52.

¹⁰⁵ a.g,m s. 52.

¹⁰⁶ a.g.m s. 52.

¹⁰⁷ a.g.m s. 52.

¹⁰⁸ a.g.m s. 59.

¹⁰⁹ a.g.m s. 59.

¹¹⁰ a.g.m s. 59

A.Melda Üner, 148. sayıda “*Tutunamayanlar’ın Anlatım Teknikleri*”¹¹¹ yazısında *Tutunamayanlar* eserini postmodern anlatım açısından değerlendirmektedir.

“ *Postmodernler romanın kurmaca olduğunu anlatmak ve 19. yüzyıl gerçekçi romanında, romanın gerçekleri yansıttığı izlenimini yaratmak için kullanılan çerçeve tekniğini alaya almak için çerçeveler kurup kırarlar.*”¹¹² Postmodern edebi anlayışını çerçeveleyen bir çerçeve çiziyor Üner. Ardından “ *modernist ve postmodern akımların etkisinde kalmış, bireyin iç dünyasını, sorunlarını, psikolojik durumunu anlatmayı yeğlemiştir. Ancak onu farklı kılan yarattığı karakterin iç dünyasını, zihnini okuyucuya anlatım şeklidir.*”¹¹³ Oğuz Atay’ın edebi kişiliğini ortaya koyar.

İnşaat mühendisi Selim Işık ile Turgut Özben’in yaşam öykülerinin konu edinildiği eseri, Melda Üner, postmodern yöntem çizgisinde değerlendirmektedir. “*Romanda her bir metin ayrı ayrı çerçeveler içinde alınmıştır. Ancak bu, kurmacaya gerçek izlenimi vermek için değil*”¹¹⁴ daha çok “*19. yüzyıl romanında kullanılan, anlatılacakların gerçek olaylardan alındığını okuyucuya kabul ettirmek için kullanılan çerçeve tekniği ile alay*”¹¹⁵ ederek romanın gerçekte kurmaca bir oyun olduğunun okur tarafından anlaşılmasını sağlamak içindir diyor, Üner.

A. Melda Üner, *Tutunamayanlar’ı* eserde kullanılan; 19. yüzyıl gerçek romanında kullanılan “Ruhsal Çözümleme”, 20. yüzyılın popüler yöntemlerinden “Aktarılan İç Konuşma” ve “Alıntılanan İç Konuşma” “Bilinç Akımı”, ve “Rüya” yöntemlerinin kullanımını irdeleyerek devam etmektedir, çalışmasına.

Değerlendirmeleri neticesinde vardığı sonuç ise: “*Oğuz Atay, Tutunamayanlar romanında kullandığı tüm tekniklerde son derece etkili ve başarılı olmuş; Türk romanını çağdaş Batı romanı ile aynı paralele taşıyarak*

¹¹¹ Üner , A. Melda, “Tutunamayanlar’ın Anlatım Teknikleri”, *Adam Sanat*, S.148, Mart 1998, s.37-42

¹¹² a.g.m, s. 40.

¹¹³ a.g.m, s. 37.

¹¹⁴ a.g.m., s. 37.

¹¹⁵ a.g.m, s. 38.

edebiyatımızdaki dönüm noktalarından biri olma özelliği kazanmıştır.”¹¹⁶
sonucudur.

Adam Sanat’ın 182. sayısında, “İlhan Berk’in İki Şiiri Üstüne Bir Okuma Denemesi”¹¹⁷ başlıklı yazında, amacını: “İlhan Berk şiirini dönemlere ayırarak okumak, onun geçtiği yolların izini sürmek değil, yalnızca son dönemde yazdığı ve Kitaplık Dergisi’nin ocak 2000 sayısında yayımlanan ‘Bazilika’ ve ‘Ölüyü Aşağıda Bıraktık’ şiirlerini okumaya çalışmak.” olarak açıklayan Pelin Özer Savlı, bu şiirlerden birinin imge dağıtan yapısıyla zengin bir şiir birikiminin tohumlarını serperken ötekinin susmayı ve nokta koymayı bilen bir şairin sessizliğini dile getirdiğine kanaat etmektedir. Savlı konuyla ilgili düşüncesini, *“Birbirlerinden bu derece ayrı olmalarına karşın, bu iki şiir kolkola girip, İlhan Berk’in bugüne kadar yazdığı tüm şiirlerin zenginliğini işaret ediyor. Bazilika’yı şair sanki yıllarca çantasında biriktirdiği imgeleri bir konfeti gibi saçıyor okurun üzerine.”¹¹⁸* ifadeleriyle özetlemektedir.

“Bazilika” Savlı’nın düşüncesine göre, şairin yaşamı nasıl kat ettiğinin, nasıl akıp taşıdığı, durgunlaştığının, şiirini nasıl yazdığının, denetlediğinin, nasıl rahat bıraktığının bir özetidir.

Savlı, “Bazilika” ve “Ölüyü Aşağıda Bıraktık” şiirlerine dair görüşlerini özetle şöyle ifade eder: *“İlk bakışta birbirlerinden yapı, söyleyiş ve söz yoğunluğu bakımından farklı ve fakat ortak bir yanları var ki o da keskin hatlardan uzak, kekeme bir yapının farklı uçlarda nasıl bir vücutta birleştiğini gösteren, iç içe geçerek birbirini sessizce etkileyen iki şiir olarak karşımıza çıkmıştır.”¹¹⁹*

¹¹⁶ Üner , A. Melda, “Tutunamayanlar’ın Anlatım Teknikleri s. 42.

¹¹⁷ Savlı, Pelin Özer ,“İlhan Berk’in İki Şiiri Üstüne Bir Okuma Denemesi”, *Adam Sanat*, S. 182, Ocak 2002, s. 76-78.

¹¹⁸ a.g.m s. 76.

¹¹⁹ a.g.m s. 78.

3. Esere Yönelik Pratik Eleştiri Yazıları

a. Roman Eleştirisi Yazıları

Fethi Naci, *Adam Sanat*'ın 1. sayısında, “*Özgür Yazar mı; Sahibinin Sesi mi?*”¹ adı altında, insan dramlarıyla dolu, çalkantılı dönemlere tanıklık edebilecek yapıtlar vermeyi her romancının isteyeceğini, ancak bu dönemde yaşanan olayların dumanı üzerinde iken gerçekçi yaklaşımların yerini duygusal yaklaşımların alması tehlikesiyle romancının karşı karşıya olacağını söyler. Bu tür romanlar yazılırken, “*Gerçekleri çarpıtmadan döneme ve kişilere nasıl bir tutum takınmalı?*”² sorusuna yanıt arayan yazar yine, “*Bu yola çıkarken kişilerin dramlarından yola çıkılabilir, ama bireylerin dramları “siyasal” dan soyutlanabilir mi?*”³ şeklinde ikinci bir soruyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Bu durumda Fethi Naci, kişilerin davranışlarında somutlaşabilecek siyasal bakışın, “*en genel-geçer*” çerçevede kalması gerektiğini öne sürer.

Fethi Naci, romancının ayrıca yazınsal sorunlar dışında kimi siyasal ve ahlaksal sorunlarla da karşı karşıya kalabileceğini, yakın geçmişte olup bitenleri nesnel olarak eleştirip değerlendirmek için iyi bir romancı olmanın yeterli olmadığını vurgular. Çünkü, nesnel eleştirinin karşısında hukuksal engeller vardır. Yasal sınırlamaların, sanatsal yaratıma kısıtlama getirdiği ortamda romancı, “*özgür yazar*” yerine “*sahibinin sesi*” konumuna düşmektedir. Sonuç itibariyle, Naci'ye göre, “*Övme özgürlüğünün olmadığı yerde yermek de nesnel bir eleştiri değildir. Eleştiri özgürlüğünü ikiye bölerek bir yanını tanımak ya da tanıtmak eleştiri değildir.*”⁴

Ateş Süphandağlı, *Adam Sanat*'ın 59.sayısında *Romanda Biçim Sorunu*'nu “*Karanlığın Günü*”⁵ adlı eser üzerinde tartışmaktadır. 1970'ten sonra Türkçe romanın farklı eğilimlere yelken açtığını öne sürer. Ona göre, romanları artık kurumsal yapıtlar gibi okumak gerekiyor ve anlama zorluğu ise özellikle biçimden doğuyor. Sırasızlığın etkisiyle şimdiki durum görülüyor, tüm olaylar geçmişte

¹ Naci , Fethi ,“ Özgür Yazar mı; Sahibinin Sesi mi?”, *Adam Sanat*, S. 1, Aralık 1985, s. 9-11.

² a.g.m. s.9.

³ a.g.m. s.9.

⁴ a.g.m. s.11.

⁵ Süphandağlı , Ateş, “Romanda Biçim Sorunu:Karanlığın Günü”, *Adam Sanat* ,S.59 ,Ekim 1990, s.68-74.

olmuş gibi bir izlenim doğuruyor. Romancı, roman kuramcısı E. M Forster'ın 1927 yılında söylediği, “*Romanı dokurken roman yazarının zamanı yok sayması gibi bir şey olamaz. Sımsıkı değilse bile, az çok öyküsünün ipini elinde tutması, o upuzun zaman şeridini bırakmaması gerekir. Yoksa o da bizim gibi anlaşılmaz duruma gelir ve bu da romancı için kötü bir kusurdur.*”⁶ sözlerini aktaran Süphandağlı, “*O gün için yanlış sayılan şey, günümüz romancıları arasında büyük kabul görüyor.*”⁷ sözleriyle günün romanının “zaman” konusundaki tavrının altını çiziyor.

1970’ten sonra yazmaya başlayan romancıların diğer bir ortak özellikleri, birinci tekil kişi ağzıyla yazma, ancak baş kişinin iç yaşantısını yansıtmaktan diğer roman kişilerinin iç yaşantısını vermemektedir. Bunun için, her bölümde başka roman kişisi anlatıcı yapılarak bu eksiklik giderilmeye çalışılmaktadır

Günümüz romanlarına dikkat da çeken Süphandağlı, çok önemsenen neden-sonuç ilişkisine şimdi pek dikkat edilmediği, sorunların nedeninin yansıtılmadığını, yalnızca görüngülere önem verilip geçildiğini belirtir. Ayrıca Eski romanlarda tipler yaratılmaya çalışılırken 70’ten sonra Türkçe romandan bu da atılmış, eski romanlarda tüm toplum yansıtılmaya çalışılırken, şimdi küçük bir kesimle yetinilmiştir.

Süphandağlı, biçim sorununa örnek olması açısından “*Karanlığın Günü*” romanını değerlendirirken şu tespitlerde bulunuyor: “*Bütün bu biçim sorunları karşısında birtakım biçimsel katkıları olmakla birlikte, “Karanlığın Günü” yukarıdaki özelliklerin tümünü taşıyor... Zaman sırası karıştırılmış, başkişinin ağzıyla anlatılmış, neden sonuç ilişkileri verilmemiş, tipleştirme yok, küçük bir aydın takımı yansıtılmış. Leyla Erbil’in getirdiği yenilikler, yeni duralama imleri yer yer İngilizce tümceler kullanma, koşuksal yazıya geniş yer verme, vurgulamak istediği sözcükleri büyük yazıyla yazmasıdır. Yeni duralama imlerinin, yazıyı daha iyi anlamamızda hiçbir katkısı yok.*”⁸

⁶ Süphandağlı , Ateş, “Romanda Biçim Sorunu:Karanlığın Günü”, . s.68.

⁷ a.g.m. s.69.

⁸ a.g.m, s.73.

Fethi Naci, “*Ahmet Altan’ın ‘Devrimci’leri*”⁹ nde, “Sudaki İz” romanının üç devrimci genci, Köylü Necip’le zengin çocukları Fazıla ve Bülent, Ahmet Altan’ın roman karakteri oluşturmadaki başarısızlığı üzerinde durmaktadır.

Üniversiteye başlayalı bir yıl olan Necip, kentte küçük, miniminnacık bir ayrıntı bile değildir, bunun farkına varan, var olamamanın acısını hisseden Necip, çaresizliğini, damla damla öfkeye dönüştürür. Yalnızlığı sırasında bir öğrenci-Fikret-yanına gelir, kimsenin tek başına yalnızlıktan ve çaresizlikten kurtulamayacağını anlatır. Anlattıkları Necip’i ikna eder. Birden her şeyi başka türlü görmeye, kendisinin güçlü insan olduğuna inanmaya başlar. Köylü Necip bir seansta devrimci olur. Fazıla ve Bülent zengin çocuklarıdır.

Fazıla’nın zengin olması, parayı rahatça kullanması ona ayırdında olmadan bir güven sağlamış, insanları küçümsemesine yardımcı olmuştur. Fazıla’nın yaşayabilmesi için bir kutsallığın kölesi olması, onun uğrunda acı çekmesi gerekmektedir. Yıllarca bir gecekonduya yaşar. Bu yaşam biçimini sevmesi gerektiğini sanmıştır. Ancak bir yılbaşı akşamı çamurlu sokaklardan arkadaşlarına giderken düşmesi ona tükendiğini ve bu yaşama dayanamayacağını düşündürür. Yıllar sonra, önemli işleri çok hafife aldıklarını, bu işlerin çocukların yapacağı işler olmadığını söyler. Keza Bülent de ondan farksız. “*Sudaki İz*” de romanının kahramanları bu şekilde eğreti birer kimlik olduklarına göre Fethi Naci’nin bu durumda yapacağı yorum: “*Sudaki İz*” de, *Ahmet Altan’ın devrimcileri belli bir şablona göre imal edilmiştir.*”¹⁰ şeklinde olacaktır.

Fethi Naci, “*Eleştiri Günlüğü*”¹¹nde Yaşar Kemal’in Kale Kapısı romanına dair şunları söylemektedir: Yaşar Kemal, “Kale Kapısı”nın birinci bölümünde ‘kan’ı Salman’ın gözünden ve beyninden verir ki Salman için “kan” demek İsmail Ağa demektir. Ölünün parmaklarında kuruyan “kan”, Mustafa için “sonsuz bir korku”ya dönüşür. Korkunun insanı ne duruma getirdiğini, insanın korkuyla hayal etme gücünü, imgelemine bütün ayrıntılarıyla, elle tutulurcasına veren Kale Kapısı, Mustafa’nın korkusunun romanıdır.

⁹ Naci, Fethi, “Ahmet Altan’ın ‘Devrimci’leri”, *Adam Sanat*, S. 1 ,Aralık 1985, s.10-12.

¹⁰ Naci, Fethi, “Ahmet Altan’ın ‘Devrimci’leri”, s.12.

¹¹ Naci, Fethi, “Bir Kan Yağmuru”, – “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat* ,S.4,Mart 1986, s. 19-27.

Fethi Naci, “*Bir Kan Yağmuru*” diye nitelendirdiği Kale Kapısı’nda Yaşar Kemal’in Mustafa’nın ruhsal durumunu verirken olaylarla, konuşmalarla, kimi zaman betimlemelerle, -ruhsal çözümleme yapıyorum diye altını kalın çizgilerle çizmeden- Mustafa karakterini çizer. Babasının ölümü üzerine köylülerin şu sözlerini düşüncesine örnek gösterir: “*Babasının ölüsü salacada giderken, bütün köylü, bütün dünya, kurt kuş, börtü böcek koca İsmail’e ağlarken gidip de çocuklarla bilya oynayan o Mustafa değil miydi? “Babasına düşman oldu.” der köylü. Gerçek durumu Kuş Mehmet bilir: O, babasına öldü diye küsmüştü.*”¹² ölmekle, kendisini koyup gittiği, babasız bıraktığı için Mustafa’nın babasına küsmesini Yaşar Kemal böyle anlatmıştır.

Nur Yumer 4. sayıda, edebi eserin, yazarın kendi hayatıyla olan bağına güzel bir örnek olarak değerlendirdiği, Yourcenar’ın Hadrianus’un Anıları’ndan sonra ikinci büyük romanı olarak bilinen Zenon’un, 1956 yılında kaleme alınan “Innsbruck’ta Konuşma” bölümü dışında, 1962-65 yılları arasında yazılmış olduğunu fakat Zenon’un ilk taslağının 1921 yılına dayandığını açıklamaktadır: “*Yazar 1922-25 yıllarında yazıp bir kenara bıraktığı, sonradan bazı bölümlerini La Mort conduit L’attelage başlıklı hikaye kitabında topladığı romanında Zenon’un ilk taslağı vardır. Dolayısıyla Zenon’un birinci bölümü ikinci ve üçüncü bölümünden otuz yıl önce tasarlanmış*”¹³

Yapıtın asıl başlığı, “L’Oeuvre au Noir’dur. Hem Zenon’un hayatı bağlamında, hem de XVI. yüzyıl dönem bağlamında düşünülen Noir, kara demektir. Kitap, hümanist düşünür Pico dela Mirandola’nın, “*Sana özgül olarak, ne bir surat, ne bir yer, ne de herhangi bir yetenek verdim ey Adem, ta ki suratını da, yerini de, yeteneklerini de, sen kendin kazanasın, kendin edinesin. Seni evrenin ortasına koydum, evreni daha iyi görebilesin diye.*”¹⁴ sözleriyle başlayan sözler umut sözleridir ve genç Rönesans dünya görüşünü özümlemesi açısından önemlidir. Oysa üçüncü bölüm de, “Hapis” başlıklı bölümünün alıntısındaki,

“*Soysuzluk sayılmaz, ne de soysuzluktan gelir;*

¹² Naci, Fethi, “Bir Kan Yağmuru”, – “Eleştiri Günlüğü”, s.22.

¹³ Yumer, Nur, “Zenon Üzerine”, *Adam Sanat*, S.4, Mart 1986, s. 36-42.

¹⁴ a.g.m. s.37.

Ol kişi ki, daha hain bir yazğıdan kurtulmak için

Hayatına dış bilemiş, ölüm istemiştir... ”¹⁵ sözleri, Nur Yumer’in deyimiyle: “Bozgun ve karmaşa ortasında ayakta kalmaya çalışmaktan başka çaresi kalmamış insanadır. Kitabın başındaki ses, pırıltılı, güneşli bir sestir; sonundaki ise hüznü, gururlu... ”¹⁶

Zenon, Ortaçağ Hıristiyanlığının politik ve dinsel açıdan ikiye bölündüğü bir karmaşa yüzyılı; XVI. yüzyılı ele alır. Kuzey Avrupalı bir hekim, simyacı, düşünür olan Zenon, Protestanlığa dönüşen reform hareketini, büyük keşiflerin dünyanın parçalanışıyla sonuçlanışını, monarşinin yükselmesiyle gelişen kapitalizmi, yenilmeden yaşar. “Nereye gidiyorsun?” sorusuna, “Hic Zeno”; “ *Yani kendime diye cevap veren insandır Zenon.* ”

Kitabın “Dipsiz Kuyu” (Âbime) bölümü fizikötesinin sınırlarında dolaşan bir Zenon görüldüğü bölümündür. Burada, “*Doğu öykülerinde, us ile usdışının, düzen ile kaosun amansız çarpışmalarıyla, iniş çıkışlarıyla karşılaşılır.*”¹⁷

Usla usdışının çarpışmasının insan hayatında edindiği biçimler ve insanın farklı kültürlerde, farklı tarihsel dönemlerde bunlara bakışın Yourcenar’ın yapıtında kitaptan kitaba, bölümden bölüme farklılık gösterdiğini söyleyen Yumer Zenon’un 1. bölümünün aslında 2. ve 3. bölümden otuz yıl önce yazıldığını belirtir.

Semih Gümüş, Selim İleri’nin “*Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*” romanının, “*Selim İleri’nin Ceviz Sandığı*”¹⁸ adı altında, zaman’ı yazınsal bir yapım biçimi –ya da yazınsal bir kişilik- olarak seçmediği için “*zaman romanı*” olarak nitelendirilmesi güç bir anlatı olarak değerlendirmektedir. Çünkü, Selim İleri’nin anlatısı seçilmiş bir dış zamanı taşır. Zaman anlatıyı değil, anlatı zamanı yüklenmiştir.

¹⁵ Yumer, Nur, “Zenon Üzerine s.37.

¹⁶ a.g.m. s.38.

¹⁷ a.g.m s.41.

¹⁸ Gümüş , Semih, “ Selim İleri’nin Ceviz Sandığı”, *Adam Sanat*, S. 74, Ocak 1992, s. 58-63.

Gümüş, incelemesinde *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da hep geçmişte kalanların anlatılması biçiminde kendini gösteren yazınsal düzeyin, aslında geçmişi bugüne gönderen bir bağıntıyı içerdiğini savunmaktadır.

*“Selim İleri, pek çoklarının unutup örümceklenmeye terk ettiği o geçmiş zamana, o zamanın edebiyatına, unutulmaz kişiliklerine, değerlerine, eskil yaşantıların çok özel tarihinin ceviz sandığına gönderiyor okuru- ceviz sandık zaman ile tütsülenmiş.”*¹⁹

Semih Gümüş, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'ı , gelenek saygısı olan bir roman, öykülemeye başvurmayan bir anlatı niteliğinde bulmaktadır. Gerekçesi ise *“On ayrı bölümün her birinin kendi içinde bir öyküsü, dural bir yaşantısı olmakla birlikte, ne bir başkalarına, ne de birbirleriyle ilişki içinde bütüncül bir süreç oluşturur.”*²⁰ sözleriyle ortaya koymaktadır.

Mavi Kanatların dili ise Gümüş'ün deyimiyle, özgün bir yapısı, anlambişimi olan, eskimiş değil, eski bir kumaş. Seçilmiş söylem düzeyi okura benimsetirken yazınsallaşan bir dil.

Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın için Gümüş'ün tanımlaması şöyledir: *“Selim İleri, sözcüklerin tılsımı ve okurun gönül evini paylaşan iletişiyle, Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın adını verdiği ceviz sandığını açmış, okuru roman sanatının erdemine sığınmaya çağıyor.”*²¹

Fethi Naci derginin 77. sayısındaki *“Eleştiri Günlüğü”*²²nde Yaşar Kemal'in *Deniz Küstü* romanında Yaşar Kemal'in İstanbul'un tükenişini, enine boyuna, daha geniş bir coğrafyada, ama bir yandan da insanlar, insan dramları anlattığını söylüyor. *Deniz Küstü*, Yaşar Kemal'in İçinde İstanbullu olmayan İstanbul romanıdır. Çünkü Selim bir balıkçı, bir Kafkasya göçmeni Çerkez; Karadenizli bir delikanlı ve diğerleri Anadolu'dan gelen insanlar. İnsanlar Anadolu insanı olunca, Yaşar Kemal de ancak Anadolu insanının gezip görebileceği bir

¹⁹ Gümüş , Semih, “ Selim İleri'nin Ceviz Sandığı”, s. 59.

²⁰ a.g.m. s.59.

²¹ a.g.m. s.63.

²² Naci, Fethi ,“Eleştiri Günlüğü” , *Adam Sanat*, S.77, Nisan 1992, s.14-17.

İstanbul'u anlatmıştır. Roman insanlarını, Yaşar Kemal'in "köylüleri" gibi davranmasını Fethi Naci *Eleştiri Günlüğü*'nde, çevre koşullarının insanları elbette değiştireceğini, bunun için toplumsal, ekonomik, siyasal koşulları değiştiren bir zaman gerektiği ve dolayısıyla Yaşar Kemal'in köylerde yaşayan köylüleriyle İstanbul'da yaşayan köylülerin benzer davranışlar içinde olmalarını olağan karşılamak gerektiğini savunur. Çünkü Yaşar Kemal sarılabilecek ortak değerleri kalmamış, roman kahramanlarını Anadolu'dan getirmiş ve "lumpen" denebilecek bir çevrede yaşayan Balıkçı Selimlerin kişiliğinde kimi erdemlerini yaşatmak istemiş olabilir.

Fethi Naci, "*Eleştiri Günlüğü*"²³ünde Tahsin Yücel'in "Dünya Kitap"ta Mart 1992 sayısında yayımlanan konuşmasında, "tip" konusunda sorulan soruya "*Roman bir zamanlar tipe dayanırdı. Benim amacım böyle bir tip yaratmak değildi. Dışarıdan baktığımda, eleştirmenlerin, okuyucuların gördüğü gibi, Peygamber bir tip. Belli yönelimleri uç noktasına kadar götürüyor. Moliere'in Cimri tipi gibi, bir Goriot Baba gibi tip özelliğinin olduğunu görüyoruz. Ama bu benim özellikle yapmak istediğim bir şey değildi. Fakat bir çok açılardan bir tip özelliğine ulaşılmış. Böyle olması doğrusu hoşuma da gidiyor...*"²⁴ şeklinde verdiği cevabını değerlendirir.

Fethi Naci, Tahsin Yücel'in 312 sayfalık romanında, Cervantes'in iki ciltlik Don Quijote'sinden epeyce bir alıntı olduğu halde "tip"ten söz ederken Cimri ve Goriot Baba deyip de niçin Don Quijote'nin adını anmadığını sorgulamaktadır.

Fethi Naci'nin *Eleştiri Günlüğü*'nde yaptığı açıklamalara göre, Peygamber, "tuhaf" "tipik" olmayan bir tiptir. Tahsin Yücel'in Peygamber'i ile Cervantes'in Don Quijote'si arasındaki benzerlik, biçimsel bir benzerlik olup, Don Quijote'in doğuş halindeki burjuva toplumunda, şövalyeliğin kaybolmuş ideallerini umutsuzca ve dürüstçe temsil ettiğini söyler. "*Peygamberin Son Beş Günü*" emekçilere karşı mücadelesinde, sosyalizme karşı mücadelesinde burjuvazinin elinde güçlü bir silah olmaya aday, marksizmi de, Türk solunu da gülünçleştirmek için elinden geleni yapmış bir romandır. Tahsin Yücel, Peygamber'i iki açıdan ele alıyor.

²³ Naci, Fethi, "Eleştiri Günlüğü", *Adam Sanat*, S. 79, Haziran 1992, s. 12-16.

²⁴ a.g.m. s. 12.

Biri “40 kuşuğu şairi” olarak, biri “marksist” olarak. Peygamber, lise birden sonra, ansızın öğretmeninin etkisiyle ozan olmaya karar veriyor, yirmi yaşında ise bundan vazgeçiyor.

Fethi Naci, Tahsin Yücel’in “Marksist ozan” diye yarattığı sığ “tip”i böyle eleştirmekle beraber Peygamberin “maksistliği”, Tahsin Yücel’in öteki solculara bakışı, kurulu düzen karşısındaki tutumu, romanın yapısı, ünlü yazarlarımıza göndermeler, romandaki somut bilgi yanlışları, bilgi yetersizlikleri, romanın Türkçesi’nin de ayrıca değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir.

Peygamberin marksizm bilgisi başta Nazım Hikmet’in şiirleri olmak üzere edebiyattan, Feride’nin derslerinden gelmektedir. Tahsin Yücel, Peygamber’in “marksizm” eğitimini bu noktada durdursaydı, Peygambere yaptırdığı açıklamaları, yorumları, o bilgi düzeyindeki birinin yaptığı, dolayısıyla, bu açıklamaların, bu yorumların gerçek marksistlere mal edilemeyeceğini ileri sürebilirdi.

Tahsin Yücel kurulu düzeni eleştirmekten kurulu düzene muhalefet edenler çizgisine nasıl geliyor? sorusuna Fethi Naci, “*Tahsin Yücel, tipiklik sorununu hiç mi hiç aklına getirmediği için tikel durumları tümel durumlar gibi gösteriyor. Böylece, istemese de marksizmi ve komünistleri gülünçleştiren, tek eleştiri yöneltmediği kurulu düzenin yanında yer alan romancı durumuna düşüyor. “içerik-biçim” ilişkisinin tersyüz edilmesi bu sonuçları doğururken, biçim bakımından da romanı başarısızlığa uğrattıyor.*”²⁵ açıklamalarını getirmektedir.

84. sayıdaki “*Eleştiri Günlüğü*”²⁶nde Fethi Naci, “*Merkez Komitesinde Cinayet*”i, *yazarı değişik, yapısı değişik, özel dedektifi değişik, cinayet nedeni değişik bir polis romanı* şeklinde adlandırmaktadır.

Yazarı, Manuel Vasques Montalban, yayınevının verdiği bilgiye göre, “şiir, roman, deneme, anlatı” türlerinde çok eserler vermiş. 74’lerin sonunda “Marksizmin Sorunları” adında kitap yazmıştır.

²⁵ Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, s.16.

²⁶ Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S. 84, Kasım 1993, s. 18-25.

Merkez Komitesinde Cinayet'in kahramanlarında siyasal yanın, polisiye yandan ağır bastığını söyleyen Fethi Naci, Polis romanına siyasal bir boyut ekleyince romanın kahramanı polisi ya da dedektifi bu siyasallığa göre yaratmanın zorunlu hale geldiğini, dolayısıyla romanının kahramanı Pepe Carvalho'nun eski bir komünist olduğu düşüncesindedir. Romanda önceden işlenmiş bir cinayet anlatılmadığı için; öyküyü eylemle, hareketle birlikte gider, bunun için hiçbir "kara romanı" anı biçiminde yazılmaz.

Fethi Naci'nin açıklamalarına göre, özel dedektifler, klasik polis romanlarında olduğu gibi salonlarda oturup ipuçlarını çözümleyey, uzun akıl yürütmelerle değil, sokakla bütünleşerek, sürekli hareket içinde olarak suçluları bulur. İşleri oturup düşünmek değil durmadan koşuşturmadır. Böylesi yazarların kalemleri de bir kamera gibi çalışır. Montalban'ın romanında özel dedektif romanının gerektirdiği koşuşturmanın yanı sıra, özel dedektif romanlarında bulunmayan "düşünce" de vardır. Bu *düşünce* koşuşturmadan ağır basmaktadır. Ayrıca, anılar roman kişilerinin geçmişlerini, kişiliklerini aydınlatır. Dolayısıyla Fethi Naci'ye göre eser, aydınlara seslenen iyi bir polis romanıdır.

Nereden bakılırsa bakılsın kötü romana güzel bir örnek olarak gördüğü "*Güz Sancısı*"nı Fethi Naci, 85. sayıda "*Eleştiri Günlüğü*"nde mercek altına almaktadır.

Naci, Yılmaz Karakoyunlu'nun romanı "*Güz Sancısı*"nın 166. sayfasından alıntı "*Hazan Ada'ya geç gelirdi. Bu yıl, Ankara'nın güz sancısı erken gelmiş ve asude bahçeye çökmüştü.*" cümleleriyle Türkçe ile Farsça ya da Arapçanın yan yana kullanıldığına dikkat çekmektedir.

Bir romancının romanını yazarken kullandığı malzeme, söz bütün toplumun kullandığı dilden seçtiği sözcüklerden oluşması gerektiğini düşünen Fethi Naci, "talebe, alamet, müsamaha, refakat, tekerrür, hülasa, müşterek..." gibi sözleri *Güz Sancısı*'nda kullanan romanın yazarı, edebiyat dili ile edebiyat yapmayı birbirine karıştırmış, dil bilinci olmayan, roman dilini bilmeyen bir yazar olarak görmektedir.

Güz Sancısı'nda bireysel ya da toplumsal gerçeklikle ilişkisi olmayan uyduruk kişiler, uyduruk ilişkiler anlatılıyor. O nedenle Naci, Karakoyunlu'yu yıkmaya çalışır gözüktüğü yerleşik değer yargılarına boyun eğmiş bir yazar olarak eleştirir.

Ekonomik ve toplumsal sorunlara da değinilmiş ama roman yazar gibi değil, makale yazar gibi ve romanda yerli yersiz sadece adları bulunan kişiler vardır. Bunların romanda birer süsleme ögesi gibi kalmış olması da Fethi Naci'nin eleştirisi sebeplerindedir.

Hüseyin Peker, "*Simgelerle Yeni Hayat*"²⁷ ta Orhan Pamuk'un mistik ve esrarengiz serüvenlere taşradan, İstanbul dışından, ses kattığını; bazen bir sigortacı, bazen başka şeyler olan kahramanı; canımızın karşılığı olan divan edebiyatının ünlü Canan'ın tutku, kösnü ve beklenti karşılığı gibi sayfalara dikildiğini fakat her şeyin renk dolu ve uçucu olduğunu vurgulamaktadır.

Peker'e göre, *Yeni Hayat*, gelmiş geçmiş nesnelere, yaşam dilimlerinden, gözümüzün önünde seyreden görüntülerden bir istif; şiire, geçmişe bazen de bu güne göndermeler taşıyan, düşsele özentili bir birikimdir. Başlangıçta Uhu'dan, Arçelik'e çeşitli yığımlarla örtüşen roman, Kırık Kalpli bayiler toplantısında ve büyük kumpastaki ticari buluşmanın karanlık dehlizlerine inmektedir. Karmaşık kişilikler arasındaki girdaplı ilişkiler, olmayan olay örgüsü olmuş gibi anlatılmaktadır. Peker, romanın giderek, "*Günde en az on gerçek yaratmamışsan, o günü yaşadım sayma.*" diyen Nietzsche'nin görüşlerine yaklaştığının ifade eder.

Yeni Hayat, iki kez trafik kazası geçiren, bu kazaların ilkinde 37 numaralı otobüs koltuğuna, hüviyetini kendininkiyle değiştirerek yerleştirdiği ölü Mehmet'i bırakarak, ailesine ölü süsü verip de, yeni kimliğiyle, yeni hayatı ve kimliğindeki gerçek Mehmet'i arayan , birkaç kez de onun için "*Hayat denilen o çalkantıya kendini hevesle atmış ve umduğunu bulamamış nice kırık adam gibi*" dolaşan

²⁷ Peker , Hüseyin, "*Simgelerle Yeni Hayat*" Adam Sanat, S. 110, Ocak 1996, s. 74-78.

kahraman; romanın finalinde bu kez 37 numara yerine oturduğu ön koltukta, cam'la parlayan 'melek'in ışıltısının karşısında gerçekten ölür.

Fethi Naci, “*Eleştiri Günlüğü*”²⁸ nde, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğretim üyesi olan Zehra ToksU'nun gün ışığına çıkardığı ilk kadın romancı Zafer Hanım'ın yazdığı “*Aşk-ı Vatan*” üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır.

Fethi Naci'nin eser hakkında dikkat çektiği konulardan biri, *Aşk-ı Vatan*'dan elde edilecek gelirin tamamının askerlere yardım için verileceğini belirten Zafer Hanım'ın, İspanyollar arasındaki aşkların hikayelerini anlatıyor olmasıdır. Böyle olunca akla ilk gelen *Aşk-ı Vatan*'ın çeviri ya da uyarlama bir eser olup olmadığı sorusudur.

Fethi Naci'ye göre Romanda dikkat çeken bir diğer konu, Tanzimat Romanlarında betimlemelere pek yer verilmemesine rağmen, *Aşk-ı Vatan*'da nefis betimlemelerin olmasıdır. Zehra Toksu'nun *mekan tasvirleri, eşyaların, döşemelerin, giysilerin, takıların ayrıntılı olarak verilmesi daha ilk bakışta romanın bir kadın kaleminden çıktığını yansıtmaktadır.*”²⁹ sözlerine karşın Fethi Naci bu betimlemelerin romanın uyarlama olduğunun göstergesi olduğunu belirtir.

Demir Özlü, *Adam Sanat*'ın 116.sayısında “*Yeraltından Notlar, Özerk İnsan ve Büyüleyici Üsluplar*”³⁰ da, Dostoyevski'nin “*Yeraltından Notlar*” anlatısını XX. yüzyıl edebiyatı üzerine en büyük etkiyi yapmış olan yapıtlardan biri olarak açıklar. Nietzsche'nin de psikoloji alanında bütün gerçekliği Dostoyevski'den öğrendiğini vurgulamaktadır.

Önemli edebiyat incelemecilerinden biri olan George Stainer, Tolstoy ve Dostoyevski adlı çalışmasında: “*Yeraltından Notlar(...)* Romancısının hiçbir metni,

²⁸ Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S.111, Şubat 1996, s. 18 -23.

²⁹ ,a.g.m. s. 20.

³⁰ Özlü, Demir, “Yeraltından Notlar, Özerk İnsan ve Büyüleyici Üsluplar”, *Adam Sanat*, S.116, Temmuz 1996,s s. 23-28.

XX. yüzyılın düşüncesi ve roman teknikleri üzerine onun ölçüsünde etki yapmadı.”³¹ der.

Demir Özlü, Dostoyevski'nin anlatısının, Çerniçevski'nin *Ne Yapmalı?* adlı ütopyik ve didaktik romanına bir cevap ya da bu kitabın bir parodisi olarak ele alınırsa, “Notlar’ın kahramanı”nı bir anti-heros/karşı-kahraman olarak adlandırılabileceğini söyler. Dostoyevski'nin bu anlatısının Rusya’da belli bir zaman parçasında, Çerniçevski’yle yapılmış bir polemik olarak görüldüğünü, Çerniçevski'nin determinist-bütüncül dünya görüşünden geriye bir şey kalmadığına da vurgular.

Notlar, XX. yüzyıl insanının durumunu daha 1846 yılından görmüştür. Çünkü XX. yüzyılın kahramanı iki dünya savaşı, mutlakiyetçi rejimler, atom bombası deneyimi, çeşitli türde soykırımlar, toplama kampları gerçekleşir.

“*Yeraltı İnsanı*”nın izlerine Türk Edebiyatında Sait Faik’ten önce, Kenan Hulusi’nin bazı metinlerinde rastlanır ama Sait Faik’le bütünsel olarak ortaya çıkar.

“*Yeraltından Notlar*”ın kahramanının yazarı Dostoyevski’nin ruhsal eğilimlerinden kimini de temsil ettiğini ya da tersine, yazarın, kendi kahramanının düşüncelerine karşı savaşıp savaşmadığını tartışmanın yersiz olacağını söyleyen Demir Özlü, 1846’dan bu yana, insanın dünyadaki durumunun da, edebiyatın sorunsallarının da, büyük ölçüde değiştiğini, bu sebeple günümüz dünyasında “akılcı bencillik”in insanın doğal bir davranış biçimi olduğunu söyler. Teknoloji karşısında halk kitlelerinde doğan panik duygusu, iletişim dünyasının alabildiğine genişlemesi, insanın öznelliği üzerine çöken bu bencilliği besleyen kaynaklardır. Bu durumda “özerk” insana rastlamak daha da güçleşmektedir.

Doç. Dr Lale Demirtürk 118. sayıda “*Fatih-Harbiye Romanında Batılılaşma Sorunu*”³² başlıklı yazıda Peyami Safa’nın “*Fatih-Harbiye*” romanında Doğu-Batı değerleri arasındaki karşıtlığın birey üzerindeki etkisini irdelemiş ve romanın Batılılaşmanın anlamını tamamladığını söylemiştir. Demirtürk’e göre

³¹ Özlü, Demir, “Yeraltından Notlar, Özerk İnsan ve Büyüleyici Üsluplar”, s.24.

³² Doç.Dr. Demirtürk, Lale, “Fatih-Harbiye Romanında Batılılaşma Sorunu”, *Adam Sanat*, S. 118, Eylül 1996, s. 55-59.

Nişanlısı Şinasi, babası Faiz Bey, Fatih semtinde oturan dostları ile Beyoğlu tarafında oturan Macit'in sunduğu farklı yaşam biçimleri arasında bocalayan Neriman'ın ikilemi, gerçekte Türk insanının birbiriyle çelişen sosyo-kültürel değerler arasındaki bocalayış sürecini yansıtır.

Fatih-Harbiye tramvayının romanın temel imgesi ve giderek de simgesi olması, Batı ve Doğu arasındaki değerler karmaşası içinde yer alan geniş dönemi ve bu dönemdeki ikilemi sergiler. Romanda yaşamın ve dünyanın geçici olduğu vurgulanır. Batı ile Doğu arasındaki değerler ve inançlar karşıtlığını daha da gülünç bir hale getirmiştir. Bu durumu Demirtürk şöyle dile açıklamaktadır: *“Zaten geçici olan bu yaşam diliminde kendi kendimiz olmamak için verilen bu yalansız değerler sistemini yaşatma mücadelesi, en az Fatih- Harbiye arasında işleyen tramvay gibi aynı yönde bir ileri bir geri giderken hiçbir gelişme göstermeden yaşamının anlamsızlığını ve boşunluğunu yansıtır.”*³³

Semih Gümüş 160. sayıda *“ Yazının Öyküsü ve Nü Peride”*³⁴de, *“Roman yazarının kendinden başkalarına karşı sorumluluk taşıması ayrı, romanıyla bir düşünceyi irdelemesi, sorgulaması, paylaşmasıysa apayrı. Bu ikisinden de bağımsız duran bir üçüncü düğüm daha var: Yazarın anlattığı yaşantıların, dolayısıyla düşünsel uzamın sözcüklerin, tümcelerinin, imlerin ördüğü bir dil ile anlatılması gereği. Yoğunluğuyla başkalarında yaşayan, kendine özgü bir dil yaratamamışsa yazar, üçüncü düğümü çözememiştir.”*³⁵ sözleriyle iyi yazar olmanın geçtiği yolu göstermektedir.

Gümüş, iyi yazar olmakla ilgili düşüncelerini Jean- Paul Sartre'in *“İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde seçtiği için yazardır.”*³⁶ sözüyle desteklemektedir ve yazarın ilk ödevininin *“iyi yazar olmak”* olduğunu saptamaktadır.

Semih Gümüş'ün *Adam Sanat*'ta kaleme aldığı asıl konu, Hakan Akdoğan'ın ilk romanı *“Nü Peride”*nin arka kapağındaki açıklamadır. Roman, biri

³³ Demirtürk, Lale, *“Fatih-Harbiye Romanında Batılılaşma Sorunu”*, s. 59.

³⁴ Gümüş, Semih, *“ Yazının Öyküsü ve Nü Peride”*, *Adam Sanat*, S. 160, Mart 2000, s. 75-79.

³⁵ a.g.m. s. 75.

³⁶ a.g.m s. 76.

günümüzde, öteki gerileme dönemi olarak bildiğimiz dönemin başlarında geçen iç içe iki öyküyü anlatmaktadır. Yayınevinin romanın arka kapağındaki tanıtım notunda, “*Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde gelişen öykü*” biçiminde söz edilmiştir. Ancak Gümüş bu açıklamaya karşılık, romanda yaşananların verdiği ipuçlarından, öykünün 16. ile 17. yüzyıl arası bir dönemde geçtiği çıkarıldığını söyler. Roman kişilerinden Sadi Bey’in o güne dek hiç bilinmeyen kahve ve tütünün İstanbul’a ilk kez getirişi ve kahvelerin açılışı, Ermeni Ante’nin cizyesini ödeme kaygıları (cizye Osmanlı’nın son döneminde kaldırılmıştı.) ; Şemsi Ahmet Paşa’nın bir kişilik olarak görünmesi; sayılan Osmanlı yaşamının özellikleri, Semih Gümüş’e göre yayınevinin notunun yanlışlığını kanıtlamaktadır.

Hüseyin Peker, “*Metin Kaçan’dan Karanlık Uçuşlar*”³⁷da, Metin Kaçan’ın “*Ağır Roman*”da okuru yaşamındaki eğri büğrü çıkışların, İstanbul’un Kasımpaşa, Tophane kesiminde yaşayan bir tür kitesinin yaşamını, dilin sınırlarını zorlayan bir görüntü fırtınası odağında anlatıp belleklere yerleşmenin bir sivri adı olduğunu belirtmektedir. Son romanında ister istemez onunla hesaplaşmanın, ona edebiyatta bir yer aramanın sorgulamasına götürdüğünü söyler.

İkinci ve son yapıtı “*Fındık Sekiz*” Peker’e göre ilginç, hatırdakalacak bir dizi dil çeşnisinden sızdırılmış, dile fazlaca yüklenilmiş, yer yer anlamın arka plana itildiği ve dil oyunlarının anlatımın zembereğini boşalttığı zevkli bir oyuna dönüştürülmüş, dilden tat alanların hoşlanacağı sıkı bir romandır.

Metin Kaçan’ın romancı olarak eksiği, hiçbir konuda derinleşmiyor olmasıdır. Birçok şeye değinip yaldızlı, parlak görüntüler bıraktıktan sonra başka konulara da dalış yapar. Peker’in değerlendirmesine göre, şiddeti, uyuşturucu trafiğini ve esrik düşünce örtüsüyle Türk dilinde yapılan enfes bir gezintiyi özgür kılmanın hangi sınırını zorlamamız, neresinde durmamız gerektiğini, hep gece içinde yaşamak, gündüzleri hep uyumak gerektiği biçiminde yaşam tarzını benimseyenler için “*Fındık Sekiz*” özgün bir romandır.

³⁷ Peker, Hüseyin, “Metin Kaçan’dan Karanlık Uçuşlar”, *Adam Sanat*, S. 140, Temmuz 1998, s.71-75.

Vakur Kayador, Halit Ziya'nın roman sanatına duyduğu saygının ürünü olan ve belki hala aşılamayan *Aşk-ı Memnu*'yu değerlendiren "*Aşk-I Memnu Yüz Yaşında*"³⁸ yı *Adam Sanat*'ın 179. sayısında kaleme almıştır.

Aşk-ı Memnu, 1896- 1901 aralığında devam eden Edebiyat-ı Cedide döneminde yazılır. Edebiyat-ı Cedide'nin temel belirleyicisi Sultan II. Abdulhamit'in baskılarının dayanılmaz boyutlara ulaşmasıdır. Bu dönemde Tanzimat dönemi sanatçılarının toplumu bilinçlendirme ilkesi terk edilir. Edebiyat-ı Cedideciler, ödünsüz bir cumhuriyetçi ve kadro hareketi önderlerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından "müstemleke edebiyatı" yapmakla suçlanırlar ve edilgenlikleri nedeniyle yerden yere vurulurlar. Türk kültürünü tüketmekle itham edilirler. Vakur Kayaodor dönemle ilgili düşüncesini şöyle dile getirir: "*Edilgin ve apolitik bir edebiyat yaptıkları doğrudur; ancak Tanzimat dönemi sanatçıları gibi öğüt verme çabasına girmedikleri için edebiyatın kendine yönelmişlerdir.*"³⁹ Edebiyat-ı Cedide'cilerde roman yazmak yaşama amacına dönüşür. Sonuç olarak Türk romanı XX. yüzyılın hemen başında onlar sayesinde büyük bir atılım gerçekleştirir.

Vakur Kayador, *Aşk-ı Memnu*'nun özenli bir çalışma sonucu ortaya çıktığını, kahramanların her birinin büyük önem taşıdığını ve olayların da kahramanların kişiliklerinin doğal sonucu olduğunu şöyle söyler: "*Kahramanların kişilikleri belli olayları doğururken, olaylar da kişileri peşinden sürüklemektedir. Hiçbir kişi ve olayın, belirlenmiş sonuca ulaşmak amacıyla yapay olarak yaratıldıkları söylenemez.*"⁴⁰ Fakat romanda rastlantı unsuru olduğunu, ancak bunun "kaçınılamaz biçimde varılacak noktayı" hızlandırdığını savunuyor. "*Olaylar ve kişiler sonuca ulaşmak için ortaya çıkarılmış kukla ve yapıştırma kişiler değildir. Tersine hem kişiler ve hem olaylar işlevseldir, bunlardan birinin bile olmaması durumunda, bir şeylerin eksik olacağını düşünülebilir.*"⁴¹

³⁸ Dr. Kayador ,Vakur, "*Aşk-I Memnu Yüz Yaşında*", *Adam Sanat*,S.179,Ekim 2001,s. 73-82.

³⁹ a.g.m. s. 73

⁴⁰ a.g.m. s. 74.

⁴¹ a.g.m. s. 74.

Kayador'un yaklaşımına göre, çok sağlam olgu kuruluğu, uzun ruhsal çözümlemelere karşın, romanın bir solukta okunmasını sağlamaktadır. Ruhsal çözümlmelerin eserin bütünü içinde uyumlu verilmesi romanın akıcılığına katkı sağlamıştır.

Berna Moran, *Aşk-ı Memnu*'daki roman kadrosunun yeterince yerli özellikler taşımadığına dikkat çeker ve Halit Ziya'nın genel insan doğasını işleme çabasının altını çizer. Buna karşılık Vakur Kayador'un düşüncesi şöyledir: *"İnsanların yeterince bireyleşemedikleri bir dönemde romancının insanın genel özelliklerine, her dönemde ve ortamda var olan temel niteliklerine eğilmesi doğal. Ancak Melih Bey takımının yaşam biçiminin hayli yerel olduğunu söylemek mümkün."*⁴²

Halit Ziya'nın kahramanlarını bütünüyle gerçekçi bulduğunu dile getiren Vakur Kayador, bunun sebebini dönemin İstanbul insanını Halit Ziya'nın doğru betimlemesine bağlıyor. İstanbul, kozmopolit yapısına karşın Avrupa'nın taşrası konumundadır, insanların da tipik taşralı özellikleri sergilemelerini ve kendi gündelik yaşamlarından başka hiçbir şeyle ilgilenmemelerini, toplumsala/siyasala sırt çevirmelerini fazlasıyla olağan bulmaktadır.

Kayador'un üzerinde durduğu diğer önemli çatışma, Bihter'le annesi arasında yaşanandır. Firdevs Hanım ne tipik Osmanlı kadını ne de Batılı değerlerini özümseyebilmiştir. Hiçbir düşünsel birikimi yoktur. Hayattan anladığı tek şey tüketmek, amacı ise güzelliğini koruyarak iyi bir evlilik yapmaktır.

Bihter –Nihal çatışmasını romandaki en sert çatışma olarak açıklayan Vakur Kayador, Bihter'i Melih Bey takımından olduğu için hayatın içinde, Nihal'i hayattan çok ölüm düşüncesiyle yoğunlaştığından donuk, soğuk ama ilginç bir tip olarak görmektedir

⁴² Dr. Kayador ,Vakur, "Aşk-ı Memnu Yüz Yaşında", s. 76.

Bihter'in Adnan Bey'le çatışması yalıya geldikten sonra gerçekleşir. Kayador'a göre romandaki tek ve en önemli eksik, Adnan Bey'in neden kendinden otuz yaş genç bir kızı eş olarak seçmesi ve bu durumun da romanda Bihter'in çok güzel olmasıyla açıklanmasıdır.

Behlül-Bihter etkileşimi romanda kaçınılmaz bir gerçek olarak durmaktadır. Halit Ziya bu kahramanına ne Bihter ne Nihal ne de Adnan Bey kadar önem verir. Kayador'un düşüncesine göre onu daha az işlemesi rastlantı değildir. Çünkü, Behlül kişilik özellikleriyle ne kadar sıradansa, olgu kuruluşu içindeki yeri o kadar işlevseldir.

“*Yaratıcı Olmayan Roman*”, *İki Genç Kızın Romanı*”⁴³nda Semih Gümüş edebiyatın, öncelikle de romanın yaşadığımız hayata uzak durduğunun her dönemde söylendiği, romancı, öykücü ve şairlerden yaşanan sıkıntıları, acıları, toplumun geçirdiği köktenci değişimi gecikmeden yansıtınlarının istendiği, bu bağlamda Perihan Maden'in “*İki Genç Kızın Romanı*”nın böyle bir okuma düzeni yarattığına dikkat çeker.

İki Genç Kızın Romanı, Semih Gümüş'ün deyimiyle, günümüzün kötücül toplumunda kendilerini arayan; sokakta, tanıdık, bildik, popüler kültürün simgeleri olacak kertede hayatlara giren, Ak Merkez gibi mekanlarda, ilk gençlik günlerini süren iki genç kızı anlatılan bir romandır. Bunlardan biri olan Handan, neredeyse dünyadan habersiz, saf, boyun eğmeye yakın, güzel yaşama özlemiyle dolu, anneye bağımlı; Behiye ise yaşından olgun, bireylik sorunlarını çözdüğünü sanan, hayata nefretle bakan, erkek düşmanı, anne düşmanı, okulu ve kurumları reddeden, özgürlüğü nerede bulacağını şaşırılmış bir kızdır. Behiye kendine karşı olduğu gibi dışarıdaki hayata da şiddet duygularıyla doludur. Öfke, Behiye'yi oluşturulmuş genç kız kimliğinin çok ötesinde, günün pek çok özelliğini toplamış bir genç kız tipine dönüştürmüştür.

⁴³ Gümüş, Semih, “Yaratıcı Olmayan Roman”, *İki Genç Kızın Romanı*,” *Adam Sanat*, S. 202, Eylül 2003, s. 15-21.

Gümüş'e göre Mağden, Behiye ile toplumun genel geçer ölçütleriyle uyumsuz bir genç kız yaratmayı amaçlar. Ancak, romanın açık veren yanı aslında Behiye'nin bu kişilik özelliklerini günümüze özgü tipik bir kişiliğe dönüştürmesidir. Tipe dönüştürülmeye çalışıldıkça sahiciliği bozulan Behiye'nin bazı davranış ve düşünceleri onu gerçeklikten uzaklaştırdığı görülmektedir.

Mağden'in eserinde bir romanın sahip olması gereken derinliğe ulaşamaması, çizgisel, yani tek bir doğrultuda gelişen, bir ana yatakta akan, tek katmanlı, düz anlatı olması Semih Gümüş'ün dikkat çektiği noktadır.

Semih Gümüş, popüler ilgiler içinde yazarının romancı kimliğini eksiltten *İki Genç Kızın Romanı*'nın, İstanbul'da yaşanan gündelik hayata verilmiş bir biçim olduğunu ve Perihan Mağden'in gündelik hayata roman aracılığıyla müdahale ettiğini düşünmektedir.

Perihan Mağden'in gerçek yaşamdan beslenip romanda da gerçek yaşama göndermeler yapma çabası, gerçek yaşamdan yapılan göndermelerin doğrudan yapılması, romanın dilini yazınsal düzeyden çıkarmış, dil belirtisel değil işlevsel kalmış. Böylece bu dil, yazınsal ya da roman dili değil belki köşe yazılarının yaratıcılığına uygun düşecek, işlevsel bir dil olmuştur.

87. sayıdaki "*Eleştiri Günlüğü*"⁴⁴nde "*Şairin Ölümü*" adlı eser için reel sosyalizmin durumunu, sorunlarını, yöneticilerinin kitlelerden kopuşunu, halkın yoksulluğunu, kodamanların tel örgüler arkasında yaşadıkları lüksü, yani Çavuşesku'ların sonunu kaçınılmaz kılan durumları anlattığını söyleyen Fethi Naci, Castillo'nun, bir siyaset bilimci, bir toplum bilimci, bir gazete röportajcısı değil bir romancı olduğu için yazdıklarının nesnel doğrular kabul edilip edilmeyeceğini sorgulamaktadır.

"*Son Yemek*" için "*Eleştiri Günlüğü*"⁴⁵ boş sayfalar sayılmazsa 80 sayfa olan bir eserdir. Fethi Naci bu durumu şöyle değerlendirir: "*Cehlin bu kadarı ancak tahsil ile mümkündür.*" diye eski bir söz vardır, *Birkiye'nin kitabı için*

⁴⁴ Naci, Fethi, "Eleştiri Günlüğü", *Adam Sanat*, S.87, Şubat 1994, s. 8-12.

⁴⁵ Naci, Fethi, "Eleştiri Günlüğü", *Adam Sanat*, S. 88. Mart 1994, s. 8-11.

“Romanın bu kadar kötüsünü yazabilmek, demek, iki buçuk yıl uğraşmakla mümkünmüş.” 80 sayfa için iki buçuk yıl gibi bir çalışma süresi ayrılınca Fethi Naci en azından kusursuz, yetkin bir anlatım, temiz Türkçe, yazma özeni beklenildiğini söyler.

*“Son Yemek”*teki romanın kahramanı, sürekli korku, bunalım, sıkıntı içindedir. Polis korkusu, işkence korkusu, akıl hastanesine kapatılma korkusu gibi. Ancak Fethi Naci’nin dikkat çektiği nokta “korkunun nedeninin bir türlü anlaşılammış olması”dır.

b. Şiir Eleştirisi Yazıları

“Şiirin Kıyılarında”¹ başlıklı yazı dizisinde Mehmet H. Doğan, “Şiirin Tarihsel Serüveni ve Çeşitli Anlayışlar” başlığının ilk alt başlığı olan, “Genç Şiirde Yeni Bir Bireşim” bölümünde M. H. Doğan 1970 ve 1980’lerin şiirini yani Yeni Bütüncü Şiiri değerlendirir. 1970’lerde, “hep birbirine benziyor”; “Kusursuz ama özgün değil”, “şair kişilikler ortaya çıkmıyor” biçimlerinde eleştirilen şiirin 80’lerin ortasına doğru durulmaya başladığının gözlemlendiğini ifade eder.

Doğan, her yeni kuşağın ya da henüz akımlaşmamış ama yeni bir yönseme getiren şiir hareketinin, kendini daha önceki kuşaklardan ayırma çabasının, kişilik edinme çabasının doğal bir koşulu olarak gördüğünü, “Şiirimizin yirmi yıllık geçmişini gün gün izleyenler genç kuşakların doğru bir şiir anlayışına –yani şairliğin, toplumdaki öteki eylemler ve eylem alanları gibi kendi başına bir eylem ve alan olduğu, şiirin şiir demek olduğu anlayışına- gelinceye kadar ne yollardan geçtiğini, kendi içinde ve dışında nasıl kavgalar verdiğini anımsayacaklardır.”² sözleriyle doğrular.

40 ya da 50 kuşağından dergilerde pek az şiir görüldüğü, yaşlı ya da orta kuşaktan şairlerin çoğunun şiirde yaprak dökümüne uğradığı, şiir alanını boş bırakıp gittikleri, dergi sayfalarını hemen bütünüyle genç kuşakların doldurduğu ama bu sayfaları nasıl bir şiirin dolduracağı Doğan’ın yazısında cevap aradığı diğer konulardır.

1987’de Broy şiir dergisinde yeni bir girişimin “Yenibütüncü Şiir”in başverdiğinin görüldüğünü söyleyen Doğan, bu kuşağın dış çizgilerini şöyle belirlemiştir: “Kendini biriktiren bireyin şiiri, paranın büyüsunü bozmaya adanmış zekanın lirizmi, politikayla barışık olmayan insani politikleşme, tragedyasında yetkinleşen bireyin diyalektiği, öz demek olan yaratma sürecinin etkinliği, yenilikte

¹ Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *AdamSanat*, S. 28, Mart 1988, s. 16-24.

² a. g. m. s. 17.

geleneği de sırtlayan süreklilikte kendine birikme, hayat kadar dağınık, hayat kadar örgütlü, insanın yaşama telaşı, dilin öncü yorumu, belirleyici imkanı”³

Doğan’a göre, dış çizgileriyle bu belirleme, niceliksel bir büyümeyi ve birikimi, niteliksel bir değişime dönüştürme niyet ve kararlılığını göstermektedir.

Yenibütüncü Şiir, Yahya Kemal’den bu güne gerçek şiir birikiminin doğal kalıtçısı olup bu şiir geleneğine dayanarak, sağlam bir zeminde yeni bireşimlere varmayı amaçlamakta ve bugüne kadar gözü kapalı, dışlanmış birey’e hak ettiği yeri vermektedir.

Şiir ve sanatta yeni akımların hemen her zaman eskiye karşı çıkararak, onu yadsıyarak ortaya çıktığını, ama sonra eskinin içinde canlı olanı, eskimemiş ve bütünleyici bir parçası olarak kabul ettiğini söyleyen Doğan, aslında bu eskinin içinde yaşayan ve zamanı gelince filizlenenin yeninin tohumu olduğunu belirtir. Yenibütüncülerin ilk bakışta bir şeye karşı çıkmıyor görünümünün altında yatanın da kendilerinin içinde olmalarına bağlar. Böylece, onların yadsıyan bir şiir akımından çok bireşim arayan bir çaba görünümü verdiklerini düşünür.

Adam Sanat’ın 30. sayısında M. H. Doğan’ın “*Simge, İmge ve Kapalılık Üzerine*”⁴ alt başlığıyla yaptığı değerlendirmesi ile son yıllarda şairlerin sivil özgürlüklerini tam olarak uygulayamadıklarından şiirlerinde simgeciliğe doğru kaydıklarını tartışmaktadır. Baskılardan korunmak, gizlenmek amacıyla şiirde kullanılan simgeler anlamı karanlıklaştırmakta, anlaşılmayı zorlaştırmakta ve şiiri bir tür anlamsız şiire yaklaştırmaktadır.

Oysa, ilkel sanattan günümüze kadar simge her zaman kullanılmaktadır. O nedenle, simge’den değil, simgelerin şiirin yapısını kanser hücresi gibi sarıp kurutmasından korkulmalıdır. Simgenin şiirin doğal gerçeğinden bir kamuflej olarak kullanması, aynı dili kullanan belli bir çevre içinde doğup kuş diliyle yazılmış bir metin haline getirmektedir. Bu dil giderek o şiiri dil bilgisi kuralları saptanmış bir söyleme dönüşüyorsa asıl tehlikenin o zaman başladığından

³ Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, s.22.

⁴ Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S. 30, Mayıs 1988, s. 15-23.

korkulması gerektiğini söyleyen Doğan, 70 sonrası şiirimizde genç şairin özelliğinin ne yazık ki bu olduğunu dile getirmektedir.

*“İkinci yeni’nin 50’lerde D.P’nin baskısından kaçmak için kapalılığı, bir tür kuş dilini seçtiği söylendi. Oysa Uyar, Cansever, Süreyya çok daha başka bir şeyin peşinde idi. Tıkanmış bir şiirden kurtulma çabasında idiler.”*⁵ cümleleri bu düşüncüyü desteklemektedir.

Fakat, açık ya da gizli baskı dönemlerinde duyulan bu örtünme yeni bir şey olmayıp, Fransız direnecilerinin şiirleri, Aragon’un *“Mutlu Aşk Yoktur”*u, Vercors’un *“Denizin Sessizliği”* öyküsü bunların dünya edebiyatındaki en güzel örnekleri olarak gösterilebilir.

M. H. Doğan, 1940 ve 1950’lerde *“insan, insanlık, grev, işçi, mavi tulum”* gibi sözcüklerin resmi çevrelerce özel gündemleri olan kavramlar olarak kabul edildikleri, bir derginin kapatılması ya da bir şiir kitabının toplatılmasının, şairin yargı önüne çıkarılması için yeterli kanıt sayıldığını belirtiyor. 50’lerde çok partili döneme girilmesine karşın, edebiyatta, daha doğrusu bir şiire karşı duyulan güvensizliğin sürdüğünü söyler. O halde, bir güvensizlik soğuk savaşın en azgın günlerinde şiir, dünyadaki ilerici hareketler yanında yerini alırken yine gizlenmek zorunda bırakılacaktır. Bu harekete, Rosenberglerin idamına karşı dünya aydınları, şairleri, ilerici kesimiyle ayağa kalkmışken Türkiye’den şairler ancak Rosenberglerin adını vermeden anıştırmalı dillerle katılacaktır.

Kullandığı dilin eskidiğini anlayacak olan ilk kişi şairin kendisidir. Doğan’ın dediği gibi, değişen gerçekliği eski dille, yıpranmış şiir diliyle anlatma olanağı kalmayınca yeni bir dil, yeni bir bakış gereklidir. Dolayısıyla, ilk yapılması gereken yeni dili bulmaktır. İkinci Yeni’nin öncü şairleri böyle bir zorunluluk düşüncesiyle, birbirinden habersiz yola çıkmışlar; kısa süre sonra ayrı kişilikleri temsil eden ama ortak bir payda altında toplanabilecek bir şiir anlayışına varmışlardır. Bu yeni şiir dilinin simgecilikle ilişkisi yoktur, amacın insanın kendisi

⁵ Doğan, Mehmet H. *“Şiirin Kıyılarında”*, s. 19.

olduğu, mermerin içindeki heykeli ortaya çıkarır gibi insanın içindeki öyküyü ortaya çıkarmak yeni şiirin yüklendiği görevdir.

Simge, imge ve kapalılık üzerine arayışları sorgulayan Doğan, her özgün sanatçının, ürün verdiği alana yeni tema, konu, üslup, biçim getirdiğine inanır. Yapıtında, kendi kişiselliğinin, kendi var oluşunun izlerini duyuran kişidir. Bu olgu, sanatçının kuralları iyi bilme ve uygulama becerisinden, bir usta olarak yeni teknikler, yöntemler geliştirebilmesinden ve hatta onun ideolojisinden daha öte daha karmaşık bir şeydir. Aynı zamanda onun salt kendi oluşuyla, kişiselliği ile, bu kişiselliğin en derin, en karmaşık yanlarıyla ilgili bir olgudur. Sanatçılıkla teknisyenliğin, sanatla bilimin ayrıldığı nokta budur.

Ataol Behramoğlu, “*Organik Şiir*”⁶ başlıklı yazısında esas olarak, organik ifadesiyle toplumsal ya da bireysel bir temanın, şiirin çeşitli kurallarına uygun olarak işlenebileceği üzerinde durur. Şairin kişisel var oluşunun, kendi oluşunun özgünlüğü, yaşamışlığı duyumsanmıyorsa, mekanik, yapmacık bir ürün söz konusu demektir. Şiirin sadece kural bilgisi ve teknik uygulama becerisi ile yazılabileceğini sanmak, şiir sanatından çok güzel söz söyleme, süsleme sanatları ile ilgili bir anlayıştır.

Behramoğlu’na göre, bir “*söz sanatı*” olarak şiir, “*söz*”ün sanatsal kullanımı yani, çeşitli yöntem, kural ve ilkeleri ile ilgilidir. Buna karşılık “*söz*”ün dolaysızlığı, doğrudanlığı, şiire öteki sanatlar arasında en organik olma şansını da tanımaktadır.

Özdemir İnce, “*Sözcük ve Anlam Üzerine*”⁷ kaleme aldığı yazıda kapalı Şiirler yazan şairlerin Mallerme’nin, “*Şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır.*”⁸ cümlesine sığındıklarını yazıyor. Oysa Mallarme’nin yozlaşmış klasik şiir anlayışı karşısında bir eleştiri olarak ileri sürdüğü savı içeren cümlesi tam olarak böyle değildir. O, “*Dizelerin düşüncelerle değil, sözcüklerle yapıldığını*” söyler.

⁶ Behramoğlu, Ataol, “Organik Şiir”, *Adam Sanat*, S. 30, Mayıs 1988, s. 21-24.

⁷ İnce, Özdemir, “Sözcük ve Anlam Üzerine”, *Adam Sanat*, S. 32, Temmuz 1988, s. 37-41.

⁸ a.g.m. s. 37.

Özdemir İnce, şiirin ne olduğunu böyle yanlış yorumlanmış bir cümleye göre kavramaya kalkışıldığında tıpkı dadacılar, letristler ve bazı İkinci Yeniciler gibi ‘saçma’ya bile varılabileceğini; ama şiirin, en azından dize düzeyinde, bir sessel-anlamsal yapı olduğu gerçeğinden yola çıkılırsa Mallerme’nin niçin “*Ben bir söz dizimciyim.*” dediğini anlamakta güçlük çekilmeyeceğini ifade eder.

‘Anlam’ı önemsizleştirmek için, “*Yazın yapıtı yalnızca bir dilsel olaydır.*” diyenlerin dilsel yapının sessel ve anlamsal düzeyde oluştuğunu unuttuklarını söyleyen Özdemir İnce, “*Sanat bir biçimdir, yalnızca biçimdir.*” tanımının da yanlış yorumlandığını, “*Sanat elbette biçimdir, çünkü ancak biçimi olan nesnelere algılayabiliriz; çünkü, anlamında bir biçimi, bir yapısı vardır.*”⁹ sözleriyle ortaya koymaktadır.

Özdemir İnce, şöyle bir tanım üzerinde uzlaşılabilirliğini düşünmektedir: “*Şiir her şeyden önce dilsel bir yapıdır. Dil ise bir anlam içerir, daha doğrusu anlamın kendisidir. Bir anlamı olmayan şiir, şiir değildir. Bir metnin sessel eklemlenişinin yarattığı estetik duygudan yola çıkarak şiirleşmek isteyen “lettrisme”in uğradığı başarısızlık, bu savı doğrulamaktadır.*”¹⁰

30. sayıda, Tahir Abacı “*Cumhuriyetin Şiiri*”¹¹ başlıklı yazısında, Cumhuriyet dönemi şiirini araştırarak olanlar için en önemli sorunlardan birisi olan, bu şiirin hangi tarihten başlatılacağı sorununun olacağını söyler. Abacı’ya göre, Cumhuriyet’in ilanının hemen ertesi günü yeni rejimi ve önderlerini göklere çıkaran şiirler yazılmıştır. Ancak, bu şiirler bir tür *alt şiir* olarak kalmaya mahkum olmuştur. Çünkü, bir düzen değişikliğinin ardından gelen dönemin sanatı, kısmen toplumsal dönüşümün aşağıdan yukarıya tırmandığı süreç içinde oluşur. Bu nedenle, Cumhuriyet dönemi şiirinin oluşumu, hem Cumhuriyet’i doğuran gelişme açısından, hem Cumhuriyet’le gelen toplumsal değişme açısından araştırılması gereken bir alandır.

⁹ a.g.m. s. 41.

¹⁰ İnce, Özdemir, “Sözcük ve Anlam Üzerine”, s. 41.

¹¹ Abacı, Tahir, “*Cumhuriyetin Şiiri*” *Adam Sanat*, S. 30, Mayıs 1988, s. 48-52.

Cumhuriyet ilan edildiğinde mevcut şiirin, İmparatorluğun son yıllarındaki şiirin organik devamı olduğu söylenebilir diyen Behramoğlu, şiir serüveni Fecr-i Ati ile başlayan Ahmet Haşim'in, Dergah'la olgunluk dönemi başlayan Yahya Kemal'in, öte yandan hececilerin şiiri, Cumhuriyet döneminde "akacağı 'macera'ya zaten kavuşmuş durumdadır" şeklinde düşünmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Kemalettin Kamu, kişiliklerini ortaya koyan şiiri daha Cumhuriyet öncesinde yayımlamışlardır. Bu durumda Behramoğlu'nun da dediği gibi, Cumhuriyet dönemi şiirinin başlangıcını Cumhuriyet düşüncesinin politik olarak mayalandığı döneme doğru götürmek gerekir. Bu kez de bu dönem şiirinin özgürlükçü düşüncenin ve ulusçuluğun ideolojik olarak mayalandığı bir önceki dönemden ayrılmayacağı görülür.

*"Cumhuriyet'in Şiiri"*¹² başlıklı yazıda, Tahir Abacı, *"Cumhuriyet sonrası halkçı, memleketçi şiirin "resmi şiir" katına yükselmesi, bu çizginin Cumhuriyet dönemi şiirinin başlangıç yıllarının ilk ve tek temsilcisi olarak algılanmasına yol açmıştır."* demektedir.

Abacı'ya göre, Türkiyeli aydınların ve dolayısı ile şairlerin, Batılılaşma süreci içinde Batı idealizmi ile yüz yüze gelmeleri şekillendirici olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın karamsar ortamı özellikle ruhçu, mistik düşünürlere olan ilgiyi yoğunlaştırmıştır. Bunlar arasında en etkili olanı çağdaş Fransız düşünürü Henry Bergson'un, somut gerçekçiliğin varlığını bile mistik sezgiye, cansız doğayı ruhsal amaçlılıkla açıklar. İşte 'Dergâh'ta toplanan hareket edebiyatta da Batı idealizmini kalkış noktası yapan en billurlaşmış hareketlerden biri oldu.

1921 - 1923 yılları arasında yayımlanan dergi, üniversite öğretmen ve öğrencilerini bir araya getirmiştir. Derginin felsefi yönlendirmesini Bergsoncu düşüncenin Türkiye'deki temsilciliğini Mustafa Şekip yaparken, başyazarı da Yahya Kemal'in "Üç Tepe" adlı yazısı bu hareketin beyannamesi idi. Yahya Kemal bir ulusun ortaya çıkışında üzerinde yaşanan toprak, iklim ve tarihin asıl belirleyenler olduğuna inanıyordu. Böylece Yahya Kemal, Batı idealizmine yaslanarak Doğu

¹² Abacı, Tahir, "Cumhuriyetin Şiiri", *Adam Sanat*, S.30, Mayıs 1988, s. 48-52.

idealizminden uzak duruyor, öte yandan Tanpınar'ın aktardığı gibi “Türkçülük davası, Türkiye meselesidir” diyerek ‘tarz-ı siyaset’lerden bir diğeriyle de arasına çizgi çekiyordu. Hatta bu çizgi, Cumhuriyet’i kuran ideolojinin tavrı koyduğu İslamcılıktan ve Turancılıktan uzak kalıyor, Misak-ı Milli anlayışı ile örtüşmüş oluyordu. Nitekim, ‘Dergâh’ dergisi padişah yanlısı ‘Ümid’ dergisine karşı Anadolu hareketini desteklemiştir.

Tahir Abacı'nın değindiği diğer nokta, Batı idealizmi ve Bergson teolojisi Dergahçıların şiiri üzerinde etkili olduğudur. Abacı, “*Yahya Kemal’de bu etki sadece gerçekçiliğin varlığını ruhsal algılamaya indirgemekle kalmamış, kimi sol görüşlü edebiyatçılar Yahya Kemal’deki bu eğilimlerin Batı idealizminin varlığından yola çıktığını görmeyerek onu gerici ve Cumhuriyet düşmanı bir şair saymışlardır. Oysa Yahya Kemal’in ve ardıllarının ideolojisi Cumhuriyeti kuran ve idealizmden soyutlanamayacak ideoloji ile örtüşmüştür. Yahya Kemal de, Mehmet Akif’in aksine, yeni rejimin en itibarlı şairi olmuştur.*”¹³ sözleriyle Yahya Kemal’in Cumhuriyet şiiri üzerindeki baskın etkisini açıklamaktadır. Ona göre bu tavrı, Cumhuriyet şiirinin oluşumunda kurucu görev almıştır.

Tahir Abacı söz konusu yazısına 30. sayıda “*Milli Edebiyat’tan ‘Halkçı Memleketçi’ Akıma*”¹⁴ başlığıyla devam etmektedir. Cumhuriyet sonrası resmi şiiri olan halkçı - memleketçi akımın, 1900’lü yılların Milli Edebiyat akımından doğduğunu, Hecenin Beş Şairi’nin, özellikle de Faruk Nafiz’in, milli edebiyat ile halkçı- memleketçi akım arasında köprü görevi gördüğünü söyler. Bu akımı, bazı bakımlardan, ‘Dergâh’çıların temsil ettiği anlayıştan soyutlamanın mümkün olmadığını, Faruk Nafiz’in temlerinde ve idealist yönelişinde Dergâh’çı çizginin etkisinin oldukça belirgin olduğunu belirten Abacı, Halkçı - memleketçi akımı dergahçılardan ayıran en önemli özelliğin ise, Batı şiirine sırt çevirmiş olmalarında gizli olduğunu söylemektedir.

Tahir Abacı'nın aktardıklarına göre, Halkçı - memleketçi akım, bazı bakımlardan, kendisini doğuran Milli Edebiyat’tan daha zengin bir içerik

¹³ Abacı, Tahir, “Cumhuriyetin Şiiri”, s. 51.

¹⁴ Abacı, Tahir, “Cumhuriyetin Şiiri” *Adam Sanat*, S.30, Mayıs 1988, s. 52- 56.

sergilemiştir. Milli edebiyat şairleri geleceği karanlık gözüken bir ülkenin şairleriydi ve ulusçu akımdan etkileniyorlardı. Ancak onlar için kurtuluşu sağlayacak güçlerin kimliği belirsizdi. Bu nedenle Mehmet Emin, Ziya Gökalp gibi adlar soyut bir ‘milliyet’e seslendiler. Halkçı - memleketçi akımın şairleri ise karşılarında kurtarılmış, somut bir ülke buldular.

Toplumsal değişme belli bir sürecin ardından Cumhuriyet dönemi şiirine yansımaya başlamıştır. Abacı, bu değişimde özellikle şehirleşme olgusuna değinmekle Cumhuriyetin getirdiği toplumsal değişmenin bir başka olgusuna; bireyin atomlaşması olgusuna değinilmiş olacağını açıklamaktadır Örneğin, şehir olgusundan başlanıldığında, *“Fransız şairlerinde şehir olgusu ve doklar, garlar, gemiler, fabrikalar gibi sanayi mekanlarında görülür, ama Baudelaire için şehir apayrı bir olgu taşır. Yahya Kemal’de bir İstanbul tutkusu vardır ama bu İstanbul, ‘şehir’ soyutlamasına tekabül etmez. O herhangi bir şehir değil Türk uygarlığının soyutlamasıdır. Baudelaire için şehir-birey dolayımından gidilerek Paris hem vazgeçilmez bir mekan hem bir sıkıntıdır, Yahya Kemal için İstanbul tarih, milliyet, toprak, iklim dolayımından gidilerek bir huzur kaynağıdır.”*¹⁵

Türkiye’yi hep bir tarım ülkesi görmek isteyen emperyalist ülkeler karşısında sanayileşmenin önemini görmenin bir bilinçliliğe denk düşeceğini söyleyen Abacı, bunun ilk kez Nazım Hikmet’in şiirinde görüldüğünü, diğer yazar ve şairlerin hemen hepsinin bu olguya hiç değinmediklerini belirtir. Ekonomist bir yorum gibi gözükse de, şiirimize serbest vezni sokması, sanayileşme ile gelen hayatı söylemek gerektiği ihtiyacından doğmuştur ki bu anlamda N. Hikmet Cumhuriyet şiirini başlatan bir şairdir. .

Mehmet H. Doğan *“1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”*¹⁶i değerlendirirken şiir üzerine yapılan bir açık oturumda genç bir şairin kendi kuşağının şiiriyle daha önceki kuşakların şiiri arasında kesin bir çizgi çizerek, *“Bizden önceki şairlerin, aranırsa,*

¹⁵ Abacı, Tahir, “Cumhuriyetin Şiiri” s. 55.

¹⁶ Doğan, Mehmet H. “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”, *Adam Sanat*, S. 45, Ağustos 1989, s. 14-17.

*Batıda hep bir eşdeğeri, bir prototipi bulunabilir, bizim ise yok.”*¹⁷ sözleri üzerinde durmaktadır. Örnek olarak Yahya Kemal’i Mallarme’ye, Ahmet Haşim’i Fransız Sembolistlerine, Garip şairlerini Gerçeküstüçülere, İkinci Yenilerden bazılarını Çağdaş İngiliz şiirine, sözgelimi T. S. Eliot’a bağlamıştır. Bu açıklamalarla M. H. Doğan, bir yanıyla, kendi kuşağının şiirinin daha önce yazılan şiirlerden apayrı, onlara benzemeyen, onlardan esinlenmeyen, onların devamı olmayan bir şiir olduğunu kanıtlama çabası, öte yandan kendilerinin yepyeni bir şiir yarattıkları savının gerisinde yatan sanatta geleneği, geçmişi yadsıma eğilimi ya da tutkusunun var olduğunu düşünmektedir. Böyle bir durumda Mehmet. H. Doğan, bir şeyin yadsınabilmesi için geride iyi ya da kötü bir birikimin olası gerektiğini, olmayan bir şey yadsınamayacağını, genç şairlerin şiire başladıkları anda önlerinde hazır buldukları bir platformu iyi değerlendirmeleri gerektiğini, arkalarında, aruz -hece - özgür koşuk odaklarında verilmiş kavgaların, şiiri göklerdeki yüce tahtından halkın arasına indiren devrim niteliğinde bir Garip hareketinin ve Nazım gibi tek başına bir okulun, şiirin yapı sorununun su yüzüne çıkarılmasını sağlayan İkinci Yeni hareketinin var olduğunu ve şayet bunlar olmasaydı genç kuşağın hatasız şiir yazmasının olanaksız olacağını bilinmesi gerektiğini savunur. Bu bağlamda Turgut Uyar’ın gençlerin hatasız şiir yazarken, mükemmelliği ararken kişiliklerini yitirdiğini söylediğini aktaran Doğan, *“Kişiliklerini yitirmesi, altında imzaları olmadan kimliğin tanınmaması, bu şairlerin geçmişindeki ustalarını mekanik olarak tekrarladığını ama geleneği aşamadığını gösterir.”*¹⁸ der.

M. H. Doğan 1990’ların eşiğinde şiirimizin hangi noktada olduğunu Eliot’un gelenekle ilgili söylemiş olduğu sözleri aktararak belirler, *“Ozan, gelenek çizgisini iyi bilmezse, çağının şiirinin geleneklerini dilinin o çağdaki olanaklarını da bilemeyeceğini söyler. Ozana düşen görev çağının kafasıyla, duyarlılığıyla kuracağı şiirde, çağının yaşantısıyla birlikte bütün bu geçmiş yaşantıyı da yansıtmaktır. Şiirde geçmişe hiçbir şey borçlu olmayan tam bir yenilik yoktur.”*¹⁹

¹⁷ a.g.m. s. 14.

¹⁸ Doğan, Mehmet H. “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”, s. 17.

¹⁹ a. g. m. s.18.

Mehmet H. Doğan “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”²⁰inde şiirimizin hangi noktada olduğu üzerinde durmaktadır. Ona göre 1970’ten günümüze son yirmi yıl içinde şiirimizin haritası çok değişmiştir. 1978-1989 arasında bile otuza yakın şair yitirildiği, şiire 40 ve 50’lerde başlamış, o günlerden beri Türk şiirinin dokusunda payı olan, bir zamanlar dergilerde hemen her ay görmeye alışılmış, yaşayan şairlerin çoğunun artık yazmadığı, kimileri için şiirin sanki çekiciliğini yitirmiş olduğu, yazarların da şiirin elini bıraktıkları, geriye, eski kuşaklardan olup da hala şiiri tükenmemiş, hala etkin olan şairlerin kaldığı, bir yandan ölümlerle, bir yandan da tükenmeler, yorulmalarla eski kuşaklardan şairlerin dergi sayfalarından boşalan yerini genç kuşaktan şairlerin doldurduğunun görüldüğünü yazmaktadır.

Doğan, Genç kuşak ifadesinden şunu anladığını söyler: *“İster 60’larda ister 70’lerde başlamış olsunlar, henüz bir şiiri yoğurma çabası içinde olan, kendilerinden henüz umut kesmediğimiz şairlerin şiirini anlamalıyız. Şiir yaşı dirimsel yaştan daha önemlidir.”*²¹

Gerek Garip şiiri, gerekse 40 kuşağının öteki şairlerinin şiiri, çıkışlarından uzun yıllar sonra “yeni şiir” diye anıldığı, kimi 60’larda, kimi 80’lerde şiire başlamış bir grup şair, günümüz Türk şiiri haritasını oluşturan “genç kuşak” diye bilindiği, ancak bu genç kuşak şiirinin görünüşteki bütün benzerliklerine karşın belli bir akım oluşturamadığını söyleyen Doğan’a göre Genç kuşak, şiirinin, kendinden önceki kuşağın şiiriyle yapay bir kavgaya tutuşma gibi bir çabası olmadığına da gözlemlendiğini söyler. Genç kuşak kendinden önceki şiiri “de facto” olarak kabul edip onu aşma yönelimindedir ve onun eksikliklerine saldırıp onu yok sayma yerine, onun kazanımlarından, getirdiklerinden yararlanma isteğindedir. Doğan’ın düşüncesine göre Genç kuşak geçmiş şiiri bir laboratuvar olarak alıyor.

1960’lar, Türk şiirinin 40 ve 50’lerde girdiği yenileşme hareketinin en olgun örneklediği yıllar olduğu, şiir dilinde, temalarda, imgede kalıplaşmanın, mazmunlaşmanın tohumlarının da o günlerde atıldığı dile getirilmektedir. Belli düşünce ve anlatım kalıplarının dayatıldığı yıllar olan 70’lerde ise şiir gençler için,

²⁰ Doğan, Mehmet H. “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”, *Adam Sanat*, S. 48, Kasım 1989, s. 27-34.

²¹ Doğan, Mehmet H. “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”, s. 27.

içinde yaşanan politik ve toplumsal açmazlardan uzak kalmak için bir çıkış yolu, baskılara bir başkaldırı aracı olmuştur. Bu dönemde hep bir ağızdan söyleme ortamı doğuran şiire “Toplumcu Gerçekçi Şiir” adı takılmış ve toplumcu gerçekçilik bir tür tapım olgusu olmuştur. Daha sonra da “toplumsal içerikli” gibi içi boşaltılmış bir terim haline gelmiştir. 70’lerin şiir anlayışına karşı yükselmeye başlayan itirazlar, 80’lerin şiir tartışmalarının gündemini oluşturur. M. H. Doğanın yaklaşımına göre, dayatılan böylesi politize bir şiir anlayışına karşı çıkışların kendini göstermesi, hem de 80’li yılların politik koşullarının ters etkisiyle tam tersi kutupta kendini göstermesi doğaldır. Yine de Türk şiirinin özünde var olan toplumsal yaşamla iç içelik, 80’li yılların şiirinin yaşamdan kopup tam bir depolitizasyona sürüklenmesini önlemiştir. 80 sonrası genç şiir hareketinin amacı, giderek şiirsizleşen bir ortamda şiiri ön plana çıkarmak, tek boyutlu şiire karşı çıkmak, şiirin sınıflandırılmasına karşı çıkarak gerçek yeteneklerin ortaya çıkmasını özendirmeştir.

Genç kuşağın, Türk şiirinin geçmişinde bir tek güzel şiirin, bir tek güzel dizinin bile yitmemesini, bir tek gerçek şairin bile göz ardı edilmemesini istediğini, bu isteğin temelinde, üzerinde yeşerdiği toprağı kirletmeme, yok etmeme bilinci yattığını açıklayan M.H. Doğan, “*Genç kuşak çok sesliliğin güzelliğini görmüş, şiirin bu çok seslilikten ancak kazançlı çıkacağını anlamıştır.*”²² der. O, 1990’larda bu çok sesli koronun dinleneceği, daha önceki kuşaktan şairlerin yeni ürünleriyle daha bir zenginleşecek olan şiirin önünün açık olacağı düşüncesindedir.

Mehmet H. Doğan “*Şiirin Kıyıları*”²³ da ise şiirin günümüzde hangi noktada olduğu hususunda konu açıldığında öne sürülen fikirlerin çoğunu temelsiz ve önyargılara dayalı bulmaktadır. “Bugün artık şiir yazılmıyor.”, “Günümüzde iyi şair yetişmiyor”, “Bugünlerde, şöyle vurduğu yerden ses çıkaran şairler var mı?” gibi sözleri söyleyen şahıslarda M. H. Doğan’ın saptadığı sorun, vicdanlarının, bilinçlerinin ya da insanca beğenilerinin küçük çekiç vuruşlarıyla, hatta fiskelerle ses vermemesi değil, şiirin ortada bırakılmış olması, Nazım’dan, Fikret’ten, Yahya Kemal’den sonraki şiirle bir alışverişlerinin olmamasıdır. ,

²² Doğan, Mehmet H. “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”, s. 34.

²³ Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyıları”, *Adam Sanat*, S. 51, Şubat 1990, s. 26 -30.

Mehmet H. Doğan, şiiri bir noktaya kadar, belli akım ya da şairlerle var sayan gruplarda, şiire içerden değil de onun dışından bakmak gibi bir tavrın, kalıplaşmış beğeni ve önyargıların var olduğunu söyler. Bir şairin şiiri o günlerde moda olduğu için adı ve belli birkaç şiiri ellerinde kalmıştır. Bu sebeple Doğan, bu kişileri şiire duyarlı saymaz. Çünkü şiire karşı duyarlılık bir yerde kesilecek bir şey değildir. Şiirde yaşam gibi sürüp gitmelidir. Her şair, her şiir kendinden sonraki şairin, şiirin yolunu açar, ona götürür.

Yücel Kayıran 80 sayıda, “GÜNEŞ” Dolayısıyla Melih Cevdet Anday’ın Şiirlerinde Özne Kavramı”²⁴ başlıklı yazısında, “Melih Cevdet Anday’ın şiirlerindeki öznenin karakterini yalnızlık, bilgelik, yaşlılık, zamansızlık ve tanrısallık kavramlarının oluşturduğunu ve bu kavramların onun şiirindeki bireyin psikolojik ve ana kavramları olup, birbirinin varlık nedeni olarak açığa çıktığını söylemektedir. Yapının kilit kavramı yalnızlıktır ve yalnızlık diğer kavramlara giden yolun kapısını açar. “Bu yalnızlık bireyin kendi tutkularını gerçekleştirememesinin sonucunda gelen bir yalnızlık değildir. Bu, bireyin kendini yaşadığı çevreden yalıtıldığı bir durum sonucu oluşan bir yalnızlık da değildir. Bu arzu ve isteklerini gerçekleştirmiş ve cisimleşmeden tatmin olmuş bir bireyin yalnızlığıdır.”²⁵ Yücel Kayıran, bu yabancılaşmayı bireyin çevresi tarafından itilmesiyle oluşan bir yalnızlık olarak nitelendirir, yalnızlığın, bireyin kendini başkalarına doğrudan iletmesindeki var oluş yetersizliğinden kaynaklandığını belirtir.

Melih Cevdet Anday’ın şiirlerindeki öznenin yalnızlığına gelince, Yücel Kayıran, onun yalnızlığını zaferin sonucunda gelen bir yalnızlık, bir dağ doruğunun yalnızlığı gibi görür ki dağ doruğa doğru yükseldikçe tekilleşir. Bu aşamada Melih Cevdet Anday şiirinin öznesi tanrısal bir duyuya ulaşır. Ancak bu tanrı, görmüş geçirmişliğin erdemine ulaşmış, yaşanmış, yaşanan bütün zamanları kapsayan bir tanrıdır. O halde bu özne, yaşamış bir öznedir; yaşayan bir özne değildir. Ancak öznenin özlemleri, tutkuları, aradıkları ile bunların yaşanmışlıkları arasında bir

²⁴ Kayıran, Yücel, “GÜNEŞ” Dolayısıyla Melih Cevdet Anday’ın Şiirlerinde Özne Kavramı”, *Adam Sanat*, S. 80, Temmuz 1992, s. 75-81.

²⁵ a. g. m. s. 76.

“kopukluk” vardır. Bu kopukluk doyumsuzlukla, tatminsizlikle ilgilidir. Özne her şeyi yaşamıştır, bilgedir, yaşlıdır; ancak “doyumsuzdur”.

“*Şiirimizin Bazı Temel Sorunları*”²⁶ nda Özdemir İnce, şıklık olsun diye değil, gereklilik ve yararlılık adına birçok alanda olduğu gibi sanat ve edebiyat alanlarında da yabancı kaynaklardan yararlanılabileceğini söylemektedir.

Özdemir İnce, son yıllarda göstergebilim yönteminin baş tacı edildiğini, bir değerlendirme yöntemi olan yapısalcılık’ın yaratı yöntemi sanıldığını, yapısalcılık ve göstergebilimin dogmatlaştırıldığını sanatın temel sorunlarından biri olarak görmektedir. “Seçkin” görünmek, “birey” gezmek, “bağlantısız” olmak heveslisi kimi yazar, sanatçı ve eleştirmenlerin hala dogmatik dönem ağzıyla konuşmayı sürdürüp dil fetişizmine sarıldıkları Özdemir İnce’nin dikkat çektiği konumdur.

1980 sonrası karmaşası içinde dil, yapı, üslup kavramlarının birbirine karıştırıldığını söyleyen Özdemir İnce, bu üç ayrı tanımın ancak bir yazınsal yapının üç ayrı yönünü tanımladığını açıklar: “*Üslup yapının biçimsel yönünü tanımlar, sanatçının dil ve yapıyı kendine özgü bir biçimde gerçekleştirme tarzıdır. Yazar ve sanatçı dil yaratmaz, ama üslup yaratır. Bunlar evrensel kavramlardır, yazar ve sanatçılar bunlara özel anlamlar yükleyemezler. Yüklemeye kalkıştıklarında gerekçesini açıklamak zorundadırlar. Uyulmazsa yazarla yazar, yazarla okur arasında iletişim kurulamaz.*”²⁷ açıklamalarıyla da bu üç yapıyı birbirinden ayırmaktadır.

Bir özgün anlam yaratmayı göze alamayan şairler dilden yola çıkarak gerçeğe varabilecekleri yanılsamasına kapılıp gülünç aforizmalarla poetika kurmaya kalkarlarsa, Özdemir İnce’ye göre bu durumda dil kimi zaman yapı, kimi zaman biçim, kimi zaman mesaj, kimi zaman felsefenin jokeyi olur.

Gelenek konusu üzerinde de duran araştırmacı, gelenek söz konusu olunca genellikle olumlu davranışlar düşünüldüğünü, geleneğe karşı çıkmamanın da onunla ilişki kurmak, ondan yararlanmak olduğunu dile getirir. Divan Şiiri

²⁶ İnce, Özdemir, “*Şiirimizin Bazı Temel Sorunları*”, *Adam Sanat*, S. 46, Eylül 1989, s. 23-27.

²⁷ a.g.m. s. 25.

geleneğinden yararlanma sorununa gelince şu cevabı verir: “Her şiir bir anlam, bir zihniyet, bir teknik, bir dil, bir söz sanatları dünyasıdır ve bunlar birbiri ile ilintilidir, aralarında bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Hepsi birden özgün bir organik yapı içinde bir bütünsellik sunar; bu bütünsellik, aralarındaki örtüşmeden, ilişkiden, ilintilerden, bağlaşıklıklardan kaynaklanır. Bu bütünselliğe tematik ve semantik alanları, dönemin sosyo-politik yapısı ve öteki sanatlarla ilişkileri de eklemek gerekir. Bu sorular ve sorunlar aforizmaların çok dışında ve üzerindedir. Geleneklere ve Divan şiirine olumlu ilgi duyanların, düşüncelerini aforizma düzeyinden kurtarıp bir yöntem açıklaması durumuna getirmeleri gerekir.”²⁸

Özdemir İnce, yazının sonunda Türk şiirinin ve sorunlarının artık “notlar”, “değiniler”, ve “aforizmalar” gibi kısır ve sığ özelliklerin dışında geniş kapsamlı incelemeler, araştırmalar ve tezlerle ele alınması ve her sorununun özgün bir kitap konusu olması gerektiğini, bunlar yapılmadan nesnel bir değerlendirme dizgesi oluşamayacağını, bu dizge oluşmadan da Türk şiirinin evrensel şiir içindeki yerini saptamanın olanaksız olduğunu vurgular.

Özdemir İnce *Adam Sanat*’ın 82. sayısında “*Şiirin Dili*”²⁹ başlıklı yazısında Aloin Bosquet’nin gönderdiği “*Le gardien des roses*” adlı aforizmalar kitabını okurken, elimde olsa şairlerin şiir ve dil üzerine aforizma söylemelerine engel olurum, dahası yasaklardım belki.”³⁰ diyerek şiir ve şair hakkında yapılacak yorumlarda aforizmaların yetersizliğini tartışır.

Aforizmadan yola çıkarak bir şairin şiirinin anlaşılıp yorumlanamayacağını ve çözülemeyeceğini düşünen Özdemir İnce, müthiş bir çağrışım alanı açabilecek aforizmaların tek başlarına kullanıldıkları zaman, zaten içinden çıkılamayacak kadar karmaşık olan şiiri daha da karmaşıklaştıracağını söyler. Aforizmaları şiirle ilgili doğrular ve gerçekler olarak değil de birer fantazi olarak düşünmenin daha doğru olacağını açıklar.

²⁸ İnce, Özdemir, “Şiirimizin Bazı Temel Sorunları”, s. 26.

²⁹ İnce, Özdemir, “Şiirin Dili”, *Adam Sanat*, S. 82, Eylül 1993, s. 36-37.

³⁰ a.g.m. s. 36.

Mikel Dufrenne “Le Poétique” adlı kitabında “Hiç kuşkusuz, şiir felsefe değildir; şiir dil üzerinde düşünmez, şiir dili üretir, ama onu bulmaz, icat etmez; yalnız ortak dili olumlu yönde iyiye doğru değiştirir.” cümlesi bu bağlamda göz önünden bir perde kaldıracak niteliktedir ve ülkemizde şairlerin ve eleştirmenlerin tekrarlamaktan hoşlandıkları ‘yeni bir dil yaratmak’ deyimini kullanmadığını, bunun yerine zaten var olan bir şeyle-dille- ilgili üretimden söz etmektedir.

“Şiirin Dili”ni Özdemir İnce şöyle tanımlıyor: “Dil bilinci en yüksek olması gereken şair yadsıdığı dili artık kullanamayacağının, onu olumlu yönde değiştirip alışmamış güzelliklerle donatamayacağının farkında değil. Şair, şiir yazarken böyle davranıyor ama yaptığı şeyi bir düzyazı cümlesiyle özetleyemiyor.”³¹

Adam Sanat’ın 83. sayısında, “*Şiirin Dili II*”³² de, şiirin anlaşılması, yorumlanması ve çözümlenmesi için dilbilimsel incelemenin yeterli olmayıp şiirin anlambilimsel açıdan da incelenmesi gerektiğini; bu incelemenin söz sanatlarına dayandığını söyleyen Özdemir İnce, şairlerin söz sanatlarını bir yapı, bir bütünsel anlam kurmak için kullandıklarını araçlar olarak görmeleri gereğinin altını çizer.

Şiir ile şiir olmayan metin arasındaki en önemli fark, şiirsel metnin kendi anlamını üretmesinden kaynaklanır. Şiir olmayan metin okuru metin dışına gönderir. Örneğin, “su sıfır derecede donar.” cümlesinin anlamı metnin dışındadır ve okurun bu anlamın oluşmasına herhangi somut katkısı yoktur. Biçimsel ve anlamsal bütünlüğü olan bir şiirde ise anlam çizgisel değil, dolaylıdır; eğiktir ve bu metinlerin bildirisi için anlamlama ifadesi kullanılır. Anlamlama; hazır ve açık anlamın tersine, gizli, belirsiz ve karmaşık bir sonuçtur. Anlam ile anlamlama arasındaki fark, şiirsel olanla olmayan arasındaki farkın göstergeleridir. Şiirsel olmayanın belli ve hazır bir anlamı vardır, şiirin anlamı ise okuma sürecinde ortaya çıkar. Bütünlük ise yansımaların çoğulu ile elde edilebilir.

³¹ İnce, Özdemir, “Şiirin Dili” s. 37.

³² İnce, Özdemir, “Şiirin Dili II, Yazınsal İmge : İmge ve Eğretileme”, *Adam Sanat*, S. 83, Ekim 1993, s. 37-43.

Şiirin önceden belli kurallara göre yazılmayıp, konuların, biçim ve ses yapısının belli bir modelin kurallarına uygun olarak üretildiğini söyleyen Özdemir İnce, böylesine karmaşık ve bütünsel yapının algılanması ve yorumlanmasının bir çoğul okuma yöntemi olan dilbilim, göstergebilim, yapısalcılık ve Marksist yöntemden destek alan yorumbilim gibi çağdaş yöntemlere dayanan bir değerlendirmenin sağlayabileceği düşüncesinde olduğunu açıklamaktadır.

Adam Sanat'ın 83. sayısında Özdemir İnce, “*Şiirin Dili II, Yazınsal İmge : İmge ve Eğretilime*”³³ de, bir yazınsal yapının içerik ve biçiminin oluşumunu yönlendiren düzgüleme yöntemi çözümlenmeden o yapının anlamının anlamlandırılmasının, bütünlüğünün sunduğu estetik hazzın anlaşılmasının olanaksız olduğu açıklar.

“*Şairin yarattığı dilin dünyasına oturmaz, şair yalnızca ondan yararlanır. Sanatçının işi malzemeyi aşmaktan ibarettir. Şiir, dilden yararlanarak onu aşan bir yazınsal yaratıdır. Bir dilin yazınsal olması için, yazınsal söylem bilincinde kullanılması; yazınsal metnin şiir olabilmesi için de şiirsel söylemin kuralları içinde söylenmesi, yazılması gerekmektedir.*”³⁴ diyen Mikhail Bahti'nin sözlerine karşın Roman Jakobson, “*Bir metnin güzelliğini yaratan şeylerin dilin kendisinden, göstergelerin somut yanının vurgulanmasından*”³⁵ kaynaklandığını söyler.

Mikhail Bahtin ile Roman Jakobson : “*Şiir dili doğal dil değildir; şiir dili doğal dilin aşılmasıyla ortaya çıkar ve şair doğal dili(malzemeyi) aşarak şiirini kurar ama şairin kurduğu dil değil yapıdır.*”³⁶ diyerek şiiri oluşturanların tümünü: izlek-> derin tasarım->derin yapı-> yüzey yapı ilişkisinin diyalektiği içinde örgütlenmesi olarak açıklar.

Roman Jacobson dilin sanat işlevini açıklamak için onun iki temel boyutuna-seçme ve birleştirme- özelliklerine başvurur. Dilin sanat işlevi, birleştirme ekseninde benzeşlik işlevini kullanmak ve böylece dilbilgisel paralellikler

³³ İnce, Özdemir, “*Şiirin Dili II, Yazınsal İmge : İmge ve Eğretilime*”, *Adam Sanat*, S.83, Ekim 1993, s. 43- 66.

³⁴ İnce, Özdemir, “*Şiirin Dili II, Yazınsal İmge : İmge ve Eğretilime*”, s. 43.

³⁵ a.g.m. s. 43.

³⁶ a.g.m. s. 44.

yaratmaktan ibarettir. Bu durumda benzerlik sesbilgisel, sözdizimsel ve metnin yapısı gibi bütün düzeylerde kendini gösterir. Şiir, dilbilgisel paralellikler ve ses düzeyinde simetrik olmayan öğeler ve tekrarlar sayesinde bir biçim alır.

Özdemir İnce şiirsel metni kavramanın en az iki işlevinden söz eder: *“Şiirsel metin, okuru, bir yandan tek yüzeysel anlamını- bir açıklamanın açıklayabileceği anlamını- aşmaya zorlar; öte yandan, şiirsel olmayan dilde ya da söylemlerde gizilgüç halinde olsalar da, edimsel seçenekler, yüzeyin anlamlarıyla birleşebilir bazı seçenekler sunar. Derin kurmalar sessel düzenin önemli rol oynadığı yüzeysel okumalarla birleşmek zorundadır.”*³⁷

Özdemir İnce'ye göre şiirsel işlev, dikkatleri mesajın içinde odaklandığı için, okurda, kendisine karşı koyan bir dille karşı karşıya bulunduğu izlenimini uyandırır. Mesajın anlamlanması için, saydam olmayan ve dolaylı anlamlar sunan metnin, şiirselliği oluşturan düzgülüye göre çözümlenmesi gerekmektedir.

Bir olgudan, bir yöntemden, bir olanaktan yararlanılsın yararlanılmasın, şairin ilkin doğal dille hesaplaşması gerekir. İmgenin kaynağı işte bu hesaplaşmadır ve imgesiz iki dizenin karşıtlığı ya da paralelliği de bir imge olanağıdır. Şiirin anlamının başka bir yerde değil de kendinde olması, şiirin “hiçbir şey” değil “her şey” olduğu anlamına gelir. O halde Özdemir İnce imgesiz şiir yazılamayacağını vurgulamaktadır.

İlhan Berk *“Poetika Şiirin Sıfır Noktası”*³⁸ başlıklı yazısında dilin, anlatma aracı olduğu kadar tersini de içerdiğini, kendi dışında hiçbir şey anlatmayıp anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdüreceğini ve şiirlerde bunun daha da belirgin olduğunu savunur. Çünkü şiir özneyi dışlar, edimini başına buyruk sürdürür.

³⁷ a.g.m. s. 45.

³⁸ İlhan Berk , “Poetika Şiirin Sıfır Noktası”, *Adam Sanat*, S. 87, Şubat 1994, s. 25-29

Ancak İlhan Berk'e göre bu, dilin her şeyi bir yana bırakıp kendi olduğu, öznenin yerine geçtiği, oradan seslendiği bir durumdur. Böylece dil yazanı dışlamış, onun yerine geçmiş olur ki artık orada konuşan şair değil, dildir.

İlhan Berk, dilin geçirdiği bu serüveni, yani susmayı, bir şey öğrenmemeyi, uzaklığı, kendi dışına çıkmayı, cinneti, daha nice şeyi bütün başyapıtlarda bulabileceğimizi söylemektedir. Berk'e göre bu bağlamda Joyce'un özellikle "*Finnegans Wakes*"i; Becket'in "*Hiçbir Şey Anlatmayan Metinler, İmge, Eşlik*"i; Mallarme'nin "*İşi Talihe Bağlamak Talihin Cilvesini Ortadan Kaldırmaz*"ı, kısaca "*Zarla Şans Asla Dönmeyecek*" ilk anda sayılacaklar arasındadır.

Bu açıklamalar ışığında Berk'e göre dil, şiirde yalnızca egemen öge olmakla kalmaz, aslında şiirin sıfır noktasını da belirler. Ürettiği hiçlik, boğuntu, karabasıdır.

İlhan Berk, Mallarme'nin "*İşi Talihe Bağlamak Talihin Cilvesini Ortadan Kaldırmaz*" şiirinin hem dilin bin bir katmanını, hem de yazmak eyleminin girdisini, çıktısını görmemize, anlamamıza ışık tutacağını düşünmektedir.

Poetikanın sıfır noktasını İlhan Berk şöyle belirtir: "*Şiirde dil her türlü aracılığı sıfıra indirdiğinde, şiirle, yalnız ve yalnız onunlayız demektir.*"³⁹

Adnan Acar'ın 207. sayıda "*Şiirin Okulu Olur Mu?*"⁴⁰ başlığıyla kaleme aldığı yazıda, şiir sanatının, doğuştan gelişmiş ve değişmez şekilde kodlanmış olmadığını, "*Şiir, marangozluk, kunduracılık gibi öğretilebilen bir sanat değildir. Gerçi şiir yazmak için öteden beri birtakım usuller, kurallar kullanılmıştır. Ama bunlarsız da şiir yazılabilir. Hem bu kuralları ve usulleri mükemmel bilmekle de şiir yazmanın sırrına erişilmiş olmuyor.*"⁴¹ sözleriyle açıklamaktadır.

³⁹ İlhan Berk, "Poetika Şiirin Sıfır Noktası", s. 29.

⁴⁰ Acar, Adnan, "Şiirin Okulu Olur Mu?", *Adam Sanat*, S. 207, Şubat 2004, s. 103-107.

⁴¹ a.g.m s. 103.

Hilmi Yavuz'un ise, şair 'yaratıcı' değil 'yapıcıdır' der. Çünkü ona göre şiir, yaratılan bir nesne değil, yapılan bir şeydir. O halde şiir yaratılan değil yapılan bir şeyse, her yapılan şey gibi neden öğrenilmesin?

Aynı soruyu Lois Aragon da sorar: "*Şiir; tarihiyle, türkülerini söyleyenler ve gerçek solfejiyle ve de aslında hiçbir zaman ortadan kaldıramayacak olan gizemini adım adım geriletme olanaklarıyla bile, neden öğretilmesin...*"⁴² Octavio Paz'a göre : "*Bilgidir şiir, kurtuluş, erk vazgeçme...*"⁴³

Adnan Acar, uygun ya da yeterli bir eğitim sonunda iyi ya da kötü şiir yazılabildiğine göre, yetilerin dışı vurumunda eğitimin belirleyici bir işlevi bulunacağını ancak, eğitimin de öğrenme çabasının da eşit olması durumunda bile, sonuçlar aynı olmayabiliyorsa, diğer bir ifadeyle, aynı öğretimi aynı özenle işleyen kişilerden kimileri daha iyi kimileri daha kötü şiir yazabiliyorsa, işin içinde doğanın, yani yetinin payının da aynı ölçüde belirleyici olduğunu bilmek gerektiğini savunur.

*"Diğer bütün sanatsal ürünler gibi şiir için de yeti yeterli değildir; en az o denli eğitim hatta öğretim de gereklidir. Fakat her ne denli yeti söz konusu edilse de şiir dönüp dolaşıp dil gibi sözcük gibi öğrenilen ve öğretilen gerece dayanmaktadır."*⁴⁴

Ünlü düşünür Farabi'ye göre de şiirin iki temel ögesinden biri "sözcükler" diğeri de "sözcüklerin bir araya getirilişindeki esrarlar"dır.

Adnan Acar, şiirin, resim ve diğer bütün sanatlar gibi okulu olduğu, düşüncesindedir. Ancak, söz konusu olan şair değil şiir olduğundan bu düşünceden okulun şair yetiştirdiği yoktan şair ürettiği anlamı çıkarılmaması gerekmektedir. Çünkü şairlik bir yeti işidir, şiir ise bunun ürünüdür. Dolayısıyla hiçbir okul yeteneksiz, yetisi olmayan birini şair yapmaz fakat yetisi olan, yetenekli birini iyi bir şair yapabilir.

Acar şiirin okulu olup olmadığını şöyle açıklar: "*Sanatta esin denen şey bilgiyle deneyimin, us'ta doğru şekilde buluşmasından başka bir şey değildir.*

⁴² a.g.m. s .105.

⁴³ a.g.m. s. 105.

⁴⁴ Acar, Adnan, "Şiirin Okulu Olur mu?", s. 106.

Deneyime, birikime dayanmayan esin olmayacağı gibi, bilgiyle beslenmeyen esin ise şekillenemez.”⁴⁵

Vecihi Timuroğlu, “*Şiiri Sevenler İçin*”⁴⁶ başlığıyla kaleme aldığı yazıda, Deborah’ın “*Mallarme'nin Yapıt/arında Mecaz*” adlı incelemesinde, ölçüyle eğretilmeyi, şiirin tanımlamasında, birbirinden ayrılmaz iki öge olarak saydığını ve ölçünün hece düzenlemesi olmaktan çıkıp dize dengeleri olarak anlaşılmasından sonra bile, bu saptamanın çok haklı yanının gözden ırak tutulmaması gerektiğini söyler. Şairin kendine özgü dize dengeleri yaratması ve özgün eğretilmelerle bir anlatım yoluna girmesi, yansıtmanın duyumsal tikelliğini sağladığından şiirin müziğe ve resme bağlandığını açıklamaktadır. Dobarah’a göre, şiirin müziğe ve resme bağlanması, onun felsefeden ve bilimden uzaklaşmasına yol açmaktadır ki şiirin kişiliği bilimden ve felsefeden uzaklaştığı oranda güçlenir. Eğretilme, söz sanatlarının en yoğun kullanımına olanak tanımaya yardımcı olur. “*Söz sanatı kullanmak, şiirin vazgeçilemez ilkeleri arasında sayılmalıdır. Ancak bu yolla, şiir, yinelenemez bir sözcük örüntüsü oluşturur. Böylece, duyumsal ya da algısal yaşantının salt görsel olmayan canlandırılması yapılmış olur. Bir bakıma, bu, yaşanmışın yeniden duyumsanması, yeniden yaşanmasıdır.*”⁴⁷ diyen Vecihi Timuroğlu, işte bütün bu şiir tatlarını almak isteyen şiir severlerin, Edip Cansever’in *Oteller Kenti*'ni okumaları gerektiğini vurgular.

Timuroğlu, Edip'in imge örgüsünü, şiirimizin en zengin imge örgülerinden biri olarak görmektedir. Bir duyumun öbürüne dönüştürülmesine yardımcı olan , "birleştirici imgeler"i çok seven Edip Cansever'in, karşılaştırdığı dünyaları başka olgulara aktarmayı sağlamakla, *Oteller Kenti'nde* üstün bir anlatıma varmış olduğunu düşünmektedir:

“Şiirimizde, nedense, karşılaştırma ögesi, şiirin köklü öğeleri arasında sayılmamıştır. Doğrusu, Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ahmet Arif vb birkaç şair dışında, imge bilgisiyle şiirini ören şairimiz de yoktur. Hep bilinen imge örgüsüne yaslanılarak kurulmuştur şiirimiz. İmge, bir anlık sürede, zihinsel ve

⁴⁵ a.g.m. s. 107.

⁴⁶ Timuroğlu, Vecihi, “Şiiri Sevenler İçin”, *Adam Sanat* , S. 6, Mayıs 1986, s. 28-33.

⁴⁷ a.g.m s. 27.

duygusal şeylerin karışımını gösterir. Apayrı düşünlerin bütünleştirilmesidir."⁴⁸ diyen Timuroğlu, Edip Cansever'in imgenin bu niteliklerini kavrayarak, düşünerek ve araştırarak şiirini ördüğünü, şiirinin dokusunu yaşamın ayrıntılarının oluşturduğunu ve yaşamın ayrıntılarını yansıtmaya çalıştığından, belirsiz genellemelere iltifat etmeden şiire yöneldiğini vurgular.

Edip Cansever'in tüm şiirlerinde, küçük diyaloglardan hareket edilerek "Tanrı mevsimleri" gibi yeni olgulara varılıp, bu yansıma biçiminde çağrışımsal mantık yerine, şaşmaz bir kişiselleşmenin varlığının duyulduğunu açıklayan Timuroğlu, eski şiirimizin ustalarının da süsleyici imgeye tutkun olduklarından, eğretilmelerdeki benzetme yönünün benzeyenle benzetilen arasında ikili bir ilişki olduğunu unuttuklarına dikkat çekmektedir. Öyleki, "Reng-i ruyından dem urmuş sahar-ı sahbaya bah" derken, yüzü kırmızı olanla, şarap kadehi arasındaki ilişkinin kopuk, değişmez ve sanki birbirlerinden bağımsız olduğunu, oysa benzetme yönü, iki nesne arasındaki ilişkiden yeni bir ilişkinin doğuşunu muştulaması gerektiği Timuroğlu örnek göstermektedir. Şiir, bu muştuların bileşimiyle insanı araştırmaya yönelebilir ki Edip Cansever, sözün bu usta yanını iyi kullanmaktadır.

Edip Cansever'in, şiir olanla şiir olmayı ayıklayabilen bir şair olduğunu söyleyen Timuroğlu, toplumbilimsel açıdan değerlendirildiğinde, kimi şairlerin tumturaklı imgelere yöneldiklerini, ama büyük, toplumsal ya da beşeri niteliği önemli bir eğretilme kitlesi oluşturmakta zorluk çektiklerinin görüldüğünü söyler. Edip Cansever'in şiirinin, bu yönden değerlendirilmesi gerektiği, yazınsal değerlendirme yönünden ele alındığında, eski şiirimizin süsleyici imge merakına karşın, öznel öğeden yoksunluğu açık seçik görüleceği, çünkü, eski şiirimizin, dış doğayı savsakladığından, dış doğa örgelerini (motif) insanın özüne bağlamakta zorluk çektiği, salt söyleyiş açısından ele alınarak hakkı epeyce yenmiş Abdülhak Hamit'in , doğayı insanın özüne bağlama çabası göstermiş ender şairlerimizden birisi olduğu, çığlık atan birçok şairin yaptığı, fiziksel bir imgeyi, betimleme yoluyla bir olayla buluşturmak olduğu, böyle bir buluşturmada, birleştirme ögesi iyi

⁴⁸ Timuroğlu, Vecihi, "Şiiri Sevenler İçin", s. 30.

kullanılmamışsa, şiirin yapısında bir boşluk doğacağı ama Edip Cansever buluşturma ögesini, birleştirme ögesiyle bütünleştirmeyi ustaca başardığından, şiir severlerin unutamayacağı dizelerin yaratıcısı olduğu gerçeğini vurgulamaktadır.

Batık imge, klasik şiirin imgesidir. Metafizik şiirlerin imge düzeni köktencidir. Düşüncenin şiirini yazanlarsa, yaygın imgeye yönelirler. Edip Cansever, şiir için birer tuzak olan bu imgelere hiç iltifat etmemekte ama bunların ortak yanlarından alabildiğine yararlanmaktadır. Timuroğlu'nun açıklamalarına göre, bu imgelerin her birinin nitelikleri, yapıları ayrıdır ama resim yoluyla canlandırma yöntemini seçmemekte ortaktırlar. Bu tür imge örgüsünü seçen şairler, eğretilmelerle düşünürler. Sırası gelince, Edip Cansever, sözcükleri verimli ve doğurgan biçimde birleştirerek en üst düzeyde, eğretilmelerle düşünebilmektedir. Böyle bir söyleme başladığında, iyice görünenin altında bir yere süzülerek, somut nesneyi açıkça yansıtmadan ya da ortaya çıkarmadan anıştırır. İnsanı, kendi kendinin üstüne dikilen ve bu yolla, evrenin zavallısı olmaktan çıkıp güçlüsü durumuna getiren yaratık olarak yakalar.

Vecihi Timuroğlu'na göre Cansever, önbilincin, ilerleyici düşüncenin, güçlü tutkuların, özgün duyu yoğunlaşmasının şairi olduğundan, yaygın imge dokusuna yönelmiştir. Çünkü, yaygın imge, bunların söz sanatıdır. Bu bir sözcüğün öbür sözcüğü, geniş ölçüde değiştirdiği bir imge türüdür. Çağdaş şiirde, en önemli şiirsel eylem biçimleri olan etkileşme ve iç içe geçme, bütün zenginliğiyle yaygın eğretilmede sergilenir.

*“Yazınsal ürünlerde, biçimin dolaysız algılanabilen yanı, yapının dilsel kuruluşudur. Bir şiirin dilini incelemek için kullanılacak yöntem, herhangi bir metni incelerken kullanılacak dilbilgisel yöntemden çok farklıdır. Şiir dili, eylem halinde olan dildir. Sözcük ekonomisi, sözcük seçimiyle ve sözdizimi kuruluşlarını belirlemesiyle ilişkilidir. Sözün duyusal ve düşünsel içeriğiyle bağıntılıdır.”*⁴⁹ diyen Timuroğlu bu anlamda Cansever'in, dilin eylemsel yanını çok iyi yakaladığını, bunun da, her şeyi şiirle düşünmesinden kaynaklandığını ileri sürmektedir.

⁴⁹ Timuroğlu, Vecihi, “Şiiri Sevenler İçin”, s. 32.

“*Oteller Kenti*” yapıtına dair “*şiiresel tutarlılığı sağlam, olgun ve Cansever deneyimine olduğu değin, Türk şiiirinin deneyimlerine de saygılı bir yapıt.*” tanımlamasında bulunan Timuroğlu, tutarlılığın şiiirde estetik bir ölçüt olarak alınması gerektiğini yoksa, mantıksal bir tutarlılıktan söz edilmediğini; olgunluğun da tinsel bir ölçüt olduğunu söyler. Bu bağlamda “*Oteller Kenti*” Edip Cansever'in insana yaklaşıımı açısından derin ruhsal çözümler içermektedir.

John Berger, “*Şiiirin Saati*” başlıklı yazısında, şiiirin her şey arasında yakınlık kurarak dilin yaşantıya ilgi duymasını sağladığı savını ortaya atmaktadır. Bu yakınlık, şiiirin, yöneldiği eylem, ad, olay ve bakış açısını bir araya getirmesinin bir sonucudur. Çünkü çoğu zaman dünyanın acımasızlığına ve umursamazlığına karşı çıkarılabilecek şiiirin yaşantıya duyduğu bir ilgiden daha dayanıklı bir şey yoktur.

John Berger'e göre, olayların sessizliğini kırmak ne kadar acı ya da göz yaşartıcı olursa olsun, başımızdan geçenlerin sözünü etmek sözcükler kullanmak insanda bu sözcüklerin duyulabileceği, duyulduğu zaman da olayların ona göre yargılanacağı umudunu yaratır.

John Berger ayrıca, şiiir olarak etkin olan her şiiirin özgün olduğunu, özgün'ün de iki anlamı olduğunu: “biri öze dönüş, yani türünün ilk örneğine dönüş; öbürü de, kendine özgü, daha önce benzeri olmayan.” Şiiirde bu iki anlamın birbiriyle çelişmeyen bir biçimde birleştiiği, bununla birlikte, şiiirlerin basit birer dua olmadıkları, dinsel bir şiiirin bile yalnızca ve doğrudan doğruya Tanrı'ya seslenmediği, şiiirin , dilin kendisine seslendiğini savunmaktadır.

Berger şöyle devam ediyor, “*Olayları sözcüklerle anlatmak o sözcüklerin duyulacağı ve anlattıkları olayların yargılanacağı umudunu da birlikte getirir. Tanrı tarafından ya da tarih tarafından yargılanacağı umudunu. Her iki durumda da yargı uzak gibi görünür. Oysa hemen yanı başımızda olan ve bazen yanlışlıkla yalnızca bir araç sanılan dil, kendisine şiiirin seslenmesiyle inatçı ve gizemli bir biçimde, yargısını verir. Bu yargı herhangi bir ahlak yasasından açıkça farklıdır, ama duydukları karşısında iyilik ve kötülük arasında önemli bir gösterge olur. Öyle ki, şiiir*

yoluyla dilin yalnızca bu ayrımı yapmak ve korumak için yaratıldığını görürüz!

İşte bu yüzden Berg'e göre günümüzde zenginlerin haksız yere elde ettikleri zenginliklerini korumak için yaptıkları korkunç canavarlıklara karşı dünyada en kesin biçimde karşı duran güç şiiirdir. İşte bu yüzden fırınların saati aynı zamanda şiirin de saatidir.

D. OKURA YÖNELİK -İZLENİMCİ- ELEŞTİRİ YAZILARI

1. İzlenimci Eleştiri Hakkında

İzlenimci eleştiri, okuyucunun eser karşısında kendine göre oluşturduğu değer yargılarını esas alan bir yaklaşımdır. Bu durumda okuyucunun kişisel zevki eseri beğenip beğenmemesi için belirleyici unsurdur. Eserin şekil ve içerik özellikleri, nesnel ilkelere göre değil her okuyucunun bilgi, kültür ve estetik zevk seviyesine göre belirlenir.

İzlenimci eleştiride, eleştirmen edebiyat eserinde kendi izlenimlerini ortaya koyar. Eleştirdiği eserle okuyucu arasında bilgisel değil duygusal ve düşünsel bir bağ kurmaya çalışır. Eleştiriye konu olan eserin edebi değerini, şekil ve muhteva özelliklerini, teknik ve estetik zenginliklerini ortaya koymada fazla bir katkı sağlamaz. Bu tür yazılar bir eleştiri yazısı olarak değil deneme yazısı olarak okunmalıdır.

İzlenimci eleştiride ulaşılan sonuç, hüküm cümleleri halinde sıralanır ama o sonuca hangi yollardan varıldığı ve ne gibi gerekçelerle o yargılara varıldığı belirtilmez. Bu bakımdan izlenimci eleştirinin okuyucu için eser seçiminde yönlendirici bir katkısı olabilir. Bu tür eleştiriler deneme türünün pek çok özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Eleştirmenin eser ve sahibi karşısındaki duygusal tutumu değer yargılarını belirleyen etmenlerden biridir. Bu sebeple izlenimci eleştir evrensel nitelikte değildir. Kişiden kişiye, zamandan zamana değişebilir özelliğe sahiptir. Çünkü insanın bilgi, kültür ve zevk düzeyi zaman ve mekan içerisinde değişim gösterebilir. Ayrıca kişi farklı ruh hallerine sahip olduğu dönemlerde eser karşısında farklı algılara sahip olabilir.

İzlenimci eleştiri zekası güçlü, sezgisi derin, kültürel birikimi yoğun insanların elinde faydalı olabileceği gibi bu değerlerden yoksun insanların sı ve yanlış yargılarıyla da zararlı olabilir.

Adam Sanat Dergisi kapsamında yapmış olduğumuz incelemelerde aşağıdaki örnek metinlerle karşılaştık.

Adam Sanat'ın 89. sayısında Özdemir İnce, “*İlhan Berk'in Poetikası:Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır*”¹ başlıklı yazısıyla, “yapısalcı” şair İlhan Berk'in dil kavramını “füme dil” dışında her şeyle karıştırıp ve “kaynana dili” dışında her şeye indirgediğine değinmektedir.

İlhan Berk'in şu sözlerinde görülen dil anlayışını eleştirmekte daha doğrusu yermektedir Özdemir İnce: “...*insan demek, dil demektir, ama dil demek de bir çok bakımdan toplum demektir. Hem bireylerle özdeşleşir dil, hem de onların üstünde ve dışında yer alır, öznel gerçekliğin yanı sıra bireyi zorlayıcı nesnel bir gerçeklik taşır. Bireyi toplumsallaştıran, dilsel topluluğu, bir çok durumda ulusu oluşturan temel ögedir dil ve birincil işlevini toplumsal bağda yerine getirir. Bu, bildirişim ya da iletişim işlevidir. Anlatım işlevi bildirişim işlevini zorunlu kılar.*”²

İlhan Berk'in dili kullanımıyla ilgili Özdemir İnce'nin söz konusu yazıda açıkladığı düşünceleri, insanlara yazarlara ya da şairlere dilin mülkiyeti değil, ondan yararlanma hakkı verildiği, İlhan Berk'in dili kendi özel mülkiyeti sanıyor olması ancak dilin kamunun malı olduğu ve mülkiyet anlamına özelleştirilemeyeceği ama dili kullanım hakkı bağlamında özelleştirilebileceğidir ki buna da yazın biliminde biçem denilmektedir. Dil gibi biçem'de, bir anlamlı bütünü, anlam üreten bir yapıyı amaçlar. O halde dili bu amaçla kullanmayan kişinin, dil üzerindeki kullanma hakkını yitireceği yönündedir.

“*Dil, anlatma aracı olduğu değin tersini de içerir.*”, “*Dil, anlatma aracı olmayabilir.*”³ diyen İlhan Berk, dil hiçbir şey anlatmadığı zaman kendini anlatır demek ister ki Özdemir İnce adı geçen yazıda Berk'e bu konuda katılmadığını,

¹ İnce, Özdemir, “İlhan Berk'in Poetikası:Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır”, *Adam Sanat*, S.89, Nisan 1994, s.34-40.

² a.g.m. s. 34.

³ a.g.m. s. 35.

“Oysa hiçbir şey anlatmayan dil, dil olmayacağı için de kendini anlatmaz.”⁴ ifadeleriyle karşılık vermektedir.

Amacının İlhan Berk’in dil anlayışını eleştirmek olmadığını söyleyen Özdemir İnce, amacının, Mallarme’yi İlhan Berk’in zulmünden kurtarmak, kendi şiirini savunmak için T.S. Eliot gibi dili mazbut bir şairi, Beckett’i örnek göstermesinin yanlışlığını vurgulamak olduğunu söz konusu yazının bütününden anlamaktayız.

Özdemir İnce, Mallarme’in dili kullanımındaki amacının kendine bir anlam aramak, tinsel ve zihinsel bir kavga yaşamak olduğunu ve dilin sözdizimsel yapısına yönelmesinin ise metafiziksel kaygılarına bir çözüm arayışından başka bir şey olmadığını savunur. Bu savını şöyle ifade etmektedir: “*Mallarme ne yalnızca kendini amaçlayan yapay bir dil, ne yüzeysel bir boşluk, ne de sessel bir sessizlik arar. Mallarme, metafiziksel kaygılarını dengeleyecek anlamlı bütün olan yapıt’ın peşindedir.*”⁵

Özdemir İnce poetikasına sıfır puan verdiği İlhan Berk’in bir şair olarak dilediği her türlü biçimsel denemeleri yapabileceğini ancak bunların şiirimize büyük zararları olduğunu çünkü şiirine gizem kaftanı giydirmek isterken, şiirin bir kuralsızlar toplamı olduğu izlenimi uyandırdığını, ayrıca İkinci Yeni’nin yozlaşmasına katkıda bulunarak yazınsal sözcük, terim ve kavramları yanlış kullanmış, kendinide yanlışlarını düzeltmek zorunluluğu hissetmemiştir. Kendi yapıtına ve okuruna karşı sorumluluk duyan bir şairin yapmayı göze alamayacağı bir kayıtsızlıkla, irrasyonel bir yazısının üzerine ‘*poetika*’ başlığını koyan İlhan Berk’in amacı Özdemir İnce’nin tabiriyle kendi şiirini savunmaktır.

Bu amacına ulaşmak için İlhan Berk’in yaptığı yanlışlıkları Özdemir İnce şöyle örneklemektedir: “*Gündelik dili sözdizimsel zorlamalara başvurmadan, bütün doğallığıyla kullanarak büyük şiiri bulan gelenekçi bir şairi (T.S. Eliot), sözcükleri tombala torbasından çekercesine kullanan bir Dada şairi bulan şairi (Tristan Tzara*

⁴ İnce, Özdemir, “İlhan Berk’in Poetikası: Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır”, s. 35.

⁵ a.g.m. s.37.

), anlatılarında sürekli bir iç monolog oluşturan, *Hiçlik*'i yazınsal ve yaşamsal sorunsalı olarak algılayan bir yazarı (Samuel Beckett), yaşamının olanaksızlığını yapıtının temel izleği olarak kullanan ve yazma eylemini gerçekliği gösterme eylemine dönüştüren yaralı bir yazarı (Antonin Antaud) ve James Joyce'u kendi şiirini haklı göstermek için kullanmaktadır."⁶

Özdemir İnce'nin söz konusu yazı boyunca anlatmaya çalıştığı fikirlerini şöyle toparlamaktadır: "*Bir şairin bir yazarın yapıtlarını ancak ve bizzat yapıtlarının kendileri savunabilir. Gerçek şairin , "Hamil-i kart yakînimdir." türünden iltimaslara kesinlikle gereksinimi yoktur.*"

C.B. Cox, , *Adam Sanat*'ın 1. sayısında, "*Fern Hill*"⁷i Dylan Thomas'ın en sevilen şiirlerinden biri olarak değerlendirmektedir. Cox'a göre, Dylan Thomas' olağanüstü bir tazelik ve canlılıkla oldukça özgün bir biçimde birleşen sözcükler bir çocuğun sevinçli coşkusunu dile getirir gibidir ve fakat bu özgünlük yanlır bazı okurları. "Otlar nasıl yeşilse öyle mutluyken", "prensi o elma köylerinin" ya da "gök mavisi uğraşımında" gibi çarpıcı deyimler yenilikleriyle şaşırtır ve ilk bakışta açıkça nasıl bir etki amaçlandığı konusunda okura güçlük çıkarırlar. Bu olağandışı imgeler kesin olmaktan çok çağrışımsal niteliktedir; amaçları da belli bir tutumu tanımlamak değil, yoğun ve duygusal bir tepki yaratmaktır. Thomas olanca ustalığını ve imgelem gücünü bile bile her imgenin geniş kapsamlı çağrışımlar yaratabileceği bir biçimde kullanır. Aslında romantik bir şair olan Thomas, nerdeyse dile getirilmesi olanaksız bir yaşantıyı iletmeye çalışmaktadır. "Ne güzel,", "bir havaydı, çalıyordu, su gibi, öyle güzel..." yinelemelerinde tümüyle sözcüklere sığmayacak bir coşkuyu anlatmak için dili zorlar gibidir.

C.B. Cox , bu şiir türünün , çağrışımsal ritimler ve imgeler aracılığıyla elde edilen yoğun duygusal etkiler konusunda söyleyecek pek fazla sözü olmayan modern çözümleyici eleştirmenlerce çoğu zaman önemsenmediğini yazmaktadır. "*Fern Hill*"deki bazı imgelerin rastgele seçilmiş gibi bir izlenim yarattığı, sözgelimi, "*Rüzgarın sağnağıyla ırmaklardan aşağı*" dizesiyle nasıl bir etki yaratılmak istenmiş

⁶ İnce, Özdemir, "İlhan Berk'in Poetikası:Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır s.39.

⁷ B. Cox, " Dylan Thomas'ın Fern Hill'i " , *Adam Sanat*. S. 1, Ocak 1985, ss.5-9.

olabileceği, ayrıca buna benzer başka örneklerin şiirin tümüne dağınık bir görünüm vermekte olduğu; ama bu özelliği fazla abartmanın da bir gereği olmadığı Cox'un diğer değerlendirmeleri arasındadır.

Cox söz konusu yazısında, Thomas'ın koşuk dilinde durmadan denemeler yapan ve sözcükleri müziksel sonuçlar almak amacıyla kullanan bir şair olduğunu ve bu şiirin niteliğinin büyük ölçüde titizlikle seçilmiş coşkulu ritimlere dayandığını, son dizede, deniz imgesinin daha önceki kahramanlık ve bolluk çağrışımlarını kendinde toplamasıyla ritmik coşkunun gösterişli bir sonuca ulaştığını söylemektedir. Şöyle ifade etmektedir Cox: "*Toptan, yok olma tehlikesiyle yüz yüze olan bir dünyada Thomas bize bireysel yaşantının olağanüstülüğünü ve gizemini anımsatmaktadır. Biz de buna ancak gönül borcu duyabiliriz...*"⁸

Suphi Aytimur, *Adam Sanat*'ın 52 sayısında T.S Eliot'un neden bu kadar tepkiyle karşılaştığını 19. yüzyıldan beri süre gelen romantik akımın karşısında olmasına bağlar. Goethe bazı romantik şairler üzerine, "*Bütün bu şairler sanki hastaymışlar ve bütün dünya sanki bir hastaneymiş gibi yazıyorlar.*" Eliot ise *şiirlerinde Londra'nın gecekondu semtlerinden söz açıyor, gerçek hayattan sahneler sunuyordu. Yani şiirde o güne kadar ele alınmamış konulara el atıyor, İngiliz şiirinde bir devrimin peşinde koşuyordu.*"⁹ demiştir.

Modern Amerikan şiirinin gelişmesini gerek şair, gerekse eleştirmen olarak hiç kimsenin Eliot denli etkilemediği, başlangıçta Byron, Bergson ve Babbitt'ten 1908'den başlayarak Baudelaire Loforgue gibi simgeci Fransız şairlerinden etkilenen Eliot modern insanın durumunun temelde karamsar olan görünümünü şiirlerinde eleştirel bir felsefede birleştirdiği, bunların geniş ölçüde modern Amerikan şiirinin yolunu çizdiği gibi, İngiliz şiiri üzerinde de geniş ölçüde etkili olduğu Aytimur'un söz konusu yazıda Eliot'a dair izlenimleri arasındadır.

Yüzyılın ilk yarısında W.C. Williams, W.Stevens, R.Frost gibi şairlerden biri Amerikan şiirinde önderliği elde edebileceğini ama şiirsel gelişmenin yolunu

⁸ B. Cox, "Dylan Thomas'ın Fern Hill'i", s. 9.

⁹ Aytimur, Suphi, "T.S. Eliot", *Adam Sanat*, S. 52, Mart 1990, s. 51-57.

çizenlerin Eliot ve okulu , yani Pound ve Amy Lowell'in de içinde olduğu imgeci okul olduğunu söyleyen Aytimur, Eliot'un etkisinin bunca yaygınlık kazanmasının nedeni, bir çok şiirinde bir anti-hero'nun (olumsuz kahraman) portresini çizmiş olmasına bağlar ki bu gibi şeyler o güne kadar Anglo-Amerikan şiirinde görülmemiştir.

Eliot serbest şiirden hoşlanmaz ama şiirlerinin çoğu serbest koşuk sayılabilir. Dizelerin uzunluğu gerektiği zaman değişir. Kullandığı dil genellikle konuşma dilidir fakat bu dil argodan roteriğe çeşitli kılıklara bürünebilir, çok güçlü bir ritim duygusu eşliğinde ve sağlam bir yapı içinde. Eliot'un şiirinin en büyük özelliği anlam ve ritmin birbirini tamamlamasıdır. Bu yüzden onun şiirini başka bir dile çevirmek de zordur. Eliot anlaşılması kolay bir şair değildir. Bu özellik gördüğü felsefe öğreniminden kaynaklanmış olabilir. Zaman kavramını şiirlerinde çok işlemiştir. Bu hususta Baudelaire ve Bergson'un etkisindedir. Eliot yalnız şair değil, deneme ve oyun yazarı idi. Eliot kendi yasalarını yapanlardan ve koşuk biçimleriyle geniş ölçüde oynayanlardandır. Hepsi koşuk biçiminde olan oyunlarında olsun, şiirlerinde olsun, kimi zaman eski ayinlerin büyüsel ritmini yeniden yaratmıştır. Ancak kelime dağarcığı ve uyum moderndir.¹⁰

Avrupa'da 1914'ten önce başlayıp 1930'lara kadar süren ve durmaksızın kaynayıp taşan bir yaratıcı güç akımının içinde olan Eliot'un Anglo-Amerikan edebiyatının gelişmesindeki öncülerinden olarak değeri tartışılmaz. *"Bir şairi değerlendirirken onun duygusal ya da düşünsel inançlarının dikkate alınmasının sanatla hiçbir ilgisinin olmaması gerekir."*¹¹ diyen Aytimur'a göre Eliot Anglo-Amerikan ve Avrupa kültürlerini kafasında harmanlayarak modern şiirin kurucularından biri olmuş ve gelenekçilikle suçlanan Eliot şiirin tekniğinde ve içeriğinde devrim yapmış bir şairdir.

Mehmet H. Doğan 54. sayıda *"Şiirin Kıyılarında"*¹² başlıklı yazı dizisine devam eder ve Cemal Süreyya'nın ölümünü değerlendirir. Cemal Süreyya'nın ani

¹⁰ Aytimur, Suphi, "T.S. Eliot", s. 55.

¹¹ a.g.m. s. 57.

¹² Doğan , Mehmet H. "Şiirin Kıyılarında", *Adam Sanat*, S. 54, Mayıs 1990, s. 11-13.

ölümünün son yıllarda hiçbir şairin ölümünde görülmeyen büyük bir yankı yarattığını, ülkenin bir çok yerinde anlamlı şekilde anıldığını, şiirinin tartışılıp okunduğunu ve özel sayfalar, sayılar düzenlendiğini söyleyerek bunun gerekçesini açıklar.

Geri dönüp bakıldığında Edip Cansever'in, Oktay Rıfat'ın, Turgut Uyar'ın, Metin Eloğlu'nun ölümlerinde böylesine yoğun ilgi görülmediği, bunun sebebini onların şair olarak ünlerinden ayrı şeylerde aramak gerektiği çünkü her biri Türk şiirinde kanallar açmış öncü, yeri kolay doldurulamaz şairler olduğu Doğan'ın düşünceleri arasındadır.

Doğan'a göre, bu özel ilginin sebebi, Süreyya'nın kendi içine kapalı, kendini şiiriyle sınırlamış bir şair olmayışıdır. *“Eski ya da yeni, yerli ya da yabancı, çağında yazılmış yazılmakta olan şiiri değerlendirmekten, yerine oturtmaktan sorumlu tutardı kendini. Bu özelliği gözlerin üstünde olması sonucunu doğurdu.”*¹³

Cemal Süreyya'nın yazılan şiirle içli dışlılığı gençlere kendisini daha çok yaklaştırdığı, gençlerle arasında içten bir ilişki doğurduğu, ancak gerek eski kuşaktan gerek kendi kuşağından şairlerle ilişkisinin zayıf olduğu Doğan'ın aktarımları arasındadır.

Ülkü Dağdelen, *“Ölümün Süksesı”*¹⁴ başlıklı yazısında Cemal Süreyya'nın yazın dışı çevrelerde çok ünlü bir şair olmayan Cemal Süreyya'nın ölümüyle şairlik ününün çok üstünde bir etki uyandırması, böylesi bir üne kavuşmasını onun şiiriyle, şiirin etki gücüyle, hatta şair kişiliyle açıklanabileceği üzerinde durur. Süreyya bütün has şairler gibi “yazın-içi” bir şairdir. Yazın-içi şairin şiire yaklaşımında tek ölçüt şiirin kendisi, şiirin sorunsallığıdır. Şöhret, mesaj, kavga... Bunlar yazın-içi bir şair için birincil kaygılar değildir. Has şair dünyaya ve her şeye şairin gözüyle bakar, hep şiirin içinde devinir, şiirin ne olduğunu-olması gerektiğini araştırır. Yaşadığı dönemde çok ünlü olmayan Cemal Süreyya'nın ölümüyle bu kadar gürültü kopmasının ardındaki sis perdesini aralayan sebep yazın

¹³ Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, s. 13.

¹⁴ Dağdelen, Ülkü, “Ölümün Süksesı”, *Adam Sanat*, S.75, Şubat 1992, s.47-50.

dışında ne kadar ünsüz bir şairse, yazın içinde şiirleriyle, şiirle ilgili düşünceleri, yazılarıyla o derece etkili olmasındadır. Dağdelen'e göre, “Ölümüyle ardında kolay doldurulamayacak bir boşluk bırakmıştır. Ölümüyle kopan bu gürültü bu boşluğun yarattığı ‘paniğin’ yansımasıdır.”¹⁵

“Nazım Hikmet yarına kalacak mı? Bu sorunun sorulacağını biliyordum ama bu soruyu soran kişinin Haluk Şahin olacağını, yanıtını aramak için de bir hafta sonunu Nazım Hikmet’in şiirlerini okuyarak geçireceğini söyleseler, inanmazdım...”¹⁶ Mehmet Fuat, *Adam Sanat*’ın 76. sayısında Nazım Hikmet’in geleceğini sorgulayan Haluk Şahin’in sorusuna yanıt aramaktadır.

Mehmet Fuat’ın düşüncesine göre Haluk Şahin bu soruyu: “İdeolojisi çöktükten sonra Nazım’ın şiirine bir yaşama bölgesi, evrensel bir geçerlilik alanı kalıyor mu? Yoksa tarihsel açıdan kontrpiyede kaldığı için, ideolojiyle birlikte şiiri de mi soluğunu yitirdi.” şeklinde sorabilirdi.

Bu sorusunun kesin cevabını zamanın vereceğini savunan Mehmet Fuat’a göre, Nazım Hikmet’in şiiri, şiir olarak yetersiz kalsaydı, ne “parti propagandası” ne “yoldaşlık dayanışması” ne de “dava adamı olarak kedisine duyulan ilgi” ile yaşayabilirdi.

Nazım Hikmet’in cezaevinden çıkartılması için Fransa’da başlatılan kampanyada şiirleri Fransızcaya çevrilmesinin nedeni, savunulan kişinin şiir alanında değerine gerçekten inanılmasıdır.

Nazım Hikmetin yarına kalıp kalmayacağını merak eden herkese Mehmet Fuat, Nedim Gürsel’in “Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını” adlı kitabını okumasını önermektedir.

¹⁶ Fuat, Mehmet, “Nazım Hikmet Yarına Kalacak mı?”, *Adam Sanat*, S. 76, Mart 1992, s. 5-8.

“*Tutkular Ozanı Zweig*”¹⁷ de Uğur Kökten, *Adam Sanat*’ın 77. sayısında, Fransız ve Rus edebiyatından sonra dilimize en çok çevrilen yapıtların Alman dilinin ürünleri, Alman edebiyatının çağımıza yansımış isimleri olduğu ve bunlardan önde gelenlerden birinin Avusturya asıllı Stefan Zweig olduğunu yazmaktadır

“*Zweig ürettikleri ve beğenileri ile bir XIX. yüzyıl yazarı sayılabilir. O dönemi –altınçağı- iyi tanıyor, onun için kendini rahat ve mutlu duyumsuyor. Doğal olarak, parıltılı, gergin ve renkli kalemiyle de çok iyi anlatıyor o dünyayı.*”¹⁸

Bağımsız düşünen ve içinde yaşadığı zamanın üstüne çıkmaya çalışan bir yazar kimliğiyle, hep özgürlüğü aradığı, gerektiğinde ulusallığı aşarak Avrupa bilincine ulaşmaya çalışırken zaman zaman aşırılığa kaçtığı, kimi zaman Avrupa kültürü ırkçılığı denilebilecek uç noktalara kaydığı, demokratikleşmeyle avamlaşmayı eşdeğer gördüğü Zweig’in diğer özellikleridir.

Zweig öykülerinin en önemli ortak paydası, her birinin ana eksen olarak insan tutkularının çevresinde dönmesi, yazarın, kadınca denebilecek duyarlılığı, aşırı duygusallığı, sınırlarda acıya yol açacak ölçüde kendini gösteren yoğun coşkusu hemen her öyküsünde kendini ele verir.

Öykülerinin bir başka ortak noktası, rastlantılarla insan yazgıları arasındaki bağların değişik örneklerle dile getirilmiş olması. Örneğin, papaz yamağının bir rastlantıyla satranç oynaması ve dünya şampiyonluğuna gidecek ölçüyü yakalaması gibi.

Uğur Kökten’in düşüncesine göre yazar, hemen bütün öykülerinde vatanından ya da Avusturya merkezli bir çemberin yakın çevresinden tipler çizmeye özen göstermiştir. Böyle bir çizgi Zweig öykülerinin geri planında, gölgeler içinde, dış çizgileri kesinleşmemiş, bulanık tonlarda bir sınıf çatışmasının ipuçlarını vermektedir.(Yürek Çöküntü)

¹⁷ Kökten, Uğur, “Tutkular Ozanı Zweig”, *Adam Sanat*, S. 77, Nisan 1992, s. 26-31.

¹⁸ a.g.m. s.26.

Zweig, “uygarlık ve kültür misyoneri” bir yazar. Ondan geriye kalan, imza yerine, sisler içinde bir hiçlik. Yabancı topraklarda yabancı dille yazılmış yavan, soğuk ve kuru bir polis raporu, resmi makamlarca kendisine “devlet töreni uygun görülmüş” yabancı bir ölü...

Şavkar Altınel, “*Yahya Kemal, T.S Eliot ve “Gelenek”*”¹⁹ başlıklı yazısında, “T. S. Eliot ve Yahya Kemal arasında 1880’lerde çökmekte olan bir imparatorluğun batıdaki bir köşesinde doğmaları yönüyle ilgi kurmaktadır. Eliot’ın doğduğu “köşe” yüz yirmi yıldır bağımsızdır ama 19. yüzyıl Amerika’sı kendi kimliğine sahip olmak isterken bir yandan da İngiliz kültürünün yörüngesinden çıkamamaktadır. Nüfusun önemli bir bölümü İngiliz kökenlidir. Yahya Kemal’de zamanla imparatorluk taşrasından imparatorluğun merkezine gelir ama bunu doğrudan değil Fransa üzerinden dolaşarak yaparlar. Biri 1903- 1912 arasında “eski Paris’te bir ömür” geçirip Fransız şiiri ile tanışır öbürü ise 1910-1911 yılında Sorbonne’a devam eder ve Fransız şiirinden eşit derecede etkilenir. Yine iki şair giderek benzer inanç ve tutumlar geliştirirler ve şiirleriyle olduğu kadar bu inanç ve tutumlarıyla da tanınmaya başlarlar. Eliot, “edebiyata klasist, siyasette kralcı, dinde Anglo-Katolik,” olduğunu ilan eder. Yahya Kemal hiçbir alandaki inançlarını böylesine kesin bir şekilde belirtmez ama onun değerleri de “ulus” ve “din” ekseninde döner.

Şavkar Altınel bütün bunlara rağmen iki şair arasında önemli bir benzerlik olmadığı düşüncesindedir. Çünkü ,Eliot klasizimden dem vurabilir ama yapıtlarında klasist olduğunu söylemek güçtür. Altınel’in de açıkladığı gibi, Klasisizm ölçü, disiplin demekse, Eliot’unki gibi tonla havanın durmadan değişip lirik, alaycı ve felsefi pasajların birbirlerini kovaladığı, çeşitli dillerde alıntılarının ve hatta anlamsız seslerin iç içe geçtiği edebi bir üslubun yerini kolaylıkla argoya bırakabildiği bir şiir kapsamında düşünülemez. Buna karşılık Yahya Kemal yirminci yüzyılda gerçekten de klasist şiir üretebilmiş birkaç şairden biridir.

¹⁹ Altınel, Şavkar, “Yahya Kemal, T.S Eliot ve Gelenek”, *Adam Sanat*, S.182, Ocak 2002, s. 48-56.

Yahya Kemal ile Eliot arasında şiir alanındaki benzerlik şiirin kökenine ilişkindir. Çünkü ikisi de gerçek şiirin yalnızca geçmişten, ya da Eliot'ın deyişiyle “gelenek”ten türeyebildiğine inanırlar.

“Eliot Modernist bir şairdir, yazdıkları ilk bakışta pek de geleneksel durmamaktadır ve bunu yasallaştırmak için geleneğin en derin köklerinden geldiğini vurgulamak zorundadır.”²⁰

Şavkar Altınel iki şairin de geleneğe duydukları ilgi ve gereksinimin ardında, *“Biri İngiliz diğeri Türk toplumuna sonradan giren bu iki insan için geleneğe sarılmak bu toplumlara gerçekten ait olduklarını kanıtlamanın bir yoludur.”²¹* fikrini arar. Çünkü Eliot'ın denemesini daha baştan “biz” sözcüğü oluşturur. “Üstün ve büyük” olarak görülen bir kültüre bu şekilde ait olmak istemek sığ ve utandırıcı gibi görülebilir ama iki şairin de geleneğe bağlanmak istemelerinin bundan başka nedenleri de vardır. Eliot da Yahya Kemal de bağlı oldukları gelenekten kopmuş olduklarının farkındadırlar. Altınel'e göre: *“Sürekli olarak belli bir geleneğin içinde olduklarını söyleyenlerin gerçekte söz konusu geleneğin dışına düştükleri söylenebilir.”²²*

Altınel bu açıdan Eliot ile Yahya Kemal arasında önemli bir farkı ileri sürüyor. Eliot'ın geleneğin dışına düşmüş olması önemli bir krizin belirtisi değildir. Eliot modernist bir şairdir, yazdıkları ilk başta pek de geleneksel durmamaktadır. Ama Eliot'ı ayıran şey yalnızca yeni bir biçim ya da üsluptur. Yahya Kemal ise çok daha köklü bir kopuşun içindedir. Bütün bir ulusun batılılaşma çabası içinde o da Batıya gitmiştir ve orada Batılılar gibi düşünmeyi öğrenip Doğu'nun dışına çıkmıştır. Ama öğrendiği şeylerden biri de bir ulus olup ulusal bir kimliğe sahip olmanın önemidir. Bu nedenle Doğu geleneği içinde kendi kimliğini bulmaya çalışır ama Doğu'ya Batı'dan gelmiş birinin gözleriyle bakmaktan kurtulamadığı için de ait olduğunu ileri sürdüğü gelenekle arasındaki ilişki Eliot'ın ileri sürdüğü gelenekle arasındaki ilişkiden çok daha karmaşık ve ikirciklidir. Eliot'ın edebi ataları olarak

²⁰ Altınel, Şavkar, “Yahya Kemal, T.S Eliot ve Gelenek”, s. 51.

²¹ a.g.m. s. 52.

²² a.g.m. s. 54.

gördüğü Dante'nin ve İngiliz Rönesans şairlerinin yanında olmak istediği açıktır. Yahya Kemal'in ise hayran olduğuna inanılmasını istediği Divan şiirini ne ölçüde sevdiği su götürür bir konudur çünkü bu şiir hakkında söylediklerinin bazıları bu şiire kıyasıya saldıranların söylediklerinden çok da farklı değildir düşüncesinde Altınel. En büyük Divan şairlerinin bile bir avuç eşsiz dizeyle birlikte “sayfa sayfa hezeyan” ürettiklerini söyler Yahya Kemal.

Altınel, konuyla ilgili yaklaşımlarını şöyle açıklamaktadır. “ *Burada önemli olan Yahya Kemal'in bu görüşlerinin doğru olup olmadığı değildir. Şair Divan şiirine haksızlık ediyor olabilir ya da olmayabilir, ama bu şiire karşı duyduğu kuşkular sonunda, garip bir şekilde, gelenekle Eliot'inkinden daha derin ve sağlıklı bir ilişki kurmasını sağlamıştır.*” Çünkü “*Eliot kendini bir kez geleneğe bağlamaya karar verdikten sonra kendini bütünüyle geleneğin kalıplarına verip şiirini eski şairlere göndermelerle doldurmaya başlar. Yahya Kemal ise geleneğin bir türlü isinamadığı kalıplarını bir kıyıya itip bunların ardında yattığını düşündüğü büyük lirik ruha, hayata gerçek bir duygunun ışığında bakma gücüne eğilir ve kendi şiirini de bu güçle doldurmak ister. Eliot'ın hayatta değil geleneğin “sözcüklerinde” aramak istediği şiiri Yahya Kemal gene hayatta arar. Bu da sonunda, şairlerin kendinden önceki şairlerden alıp yeni anlamlar ekleyerek kendilerinden sonraki şairlere devrettikleri söz kalıpları şeklinde bir “geleneğin” olmadığı, olmayacağı, yalnızca her biri hayatta gerçek tepki göstermeyi başarmış bir dizi büyük şairin olduğu anlamına gelir”²³*

Altınel, geleneğin, doğru yorumlandığında yaşayan bir güç olabileceği kadar, yanlış yorumlandığında ölü bir kalıp da olabileceğini düşündüğünü söyleyerek sözünü bitiriyor.

²³ Altınel, Şavkar, “Yahya Kemal, T.S Eliot ve Gelenek”, s. 56.

SONUÇ

Genel anlamda kabul gören tanımı ile bir sanat eserinin gerek şahsi zevke, gerekse bazı estetik prensiplere bağlı olarak sistemli bir şekilde değerlendirilmesini amaç edinen “Edebi Eleştiri” türünün; Eleştiri Terim - Kavramıyla başlayıp Türk ve Batı Edebiyatında izlediği süreç, Edebiyat kuramları ve Eleştiri türleri ile devam eden, Adam Sanat Dergisi’nde yayınlanmış kimi zaman birbirinin tekrarı niteliğindeki şiir, roman ya da eser ve sanatçı eleştirilerinin tamamına yer vermektense önem değeri ile öne çıkan ve örnek teşkil edeceğini düşündüğümüz örnek metin inceleme ve değerlendirmelerimiz neticesinde edindiğimiz izlenimler ışığında diyebiliriz ki:

Adam Sanat Dergisi'nde 1986-1990 yılları aralığını teşkil eden sayılarda görülen eleştiri yazılarında Roni Mergulies, Raymond William, C. M.Bowra, Irving Howe, Edward Timms vs. yabancı yazarların esere veya yazara yönelik eleştiriden ziyade "eleştiriye" konu edinen yazıları dikkat çekmektedir. Fethi Naci, Mehmet Fuat, Mehmet H. Doğan, Özdemir İnce gibi derginin yerli eleştirmen kadrosunu teşkil ettiğini düşündüğümüz ve eleştiri türünde yoğunlaşmış, bir başka ifade ile "eleştiri" türünü meslek edinmiş diyebileceğimiz yazar/eleştirmenlerin uzun soluklu yazılarının yanı sıra dönem dönem kimi akademisyen kimi ise eleştiriye ilgi duyduğunu düşündüğümüz kişilerce dergiye gönderilmek suretiyle yayınlanan eleştiri yazıları dikkat çekmektedir.

Yayınlanmış eleştiri örneklerine yönelik incelemelerimizde ayrıca gördük ki, eleştiriye konu olan eserler daha çok konu itibari ile tematik yönden değerlendirilip eserin dil, anlatım vs. gibi özellikleri üzerinde durulmamıştır. Esere dönük değerlendirmelerde dikkat çeken bir başka husus "nesnel" anlatımdan ziyade "öznel" anlatımın öne çıkması ve çoğu zaman bu "öznel" anlatımın şahsi boyuta indirgenmiş oluşudur. Dolayısıyla incelediğimiz eleştiri yazıları:

Sanatın, sanatta ise sanatçının doğayı, insanı, hayatı kısacası “gerçeği” veya “gerçekliği” yansıtması ilkesinden ve Stendhal’in “ Yol boyunca gezdirilen bir

aynadır roman.” görüşünden hareketle sanatın, topluma ve dünyaya tutulmuş bir ayna gibi gerçekliği yansıttığını veya yansıtması gerektiğini savunan ve sanatçının kendi yaşantısı ve duyguları üzerinde durmayan “Yansıtma Kuramı”nın;

Eserde önemli olanın dış dünyanın ve toplum gerçeğinin büsbütün doğru olarak yansıtılmasından ziyade, dış dünya ve/veya toplumun ve yaşamın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade gücü, duyguların anlatımı ve bu duyguların okura da duyurulmasını, hissettirilmesini aynı heyecanların, yaşantıların okurda da uyandırılması ilke edinmiş “Anlatımcılık” ve “Aktarımcılık” kuramlarının;

Sanat eserini “Yansıtma Kuramı” görüşü etrafında toplananların aksine dış dünyanın ve toplumun dışında, “Anlatımcılık” ve “Aktarımcılık” kuramlarından farklı olarak da sanatçıdan ve okurdan bağımsız olarak sanat eserinin, sanatsal değerinin tespitinde kendi başına yeterli olduğundan hareketle eserin yapısal özelliği üzerinde duran “Biçimci Kuramın”:

Sanatın işlevini eserin okurda uyandırdığı duygusal etkide arayan ve öncülüğünü I.A.Richards’ın üstlendiği “Duygusal Etki” ve Wolfgang Iser’in öncülüğünde gelişen eserin sanatsal değerini eserdeki anlamın okur veya okurlar tarafından somutlaştırılmasında ve bu edinimin okura veya okurlara kazandırdığı estetik zevkte arayan “Alımlama Estetiği” kuramlarından müteşekkil, eserin sanatsal değerini tespit ederken okuru merkeze alan “Okur Merkezli Kuramlar” dan uzak bir anlayışla kaleme alınmış teorikten ziyade pratik yönü ağırlıkta olan eleştiri yazıları görünümündedir.

Üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise, derginin genel yayın politikasından veya eleştirmen kadrosunun edebiyata ve yazara dönük ideolojik diyebileceğimiz yaklaşımlarından olsa gerek, edebiyat dünyamızda daha çok "sol" ve "solla" özdeşleşen Sabahattin Ali, Can Yücel, Cevat Çapan, Nazım Hikmet vs. gibi yazar ve eserlerine dönük "Nazım Hikmet Yarına Kalacak mı?", "Romancı Sabahattin Ali", "Aziz Nesini Düşünürken", "Ahmet Altan’ın Devrimcileri", "Nazım Hikmet, Adanışın ve Adanmışlığın Şiiri" vb. birçok "eleştiri" yazı örneklerinin yoğunluğu ve bu örneklerin içeriklerinde "siyasi" veya "ideolojik" bir tavır sergilendiği sezilenmektedir.

Adam Sanat Dergisi'nde Yayınlanmış Eleştiri Yazıları üzerindeki uzun süreli ve detaylı çalışmalarımız neticesinde “kuramsal” eksenli eleştiri anlayışının maksatlı veya maksatsız terkedilmiş olması, bizi, esere eleştirel yaklaşımlarda farklı birtakım ölçütlerinde olabileceği düşüncesine sevk etti. Bu ölçütleri özetleyecek olursak:

“1. Edebiyatı her şeyden önce ahlak, din ve politika gibi alanlardaki yaşantımıza ilişkin sorunlara göre değerlendiren ve edebiyatı özellikle bunlara karşı sorumlu sayanlar.

2. Edebiyatı her şeyden önce bir sanat olarak değerlendiren ve iyi eserin yalnız güzelliğe karşı sorumlu olduğunu söyleyenler.

3. Edebiyat ile ahlak vb. değerler arasında bir bağ gören ama edebiyatın, ahlak alanında olumlu sonuçlarını sanat sınırları içerisinde kalarak sağlayabileceğini söyleyenler.”¹

Çalışmamız neticesinde eleştirmenlerin genel anlamda sanat veya edebiyat eserlerinin bünyelerinde var olan kendilerine mahsus etkisel güç, estetik yaşantı ve okurda uyandırılan duygusallıktan ziyade, eserin gerek ferdi, gerekse toplumsal yaşamdaki yan etkileri olarak kabul edilip süregelen; ahlakî, dinî, politik, bilgi vb. etkilerinden, kendilerince önem ve değer derecesini öncelikli gördükleri o noktalardan hareketle eser karşısında sosyal veya toplumsal fayda prensibi etrafında cereyan eden bir anlayış ve duruş sergiledikleri söylenebilir.

Dolayısıyla “Adam Sanat Dergisi'nde Yayınlanmış Şiir ve Roman Eleştirisi Yazıları” üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmamızdaki metin incelemelerimiz ve değerlendirmelerimizle birlikte, eleştirmenlerimizin eleştiriye yaklaşımlarında öne çıkan özellik edebiyatı her şeyden önce ahlak, din ve politika... alanlardaki yaşantımıza ilişkin sorunlara göre değerlendiren ve edebiyatı özellikle bunlara karşı sorumlu sayan bir eleştiri ve eleştirmen anlayışıdır.

¹ Moran, Berna , “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri”, İletişim Yayınları, İst. 2007. s. 301.

KAYNAKÇA

I. ADAM SANAT DERGİSİNDEKİ ELEŞTİRİ YAZILARI

- Abacı, Tahir, “Cumhuriyetin Şiiri” *Adam Sanat*, S.30, Mayıs 1988.
- Abacı, Tahir, “Cumhuriyetin Şiiri” *Adam Sanat*, S.30, Mayıs 1988.
- Acar, Adnan, “Şiirin Okulu Olur Mu?”, *Adam Sanat*, S.207, Şubat 2004.
- Ada, Ahmet, “Çocukluğunun Doğasına Adımlar ” ,“Özdemir İnce Şiirine Kenar Notları”, *Adam Sanat*,S. 221,Nisan 2005.
- Adatepe, M. Kemal, “Karamela”, *Adama Sanat*, Sayı 140, Temmuz 1997.
- Akdora, İskender Fikret, “Ahmet Haşim’i Anmak”, *Adam Sanat*, S.31, Haziran 1988.
- Akyol , Sina, “Bir Şöyleşinin Düşündürdükleri”, *Adam Sanat*, S. 110,Ocak 1996.
- Alsaç, Üstün, “Üç Kitap”, *Adam Sanat*, S.89, Nisan 1994.
- Altinel, Şavkar , “ İlhan Berk’in Poetikası ve Eleştiri” *Adam Sanat*, S.200, Temmuz 2003.
- Altinel, Şavkar, “ Yahya Kemal, T.S Eliot ve Gelenek”, *Adam Sanat*, S.182,Ocak 2002.
- Aytimur, Suphi, “T.S. Eliot”, *Adam Sanat*, S. 52, Mart 1990.
- B. Cox, " Dylan Thomas'ın Fern Hill'i " , *Adam Sanat*. S. 1, Ocak 1985.
- Behramoğlu, Ataol, “Organik Şiir”, *Adam Sanat*, S.30, Mayıs 1988.
- Behramoğlu, Ataol, “Yazarlar, Sanatçılar ve Kültürel Yaşam”,*Adam Sanat*, S.158,Ocak 2000.
- Birkiye, Atilla, “Romancı Sabahattin Ali”, *Adam Sanat*, s.31.Haziran 1988.
- Bowra, C.M, “Boris Pasternak I” , *Adam Sanat*, S.52. Mart 1990.
- Bowra, C.M., “Boris Pasternak 1917-1923”, *Adam Sanat*, s. 54, Mayıs 1990.
- Bowra, C.M., “Boris Pasternak II”, *Adam Sanat*, S. 53, Nisan 1990.
- Celal, Metin, “ Giacomo Joyce”, *Adam Sanat*, S.7,Haziran 1986.
- Dağdelen , Ülkü, “Ölümün Süksesı” , *Adam Sanat*, S.75 , Şubat 1992.
- Dara, Ramis, “Köprüleri Seven Şair”, *Adam Sanat*, S.88. Mart 1994.
- Dara, Ramis, “Akşamdaki Saklı Aşk” *Adam Sanat*, S. 41, Nisan 1989.
- Doç.Dr. Demirtürk, Lale, “Fatih-Harbiye Romanında Batılılaşma Sorunu”, *Adam Sanat*, S. 118, Eylül 1996.

- Doğan , Mehmet H. “Romanda İki Yeni Soluk”, *Adam Sanat*, S. 19, Haziran 1987.
- Doğan , Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S.31, Haziran 1988,
- Doğan , Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S. 54, Mayıs 1990.
- Doğan Mehmet H. “Günümüz Şiiri Üstüne Aykırı ve Dağınık Düşünceler”, *Adam Sanat*, S.83, Ekim 1993.
- Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S. 30, Mayıs 1988.
- Doğan, Mehmet H , “Nazım Hikmet, Adanışın ve Adanmışlığın Şiiri” , *Adam Sanat*, S.76, Mart 1992.
- Doğan, Mehmet H. “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz” , *Adam Sanat*, S. 48, Kasım 1989.
- Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S.28, Mart 1988.
- Doğan, Mehmet H. *Adam Sanat*, S. 7, Haziran 1986.
- Doğan, Mehmet H. “1990’ların Eşiğinde Şiirimiz”, *Adam Sanat*, S.45, Ağustos 1989.
- Doğan, Mehmet H. “Bir Soy Şair”, *Adam Sanat*, S 2, Ocak 1986.
- Doğan, Mehmet H. “Günümüz Şiiri Üstüne Aykırı ve Dağınık Düşünceler”, *Adam Sanat*, S.81, Ağustos 1993.
- Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S. 49, Aralık 1989.
- Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S.34, Eylül 1989.
- Doğan, Mehmet H. “Şiirin Kıyılarında”, *Adam Sanat*, S.51, Şubat 1990.
- Dr. Kayador , Vakur, “Aşk- Memnu Yüz Yaşında”, *Adam Sanat*, S.179, Ekim 2001.
- Emre, Gültekin, “Cevat Çapan Şiirinin Adresi”, *Adam Sanat*, S.115, Haziran 1996.
- Ferhat , Hüseyin, “Yunus Emre’nin Toplumsal Kimliği”, *Adam Sanat*, S.7, Haziran 1986.
- Ferhat, Hüseyin, “ İĞVA’ Aşiret Ayaklanmaları”, *Adam Sanat*, s.51, Şubat 1990.
- Fethi Naci, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S.112, Mart 1992.
- Fişekçi, Turgay, “Bir Şaire Yaklaşmak” , *Adam Sanat*, S.200, Temmuz 2003.
- Fuat, Mehmet , “ Bir Yazın Adamı”, *Adam Sanat*, S.111, Şubat 1996.
- Fuat, Mehmet , “Aziz Nesin’i Düşünürken”, *Adam Sanat*, S.116, Temmuz 1996.
- Fuat, Mehmet, “Ana Yol” *Adam Sanat*, S.81, Ağustos 1993.
- Fuat, Mehmet, “Nazım Hikmet Yarına Kalacak mı?”, *Adam Sanat*, S. 76, Mart 1992.
- Fuat, Mehmet, “Şair Eleştirmenler” *Adam Sanat*, S78, Mayıs 1993.
- Göksu, Saime,- Timms, Edward, “Nazım Hikmet Kemalist Türkiye’de Şiir ve Poetika” *Adam Sanat*, S.40, Mart 1989.

- Gümüş , Semih, “Selim İleri’nin Ceviz Sandığı”, *Adam Sanat*, S. 74, Ocak 1992.
- Gümüş, Semih , “ Yazının Öyküsü ve Nü Peride”, *Adam Sanat*, S.160, Mart 2000.
- Gümüş, Semih , “Yaratıcı Olmayan Roman”, İki Genç Kızın Romanı, *Adam Sanat*, S. 202,Eylül 2003.
- Gümüş, Semih, “Olmuş Bir Hayat, Olmamış Bir Roman”, *Adam Sanat*, S.187, Ağustos 2001
- Gürel, Günay , “Hançer ve Lermontov”, *Adam Sanat*, S.4, Mart 1986.
- Gürsel, Nedim ,“Kaygusuz Abdal Gerçeküstü Bir Şair miydi?”, *Adam Sanat*, S.140, Temmuz 1998.
- Haydari, Mukadder, “Yalan”, *Adam Sanat*, S. 210, Temmuz 2003
- Hilav, Selahattin, “Cahit Irgat Üzerine”, *Adam Sanat*, S.49,Aralık 1989.
- Hilâv, Selâhattin, “Can Yücel Üzerine”, *Adam Sanat*, S 76, Mart 1992.
- Howe, Iving, “Conrad: Düzen Ve Anarşi”, *Adam Sanat*, S. 2, Ocak 1986.
- İlhan Berk , “Poetika Şiirin Sıfır Noktası” , *Adam Sanat*. S.87, Şubat 1994.
- İlyasoğlu ,Evin, “ Saklımsöğütün Türküsü”, *Adam Sanat*, S. 187, Ağustos 2001.
- İnce , Özdemir , “Şiirin Dili” , *Adam Sanat*, S.82,Eylül 1993.
- İnce , Özdemir, “Şiirin Dili” , *Adam Sanat*, S.82, Eylül 1993.
- İnce , Özdemir, “Şiirimizin Bazı Temel Sorunları”, *Adam Sanat*, S.46, Eylül 1989.
- İnce, Özdemir ,“Sözcük ve Anlam Üzerine”, *Adam Sanat*, s.32, Temmuz 1988.
- İnce, Özdemir , “Şiirin Dili II, Yazınsal İmge : İmge ve Eğretileme”, *Adam Sanat*, S.83, Ekim1993.
- İnce, Özdemir, “İlhan Berk’in Poetikası:Sıfıra Sıfır Elde var Sıfır”,*Adam Sanat*, S.89,Nisan 1994.
- Kayıran,Yücel, “GÜNEŞ” Dolayısıyla Melih Cevdet Anday’ın Şiirlerinde Özne Kavramı”, *Adam Sanat*, S.80, Temmuz 1992.
- Kızılloluk, Hakkı, “Yaşar Kemal’in Yer Demir, Gök Bakır Romanın Sosyolojik Çözümlenmesi”, *Adam Sanat*, S.142, Eylül 1997.
- Kökden , Uğur, “Tutkular Ozanı Zweig”, *Adam Sanat*, S. 77, Nisan 1992.
- Kökden ,Uğur, “ Zafer Vadetmeyen Topraklar”, *Adam Sanat*, Sayı 215, Aralık 2003.
- Kundera, Milan, “Geride Bir Yerde”, *Adam Sanat*, S.2, Ocak 1986.

- Margulies, Roni , “İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi”, *Adam Sanat*, S.118, Eylül 1996.
- Margulies, Roni , “İç Göçün Büyük Şairi: Cahit Külebi”, *Adam Sanat*, S.118, Eylül 1996.
- Mehmet H. Doğan, “Halikarnas Balıkçısında Dil ve Anlatım”,*Adam Sanat*, S.12, Kasım 1986.
- Moran, Tatyana,“Adana’dan Ada’ya”, *Adam Sanat*, S.216, Kasım 2004.
- Naci , Fethi ,“ Özgür Yazar mı; Sahibinin Sesi mi?”, *Adam Sanat*, S.1,Aralık 1985.
- Naci, Fethi , “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S. 110, Ocak 1996.
- Naci, Fethi ,“Bir Kan Yağmuru”, – Eleştiri Günlüğü, *Adam Sanat* ,S.4,Mart 1986.
- Naci, Fethi ,“Eleştiri Günlüğü” , *Adam Sanat*, S.77, Nisan 1992.
- Naci, Fethi , “Eleştiri Günlüğü” , *Adam Sanat*,S. 84, Kasım 1993.
- Naci, Fethi, “ Eleştiri Günlüğü” , *Adam Sanat*, S.74,Ocak 1992.
- Naci, Fethi, “Ahmet Altan’ın ‘Devrimci’leri” *Adam Sanat*, S. 1, Aralık 1985.
- Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S.87, Şubat 1994.
- Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü” , *Adam Sanat*, S.79, Haziran 1992
- Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S. 88. Mart 1994.
- Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S.111, Şubat 1996.
- Naci, Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S.83, Ekim 1993.
- Naci Fethi, “Kaan Arslanoğlu’ndan Bir Roman; Çağrısız Hayalim” *Adam Sanat*, S. 134, Ocak 1997.
- Özlu, Demir ,“Yeraltından Notlar, Özerk İnsan ve Büyüleyici Üsluplar” , *Adam Sanat*, S.116, Temmuz 1996.
- Özlu, Demir, “Ateşler”, *Adam Sanat*, S.84, Kasım 1993.
- Özlu, Demir, “Sait Faik: İyinin Ve Kötünün Ötesinde” , *Adam Sanat*, S.221, Nisan 2005.
- Peker , Hüseyin, “Simgelerle Yeni Hayat” *Adam Sanat*, S. 110, Ocak 1996.
- Peker, Hüseyin, “Metin Kaçan’dan Karanlık Uçuşlar”, *Adam Sanat*, S.140, Temmuz 1998.
- Savlı, Pelin Özer ,“İlhan Berk’in İki Şiiri Üstüne Bir Okuma Denemesi”, *Adam Sanat*, S.182, Ocak 2002.

- Savlı, Pelin Özer, “İlhan Berk’in İki Şiiri Üstüne Bir Okuma Denemesi”, *Adam Sanat*, S.182, Ocak 2002.
- Somçağ, Selim, “Tarihte Açılan Kılıç Yarası”, *Adam Sanat*, S. 54, Eylül 1998.
- Süphandağlı, Ateş, “Romanda Biçim Sorunu: Karanlığın Günü”, *Adam Sanat*, S.159, Şubat 1999.
- Süphandağlı , Ateş, “Romanda Biçim Sorunu:Karanlığın Günü”, *Adam Sanat* ,S.59 .Ekim 1990.
- Süphandağlı, Ateş ,“Poeturka Değil Bugünün Şiir Gündemleri Üstüne Son On Söz”, *Adam Sanat*, S .118, Eylül 1996.
- Süphandağlı, Ateş, “Marksçılık ve Sanat” ,*Adam Sanat*, S. 117,Ağustos 1996.
- Süphandağlı, Ateş, “Su Üstündeki İzler Yiter”, *Adam Sanat*, Sayı 151, Haziran 1998.
- Şahan, Yakup ,“Charles Baudelaire’de Sanat ve Uyuşturucu İlişkisi”, *Adam Sanat*, S.120, Kasım 1996.
- Şener, Muhsin, “Akvaryumdaki Adam”, *Adam Sanat*, S.75,Şubat 1992.
- Tanilli, Server, “Victor Hugo, Devrim Ve Edebiyat: II Gerçeklik ve Romantizm”, *Adam Sanat*, S. 194, Ocak 2003.
- Timuroğlu, Vecihi, “Şiiri Sevenler İçin”, *Adam Sanat* , S.6, Mayıs 1986.
- Üner, A. Melda, “Tutunamayhanlar’ın Anlatım Teknikleri”, *Adam Sanat*, S.148, Mart 1998.
- William, Raymond, “Yaşar Kemal’in Romanları”, *Adam Sanat*, S. 2, Ocak 1986.
- Yaşar ,Hürriyet, “Yazarın Öyküsü, Yazının Öyküsü ve Nü Peride”, *Adam Sanat*, S. 160, Mart 1999.
- Yaşar, Hürriyet, “Kaçkınlar’ın Bozgun’unda Anlaşılamayan”, *Adam Sanat*, S.144, Kasım 1997.
- Yaşar, Hürriyet, “Romancının Yetersizliği: Güz Gelmeden”, *Adam Sanat*, S. 181, Şubat 2001
- Yaşar, Hürriyet, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nden Tanpınar’a Doğru”, *Adam Sanat*, S.189
- Yaşın Mehmet, “Poeturka VII Modern Türk(Çe) Şiiri Biterken Başlayanlar”, *Adam Sanat*,
- Yaşın, Mehmet, “Gelenek mi? Kimin Geleneği” , *Adam Sanat*, S.113, Nisan 1996.
- Yaşın, Mehmet, “ Kozmopoetika I.”, *Adam Sanat*,S.137, Nisan 1998.

Yaşın, Mehmet, “Gelenek mi? Kimin Geleneği”, *Adam Sanat*, S.113, Nisan 1996.
Yumer, Nur, “Zenon Üzerine”, *Adam Sanat*, S.4, Mart 1986.

II. YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitapevi, İst.1997.

Babacan, Mahmut, “Ara Nesil’de Eleştiri”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003.

Çetin, Nurullah, “1960-2000 Yılları Arasında Türk Edebiyatında Eleştiri Çalışmaları”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, S.77,78,79, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003.

Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun’da Edebi Tenkit*, Akçağ Yay., Ank., 2004,

Erclasun, Bilge, *II. Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay.,Ank. 1995.

Kahraman, Ali, “20.Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*,Mayıs-Haziran-Temmuz 2003.

Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Grafiker Yay. Ank. 2005.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İst. 2007.

Özçelebi, Betül Mutlu, *Cumhuriyet Dönemininde Edebi Eleştiri 1923-1938*, Meb Yay.. İst. 2003.

Özçelebi, Hüseyin, “Cumhuriyet Dönemininde Edebi Eleştiri 1939-60”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003.

Özgül, M.Kayahan, “Tenkidi Eleştirmek”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003.

Tökel,Dursun Ali, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003.

Uçman, Abdullah, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece Eleştiri Özel Sayısı*,Mayıs-Haziran-Temmuz 2003.

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : NAZİGÜL ÜZÜM

Doğum Yeri : ORDU

Doğum Yılı : 1974

Medeni Hali : BEKAR

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lise 1992.-1995 : ORDU Gölköy Lisesi

Lisans 1998-2001 : Balıkesir Üniversitesi/ Necatibey Eğitim Fakültesi

Yabancı Dil : İngilizce

MESLEKİ BİLGİLER

2001-2007 : Marmaris Sabancı Lisesi

2007-2008 : Bodrum Anadolu lisesi