T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

1917-1938 YILLARI ARASINDA *VAKİT* GAZETESİNDEKİ EDEBÎ FAALİYETLER

Emrah AKÇAY

Danışman
Doç. Dr. H. Harika DURGUN

MANİSA – 2022

T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

1917-1938 YILLARI ARASINDA *VAKİT* GAZETESİNDEKİ EDEBÎ FAALİYETLER

Emrah AKÇAY

Danışman
Doç. Dr. H. Harika DURGUN

MANİSA – 2022

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum "1917-1938 Yılları Arasında *Vakit* Gazetesindeki Edebî Faaliyetler" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

20/12/2022

Emrah AKÇAY

ÖZET

1917-1938 YILLARI ARASINDA *VAKİT* GAZETESİNDEKİ EDEBÎ FAALİYETLER

Vakit gazetesi 1917-1959 yılları arasında faaliyetleriyle Türk basın tarihinde adından söz ettirmiş uzun soluklu bir yayın organıdır. 1917'de Ahmet Emin Yalman ve Mehmet Asım Us ortaklığıyla kurulmuş ve başyazarlığını Ahmet Emin Yalman yapmıştır.1923'te Ahmet Emin Yalman'ın *Vakit*'ten ayrılmasıyla gazetenin yönetimi "Us Kardeşler" olarak bilinen Mehmet Asım Us, Hakkı Tarık Us ve Hasan Rasim Us'a geçmiştir. Bu dönemden sonra Mehmet Asım Us başyazarlık görevini üstlenmiştir. Atatürk'ün teklifi üzerine *Vakit* gazetesi 1934'ten itibaren *Kurun* adını almış ve Atatürk'ün vefatına kadar yayın hayatına bu isimle devam etmiştir.

Vakit gazetesi I. Dünya Savaşı'ndan başlayarak Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in ilanı, inkılaplar gibi ülkede meydana gelen siyasi ve sosyal birçok olaya sütunlarında yer vermiştir. Edebiyata ayrıca önem veren *Vakit*, yayın hayatı boyunca telif ve tercüme roman tefrikaları, hikâye, şiir, tiyatro oyunları yayımlamıştır. Bunların yanında bu türlere ait teorik makalelere ve tenkit yazılarına; Türk edebiyatının dönemleri ve şahsiyetleriyle ilgili makalelere, söyleşilere, anketlere ve fıkralara geniş bir şekilde yer vermiştir. "1917-1938 Yılları Arasında *Vakit* Gazetesinde Edebî Faaliyetler" başlıklı çalışmada, yayımlanan edebiyatla ilgili yazılarından hareketle *Vakit* gazetesinin 1917-1938 yılları arasındaki edebî faaliyetleri geniş bir çerçeveden incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Vakit* gazetesi, edebiyat teorisi, edebiyat tarihi, edebiyat tenkidi, edebiyatta millîlik.

ABSTRACT

LITERARY ACTIVITIES IN THE *VAKİT* NEWSPAPER BETWEN 1917-1938

Vakit nespaper is a long-running publication that has made a name for itself in the history of Turkish press with its activities between 1917-1959. It was founded in 1917 with the partnership of Ahmet Emin Yalman and Mehmet Asım Us, and its editors-in-chief was Ahmet Emin Yalman. After Ahmet Emin Yalman left *Vakit* in 1923, the management of the newspaper was taken over bu Mehmet Asım Us, Hakkı Tarık Us and Hasan Rasim Us, known as the "Us Brothers". After this period, Mehmet Asım Us undertook the position of editör-in-chief. Upon Atatürk's proposal, *Vakit* newspaper was renamed as *Kurun* in 1934 and continued to be published under this name until Atatürk's death.

Starting from World War I, *Vakit* newspaper covered many political and social events that took place in the country such as the War of Independence, the declaration of the Republic, and the reforms. *Vakit*, which also attaches great importance to literature, has published serials of copyrighted and translated novel reviews, stories, poems and theater plays throughout its publishing life. In addition to these, *Vakit* gave wide coveage to theoretical articles and criticism articles of the genres, articals, interviews, surveys and anecdotes about the periods and personalities of Türkish literature. In the studay titled "Literaray Activities in *Vakit* Newspaper bertween 1917-1938", the literary activites of *Vakit* newspaper between 1917-1938 were tried to be analyzed from a broad perspective based on its literary articles.

Keywords: Vakit newspaper, literary theory, history of literature, criticism of literature, nationalism in literature.

ÖN SÖZ

Tanzimat'ın ilanından sonra toplumda siyasi, sosyal ve kültürel değişimler meydana gelir. Bu değişimlere bağlı olarak ortaya çıkan gazete, Batılılaşma devri Türk edebiyatını uzun seneler boyunca şekillendirerek geliştirmiştir. Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi Tanzimat devrinin önde gelen yazarları çıkardıkları gazetelerle Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatına yön vermişlerdir. Edebî grupların ortaya çıkmasında, yayın politikalarının ve okur geleneğinin oluşmasında, edebî türlerin gelişmesinde ve edebiyata dair meselelerin tartışılmasında gazete ve dergilerin rolü yadsınamaz. Şiir, hikâye, roman, tiyatro gibi edebî türler önce gazete ve dergilerde tefrika edilmiş daha sonra kitap olarak yayımlanmıştır. Gazete ve dergilerdeki edebî tartışmalar, röportajlar yine edebiyatımıza yön vermiştir. Bu bağlamda süreli yayınları incelemeden oluşturulacak bir edebiyat tarihinin eksik bilgiler içereceğini söylemek mümkündür.

İlk nüshası 22 Teşrinievvel 1917 Pazartesi günü çıkan *Vakit* 28 Ağustos 1959'da yayın hayatına son verinceye kadar siyasi, sosyal, tarihî, edebî alanda devrin pek çok önemli kalemine sütunlarında yer vermiştir. Yayın hayatı boyunca telif, tercüme roman, hikâye tefrikaları ve şiirleriyle birlikte söyleşi, anket, biyografi ve hatıralarla *Vakit* gazetesi, edebiyatımızın gelişiminde önemli katkısı olan gazetelerden biridir.

Vakit gazetesiyle ilgili bu zamana kadar yapılan yüksek lisans seviyesindeki çalışmaların birçoğu belli yıllar arasında gazetede yayınlanan yazılara yönelik bibliyografik çalışmalardır.[*] Bu tezler kısa sürelerle sınırlandırıldığı için *Vakit* gazetesi bütüncül bir şekilde ele alınmamıştır. *Vakit*'le ilgili doktora seviyesinde iki çalışma

[*] Serpil Demir, *Refik Ahmet Sevengil'in Kurun-Vakit-Büyük Gazetelerindeki Tiyatroya Dair Eski Harfli Yazıları*, (Dan. Yrd. Doç. Dr. Mustafa Özcan), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1994; Tuğba Ersoy, *Vakit Gazetesindeki Edebî ve Kültürel Hareketlilik (23 Nisan 1920-29 Ekim 1923)*, (Dan. Prof. Dr. Nâzım H. Polat), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2011; Hürrem Türkarslan, *Vakit Gazetesindeki Edebî Kültürel Hareketlilik (29 Ekim 1923-4 Ekim 1926)*, (Dan. Prof. Dr. Nâzım H. Polat), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2011; Sevim Güldürmez, *Sabiha ve Zekeriya Sertel'in Vakit Gazetesinde Yayınlanan Amerika Mektupları Üzerine Tematik Bir İnceleme*, (Dan. Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2016; Emrah Oflaz, *Vakit Gazetesinde Edebî ve Kültürel Hareketlilik (5 Ekim 1926-30 Kasım 1928)*, (Dan. Prof. Dr. Alpay Doğan Yıldız), Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tokat, 2021.

bulunmaktadır. Selim Sarı'nın "Gazeteci Us Ailesi ve Modernleşme"[*] başlıklı çalışmasında Us kardeşlerin *Vakit* gazetesiyle Cumhuriyet devri modernleşmesine yönelik katkıları üzerinde durulmuştur. Ömer Faruk Yücel'in "Türk Matbuatında Vakit Gazetesi"[**] başlıklı çalışmasındaysa *Vakit*'in gazetecilik faaliyetleri açısından Türk basın tarihindeki yeri incelenmiştir. Dolayısıyla *Vakit* gazetesindeki edebî faaliyetleri geniş bir şekilde inceleyen doktora çalışması bulunmamaktadır.

Çalışmamızda *Vakit* gazetesinin 7533 sayısı incelenmiştir. *Vakit*'teki edebiyat yazılarını değerlendirerek gazetenin edebi kimliğiyle birlikte *Vakit*'in edebiyat tarihimize yaptığı katkıları ortaya çıkarmaya çalıştık. Gazetede neşredilen telif ve tercüme roman, hikâye, şiir, gezi yazısı, hatıra örneklerini çalışmamızın dışında bıraktık. Ayrıca dille ilgili yazıların ayrı bir çalışmayı gerektirebilecek kadar çok olması nedeniyle bu tür yazıları da çalışmamıza dahil etmemeyi uygun gördük.

"Giriş" kısmında *Vakit* gazetesinden önceki Osmanlı gazeteciliği değerlendirilerek "*Vakit*'in Yayın Politikası, Amacı ve İşlevi" genel hatlarıyla ele alınmıştır. "Giriş" bölümünden sonra "Edebiyat Teorisi", "Edebiyat Eleştirisi" adlı iki bölüm yer almaktadır.

"Edebiyat Teorisi" başlıklı birinci bölümde gazetedeki edebi yazılar "Tanımlar ve Meseleler", "Edebî Türler" olmak üzere iki alt başlıkta değerlendirilmiştir. "Tanımlar ve Meseleler" başlığında edebiyatın tabiatını ve işlevini, edebiyatta millîliği, tercüme ve klasikler meselesini teorik bağlamda ele alan yazılar üzerinde durulmuş, "Edebî Türler" başlıklı diğer bölümdeyse şiir, roman, hikâye, tiyatro ve tenkit türlerine yönelik teorik yazılar incelenmiştir.

"Edebiyat Eleştirisi" adlı ikinci bölümde "Eser Eleştirisi" ve "Edebî Dönemler ve Şahsiyetler" başlıkları yer almaktadır. "Eser Eleştirisi" başlığında, edebî eserlere yönelik eleştiri yazıları değerlendirilmiştir. Bu bölümde şiir, hikâye, roman ve tiyatro eserlerini okurlara tanıtan *Vakit*'teki tenkit yazarlarının edebiyat anlayışları çerçevesinde eserlerle ve yazarlarıyla ilgili değer hükümleri ortaya koyan eleştiri yazıları incelenmiştir. Bu değer hükümleriyle *Vakit*'in ön plana çıkardığı edebî eserlerin özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

---

[*] Selim Sarı, Gazeteci *Us Ailesi ve Modernleşme*, (Dan. Prof. Dr. Caner Arabacı), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2019.

[**] Ömer Faruk Yücel, Türk Matbuatında Vakit Gazetesi, (Dan. Prof. Dr. Ersin Özarslan), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, 2022.

"Edebi Dönemler ve Şahsiyetler" başlığında *Vakit* gazetesindeki yazılar "Dönemler ve Tartışmalar", "Şahsiyetler" olmak üzere iki alt başlıkta değerlendirilmiştir. Bu bölümde gazetede neşredilen söyleşiler, makaleler, anketler, fıkralar doğrultusunda devrin şair ve yazarlarının söyleşilerde Türk edebiyatı tarihiyle ilgili tespitleri, edebî şahsiyetlerle ilgili yorumları; *Vakit* yazarlarının edebiyat tarihimizle ve edebî şahsiyetlerle ilgili değerlendirmeleri incelenmiştir. Bu doğrultuda *Vakit* gazetesinin Türk edebiyatı tarihindeki dönemleri, tartışmaları ve şahsiyetleri hangi ölçülerden ele alarak değerlendirdiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

"Sonuç" bölümünde edebiyat teorisi ve eleştirisi bağlamında *Vakit* gazetesinin Türk edebiyatı tarihindeki yeri ve önemi geniş bir çerçevede ortaya konulmaya çalışılmıştır. İstifade edilen yazılar ve kitapların künyeleri çalışmamızın "Kaynakça" kısmında gösterilmiştir.

Çalışmamızın amacı edebiyat teorisi, eleştirisi ve tarihiyle ilgili yazılarda hangi konular, meseleler ve tartışmalar üzerinde durulduğunu tespit ederek edebiyat-gazete ilişkisi açısından *Vakit* gazetesinin edebiyat tarihimizdeki konumunu belirlemektir. İncelediğimiz konunun, ileride yapılacak benzer çalışmalarla birlikte edebiyat tarihimizde gün ışığına çıkmamış parçalarını aydınlatacağını ümit ediyoruz.

Vakit'in sayılarına İBB Atatürk Kitaplığı, Hakkı Tarık Us Koleksiyonu, İstanbul Üniversitesi Gazeteden Tarihe Bakış Projesi üzerinden ulaştık. Elektronik ortamda ulaşamadığımız sayılar için Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nden faydalandık.

Vakit gazetesi 1929 yılına kadar Arap harfli yayınlandığı için bu yıllara ait yazılarda yabancı kelimelerin, eserlerin ve isimlerin orijinal imlasını kullandık. Orijinal yazılışlarına ulaşamadığımız kelimelerin metindeki okunuşunu tercih ettik. Eksik görülen ve yazım hatası olarak düşündüğümüz yerleri köşeli ayraçla tamamladık. 1929'dan sonraki Latin harfli olan metinlerin aslına sadık kaldık. Bu metinlerde anlam bulanıklığı yaratabilecek yerlerde köşeli ayraç kullanarak anlam bulanıklıklarını gidermeye çalıştık.

Beni bu çalışmaya yönlendirerek bana çok şey kazandıran; ilgisiyle, yardımlarıyla çalışmamın her aşamasını büyük bir özenle takip ederek bilgi ve deneyimleriyle bana rehberlik eden, hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğimi düşündüğüm danışman hocam Sayın Doç. Dr. H. Harika DURGUN' a sonsuz minnetlerimi sunarım. Çalışmamı ilgiyle ve sabırla takip eden, bana yol gösteren Prof. Dr. Şerife Çağın ve Doç. Dr. Özlem NEMUTLU' ya değerli katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim. Hayatım boyunca beni her anlamda destekleyen sevgili

anneme ve rahmetli babama; çalışmam boyunca esirgemediği manevî desteğiyle beni ayakta tutan ve çalışmamın her aşamasında kendisinin de bir payı olan sevgili eşim Deniz AKÇAY'a sonsuz teşekkürler.

Emrah Akçay
Çanakkale, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZET ... **ii**

ABSTRACT ... **iii**

ÖN SÖZ ... **iv**

KISALTMALAR ... **x**

GİRİŞ ... **1**

Vakit'e Kadar Osmanlı Gazeteciliği ... **1**

Vakit Gazetesinin Yayın Politikası, Amacı, İşlevi ... **7**

BİRİNCİ BÖLÜM ... **17**

EDEBİYAT TEORİSİ ... **17**

A. TANIMLAR VE MESELELER ... **17**

I. Edebiyatın Tabiatı ve İşlevi ... **17**

1. Fütürist, Toplumcu Gerçekçi Edebiyat ... **19**

2. Devletçi, İnkılâpçı Edebiyat ... **25**

II. Edebiyatta Millîlik ... **31**

1. Anadolu'yu, Millî Meseleleri Esas Alan Millî Edebiyat ... **33**

2. Batı Edebiyatını Esas Alan Millî Edebiyat ... **44**

III. Tercüme ve Klasikler Meselesi ... **50**

1. Mütercimin Nitelikleri ... **51**

2. Tercümenin Nitelikleri ... **56**

B. EDEBÎ TÜRLER ... **65**

I. Şiir ... **65**

1. Şiir Nedir? ... **66**

2. Vezin ... **69**

3. Beyan-Mevzu-Fikir ... **80**

4. Mana ... **82**

5. Şair ... **83**

II. Roman ve Hikâye ... **86**

1. Roman ve Hikâye Gerçeği Yansıtır ... **91**

2. Roman ve Hikâye Gerçeği Yansıtmaz ... **100**

III. Tiyatro ... **105**

1. Adaptasyon ... **107**

2. Ahlâkîlik ve Eğiticilik ... **115**

3. Aktör ... **121**

4. Rejisör ... **126**

5. Seyirci ... **126**

IV. Tenkit ... **131**

İKİNCİ BÖLÜM ... **146**

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ ... **146**

A. ESER ELEŞTİRİSİ ... **146**

I. Şiir Değerlendirmeleri ... **146**

II. Roman Değerlendirmeleri ... **181**

1. Telif Romanlara Yönelik Değerlendirmeler ... **182**

2. Tercüme ve Yabancı Romanlara Yönelik Değerlendirmeler **206**
3. İntihale Dair Bir Tartışma **211**
III. Hikâye Değerlendirmeleri **214**
1. Telif Hikâyelere Yönelik Değerlendirmeler **215**
2. Tercüme Hikâyelere Yönelik Değerlendirmeler **231**
IV. Tiyatro Değerlendirmeleri **235**
1. Tiyatro Metnine Yönelik Değerlendirmeler **238**
a. 1917-1923 Adaptasyon ve Fransız Vodvilleri **238**
b. 1923-1927 Millî Piyeslere ve Dünya Tiyatrosuna Yönelme **251**
c. 1927-1932 Dünya Tiyatrolarından Örnekler **262**
d. 1932-1938 Dünya Tiyatrolarından Tercümeler, Farklı Tekniklerle Telif Piyesler **272**
2. Sahnelemeye Yönelik Değerlendirmeler **286**
a. Dekora Yönelik Değerlendirmeler **297**
b. Kostüme Yönelik Değerlendirmeler **300**
c. Batı Tiyatrolarına Yönelik Değerlendirmeler **301**
B. EDEBÎ DÖNEMLER VE ŞAHSİYETLER 303
I. Dönemler, Tartışmalar **304**
1. Halk Edebiyatı **305**
2. Divan Edebiyatı **307**
3. Tanzimat Dönemi **311**
4. Servet-i Fünun Dönemi **314**
5. Fecr-i Âti Dönemi **323**
6. Millî Edebiyat Dönemi **324**
7. 1923-1928 Arasındaki Dönem **328**
Tereddî Tartışması **328**
8. 1928-1938 Arasındaki Dönem **340**
a. Shakespeare Tartışması **340**
b. Antoloji Tartışması **344**
II. Edebî Şahsiyetler **363**
1. Halk Edebiyatı Şairleri **363**
2. Divan Edebiyatı Şairleri **368**
3. Tanzimat Dönemi Şair ve Yazarları **374**
4. Ara Nesil Şair ve Yazarları **396**
5. Servet-i Fünun Şair ve Yazarları **398**
6. II. Meşrutiyet Sonrası Şair ve Yazarları **417**
7. Millî Edebiyat Şair ve Yazarları **431**

SONUÇ 447

KAYNAKÇA 453
***Vakit'*teki Edebî Yazıların Kronolojisi 453**
Yararlanılan Diğer Kaynaklar 494

KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
Dan.	Danışman
Edt.	Editör
Haz.	Hazırlayan
nr.	Numara
s.	Sayfa
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	ve benzeri
YKY	Yapı Kredi Yayınları
yy.	yüzyıl

GİRİŞ

Vakit'e Kadar Osmanlı Gazeteciliği

Gazete, esas özelliği haber vermek olmak üzere siyasi, iktisadi, içtimai, edebî her konuda yorumlu veya yorumsuz bilgi veren, yazı ve resimleriyle okuyucuyu aydınlatan büyük sayfalar halinde, her gün veya muayyen zamanlarda çıkarılan bir yayın organıdır.[1]

15. yy.da Avrupa'da matbaacılık tekniklerinin ilerlemesi ve "Avrupa'da siyasî ve dinî parçalanmanın bir mücadele silâhı olarak devreye girmesi"[2] ile beraber matbaa Avrupa kıtasına hızlı bir şekilde yayılır. 1450'lerde Avrupa'da *Haber Yaprakları*[3], gazetenin öncüsü olarak ortaya çıkmıştır. 17. yy.da ise gazeteler Avrupa'nın birçok yerinde görülmeye başlar. İlk gazete 1609'da Strazburg (Fransa)'da haftalık olarak Almanca çıkan *Avisa Relation oder Zeitung* dur.[4] Bu gazeteyi 1619'da Anvers (Belçika)'te çıkan *Nieuwe Tijdinghen* ve 1622'de Londra (İngiltere)'da haftalık yayımlanan *The Weekly News from Italy and Germany* takip eder. İlk günlük gazete de 1660 senesinde Leipzig (Almanya)'de *Leipziger Zeitung* adıyla çıkar. Bugünkü gazeteler şeklindeki ilk gazete ise Paris (Fransa)'te 1631 tarihinde Theophraste Renaudot isimli bir doktor tarafından *La Gazette* adıyla neşrolunur. Daha sonra gazetenin adı *La Gazette de France* olarak değişir. *Gazette* ismi Venedik'ten alınır. O sıralarda Venedik'te bir gazete çıkarılır ve isim olarak para anlamına gelen "gazete" sözcüğü verilir.[5] Böylece "gazete" dünyanın hemen her yerinde süreli yayının bir ifadesi haline gelir.

Osmanlı Devleti'nin Avrupa basınıyla tanışması Fransız Devrimi'nden sonradır. Devrimin fikirlerini ve Fransa'yı diğer ülkelere anlatma ihtiyacıyla elçilikler tarafından çıkarılan haber bültenleri bu konuda etkili olmuştur. İstanbul'da Fransız elçiliği tarafından çıkarılan *Bulletin des Nouvelles* (1795), *Gazette Française de Constantinople* (1796) gibi gazeteler siyasi açıdan bilgi vericidir.[6] Fransa'nın etkisiyle

---

[1] İsmail Hacıfettahoğlu, "Gazete", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* Cilt: 3, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979, s.300.

[2] Kemal Beydilli, "Matbaa", TDV İslam Ansiklopedisi, 2003, https://islamansiklopedisi.org.tr/matbaa (12.11.2021).

[3] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, Pozitif Yayınları, İstanbul, 2020, s.11.

[4] Enver Behnan Şapolyo, *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönü ile Basın*, Güven Matbaası, Ankara, 1971, s.13.

[5] Selim Nüzhet Gerçek, *Matbuat Tarihi*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 2019, s.196.

[6] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, s. 21.

gazeteyle karşılaşan Osmanlı'da, II. Mahmut dönemine kadar gazetenin önemi tam olarak kavranamamıştır. Osmanlı Devleti, Avrupa'da gelişmeye başlayan matbaacılık ve basın hareketlerini yaklaşık 400 yıl sonra takip edebilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde gayrimüslimler farklı yıllarda özellikle İstanbul'da ilk matbaalarını açmışlardır. Bu matbaalar özellikle dinî eserlere ağırlık vermiş ve eğitim amacı taşımaktan öteye geçememiştir. İstanbul'da ilk matbaa 1493 yılında İspanya'dan göç etmiş olan Yahudiler tarafından kurulmuştur. İlk Ermeni matbaası, 1567'de; ilk Rum matbaası ise 1627 yılında açılır.[7]

İlk Türk matbaası 1727 yılında İbrahim Müteferrika tarafından kurulur. Bu matbaada, toplam 12.500 adet olmak üzere 23 cilt halinde 17 eser basılmıştır.[8] Bu matbaada basılan eserlere dikkat edilecek olursa "XVIII. asrın ilk yarısını hakikaten bir uyanma devri addetmek zarureti vardır."[9] III. Ahmet'in hükümdarlığında Lale Devri'nde İbrahim Müteferrika'nın girişimleri sonucunda ortaya çıkan matbaa yaygınlaşamaz. Bu durumu Orhan Koloğlu, okuyucu kitlesinin sınırlılığı ve Avrupa'da basımevinin yaygınlaşmasında baş rolü oynayan haber yayıncılığı alanına girilememesine bağlar.[10]

Karlofça Antlaşması'nın (1699) ardından Avrupa'nın özellikle askeri ve teknik alanlarda üstünlüğü fark edilir. Bundan sonra 18. yy'da çeşitli yenileşme hareketleri başlar. Bu hareketler köklü bir değişmeyi hedeflemeden, tespit edilen ihtiyaçlara yönelik teşebbüslerle sınırlı kalmıştır. Bu yüzyılın sonunda III. Selim ile başlayıp II. Mahmut döneminde daha da genişleyen yenileşme hareketlerinin en temel özelliğini Tanpınar, çok eksik olsa da bir nevi zihniyet ve dünya görüşü şeklini alabilmesi olarak niteler.[11] "Artık bahis mevzuu olan şey ordunun bazı tekniklerini ve sınıflarını garptan gelen bilgi ve nizamla ıslah etmek değildir; belki bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevî insanı vücuda getiren kıymetler manzumesinin, hepsinin birden değişmesidir."[12]

---

[7] Kemal Beydilli, "Matbaa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2003, https://islamansiklopedisi.org.tr/matbaa (12.11.2021).
[8] Kemal Beydilli, "Matbaa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2003, https://islamansiklopedisi.org.tr/matbaa (12.11.2021).
[9] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul, 2006, s.55.
[10] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, s. 15.
[11] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.70.
[12] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.70.

II. Mahmut hükümdarlığına kadar III. Selim'den beri yapılmakta olan yenilikler sık sık dinsizlik ithamlarıyla sekteye uğrar.[13] II. Mahmut'un hükümdarlığı yalnızca Batı'ya karşı yeni bir bilinçlenme ve hayranlık değil, imparatorluğun yaşaması, teknolojik açıdan ilerlemiş bir Avrupa'ya karşı ayakta durabilmesi için geleneksel Osmanlı tutumunun değiştirilmesi gerektiği duygusunu da uyandırır.[14] Böylelikle hayatın çeşitli alanlarına yayılan bir değişiklik dönemi başlar. "II. Mahmut tebaasını aydınlatmak, onlara muhaliflerinin tepkisini uyandıran reform çabalarının yanı sıra imparatorluk içinde ve dışında neler olduğunu bildirmek, onları çağdaş Avrupa uygarlığına katmak ister."[15] Gerçekleştirdiği yeniliklerin kalıcı olabilmesi ve toplumun bütün tabakalarında yayılabilmesi için gazetenin öneminin farkındadır. Böylece, Osmanlı'da ilk Türk matbaasından 105 sene sonra, II. Mahmut'un çabalarıyla ilk gazete *Takvim-i Vekayi* adıyla çıkar (1831). Hükümet tarafından haftalık olarak yayınlanan gazetede; çıkan yasalar, fermanlar, ülke içinde ve dışında meydana gelen olaylar ele alınır. II. Mahmut, bu yeniliğin "dinsizlik" ithamlarıyla karşılaşmaması için de bir ferman yayınlar. Bu fermanda uzun zamandır gazete çıkarmak emelinde olduğunu ve bunun dine hiçbir sakıncası olmadığını açıklar.[16]

Osmanlı Devleti'nde *Takvim-i Vekayi*'den önce dönemin büyük bir ticaret merkezi olan İzmir'de 1821-1831 yıllarında Fransızca gazeteler yayımlanmıştır.[17] İzmir'den sonra İstanbul ve diğer şehirlerde de yabancı dilde gazeteler neşredilmiştir. Bu gazeteler Fransızca, Rumca, Ermenice, Bulgarca, Arapça, Farsça ve İbranicedir.[18]

Takvim-i Vekayi'den sonra yarı özel yarı resmî olarak İngiliz William Churchill'in sahibi olduğu *Ceride-i Havadis* intişar eder. Bu gazete sayesinde de adım adım özel gazetelerin temelleri oluşmaya başlar. Ticari bir zihniyetle yönetilen bu "gazetenin lisanı da gittikçe sadeleşmiş ve birçok tefrika dercedilmiştir."[19] *Ceride-i Havadis*'te az da olsa edebiyat içerikli yazılar görülür:[20]

---

[13] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s.33.

[14] Stanford J. Shaw/Ezel Kural Shaw, *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye* (Çev. Mehmet Harmancı), Cilt: 2, E Yayınları, İstanbul, 2017, s.79.

[15] Stanford J. Shaw/Ezel Kural Shaw, *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye*, s.65.

[16] Hıfzı Topuz, *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s.15.

[17] Orhan Koloğlu, "Türkçe-Dışı Basın", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, cilt: 1, s. 95.

[18] Azınlık dilleriyle çıkan gazetelerle ilgili Bkz. "Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, s.36-43.

[19] Selim Nüzhet Gerçek, *Matbuat Tarihi*, s.219.

[20] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.141.

> Ceride-i Havadis ilim, ahlâk ve hattâ edebiyat üzerine makaleler, 1842 senesinde memlekette başlayan tiyatro hayatının verdiği imkânlarla bazı piyes hulâsaları neşretmek suretiyle bu daireyi daha çok genişletir.

1857 yılında hem İstanbul hem de taşrada, keyfi kitap ve gazete basım ve yayınını engellemek ve matbaalara bir düzen vermek için Meclis-i Âli-i Tanzimat tarafından *Matbaa Nizamnâmesi* hazırlanır. Bu nizamnameyle özel basın yolu açılır.

İlk özel Türk gazetesi Şinasi ve Agâh Efendi tarafından 1860 yılında *Tercüman-ı Ahvâl* adıyla neşredilir. Bu gazetenin özelliği Şinasi tarafından kaleme alınan "Mukaddime" başlıklı yazısında da belirtildiği gibi halkı olup bitenden haberdar etmek amacıyla gazetenin halkın kolaylıkla anlayabileceği şekilde sade bir dille yayımlanmasıdır. "Türk edebiyatının Batılılaşma tarihinin Şinasi ile başlatılması yerindedir. (…) Her ne kadar gazete bir edebî tür değilse de edebiyat dilinin değişmesinde, edebî türlere sosyal konuların girmesinde, edebî eserlerin tefrika edilerek daha süratle okuyucusuna ulaşmasındaki rolü dikkate alınarak özellikle Tercüman-ı Ahval'in edebiyatımızın Batılılaşmasındaki önemi ihmal edilmemelidir."[21] *Tercüman-ı Ahvâl*'den ayrılan Şinasi 1862'de *Tasvir-i Efkâr*'ı çıkarır. Şinasi, bu gazetede milletine hizmet etmek istediğini "Mukaddime"de "Bir hal-i medeniyette bulunan halk ise kendi menfaatlerinin husulü hakkına ne suretle tasarruf-ı zihin eylediği tercüman-ı efkârı olan gazetelerin lisanından malûm olur" söyleriyle de belirtir. "Bu gazete kendinden evvelkilere benzemez. Burada maarif ve hayırlı işler ilânları meccanen dercolunur. Lisanı hakikaten sadedir."[22] sözleriyle halka ulaşmak için halkın anlayabileceği sade bir dilin önemine vurgu yapar.

Özel basın sayesinde artık gazete devlet otoritesinden çıkar ve böylece "gazeteci, yöneticiler karşısında, halkın durumunu anlatan ve fikirleri tasvir eden yepyeni bir aracı görev"[23] yüklenir. *Tercüman-ı Ahvâl* ve *Tasvir-i Efkâr* gazeteleri bizde "Fikir Gazeteciliği (Opinyon Gazeteciliği)"[24] olarak tanımlanabilecek bir gazetecilik anlayışını başlatır. Fikir gazeteciliği Fransız İhtilâliyle başlar. Hürriyet, milliyet ve demokrasi fikirleri bu anlayıştaki gazetelerde hâkim olmuştur. Ayrıca sosyal, ekonomik ve felsefi problemlerin müdafaalarını da bu gazeteler yapmıştır.[25] Osmanlı'da yukarıda adı geçen dört gazetenin (*Takvim-i Vakayi, Ceride-i Havadis,*

[21] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s.52-53.
[22] Selim Nüzhet Gerçek, *Matbuat Tarihi*, s.222.
[23] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, s.44-45.
[24] Enver Behnan Şapolyo, *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönü ile Basın*, s.7.
[25] Enver Behnan Şapolyo, *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönü ile Basın*, s.7.

Tercüman-ı Ahvâl, Tasvir-i Efkâr) bulunduğu 1864 yılında Fransız Basın Yasası'ndan çevrilen *Matbuat Nizamnamesi* yayınlanır. Bu nizamnameyle basına hukuki bir düzen verilir ve gazete çıkarma işi belirli kurallara bağlanır. Basın suçları ile bunlara verilecek cezalar belirlenir. Orhan Koloğlu'nun tespitine göre Osmanlı Devleti'nde basının ilk 31 yılında sadece dört Türkçe gazete ve dergi çıkar. 1860-1866 arasında İstanbul'da toplam 17 yeni yayın görülür. 1867-1878 arasında ise 113 yeni yayın vardır. *Kararname-i Âli*'nin frenlemelerine rağmen bu artış, toplumun aydın kesiminde büyük bir dinamizmin varlığını gösterir.[26] *Tasvir-i Efkâr*'ın ardından, 1866 yılında neşredilen *Muhbir*, *Ayine-i Vatan* ve 1867'de çıkan *Utarit* gibi gazeteler de hükümeti eleştiren siyasi içerikli yazılar kaleme alınca 1867 yılında Sadrazam Ali Paşa tarafından *Kararname-i Âli* adıyla bilinen bir basın kararnamesi yayınlanır:[27]

> Basını kontrol altına almak amacıyla yayınlanan Kararnâme aynı zamanda bu dönemde basının gücüne de işaret eder. Kamuoyu üzerindeki etkisiyle, özellikle yerli basın, bu dönemde, siyasal muhalefetin temsilcisi konumundadır. Örgütlü muhalefetin ilk temsilcisi olarak kabul edilen Yeni Osmanlılar hareketinin temsilcileri gazetecilerden oluşmaktadır. Meşrûtî yönetim sistemini öngören Yeni Osmanlılar, fikirlerini dönemin yegâne kitle iletişim aracı olan gazetelerdeki yazılarında dile getirmekteydiler. Hükümeti hedef alan bu yazılar, çok geçmeden hükümet tarafından ilan edilen Kararnâme ile karşılık bulmuştur.

Bu kararnâme ile hükümet basına karşı her çeşit yetkiyi elde eder. Pek çok gazete kapatılır ve birçok gazeteci yurtdışına çıkmak zorunda kalır. Bu dönemde yurtdışına kaçan devrin aydınları (Jön Türkler) yurtdışında *Hürriyet*, *Ulûm*, *Türk* gibi siyasi gazeteler çıkarırlar.[28]

II. Abdülhamit devrinde 1876-1908 yılları arasında basına karşı sansür ve baskı daha da şiddetlenir. Bu devir "gazetecilik âlemimizin en sönük, en cansız senelerini teşkil eder. Zira gün geçtikçe sertleşen sansür, koyulaşan istibdat, gazeteleri ürkütmüş ve sindirmiştir."[29] Bu dönemin önde gelen *Tercüman-ı Hakikat* (1878), *Sabah* (Mihran Efendi, 1882), *Tarik* (1884) ve *İkdam* (1894) gazetelerinde yabancı dillerden çeviriler çoğalır. "Özellikle siyasi konularda sansürün uygulandığı 1880 sonrasında, edebiyatla beraber ansiklopedik bilgi veren dergilerin sayısında olağanüstü bir artış dikkati çeker.

---

[26] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, s.51.

[27] Ayhan Ceylan, "Tanzimat Dönemi Osmanlı Basım ve Yayımında Hukukî Düzen (1839-1876)", *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, S. 1, Bahar, 2006, s.153.

[28] Bu devirde ve II. Abdülhamit döneminde Avrupa'daki Jön Türkler'in muhtelif şehirlerde çıkardıkları gazetelerin listesi için bkz. Selim Nüzhet Gerçek, *Matbuat Tarihi*, s.249.

[29] Selim Nüzhet Gerçek, *Matbuat Tarihi*, s.247.

Bunda, halkın belli bir kültür seviyesine yükselinceye kadar Meşrutiyet'i askıya alan II. Abdülhamit'in teşvik ve himayesinin de rolü düşünülmelidir."[30]

24 Temmuz 1908'de II. Abdülhamit'in 33 sene süren istibdat devri sona erer ve II. Meşrutiyet ilan edilir. Aynı gün gazeteciler Sirkeci Garı'nın karşısındaki bir lokantada toplanırlar ve bu toplantıda Osmanlı Matbuat Derneği'nin temellerini atarlar.[31] II. Meşrutiyet'in ilanıyla beraber sansür ortadan kalkar. İlk iki ay içinde 200'ün üstünde gazete imtiyazı alınır, her eğilimde gazete ve dergi yayınlanmaya başlar ve gazete tirajları 2.000'den 50.000'e kadar yükselir.[32] Bu gazeteler arasında, *Yeni Gazete* (1908), *Tanin* (1908), *Mizan* (1908), *Serbestî* (1908), *Sada-yı Millet* (1908) ve *Tercüman* gibi devrin önemli gazeteleri vardır. Basındaki bu serbest hayat kısa sürer. 14 Temmuz 1909 tarihinde Matbuat Kanunu'nda yapılan değişikliklerle basına yeniden sansür getirilir ve gazete imtiyazı alıp çıkarmak zorlaştırılır. Alınan önlemler bunlarla da sınırlı kalmaz. Gazeteciler artık yazıları yüzünden sürgüne gönderilmek yerine suikasta uğramaya başlar. Tarihimizde ilk gazeteci cinayetleri de İttihat ve Terakki yönetiminde gerçekleşir. Suikastla öldürülen ilk gazetecilerimiz sırasıyla Hasan Fehmi, Ahmet Samim, Zeki Bey, Hasan Tahsin'dir.

II. Meşrutiyet'in ardından Mütareke Dönemi'nde basın başka bir devreye girer. "Jön Türklerin Türk milliyetçiliğine geçiş dönemi henüz başladığı sırada"[33] 1911'de Trablusgarp Savaşı; ardından Balkan ve I. Dünya Savaşları meydana gelir. I. Dünya Savaşı'nı kaybeden Osmanlı Devleti İtilaf Devletleri'yle 30 Ekim 1918'de Mondros Ateşkes Anlaşması'nı imzaladıktan sonra İstanbul basınında kaos yaşanır, ülke sorunları bir yana bırakılarak kişisel hesaplar ön plana çıkar.[34] "Mustafa Kemal'in Anadolu'da Milli Mücadele'yi başlatmasından sonra basındaki ayrışma tam bir netlik kazanmış; bazı gazete ve dergiler 'millici' nitelik almış, bazıları da tam olarak işbirlikçi-işgalden yana bir tavır içine girmiştir."[35] İstanbul'da Milli Mücadele'yi destekleyen gazeteler; Ahmet Emin [Yalman] ile Mehmet Asım [Us]'ın çıkardığı *Vakit* (1917), Celal Nuri [İleri]'nin neşrettiği *Âtî/İleri* (1918), Necmettin Sadık

[30] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.22.
[31] Hıfzı Topuz, *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*, s.82.
[32] Hıfzı Topuz, *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*, s.82.
[33] Stanford J. Shaw/Ezel Kural Shaw, *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye* (Çev. Mehmet Harmancı), s.346.
[34] Bülent Varlık, "Mütareke ve Milli Mücadele Basını", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, , cilt: 5, s.1200.
[35] Bülent Varlık, "Mütareke ve Milli Mücadele Basını", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, , cilt: 5, s.1200.

[Sadak], Kazım Şinasi [Dersan], Falih Rıfkı [Atay], Ali Naci [Karacan]'nin yayımladığı *Akşam* (1918), Yunus Nadi'nin başyazarlığını üstlendiği *Yeni Gün* (1918), Ebüzziya Tevfik'in çocukları Velid ve Talha Ebüzziya'nın neşrettiği *Tasvir-i Efkâr* (1921) Yakup Kadri [Karaosmanoğlu]'nin başyazarlığını yaptığı *İkdam* ve Hüseyin Cahit'in başyazarlığını üstlendiği *Tanin*'dir. Millî Mücadele'ye karşı çıkan gazeteler ise; Refi Cevad [Ulunay] tarafından çıkarılan *Alemdar* (1912), Said Molla'nın yayınladığı *Türkçe İstanbul* (1918) ve Ali Kemal'in başyazarlığını yaptığı *Peyam-ı Sabah* (1919)'tır. İstanbul'un 16 Mart 1920'de İtilaf Devletleri tarafından işgaliyle basına uygulanan sansür şiddetini arttırır. Hem işgal kuvvetleri hem de İstanbul Hükümeti tarafından uygulanan sansür söz konusudur. 7 Ağustos 1920'de çıkarılan yeni bir kararname, yapılan baskıların somut bir ifadesidir.[36]

Osmanlı toplumunda basımevi ve basının aynı anda başlamış olmasının nedeni Türk ve İslâm toplumlarının Batı'nın yaşamış olduğu dört yüz yıllık basılmış kitap kültürünü sindirmeden gazete kültürü ile tanışmış olmalarındadır. Kitap kültürü, ileri düzeyde uzmanlaşmış kadrolar yetiştirirken, gazete kültürü geniş kitlelerin gündelik bilgilere sahip olmalarını sağlar. Yayın alanında gazetenin kitabın önüne geçmesinin bir sebebi de şiir, hikâye, roman, tiyatronun tefrika halinde önce gazete ve dergilerde yayınlanması ardından kitap olarak basılmasıdır. Türk edebiyatının yanı sıra Batı edebiyatından örneklerin de gazetelerde tefrika edilmesi, gazetenin popülaritesini artırmıştır.[37]

22 Teşrinievvel 1917'de yayın hayatına giren *Vakit* gazetesinin siyasi, sosyal içerikli yazılarına karşılık edebiyata da yer ayırdığı görülür. Özellikle telif ve tercüme şiir, hikâye, roman, tiyatro eserleri ve edebi yazılarıyla edebiyat tarihine katkıda bulunmuştur.

Vakit Gazetesinin Yayın Politikası, Amacı ve İşlevi

Türk matbuatının uzun ömürlü gazetelerinden biri olan *Vakit*, Osmanlı Devleti'nin, Trablusgarp ve Balkan Savaşlarıyla toprak kaybettiği ve I. Dünya Savaşı'nın son yıllarında 22 Teşrinievvel 1917 tarihinde yayımlanmaya başlamıştır. İttihat ve Terakki yönetiminin özellikle I. Dünya Savaşı yıllarında basın üzerindeki denetim mekanizmasını arttırması gazetelerin kapanmasına veya kapatılmasına neden

[36] Bülent Varlık, "Mütareke ve Milli Mücadele Basını", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, Cilt: 5, s.1200.
[37] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.61.

olduğu için *Vakit*, İstanbul'da neşredilmeye başlandığı sırada *Tercüman-ı Hakikat*, *İkdam*, *Tanin*, *Yeni Tasvir-i Efkâr*, *Sabah* gazeteleri iktidar yanlısı bir tavır takınmıştır:[38]

> Savaş boyunca iktidarın açıklamaları dışında bir şey yazmak olanak dışıydı. "Nihai zafere kadar harp" sloganı her şeyi hatta Sarıkamış, Sina, Filistin yenilgilerini bile örtmüştü. Savaşın beklenenden uzun olması bu tek sesli basında yiyecek sıkıntısı, karaborsa gibi konuların yazılmasına göz yumulması dönemini açtı. 1917 sonlarında da "Genel barış" teması son derece sık işlenmeye başlandı. Barış özlemi Avrupalılar gibi Osmanlıların da tutkusu haline gelmişti.

I. Dünya Savaşı yıllarında savaş muhabirliği yapan Ahmet Emin [Yalman][39], Galiçya Cephesi'ndeki görevinden döndükten sonra *Sabah* gazetesinin başyazarlığını üstlenir. Gazetenin tutması ve maddi başarılar sağlaması üzerine, kendi gazetesini çıkarmaya karar verir. Gazete çıkarmak için bir ortağa ihtiyaç duyar. Ahmet Emin, Mehmet Asım [Us][40]'a birlikte bir gazete çıkarmayı teklif eder. Bu teklif Mehmet Asım tarafından kabul edilir. Gazete çıkarma fikri Mehmet Asım'ın belirttiğine göre özellikle "harbin son safhalarında İstanbul gazeteleri fiyatlarını on paradan yirmi paraya"[41] çıkarması üzerine daha çok kuvvetlenir. Çıkarılacak olan gazete için de *Haber* ismi üzerinde anlaşırlar. Birlikte gazete imtiyazı için başvururlar. Dönemin Matbuat Müdürü olan Hikmet Nazım Bey, gazete imtiyazı vereceklerini fakat *Haber*

---

[38] Orhan Koloğlu, "Osmanlı Basını: İçeriği ve Rejimi", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 1, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 92-93.

[39] Ahmet Emin (Yalman), 1888 yılında Selanik'te doğar. İstanbul Alman Lisesi'ni bitirir. Gazeteci olmak isteyen Ahmet Emin, Mihran Efendi'nin sahibi olduğu Sabah gazetesinde 1907 yılında çevirmen olarak çalışmaya başlar. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Sabah'tan ayrılır ve Abdullah Zühtü'nün çıkardığı Yeni Gazete'ye geçer. 1911'de Millî Eğitim Bakanlığı'nın açtığı bir sınavı kazanarak Amerika'ya gönderilir. Columbia Üniversitesi'nde sosyoloji ve tarih alanlarında doktora yapar. Daha sonra Columbia Gazetecilik Mektebi'nde staj görür. 1914'te İstanbul'a döner ve Darülfünun'da Ziya Gökalp'ın asistanı olarak sosyoloji dersleri verir. Aynı zamanda *Tanin*'in yazı işleri müdürlüğünü de üstlenir. I. Dünya Savaşı başladıktan sonra Almanya'ya savaş muhabiri olarak gönderilir. İkinci kez 1916 yılında, Almanlara ve Avusturyalılara yardım etmek için Galiçya cephesine gönderilen Türk kolordusunu görmek için savaş muhabirliği sıfatıyla Galiçya'ya gider. Galiçya'dan döndükten sonra *Sabah* gazetesinin başyazarlığına geçer (Ayrıntılı bilgi için Bkz. Ahmet Emin Yalman, *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim* (Haz. Erol Şadi Dinç) Cilt: 1, Pera Turizm Yayınları., İstanbul., 1997.).

[40]Mehmet Asım [Us], 1884 yılında Gördes'te doğar. Ortaokulu Beşiktaş Askeri Rüştiyesi'nde, liseyi de Vefa İdadisi'nde bitirir. 1904 yılında Mülkiye'ye girer ve buradan mezun olduktan sonra ilçe yönetim kadrolarında görev alır. 1909'da Elmalı Kaymakamlığı'na tayin edilir. Burada dört aylık süren görev süresinden sonra tetkik komisyonu kararı ile sebepsiz olarak kadro dışı bırakılır. Bunun üzerine İstanbul'a döner. Hüseyin Cahit'in (Yalçın) yanında *Tanin*'de gazeteciliğe ve aynı zamanda Yüksek Muallim Mektebi'nde Türkçe öğretmenliğine başlar. *Tanin*'de "Dereden Tepeden" başlığıyla haftada üç gün mizahi yazılar yazar ve "Karikatür" başlığıyla haftada bir gün o zamanın devlet adamlarından veya tanınmış şahsiyetlerinden biri hakkında yine mizahi üslupla portreler çizer. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, ÇGD Yayınları, Ankara, 1996. Zeynep Uysal, *Us Kardeşler ve Vakit Gazetesi*, İstanbul Basın Kurumu Tesisi Yayınları, İstanbul, 1991.s.167-205

[41] Asım Us, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım* (Haz. İsmail Dervişoğlu), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2012, s.12.

ismini beğenmediğini; bunun yerine eski bir gazete ismi olan ve üzerinde imtiyaz hakkı bulunmayan *Vakit* ismini tercih etmelerini tavsiye eder.[42] Bu eski *Vakit* gazetesi, 1875-1884 yılları arasında Filip Efendi'nin çıkardığı ve meşhur Lastik Said Bey'in[43] başyazarlık yaptığı gazetedir.

Ahmet Emin ile Mehmet Asım *Vakit* ismi üzerinde anlaşırlar. Fakat İttihat ve Terakki iktidarının güvenmediği kimselere gazete çıkarma imtiyazı ve imkânı vermesi oldukça zordur.[44] Ancak Ahmet Emin Ziya Gökalp'ın Mehmet Asım da Hüseyin Cahit'in desteğiyle gazetenin imtiyazını almayı başarırlar. Cağaloğlu'nda, eski Emniyet Sandığı binasının karşısında küçük bir matbaa kiralayıp yedi yüz altın liralık sermaye ile işe başlarlar.[45]

Mehmet Asım, gazeteye *Vakit* isminin seçilmesinin bir başka nedeni daha olduğunu gazetenin ilk sayısındaki "Eskilerin Kıymetini Bilelim" başlıklı yazısında açıklar:[46]

> Dostlarımdan biri bana dedi ki:
> -"Vakit" eskiden çıkmış bir gazete ismi. Niçin yeni bir isim bulmadınız da, böyle eski bir gazete ismini intihap ettiniz?"
> Bu suale şöyle cevap verdim:
> -Harb-i Umumî içinde eskilere itibar arttı. Bizim gazetemiz de Harb-i Umumî içinde çıktığı için bu umumi cereyana tebaiyet ettik.

Mehmet Asım, bu yazısında savaşın meydana getirdiği ekonomik zorluklara, halkın çektiği sıkıntılara, savaşı fırsata çeviren harp zenginlerine değinir. Özellikle insanların yeni kıyafet alamadıkları için eski kıyafetlerini ters-yüz ederek giymeye devam ettiklerinden bahseder. Bu bakımdan memleket bu haldeyken gazeteye yeni bir isim bulmaktansa eskiden var olan bir gazetenin ismini seçtiklerini anlatır.

---

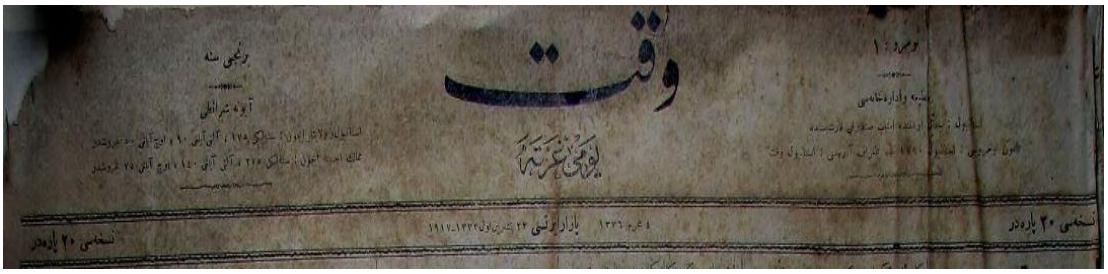
[42] Asım Us, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım*, s. 12.

[43] II. Abdülhamit devrinin aydınlarından biri olan Kemalpaşazade Said Bey, eski *Vakit* gazetesinin başyazarıdır. *Vakit* gazetesi 1917'de çıkmaya başladıktan sonra gazete yönetimi tarafından eski *Vakit* gazetesiyle ve İstibdat Dönemi'yle ilgili hatırlarını yazması için gazetede kendisine yer verilir. Said Bey *Vakit*'te nr.9-83 arasında sekiz yazı yazar. Kendisiyle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Ali Beyhan, "Bir II. Abdülhamit Devri Aydını'nın Profili: Lastik Said Bey", *Osmanlı Araştırmaları XIII*, İstanbul, 1993.

[44] Ahmet Emin Yalman, *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim*, Cilt: 1, s.355.

[45] Ahmet Emin bu ortaklığın iki yüz ellişer lira sermaye ile başladığını belirtse de Mehmet Asım ortaklığa dört yüz altın lirayla başladıklarını ifade eder. Bkz. Ahmet Emin Yalman, *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim*, s.354; Asım Us, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım*, s.12.

[46] Mehmet Asım, "Eskilerin Kıymetini Bilelim", *Vakit*, nr.1, 22 Teşrinievvel 1917.


وقت

یومی غزتہ

Hazırlıklar tamamlandıktan sonra 22 Teşrinievvel 1917'de *Vakit*'in ilk nüshası çıkar. Gazetenin klişesinde, *Vakit* isminin altında "yevmî gazete" ibaresi yer alır. Gazetenin fiyatı otuz paradır. Klişenin sağ tarafında sayı numarası, onun altında da adres yer alır (Matbaa ve İdarehanesi-İstanbul: Cağaloğlu'nda Emniyet Sandığı karşısında. Telefon Numerosu: İstanbul 1970-Telgraf Adresi: İstanbul Vakit). Klişenin sol tarafında yıl bilgisi, onun altında ise abone şartları (İstanbul ve vilayetler için: Seneliği 175, Altı Aylığı 90, Üç Aylığı 50 kuruştur. Memalik-i Ecnebiye için: Seneliği 275, Altı Aylığı 140, Üç Aylığı 75 kuruştur.) bulunur. Manşette "Vakit-Yevmî Gazete" ibaresinin altında ise tarih yer alır.

İlk nüshada Ahmet Emin'in yazdığı "Gazetemiz" başlıklı baş makale vardır. Ahmet Emin, bu yazısında Amerika'da aldığı gazetecilik eğitiminden ve orada yaptığı gezilerde kendi gazetesini çıkarma isteğinin nasıl ortaya çıktığından bahseder. Daha sonra Mehmet Asım'la birlikte gazeteyi nasıl kurduklarından bahsederek takip edecekleri başlıca gayeyi açıklar. Bu kısım gazetenin yayın politikasını göstermesi bakımdan önemlidir:[47]

> Takip ettiğimiz başlıca gaye memleketin ihtiyacına, salahına, feyz ve terakkisine taalluk eden muayyen meselelerle meşgul olmak, gerek şehrimizin ve gerek taşraların hayatına ait şeylere harici havadisten fazla ehemmiyet vermek ve bilhassa içtimai ve iktisadi sahalarda canlı bir faaliyet göstermeğe çalışmaktır. Bu gayelerin temini için matbuatımızda kökleşen bazı usullerden ayrılacağız. Mesela her gün aynı muharririn mütehassısı olduğu veya olmadığı meseleler hakkında söylenecek hiçbir şey bile olmasa makale yazması usulünü yavaş yavaş terk edecek ve başmakale sütunlarımızı her sınıf mütehassısların kalemlerine açacağız. Bundan başka gazetenin sair sütunlarında da bugünkü hacmin müsaadesi dairesinde mütehassıs kalemlere gittikçe fazla yer vereceğiz.

Yukarıda belirtilen gayeler doğrultusunda, gazetenin yayın hayatı boyunca bu çizgiyi korumaya çalışması dikkate değerdir. Başta belirlenen bu yayın politikasının ilk örneği, eski Maarif Nazırı Şükrü Bey'in vagon suiistimali ile şeker ticareti yaptığının duyulmasıyla ilgilidir.[48] *Vakit* gazetesi vagon suiistimalleri üzerine

[47] Ahmet Emin, "Gazetemiz", *Vakit*, nr.1, 22 Teşrinievvel 1917.
[48] Asım Us, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım*, s.12.

neşriyata başlar. Nr. 285'te (5 Ağustos 1918) "14 Vagon Şekeri Kim Getirdi?" başlıklı yazısıyla bu suiistimali halka duyurur. Nr.292'ye (12 Ağustos 1918) kadar bu yazısı devam ederek, olayın iç yüzü ortaya çıkarılmaya çalışılır. Daha sonraki sayılarda da başka şeker suiistimallerine de değinilir. Bu haberler kısa zamanda *Vakit* gazetesini daha çok okunur hale getirir.

Gazete ilk çıktığı dönemde yazı kadrosunda; "Necmettin Sadık, Kazım Şinasi, Ali Naci"[49], Cevat Rüştü, Said Bey, Ruşen Eşref, Ömer Seyfettin, Fazıl Ahmet, Selim Sırrı gibi isimler yer alır. Halide Edip ve Ziya Gökalp gibi isimler de yer yer gazetede yazılarını neşreder.

Gazetede başmakaleler ilk zamanlar Ahmet Emin imzasıyla çıkar. Ahmet Emin'in 1920'de Malta'ya sürgüne gönderilmesi üzerine başmakalelerde Mehmet Asım imzası görülür. Günlük siyaset, tarih, sosyoloji ve ekonomi konulu başmakaleler, yetkin kalemler tarafından yazılır. İlk sayıdaki başmakalede belirtildiği gibi, yeri geldiğinde farklı uzmanlara ve yazarlara gazetede yer verilmiştir.

Vakit, I. Dünya Savaşının son yıllarında ağır şartlar altında yayımlanır. Bu dönemde kâğıt sıkıntısı yaşandığı için gazete başlangıçta 2 sayfa şeklinde çıkar. Daha sonraki yıllarda sırasıyla 4, 6, 8, 12, 16 sayfa (renkli olarak), 20 ve nr. 6039'dan (29 Birinciteşrin 1934) sonra da 24 sayfa olarak hacimli şekilde neşredilir. I. Dünya Savaşı'nın ağır şartları altında devam eden harp sansürüne *Vakit* gazetesi de maruz kalır. Fakat bu durumda gazete adını değiştirerek çıkmaya devam etmiştir. Gazetenin ilk dört günlük tatili üzerine adı "Muvakkit" olarak değiştirilir. (nr. 429-432; 2 Kânunusani- 5 Kânunusani 1919). Gazetenin beş gün süreyle tatil edilmesi "Vakit Gazetesinin Tatili" başlıklı kısa yazıda şöyle açıklanır:[50]

> *Vakit* gazetesinin evvelki günkü nüshası sansürce tayy edilen bazı aksamı muhtevi olduğu beyanıyla evvelki günden itibaren beş gün müddetle tatiline karar verildiği Matbuat Müdüriyeti'nden müdür-i mes'ulüne bildirilmiştir.
>
> *Vakit*'in intişar etmediği günlerde kar'ilerine ve abonelerine gazetemiz tevzi edilecektir.

Nr.433'ten sonra yeniden *Vakit* adıyla çıkmaya başlayan gazetenin daha sonraki tatillerinde ismi şu şekilde değiştirilmiştir:

Muvakkit (nr.444-448; 17 Kânunusani-21 Kânunusani 1919), *Evkat* (nr.449-450; 22 Kânunusani-23 Kânunusani 1919), *Mütevakkit* (nr.451-459; 24 Kânunusani-1

[49] Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, s.26.

[50] İmzasız, "Vakit Gazetesinin Tatili", *Vakit,* nr.429, 2 Kânunusani 1919.

Şubat 1919), *Muvakkit* (nr.460-468; 2 Şubat – 10 Şubat 1919), *Mütevakkit* (nr.469-477; 11 Şubat-19 Şubat 1919), *Vakit* (nr.478-6062; 20 Şubat 1919-21 İkinciteşrin 1934).

Gazete nr. 6062'ye kadar *Vaki*t ismiyle çıkar. Nr. 6063'ten (22 İkinciteşrin 1934) itibaren Öz Türkçe hareketlerinin başladığı sıralarda Atatürk'ün isteği üzerine gazetenin adı *Kurun* olarak değiştirilir. *Kurun* ismi de nr. 7534'e (31 Birincikânun 1938) kadar devam eder. 1 İkincikânun 1939'dan sonra da *Vakit* adıyla neşrine devam eden gazete 1947'ye kadar bu ismi kullanır. Gazetenin ilk günlerden farklı sebeplerle kapanıp isim değiştirerek çıktığı günlerde hep "vakit" sözcüğünü çağrıştıracak isimler kullanması da dikkate değerdir.

Mondros Mütarekesi ile İstanbul'a işgal kuvvetlerinin girmesi, matbuata İngiliz-Fransız-İtalyan sansürünü getirir.[51] *Vakit* gazetesinde bu işgale karşı koyan yazılar çıkar. Daha sonra Anadolu'da başlayan Millî Mücadele'yi destekleyen yazılara sansürden kaçabildikleri ölçüde yer verir. Hatta, daha Millî Mücadele başlamadan önce, işgal donanmaları limana girerken Halep'ten trenle Haydarpaşa'ya gelen Mustafa Kemal'le ilk mülakatı[52] da yapan *Vakit* gazetesidir. 10 Mart 1919'da İttihatçı avının yapıldığı günlerde Ahmet Emin de yanlışlıkla İttihatçılarla birlikte tutuklanmıştır:[53]

> Karşımda kim olduğunu bildiğim Polis Müdürü Albay Halil Bey duruyordu. Bana dedi ki:
>
> "Benim vazife zamanımda buraya getirilmenize üzüldüm, bunu önlemeye çalıştım, elimden gelmedi. Bu sabah tevkif edilen İttihatçılarla aynı gün tevkif edilmeniz bir tesadüf eseridir. Sizin onlarla hiçbir alakanız yoktur. *İleri* başyazarı Celâl Nuri Bey'le beraber bir, iki gün sonra Merkez Kumandanlığına gideceksiniz; belki bir sürgüne yollanacaksınız, benimle olan konuşmanızdan ve ayrı bir muameleye tâbi tutulacağınızdan kendilerine bahsetmeyiniz.

Bu olayın ardından Ahmet Emin, sebep gösterilmeksizin Kütahya'ya sürülür. Temmuz ayına kadar orada kalır. Bu arada gazetenin yönetimi Mehmet Asım'a kalır. Ara ara Ahmet Emin'in yazıları gazetede yayımlanmaya devam eder. 16 Mart 1920'de İstanbul'un tamamen işgal edilmesinden sonra Ahmet Emin 27 Mart 1920'de yeniden tutuklanarak Malta'ya sürgüne gönderilir. Bu sürgünden sonra *Vakit* gazetesinin

---

[51] Asım Us, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım*, s.14.

[52] İmzasız, "Mustafa Kemal Paşa ile Mülakat", *Vakit*, nr.385, 18 Ekim 1918.

[53] Ahmet Emin Yalman, *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim*, Cilt: 1, s. 412.

yönetimi tamamen Mehmet Asım'a kalır. Bu sürgün sonrasında gazetenin yayın politikasında hiçbir değişiklik olmaz:[54]

> Daha da şiddetlenen sansüre rağmen "Anadolu" ve "Ankara" haberleri sütunlarda bolca yer aldı. 1. ve 2. İnönü zaferlerini İstanbul halkı önce *Vakit*'ten öğrendiler. Gazetenin Ankara'da güvenilir muhabirlerinin bulunması ve Mustafa Kemal'in çizgisine uyum sağlanması, haberde önceliği kuvvetlendiriyordu.

Gazetede çıkan bu haberler Divan-ı Harp'i ve işgal kuvvetlerini rahatsız eder. Bir gün gazetenin yazı işleri müdürü Enis Tahsin ve mesul müdürü İsmail Ramiz ve Mehmet Asım "Nemrut Mustafa Divan-ı Harbi"[55] tarafından çağrılırlar. Davet edilen sadece *Vakit* yazarları değildir, *İkdam* gazetesi yazarları "Tahir Lütfi ve Yakup Kadri ile gazetenin yazı işleri müdürü ve mesul müdürü de"[56] çağrılmıştır. Ramazan ayında bir gece vakti sorguya çekilirler. Sorgu sebebi *Vakit*'te yayımlanan "Anadolu Hareketini İdare Edenler" ibaresi altına Mustafa Kemal, Fevzi ve İsmet Beylerin fotoğraflarını koymaktır. *Vakit* gazetesi de bu haberi İstanbul'da çıkan *Bosphore* adında Fransızca çıkan gazeteden olduğu gibi aktarır. Bu muhakeme neticesinde *Vakit* on beş gün tatil edilir.

Malta'daki sürgün yıllarının ardından 22 Teşrinievvel 1921 tarihli *Vakit* gazetesinin beşinci yıldönümünde çıkan yazıda okuyuculara Ahmet Emin'in yurda döneceği duyurulur.[57] Ahmet Emin de 4 Teşrinisani 1921 tarihli "Vatana Avdet"[58] başlıklı başmakale ile gazetede yeniden yazmaya başlar. Sürgün yıllarında gazetenin kendisine nasıl yardımda bulunduğunu, iki yıla yakın mesleğinden uzak kalmasından sonraki planlarını Ahmet Emin şöyle açıklar:[59]

> Ben kendimi gazeteye karşı manen çok borçlu sayıyordum. Malta'da bulunduğum müddetçe bana önceleri ayda yirmi İngiliz lirası, sonra yirmi beş İngiliz lirası harçlık gönderilmişti. Bu borcu fazla gayretlerle ödemeliydim. Zaten iki yıla yakın bir zaman mesleğimden uzak kalmam yüzünden içimden çalışma hasreti taşıyordu. İşgal altındaki İstanbul'da masa başında yazı yazarak bunları doyuramazdım, vakit kaybetmeden mutlaka hür Anadolu'ya koşmalıydım.

Yurda dönünce Ankara'ya geçen Ahmet Emin, gazetedeki baş yazılarını yazmaya devam eder. Bu yazılar 1923 yılına kadar devam eder.[60] Ahmet Şükrü ve Enis

---

[54] Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, s.35.

[55] Asım Us, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım*, s.16.

[56] Asım Us, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım*, s.19.

[57] İmzasız, "Sene-i Devriyemiz", *Vakit*, nr. 1389, 22 Teşrinievvel 1921.

[58] Ahmet Emin, "Vatana Avdet", *Vakit*, nr. 1402, 4 Teşrinisani 1921.

[59] Ahmet Emin Yalman, *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim*, Cilt: 1, s.680.

[60] Ahmet Emin'in gazetedeki son yazısı için bkz. "Muhacir Meselesi", *Vakit*, nr. 1892, 18 Mart 1923.

Tahsin'le beraber 26 Mart 1923 tarihinde *Vatan* gazetesini çıkarır. Mehmet Asım, Mustafa Kemal'e bağlanır. Savaştan sonra da onun izinden gitmeyi planlar. Ahmet Emin ise her zamanki gibi kendi başına buyruk kalmak ister.[61] Bu fikir ayrılığı en sonunda Ahmet Emin'in gazeteden ayrılmasıyla sonuçlanır. Ahmet Emin, *Vakit*'teki hissesini 12 bin liraya Mehmet Asım'a devrederek gazeteden tamamen çekilir.[62] Ahmet Emin, çıkardığı *Vatan* gazetesinde Mehmet Asım'ın Mustafa Kemal-Halk Fırkası çizgisine bağlanmasını eleştirir ve onu dalkavukluk etmekle suçlar.[63] Bu ithamlara karşılık Mehmet Asım da, "Sükût Karşısında Bir Cevap"[64] başlıklı yazısında; hiçbir kimsenin geçmişiyle ilgili bir şey söylemediğini, aralarındaki anlaşmazlığın aniden değil 5-6 ayda ortaya çıktığını ve bu anlaşmazlığı gazete sütunlarında tartışmak istemediğini ifade eder.

Ahmet Emin ayrıldıktan sonra gazetenin bütün işlerini Mehmet Asım ile kardeşi Hakkı Tarık [Us][65] üstlenir. Mehmet Asım başyazarlığı yaparken Hakkı Tarık da yazı işleriyle idari ve mali konulara bakar.[66] Birkaç ay sonra Hakkı Tarık milletvekili seçilerek Ankara'ya gidince Mehmet Asım yanına küçük kardeşi Hasan

---

[61] Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, s.44.

[62] Hıfzı Topuz, *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*, s.106.

[63] Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, s.44.

[64] Mehmet Asım, "Sükût Karşısında Bir Cevap", *Vakit*, nr. 2077, 10 Teşrinievvel 1923.

[65] Hakkı Tarık (Us), 1889 yılında Gördes'te dünyaya gelir. Asıl adı İsmail Hakkı'dır. Küçük yaşlardan itibaren okuma sevdalısı bir çocuktur. İzmir ve İstanbul gazetelerine yazılar ve şiirler gönderir. İstanbul'a giderek bir gazetede çalışmak isteyen Hakkı Tarık, İzmir'de çıkan *Köylü* gazetesi sahiplerinden Mehmet Refet'le tanışır. Mehmet Refet, *Köylü* gazetesine ortak olmasını teklif eder. Hakkı Tarık istenen 100 altını verir fakat dolandırılır ve gazetecilik hayalleri suya düşer. Bu sırada memuriyeti bırakan ve hem *Tanin*'de yazarlık hem de çeşitli okullarda öğretmenlik yapan ağabeyi Mehmet Asım, Hakkı Tarık'ı yanına alır. Hukuk Mektebi'ne girer. Aynı zamanda *Tanin* gazetesinde çırak olarak çalışmaya başlar. Burada ağabeyi Mehmet Asım bazı yazılarını Abdülhak Hamit'in ünlü tiyatro eseri olan *Tarık*'tan esinlenerek "Tarık" imzasıyla yayınlamasını Hakkı Tarık, bir Abdülhak Hamit hayranı olarak çok kıskanır. Mehmet Asım bunu anlayınca Tarık adını kendisine verir ve *Tanin*'deki yazıları "Hakkı Tarık" imzasıyla çıkar. İttihatçı olan Hakkı Tarık gazeteciliğe iyice alıştıktan sonra *Tanin*'den *Tercüman-ı Hakikat*'e, oradan da *Tasvir-i Efkâr*'a geçer. Yazı işleri müdürlüğüne kadar yükselir. Hukuk Mektebi'ni bitirince 1911 yılında İttihat ve Terakki tarafından Eskişehir'de çıkan *Hakikat* gazetesinin başına gönderilir. *Hakikat* gazetesi, Anadolu'da en etkili gazetelerden biri haline gelir. İttihat ve Terakki yönetimden düşünce İstanbul'a geri döner. 1914'te İstanbul Sultanisi'nde başlayarak daha sonra sırasıyla Mercan Sultanisi ve Galatasaray Sultanisi'nde Türkçe öğretmenliği yapar. *Vakit* gazetesi 1917'de yayınlanmaya başlayınca gazeteciliğe geri döner. Bu süreçten sonra 1956 yılında ölümüne kadar *Vakit*'te çalışır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Selahattin Öztürk/Abdurrahman M. Hacıismailoğlu, "Us, Hakkı Tarık", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2012, https://islamansiklopedisi.org.tr/us-hakki-tarik (14. 10. 2020), "Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, s.63-131).

[66] Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, s.46.

Rasim [Us]'i[67] alarak *Vakit*'i çıkarmaya devam eder. Hakkı Tarık her ne kadar gazeteden uzak kalmış gibi görünse de ara ara gazeteye yazı göndermeye devam eder, aralıklı olarak gazetede başmakale yayımlar.

Us Kardeşler dışında; Ahmet Rasim, Ahmet Şükrü [Esmer], Ali Haydar Emir, Hakkı Süha [Gezgin], Refik Ahmet [Sevengil], Fazıl Ahmet [Aykaç], Refik Halit [Karay], Fikret Adil, Sadri Ertem gibi isimlerin *Vakit*'te düzenli olarak yazıları çıkar. Bununla beraber Türk edebiyatında önemli yeri olan şair ve yazarların da hatıra, eleştiri, şiir, hikâye ve roman türlerinde yazılarıyla karşılaşırız.

Tanpınar edebiyat tarihinde Tanzimat yıllarında yayın hayatına giren gazetenin, hemen hemen tek başına yeniliği idare ettiğini belirtir.[68] Gazete-edebiyat ilişkisi üzerinde duran Selçuk Çıkla da Tanzimat'an sonra edebi çalışmaların gazetede "Köşe yazıları, tefrikalar ve münferit yayınlar" olmak üzere üç şekilde ilerlediğini ifade eder.[69] 1917 yılında yayın hayatına giren *Vakit* gazetesi de edebiyat yazılarına ve tefrikalara yer vermiş, devrin edebî tartışmalarına katılmıştır. Kâğıt kıtlığının ortadan kalkması (1923) ve gazete sayfa sayılarının günden güne artmasıyla, gazetedeki edebiyat yazılarının da çoğaldığına şahit oluruz. Bu bakımdan 1917 yılından itibaren *Vakit* gazetesinde edebî yazıların yanı sıra, telif, tercüme, hikâye ve roman tefrikalarıyla karşılaşırız. Bunun yanı sıra gazete, *Haftalık Vakit*[70] adlı bir ilâve ve *Gençlik Sayfası*[71] adlıyla sadece çocuklara ve gençlere yönelik genel-kültür ve edebiyat içerikli haftalık eklerle yayın hayatını zenginleştirmiştir. Aynı zamanda Reşat Nuri Güntekin'in Türk edebiyatında çok önemli bir yere sahip olan *Çalıkuşu* romanının 1921'de *Vakit* gazetesinde tefrika edilmesi, Halide Edip'in *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* adlı romanlarının yine *Vakit*'te yayımlanması, Batı edebiyatından

---

[67] Hasan Rasim, Us kardeşlerin en küçüğüdür. 1903'te Gördes'te doğar. İstanbul'a ağabeyi Mehmet Asım'ın yanına yerleşir ve Nişantaşı Sultanisi ve Yüksek Ticaret ve İktisat Mektebi'ni bitirir. Diğer ağabeylerinden farklı olarak şiir ve resim alanında yeteneği vardır. Henüz 18-19 yaşlarındayken devrin önde gelen dergisi *Dergâh*'ta şiirleri yayınlanır. Hakkı Tarık Giresun milletvekili seçilmesi üzerine, Mehmet Asım, Hasan Rasim'i gazetenin idari işlerinin başına getirir. Bu süreçten sonra şiire eskisi gibi zaman ayıramaz. *Vakit*'te çalışmaya başlayınca günün önemli olaylarının kahramanlarının portrelerini gazetede çizer. Resim alanında da yeteneği bu portreler ışığında ortaya çıkar. Fakat ağabeyi Mehmet Asım'ın da 1927'den 1950'ye kadar sürecek milletvekilliğiyle beraber gazetedeki sorumluluğu artar ve resim yeteneğini ilerletemez. 1932 yılında *Haber-Akşam Postası* adlı gazetenin umumi neşriyat müdürü olarak gazeteciliğe devam eder. Bu gazete de *Vakit* müessesine aittir. Bu gazete ağır başlı bir politika gazetesi olan *Vakit*'e karşılık, hafif haberlere ağırlık veren bir akşam gazetesidir (Ayrıntılı bilgi için bkz. "Nuri Akbayar/Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, s.135-148.).

[68] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.230.

[69] Selçuk Çıkla, "Tanzimattan Günümüze Gazete-Edebiyat İlişkisi", *Türkbilig,* 2019/18, s.34-63.

[70] Haftalık Vakit, nr. 4339, 6 Şubat 1930.

[71] Gençlik Sayfası, nr.4350, 17 Şubat 1930.

tercümlere yer verilmesi gazeteyi, devri içinde önemli bir konuma getirmektedir. *Vakit* gazetesinin edebî yazı ve eser bakımından zengin içeriklere sahip olması onu edebiyat tarihimiz açısından da değerli kılar.

BİRİNCİ BÖLÜM
EDEBİYAT TEORİSİ

Edebiyat; okur üzerinde estetik bir haz yaratacak şekilde olayların, duyguların ve hayallerin dil aracılığıyla biçimlendirilmesi sanatıdır. Buna karşın edebiyat incelemeleri akla ve mantığa dayanan bir bilimdir. Réne Wellek'in ifadesiyle edebiyat araştırmacısı "edebî eser hakkındaki yaşantılarını zihnî (entellectual) ifadeler hâlinde ortaya koymak, bu yaşantıları eğer bir bilgiye dönüşecekse aklî olması gereken tutarlı bir plan, tutarlı bir çerçeve içinde vermek zorundadır." Bir dönemi, akımı veya belli bir milli edebiyatı incelerken üstünde durması gereken husus bu grupları diğerlerinden ayıran karakteristik yönleri ve nitelikleriyle birlikte ferdîliğidir.[72]

Edebiyat teorisi; edebiyatın ilkelerine, kategorilerine, ölçütlerine dair incelemelerdir. "Edebiyat eleştirisi" genellikle "edebiyat teorisini" kapsayacak bir şekilde kullanılsa da "edebiyat teorisi", "edebiyat eleştirisi" ve "edebiyat tarihi" teorisini içine alacak bir şekilde kullanılabilecek bir terimdir. Birbirinden ayrı olarak kullanılamayan bu üç terimbirbiriyle iç içe geçmiş ve birbirlerine yol açan yöntemlerdir.[73] Bu bağlamda *Vakit*'teki edebiyat yazılarında Türk edebiyatının ilkelerine, ölçütlerine dair fikirler dile getirilmiştir. Edebiyatın tabiatı ve işlevinin devrin edebiyat anlayışı çerçevesinde ne olması gerektiğine dair teoriler üretilmeye çalışılmıştır. Bu teoriler doğrultusunda millî bir edebiyat meydana getirmek amaçlanmıştır. Millî bir edebiyat meydana getirirken millî kaynaklardan mı yoksa tercümelerden mi yararlanmalı soruları tartışılmıştır. Bu tartışmalar doğrultusunda *Vakit* gazetesinde şiir, roman, hikâye, tiyatro türlerinin nasıl olması gerektiğine dair teorik yazılar neşredilmiştir.

A. TANIMLAR VE MESELELER

I. Edebiyatın Tabiatı ve İşlevi

Bir edebiyat eseri zevk ve yarar niteliklerinin birbiriyle kaynaşmasıyla işlevini başarıyla yerine getirir. Buradaki zevk, "çıkar gözetmeyen tefekkürün zevki" olmasıyla "diğerlerinden yüksek bir zevk"tir. Yararlılık ise "bir estetik ciddilik, bir

[72] Réne Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Prof. Dr. Ö. Faruk Huyugüzel), Dergâh Yayınları, İstanbul, Aralık 2013, s. 17-20.
[73] Réne Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 45.

algılama ciddiliğidir".[74] Edebiyatın işlevi bakımından birçok edebiyat kuramcısı edebiyatın zevk ya da bilgi vermesi, eğitmesi, duygular uyandırması gibi farklı görüşler üzerinde durmuşlardır. Estetik zevk vermesi bakımından eşsiz olan sanat eserinin bu işlevi dışındakiler sanatın yan işlevleridir.[75] Bu bağlamda *Vakit* gazetesinde edebiyatın daha çok zevk vermesi görüşüne karşı çıkılarak bilgi vermesi, toplumu eğitmesi gibi etkiler üzerinde durulmuştur.

Vakit'teki edebiyata dair ilk yazılar gazetenin yayımlanmaya başladığı ilk tarihlerden itibaren görülmeye başlar. Fakat bu yazılara genel olarak baktığımızda edebiyatın işlevinden çok dönemin edebiyat tartışmaları çerçevesinde Türk edebiyatına yönelik tartışmalara, meselelere dair düşüncelerin ön plana çıktığını görüyoruz. Ruşen Eşref Ünaydın'ın 1917-1918 arasında devrin edebiyatçılarıyla edebiyatımız hakkında yaptığı söyleşilerde edebiyat tarihimizdeki dönemler ve yazarlar hakkında farklı edebiyatçılarımızın düşüncelerini dile getirmiştir. Hakkı Tarık Us'un 1920'de kaleme aldığı "Edebiyatta Üç İhtilaf" başlıklı yazı serisinde dönemin şiirdeki hece-aruz tartışmasına yönelik görüşlerini belirtmiştir. Ahmet Sırrı Uzelli'nin 1925 yılında yine dönemin edebiyatçıları ve müderrisleriyle yaptığı söyleşilerle karşılaşırız. Bu söyleşilerde de dönemin edebiyattaki durgunluğun nedenleri sıralanmış ve edebiyat dönemlerimiz ve yazarlarımız hakkındaki düşüncelere yer verilmiştir. Bu yazılarda edebiyatın tabiatına ve işlevine yönelik detaylı bir değerlendirme görülmez.

Gazetede tespit ettiğimiz yazıların içerikleri doğrultusunda bu bölümü "Fütürist, Toplumcu Gerçekçi Edebiyat" ve "Devletçi, İnkılapçı Edebiyat" başlıkları altında incelemeyi uygun gördük.

Vakit gazetesinde edebiyatın işlevine dair ilk yazı Refik Ahmet [Sevengil] tarafından 1925'te yayımlanır. "Bizim İstediğimiz Edebiyat" başlıklı yazısında Refik Ahmet, "Teceddüt Edebiyatı"nın sonuçlarını ortaya koyarak, I. Dünya Savaşı'nın ardından yeni kurulan Cumhuriyet'le birlikte eski edebiyat anlayışlarını bir kenara bırakmamız gerektiğini söyler. [76] Şinasi önderliğinde meydana gelmeye başlayan edebiyat anlayışını kaldığımız yerden devam ettirerek halka dokunan ve halkın sorunlarını dile getiren bir edebiyatı istediğini ifade eder. Bu yazı çok detaylı bir değerlendirme yapmasa da *Vakit* gazetesinde sonraki yıllarda kaleme alınan edebiyatın

[74] Réne Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi,* s. 35.
[75] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 306-309.
[76] Refik Ahmet, "Sanat ve Hayat: Bizim İstediğimiz Edebiyat", *Vakit*, nr. 2858, 14 Kânunuevvel 1925.

işlevine yönelik yazılar için bir rehber olduğunu ve yazıda yer alan temel düşünceler etrafında sonraki fikirlerin şekillendiğini söyleyebiliriz.

1. Fütürist, Toplumcu Gerçekçi Edebiyat

Gazetede edebiyatın işlevine yönelik detaylı bir değerlendirme 1928'de Sadri Ertem tarafından neşredilir. "Makineleşen Edebiyat" başlıklı makalesinde değişen dünyayla birlikte artık edebiyata bakışımızın da değişmesi gerektiği üzerine detaylı bir şekilde durmaktadır.[77] Bazılarının edebiyatı yaşanılan dünyanın ötesinde bir "mavera" olarak gördüklerini ve sadece bu "mavera"dan zevk almaya baktıklarını iletir. Ona göre bu anlayış Orta Çağ'da "şato yahut saray" etrafında gelişen, halktan ve gerçeklerden uzak bir edebiyat anlayışıdır. Artık günümüzde "sanayi ve makineleşme hareketleri" dünyaya yeni meseleler ve yeni hedefler göstermektedir. Sanatçıyı da "endüstriyalizm"le birlikte "makine devrinin müspet adamı" olarak gören Sadri Ertem "endüstriyalizm"in getirdiği yenilikleri açıklar:

> Artık o, caize ile geçinen, yahut onun biraz daha muhaffifi olan memuriyetle yaşayan insan değildir. Sanatkâr eser başında bir mühendis, bir fabrikatördür. Eserini artık maverai emirlerle değil, geniş zevk kütlesinin arzusuna uyarak başarmaktadır. Bunun için "Endüstriyalizm"in vücuda getirdiği her neticeden istifade etmektedir.
>
> "Endüstriyalizm" sürati tenevvüü artık bir itiyat, bir zevk haline koymuştur. Onun için sürat ve tenevvü yeni sanâtkarın kuvvetli vasıflarından biridir.

Dünyada "endüstriyalizm"le birlikte ortaya çıkan meselelerle ilgili bütün yazarların, eleştirmenlerin bu sorunlara çareler aradıklarını belirten Sadri Ertem, bizde Orta Çağ anlayışıyla edebiyatı tartışmaya devam edenleri ağır bir dille eleştirir.

1909'da *Figaro* gazetesinde yayınlanan fütürizm bildirgesine göre geçmiş ve gelenekle bağları koparmak esastır. Fütürizm, makineyi, teknolojiyi ve sürati sanat dünyasında hâkim kılmak isteyen bir anlayış üzerine kurulmuştur. Gelenekleri, eski formülleri, ahlakı inkâr ederken modern hayatın hareketliliğini, tehlike tutkusunu saldırganlık ve şiddeti yüceltir.[78] Bu bilgiler ışığında Sadri Ertem'in edebiyatı fütürist bir anlayışla ele alması ve edebiyat anlayışımızı farklı yerlere taşımaya gayret etmesi o dönem itibarıyla dikkate değer bir değerlendirmedir. Yazılarında sürekli olarak bu anlayış etrafında düşüncelerini dile getirdiği görülür.

---

[77] Sadri Ethem, "Musahabe: Makineleşen Edebiyat", *Vakit*, nr. 3849, 4 Eylül 1928. Sadri Ertem, *Vakit*'teki yazılarında 1929'a kadar "Sadri Ethem", 1929-1934 arasında "Sadri Etem", 1934'ten sonra da "Sadri Ertem" imzasını kullanır.

[78] Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 151-152.

Bir sonraki yazısında kendisine gelen bir okur mektubunu nakleder.[79] Bu mektupta Sadri Ertem'in endüstriyalizme dair düşüncelerine karşılık itirazlar vardır:

> "-Bir makalenizde endüstriyalizmin icat ettiği meselelere muharrir, şair, romancı, münekkit cevap vermek mecburiyetindedir diyorsunuz. Halbuki sanatkâra böyle bir yük yükletmek fazla insafsızlık olmaz mı? Sanatkârdan yalnız samimiyet istemek kâfi değil midir?"
>
> (…)
>
> "-Niçin yalnız endüstriyalizmin meselelerinden bahsediyorsunuz bizim aşkımız, bizim insani ve ferdi ıstıraplarımız, kederlerimiz, neşelerimiz yok mu? Sanatkâr bunlar önünde sussun da mutlaka laf olsun diye içtimai meselelerden mi bahsetsin?..

Sadri Ertem mektuptaki düşüncelerin kaynağı olarak "bizde estetiğe dair ilk sözü söyleyen *Talim-i Edebiyat*"ı gösterir. Bu estetik anlayış da artık geride kalmıştır. Ona göre aşklarımızı, kederlerimizi, neşelerimizi zaten Fuzuli, Mevlâna ve Yunus gibi isimler anlatmıştır. Bu isimlerin önüne geçemedikten sonra aynı meseleler etrafında durmanın anlamı yoktur. Çünkü biz aynı yerde dönüp dursak bile günümüz dünyasının en önemli konuları bilinçaltı, toplumsal meselelerdir. Bunlar da roman ve hikâye için "en bâkir" mevzulardır.

"Yeni Bir Zevk" başlıklı yazısında önceki düşüncelerine destekleyici açıklamalar yapar.[80] Edebiyatımızda hâlâ I. Dünya Savaşı öncesindeki zevkleri arayanların savaştan sonra dünyanın nasıl değiştiğinden haberi olmadığını belirtir. Savaştan sonra artık "dünyayı istismar eden Avrupa"nın yerini Amerika'ya bıraktığını ifade eden Sadri Ertem'e göre "sürat" devrinde bütün sermayeye Amerika hâkimdir ve dünyaya kendi zevkini aşılamaktadır:

> Bu zevk henüz pek gençtir, bu zevk, Avrupa'nın incelen ve salonlarda kibarlaşan bir ipek yastık hâlini alan dünkü edebiyat zevkinden bambaşkadır. Bu zevkin bariz noktası tenevvü ve harekettir. Jules Lemaitre ile Anatole France sağ olsalardı, sanat sahasından kovulduklarının ne acayip şekilde ruhları sardığını görünce yüreklerine inerdi.
>
> Dünyanın bir ucundan öbür ucuna kadar gitmek imkânını bulan, bahr-i muhitleri gezilecek bir cadde farz edenler için –bilhassa Umumi Harp'te insanlar bilmedikleri, isimlerini işitmedikleri ülkeleri, iklimleri gördükten dünya münasebetleri tesis ettikten sonra- durgun bir edebiyat ruhları saramaz. Bilhassa bu sürat ve büyük istihsal devrinde tefevvuku elinde tutan Amerika'nın on yedinci asırda dünyaya örnek olan Fransa'nın on dokuzuncu asırda İngiltere'nin vazifelerini yapması gayet tabiidir. Nasıl bir zamanlar dünyaya Fransız ve İngiliz zevki örnek olmuşsa bugün de Amerika'nın vaziyetini yadırgamamak lazımdır.

[79] Sadri Ethem, "Orijinal Sanatkâr", *Vakit*, nr. 3863, 8 Teşrinievvel 1928.

[80] Sadri Ethem, "Musahabe: Yeni Bir Zevk", Vakit, nr. 3870, 15 Teşrinievvel 1928.

Dünyayla münasebette olduğumuz sürece bu eserlerden "egzotik" zevk alacağımızı söyleyen yazar, egzotik zevkler alırken yazarlarımızın öncelikli olarak hayatımızı, kendi memleketimizdeki sorunları ele almaları gerektiğini hatırlatmıştır.

Orta Çağ zevklerini artık terk etmemiz gerektiğini yazılarında tekrar tekrar vurgulayan Sadri Ertem, hayatın genel akışının dışında bir edebiyat yaratmanın mümkün olmadığını düşünmektedir.[81] Toplumların genel hayat "merhalelerine nazaran" edebiyatlarını tasnif eder:

1.Site Edebiyatı
2.Empire [İmparatorluk] Edebiyatı
3.Demokrasi Edebiyatı

Cumhuriyet'le birlikte her alanda olduğu gibi artık bizim de imparatorluk edebiyatından demokrasi edebiyatına geçtiğimizi belirtir ve bu edebiyatın özelliklerini sıralar. Ona göre öncelikle demokrasi edebiyatı halkın dilini esas almalıdır. İkinci olarak estetik itibarıyla "zevk motiflerini" halk arasında yaşayan değerlerden almalıdır. Onun için "peri-i hüsn, mabude-i hayal" edebiyatın sınırlarından içeriye giremeyecektir. Mehmet Akif dilindeki berraklığa rağmen "teokratik" devreden ileriye gidemediği için onun demokrasi edebiyatında yeri yoktur. Üçüncü olarak da demokrasi edebiyatının pozitif bilimlere dayanan bir felsefenin ifadesi olması gerektiğini dile getiren Sadri Ertem'e göre "skolastik bir mantığın", "tasavvufun" bu edebiyatta yeri yoktur. Bu açılardan da Yunus Emre'yi demokrasi edebiyatının dışında bırakır. Dördüncü özellik olarak teknik anlamda "muasır" olması gerektiğini söyler. "Muasır tekniğe" girmeyen hiçbir eser demokrasi edebiyatında yer alamayacaktır.

Sadri Ertem'den sonra Refik Ahmet [Sevengil] de edebiyatın işlevine yönelik yazılar kaleme almıştır. İlk yazısında edebiyatın canlı ve ölümsüz olabilmesi için fikir olarak "şuur"u ele alması gerektiğini belirtir.[82] Eski devirlerdeki "Şiir başlayınca şuur susar!" anlayışını aktaran Refik Ahmet, yeni medeniyet çağında bu anlayışın yeri olmadığını ileri sürer. Çünkü yeni medeniyetin başlıca özelliği "müspet ve maddeci" olmaktır. Edebiyatımız "bir safsata" olmamak için "müsbet işler" arasında yerini almalıdır. Günümüz insanlarının artık başkalarının aşk hikâyelerini, kederlerini dinlemeye vakti olmadığını ifade eden yazara göre edebiyatımız kendini "okutturabilmek" için "mahiyetiyle birlikte mevzularını" da değiştirmek zorundadır.

[81] Sadri Ethem, "Edebiyatta Demokrasi", *Vakit*, nr. 3904, 19 Teşrinisani 1928.
[82] Refik Ahmet, "Tenkit: Edebiyatın Mevzuu", *Vakit*, nr. 4059, 25 Nisan 1929.

Bireyin yerine toplumun her ayrıntısının aktarılmasıyla edebiyat içtimai bir kimlik kazanacaktır.

Edebiyatın toplumu konu edinmesi gerektiğini vurgulayan Refik Ahmet sonraki yazısında edebiyatın üç vasfını açıklar.[83] Ona göre edebiyat toplumu olduğu gibi görmesiyle "realist"tir. Gerçek ne kadar çirkin ve karanlık olsa da "halkçı" yazarın bir aydınlık ve teselli noktası bularak okurun dikkatini buraya çekmesiyle "idealist"tir. Böyle bir edebiyat kötülüğe, zulme, cehalete karşı sessiz kalmamasıyla "mücahedeci"dir.

Toplumcu gerçekçilik eğitici olurken başlıca iki yola başvurmak zorunda kalır. Bunlardan biri toplumsal gerçekliği tarihi gelişimi içinde yansıtma ilkesidir. Yansıtılan gerçeklik, o sırada mevcut olan durum değil de aynı zamanda gelecekte alacağı şekil olduğu için, yazar bir bakıma ideal olanı çizmeye çalışmakta ve isterse bunun övgüsünü açıkça yapabilmektedir. İkinci yol da idealleştirmeyle birlikte kötülüklere karşı yazarın okura örnek kişiler, kahramanlar ve davranışlar göstermesidir.[84] Refik Ahmet Sevengil'in yazılarında toplum vurgusu yapması ve "realist, idealist ve mücahedeci" vasıflarını sayması toplumcu gerçekçilik ilkelerine göre düşüncelerini dile getirdiğinin bir kanıtıdır.

Edebiyatın birey yerine toplumu konu edinmesini sürekli vurgulayan Refik Ahmet, "Halkçı Edebiyat" başlıklı yazısında önceki yazılarında açıkladığı edebiyat anlayışına yönelik Türk edebiyatından örnekler verir.[85] Bunların arasında Selahattin Enis'in *Zaniyeler* romanını "halkçı edebiyat" yolunda kitap halinde yayınlanan ilk eser olduğunu belirtir. Bunların dışında Nazım Hikmet'in şiirlerinin, Faruk Nafiz'in *Canavar* piyesinin, Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* adlı romanının ve Sadri Ertem'in hikâyelerinin bu anlayışla yazılan eserler olduğunu ifade eder.

Refik Ahmet'in "halkçı edebiyat" tanımını Sadri Ertem "içtimai edebiyat" olarak isimlendirir.[86] Endüstriyalizm devriyle ve edebiyatla ilgili önceki düşüncelerini tekrarlayan Sadri Ertem I. Dünya Savaşı'ndan sonra makineleşmeyle birlikte hayatın her alanının değiştiğini yineler. Ona göre böyle bir devir içinde eski devrin ifade tarzları yetersizdir ve bunlara yer yoktur. Dünyadaki her anlayış değişmektedir. Yeni neslin "kılığına ve kıyafetine" bile hükmeden makinenin gücüdür. Haliyle günümüzde

[83] Refik Ahmet, "Tenkit: Edebiyatın Üç Vasfı", *Vakit*, nr. 4060, 26 Nisan 1929.
[84] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 73.
[85] Refik Ahmet, "Tenkit: Halkçı Edebiyat", *Vakit*, nr. 4065, 1 Mayıs 1929.
[86] Sadri Ethem, "Gençlik Kültürü: İçtimaî Edebiyat", *Vakit*, nr. 4130, 11 Temmuz 1929.

edebiyat da kendine özgü bir ifade tarzı bulacaktır. Bu ifade tarzı da toplumun meseleleridir:

> Bugün de dünya dönüm noktalarından biri üzerinde bulunmaktadır. İçtimaî meseleler herkesi derinden derine meşgul ediyor. Herkes içtimaî meselelerin halli çaresini soruyor.
>
> Bilhassa içtimaî ilimlerin hakikati bir formül halini almadığı anlarda his ve sanat adamları birtakım aranışlarla bunu bulacaklardır.
>
> Bugün de edebiyat sosyal dertlerle meşgul oluyor. Gerçi bir taraftan macera, hoşça vakit geçirme için yazılar ve tahlil romanları da yazılmıyor değil! Bütün bunlarda sosyal cepheler çok kuvvetli… Bilhassa müstemleke sahibi memleketler için "medar"lar mıntıkası bir zevk menbaı teşkil ediyor. Avrupa böyle… Amerika'ya gelince, Amerika'da edebiyat, cemiyetin istihalelerini takip ediyor. Zengin Amerika bir taraftan eğleniyor, fakat bir taraftan da bu refah onu daha çok sosyal bir hale koyuyor.

Sadri Ertem, "Endüstriyalizm edebiyatı" anlayışında "okur" kavramını öne çıkardığı yazısında, günümüzde yazarın karşısında eski dönemlerin "saraydaki edipten, şairden, asilzadeden" oluşan bir okur kitlesi olmadığını dile getirir.[87] Sadri Ertem'e göre bu okur kitlesi endüstriyalizm sürecine girmiş ve rahat ve sağlıklı yaşamak isteyen insanlardır. İstediği rahatlık "fayda"dır. Bu yeni insan tipi her alanda olduğu gibi edebiyatta da bir rahatlık, bir fayda aramaktadır. Bu nedenle de yeni nesil yazarlar halk için "vazıh" olmalıdır. Endüstriyalizmin sağladığı bu estetik tarzla süsten arınmış bir yazı, şiir, hikâye yeni edebiyatın "hakiki merhalesini" teşkil edecektir.

Bir diğer makalesinde Sadri Ertem I. Dünya Savaşı'ndan sonra toplumun da büyük bir sarsıntı geçirdiğini ve bunun etkilerinin hala sürmekte olduğunu dile getirir.[88] Dünyanın geçirdiği bu buhranın nedeni olarak savaşla ya çok zenginleşen ya da fakir sınıfa düşen Avrupa burjuva sınıfını gösterir. Aynı zamanda Avrupa'nın siyasi düzeninin çok karışık vaziyette olduğunu da ekler. Avrupa'nın geçirdiği tarihi dönüm noktalarının Batı edebiyatında büyük edebî eserlerin ortaya çıkmasını sağladığını örnekleyerek açıklayan Sadri Ertem'e göre bu dönemde yaşanan buhran da dünya için bir dönüm noktasıdır ve "tez"li edebiyat yaratmaya yönelik yazarlar için büyük bir fırsattır:

> Dünyanın geçirdiği buhran muharrir için yeni tipler de halk edecek kadar derindir. Bilhassa dinî akideleri tezelzüle uğrıyan yerlerde edebiyat ilim ve felsefeden aldığı malzeme ile ruhları muasır bir vahi[y] gibi saracaktır. Bizim için böyle bir erkek edebiyat sanatı düştüğü mezbeleden kurtarabilir. Artık züppe ve zampara edebiyata elveda…

[87] Sadri Etem, "Gençlik Kültürü: Endüstriyalizm ve Edebiyat", *Vakit*, nr. 4179, 29 Ağustos 1929.
[88] Sadri Etem, "Gençlik Kültürü: Edebiyatta Tez", *Vakit*, nr. 4186, 5 Eylül 1929.

İmzasız olarak neşredilen "San'at, San'at İçin Değil İnsaniyet ve Cemiyet İçindir" başlıklı yazıda Abdullah Cevdet'in Türk Ocağı'nda edebiyat üzerinde verdiği bir konferans aktarılır.[89] Konferansta Abdullah Cevdet'in edebiyatla ilgili düşünceleri Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in daha önce dile getirdikleri fikirlerle paralellik göstermesi bakımından önemlidir. Abdullah Cevdet edebiyatın, insanlığın ve toplumun içinden çıkması nedeniyle topluma "faydalı", "edibane ve müeddep" olmak zorunda olduğunu ileri sürer. İktidarın yapısına muhalif bir yapı olarak tanımladığı gerçek edebiyatın toplumun fikirlerini yükseltmesi gerektiğine inanmaktadır:

> "Hakiki edebiyat nedir? Edebiyatı bihakkın tarif etmek güçtür fakat bu muhakkaktır ki edebiyat hükümdarın tabiatına, mizacına, zekâsına, iştigalatına amaline muhaliftir. Bu da sabittir ki hiçbir mutlak hükümdar, hakiki bir edip olmamıştır. Ve olabilmek ihtimali yoktur. Bu halde bu kadar azîm ehemmiyette olan ve tanımadığı için hükmü ve takdirkârı olamaması zarurî bulunan bir şeyi nasıl makulâne himaye edebilir?.. Eğer edebiyat eğlendirerek öğretmek insanî hisleri tahrik ve feyzdar etmek ve istikametlere koymak san'atı ise bir hükümdar[-]ı mutlakın ahdinde edebiyat hakikî aşklarına varıncaya kadar insanın nasıl derununa nüfuz edebilir yüreğini nasıl tekemmül ettirebilir? Nasıl iyiliğe teşvik edebilir ve fenalıktan nasıl teneffür edebilir? Nasıl fikirlerini büyültebilir, nasıl necip ve nafi bir heyecanla göğüslerini doldurabilirler…

Büyük yazarların iktidarın gölgesinde değil özgürlük içinde doğduklarını ve haksızlıklara karşı cesaretleri sayesinde büyük sıfatına ulaştıklarını dile getiren Abdullah Cevdet, böylece onların gelecek için topluma örnek teşkil edecekleri inancındadır. Ona göre, edebiyatın "yüksek ve derin vazifelerinin kumandası ve ilhamı altında" yazılan edebî eserler orduların bile yapamadığı etkileri yapmıştır. Bu açılardan edebiyatın ahlakî, toplumsal vazifesi ve etkisi vardır. Abdullah Cevdet bu noktada Harriet Beecher Stowe'un yazdığı *Tom Amca'nın Kulübesi* adlı romanı örnek gösterir. Bu romanın Amerika'daki köleliğin kaldırılmasını sağladığını belirtir. Bunu da edebiyatın toplumsal vazifesini göstermesi bakımından çok önemli bir örnek olarak değerlendirir. Dünya edebiyatlarından bu türden farklı örnekler veren Abdullah Cevdet edebiyatın toplumsal ve ahlaki rollerinin olduğunu, var olma nedeninin toplum olduğunu özellikle vurgulamıştır.

Edebiyatın eğitici işlevi konusu üzerine durduğu yazısında, Divan şiirinden başlayarak Cumhuriyet devrine kadar süregelen edebiyatta özellikle şairlerin şiirlerinde herhangi bir "fikir söylemeden" büyük sanatçı olduklarını söyler.[90] O dönemlerin şartları içerisinde mesela Nedim'in şiirlerinde bir "fikir" ileri sürse kendi

[89] İmzasız, "San'at ve Edebiyat Âleminde: San'at, San'at İçin Değil İnsaniyet ve Cemiyet İçindir", *Vakit*, nr. 4747, 28 Mart 1931.
[90] Sadri Etem, "İşaretler: Şair ve Fikir", *Vakit*, nr. 5466, 28 Mart 1933.

devrinde anlamsız bulunacağını belirtir. O dönemlerdede sanatçıdan güzel söz, ahenk ve ruhu saran mısralar beklenildiğini ifade eder.

1933 yılı itibarıyla dünyadaki bütün değerlerin bambaşka bir hale geldiğinin üstünde duran Sadri Ertem'e göre eski anlayışa isyan eden ve onu "ruhundan kovan" bir toplum vardır. Bu toplumun aklında "sevgiliden yahut güzel bir teşbihten" daha önemli meseleler mevcuttur. Bu meselelere cevap vermek de edebiyatın görevidir:[91]

> San'at insan ruhunun daima boş olan tarafını dolduran bir denizdir. Teşbih, istiare, aşk boşluğunu doldurduğu gibi, fikir, düşünce ihtiyacına da o cevap veriyor. San'atin üstünlüğü buradadır. Aç ruhları doyurmak San'atin vazifesidir. Onun için Türk şiirinde fikre doğru bir akın var.

Yazılarında sürekli olarak sanatın toplum için olduğunu vurgulayan Sadri Ertem, 1937'de kaleme aldığı yazısında "büyük endüstri" çağının edebiyatı mahvettiğine inananların çok olduğunu belirtir.[92] Bunların başında da Paul Valery'i gösterir. Paul Valery gibi düşünenlerin edebiyatı "iptidailik, medeniyetten uzak bir hassasiyet" anlayışı içinde olduklarını ifade eder. Dünyada edebiyatın bir "kısırlık" devrine girdiğini dile getiren Sadri Ertem'e göre bu durum normaldir. Çünkü dünya bir geçiş süreci yaşamaktadır. Sanat yaşanmış hayatın üzerinden kendini "işleye işleye" meydana çıkarır. Bugün doğmakta olan devir de henüz yaşanmadığı için de bu durum normaldir.

2. Devletçi, İnkılapçı Edebiyat

15 Mayıs 1931 yılında düzenlenen Cumhuriyet Halk Fırkası'nın III. Büyük Kurultay'ında "inkılâpçılık" ve "devletçilik" ilkeleri parti programına dâhil edilmiştir. Ve partinin logosunda Atatürk ilkeleri olarak bilinen "cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, laiklik, inkılapçılık ve devletçilik" prensipleri devlet politikası haline gelmiştir.[93] *Vakit* gazetesinde de 1932'den itibaren neşredilen yazılarda bu prensiplerin edebiyat anlayışımıza yansımalarını görmekteyiz.

Bu süreç doğrultusunda Sadri Ertem 1932 yılında "Benim Anladığım İhtilâl" başlıklı yazısında edebiyatın ne olması gerektiğine dair detaylı açıklamalar yapar.[94] Edebiyatın ne olduğundan bahsetmeden önce "ütopya"yı bir kenara bırakarak kanlı

---

[91] Sadri Etem, "İşaretler: Şair ve Fikir", *Vakit*, nr. 5466, 28 Mart 1933.

[92] Sadri Ertem, "Fikir ve Edebiyat: Devrin İçsıkıntısı", *Kurun [Vakit],* nr. 7130, 15 İkinciteşrin 1937.

[93] Zeliha Oçak, "CHP'nin Logosu Altı Ok'un Siyasal ve Kültürel Temsillerinin Kemalizm'in Kültür ve Ekonomik Politikalarının Demokratik Eleştirileri Bağlamında İncelenmesi", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019, S. 61, s. 23.

[94] Sadri Etem, "Musahabe: Benim Anladığım İhtilâl", *Vakit*, nr. 5243, 14 Ağustos 1932.

canlı "bu topraklar üzerinde" yaşayan ve kök salan bir edebiyattan bahsetmek gerektiğini belirtir. Hayata, hayatın "infilaklarına" ve değişimlerine ayak uyduran bir edebiyata dikkat çeker. Ona göre bu edebiyatın vasfı, içinden çıktığı toplumun edebiyatı olmaktır. Çünkü bugünkü Türk toplumu bütün sosyal özellikleriyle her alanda olduğu gibi dilde ve edebiyatta da "inkılapçı"dır. İnkılap, eski değerlerin yerini yeni değerlerin almasıdır. Buna karşın Sadri Ertem edebiyatımızın henüz inkılap değerlerini kabul etmediğini ifade ederek edebiyatımızın bugünkü inkılaplara uyması için gerekenleri sıralar:

> A) Muhteva itibarile eskiyi yıkması lâzım gelirdi.
> B) Şekil itibarile modern bir hale girmek lâzımdır.
> C) (…) Edebiyat yaşıyan zümrelerin hayat kıymetlerini ifade edecektir. Yani köylüye ve çalışan insanların fikriyatına hizmet edecektir.
> D) Edebiyat hiçbir zaman edebiyat için olmamıştır. En ferdî edebiyat cereyanları bile bir cemiyet devrinin ifadesi olmuştur.
> E) Edebiyat her zaman insan kafasının ileri hamlesini ifade etmiştir.

Divan edebiyatının muhtevasının "tasavvuf", "zahitlik" olduğunu dile getiren Sadri Ertem bunun yerine muhtevayı da "laiklik" bağlamında değiştirmek gerektiği fikrindedir. Nazım Hikmet ve İlhami Bekir'i hariç tutarak birçok şairimizin "tanrı, peygamber, mistik kuvvetlerden" bahsettiğini ifade eder. Ona göre şekil itibarıyla da modernizm var dense de bu modernizm var olan bir resmin fotoğrafını çekmek gibidir. Bunun yerine yerli motiflerle işlenmiş modern eserlere ihtiyacımız vardır.

Sadri Ertem, korkuyu ya da mutluluğu anlatan yazarın arkasında her zaman bir toplumun olduğunu belirtir. Necip Fazıl'ın da bir "küçük burjuva" olması nedeniyle şehirden korktuğunu ileri sürer. Ona göre Necip Fazıl apartmanların doldurduğu şehirden "muztariptir". Necip Fazıl bu hislerinde yalnız değildir. Çünkü büyük şehirlerde varını yoğunu kaybeden yoksul insanların sesi Necip Fazıl'ın şiirlerinde kendini bulmaktadır.

Edebiyatın çok eskiden bilimin yeni bulduğu birçok gerçeği dile getirdiğini, halledemediği meseleleri daha önceden halletmeye çalıştığını aktarır. Bu yüzden edebiyatı her zaman ileri bir hamle olarak görür. Sadri Ertem'e göre sosyal bir tez taşıyan edebiyata ihtiyaç vardır. Edebiyattaki ihtilal de edebiyatımızı "Osmanlı" zihniyetindeki edebiyattan gerçek edebiyata taşıyacaktır.

1933'te Sadri Ertem "laiklik" ilkesi bağlamında edebiyatı tanımladığı bir yazı kaleme alır.[95] Dinle devlet işlerinin ayrıldığı bir toplumda edebiyatta laikliği "teokratik

[95] Sadri Etem, "İşaretler: Devlet Şairden İleri", *Vakit*, nr. 5415, 5 Şubat 1933.

edebiyat" olarak gördüğü, ilhamını dinden alan dönemler üzerinden açıklamaya çalışır:

> Divan edebiyatı, tanzimat edebiyatı, feodalite devrinden kalmış olan halk edebiyatı, derûnî vasıflarile edebiyat[-]ı cedide ve bunların bakayası hep çiçeği burnunda birer teokrat edebiyat numunesidir.
>
> Yalnız Akif'i değil, Namık Kemal'i de, Mehmet Emin'i de ve daha genç şairleri de bir müstesnasile halâ teokratik edebiyatın çerçevesi içinde görüyoruz.

"Zekâ unsurlarını" hayattan, pozitif bilimlerden alan insanların estetik ölçütlerini de gerçek hayattan aldıklarını ileri süren yazar, "teokratik" anlayıştaki yazarların devlet mekanizmasından daha geri ruhlu olarak görmektedir.

Sadri Ertem inkılapçı edebiyatın nasıl olması gerektiğine dair açıklamalarda bulunduğu diğer bir yazısında, inkılap sanatçısını yeni sanat kültürünün yeni değeri olarak tanıtır.[96] İnkılap hareketlerinin edebiyatı da değiştireceğini söyler. Ona göre bu anlayış edebiyatın sadece "politika safına" geçmesi demek değildir, aynı zamanda edebiyat tekniği içinde olgunlaşmasıdır. Teknik anlamda geri kalmış bir edebiyat faydadan çok zarar verir. Türk inkılabının kuvvetini halktan alması gibi edebiyat da kendi "tekniğini" halka göre alacaktır. Sadri Ertem edebiyattaki "inkılapçı tekniği" maddeleyerek açıklar:

> A) Yazının açık, duru olmasıdır.
>
> B) Dayanıklı, bol aydınlıklı, bol havalı modern bir binada pencerelerin, potrellerin, kapıların, duvar boyalarının nasıl birer manası varsa yazı da kıtıksız manaya bir kap olacaktır. Ne bir cümle fazla, bir kelime eksik.
>
> C) Yazı, artık eski devrin sandığı gibi bedene makyaj yapmak, boyanmak, rastıklanmak değil derinin güzelliğini bulup olduğu gibi ortaya çıkarmak san'atidir.
>
> D) Hâdiselerin radyoya bindiği bir devirde geniş halk tabakası inkılâbı yapan bir memlekette san'at en kısa yoldan, en kısa zamanda söyliyeceğini söylemek mecburiyetindedir. Onun için zamanlarını israf edemiyen halka fikirleri bilmece hallettirir gibi düşündüre, düşündüre değil, muşahhaslaşmış levhalar halinde verecektir.

Yazar, Halk Fırkası'nın ana ilkeleri doğrultusunda Türk inkılabının, Türk milletinin özelliklerini koruyarak onu modern toplumlar arasına sokma hedefini inkılapçı edebiyatın da ana prensip olarak alacağını belirtir. Ona göre Türk milletinin özelliklerini korumak edebiyatta bir "milletin karakterlerini" kuvvetle ortaya çıkarmak yani gerçeği görebilmektir. Gerçeği görebilmek için de öncelikle "realist" olmak gerekir. İnkılapçı edebiyat "asıl karakterin tebarüzü için tufeyliliğe karşı hiciv silahını" kullanmalıdır. Türk milletini idealist bir anlayışla görmelidir. Sadri Ertem'in bir nevi inkılapçı edebiyatın manifestosu mahiyetindeki bu yazısı 1933'ten sonra *Vakit*'te

[96] Sadri Etem, "İşaretler: İnkılâpçı San'at ve İnkılâp Fırkası", *Vakit*, nr. 5478, 12 Nisan 1933.

kaleme alınan edebiyatın işlevine dair yazıları "inkılapçılık" ilkesi doğrultusunda şekillendirecektir.

Selami İzzet [Sedes] de edebiyatın toplumsal işlevi konusunda Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in önceki düşüncelerine katılır.[97] Yazısında Sadri Ertem'in matbuat almanağında yer alan yazısında "edebiyat fert içindir", "edebiyat kütle içindir" anlayışlarının ileride tekrardan karşı karşıya geleceklerine dair görüşlerini aktarır. Refik Ahmet Sevengil'in *Bizim İstediğimiz Edebiyat*[98] isimli kitabının yayımlanmasının ardından tartışmalar çıkar. Bu tartışmalarla birlikte Selami İzzet, Sadri Ertem'in görüşlerinin doğrulandığını belirtir. İlk tepkinin Ağaoğlu Ahmet Bey [Ahmet Ağaoğlu]'den geldiğini ve onun "Devletçi edebiyata balta vurmak" istediğini ifade eder. Ahmet Ağaoğlu'nun sosyolog olmasına rağmen edebiyatın sosyal konulara değinmesini ve inkılapçı bir amaç edinmesine itiraz ettiğini aktarır. Refik Ahmet, istenilen edebiyatın milliyetçi, cumhuriyetçi, laik, devletçi, realist, idealist ve kavgacı bir edebiyat olduğunu söylemiştir. Selami İzzet'e göre Ahmet Ağaoğlu, edebiyatın gücünü sosyal konulardan aldığını bilmesine rağmen "devletçi" sözüne tahammül edemez. Aynı şekilde Peyami Safa da bu düşüncelere karşı çıkmış ve "Edebiyat fertçi mi olmalıdır?, Cemiyetçi mi?" tartışmasının "iptidaî" bir dava olduğunu ileri sürmüştür. Selami İzzet de bu görüşe hak verir; fakat yine de zamanında kapanmış olan bu davayı yeniden ele alarak edebiyatımızı toplumcu bir edebiyat çizgisine getirmek zorunda olduklarından bahseder. Ona göre edebiyat, toplumu "inkılap ülküsüne" yönlendirmelidir:[99]

> Bunun için, bize lâzım olan edebiyat, inkılâp edebiyatıdır. Behçet Kemal'in Hakimiyet[-]i Milliye'de Refik Ahmet'in kitabından bahsederken dediği gibi: "Büyük ülkümüzün yoluna uygun, eşssiz inkılâbımızın enginliğine eş bir edebiyat istiyoruz."
>
> Edebiyat, ne mehtaba nazire, ne başvekile kaside, ne de gül bülbüle neşidedir. Edebiyat kütleyi inkılâp ülküsüne akın ettirecek güzel söz, canlı yazı, coşgun şiirdir.

Refik Ahmet [Sevengil], kitabına yönelik eleştirilere karşılık verir.[100] Edebiyatla ilgili düşüncelerini eleştirenleri "inkılapçı edebiyat düşmanları" olarak adlandıran yazara göre Türk edebiyatı öncelikli olarak canlı ve sürekli olabilmek için

---

[97] Selami İzzet [Sedes], "Edebiyat Kütle İçindir", *Vakit*, nr. 5547, 20 Haziran 1933.

[98] Refik Ahmet'in sıra konferanslarının yayınlandığı hakkında haber için bkz. İmzasız, "Yeni Neşriyat", *Vakit*, nr. 5540, 13 Haziran 1933.

[99] Selami İzzet [Sedes], "Edebiyat Kütle İçindir", *Vakit*, nr. 5547, 20 Haziran 1933.

[100] Refik Ahmet, "Münakaşa: İnkılapçı Edebiyat Düşmanlarına Cevap!", *Vakit*, nr. 5560, 3 Temmuz 1933.

Türk hayatındaki değişiklikleri görmeli ve bunları eserlerinde göstermelidir. "Türk İnkılabı" son yüzyılda sadece Türkiye'nin değil dünyanın da en büyük ve değerli olaylarından biridir. Bu açıdan edebiyat da inkılabı kökleştirmeye hizmet etmelidir:

> San'at, kütle üzerinde tesirli olan, kütlenin duygu ve düşüncelerine istikamet çizmek kudretini taşıyan, mühim bir içtimaî varlıktır. Bu kudretinden dolayı san'atı inkılâbı kökleştirme yolunda hizmete çağırdım. Muarızlarımızın işte bu türlü affedemedikleri büyük kabahat!

Refik Ahmet inkılaplara hizmet edecek edebiyattaki "inkılabın karakteri" olarak Cumhuriyet Halk Fırkası'nın programında açıklanan ilkeleri gösterir. Görüşlerine karşı çıkan Ahmet Ağaoğlu ve Peyami Safa'nın "dışında kaldıkları bir fırkanın" adının bahse konu edilmesiyle sinirlendiklerini iddia eder ve hükümlerinde yanlış olduklarını ispat etmeye çalışır.

1934'te Falih Rıfkı [Atay] ve Yakup Kadri [Karaosmanoğlu] Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'ne katılmışlardır. *Vakit*'te "Edebiyat ve İnkılâp" başlıklı kısa haberde bu iki yazarımızın *Journal de Moscou* gazetesine yazdıkları Moskova Yazarlar Kongresi'ne dair kısa görüşleri nakledilmiştir.[101] Tıpkı Rusya'da olduğu gibi Türk edebiyatının da Türk inkılaplarını takip ettiğine yönelik fikirlerini dile getirmişlerdir.

Yakup Kadri, Rusya'dan dönünce bir *Vakit* muhabirine Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'yle ilgili düşüncelerini aktarır.[102] Bu yazının manşetten verilmesi gazetenin "inkılapçı edebiyat" konusuna fazlasıyla önem verdiğinin bir kanıtı niteliğindedir. Makalede 1934 Yazarlar Kongresi'nde neler konuşulduğuyla ilgili ayrıntılı bilgiler veren Yakup Kadri'ye göre inkılaplar, "karışık çarpışma devirlerini" bitirip ortaya yeni değerler çıkarmadıkça yeni bir edebiyat yaratmak mümkün değildir. Bugünkü edebiyat "tahlilci ve realist" olmakla beraber "berdevamdır". Bunun için de Sovyet Rusya'da ve Türkiye'de edebiyat hareketleri bir türlü olayların önüne geçememekte ve onları takip etmektedir. Bu sebeple inkılaplar içinde yetişen yeni yazarlar, eski yazarlar üzerinde çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Yeni bir inkılap edebiyatını dört sebep meydana getirebilir:

> 1) İhtilâli hazırlayan fikir adamlarının doğması..
> 2) İhtilâlin tamamiyle muzaffer olması..
> 3) Yeni Cemiyet inşasının başlayıp temelleşmesi..
> 4) Yeni kıymet ölçülerinin istikrar peyda etmesi..

"İnkılapçı Edebiyat' anlayışının Halkevleri aracılığıyla halka aşılanmasını göstermesi bakımından Sadri Ertem'in 1937'de neşrettiği "Gerçek İnkılâp: Sanata

[101] İmzasız, "Muharrirler Kongresi'nde: Edebiyat ve İnkılâp", *Vakit*, nr. 5980, 31 Ağustos 1934.
[102] İmzasız, "Bir İnkılâp Edebiyatı Nasıl Doğabilir?", *Vakit*, nr. 5988, 8 Eylül 1934.

Varmak" başlıklı yazısı dikkate değerdir. Ankara Halkevi'nde yapılan sanata dair bir toplantıda gözlemlerini aktaran Sadri Ertem'e göre sanatın sosyal bir hizmette bulunması, toplum hayatına kendini seferber etmesi "fena şeyler" değildir. Ancak bunu bir sanat meselesi olarak değil, "planlı bir memleket propagandası kadrosu içinde tetkik etmelidir."[103] "Propaganda edebiyatı" yaratılırken sanatın değerinin de korunması gerektiğini belirten yazar, Halkevleri'nin Türkiye'de dünya ölçeklerinde eserler yaratmak istiyorsa dikkat etmesi gereken noktaları açıklar:

> I-Methüsena ile edebiyatın ayrı ayrı san'atlar olduğunu ve buraya ancak san'at kıymetinin girebileceğini ciddi, kat'î bir iman halinde kabul etmek.
>
> II-(…)San'at kalitesizliğine karşı titizce mukabele etmek, san'at kıymetini üstün bir seviyeye çıkarmak Türkiye'nin beşerî hedeflerinden biridir.

Edebiyatı "propaganda" bağlamında değerlendirdiği yazısında Sadri Ertem, propagandayı önemsiz olanı önemli göstermek, önemli olanı da önemsizleştirmek şeklinde tanımlar.[104] Buradan hareketle büyük yazarların, ikna kabiliyetini, "telkin kudreti"ni ve kitleleri peşinden sürüklemesini doğanın kendi kendine yaptığı işlere benzetir. Ona göre her sanatçı bir fikrin propagandasını yapmaktadır. Sadri Ertem, inkılapların propagandasını yapan edebiyatın önemini şu sözlerle açıklar:

> Bir hareketin, bir inkılâbın, bir fikrin ruhunu fethettiği sanatkâr emsalsiz bir kudret olabilir. Telkin ve tebliğ lisanı olan sanat ile müessiriyetini bir kat daha arttırır. Bazan da telkin için böyle şuurunun altından geçen cereyanlarla elde edilmiş büyük sanatkârlar meydana çıkmışlardır. O zaman telkin vasıtasının kendi kendini mahvetmesi mümkündür. Çünkü hem inanmıyan, hem de sanatkâr olmıyan adamın elinde dava acemilikle sırıtır. Gülünç olur.

Propagandanın kendi kendine "telkin" yapabilen sanatçıdan fazlasıyla yarar sağlayacağına inanan yazara göre "kaliteli ve sanatın kudretini kendine râmetmiş bir propaganda devamlı olmağa namzettir."

Hakkı Süha Gezgin, "Edebiyat Devletçi Olabilir mi?" başlıklı makalesinde "Devletçi edebiyat" anlayışıyla ilgili ilginç tespitlerde bulunur. Sadri Ertem ve Refik Ahmet'in görüşlerine karşı çıkar.[105] Ona göre edebiyatta devletçilik fikrini ortaya atanlar öncelikli olarak yazarların geçim derdine düşmesini engellemek istemektedirler. Bu istek de gayet kabul edilebilir, doğru bir istektir. Devletçi edebiyatın karşısında da sanatın devlet kontrolünde olamayacağını savunanlar da

---

[103] Sadri Ertem, "İşaretler: Gerçek İnkılâp: Sanata Varmak", *Kurun [Vakit],* nr. 6841, 27 İkincikânun 1937.

[104] Sadri Ertem, "Fikir ve Sanat Meseleleri: Propaganda ve Sanat", *Kurun [Vakit]*, nr. 7313, 22 Mayıs 1938.

[105] Hakkı Süha Gezgin, "Edebiyat Devletçi Olabilir mi?", *Kurun [Vakit],* nr. 7166, 23 Birincikânun 1937.

vardır. Bu iki kesimin de kendince haklı olduğunu belirten yazar, sanatçının bütün yüreğiyle, ruhuyla ve fikriyle devletçi olabileceğini; fakat devletçi sanatçı olamayacağı inancındadır.

Sonuç olarak yukarıda incelediğimiz yazılar doğrultusunda *Vakit* gazetesinde edebiyatın işlevi halka yönelerek halkı eğitmek; toplumun ve hayatın bütün ayrıntılarını gerçekçi bir bakış açısıyla ortaya çıkarmak; değişerek sanayileşen modern dünyada değişimi ve dinamizmi yakalamak gibi özellikler etrafında değerlendirilmiştir. Bu özellikler üzerinde en çok duran yazar Sadri Ertem'dir. Sadri Ertem'in 1928'den itibaren kaleme aldığı yazılarda fütürist, toplumcu gerçekçi kuramlarla edebiyatın nasıl olması gerektiğini, işlevini detaylandırarak anlatmaya çalışmıştır. Yazılarında sürekli olarak dünyanın, zamanın ve değerlerin değiştiğini söyleyerek dinamizmi ön plana çıkarmıştır. Edebiyatı topluma hizmet eden bir sanat olarak ifade etmesi kendi sanat anlayışını da ortaya koyan ifadelerdir. *Vakit*'te 23 Şubat 1928-10 Haziran 1929 arasında tefrika ettiği Türk edebiyatının ilk toplumcu gerçekçi romanı sayılan *Çıkrıklar Durunca* adlı romanın yazarı olması da Sadri Ertem'in hem edebiyat teorisinde hem de uygulama alanında aynı çizgide ilerlediğini göstermektedir.

1933'ten sonraki yazılar; Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Laiklik, Devletçilik, İnkılâpçılık prensiplerinin devlet politikası haline gelmesi ve bu politikanın edebiyat sahasına da yansımasını göstermesi bakımından önemlidir. Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in edebiyatın inkılaplar doğrultusundaki işlevine yönelik fikirlerini ifade eden yazıları *Vakit* gazetesinin edebiyata bakış açısını gösteren önemli unsurlardır. Özellikle Sadri Ertem'in daha sonra "propaganda edebiyatı" olarak adlandırdığı anlayış etrafında edebiyatın işlevi, dönemin devlet politikalarına göre şekillenmiştir. *Vakit* gazetesinde dönemin devlet politikalarının yazarlar tarafından benimsenerek edebiyatın işlevi üzerine özellikle devletçilik ve inkılapçılık prensipleri doğrultusunda çeşitli kuramlar oluşturulmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.

II. Edebiyatta Millîlik

Tanzimat'la beraber siyasi, toplumsal birçok değişimin kültüre ve edebiyata yansımaları olmuştur. Yüzünü Batı'ya çeviren toplumla birlikte edebiyat da yüzünü Batı edebiyatına çevirmiştir. Eski edebiyatımızı bir kenara atarak yeni ve Batılı bir edebiyat yaratmış olsak da edebiyatımızda "millî edebiyat" arayışı hep devam etmiştir.

Bu devirden itibaren edebiyatımızdaki bu millîlik arayışı kesintisiz sürer. Ahmet Hamdi Tanpınar bu arayışımızın nedenini ortaya çıkarmaya başladığımız Batılı edebiyatta kendimizi bulamamamızdan kaynaklandığını söyler:[106]

> Yaptığımız yenide büyük medeniyetlerle kendimizi bulmamak keyfiyetidir ki, bize daima bir millî edebiyat aratıyor. Fakat mesele bununla da kalmıyor. Daha ileriye gidiyordu.
>
> (…) Ve ona bakarak, sadece güzelliğine imrenerek ve onu taklit ederek yaptığımız eserin bu derinleşmiş ve bir tarihin içine dal-budak salmış kökten mahrum olduğunu gördük. O zaman zevâhirin peşinde koştuğumuzu, doğru ve güzellik gibi ideallerin bir milletin ancak hayat ve mazisinde mevcut olabileceğini farkettik.

Edebiyat hakkında "millî" tabirinin şuurlu bir şekilde kullanılması, II. Meşrutiyet'ten sonra *Genç Kalemler* dergisindeki faaliyetlerde görülür. Bu tarihlerden sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar neşredilen eserlerin alt başlığında "millî roman, millî hikâye, millî tiyatro" gibi ibarelerle karşılaşırız. Aynı zamanda "millî edebiyat"ın ne olduğuna ne olmadığına dair tartışmalar gazete ve dergilerde yer bulur. Millî edebiyatçılara göre millî olan ve olmayan edebiyat vardır. Millî meseleleri ele alan, II. Meşrutiyet'ten itibaren meydana gelen yenilikleri, sorunları ve bunların toplum üzerindeki etkilerini araştıran edebiyat millîdir. Divan Edebiyatı'nı, Tanzimat Edebiyatı'nı ve özellikle Servet-i Fünun Edebiyatı'nı hiçbir şekilde millî görmezler.[107]

1917'de yayın hayatına giren *Vakit* gazetesi, II. Meşrutiyet'ten sonra başlayan "edebiyatta millîlik" tartışmalarında yer almıştır. Yayımlanan yazılarda "millî olan edebiyat" ve "millî olmayan edebiyat" meseleleri ele alınmıştır. Özellikle Anadolu'yu konu alan, millî meselelere, millî duygulara yer veren ve bunların toplum üzerindeki tesirlerine değinen edebiyat millî kabul edilirken Divan edebiyatı, Tanzimat Devri edebiyatı ve Servet-i Fünun edebiyatının bu açılardan millî olmadığı dile getirilmiştir.

Millî meseleleri ele alan edebiyatın yüksek bir değeri olduğu; fakat sadece bununla yetinilmemesine dair görüşlere de yer verilmiştir. Millî edebiyatın aynı zamanda dünya edebiyatlarıyla boy ölçüşebilecek hale geldiğinde tamamen "millî" kabul edilebileceğini düşünen Sadri Ertem'in "Sanat Kıymeti"[108] başlıklı yazısı bu fikirlerin bir özeti mahiyetindedir. Yazar, "Kötü olsun da bizim olsun" anlayışını eleştirir. Hayatın bazı dönemlerinde bu sözü mecburi olarak tekrarladığımızı söyler.

---

[106] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Millî Bir Edebiyata Doğru", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 93.

[107] Orhan Okay, "Millî Edebiyata Dair", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019, s. 46

[108] Sadri Ertem, "İşaretler: Sanat Kıymeti", *Kurun [Vakit]*, nr. 7456, 12 Teşrinievvel 1938.

Ona göre gümrüklerde "millî" ürünleri korumak için bu anlayış sadece ekonomi ve madde sahasında doğru olabilir. Bu anlayışın sanat ve fikir sahasında hiçbir anlamı yoktur:

> Sanat ve fikir âleminde 'bir lokma bir hırka'nın imkânı yoktur. Sanat ve fikir ancak beşerî ve üstün bir mahiyette bulunduğu zaman bir değer ifade eder. Bir şeyin kıymeti ancak gayesinde ve bünyesinde uygun faaliyette bulunması ile tahakkuk eder.
>
> Sanatın ve fikrin bünyesi inkişaf için inhisara değil, geniş ufka, beşerî mikyasta insanî bir hararete ve idrake muhtaçtır. Sanat ve fikir ancak böyle bir hava içinde teneffüs eder; yaşar, gürbüzleşir. Millî sanat ve fikir hudutlardan taştığı nisbette ve beşerî sahada dövüşebildiği ve zafer kazandığı nisbette millîdir.

Diğer taraftan millî bir edebiyat ortaya çıkarabilmek için Batı'nın kültür kaynaklarından da istifade etmek gerektiği yazılarda ifade edilmiştir. "Edebiyatta Millilik" meselesini bu görüşler çerçevesinde değerlendireceğiz.

1. Anadolu'yu, Millî Meseleleri Esas Alan Millî Edebiyat

Edebiyatta millîliğe dair ilk makale Milli Edebiyat Dönemi'nin önemli isimlerinden olan Ali Canip [Yöntem]'in, "Bir Ressamla Konuşurken"[109] başlıklı yazısıdır. Yazar, İstanbul'da yakın arkadaşı olan bir ressamı ziyarete gider. Ressam, resmini yapmayı planladığı ihtiraslı bir kadını, şömine önünde tasvir eden yeni bir tablonun eskizini çizerek Ali Canip'e gösterir. Yazar, bu eskizi çok beğenir fakat bu örneğin "orijinal" olmadığını özellikle Batı sanatında bunun örneklerinin sayılamayacak kadar çok olduğunu belirtir. Resimden hareketle edebiyatımızda da Batı eserlerini taklit eden birçok eser olduğunu dile getirir. Bu konuda *Aşk-ı Memnu* örneğini verir. Ali Canip'e göre *Aşk-ı Memnu*'nun Fransızca tercümesi yoktur; fakat *Âşık Kerem* Fransızcaya tercüme edilmiştir. Bunun sebebi de Avrupalının, halk hikâyesi olan *Âşık Kerem*'de bir "orijinalite" görmesidir. Halbuki *Aşk-ı Memnu*'nun tercüme edilmemesinin nedeni Batı edebiyatında karşılaşabileceğimiz örneklere benzer olmasıdır. Ali Canip bu hususta millî bir edebiyat yaratabilmek için Alman edebiyatını örnek almamız gerektiğini ifade eder. Almanların edebiyatlarında ve diğer sanatlarında kendilerini bulmak için millî kaynaklarına yöneldikleri gibi, bizim de sanatta mahallî ve millî olana yönelmemizi tavsiye eder:[110]

> Niçin milletimiz bu kadar talihsiz? Niçin onun "münevver"leri kendisine karşı kayıtsız: Asırlardan beri şu büyük milletin hatıralarını toplamamış, tarihini yazmamış? Niçin çeşit çeşit müzelerimiz yok? Niçin biz

[109] Ali Canip, "Edebî Musahebe: Bir Ressamla Konuşurken", *Vakit*, nr.210, 19 Mayıs 1918.
[110] Ali Canip, "Edebî Musahebe: Bir Ressamla Konuşurken", *Vakit*, nr.210, 19 Mayıs 1918.

> bu kadar vefasızız? Türk ili Çin'e kadar dayanıyor. Daha biz Anadolu'yu bilmiyoruz. Kaç senedir "millî hars" diye bir şey tutturduk. Altmış yetmiş milyonluk bir "soy"un ufuktan ufuğa aşan diyarlarını dolaşmadan Bayezid'deki "Zeynep Hanım Konağı"nda hiçbir şey hazırlanamaz. Avrupa'da ilim, "ideoloji" devrini çoktan aştı! Tetebbu', bir masa önünde ve iki kitap arasında olmuyor! Frenk'in ilmi bize "usûl" gösterir, fakat "Türk ruhu"nu anlatamaz. Nitekim Frenk'in sanatı da bize yalnız "teknik" öğretir, Türk'ün zevkini duyurmaz.

Türk aydın ve yazarlarının topluma, millî değerlere kayıtsızlığını tenkit eder. Fakat diğer taraftan Servet-i Fünun sanatçılarından bazıları eserlerinde memlekete, Anadolu'ya yönelse de bunun devamı gelememiştir. Bu bakımdan sanatçılara, aydınlara ve öğretmenlere seslenerek, artık "Türk"ü görmek istediğini belirtir.

İmzasız olarak neşredilen "Vatan Edebiyatı Hakkında Bir Konferans"[111] başlıklı yazıda Yahya Kemal'in "Vatan Edebiyatı" başlıklı konferansına yer verilmiştir. Yahya Kemal konuşmasında Türklerin İstanbul'u fethettikten sonra şehri tamamen nasıl Türkleştirdiklerinden, aynı şekilde Anadolu'yu da yüzyıllar boyunca yaşayışlarıyla beraber Türkleştirip kendi öz vatanları yaptığından bahsetmiştir. Ona göre Edirne'den Erzurum'a kadar Türk vatanı "Türkün vücudu"dur. Buna karşılık edebiyatımızda Türk vatanı hissedilmez. Memleketin işgali karşısında duyulan üzüntü ve Kurtuluş Savaşı'nın ardından vatan sevgisi uyanır. Böylece edebiyatımızda Anadolu görülmeye başlansa da henüz beklenilen seviyede değildir.

Ali Haydar Emir, "Edebiyatın Lüzumu" başlıklı yazısında millî edebiyatta millî konuları öne çıkaran düşünceleri yer alır.[112] Türk milletine edebiyatın gerekli olup olmadığını tartışır. Ona göre Türk edebiyatı Türkün duygularını Türkçe ifade eden bir edebiyattır. Okuma yazma bilen kişi kadar yazara sahip olduğumuzu söyler. Buna karşılık okuryazar oranı çok düşüktür. Bu haldeyken edebiyatçılarımızın; halkı okumaya sevk edecek, milletin ahlakını yükseltecek eserler vermek yerine gençlerin ahlakını bozan, gerçek hayatla alakasız, milletin hiçbir sorununa değinmeyen konuları ele alan eserler kaleme aldıklarını belirtir. Bu durum devam ettiği müddetçe de bize edebiyatın lüzumu olmadığını söyler:[113]

> Milletin zevkiyle bu zevk, milletin kederiyle, milletin endişesiyle bu endişe arasında hiçbir münasebet yoktur. Yalnız gençler için, gençlerin metanetini yıkmak, şehvetini bilemek, ahlakını bozmak, imanını sarsmak için yazıyoruz. Okutmak meselesini bu tahripkâr darbelerdeki muvaffakiyetle hallediyoruz. Kulağımızı memleketin kalbine koyup onun helecanını duymak, hastalıklarını teşhis etmek ve nerede kırılmış bir azim, nerede sönmüş bir

[111] İmzasız, "Vatan Edebiyatı Hakkında Bir Koneferans", *Vakit*, nr.1882, 8 Mart 1923.
[112] Ali Haydar Emir, "Edebiyatın Lüzumu", *Vakit*, nr.2208, 18 Şubat 1924.
[113] Ali Haydar Emir, "Edebiyatın Lüzumu", *Vakit*, nr.2208, 18 Şubat 1924.

> celadet nerede yıkılmış bir ma'mure varsa onun yardımına, onun tamirine koşmak ve irademizi gözyaşıyla yoğurmak nedir bilmek istemiyoruz. Eğer Türk milletinin okuyanı okumayanından daha çok olsaydı, şimdiki edebiyatın günahı, Yunan sürülerinin cinayetinden daha hafif olmayacaktı. Şu hâlde bize edebiyatın, hiç değilse şimdilik, lüzumu yoktur iddiası da pek de yanlış addedilemez.

Sadri Ertem edebiyatta millîlik konusunu I. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada meşhur olmaya başlayan, farklı iklimlerde ve ülkelerde geçen Amerikan "egzotik" romanları üzerinden değerlendirir. "Yeni Bir Zevk" başlıklı bu yazısında edebiyatımızdaki yazarlar arasında "eser"den çok "şöhret" merakı olduğunu söyler.[114] Bu şöhret meraklısı yazarların "eski" zevke ait edebiyat eserlerini yere göğe sığdıramadığından bahseder. Bu türde olmayan eserleri de kötülediklerini belirtir. Ona göre bu yazarlar I. Dünya Savaşı öncesindeki edebiyat zevkini ararlar. Bu arayış boşunadır çünkü dünya 1914'ten bu yana çok değişmiştir. Dünyaya hükmeden ve kendi zevklerini dağıtan Avrupa artık yerini yavaş yavaş Amerika'ya bırakmaya başlamıştır. Bu değişim edebiyatta da başlamıştır. Amerikan "egzotik" romanları artık daha çok rağbet görmektedir. I. Dünya Savaşı sonrası artık dünyanın dört bir tarafını kolayca gezebilmek mümkün olmuştur. Bu seyahat özgürlüğünün, bilinmedik ülkelerin ve iklimlerin edebiyatta yer bulması, "durgun edebiyat"ın insanların ruhlarını saramayacak hale getirdiğini söyler. Ona göre, dünya ile ilişkimiz olduğu müddetçe bizde de mutlaka "egzotik" bir zevk doğacaktır. Başka milletler kendi içlerinde keşfedilmeyen bir şey kalmayınca "uzak iklimlere, uzak merkezlere, hatta kutuplara kadar" gitmişlerdir. Biz de dışarıyı kendi içimizden daha iyi biliriz. Türk yazarı, Türkiye'yi ve Türk insanını tanımaktan ziyade Batı ve Amerika'nın zevkinde yoğrulacaktır.

Sadri Ertem bir sonraki yazısında edebiyatta millîlik konusunu başka bir açıdan değerlendirmiştir. Devrin dergi ve gazetelerinde "Türk edebiyatı millî mi olmalıdır?, Millî olacaksa nasıl olmalıdır?" tartışmasına cevap verir.[115] Yazar bu meselenin I. Dünya Savaşı'ndan önce üzerinde düşünülmesi gereken en önemli mesele olduğunu ve o devirde bu bahsin çok canlı olduğunu belirtir. Ancak o zamandan sonra çok zaman geçmiş, ülkeyi ve dünyayı değiştiren birçok olay meydana gelmiştir. Fikir adamlarının bunların hiçbiri olmamış gibi hala Ziya Gökalp'ın o zamanki fikirlerini "geveleyip" durmasına karşı çıkar. Ona göre Türk edebiyatının istikametini "umumî

[114] Sadri Ethem, "Musahabe: Yeni Bir Zevk", *Vakit*, nr. 3870, 15 Teşrinievvel 1928.
[115] Sadri Ethem, "Musahabe: Bugünkü Vaziyetimiz", *Vakit*, nr. 3877, 22 Teşrinievvel 1928.

dünya cereyanlarında" aramanın doğru olduğunu dile getirir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'daki "kapalı milliyetçilik" yerini "Avrupa birliği" fikrine bırakmaya başlamıştır. Bunun yanında kıtalararası ulaşım hızlanmıştır. Bu gelişmelerin edebiyata yansımasının da "kozmopolit edebiyat cereyanı" olduğunu ifade eder:[116]

> Fakat bu cereyana kozmopolit demek için milliyeti çok başka şekilde, çok geri manasıyla anlamak lazımdır. Artık tarihe geçen "milliyet" tarifine nazaran bugünkü cereyanlara kozmopolit demek mümkün olur. Yoksa ilerleyen fikir hareketleri yeni yeni orijinaliteleri meydana çıkarmaktadır. Vakıa bu arada müşterek medeniyetin, müşterek ve her zaman tesadüf edilen tiplerini tespit eden eserlere de tesadüf ediliyor. Fakat bunlar diğer, orijinal eserlerin yanında pek cılız kalıyorlar.

Yazar, yeni hayatın yarattığı eserlerde en bariz noktanın "muhtelif insan cemiyetlerinin birbirlerinin orijinalitelerinden" yararlanmaları olduğunu söyler. Blasko İbanez'in eserlerinden örnekler verir. Yazdığı eserlerde yerli konuları işleyerek İspanya'yı dünyaya tanıttığından bahseder. Bu eserlerden *Flor de Mayo'*nun uluslararası bir şöhret kazandığını, buna karşılık tipine her yerde tesadüf edilen eserlerinin de başarısız olduğunu örnekleriyle ifade eder. Kobra[117], Helen Jackson[118] gibi yazarların romanlarında "kozmopolit çeşnisi" görünmesine rağmen bu kozmopolitliğin altında başka bir cephenin olduğunu belirtir. Bu cephe de hakkında çok şey bilinmeyen uzak dünyaların insanlar üzerinde yarattığı etkidir. Bu yazarlar işlenmeyen konuları bulup çıkarmakta ve insanlara tanıtmaktadırlar. Gelişmiş ülkelerin, gelişmemiş ülkeleri iktisadi olarak sömürmesi gibi gelişmiş ülkelerdeki yazarların da "fikir müstemlekecisi" olduklarını; gelişmemiş ülkelerdeki ve toplumlardaki konuları alıp kullandıklarını belirtir. Ona göre, bizim "fikir müstemlekecileri gibi" eser çıkarmamız henüz çok zordur. Yapmamız gereken "mahalli hususiyetleri gösteren, samimi" ve bu toprağın ürünü olan eserler çıkarmaktır. Bu eserler Türk orijinalitesini hem kendi aramızda yaşatacak hem de onu dünyaya tanıtacaktır.

Sadri Ertem, "İçtimaî Edebiyat" başlıklı yazısında I. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada meydana gelen "içtimaî edebiyat" akımıyla ilgili örneklerle bilgiler verir.[119]

---

[116] Sadri Ethem, "Musahabe: Bugünkü Vaziyetimiz", *Vakit*, nr.3877, 22 Teşrinievvel 1928.

[117] Yazıda ismi "Kobra" olarak belirtilen Fransız yazar Maurice Dekobra (1885-1973)'dır. I. ve II. Dünya Savaşları arasında en çok tanınan Fransız yazar olmuştur. Eserleri 77 dile tercüme edilmiş ve uluslararası en çok satan ilk yazar olmuştur. Hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Dekobra (14.04.2022).

[118] Helena Hunt Jackson (1830-1885), Amerikalı şair, yazar, Amerikan yerlilerinin haklarını savunan bir aktivist. Hakkında detaylı bilgi için bkz.https://en.wikipedia.org/wiki/Helen_Hunt_Jackson (09.05.2022).

[119] Sadri Ethem, "Gençlik Kültürü: İctimaî Edebiyat", *Vakit*, nr. 4130, 11 Temmuz 1929.

Amerika'daki bu yeni roman ve edebiyat akımının doğrudan doğruya "insan kitlelerini tetkikten" doğduğunu söyler. Türk yazarlarınınsa hala edebiyatta Türk orijinalitesini bulamadığını, Anadolu'yu keşfedemediğini dile getirir

Bir sonraki yazısında Türk edebiyatçılarının uzak hayaller kurmaktan içinde yaşadıkları Anadolu'yu göremedikleri düşüncesini yineler. Edebiyat tarihimizdeki devirlerde yer bulan uzak ideallerden bahsederken Milli Edebiyat Dönemi'nin uzak vatan rüyasını da dile getirir:[120]

> On beş sene evvel milliyetçi nesli:
> Hayatı bir Kurunu ulâ akını gibi gördü, onun için sitep, at ve çene kemikleri çıkık hırkaları uzun kollu köse sakallı adamlar yegâne idealdi. Turan hülyası ve Turancılık istikbalin siyasî ve iktisadî hatta bedii bir hedefi olmaktan ziyade mazinin ve tarihin bir tahassürü oldu. Ancak hudutsuz ve yeni fikir ve yaşayıştan uzak bir vatan rüyası halketti.

Sadri Ertem, bu uzak ideallerin edebiyatta ve toplumdaki gençlerde hala yaşadığını belirtir. Ona göre, artık bu "egzotik" zevklerden bir an önce uzaklaşılmalıdır. "Konfor için muhacir şarkısı" söylemek yerine "Anadolu yaylasında konfor ve medeniyeti kurmak için" "medeniyetin mirasyedisi" değil, "medeniyet işçisi" olmak gerekir.

Nazım Hikmet *Resimli Ay* dergisinin Haziran-Temmuz 1929 tarihli sayılarında "Putları Yıkıyoruz"[121] başlıklı yazılarında Abdülhak Hamit ve Mehmet Emin'in fotoğrafları üzerine kırmızı çarpı koyup iptal yazmıştır. Abdülhak Hamit'in "Şair-i Azam", Mehmet Emin'in de "Millî Şair" olmadığını söylemiştir. Kullandıkları dilin çok gerilerde kaldığını ve bu dilin artık kullanılmadığını ifade ederek bu iki şairi eleştirmiştir. Artık yaşamayan bir dil kullanan Mehmet Emin'in de "Millî Şair" olamayacağını iddia etmiştir. O dönemde bu ithamlara Yakup Kadri, Ahmet Haşim gibi isimler karşı çıkar. Bu isimlerin arasında Mehmet Asım [Us] da vardır. "Edebiyat ve Siyaset"[122] adlı başmakalesinde bu ithamlara karşı çıkar. Özellikle Nazım Hikmet'in Mehmet Emin'le ilgili iddialarına cevap verir. Edebiyatın her şeyden önce bir zevk ve his meselesi olduğunu, millî ve vatanî eserlerden zevk almak için tenkit eden kimsenin "milliyetperver" olması gerektiğini söyler. "Vatan mefkûresinden" ilham alınarak yaratılan edebî eserlerin ne kadar yüksek olursa olsun vatan ve millet hislerine yabancı kimseler gözünde kıymetsiz ve değersiz olduğunu dile getirir. Millet ve vatan "mefhumlarını" lüzumsuz gören bir yazarın uluslararası edebiyat sahasında

[120] Sadri Ethem, "Gençlik Kültürü: Bir Acaip Zevk Meselesi", *Vakit*, nr. 4242, 1 Teşrinisani 1929.
[121] Nazım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz 1-2", *Resimli Ay*, Haziran-Temmuz, 1929.
[122] Mehmet Asım, "Edebiyat ve Siyaset", *Vakit*, nr. 4130, 11 Temmuz 1929.

ne kadar "muktedir" olursa olsun en ateşli bir millî şaire en küçük bir mevki veremeyeceğini ifade eder. Mehmet Asım'a göre, komünist olduğunu söyleyen bir yazarın/şairin Mehmet Emin'in şiirlerinden hiç zevk almaması gayet normaldir; fakat bu durum Mehmet Emin'i "kıymetten düşürülmesini" icap ettirmez.

Vakit gazetesinin başmuharriri Mehmet Asım "Millî Edebiyatta Hareketler" başlıklı bir başka yazısında Ankara Halkevi Dil, Edebiyat, Tarih Şubesi'nin toplantılarından ve çalışmalarından bahseder.[123] Ankaralı entelektüel gençlerin, konularını sadece İstanbul hayatından alan ve Anadolu'yu ihmal eden edebî eserlerden memnun olmadığını belirtir. Halkevi gençlerinin, "Sanat sanat içindir" diyerek hiçbir millî gaye gözetmeyen edebî yazıları da eleştirdiğini ifade eder. Mehmet Asım'a göre edebiyattaki "adaptasyon hastalığı", millî edebiyat için tehlikeli bir şekil almaya başlamıştır. İçeriğindeki yer adları ve isimleri Türkleştirilen; fakat konusu hiçbir şekilde millîleştirilmemiş yabancı eserlere karşı mücadele etmek gerekir. Türk milletinin ve gençliğinin yeni dille yazılmış, mevzusunu sadece İstanbul'dan değil bütün yurttan alan edebî eserlere ihtiyacı olduğunun altını çizer. Ankara Halkevi'nin bir dergi yayınlayacağını ve bu dergide yeni yazarlara yer verilerek millî edebiyatımızın "abideleri"nin kurulacağını belirtir. Böylece Türk milleti ve Türk gençliği kendi edebiyatını ve kendi dilini bulacaktır. Bu teşebbüsün başlangıçta belki tepkiyle, küçümsemeyle karşılanabileceğini; fakat Servet-i Fünuncuların da benzer durumlara maruz kalmasına karşın daha sonra herkesin onların izinden gittiğini dile getirir. Servet-i Fünun'un, Türk milletinin ruhundan çıkan bir edebî hareket olmamasına rağmen baştaki üstatların gayreti ve becerileri sayesinden kendine mahsus bir mevki tuttuğunu söyler. Ona göre bugün, millî edebiyatımızda bir inkılap ihtiyacı vardır. Millî edebiyatımızın "tecrübe devresi" çok uzun sürmüştür. Mehmet Emin'in açtığı bu edebiyat çığırı Servet-i Fünun tarafından kapatılmamış olsaydı daha çok yollar katedilmiş olacaktı

Millîliği ön plana çıkaran Selami İzzet [Sedes], "Edebiyat: Sola Çark!" başlıklı yazısında konuyu taklit açısından değerlendirir.[124] Edebiyatımızın sınırlarımızı aşamamasının en belli başlı sebebi olarak cemiyeti hiçe saymış olmasını gösterir. Batı edebiyatını çok geriden takip ettiğimizi, duygu ve görüşleri kıymetten düştükten sonra onları taklide başladığımızı belirtir. O yüzden Batı'nın dikkatini çekecek, Türkiye'yi

[123] Mehmet Asım, "Millî Edebiyatta Hareketler", *Vakit*, nr. 5473, 4 Nisan 1933.
[124] Selami İzzet, "Sohbetler: Edebiyat: Sola Çark!", *Vakit*, nr. 5569, 12 Temmuz 1933.

tanıtacak hiç eserimiz yoktur. Bir Avrupalıya göre bizim edebiyatımız kötü bir taklitten fazlası değildir.

Selami İzzet'le aynı düşünceleri paylaşan Sadri Ertem, "Beynelmilel Eser"de Türk edebiyatının ne zaman Gorki, Blasko İbanez gibi "beynelmilel" eserler vereceğini sorar.[125] Ona göre, Türk malları (tütün, incir vb.) dünya piyasasında "orijinal" olduğu için büyük bir rağbet görmektedir. Edebiyatımız da tıpkı diğer ürünlerimiz gibi "orijinal" olmadığı sürece "beynelmilel" seviyeye ulaşamayacaktır. Gorki "step"i ve stepteki insanların ruhunu orijinal bir âlem olarak vermiştir. Aynı şekilde İbanez de İspanya'nın "orijinalitesi"ni bularak onu söylemiştir. Tekniği geri memleketlerin kötü taklitlerle piyasada rekabet edebilmesi mümkün değildir. Türk edebiyatının da aynı şekilde Batı edebiyatından teknik olarak geri olsa bile memleketin "orijinalitesini" verdiği zaman "beynelmilel" bir eser çıkarabileceğini ifade eder.

"Beynelmilel Eser" başlıklı yazısındaki düşüncelerine Nurullah Ata[ç] *Milliyet*'te cevap vermiştir. "Gene Orijinal Eser" adlı yazısında Sadri Ertem, Nurullah Ata[ç]'ın kendisine söylediklerini maddeleyerek cevaplar:[126]

> I-Sadri Etem "original" dediği zaman yetiştiği muhitin reel, yani gözle görülür hususiyetlerini taşıyan edebî eserleri kastediyor. Onun için Rus romancısı Gorki, İspanyol romancısı Blasco İbanez birer original muharrirdir. Çünkü memleketlerinin hususiyetlerini göstermiştir. Onların başka memleketlerde rağbet görmüş olmaları da bundandır.
>
> II-Sadri Etem edebiyatı, sanatı bilmem sahiden seviyor mu?
>
> III-Ötedenberi memleketimiz ahvalini tasvir eden muharrirlerimiz niçin o şöhrete eremediler? Niçin başka memleketlerin kendi ahvalini yazan birçok muharrirleri o şöhrete eremiyor? Erememiş? Onları varamadığı bu gayeye, yukarıda isimlerini zikrettiğim sanatkârlar nasıl erebilmişler?
>
> IV-Üzümün, incirin originalliği, yetiştir[il]dikleri yeri tasvir etmelerinde değildir; kendilerine mahsus bir lezzetleri olmasındadır.

Sadri Ertem, sanatı elle tutulur şeylerden ibaret görmediğini söyler. Orijinal olanın estetik kıymetinin her şeyden evvel bir cemiyetin arzularından, "iştiyaklarından" bir kısmını ifade ettiğini belirtir. Bunu da ne kadar şiddetli ifade ederse cemiyeti o derecede yansıttığını söyler. Yoksa sanat eseriyle, tarih ya da coğrafya kitabı arasında bir fark kalmayacağını dile getirir. Sanat eserleri hakkında hükümlerimizin (iyi, kötü, haklı haksız, faydalı, zararlı vb.) birer kıymet hükümleri olduğunu ve bu hükümleri de ifade edenin dar veya geniş bir cemiyet olduğunu anlatır. Şayet cemiyet yeni doğacak arzuların ve şevklerin ifadesiyse daha geniş bir ölçekte

---

[125] Sadri Etem, "İşaretler: Beynelmilel Eser", *Vakit*, nr. 5640, 18 Eylül 1933.

[126] Sadri Etem, "İşaretler: Gene Orijinal Eser", *Vakit*, nr. 5645, 25 Eylül 1933. Bu nüshanın numarası 5647 olması gerekirken gazetede klişesinde atlama yapılarak 5645 olarak yazılmıştır.

dünyayı tutacağını söyler. Ona göre Molière ve Shakespeare bunun için "beynelmilel" olmuşlardır. Her devrin edebî sanılan birtakım "temayülleri" vardır ve bu "temayülleri" en güzel ve en iyi şekilde yansıtan eser de muhitini aşarak dünyaya açılır.

Bilindiği üzere romantikler, "milli olanı işlemekte, milli duyguları terennüm etmekte ve bu noktada milliyetçilikle birleşmektedir.[127] Sadri Ertem, "Romantizme İhtiyacımız Yok!" başlıklı bir diğer yazısında Türk edebiyatında kendini yeniden hissettirmeye başlayan "romantizm" akımından bahseder.[128] Romantik akımın, millî edebiyatı desteklediğini söyler. Sadri Ertem bunu göz önünde bulundurarak özellikle son yıllarda Türk kültürüne verilen önemin, tarih ve dil üzerinde gösterilen hassasiyetin arttığını dile getirir. Türk millî hayatının da her devir için "canlı, kuvvetli ve orijinal" bir mevzu olduğunu ifade eder. Daha sonra romantik edebiyatın milletlerin hayatında ne zaman canlanır sorusunu cevaplar:

> Dikkat ederseniz milletler yaşadıkları günlerden korktukları, yaşadıkları devirlerin zevklerini, saadetlerini, teessürlerini benimsedikleri zaman gözlerini geçmiş günlere, tarihe çevirirler.. Gündelik realitenin kendilerini tatmin edemediği bu devirlerde milletler canlanmak için geçmiş hatıraları yad ederler.

Yaşanılan günlerin bizi neden doyuramadığını ve yaşadığımız günlerin tarihte örneğinin olup olmadığını sorar. Kurtuluş Savaşı'mızın dünyada ve tarih içinde büyüklüğünü, önemini anlatmak için tarihi aydınlatmak gerektiğini söyler. Ona göre, on sene önceki ideal, şimdi eski Ankara kasabasında "beton, mermer, asfalt" olarak meydana gelmiştir. Hayatın en şerefli devrini yaşayan bir millet için romantik edebiyat aramak, kendini ve yaşadığı devri tanımamak demektir.

Selâmi İzzet [Sedes], "Millî Edebiyat ve İnkılâp Edebiyatı" başlıklı yazısında Peyami Safa'nın "ettekrarü hasen" kavramıyla millî edebiyatı ve inkılap edebiyatını açıklamasını değerlendirir.[129] Peyami Safa'nın bir zamanlar edebiyatı toplumdan, inkılaptan ve milletten uzak tutmak istediğini ama son yazısında bu fikirlerinden uzaklaştığını, "daha aklı selim" konuştuğunu söyler. Ona göre Kurtuluş Savaşı yılları millî edebiyatın en büyük destanı olmalıdır. Bütün tarihiyle Anadolu; Divan edebiyatı şairlerinin ilham kaynağına giremeyen bütün halk millî edebiyatta yer almalıdır. Eserlerde yer, dekor ve tip ne olursa olsun "milliyetçilik tezinin" müdafaası

---

[127] Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 71.
[128] Sadri Etem, "İşaretler: Romantizme İhtiyacımız Yok!", *Vakit*, nr. 5395, 14 Kânunusani 1933.
[129] Selâmi İzzet, "Sohbetler: Millî Edebiyat ve İnkılâp Edebiyatı", *Vakit*, nr. 5645, 23 Eylül 1933.

yapılmalıdır. Böylece Türk okuruna millî bir hassasiyet aşılanır. Selami İzzet bu düşüncelere Peyami Safa'nın şu sözlerle karşı çıktığını nakleder:[130]

> Millî edebiyat mutlaka milliyetten bahseden edebiyat ve inkılâp edebiyatı mutlaka inkılâptan bahseden edebiyat değildir… İnkılâp edebiyatı fikir, malûmat, hız, hamle, heyecan, daha bilmem ne vermez – Bu hem inkılâbı, hem de edebiyatı kaba saba anlayış demektir. – İnkılâp edebiyatı muasır tefekkürün ve hassasiyetin umumî telkinini ve terbiyesini yapar.

Selami İzzet bu düşüncelere, millî bir zekâ yoğuracak edebiyatın heyecan vermeyen bir edebiyat olabileceği nasıl iddia edilebilir diyerek karşı çıkar. Bizde eksik olanın "fikir" ve "heyecan" olduğunu söyler. Ona göre, millî edebiyatımızın yüksek bir sanat şubesi olabilmesi için öncelikli olarak basmakalıp sözlerden (Yaşasın millet, inkılap, hamiyet, Türk yurdu! vb.) kurtulması gerekir. Her şeyden önce bir fikir ve malûmat vermesi, bu fikirleri verirken de bir heyecan uyandırması gerekir. Millî edebiyat, öncelikli olarak çocuklara ve büyüklere inkılapçılığın faydalarını sayıp döken bir yurt bilgisi olacaktır.

Edebiyatta millîliği öne çıkaran yazıların yanı sıra dilde milliyetçiliği savunan yazılarla da karşılaşırız. Hüseyin Rahmi [Gürpınar], "Dilimizin İstiklâli" başlıklı yazısında Türkçenin geleceği için engel olarak gördüğü ve dilimizi istila etmiş olan yabancı kelimelerden kurtulmamız gerektiğini söyler.[131] Fransızcanın başka dillerden kelime aldığını fakat bunları millîleştirdiğini belirtir. Bizim bunu gerçekleştiremediğimizi, Türkçenin "Anadolu'daki köklerinden filiz" süremediğini ifade eder. Özellikle Arapça ve Farsça kelimeleri millîleştiremediğimiz için şairlerimiz ve yazarlarımız bu kelimelerin etkisinde kalarak "ilhamlarını onların çığırtkan renklerinde" aramışlardır. Buradan hareketle **"**Frenklerin edebiyatımız hakkındaki muahazelerini" açıklar:[132]

> Türk edebiyatı şark edebiyatından biri olmakla beraber Avrupaca en az tanılan binaenaleyh en az takdir görendir. En büyük kusuru orijinaliteden mahrum bulunmasıdır. Türk edipleri, şairleri asırlardan beri sazlarını Arap, Acem nağmeleri üzerine akort etmişlerdi. Son nesiller Avrupa asriliğine dönmek istemişlerse de bir İspanyol, bir Rus, bir Macar edebiyatı olduğu gibi bir Türk literatürü meydan alamamıştır. Türkün öz unsur hayatından doğmuş ve o unsurun ruhunu terennüm eden kuvvetli edebî bir şahsiyet işte ben de varım diye kendini cihana takdim edememiştir.

---

[130] Selâmi İzzet, "Sohbetler: Millî Edebiyat ve İnkılâp Edebiyatı", *Vakit*, nr. 5645, 23 Eylül 1933.

[131] Hüseyin Rahmi, "Edebiyat: Dilimizin İstiklâli", *Vakit*, nr. 5285, 25 Eylül 1932. (Türk Dil Kurultayı'nın toplanmasından bir gün önce yayımlanmıştır. 1932-1935 arasındaki Öz Türkçe hareketini destekleyen bir yazıdır)

[132] Hüseyin Rahmi, "Edebiyat: Dilimizin İstiklâli", *Vakit*, nr. 5285, 25 Eylül 1932.

Günümüzde de Batı tesiriyle İngilizce, Fransızca ve Almanca kelimeler aldığımızı dile getirir. Bunun önüne geçilemeyeceğini fakat bu kelimeleri alırken olmadık karşılıklar üretmek yerine bazılarını olduğu gibi almayı, bazılarını da "en dürüst şivemize tevkifan, şeklen ve lâfzen" Türkçeleştirmeyi tavsiye eder.

Sadri Ertem "Hasta Edebiyata Yuf!" başlıklı yazısında Öz Türkçe Hareketi'nin başladığı zamanda, edebiyatta millîlik konusunu dil açısından değerlendirmiştir.[133] Ona göre Osmanlı edipleri ellerindeki dil sebebiyle halktan uzaklaşarak, dar bir zümrenin içinde hapsolmuştur. Bu dil, Anadolu insanının duygularını, hayatını anlatamamıştır. Kelimeler; içlerinde yaşadıkları insan topluluklarının duygularını, düşüncelerini, sevinçlerini ve dertlerini bir resim çizer gibi anlatır. "Osmanlı Kapıkulu saraylısı" ile köylünün dertlerinin aynı değildir ve bu yüzden kullanılan dil birbirinden ayrılmıştır. Haliyle "Kapıkulu saraylısı"nın dili olan eski edebiyatımız da halkı hiçbir şekilde anlatamamaştır. "Kapıkulu dili" sınırları içindeki insan kümesi azaldıkça anlatabileceği hayatlar ve duygular azalmıştır. Nihayet Osmanlı edebiyatı son devirlerinde şehrin, ailenin, semtin değil sadece Kapıkulu'nun evinde oturan insanların duygularını ve hayatlarını anlatabilmiştir. Sadri Ertem, Servet-i Fünun'nun mahalleyi bile yaşatamadığını, evde geçen gönül ilişkilerini, zamparalıkları konu edindiğini söyler. Halk dilinin üstün geleceğini ve bunda en çok kazananın da Türk edebiyatının olacağının altını çizer:

> "Anadolu'nun kasabalarını, nahiyelerini, köylerini, çalışan halkın yaşayışını yarınki edip istese de istemese de zorla benimseyecektir. Çünkü yazıcı, yaşıyan tipleri söyleyecektir. Yaşıyan tipe uyan dil halkın dilidir. Siz şimdi artık gelin de halkın dilile Osmanlı tanzimat züppesinin duygularını benimsiyerek yazın. Halkın dili bunları benimsemediği için Osmanlı edipleri de edebiyat meydanından çekilecektir."

"Dil Değişmesi ve Edebiyat Dili" başlığı yazısında edebiyatta millîliği dil açısından değerlendirmeye devam eder.[134] İkinci Dil Kurultayı'nın toplantısını değerlendirir. Ona göre, dilden dile geçiş yalnız kelimelerin karşılıklarını bulmak değil; bir mantıktan, bir dünya görüşünden bir başka "tefekkür âlemine" geçmektir. Osmanlıcadan Türkçeye geçerken Osmanlıca kelimeleri sadece Türkçe sözlükteki kelimelerle değiştirerek bir dili "yürütemediğimizi" söyler. Sözlükteki kelimeler halk arasında yaşayan "mefhumların" ifadesi olduğu zaman dili tamamlayacağımızı dile getirir:

---

[133] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Hasta Edebiyata Yuf! – Öz Türkçeden Bir Sınama", *Vakit*, nr. 5298, 8 Teşrinievvel 1932.

[134] Sadri Etem, "İşaretler: Dil Değişmesi ve Edebiyat Dili", *Vakit*, nr. 5973, 24 Ağustos 1934.

> Dilden dile geçiş, hele edebiyat işinde tamamen yeni bir zevkin, bir estetiğin doğumunu istemek demektir.
>
> Bunun için Türk dilinin edebiyat dilini kurmak için öz kelime ile beraber öz zevki de bulmak mecburiyetindeyiz.

Edebiyatta millîlikle ilgili Türk yazarların dışında Avrupalıların Türk edebiyatına dair görüşlerine de yer verilmiştir. İmzasız olarak kaleme alınan "Bugünkü Edebiyatımız"[135] başlıklı yazıda Fransız Arkeoloji Enstitüsü Direktörü Albert-Louis Gabriel'in[136] Türk edebiyatı üzerine tetkikleri aktarılır. Ona göre Cumhuriyet'ten sonra değişen ve gelişen ülkede eskiye dair pek çok şey atılmıştır. Türk kültürüne yabancı olan her şey çıkarılmaya başlanmıştır. Türk Dil Kurumu aracılığıyla Öz Türkçe çalışmaları hızlanmıştır ve dil aracılığıyla "ulusal edebiyatın" gelişim yolları aranmaktadır. Yabancı bir göz tarafından edebiyatımıza dair düşüncelerin de gazetede aktarılması dönemin Öz Türkçe hareketiyle millî edebiyatı geliştirme gayretine dair dikkate değer bir ayrıntıdır.

Bunların dışında Falih Rıfkı [Atay] "Güzel Sanatlar" başlıklı makalesinde güzel sanatlarda ve edebiyatta "taklitçilik"ten ve "örnekçilik"ten uzaklaşmamız kendi kaynaklarımıza yönelmemiz gerektiğini belirtmiştir.[137] "Taklitçilik" konusunda aynı düşünceleri Sadri Ertem de "Amatörlere ve Gençlere Yapılan Telkinler" başlıklı yazısında yer vermiştir.[138] Ona göre millî kültür unsurlarının hepsi güzeldir ve her güzel olan şey mutlaka millîdir. Konuya farklı bir bakış açısı olarak A. İsmet Ulukut makalesinde[139], edebiyatta millîlik konusunu Roma ve Yunan mitolojilerinin kaynağının Türkler olduğunu ispat etmeye çalışarak değerlendirir ve Türk kültürünü gençlere aşılamak için öncelikle Türk edebiyatını öğretmemiz gerektiğine yönelik tavsiyelerde bulunur.

---

[135] İmzasız, "Bugünkü Edebiyatımız", *Kurun [Vakit],* nr. 6360, 24 Eylül 1935.

[136] İsmi yazıda "M. Alber Gabrizel" olarak geçmektedir. "Gabrizel" yazılmasını baskı hatası olarak düşünmekteyiz. Albert-Louis Gabriel (1883-19782): Fransız mimar ve sanat tarihçisi. 1 Şubat 1931'de İstanbul'da açılan Fransız Enstitüsü'nün müdürlüğünü yapmıştır. Bu enstitü, Türk ve Türkiye tarihi, arkeolojisi, sanat tarihi, coğrafyası, jeolojisi, edebiyatı üzerine araştırmalar yapmıştır. Hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Semavi Eyice, "GABRIEL, Albert-Louis", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1996, https://islamansiklopedisi.org.tr/gabriel-albert-louis (09.08.2022).

[137] Falih Rıfkı, "Güzel Sanatlar", *Vakit*, nr. 5692, 11 İkinciteşrin 1933.

[138] Sadri Ertem, "Fikir Meseleleri: Amatörlere ve Gençlere Yapılan Telkinler", *Kurun [Vakit]*, nr. 7245, 15 Mart 1938.

[139] A. İsmet Ulukut, "Güzel Sanatlar: Türk Edebiyatını Okutalım", *Kurun [Vakit],* nr. 6533, 21 Mart 1936.

2. Batı Edebiyatını Esas Alan Millî Edebiyat

Ali Canip'in 1918'de neşrettiği "Bir Ressamla Konuşurken" başlıklı yazısında dile getirdiği edebiyatta millîlikle ilgili düşüncelerinin 1921'de yayınlanan "Edebiyatın Umumî Telakkisinde Asrîlik"[140] başlıklı makalesinde değiştiğini görmekteyiz. Bu makalesinde Batı edebiyatını tanıyarak millî bir edebiyat ortaya çıkarma hevesindedir. "Millîlik" kavramını destanlar üzerinden ele alır. Daha önce *Yeni Mecmua*'da yayınladığı bir yazıdan sonra arkadaşlarıyla arasında "Epope asrî nev' midir, değil midir?" tartışması çıkmıştır. Bu tartışmanın sebebi ise yakın bir arkadaşının her gördüğü şaire "*İlyada* gibi bir millî epope yazmalısınız!" diye tavsiyelerde bulunmasıdır. Ali Canip, destan yazdırma çabasını doğru bulmaz. Ona göre, millî edebiyat karşıtları buna karşı çıkarak yazılan eserleri de eleştirecektir. Çünkü bu tavsiyelerde bulunan arkadaşı, zamanında *Altın Destan*[141] adlı manzumeyi yazmış ve manzumedeki Türkçe kelimeler sebebiyle tenkit edilmiştir. Bu manzume, Yeni Lisan Hareketi'nin temel prensipleri olarak gösterilmiştir. *Yeni Mecmua*'daki yazısında millî bir destanımızın olmadığını, eski destanlarımızı "model" alarak yeni baştan destan yazamayacağımızı dile getirmiştir. Bu düşüncelerini de Théodule-Armand Ribot'un[142] *Yaratıcı Muhayyileye Dair Tedkik* adlı eserinden aldığını belirtir. Ribot'un, "Estoreden epopenin, epopeden romanesk romanın, romanesk romandan realist romanın doğduğunu" izah ettiğini anlatır. Ali Canip bu düşüncelerine başka bir arkadaşının, İranlılara millî destanı veren Firdevsî'yi, Finlerin destanlarını toplayan Lozo'yu[143] ve Germen menkıbelerinden ilham alan Alman romantiklerini örnek göstererek karşı çıktığını açıklar. Arkadaşının verdiği bu üç örneğin birbiriyle alakasız olduğunu şu sözlerle ortaya koyar:[144]

> Firdevsî bir şairdi, yaşadığı muhit, aldığı terbiye "gayr-i asrî" idi. Destanî zihniyeti harikulâde sergüzeştlerden zevk alabilmek hasletini kaybetmemişti. İptidai İranlıların "birsam"ları Firdevsî'nin vicdanında "hayâl" halinde yaşayabiliyordu. Ve işte sırf bu vaziyetten dolayı "Şehnâme"yi yazabilmişti.

---

[140] Ali Canip, "Edebî Musahabe: Edebiyatın Umumî Telakkisinde Asrîlik", *Vakit*, nr.1114, 15 Kânunusani 1921.

[141] Ali Canip, şairlere millî epope yazınız tavsiyesinde bulunan arkadaşının ismini vermemiştir. Yazının devamında arkadaşının *Altın Destan* manzumesini yazdığını belirtmiştir. Bu bilgi ışığında arkadaşının Ziya Gökalp olması muhtemeldir.

[142] Théodule-Armand Ribot (1839-1916): Psikolog. İlk Fransız deneysel psikoloji kuramcısıdır. Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Théodule-Armand_Ribot (03.09.2022).

[143] Ali Canip yazısında Fin destanlarını derleyerek bunlardan Kalevala Destanı'nı kaleme alan kişiyi "Lozo" olarak belirtmesine rağmen bu kişi Elias Lönnrot'tur. Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Kalevala (03.09.2022).

[144] Ali Canip, "Edebî Musahabe: Edebiyatın Umumî Telakkisinde Asrîlik", *Vakit*, nr.1114, 15 Kânunusani 1921.

> Şehnâme'de iptidai İranlıların "ma'şerî ibda"larıyla beraber Firdevsî'nin "ferdî ibda"ı pek mühim yer tutuyordu. "Lozo" ya gelince o bir "tabip"ti. Finlere kendi millî menkıbelerini söyletmiş, onları bir araya toplamış, "Kalevala"yı meydana koymuştu. *Kalevala*'da sadece "mâşerî ibda'" vardı. Lozo'nun muhayyilesi hiçbir rol oynamamıştı. Alman romantiklerine gelince: İçlerinden bir tanesi bile millî epope yazmamıştı.

Yazara göre "kadim epope"miz varsa toplanabilir. Şayet bu mümkün olursa böyle bir eserden sosyolojimiz, tarihimiz ve sanatımız istifade edebilecektir. Böylece Türk'ün manevi çehresi de açık bir şekilde görülebilecektir. Birçok alana yayılmış olan Türklerin yaşadıkları bölgelere giderek, Türk illerini baştan başa dolaşarak halk namelerini toplamak gerektiğini dile getirir. Bu meselenin de edebî bir meseleden çok bir ilmî bir mesele olduğunun altını çizer. Genç şairlerden beklediği şey yaşayan halk edebiyatından ilham almaları ve Batı edebiyatlarını iyi tanımalarıdır. Ona göre ortaya "asrî bir edebiyat" çıkarabilmek için millî kültüre Batı medeniyetini "aşılamaktan" başka çare yoktur.

Ahmet Sırrı [Uzelli][145] Fuad Köprülü ve Darülfünun Terbiye Müderrisi İsmail Hakkı Baltacıoğlu ile yaptığı söyleşilerde "millî edebiyat" konusu üzerinde durmuştur. "Kapıkulu Hikâyesi Safsatadan İbarettir"[146] başlıklı yazısında Mehmet Fuad Köprülü'yle yaptığı röportaja yer verir. Genel itibarıyla Türk edebiyatındaki meselelerin ele alındığı sohbette Fuad Köprülü, millî edebiyatın "yarı vahşi kabilelerden en gelişmiş toplumlara kadar her millette mevcut olan bir sosyal ürün" olduğunu açıklar. Ona göre, her edebiyat kendisini meydana getiren milletin bir ifadesi olduğu için millîdir. "Yüksek" edebiyata millî kimliğin yansıtılarak ulaşılabileceğini Hyppolite Taine'den alıntı yaparak açıklar:[147]

> Bir şair, bir romancı, bir nasir hülasa "ferdî" bir edebiyat şahsiyeti, nasıl "kısmi bir terkib" ise bir milletin edebi zevkine en fazla derecede ma'kes olan muhtelif

---

[145] Ahmet Sırrı Uzelli'nin, *Vakit*'teki yazılarında gazetenin Latin harfleriyle yayınlanmasına kadar "[Ellif]. Sırrı" olarak görülen imzası daha sonra "A. Sırrı" olur .1934'ten sonra "Ahmet Sırrı Uzelli" olarak imzasını görürüz. [Elif]. Sırrı ve "A. Sırrı" imzaları bize ilk başta Agâh Sırrı Levend'in imzası olarak görünse de yaptığımız araştırma sonucunda bu imzanın Ahmet Sırrı Uzelli'ye ait olduğu ortaya çıkmıştır. Serdar Soydan bir araştırması sırasında denk geldiği "A. Sırrı" imzasının peşinde düştüğünü anlatmıştır. "Bu sayı A. Sırrı Uzelli için" ibaresiyle yayınlanan *Uyanış [Servet-i Fünun]* dergisinin nr. 2092/407, 24 Eylül 1936 tarihli "nüshasında yer alan Ahmet Sırrı Uzelli'nin hayatıyla ilgili kaleme alınan yazılardan hareketle *Vakit*'te gördüğümüz "[Elif]. Sırrı, A. Sırrı" imzalarının Ahmet Sırrı Uzelli'ye ait olduğunu açıklamıştır. Bkz. Serdar Soydan, "Evvel Zaman: Ahmet Sırrı Uzelli Soruyor: 'Bugünkü Okuma Vaziyetimiz Nasıldır?'", https://t24.com.tr/k24/yazi/ahmet-sirri-uzelli-soruyor-bugunku-okuma-vaziyetimiz-nasildir,3265 (24.06.2021)

[146] [Elif]. Sırrı, "Köprülüzade Fuad Bey'in Nezdinde Birkaç Saat 1: Kapıkulu Hikâyesi Safsatadan İbarettir", *Vakit*, nr. 2911, 5 Şubat 1926. Bu yazı [Elif]. Sırrı'nın "Tereddi edebiyatı" tartışmasında dönemin edebiyat yazarlarının; felsefe, psikoloji ve terbiye müderrislerinin tartışmaya ve genel olarak Türk edebiyatına yönelik düşüncelerine yer verdiği söyleşi serisinin bir devamıdır.

[147] [Elif]. Sırrı, "Köprülüzade Fuad Bey'in Nezdinde Birkaç Saat 1: Kapıkulu Hikâyesi Safsatadan İbarettir", *Vakit*, nr. 2911, 5 Şubat 1926.

> şahsiyetlerin de mecmuu içtimai bir "edebiyat şahsiyeti" yani "tam bir terkib" demektir. O halde ferdi şahsiyetler arasındaki kıymet derecelerini içtimai keyfiyetler demek olan edebiyatlar arasında da arayabiliriz ve en çok yüksek edebiyat en şahsi en çok kendine benzeyen edebiyattır diyebiliriz. "Hyppolite Taine"e göre her edebiyat mensup olduğu milletin zevkini, ruhunu aynı kuvvetle ifade edemez ve işte İngiliz edebiyatı asıl bu cihetle yani İngiliz ruh ve zevkini ifade cihetiyle yüksektir.

Rus, Alman ve İngiliz edebiyatlarının "ruhları" yani "esasları" itibarıyla milli oldukları için diğer Batı edebiyatlarından ayrı bir öneme sahip olduğunu belirtir. Bizim son nesil edebiyatımızda eksik olan noktanın da bu olduğunu ifade eder. Ona göre edebiyatımız Batı tekniğini almasına rağmen millî bir mahiyet alamadığı için taklitten öteye geçememiştir ve bir şahsiyeti yoktur. Ayrıca "millet" kavramı bizim için yeni bir anlayıştır. "Millet"in "asrî bir cemiyet" demek olduğunu ve "millî edebiyat"ın da "asrî bir edebiyat" yani "millî şahsiyeti en yüksek derecede gösteren ibdaî" bir edebiyat olduğunu açıklar.

Ahmet Sırrı, "Millî Edebiyatı İstikbalde Aramak Lazımdır" başlıklı yazısında Mehmet Fuad Köprülü'yle yaptığı söyleşisine devam eder.[148] Fuad Köprülü, edebiyatımızın İran ve Batı edebiyatlarını zamanında taklit ettiğini ve bunun gerekli olduğunu söyler. 1908'den bu yana büyük bir sanatkârın yetişmediğini buna rağmen edebiyatımızın yeniye, doğruya ve güzele doğru ilerlediğini ifade ederek bunun umut verici bir durum olduğunu belirtir. Millî edebiyatın meydana gelebilmesi için de milletin yani "asrî bir cemiyet"in lazım olduğunu dile getirir. Toplumun bütün "müesseselerinin" inkılaplarla birlikte medeni toplumlardaki gibi "tanzim ve ıslah" edilmeye başlandığını, eski ve canlılığını yitirmiş kurumların yıkıldığını ve bunun yansımalarını edebiyatta da görmeye başladığımızı anlatır. Ona göre, edebiyatımızda dili sadeleştirmek, "ecnebi kaideleri" atmak ve Türk zevkine uymayan aruzu kaldırmak mecburiyeti vardır. Edebiyatı mazide değil istikbalde aramamız gerekir. Millî edebiyatın mevzularını eski Türk mitolojisinden, "ümmet devri" hatıralarından ve bugünkü millet hayatından alabileceğini fakat bunu yaparken kendi ruhundan kopmadan ve yabacılardan tercüme etmeden yapması gerektiğini söyler. Edebiyatımız Avrupa edebiyatları içinde yer almak istiyorsa şeklen onlardan farksız olmalı fakat ruh olarak kendi şahsiyetini ortaya koymalıdır:[149]

---

[148] [Elif] Sırrı, "Köprülüzade Fuad Bey'in Nezdinde Birkaç Saat 2: Millî Edebiyatı İstikbalde Aramak Lazımdır", *Vakit*, nr.2912, 6 Şubat 1926.

[149] [Elif] Sırrı, "Köprülüzade Fuad Bey'in Nezdinde Birkaç Saat 2: Millî Edebiyatı İstikbalde Aramak Lazımdır", *Vakit*, nr. 2912, 6 Şubat 1926.

> Sağlam ve hakikaten millî bir edebiyat vücuda getirmek istiyorsak Garb'ın bütün şekillerini, beynelmilel birtakım sanat telakkilerini almakla beraber onlara millî ruhumuzu ve millî şahsiyetimizi vermekte bir an bile tereddüt etmemeliyiz. Bunun için de nazmı iptida halkın konuştuğu bir lisanla, milletin derunî ahengini veren hece vezniyle yazmalıyız. Türkçenin nahvını Acem ve Fransız tesirinden kurtarmalıyız. Asrî bir adam sıfatıyla kendi hayatımıza bakmalı, mevzularımızı oradan almalıyız.

"İnkılap Edebiyatın da Menbaı Olacaktır" başlıklı yazısıyla Terbiye Müderrisi İsmail Hakkı [Baltacıoğlu]'yla Türk edebiyatı üzerine söyleşilerine devam eder.[150] İsmail Hakkı, teknik itibarıyla mahiyeti ne olursa olsun milletin ruhunu duyamayan ve bir milletin fertlerini zevk itibarıyla dağıtan bir sanatın millî olamayacağını açıklar. Ona göre kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde yapılan inkılaplar ülkeyi sadece siyasî olarak değil, ülkedeki bütün hayatı değiştirmiştir. Bu inkılaplar aynı zamanda "en yeni ve en millî" edebiyatın da kaynağı olacaktır. Türk mimarîsinde Vedat [Mehmet Vedat Tek] ve Kemaleddin Beylerin "asrî teknik" ve "millî zevkin unsurlarını" bir araya getirerek Türk mimarîsinde bir romantizm yarattıklarını söyler. Aynı "teceddüdün" ve millîleşmenin Türk edebiyatında da yaratılabileceği üzerinde durur. Edebiyattaki bu inkılap gayretlerinin Türkçülük akımıyla başladığını ve bazı eserlerde görülebildiğini dile getirir. Buna karşılık edebiyatımızda millîliğin doğmasının önünde bazı maddi engeller vardır. Bunlar, "Türk lisanının millî vahdetini bozan Arap'ın, Acem'in bazen de Frenk'in sarf, nahv, imlâ ve zevk enkazı"dır. "Medeni bir taassupla Garbîleşmeyen, millî bir taassubla da Türkleşmeyen" edebiyatın başarılı olamayacağını ifade eder.

Mehmet Şeref, "Edebiyatımız Nereden Kuvvet Alacak?" başlıklı yazısında Celal Nuri [İleri]'nin *İkdam*'da neşrettiği bir yazısını eleştirirken milli edebiyat hakkındaki görüşlerini açıklar.[151] Celal Nuri, *İkdam*'daki yazısında[152], artık yüzümüzü Batı'ya dönmemiz, Latin ve Antik Yunan eserlerini taklit etmemiz gerektiğini söyler. Genç yazarlara da bu dilleri öğrenmelerini tavsiye eder. Celal Nuri'nin bu düşüncelerine Mehmet Şeref şiddetle karşı çıkar. Celal Nuri'nin önceden edebiyatımızın kaynağı olarak Doğu eserlerini gördüğünü belirtir. Devir ve şartlar değiştiğinde Celal Nuri eski fikirlerini yok sayıp Latin ve Antik Yunan eserlerini

---

[150] [Elif] Sırrı, "Terbiye Müderrisiyle Edebiyatımız Hakkında Mülakat 2: İnkılap Edebiyatın da Menbaı Olacaktır", *Vakit*, nr. 2935, 1 Mart 1926.

[151] Mehmet Şeref, "Edebiyatımız Nereden Kuvvet Alacak?", *Vakit*, nr. 3858, 3 Teşrinievvel 1928.

[152] Celal Nuri, "Edebiyatta, İrfanda Hangi İstikameti Tutacağız?", *İkdam*, S. 11282, 20 Eylül 1928. Yazıyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Hatice Aybay, *İkdam Gazetesinde Edebiyat Yazıları (1894-1928),* (Basılmamış Doktora Tezi), Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa, 2022.

kaynak gösterdiğini dile getirir. Bunlar yanlış düşünceler ve isteklerdir. Yazarlarımızı ilham aramak için bu edebiyatlara yönlendirmenin yanlış olduğunu söyler. Ona göre Orhan Seyfi, Faruk Nafiz, Enis Behiç ve Yusuf Ziya gibi şairlerin, "vatanın ortasından akan Meriç'in berrak suları gibi coşkun ve ruh okşayan yazıları" hiçbir klasiğin ürünü değildir. Hepsi ruh itibarıyla Türk'tür ve ele aldıkları mevzular kendi his ve fikir dünyalarının ürünüdür. Türk gencinin *Şehname*'yi, Virgile'i, *İlyada*'yı okuyup bunlardan yararlanmasını; fakat kendi eserlerini yazarken sadece kendi millî ruhunu yansıtmasını tavsiye eder.

İki farklı açıdan değerlendirdiğimiz Millî edebiyat meselesinde yukarıdaki görüşlere karşılık millî edebiyat kavramına farklı bir bakış açısı getiren Sadri Ertem'e göre millî edebiyat, bakış açısıyla ilgili bir durumdur. "Dünyasız Edebiyat" adlı yazısında edebiyattaki ve sanattaki "millî" kavramını ele alır.[153] Ona göre millî edebiyat kavramı herkes tarafından farklı tanımlanmaktadır. Kimisi, ananelerimizi anlatan edebiyat tanımını yapar. Bunu söyleyenlerin istedikleri millî edebiyat değil, "hasret çektikleri geçmişi millî örtüsü altında ihya etmek"tir. Kimisi de edebiyatın doğduğu yerin havasını, suyunu, taşını toprağını bize olduğu gibi göstermesidir diyerek tanımlar. Bunlara göre millî sözü bir vatan, mevsimler ve iklimlerdir yani Türkiye sınırları içinde objektif görevi gören ve fotoğraf makinesiyle rekabet eden bir sanattır. Yazar, bu sanatın "realist" olabileceğini; fakat sadece tabiat tasvirleriyle millî edebiyatın yaratılamaycağını belirtir. Bazılarının da millî edebiyatın bize harpten ve kahramanlıktan bahseden edebiyat olduğunu söyler. Yazar buna da karşı çıkar. Ona göre millî edebiyat "bir kollektif mizaç meselesidir":

> Meselâ, bir hâdiseyi tetkik işini aynı zamanda bir Fransıza bir İngilize, bir Almana havale etseniz Fransızın bu hâdise karşısında zekâ oyunları yaptığını üslûba kaçtığını, Almanın hâdiseyi metafizikleştiren bir görüşle romantikleştirdiğini, İngilizlerin vak'ayı bir tabiat hâdisesi kaydeder gibi tetkik ettiğini görürsünüz.

Dünya edebiyatlarını birbirinden ayıran unsurun bu mizaç farklılığı olduğunu belirtir. Böylece aynı teknik, aynı olay ayrı ayrı "akisler" meydana getirir. Tefekkürde dünya görüşündeki "kollektivite" farklarını aksettiren edebiyata millî edebiyat demek gerektiğini ifade eder. "Millî" kelimesinin bizdeki "vuzuhsuzluğu"nun sebebini henüz kendimize ait bir dünya görüşü oluşturamadığımız olarak gösterir.

Sonuç olarak *Vakit*'te edebiyatta millîlik konusunun daha çok taklit, orijinallik, millî kaynaklar, Anadolu, milletin sorunları ve duyguları açılarından

[153] Sadri Ertem, "İşaretler: Dünyasız Edebiyat", *Kurun [Vakit]*, nr. 6540, 28 Mart 1936.

değerlendirildiğini söylemek mümkündür. Bu konuda yazıların 1918'den başlayarak 1928'e kadar aralıklarla devam ettiğini görüyoruz. I. Dünya Savaşı'nın sonu, Mütareke Dönemi ve ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına doğru giden yolda, ülkede meydana gelen siyasî ve sosyal çalkantıların edebiyatımızdaki yansımalarını *Vakit*'te çıkan "millîlik" sorunu üzerine değinen yazılarda izleyebiliriz. Dağılan imparatorluk, Anadolu'nun işgale uğraması, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde ulus devlet yaratma idealiyle varlığını daha kuvvetli bir şekilde devam ettirmiştir. Atatürk ilkeleri arasında yer alan "milliyetçilik", Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarından itibaren bir devlet politikası haline gelmiştir. Bu anlayışın edebiyata yansımasını *Vakit*'te çıkan yazılardan hareketle taklitten orijinalliğe doğru giden bir anlayış olarak görüldüğünü söyleyebiliriz. Bu anlayış Batı edebiyatını artık taklit etmeyi bırakmayı; yazarların ilham olarak Batı'yı değil Anadolu'yu ve millî meseleleri almasını gerektiğini telkin eder. Sonuçta imparatorluk dağılmış ve Türkiye Cumhuriyeti'ne sadece Anadolu coğrafyası kalmıştır. Dünya edebiyatında, Türk edebiyatının kendine yer edinebilmesi için, kendi değerlerine yüzünü çevirerek, millî kaynaklarını kullanarak "orijinal" bir karakter yaratarak dünya sahnesinde yerini alabilecektir. Bu anlayışın izlerini yoğun olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında 1928'e kadar görüyoruz. Bu devirde Anadolu'yu ve millî meseleleri esas alan millî edebiyat görüşünden farklı olarak Batı edebiyatını esas alan görüşlere de yer verilmiştir. Ali Canip [Yöntem]'in görüşleri ve Ahmet Sırrı Uzelli'nin söyleşi serilerinde aktarılan Batı edebiyatını esas alan görüşler dikkat çekicidir. Bu görüşlerde millî edebiyat meydana getirirken Batı edebiyatının esas alınması ifade edilirken, yaratılan eserlerde mutlaka millî ruhun yansıtılması tavsiyesi edilmiştir.

1928'de Harf İnkılabı'nın ve ardından 1932'de Öz Türkçe Hareketi'nin "edebiyatta millîlik" tartışmalarını yeniden alevlendirmiştir. Yeni bir millî alfabe yaratma, daha sonrasında dilde meydana gelen millîleştirme hareketleri yeniden "edebiyatta millîlik" konusunu gündeme taşır. Bu son tartışmalarda, "millî" kavramına yaklaşım biraz değişikliğe uğrar. I. Dünya Savaşı'ndan ardından dünya hızlı bir şekilde değişmeye başlar. Kıtalararası ulaşım hızlanır, dünyadaki değişimler hızlanmaya başlar. Dünya yavaş yavaş "kapalı milliyetçiliği" terk etmeye başlar ve Amerikan edebiyatının "egzotik" romanlarıyla birlikte bütün dünyadaki farklı coğrafyalar ve insan toplulukları görülmeye başlanır. *Vakit*'teki yazılarda bu değişimlere yer yer değinilir. Edebiyatta artık millî ve orijinal olabilmek için eski Türk destanlarının, masallarının, hikâyelerinin yerine Cumhuriyet'ten sonra değişen medeni Türkiye'yle

birlikte insanlarımızın güncel sorunlarının ilham alınması gerektiği vurgulanır. Tıpkı Tanzimat'la birlikte edebiyatımızda ortaya çıkan "millî" kavramının Cumhuriyet'e gelinceye kadar anlamının defalarca değişmesi gibi, I. Dünya Savaşı'nın sonlarından Atatürk'ün ölümüne kadar olan süreçte ülkede meydana gelen siyasi, sosyal ve kültürel değişimlerle ve inkılaplarla *Vakit*'te "edebiyatta millîlik"le ilgili yazıların dönem dönem ortaya çıkarak bir tartışma yarattığını ve edebiyatımızda millîliğin nasıl olması gerektiğine dair fikirlerin üretildiğini söyleyebiliriz.

III. Tercüme ve Klasikler Meselesi

Hilmi Ziya Ülken'e göre "bütün esaslı uyanış hareketleri, her şeyden önce birer büyük tercüme devriyle başlamış"tır.[154] Türkçe daha önce Arap ve Fars dillerinden yapılan tercümelerle yeni bir yapıya kavuşmuş, Osmanlıca dediğimiz imparatorluk dili ortaya çıkmıştır.[155] Tanzimat'ın ilanından sonra Batı medeniyetiyle kurulan diyalog ve Batı dillerinden yapılan tercümeler yeni bir kültürün, zihniyetin oluşmasına sebep olmuştur. *Muhaverat-ı Hikemiye* (1859), *Tercüme-i Manzume* (1859), *Tercüme-i Telemak* (1862), *Hikâye-i Mağdurîn* (1862), *Hikâye-i Robenson* (1864), *Tercüme-i Hikâye-i Jöneviev* (1868) Batı'dan yapılan ilk tercüme örnekleridir. Ancak Tanpınar, Tanzimat devrinde yapılan tercümelerin "pusulasız ve dümensiz" yani tesadüfi bir şekilde yapıldığına, bunun bir programa tabi tutulmadığına işaret etmiştir.[156] 1885-1895 yıllarında ise Romantik şair ve yazarlardan yapılan tercümelerin[157] artmasından sonra Batı'dan hangi eserlerin çevrilmesi ve tercümelerin nasıl olması gerektiğiyle ilgili tartışmalar başlamıştır. Klasik eserlerin Türkçeye çevrilmesiyle ilgili ilk yazı Ahmet Mithat Mithat Efendi'ye aittir.[158] Ahmet Mithat, *Tercüman-ı Hakikat*'teki "İkram-ı Aklâm" başlıklı yazısında Batı edebiyatını ve klasiklerini tanımak gerektiğini; dilimizin ve edebiyatımızın gelişmesi için çevirilere ihtiyacımız olduğunu belirtmiştir. Edebiyat tarihimizi bir süre meşgul eden ve "Klasikler Meselesi" olarak

[154] Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016, s. 5.
[155] İnci Enginün, "Tanzimat Sonrası Çeviriler", *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 81.
[156] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 263.
[157] Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 27.
[158] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, s. 811.

bilinen bu tartışma[159], daha sonraki dönem yazarlarının da konu üzerinde düşünmesine sebep olmuştur.

Vakit gazetesi yayımlanmaya başladığı günden itibaren Batı edebiyatından pek çok hikâye ve roman tefrikalarına sayfalarında yer vermiştir. Bu tercüme tefrikalar 1917'den 1938'e kadar aralıksız devam etmiştir. Bu tercümelerle ilgili ileride yapılacak olan bir çalışma, gazetenin ve dönemin tercüme faaliyetlerini ortaya koyacaktır. Gazetenin yoğun olarak tercüme eser tefrikaları yayımlamasının yanında tercümelerle ilgili nazarî görüşleri ortaya koyan yazılar da 1928'den sonra görülmektedir. 1932'den sonra gazetede yoğun bir şekilde tercümenin önemi, yöntemi ve tercüme hataları, telif sorunu, hangi eserleri tercüme etmeliyiz, bilim ve edebiyatta ilerlemek için tercüme eserler mi yoksa telif eserler mi gerekli gibi konular ele alınmıştır. Ayrıca yayımlanan yazılarda "telif hakkı" meselesi üzerinde de durulmuştur. *Vakit*'te tercüme meselesi başta Sadri Ertem olmak üzere, Fikret Adil, Selami İzzet, Hakkı Süha gibi yazarlar tarafından değerlendirilmiştir. Gazetedeki yazıların içeriği doğrultusunda "Tercüme ve Klasikler Meselesi"ni "Mütercimin Nitelikleri" ve "Tercümenin Nitelikleri" başlıkları altında inceleyeceğiz.

1. Mütercimin Nitelikleri

Vakit'te yayımlanan "Tercüme ve Klasikler Meselesin"e dair yazılarda mütercimin nitelikleri üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Bu yazılardan ilki Kazım Nami [Duru], "Tercüme mi Telif mi?"[160] başlıklı yazısıdır. Yazar, tercüme meselesini etraflı ve derinlikli bir şekilde ele almıştır. Dönem gazetelerinde tercüme meselesi gündemdedir. Çünkü yapılan tercümelerde hatalar göze çarpmaktadır. Buna sebep ise mütercimlerin Türkçeyi iyi bilmemeleridir. Kazım Nami'ye göre bütün insanlığın malı sayılan klasikleri özellikle İngiliz edebiyatından Shakespeare'i tercüme etmeliyiz. Bunu yaparken dönem mütercimlerinin kullandığı "klişe Türkçe" yerine "en makbul, en güzel Türkçe"yi kullanmak gerekir. Klasik eserleri tercüme etmenin oldukça zor olduğunu belirten Kazım Nami, aynı zamanda okur kitlesinin bu tür eserlerin kıymetini ve güzelliğini kavrayacak kadar "zevk inceliğine" sahip olmadığını da açıklar. Bunu

[159] Ayrıntılı bilgi için bkz. Ramazan Kaplan, *Klasikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)*, AKM Başkanlığı Yayınları, Ankara 1998.; H. Harika Durgun, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.

[160] Kazım Nami, "Tercüme mi Telif mi?", *Vakit*, nr. 3725, 20 Mayıs 1928.

elde edebilmek için uzun bir eğitim sürecine ihtiyacımız olsa da yapılan tercümelerden yine pek çok şey öğrendiğimizi ifade eder:[161]

> Ya alelade edebî eserleri, mesela âlemce meşhur olmuş romanları tercüme edebilir miyiz? İşte elli altmış seneden beri tercüme edilen romanlar meydanda duruyor. Vakıa biz bu romanlardan az çok bir zevk terbiyesi aldık; hatta okumağı, yazmağı öğrenmekte bunlardan çok istifade ettik; fakat en iyi kalemlerden çıkmış tercümelerde bile muharririn fikrini yanlış ifade eden ne sahifeler vardır. O tercümelerin Türkçesi, klişe Türkçenin bir başka türlüsüdür. Böyle olmakla beraber roman tercümelerinden dilimiz bilhassa üslup noktasından, hayal zenginliği noktasından pek çok istifade etti. Demek ki her ne de olsa edebî tercümelerden lisanımıza faideler geleceğine şüphe yoktur. Bu türlü tercümelerin, baştan savma yapılmamak şartıyla, edebî zevkimizi de terbiye edeceğine bugüne kadarki tecrübelerle inanmak lazımdır. Garb'ı anlamamızda mütercim eserlerin çok tesiri olmuştur.

Edebiyatta tercüme gerek şair ve yazara gerekse okura yeni ufuklar açar, onu farklı dünyalarla tanıştırır. Özellikle tercüme eserler, şair ya da yazarı "tema, imaj ve teknik" bakımdan besleyen önemli bir kaynaktır.[162] Bu bakımdan tercüme faaliyetinde başarılı olunduğu takdirde telif eserlerin de yayımlanabileceğini ifade eder. Fakat tercüme, ülkemizde adeta "yoklukta bir varlık" göstermektedir. Bunun yanı sıra tercümenin hiçbir zaman aslına sadık kalamayacağını da belirten yazar, bu konuda "*Tradduttore traditore*", İtalyanca deyimi zikreder. "Mütercim haindir" anlamına gelen bu deyim; tercümenin, eserin asıl müellifinin fikrine ihanet ettiğini belirtir.

Kazım Nami'ye göre mütercim tarafından ancak Türkçenin doğru ve düzgün bir şekilde bilinmesi ve çevirilerde bunun hakkıyla gösterilmesi neticesinde başarılı bir tercüme meydana gelir. Mütercim yaratıcı bir kişi değildir. Her ne kadar orijinal ve yaratıcı bir işmiş gibi görünse de sonuçta mütercim; asıl müellifin gözleriyle gören, kulaklarıyla duyan bir kişi halindedir. Buna karşılık telif, bir yaratmadır ve orijinaldir. Asıl olan teliftir ve her millete de "müellif" eserler lazımdır. Tercüme faaliyetleri hiç "orijinalitesi olmayan" toplumlarda daha çok görülmektedir. Sosyal, siyasi alanlarda "kuvvetli yaratıcılar" çıkaran Türk milletine hâlâ tercüme alanında dolaşmayı yakıştıramaz. Türkiye'nin "yeni bir hayatın yolcusu" olduğunu belirten yazar, her türlü fikir faaliyetinde yaratıcı olmak zorunda olduğumuzu ifade eder. Bu açıklamalarından sonra yazısının başında zikrettiği ve onayladığı "tercümeler yoluyla telif eserlere ulaşabileceğimiz" fikrine karşı çıkar. Ona göre bilim ve edebiyat sahasında hâlâ "çırak" kaldığımız, gelişme gösteremediğimiz için iyi, güzel telif eserler meydana

---

[161] Kazım Nami, "Tercüme mi Telif mi?", *Vakit*, nr. 3725, 20 Mayıs 1928.

[162] Emel Kefeli, "Edebiyatın Gelişmesinde Tercümelerin Rolü: Tercüme Edebiyatı", *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 146.

getirememekteyizdir. Kendisini telif eserler verecek kadar yeterli görmediğinden tercümeler yaptığını söyleyen Kazım Nami, telif eserler vermek istiyorsak bunu da ancak Türkçeyi bilim ve edebiyat dili haline getirebildiğimizde gerçekleşeceğini ileri sürer. Bunun yolunun da ancak Batı dillerinden birinin, Almancanın "yardımcı dil" olarak seçilmesiyle mümkün olduğunu belirterek önceki düşünceleriyle çelişen bir ifade kullanır.

Doktor Halil Fikret imzalı "Tercüme mi Telif mi?" başlıklı yazıda Kazım Nami'nin özellikle Türkçenin geleceğini temin edinceye kadar tercümelerden vazgeçme fikrine ve Türkçenin bilim dili olabilmesi için başka bir Batı dilini "yardımcı dil olarak" seçme düşüncesine karşı çıkar.[163] Bizdeki tercümelerin en büyük eksikliğinin mütercimlerin "iradesizliği ve sabırsızlığı" olduğunu dile getirir. Türkçenin bilim ve felsefe tercümelerinde düşünüldüğü gibi yetersiz olmadığını, tercüme edilen bazı eserlerin başarılı olduğunu söyler. Tercümenin "münfail", telifin "fail" bir iş olduğu fikrine karşı çıkar. Ona göre insanlar uzun yıllar boyunca başkalarının fikrini almak ve dediklerini anlamak için vakit geçirir. Bu "alış ve anlayış" devrinden sonra 30-40 yaşlarında telif eserlerin yaratılmasının mümkün olduğunu dile getirir ve Batı'yı örnek gösterir:

> Bu malumat ne kadar vazıh ve etraflı olursa, ileride –ayrıca bir nev' ibda' demek olan- telif kabiliyeti o kadar kuvvetlenir. Avrupa'da, Rönesans devrinde, klasik eserlerin tercümesi salgın bir hastalık halini almıştı. Bir Fransız ve İngiliz: "Bizim zevkimiz; düşüncemiz henüz o derece incelmemiştir. Binaenaleyh bu tercüme hastalığından vazgeçelim!" demeği akıllarına getirmemiştir. Karşımızda bir Rousseau, bir Pestalozzi, bir John Dewey dururken ve onların bin bir tecrübe mahsulü olan eserleri kütüphanelerde mevcut iken, biz, orijinal bir cemiyet olmak için onlara nasıl lakayt kalabiliriz?

Vedat Nedim [Tör], Hüseyin Suat'ın Shakespeare'in eserleriyle ilgili "antika kabilinden şeyler" sözüyle başlayan Shakespeare tartışmaları sırasında neşrettiği "Dehalara Kapımızı Açmalıyız" başlıklı yazısında tercüme meselesine de değinir.[164] Dünya üzerinde hemen hemen bütün dillere çevrilmiş olan Shakespeare'i Türkçeye tercüme ederek tanıtan kişileri, medeniyetin öncüleri olarak görür. Shakespeare tiyatrolarının kötü çevirilerle kötü bir şekilde temsil edilmesinin, onun değerini alçaltmayacağını belirtir. Ona göre, Darülbedayi repertuvarına Shakespeare, Schiller, Moliere, Strindberg, İbsen ve Tolstoy gibi tiyatro klasiklerini tercüme edenler minnetle ve takdirle karşılanmalıdır. Daha öncesinde "dejenere Fransız burjuvasının

[163] Doktor Halil Fikret, "Tercüme mi Telif mi?", *Vakit*, nr. 3735, 30 Mayıs 1928.

[164] Vedat Nedim, "San'at Hayatı: Dehalara Kapılarımızı Açmalıyız!", *Vakit*, nr. 4088, 30 Mayıs 1929. Gazetenin bu sayısında geriye atlama var. Normalde gazete numarası 4091 olması gerekiyor.

kirli çamaşırlarını, kafaya ve ruha değil dalağa hitap eden adi vodvillerini" tiyatro ideali olarak gösterenler memlekete hiçbir yararı olmamıştır. Shakespeare ve Moliere gibi tiyatronun klasik isimlerinin eserlerinin teknik ve fikir gibi konularda zamanın gerisinde kalmalarına rağmen bu eserlerden öğrenebileceğimiz çok şeyi vardır. Özellikle bizim de dehalar yetiştirebilmemiz için başka milletlerin dehalarını "ithal etmek" zorunda olduğumuzu ifade eden Vedat Nedim'in Kazım Nami gibi telif eserlere giden yolun tercümelerden geçtiği fikrinde olduğunu söyleyebiliriz.

Sadri Ertem, "Kaliteli Tercüme Devri ve Nurettin Artam" başlıklı yazısında son dönemde kitapçılarda yoğun bir şekilde tercüme faaliyetinin olduğu üzerinde durur.[165] Kitapçıları dolaştığında "yığın yığın" tercüme eserlere rastladığını belirtir. Yüz yıldır tercüme meselesini halledemediğimizi söyler. Dünyadaki tercüme faaliyetleriyle bizdeki yeni tercüme faaliyetlerinin neleri ortaya çıkardığı ve ne anlam ifade ettiğini açıklar:

> Tercüme faaliyetidir ki; daima Rönesansların başlangıcını ifade etmiştir. Yunan fikrinin ve sanatının Roma'ya geçişi tercüme yolile olmuştur. İskenderiye hayatı bir tercüme devriyle başlamıştır. İslâm âleminde Rönesans tercümenin eseriydi. Hiristiyan âleminde kiliseyi ilk defa fikre ve mantığa adapte eden tercüme olmuştu. Yeni zamanı fetheden Rönesans yine kaynaklardan yapılan tercüme idi.
>
> Bizim yeni tercüme devresi kalite iştiyakının bir ifadesi olduğu kadar, halkın da doğrudan doğruya bu kaliteyi idrakteki hassasiyetini ifade eder.

Yeni tercüme devrinin eskiye göre üstün olmasının bir sebebi de çocuklara klasik eserleri tanıtmaktır. Kaliteli tercüme esere örnek olarak da Nurettin Artam'ın *Şekspirden Hikâyeler*[*] adlı eserini gösterir ve bu eserin bize yeni devrin çocuk ruhunu yansıtmaya çalıştığını ifade eder. İkinci olarak [Rudyard] Kipling'in *Cengel Hikâyeleri*[**] serisini de önemli bir tercüme eser olarak gösterir.

İbrahim Hoyi, "Telif Hikâyeciliğimiz" başlıklı yazısında edebiyatımızda yoğun bir şekilde tercüme faaliyeti olduğuna değinir; fakat bu tercümelerin Sadri Ertem'in aksine, kalitesiz olduğunu belirtir.[166] Yapılan tercümelerin çoğu hatalı ve aslından uzaktır. İbrahim Hoyi'ye göre özellikle Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* piyesi hatalı ve aslına uygun bir tercüme değildir. Tercüme yarışı içinde telif eserlerimizin azaldığını, birçok yazarımızın da telif eserlerine adaptasyon olabilir

---

[165] Sadri Ertem, "İşaretler: Kaliteli Tercüme Devri ve Nurettin Artam", *Kurun [Vakit]*, nr. 7238, 8 Mart 1938.

[*] *Şekpirden Hikâyeler*, Ulus Basımevi, Ankara, 1938.

[**] *Cengel Kitabı*, Ulus Basımevi, Ankara, 1936.

[166] İbrahim Hoyi, "Edebiyat ve San'at: Telif Hikâyeciliğimiz", *Kurun*, nr. 7287, 26 Nisan 1938.

şüphesiyle bakıldığını ifade eder. Tercüme ve adaptasyon alışkanlığının, hikâyeciliğimizi nasıl olumsuz etkilediğini açıklar:[167]

> Bütün kuvveti daha fazla adaptasyon, tercümeye vermiş bulunuyoruz. Gazete sayfalarını kaplayan hikâyecilerin ekserisi, -kendim de dahil olmak üzere- kafa mahsulü vermekten, telif, bütün vasıflarile 'millî' hikâye yaratmaktan ziyade, bildiğimiz yabancı bir dilin gölgesine sığınarak çalakalem irili ufaklı molozları, okuyucuya 'mücevher' diye sunuyoruz. Vazifemiz hakiki 'mücevher'i işleyip, yontup ona vermek olduğu halde…

Sadri Ertem, "Tercüme Ahlâkı" başlıklı yazısında İbrahim Hoyi'nin çevirdiği iki kitap üzerinden tercüme işinin nasıl olması gerektiğinden bahseder.[168] Bu iki kitaptan birincisi Hintli şair Tagore'dan tercüme ettiği *Bahçıvan*'dır[*]. İkincisi de Hermann Sudermann, Edgar Allan Poe, J. M. Machado de Assis, Jan Neruda, Karolay Kisfaludi, Frenc Malnair ve Maksim Gorki'nin seçme hikâyelerinin olduğu *Yarasa*[**] adlı eserdir. Yazar, İbrahim Hoyi'yi başarılı bir mütercim olarak görür. Tercümede, eserin orijinaline sadık kalmak için büyük bir özen göstermiştir. Tercümede eserin aslına "ihanet etmemek" gerektiğini dile getirir. Türkiye'nin de bir Rönesans devri geçirdiğine ve yapılan tercümelerin bize kazanç sağladığına inanır. Fakat bu tercümelerin itinalı bir şekilde yapılması gerektiğinin altını çizer. Ayrıca Sadri Ertem bu tercümelerin "edebiyat bahçemizde gübre değil, bir aşı" olması gerektiği fikrindedir. Tercüme eserlerin sadece okuyucunun ruhuna bir an için "egzotik bir meyve etkisi" yapmaktan çok millî edebiyata teknik ve ruh bakımından yeni eserler kazandıracak derecede örnek olması gerektiğinin altını çizer.

"Edebiyatımızda Tercüme Devri" makalesinde Sadri Ertem, Mustafa Nihat Özön'ün *Metinlerle Muasır Türk Edebiyat Tarihi* adlı eserinde Tanzimat'tan itibaren tercüme edilen eserlerin listesi bulunduğunu; bu eserlerin fikrimize, hissimize ve zevkimize tamamen tesir ettiğini söylemenin zor olduğunu beyan eder.[169] Ona göre, yabancı bir eser zevkinin bir milletin sınırları içinde yayılabilmesi için sadece tercüme edilmesi yeterli değildir. Tercüme eserlerin topluma etki edebilmesi için gerekenleri sıralar:

> Tercüme bir eserdeki hayatın, zevkin tefekkürün değil, sadece dilin değiştirilmesidir. Eğer insanlar alıştıkları bir hayatın, bir zevkin, tefekkürün çerçevesine sımsıkı bağlı iseler, kendi itiyatlarından başkasına kıymet

---

[167] İbrahim Hoyi, "Edebiyat ve San'at: Telif Hikâyeciliğimiz", *Kurun*, nr. 7287, 26 Nisan 1938.

[168] Sadri Ertem, "İşaretler: Tercüme Ahlâkı", *Kurun [Vakit]*, nr. 7428, 14 Eylül 1938.

[*] Ahmet İhsan Basımevi, İstanbul, 1938.

[**] Vakit Matbaası, İstanbul, 1934.

[169] Sadri Ertem, "İşaretler: Edebiyatımızda Tercüme Devri", *Kurun [Vakit]*, nr. 7483, 8 Teşrinisani 1938.

> vermiyorlarsa tercüme edilmiş yabancı eserlerle temas temin edilmiş sayılmaz. Yabancı bir eserin zevkine varmak, içine girmek demek ya kendi hayatından kabuğundan çıkan bir mahlûk gibi soyunmak yahut kendi hayatile yabancı hayat arasında müşterek zevk ve fikir irtibatlarını temin etmiş olmak lâzımdır.

Sadri Ertem, Osmanlı'nın Viyana önlerindeyken dahi Batı'ya ve Batı kültürüne uzak kaldığını; fakat şimdi Cumhuiryet'le birlikte Batı kültürüne çok daha yakın olduğumuzu söyler. Böylece günümüzde de tercüme eserlere rağbetin oldukça fazla olduğunu belirtir. Ona göre artık edebiyat sahasında çok yoğun bir tercüme faaliyeti vardır, tercüme eserlerin önemli bir kısmının gerçekten "edebî çeşni"ye sahip olgun eserledir. Tercümelerle elde ettiğimiz "zevk" gelecek neslin üzerinde büyük bir etkisi olacaktır. Sadri Ertem; dönemin başarılı mütercimleri olarak Nasuhi Baydar, Reşat Nuri Drago, Nurettin Artam, Avni İnsel, İbrahim Hoyi, Hasan Âli Ediz'in isimlerini sayar.

2. Tercümenin Nitelikleri

1932-1938 arasında gündeme gelen "Telif Hakkı"yla birlikte gazetede tercümenin niteliklerine yönelik yoğun bir şekilde kaleme alınır. Fikret Adil, "Edebî Kontenjan İsteriz"[170] başlıklı dönemin Maarif Vekili Reşit Galip Bey'e ithafen yazdığı açık mektupta Lozan Konferansı'nda tartışılan edebî mülkiyet hakkıyla ilgili bilgi verir. Türkiye'nin bu konferansta sanat ve edebiyat eserlerinde mülkiyet hakkını[171] tanımak istemediğini söyler. Türkiye'nin mülkiyet hakkını tanımama gerekçelerini sıralar:[172]

> -Biz, diye düşünüyorduk, zengin bir millet değiliz. Bundan sonra kültürümüzü Garptan almak istiyoruz, Garbın büyük mütefekkirlerinin, âlimlerinin yüksek eserlerini tercüme edip gençlerimizi okutmak, onlara irfan vermek mecburiyetindeyiz. Eğer mülkiyet hakkını tanırsak, bunları tercüme etmek için müelliflerine mülkiyet hakkı vermeğe paramız yetişmez, Garp ilim ve irfanından istifade edemeyiz.

Yazar bu gerekçelerin kabul gördüğünü ve bütün dünya eserlerini telif ödemeksizin kullanmaya hak kazandığımızı söyler. Buna rağmen bizim bu fırsatı değerlendiremediğimizi bilakis çok yanlış şekilde kullandığımızı belirtir. Avrupa'da bir yazarın ölümünden belli bir süre sonra eserleri üzerinde telif hakkı kalkar. Bu

---

[170] Fikret Adil, "Edebî Kontenjan İsteriz", *Vakit*, nr. 5347, 27 Teşrinisani 1932.

[171] Makalede bahsedilen sözleşme, Lozan Antlaşması'nda Türkiye'nin taraf olması istenen bilim, sanat ve edebî eserlerin korunması hakkındaki *Bern Sözleşmesi*'dir. Türkiye'nin bu sözleşmeye katılım süreciyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kadir Kurt, "Bern Sözleşmesi ve Türkiye'nin Katılım Süreci", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, nr. 104, Güz 2021, s. 1-42.

[172] Fikret Adil, "Edebî Kontenjan İsteriz", *Vakit*, nr. 5347, 27 Teşrinisani 1932.

bakımdan Voltaire, Rousseau, Tolstoy, Dante, Oscar Wilde, Karl Marx gibi toplumumuza daha yararlı olabilecek yazarların eserlerini tercüme etmek yerine Maurice Leblanc ve Maurice Dekobra gibi yazarlara yönelmemizi eleştirir. Çünkü bu yazarların eserlerindeki mülkiyet hakkından muaf olmadığımız gibi fırsatı yanlış değerlendirerek "kafaları besleyecek yerde" Nat Pinkerton gibi yazarların eserlerini tercüme ederek toplumu zehirlediğimizi ifade eder. Ayrıca ona göre fikir adamlarının eserleri de yanlış tercüme edilerek ziyan olmaktadır. Kazım Nami ve Vedat Nedim'den farklı olarak tercümelerin, telif eserlerin ortaya çıkmasına engel olduğunu düşünür. Fikret Adil, Türk yazarların uzun çabalar sonunda kaleme aldığı eserlerin piyasadaki mütercimlerin mülkiyet hakkı vermeden ve çabalamadan neredeyse bedava tercüme ettiği eserlerle rekabet edemediğini belirtir. Yazar, yerli malların rekabet edebilmesi için kontenjan listeleri, millî sanayi muafiyetleri yapılırken yerli fikirlerimizin bu kadar büyük bir kuvvet karşısında ezilmesinin önüne geçilememesine itiraz eder ve Türkiye'nin de bütün dünya devletleri gibi bilim ve sanat eserlerinde mülkiyet hakkını tanıması gerektiğinin altını çizer.

Sadri Ertem, "Yabancı Memleketlerde Türk Eserleri ve Telif Hakkı" başlıklı yazısında Fikret Adil'in düşüncelerine hak verir.[173] Türk ticari ve sanayi hayatının günden güne gelişmekte olduğunu belirttikten sonra "edebî ihracatımız"ın da gelişmekte olduğuna değinir. Ona göre, Türk yazarları yurtdışında ilgi görmekte ve yazarlarımızın eserleri takip edilmektedir. Balkanlarda, Rusya'da pek çok Türkçe eser tercüme ve tefrika edilmektedir. Buna karşın Lozan Antlaşması'nda Bern Sözleşmesi'nde taraf olmamamız nedeniyle yazarlarımız telif ücreti alamamakta ve "istismar" edilmektedir. Telif hakkı vermediğimiz için edebiyatımız Batı'nın zayıf nitelikli eserlerinin istilasına maruz kalmaktadır. Edebiyatımızın gelişerek kökleşmesi için kötü ve ucuz edebiyat ithalatının önüne geçilmesi gerektiğini ve bu şekilde Türk yazarının rahat edebileceğini anlatır.

Fikret Adil, "Gene Edebî Kontenjana Dair"[174] başlıklı yazısında bir önceki yazısını özetler ve konuyla ilgili görüşlerinin Sadri Etem, Burhanettin Felek, Vâlâ Nurettin gibi yazarlar tarafından desteklendiğini belirtir. Fakat Nurullah Ataç *Milliyet*'te yayınladığı makalesinde, kendisinin düşüncelerine karşı çıkmıştır. Nurullah Ataç yazısında birçok yazarın, yabancı eserleri adapte ederek kendi eserleriymiş gibi

[173] Sadri Etem, "Yabancı Memleketlerde Türk Eserleri ve Telif Hakkı", *Vakit*, nr. 5362, 12 Kânunuevvel 1932.
[174] Fikret Adil, "Gene 'Edebî Kontenjan'a Dair", *Vakit*, nr.5381, 31 Kânunuevvel 1932.

tanıttığını söyler. Ataç, vaktiyle Fransızların Yunan edebiyatını "yağma etmesi" gibi Türklerin de Batı edebiyatı örneklerini iyi-kötü diye ayırmadan tercüme ederek zamanla kaliteli tercümelere ulaşacağına inanır. Fikret Adil'e göre mülkiyet hakkına karşın yazarların yabancı eserleri kendi eserleriymiş gibi göstermesi yanlıştır. Bu durumun önüne hiçbir yerde geçilemez. Mülkiyet hırsızlığı yapan kişileri Nurullah Ataç gibi eleştirmenler otaya çıkarır. Son olarak Batılı eleştirmenleri sayarak üstü kapalı bir şekilde Nurullah Ataç'ın bu eleştirmenleri "yağma" ettiğini ileri sürer:[175]

> Nurullah Ata[ç]! Sen de pek alâ ne demek istediğimi biliyorsun. Bu mevzu etrafında yazı yazdığına çok teşekkür ederim. Hem kendi namıma, hem de -kendilerine rağmen- bütün arkadaşlar namına. Yazılarını devam ettir. Fakat çok düşünen ve bilen kafanı edebî kontenjan lehine işlet. Sen de bir vakitler "Tercüme telif" encümeninin tercümelerinin nasıl yapıldığını biliyorsun, "piyasada" yapılanları da tehzil ve tenkit edenlerin -hem de nasıl bir lisanla- başındasın.
>
> Ve nihayet bir "Paul Souday", bir "Lucien Dubech" gibi münekkitlerin mevcudiyetleri hiçbir vakit bir "Nurullah Ata[ç]"nın fakat "Orijinal bir Nurullah Ata[ç]'nın mevcut olmasına mâni oluyorlar mı? Halbuki sen ne onları, ne de "Remy de Gourmont"u yağma etmiyorsun!

Selami İzzet "Telif Hakkı" başlıklı yazısında Fransızca ve Almancadan tercüme veya adapte edilecek eserler için telif hakkı verileceği haberine dair görüşlerini paylaşır.[176] Ona göre neşriyatımızın yüzde doksanı adapte veya tercüme olduğundan bu telif hakkı bizi çok zor durumda bırakacaktır. Burada asıl önemli olan tiyatro oyunları ve ilmî eserlerdir. Bu eserlerde hiçbir şekilde "kaçakçılık" yapılamayacağını ve bunların adaptelerine veya tercümelerine çok ihtiyacımız olduğunu ifade eder. Roman ve hikâyede nasılsa bir şekilde telif hakkı ödeneceğini dile getirir. Bunun yanı sıra Selami İzzet, Fransızca ve Almanca hiçbir edebî eserin tercüme edilmediğini, Arap harfli tercümelerin ise bozuk ve hiçbir kıymetinin olmadığını söyler. Latin harfleriyle doğru düzgün tercüme faaliyetine başlayamadığımızı özellikle bilimsel eserleri ihmal ettiğimiz için kütüphaneler, bilim ve teknik konulu kitaplardan yoksundur. Yazar ayrıca bilimsel eserlerin tercümelerinin bir denetime tabi tutulması gerektiği üzerinde durur.

Fikret Adil, "Telif Hakkına Dair" başlıklı bir diğer yazısında, önceki yazısını kısaca özetleyerek, telif hakkı ödenmesiyle ilgili haberin kendi yazısıyla yakın bir soruna temas ettiğini belirtir.[177] Bu haberin ortaya çıkmasının sebebi ise Almanya ve Fransa'yla yapılan ticari anlaşmalardır. Buradan hareketle artık günümüzde edebiyatın

---

[175] Fikret Adil, "Gene 'Edebî Kontenjan'a Dair", *Vakit*, nr.5381, 31 Kânunuevvel 1932.
[176] Selami İzzet, "Sohbetler: Telif Hakkı", *Vakit*, nr. 5399, 18 Kânunusani 1933.
[177] Fikret Adil, "Telif Hakkına Dair", *Vakit*, nr. 5401, 20 Kânunusani 1933.

Avrupa'da ticari bir ürün özelliği kazandığını ifade eder. Bunu da bazı yazarların haksız bir şekilde hoş karşılamadığını söyler. Aslında konuyla ilgili iki farklı görüş mevcuttur: Bazıları tercümelere çok ihtiyacımız olduğunu, telif hakkı vermediğimizde bunlardan mahrum kalacağımızı ve Avrupa'daki gibi iyi eserler neşredemeyeceğimizi söyler. Bazıları da tercümeler ve adapteler sayesinde matbuatın geçimini sağladığını ve bunlar olmadan neşriyatın yapılamayacağını dile getirir. Kimileri de bunun bir Alman-Fransız kavgası olduğunu hem Almanların hem de Fransızların gizlice Türkiye'ye eserler göndererek birbirlerinin edebiyat ve neşriyat faaliyetinde üstünlük sağlamaya çalıştıklarını düşünür. Fikret Adil bu son görüşe karşı çıkar. O döneme kadar matbuatı tercüme ve adapte eserler doldurduğu için Türk okuyucusu matbuata diğer memleketlerde olduğunun aksine ilgisiz kalmıştır. Ne zaman bir gazetede ülke içi, güncel konular çok olup yabancı yazı azsa gazeteler büyük rağbet görmektedir. Ayrıca Fransa ve Almanya 14 milyonluk Türk nüfusunu kendi kültürlerine çekmek için kavga ediyorsa ikisine de geçit vermememiz gerektiğini çünkü maddî manevî bütün kapitülasyonları kaldırdıktan sonra hiçbir ülkenin vesayeti altına giremeyeceğimizi dile getirir. Özellikle de edebiyatını ticari bir ürün halinde propaganda aracı yapmış milletleri tehlikeli olarak gösterir. Yine bütün bu dertlerden kurtulma yolunun telif hakkını tanımaktan geçtiğini dile getirir.

Telif hakkı meselesinden sonra Mehmet Asım "Millî Edebiyatta Hareketler" başlıklı başmakalesinde Ankara Halkevi Dil, Edebiyat, Tarih Şubesi'ni kuran gençlerin millî bir edebiyat oluşturma gayretlerini anlatırken gençlerin adapte ve tercüme meselesine dair görüşlerini aktarır.[178] Gençlerin, yeni nesil edebiyata yapışıp kalan "adaptasyon hastalığı"nı millî edebiyat için tehlikeli gördüklerini; tercümelerde sadece bir isim değiştirmek suretiyle millî edebiyat olarak kabul edilen yabancı eserlere karşı mücadele etme düşüncesinde olduklarını söyler. Ona göre, Türk gençliğinin ve Türk milletinin yeni dille yazılmış ve konusunu sadece İstanbul'dan değil bütün Anadolu coğrafyasından alan edebî eserlere ihtiyacı vardır.

Sadri Ertem, "telif hakkı" tartışmasından sonra tercüme meselesini başka bir açıdan ele alır. Edebiyatımızda fikir olmadığına dair görüşlere karşı çıkan yazar, şiirlerimizi Fransızcaya tercüme eden bir arkadaşının görüşlerinden istifade ederek

[178] Mehmet Asım, "Millî Edebiyatta Hareketler", *Vakit*, nr. 5473, 4 Nisan 1933.

edebiyatımızda "his" kavramının "fikir" kavramının yerine geçerek ana unsur haline gelmesine sebep olarak tercümeleri gösterir:[179]

> "-Bizim şiirleri çok defa Fransızcaya tercüme edince aslındaki tad kalmıyor. Fakat Fransızcadan Türkçeye tercüme ettiğim bazı şiirler, tercüme bir kanaviçenin tersidir sözüne pek çok itiraz etmemekle beraber ayakta durabiliyorlar. Bence bunun sebebi bizim şiirde his unsurunun fikir unsurunun yerini tamamen kaplamış olmasıdır. Fransız şiirinden bize çevrilebilen kısım fikirlerdir."

Tanzimat'tan sonra Batı'yı bir "put" olarak kabul eden cemiyetin gerçekten fikre ihtiyacının olmadığını ve her meseleyi halletmiş gördüklerini belirtir. Edebiyatımıza bir "fikir çeşnisi" verecek unsurlar aranıyorsa bunun yabancı hayranlığından kurtulmuş ve karşılaştığı meseleleri halletmek için ıstırap duyan kişilerin gerçekleştireceğini söyler. Ona göre Batı eserlerinden tercümeler yoluyla "hazır fikir" alan edebiyatçılarımız, yaratma sancısı duymadan taklit eserler meydana getirmişlerdir. Böylece edebiyatımızı fikirsiz bırakmışlardır. Yeni nesil edebiyatçılarımız eskilerin aksine "bir fikir" yaratma uğraşı içindedirler.

Başka bir yazısı "Aşağılık Korkusu"nda, Tanzimat'tan bu yana gelen Batı edebiyatını örnek alarak tercümeler yoluyla takip etme geleneğinin bizde bir "aşağılık kompleksi" yarattığından bahsetmiştir.[180] Sadri Ertem'e göre bu durum başarılı bir eser gördüğümüzde "kesin tercümedir" anlayışının hâkim olmasına neden olmuştur. Buna örnek olarak Mehmet Tevfik'in *Bir Çalgıcının Seyahati* romanını gösterir. Uzun süre tercüme zannedilen roman, aslında Mehmet Tevfik'in telif eseridir.

Nurullah Ataç, "Ukalalığımız"[181] başlıklı yazısında tercüme meselesinde başka bir noktaya değinir. Bir taraftan eserler tercüme edilirken diğer taraftan da eser tenkitlerinin çevrildiğine dikkat çeker. Bir eseri ve yazarı her açıdan anlamanın yolu eseri okumaktan geçtiğini ifade eden Nurullah Ataç, eser eleştirilerinin tercüme edilmesinin bize hiçbir faydası olmadığını söyler. Tenkit yazısının, "edebiyat tarihi kitabının birer anahtarı" olduğunu fakat "hangi kapının anahtarı" olduklarını bilmek için de mutlaka eserlerin kendilerini okumak gerektiğini dile getirir. Ona göre Batı'nın büyük yazarlarının eserlerini tercüme etmek yerine onlarla ilgili "tetkik ve tenkitler"i tercüme etmek "kolaya kaçmaktır". Çünkü büyük eseri hakkıyla tercüme etmek oldukça zor bir iştir. Bu durum okuyucu için de geçerlidir. Okuyucular da işin kolayına

---

[179] Sadri Ertem, "İşaretler: Fikir ve Fikirsizlik", *Kurun [Vakit],* nr. 6515, 29 Şubat 1936.

[180] Sadri Ertem, "Fikir ve Edebiyat: Aşağılık Korkusu", *Kurun [Vakit]*, nr. 6969, 7 Haziran 1937.

[181] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Ukalalığımız", *Kurun [Vakit]*, nr. 6830, 14 İkincikânun 1937.

kaçarak eserin kendisini okumaktansa onunla ilgili kısa bir tetkik yazısını okumayı tercih ederler.

Nizamettin Nazif, "Telif Hakkı Tanımakta Tuttuğumuz Yanlış Yol" başlıklı yazısında tercümelerde telif hakkı bahsini yeniden açar.[182] Bazı aydınların Nobel Edebiyat Ödülü'nü almaya hak kazanabilir miyiz tartışmalarına girdiğinden bahseder. Yazar, Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmanın çok önemli bir mesele olmadığını ayrıca Nobel ödülleri komitesinin önemli bir değerlendirme "mahfili" olmadığını söyler. Bu ödülü de bizden birisinin en az elli yıl daha alamayacağını ifade eder. Bizim eserlerimizin Batı edebiyatı seviyesine hâlâ yükselemediğini çünkü önümüzde bir "köstek" olduğunu ifade eder. Bu kösteğin adı da "telif hakkı tanımamak"tır. Lozan'da yaptığımız tercümeler için telif hakkı ödemeyi kabul etmeyerek bundan bir süre fayda sağladığımızı; fakat artık bu işin bize zarar vermeye başladığını söyler. Ona göre, telif hakkı ödemekten muaf tutulmamızın üzerinden on dört yıl geçmesinin ardından yaptığımız tercümelerle edebiyatımız tamamıyla yoldan çıkmış ve memlekette yaratıcı zekâyı öldüren, yazarları hırsızlığa sevk eden bir durum ortaya çıkmıştır. Bu durumdan kurtulmak için Bern Sözleşmesi'ni imzalamamız gerekir. Böylece "abur cubur" ithalinin sadece yerli sanatımıza değil aynı zamanda yerli üretimimize ve millî zekâmıza da engel olması ortadan kalkacaktır.

"Parasız Tercüme Hakkı En Büyük Kazançlarımızdan Biridir" başlıklı yazısıyla Hakkı Süha Gezgin, Nizamettin Nazif'in yazısındaki düşüncelere karşı çıkar.[183] Dünyada ayrım yapmaksızın esere ve yazara değer veren Nobel ödüllerine hücum etmesini doğru bulmaz. Ödül jürisinde bulunan kişilerin de alanlarında yetkin kimseler olduğunu belirtir. Burada ödül kazanmamızın çok güzel olacağını; fakat bu başarıya ulaşmaktan çok uzaklarda olduğumuzu söyler. Ona göre bir eserin Nobel Ödülü'nde mücadele edebilmesi için dilinin dünya fikir ve sanat alanlarında geçerli olması gerekir. Tercümenin yaratıcı zekâyı öldürdüğüne karşı çıkar ve dünyada bunun bir örneği olmadığını belirtir. Bizim "uykuda geçirdiğimiz" asırlarda Batı'nın pek çok eser kaleme aldığını ve bunların çoğunun tercüme edilmediğini söyler. Bütün bunlar

[182] Nizamettin Nazif, "Nobel Mükâfatı Münasebetiyle: Telif Hakkı Tanımakta Tuttuğumuz Yanlış Yol", *Kurun [Vakit]*, nr. 7179, 5 İkincikânun 1938.
[183] Hakkı Süha Gezgin, "Fikir Meseleleri: Parasız Tercüme Hakkı En Büyük Kazançlarımızdan Biridir", *Kurun [Vakit]*, nr. 7183, 9 İkincikânun 1938.

gözümüzün önündeyken tercüme serbestliğinin aleyhinde olmanın çok yanlış olduğunu ileri sürerek yapmamız gerekenleri sıralar:[184]

> Biz, tercümeyi pahaya çıkarmağı suç, hem de ağır bir suç bilmeliyiz. Biz, yurdumuzda geniş ölçülü tercüme heyetlerinin kurulmasına, bir fikir seferberliği ilânına muhtacız. Bunu da pek büyük bir dikkat ve seçmeyle yapmalıyız. Her eseri, herkes bir dilden ötekine aktaramaz. Yalnız dil bilmek neye yarar?
>
> Çevrilen kitabın mevzuu, çevirenin mesleğine aykırı olursa, faydadan ziyade zarar verir.
>
> Doğru, iyi ve güzel yol budur. Yaratma çağı, daima taklit ve imrenmeden sonra gelir.

Hakkı Süha'ya göre tercüme, telif eserlerin ortaya çıkmasına engel değildir. Günümüzde yayımlanan telif eserlerimiz dikkate değer değildir. Telif hakkı ödemeyi kabul ettiğimiz takdirde çok kaybımız olacaktır.

"Tercüme İşinde Bindiğimiz Dalı Kesiyoruz" başlıklı diğer yazısında Hakkı Süha, Nurullah Ataç'ın *Haber*'de neşrettiği bir yazıyla kendisini desteklediğini belirtir.[185] Nurullah Ataç'ı birçok açıdan öven yazar, *Haber*'deki yazısında kendisine hak verdiğini ama sonra vazgeçtiğini ifade eder. Çünkü Nurullah Ataç, kötü eserlerin tercüme edildiğini; şayet telif hakkı ödenirse kitapçıların, tercüme edilecek eserleri seçerken dikkatli davranacaklarını düşünür. Hakkı Süha da tercüme meselesindeki olumlu ve olumsuz yönleri açıklar:

> Ben, bütün düşündüklerimi sayıp döktükten sonra, şu tercüme davasında, bir tek fayda umulur, o da telif hakkı vermemek için halka mal olmuş eserlerin çevrilmesine yardımdır, demiştim. Nurullah Ataç, bunu beğenmiş. Hay Allah razı olsun! İşte ben de bunu isteyordum, diyor. Öyle ama, ben, bunu ancak en son fikir, son bir teselli olarak söylemiştim. Bu küçücük faydaya mukabil "paralı tercüme"nin memlekete yapacağı zarar, hangi ölçüye sığar? Bunu düşünmeyor muyuz?

Hakkı Süha, telif hakkı ödediğimizde yerli eserlerin sürümünün artacağına inananların yanıldığını söyler. Bir önceki yazısındaki zikrettiği gibi kitapçı dükkanlarında yer alan telif eserlerin çok azının değerli olduğunu ileri sürer. Ona göre, başka ülkelerde kitapçılar gelişigüzel kitap basmazlar. Bu konuda fikir ve sanat uzmanlarının, editörlerinin değerlendirmelerini dikkate alırlar. Tercüme işinde daha sağlam yol almak için çevrilecek eserleri mutlaka seçerek bölümlere ayırmamız gerekir. Bu bölümler; "dünya şaheserleri", "klasikler", ansiklopediler ve bilim

---

[184] Hakkı Süha Gezgin, "Fikir Meseleleri: Parasız Tercüme Hakkı En Büyük Kazançlarımızdan Biridir", *Kurun [Vakit]*, nr. 7183, 9 İkincikânun 1938.

[185] Hakkı Süha Gezgin, "Fikir Bahisleri: Tercüme İşinde Bindiğimiz Dalı Kesiyoruz", *Kurun [Vakit]*, nr. 7192, 18 İkincikânun 1938.

kitaplarıdır. Tercümelerde telif hakkı ödemek, memleketin irfanını baltalamaktan başka bir sonuç vermez.

Rüştü Şardağ "Ümanizme İhtiyaç" başlıklı yazısında Nurullah Ataç'ın Hümanizme Latin ve Yunan edebiyatıyla varmanın daha mümkün ve değerli olduğu fikrine yer verir.[186] Hümanist edebiyata muhtaç olduğumuzu belirtir. Hümanist yazarların eserlerini okumamız gerektiğini ve onların eserlerini örnek almamız gerektiğini anlatır. Fransa'nın Yunan ve Latin klasiklerini örnek alarak bunu önceden gerçekleştirdiğini söyler. Hümanizmin 14.-16. yy'a ait İtalyan edebiyatını., Fransız edebiyatında Malharbe'den Voltaire'e kadar uzanan devri ve Alman edebiyatından *Doktor Faust*'un yaratıcısı Goethe'yi nasıl etkilediğini örnek gösterir. Bizim de ilk klasikler olan Eski Yunan ve Latin eserlerinden faydalanmamız gerektiğini ve bu eserlerin önemli olduğunu dile getirir:

> Belki bugün bir İfijeni'yi içimizde tasavvur etmek gülünçtür. Fakat beşeriyet gerçek bir vatan sevgisinin içi sızlatan ifadesini bu kadar samimiyet içinde sevgili İfijenisinden başka kimden işitebildi? Dev gibi bir kahramanken, oğlunun boş ve artık dilsiz kalmış olan cesedini istemeye gelen babaların gözyaşları karşısında bir çocuk gibi ağlayıveren mahlûkları kim bu kadar tatlı, bu kadar açık anlatabilirdi? Anromak'da evlât mı, vatan sevgisi mi hangisini üstün tutacağını şaşıran kadınlığın iki kurt gibi duygularını kemirip duran bu beşerî hisler karşısında çırpınan nasibi, hangi kalemde bu kadar kuvvetle anlatılabildi? Hele renk renk kelebekler gibi gözlerimizi okşayan kırların; ve onların şiir dolu çocuklarının şarkısını Arkadyalı Halikarnaslı ustalardan başka kimin dilinden böyle şirin, böyle içe yakın ve böyle insanı okşayan mısralar içerisinde dinleyebildik?

Sadri Ertem de "Klâsizme Dönüş"te Rüştü Şardağ gibi Batı klasiklerinin önemine vurgu yapar.[187] I. Dünya Savaşı sonrası sanatta hâkim olan "anarşik" bir devirden sonra Rönesans dönemindeki gibi klasisizme dönüşün başladığından bahsetmiştir. Dünyadaki klasisizme dönüş hareketinin biraz geç de olsa ülkemizde konuşulmaya başladığını belirtir. Batı'nın aksine bizde "klasiklerimiz" diye gösterebileceğimiz örnekler olmadığını çünkü klasik sanatın her şeyden önce millete mal olan bir dile dayandığını ve bizim de böyle bir dile henüz sahip olamadığımızı ifade eder. Ona göre sanat geleneğimiz şekil ve muhteva bakımından da bize örnek olmaktan çok uzaktır. Şekil itibarıyla geçmişe dönmek, onu anlamak ve taklit etmenin imkânı olmadığını çünkü Arap harflerini artık kullanmadığımızı söyler. Divan edebiyatının barındırdığı ruhtan artık çok uzaklarda olduğumuzu, estetik

[186] Rüştü Şardağ, "Edebî Meseleler: Ümanizme İhtiyaç", *Kurun [Vakit]*, nr. 7344, 22 Haziran 1938.
[187] Sadri Ertem, "Fikir ve San'at Meseleleri: Klâsizme Dönüş", *Kurun [Vakit]*, nr. 7477, 2 Teşrinisani 1938.

duygularımızın da artık fazlasıyla değiştiğini belirtir. Türkiye'nin Batı klasiklerine yönelmesini "yeni bir hayatın ifadesi" olarak gördüğünü şu sözlerle açıklar:

> Başkaları için bir maziye avdet mânasını ifade eden Avrupaî klasikliğe dönüş bizim için yeni bir merhaleyi ifade etmektedir. Türkiye Rönesans hayatına intibakın ifadesi olarak klâsik sanat bünyesine girmektedir. Bu 16ıncı asırdan itibaren Avrupa'da müsbet tefekkürün tabiata ve insana doğru inkişafı ve sanatta Yunanî ruh ve ustalığın canlanması manasını ifade eder.
>
> Türkiye'nin klâsik sanat membaından susuzluğunu dindirmeye koşması bir yeni hayatın ifadesidir. Halbuki Kurunuvusta tefekkürünün ve sanat telâkkisinin ifadesi olan divan edebiyatına dönmek geçmiş zamanı geriye çekmek gibi bir muhale avdet arzusundan başka bir şey değildir.

İncelediğimiz yazılara baktığımızda *Vakit* gazetesinde tercüme ve klasikler meselesinin ilk olarak 1928-1929 yılları arasında ele alındığını görürüz. Bu ilk yazılarda daha çok mütercimlerin nitelikleri, tercümede Türkçenin nasıl kullanılması gerektiği ve doğru tercüme yapma konuları üzerinde durulmuştur. Latin harflerine geçişle birlikte 1928'de Arap harfleriyle yapılmış olan çevirilerin yetersiz olduğu görülmüş ve yeni harflerle basılan tercüme eserler ihtiyacı ortaya çıkmıştır. 1932'ye kadar bu meseleye dair hiçbir yazı görülmez. 1932-1933 ve özellikle 1936-1938 arasında tercüme meselesine dair birçok yazı neşredilir. Bu yazılarda yer yer mütercimlerin niteliklerine değinilmiştir. 1932'den sonra gündeme gelen telif hakkı çerçevesinde *Vakit*'te tercümenin nitelikleri ön plana çıkarılmıştır. Telif hakkı meselesinin gündeme gelmesi de Türkiye Cumhuriyeti'nin Lozan Antlaşması'nda Bern Sözleşmesi'ni imzalamayı reddederek Batı'daki bilim ve sanat eserleri için telif hakkı ödemekten muaf tutulmasıdır. Fakat zamanla Fransa ve Almanya'yla imzalan ticarî antlaşmalarla karşılıklılık ilkeleri gereği Bern Sözleşmesi tekrar gündeme gelir ve bu karşı devletler tarafından Bern Sözleşmesi'ni imzalamamız istenir. İşte bu haberler doğrultusunda da gazetede telif hakkı etrafında tercüme ve klasikler meselesine dair tartışmalar çıkar. Bu yazılar, telif hakkından muaf tutulmamız fırsatını kötü kullanarak daha iyi eserler çevirebilecekken dönemin modasına uygun edebî nitelik taşımayan popüler eserler çevirdiğimiz noktasında birleşir. Ayrıca telif hakkı ödemeyerek yaptığımız çevirilerin edebiyatımızda yarattığı olumlu-olumsuz sonuçlar tartışılmıştır.

B. EDEBÎ TÜRLER

I. Şiir

Şiir sanatı üzerine yazılmış en eski kaynak Aristoteles'in *Poetika* adlı eseridir. Aristoteles bu eserinde şiir sanatının ne olduğu, sonra şiir sanatının türleri ile bu türlerin teker teker ne oldukları, sonra da bir şiirin başarılı bir şiir olabilmesi için, onda konunun (öykü=mythos) ne şekilde işlenmesi gerektiği, bundan başka bir şiirin bölümlerinin sayısı ile bunların özellikleri gibi konuları açıklamıştır.[188] Günümüze gelinceye kadar tartışılan ve bütün milletlerin şiirlerinde ortak meseleler "şiirin şekli (vezin, kafiye, nazım şekilleri), bu şeklin şiir için değeri, şiirin dış yapısı, âhenk, armoni ve ritm meseleleri, şiir dili, muhteva (konu, mâna, imajlar sistemi, edebî sanatlar, temalar), şiirin ferdî ve sosyal karakteri, şiirin kaynağı…nihayet bütün bunlardan sonra ve bunlarla beraber şiirin güzelliği, estetiği"dir.[189]

Vakit'teki şiirle ilgili yazılarda şiirin tanımı ve niteliklerinin yanında dönemin şiir tartışmalarına paralel olarak daha çok şiirde hece-aruz, anlam, fikir, üslûp ve lisan kavramları üzerine durulmuş, şair ile ilgili düşünceler de daha çok bu tartışmalar üzerinden dile getirilmiştir. Gazetedeki muhteva ve şekle yönelik yazıların çerçevesini dönemin şiir tartışmalarının belirlediğini söylemek mümkündür. Şiirde lisan, vezin, fikir gibi unsurlara değinen ilk yazılar Hakkı Tarık'ın "Edebiyatta Üç İhtilaf"[190] başlıklı yazı dizisidir. Bu yazılarla edebiyattaki lisan, vezin, fikir ve gaye tartışmalarına katılarak bu kavramlara açıklık getirmeye çalışır. Gazetede şiirle ilgili yazılar Hakkı Tarık, Ali Canip, [Ayın]. [S(e)], Kazım Nami Duru, Ahmet Sırrı Uzelli, Refik Ahmet, Selami İzzet, Sadri Ertem, İsmet Ulukut, Hakkı Süha Gezgin, İbrahim Hoyi tarafından kaleme alınmıştır. Şiir konusunu ele alan yazıların 1920'den ve 1931'den sonra yoğun olarak görülmesinin sebebi bu tarihlerde ortaya çıkan hece-aruz tartışmalarıdır. Biz de bu tartışmalar etrafında "şiirin nasıl değerlendirildiği üzerinde duracağız.

---

[188] Aritoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.11.

[189] M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s.17.

[190] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta Üç İhtilaf", *Vakit*, nr. 983-1016, 4 Eylül – 7 Teşrinievvel 1920. (5 tefrika)

1. Şiir Nedir?

Tespit ettiğimiz yazılar doğrultusunda *Vakit* gazetesinde 1917-1933 arasında şiirin tanımıyla ilgili herhangi bir müstakil yazı kaleme alınmamıştır. Bu dönemler arasında şiir daha çok edebiyatı genel bir çerçeve içerisinde değerlendiren yazılarda, söyleşilerde edebiyat adı altında tanımlanmaya çalışmıştır. Şiirin tanımına yönelik müstakil değerlendirme ilk kez Sadri Ertem'in "Öz Şiir"[191] başlıklı yazısında görülür. Halk edebiyatındaki sade dili esas alan, hamasî yönü ağır basan şiiri öz şiir, asıl şiir kabul ederek şiirden beklentisini dile getirmiştir. Özellikle Behçet Kemal [Çağlar]'in "Burda Bir Kalp Çarpıyor" şiirinden yola çıkarak "öz şiir"in ne olduğunu açıklar. Şiirde bir fikrin, bir idealin olması gerektiğini belirten yazar, şiirin coşkun söyleyişe, heyecana da sahip olmasını ister. Halk şiir geleneğini benimseyen Behçet Kemal'i bu hamasî yönüyle takdir eder:

> Ona bir "güneş!" diyen bu gafletinden aydı,
> Ona bir "yıldız" diyen kendisini kör saydı!
> Bir vakitler; güneşler, yıldızlar, söndü, yandı;
> Ne bahtımız ağardı, ne kinimiz uyandı;
> Neden sonra ne yıldız, ne gün, ne hilâl gibi!
> Mustafa Kemal doğdu Mustafa Kemal gibi…
> Mikyas tanımıyorum, insana mazi gibi;
> (GAZİ) Türkün ufkuna doğmuştur (GAZİ) gibi…
>
> Behçet Kemalin şu yukarıya aldığım sekiz mısraını okudunuz. Bu sekiz mısrada bir fikrin, bir ülkünün kalpte kımıldayan, hoplayan, coşan sesi var. Bu ses lirizme yükselen şahlanış, yahut şuurun bütün enginlerini kaplayan derinliktir.
>
> Bu derinlik sanatkârın içinde bir ısmarlama heyecan değildir… Bu mısralar para ile tutulmuş bir dellâl olamaz. Bu mısralarda sanati de tekniği de geride bırakan san'atin sesi var.
>
> Sanatı kalıplardan, kaidelerden uzaklaştırınız o zaman onun derinliğini, onun mânasını anlayacaksınız.

Memleket şairlerinden Behçet Kemal Çağlar'ın hamasî tarafı ağır basan ve çok kısıtlı şiir kabiliyetiyle Cumhuriyet'in dayandığı temelleri, Önder'i, tarihî bakış tarzını ihmal etmeksizin işleyen bir şairdir.[192] Sadri Ertem'in de bu hamasî yöne dikkat çekmesi önemlidir. Ayrıca "Edebiyatın Tabiatı ve İşlevi" başlığında belirttiğimiz gibi Sadri Ertem'in inkılapçı edebiyat anlayışı çerçevesinde Behçet Kemal'in şiirini "öz şiir" olarak tanımlaması da dönemin edebiyat anlayışı içinde şiir tanımlamalarında nelere dikkat edildiğinin bir kanıtıdır.

---

[191] Sadri Etem, "İşaretler: Öz Şiir", *Vakit,* nr. 5630, 8 Eylül 1933.

[192] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s.55.

Sadri Ertem "Saf Şiir" başlıklı bir başka yazısında eleştirmenlerin senelerdir üzerinde konuştuğu "saf şiir" ve "sosyal şiir" kavramlarını açıklar.[193] Bu iki farklı görüşün dile getirdiklerini aktarır. Sanata sadece sanat olarak yaklaşılmasını ister. Bu vesileyle saf şiirin menbalarını araştırır. Ona göre bir sanat eseri hem bir sanatçının mahsulü olması hem de "sosyal bir muhit"te ortaya çıkması sebebiyle ferdî ve sosyal yönü olan bir yapıttır:

> Saf şiir sade, basit insiyakların ifadesi değildir.
>
> Basit insiyakların ihtiraslaşabilmesi, dile gelmesi ancak sosyal bir muhit içinde mümkün olabilir.
>
> Bizim basit sandığımız psikolojik hadiselerin hatta enkonsiyan deyip geçtiğimiz karanlık kuyunun, şuur akışı dediğimiz vakaların tek, sadece bir insanın malı olduğunu sanmak başından sonuna kadar hataya dalmaktır.
>
> Büyük ihtiraslar, hüzünler, meserretler hatta insanî hisler diye saydığımız şeylerin topu birer sosyal hayatın insan bedenine yapıştırılmış şeklidir.

Yazar "saf şiiri" sosyal davadan kuvvet alan bir varlık olarak görmektedir. Şiirin mutlaka toplumsal konulardan hareket etmesi gerektiğinin altını çizer. Sadri Ertem'in bu yazısındaki düşünceleri "Devletçi, İnkılapçı Edebiyat"ın işlevinde bahsettiği fikirleriyle uyuşmaktadır. Ancak Ahmet Haşim, Piyale'nin önsözünde yer alan "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" başlıklı yazısında "saf şiir" için şunları söylemiştir:[194]

> Halbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vaz-ı kanundur. Şairin lisanı ister nazım ister nesir olsun anlaşılmak değil, hissedilmek üzere teşekkül etmiş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır. Onun için her eser edebî bir "eser" paye ve haysiyetine yükselebilmek için sahibinin umumi lisandan hiç kimseninkine benzemeyen, ve kendi derunî ahenk ve hissiyatına göre biçilmiş bir lisan istihracına muvaffak olmasıyla, yani bir üslûp sahibi olmasıyla mümkündür.

Sadri Ertem'in "saf şiir" anlayışı Ahmet Haşim'in "saf şiir" anlayışına tamamen zıttır. Sadri Ertem Ahmet Haşim'in aksine saf şiirin toplumsal hayatın içinden çıktığına dair açıklamalar yapmıştır.

İbrahim Hoyi tarafından kaleme alınan yazıda o dönemki edebiyat çevresinde bir kargaşanın olduğu dile getirilir.[195] Buna sebep ise yazılan şiir ve edebi yazıların hem "acube" hem de "eski ve yabancının nostaljisiyle" ortaya çıkan bir "taklit" olmasıdır. Şairin "kafasının içinde dolaşan, hayal sa'ralarını, nöbetlerini" anlaşılmaz sözlerle anlatan şiirin, edebiyatta yerinin olmadığını söyler. Ona göre şiir "yüksek

---

[193] Sadri Etem, "İşaretler: Saf Şiir", *Kurun [Vakit],* nr. 5980, 31 Ağustos 1934.

[194] M. Orhan Okay*, Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 94-103.

[195] İbrahim Hoyi, "Bir Bakımdan Bugünkü Şiir ve Bugünkü Şair", *Kurun [Vakit],* nr. 6750, 24 Birinciteşrin 1936.

hislere, bilinmeyen bir ülkeyi andırarak müphem renklerle karşımızda bir çığ gibi büyüyen şuur aletinin tezahürlerine ve nihayet öz varlığı söylemeye dayanan" bir tür olup "kuvvetli bir kültür" ve bilgi birikiminden güç alır. Dünya edebiyatında da büyük isimlerin eserlerinin ölümsüzlüğünün "yalnız kütleyi tutmasından, sarmasından" yani anlaşılır bir şekilde yazılmasından ileri geldiğini söylemiştir. Burada söylenen aslında şiirin anlaşılır olması değil, bünyesinde belli bir kültür birikimini barındırmasıdır. Ahmet Haşim'in Piyale önsözünde söylediklerine benzer. "Herkesin anlayabileceği şiir dûn şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi sımsıkı kapalıdır" herkes o kapıdan giremez, bunun için bir bilgi ve kültür seviyesi ister. Yazısını bir temenniyle tamamlar:[196]

> Ben yine özlü ve kültürle beslenmiş, içinde bütün güzellik motiflerimi, beşeri hislerimi coşturan, hiçbir yönden kulağıma yabancı gelmeyen, tatlı ahengi yaratan hakiki şiiri engin bir vecdle okuyacağım günü sabırla bekliyorum.

Şiirin tanımıyla ilgili yazılardan dikkat çeken bir diğeri de Hakkı Süha Gezgin'in kaleme aldığı yazıdır. Bu yazıda Fuad Hulusi [Demirelli]'nin yeni çıkan *Geceler ve İldemliğim* adlı şiir kitabında yer alan şiirleri değerlendirilmiştir.[197] Hakkı Süha, Fuad Hulusi'nin şiirlerine değinmeden önce yazının giriş kısmında bir edebiyat eserini duygular, hisler üzerinden tanımlamıştır:

> Ömrümüzün tatlı ve derin çarpıntılı bir vaktinde, bazan bir güzel kokuya rastlarsınız. Bir nefes gibi sizi bir kere sarar. Fakat korsajların ipek inbiklerinden süzülen bu kokuda öyle cana yakın bir kucaklayış vardır ki, tadı tâ içinize yayılır; ruhunuz sarhoş olur. Ve bir daha aymazsınız.
>
> Hayat, ne yazık ki, bir bahçe gibi cömert değildir. Her yıl tazelenmez. Ömrün baharı bir tektir. O da pek çabuk geçer ve çok kere elimizdeki 'gül' doya doya koklayamadan solar, dağılır gider.
>
> Gönüllerinizde bir zevk sarhoşluğu ile başlıyan hatıralar, gittikçe azap ve işkence olur. Bitmez tükenmez bir hasretle o kokuyu ararsınız. Bir gün, hiç ummadığınız bir zamanda, sizi bir şey kanatlarına alır ve geçmişin cennetine uçurur. Bu şey, çok kere bir eser şekline bürünerek karşınıza çıkar. Onu okurken bir dert ortağiyle konuşmuş olursunuz.

Artık "profesyonel şairlerin, şiirle alakalarını" kestiğini söylemiştir. "Ahenkli kıvrılışında derin bir ruh bestesi taşıyan" mısraların artık olmadığını belirtmiştir. Şiirin (ya da bir edebiyat eserinin) tekrardan ulaşılması zor olan, hasretle aranan ve hatırlanan geçmişi okura yeniden tattıran bir unsur olduğu dile getirilmiştir. Fuad

[196] İbrahim Hoyi, "Bir Bakımdan Bugünkü Şiir ve Bugünkü Şair", *Kurun [Vakit],* nr. 6750, 24 Birinciteşrin 1936.
[197] Hakkı Süha Gezgin, "Gerçek Şiirler Okudum", *Kurun [Vakit],* nr. 7309, 18 Mayıs 1938

Hulusi'nin şiirlerinin de bir ruh bestesi taşıyan ve geçmiş güzellikleri hatırlatan şiirler olduğunu söylemiştir.

Sadri Ertem, "Şiir" başlıklı yazısına "şiire dair konuşulmaz, şiir yazılır, okunur, yaşanır" diyerek giriş yapmıştır.[198] Yazının genelinde, şiire dair söz söylemenin bir tezat olduğunu dile getirmiştir. Şiiri manzum-mensur diye ayırmanın gülünç olduğunu belirtmiştir. Ona göre şiiri böylece sınıflara ayırmak sadece "Burjuva jantiyomunun [gentilehomme]" hakkıdır. Ayrıca şiiri sadece nazım-nesir diye değil vezin-kâfiye, aruz-hece ya da serbest nazım şekilleri altında "otopsi masasına" yatırılmasının da yanlış olduğunu belirtmiştir. Sadri Ertem bu yazısında şiiri şu şekilde açıklamıştır:

> Şiir, insan ruhundan yine insan ruhuna fırlayan bir kıvılcımdır. Bir alev parçasıdır. Şair şuurunun üstünden veya altından, fakat alevli olan tarafından bir tas sunandır. Bunun için şair cümlenin, kelimenin, veznin, kâfiyenin derinliğinde bir ışık, bir aydınlık taşıyan insandır.
>
> Bize lâzım olan, vezin, kâfiye değil, ruhtur. Şairi ruhtan ayırmak mümkün değildir.

Hakkı Tarık'ın "Edebiyatta Üçüncü İhtilaf" başlıklı yazısında, edebiyatın gayesinin "sanat sanat içindir" hükmünün içinde olduğunu söyler.[199] Servet-i Fünun'un da bu görüşü savunduğunu, bu görüşü benimsemeyen edebiyatçıları da değerli görmediklerini belirtir. Celâl Sahir'in, Mehmet Akif'in "şair olmadığı"nı iddia ederek onu yerden yere vurduğunu**,** Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın da *Halûk'un Defteri* yayınlanınca Tevfik Fikret'i "basit bir ihtilal şairi mertebesi"ne düşmüş görerek ayıpladığını dile getirir. Sanatta ve dolayısıyla şiirde tek bir ifade yolunun olmadığını şu sözlerle anlatır:

> Ve gönül bir olsa da hissin eşkaline bir had ve tenâhî temin edebilemez: Din, aşk, hayır, şer, hürmet, nefret, hilkat, ölüm, müdafaa, firar, tecellüd, ateş, toprak… Hâsılı bütün bir lûgatı dolduran kelimeler ve kelimelerin birbirleriyle vücuda getirdikleri münasebetler kadar hissin renk ve şeklinde tehâlüf görürüz. Bunlardan birinin ifadesini sanat sayıp da diğerinin ifadesini saymamak makul olmadığı gibi bunlardan yalnız birinin ifadesini ihtiyâr etmiş bir şairin şair olmayacağına hükmetmek de o derecede makul ve vâkıa mutabık değildir; (…)

Hakkı Tarık'a göre sanat sanat içindir fakat bütün içinler de bütün gâyeler de insan içindir.

2. Vezin

Vakit'te vezin konusuna değinen yazıların geneli "hece-aruz" tartışmasına yönelik yazılardır. Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan hece-aruz tartışmaları Mütareke

[198] Sadri Ertem, "İşaretler: Şiir", *Kurun [Vakit]*, nr. 7468, 24 Teşrinievvel 1938.
[199] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta Üçüncü İhtilaf", *Vakit*, nr. 1016, 7 Teşrinievvel 1920.

ve Millî Mücadele yıllarında da yoğun olarak devam etmiştir. "Bu yıllarda, münâkaşaların dozunun gittikçe şiddetlendiğini ve arttığını söyleyebiliriz. Sırf hece veya aruzu müdâfaa için dergilerin çıkarıldığı bile bir vâkıâdır."[200] 1917 yılında neşredilen *Vakit* gazetesi de münakaşaların arttığı bu dönemde yayınladığı için tartışmalara dahil olmuştur.

Bu tartışmalarla ilgili ilk yazılar Hakkı Tarık'ın "Edebiyatta Üç İhtilaf" başlıklı yazılarıdır. Hakkı Tarık ilk yazısında Türk edebiyatında eskiler ve yeniler davasının ezelden beri devam ettiğini belirtmiştir.[201] Fuzuli'nin, Nef'î'nin, Şeyh Galib'in şiirlerinden alıntılar yaparak eskiler ve yeniler kavgasının Divan edebiyatındaki örneklerini göstermiştir. Tanzimat sonrasında ise tartışmaların Hamit, Ekrem ve Muallim Naci taraftarları arasında da sürüp gittiğini dile getirmiştir. Yazının kaleme alındığı dönemdeki edebiyat tartışmalarının geçmişteki örneklerinden hiç de farklı olmadığını söylemiştir:

> Bununla beraber bugünkü edebiyat münakaşalarının dünkülerden esaslı bir fark gösterdiğine zahib olmak hatadır. Bakınız, bugünkü mücadele cephesini şunlar teşkil eder: Bir tarafta Mehmed Emin Bey'in manevî hükümranlığıyla toplanmış genç nesil ki tedâfüî vaziyettedir ve asıl silahlarını eserleri teşkil ediyor. Muhâcim hat, bir ittifak malumesidir: Bu hat hem eserleriyle, hem maziden tevârüs ettikleri nüfuz ile mücehhezdir; genç nesli kuvvetten ve itibardan düşürmek de menfaattar bütün eskilerden vücut bulur. İçlerinde kimi Arabî ve Farsî kelimelerin ifadesindeki kuvvete kani ve mağluptur, kimi aruz vezninin ahengiyle beslenmişti; bazısı yenilerin hislerini ifade için müracaat ettiği efkârı kendine yabancı görmektedir; bazısı da yeni eserlerin neticelerini bu kabil eserlere ait ve kendi kendilerine çizdikleri hudut ve gayeden uzaklaşmış görmekle müşteki bulunuyor.

Hakkı Tarık, daha sonra Cenap Şahabettin'in "Mahalsiz Kinler"[202] yazısına yer vermiştir. Buna göre Cenap Şahabettin, eski ve yeni her eserin kendisi için makbul olduğunu; fakat "Türkçülük dedikleri cereyan ile parmak hesabı dedikleri şeyi" de sevmediğini dile getirmiştir. "Devr-i Meşrutiyet'ten önce" edebiyatçılar arasında adeta askeri bir hürmetin olduğunu söylemiştir. O devirde genç edebiyatçılar, Namık Kemal'i, Ekrem'i, Hamit'i ve Sezai'yi birer "serdar-ı ilim" gibi telakki ettiklerini ve karşılarında birer "nefer" gibi titrediklerini belirtmiştir. Hakkı Tarık, Cenap

---

[200] Yrd. Doç. Dr. Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Umuttepe Yayınları, Kocaeli, 2013, s. 181.

[201] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta Üç İhtilaf", *Vakit*, nr. 983, 4 Eylül 1920.

[202] Peyam-ı Sabah, nr. 574, 6 Temmuz 1336 (1920). Bkz. Seda Özbek, *Nesir Yazarı Olarak Cenap Şahabettin*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2016, s. 801.

Şahabettin'in genç neslin eserlerine layık olduğu kabulü gösterebilmesi için onlardan "kendi şahsı ve eserleri için askeri bir ta'zim" beklediğini belirtmiştir:[203]

> Elbette buna hiç kimsenin hakk-ı müdahalesi yoktur ve diğerleri gibi bundan dolayı kendisine kızmak abestir; fakat bir edebî eserin veya neslin kıymetini tayin ve temyiz için artık Cenap Bey'den doğru bir hüküm beklemek de abestir; mademki üstadın bir eserden alacağı zevk, o eserin sahibi için şahsen duyduğu muhabbet ve -bittabi- nefretten müteessir ve mütehassis olacak, o zevki -bittabi- samimi olarak nakil ve tespit eden yazılarda, bizim gibi kendilerinden bedîî bir terbiye almak isteyenler için, maalesef, garazsız bir mürebbî, bir hüküm mevkiinde bulunamayacaktır.

Eskiler ve yeniler tartışmalarında, edebî eserin veya neslin kıymetinin belirleyicisinin eserlerden daha çok yazarlara duyulan sevgi ya da nefret olduğunu belirtmiştir. Daha sonra Hakkı Tarık; Faruk Nafiz'in *Ümid*'de çıkan makalesine değinerek Faruk Nafiz'in, "gençleri Cenap Şahabettin'le ve Cenap Şahabettin'in "şahsında temsil eden muhit ile uzlaştırmak" fikrinde olduğunu söylemiştir.

Hakkı Tarık üçüncü yazısında, vezin tartışmalarının kısa bir tarihine değinmiştir.[204] Bu tartışmaların "Selanik'e ve Meşrutiyet senelerine" dayandığını düşünmenin hata olduğunu söylemiştir. Bunların temelinin Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesi, Hamit'in hece ölçüsüyle yazdığı *Nesteren* adlı eserinin başında yazdıkları olduğunu belirtir. Hece-aruz tartışmalarından sonra *Nesteren*'in izinden gidenin *Nesteren* edasıyla *Bediye* adlı piyesini yazan Abdülhalim Memduh olduğunu dile getirmiştir. Yunan Harbi'nde Mehmet Emin'in neşrettiği *Türkçe Şiirler*'in ise bu münakaşalar için yeni bir merhale olduğunu söylemiştir. Cevdet Paşa'nın şu sözlerini de eklemiştir:

> "Şuarâ-yı Rûm nazmında evzan-ı Farsiyeyi iltizam ile Türkî lehçesini bozmuşlardır. Lisan-ı Türkî'de asla med yoktur. Elif, be, vav ancak alâmet-i hareke olan [olarak?] kullanılırlar; telaffuzda medd ve işba' olunmazlar; binaenaleyh eşar-ı Türkî'e evzân-ı Arabîye ve Farsîyeye tatbik olunamaz."

Hakkı Tarık, iki tarafın da birbirini anlamadığını söylemiştir. Ona göre, hece vezni taraftarlarının aruz veznini bilmediklerini; hece veznini de ya bilmediklerini ya da anlatamadıklarını iddia etmiştir. Bir diğer taraftan da aruz vezni taraftarlarının da hece vezninin ne yapmak istediğini bilmediklerini, aruz vezninin kendisini ve gayesini bilmediklerini ya da anlatamadıklarını belirtmiştir. Bu iddialarını da çeşitli hatalı örnekler üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Şimdiye kadar aruza atfedilen kusurların yanlış olduğunu ve bu kusurların aruzda değil, "aruzu kullanan şairlerin, uzun

[203] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta Üç İhtilaf", *Vakit*, nr. 983, 4 Eylül 1920.
[204] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta Birinci İhtilaf (2-Vezin)", *Vakit*, nr. 994, 15 Eylül 1920.

kelimelere tabi olacakken kelimeleri vezne tabi telakki" etmelerinde olduğunu söylemiştir. Hakkı Tarık, bu tartışmalarda iki tarafın da hatalı olduğu noktaları dile getirmiştir, birini diğerine üstün olarak tanımlamamıştır. İki cephenin ayrıldığı noktanın vezin değil, vezinlerin kullanılmasında olduğunun altını çizmiştir:[205]

> Vakıa aruza taraftar olanlar, Fikret veya Yahya Kemal ile aruzun kemal-i derecesine vardığını itikat ediyorlar ve kendi taraflarından edebiyatın mütemadiyen aradığı ahengi zapt ve takip ile meşgul olmuyorlarsa da o kemal-i muayyen vezinlerin Türkçeye tevfîkinden başka bir yerde görülmez ve bu ihmal doğru değildir. Buna mukabil hece şairlerini faaliyette görüyoruz. Bu faaliyet eğer ilmî bir tetkik ve taharrî ile beraber yürürse kendilerini ayrılıyoruz zannettikleri aruza, fakat aruzun kendisine kavuşturacaktır.
>
> (…)
>
> Aruz vezni milli vezin değildir, aruz vezni istemiyoruz, dememeli, aruzun bir Türk İmam Halil'i yoktur, onu istiyoruz, demeli. İmam Halil, Arap şiirlerine bakarak onlarda ahenk tevlid eden anasırı zapt ve birer ölçü ile ifade esasını kurmuştu. Biz ölçülerde değil ölçülerin isti'malinde ayrılıyoruz.

Kazım Nami "Aruza Rücu mu?" adlı yazısında Valâ Nurettin'in İspanya'dan yazdığı bir mektupta dile getirdiği aruzla ilgili düşüncelerine karşı çıkmıştır.[206] Valâ Nurettin bu mektubunda "şiirsizliğimiz"den bahsetmektedir. Hece veznine karşı çıkarak bu ölçüyü şairlerin yaratıcı kılamadığını söylemektedir. Nazım Hikmet'in şiirini "nev'i şahsına münhasır" sayarak sonunda gençliği aruza teşvik etmektedir. Son olarak da bir Rus şairinin yeni fikirleri ve duyguları eski ölçüyle gayet güzel bir şekilde ifade ettiğini delil olarak göstermektedir. Kazım Nami, aruzla ilgili bu düşüncelere, aruz yüzünden uzun yıllar boyunca Arap ve Fars harflerinin, kelimelerinin Türkçe üzerinde bir hakimiyet kurduğunu söylemiştir. Böylece "imalesiz ve zihafsız" aruzla Türkçe yazmanın kimseye nasip olmadığını belirtmiştir. Ona göre hece vezni Türkçülük ve Türkleşmenin zaruri bir neticesidir. Aruz kadar "eski bir istimale mazhar" olmadığı için de "bugün istenen cevval ahengi temin etmek zaferini" gösterememiştir. Yazar, şiirsizliğin sebebi olarak hece veznini görmenin ve şiirde başarılı olmak için aruza geri dönme fikrinin de hata olduğunu vurgulamıştır:[207]

> Hece vezni, Nazım Hikmet'in vezinsizliğine bir merhale oldu. Gerek aruzdaki, gerek hece veznindeki (serbet nazım) yine mevzun idi; (Nazım Hikmet)in şiiri ise, başka bir ahengin nazmıdır. Bu şekil nazmı, yalnız (Nazım)a hasretmek nasıl doğru olur ki onda yeni ahenkler yaratabilecek gençlerin yetişmesi her vakit mümkündür.
>
> Halbuki aruz veznine rücu, meselâ fütürist demiyyim de, kübik diyeyim- yeni bir resmi, arabesk bir çerçeve içinde teşhire kalkmağa benzer. Belki bu birkaç göbek evvelki cetle, yarınki torunun resimlerini bir araya getirmeğe benzetilir ve enteresan görülür. Bence bu zevksizliktir.

---

[205] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta Birinci İhtilaf (2-Vezin)", *Vakit*, nr. 994, 15 Eylül 1920.

[206] Kazım Nâmi, "Edebiyat Müsahabesi: Aruza Rücu mu?", *Vakit*, nr.4667, 4 Kânunusani 1931.

[207] Kazım Nâmi, "Edebiyat Müsahabesi: Aruza Rücu mu?", *Vakit*, nr.4667, 4 Kânunusani 1931.

> Rus şairinin eski vezne rağbetini de, bizim aruz rağbetimize benzetemeyiz. Çünkü, eski Rus vezni eski Rusçanın veznidir; fakat aruz vezni, boz kırlardan değil, yakıcı çöllerden gelmiştir.
>
> Hem, şiirsizlik için neye hece veznine, bilmem ne veznine kusur buluyoruz? Aletteki kusur, aletin tebdiliyle ıslah edilir; hem de cezrî bir ıslah ile. Aruz veznine dönmekle şiirde muvaffak olacağımızı zannetmekten büyük hata olur mu?

Valâ Nurettin ve Kazım Nâmi arasındaki tartışma, edebiyatımızda hece-aruz münakaşalarını yeniden alevlendirir. *Vakit*'te gündemle ilgili konuları esprili bir şekilde ele alan Nurettin Artam, "Gelişi Güzel" sütununda "Toplu İğne"[208] imzasıyla "Hece ve Aruz" başlığıyla bu konuya da değinmiştir.[209] Yazara göre, düşmanlık edilen aruz hayatımıza kadar girmiştir. "Hâlâ terkedemediğimiz davulun" çalışında, tramvay çanının sesinde birer aruz kalıbı vardır. Nurettin Artam, Nâzım Hikmet'in en meşhur mısrası diye gösterdiği "İniyor kayık, çıkıyor kayık" mısrasında "mütefailün mütefailün" kalıbının olduğunu belirtmiştir.

Kazım Nami "Aruzu Hortlatmayalım" başlıklı yazısında, Valâ Nurettin'in 10 Kânunusani 1931 tarihli *Akşam* gazetesindeki yazısına cevap vermiştir. Bu yazıda genel olarak irtica ve taassup kavramlarını açıklayarak "edebiyatta irtica"ya değinmiştir:[210]

> Edebiyatta irtica nedir? Hâlâ Namık Kemal lisanını, hatta Cenap Şehabettin lisanını yazan zatlar, edebiyatta irtica yapıyorlar. Fakat, rica ederim, bu benim fikrimdir. Ve irtica yalnız bir fikir, bir itiyat halinde fertler ve hatta zümreler kalsa, tekâmülü durdurmak için kuvvete müracaat etmese, kaderine razı olup terakkiye engel olmağa kalkışmasa, kayıtsız bir nazarla görülür. Fakat her kuvvet, hareket haline geçmek ister, onun için tekamülcüler, mürteciler de hareket imkanını bırakmamağa çalışırlar ki haklarıdır.

Kazım Nami, Valâ Nurettin'i hiçbir zaman irtica ile itham etmek istemediğini, aruz için bile "mürteci" diyemeyeceğini belirtmiştir. Ona göre aruz vezni, Cenap Şehabettin'in *Elhan-ı Şita* ve Orhan Seyfi'nin *Fırtına ve Kar* şiirlerinde olduğu gibi, "birkaç kere vezin değiştirmek kadar hususiyet gösterebilen" vezindir. Yazar bu vezni tabu olarak gördüğünü ve buna "rücu" istemediğini söylemiştir. Bu aruza "idare-i örfiye" koymak değil, "aruzda da geri hareketi" istememektir. Nazım Hikmet'in şiirlerindeki vezinsizliğin bir şiir ritmi sezdirdiğini ve o vezinsizliğin de bir vezin olduğunu dile getirmiştir. Hece veznine "millî vezin" denmesine de karşı çıkmıştır.

---

[208] Toplu İğne" ve "Çuvaldız" Nurettin Artam'ın *Vakit* gazetesinde neşrettiği yazılarında kullandığı müstear isimleridir. Hakkında detaylı bilgi için Bkz. Dr. Necati Tonga, "Nurettin Artam", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, (17. 05. 2018), http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/artam-nurettin (19. 12. 2020).

[209] Toplu İğne [Nurettin Artam], "Gelişi Güzel: Hece ve Aruz", *Vakit*, nr. 4673, 10 Kânunusani 1931.

[210] Kazım Nami, "Edebiyat Müsahabesi: Aruzu Hortlatmayalım", *Vakit*, nr. 4683, 20 Kânunusani 1931.

Her şair duygusunu ifadede yeni bir şekli ve ahengi yakaladığında, "nev'i şahsına münhasır bir vezin" yarattığında ortaya hakiki şiirlerin çıkacağını belirtmiştir. Gençleri "mürteci muhitlerinin" kötü tesirlerinden kurtardığımızda, irticaya karşı "tekâmülün kuvvetini" artırmış oluruz diyerek yazısını şu sözlerle bitirmiştir:[211]

> Ben bu hakikatleri bildiğim içindir ki, velev vezin vadisinde de olsun, gençliğin ulûvvücenabında aruza temayüller istemiyorum. Aruz ölmüştü; çalışınız, hortlamasın.

Hece-aruz tartışmasıyla ilgili bir diğer yazı da Selami İzzet [Sedes] tarafından "Aruz Hortlayamaz Amma…" başlığıyla kaleme alınmıştır. Bu yazıda Selami İzzet, Cenap Şahabettin'in hece vezniyle ilgili düşünceleri üzerine durmuştur.[212] Selami İzzet'e göre Cenap Şahabettin Servet-i Fünun'un nazmı nesrine göre çok zayıf olan üstatlarından biridir. Cenap Şahabettin'in "Nesir+musiki=nazım"dır iddiasına karşı çıkmıştır. Ona göre bu iddia yirmi sene evvel çürütülmüştür ve aruz gömülmüştür. Cenap Şahabettin ve arkadaşlarının "parmak hesabı" dedikleri heceye kulaklarını tıkayıp "ille aruz" dediklerini belirtmiştir. Bu "parmak hesabı"nın ilerlediğini, kökleştiğini ve ahengini bütün millete beğendirdiğini dile getirmiştir. Yazar Cenap Şahabettin'le ilgili şöyle bir anekdot da paylaşmıştır:

> "Bu esnada taşradan yeni gelmiş bir köylü genç kız kahvemizi getirdi.
> O dışarı çıkınca Edebiyat[-]ı Cedide üstadı:
> -İşte, dedi, parmak saymak bunun işidir…"

Selami İzzet, Servet-i Fünun devrinin köylüyü hayvanlaştırdığını, milleti hayvan yerine koyduğunu dile getirmiştir. Cenap Şahabettin'in de bugün nazmı, nesri bahane ederek köylü kızını "istihfaf" etmesini eleştirmiştir.

Vakit'te aruzla ilgili dikkat çekici yedi makale İsmet Ulukut (A. İsmet) imzasıyla yayımlanmıştır. Bu yazı serisinde aruzun tarihi kaynakları ve özellikleri üzerinde durulmuştur. Aruzun Türk vezni olduğu ispatlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu makalelerin dikkat çeken bir diğer özelliği tamamen Öz Türkçe ile yazılmasıdır. İsmet Ulukut, "Aruz Türk Veznidir! "[213] adlı ilk makalesinde, aruzun tarihi ve kaynağıyla ilgili verilen bilgilerin yanlış ve eksik olduğunu söylemiştir. Arapların ataları olan Samilerin ilk kez nerelerde ortaya çıktığını *Les Premieres Civilisations* ve Leonard Woolley"in *Les Sumeriens* adlı eserlerini kaynak göstererek açıklamıştır. İsmet Ulukut *Les Sumeriens* adlı eseri kaynak göstererek Arapların ortaya çıktığı yeri Suriye

---

[211] Kazım Nami, "Edebiyat Müsahabesi: Aruzu Hortlatmayalım", *Vakit*, nr. 4683, 20 Kânunusani 1931.
[212] Selami İzzet, "Sohbetler: Aruz Hortlayamaz Amma…", *Vakit*, nr. 5627, 5 Eylül 1933.
[213] A. İsmet [Ulukut], "Edebiyat: Aruz Türk Veznidir!", *Vakit*, nr. 6028, 18 Birinciteşrin 1934.

Çölü'nün ve Fırat Irmağı'nın yukarısındaki Amurru bölgesi olarak belirtir. Bu bölgeye en son yerleşenler de Sümerlilerdir. Sümerliler bu bölgeye geldiklerinde, orada yaşayan Sami dilini konuşan insanlarla ilgili bir ilahide şunları söylediklerini belirtir:[214]

> Bir Sümer ilâhisi diyor ki: "Ne yiyecek ekmek, ne giyecek nesne tanıyorlardı; elleri ve ayakları ile topraklarda yürüyor, koyunlar gibi ağızlariyle ot yiyor, birikmiş suları içiyorlardı." -Les Sumeriens, yaprak yüzü 21.

Yazar, Sümerlilerin Samileri kültür ve dil yönünden etkilediğini söylemiştir. Sami diline Sümer Türkçesinin bol bol girmiş olduğunu dile getirmiştir. Medeniyet anlamında Sümerlilerden geri olan Samilerin, bildikleri her şeyi Sümerlerden öğrendiklerini iddia etmiştir.

İsmet Ulukut "Aruz Türk Veznidir" başlıklı ikinci makalesinde de Arapların tarihi kökeni üzerinde durmuştur.[215] Bunu açıklarken birçok eseri kaynak olarak göstermiştir. *Rabin Halidun Tarihi,* M. Şemsettin Bey'in *İslam Tarihi, İslam Tarihi, "El Arap Kaplelislam", Les Premieres Civilisations* gibi kaynaklardan istifade etmiştir. Bütün "soysallığı" Sümerlilerden alan Samiler, Babil ülkesini kurmuşlardır. Babil yıkıldıktan sonra Arapların, Fırat kıyılarından çıkarak Arap ülkesine dağıldığını ve burada birçok boya ayrıldıklarını söylemiştir. Yazar burada Nebatîlere dikkat çekmiştir. Nebatîlerin, Sümerlilerin kültürüne benzeyen bir kültüre sahip olduklarını ve Sümer çivi yazısına benzeyen Aramî denilen yazıyı kullandıklarını belirtmiştir. Yazar; Arap boyları olan Minalılar, Sebalılar, Himyerîler, İsmaîliler ve İbranîlerden sırasıyla kısaca bahsederek İbranîlerin "Tora'sındaki Sanikalar"ın, tüzüklerin doğrudan doğruya Sümerlilerden alındığını ifade etmiştir.

İsmet Ulukut'un "Aruz Türk Vezni" başlıklı üçüncü yazısında ise aruz kalıbının özelliklerinden, Türkçeye uygunluğundan, Arapların İmam Halil'inden ve İranlıların Rudegî'sinden bahsetmiştir.[216] Arapçada bütün sözlerin kalıba uydurulduğunu ve Sümerce ve Türkçe gibi başka dillerden aldıkları sözlere de bu kalıpları uydurduklarını söylemiştir. Yazar *Divan-ı Lügat'it Türk*'ten örnekler vererek kalıp dili olmayan Türkçenin, kalıp vezni olan aruza uyduğunu göstermeye çalışmıştır:

Geldi esin esneyu
Kazka tükel esneyu
Girdi budun kasneyu
Kara bulut kükreşir.

---

[214] A. İsmet [Ulukut], "Edebiyat: Aruz Türk Veznidir!", *Vakit*, nr. 6028, 18 Birinciteşrin 1934.
[215] A. İsmet [Ulukut], "Edebiyat: Aruz Türk Veznidir", *Vakit*, nr. 6042, 1 İkinciteşrin 1934.
[216] A. İsmet [Ulukut], "Aruz Türk Vezni (Edebiyat", *Vakit*, nr. 6056, 15 İkinciteşrin 1934.

Son sıradaki karayı biraz uzatırsak bütün parça (Müfteilün-fâilün) kalıbına uyar.

(…)

Senden kaçar sündülaç
Mende tiner kargılaç
Tatlığ öter senduvaç
Erkek tişi ucraşur.

Birinci ve dördüncü sıra (Müstef'ilüm-Fâ'ilüm) ikinci ve üçüncü sıra, (Müfteilün-fâilün) kalıbına uymaktadır.

İsmet Ulukut, Türk ozanlarının "kubuz" çalgısıyla Sümerlilerin "balağ" çalgısının benzerliğinden hareketle musikinin "uygurluk"tan doğduğunu aktarmıştır. Ona göre bu musikiyi gören Araplar, bunu kendilerine mal etmek için uğraşmışlardır. İmam Halil bu musikiyi toplayarak "(lâm, ayın, fe)" kökünden gelen kalıplara uydurmuştur Daha sonra İmam Halil, kendi gününe kadar söylenen bütün şiirleri toparlar, bunların arasında musikisi birbirine uyanlarını ayırır. Bu musikiye göre notalar uydurarak bunlara "vezin" der. İranlılara göre aruzu bulan Rudegî adında biridir. Rudegî bir gün sokakta çocukların "ceviz çukura" oynadıkları sırada, bir çocuğun "Galtan galtan hemi reved tâ lebi kûr" dediğini işitmiştir. Bir musikiyle söylenen bu söz Rudegî'nin hoşuna gitmiş ve buna göre şiirler yazmaya başlamıştır.

Ulukut, "Aruz, Kısa ve Uzun Heceler Vezni Değildir!" başlıklı bir başka makalesinde aruz ölçüsüne Türk gözüyle baktığını söyler.[217] Uzun "üyeli" olmayan bir dilin sözlerinin aruza uymadığını belirtir. Türkçede de uzun "üyeler"in olmadığını ve bütün sözlerimizin kısa "üye"lerden yapıldığını dile getirir. Haliyle de bütün sözlerimizi aruza uydurmak için uzatmamız gerektiğini söyler. Buna karşın Türkçede bu kurala uymayan birçok örneğin olduğunu ifade eder ve Muallim Naci'nin bir "sırası[218]"nı göstererek açıklar:

Susunuz kuşcağızlarım, susunuz (Failâtün-Mefâilün-Fâilün)

Değil mi? Her söz kendi sesini tutuyor, uzatılmıyor. Bir tek uzun üye yok. Öyle ise bu sıra kurala uymamak suçunu yapmış.

Yazar, Abdülhak Hamit'den, Faruk Nafiz'den, Halit Fahri'den, Tevfik Fikret'ten aruz kalıplarına uygun kısa heceli dizeler göstererek düşüncesini

[217] A. İsmet [Ulukut], "Edebiyat: Aruz, Kısa ve Uzun Heceler Vezni Değildir!", *Vakit*, nr. 6063, 22 İkinciteşrin 1934. Ulukut'un yazısında özellikle Öz Türkçe kelimelere yer vermesi onun, 1932-1935 yıllarındaki Öz Türkçe hareketini desteklediğini gösterir.

[218] Yazar, "*mısra*" sözünün "*sıra*"dan alınarak Mif'al kalıbına uydurulduğunu düşündüğü için özellikle Türkçesini söylediğini belirtmiştir.

ispatlamaya çalışır. Bu örneklerle Türkçenin uzatmadan olduğu gibi aruza girmesinin sanki bu "musiki"nin ondan doğmuş hissini verdiğini dile getirir:[219]

> Türkçeyi bu musikiden uzaklaştırın, Mehmet Emin Beyin üye ölçüsüne benzer. O ölçüyü biraz olgunlaştırın, Türk duygusuna uyacak bir hale getirin, biraz musikileşir, biraz aruz dediğimiz ölçüye yaklaşır; bugünkü şiirler gibi.

Bütün bu değerlendirmelerin aruzun Türk ölçüsü olduğunu gösteren önemli detaylar olduğunu belirtir.

"Aruz Tek ve Bitişik Heceler Ölçüsüdür" başlıklı makalesinde ise aruzun kalıp veya uzun, kısa heceler ölçüsü olmadığı tekrar izah eder.[220] Aruzdaki ritmin Arapça ve Farsça kelimelerle, onların uzatma ve kısaltması olmadan da yakalanabileceğini söyler. Bu ritmi yaratan unsurların başka yerde aranmaması gerektiğini dile getirir. Bunun için de bütün bildiğimiz kalıpları, musikiye/ritme göre bulmamız gerektiğini belirterek şöyle bir yöntem geliştirir:

> Fâ – ilâ – tün, failâ – tün, mefâ – ilün, mefâ – î – lün.
> Bu kesikliklerin üyelerini sayarsak şunu elde etmiş oluruz:
> Fâ – ilâ – tün = 1 – 2 – 1.
> Failâ – tün = 3 – 1.
> Mefâ – ilün = 2 – 2
> Mefâ – î – lün = 2 – 1 – 1
> Bu musiki ile bu sayıya göre bütün ötekilerini de bulmak kolaydır. Böyle olunca Arap 1 – 2 – 1 diyecek yerde, başka dillerden aldığı sözlere yaptığı gibi, fâilâtün demiş..
> Bizde failâtün kalıbı, bir tek, iki bitişik, bir tek üyeden başka bir nesne değildir.

Yazar bu kuralı tatbik için öncelikli olarak Türkçe yazılmış şiirler üzerinde bu kuralı gösterir. Bunun için "pürüzsüz bir okuma" gerektiğini söyleyen yazar, bu hususun sadece Türkçe sözler sözlerle sağlandığını ifade eder:[221]

> Topladık yollarda altın fildişi.
> Bunu ölçü bölümlerine ayırıyorum:
> Topladık yol – larda altın – fildişi
> Her bölümü de, musikisine göre üyelere bölüyorum:
> Top, ladık, yol – 1, 2, 1 = fâ, ilâ, tün; lar, da al, tın – 1, 2, 1 = failâtün; Fil, dişi – 1, 2 = fâi, lün."

Aslında Ulukut'un bu kuralı, Türk şiirine tatbik edilmesi zor bir kuraldır. "Aruzda Niçin Uzatmalar Oluyor?" başlıklı son yazısında da Arapça ve Farsça kelimelerin aruz ölçüsüne girdiğinde uzatma, duraklama, kısaltma gibi "aykırılıklar"

---

[219] A. İsmet [Ulukut], "Edebiyat: Aruz, Kısa ve Uzun Heceler Vezni Değildir!", *Vakit*, nr. 6063, 22 İkinciteşrin 1934.
[220] İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruz Tek ve Bitişik Heceler Ölçüsüdür", *Vakit*, nr. 6070, 29 İkinciteşrin 1934.
[221] İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruz Tek ve Bitişik Heceler Ölçüsüdür", *Vakit*, nr. 6070, 29 İkinciteşrin 1934.

meydana getirdiğini iddia etmiştir.[222] Bu durumun önüne geçmek için de yazısında geliştirdiği yöntemi açıklamaya çalışmıştır. Bu yöntemde de uzatmalı olan sesli harflerin yanına bir sessiz koyarak uzatmayı kaldırabileceğimizi dile getirmiştir:

> İstikamet gayemin rahu muallâsındadır.
> Bölelim: İstikâmet – gâyemin râ – hî muallâ – sındadır.
> Uzatmalı olan sesel (=sesli harf)lerin yanına herhangi bir ündeş koyarsak uzatma kalkıyor. Ne demek olacağına bakmıyarak anlam (=mana)ın bozulduğuna aldırmıyarak ben (n) üçüğü (=harfı) koyacağım; işte:
> İstikanmet – ganyenin ran – hın muallân – sındadır.

Yazar, Türkçe sözlerde bu "aykırılıkların" olmadığını ve sözlerin ölçüye uyduklarını söylemiştir. Kelimelerdeki harf sayılarından yola çıkarak, kaç heceli olması gerektiğinden, nerelerde nasıl uzatma yapılacağını örneklerle göstermiş ve bu "Türk kuralının" her yönden doğru olduğunu iddia etmiştir.

"Aruzda Bölüm Sayıları Kuralı Nasıldır?" başlıklı son yazısında bir önceki yazısına gelen itirazları değerlendirerek aruzdaki bölüm sayıları kurallarının nasıl olduğunu açıklar.[223] Gelen itirazlar aruzun Türk vezni olabileceği ancak eski Türkçeye uyabilen bu ölçünün bugünkü Türkçe kelimelere (özellikle üç heceli sözlere) pek uygun gelmediği yönündedir. Ulukut, bu itiraza Faruk Nafiz'in *Akın* şiirinden örnek vererek cevap vermeye çalışır:

> Suları top – rak iç, ti – güneş yedi – ekini.
> Bu, bize göre 4 – 2, 1 – 4 – 3, Arab notasına göre, failetün – faulün – failetün – failün ölçüsündedir. Yalnız Arab çerçevesinden çıkmak, biraz geniş, Türk göziyle görmek gerektir. İşte ben aruzu böyle görüyorum. Üç üyeli sözlerin failün ölçüsüne uyduğunu söyliyek şimdilik bu küçük imin yetişeceğine oy (hüküm) veriyorum.

Yazar, dizelerdeki kelimelerin Türkçe olduğunda bölümlerdeki sayı kuralının kolay olduğunu fakat Arapça ya da Farsça olduğunda işlerin karıştığını dile getirir. Bu karışıklığın da en çok on dörtlü ve onlu hecelerde görüldüğünü söyler. On beşli bir dizenin hece atlamasıyla on dörtlü göründüğünü belirtmiştir. Bizde on üçlü hece pek kullanılmadığı için bunun on dörtlü olarak anlaşıldığını dile getirir. İsmet Ulukut daha sonra bölümler dizisinin nasıl olması gerektiğini gösterir:[224]

> Yirmililer: 5 – 5 – 5 – 5
> On altılılar: 4 – 4 – 4 – 4
> On beşliler: 4 – 4 – 4 – 3
> On dörtlüler: (Denemeden sonra ortadan da bölünmiyorsa) 3 – 4 – 4 – 3 (ortadan bölünüyorsa yedililer kuralına uyacaktır.)

---

[222] İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruzda Niçin Uzatmalar Oluyor?", *Vakit*, nr. 6084, 13 Birincikânun 1934.
[223] İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruzda Bölüm Sayıları Kuralı Nasıldır?", *Vakit*, nr. 6091, 20 Birincikânun 1934.
[224] İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruzda Bölüm Sayıları Kuralı Nasıldır?", *Vakit*, nr. 6091, 20 Birincikânun 1934.

> On birliler: (Bir düziye 2, 1 diye virgüller ayrılmışsa) 3, 3, 3, 2 (ayrılmamışsa 4 – 4 – 3).
> Onlular: (On dörtlüler kuralarına göre on bir midir diye denenir, ondan sonra ortadan ayrılırsa) 5 – 5 (ayrılmasa) 3 – 4 – 3.
> Sekizliler: (Başta iki tek üye varsa 5 – 3 (yoksa) 4 – 4.
> Yedililer: (Başta iki tek üye varsa 3 – 4 (yoksa) 4 – 3.
> Altılar: 3 – 3.

Yazara göre Arapça ve Farsça kelimelerin çıkardığı karışıklıklar "bölüm işinde" de kendini göstermiştir. Uygunsuzluklarla dolu olan Arapça ve Farsça kelimeler düzgün bir kurala engel olmaktadır. Bu bakımdan aruzun üzerinde Arapların değil, "Türk baksılarının, kamlarının, ozanlarının balağ, kubuz, bağlama çavlarının" damgası olduğunu dile getirir.

Vezinle ilgili diğer yazı da Hakkı Süha Gezgin'e aittir. "Zihnimin Takıldığı Bir Nokta: Aruz Canlanıyor mu?" başlıklı yazıda Atatürk'ün ölümü üzerine neşredilen şiirleri değerlendirir.[225] Hakkı Süha'ya göre bunların arasında "İbrahim Alâettin"in *Atayı Tavaf* adlı şiiri en güzeli olup heceyle yazılmıştır. Daha sonra Orhan Seyfi heceyle iki kıta yazmış ve birkaç gün sonra aruz vezniyle bir mersiye yazmıştır. Hakkı Süha Gezgin bu son şiirin "daha tok, daha olgun ve daha derin bir elem" taşıdığını belirtir. Hecenin "muzafferlerinden" ve onu zafere kavuşturanlardan biri olarak gördüğü Faruk Nafiz'in de şiirini aruzla yazdığını dile getirir. Birçok şairin Atatürk'ün ölümü üzerine şiirler yazdığını buna karşın devrin bazı büyük şairlerinin seslerini duyamadıklarını belirtmiştir. İsim vermeden bu şairlerden "Tanrı Şairler" olarak bahseder. Atatürk'ün sağlığında bu şairlerin "bülbül" kesilip Atatürk'ün ölümünden sonra sustukları dikkatini çekmiştir. Yazarın en çok dikkatini çeken konu hece şairi diye tanınanların aruzla şiir yazmalarıdır:

> Fakat bir şeye dikkat ettim. Aruzu bilenler, hece şairi tanındıkları halde, efail ve tefaül ile yazdılar. Bu, bediî ölçülerimizde imtihan gibi bir şey oldu. Yoksa, hece, henüz bizde yerleşmiş bir vezin değil midir? Duyulan acı, kafalardaki hesabı silecek kadar büyüyünce, şiirimiz, ana dilini aruzda buldu.

Vezin tartışmalarıyla ilgili bir başka yazı da "Serbest Nazım!"dır. İmzasız olarak yayımlanan bu kısa yazıda Nurullah Ataç'ın "Genç şairlerimizin aruzdan ve hece vezninden ziyade serbest nazmı sevmeleri benim hoşuma gidiyor" sözleri eleştirilmiştir.[226] Serbest nazmın bir vezin şekli olmadığı ifade edilmiştir. Şimdiye

[225] Hakkı Süha Gezgin, "Zihnimin Takıldığı Bir Nokta: Aruz Canlanıyor mu?", *Kurun [Vakit]*, nr. 7520, 17 Birincikânun 1938.
[226] İmzasız, "Serbest Nazım!", *Kurun [Vakit]*, nr. 7461, 17 Teşrinievvel 1938.

kadar görülen örnekler üzerinden, aruz ve heceyle yazılan bir şiirin bütün mısralarının farklı kalıplarla yazılmasıyla ortaya serbest nazmın çıktığını belirtilmiştir.

3. Beyan-Mevzu-Fikir

Hakkı Tarık, "Edebiyatta İkinci İhtilaf"ta "beyan" kavramı üzerinde durmuştur.[227] Ona göre, edebiyattaki vezin, lisan tartışmalarının yanında "beyân (mevzu'lar ve mevzu'ların inkişâfını temin eden fikirler)" daha önemlidir ve "beyan"ın ayrıca tartışılması gerekmektedir. Lisan davasının "beyan"ı unutturacak derecede büyüdüğünü belirterek beyanın önemini açıklamak için Celal Sahir'in *Akşam*'da çıkan bir yazısını alıntılamıştır:

> "Bugünkü muharrirler resimlerini halkın yüzüne istemediği halde muttasıl projektör gibi tuttukları halde bile yine gözlerini kamaştıramıyor, tecessüsünü tahrik etmiyor, kendilerini halka mal ettiremiyorlar. Bir defa bunun sebebi aşikârdır: Halk öyle vezin, terkîbli lisan patırtılarından bir şey anlamıyor. Kendini Vecihi gibi aranacak, Hüseyin Rahmi gibi güldürecek, Mithat Efendi gibi meraklandıracak muharrirler istiyor."

Hakkı Tarık, Batı taklitçiliği yapmayarak halkın hissiyatına inmek "mevzu' ve mevzu'u tecessüm ettirecek efkârı millileştirmek demekse", bugünkülerin dünküler derecesinde zengin olmadıklarını iddia etmiştir. Birçok edebî eserin yabancı dillerle bizim millî ve insanî ruhumuzu memnun edecek bir "füsûn" dağıttığını söylemiştir. Buna karşılık da birçok edebî eserin de "İstanbul'un en samimî kelime ve tabirleri, veznin en tatlı kıvrımlarıyla hatta bizden, bizim ruhumuzdan alınmış hisler ve fikirlerle" işlenmesine karşın kaybolup gittiğini belirtmiştir. Buna örnek olarak da Yusuf Ziya'nın *Piç* adlı manzumesini göstermiştir:[228]

> "Herkes dedi: Güzelliğin budur ma'budu!
> Beyaz yüzü pür lekesiz ince mehtaptı,
> Kadın erkek ona bütün kabîle taptı!
> Ve şair ilave ediyor:
> Hiç kimseye benzemeyen bu çocuk bir piç,
> Aşk doğmuştu, her şey onun, kuvvet artık hiç!"

Yerinde kullanılmayan bir kelime ve çocuk doğmadan önce aşkın var olduğunu unutan bir hükümle, işaret edilen beyit kaldıkça bu manzumenin milli bir eser olarak aranmayacağını ve yaşamayacağını iddia etmiştir.

---

[227] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta İkinci İhtilaf", *Vakit*, nr. 1009, 30 Eylül 1920.
[228] Hakkı Tarık, "Tenkit: Edebiyatta İkinci İhtilaf", *Vakit*, nr. 1009, 30 Eylül 1920.

Hakkı Süha Gezgin'in "Şiir ve Fikir" adlı yazısında, Halit Ziya ve diğer tanınmış sanatçıların "şiir ve fikir" meselesi üzerine konuştuklarından bahseder.[229] Şiirde fikrin, bilginin payını araştırmanın da bir yokluktan şikâyet olduğunu söyler. Türk edebiyatının "lirizm"de çok geri olduğunu dile getirmiştir. "Gerçek şiirin" ateşini ruhun kaynağından alsa da kültür potasında temizlenerek "tortulardan" süzüldüğünü, öz ve sağlam hale geldiğini belirtmiştir. Ona göre, Divan şairleri sadece vezne, kafiyeye ve birkaç hünere dayanarak sanatçı geçinmezler. Onlar kendi dönemlerinin "ilmini" çok iyi bilirler ve eserlerini de bu ilimlerle derinleştirmişlerdir. Divan şiiri bize "tatsız, yavan" geliyorsa suç şiirde değil, değişen ruhlarda ve kafalardadır. Sanatçılarımızın eskiler gibi "ilimlerini" kuşanarak bugüne kadar gelseler kimsenin sızlanmayacağını dile getirerek şu sözleri eklemiştir:[230]

> Bir yemiş, nasıl bütün yazın güneşini emerek ballanırsa, şiir de, yakıcı olabilmek için, olgun bir düşünce pertavsızından geçmeğe muhtaçtır.

Şiirde "mevzu" kavramıyla ilgili dikkat çeken yazı Sadri Ertem'in "Şiirde Aşk Niçin Gülünçtür?" başlıklı makalesidir.[231] Yazar, önceleri şiirde tek mevzunun "aşk" olduğunu dile getirmiştir. Yeni şiirlerde artık sevgiliden, sevgiliye ait kalp sızılarından bahsedilmediğini söylemiştir. İnsanların hala birbirini sevmeye devam etmelerine rağmen şiirin neden aşktan kaçtığını sormuştur. Buna da cevap olarak insanları derinden etkileyen üç ana "insiyakı" göstermiştir:

> İnsan zaman zaman üç ana insiyakının derinden gelen sesleri ile titremiştir. Bu titreyiş onun derunî âleminde şiir ve dua halinde dalgalanmıştır.
> Bu üç memba: Gıda, tenasül, cemiyettir.

Yazar, zamanımıza gelinceye kadar gıda ve cemiyet insiyaklarının tatmin edilmiş bir halde olduğunu fakat sadece "tenasül"ün "sımsıkı örtüler altında" bırakıldığını belirtmiştir. Günümüzde ise eski aşk hikâyelerinin ve kahramanlarının "sönmüş bir hassasiyetin ifadesi" olarak görüldüğünü dile getirmiştir. İnsanın dertlerinin başka "insiyaklarının harekete" geçmesiyle ortaya çıktığını ve bu dertlerin "bugün halis şiirde dünkü aşkın yerini" kapladığını söylemiştir.

Gazetedeki "fikir" kavramıyla ilgili son yazı "Şiir ve Fikir"[232] başlığıyla Sadri Ertem'e aittir. Sadri Ertem yazısında şiirin, malzemesi olan kelimeleri fikirden tecrit edemedikçe "musiki gibi yalnız hislerin dili" olmasına imkân olmadığını söylemiştir.

---

[229] S. Gezgin [Hakkı Süha Gezgin], "Gezintiler: Şiir ve Fikir", *Kurun [Vakit]*, nr. 6518, 3 Mart 1936. "S. Gezgin" ve "Seyyah", Hakkı Süha Gezgin'in *Vakit*'teki yazılarında kullandığı müstear isimleridir.
[230] S. Gezgin [Hakkı Süha Gezgin], "Gezintiler: Şiir ve Fikir", *Kurun [Vakit]*, nr. 6518, 3 Mart 1936.
[231] Sadri Ertem, "İşaretler: Şiirde Aşk Niçin Gülünçtür?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6900, 30 Mart 1937.
[232] Sadri Ertem, "Edebiyat: Şiir ve Fikir", *Kurun [Vakit]*, nr. 7361, 9 Temmuz 1938.

Fikrin kalıbı olan kelimeyi işleyerek, ondan "bir mimarî" vücut yaratan şairin "fikri" inkâr etmesinin "bir hayale, muhale" hasretten başka bir şey olmadığını dile getirmiştir. Şairin kelimeden nefret etmesinin, kelimeden korkmasının anlaşılabilir bir durum olduğunu belirtmiştir. Bunların yanında "fikrin en koyusunu, en okkalısını" söylemek isteyen şairin de "manzum fizik veya hendese kitabı" yazabileceğine de dikkati çekmiştir. Sadri Ertem "şiir ve fikir" kavramlarını şu sözlerle açıklamaya devam etmiştir:[233]

> Fikirle şiiri ayırmak bir nazariye işidir. Fikirle şiiri mezcetmek hayatı yaratmanın ta kendisidir. Halis sanatkâr için şiir ve fikir diye ayrı, ayrı âlemler yoktur. Onun için alev halini almış fikir, fikir halini almış hisler vardır. Bu hisleri ve fikirleri birbirinden ayırmak, sökmek, parçalamak imkânı yoktur.
>
> Mevlânayı, Göteyi fikrinden ve hissinden ayırmak nasıl mümkün olur? Bunu yapmıya çalışmak hayatı keşfiçin insanın etini derisinden ve cihazların fonksiyonundan ayırmak gibi bir şey olur. Nazarî bir hayat gibi nazarî şiir de yoktur.

4. Mana

Sadri Ertem "Şiir ve Mana" adlı yazısında eskilerin şiiri mana ile bir tuttuklarını çünkü şiiri "berrak Akdeniz seması altında spor ve musiki ile beslenen mütevazin bir ruhun eseri" saydıklarını söylemiştir.[234] Antik Yunan'da şiirin ölçülü hüviyetinin "üslubu ve manayı birinci plana" koyduğunu belirtmiştir:

> Klasik şiirde bu hüviyeti görebiliriz. Klasik şiir böylece insanın bir parçasını, akıl ve muvazene unsurunu kaplamakta, hattâ, lirizm yerine müşahede ve ölçülü zevk hâkin bulunmaktadır.

Şiirin bu şekilde anlaşılmasının Doğu şirini de etkilediğini söylemiştir. Bunun için de Doğu tasavvuf eserlerini anlamak isteyenlerin, onların ifade ettikleri manaları "bir semboller lûgatı" içinde bulabildiklerini ve böylece "maksadı" anladıklarını belirtmiştir. "Mistik şark şiiri"nde de akıl unsuru olan mananın ehemmiyetini böylece hiç kaybetmediğini ifade etmiştir. Bunların yanında vezni, kafiyeyi, musikiyi yerinde kullanan fakat manaya önem vermeyen Mevlevi şairleri olduğunu söylemiştir. "Estetik insan"ı şiire bütün varlığıyla sokan kişinin Molière olduğunu böylece "insanın şuuru" gibi "şuur âleti" de şiirin içine girdiğini ve şiirin zenginleşmeye başladığını dile getirmiştir:[235]

---

[233] Sadri Ertem, "Edebiyat: Şiir ve Fikir", *Kurun [Vakit]*, nr. 7361, 9 Temmuz 1938.

[234] Sadri Ertem, "Fikir ve Sanat Meseleleri: Şiir ve Mana", *Kurun [Vakit]*, nr. 7454, 10 Teşrinievvel 1938.

[235] Sadri Ertem, "Fikir ve Sanat Meseleleri: Şiir ve Mana", *Kurun [Vakit]*, nr. 7454, 10 Teşrinievvel 1938.

> İnsanı olduğu gibi kaplıyan bu hava içinde artık şiir büyük bir muhteva bolluğuna kavuştu; bir yandan aklın ve mütevazin, ölçülü zevkin şiiri yaşamak imkânı bulduğu gibi, bir yandan da tamamen aklı ve zekâyı hedef edinen dava şiiri, didaktik nümuneler, hattâ politik tandanslı şiirler mücadele sahasına atıldı. Bunların yanında hiçbir mânayı ifade etmiyen, şuurla hiç münasebeti olmıyan şiirler de bir çeşni olarak kendini kabul ettirdi.

Sadri Ertem, bizim şiirimizde manayı (aklı) geride bırakan "janr"ın Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığını, bunların arasında; Ercüment Behzat, Hayri Muhittin, "kısmen" Ahmet Muhip, Oktay Samih Rifat, Orhan Veli, Melih Cevdet gibi isimlerin "şuur haricinde" yaşayan insan ruhunun şiirini vermek istediklerini dile getirmiştir.

5. Şair

Vakit gazetesinde şairin tanımını yapan, şairin nasıl olması gerektiğini ifade eden yazılarla karşılaşırız. Ali Canip [Yöntem] "Türk'ün Aradığı Şiir"[236] başlıklı yazısında "Türk şairi"ni tarif ederken onun nasıl olması gerektiğini anlatır. "Türk şairi"nin içinde Türk ruhunun çok az yer tuttuğunu söyler. Türk'ün, vicdanına ve ruhuna yabancı kalmasının Şeyhî'den Avnî Bey'e, Pertev Paşa'dan Tevfik Fikret'e, Mehmet Emin'den bugüne varıncaya kadar devam ettiğini dile getirir. Bunun sebebi ise o güne kadar yetişen "münevver"lerin aldıkları yabancı eğitim ve terbiye ile Türk kavramından uzak kalmaları, bu kavrama rast geldiklerindeyse ancak maddiyatı görerek "Türk!" diye hakaret etmeleridir. "Türk şairi"nin ancak Türk'ü tanıyarak, Türk'e aradığı ve layık olduğu şiiri verebileceğini belirtir. Bunlar yapılmadan da gelecek zamandan, gelecek zamanın şiirinden bahsetmenin ve bu şiirin nasıl olması gerektiğini söylemenin pek mümkün olmadığını dile getirir.

[Ayın]. [S(e)] imzalı "Millî Şair" başlıklı bir diğer yazıda da Ziya Gökalp etrafında "milli şair" kavramı üzerine durulmuştur.[237] Yazara göre Ziya Gökalp, Türk destanlarından bahsederek genç şairlerin bunlardan ilham almasını tavsiye etmiş ve bu zengin hazinenin ihmal edilerek bir kenara atılmasından rahatsızlık duyduğunu dile getirmiştir. Ziya Gökalp'ın en büyük ıstırabı da kendisinde kuvvetli bir sanatkâr ruh bulamamasıdır. Milli şairin, milli destanı dile getirecek kişi olduğunu belirtmiştir. Şinasi'nin şiirimizi "Divan tarzının dar çerçevesinden" kurtararak yeni edebiyatı yaratmak istediği zaman bu yolda ona "sanatkâr kalemiyle" yardım edecek Namık

[236] Ali Canip, "Edebî Müsahebe: Türkün Aradığı Şiir", *Vakit*, nr. 1110, 11 Kânunusani 1921.
[237] [Ayın]. [S(e)], "Fikrî Hayat: Millî Şair", *Vakit*, nr. 3229, 27 Kânunuevvel 1926.

Kemal'i bulduğundan bahsetmiştir. Buna rağmen Ziya Gökalp kendi düşüncelerini sanatkâr kalemiyle yazıya döken bir "milli şair" bulamamıştır.

[Ayın]. [S(e)] imzalı ikinci yazının başlığı "Millî Şair Bahsi"dir. Burada yazarın bir önceki yazısına karşılık olarak yakın bir arkadaşının şu sözlerinden bahsedilmiştir:[238]

> -Haksızlık etmişsin. Gençleri niçin beğenmiyorsun? Fikret ayarında hiçbir şairimiz mi yok? Halit Ziya derecesinde bir romancı mı bulamadın? Fikirlerin biraz mübalağa değil mi?..

Yazar bu sözlere karşılık olarak "millî şair" bahsi ile Tevfik Fikret ve Halit Ziya karşılaştırmasının başka bir mesele olduğunu söylemiştir. Son on, on beş senenin olaylarının ihmal edildiğini belirtmiştir. Balkan Harbi'nin, İşkodra'nın kahramanlığının yabancılardan öğrenildiğini dile getirmiştir. Çanakkale, Mısır, Kafkas ve Irak seferlerini ve dahası Kurtuluş Savaşı'nı henüz hiçbir şairin kalemine heyecan veremediğini anlatmıştır. İntişar eden birkaç satırın da olayların büyüklüğü karşısında çok sönük ve alelade kaldığını belirtmiştir. "Millî şair"den illa destan yazmasının beklenmediğini maziyi heyecanla, yeni bir sesle, yeni bir duyguyla anlatmasının beklendiğini söylemiştir.

Şairle ilgili ilginç bir yazı da gündeme dair gazetede esprili kısa yazılar kaleme alan Nurettin Artam tarafından "Şairin Tarifi" başlığıyla neşredilmiştir. Bu kısa yazıda şairin yaşadığı toplumda bir süs unsuru olarak kaldığından ve samimi duyguları ifade edemediğinden bahsedilmiştir:[239]

> -Okuyayım da dinle:
> "Şiirde samimi duyguların ifadesini aramak şimdilik beyhude zahmet ve alelumum edebiyat, daha uzun müddet şair hayâlâtıyla hikâyeci efsanelerinin cirit oynadığı bir saha mahiyetinde kalacak."
> Biraz daha okuyayım:
> "Şair, mensup olduğu cemiyette tavus ve papağan gibi bir süs hayvanından başka bir şey olamıyor ve mesut olmayan milletlerin göğsünde varlığı iğrenç bir yara hissini veriyor."
> -Bunu kim yazmış?
> -Bütün işlerini, güçlerini bırakarak sadece edebiyatla uğraşmağa başlayan bir şair!

Gazetede "şair" ile ilgili bir diğer yazı imzasız olarak neşredilen "Şiire Düşman!"[240] başlıklı yazıdır. Bu yazıda Yahya Kemal'in "Yedi Gün"de yayımlanan edebî mülakatının bir kısmına yer verilmiştir. Yahya Kemal'e göre insanın yaratılışına

---

[238] [Ayın]. [S(e)], "Fikrî Hayat: Millî Şair Bahsi", *Vakit*, nr. 3236, 3 Kânunusani 1927.

[239] Toplu İğne [Nurettin Artam], "Gelişigüzel: Şairin Tarifi", *Vakit*, nr. 3681, 5 Nisan 1928.

[240] İmzasız, "Şiire Düşman! (Şair Yahya Kemal Neler Duyduğunu Anlatıyor)", *Kurun [Vakit]*, nr. 6289, 13 Temmuz 1935.

şiirin karışması büyük bir zarardır. Hiçbir insan gerçek bir şair kadar talihsiz doğamaz. Charles Baudelaire'nin de şairin dünyaya gelirken bir lanete uğradığını söylediğini belirtmiştir. Şair, şiirin değerini bütün gerçekliği ile bir çerçeve içinde gösterir. Gerçek şairler, şiiri bırakmak istese de şiirin onları bırakmayacağını dile getirmiştir. Birçokları gençliğinde takdir edilmezler. Çıktıkları uzun yolun sonunda ancak antolojiler ve mektep kitapları yer alır. Ona göre gerçek şairler daima aşk saadetinden mahrum yaşarlar ve ölürler. Kadınlar şair sevmez.

Sadri Ertem, "Klasik Şair" adlı yazısında "klasik" tabirini sadece romantiklerden önce gelenler olarak, insanlık edebiyatının bir devresi diyerek dar bir çerçeveden açıklamanın eksik olacağından bahsetmiştir.[241] Yazara göre klasik edebiyatın en göze çarpan özelliği ulusa mal olması, "ulusal dilin âbideleri" olmasıdır. Bugün klasik şair dediğimizde Corneille'in ve Racine'in taklitleri manasını anlamadığımızı, öyle olsa bizim edebiyatımızda da Hamit'in klasikler arasında yer bulması gerektiğini dile getirmiştir. Sadri Ertem klasik şairi, millete edebiyat dilini veren, millete örnek olan şair olarak tanımlamıştır.

İbrahim Hoyi, "Bir Bakımdan Bugünkü Şiir ve Bugünkü Şair" başlıklı makalesinde Dünya edebiyatında da büyük isimlerin eserlerinin ölümsüzlüğünün "yalnız kütleyi tutmasından, sarmasından" yani anlaşılır bir şekilde yazılmasından ileri geldiğini söylemiştir.[242] Yazar, düşüncelerine karşı çıkacak olanların söyleyebileceklerini şu şekilde dile getirmiştir:

> Bana şunu diyebilirler: Yeni şairleri anlamıyorsunuz. Onları anlamanız için şiirin içine girmeniz, şiir telâkkinizi genişletmeniz ve hattâ seviyenizi yükseltmeniz icap eder. Çok yazık ki, bizler bugünün değil ilerinin şairiyiz… Söylediklerimizi kavrıyamıyorsanız kabahat bizde mi?..

Bu iddialara da "bütün bir kütlenin" anlayacağı gibi yazmadıkları veyahut "şiirlerini dokuyamadıkları için" şairlerin kabahatli olduğunu dile getirerek karşı çıkmıştır ve yazısını şu şekilde bitirmiştir:[243]

> Böyle olmakla beraber ben yine özlü ve kültürle beslenmiş içinde bütün güzellik motiflerimi, beşerî hislerimi coşturan hiçbir yönden kulağıma yabancı gelmiyen tatlı ahengi yaratan hakikî şiiri engin bir vecdle okuyacağım günü sabırla bekliyorum.

---

[241] Sadri Ertem, "İşaretler: Klâsik Şair", *Kurun [Vakit]*, nr.6306, 30 Temmuz 1935.

[242] İbrahim Hoyi, "Bir Bakımdan Bugünkü Şiir ve Bugünkü Şair", *Kurun [Vakit],* nr. 6750, 24 Birinciteşrin, 1936.

[243] İbrahim Hoyi, "Bir Bakımdan Bugünkü Şiir ve Bugünkü Şair", *Kurun [Vakit],* nr. 6750, 24 Birinciteşrin, 1936.

Sonuç olarak, *Vakit* gazetesinde şiir türünü teorik açılardan ele alan yazılarda daha çok hece-aruz tartışmaları çerçevesinde vezin unsuru üzerinde durulmuştur. Hece-aruz tartışmaları 1920'den sonra Cenap Şahabettin'in hece veznini "Türkçülerin parmak hesabı dedikleri" sözleriyle küçümseyen yorumlarından sonra başlar. Yazıların içerikleri genelde bu ithama karşı cevap niteliğindedir. Ayrıca Hakkı Tarık Us da yazmış olduğu "Edebiyatta Üç İhtilaf" başlıklı makale serileriyle de bu tartışmalarda bir nevi arabulucu kimliğiyle yer alır. Her iki tarafın da birbirini anlamadıklarını özellikle vurgulayarak tartışılan noktalara açıklık getirmeye çalışmıştır. 1931'den sonra Vâlâ Nurettin ve Kazım Nami arasında hece-aruz tartışmaları yeniden alevlenir. Genel itibarıyla gazetenin millî edebiyat taraftarı olması göz önüne alınırsa bu tartışmalarda hece vezninin ön plana çıkarıldığını söylemek mümkündür.

Ayrıca 1934'ten sonra Türk Tarih Tezi çerçevesinde İsmet Ulukut'un aruz vezninin bir Türk vezni olduğunu ispat etmeye çalışan makaleleri dönemin siyasal gelişmeleri bağlamında 1932'den sonra devlet politikalarının edebiyata yansıyarak edebiyat üzerinde farklı teorilerinin geliştirilmeye çalışılmasının bir örneğidir. Her ne kadar uygulamada zor görünse de İsmet Ulukut'un aruz vezninin Sümerler üzerinden bir Türk vezni olduğunu ispat çabası devrin anlayışıyla ilgili önemli bir kanıttır.

Sadri Ertem, şiirin tanımını 1933'ten sonra yine devlet politikaları çerçevesinde ve toplumcu gerçekçi ve inkılapçı bir bakış açısıyla yapmaya çalışmıştır. Burada saf/öz şiir tanımlamaları tamamen toplumsal bir karakterden hareketle yapılmaktadır. Aynı şekilde şair kavramına değinen yazılarda şair, daha çok millî bir karakteri olan, millî meseleleri dile getiren bir kişi olarak gösterilmiştir. Şiir bölümünde Hakkı Tarık Us, Sadri Ertem, Hakkı Süha Gezgin, A. İsmet Ulukut'un yazılarıyla şiir kavramı teorik açılardan devrin meydana gelen sosyal-siyasi gelişmeleri çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

II. Roman ve Hikâye

Romanı tanımlayarak genellemelere sığdırmanın zor olduğunu belirten Philip Stevick; romanın çok yüksek bir zekâ seviyesine hitap edecek kadar zengin ve karmaşık bir edebî tür olduğunu söyler. Roman, yetersiz bir şekilde geliştirilse bile herhangi bir teoriyi arkasında bırakacak kadar canlı bir türdür. İnsanların roman okumalarının sebeplerinden biri, herhangi bir sanat dalından çok daha tutarlı bir şekilde insan hayatını yansıtmasıdır. Bir diğer sebep de romanın içinden çıktığı

toplumu bütün özellikleriyle yansıtarak, sosyal davranışlara ve kültüre şekil verebilmesidir.[244]

Avrupa'da Orta Çağ'dan sonra derebeyliklerin yıkılmasıyla ortaya çıkan burjuva sınıfı, sanayileşme, bireyselleşme ve bireysel haklar gibi etmenler roman türünün ortaya çıkmasına sebep olur. Bize geç gelen roman türü, Türk edebiyatında Avrupa'da olduğu gibi sosyal ve ekonomik koşulların sonucu olarak değil, tercümelerle ve adaptasyonlarla ortaya çıkmıştır.[245]

Gazetede çıkan roman ve hikâyeyle ilgili yazılarda başta Sadri Ertem olmak üzere Hakkı Süha Gezgin, Nurullah Ataç, Osman Cemal Kaygılı, Ömer Seyfettin gibi yazarların imzalarını görmekteyiz. Roman ve hikâyeyle ilgili yazılar ağırlıklı olarak 1932'den sonra neşredilmiştir. Bu yazılarda daha çok roman üzerinde durulmuştur. Üç tane de hikâyeyi ele alan yazı vardır.

Gazetede roman ve hikâye türleri bir arada değerlendirilmiştir. Bununla birlikte yukarıda bahsettiğimiz yazılar dışında sadece hikâye türünü değerlendiren üç yazı karşımıza çıkar.

Bu yazılardan ilki V. G. [Vahdet Gültekin] imzalı Fransızcadan nakledilen "Guy de Maupassant'ı Diğer Hikâyecilerden Ayıran Hususiyetler Nelerdir?"[246] başlıklı yazıdır. Maupassant özelinde hikâyeden detaylı bir şekilde bahsedilir. Maupassant'ın sadece Fransız edebiyatını değil, İngiliz, Alman ve Rus edebiyatlarını da etkilediğini ve onlara "kısa hikâye" sanatını verdiği dile getirilir. Bu sanatla birlikte onlara bir hikâyenin başlıca unsurlarını tayin etmeyi ve bu unsurları birbirine bağlamayı öğrettiği söylenir. Yazıya göre, çok bilinmese dahi "hikâye" türü Fransız kökenlidir. La Fontaine de dahil olmak üzere Fransızlarda, "fabl" örneklerinden bu yana bir hikâye yapma merakı vardır ve bu işte oldukça başarılıdırlar. Bunun sebebi açıklanır:[247]

> Bunun sebebi Fransızın cemiyete gelir bir ırktan olmasıdır. Bu ırk için muhavere hayata karşı duyulan en büyük alâkayı teşkil eder. Fransa'da herkes, yüksek tabakada olduğu gibi halk arasında da, bir fıkra anlatmasını, bir rivayeti

[244] Philip Stevick, *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 9-17.
[245] Berna Moran, "Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 9.
[246] V. G. [Vahdet Gültekin], "Hikâye Sanatı: Guy de Maupassant'ı Diğer Hikâyecilerden Ayıran Hususiyetler Nelerdir?", *Kurun*, nr. 6715, 19 Eylül 1936. "V. G." imzasının *Vakit*'te neşrettiği diğer yazılardan hareketle Vahdet Gültekin'e ait olduğunu düşünmekteyiz. "V. G." Vahdet Gültekin'in yazılarında kullandığı diğer bir müstear ismidir. Bkz. Tahsin Yıldırım, *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, Selis Kitaplar Yayınları, İstanbul, 2006, s. 173.
[247] V. G. [Vahdet Gültekin], "Hikâye Sanatı: Guy de Maupassant'ı Diğer Hikâyecilerden Ayıran Hususiyetler Nelerdir?", *Kurun*, nr. 6715, 19 Eylül 1936.

> süslemesini bilir. Bununla beraber lâfı uzatmaz, uzatırsa karşısındaki kesecektir. Hikâyeyi anlatan lüzumsuz kısımlarını hazfetmesini de bilir ve 'son kelimeyi' dikkatle göze çarptırır. Gazetelerdeki 'echo'lar bundan ileri gelir: Bu gibi fıkraları başka hiçbir milletin gazetelerinde bulamazsınız. 'Mümtaz sohbetçiler' de buradan gelir. Bereket versin bugün bunlar ortadan kaybolmuştur, fakat bir zamanlar Fransa'yı temsil eder mahiyet almışlardı.

Yazıda Çehov hikâyelerinin insana bir melankoli, bir "hülya" verdiği ve hikâyeler bittikten sonra bu hislerin devam ettiği ileri sürülür. Yazıya göre, Maupassant hikâyelerinden sonra ise okur kendini tatmin olmuş ve hafiflemiş hisseder. Bu hikâyelerde hiçbir zaman çerçeve dışına çıkılmaz, okuyucuyu değiştirmez ve tahrik etmez. Tesirleri bulaşıcı değildir. Maupassant gerçek hayatında büyük acılar çekmiş ve bunayarak ölmüş bir yazardır. Buna karşın Maupassant hikâyelerinin haricinde yaşayan ve hikâyelerinde ortadan kaybolan bir yazardır. Hikâyelerinde her şey "aşikâr bir mahiyet" alır, her şeyin sınırı bu "aşikârlık" içinde çizilir. Realite sadece garip değil, aynı zamanda itiraz edilebilir bir durumda olduğu zaman daha çok tesir eden ve daha gerçek bir hale bürünür.

Hikâye ile ilgili bir diğer yazı İbrahim Hoyi imzalı "Telif Hikâye Buhranı Var" başlıklı makalesidir. Tercüme ve adapte eserler yüzünden Türk hikâyeciliğinin bir buhran devresinden geçtiğini belirten yazar hikâyeyle ilgili bilgiler verir. Telif hikâyeyi bir emek ve enerji ürünü olarak görür.[248] Telif hikâye yazarının orijinal olduğu kadar kusursuz bir öz lisan kullanması gerektiğini söyler. Hayal gücü yüksek, mantık çerçevesinden dışarıya çıkmayan ve akıcı bir üslup sahibi bir yazar olması gerektiğini belirtir. Başarılı bir hikâye yazmanın yüzlerce sayfalık bir roman yazmaktan daha zor olduğunu söyleyerek gerçek bir hikâyenin ne demek olduğunu açıklar:

> Bu ise güç bir iştir. Kültürü sanatı ve muhiti iyi hazmedebilen, anlayan ve bunu anlatabilmek sırrını bilen yazıcının işidir. Bir kelime ile -her sahada olduğu gibi- kuvvetli bir teknik meselesidir. Bundan ötürü tam manasile bir hikâye yazmak, yüzlerce sayfalık bir roman yazmaktan daha güçtür ve ustalık işidir.
>
> "Tam manasile bir hikâye"den neyi kastediyorum? Bana göre, içinde bütün psikolojik unsurları toplayan raisonu kullanan değil her cümlesinde, hattâ her satırında, her kelimesinde "öz"ünü gösteren, kendi rengini veren hikâye "tam manasile bir hikâye"dir.

Okuyucuların iyiyi, güzeli ve gerçek sanat eserini ayırt edebildiğini ve telif hikâyelerin yetersiz olması sebebiyle yabancı eserleri aradığını belirtir. Erkek hikâyecilerin daha çok tercümelere ya da adapte eserlere yöneldiğini, buna karşılık kadın yazarlarımızın telif hikâye konusunda daha başarılı olduklarını iletir. Telif

[248] İbrahim Hoyi, "Telif Hikâye Buhranı Var", *Kurun [Vakit]*, nr. 6792, 5 Birincikânun 1936.

hikâyecilikte Sait Faik, Sabahattin Ali, Kenan Hulusi, Bekir Sıtkı, Sadri Ertem, Cahit Uçuk, Suat Derviş ve Muazzez Tahsin gibi isimleri sayar. Cahit Uçuk'un genç yaşına rağmen ülkeyi ve halkı tanıması sayesinde hikâyelerinin daha samimi olduğunu söyler. Muazzez Tahsin'in çok iyi bildiği Fransızca etkisiyle yerli düşünemediğini, konuyu aklından Fransızca geçirdiğini ve bu yüzden hikâyede istenilen tadı, kumaşı yakalayamadığını iddia eder. Suat Derviş'in ise hikâyelerinde "dava gütmek illetine düşmedikçe" kuvvetli bir hikâye tekniği verdiğini belirtir.

"Telif Hikâyeciliğimiz" başlıklı diğer bir yazısında, bir önceki düşüncelerini tekrarlar.[249] Tercüme ve adapte eserler yüzünden hâlâ telif hikâyeciliğimizin gelişemediğini söyler. Kendisi de dahil olmak üzere yazarların bütün kuvvetlerini tercüme ve adapte hikâyelere verdiklerini; yabancı dillerin "gölgelerine sığınarak çalakalem" hikâyeleri okuyuculara "mücevher" gibi sunduklarını ifade eder. Ona göre eski büyük hikâyeciler de inzivaya çekilmişlerdir. Okuyucular hâlâ büyük bir iştahla Ömer Seyfettin, Reşat Nuri, Refik Halit gibi yazarların eserlerini okumaktadırlar.

Vakit'te sadece romandan bahseden iki yazıda dönemin Türk romancılığıyla ilgili bilgi verilir. Bunlardan ilki Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Şimdiki San'at ve San'atkâr"[250] başlıklı yazısıdır. Türk romanının bir buhran devresi geçirdiğini söyler. Romanların, içinden çıktığı milletlerin psikolojilerini yansıttıklarını; fakat bu durumun değişmeye başladığını, artık roman anlayışında geçmişe daha az döndüğümüzü belirtir. Batı edebiyatında romanın klasisizm, romantizm ve realizm gibi devirleri sırasıyla geçirdiğini, bizde bu durumun olmadığını ifade eder. Bizde romanı henüz yetişkinliğe erememiş bir çocuk olarak görür.

Romanımızın, "tecrübesiz fakat iddialı" yazarların "fantastique tasvirleri" altında saçmaladığını söyleyen Hüseyin Rahmi' ye göre gazeteler ve dergiler bu çerçeveye sokulmak istenen değersiz eserlerle doludur. Buna karşın edebî anlamda yüksek romanlara da halkın tahammül edemediği için okur bulunmadığının altını çizer. Ona göre roman yazarı, her şeyden çok geçim derdini düşünmektedir. Yazdıklarına karşılık aldığı ücret çok azdır. Yazdığı romanına ya da hikâyesine gazetelerde bir tefrika sütunu bulabilirse kendisini başarılı addeder çünkü rakibi çoktur:[251]

---

[249] İbrahim Hoyi, "Edebiyat ve San'at: Telif Hikâyeciliğimiz", *Kurun [Vakit]*, nr. 7287, 26 Nisan 1938.
[250] Hüseyin Rahmi, "Şimdiki San'at ve San'atkâr", *Vakit*, nr. 5390, 9 Kânunusani 1933.
[251] Hüseyin Rahmi, "Şimdiki San'at ve San'atkâr", *Vakit*, nr. 5390, 9 Kânunusani 1933.

> Gazete sütunlarında olduğu gibi romanın her sahifesi kanlara bulanmadıkça okuyanlarda bediî hayır behimî heyecan izzeti uyanamıyor.

Hüseyin Rahmi, Türk romanının yaşadığı bu buhranı daha çok yazarların geçim derdiyle para kazanmak için daha çok gazetelere edebî olmayan eserler yazmasının bir sonucu olarak görür. Ona göre, dönemin romanları kendini okutturmak için harikalar yaratmak zorundadır. Romanların reklamları "tüyleri ürpertici bir vak'a, roman" sözleriyle halkın dikkatini çekmeye çalışmaktadır.

İkinci yazı Nurullah Ataç'ın "Şiir ve Roman" başlıklı makalesidir. Bu yazıda da Nurullah Ataç, Hüseyin Rahmi'nin daha önce gazetede bahsettiği para kazanmak için yazılan ve ciddiye alınmayan romanlar konusuna değinir.[252] Romanla şiir türlerinin iyi ve kötü örneklerini karşılaştırır. Romanın iyi olmayan örneklerinin bile az çok ilgiyle okunabildiğini fakat şiirin kötüsüne tahammül edilemediğini söyler. Burada polisiye ve macera romanlarının edebî olarak görülmediğini belirten yazar, bu türleri daha çok zaman geçirmek için okunan türler olarak değerlendirir. Bu türde yazan romancıların bu türü ciddiye almadıklarını ve amaçlarının para kazanmak olduğunu söyler. Peyami Safa'nın *Cingöz Recai* hikayelerinin bazı şiirlerden daha iyi olabileceğini ifade eder. Polisiye romanı gerçek edebiyattan sayarak hüküm vermenin roman yazarının asıl amacını görmezlikten gelmek olduğunu dile getirir. Ona göre roman hiçbir zaman saf bir sanat eseri değildir. Roman bizi eğlendirebilir, olay örgüsü merak uyandırıcı olabilir, romanın içindeki "tez" ilgimizi çekebilir. Romanda bulunan iki unsuru şiirle karşılaştırarak açıklar:[253]

> Romanda iki unsur vardır: biri sanat eseri, öteki anlatılan (veya öğretilen) şey. Şiirde ise bir tek unsur vardır: sanat eseri. İki, hatta daha fazla unsurlu şiirlerin bulunduğunu inkâr edecek değilim; fakat sanattan ayrı unsurların kuvveti, doğruluğu bir romanı, kusurlarına rağmen okutturduğu halde, bir şiiri tahammül edilmez olmaktan kurtaramaz.

Ona göre, romandaki tezin esere bir asalet verebilmesi mümkündür; şiirde ise tez, asaletini eserin kendisinden alır ve bu yüzden ilgiyle okunabilecek romanların sayısı şiirlerden daha çoktur. Bunun için de ikinci derece olarak adlandırılan polisiye ve macera romanlarında başarılı olmak şiirde başarılı olmaktan daha kolaydır. Sanatı anlamak, güzelliği sezmek güçtür. Ayrıca romanı anlamak şiiri anlamaktan kolaydır. Vakanın yarattığı meraka kapılmak ve davanın doğru olup olmadığını araştırmak

[252] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Şiir ve Roman", *Kurun [Vakit]*, nr. 6874, 4 Mart 1937.
[253] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Şiir ve Roman", *Kurun [Vakit]*, nr. 6874, 4 Mart 1937.

bütün okuyucuların elindedir. Bunun için de eleştirmenler şairlerden çok romancılardan bahsetmektedir.

Bu iki yazı dışında kalan diğer yazılarda roman türü ele alınırken daha çok bu türün gerçeklikle olan ilgisi ve gerçeği yansıtma durumu değerlendirilmiştir. Yazılara baktığımızda genel olarak eserlerde gerçekliğin yansıtılması gerektiğini düşünenler ve gerçekliğin yansıtılamayacağını düşünenler olarak iki grup altında değerlendirebiliriz.

1. Roman ve Hikâye Gerçeği Yansıtır

Romanın ve hikâyenin gerçeği yansıtmasıyla ilgili ilk yazı Selahattin Enis'in "Çıplak ve Müstehcen Nedir?"[254] başlıklı ankete verdiği cevaplardır. Romanda gerçekçilik konusunu ahlak üzerinden değerlendirir. Anketin başında yazarın bir hikâyesinin ahlâksız olduğu gerekçesiyle mahkemeye sevk edildiği için düşüncelerine başvurulduğu belirtilmiştir. Selahattin Enis, I. Dünya Savaşı döneminde yazdığı *Hufre* adlı bir hikâyesi dolayısıyla sansüre uğramasıyla talihsizliğinin başladığını söyler. Yazı hayatında, gerçek hayatta olduğu gibi ikiyüzlülükten kaçındığını belirtir. Gerçek hayatı olduğu gibi eserlerinde gösterdiğini, bunu yaparken yer yer sert ifadeler kullandığını ifade eder. Gerçek hayatı aktaran yazarın, gerçek hayattaki ahlâksızlıkları aktardığında ahlâksız hikâyelerin yazarı olarak adlandırılmasının yanlış olduğunu dile getirir. Bunu söyleyenlerin, gerçek hayata bakmaya korkan ve sosyal faciaları görmek istemeyen kişiler olduklarını ifade eder. Gerçek sanatçının bir hikâye yazarken ahlâksız olmak gibi bir gayretinin olmayacağını söyler. Hikâye yazarını, hikâyesinin akıntısına tabi insan olarak tanımlar.

Selahattin Enis'in bu düşünceleri Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi yazarlar tarafından geliştirilen gerçekçilik akımıyla ortaya çıkan Yansıtma Kuramı'ndaki, "eğer yazar gerçekliği yansıtacaksa bunu bütün yönleriyle yansıtmalıdır, bir kısmına gözünü kapamak olmaz; anlatılması yakışık olmaz sayılan çirkin, iğrenç ve ayıp addedilen şeyler de sanata sokulabilmelidir"[255] düşüncesiyle paralellik gösterir.

Nurettin Artam'ın "Toplu İğne" imzasıyla kaleme aldığı "İsimler ve Roman İsimleri" başlıklı kısa yazısında isimler ve isim sahipleri arasındaki münasebete ya da

[254] Selahattin Enis, "Çıplak ve Müstehcenlik Nedir?", *Vakit*, nr. 4092, 3 Haziran 1929. Gazete nr. 4077-4096 sayıları arasında "Çıplak ve Müstehcenlik Nedir?" başlıklı bir anket açar. Sanat eserlerinde çıplaklığın ve müstehcenliğin bulunması sebebiyle sanatçılar hakkında davalar açılması üzerine açılan bir ankettir. Devrin sanatçıları, hukukçuları ve bürokratları bu konuyu farklı açılardan değerlendirir.
[255] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 40.

tezada değinir.[256] "Servet" ismindeki bir kişinin zengin olduğundan ya da "Saadet" ismindeki bir kişinin hayatında mutsuz olduğundan bahseder. Peyami Safa'nın romanlarından örnekler verir. Nurettin Artam'a göre Peyami Safa, günlük hayatında Fatih-Harbiye tramvayını kullanması sonucu olarak *Fatih-Harbiye* romanını ortaya çıkarmıştır. Peyami Safa'nın oturduğu evin eskiden bir hastanenin *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* olması sebebiyle diğer bir romanın ismi olmuştur. Yazıda örnek olarak verilen roman unsurlarının gerçek hayatın yansıması olarak gösterilmesi dikkate değerdir.

Melih Nazmi imzalı "Genç Bir Sporcu ve Genç Bir Şairin Düşünceleri" başlıklı yazıda, şair İsmail Suphi'nin romanla ilgili düşüncelerine yer verilir.[257] Şair, romanın gerçek hayatı yansıtması gerektiği üzerinde durur. İsmail Suphi'ye göre roman karakterleri gerçek hayatta örnekleri olan karakterler olmalıdır. Romandaki tipler "mücerret" değil "müşahhas" tipler olmalıdır. Maksim Gorki'ye uluslararası şöhret kazandıran özellik bu tipleri yaratmasıdır. Aynı şekilde Nazım Hikmet'in *Bir Ölü Evi* adlı oyunundaki tipler de her gün gerçek hayatta karşılaştığımız insanlardır.

N.N. [Nizamettin Nazif] imzalı "Madam Bovari Romanındaki Tipler, Hayali Değil, Hakikidir" başlıklı yazıda Flaubert'in *Madam Bovary* romanının sinemaya aktarılması üzerine bu romandan bahsedilir.[258] Flaubert hayattayken bu romanın tiyatroya uyarlanmasına şiddetle karşı çıktığı belirtilir ve ölümünün ardından tiyatroya aktarılan bu eserin seyirciler tarafından hiç beğenilmediği söylenir. Madam Bovary romanının uzun tetkiklere ve tartışmalara neden olduğu üzerinde durulur. Daha sonra romandaki kişilerin gerçek hayatta yaşamış kişiler olduğu ve romandaki yer ve kişi adlarının değiştirilerek kullanıldığı belirtilir. N.N., Madam Bovary'nin gerçekte kim olduğunu ve romandakine benzer bir şekilde bir hayat yaşadığını, romandaki diğer karakterlerin de gerçekte kimler olduğunu açıklar.

Sadri Ertem, roman ve hikâye türlerine değindiği yazılarında roman ve hikâyenin gerçekliği yansıttığı fikrini sürekli dile getirir. "Donkişot ve Kahraman"[259] başlıklı yazısında Don Kişot'u değerlendirir. Ona göre Don Kişot sadece İspanyol bir

---

[256] Toplu İğne, "Gelişigüzel: İsimler ve Roman İsimleri", *Vakit*, nr.4613, 11 Teşrinisani 1930;

[257] Melih Nazmi, "Gençlerle Nesille Başbaşa: Genç Bir Sporcu ve Genç Bir Şairin Düşünceleri", *Vakit*, nr. 5361, 11 Kânunuevvel 1932.

[258] N.N. [Nizamettin Nazif], "Filme Alınması Vesilesiyle: Madam Bovari Romanındaki Tipler, Hayalî Değil, Hakikîdir!", *Vakit*, nr. 5814, 15 Mart 1934. "N. N." imzasının, *Vakit*'te neşrettiği benzer yazılardan hareketle Nizamettin Nazif'e ait olduğunu kanaatindeyiz.

[259] Sadri Ertem, "İşaretler: Donkişot ve Kahraman", *Kurun [Vakit]*, nr. 6214, 29 Nisan 1935.

asilzade değil, bir devrin ve insanlığın parçasıdır. Cervantes, yarattığı Don Kişot karakteriyle, feodal devirden önce ve sonra gerçekte var olan bir tipi ortaya çıkarmıştır. Bu tip de kendini dünyanın merkezi zanneden adamdır. Don Kişot iyi kalpli, kahraman olmak için çırpınan; fakat kahraman olamayan bir tiptir. Buna karşın kendisinin bir kahraman olduğuna inanır. Kahramanları tutan, kahramanlara inanan bir halk kitlesi vardır. Don Kişot, bu kitleden mahrum olduğu ve bu kitleyle bütünleşemediği için kahraman olamaz. Kahramanla Don Kişot arasındaki farkı bu şekilde açıklayan Sadri Ertem; kendini şair, romancı, kahraman zanneden; fakat gerçekte bu sıfatları kazanamayan birçok kişiyi gerçek hayatta bulabileceğimizi ifade eder.

Sadri Ertem'in bu düşünceleri Toplumcu Gerçekçilik Kuramı'nı geliştirmeye çalışan György Lukacs'ın düşünceleriyle benzerlik gösterir. György Lukacs'a göre eserdeki kişilerin, olayların ve durumların tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtabilsinler. Tipik ya da temsil edici karakter hem tarihî güçleri kendi kişiliğinde somutlaştırır, hem de kendine özgü nitelikleri ile yaşayan canlı bir birey olur.[260]

"Eserler Niçin Sürükleyici Değildir?" başlıklı yazısında Türk edebiyatındaki eserlerin sürükleyici olmamasından bahsederken roman konusuna da değinir.[261] Ona göre roman yazarı yok olanı yaratamaz. Gerçek hayatta var olanı keşfederek ortaya çıkarır. Gerçek hayattaki tipleri keşfederek okuyuculara gösterir. Romancının bu keşfi sayesinde roman sürükleyici hale gelir ve sevilir. Okur, en çok kendini temsil eden yazarı tercih eder. Okur ve yazar aynı safta olmadığı müddetçe birbirlerini anlamazlar, sevmezler ve görmezlikten gelirler. Sadri Ertem, okuyucu kitlesini yaratamayan roman yazarının ortan silinip kaybolacağını söyler. Bir romanın başarılı olup çok okunması için gerçek hayattan kişileri keşfederek ortaya çıkarması ve okurunu temsil etmesi gerektiğinin altını çizer.

"Romancı ve Âlim" başlıklı başka yazısında romancıyı âlimle karşılaştırarak anlatır.[262] Bilim adamının hayatı bütün ayrıntılarıyla gördüğünü ve bu ayrıntılardan bir tanesi üzerinde zekâsını ve araştırma kudretini harcadığını söyler. Ona göre romancı bilim adamının aksine "ihtisası derinleştikçe tamamen zıt bir rol" sahibi olur. Sadri Ertem; romancının realiteleri inkâr etmediğini ama görevinin bir kimya, fizik ya da

[260] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 55.
[261] Sadri Ertem, "İşaretler: Eserler Niçin Sürükleyici Değildir?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6480, 25 İkincikânun 1936.
[262] Sadri Ertem, "Fikir ve Edebiyat: Romancı ve Âlim", *Kurun [Vakit]*, nr. 7186, 12 İkincikânun 1938.

sosyal bir sorunun gerçeklerini söylemek olmadığını dile getirerek romancının eserini nasıl meydana getireceğini açıklar:

> Onun davası bir terkip işidir. Bir hayat halketmektir. Kıymet hükümlerile yaşayan bir varlık vücuda getirmek vazifesini üstüne alan romancı artık mücerret tabiatın kanunlarını değil hayatı, yaşayan, kımıldayan tabiatı hayatın ta kendisini yoğuracaktır. Hayatın kendisi parçalanmış, tasnif edilmiş gruplara ayrılmış mukayeseleri yapılmış bir realite değildir. Hayatın karma karışıklığıdır ki, birtakım insanları sun'î bir surette meslekler ve ihtisaslar grupuna ayırır.
>
> Romancı yaşayan, kımıldayan hayatı aksettiren insandır

Bu özellikleri itibarıyla romancının bilim adamının aksine "terkipçi" olacağını ve yapacağı tahlillerde bile yine "terkibî bir hüviyet" bulunacağını söyler. Romanlarda verilecek olan ansiklopedik bilgilerin sıkıcı ve cansız bir şekilde verilmesine karşı çıkar. Bu bilgilerin romanlarda gerekli olduğuna; fakat bu bilgilerin hareket haline geçmesi ve yaşanmış insan hayatına karışması gerektiğine inanır.

"Zola'nın Realizminden Yaratıcı Realizme"[263] başlıklı diğer bir yazısında Emile Zola'nın yeni romanında[264] "reel duygusuna irca" etmesinden bahseder. Zola'nın romantizme karşı ileriye sürdüğü tezin bütün ruhuyla 19. yy.da yaşadığını, 19. yy.ın kaliteli bir asır olduğunu belirtir. Ona göre Orta Çağ zihniyetinden kurtulan Batı insanı Rönesans'la canlanan "reel hissi"ni estetik bir ölçü haline getirmiştir. Reel hissini estetik ölçü haline getiren insanlık bu hissi destekleyen birtakım ruh malzemelerine sahiptir. Bu hisle birlikte insanlık yüzünü tabiata ve yaşanılan dünyaya çevirmiştir. Emile Zola'nın dilindeki "reel" de böylece bir dünya ölçüsü haline gelmiştir. Reel hissi zaman ve mekân sınırları kaldırılarak tek bir ölçü halini alamaz. Her insan reel hissini kendi dünyasından aldığı izlenimlere göre açıklar. Sadri Ertem, dünyanın ortak bir kimliğe sahip olduğunda insanların da objektif hükümlere varacaklarını ileri sürer ve bizdeki realist romanlarla ilgili hüküm verilememesinin sebebini açıklar:[265]

> Bizde realist iddiasıyla ortaya çıkan romanların müşterek bir mikyasla ölçülememesi henüz hepimiz için müşterek bir objektif dünya görüşünün doğmamış olmasındandır. Çok romantik, çok lirik yazılar gördüm ki realite timsali olarak kabul edildi.
>
> Üstünde yüzde yüz buram buram hakikatin tüttüğü hâdiseler ön[ü]nde hülyaya, masal hükmü verildi.

---

[263] Sadri Ertem, "Fikir ve Sanat Meseleleri: Zola'nın Realizminden Yaratıcı Realizme", *Kurun [Vakit]*, nr. 7308, 17 Mayıs 1938.

[264] Sadri Ertem yazıda Emile Zola'nın romanının adını yazmamıştır. Sadece yeni romanı olarak belirtir.

[265] Sadri Ertem, "Fikir ve Sanat Meseleleri: Zola'nın Realizminden Yaratıcı Realizme", *Kurun [Vakit]*, nr. 7308, 17 Mayıs 1938.

Sanatçının olaylar karşısında pasif kalmaya mahkûm olduğunu; fakat bu açıdan görülen hayat izlenimlerinin de büyük eserler meydana getirmeye engel olmayacağını söyler. Victor Hugo'yu, Balzac'ı ve Zola'yı hayatı bu açıdan gören büyük yazarlar olarak gösterir. Psikolojik ve sosyal âlemin de birer "reel" dünyalarının olduğunu ve bu dünyayı görmenin ve yansıtmanın mümkün olduğunu ileri sürerek bu süreçte reel ölçüsünün hafifleyerek gücünü kaybetmeye başlayacağını dile getirir:[266]

> Bu zamanda "reel" ölçüsünü gitgide daha ziyade hafiflemiş ve berraklığını kaybetmiş göreceğiz. Psiko-sosyal bir romanda reel hissini kalabalığın tecrübelerinden, yahut idrâkinden veya sosyal bir romanın işlenişi, meselâ karakterlerin izahı, muharriri ihsasların haricine çekecek ve "tipik" olabilecek bir hakikî ifadeye sevkedecektir.

Ona göre, psikolojik ya da sosyal bir romanda tipik olanın bulunması gündelik hayatın herkes tarafından görülen safhalarının dışında orijinal bir buluştur. Bu buluşun da bir derinliği vardır. Psikolojik ve sosyal dünyanın sınırlarında yaşanılan bir devirde artık gizli hisler değil, tecrübe edilen gerçekler ön plandadır. Sanatçı "pasif" olarak "realiteyi" seyretmekle değil, aktif bir şekilde yaratarak ve "terkip ederek" realizmde yeni safhalar açabilir.

"Roman Tehlikeli Bir Devir Geçiriyor" başlıklı makalesinde romanı, yazı sanatının hem derinlik hem genişlik itibarıyla ruhu en iyi şekilde aksettirdiğine kanaat getirilen bir şubesi olarak tanımlar.[267] Romanı karakterler ve şahsiyetler yaratan bir nevi ilahi rol olarak tanımlayanların da olduğunu belirtir. Romanın en iyi devrini yaşadığını ve bunun için de sınırlarını aşarak saf bir nesir haline, sosyal bir sorunun ya da bir davanın müdafaası şekline sokulduğunu ifade eder. Sadri Ertem'e göre "sanat, sanat içindir" anlayışına sahip yazarların hazırlıksız bir şekilde fikir sahasına atılarak realite ve fikirden bahsedişleri iyi bir şeyi kötü bir şey hale getirmektedir. Bu yazarların gündelik gazete makaleleri, fıkraları fikir çerçevesi dışına çıkamaz. Romanda makale havası yakalamak isteyen yazarlar çoktur. Aynı durum tiyatro oyun yazarlarında da görülür. Realiteyle temas eden yazarların röportajla romanı birbirine karıştırdıklarını; fakat iyi bir röportajın romanla çok kötü olabileceğini söyler. Aynı şekilde sürekli bilim ve fikir meseleleriyle meşgul olan yazarların da sanat anlayışını açıklar:[268]

---

[266] Sadri Ertem, "Fikir ve Sanat Meseleleri: Zola'nın Realizminden Yaratıcı Realizme", *Kurun [Vakit]*, nr. 7308, 17 Mayıs 1938.
[267] Sadri Ertem, "İşaretler: Roman Tehlikeli Bir Devir Geçiriyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 7337, 15 Haziran 1938.
[268] Sadri Ertem, "İşaretler: Roman Tehlikeli Bir Devir Geçiriyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 7337, 15 Haziran 1938.

> Bunlar, sanat deyince sun'î bir surette üslup yapmağa, realiteyi meselâ bir ev gibi değil, evin planı gibi göstermeğe ve şahsı yerine mütemadiyen mücerredi ikame etmeğe çalışırlar.
>
> Bir zamanlar nazmın hâkim bulunduğu devirde manzum tarih, manzum mantık kitabı yazmak moda idi. Şimdi de romanın hâkimiyeti devrinde onu kâh bir ilim âleti, kâh sanat oyunlarını göstermeğe mahsus sayanlar vardır.

Sadri Ertem, romanın itibarının çok yüksek olduğu bu dönemde yazarların bilgisizlikleri yüzünden tehlike altında olduğunu ve bu tehlikenin de geçeceğini söyler. Böylece romanın "hâlis roman" haline dönüş yapacağını dile getirir. Halis romanı; içiyle dışıyla, akımlarıyla veya tarafsızlığıyla tamamen hayat olarak açıklar.

İmzasız olarak neşredilen "Bugünün Romancısı" başlıklı yazıda romancıların artık eserlerini masa başında uydurmadıklarını, gerçek hayatın içine karışarak ve hayatı gözlemleyerek yazdıkları ileri sürülür.[269] Batının en iyi romancılarının günümüzde artık birer "gazete röportajcısı" haline geldiklerini; romanlardaki konuları, tipleri gerçek hayattan seçtiklerini ve bütün bunları iyice tetkik ederek tiplerin yaşayışlarını romanlarda yansıttıkları dile getirilir. Yazıya göre bizim edebiyatımızda bu tür romancıların ilk örneği Reşat Enis'tir. *Gece Konuştu* adlı eserini hazırlarken, İstanbul'un tehlikeli bölgelerinde dolaşmış, bu yerlerde tehlikeler atlatarak aylarca gözlem yapmıştır. Ruh tahlillerinde başarılı olduğu ifade edilen Reşat Enis'in kuvvetli bir görüş ve duyuş yeteneği olduğu da dile getirilir. Gerçek hayatın içine girmesi başarısının sırrı olarak açıklanır. Yazıda daha sonra *Gece Konuştu* adlı eserden bir parça nakledilir.

Osman Cemal Kaygılı, "Nasıl Yazı Okumak İstiyoruz?"[270] başlıklı makalesinde roman ve romancılığa dair daha önce Muhittin Birgen ve Sadri Ertem arasındaki tartışmaya[271] dahil olarak düşüncelerini açıklar. Sadri Ertem'in "Halk böyle istiyor." düşüncesine karşı çıkar. Bu düşünceyi üretenin yazarlar olduğunu, halkı kötü eserler okumak istemeye yazarların teşvik ettiğini belirtir. Kötü esere alışan halkın, artık iyi eseri tamamen unuttuğunu söyler. Ona göre halkın önüne iyi ve mükemmel roman, hikâye olarak sunulan ürünler birer "abur cubur" eserlerdir. Zamanında kendisine de bu "abur cubur" türünden bir roman sipariş verilmiştir. Bu sipariş roman

---

[269] İmzasız, "Bugünün Romancısı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6371, 5 Birinciteşrin 1935.

[270] Osman Cemal Kaygılı, "Mizahçı Osman Cemal'e Göre: Nasıl Yazı Okumak İstiyoruz?", *Kurun [Vakit]*, nr. 7097, 13 Birinciteşrin 1937.

[271] Osman Cemal Kaygılı yazısında, Muhittin Birgen ve Sadri Ertem'in yazılarından bahseder; fakat bu yazıların nerede ve hangi tarihte intişar ettiğini belirtmez. Sadri Ertem nr. 7102 18 Birinciteşrin 1937 tarihli sayıda "Halk Nasıl Yazı Okumak İster?" başlıklı yazısında bu eski yazısına değinir ve dipnotta bu yazısının nr. 7093 09.10.1937 tarihli sayının *Haftalık Kurun İlavesi* kısmında intişar ettiğini belirtir. Araştırmalarımız sırasında bu sayının ek kısmına ulaşamadığımız için bu bölümde değerlendiremedik.

bol macera, entrika dolu ve esrarengiz bir roman özelliği taşımaktadır. Yazar bu teklifi reddettiğini söyler. Daha sonra romanı kendi istediği şekilde yazmayı kabul ettirir. Roman tefrika edilmeye başlanınca halk tarafından çok sevilir ve romanı mümkün olduğunca uzatması istenir. Bir okurunun kendisine romanıyla ilgili söylediklerini aktarır:[272]

> Bu yurda binlerce talebe yetiştirmiş, bütün dünya edebiyatını okumuş, hatmetmiş çok muhterem bir zat, bu yazımdan dolayı beni uzun uzun tebrik ettikten sonra hiçbir dilde o hayatı bu kadar canlı, renkli, güzel ve içten anlatan, tasvir eden bir esere rastlamamıştım dedi.

Romanının gördüğü rağbetin sebebi "abur cubur" addettiği macera romanları gibi yazması değil, gerçek hayatı iyi bir şekilde aktarmasıdır. İnci Enginün'ün belirttiği gibi İstanbul'un kenar mahallelerinde yetişen Osman Cemal, halk sanatını eserlerinde devam ettirir ve halk için yazanların hepsindeki ortak özellikler onda da görülür.[273] Osman Cemal Kaygılı'nın romanla ilgili düşüncelerini dile getirdiği yazısı bu bilgilerle paralellik gösterir.

Nizamettin Nazif'in "Bir Roman Dersi" başlıklı kısa yazısında romanın nasıl yazılması gerektiğini yazarlar üzerinden kısaca bahseder.[274] Ona göre, romanın manasını anlamadan roman yazmaya kalan kişi baba olmak isteyen bir harem ağası kadar gülünçtür. "Muhiti" bilmeden muhit hakkında konuşan; hayatın, fikrin ve sanatın seyrini takip etmeden bu konular hakkında "perygamberâne irşadlara" kalkışan yazar "Eshab-ı Kehf'in Kefeştetayyuş'una" döner. Yeniyi, güzeli ve her gün birbirinden cazip örnekleri görüp sevmeye alışmış olan okura kendini beğendirmek isteyen yazar, roman sahasına yeni bir soluk getirmelidir.

Muhsin Eke, Lui Lonay'dan naklettiği "Polis Romanı ve Realite" başlıklı yazıda polisiye romanların artık eskisi kadar ilgi görmediğinden bahseder.[275] Lui Lonay'a göre, dünyada suçlular, polisler, hakimler ve hikâyeciler var olduğundan bu yana polisiye romanlar da var olmuştur. Polisiye romanın kendine göre kuralları vardır. Bu kanuna göre de hikâyenin başından sonuna kadar hikâyedeki sürpriz unsurunu bir heyecan içinde yaşatmak gerekir. Polisiye roman, okuyucuların gerçeklerden kaçma hissini tatmin eden bir türdür. Gerçeklerden kaçma hissini yaratan

---

[272] Osman Cemal Kaygılı, "Mizahçı Osman Cemal'e Göre: Nasıl Yazı Okumak İstiyoruz?", *Kurun [Vakit]*, nr. 7097, 13 Birinciteşrin 1937.
[273] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 307.
[274] Nizamettin Nazif, "Bana Göre: Bir Roman Dersi", *Kurun*, nr. 7392, 9 Ağustos 1938.
[275] Lui Lonay, "Polis Romanı ve Realite" (Nakleden: Muhsin Eke), *Kurun [Vakit]*, nr. 7417, 3 Eylül 1938.

da dünyanın "nizamlı ve müvazeneli" olmasıdır. Dünyanın bu "nizamlı ve müvazeneli" devri I. Dünya Savaşı sonrasında kapanmıştır ve dünyadaki gerçekler gün geçtikçe çok hızlı bir şekilde değişmektedir. Bu devir içinde artık insanlar eski halk masallarına, şövalye ve "sergüzeşt" romanlarına ilgi göstermemektedir. Büyük bir hızla değişen dünya gerçekleri, okuyucu için çok daha ilgi çekici hale gelmiştir. Artık dünya gerçeklerinden duyulan heyecanın romandan alınan heyecanın yerini nasıl tuttuğunu açıklar:[276]

> Bizce asıl sebep realite ile polis romanı arasındaki kavgadır. Sergüzeşt romanının bir kanununa göre, mutlaka bir başlangıçla bir son lâzımdır. Bu fikir için çok teselli verecek bir şeydir. Böylelikle tehlikenin yanından geçilir, fakat büyük bir parmaklık bizi ondan muhafaza eder.
>
> Halbuki roman ile gayrikanunî bir rekabete girişip onun yerini alan realite ayni zamanda hem seyirci hem de vakanın aktörü olan halkı girdaplarının arasında sürüklüyor. Artık parmaklık filân kalmamıştır. Dahası da realitenin ne iptidası, ne intihası vardır. Hiçbir şey başlamaz ve nihayet bulmaz. Onun için de kimse, vakanın neresinde bulunulduğunu ve ne geçeceğini kestiremiyor!

Niyazi Ahmet [Banoğlu], "Eser ve Müessir" başlıklı yazısında romanda gerçekçilik konusunun yaşanılan dönem içinde en çok önemsenen nokta olduğuna dair açıklamalar yapar.[277] Döneminde en çok neşredilen eserlerin hatıratlar ya da seyahat kitapları olduğunu belirten yazar bu durumu, 20. yy.ı gerçekçiliğe verilen önemin bir yansıması olarak görür. Önceki dönemlerde de romanların başında, roman konusunun gerçek hayattan alınan bir hikâye olduğu vurgusunun yapıldığını ve böylece yazılan romanın uydurma olmadığının anlatılmak istendiğini ifade eder. Bu tür eserler için "eser ve müessir" tabirinin bulunduğunu belirtir. Buna örnek olarak da Molière'in *Burjuva Jantiyom* adlı eserini gösterir. Eserin Molière'e ait olduğunu, müessirin de Osmanlı Devleti'nin Fransa Sefiri Müteferrik Süleyman Ağa olduğunu söyler. Eserdeki olaylar Müteferrik Süleyman Ağa'nın başından geçenlerdir.

Jules Bertant'ın[278] *Le Temps* gazetesinde çıkan bir makalesinden nakledilen "Halk Yeni Bir Tarz Roman Bekliyor" başlıklı yazıda edebî romanla tefrika roman arasındaki farktan bahsedilir.[279] Yazıda "tefrika roman" ibaresiyle kastedilen husus,

---

[276] Lui Lonay, "Polis Romanı ve Realite (Nakleden: Muhsin Eke)", *Kurun [Vakit]*, nr. 7417, 3 Eylül 1938.

[277] Niyazi Ahmet, "Tarihten Bir Yaprak: Eser ve Müessir", *Kurun [Vakit]*, nr. 7457, 13 Teşrinievvel 1938.

[278] Neşredilen yazıda Jules Bertant olarak belirtilen Fransız yazarla ilgili bir bilgi bulamadık. Bahsedilen bu kişinin Jules Bertaut olma ihtimali yüksektir. Jules Bertaut (1877-1959): Fransız yazar, tarihçi ve öğretim görevlisi. Hakkında detaylı bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Bertaut (07.08.2022).

[279] Jules Bertant, "Halk Yeni Bir Tarz Roman Bekliyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 7520, 17 Birincikânun 1938.

popüler romanlardır. Popüler romanların estetik kaygı gözetmeksizin, her seviyeden ve çok sayıda okuyucuya hitap etmesi söz konusudur. Bu bakımdan o dönemde tefrika roman yazarlarının edebî roman yazarlarından daha meşhur olduğu ve halk tarafından tefrika romanlarının daha çok tercih edildiği ileri sürülerek bunun sebepleri Jules Bertant'ın yazısı nakledilerek açıklanır. Bu yazıya göre Fransa'da son dönemlerde tefrika roman sayılarının artması üzerine bir tartışma başlar. Tefrika romanlar fikir ve üslup bakımından zayıftır. Edebiyat tarihi de gelecekte bu romanları dikkate bile almayacaktır. Tefrika romancılarını, halk romancıları olarak tanımlar ve hedef olarak halkı seçmelerine rağmen başarısız romanlar yazarak halkı hiçe saydıkları ileri sürer. Buna karşın halk, yazarın değeri karşısında çok hassastır. Yazardan kuvvetli bir hayal gücü, canlı bir üslup, ince bir işleyiş, iyi bir şekilde düzenlenmiş sahneler ve karakterler bekler. "Halk romanında" bu beklentiler karşılanabilir; fakat yazarlar bunu yapmaz. İyi bir yazar tarafından yaratılan halk romanında üslup, dil bilgileri, "müşahede" ve zengin bir hayal gücü bulunması gerekir. Bu romanlar hitap ettikleri geniş halk kitlelerine erişmesini bilecektir. Bu başarıya ulaşmak da o dönem itibarıyla kolay değildir. Tefrika roman, edebî roman yanında kendine özgü bir yol açmıştır:[280]

> Tefrika romanın kendisine mahsus yazış usulleri, kendine mahsus kahramanları, üslûbu ve mevzuu vardır. Hareketi, muhaverelerindeki çabukluk, kahramanlarının pek sert ve kestirme olarak çizilen çehreleri, hislerindeki batîlik, vaka sahasının dört, beş büyük "tem"e inhisar etmesi itibarıyla daha ziyade bir tiyatro eserine benziyor.
>
> Bu tarz romanın yavaş yavaş kendine mahsus âdetleri itiyat edinilmiş hareketleri de teşekkül etmiş ve bunlar kanun haline girmiştir. Bugün, mevzuları; kahramanları ve onların hisleri ile beraber asrileşmiş olmasına rağmen bu kanunlar hâlâ romana hâkimdir.

Yazar, bu tarz romanla edebî roman arasındaki farkın 19. yy.ın ortalarına doğru ortaya çıktığı belirtir. O tarihlerde matbuatın şekil değiştirdiğini, çok baskı yapan gazetelerin çıkmaya başladığı ifade eder. Jules Bertant'a göre halktan oluşan okuyucu kitlesi de kendisi için yazılmış bir şeyler ister. Tefrika roman da bunun sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Başlangıçta iki tür roman arasındaki fark göze çarpmaz. Tefrika roman tarzını ortaya çıkaran Eugene Sue her iki türün örneklerini vermiştir. Eugene Sue'nun *Paris Esrarı* adlı eseri her iki sınıftaki okuyucunun da zevkle okuduğu bir romandır. Dönem itibarıyla da her iki tür de birbirinden tamamen ayrılmamıştır. Bu iki tür arasında geçiş yapmış olan yazarlar da vardır. Eugene Sue, edebî romandan tefrika romana geçiş yaparken, Balzac da tefrika romandan edebî romana geçiş yapar.

[280] Jules Bertant, "Halk Yeni Bir Tarz Roman Bekliyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 7520, 17 Birincikânun 1938.

Dönem itibarıyla romancılarda iki tarzı birbiriyle yoğurma arzusu vardır. Yazar, bu arzu yanında iyi yazılmış oldukça hareketli bir roman okumayı bekleyen halk kitlesinin olduğunu belirtir. Halkın beklediği romanda kahramanların sadece kuklaların olmayacağını, "müşahede" kuvvetinin ve gerçek heyecanın da bulunacağı da söyler. Ortaya çıkacak olan bu yeni romanda en önemli unsurların konu seçimi ve iddiasız bir şekilde anlatılan hikâye olduğu ileri sürer.

2. Roman ve Hikâye Gerçeği Yansıtmaz:

Gazetede romanın ve hikâyenin gerçeği yansıttığı fikrine karşı çıkan yazılar da neşredilmiştir. Bu yazılardan ilki, Ömer Seyfettin'in "Sanatı İdrak" başlıklı yazısıdır. Eski dönemlerde insanların roman türünün ne olduğunu pek iyi bilmediklerini ve hayali karakterleri gerçek insanlar zannettiklerini söyler.[281] Ahmet Mithat'ın yazdığı romanlardaki karakterleri gerçek zanneden okuyucuların, bu karakterlerin gerçek hayatta tanıdıkları kişiler olup olmadıklarını Ahmet Mithat'a sorduklarından bahseder. Artık romanın gerçek hayat zannedildiği bir devirde olmadığımızı belirtir. Buna rağmen modern edebî türlerin özelliklerini yanlış anlayan insanların olduğunu açıklar:

> Şakayı tahkir, mizahı ciddi, masalı tarih, fanteziyi ilim sanan vatandaşlarımız var! Millî, yani hakiki edebiyatımız daha yeni başladığından (edebî terbiye)miz hemen yok diyecek derecede! İşte bu iptidailik, bu masumiyet bazen sanatkârı müteessir ediyor. (Anlaşılmadığını yahut yanlış anlaşıldığını gören) şair ressam, edip: "Acaba gayr-ı tabii bir şey mi yaptım?" endişesine kapılıyor."

Vakit'te neşrettiği *Çakmak*[282] hikâyesinden sonra hukukçu olan bir arkadaşının kendisine, hikâyenin sonunda niçin davayı kazanan kişiden mahkeme masraflarının alındığını sorduğunu dile getirir. Ömer Seyfettin, arkadaşına komik karikatürler göstererek mizahın edebiyatın karikatürü olduğunu ve sosyal hayatı tersine çevirerek okuyucuyu gülümsetmeyi amaçladığını açıklamıştır. Gerçek hayatta da davayı kazanan kişiden mahkeme masraflarının istenmeyeceğini bildiğini söyler. II. Meşrutiyet'in ilk zamanlarında bir yazarın her zaman eserlerinin başına "mizahtır, şakadır, ciddi zannetmeyiniz" gibi ibareler yazdığını aktarır. Aynı şekilde Ressam Hulusi Efendi'nin taş levha baskılarının üzerinde denizin üstüne "deniz", geminin üstüne "gemi" yazmasını da örnek olarak gösterir. Bu şekilde gerçek hayatın olduğu gibi eserlerde yansıtılırsa sanata gerek duyulmayacağını düşünür.

---

[281] Ömer Seyfettin, "Edebî Musahabe: Sanatı İdrak", *Vakit*, nr. 45, 5 Kânunuevvel 1917.
[282] Ömer Seyfettin, "Küçük Hikâye: Çakmak", *Vakit*, nr.25, 10 Teşrinisani 1917.

Yazısında, romanda ve hikâyede gerçeğin olduğu gibi yansıtılmasına karşı çıkan Ömer Seyfettin, romanın ve hikâyenin kendine özgü bir dünyası olduğunu ve her şeyin bütün ayrıntılarıyla yazılmasının sanat olarak değerlendirilemeyeceğini iletir. Ona göre okuyucu eseri okuyunca şaşırmalıdır. Dile getirdiği düşünceleri itibarıyla, Philip Stevick'in Maurice Z. Schoreder'in "*Edebî Bir Çeşit Olarak Roman*" başlıklı yazısında gösterdiği şekilde, edebî bir çeşit olan romanın amaçlarına en uygun tekniğin kinaye olması düşüncesiyle örtüşür:[283]

> Karikatür ve kinaye, aynı amaca hizmet eden daha kaba ve daha ince iki tekniktir. Kinaye, gerçekle görüntü arasındaki tezadı karikatürden daha büyük bir ustalık ve incelikle sergiler. Böylece kinaye, bir edebî çeşit olan romanın amaçlarına en uygun tekniktir… Vladimir Jankelevitch'in 'Kinaye' (L'Ironie) adlı eserinde söylediği gibi, kinaye sadece hayal âlemine kapılmamızı engellediği için, bu âlemden düşmemize de yardım eder. Hayal dünyasının büyüsüne kapılmış bir karakterin, bir şokla bu büyüden kurtuluşunu görmekten duyduğumuz mutluluk, bize kinayenin vereceği mutluluktur.

Hakkı Süha Gezgin, "Roman Hakkında Birkaç Söz" başlıklı yazısında romanın gerçek hayatın yansıması olduğu fikrine karşı çıkar.[284] Yazarların, hayatı romanların en büyük örneği olarak görmeleri nedeniyle roman yazma girişimlerinin başarısızlıkla sonuçlandığını söyler. Hayatın ve tabiatın büyük bir örnek olduğunu kabul eder; fakat öncelikli olarak bu iki unsurun yaratıcısını anlamak gerektiğini belirtir. Hayatın açık bir şey olmadığını ve insanın da bu hayatın içinde çok değişken bir varlık olduğunu dile getirir. Roman türünde hayat ve insan unsurlarının birleştirilerek aynı kabın içinde yoğrulmaya çalışıldığını ifade eder.

Hakkı Süha'ya göre romancı "küçük bir Allah" demektir. Roman yazarının yarattığı bir dünya, hayat verdiği insanlar, bu insanların iç ve dış dünyaları vardır. Bütün bu düzeni kurmak, tipleri ruh dünyalarına göre kullanmak çok zor bir başarıdır. Bu zorluk çerçevesinde Dostoyevski "marazî ruhiyat" sınırları içinde kalmıştır. *Karamazov Kardeşler*'de hep hasta adamların ruh fırtınaları vardır. Dostoyevski büyük bir yazar olmasına rağmen, eserlerinde bütün bir hayatı anlatma gücünü kendinde görmemiştir. Hayatın tek bir cephesini ve görüşünü benimseyerek romanlarında bunlara değinmiştir.

Dünyanın en büyük romancılarının, en büyük eserlerini kırk yaşından sonra yazdıklarını belirten Hakkı Süha, büyük sanatçıların hepsinin olgun yaşlarına eriştiğinde artık var olanı, görüneni ve yaşananı tekrardan yazmak istemediklerini

[283] Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 26.
[284] Hakkı Süha Gezgin, "Roman Hakkında Birkaç Söz", *Kurun [Vakit]*, nr.6764, 7 İkinciteşrin 1936.

ifade eder. Romanlarında gerçek dünyadakinden farklı bir dünya yaratabileceklerine inandıklarını dile getirir. Bu farklı dünyanın da bilinen dünyadan uzaklaşmak anlamına gelmediğinin altını çizer. Ona göre Balzac'ın *İnsanlık Komedisi* romanı, Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah*'ı, Flaubert'in *Madam Bovary*'si hep bu olgunluk çağların eserleridir. Bizde ise romancılık henüz olgunluğa erişemediği için roman alanında şöhret kazanmak yazarlar için kolaydır. Tanzimat döneminde yazılan romanların ilk örnekler olması dışında bir değerinin olmadığını ve yaşanılan dönem itibarıyla değinilmeyen birçok mevzu olduğunu ifade eder.

Vahdet Gültekin'in "Wirginia Woolf"[285] başlıklı yazısında İngiliz romancısı Virginia Woolf'la ilgili detaylı bilgiler verilir. Romanla ilgili düşünceleri aktarılır. Virginia Woolf'a göre; Wells, Benett ve Galsworthy gibi yazarlar maddecidirler. Maddeci oldukları için hayattan başka hiçbir şeye kıymet vermemişler ve sadece hayatla yetinmişlerdir. Bu yüzden romanları kuru ve yavandır. Oysa insanın bir ruhu ve iç dünyası vardır ve bu iç dünyada hayat daha başka görünür. Roman yazarı yazmaya mecbur olduğu şeyleri değil, hoşuna gidenleri yazabildiğinde ve eserini hisleri üzerine kurabildiğinde eserini kuruluktan ve yavanlıktan kurtarabilir. Herhangi bir şey, bir his, bir fikir romanın konusu olabilir. Romancının yapacağı iş aramak değildir. Bulduğunu kendi görüşüyle anlatmaktır. Bu görüş de her zaman insanlıktır ve insan hayat karşısında aciz bir varlıktır. Roman, insanın hayat içinde "umumluk" ruhunu olduğu gibi göstermesi gerekir.

Virginia Woolf'un bu düşünceleri Romantizm'in sanat anlayışıyla benzer özellikler gösterir. Romantizm akımıyla birlikte artık eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır. Romantizmle gelişen anlatımcılık kuramındaysa eser artık bir ayna olmaktan çıkar ve sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere olur. Eserde dış dünya ya da dış tabiat anlatılsa bile bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilen bir dış dünyadır. Önemli olan da dış dünyayı doğru bir şekilde yansıtmak değil, dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir.[286]

Nurullah Ataç, "Samimiyete Dair" başlıklı yazısında samimi eserler vermiş olan yazarların gerçek hayatlarında çok farklı kişiliklere sahip olabileceğinden

[285] Vahdet Gültekin, "Bugünkü Romancılar: Wirginia Woolf", *Kurun [Vakit]*, nr. 6617, 13 Haziran 1936.
[286] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 101-102.

bahseder.[287] Charles Dickens'ın romanlarına bakıldığında bütün insanların kederlerine ortak olduğunu, acılarını kendi acısıymış gibi duyduğunu ifade eder. Eserlerine yansıttığı bu insanlık sevgisinin ödülünü de okuyucuları tarafından fazlasıyla sevilerek aldığını belirtir. Charles Dickens'ın sadece kendini düşünen, kimsenin halinden anlamayan bir insan olduğunu açıklayan bir makaleye denk geldiğini ama sonuna kadar okumadığını söyler. Bu makalenin bütün söylediklerinin doğru olabileceğini; fakat bu durumun kendisini ilgilendirmediğini dile getirir. Ona göre "Dickens'ın gerçeği", ölümle son bulan hayatı değil eserleridir. Yazarların samimiyeti hayatları değil eserleridir.

Yazar son dönemlerde ruh tahlilleriyle dolu olan romanların rağbet gördüğü ve bu eserlerde samimiyet aramanın moda olduğunu söyler. Birçok edebiyat tarihçisinin ve eleştirmenlerinin ölmüş olan yazarların hayatlarını araştırarak ortaya çıkarmaya uğraştıklarını belirtir. Yazarların gerçek hayatlarında, eserlerinde ele aldıkları değerlerden çok farklı bir hayat sürdüklerini ortaya çıkarınca herkesin rahatladığını dile getirir. Ona göre bunun sebebi günden güne insanların "büyüklükten, temizlikten" kaçınmaları ve "bayağı ihtirasları" kutsamasıdır. Bütün arzularını tatmin etme hevesine düşen insanlar; bunu mazur göstermek için insanoğlunun "zayıf bir mahluk" olduğunu ve en çok ahlâktan, kahramanlıktan bahsedenlerin bile kendilerinden farklı olmadıklarını ispat etmeye çalışmaktadır.

Edmond Laoux'tan nakledilen "Sanat ve Hakikat" başlıklı yazıda romanın gerçekleri olduğu gibi yansıtamayacağı düşüncesine yer verilir.[288] Edmond Laoux'a göre doğadaki en güzel şeyler sanatta olduğu gibi yansıtılsa bile bize adi bir şekilde görünür. Bir ressamın yaptığı sonbahar tablosu, gerçekte gördüğümüz sonbahar manzarasına benzemez.

Eski devirlerdeki Fransız romancıları kahramanlarını neden sürekli bir facia etrafında dolaştırmayı tercih ettikleri sorusunu cevaplar. Bunun sebebi olarak gerçek hayattaki insanların hayatlarında çok az facia ve macera olmasını gösterir. Sıradan insanların hayatlarının da çok sıradan bir şekilde başlayarak sıradan bir şekilde devam ettiğini belirtir. Bu ortalama sıradan hayatın içinden romancının bir konu bulamayacağını ifade eder. Yavaşça ilerleyen bu ortalama hayatın ilgi çekici bir hale getirilmesi için her şeyin birer birer anlatılması gerektiğini söyler. Bunun için de bütün

[287] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Samimiyete Dair", *Kurun [Vakit]*, nr. 6842, 28 İkincikânun 1937.
[288] Edmond Laoux, "Sanat ve Hakikat", *Kurun [Vakit]*, nr. 7506, 3 Birincikânun 1938.

bir hayatın panoraması çıkarılarak ciltlerce roman yazmak gerektiğini dile getirir. Buradan hareketle Balzac'ın "Romancının vazifesi nüfus kaydı ile rekabet etmektir." sözüne karşı çıkar. Nüfus memurunun bu işi görebileceğini ve bu durumda Balzac'a ihtiyaç olmadığını belirtir. Buna karşılık Eshilos, Dante, Shakespeare ve Goethe'nin kahramanlarının hayatının yazılması için Balzac'a ihtiyacı vardır. Bu durumda romancının yapması gereken şeyleri açıklar:[289]

> Fakat romancının bir hayatı başından sonuna kadar tahlil için lâzım olan miktarda kâğıdı olmadığı için bir seçme yapmak zaruretindedir. Bu takdirde, hayatın cereyanını tamamile kendinde bulunduran bir höcre nescinden bir makta olacak. Burada, bütün karakterleri sonuna kadar vardıracak ve bunları bir facianın buhranının sarsıntılarına, ihtilâtlarına terkedecektir. Ekseriya bunda münavebeyi tercih eder ve yeknesak günlerden sonra ruhların kendilerini gösterdikleri ve ferdiyetlerin çırçıplak göründükleri heyecanlı anları getirir.

Yazara göre Fransız romancısını hareketli facialara iten güçler; yaratma zevki, ruhsal sorunlara karşı duyulan ilgi, "hikâyenin sadece belkemiğini" bırakma zorunluluğu ve okuyucuların sabırsızlığıdır. *Tehlikeli İlişkiler*, *Kırmızı ve Siyah*, *Cousine Bette*, *Madam Bovary*, *Karmen*, *Maupart*, *Filomen Hemşire*, *Bir Aşk Sayfası*, *Pierre ile Jean*, *Disciple* eserleri bu türün örnekleridir. Zaman ve mekân, insan hayatının olduğu gibi yansıtılmasına engeldir. Romancı bu durum karşısında görüşünü başka yerlere çevirecek bir araç aramak zorunda kalmış ve sanat kendine has bir dünya haline gelmiştir.

Edebiyatla resmin çok farklı hareket ettiklerini belirtir. Edebiyatın mümkün olduğu kadar az yaratıcılık ve aynen nakil istediğini buna karşılık resmin mümkün olduğu kadar üsluplaştırma ve yeni baştan yaratma istediğini dile getirir. Romancıların, ressamların yaptıklarının birazını yaptıklarında deli olarak adlandırılabileceklerini söyleyen yazar bu farkın neden kaynaklandığını sorar.

Gazetede neşredilen roman ve hikâyeyle ilgili yazılar bir bütün olarak değerlendirildiğinde I. Dünya Savaşı sonrası değişen dünya gerçeklerinin izlerini bu yazılarda görmek mümkündür. Dünyada ulaşımın hızlı bir şekilde ilerlemesi dünyanın en uzak bölgelerinden insanların kolay bir şekilde haberdar olmasını sağlamıştır. Yavaştan yükselmeye başlayan Amerikan kültürüne bağlı olarak ortaya çıkan Amerikalı seyyahlar ve yazarlar dikkatleri dünyanın "egzotik" yerlerine çekerek dönemin okurlarını etkilemişlerdir. Böylece gerçeklerden kaçmak için polisiye ya da macera romanlarına sığınan okur, bu devirden sonra gerçekleri yansıtan eserlere

[289] Edmond Laoux, "Sanat ve Hakikat", *Kurun [Vakit]*, nr. 7506, 3 Birincikânun 1938.

yeniden yönelmeye başlamıştır. Niyazi Ahmet [Banoğlu]'in yazısında belirttiği gibi 1930'larda en çok neşredilen eserler seyahat ve hatıratlar olmuştur.[290] Bununla birlikte I. Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler Birliği'nin kurulmasıyla sanatta Marksist estetik gelişmeye başlar. "1930'larda Sovyet Rusya'nın resmî sanat görüşü toplumcu gerçekçilik sayılır."[291] Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi edebiyatın ilk temsilcilerinden sayılan Sadri Ertem'in *Vakit*'te çıkan edebiyat yazılarının büyük bir çoğunluğunda imzasını görmekteyiz. Bu yazılarında da toplumcu gerçekçilik anlayışının izlerini görmek mümkündür. Roman ve hikâyeyle ilgili yazıların özellikle 1930'lardan sonra yoğun bir şekilde görünmesini dünyadaki toplumcu gerçekçilik anlayışının ortaya çıkmasıyla birlikte değerlendirebiliriz. Neşredilen birçok yazıda gerçeği yansıtma konusuna değinilirken isimleri sürekli zikredilen Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların sanat anlayışlarından etkilenildiği görülmektedir. 19. yy. ortalarında Romantizm'e karşı tepki olarak beliren ve Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi isimlerin öncülüğünde gelişen gerçekçilik akımı, sırtını yansıtma ilkesine önem veren bir sanat anlayışıdır.[292] *Vakit*'teki yazıların birçoğunda romanın gerçeği yansıtması gerektiği görüşü ön plana çıkarılmış ve bu görüş değişen dünya gerçekleriyle birlikte değerlendirilerek sağlam temellere dayandırılmaya çalışılmıştır. Buna karşı olarak da *Vakit*'te az da olsa romanın gerçeği yansıtamayacağına dair görüşlere de yer verilmiştir.

III. Tiyatro

Tiyatroyla ilgili teorik görüşler ilk olarak modern tiyatronun kaynağı olarak görülen Antik Yunan'da Aristoteles tarafından *Poetika* adlı eserde dile getirilmiştir. Bu eserin 6-22. bölümleri arasında tragedyanın tanımı yapılarak öğeleri açıklanır.[293] "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir. (Katharsis)" diyerek tragedyayı tanımlayan Aristoteles tiyatroya eğitici ve ahlâkî bir işlev yükler. Aristoteles'in tiyatronun ahlâkî ve eğitici işlevine dair görüşleri daha sonra Antik Roma'da, Yunan sanatından alınan eserler gibi eserler yazılması taraftarı olan Horatius tarafından benimsenerek geliştirilir. *Ars Poetika* adlı

[290] Niyazi Ahmet, "Tarihten Bir Yaprak: Eser ve Müessir", *Kurun [Vakit]*, nr. 7457, 13 Teşrinievvel 1938.
[291] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 53.
[292] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 39.
[293] Aristoteles, *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 22-68.

eserinde sanatın işlevini eğlendirerek eğitmek olarak açıklar. Böylece okuyucuya/seyirciye hem zevk vereceğini hem de onu aydınlatacağını söyler. 16-17. yy.da Klasik Akım, Horatius'un "yarar ve zevk" ilkesini, yararlı olanın ahlâk açısından eğitici olduğu düşüncesini ortaya koyar. 18. yy.da tiyatro kuramcıları insanlara özgü duyguyu ele alarak, insanları duygusal yönden eğiterek onun kişiliğini yoğurmayı bir işlev olarak ortaya koyarlar. 20. yy. başlarına kadar da tiyatronun halkı eğitme işlevi önemini yitirmeden devam eder.[294]

Ahmet Hamdi Tanpınar, tiyatrodan "Müslüman-Şark edebiyatlarının en az tanıdığı sanat nev'idir. Denebilir ki Tanzimat'la memleketimize girmiş tek nevi odur." şeklinde bahsederek tiyatro üzerine ilk düşüncelere örnek olarak Namık Kemal'in *Celâleddin Hârzemşah Mukaddimesi*'ni ve Abdülhak Hamit'in *Duhter-i Hindû Mukaddimesi*'ni gösterir. Tiyatro sanatı hakkında derli toplu bilgiler veren bu ilk örnekleri neşreden iki yazarın da tiyatroyu bir "eğlence-mektep" olarak kabul ettiğini belirtir.[295] Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Mithat da tiyatroyu eğitim için gerekli bir vasıta olarak görür.[296]

Vakit'te tiyatroyla ilgili yazılar gazete ilk neşredilmeye başladığı tarihlerden itibaren edebiyatın diğer türlerinde olduğu gibi yoğun bir şekilde görülür. Bu yazıların büyük bir çoğunluğu oyun tenkitleri olmasının yanında teorik içerikli yazılara da sık rastlanır. Teorik yazılar ilk kez 1920'de neşredilmeye başlar; fakat asıl yoğunluk 1932'den sonradır. Bu yazıların içeriği daha çok adaptasyon, eğiticilik, seyirci ve oyuncu konularına yöneliktir. Ayrıca rejisör kavramını detaylı şekilde ele alan bir yazı vardır. Gerçeğe uygunluk konusu daha çok oyun tenkit yazılarında eserin ya da oyuncuların taklitlerindeki gerçeğe uygunluk durumlarında ele alınmıştır. Bu sebeple bu konu başlığını bu bölümde değerlendirmeyi uygun görmedik.

Tiyatroyla ilgili teorik görüşler daha çok Refik Ahmet Sevengil, M. Kemal Küçük, Ertuğrul Muhsin, Reşat Nuri Güntekin, İbrahim Necmi, Sadri Ertem gibi yazarlar tarafından dile getirilir.

---

[294] Tiyatronun başlangıcından günümüze gelişim süreci hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 2001.

[295] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.256-262.

[296] H. Harika Durgun, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s. 180.

1. Adaptasyon

Adaptasyona dair ilk yazı Kemal Emin [Bara]'in Reşat Nuri'ye hitaben yazdığı mektuptur.[297] Kemal Emin'in Alphonse Daudet'in *L'Arlésienne* adlı eserinden uyarladığı *İzmirli Kız* piyesinin ağır eleştirilere hedef olması üzerine, oyunu genel anlamda başarılı bulan Reşat Nuri oyunla ilgili bir tenkit[298] yazısı neşreder. Bu yazıda Reşat Nuri tek bir açıdan Kemal Emin'i başarısız bulur. İzmirli Kız'ın "hissiyatımıza ve ruhumuza" yeterince uygun bir şekilde adapte edilemediğini söyler. Özellikle eserin halk tarafından başarılı bulunamamasının sebebi olarak oyundaki kişilerinin köylü ağzıyla şehirli ifadeler söylemelerini gösterir. Reşat Nuri'ye ithafen *Vakit*'e gönderdiği bir mektupta eleştirilere cevap veren Kemal Emin tiyatro eserlerinin bir dilden başka bir dile aktarımında "tercüme", "adapte" ve "iktibas" olmak üzere üç farklı yol olduğunu açıklar:[299]

> Âsâr-ı temaşa lisandan lisana birkaç türlü geçer. Bunun en sade şekli tercümedir. Bir ikinci şekline de nakil (adapte) diyoruz ki, eserin aslına sadık kalmakla beraber şahıs ve mahal isimlerini tebdil ve pek bariz âdâtı tahvil ile bir nev' tercümedir. Üçüncüsü iktibas (inspire)dır ki, o eserin sujesini alarak tamamen millîleştirmek, sahnelerini perde taksimatını, diyaloglarını istediği gibi tebdil-i ilga ve ilave etmektir. Bir dördüncü sureti sujeyi de tahavvülata uğratmak neticeyi başka bir şekle koymaktır ki, bu son şekil mutlak bir lisandan diğer lisana naklederken kullanılmaz, aynı lisan içinde de yapılabilir. Bir nev' telif addedilir. Mesela Shekspear'in (Othello)sunu alsak (Dezderbona) [Desdemona]yı cidden bir fahişe şekline soksak, Otello neticede onu affetse (İago) bundan müteessiren intihara mecbur olsa artık bu Shakespear'in Othello'su olmaz; buna ne tercüme, ne nakil ne de iktibas denir. Bu tesliftir.

Kemal Emin, eserin bir iktibas olmadığını belirterek eseri naklettiğini ve amacının bu eseri halka duyurmak olduğunu söyler. Eserde köylü lisanı kullandığı yönündeki olumsuz eleştirilere, eserin orijinal dilinde köylü ağzının kullanıldığını ve bu yüzden özellikle İstanbul ağzını kullanmaktan kaçındığını dile getirir. Avrupa'nın büyük tiyatro eserlerinin tercüme ya da adapte edilerek halka tanıtılması gerektiğini, böylece halkın gerçek tiyatroyu ve unsurlarını öğrenebileceğini ileri sürer.

İbrahim Necmi, adaptasyon meselesiyle ilgili üç makale neşreder. "Adaptasyon Meselesi" başlıklı ilk yazısında Türk tiyatrosunda adaptasyonun yerinden ve öneminden bahseder.[300] Hicri 1336 senesinde Darülbedayi'nin zengin bir repertuvarla seyirci önüne çıkmasıyla özellikle *Hisse-i Şayia* ve *Füruzan* gibi oyunlar

---

[297] Kemal Emin, "Temaşa Hayatı: İzmirli Kız'a Dair", *Vakit*, nr. 1093, 25 Kânunuevvel 1920.

[298] Reşat Nuri, "Temaşa Hayatı: Aşk Uyumaz, İzmirli Kız", *Vakit*, nr. 1074, 6 Kaânuevvel 1920.

[299] Kemal Emin, "Temaşa Hayatı: İzmirli Kız'a Dair", *Vakit*, nr. 1093, 25 Kânunuevvel 1920.

[300] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: 'Adaptasyon' Meselesi (Türk Temaşa Hayatında 'Adaptasyon'un Mevki'i ve Ehemmiyeti)", *Vakit*, nr. 1300, 22 Temmuz 1921.

üzerinden tiyatro tenkidinde adaptasyon meselesinin tartışılmaya başladığını söyler. Tartışmalarda bir grubun *Hisse-i Şayia*'da olduğu gibi adaptasyonların millîleştiğini ve yabancı tesirinin kalmadığını ileri sürerek adaptasyonların başarılı olduğunu iddia ettiklerini dile getirir. Bazılarının da *Füruzan* gibi oyunlarda yabancı damgasının hissedilmesi sebebiyle adaptasyonların başarısız olduğunu savunduklarını dile getirir. Yazar her iki düşünceye de karşı çıkar. Ona göre herhangi bir usulün iyiliği ya da kötülüğü bir iki örnek üzerinden değerlendirilemez. Usulleri "nazariyeler" etrafında değerlendirmek daha sağlıklıdır.

Tiyatroyu Türkiye için "adapte edilmiş" bir sanat olarak tanımlayan yazar, Tanzimat'tan önce halkın hayal ve ortaoyunu gibi eğlencelerle temaşa zevkini tatmin ettiğini söyler. Tiyatro fikrinin bize Fransa'dan geldiğini ve Tanzimat'tan sonra yazarlarımızın Fransız edebiyatını örnek almasıyla birlikte tiyatro türünden eserlerin neşredilmeye başladığını ifade eder. Güllü Agop'un ilk kez ciddi bir tiyatro kumpanyası kurmasıyla telif ve tercüme tiyatro eserleri yazma ihtiyacının ortaya çıktığını dile getirir. Bu döneme kadar sadece Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı eserinin olduğunu belirten yazar, Güllü Agop kumpanyasının sahnede temsil edilecek telif eser bulamayarak mecburen *Leyla ile Mecnun* hikâyesini tiyatroya uyarlamasından sonra devrin genç yazarlarından bir encümen kurularak tiyatro piyeslerinin yazılmaya başladığını açıklar. Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı eserinin bu münasebetle neşredildiğini, *Celaleddin Harzemşah*'ta *Mukaddeme-i Celal* bölümünde bundan bahsettiğini iletir. Tanzimat döneminde yazarların tiyatroya ve telif eserlere verdikleri önemi ifade eder:[301]

> En umumi münasebetle Edebiyat-ı Cedide'nin[302] ilk iki mektebi, Şinasi-Ziya Paşa-Namık Kemal ve Hamit-Ekrem-Sezai mektepleri, gerek aslı u nüveleri, gerek istimaleleri itibarıyla temaşa nev'ine çok ehemmiyet vermiştiler. Bu iki mektepte, esas olarak telif taraftarlığı hakimdir; Namık Kemal'in, Recaizade Ekrem Bey'in Şemsettin Sami Bey'in piyesleri hep telif mahsulü olduğu gibi, Abdülhak Hamit'in de ekser temaşaları teliftir. Devrin büyük kalem sahipleri tercümeye bile tenezzül etmiyorlardı. Ahmet Mithat Efendi, edebiyattan ziyade halk yazısı taraftarı olduğu ve müteaddid temaşa eserleri yazdığı halde Avrupa âsârından tiyatro tercüme etmemiş, hatta iki piyesi tercüme etmek arzusuna düştüğü zaman, onları oldukları gibi oyun halinde yazmayarak, roman şekline ifrağ ettikten sonra tercüme eylemişti.

[301] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: 'Adaptasyon' Meselesi (Türk Temaşa Hayatında 'Adaptasyon'un Mevki'i ve Ehemmiyeti)", *Vakit*, nr. 1300, 22 Temmuz 1921.

[302] Yazar Edebiyat-ı Cedide tasvirinin özellikle Servet-i Fünun'a has bir ifade gibi kullanıldığını fakat "teceddüt ruhu itibarıyla" Servet-i Fünun'un 1839'dan bu yana devam eden edebiyatımızın bir kolu olduğunu söyler. Edebiyat-ı Cedide'den kastının Şinasi'den itibaren kendi devrine kadar olan ve eski edebiyattan esas ve usul itibarıyla ayrılan ana hattı olduğunu belirtir.

> Yalnız Ziya Paşa "*Tartuffe*"u hece vezniyle manzum ve kafiyesiz olarak tercüme etmiştir.

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in birçok eserini lisanımıza naklettiğini belirten yazar bu tercüme eserlerden bahseder. Bu eserlerden *Yorgaki Dandini* ve *Azarya* gibi Türk ve İslam âdetlerine uymayan oyunların adaptasyondan sonra bazı "letafetler"inin kaybolduğunu; kişilerin Rum ve Yahudi şahıslarla değiştirildiğini söyler. Bu başarılı adaptasyonlardan başka Abdülhak Hamit'in oyunlarını gösterir. Corneille'in *Le Cid* ve *Horace* trajedilerine "tanziren" yazdığı *Nesteren*'ini örnek verir ve bu oyunların bir tiyatro eseri olmaktan çok yüksek şiir ve edebiyat ürünlerini olduğunu belirtir. Ona göre Tanzimat'la başlayan bu teşebbüsler Servet-i Fünun döneminde devam ettirilememiştir. Darülbedayi'nin kurulmasından sonra Halit Ziya, Hüseyin Suat ve İbnürrefik Ahmed Nuri eserler kaleme almışlardır; fakat bu eserler eski romantik akıma mensup anlayışla yazıldıkları için çok tutulmamıştır. Darülbedayi, Millî Edebiyat Dönemi'ne kadar bu telif eser kısırlığı içinde tamamen tercüme oyunlar oynamıştır. Darülbedayi'nin sahnelediği 34 eserden 25'inin adapte eserler olduğunun altını çizer.

İbrahim Necmi ikinci yazısında Darülbedayi'nin adaptasyonu bir sistem şeklinde ortaya attığı andan itibaren bu sistemin lehinde ve aleyhinde düşüncelerin gelişmeye başladığını söyler.[303] Adaptasyon işleriyle uğraşan heyetin bile bunu bir "edebî icat" olarak değil zorunluluktan doğan ve geçici olan bir "alet" olarak ileri sürdüğünü şu sözlerle nakleder:

> Biltecrübe sabit oldu ki bizde muasır temaşa eserleri yazabilecek kabiliyetler henüz inkişaf etmemiştir. Uzun zamandan beri temaşa muharrirliğinin mahdud ve muayyen oyunlardan başkalarını görememek yüzünden tekâmül edemeyerek iptidailiğini muhafaza etmesi, temaşa alemimizi derin bir durgunluğa mahkûm bırakmıştı. Şimdi bu hayata yeniden can vermek, Avrupa'nın bugünkü temaşa zevkini muharrirlerimize, mümessillerimize, halkımıza aşılamak lazımdır. Bunu yapmak için de asrî temaşa eserlerini tanıtmak ve millî âsâra rehberlik etmek icap eder. Tevakkuf devresinde maziyi muhafaza ve idame gayretiyle hareket eden Mınak Efendi kumpanyasından başlayarak bütün sahne mihnetkeşleri tercüme tarîkini iflasa ve tereddîye uğratmışlardır. En basit muaşeret kavaidinden bihaber olarak sahnede Mösyö Lökontları, Madam Lakontesleri temsil eden bu kumpanyaların oyunları tercüme zevkini tahribe mûdi' olmuştur. Elde mevcut temsil unsurlarıyla tercümeleri oynamak müşkilatı bu ibtizal-i ârızasına ilave olunursa asrî oyunları tercüme ile sahneye vaz' etmek muvaffakiyetli bir iş olmayacağı anlaşılır. İşte bu mülahazata mebni, millî ve asrî eserlerin telifi mümkün oluncaya kadar, Avrupa bedâyi'ni mahallî eşhas ve âdete tatbiken nakil usûlünü ihtiyâr ediyoruz.

[303] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: 'Adaptasyon' Meselesi ('Adaptasyon'un Mahiyeti Hakkında Muhtelif Telakki Tarzları)", *Vakit*, nr. 1332, 26 Ağustos 1921.

İbrahim Necmi o dönem için bu hareketi gayet normal karşılar. Buna karşılık eserlerin tatbikinde âdetlerin ve ahlâkî değerlerin göz ardı edildiğini, doğrudan doğruya sadece isimlerin değiştirildiğini söyler. Bundan itibaren yoğun bir şekilde adapte eserlere karşı bir hareketin meydana geldiğini iletir. Ona göre bu hareketin hedefi kötü ve yanlış anlaşılmış adaptasyonlar olması gerekirken, "usul ve tatbik tarzı" olmuştur. Kemal Emin'in *İzmirli Kız* piyesinden sonra çıkan tartışmalara ve Kemal Emin'in *Vakit*'te neşrettiği mektubuna da değinir. *İzmirli Kız*'ın "muktebes" değil "menkul" olduğunu söyler. Kemal Emin Bey'in mektubunda "eserin orijinaline sadık kalmakta haklıyım" hükmüne katılmaz. Ona göre adaptasyonu bir sistem olarak tavsiye edenler, sadece isimler ve bariz uygunsuzlukları değiştirmekle bir tür "nakis ve hileli" tercümeleri kastetmişlerdir. Bu türden adaptasyonlar da hiçbir zaman halk ve münekkit karşısında başarılı olamamıştır. *Tatlı Sır*, *Şeref Paşa*, *Leke*, *İzmirli Kız* bu türden eserlerdir. Sadece şahıs, yer isimlerini ve bazı âdetleri değiştirerek yapılan adaptasyonların çok azı başarılı olabilmiştir.

Kemal Emin [Bara]'in adaptasyonu bir tür tercüme olarak görmesini hata olarak addeder. Tiyatro eserlerinin yaratılmasında Kemal Emin'in gösterdiği gibi dört yolun değil sadece üç yolun olduğunu söyler. Bunları da "tercüme, adaptasyon ve telif" olarak gösterir. Yabancı bir dille yazılan eserin konusunun, âdetlerinin ve genel ahlâkının ya bize uyabileceğini ya da uymayacağını söyler. Uyması halinde işin kolay olduğunu ve bu durumda adaptasyonun tercümeden farksız kalacağını dile getirir. *Uçurum*, *Rakibe*, *Harap Yurt*, *Karanlık Kuyu* gibi eserlerin bu şekilde kolayca nakledildiğini ileri sürer. Ona göre bir eserin birçok yönüyle bize uymaması halinde adaptasyon zorlaşır. Bu durumda eseri tercüme eden yazar, yetenekleri ölçüsünde başarılı olabilir. Klasik eserleri ve bir milletin kendine özgü tarihi olayları ve sosyal meseleleri adapte etmek lüzumsuz ve faydasızdır. Zorlu olmayan durumlarda adaptasyon iki kural etrafında yapılır. Bunlardan birincisi konusu esasında eserin aslına sadık kalmak, ikincisi de "tertip ve teferruatta muhit ve âdâtın icabatına riayet" etmektir.

İbrahim Necmi üçüncü makalesinde adaptasyonda uyulması gereken kuralları ve genel şartları anlatır.[304] Dünyadaki tiyatro oyunlarının -ister bir davayı savunan "tez" piyeslerin, ister sadece sahne sanatları için yaratılmış olan piyeslerin hepsinin-

[304] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: 'Adaptasyon' Meselesi ('Adaptasyon' Usûlünde Riayeti Vacip Esası ve Umumî Şerait)", *Vakit*, nr. 1356, 19 Eylül 1921.

bir çekirdeğinin, bir merkezinin olduğunu ve bütün vakanın ve kişilerin bu merkezin ifadesine hizmet ettiğini söyler. Hiçbir özel fikre dayanmaksızın sadece bir hayat köşesini gösteren piyeslerde bile bir "hâkim fikir", hiç olmazsa bir "saik fikir" olduğunu dile getirir. Ona göre adapte eden tiyatro yazarı "mevzunun bu ruhuyla iktibas ve o ruhu içtimai varlığımıza tesis" etmesi gerekmektedir. İçtimai şartlar uyuşmadığında eser adapte edilemez. Yazar bu noktada Fransa'da boşanma kanununun kabulünden önce boşanmayı savunan birçok piyesin yazıldığını ve bunların adapte edilmesine imkân olmadığını söyler. Bizde boşanmanın geçmişten beri mümkün olduğunu belirtir. Bu tür eserlere bakarak bizdeki içtimai eksikliklerin piyeslerde nasıl dile getirilebileceğini öğrenebileceğimizi tavsiye eder. Ona göre oyunlardaki ayrıntılarda yazarın, eserin orijinalinden daha çok "salahiyetle tasarruf hakkı" vardır. Adapte eserlerdeki ayrıntıları âdetler doğrultusunda çoğaltıp azaltarak toplumsal âdetlere uydurmaya çalışır. Aksi takdirde karşımızda isimlerimizle ve kıyafetlerimizle bir yabancı görürüz.

"Nakilin", eserin esasına sadık kalması koşuluyla birçok ayrıntıyı değiştirmekte özgür olduğunu; fakat eserin esasına sadık kalmadığında artık bu eserin bir adaptasyon değil bir telif olacağını belirtir. Bazı telif eserlerin genelinde bir "ecnebi damgası" hissedildiğini söyler ve bu tür eserlere örnek olarak *Hançer*'i gösterir. Bazı adapte eserlerin de hiçbir şekilde bu "ecnebi damgası"nı hissettirmediğini, izlendiğinde tamamen bir telif esermiş gibi hissedildiğini belirtir. Bu tür eserlere örnek olarak da *Hisse-i Şayia* ve *Ceza Kanunu* adlı oyunları gösterir. Adaptasyonda lisanın teliften hiçbir farkının olmadığını da açıklar:[305]

> "Lisan" bahsine gelince, bu hususta adaptasyonun teliften hiçbir farkı olamaz. Hatta tercümede bile lisan hakimiyeti daima mütercime aittir. Hele adapte eserlerin üslubunda ecnebi şivesinin tahakkümüne müsaade edilmesi asla tecviz edilemez. Diyarımızın bir evladını seviyesi ve sanatı itibarıyla, tabii olan şiveden gayrı bir dille söyletmek, ondan milliyetini nez' etmek demektir.

Ona göre "tam adaptasyon" ve "nakıs adaptasyon" olmak üzere iki tür adaptasyon vardır. Tam adaptasyonun ilk örnekleri Ahmet Vefik Paşa tarafından verilmiş ve İbnürrefik Ahmet Nuri tarafından devam ettirilmiştir. Nakıs adaptasyon örneği olarak da Abdülhak Hamit'in *Nesteren'*i gösterilebilir. Adaptasyon için seçilecek eserler öncelikle "esas ve mevzu" bakımından muhitimize; "teferruat ve

[305] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: 'Adaptasyon' Meselesi ('Adaptasyon' Usûlünde Riayeti Vacip Esası ve Umumî Şerait)", *Vakit*, nr. 1356, 19 Eylül 1921.

tertibatında" âdetlerimize uyarlanabilir olmalıdır. Adaptasyonlar modern tiyatroya kendimizi alıştıracak ve telif eserler yaratabilmemizi sağlayacak olan yoldur.

İbrahim Necmi yazısının sonunda ilk adaptasyon taraftarı olan Halit Ziya'nın iki adapte eserden sonra telif oyunlar yazmaya başladığını söyler ve bunun tiyatro eserleri yazma hevesinde olan gençler için çok iyi bir örnek olduğunu fikrindedir.

[Ayın]. [Elif]. imzasıyla yazılan "Sırat Köprüsü Nasıl Oynandı" başlıklı yazıda Sırat Köprüsü oyunu tenkit edilirken adaptasyon konusu değerlendirilir.[306] Yazara göre adaptasyon bir dilden diğerine ahlâk, âdet ve his farkları göz önüne alınarak nakledilmek demekse, İbnürrefik Ahmet Nuri Bey'in eserleri dışında ancak birkaç eser vardır. Buna karşın adaptasyon, sadece kişi isimlerinin Türkçeleştirilerek oyunun aynen tercüme edilmesi manasına geliyorsa Meşrutiyet'ten sonra yazılan bütün eserlerin başarılı bir şekilde Türkçeye nakledilmiş olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

İmzasız olarak neşredilen "Tiyatro Cereyanları" başlıklı yazıda, bizde telif ya da adapte piyes dendiğinde akla gelenin Fransızcadan nakledilen ya da esinlenilen eserler olduğu ve Darülbedayi'nin kurulduğu günden beri Fransız tiyatrosu dışından hiçbir eser alınmadığı dile getirilir.[307] Bu durumun Muhsin Ertuğrul önderliğinde değiştiğinden ve dünya tiyatrosunu takip edebilmek için Rus, Macar, İngiliz, İtalyan, Danimarka, İsveç ve Norveç gibi farklı farklı milletlerin tiyatro eserlerinden adaptelerin yapılmaya başlandığından örnekler verilerek bahsedilir. İsmail Galip [Arcan]'in Fransızca *La Fleure d'Oranger* adlı eserden naklettiği *Sırat Köprüsü*'nün tartışmalara neden olduğu yazılır. Yazıda, İsmail Galip'in tartışmalara verdiği cevap aktarılır. İsmail Galip, adaptasyona muhtaç olduğumuzu ve kendi benliğimizi yansıtacak eserler ortaya çıkarıncaya kadar Ahmet Vefik Paşa'nın izinden gideceklerini ifade eder. Adapte eserlerin bir zorunluluk olmasının sebeplerini açıklar:

> Adapte eserlerin bir zaruret olmasına bir sebep de halkın, bildiği, tanıdığı sanatkârları ecnebi bir isim altında, ecnebi bir tip halinde görmeğe bir türlü tahammül edememesidir. Bundan mâadâ o bahisleri ekseri mümessillerin, bilhassa mümessilelerin sıhhat ve samimiyetle ifade edememesi de buna kuvvetli bir sebeptir. Adapte bir eserde muvaffakiyet bence bilhassa eserin aslına –mümkün olabildiği kadar- sadık kalabilmektedir. Çünkü bir suretle eserin aslındaki mezâyâyı ve inşa kuvvetini kaybetmemek mümkündür. Yoksa ecnebi bir eseri bütün kuvvetiyle milli hale ifrağ etmek adem-i imkândır. Sahnemizde bu derece muvaffak eserler enderdir. Bundan başka da bir eseri ecnebi kokusu bırakmayacak kadar tadil ve tatbik edebildikten sonra neye

[306][Ayın]. [Elif]., "Eğlence Yerlerinde: Sırat Köprüsü Nasıl Oynandı", *Vakit*, nr. 2544, 26 Kânunusani 1925.

[307] İmzasız, "Eğlence Yerlerinde: Tiyatro Cereyanları", *Vakit*, nr. 2548, 30 Kânunusani 1925.

> mevzuunu ve eşhasını bizim hayattan alarak tamamen millî ve bizim benliğimizin aynası olabilecek telif bir eser vücuda getirmemeli..

Hasan Rasim, Saibe Necmi Hanım'ın Pier Wolf'un *Les Marionnettes* adlı oyunundan adapte ettiği *Kuklalar* adlı oyununu tenkit ettiği yazısında adaptasyon konusuna değinir.[308] Ona göre adapte, sadece tercüme etmek ve oyundaki isimleri değiştirmek değildir. Bir eser adapte edilirken mevzuya hâkim olan sosyal tesirleri, kanunları göz önünde bulundurmak gerekir. Her milletin sosyal kanunları birbirine uymaz. Sadece isim değiştirmekle bir eser diğer milletin sahnesine mal edilemez. Bunu başarabilen tiyatro tarihimizde sadece Ahmet Vefik Paşa ve İbnürrefik Ahmet Nuri Bey'dir. Ahmet Vefik Paşa adaptelerini klasik eserlerden yaparak başarılı olmuştur. İbnürrefik Ahmet Nuri de yeni eserlerden adaptasyonlar yapmaktadır. Sadece eserlerin konusunu olduğu gibi alarak geri kalan ayrıntıların hepsini değiştirmekte ve yeni tipler yaratmaktadır. Adapte yapılmakta ısrar edilecekse âdetlerimize, kanunlarımıza aykırı görünen yerler değiştirilerek adaptasyonlar yapılmalıdır.

Reşat Nuri, "Adapte mi, Tercüme mi?" başlıklı yazısında tiyatromuz için adaptasyonun gerekli olduğunu vurgular.[309] Millî piyeslerin tiyatromuz için yeterli olmadığı ve bu yüzden Batılı eserlerden yararlanmamız gerektiği düşüncesinden hareketle zamanında Mınakyan'ın yaptığı gibi Batılı eserleri doğrudan doğruya tercüme ederek sahnelemektense niçin adapteyle uğraştığımızı sorar. Mınakyan'ın oynadığı tercüme eserlerin melodram ve bu oyunların öneminin vakada olduğunu söyler. Bu oyunlardaki kişilerin hiçbir özelliği olmayan birkaç genel tip olduğunu belirtir. Kişilerin birbirine yabancı isimlerle seslenmelerinin hiçbir öneminin olmadığını, kişi isimlerinin Türkçe olsa bile yine o dönemki seyircinin oyundan aynı zevki alacağını ifade eder. Aynı şekilde Darülbedayi'nin sahnelediği bazı vodvillerin Mınakyan'ın melodramlarına benzediğini ve şahısların da cansız "birer kukla" olduğunu dile getirir. Ona göre bu oyunlardaki vaka zevki de "bu kuklalar" arasındaki zincirleme anlaşmazlıktan doğar. Haliyle bu vodvilleri de adapte etmeden olduğunu gibi tercüme ederek sahnelemek mümkündür. Adapte eserler, tiyatromuza yeni tipler kazandırmasıyla tiyatro hayatımıza büyük hizmetler sunar:[310]

> Tiyatromuz adaptelerden hiçbir fayda görmemiş olsa bile sade bu hizmetleri yeterdi. Mevzular ecnebi mevzu'u olabilirdi. Onların uyandırdığı düşünce, neşe

[308] Hasan Rasim, "Tiyatro Görüşleri: Kuklalar", *Vakit*, nr. 2608, 31 Mart 1925.
[309] Reşat Nuri, "Tiyatro Musahabesi: Adapte mi, Tercüme mi?", *Vakit*, nr.3914, 29 Teşrinisani 1928.
[310] Reşat Nuri, "Tiyatro Musahabesi: Adapte mi, Tercüme mi?", *Vakit*, nr.3914, 29 Teşrinisani 1928.

> ve heyecan ile bizim muharrirlerimizin iftihara hakkı olmayabilirdi. Fakat o adapte sayesindedir ki sahnemizde on beş senedir kendimize benzeyen insanların kendi muhitimizin renk ve şekilleri içinde kendi dilimize kendi tabirlerimizle konuştuklarını, güldüklerini, ağladıklarını gördük.

"Bizde Kimler Telif Piyes Yazar" başlıklı yazısında adaptasyonun gerekli olduğuna yönelik düşüncesini devam ettirir.[311] Darülbedayi'nin neden millî eserler yerine "derme çatma" adapteler ve bizim yaşayışımıza uymayan tercüme eserler oynadıklarına yönelik sorulara cevap verir. Bu tartışmaların Darülbedayi'nin ilk adapte piyesi oynadığı günlerde başlayarak günümüze kadar hâlâ devam ettiğini söyler. İlk zamanlarda kendisinin de aynı düşüncede olduğunu belirten yazar Darülbedayi'nin idare heyeti üyeliği yapmaya başladığı zaman gerçeği gördüğünü ifade eder. Telif eser seçimi yapmaya başladığında Darülbedayi'nin elinde bulunan yüzlerce eserin hiçbirinin yeterli düzeyde olmadığını ve kusurlarla dolu olduğunu gördüğünü dile getirir. Ona göre bir roman, bir şiir kusurlarına rağmen kitap olarak yayımlanabilir. Tiyatro, romana ya da şiire benzemez; "bütün meziyetleri bir arada ister". Tiyatro yazarının da büyük yazarlarla boy ölçüşebilecek düzeyde olması gerekir. Buradan hareketle yazar, dünya tiyatrosunda yer alan büyük yazarlarla boy ölçüşecek düzeyde bir yazarımız ortaya çıkıncaya kadar adaptasyona ve tercümeye mecbur olduğumuzu yeniden belirtir.

Selami İzzet, "Adaptasyon" başlıklı makalesinde, dönemi itibarıyla adaptasyon dendiğinde Batı dillerinden gelişigüzel aktarılan eserler akla geldiğini söyler.[312] Adaptasyonu "muzır" olarak görenler olduğu kadar hiçbir şekilde dikkate almayanların da olduğunu belirten yazar, adaptasyon cereyanını kimsenin tahlil etmediğini ileri sürer. Bunu da edebiyatımızda bir eksiklik olarak adlandırır. Adaptasyonun hâlâ yaşamasını edebiyatımızın buna bir ihtiyacı olduğunun kanıtı olarak görür. Ona göre bu ihtiyacın tetkik edilmemesi adaptasyonu bizde Batı eserlerini gelişigüzel "iktibas etmek" anlamına getirmiştir. Başarılı adaptasyon örnekleri olarak Ahmet Vefik Paşa'nın ve Abdülhak Hamit'in adaptasyonlarını gösterir. Aynı şekilde şiirde de adaptasyon örneği olarak Ahmet Haşim'in şiirlerini gösterir ve birkaç şiirinin Émile Verhaeren'in şiirlerinin tercümesi olduğunu belirtir.

---

[311] Reşat Nuri, "Tiyatro, Edebiyat: Bizde Kimler Telif Piyes Yazar?", *Vakit*, nr. 5042, 21 Kânunusani 1932.

[312] Selami İzzet, "Sohbetler: Adaptasyon", *Vakit*, nr. 6000, 20 Eylül 1934.

Bizde adaptasyonun tiyatroyla başladığını, oradan matbuata ve edebiyata geçtiğini ve tiyatromuzda adaptasyonun nasıl ortaya çıktığını açıklar:[313]

> Ermeni aktör ve aktristlerle, Ermeni mütercimler elinde kalan sahne, halkı ecnebi bir isim işitmekten tiksindirdi. Bozuk cümle, manasız ifade, tercümeden itimadı kaldırdı ve sahne sanatı ihtiyacı kendini gösterince, tercüme eser temsil etmek ürküntüsü kendinden baş gösterdi ve Jan Ahmet oldu, Jermen Ayşe…

Yabancı eserleri, edebî değerlerine zarar vermeden tercüme edecek bir mütercim ortaya çıkıncaya kadar edebiyatımızın adaptasyona muhtaç olduğunu özellikle vurgular.

2. Ahlâkîlik ve Eğiticilik:

Tiyatronun ahlâkî ve eğitici yönüne dair ilk yazı Muhsin Ertuğrul'un "Tiyatro ve Eserleri" başlıklı yazısıdır. Bu yazıda Muhsin Ertuğrul, arkadaşının kendisine gönderdiği bir mektuptan bahseder.[314] Arkadaşı mektubunda Daülbedayi'nin sahnelediği oyunların kötü olduğundan bahsederek, Darülbedayi'de oynanacak piyesleri seçen heyetin daha iyi eserler seçmesi gerektiğini iletir. Muhsin Ertuğrul bu mektubu dikkate alarak Darülbedayi heyetiyle görüşür ve bir sonraki sezon oynanacak oyunları seçmeye şimdiden başladıklarını duyurur. Yazının devamında, tiyatro tarihinden kısaca bahseder. 1870'ten o devire kadar tiyatronun ve eserlerin geçirdiği değişimlerin çok fazla olduğunu ve klasik eserlerden başka hangi devirlerin eserlerini seçmenin daha iyi olabileceğini tartışır. Antik Yunan döneminden Sophokles'in *Kral Oedipus* oyununu hiçbir tiyatro eserinin yükselemeyeceği seviyede büyük bir trajedi olarak gösterir. Modern tiyatro izlemek isteyen seyircinin de mutlaka klasik eserlerden birini izlemesi gerektiğinin altını çizer. Dünya edebiyatının temel taşları sayılan Shakespeare, Molière, Goethe ve Schiller gibi yazarların eserlerinden her sene bir tanesini halka ve gençliğe seyrettirmek gerektiğini belirtir. 1870'ten beri yazılan eserlerin melodram devrine ait olduğunu ve bunlardan artık seyircilerin bıktığını dile getirir.

Muhsin Ertuğul'a göre, Türkiye'de takip edilen ve sahnelenen eserlerin büyük çoğunluğu artık dünyada eski olarak addedilen Fransız oyunlarıdır. Artık Kuzey Avrupa, Amerika ve Batı Avrupa tiyatrosu yükseliştedir. Tiyatromuz için seçim sahası çok geniştir ve bu sahadan yararlanmak gerekir. Buralardan seçilecek güzel eserlerle

[313] Selami İzzet, "Sohbetler: Adaptasyon", *Vakit*, nr. 6000, 20 Eylül 1934.
[314] Ertuğrul Muhsin, "Temaşa: Tiyatro ve Eserleri", *Vakit*, nr. 2368, 2 Ağustos 1924.

tiyatromuzu dünya tiyatrosu seviyesine yükseltebiliriz. Ayrıca bu tür oyunlar seviyemizi, düşünüş ve görüş tarzlarımızı da yükselterek nasıl bir çağda yaşadığımızı bize gösterebilir:[315]

> Mesela (Sigur Yonson)[316] ismindeki İzlanda şairinin bir eseri temsil eylerse, benim gibi İzlanda'nın Eskimolarla meskûn, vahşi bir ada olduğunu yirmi senedir zanneden batıl fikirliler, buz sakinlerinin de kıymetli şiiri, derin edebiyatı ve temaşası olduğunu öğrenirler.

Darülbedayi'nin başındaki heyetin sürekli olarak adaptasyon eserler seçtiğini ve bunların kıymetleri azalmış eski Fransız oyunları olduğunu söyler. Ayrıca bu heyetteki kişilerin dünya tiyatrolarını yakından takip etmediklerini belirtir. Modern bir eser görmemiş ve yeniliğin zevkini tatmamış olan böyle bir heyetin kararlarına inanmanın doğru olmadığını ifade eder. Tiyatro eserlerinin ilerlediğini, kendimizin geri kaldığını kabul etmediğimiz müddetçe tiyatromuzun ilerlemeyeceğini ileri sürer. Türk tiyatrosunun eser seçebilen ve tayin edebilen yetenekli bir kişi veya heyet bulduğu gün birçok başarılı yazar ve mütercim göreceğinden bahseder.

"Tiyatronun Telkin Kudretinden İstifade" başlıklı ikinci yazısı, Darülbedayi'yle Karadeniz turnesindeki gözlemlerini anlattığı ve *Vakit*'e gönderdiği bir mektuptur.[317] Bu mektubunda yazdığına göre, tiyatronun yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti gibi "siyasi ve içtimai inkılapların" yapıldığı ülkelerde çok önemli bir yeri vardır. Önemini yitirip gitmiş olan eski değerlerin birer birer yıkılıp gittiğini gören halk, "yeni inkılap" eserlerine dört elle sarılmaktadır. Avrupa'da bile yadırganan yazarların eserleri Anadolu'da sahnelendiğinde insanlar bu oyunları büyük bir rağbetle ve "vecd" içinde izlemektedir. Bu durum tiyatronun halk üzerinde kuvvetli bir eğitici güç olduğunu göstermektedir:

> Hatta Avrupa'nın bile çok küstah, çok cüretkâr bulduğu (Strindberg)in eseri Anadolu'da oynanırken, (İbsen)in taşkın fikirli piyesleri, mesela (*Halkın Düşmanı*) temsil edilirken halk yeni peygamberin kitabını dinliyormuş gibi vecd içinde kalıyor... Beşerin kötülüklerini, sahtekârlıklarını, yalanlarını bağıran, yüzlerine haykıran yeni bir ahir zaman peygamberi bulmuş gibi, kendisinden evvel gelenin bağladığı zincirleri kıran, insanları din denilen heyûlânın cenderesinden azad eden bir münecci gibi.
>
> Bunları gördükçe kendi kendime ve bütün sanat arkadaşlarıma: Haydi... diyorum… Zaman… İşte şimdi… Tiyatroyu; yeni fikirleri aşılamak, yeni düşünceleri kafalara sokmak için vasıta diye kullanmanın zamanı şimdidir! İş başına!

---

[315] Ertuğrul Muhsin, "Temaşa: Tiyatro ve Eserleri", *Vakit*, nr. 2368, 2 Ağustos 1924.

[316] Jóhann Sigurjónsson (1880-1919): İzlandalı oyun yazarı ve şair. Hakkında detaylı bilgi için bkz. https://www.britannica.com/biography/Johann-Sigurjonsson (27.08.2022)

[317] Muhsin Ertuğrul, "Seyahat Mektupları (2): Tiyatronun Telkin Kudretinden İstifade", *Vakit*, nr. 2696, 1 Temmuz 1925.

Tiyatronun "telkin kudreti"nin olduğu görüşünü Refik Ahmet Sevengil de "Tuluat Sahneleri Nasıl Vücut Buldu?" başlıklı yazısında destekler.[318] Tuluatın bizde ortaya çıkışını özetleyen yazara göre tuluat, tiyatro adı altında gösterdiği "bayağılıklarla" halkı "iğfal ve idlâl" etmekten başka bir şey yapmamıştır. Gerçek sanatın ve tiyatronun ahlâkîliği ve eğiticiliğiyle önemini şu sözlerle açıklar:

> Sanat, kavi ve kadir ruhların insanlıkla uluhiyeti birleştiren yüksek hamleleridir ve onun yaratıcılığındaki büyük ve mühîb yangın alevidir ki bizim gözlerimizin önüne sihirengiz bir kâinatın ufuklarını açar. Burada gördüğümüz renk ihtişamından içimize düşen akis, burada işittiğimiz nağmenin öldürücü güzelliğinden içimize düşen ihtizâz ve coşuş bizi en asil ve necib tahassüs ve teheyyüçlerle yükseltir.
>
> Tiyatro, diğerleri yanında telkin kudreti en fazla olan bir sanat şubesidir ve temaşagerine necib bir tecessüs ve tefekkür lezzeti vermeği istihdaf eder. Aynı zamanda sanatın içtimai bir kıymet olmasına mebnî tiyatroya da teşhis ve telkin ve kabiliyet ve kudretinden istifade edilerek terbiyevî bir vazife verildi ve bunu hüsn-i ifa ettiği vâkidir.

"Bize İnkılapçı Bir Sanat ve İnkılapçı Bir Tiyatro Lazımdır" başlıklı bir diğer yazısında, tiyatronun telkin kudretiyle ilgili düşüncelerini devam ettirir.[319] Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde gerçekleşen siyasî ve sosyal inkılapların yanında sanat alanında da inkılapların gerekli olduğunu dile getirir. Ona göre tiyatro da halkın arasına kolayca girebilmesiyle, "tecessüm ve telkin kudretinin vüs'atiyle" ayrıca önemi olan bir sanattır. Halkın seviyesini yükseltmek için sanata yüklenen görevde en önemli hisse tiyatroya aittir. Tiyatroya gerekli olan "şaklabanlık" değil, gerçek sanat eserleridir. Bunun için de yeni medeniyetin ortaya koyduğu "sanat halk içindir" görüşü benimsenmelidir. Darülbedayi'de sahnelenen "çürük çarık" eserlerle halkın zevki "tağşiş" edilmiş ve halka tiyatro hakkında "yanlış ve muzır" fikirler aşılanmıştır. Bunun aksine tiyatronun ne olduğunu, bir önceki yazısında belirttiği özellikleri yineleyerek açıklar:

> Tiyatro sefahet değildir. Temaşagerlerine necib bir tahassüs ve tefekkür lezzetini vermek, aynı zamanda inkılabın tevdi ettiği terbiye ve telkin vazifesini de hüsn-i ifa etmekle vazifedâr bir sanat şubesidir.

Yunus Kazım, "Kayseri Şillerin Sözünü İspat Ediyor" başlıklı makalesinde Kayseri'de Erciyes Dağı'nın eteklerinde bulunan bir köy okulunda Halkevi'nin, Gazi Terbiye Enstitüsü'nden seçtiği öğrencilerle *Yapışkanlar* adlı oyunu sahnelemesinden bahseder.[320] Yazıda sahneden çok seyircilerin üzerinde durur. Kayseri'nin "Halkevi

---

[318] Refik Ahmet, "Tuluat Sahneleri Nasıl Vücut Buldu?", *Vakit*, nr. 2948, 14 Mart 1926.

[319] Refik Ahmet, "Sanata Dair: Bize İnkılapçı Bir Sanat ve İnkılapçı Bir Tiyatro Lazımdır", *Vakit*, nr. 3068, 18 Temmuz 1926.

[320] Yunus Kazım, "Tiyatro: Kayseri Şillerin Sözünü İspat Ediyor", *Vakit*, nr. 5271, 11 Eylül 1932.

münevverleri"yle halkın kaynaştığı bir yer olduğunu söyleyen yazar, bunun Türkiye'nin diğer illerine örnek olması gerektiğini belirtir. Türk aydınıyla halkın bir tiyatro etrafında kaynaşmasının, Schiller'in "Tiyatro, halk terbiyesi ocağıdır" sözünü ispat eden bir durum olduğunu ifade eder.

İmzasız olarak neşredilen "Millî Hayatın Konuşma Vasıtasile Takviyesi"nde, Cumhuriyet Halk Fırkası Umumî Kâtibi Recep Bey'in Alay Köşkü'nde Halkevi Temsil Şubesi'nin sahnelediği Yaşar Nabi'nin *Mete* adlı oyunundan sonra yaptığı konuşmaya yer verilmiştir.[321] Bu konuşmada Recep Bey, halka bizzat halk tarafından inkılap terbiyesi vermeyi amaçladıklarını ve bunun için de Halkevlerinin kurulduğunu belirtir. Sahnelenen *Mete*, Faruk Nafiz'in *Akın* ve *Çoban* adlı eserlerin yanında yazılacak birçok eserle halka inkılap terbiyesini tiyatro vasıtasıyla da verileceğini dile getirir.

Varlık dergisinin 1933 Ağustos sayısında Mehmet Cemil imzalı Türk tiyatrosuyla ilgili bir makalenin bazı bölümleri *Vakit*'te "Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor" başlığıyla nakledilir.[322] Yazar, her ülkede tiyatroyu bir kültür evi; "bir terbiye müessesi, bir propaganda" aracı olarak tanımlar ve tiyatronun büyükler için bir okul olduğunu söyler:

> Oradan içeriye adımınızı atarken sigaranızı henüz bitmemiş bile olsa, kapının dışında ezer, şapkanızı çıkarır, kravatınızı düzeltir ve bir mektep müdürünün odasına girer gibi, önünüz ilikli başınız taranmış, temiz ve sessiz girersiniz. Oralarda her mektep küçükler içindir, fakat tiyatro büyüklerin mektebidir.

Tiyatroyu bir okul olarak görmeyen bir memleket için tiyatronun varlığından bahsedilemeyeceğini ifade eder. Ayrıca tiyatronun bir eğlence olmaktan çıkarak bir ihtiyaç haline gelmesiyle faydasının daha da artacağını dile getirir. Aksi takdirde tiyatronun faydasız ve "muzır" olacağını belirtir. Ona göre tiyatro eğlendirmekten ziyade "telkin" yapma ve düşündürme özelliklerini taşımalıdır.

Tiyatronun büyükler için bir okul olduğu görüşüne "Tiyatro Niçin?" başlıklı yazıda karşı çıkılır.[323] Bu yazıda M. Kemal [Küçük]'in *Tiyatro* adlı kitabından bir kısım nakledilir. M. Kemal kitabında, tiyatronun tanımını yaparak inanç ve ibadet hislerinin bir mahsulü olarak dinsel ayinlerin başlamasıyla tiyatronun da yavaş yavaş başladığını belirtir. Daha sonra tiyatronun geçmişini araştırmadan bugünkü telakkiye göre açıklamasını yapmak mecburiyetinde olduğumuzu ifade eder. "Tiyatro

---

[321] İmzasız, "Millî Hayatın Konuşma Vasıtasile Takviyesi", *Vakit*, nr. 5412, 2 Şubat 1933.
[322] Mehmet Cemil, "Tiyatro: Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor?", *Vakit*, nr. 5609, 18 Ağustos 1933.
[323] İmzasız, "Tiyatro: Tiyatro Niçin?", *Vakit*, nr. 5623, 1 Eylül 1933.

büyüklerin mektebidir" görüşünün çoktan iflas ettiğini ileri sürer. 18. yy. ahlâkçılarından Vauvenargues'un *Tiyatro* isimli yazısından bir bölümü nakleder:

> "Tiyatro" insanların hislerini, âdet ve göreneklerini takip etmek ve güzelleştirmekten başka bir şey yapamaz; onun için bu san'ata duyguları ve hülyaları değiştirmek gibi bir kudret izafe edilememelidir.

Yazının devamında Voltaire'in "sahnenin bazı fikirlerin sürümü için bir kürsü, bir vasıta" olmasını ileriye sürerek krala, papazlara hücum edebildiğini ifade eder. Buradan hareketle tiyatroyla ilgili düşüncelerde bir ortaklık olmadığını dile getirir. Tiyatro, sadece tiyatro yapan bir sanat olduğunda bu düşünce ayrılıklarının da biteceğini dile getirir.

İmzasız olarak neşredilen "Tarihi Şehirlerde Açık Havada Verilen Temsiller" başlıklı yazıda Hitler Almanyası'nda Propaganda Bakanlığı'nın tiyatroda yeni cereyanlar meydana getirmeye çalıştığından bahsedilir.[324] Yazıya göre tiyatronun bütün halk tabakalarına nüfuz etmesi için birçok tarihi şehirde ve açık havada temsiller düzenlendiği iletilir. Tiyatroyu bir propaganda aracı olarak gören Almanya'da tiyatronun bir eğlence yeri olmaktan çıkarılarak halkın "muhayyele kudretini" arttırma, sosyal ve vatandaşlık bağlarını öğretme aracı olarak kullanıldığı aktarılır.

Refik Ahmet Sevengil, "Çocuk Tiyatrosu ve Yanlış Bir Görüş" başlıklı yazısında tiyatronun halkın eğitiminde önemli bir araç olduğundan bahseder.[325] İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun çocuk piyesleri oynamasını bu açıdan değerli bulur. Ona göre çocuk tiyatrosu bir yandan küçüklere sanat zevki ve sevgisi kazandırır. Diğer yandan çocuklara özel pedagojik eğlence yerleri az olan ülkemiz için bir kazançtır. Tiyatro, çocuklara iyi duyguları ve düşünceleri bir eğlence içinde verme bakımından iyi bir yoldur.

M. Kemal'in *Tiyatro Dersi* çocuk piyesinin çocuk tiyatrosunun bütün iyi özelliklerini taşıdığını söyler. Bu eserin çocuklara gerçek bir tiyatro ve inkılap dersi verdiğini iletir. Bu oyunu izleyen çocuklar tiyatronun bütün unsurlarını görerek öğrendiğini ifade eder. Çocukların bu piyesle Cumhuriyet'in Türk köylüsüne verdiği büyük önemi, getirdiği "yeni ve ileri hayatı" daha iyi kavradığından bahseder.

"Tasvir ve Taklitte Evzâı Bedîa" başlıklı bir diğer yazısında ülkemizde tiyatro tekniğine dair eserlerin Muhsin Ertuğrul'un *Yedi Gün* mecmuasında çıkan

---

[324] İmzasız, "Tiyatro: Tarihi Şehirlerde Açık Havada Verilen Temsiller", *Vakit*, nr. 5951, 2 Ağustos 1934.

[325] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Çocuk Tiyatrosu ve Yanlış Bir Görüş", *Kurun [Vakit]*, nr. 6388, 22 Birinciteşrin 1935.

makaleleriyle M. Kemal Küçük'ün *Tiyatro* adlı eserinden ibaret olduğunu belirtir.[326] Bunlar haricinde 1908 yılında neşredilen *Tiyatro Fenni yahut Tasvir ve Taklitte Evzâı Bedîa* adlı bir eserin olduğunu, muharririnin de Mızıka-yı Humâyun Kolağası Halil olduğunu söyler. Bu eserde yer alan, tiyatronun halkı ahlâkî açıdan yükseltme ve eğitme amaçlarından bahseden kısımları nakleder:

> "Tiyatroculuk dahi esas itibarile bazı kısımlara ayrılabilirse de herhalde talim ve terbiyeden ve hele san'attan bihaber bazı kimselerin başlarına topladıkları eşhasla henüz tiyatronun ne olduğunu bilmeyen halkımıza karşı tuhaflık etmek maksadile güya nükteli ve herhalde edebe uygun olmayan sözler söylemeleri ve hususile gençleri celp için oyunlarına bol bol kantolar ilâvesi bilmem muvafık mıdır ve bu halde tiyatrolardan beklediğimiz ahlâkî tesirler hasıl olabilir mi?
>
> Sanayii nefisenin en parlak bir kısmını teşkil eden tiyatroculuk şimdiye kadar zannolunduğu gibi alelâde bir san'at ve cerri menfaat için açılmış birer ticarethane değildir, halka ibret gösterici ders vermekle mükelleftir ki şu halde o kumpanyayı teşkil eden kimselerin de mümkün olduğu mertebe güzel tahsil ve terbiye görmüş ve herhalde iyi ahlâklı kimselerden intihap edilmeleri kat'iyyen lâzımdır.

İmzasız olarak neşredilen "Tulûat İşe Yarar mı?" başlıklı yazıda, ülkede yarım asırdır Batılı örneklerine uygun, gerçek bir sanat tiyatrosu kurma çabalarının önündeki tek engelin tulûat olduğu dile getirilir. Tiyatro, halkı bir yandan eğlendirirken diğer yandan onun zevk ve fikir seviyesini yükseltmeyi hedefleyen bir sanat şubesi olarak tanımlanır. Bu tanımlamaya uygun bir sanat tiyatrosunun yerleşmesi ve kuvvetlenmesi için yıllardır çalışıldığı; fakat tulûat karşısında bu konuda başarısız olunduğu iddia edilir. Tulûat tiyatrosunun halkın zevkini ve seviyesini düşürdüğü ifade edilerek, şikâyet edilen noktalar sıralanır:[327]

> Halbuki Tulûat denilen şey bizdeki ananesi ve manasiyle birtakım lüzumundan fazla açık saçık sözler, çirkin hareketler, saçma sapan mevzularla halkın zevkinin ve fikir seviyesinin adileştirilmesi neticesini veren bir kepazeliktir.
>
> Tulûattan iki noktadan şikâyetçiyiz:
>
> 1-Tulûat tiyatroları öteden beri halkın büyük bir kısmını çirkin vasıtaların cazibesiyle çekiyor ve asıl memleket için faydalı olan sanat tiyatrolarının inkişafına engel oluyor; halk arasında tiyatro mefhumunun yanlış anlaşılmasına sebep oluyor.
>
> 2-Öte yandan sanat tiyatrolarının son yıllarda eserlerinde tulûat malzemesine yer vermiş olmalarından da şikâyetçiyiz.

Sanat tiyatrolarının asıl amaçlarına, hedeflerine tamamen aykırı olan ve ancak tulûat sahnelerinde görülen çirkinlikleri bünyesinden atması gerektiğinin altı çizilir.

---

[326] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Tasvir ve Taklitte Evzâı Bedîa", *Kurun [Vakit]*, nr. 6808, 23 İlkkanun 1936.

[327] İmzasız, "Tulûat İşe Yarar mı?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6483, 28 İkincikânun 1936.

İmzasız olarak neşredilen "Tiyatro mu, Sinema mı?" başlıklı makalede tiyatro ve sinema karşılaştırılır.[328] Modern tiyatro sahnelerinin seyircilere duygu verdiği, ruhu temizlediği söylenir. Vakaların üzerinde durarak insanların kalbine hisler doldurduğu iletilir. Bu özelliklerin sinemada bulunmadığı söylenerek Tolstoy, İbsen, Çehov gibi yazarların piyeslerinin sinemaya aktarmanın zor olduğu ileri sürülür.

"Öz Tiyatro" başlıklı yazısında İsmail Hakkı Baltacıoğlu, tiyatronun millî terbiyedeki önemi üzerinde durur.[329] Ona göre tiyatronun "millî uyanış ve millî bütünleşme"yle büyük bir ilgisi vardır. Münevverlerimizin üzerine düşen görev, Türk tiyatrosunun ilerlemesine engel olacak unsurları ortadan kaldırarak tiyatronun özünü halka göstermektir.

3. Aktör

Tiyatro oyuncularıyla ilgili ilk yazıda M. Kemal Küçük imzalı "Sahne Halkı" başlıklı makalesidir. M. Kemal; Almanların "Sahne bir 'tuval'dir, aktörler 'boya', rejisör de 'ressam'dır" sözünü nakleder.[330] Büyük bir aktörün oynadığı rolde "sanat yapabilmesi" için mutlaka rejisörün koyacağı mizansene ihtiyacı olduğunu söyler. Aktörlerin mutlaka rejisörü dinlemeleri gerektiğini aksi takdirde sahnede ne yapacağını bilemez bir halde çırpınıp duracaklarını dile getirir.

Refik Ahmet Sevengil, "Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı?" başlıklı üç makale neşreder. Bu makalelerde Türk kadın oyuncularının ilk kez ne zaman ve ne şartlarda sahneye çıktıklarını anlatır. Birinci makalede ortaoyununda kadın kılığına girmiş erkeklerle yapılan işin tamamen Batı'dan alınan tiyatroda aynı şekilde devam edemeyeceğini söyler.[331] Ona göre Batı'da doğal bir şekilde sahnede erkek rollerini erkekler, kadın rollerini de kadınların oynamaktadır. Bizde kadın rolleri uzun bir süre Ermeni kadınlar tarafından temsil edilmiştir; fakat bütün iyi niyetlere rağmen sahnede Türkçe, Ermeni kadınların ağızlarında "feci bir katliama" uğramıştır. Bu durum da Türk tiyatrosu için büyük bir kusur yaratmıştır. İkinci makalede Afife Jale'nin Hüseyin

[328] İmzasız, "Tiyatro mu, Sinema mı?", *Kurun [Vakit]*, nr. 7216, 11 Şubat 1938.
[329] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro", *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.
[330] M. Kemal, "Temaşa Tetkikleri: Sahne Halkı", *Vakit*, nr. 2936, 2 Mart 1926.
[331] Refik Ahmet, "Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı (1): Türkiye'de İlk Tiyatro Hareketleri ve Kadın", *Vakit*, nr. 3001, 9 Mayıs 1926.

Suat Yalçın'ın *Yamalar* adlı oyununa seçilmesinden ve bu ilk sahne deneyiminin yankılarından bahseder.[332]

Üçüncü makalesinde Türk kadın oyuncuların sahneye çıkış süreçlerini anlatan yazar, sahneye çıkan ilk Türk kadın oyuncularını sırasıyla tanıtarak haklarında bilgiler verir.[333] Muhsin Ertuğrul'un neşrettiği makalelerde Türk kadınının sahneye çıkmadığı müddetçe Türk tiyatrosunun tam olarak "vücut bulamayacağı" sözlerini nakleder. Muhsin Ertuğrul'un yoğun çabaları sonunda nihayet Türk kadın oyuncularının sahneye çıkabildiklerini ve Türk tiyatrosundaki büyük bir kusurun ortadan kalktığını dile getirir.

İmzasız olarak neşredilen "Kıymetli Sanatkârımız Neyyire Neyir Hanım'la Mülakat"ta Neyyire Neyir, tiyatroyla ilgili düşüncelerini dile getirirken oyunculuktan da bahseder.[334] Ona göre Rus tiyatrosundaki herhangi bir temsilde en küçük bir kusur, aksaklık bulunmaz. En büyük sanatçılar yeri geldiğinde en küçük rollerde bile oynar. Hiçbir oyuncu yanlış bir hareket yapmadan temsili baştan sonra kadar ahenkle temsil eder. Bu başarının sırrı oyuncuların sabırla yorulmak bilmeden çalışmalarıdır. Neyyire Neyir, yetenekli oyuncuların çalışmayla birlikte bir "deha"ya dönüşeceğini ileri sürer:

> -İstidad!.. Biz biri bir muvaffakiyet gösterdi mi, istidad deriz; Ruslar bu kelimeyi bilmiyorlar… Bu, onlar için meçhuldür! Bunun yerine muntazam, usulü dairesinde ve ilmî şekilde çalışmayı ikame etmişler… İnsan, azameti akla sığmayan sa'yın elinde yontuluyor, işleniyor, her şey oluyor. Eğer bizim dediğimiz gibi istidad da varsa o, bir "deha" olur!

Tiyatro meraklısı bir okuyucunun gazeteye gönderdiği bir mektupta yetenekli oyuncularımız olmasına rağmen hâlâ başarılı bir tiyatro vücuda getiremediğimizden bahsedilir.[335] Tiyatrolarda görev dağılımlarının düzgün yapılamaması ve oyuncuların sanatları dışında konularla ilgilenmeleri tiyatromuz için bir sorun olarak görülür. Bu sorunların da sadece ülkemizde görüldüğü belirtilir ve altı maddelik bir çözüm listesi yazılır:

> 1-Bizim bildiğimize göre her yerde "sanatkâr" yalnız ve yalnız kendisine verilen rolleri ezberlemekle, etod etmekle oynamakla ve parasını almakla mükelleftir. O, başka hiçbir şeye karışmaz ve başka hiçbir şeyle uğraşmaz. Sanatkâr icra altıdır.
>
> 2-Bir sanatkâr diğer sanatkârın ecîri olmamalıdır. (Pek fevkalade şahsiyetlerin hususî tropları nadir birer istisna teşkil eder.)

---

[332] Refik Ahmet, "Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı (2): Afife Hanım Nasıl Tevkif Edildi?", *Vakit*, nr. 3002, 10 Mayıs 1926.

[333] Refik Ahmet, "Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı?", *Vakit*, nr. 3003, 11 Mayıs 1926.

[334] İmzasız, "Kıymetli Sanatkârımız Neyyire Neyir Hanım'la Mülakat", *Vakit*, nr. 3010, 18 Mayıs 1926.

[335] Tiyatro Meraklısı Bir Kar'iniz, "Sanata Dair: Tiyatromuzun Dertleri ve Islah Çareleri", *Vakit*, nr. 3095, 14 Ağustos 1926.

3-Kumpanyanın maliyesi bir sanatkâra yahut sanatkârlardan mürekkep bir şirkete havale edilmemelidir.

4-Piyes intihabı, rollerin taksimi meselesi sanatkârların haricinde fakat aynı zamanda tiyatro sanatına tamamen vakıf bir mütehassısa tevdi olunmalıdır.

5-Sanatkâr maişet derdine ve işsizlik tehlikesine düşmemelidir.

6-Sanatkâr kazanç hırsına kapılarak "sanat"ı "para"ya feda etmemelidir!

"Aktör" başlıklı yazıda M. Kemal [Küçük]'in *Tiyatro* adlı eserinin bir kısmı nakledilmiştir.[336] M. Kemal, dünyadaki ilk aktörün yine ilk insan olduğunu ileri sürer. Antik Yunan'da rahiplerin ilk aktörler olduklarını açıklar. 18. yy.a kadar aktörlüğün tarihçesinden bahseder. 18. yy.da artık aktörlüğün felsefesinin, ideolojisinin yerleştiğini dile getirerek Diderot'nun aktörü nasıl tarif ettiğini nakleder:

> Aktör"; hisli, samimî bir insan olursa bir rolü iki defa ayni ateş ve muvaffakiyetle oynamasına imkân kalır mı? Birinci oyunda çok ateşli olan bu artist üçüncüsünde bir mermer gibi sakin ve soğuk olur. Bilâkis aktör tabiatın dikkatli bir taklitçisi ve düşünceli bir talebesi olursa Ogüst, Sinna, Agamemnon veya Orosman ismile ilk defa sahneye çıktığı zaman büyük bir dikkatle kendini, yahut tetkiklerinin mahsulünü kopye eder, bizim duygularımızı gözden kaçırmaz ve oynayış tarzı zayıflayacağı yerde müşahedesinin neticesi olarak topladığı yeni fikirlerle kuvvetlenir, heyecanlarını arttırır veya eksiltir ve mütevali oyunlarda sizin de memnuniyetiniz artar…
>
> Bunun aksine olarak mantık ve düşünce ile insan tabiatını tetkik ve ideal bir tipi taklit ederek, hayal ve hafıza ile oynayan aktör, bütün oyunlarında bir tarzda oynar ve daima mükemmel olur; onun kafasında her şey ölçülmüş, hazırlanmış, bellenmiş ve nizama sokulmuştur.

Yazar, oyunculukla ilgili Fransızca neşredilmiş farklı kaynaklardan alıntılar yapar. Bu alıntılara göre, oyuncular halk tarafından sevildiklerini anladıkları anda gözleri başarı perdesiyle kapanır ve hiç düşünmeden kendi "görüş tarzlarına göre yepyeni bir janrda" oynamaya başlarlar. Ayrıca oyun yazarlarının eserlerinde yapmak istediklerinin daha iyi iyisini oyuncular yapar çünkü eserlere hayat veren, eserleri yaşatan oyunculardır. Georges Berr'den yaptığı alıntıda bu düşünceye karşı çıkılır ve müellifin öneminden bahsedilir.

Oyunculuktan bahsettiği "Tiyatro Nedir, Aktör Kimdir?" başlıklı bir başka yazısında aktörün oynadığı oyunun çocuğun oynadığından farklı olduğunu söyler.[337] M. Kemal'e göre oyuncu seyirci için hazırlanır. Roller eserin yazarı tarafından yaratılır ve aktör bu rolü üst üste çalışmalarla canlandırır. Oyuncunun sahnede bütün istediği ve gözettiği güzel, anlaşılabilir ve dokunaklı bir oyun canlandırmaktır. Bu özellikleriyle sahnede iki farklı görev üstlenir:

---

[336] M. Kemal, "Tiyatro: Aktör", *Vakit*, nr. 5616, 25 Ağustos 1933.

[337] M. Kemal, "Tiyatro: Tiyatro Nedir, Aktör Kimdir?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6117, 17 İkincikânun 1935.

> İşte bu yüzdendir ki aktör, sahne üstünde bir yapan, bir de yapanı dinliyenleri belli belirsiz gözetliyen iki adam olmak gibi bir mecburiyete katlanır. Şu halde aktörün sanatı bir tertib ve tanzim buna göre de oynadığı rol bir kompozisyon ve sistemdir.

Oyuncuların rollerine nasıl hazırlandıklarına dair açıklamalar yapan yazar, oyuncular arasında bir kural haline gelen "Rolün derisinin içine girmek" sözüne karşı çıkan Fransız trajedi oyuncusu Mone Sully'nin sözlerini nakleder:[338]

> Dâhi Fransız aktörü, Komedi Fransezin sakallı trajediyeni Mone Sülli: "Bir rolün kompozisyonu vakadaki şahsın derisine girmekle değil, bunun tam aksini yapmakla olur. Evvelâ tarihî araştırmalar, düşünce ve görüşlerle vakanın temsil edilmek istenen şahsiyeti hazırlanır, sonra da içimize bu sokulur ve bir müddet bununla böylece yaşanılır" demiştir.

"Aktörlüğün Tatlı Acı Tarafları" başlıklı bir diğer yazısında M. Kemal Küçük, oyuncuların birçok çocukluğunun, şımarıklığının olduğunu ifade eder.[339] Oyuncuların gün içinde herhangi bir sağlık sorunu nedeniyle ağrı, sızı içinde bulunurken sahneye çıktığında bu ağrıların, sızıların hiçbirinin kalmadığını söyler. Madam Dussane, *La Comedien sans Paradoxe* isimli kitabında bu durumu "Anestesie Scènique" yani "sahneye mahsus iptal hissi" olarak açıkladığını nakleder. Oyuncuların sahne dışında normal hayatlarına devam ettiğini, mutsuz oldukları zamanlarda bile yeri geldiğinde komedi ya da vodvil oynamak zorunda olduklarını dile getirir. Ona göre aktörlüğün en zor tarafı budur. Tanıdığı oyuncu bir çiftin, gezici bir tiyatro grubunda oynarlarken bir akşam çocuklarının vefat ettiğini, bu çiftin de çocuklarının cansız bedenini kuliste bir odaya kilitleyerek sahneye çıkmak zorunda kaldıklarını aktarır.

"Figüranlık da Bir San'at Haline Geldi" başlıklı kısa yazıya göre, eskiden sahneyi dolduran kalabalık vazifesinin bir gösterişten ibarettir.[340] Günümüzde artık en küçük rollerin bile önemli görüldüğü ve ciddiye alınarak zahmetli ve uzun bir çalışma gerektirdiği dile getirilir.

Sadri Ertem, Muhsin Ertuğrul'un sahneye çıkışının 25. yılına dair neşrettiği "Ertuğrul Muhsin ve Bizim Sahne" başlıklı yazısında Türk tiyatrosunun Muhsin Ertuğrul sayesinde ciddiyet kazandığını söyler.[341] Eskiden "oyuncu makulesi" sözünden kurtulamayan tiyatro oyuncularının mahkemelerde dahi şahitliğinin kabul edilmediğini belirtir. İtibarı olmayan ve insanları sürekli eğlendirmeye mahkûm bir

[338] M. Kemal, "Tiyatro: Tiyatro Nedir, Aktör Kimdir?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6117, 17 İkincikânun 1935.
[339] M. Kemal, "Tiyatro: Aktörlüğün Tatlı Acı Taraflar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6124, 24 İkincikânun 1935.
[340] İmzasız, "Tiyatro: Figüranlık da Bir San'at Haline Geldi", *Vakit*, nr. 5630, 8 Eylül 1933.
[341] Sadri Etem, "Ertuğrul Muhsin ve Bizim Sahne", *Vakit*, nr. 5807, 8 Mart 1934.

insan diye tanınan oyunculara itibarlarını kazandıranın yine Muhsin Ertuğrul olduğunu belirtir. "Bir Tiyatro Hâdisesi"nde[342] de benzer görüşlerine yer verir.

"Tam Tiyatro Yarım Tiyatro" başlıklı başka bir yazısında tiyatronun sahne, aktör ve seyirciden oluşan bir bütün olduğunu söyler.[343] Uzun zamandır dikkatlerin sadece oyuncuların üzerinde olduğunu, sürekli olarak onlardan bahsettiğimizi dile getirir. Bir gün oyuncuyu "sanat fonu" içinde göremediğimizi ve tiyatronun bir bütün olarak tahlilini yapamadığımızı iletir. Bu eksikliğin tiyatromuzu olumsuz etkilediğinden bahseder:

> Tiyatroyu sadece aktörden ibaret bulunduğunu farz ettiğimiz için 25 seneden fazla bir zamanda çok söylenmesine rağmen elimizde umulduğu kadar sanat kıymeti kalmadı. Ayakta duran sanat adamlarımız da varlıklarını bize değil kendi kendilerini yetiştirmek kabiliyetine ve keşfettikleri imkânlara borçludurlar.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro" başlıklı yazısında öz tiyatro unsurunun oyuncunun şahsiyetinden ibaret olduğunu söyler.[344] Millî tiyatromuzun kaderinin oyuncularımızın şahsiyetine sımsıkı bağlı olduğunu dile getirir ve başlıca üç aktör türü olduğunu açıklar:

> 1) Her günkü insan şahsiyetini temsile getirenler. Aktör vardır ki, her gün evde, sokakta, tramvayda ne ise, nasıl bir insansa sahne üzerinde de odur, hiç değişmez. Bunlar aktörlerin en kötüsüdür. Çünkü temsilde piyes kahramanının, şahsiyetini temsil etmezler, yalnız kendi şahsiyetlerini yaşarlar. Bütün kötü aktörler gibi.
>
> 2) İkinci nevi aktörler gündelik şahsiyetlerini temsile sokacaklarına kendi kendilerine beğendikleri ve seçtikleri bir kahramanı temsile sokarlar. Bu aktörlerin temsil ettikleri kahraman piyesin müellifinin kahramanı olmadığından mevzu kaybolur. Şehir Tiyatrosu ananesine göre *Zor Nikâh*'taki rollerin hep gülünç ridikül roller olarak temsil edilmesi gibi. Halbuki bu roller iskolâstik, septik filozofların karakter mihanikiyetlerini göstermek içindir.
>
> 3) Bu nevi aktörler temsile ne gündelik, ne de herhangi şahsiyetle değil, piyesin istediği şahsiyetle girerler. Bunun için mutat olan şahsiyetlerinden soyulup yeni ve orijinal bir şahsiyet halinde kendilerini yeni baştan yaratırlar.

Yazar, asıl oyuncu olarak üçüncü türdeki aktörü gösterir. Ona göre gerçek aktör "orkestral" bir ruh taşıyan insandır ve onun işi hiç durmadan şahsiyet değiştirerek konuya ve kahramana mutlak surette benzemektir.

---

[342] Sadri Ertem, "İşaretler: Bir Tiyatro Hâdisesi", *Kurun [Vakit]*, 6920, 19 Nisan 1937.

[343] Sadri Ertem, "İşaretler: Tam Tiyatro, Yarım Tiyatro", *Kurun [Vakit]*, nr. 7179, 5 İkincikânun 1938.

[344] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro", *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.

4. Rejisör

Muhsin Ertuğrul'un tiyatromuzda yaptığı değişikliklerle birlikte "rejisör" de tiyatronun önemli bir parçası olarak görülmeye başlanır. Tiyatro rejisörüyle ilgili tek yazı M. Kemal Küçük'ün "Sahne Halkı" başlıklı yazısıdır.[345] Bu yazı, aktör ve rejisör kavramı üzerinde detaylı bir şekilde durması bakımından önemlidir. M. Kemal, Almanların "Sahne bir 'tuval'dir, aktörler 'boya' rejisör de 'ressam'dır." sözünü alıntılayarak rejisör unsurunun tiyatro için ne kadar önemli olduğunu vurgular. Ona göre rejisör oyuncuları yöneten "teknik bir organizatör" ve ele aldığı eserden başka bir ikinci eser yaratabilen "üslup sahibi" bir sahne unsurudur. Nasıl ki her yazarın kendine özgü bir üslubu varsa rejisörlerin de kendine özgü üslupları vardır. Modern tiyatroya Kuzey Avrupalı rejisörler sanatla yoğrulmuş bir "ilim" kazandırmışlardır. Almanya ve İskandinav ülkelerinin Shakespeare'in eserlerini orijinalinden çok daha başka şekillerde sahneye uyarlamaktadırlar. M. Kemal, bugünkü dünya rejisörlerini üç genel gruba ayırır:[346]

> 1: Ananeperest ve sistematik rejisörler. Fazla bir taasupla kudemânın çizdiği yoldan hiç ayrılmak istemezler, biraz da "romantik" insanlardır.
>
> 2: Umumiyetle Şimalî Avrupa rejisörleri daha doğrusu (Strindberg, Selma Lagrelof, İbsen, Schiller, Tolstoy, Gorki, Andriyev) gibi muharrirlerin eserleriyle uğraşan ve klasikleri modern mizansenle sahneye koyanlardır.
>
> 3: İfrat derecesinde yenilik yapan ve hiçbir eski kaideyi tanımayan (fütürist)lerdir.

Birinci gruptaki rejisörlerin Fransa ve İtalya'da bulunduklarını ve hala üç yüz sene önceki sanatın tekrarıyla meşgul olduklarını söyler. İkinci gruptakilerin Almanya, Danimarka ve İskandinav ülkelerindeki "pozitivist" rejisörler olduğunu ve bu rejisörlerin insanlığın ruh ıstıraplarını acı bir şekilde tahlil eden eserleri sevdiklerini belirtir. Üçüncü gruptakilerin de Rusya'da toplandıklarını, yeni ve bilinmeyen bir tiyatro kurduklarını ifade eder. Yazara göre, Türk tiyatrosu rejisörsüz hiçbir şey gerçekleştiremeyecektir.

5. Seyirci

Tiyatro seyircisini konu edinen yazılardan ilki Hasan Rasim [Us]'in, "Yorgaki Dandini Nasıl Oynandı" başlıklı yazısıdır.[347] Yazar, oyunu tenkit eden bu yazısında Türk tiyatro seyircisinin özelliklerinden de bahseder. Halkın gördüğü eserleri

---

[345] M. Kemal, "Temaşa Tetkikleri: Sahne Halkı", *Vakit*, nr. 2936, 2 Mart 1926.

[346] M. Kemal, "Temaşa Tetkikleri: Sahne Halkı", *Vakit*, nr. 2936, 2 Mart 1926.

[347] Hasan Rasim, "Yorgaki Dandini Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2556, 7 Şubat 1925.

anlayabilecek, hazmedecek bir kabiliyette olmadığını söyler. Kendisinin de okuryazar olması ve yüksek tahsil görmesine rağmen bu kabiliyette olmadığını dile getirir. Hasan Rasim'e göre halk sahnede kendisini, kendi zevk ve kederlerini görmek istemektedir. Bir başka millete ait zevkleri, kederleri anlayamadıkları için bu eserlere pek rağbet etmemektedir.

Halkın tiyatro eserlerini anlamadığı görüşüne Refik Ahmet [Sevengil], "Ferah Tiyatrosu Temsilleri" başlıklı yazısında karşı çıkar.[348] İstanbul'da bulunan tiyatrolarda sahnelenen oyunlara halkın yoğun bir ilgi gösterdiğini söyler. Gördüğü bu ilgiden hareketle halkın tiyatro eserlerini anlamadıkları görüşünün yanlış olduğunu açıklar:

> Ertuğrul Muhsin tropunun oynadığı eserlerin halkın idrakının fevkinde olduğu da serdedilmekte olan nokta-i nazarlardan biridir.
>
> Bizde amele tiyatrosu ve ameleye mahsus temsiller mevcut olmadığı için tiyatro lafı edilirken kendisinden bahsedilen halk, dimağ işçileri ve fikrî hayat mensupları olmalıdır, diye düşünüyorum.
>
> Hafif komedi ve vodvillerle beslenen zevkimiz, cihanı baştan başa işgal etmekten geri kalmayan içtimai meselelerin münakaşası mevzuu etrafında örülmüş eserleri ve yüksek tahassüs ve teheyyüç sahnelerini ilk muvâcehede belki yadırgamıştır; fakat bunları anlamadıkları ithamı, mevcut Türk tiyatrosunun temaşagerlerini teşkil eden münevver ve mütefekkir zümre için bir bühtân olur zannındayım.

"Meraklı Bir İstatistik – Bizde Piyes Yazanlar Ne Kazanırlar?"[349] ve "İstanbul'da Kaç Kişi Tiyatroya Gidiyor?"[350] başlıklı yazılarında 1927-1931 seneleri arasında İstanbul'da sahnelenen oyunları; bu oyunların sahnelenme sayılarını ve hâsılatlarını nakleder. Yusuf Ziya Ortaç, "Tiyatro"[351] başlıklı kısa yazısında bu istatistikleri değerlendirir. Halk tarafından en çok rağbet gören oyunları "hafif eserler" olarak gösterir. Buna karşı ciddi ve sanat seviyesi yüksek oyunların rağbet göremediğini iletir. Buradan hareketle yazar halkın hâlâ tiyatroya eğlenmek için gittiğini ve Darülbedayi'nin bir tulûat kumpanyası haline dönüşmemesine şaştığını ifade eder.

İmzasız olarak neşredilen "Tiyatro Nedir ve Ne Yapmalıdır?" başlıklı yazıda İngiliz tiyatro kralı C. S. Cochran'ın *İmparatorluğumun Esrarı* adlı bir makaledesindeki tiyatro meseleleri hakkında düşünceleri nakledilir.[352] Cochran'a göre bütün dünyada genel bir ekonomik buhran vardır. Bu durum tiyatroyu etkilemektedir.

---

[348]Refik Ahmet, "Temaşa Musahabesi: Ferah Tiyatrosu Temsilleri", *Vakit*, nr. 2573, 24 Şubat 1925.

[349] Refik Ahmet, "Meraklı Bir İstatistik – Bizde Piyes Yazanlar Ne Kazanırlar?", *Vakit*, nr. 5038, 17 Kânunusani 1932.

[350] Refik Ahmet, "İstanbul'da Kaç Kişi Tiyatroya Gidiyor?", *Vakit*, nr. 5039, 18 Kânunusani 1932.

[351] Yusuf Ziya, "Akisler: Tiyatro", *Vakit*, nr. 5040, 19 Kânunusani 1932.

[352] İmzasız, "Tiyatro Nedir ve Ne Yapmalıdır?", *Vakit*, nr. 5115, 5 Nisan 1932.

Buhran dönemlerinde insanlar sıkılır ve daha çok eğlence arar. Bu ihtiyacı karşılamak amacıyla tiyatro kurumları sıkılan halkı eğlendirmeye yönelik eserler sahneler. Bütün dünya tiyatrolarında bir buhran olduğunu dile getiren yazar buhranın seyircilerden değil değişen zamana ayak uyduramayan tiyatro müdürlerinden kaynaklandığını dile getirir:

> Halbuki hakikat böyle değildir. İyi piyesler, halkın haleti ruhiyelerini ölçerek sahneye konulmuş eserler büyük muvaffakiyetler kazanmaktadırlar. Hattâ daha ileri giderek şunu söyliyebilirim ki; dünyada, bugünlerde olduğu kadar hiçbir vakit iyi piyesler bu derece rağbet kazanmamışlardı. Yalnız, zaman değişiyor ve tiyatro müdürleri de bu değişen zamana intibak edemezlerse, buhrana maruz kalırlar.

Hayatla tiyatroyu aynı sayan yazar, eserlerin gerçeği yanlış bir şekilde aksettirdiği takdirde seyircilerin bu eserleri bir kenara atarak gerçeğe daha sadık olan eserlere yöneleceklerini belirtir. İnsanların kendilerini sahnede seyretme hissi devam ettiği sürece tiyatronun da devam edeceğinin altını çizer.

M. Kemal Küçük, "Dünya Tiyatrosundaki Buhranın Sebepleri Nedir?"de dünya tiyatrolarında bir buhran olduğu düşüncesine katılır.[353] Ekonomik buhranın tiyatrolara yansıdığını tekrarlar. I. Dünya Savaşı sonrasında Batı tiyatrosunda eskilerden daha başarılı bir tiyatro yazarının çıkmadığını ve iyi eserlerin yazılamadığını belirtir. Eser kıtlığının sonucu olarak ve sinemanın yükselişe geçmesi nedeniyle seyircinin tiyatrodan uzaklaştığının altını çizer.

Hüseyin Rahmi [Gürpınar], "Şimdiki San'at ve San'atkâr" başlıklı makalesinde geçmiş zamanın seyircisinin Güllü Agop ve Mınakyan kumpanyalarının kendi şiveleriyle oynadıkları dramları izlerken hüngür hüngür ağladıklarını; Abdürrezzak ve Kel Hasan'ın "soytarılıklarına" da katıla katıla güldüklerini söyler.[354] Bu seyircilerin sanat sözünü sadece kulaktan duymuş olan "saf kimseler" olduklarını belirtir. Aynı şekilde o dönemin oyuncularının da asrın romantik bayat eserlerini mübalağalı jestlerle oynadıklarını ve bütün maharetlerinin birbirine "sövüp sayma, göbek atma" olduğunu ifade eder. Geçmişten gelen ortaoyununa rağbet gösterme alışkanlığının Darülbedayi seyircisinde devam ettiğini açıklar:

> Nesilden nesile bu intiba devam edip duruyor. Bir İspanyol boğa döğüşünden nasıl millî bir heyecan duyarsa bizim temaşagerlerimiz de ortaoyununa kaçan sahne hünerlerinden hoşlanıyorlar. Kavuk, çakşır, müşatemeli mazmunlar, kinayeler, Arap, Acem, Yahudi taklitleri karşısında yürekleri neş'e ile dolup taşıyor.

---

[353] M. Kemal, "Güzel Sanatlar: Dünya Tiyatrosundaki Buhranın Sebepleri Nedir?", *Vakit*, nr. 5236, 7 Ağustos 1932.

[354] Hüseyin Rahmi, "Şimdiki San'at ve San'atkâr", *Vakit*, nr. 5390, 9 Kânunusani 1933.

> Halkın bu ırkî hastalığını tedavi için ne yapmalı? Sarhoşu işretle tedaviye çalışır gibi bıktırıncaya kadar a[o]nlara böyle oyunlar mı vermeli? Eşhası beş altıyı geçmiyen asrın kuvvetli bir san'at eseri önünde belki horul horul uyuyacaklar. Ve birkaç tecrübeden sonra tiyatronun içinde cinler top oynıyacaklar.

"Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor?"da, Mehmet Cemil'in Varlık dergisinin Ağustos 1933 sayısında çıkan tiyatroyla ilgili bir makalesinin bazı kısımları nakledilir.[355] Mehmet Cemil makalesinde, halka vodvil, revü gibi türleri göstermediğimizde halkın bunları bilmeyeceğini ve düşünmeyeceğini söyler. Bir kere bu türler gösterilirse bu türlere olan ilginin önüne geçmenin zor olacağını iletir. Ona göre halk ağırbaşlı bir piyes üzerine kafa yormaktansa hafif oyunları seyretmeyi tercih edecektir. Seyirci bir akşam kötü bir vodvilde gördüğü aktörü ertesi akşam ağır bir dramda gördüğü zaman hiçbir şekilde ciddiyetini koruyamayacak ve aktörün önceki oyundaki halini düşünerek konuşup gülecektir.

"Rus Tiyatrosu Niçin Daima Canlı?" başlıklı yazıda Londra Emtossy Tiyatrosu baş rejisörü Andre van Gyseghem'in neşrettiği bir yazı nakledilmiştir.[356] Bu yazıda dünya tiyatrosundaki buhrana değinilir. Buna karşın Rus tiyatrosunun canlı bir şekilde temsiller yaptığını ve halkın da bu temsillere yoğun bir şekilde ilgi gösterdiği aktarılır. Yazıya göre, tiyatronun başlıca görevi ilgi uyandırmaktır. "Dimağı dinlendirmenin" en güzel yolu tiyatrodur. Moskova tiyatrolarında oynanan eserlerdeki mevzular halkı ilgilendirdiği için tiyatrolar her zaman doludur. Rus halkı tiyatroya gitmeyi bir eğlence olarak değil bir ihtiyaç olarak görmektedir ve tiyatro için hiçbir fedakârlıktan kaçınmamaktadır.

"Tiyatro"da, M. Kemal [Küçük]'in *Tiyatro* adlı eserinin bazı kısımları nakledilir.[357] M. Kemal'e göre tiyatro başlangıçta "mabutlar için yapılan bir ayinken günümüzde sadece seyirci için sahnelenen bir sanat türüdür. Seyirci olmazsa aktörün heyecanını kimden alacağını ve yeteneğine kime göstereceğini sorar. Bununla birlikte seyirci, sahnelenen oyunun başarısı için sahnede oynayan aktöre varlığını hatırlatmamalıdır:

> Çünkü bir tiyatro nazariyesine göre seyircinin tarafı, sahnenin dördüncü duvarıdır. Aktörlerin iyi veya fena oynaması, nispeten seyircinin elindedir. Eğer o, aktörü ağzını oynatarak, gürültü ederek, konuşarak dinlerse oyunun anlaşılmasına imkân bırakmaz. Şu halde yüzlerce, binlerce ayrı yaratılışın, ayrı zevkin, ayrı görüşün tiyatro içinde "dikkat" ve "mahviyet" gibi iki vasfı müşterekle aralarında birliği temin etmeleri icap etmez mi? Böyle olunca

[355] Mehmet Cemil, "Tiyatro: Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor?", *Vakit*, nr. 5609, 18 Ağustos 1933.
[356] İmzasız, "Tiyatro: Rus Tiyatrosu Niçin Daima Canlı?", *Vakit*, nr. 5637, 15 Eylül 1933.
[357] M. Kemal, "Güzel Sanatlar: Tiyatro", *Vakit*, nr. 5662, 12 Birinciteşrin 1933.

> sahnenin dördüncü duvarı "müşteri" -yani para vermiş ve hükmünü parasına geçiren bir insan- değil, san'at arıyan halis bir "seyirci" olur. Alkış seyircinin aktöre en sonunda vereceği bir ihsan olmalıdır.

Sadri Ertem, "Makbet Tecrübesi ve Düşünceler"de kültürsüz seyirciye oynanan yüksek eserlerin ya anlaşılamayacağını ya da bir eğlence aracıymış gibi görüneceğini söyler.[358] "Üstün bir kültürün ifadesi olan" sanat eserlerinin ancak "üstün kültürlü" sanatçıların, halkın ve hükümetin ayakta tutabileceğini ifade eder.

"Tam Tiyatro Yarım Tiyatro"da başlıklı bir diğer yazısında tiyatroyu sahne, aktör ve seyirciden oluşan bir bütün olarak tanımlar.[359] Tiyatronun tek eleştirmeninin, hocasının ve kurucusunun halk olduğunu belirtir. Ona göre seyircisi olmayan ve seyircisinin "manevî nüfuzunu" ruhunda hissetmeyen, seyirci ve aktör arasında irtibat tesis edemeyen tiyatro yaşayamaz. Tiyatroyu, seyirci ve oyuncunun birleştiği yer ve eser olarak tanımlar. Sanat tiyatrosuna ancak seviyeli seyirciyle ulaşabileceğimizi ileri sürer:

> Bizim tiyatronun her zaman ihmal ettiği tek mesele seyircisinin tiyatro ile irtibatıdır. Bu bakımdan tulûat kumpanyaları ve daha çok iptidaî bir tiyatro hissini verir. Aktörü alınız mektepte yetiştiriniz, binaları mütehassıslara yaptırınız. Fakat bunları içine seviyeli tiyatro seyircisinin eline teslim etmedikçe sanat tiyatrosunu kurmak mümkün olmıyacaktır.

Sonuç olarak *Vakit* gazetesindeki tiyatroyla ilgili teorik yazılar, ilk olarak adaptasyon meselesine odaklanır. Adaptasyona dair yazılar 1920-1934 seneleri arasında çıkmıştır. Yazılarda adaptasyonun tiyatromuz için bir gereklilik olduğu vurgusu yapılır ve adapte eserlere karşı olumlu bir tavır gözlemlenir. Bunun sebebi kısa bir tarihi olan Türk tiyatrosunun henüz dünya tiyatrosuyla boy ölçüşecek düzeye erişememesidir. Başarılı telif tiyatro eserlerinin neşredilmesi için adaptasyonlara şiddetle ihtiyaç vardır. Tiyatro sahasında telif eserlere giden yolun adapte eserlerden geçtiği görüşü hâkimdir.

Ahlâkîlik ve eğiticilik konusunda Horatius'un "fayda ve eğlence" ilkesinden ziyade 18. yy. tiyatro kuramcılarının insanların duygularını ve kişiliklerini ahlâkî yönden eğitme anlayışı *Vakit*'teki yazılarda hâkimdir. Eğlence anlayışına şiddetle karşı çıkılır. Bu karşı çıkışlarda sürekli olarak tulûat tiyatrosu hedef alınır ve bu tiyatroların halkın ahlâkına zarar verdiği iddia edilerek kapatılması istenir. Tulûat tiyatrolarındaki seviyesiz eğlencelerin tiyatrodan atılması gerektiği vurgulanır. Tiyatro bir okul olmalıdır. Halkın kültür seviyesini yükseltecek, halkı eğitecek bir tiyatro

[358] Sadri Ertem, "İmler: Makbet Tecrübesi ve Düşünceler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6286, 30 Mart 1935.
[359] Sadri Ertem, "İşaretler: Tam Tiyatro, Yarım Tiyatro", *Kurun [Vakit]*, nr. 7179, 5 İkincikânun 1938.

anlayışının Türk tiyatrosuna yerleşmesi temenni edilir. Tiyatronun bir okul görevinde halkı eğitmesi gerektiğine tek karşı çıkan isim M. Kemal Küçük'tür. Ona göre tiyatro sadece tiyatro yapan bir sanat olmalıdır.

Gazetedeki oyuncu ve seyirciyle ilgili yazılara baktığımızda genel olarak modern profesyonel oyuncuların sahnede nasıl olmaları gerektiği üzerine durulur. Muhsin Ertuğrul'un 1927'de Darülbedayi'nin başına getirilmesiyle tiyatro anlayışımız değişmeye başlar. Tiyatroda artık sadece Fransızca oyunları değil, bütün dünya tiyatrolarından eserler sahnelenmeye başlanır. Artık tiyatro sadece sahnedeki oyuncudan ibaret olarak görülmez. Tiyatro; sahne, oyuncu, rejisör ve seyirciyle bir bütün olarak ele alınması gereken bir mesele haline gelir. Tiyatro seyircisi tiyatroda nasıl davranmalı, nasıl bir kültür seviyesine sahip olmalı, tiyatro seyircinin seviyesini nasıl yükseltmeli gibi meseleler tartışılmıştır. 1929'den sonra bütün dünyada yaşanan ekonomik buhranın etkilerine ve 1930'lardan sonra sesli sinemanın yükselişe geçmesine bağlı olarak seyircilerin yavaştan tiyatrolardan çekilmeye başlaması da büyük bir sorun olarak görülmüştür. Bu durumda daha iyi ve farklı eserler yazarak tiyatroyu seyirci için daha ilgi çekici hale getirmek; bilet fiyatlarında indirim yapmak gibi çeşitli çareler üretilmeye çalışılmıştır.

Vakit gazetesinde tiyatroyu ele yazıların daha çok Muhsin Ertuğrul, M. Kemal Küçük gibi tiyatrocu kökenli ve Refik Ahmet Sevengil gibi tiyatro eleştiri yazılarıyla tanınmış yazarlar tarafından kaleme alınması, bu yazıları daha ciddi bir hale getirir. Yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nde yapılan inkılaplar çerçevesinde değerlendirildiğinde halka daha kolay etki etmesi bakımından tiyatronun diğer edebî türlerden daha çok ön plana çıkarıldığını ve tiyatronun halkı inkılaplar doğrultusunda eğitmenin bir yolu olarak görüldüğünü söylemek mümkündür.

IV. Tenkit

Edebiyatımızın ilk münekkidi sayılan Namık Kemal, eserlerinde eski edebiyatı tenkit ederek ve yeni edebiyatı müdafaa ederek düşüncelerini dile getirmesiyle edebiyatımızın Batılı tarzda ilk tenkit örneklerini vermiştir. Recaizade Mahmut Ekrem'in edebiyatta estetik gaye araması, edebî eserlerde bütünlüğe ve muhtevaya değer vermesiyle birlikte tenkit anlayışında yenilikler yapmıştır. Bu tenkit anlayışı daha sonra Servet-i Fünun döneminde geliştirilerek "edebî bir tür" haline getirilmiştir. Bu devirde özellikle Ahmed Şuayb tarafından Batılı eleştirmenlerinin tenkit anlayışı

edebiyatımızda uygulanmaya çalışılmıştır.[360] Türk tenkidinin "ikinci merhalesi" Beşir Fuat'ın eserleriyle Türk edebiyatında tenkit, bilimsel açıdan değerlendirilmeye başlanmıştır.[361]

Servet-i Fünun'dan sonra *Vakit* gazetesinin yayımlanmaya başladığı 1917'ye kadar edebiyatımızda yeni bir tür haline gelen tenkit, gelişimini sürdürmüştür. *Vakit*'te, tenkit üzerine yazılar daha çok Sadri Ertem, Nurullah Ataç imzasıyla görülür. Bu yazılarda, tenkit konusu münekkit üzerinden değerlendirilir. Türk edebiyatındaki tenkit eksikliğinin temeli edebiyatımızda münekkidin yetişememesi olarak görülür. Tenkidin nasıl olması gerektiği, yazıların çoğunluğunda münekkidin nasıl olması gerektiği üzerine şekillenir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın belirttiği gibi Avrupa'dan aldığımız edebî türler "kendilerini vücuda getiren sanatkârlarıyla beraber" gelmişlerdir. Buna karşılık olarak da "tenkit, münekkitsiz" gelmiştir.[362] Tenkit alanında yer yer hareketlenmeler olsa da Türk edebiyatında münekkit denilebilecek bir yazar ortaya çıkamamıştır. Bu eksikliğin, gazetede intişar eden tenkit üzerine yazılarda ortak bir sorun olarak ele alındığını ve değerlendirmelerin münekkit üzerinden yapıldığını görmekteyiz.

Gazetede tenkitle ilgili ilk olarak bir yazı değil "Tenkit Kolay, Sanat Güç!" başlığıyla bir karikatür çıkar. Bu karikatür bir Fransız karikatüründen alıntıdır. Karikatürde iki kişi konuşur:[363]

[360] Prof. Dr. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.213-222.
[361] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bizde Tenkit", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 77.
[362] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Tenkit İhtiyacı", *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 73.
[363] İmzasız, "Tenkit Kolay, Sanat Güç!", *Vakit*, nr. 3180, 8 Teşrinisani 1926.

Resim sergisinde bir muhavere:
-Münekkitliğe başlamadan evvel ne idiniz?
-Sanatkâr idim.
-Ne için mesleğinizi değiştirdiniz?
-Bunun daha kolay olduğunu gördüm de onun için.

Bu karikatür, gazetede henüz tenkitle ilgili bir yazı yokken gazetenin tenkitle ilgili düşüncelerini yansıtan bir özelliktedir. Tenkidin sanat eseri yaratmaktan daha kolay olduğunu dile getirir.

1928 yılında kadar gazetede tenkitle ilgili bir yazı yoktur. Gazetede tenkitle ilgili ilk yazı Mehmet Nurettin [Nurettin Artam] imzalı "Tenkit ve Münekkit" başlıklı yazıdır.[364] Bu yazıda Mehmet Nurettin, Oscar Wilde'ın tenkit ve münekkitle ilgili düşüncelerini, münekkidi tanımlayarak tenkidin nasıl olması gerektiğini mealen nakleder. Bu yazının geneline baktığımızda bir sanat eserini değerlendirirken Hypolyte Taine'nin sosyolojik eleştiri kuramında göz önünde bulundurulması gereken "ırk-ortam-dönem" unsurlarına dikkat çekildiği görülmektedir.

Oscar Wilde'a göre Shakespeare'i anlamak isteyen bir kişi Rönesans ve Reform arasında ne gibi ilişkilerin olduğunu, Elizabeth ve James devirlerinin nasıl devirler olduğunu bilmesi gerekir. Eski klasik şekillerle "romans" arasındaki üstünlük mücadelesini, 16-17. yy.daki temsillerin hangi şartlar altında verildiğini ve Shakespeare döneminde edebî tenkidin ne halde olduğunu bilmelidir. İngilizceye her açıdan vâkıf olmalıdır. Antik Yunan tiyatrosuyla İngiliz tiyatrosu arasındaki ilişkileri

[364] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Tenkit ve Münekkit", *Vakit*, nr. 3800, 6 Ağustos 1928. "Mehmet Nurettin", Nurettin Artam'ın *Vakit*'te kullandığı müstear isimlerden biridir. Bkz. Dr. Necati Tonga, "Nurettin Artam", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/artam-nurettin (19.12.2020).

ortaya çıkarabilmelidir. Shakespeare'i tamamen anlamak isteyen kişi, Elizabeth Dönemi'ndeki Londra'yı ve Perakles Dönemi'ndeki Atina'yı birbirine bağlamalıdır ve böylece Shakespeare'in Batı ve bütün dünya tiyatrosundaki yerini ve önemini ortaya koyabilmelidir.

Yazar, münekkidi "sanatın şahsiyetine" tercüman olan kişi olarak tanımlar. Ona göre her milletin sanatı başka milletlerin sanatlarıyla temas ederek bir "şahsiyet" kazanır. Münekkit de kendi "ferdiyet *individualisme*"ini kuvvetlendirdiği ölçüde başka sanatkârları anlayabilecektir. Her sanatın kendi sahasında bir münekkidi vardır. Aktör, şair ve müzisyen aynı zamanda münekkittir. Bir sanat eserini, olduğundan başka bir şekilde gösteren kişi münekkittir. Nasıl bir sanat eseri yaratılırken başka bir madde kullanılıyorsa tenkidin de böyle bir unsura ihtiyacı vardır.

Münekkidin, bir eserin yaşanılan devirle ortaya çıkan yeni ilişkilerini ortaya çıkarması gerektiğini ifade eder. Değişen devirle, medeniyetle ve hayatla ölümsüz sanat eserlerinin ilişkileri ortaya çıkarıldıkça, bu ölümsüz eserlerin kıymeti daha çok ön plana çıkarılacaktır. İngiliz ve Antik Yunan tiyatro oyunlarındaki şahısların, tiyatro yazarlarının kendileri olduğunun anlaşıldığını; fakat önceden başka kişileri ifade ettiklerini zannedildiğini söyler. İnsanın kendi haricine çıkamadığını ve eserlerin insanın kendisinde bulunmayan bir şeyden yaratılamayacağını dile getirir. Objektif bir şekilde sanat eserini açıklamak için münekkidin yapması gerekeni açıklar:[365]

> Bedîî bir münekkit her şeyden güzellik bulmak istediğinden her mektebin "Şarm"ındaki[366] sırra ererek icabında, yabancı mihrapların önünde dikilerek, garip ve yabancı ilahlara gülümseyerek daima taze intıbâlar arayacaktır.

Son olarak münekkidin tarafsız ve eşit bir şekilde bütün "sanat mektepleri"ni takdir eden bir simsar gibi olması gerektiğini vurgular.

Sadri Ertem, "Münekkit Niçin Çıkamaz?"da edebiyatımızda münekkidin çıkamamasına yönelik sorunları ele alır.[367] Döneminde edebiyat dünyasının, "sahteyi halisten, güzeli çirkinden ayıracak" ve güzelin neden güzel olduğunu öğretecek olan bir münekkidi beklediğini söyler. Yazarın ve okuyucunun dört gözle bu kişiyi beklediğini, gazetelerimizde ve mecmualarımızda tenkit eksikliğinden sürekli olarak bahsedildiğini dile getirir. Tenkit meselesini son olarak iyi bir yerinden yakalayarak

---

[365] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Tenkit ve Münekkit", *Vakit*, nr. 3800, 6 Ağustos 1928.
[366] Fr. Charme – Tr. Cazibe
[367] Sadri Ethem, "Musahabe: Münekkit Niçin Çıkamaz?", *Vakit*, nr. 3842, 17 Eylül 1928.

dile getiren Peyami Safa'nın olduğunu ve onun da tenkitsiz edebiyatın yürüyemeyeceğini ifade ettiğini belirtir.

Yazara göre münekkit, sanatçı gibi "cemiyetin samimiyetinden" ortaya çıkar. Münekkit arayanlar öncelikli olarak toplumun nabzını ele almak zorundadır. Toplumumuzun tenkide tahammülü yoktur ve toplumumuz münekkidin de yaşamasına izin vermez. Bizde niçin münekkit çıkmadığını şu sözlerle açıklar:[368]

> Sanatkâr, nasıl bir cemiyetin güzellik arzularını, iştiyaklarını şahıslaştıran bir hâlikse münekkit de bir cemiyet içinde okuyucuların süzülmüş bir hülâsası, kar'i denen ruhun mümessilidir.
>
> Sanatkârla münekkit arasındaki fark, uzaklık, yakınlık buradan başlar.
>
> Sanatkâr cemiyetin tahteşşuurunu keşfettikçe kuvvetleniyor. Münekkit kütlenin zevkini temsil ettiği için sanatkâr için bir ölçü yerine geçiyor.
>
> O halde bizde niçin münekkit yok sözüne:
>
> "-Kar'isiz edebiyata niçin münekkit aramalıdır?" demek pek mümkündür.

Yazar okuru, "muayyen bir his zümresi teşkil eden kütleler" olarak açıklar. Bizde de okurların "muayyen zümrelere" ayrılmamasını ve zevklerin birbirinden çok farklı oluşunu münekkidin ortaya çıkmasına engel olan bir sebep olarak gösterir. Ona göre fikir birliğine varamamış toplulmlarda "şerefli noktaları" bulmak zordur. Toplumumuzda birbirinden çok farklı zevkler vardır ve bu zevkler de birer taklitten kurtulamayan "zevk istihaleleri"dir. Bu durumda ortaya bir münekkit çıksa bile bu münekkidin hangi zevki tahlil edeceğini sorgular.

Sadri Ertem'e göre münekkidin ortaya çıkmasına engel olan ikinci sebep de "edebî bir müsâmahakârlığın" tesis edememiş olmasıdır. Bizde tenkit, kuvvetlileri överek onlara "dayanmak veya arkadaş zümresinin dostluğuna güvenerek çalakalem" herkese karşı saldırmak olarak görülür. "Edebî müsâmahakârlığın" tesis edememesi nedeniyle bizde roman, hikâye ve şiir tenkitsiz bir taklit devresi içinde devam edip gitmektedir. Halit Ziya, Tevfik Fikret, Ömer Seyfettin, Refik Halit ve Yakup Kadri gibi yazarların devirlerinde kendileri gibi yazmayanın, farklı olan yazarların dışlandığını ve bu büyük isimlerin edebiyattaki tek örnek olarak ele alındıklarını beyan eder. Bu yazarların tarzından başka yazmanın o dönemlerde günah olarak görüldüğünü söyler. Sonra başka türlerin ortaya çıkmasının "hıyanet-i vataniye" olarak görüldüğünü; başka tarzda roman, şiir ve hikâye yazılamayacağının düşünüldüğünü dile getirir.

---

[368] Sadri Ethem, "Musahabe: Münekkit Niçin Çıkamaz?", *Vakit*, nr. 3842, 17 Eylül 1928.

"Münekkit İki Taraf Arasında Fuzuli Bir Adamdır" başlıklı başka bir yazısında münekkidi büyücüye benzetir.[369] Büyü yapan insanın, ortadan kaldırmak istediği kişinin bir suretini yaparak bu suretin kalbine, gözüne iğneler batırdığını ve hedefindeki kişiye zarar vermek istediğini açıklar. Aynı şekilde dönemin münekkitlerinin hedefindeki kişiyi yazılarıyla yok etmeye çalışan büyücülere benzetir. "Dudaklarında garip bir kıskançlık" dolaşan münekkitlerin sanat hayatında yerinin uzun yıllar boyunca tartışıldığını söyler. Münekkidin edebî cereyanları temsil ettiği iddiasıyla savunulduğunu ifade eder. Gerçek münekkidin bu cereyanların bir parçası olup olmadığını açıklar:

> Hakikatta münekkit bu cereyandan bir parça mıdır? Eğer münekkit bu cereyanın içinde ise, mezhebini biliyorsa, bu mezhep içtimaî bir kıymeti haizse münekkidi san'atkârın karşısında adeta bir menfi temsil eden bir estetik parlamentosu telakki etmek icabeder.
>
> Fakat bu münekkidin bağlandığı zümreye tabidir. Kendi kendine söyliyen, kendi aklına eseni kaleminin ucundan savuran adam fuzuli bir insandır. Fakat kendinin değil, zümresinin olabilir.

Yukarıda bahsettiği ölçünün bizim edebiyatımıza uygulandığında alabileceğimiz neticenin bir hiç olduğunu dile getirir. Bizde münekkit diye "çalakalem önüne gelene çatan" kişilerin olduğunu ileri sürer. Bu kişilerin hangi zümreye mensup olarak neyi temsil ettiklerini sorar. Karşı tarafın "hiçbir zümreye ait olmadıklarını ve sadece eserlerin aleyhinde bulunmadıklarını" söyleyeceklerini ifade eder. Ona göre bu sözler "fuzuli adamın" sözüdür ve sanatçıyla kitle arasında üçüncü bir kişiye ihtiyaç yoktur. Yazarla okur baş başa kalmalıdır.

Münekkitlerin dönem itibarıyla "ticarî bir meta" haline gelen edebiyatta, "seyyar ticarethane memuru gibi" satışları yükseltmekten başka bir iş yapmadıklarını ifade eder. Sadri Ertem'e göre büyük sermayeli basımevlerinin ve belirli zümrelerin elinde münekkit "bir alet" haline gelmiştir. Yazılarında övdükleri eserleri, özel konuşmalarda yerden yer vururlar. Bu çelişkinin sebebi de yazdıkları makale için para almalarıdır. Bu tür münekkitlerin edebiyatımızda yeri yoktur.

Yusuf Ziya, "Sinek" başlıklı kısa yazısında Münekkit meselesine farklı bir açıdan alaycı bir şekilde değinir.[370] Bizde edebiyat eserlerinin iyisini kötüsünden ayırt edecek, eserler arasındaki değer farklarını gösterecek münekkit olmadığına dair görüşlere itiraz eder. Bizde sinekleri, münekkitlerin en zekisi, en "hakşinas"ı ve

[369] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Münekkit İki Taraf Arasında Fuzuli Bir Adamdır", *Vakit*, nr. 5173, 5 Haziran 1932.
[370] Yusuf Ziya, "Akisler: Sinek", *Vakit*, nr. 5175, 7 Haziran 1932.

pervasızı olarak gösterir. Bu münekkitleri görmek için de Babıâli'deki kitapçı vitrinlerine bakmak yeterlidir. Her türden eserin, üzerindeki sinek pisliklerinin çokluğundan kendini kurtaramadığını söyler. İlmî ve edebî neşriyatımızın bu şekilde devam ettikçe sineklere dinlenmenin nasip olmayacağını dile getirir. Yusuf Ziya ortada bir münekkit meselesinden çok "edebî" eser ve bunların okunmaması sorunu olduğunu dile getirmiştir.

"Edebiyatın Rolü", Maksim Gorki'nin Sovyet Rusya edebiyatıyla ilgili bilgiler verdiği bir makaledir.[371] Bu makalede Maksim Gorki, münekkitlerle müelliflerin arasında yapılan gürültülü bir konferansa katıldığını belirtir. Bu konferanstaki gözlemlerinden yola çıkarak açıklamalar yapar. Yazarların edebiyatı kendi şahsî işi gibi gördüğünü söyler. Edebiyatın şahsî bir iş olmadığını yazarıyla, okuruyla ve münekkidiyle ortak bir ürün olduğundan bahseder. Edebiyatta işçi sınıfı kendini görmektedir ve işçi sınıfının zorlu hayatı edebiyatın içinde daha çok yer alması gerekir. Sovyet edebiyatında münekkitlerin talim ve terbiyede edebiyatın önemini, tarihte oynadığı "peyk" rolünü, "muasır hayat karşısındaki şahit" durumunu takdir etmediklerini aktarır. Çok konuşup çok yazmalarına rağmen edebiyata, mücadele hayatlarından bir "terkip" sokabilecek teknik araçlar konusunda bir şey söylemediklerini ifade eder:

> Kıymetli istidatların mevcudiyetlerine rağmen, resim ve edebiyat son hadlerine kadar girdikleri kabiliyetlerile hareket eden mevcudiyetlerin kollektif cebhelerinin doğurduğu bir hayatın, hayatımızın, en temsili tezahürlerinin terkibi bir manzarasını verecek kabiliyette değillerdir. Hayatımız divasâdır, uzun bir zamandır onun geniş yelkenlere, vasi umumileştirmelere ihtiyacı vardır.

Yazar bu mesele karşısında münekkitlerin yazarlara yardım ederek, kahraman işçi sınıfının hayatını daha iyi bir şekilde aktaracak üslubu bulmasını sağlamaları gerektiğini aktarır. Maksim Gorki'ye göre; münekkitlerin, yazarların ve okurların "kollektif" bir şekilde edebiyatı daha da ilerletmeleri gerekmektedir.

Marksist eleştirinin sanat eserlerinin meydana gelişini açıklamak için kullandığı "sosyal yapı, sınıf farkları, çatışan güçler" gibi kavramlar aynı zamanda sanatı değerlendirme de bir ölçüt teşkil eder.[372] Gazetede neşredilen Maksim Gorki'nin düşüncelerini de Marksist Eleştiri çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

---

[371] Maksim Gorki, "Sovyet Rusya'da Bir Konferans: Edebiyatın Rolü", *Vakit*, nr. 5182, 14 Haziran 1932.

[372] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 88.

Sadri Ertem, "Bir Tenkit İbişi!"[373] başlıklı makalesinde Darülfünun asistanının[374] çıkardığı bir mecmuadaki imzasız bir yazıda Hikmet Feridun'un *Bugün de Diyorlar ki* adlı kitabından bahsedildiğini ve Kazım Nami'ye, Hikmet Feridun'a ve kendisine ağza gelenin söylendiğini belirtir. Ona göre, "ilmî" bir şekilde yapıldığı iddia edilen bu tenkit hiç de "ilmî" değildir. Yazıda, ilk olarak Hikmet Feridun'un sadece gazeteci olduğu için çıkan kitabının da kötü olduğu söylenmiştir. İlmî olma iddiasıyla çıkan bu mecmuada, bilimsel açılardan değil tamamen kişisel husumetlerden ve ideolojik açılardan kendilerinin tenkit edildiğini açıklar. Yazının sonunda bilimle, sanatla ve edebiyatla alakasını ilk defa "nara atarak, kapı tekmeleyerek" göstermek isteyen bu kişiyi; sanat ve bilim adamlarının başucunda dolaşan at sineklerine benzetir ve onu "tenkit ibişi" olarak adlandırır.

Refik Ahmet [Sevengil], "Tenkit" başlıklı kısa yazısında tenkidin ve münekkidin tanımını yapar.[375] Ona göre tenkit, "yüreği zulüm ve gadir oklarıyla vurulmuş bir beyaz güvercindir". Tenkit, çok yanlış amaçlar uğruna kullanılmıştır ve sürekli kötüye kullanılmıştır:

> Karanlık ruhların azabı olan haset, sırtlan dişlerini göstermek istediği zaman tenkidin masum gölgesine büründü; asılsızlığı anlaşıldıktan ve unutulduktan sonra bile izi kalan korkunç iftira, liyakate çok defa bu siperin arkasından mavzer attı ve nihayet en hafifi, abuk sabuk söylenme, daima bu isim altında ortaya çıkıyor.

Tenkidin arkasına sığınan kötü niyetli kişilerin, bir neden göstermeden atıp tutmalarıyla sanatçıyı tenkide düşman ettiklerini söyler. Münekkidin aklını ve ruhunu; bir eserin daha iyi anlaşılması ve daha çok sevilmesi için yazarın, okuyanın, seyredenin hizmetine sunan kişi olduğunu dile getirir. Ona göre tenkit; bir eserin sanatkârane bir şekilde tahlili, nakli ve hikâyesidir.

Sadri Ertem, "San'atta Fakirlik ve Zenginlik"te bir eserin değerinden bahsederken edebiyat eserlerine verilen hükümlere değinir.[376] Bazı şairlerin dili güzel diye sevildiğini, bazı hikâyeleri güzel bir Türkçeyle yazıldığı için meşhur edildiğini ve tatlı yazıldı diye bir romanın beğenildiği ifade eder. Bu hükümlerin zamanla değiştiğini; fakat bizim her zaman aynı hükümler üstünde ısrar ettiğimizi dile getirir. Ona göre değişen zamanla birlikte değerler ve hükümler de sürekli olarak değişmektedir. Bu değişimlere örnek olarak da Osmanlı Türkçesiyle yazılmış şiirlerin

---

[373] Sadri Etem, "Musahebe: Bir Tenkit İbişi!", *Vakit*, nr. 5215, 17 Temmuz 1932.
[374] Sadri Ertem makalesinde bu kişinin kim olduğunu ve yayınladığı dergini adını söylememiştir.
[375] Refik Ahmet, "Takip ve Tenkit: Tenkit", *Vakit*, nr. 5230, 1 Ağustos 1932.
[376] Sadri Etem, "İşaretler: San'atta Fakirlik ve Zenginlik", *Vakit*, nr. 5793, 22 Şubat 1934.

yerini güzel Türkçeyle yazılmış şiirlerin alması ve kafiyelerin artık tat vermemeye başlamasıyla yerini yeni bir ses getiren şairlere bırakması gösterilebilir. Bunların yanında bir sanat eserini tek açıdan değerlendirerek göklere çıkarmak sanatın değerini azaltan bir sebeptir:

> Meselâ bir devirde bir şaire sadece (şu vezni) kullandı diye göklere çıkarıyorsak derhal hükmedebiliriz ki sanat kıymeti o cemiyette pek fakirleşmiştir. Yegâne kıymet olarak vezni kalmıştır. Sade vezin mahareti ile övünen bir şiir elbette zengin değildir.
>
> Sade güzel Türkçe yazılmış diye bir romanı göklere çıkarırsak bu da bir sanatın fakirliğini anlatmaz da neyi söyler?

Edebiyat ve tenkit tarihimizi bir de bu gözle okumanın daha faydalı olacağını ileri sürer. Sadri Ertem'in edebiyat eserini değerlendirmede eserde yer alan tek bir ölçütün ele alınmasının yanlış olduğu düşüncesi 1930'larda başlayan Yeni Eleştiri akımın "organik birlik" anlayışıyla benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu anlayışa göre "eserdeki her öğenin ve bağıntının eserin değeri için gerekli olması; gereksiz hiçbir öğenin ve bağıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzene organik birlik" adı verilir.[377]

"Tenkidin Kıymeti San'atkârın Korkusu"ndaysa tenkit ve münekkidin nasıl olması gerektiği üzerinde durur.[378] Tenkidin hem yararlı hem de zararlı olabileceğine değinir. Bir sistemi göstermeyen tenkidin kötü tenkit olduğunu söyler. Okuyucu ve yazar arasında "dedikodu ticareti" yapan münekkitlerin gereksiz olduğunu, yaptığı işten ne kendisinin ne okuyucunun ne de yazarın bir şey anladığını dile getirir. Ona göre dedikodu yoluyla yazı yazmak, kolay yoldan başarı kazanmak isteyenlerin tercihidir; fakat asıl sanatçılar bu yolu asla tercih etmezler. İyi tenkit, yazarı bir sisteme ve yola sevk eden tenkittir. Sistemi olmayan münekkit olamaz. Münekkitten beklenilen keskin bir mantık ve görüş birliğidir. Bu beklentiler karşılandığında tenkidin sanat için yararlı hizmetleri olabilir.

Tenkidin iyisiyle ve kötüsüyle çoğu zaman sanatçının hoşuna gitmediğini söyler. Dedikoduya dayanan, sistemsiz tenkide karşılık sanatçının tavrını açıklar:[379]

> Fakat sanat adamının da kuvveti bütün bu tenkit vesilesi havasının üstünde asıl sanat âleminde yaşadığına inanmamasındadır. Sanata Nirvanaya vasıl olmak istiyen bir Buda rahibi gibi kendini kaptıran hakiki sanat adamının dedikodudan, alaydan, nükteden, kıskançlıktan veyahut temelluktan doğan sözleri duymaması gayet tabiidir.

---

[377] Berna Moran, *Edebiyat Kuramlar ve Eleştiri*, s. 161.

[378] Sadri Etem, "İşaretler: Tenkidin Kıymeti San'atkârın Korkusu", *Vakit*, nr. 5996, 16 Eylül 1934.

[379] Sadri Etem, "İşaretler: Tenkidin Kıymeti San'atkârın Korkusu", *Vakit*, nr. 5996, 16 Eylül 1934.

> Çünkü o hakiki hedefinin muvaffakiyet noktasını keşfetmiştir.
> O kendi yolundadır. O bilir ki, sanat eseri bir iki nesilden sonra ayakta kalabilen eserdir. Fani bir dedikoducunun acaip lâfları suya bırakılmış bir çamur heykeldir.

"Sistem Bekçisi: Münekkit" başlıklı yazısında tenkidin sistemli olmasına dair düşüncelerini yineler.[380] Edebiyat sahasında tenkit eksikliği olduğunu ve tenkidin iyi mi kötü mü olduğuna dair tartışmaların devam ettiğini söyler. Bütün bu tartışmalara karşın bizde tenkidin olmadığını belirtir. Tenkidi, sanatta başıbozukluğa karşı bir disiplinin, bir düşüncenin, bir sistemin yaratılması olarak açıklar. Münekkidi de bir "sistemin sınırlarından dışarıya taşanların yakasına yapışan" adam olarak tanımlar.

Sadri Ertem'e göre münekkit de bu sistem içinde aklına eseni yapan ve ağzına geleni söyleyen kişi değildir. Münekkit, Türk okuyucusu için bir sistem koruyucusu şeklinde ortaya çıkamamıştır. Bizde münekkitlerin sınırları belli olan bir düşüncesi yoktur. Bir sisteme bağlı değillerdir ve gelişigüzel laflar ederek okuyucuları şaşırtırlar. Tenkitsiz sistem olamaz ve bu sistem içinde insan kendini kaybedebilir. Sistemsiz tenkit de laf kalabalığından başka bir şey değildir.

Hakkı Süha Gezgin, "Tenkit Niçin Yoktur!" başlıklı yazısında tenkit tartışmalarında Sadri Ertem'in bizde tenkidin olmadığına dair görüşlere katılır ve buna açıklık getirmeye çalışır.[381] Bizde münekkit geçinenlerden başka kimsenin tenkidin varlığına inanmadığını söyler. Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ından sonra ortaya çıkan Namık Kemal'in *Tahrib-i Harâbât* ve *Takib-i Harâbât* eserlerinin dönemin tenkit anlayışında hâlâ etkisinin devam ettiğini ve "tahrip ve takip" anlamlarının bu anlayışın içinde yer aldığını belirtir. Geçmişte "haşiye", "münşeat", "takriz" ve "mukaddeme"lerde bilgisel tenkit örneklerine rastlandığını; fakat bunların gerçek anlamda çağdaş bir tenkidin doğması için yeterli olmadığını dile getirir.

Münekkidi bir sanat eserinden başka bir sanat eseri çıkaran kişi olarak tanımlar. Hakkı Süha Gezgin'e göre eserin beslendiği kaynakları görebilen kişi münekkittir ve bu herkesin başarabileceği bir iş değildir. Bu yüzden de bir münekkidin yetişmesi çok zordur. Münekkit denilen kişide genel bilgi, yüksek seziş, engin hayal gücü, ince bir zevk ve çok sağlam bir ahlâk olması gerektir. Bütün bu özelliklerin bir araya gelmesi de çok zordur. Saint-Beuve, Taine, "Gurmon" ve "Büvalo" gibi isimlerin yetişmesi için iki yüzyıl gerekmiştir. Bizim de "gönlü ve aklı zengin" bir münekkidi uzun yıllardır beklediğimizi belirtir.

---

[380] Sadri Ertem, "İşaretler: Sistem Bekçisi: Münekkit", *Kurun [Vakit]*, nr. 6269, 23 Haziran 1935.
[381] S. Gezgin, "Gezintiler: Tenkit Niçin Yoktur!" *Kurun [Vakit]*, nr. 6270, 24 Haziran 1935.

"Tenkitte Haklı Çıkmak" başlıklı yazısında Sadri Ertem, her sanat alanındaki münekkitleri, bazen haklı bazen haksız görür.[382] Münekkidin sempatik görünmesinin bir psikolojik mesele olduğundan bahseder. Münekkidin "demagoji" yapmak suretiyle "sempatik göründüğünü" söylemenin hata olduğunu belirtir. Demagojinin başarısının çok kısa sürdüğünü ileri sürer.

Tekniğin başarısının da "orijinal hücumlar" yapmak olmadığını, bunun da kısa bir zaman için tatlı bir dedikodu tesiri yaptığını dile getirir. Bu dedikodu tesiri de hiçbir zaman münekkidin haklı olduğu hükmünü verdirmez. Ona göre münekkidin başarısı belirli şartlara bağlıdır:[383]

> Münekkidin muvaffakiyeti, kendinin bir anda hüviyetini değiştirerek tenkit ettiği adamın şartları içine girebilmesi ve istediği şeyleri bu imkânlara göre hesaplaması ile mümkün olur.
>
> Bu çetin bir yoldur. Bu yolu tutmak kendini hislerinden, arzularından tecrit edebilecek derecede enerjiye sahip olmak demektir. Bu enerjiye sahip olan adam artık bir kısır, bir kıskanç olmaktan kurtulan, yaratmaya yol açan bir insan demektir.

Bu şartlar sağlandıktan sonra ortaya çıkan tenkidin başaralı olacağını ve münekkidin de bir sempati kazanacağını ifade eder. Bunun aksine yanlış ölçülerle başlayan, kin ve hırs dolu tenkitlerin hiçbir şekilde kötü eserleri ortadan kaldıramayacağını söyler. Ona göre bazen kötü ve haksız çıkan bir tenkit, kötü olan eserin sapasağlam ayakta kalmasına sebep olur ve bu tür tenkit, kötü eserden bile daha kötüdür.

Nurullah Ataç, "Tenkit Yasağı" başlıklı yazısında Almanya'da sanat ve edebiyat tenkidinin yasaklandığına dair bir haberi değerlendirir.[384] Hitler Almanyası'nda artan aşırı milliyetçilik hareketlerinin etkisiyle eski büyük Alman yazarlarının yerden yere vurulması üzerine böyle bir yasağın geldiğini söyler. Alman eleştirmenlerin geçmiş asırlardan kalan eserleri "Hitlerisma"ya uygunluk ölçüsünde tenkit ettiklerini belirtir. Bunun da Alman irfanı için tehlikeli bir şey olduğunu ileri sürer. Yazar, Hitler'in iktidara ilk geldiği yıllarda Nazilerin kendi ideolojilerine uymayan yazarların kitaplarını meydanlarda yaktığını ve bunun bir hata olduğunu daha sonra anladıklarını ifade eder. Nurllah Ataç, daha sonra Hasan Âli Yücel'in bir yazısında eser sahibi olmayanların başkalarının eserlerini tenkide kalkışanlara vaktinden önce öten horozun akıbetini temenni ettiğini açıklar. Bu düşünceleri, Hitler

---

[382] Sadri Ertem, "İşaretler: Tenkitte Haklı Çıkmak", *Kurun [Vakit]*, nr. 6432, 6 Birincikânun 1935.
[383] Sadri Ertem, "İşaretler: Tenkitte Haklı Çıkmak", *Kurun [Vakit]*, nr. 6432, 6 Birincikânun 1935.
[384] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Tenkit Yasağı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6790, 3 Birincikânun 1936.

Almanyası'nda önceden yapılan yanlışlara benzetir ve işin ehli olmayan kişilerin söze karışmasını bahane ederek tenkidi yasaklamanın haksızlık olacağını belirtir.

Münekkidin kuvvetli bir irfan sahibi olması ve geçmişten gelen eserlerle bir "ünsiyeti" bulunması gerektiğini söyler. Sadece bu meziyetin yetmeyeceğini, zamanın Emile Faguet ve Sainte-Beuve gibi büyük münekkitlerin de irfanlarına karşılık yanıldıkları noktalar olduğunu açıklar. Buradan hareketle tenkidin serbest bırakılması gerektiğini, bilmeyeni susturmak isterken asıl bilenin de susturulacağını dile getirir. İrfan sahibi bir münekkit olmanın bazen tehlikeli olacağını çünkü geçmiş asırların eserleriyle çok meşgul olanların onların güzelliğine fazla bağlandıklarını ifade eder. Bu münekkitlerin de eskilere benzemeyen güzelliği çirkin bulduklarını ve yeni ihtiyaçları pek sezemediklerini belirtir. Hakiki irfan sahibi münekkidi peşin hükümlerinden, maziye esir olmaktan kurtulmuş kişi olarak tanımlar. Bu tür münekkidin çok nadir bulunduğunun altını çizer.

Sadri Ertem, "Tenkit ve Gönül Eğlendirme" başlıklı yazısında münekkit ve sanatçı arasında halledilmesi gereken meseleler üzerinde durur.[385] Ona göre sanatçı gözüyle münekkit ya kıskanç ruhlu bir adamdır ve içindeki kıskançlık ateşiyle herkesi yakmak ister ya da bir yayınevinin eserlerini övmeye memur olan bir nevi "edebiyat avukatı"dır. Münekkide göre münekkit hayırsever bir sanat hamisidir. "Sanat bahçesindeki eserlerin" hazırlanmasına itinayla hizmet eder. Münekkit, bir devir edebiyatı içinde bir devrin hükümlerini kendi bilincinde toplayan kişi olması nedeniyle bir değerdir. Devrini temsil eden münekkit sanat üzerinde etkili olur.

Yazar bir devri, bir zümreyi temsil etmek için her şeyden önce kabul edilmiş birtakım sistemlerin bulunmasını gerektiğini söyler. Bu sistemin dışına çıkıldığında sistemi hatırlatan kişinin münekkit olduğunu dile getirir. Münekkidin yine bir sistem bekçisi olduğunun vurgusunu yapar. Bir devri, bir zümreyi temsil etmeyen münekkidin tenkit yapmadığını sadece gönül eğlendirdiğini beyan eder.

Nurullah Ataç "Hayal Âleminde" başlıklı yazısında, Cahit Sıtkı Tarancı'nın tenkit makalelerinden bahseder.[386] Cahit Sıtkı'nın ileride büyük şairlerimiz arasında sayılacağını ileri sürer. Bir münekkidin yanlış tahminlerde bulunabileceğini; fakat asla yeni yetişen yazarlardan ümidini kesmemesini gerektiğini dile getirir. Cahit Sıtkı'nın

[385] Sadri Ertem, "İşaretler: Tenkit ve Gönül Eğlendirme", *Kurun [Vakit]*, nr. 6746, 20 Birinciteşrin 1936.
[386] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Hayal Âleminde", *Kurun [Vakit]*, nr. 6816, 31 Birincikânun 1936.

tenkit makalelerini sanatından ayrı bir uğraş olarak görmez. Sanatının olgunlaşması için zorunlu bir hazırlık olduğunu belirtir. Bu hazırlık faaliyetlerini "nazarî yaratma" olarak adlandırarak bu faaliyetlerin şaire asıl amacını unutturduğunu belirtir. Bu şekilde işin teorisine bağlanarak verdiği az sayıda eserle yitip giden Stephane Mallerme'yi örnek gösterir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da bu sona uğramasından korkmaya başladığını ifade ederek Cahit Sıtkı'nın kendini korumasını tavsiye eder. Cahit Sıtkı'nın tenkitlerinde doğal olarak bir acemilik olduğunu ve bunun zamanla düzeleceğini söyler. "Musahabelerine" "mensur şiir" üslubu karıştırdığından bahseder. Bu üslubun tehlikeli olduğunu ve hem yazana hem okuyana yazının içeriğinde derin fikirler bulunduğu hissini verdiğini dile getirir.

"Ukalalığımız" başlıklı makalesinde, eserlerin kendisini okumaktan ziyade eserlerle, yazarlarla ilgili yazılmış tenkit ve edebiyat tarihi yazılarının daha çok tercih edilmesini eleştirir.[387] Nurullah Ataç'a göre eserlerin kendisini okumak hem eseri hem de yazarı tanımak için en iyi yoldur. Öncelikli olarak eserleri okumak gerekir. Sonra o eserlerle ilgili yazılmış tenkit yazıları okunarak eserler daha açık bir şekilde anlaşılabilir. Buna karşılık okurlar kolay olanı seçip kısa tenkit yazılarını okumayı tercih etmektedirler. Ayrıca toplumda bilime sanattan daha fazla değer verilmektedir. Tenkit de bilimsel bir eser sayılmaktadır ve münekkitler de birer âlim olarak görülmektedir. Böylece toplumda tenkit yazıları edebî eserlerden daha ciddiye alınarak edebî eserlerden daha fazla rağbet görmektedir.

"Kaynakçılar" başlıklı diğer bir yazısında münekkitlerin güzeli ve çirkini nasıl ve hangi ölçülere göre ifade ettiklerini açıklar.[388] Güzelliğin basit olduğunu, tarif ve tahlil edilemeyeceğini söyler. Andre Suarez'in "Ben güzelliğin mihenk taşıyım." sözünü alarak bu iddianın bizi rahatsız ettiğini çünkü bizi bir delil göstermeden inanmaya davet ettiğini belirtir. Bu sözün de çok doğru olduğunu, niçin bir şeyi güzel ya da çirkin bulduğumuzu açıklama imkanının olmadığını dile getirir. Münekkitleri, bir yerde toprağın altında su olduğunu bilen ama bunu nasıl bildiklerini açıklayamayan "kaynakçılar"a benzetir. Münekkidin güzeli ya da çirkini açıklama yolunu izah eder:

> Gösterilecek sebepler hemen daima hükümden sonra gelir; yani bir münekkid bir eseri şu veya bu sebeplerle güzel veya çirkin bulmaz, önce içinden onun güzelliğini veya çirkinliğini duyar, sonra buna birtakım sebepler arar. Bu sebepler, dikkat edilirse daima "aranılmış", uydurulmuş olduklarını hissini verir. Bunun böyle olduğuna inanmanız için bir münekkidin bir kitap için

[387] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Ukalalığımız", *Kurun [Vakit]*, nr. 6830, 14 İkincikânun 1937.
[388] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: Kaynakçılar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6888, 18 Mart 1937.

> meziyet saydıklarını başka bir kitap için kusur sayabileceğini düşünmeniz kâfidir.

Nurullah Ataç'a göre her münekkit Andre Suares'in sözüyle hareket ederek kendini ölçü olarak görmektedir. Zaman, münekkitlerin hükümlerini yanlış çıkarsa bile bundan başka bir yol yoktur. Kendini ölçü almak kibir olarak adlandırılabilir; fakat bu haksızlıktır. Münekkidin "Ben bunu böyle buluyorum." demesi tamamen alçakgönüllülüktür.

Nurullah Ataç'ın eleştiride bir eleştirmen ve okur olarak kendini ölçüt almasını okur merkezli kuramlar içerisinde yer alan I. A. Richard'ın Duygusal Etki Kuramı adı verilen kuramında "güzeli, estetik değeri okurun yaşantısında"[389] aramasına dayandırabiliriz.

"Edebiyatta Ölçü Meselesi" başlıklı yazısında edebiyat mecmuasından, iki farklı gazeteden alıntı yaptığı tenkit yazılarından üç kısa parça gösterir.[390] Bu tenkit parçaları roman, sinema, tiyatro üzerinedir. Sadri Ertem bu parçaları gülünç birer "kepaze" olarak adlandırır. Bu yazıların maksadını, ölçüsünü kaybetmiş "bir tefekkür tarzının acayip tezahürleri" olarak görür. Alıntı yaptığı tenkitlerdeki yanlışların doğrusunu bulup çıkarmanın lüzumsuz olduğunu belirtir. Bunun yerine bir zihniyet, bir anlayış tarzı üzerinde durmanın, düşünmenin ve çare aramanın daha doğru olacağını söyler. Fikir ve edebiyat ölçüsüzlüğünün fikri ve tahlili soysuzlaştırdığını dile getirir. Önceki yazılarında olduğu gibi tenkidin bir ölçü ve sistem olduğunu söyler. Gerçek tenkidin de "nazariyelerin ve estetiklerin" bekçisi olduğunun altını çizer.

Sonuç olarak *Vakit* gazetesinde neşredilen tenkitle ilgili yazılar 1928'den sonra görülmeye başlar. Bu yazılarda Oscar Wilde'ınn eleştiriyle ilgili düşünceleriden ve Maksim Gorki'nin Sovyet edebiyatı hakkında düşüncelerinden bahsedilmesi dikkate değerdir. Özellikle Oscar Wilde'ın tenkitle ilgili düşünceleri mealen aktarılırken yazının içeriğinde Hypolyte Taine'in Sosyolojik Eleştiri unsurlarına değinilmesi tenkidin bilimsel bir çerçeveye oturtulmaya çalışılması açısından önemlidir.

Tenkitle ilgili yazılar asıl yoğun olarak 1932'den sonra görülmektedir. Tanzimat'tan bu yana tartışılan tenkit ve münekkit meselesi *Vakit*'in çıktığı döneme kadar halledilebilmiş değildir. Türk edebiyatındaki tenkit eksikliği, gazetede üzerinde durulan önemli bir konudur. Sadri Ertem'in tenkitle alakalı yazılarında tenkidin bir

---

[389] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 236.

[390] Sadri Ertem, "Fikir ve Edebiyat: Edebiyatta Ölçü Meselesi", *Kurun [Vakit]*, nr. 7202, 28 İkincikânun 1938.

sistem dahilinde olması gerektiği vurgusu yapılır. Bu yazılarda nasıl bir sistemin olması gerektiği açıklanmaz; fakat tenkit meselesi edebiyatımızdaki sistemsizlikten kaynaklı bir sorun olarak ele alınır. Ve bu sorun edebiyatımızdaki eleştirmen eksikliği üzerinden bir eleştirmenin nasıl olması gerektiğine dair açıklamalarla değerlendirilmeye çalışılır. Ortaya çıkan tenkit yazılarının da birçoğunun bilimsel anlamda yanlış oldukları belirtilir. Nurullah Ataç'ın 1936'dan sonra gazetede intişar eden yazılarına baktığımızda da yine Sadri Ertem'le benzer noktaları ele aldığını, edebiyatımızda bir tenkit ve münekkit sorunu olduğunu dile getirdiğini söylemek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Edebiyat eleştirisi inanç ve kanaatlerle ilişkilidir. Malzemenin seçiminde -edebî olmayan kitaplardan edebî eserleri ayırmada, eserde şu veya bu yazara ayrılan yerde- değer yargıları gizlidir.[391] Değer yargılarına bağlı olarak eleştiriler genellikle eleştirmenin amacına veya niyetine bağlı olarak farklı şekillerde olabilir. Bir şairin, bir yazarın edebî eserlerini savunmak ve bunu hakkıyla değerlendiremeyecek okurlar için bu eseri ve dayandığı esasları açıklamak; bir şair veya yazarı edebiyat kamuoyuna kabul ettirmek, şairler ve yazarlar için eser yazma konusunda birtakım kurallar koymak; okur kitlesini edebî zevk bakımından yönlendirmeye çalışmak, iyi sanat eserlerini tanımlayan ilkeleri tespit ederek bunları eleştiride kullanmak Ömer Faruk Huyugüzel'in belirttiği amaçlardan bazılarıdır.[392] *Vakit* gazetesindeki eleştiri yazılarında bu amaçlar göze çarpan bir şekilde yer almaktadır.

A. ESER ELEŞTİRİSİ

1917-1938 yılları arasında *Vakit* gazetesi; tıp, fen, tarih, coğrafya, müzik, dil ve edebiyat gibi birçok alanla ilgili yoğun bir şekilde eser tanıtma ve değerlendirme yazılarına sütunlarında yer vermiştir. Yeni yayımlanan eserlerden kısaca bahseden tanıtım yazıları, gazete ve dergi ilanlar gibi "tasviri yazılar"ın çok fazla sayıda olması nedeniyle çalışmamıza dahil etmedik. Çalışmamızda eserlere daha detaylı bir şekilde yaklaşan, eseri içerik ve üslup bakımından değerlendiren tahlilî yazıları inceleyeceğiz.

I. Şiir Değerlendirmeleri

*Vakit"*te tespit edebildiğimiz elli üç şiir değerlendirmesi yayımlanmıştır. Gazetede en çok şiir tenkidi yapan yazar gazetenin ilk yıllarından itibaren kadrosunda bulunan Hakkı Süha Gezgin'dir. Onu, Refik Ahmet Sevengil takip eder. Bu iki yazar daha çok edebiyatta yeni varlık göstermeye başlayan genç şairlerin yeni çıkan kitaplarını değerlendirmişlerdir. Aynı zamanda dönemin ses getiren eserleri de incelenmeye çalışılmıştır. Sadri Ertem, Mehmet Asım Us, Halil Nihat Boztepe, Nurettin Artam, Fikret Adil, Behçet Kemal Çağlar, Ahmet Muhip Dıranas gibi isimler *Vakit*'te şiir tenkidi yapan diğer yazarlardır. Yabancı edebiyata dair Vergilius, Ömer

[391] Réne Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 46.
[392] Ö. Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2019, s. 149-150.

Hayyam ve Sadi Şirazi'nin eserlerinin tercümelerine dair üç şiir değerlendirmesi yer alır. Bu yazıların dışında bir o kadar da kısa tanıtım yazısı diyebileceğimiz yazılar da vardır. Bu yazılar, gazete yazarlarının köşelerinde bir iki cümlelik çok kısa bilgilerle, kitabın çıktığını okuyucuya duyurmak amacıyla kaleme alınan ve eseri "güzel, zevkli, okunmaya değer, kıymetli, önemli" gibi yüzeysel bir iki cümleyle tanıtan yazılardır.

Gazetedeki şiir değerlendirmelerinin yirmi dokuzu 1932'den sonra neşredilmiştir. 1919'dan 1932'ye kadar yirmi dört yazı yayımlanmıştır. Bu yazıların hemen hemen hepsinde yeni yayımlanan kitaplar değerlendirilmiştir.

Vakit gazetesinde kaleme alınan şiirle ilgili ilk tenkit yazısı Hakkı Tarık [Us] imzasıyla yayımlanan "Peri Kızıyla Çoban Hikayesi" başlıklı yazıdır.[393] Bu yazıda Orhan Seyfi Orhon'un 1919'da Büyük Mecmua tarafından yayımlanan *Peri Kızıyla Çoban Hikayesi* adlı şiir kitabı tenkit edilmiştir. Başlığın altında eserin şairi, matbaası ve dağıtım yeri belirtilmiştir. Hakkı Tarık, şiiri ilk kez şairin kendi ağzından bir nişan töreninde dinlediğini söyler. Şiirin ahenk güzelliğini tam olarak anlayabilmek için şairinin kendi sesinden dinlemek gerektiği önerir. Yazar, eseri ilk millî aşk masalımız olarak tanımlar ve eserin Türk şiiri için ölümsüz bir eser olacağını ileri sürer:

> *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*, iddia edilebilir ki bizim ilk millî aşk masalımızdır ve bugün 16 kırmızı çizgili kitabe içinde iki manasıyla matbu' olarak okuyabildiğimiz bu güzel masal her şeyden evvel, Türkçenin nazmı için, milli zevklerde vezin arayacak, bulacak ve toplayacak olanlara müracaatgâh olacak ilk eser olmak meziyetiyle muhallid kalacaktır. Küçücük kitap için bu büyük mazhariyeti şimdiden keşfetmek hatta ispat etmek bî-taraf olanlar, takdir ve ta'zirlerinden serbest bulunanlar için müşkil bir iş değildir.

Hakkı Tarık, Halil Nihat Boztepe'nin *İstiklal*'de çıkan bir yazısında bu esere değinirken "Seyfi Bey hece vezninde bu muvaffakiyeti, hece kadar aruzu kullanabilmesindendir." sözüne katılır. Buradan hareketle Cenap Şahabettin'i aruz veznindeki ısrarı nedeniyle eleştirir. Hece vezni kullanan Orhan Seyfi'nin eserinde başarılı bir şekilde vezni, kafiyeyi kullanarak okuyucuya zevk veren mısralar yazdığını ifade eder. Bu eseri bizim ruhumuzdan bir parça olarak gören yazar, eseri "en güzel millî sevda masalımız" olarak yeniden adlandırır.

Hakkı Tarık'ın eseri değerlendirmede millîlik unsurunu ön planda tuttuğunu söylemek mümkündür. Bilge Ercilasun, *Peri Kızı ile Çoban Hikâyesi*'ne değinirken şairin Oğuz Destanı'ndan ve Türk tarihinden seçerek kullandığı malzemeyi hikâyesi için istediği gibi birleştirdiğinden bahsetmektedir.[394] Bu bilgilerle Hakkı Tarık'ın

[393] Hakkı Tarık, "Yeni Neşriyat: Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi", *Vakit*, nr. 665, 6 Eylül 1919.
[394] Bilge Ercilasun, *Türk Şiiri Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 406.

eserin millîliği üzerine yaptığı değerlendirmelerin çok daha açıklayıcı olduğu söylenebilir.

[S(e)]. imzalı "Birinci Kitap Münasebetiyle" başlıklı yazıda Celal Sahir, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Faruk Nafiz, Halit Fahri ve Vâlâ Nureddin'in ortak çıkardıkları *Birinci Kitap* adlı eser değerlendirilir.[395] Yazının başında dönemin hece-aruz tartışmalarına değinilir. Hece vezni taraftarı olarak ortaya çıkan ve kısa süre sonra aruz vezniyle şiir yazmaya başlayan şairler eleştirilir. Altı şairin bu eseri niçin meydana getirdikleri, geçmişten gelen "sanat, sanat için mi halk için mi yapılır" tartışmasına bağlanarak açıklanır ve bu kitapların devamının[396] geleceği söylenir:[397]

> Dünküler: "Biz sınıf-ı mümtaz için yazıyoruz, avam şiirden ne anlar" diyordu. Yeni nesil ise: "Hazmolunmuş birkaç kitabın tesiriyle zevki bozulan bir zümre için sanat yapılamaz. Şiir de, her şey gibi umum-i millet içindir. Binaenaleyh onun diliyle, onun vezniyle onun zevkine hitap edeceğiz" diyor. İlk iddia, Genç Kalemler'in müzâheretinden uzak kaldı ve sarsıldı. İkinci nazariye ise bütün taze kuvvetleri etrafında topladığı için çabucacık fışkırıp yükseldi. Yalnız, üdeba-yı cedideyi, aynı kubbe altında toplayarak mütesânid gösteren "Servet-i Fünûn" vardı ki, onların zaferine yardım eden kuvvetli bir amil olmuştu. Halbuki yeni nesil böyle bir mecmua bulamadı. Her gün, muhtelif isimlerle birbirini takiben çıkan risalelerle, yine birbirini takiben batıp gidiyordu. Bu esaslı mâni' karşısında düşünmeğe mecbur kalan genç şairlerimiz çok müfid bir teşebbüste bulundular.

Yazıda, şairlerin yazdığı mısralardan alıntılar yapılarak "güzel, müstesna" gibi kelimelerle beğenildiği ifade edilir. Bunun dışında Celal Sahir'in *Emine'nin Türküsü* şiiri için "bütün mahallî zevkin heyecanlarıyla dolu" sözleri kullanılır. Vâlâ Nureddin'in *Yollarda* şiiri için imzasının ilk kez görüldüğü söylenerek "samimi bir his ile dolu ve çok mahallî olduğunu ispat" ettiği dile getirilir.

Birinci Kitap'la ilgili ikinci bir tenkit [(Ayın)]. [S(e)]. imzasıyla "Şairlerin Kitabı Münasebetiyle" başlıklı yazıda yer alır.[398] Yazar, bu eseri meydana getiren şairleri hece vezni kullandıkları ve şiirlerde tamamen Türkçe kelimeler kullandıkları için kutlar. Bu şairlerin Millî edebiyat cereyanını temsil ettiklerini söyler. Yeni Lisan

---

[395] [S(e)]., "Edebiyat Musahabesi: Birinci Kitap Münasebetiyle", *Vakit*, nr. 784, 11 Kânunusani 1920.

[396] Bu yazıda kitapların devamı geleceği söylenmiştir. *Kitap*'ları yayımlayan Celal Sahir'dir ve toplamda sekiz adet çıkmıştır. Gazetede bu kitaplarla ilgili detaylı tenkit yazıları birinci, dördüncü ve yedinci *Kitap* için vardır. İkinci *Kitap* için sadece çok kısa bir tanıtım yazısı nr. 851, 20 Mart 1920'de neşredilmiştir. Yedinci *Kitap*'ın çıkacağının haberi de kısa bir şekilde nr. 1061 21 Teşrinisani 1920'de yayımlanmıştır. *Vakit*'te tahlil edilen ya da tanıtımı yapılan *Kitap* dergileri 1920 yılında neşredilmiştir. *Kitap* dergileriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nesrin Tağızade Karaca, *Celal Sahir Erozan*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s. 28; Sevinç Yıldız, *Celal Sahir Erozan'ın Dergiciliği ve Kitap Dergileri I-VIII Üzerine Bir İnceleme*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, 2010.

[397] [S(e)]., "Edebiyat Musahabesi: Birinci Kitap Münasebetiyle", *Vakit*, nr. 784, 11 Kânunusani 1920.

[398] [Ayın]. [S(e)]., "Şairlerin Kitabı Münasebetiyle", *Vakit*, nr. 786, 13 Kânunusani 1920.

hareketinin bu kadar kısa bir sürede galip gelebileceğini hiç ümit etmediğini ifade eder. Yazının devamında Tanzimat'tan sonra edebiyatımızın Türkçeleşmesine doğru giden adımlardan bahseder. Mercimek Ahmet'in tercümesine değinir. Şemsettin Sami, Şinasi, Ziya Paşa ve Cevdet Paşa gibi isimlerin "skolastik divan lisanının aleyhinde" olduklarını belirtir. Bu adımlardan sonra *Tercüman-ı Hakikat*'te Hüseyin Hüsnü isminde genç bir şairin neşrettiği iki Türkçe gazeli nakleder. Hüseyin Hüsnü'nün açtığı çığırın önüne geçen kişinin Muallim Naci olduğunu ve Hüseyin Hüsnü'yü Türkçe gazel yazmaktan vazgeçirdiğini ileri sürer. Yazının sonunda *Birinci Kitap*'taki şiirlerin Ziya Paşa'nın istediği millî edebiyatın örnekleri olduğunu belirtir.

Şairlerin ortak çıkardığı kitaplardan dördüncüsü [Elif]. imzasıyla "Dördüncü Kitap"[399] başlığında değerlendirilir. Neşredilmekte olan "kitaplar silsilesini" ilgiyle takip edildiğini söyleyen yazar *Dördüncü Kitap*'ı öncekilere göre tabı, tertibi ve içeriğiyle daha "mütekamil" bulduğunu beyan eder. Eserin dil ve vezin konusunda başarılı olduğunu açıklar:

> Dördüncü *Kitap*'ı okuyup da lisanın geçirdiği inkılabın farkına varmamak mümkün değildir. Hece vezninin ahengi burada hissiyatımızı bütün incelik ve zarafetiyle terennüm edebilecek bir vüs'at ve kabiliyet kazanıyor. Bunu, hiç şüphe yok bu kitapları neşretmekte olan genç şairlerimize borçluyuz.

Eserde Faruk Nafiz, Ali Canip, Necmeddin Halil, Celal Sahir, Yusuf Ziya, Halide Nusret, Nazım Hikmet'in şiirleri; F. Celaleddin [Fahri Celâl Göktulga]'in hikâyesi ve İbnürrefik Ahmet Nuri'nin bir perdelik komedisi olduğu açıklanır. Bu şiirlerin bazılarından alıntılar yaparak birer cümlelik "dil, vezin ve his" konularında güzel ya da başarılı bulduğuna dair yüzeysel yorumlar yapılır. Bunlardan farklı olarak Ali Canip'in *Kar* şiirinin sekizlik hece vezninin "şüpheli" olduğunu belirtir ve Halk edebiyatında görülen sekizliklerin bu şiirde olduğu gibi duraklı olup olmadığı sorgulanır. Zamanında bu vezni Tevfik Fikret'in *Şermin*'de kullandığı; fakat başarılı olamadığı ifade edilir. Sekizliklerin ahenkli bir şekilde kullanmanın zor olduğu iddia edilir. Buna karşın Ali Canip'in *Kar* şiirinin ahenkli bir şekilde yazıldığı ileri sürülmüştür.

Ortak kitapla ilgili son tenkit yazısı İmzasız olarak neşredilen "Yedinci Kitap" başlıklı yazıdır.[400] Yedinci *Kitap*'taki eserler, önceki kitaplardakilere göre çok "daha canlı, daha şahsi ve daha asrî" olarak görülür. *Kitap*'ta, Vâlâ Nureddin, Emin Recep, Necmeddin Halil, Nazım Hikmet, Rıza Tevfik, Celal Sahir, Faruk Nafiz, Necdet

[399] [Elif9., "Edebî Tenkit: Dördüncü Kitap", *Vakit*, nr. 905, 1 Haziran 1920.
[400] İmzasız, "Yeni Neşriyat: Yedinci Kitap", *Vakit*, nr. 1102, 3 Kânunusani 1921.

Rüştü, Ertuğrul Emin Bey gibi isimlerin şiirlerinin olduğu belirtilir. Kitabın Rıza Tevfik'in *Arz-ı Hal* isimli bir koşmayla başladığı söylenir. Rıza Tevfik'in "siyasette Türk milletinin ruhunu rencide edecek pek çok" hareketine şahit olunduğunu, buna karşın edebiyatta çok samimi ve kuvvetli olduğu dile getirilir. Önceki tenkitlerde olduğu gibi burada da şiirlerden bazı bölümler nakledilerek bir iki genel geçer cümleyle şiirlerin güzel ya da başarılı olduğu ifade edilir.

Abdurrahman Şeref, "İzzet Molla'nın Keşannâme'si" başlıklı yazısında, İzzet Molla'nın Keşan'a sürgün edilmesinin ardından kaleme aldığı *Mihnet-keşân*'ı tenkit eder.[401] Yazıda, İzzet Molla'nın Keşan'a sürgün edilme süreci anlatılır. İzzet Molla'nın Keşan'a giderken yolda çektiği sıkıntılarla, yaşadığı maceralarla birlikte *Keşannâme*'yi neşretmeye başlamıştır:

> İzzet Molla Keşan'a nefyini ve yoldaki sergüzeşt ve meşakkatleri ve azimet ve avdette uğradığı ve gördüğü bilâd ve mevâkiîn ahvâlini ve menfada geçirdiği hayatı ve o eyyamda âteş-i firkat ve hicran ile dağ-zede olan kalbinden kopan teesüratı ve bir sene mürûrundaki keyfiyet-i affını uzun bir dâstân tarzında nazm eyleyerek "*Mihnet-keşan*" tesmiye etmiştir. *Mihnet-keşan* hayli nikât-ı edebiyyeyi hâvi bir eserdir.

Yazar, eserden alıntılar yaparak, İzzet Molla'nın gerçekte yaşadıklarını, gördüklerini, başından geçenleri anlatarak eseri daha açık bir hale getirir. Eserin "en rakik parçası" olarak bir Rum kızının bir Müslüman gence sevdasını tasvir eden "aşıknameyi" gösterir. Bu bölümü "edebiyat-ı kadime-i şarkiyenin hamse hikâyeleri" gibi iç yakıcı olarak tanımlar. İzzet Molla'nın kendi dertleri yetmiyormuş gibi bu hikâyeyle daha çok dertlendiğini dile getirir. Yazının sonunda İzzet Molla'nın bu eserini İstanbul'a göndermesiyle affedildiğini ve İstanbul'a geri döndüğünü söyler.

Hakkı Süha Gezgin, "Sihâm-ı İlhâm Münasebetiyle" başlıklı makalesinde Halil Nihat [Boztepe]'ın *Sihâm-ı İlhâm* eserini değerlendirir.[402] Yazar memleketin geçirdiği buhranlar içinde en acısının bilim, "sanat ve zekâ buhranları" olduğunu söyler. Bu buhranlar içinde böyle bir eserin çıkmasını takdirle karşılar. Eseri, "bize muhtelif ufuklar, muhtelif sanat merhaleleri açıyor. Bu mısralar arasında insan bütün bir edebiyat tarihinin berrak adeselerden süzülen hülasalarını görebiliyor." diyerek tanımlar. "Hezl" tarzıyla ilgili bilgiler veren yazar Ahmet Rasim'in "Hezl, hakikatin kabak devirmiş bir şekl-i bediîdir." sözünü alıntılayarak eserin hezl tarzında başarılı

[401] Abdurrahman Şeref, "İzzet Molla'nın Keşannâme'si", *Vakit*, nr. 1454, 27 Kânunuevvel 1921.
[402] Hakkı Süha, "Sihâm-ı İlhâm Münasebetiyle", *Vakit*, nr. 1273, 25 Haziran 1921.

örnekler verdiğini gösterir. *Sulh Konferansı'nda* ve *Vesika Ekmeği* şiirlerinden parçalar naklederek bu şiirler üzerinden eseri tahlil eder:

> Vâsıl olanda Paris'e pür-şevk ve pür-mesar
> Erkân-ı konferansa salıp havf-ı bî-şümâr
> Attım reise şöylece bir nazra-i vakar
> Fark eyleyip yüzünde o dem reng-i ısfirâr
> Geldim sizinle bahs u cidâle dedim dedi
> Sihr-i beyan seza-yı dehânın durur senin

"Sadr-i pür hassa"nın mağrur ve dehasına inanmış zavallı benliğini bunun kadar güzel göstermek fırsatı Nihat'tan başkasına ram olmamıştır ve bu parçalar, "insanın ağzında hemen eriyiveren fondanlar"ı hatırlatmaktan ne kadar uzak değil mi?

Şimdi Anadolu'nun siyasî müdafaasında büyük bir hisse ile mahmul bir diplomatımızla merhum Reşat Hikmet Bey'in bu şiir hakkındaki mütalaalarını hatırladım. Damat Paşa, Dolmabahçe sahiline tam bir bozgun ve bütün foyalarla beraber çıktığı gün, hiçbir makale hakikati bu manzume kadar büyük bir isabetle kaydedememişti ve Reşat Hikmet Bey biraz müttehayyir bir takdir ile:

-Azizim bu, etrafa hoş bir rayiha dağıtan şuh bir eser değil. Tam manasıyla muvaffak bir bend-i siyasî.

Halil Nihat'ı hicvin kabalığından arınmış, "tahripkâr" olmayan ve nezih bir şair olarak tanımlayan yazar Tevfik Fikret'in bir şiirine nazire olarak yazdığı *Vesika Ekmeği* şiirinin aslıyla karşılaştırıldığında güzelliğinin ortaya çıktığını belirtir. Eserin baştan sona tahlili için en az eser kadar hacimli bir kitap yazmak gerektiğini, kendi yazısında bile Halil Nihat'ın "duyuşu ve görüşü"yle ilgili bir fikir verebilecek esasları tespit edemediğini dile getirir. Yazıda bir diğer dikkat çekici husus, eserin süslü kapağıyla ilgili övgülerdir. Şairin eserini "bir annenin kızını tezyin eder gibi süslemesi"nin "zinet ve ihtimam" seven sanat severleri sevindirdiğini ifade eder. Eserin kapağında bulunan resmin, gözlerde başka bir sanat tesiri bıraktığını söyler.

"Ayine-i Devran'a Bir Nazar" başlıklı başka bir yazıda 1924'te yayımlanan Halil Nihat'ın şiir kitabı *Ayine-i Devran*'ı değerlendirir.[403] Eseri, ismine sadık bir ürün olarak değerlendiren Hakkı Süha, mizahı "şimşekleriyle yanıp sönen bir varlık" olarak tanımlar. Mizahi şiirleriyle tanınan Halil Nihat'ın bu son eserini sadece mizah olarak görmenin haksızlık olacağını belirtir. Kitaptaki şiirlerin bazı mısralarında derin bir ıstırabın hissedildiğini ve bu mısralardaki mizahın arkasında şairin gerçek kimliğini görebileceğimizi açıklar:

> Bu üç beyitin gözyaşlarıyla ıslak çerçevesi içinde şairin hakiki hüviyetini görmek mümkündür. Onun, sakin ve derin akan sular gibi mühlik kudretini nümayişlerle göstermekten çekinen bir hali vardır. Fıtratı bu aziz dostu, arkadaş tesellilerinden de mahrum etmiştir. O kendi ıstırabını kendi duyar ve yarasını kendi gözyaşıyla yıkar. Kuvvetle tahmin ediyorum ki Halil Nihat'ı bazen ta'riz vadisine atan da çektiği ezanın tevlid ettiği ruhi zaaftır.

[403] Hakkı Süha, "Ayine-i Devran'a Bir Nazar", *Vakit*, nr. 2269, 19 Nisan 1924.

> Esasen mesut ve müsterih bir adam başkalarının gülünç tarafını, hınç alınacak yerlerini görebilir mi?.. Saadet tok ve kördür. Sahibini tembel eder.

Mizahın edebiyatımızda çok yeni bir şey olduğunu söyleyen yazar, mizahın ilk örneklerini Ziya Paşa ve Namık Kemal'in meşhur münakaşalarında gördüğümüzü belirtir. Onlardan önce hicvin sadece "küfür ve şenaat" olduğunu ileri sürer. Ona göre, Halil Nihat da mizahın "zarafetinde bir intiha"dır. *Hikâye-i Murahhas* manzumesinden parçalar naklederek, bu esere "memleketin âtiye ait feyzini inkâr manasına gelmese" "hâtimülzurafa" demekte tereddüt etmez. Ayrıca Fuzuli ve Nedim gibi iki ayrı şaire de nazireler yazdığını örnekleriyle gösterir.

"Mâhtâb" başlıklı bir diğer yazısında Halil Nihat [Boztepe]'ın 1924'te intişar eden kitabı *Mâhtâb*'ı ele alır.[404] Kitabı hacmi küçük; fakat kıymeti büyük bir eser olarak tanımlar. "Hezl"i sade bir köpükten ibaret olarak görenlerin bu eserde hezlin başka bir ruha ve heyecana yükseldiğine şahit olmalarını ister. Halil Nihat'ın eserleriyle ilgili daha önceki yazılarında dile getirdiği düşünceleri doğrultusunda Halil Nihat'ı eserleriyle edebiyat tarihimizde konumlandırdığı yeri tekrarlar:

> Şeyhi'nin *Harnâme*'si, kısmen Fuzuli'nin *Şikâyetnâmesi* ve Kani'nin, Serveri'nin bazı eserleri istisna edilecek olursa, edebiyat ufku mizah için lazım gelen keskin; fakat ince zekâ parıltılarına ancak son zamanlarda kavuştu. Kat'i bir hüküm mahiyetine yaklaşmamak şartıyla, bu doğuşu şu son elli senenin takvimi içinde aramak lazım. "*Harâbât*" yüzünden iki ağır başlı şair ve edip arasındaki zekâ çarpışmasından doğan bu kıvılcım, işte bugün bir güneş değilse bile, bir (*Mâhtâb*) oldu.

Edebiyatta "tereddî" arayanların ne demek istediklerini anlayamadığını belirten Hakkı Süha, *Mâhtâb* gibi eserler ortaya çıktığı müddetçe bu tartışmaların anlamsız olacağını savunur. Eserdeki *İleri Hadisesi* başlıklı şiirden bir parçayı naklederek bu şiirin birçok nükte ve anlam içerdiğini açıklar. Ayrıca Eşref'in bir kıta yüzünden sürgüne gönderildiğini hatırlatır. Bugün "memleketin Takrir-i Sükûn Kanunu'na" muhtaç olduğu bir zamanda bile bu eser karşısında kimsenin rahatsız olmadığını aksine böyle bir eserin takdirlerle, iltifatlarla karşılandığını aktarır. Eserin en başarılı şiirlerinden biri olarak *Takrir-i Sükûn Kanunu'ndan Sonra* başlıklı şiiri gösterir.

[404] Hakkı Süha, "Kitaplar: Mâhtâb", *Vakit*, nr. 2928, 22 Şubat 1926.

Bir başka yazısında, İbrahim Alâeddin Gövsa'nın[405] 1926'da çıkan *Çanakkale İzleri* kitabını tenkit eder.[406] Yazının girişinde eserle ilgili bilgiler verir. Şairin eserini oluşturan "ilhamı toplarken" kendisiyle birlikte olması sebebiyle esere yakından ilgi gösterdiğini açıklar. Eserin mukaddemesinde şairin, eserini nasıl meydana getirdiğine yönelik açıklamalarını nakleder:

> Şair, mukaddemesinde "edebi heyet"in nasıl bir ihtiyaç ile vücut bulduğunu, ona kendisinin nasıl ve niçin iştirak ettiğini anlatıyor. O hikâye içinde bir satır var ki sanatkâr kendi manevi varlığını o birkaç kelime ile resmetmiş. Kendisini iyi tanıyan beni, o cümleler bu aşinalıkla iftihara kadar götürdü. Onu işte şuraya naklediyorum: "… Kılıcın kalem ve bütün sanat vasıtalarına yaptığı bu rehberlik ulvi olduğu kadar samimi idi. Çünkü davette hiçbir mensubiyet aranmamıştı. Vücuda getirilecek eserlerde şahıslara veya makamlara ait mucibeler değil, askerin cevherine ve milletin kabiliyetine dair hakiki ve şe'nî tasvirler istenmişti. Zaten böyle olmasa idi, ne bu satırları yazanın oraya gitmesine, ne de bu risaledeki manzumelerin vücuda gelmesine imkân olurdu."

Eseri "mana ve şekil" olarak iki cepheden tetkik edeceğini belirten yazar, şairin eserdeki manzumeleri on iki sene önce yazdığını belirtir. O dönemlerde hece vezninin henüz yeni doğmaya başladığını ve şairin bu akıma katılarak aruz veznini hemen bıraktığını ifade eder. Eserden *Nöbetçi* ve *Boğazdan Geçerken* manzumelerinden örnek vererek, eseri şekil bakımdan inceler:[407]

> İbrahim Alâeddin, eserlerinde –şekle hâkim olmak değil- şekli kendisine ram edecek sırrı bulmuştur. Mısralar sağlam, kafiyeler metin ve mana onlarla adeta mukayyed değilmiş gibi seyyâl son zamanların zavallı yoksuzluğu içinde böyle eserlere ne kadar susamıştık.

Şairin eserde kahramanlıkları alkışladığını; fakat savaş boyunca gördüğü yıkım nedeniyle zaman zaman "sulha da gönlünü kaptırdığı"nı ifade eder.

"Yeni Bir Himmet" başlıklı makalesinde Hüseyin Rıfat [Işıl]'ın 1926 yılında neşredilen *Rubaiyyat-ı Hayyam ve Manzum Tercümeleri* eserini değerlendirir.[408] Yazının başında Ömer Hayyam'la ilgili bilgiler veren yazar, Ömer Hayyam'ı bize tanıtan kişinin Fitz Gerald adlı bir İngiliz şair olduğunu söyler. Böyle bir şairin "tercüme-i hâlini" yabancı bir kişiden öğrenmeyi talihsizlik olarak addeder.

---

[405] Biyografi ve ansiklopedi çalışmalarıyla tanınan yazar, eğitimci ve şair İbrahim Alâeddin, Çanakkale savaşlarının arkasından muharebe alanına gönderilen yazarlar heyeti içinde yer almıştır. Bu eseri oluşturan hece vezniyle yazılmış hamâsî şiirlerin bir kısmını savaş alanında bir kısmını da Avrupa'da yazmıştır. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Attila Çetin, ""Gövsa, İbrahim Alâeddin", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1996, https://islamansiklopedisi.org.tr/govsa-ibrahim-alaeddin (12.11.2022).

[406] Hakkı Süha, "Kitaplar: Çanakkale İzleri", *Vakit*, nr. 3014, 22 Mayıs 1926.

[407] Hakkı Süha, "Kitaplar: Çanakkale İzleri", *Vakit*, nr. 3014, 22 Mayıs 1926.

[408] Hakkı Süha, "Yeni Bir Himmet", *Vakit*, nr. 3262, 29 Kânunusani 1927.

Edebiyatımızda Ömer Hayyam'la ilgili Hüseyin Rıfat'ın tercümesine kadar neşredilen eserleri özetler ve Hüseyin Rıfat'ın eserinin ne derecede önemli olduğunu vurgular:

> Kırk sene evvel muallim Naci zümresinden Hoca Feyzi Efendi "Hayyam"a dair bir risale yazmış ve otuz kadar rubaisini de derc etmişti. Bunu Abdullah Cevdet Bey'in Fransa'nın Tahran sefiri müsteşrik Mösyö Nikola'dan mülhem "*Rubaiyyat-ı Ömer Hayyam*"ı takip etti.
>
> (…)
>
> Bu eserden sonra Hüseyin Daniş ve Rıza Tevfik Beylerin yine "*Rubaiyyat-ı Ömer Hayyam*" isimli büyük ve esaslı tetkikleri intişar etti. Bu sağlam tercüme, etraflı malumat ciddi bir tahlil addedilebilir.
>
> Fakat bunlar, işte nihayet tercüme ve tarih izleridir. Hüseyin Rıfat Bey, rubaileri manzum olarak meydana getirmekle sanat hayatımıza yeni bir merhale daha kazandırdı.

Yazara göre nesir için büyük bir zorluk olan tercüme, nazım alanında daha zordur. Buna rağmen Hüseyin Rıfat uğraşarak bu rubaileri çok güzel bir şekilde tercüme etmiştir.

Şiirlerden bazılarının aslıyla ve tercümeleriyle birlikte nakleden Hakkı Süha, Tokadîzade Şekip Bey'in Hüseyin Rıfat'ı tercümelerinde rubai veznini "ihtiyâr etmediği" yönündeki eleştirilerini haksız bulur. Ona göre rubai bir İran veznidir ve Hüseyin Rıfat rubai yolunu "ihtiyâr etmemekle" şiirlerdeki ruhu, manayı ve tercüme imkânını elde etmiştir. Rubailer arasında seçmeler yapması şairin özellikle Ömer Hayyam'ın ruhunu yansıtan kıtaları tercih ettiğini gösterir.

İmzasız olarak neşredilen "Kırık Kavaldan Sesler" başlıklı kısa yazıda Hüseyin Rıfat [Işıl]'ın[409] 1935'te neşredilen *Kırık Kavaldan Sesler* isimli kitabının tanıtımı yapılır.[410] Kitapla ilgili kısa bilgiler verilir. Hüseyin Rıfat *Kurun [Vakit]* okurlarının yakından tanıdığı ve sevdiği bir şair olarak tanımlanır. Eserde aruz-hece vezinlerinin, gazel-koşma tarzlarının, Doğu-Batı ürünlerinin bir arada "güzel"e ulaşmak için bir araç olarak kullanıldığı dile getirilir. Eser, millî unsurlar bakımından değerli görülür. "Saban ardında bakır çehreli, kır saçlı kadın" mısrasıyla Millî Mücadele'deki Türk kadınını göstermesi bakımından takdirle karşılanır.

Bu yazının ardından Hakkı Süha Gezgin'in, *Kırık Kavaldan Sesler* eserini değerlendirdiği "Kırık mı Bu Kaval?" başlıklı yazısı yayımlanır.[411] Hakkı Süha, Hüseyin Rıfat'ın Şair Eşref'in etkisinde "keskin bir hiciv kalemi" haline geldiğini

---

[409] Yazıda şairin ismi "Hüseyin Rıfat Topuz" olarak geçmektedir. Şair, Soyadı Kanunu'ndan sonra Topuz soyadını alır. Daha sonra soyadını "Işıl" olarak değiştirir. Şairle ilgili detaylı bilgi için bkz. Dr. Necati Tonga, "Hüseyin Rıfat Işıl", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/huseyin-rifat-isil (21.12.2020).

[410] İmzasız, "Yeni Eserler: Kırık Kavaldan Sesler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6390, 24 Birinciteşrin 1935.

[411] S. Gezgin, "Gezintiler: Kırık Mı Bu Kaval?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6429, 3 Birincikânun 1935.

söyler. Hicivle ilgili düşüncelerini aktaran yazar, şairin Tokadîzade Şekip etkisiyle de kendi "içinin akışına uygun" bir yol bulduğunu belirterek Hüseyin Rıfat'ın şiir anlayışını ortaya koyar:

> Şair Eşref'in örsünde döğüle döğüle keskinleşen ruhu, onun da eline kartal gagası gibi keskin bir hiciv kalemi vermişti. İzmir, İstanbul mecmualarında bunların izlerini gördük. "Hiciv" güzeldir, hoştur, baharlı şeyler gibi yakarak tat verir. Fakat onun kötü bir yanı da vardır. Hicve sapan bir daha doğru yola dönmez. Kafasının müsbet tarafı çarpılır. Gözleri çiçek değil baldıran arar. Hani bazı aynalar vardır, bakan adamın suratını alt üst gösterir. Hicivci de tıpkı ayna gibidir. Üstüne düşen gerçeğin rengini, biçimini karmakarışık eder.
>
> Hüseyin Rıfat, ne talili imiş ki, bir yanda Eşref'in örsünde ruhunun yalçın tarafını döğerken, bir yandan da "Tokadîzade Şekip"in içli varlığında kendi içinin akışına uygun bir çağıltı buldu. Ve şimdi elinde kalem, iki yanı keskin bir kılıç gibi duruyor.

Eserden alıntılar yaparak eserle ilgili değerlendirmeler yapan yazar, bu kadar güzel "öten" bir kavalın kırık olamayacağını, esere "İçli Kavaldan" gibi bir ismin daha çok yakışabileceğini belirtir. Bazen şakayla başlayan şeylerin zaman ilerledikçe önemli hale gelerek ciddileştiğini ifade eden yazar, Hüseyin Rıfat'ın "alay eder gibi" başladığı işin bu kadar önemli bir hale gelebileceğini tahmin bile etmediğine inandığını dile getirir. Bu ifadeleriyle de eserin önemli bir yere sahip olduğunun altını çizer.

Hakkı Süha Gezgin, "Yeni Bir Eser" başlıklı kısa yazısında Haluk Nihat [Pepeyi]'ın 1928 yılında neşredilen *Geçmiş Zaman Masalları* ismindeki şiir kitabını kısaca değerlendirir.[412] Kitapla ilgili kısa bir bilgi veren yazar, eserin dilinin temiz olduğunu, vezinlerin konuyla birlikte bir ahenk yakaladığını belirtir. Eseri bütün özellikleriyle beğendiğini dile getiren yazar, eserin *Şehnâme*'nin tesiri altında olduğunu ileri sürer:

> Genç şair, Şah İsmail'le Arabı Zenginin cenklerini tasvir ederken, kale duvarlarını anlatırkan çok muvaffakiyetli tablur yaratmıştır. Gerçi eserin bu hamasî noktalarında "*Şehname*"nin çok tesirleri görülüyor, fakat zaten masalın, mevzuun bizzat kendisi de o büyük kalem mucizesinden kopmuş parıltılı kırıntılarından başka nedir?

Haluk Nihat [Pepeyi]'la ilgili başka değerlendirme, hakkındaki *Vakit*'te ilk tenkitten 9 sene sonra 1938 yılında Mehmet Asım Us tarafından *Mütareke* isimli eseri için yapılır.[413] Asım Us yazısında Haluk Nihat'ın belirli bir amaca yönelik atılmış ilk başarılı adım olarak tanımladığı *Çanakkale Destanı*'nın ikinci parçası olarak

---

[412] Seyyah [Hakkı Süha Gezgin], "Sütunlarda Seyahat: Yeni Bir Eser", *Vakit*, nr. 3952, 8 Kânunusani 1929. "Seyyah", Hakkı Süha Gezgin'in *Vakit*'teki yazılarında kullandığı müstear ismidir.

[413] Asım Us, "Edebiyat ve Sanat: Mütareke Destanı", *Kurun [Vakit]*, nr. 7330, 8 Haziran 1938.

Mütareke'yi neşrettiğini söyler. İkinci parçayı da attığı ilk adımın "tereddütsüz" ilerleyişi olarak görür. Eserin Millî Mücadele'yi ve inkılapları barındırması bakımından çok değerli bir yere konumlandırır. Eserin giriş parçasını alarak eserin konusundan bahseder ve "mana" yönünden edebî kuvvetini ortaya çıkarmaya çalışır. Eserin millî edebiyat alanında bize büyük ümitler vermesi bakımından şairi tebrik eder.

Hakkı Süha, "Genç İçin Bir Emek" başlıklı bir makalesinde Mehmet Behçet Yazar'ın 1936'de yayımlanan *Genç Şairlerimiz ve Eserleri* isimli kitabını değerlendirir.[414] Eserde Mehmet Behçet'in "genç adamla genç şairi" birbirinden bir tarifle ayırdığını nakleder:

> Gergin yüzlü, sert baldırlı ve parlak gözlü delikanlının gençliği etinde, fakat şiirin yaşı eserindedir. Ak sakallısı bir yanardağ, Duglas bıyıklısı ve Ramon Novaro perçemlisi de donmuş bir bataklık olabilir, demek istiyor.
>
> Bu tarif, tarihin verimlerine uygundur. Doğu ve batının en kaynak eserleri, sahiplerinin alınlarını elem sapanı alt üst edip derin çizgilerle buruşturduktan sonra doğdular. Asırları ayakları altında basamak yapan bu eserleri yaratanlar solmaz bir gençlik çelengile hâlâ taze duruyorlar. Evet, tasnifte Behçet'in hakkı var. Ruh, gövde gibi zamanın esiri kalmıyor.

Eserde yer alan otuz şairi yıllara ayırarak bir "edebiyat takvimi" yapmanın, şairlerin en güzel parçalarını seçmenin zor olduğunu ifade eder. Böyle bir eserin edebiyatımızda bir ilk olduğunu söyleyerek eserin değerini ortaya koyar. Ona göre, eserin diğer bir önemli özelliği de genç şairlerin ilham aldığı ve özendiği "yabancı ekolleri" anlatmasıdır. Gençlerin şiirlerindeki dadaist, sürrealist etkileri açığa çıkarır. Bu akımlarda yer alan sanatçıları da sıralayarak açıklar.

Gençlerin bütün "eksikliklerine ve hırçınlıklarına" rağmen bu türden dikkatlere lâyık olduğunu söyleyen Hakkı Süha, bu çalışmaların gençler üzerinde olumsuz eleştirilerden çok daha iyi sonuçlar verebileceğini ifade eder.

Bir diğer yazısında, Orhan Seyfi Orhon'un 1938'de neşrettiği *Asrî Kerem* adlı eserini değerlendirir.[415] Yazının başında *Aslı ile Kerem* hikâyesinin zamanla ve Doğu "iklimleri"nde dolaştıkça birçok yabancı unsurla dolduğunu ve ilk haline ulaşmak için çok çaba sarfetmek gerektiğini söyler. Kerem'i fedakâr bir âşık olarak tanımlayan yazar hikâyede geçen bir aşkı bulmanın mümkün olmadığını ifade eder. 1937'de Matbuat Müdürlüğü'nün mektup yazarak Türk efsanelerin yeniden canlandırılması için yazarlara ricada bulunduğunu hatırlatır.[416] Bu çağrıya cevap olarak ortaya henüz

---

[414]S. Gezgin, "Gezintiler: Genç İçin Bir Emek", *Kurun*, nr. 6544, 1 Nisan 1936.

[415]Hakkı Süha Gezgin, "Eserler Arasında: Asrî Kerem", *Kurun [Vakit]*, nr. 7338, 16 Haziran 1938.

[416] Eserin *Başlarken* başlıklı bölümünde Orhan Seyfi Orhon, Matbuat Umum Müdürlüğü'nün halk destanlarını modernize edilmesi yönündeki isteğini gerçekleştirmeye yönelik bir tecrübe olarak eserini

bir eserin çıkmadığını söyler. Bu durum için yazarlara kızmanın haksızlık olduğunu belirtir ve "efsane" türünün yaşadığı devir içinde bir anlamı olduğunu açıklar:[417]

> Sanatkârların bu mevzuları işlemediklerine bakarak, çekiştirmeğe kalkışmayalım. Çünkü efsane, ancak esatir devrinde geçer akçedir. Her çağın kendine göre bir karakteri vardır ve bu karakter binlerce içtimaî, siyasî, dinî, bediî sebeplerden doğar. Bu sebepler, o türlü eserlerin teneffüs edeceği havayı yaratırlar.
>
> İster aşkın, ister savaşın olsun, destanlarını hazm için cemiyette bir inanış cihazı bulunmak gerektir.
>
> İnsanlar, eğer tek tek görürlerse, gördüklerine rüya deriz. Fakat eğer bu görüş bütün milletçe benimserse, rüya, üstûre olur.

Yazara göre, dünyanın bütün meşhur destanları "cemiyetçe görülmüş" olan rüyalardır. Destanlar, yaşadıkları çağın özellikleriyle ortaya çıkabilirler. Eski destanların da bu sebeple diriltilmesi çok mümkün değildir.

Orhan Seyfi'nin, destanların önündeki engelleri fark ederek farklı bir tarzda bu hikâyeyi yeniden yazdığını belirtir. Kerem'in modern dünyada nasıl bir hayat yaşayacağını anlattığını aktarır. Bu özelliğiyle eserin mizah türünde yeni ve taze bir değer taşıdığını ileri sürer. Ona göre eserde tanınmış şairlerin bazı parçaları çok güzel bir şekilde değiştirilmiş, karakterleri de "ince dokunuşlarla" ortaya konulmuştur. Şair bu eseriyle geleceğin sanat tarihçisine çok kıymetli bir vesika bırakmıştır.

"Salih Zeki Aktay'ın Şiirleri" başlıklı son eser tenkidinde Hakkı Süha Gezgin Salih Zeki Aktay'ın 1938'de çıkan *Rüzgâr* adlı eseri üzerinden şiirlerinin genel bir değerlendirmesini yapar.[418] Edebiyatımızda ömründe çok az yazı neşreden bazı kişilere "büyük şair, üstat şair, dâhi" gibi sıfatlar verildiğini buna karşın sadece kendi ruhunu dinleyerek birkaç güzel ses, "bir iki tatlı nağme çıkarmak" için "gönül tellerine keskin mızraplar" vuran şairlerin değerinden şüphe duyulduğunu ileri sürer. Gerçek şairi, şiirden başka her şeye sırtını dönen ve kendi iç dünyasına kapanmış bir kişi olarak adlandırır. Buna örnek olarak da şiir uğruna her şeyden vazgeçmiş bir şair olarak Salih Zeki Aktay'ı gösterir.

Bazı münekkitlerin bu şairden takdirle bahsetmediklerini, bazılarının da onun şiirlerinde çok az dağınık güzellikler bulunduğunu dile getirdiklerini ifade eder. Kendisinin de şairin her şiirini dikkatle okuyarak onula ilgili geniş bir tetkik

---

kaleme aldığını belirtir. Eser beğenilirse bu yolda çalışmaya devam edeceğini vadeder. Bu eserle ilgili detaylı bilgi için bkz. Doç. Dr. Ahmet Özgür Güvenç, "Bir Halk Hikâyesi Parodisi, Bağlamından Kopan Bir Kahraman: Asrî Kerem", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 66-Eylül 2019.

[417] Hakkı Süha Gezgin, "Eserler Arasında: Asrî Kerem", *Kurun [Vakit]*, nr. 7338, 16 Haziran 1938.

[418] Hakkı Süha, "Görüp Düşündüklerim: Salih Zeki Aktay'ın Şiirleri", *Kurun [Vakit]*, nr. 7430, 16 Eylül 1938.

yapmadığını itiraf eder. Yazıda şiirden parçalar nakledilmez. Şiirlerine göz gezdirdiğinde şairi birçok meşhur şairden daha şair bir kişi olarak gördüğünü dile getirir. Buna karşın kendisinde bulunan iki kusur yüzünden lâyık olduğu takdire ulaşamadığını açıklar:[419]

> 1-Salih Zeki, duygu ile dil arasındaki nisbetsizliğin kurbanıdır. Çok duyuyor, içinde uğuldayan ummanın enginlerini dil denilen minimini kadehe dökmek imkânını bulamıyor.
>
> 2-Salih Zeki, Yunan kültürüne bağlı bir şairdir. Sanatın protoplâzmasında "Attik", devrin eski şaraplar gibi keskin rayihası vardır. Bizde ise, eski Yunan ve putperest Roma sanatı en az bilinen şeylerdendir. Münevverlerimizin büyük bir kısmı, Lâtin, bir kısmı da Cermen ve Anglosakson kültürile beslenmişlerdir.

Ona göre Antik Yunan şairlerinin ülkemizde en az Victor Hugo, Alfred de Musset, Paul Verlaine, Shakespeare ve Goethe kadar bilinmemesi nedeniyle Salih Zeki yüksek bir şöhrete ulaşamamıştır.

Salih Zeki Aktay'ın *Rüzgâr* isimli eseriyle ilgili bir diğer değerlendirme Sadri Ertem tarafından kaleme alınır.[420] Hakkı Süha Gezgin'in tenkidinde olduğu gibi bu yazıda da şiirlerden parçalar nakledilmeden eser üzerinde genel bir değerlendirme yapılır. Sadri Ertem, eser karşısında Antik Yunan şiiriyle ilgili Hakkı Süha'yla benzer düşünceler içindedir. Yazar, şairin yayımladığı beş kitabında aynı şiir anlayışında olduğunu özellikle belirtir. Salih Zeki'nin şiirin anlayışının da kendine has bir özellikte olduğunu dile getirir. Ona göre bu şiirler birer "garabet"tir ve bunun nedeni de şiirin tekniği değil barındırdığı "ruh ve muhteva"dır.

Şairin yirmi sene önce şiir davasında da klasikleri taklit etmemizi tavsiye ettiğini söyleyen yazar, o günden bu yana Salih Zeki'nin Yunan klasiklerinin izinden ayrılmadığını ifade eder. Şiir hayatı boyunca dikkat çekemeyen bir şair olarak kalmasının nedeni olarak "mahallî" özellikler gösteren Yunan şiirinin bize aktarılmasını gösterir:[421]

> Senelerin birçoğu bedbaht bir üzüntü ile anlaşılmamanın kahrına uğradı.
>
> Bir şiiri, hele Yunan şiiri gibi tamamen mahallî hususiyetler taşıyan bir şiiri an'anesini, fikrî tarihi, felsefî görüşü, hayatı bambaşka bir yere nakletmek gerçekten müşkül bir işti. Salih Zeki yirmi sene bu sabrı gösterdi.

---

[419] Hakkı Süha, "Görüp Düşündüklerim: Salih Zeki Aktay'ın Şiirleri", *Kurun [Vakit]*, nr. 7430, 16 Eylül 1938.

[420] Sadri Ertem, "Rüzgâr", *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.

[421] Sadri Ertem, "Rüzgâr", *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.

Sadri Ertem, şiirlerde bulduğu "çiğlik" hissinin, teknik beceriksizlikten ziyade "muhteva"nın bize uymamasından kaynaklı olduğunun altını çizer. *Rüzgâr* adlı eserin hiçbir zaman "fırtına" olabilecek düzeye erişemeyeceğini iddia eder.

Yunan mitolojisini bir anlatma aracı olarak kullanan Salih Zeki Aktay, bu yabancı kültüre tam nüfuz edemediği gibi sınırlı yeteneği de onun güzel şiirler söylemesine engel olmuştur. Şiirlerinde mitolojik isimleri sıralamaktan öteye geçememiştir.[422] Ayrıca Mehmet Kaplan'a göre Salih Zeki Aktay, eserlerinde ana fikirle teferruat arasında bir münasebet kuramaz. Eski Yunan'a giderken "şarklı ruh ve zevkten" sıyrılamadığı için onu anlayamamıştır ve bu durum onun neden şiirde başarı kazanamadığını açıklamaktadır.[423] Bu değerlendirmeler ışığında, Salih Zeki Aktay'la ilgili gazetede neşredilen bu iki tenkidin isabetli değerlendirmeler yaptığını söylemek mümkündür.

Halil Nihat [Boztepe], "Nedim'in Divanı" başlıklı yazısını, İkbal Kütüphanesi tarafından divanın yenilenerek Nedim'in bütün eserlerini kapsayacak şekilde yeniden basılacağı haberi üzerine neşreder.[424] Bu yazıda mevcut matbu Nedim divanlarının birçok hatayla dolu olduğunu dile getirir. Özellikle "tahmis"lerin yanlış yazılması sebebiyle okumayı ve anlamayı zorlaştırdığını örnekler vererek açıklar. Matbu olmayan yazma nüshaların bazılarında yirmi adet gazel gördüğünü bunların da az çok hatalı ya da tamamlanmamış olduğunu dile getirir. Yeni baskıda bu hataların giderilerek, matbu divanlarda bulunmayan şiirlerinin de eklenerek basılmasını diler.

Orhan Seyfi Orhon'nun *Gönülden Sesler* adlı kitabını ele aldığı diğer bir yazısında, taraftarlarınca "Güzel Türkçe" adı verilen "terkipsiz lisan" konusundan bahseder.[425] "Terkipsiz lisan" ürünü olan nesirlerin kendisine terkipli lisanın tercümeleri gibi göründüğünden bahseder. "Terkipsiz lisan"ın en iyi örneklerini nesirden önce nazımda gördüğünü belirten yazar, bu örneklerin birçoğunun *Gönülden Sesler* adlı eserde de mevcut olduğunu dile getirir. Kitaba isminin rastgele verilmediğini, "Ben" başlıklı şiirden alıntı yaparak Orhan Seyfi'nin "gıllugış"tan arınmış bir "gönül" sahibi olduğunu ve sadece kalbinin sesini dinlediğini beyan ettiğini açıklar. Halil Nihat, görevinin sadece Orhan Seyfi'nin gönlünden geçen hisleri şiirleri üzerinden başkalarına da hissettirmekte başarılı olup olmadığını araştırmak olduğunu

[422] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s. 69-70.
[423] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 40.
[424] Halil Nihat, "Nedim'in Divanı", *Vakit*, nr. 1510, 23 Şubat 1922.
[425] Halil Nihat, "Yeni Neşriyat: Gönülden Sesler", *Vakit*, nr. 1535, 20 Mart 1922.

söyler. Şairlerin tek sermayesinin "aşk" olduğunu iddia eden yazar, Orhan Seyfi'nin aşkla ilgili kanaatlerinin Abdülhak Hamit'le benzer olduğunu ortaya koyar:

> Abdülhak Hamit Bey de kalbinde yaşayan aşk mevhumunu Seyfi'nin sözlerinden manaca pek farklı olmayan:
>
> Bir aşk-ı sermedî bana mevhûbdur hemân
> Yoktur sermede ayrıca bir fazl-ı mükteseb
>
> beyitiyle ifade etmişti. Âşık, hem de derbeder, serseri bir âşık olduğunda hiç şüphe edilmemek lazım gelen Seyfi'de aşkın bütün tecelliyâtı zahirdir.

Yakup Kadri [Karaosmanoğlu]'nin *İkdam*'daki bir tenkidinde[426], "Onu ölünce tekrar seveceğim, eminim!" mısrasıyla şairi, sevdiğinin ölümünü isteyecek kadar kin beslemiş olduğundan dolayı haksız bulmasını ya da bu açıdan kusurlu ve saçma addetmesinin çok büyük hata olduğunu belirtir. Orhan Seyfi'nin bu mısrayla aşkın kendisinde nasıl tecelli ettiğini ve sevgilisini hâlâ sevdiğini gösterdiğini dile getirir. Yakup Kadri'nin tenkidinde kitapta yer alan diğer şiirlere hiç değinmeyerek sadece tek bir şiir üzerinden Orhan Seyfi'yi değerlendirmesinin ve şairin adını bile anmayarak sadece "bir genç" diyerek şairden bahsetmesinin bir "insafsızlık" olduğunu ifade eder.

Halil Nihat'a göre en çok dikkate değen manzumelerden birisi *Abdülhak Hamit'e Mektup* adlı manzumedir. Bu manzume Alfred de Musset'in Lamartine'e yazdığı manzum mektubun taklididir. Musset nasıl Lamartine'e seslenip ona her şeyini anlatıyorsa Orhan Seyfi de Hamit'e seslenerek her şeyini anlatmaktadır. Eserin lisanı, kafiyeleri güzeldir. Eser, Türkçenin ve hece vezninin en temiz örnekleriyle doludur. Buna karşın Orhan Seyfi, büyük manzumelerinden ziyade küçük manzumelerinde daha başarılıdır.

Kadın şairi olarak nitelendirilen Orhan Seyfi'nin şiirleri sevgi, aşk, deniz ve mehtaptan ibarettir dense yeridir. Ayrıca konuşulan Türkçeyi şiirde en iyi kullanan şairlerden biridir.[427] Bu genel bilgiler ışığında tenkidin Orhan Seyfi'nin şiiriyle ilgili önemli noktalara değindiğini söylemek mümkündür.

İmzasız olarak neşredilen "Garam" başlıklı yazıda Abdülhak Hamit'in *Garam* adlı eseri ele alınır.[428] *Garam*'ın mukaddemesinde belirtildiği gibi *Garam*'ı okumayan birisinin Abdülhak Hamit'i tanımayacağı ifade edilir. Bu eserin içinde bulunan bazı parçalar şairin hayatından izler taşımaktadır. Bunlardan bir tanesi şairin dedesi Eczacı Abdülhak Menla'yla ilgili bir hikâyedir. Bu hikâyeye göre Abdülhak Menla'nın sahibi

---

[426] Yakup Kadri, "Türk Bediinin Yeni Umdeleri", *İkdam*, S. 8981, 18 Mart 1922. Bkz. Hatice Aybay, *İkdam Gazetesindeki Edebiyat Yazıları (1894-1928)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Manisa, 2022.

[427] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 45.

[428] İmzasız, "Yeni Neşriyat: Garam", *Vakit*, nr. 1936, 2 Mayıs 1923.

olduğu büyük bir malikane Abdülhamit tarafından satın alındıktan sonra padişaha yaranmak isteyen bazı kimseler sınırı başkalarının yararına olacak şekilde genişletmek ister. Abdülhak Menla bunu önlemek için boş bir mezar inşa eder. Bu mezarın da bir veliye ait olduğunu söyler. *Garam*'da geçen "Bir mezar bî-defininin mevki'i!" mısralı bölümün bu hikâyeyi ima ettiği dile getirilir.

İkinci olarak da karayolları ve demiryolları inşa edilmeden önce evlerin taşınmasının "kurbanlarla" yapıldığı dile getirilir. Bu nakiller sırasında hayvanların boynunda çanların olduğu ve yol boyunca bu çan seslerinin insana "o ıssız vadileri uykudan" uyandırdığı hissi verdiği belirtilir. Abdülhak Hamit'in de on üç yaşındayken babasıyla Tahran'a giderken "kurbanla seferber olmuşlardır." Garam'daki "Devirden bazen duyardım ceres/Başka bir yolda bana feryad-ı res" mısralı bölümün de şairin çocukluğundaki bu hatıraların bir izi olduğu ortaya konur.

Mehmet Asım, Ali Ekrem Bolayır'ın çocuklar için yazdığı *Şiir Demeti*[429] adlı eserini değerlendirdiği yazısında çocuk edebiyatı alanında çok az eser olan edebiyatımızda bu eserin bir kazanç olduğunu belirtir.[430] Birçok kişinin çocuk edebiyatını yeterince değerli görmediğini ve bu alandaki eserlerin büyükler için yazılan eserler kadar önemli olmayacağına inandıklarını ileri sürer. Ona göre bu hükümler yanlıştır, çocuklar için gerçek manada kıymetli bir eser yaratmak çok daha zordur. Çocuk edebiyatı alanında daha önceki eserleri sayarak, *Şiir Demeti*'ni edebiyat tarihimizde önemli bir yere konumlandırır:

> (*Şiir Demeti*) nazmı vakıa lisanımızda çocuk şiirleri yazmakta birinci değildir. Ondan evvel İbrahim Aleaddin Bey, Tevfik Fikret Bey, Ali Ulvi Bey, vesair birtakım zevat, bu tarzda tertip edilmiş manzumeler neşretmişlerdir. Fakat şunu itiraf etmek zaruridir ki şimdiye kadar neşredilmiş olan bu nev'

---

[429] 2 Kânunuevvel 1924 tarihli nr. 2489'da Ali Ekrem'in bu eserin bir nüshasını da yazdığı bir arîzayla Atatürk'e gönderdiği söylenir ve yazmış olduğu arîza olduğu gibi nakledilir:

Reis-i Cumhur Gazi Mustafa Kemal Paşa
Hazretleri'ne Ariza

Masum Türk milletinin masum evladına vatanını sevdirecek maarif-i edebiyemizde pek acı bir yokluk bulunduğunu senelerden beri vazife-i tedrise ifa ettiğim için kemal-i teessürle re'yülayn müşahede etmekteyim. Hassaten mekteplerde yedi, sekiz yaşında çocuklara aruz vezniyle yazılmış çetin ibareli, karanlık manalı birtakım eşarın imate-i fikir ve hissetmek arzu olunuyormuş gibi hıfzettirilmesi istikbal-i etfali tehlikeye düşürecek mahiyettedir. Ruh-i beşerin belki en büyük ihtiyacı olan şiir ise bütün tabiat-ı bediiyesiyle küçük kalplerde yaşatılmadıkça büyük vicdanlar yetiştirilemez. İşte terbiye-i bediamızda bu noksanı telafi edebilmek üzere müddet-i medîde vakf-ı hayat edercesine çalışarak gerek efkârını gerek esâlîbini tedrici bir inkişafa mazhar olan çocukların fikir ve kalbiyle mütenasiben yazdığım şiirlerden müteşekkil eser-i çâkerânemin birinci cildini huzur-u âli-yi riyasetpenâhîlerine takdim ediyorum. Küçük kalplere hitap eden şiirlerimden biri milletin en büyük kalbine bir dakika olsun tesir ederse şair için ne saadet. Emir ve ferman… (Ali Ekrem). Bkz. İmzasız, "Sanata İltifat", *Vakit*, nr. 2489, 2 Kânunuevvel 1924.

[430] Mehmet Asım, "Yeni Çıkan Eserler: Şiir Demeti", *Vakit*, nr. 2467, 10 Teşrinisani 1924.

> mecmua-i eşarlardan hiçbiri (*Şiir Demeti*) kadar mütenevvi' his ve fikir çiçeklerini bir demet şeklinde toplayamamıştır denilebilir.

Eserin bir diğer önemi de Millî Mücadele tarihimizi çocuklar için önemli bir ilham kaynağı olarak göstermesidir. Bu türden şiirlere örnek olarak da eserden *Cumhur Reisi*, *Anadolu* ve *İnönü* adlı şiirleri gösterilmiştir. Eserin sadece çocuklar tarafından değil, büyükler tarafından da zevkle okunabileceği tavsiye edilmiştir.

"Mustafa Kemal" başlıklı başmakalesinde Mehmet Emin Yurdakul'un 1928'de neşredilen *Mustafa Kemal* adlı eserini değerlendirir.[431] Bu manzumeyi kitaptan önce şairin kendisinden Ankara'da Zafer Heykeli'nin açılışında dinlediğini ve musikisinin şairin sesinden daha etkili hissedildiğini belirtir. Eserden küçük parçalar naklederek Türk milletinin Millî Mücadele'den itibaren nasıl ayağa kalktığını açıklamaya çalışır. Eseri Millî Mücadele edebiyatımızın en yüksek örneklerinden biri olarak gösterir ve eserin nasıl meydana geldiğine dair düşüncelerini aktarır:

> Büyük üstadın bu son eseri ince bir san'at, derin ve samimi bir aşk ile işlenmiş öyle lâvhalardan teşekkül ediyor ki bunların zemini, kan, yangın, ölüm rengine boyanmıştır. "Beni kurtar" diye haykıran bütün bir vak'anın muhtelif köşeleri gösterilmiştir; nihayet bu felâketleri kaldıran büyük Gazinin halâskâr timsali ilâhî bir zafer heykeli gibi bütün o esaret ve ıstırap lâvhasının üstüne dikilmiştir.

"Örümcek Ağı" başlıklı makalede Refik Ahmet Sevengil, Necip Fazıl'ın 1925'te yayımlanan ilk şiir kitabı *Örümcek Ağı*'nı tenkit eder.[432] Yazar son neslin genç şairlerinden biri olarak tanımladığı Necip Fazıl'ın kitabının adını ilk şiirinden aldığını söyler. Kitabın içeriğinden; hece veznini ve kafiyeleri nasıl başarılı kullandığından bahseder:

> Bu küçük kitabın içinde yirmi sekiz manzume var. Bu yirmi sekiz parçayı okuyup bitirdikten sonra insan evvela kuvvetli bir nazımla karşılaşmış olduğunu görüyor. Hece vezni, bu genç sanatkârın elinde ateş karşısında kalmış bir balmumu gibi istenilen şekli almaktadır. Kitapta tabii ve selîs bir ifade vardır; mısralar –bir ikisi müstesna- (hep, hiç, hem, bir) gibi tek heceli imdatçı kelimelerle doldurulmamıştır. Kuvvetli kafiyeler, billurîn bir tınnetle sâmiada güzel bir musiki ihtizâzı yapıyor ve nazmın mükemmeliyetinde ikinci bir amil oluyor.

Şekle ait güzelliği ve şiirin ahengini değerlendirdikten sonra şiirlerden alıntılar yaparak şiirlerdeki manalar üzerinde durarak açıklamalar yapar. Şairin içinde bir "volkan" olduğunu, kitabı okurken bunun hissedildiğini söyler. Ona göre şair; hayranlık uyandıran, haz veren bazı şiirlerinde yakaladığı kuvveti bütün şiirlerine yansıtamamıştır.

---

[431] Mehmet Asım, "Mustafa Kemal", *Vakit*, nr. 4029, 26 Mart 1929.

[432] Refik Ahmet, "Sanat ve Hayat: Örümcek Ağı", *Vakit*, nr. 2852, 8 Kânunuevvel 1925.

Refik Ahmet'e göre eserde tabiatın şiiri vardır ve "şehvî ihtiras" şiirlerdeki mısralarda hissedilir. Edebiyatımızda bir yenilik olarak bu kitapta "korku edebiyatı" vardır. Bu değerlendirme İnci Enginün'ün "ürpertici hayaller ile uyandırılan korku da şairin trajik cephesini besler"[433] yorumuyla paralellik gösterir.

"Bağbozumu" başlıklı bir başka makalesinde Hüseyin Siret [Özsever]'in 1928'de neşredilen *Bağbozumu* adlı kitabını ele alır.[434] Yazıda Servet-i Fünun edebiyatını değerlendiren yazar bu dönemden günümüze Tevfik Fikret, Halit Ziya, Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif gibi çok az yazarın ulaşabildiğini söyler. O dönem zevkle okunan eserlerin edebiyat tarihimize bir şey kazandırmadıklarını iddia eder. Hüseyin Siret'in eski şiirlerinden örnekler vererek tanıtan yazar, onu Servet-i Fünun'un "yegâne lirik şairi" olarak tanımlar. Kısaca eserle ilgili şekil ve mana değerlendirmesi yapar:

> 1913'ten 1919'a kadar yazılmış 16 parça nazım bu eserin muhteviyatını teşkil ediyor. Aruzla yazılmış olan ve ifadesi maziye ait bir çeşni taşıyan bu şiirler kar'ie beşerî aşkın ince, sıcak, ruha sarhoş edici ürpertiler veren tatlı musikisini terennüm ediyor.

Kitaptan *Ayrılık*, *Kaldım Edebi Hicr ile* ve Süleyman Nazif için yazılmış olan bir manzumeden örnekler vererek bu şiirlerle ilgili kısa cümlelerle olumlu yorumlar yapar. Ona göre, Hüseyin Siret'in şiiri eski ifadesine ve terkedilmiş olan aruz vezniyle yazılmış olmasına rağmen "tatlı ve munis" gelmektedir. Bunun da sebebi mısraların taşıdığı kuvvetli ritimdir.

Yaşar Nabi Nayır'ın 1929'da yayımlanan *Kahramanlar* adlı kitabıyla ilgili detaylı değerlendirmeler yapar.[435] Kitabın kahramanlarına "ben, sen, onlar, vesaire" şeklinde isimler verilerek eserin dört bölüme ayrıldığını açıklar. Kitapta şairin filozoflaştığını; fakat felsefesinin "skolastik Allah telakkisinden" öteye geçemediğini belirtir. Kitaptaki felsefenin okuyucuyu etkilemeyen bir düzeyde olması sebebiyle şairi eleştirir:

> (…) henüz yirmi yaşında olmasına rağmen ölümden bahsediyor, bu ölüm kudretli ve sihrengiz bir girdap halinde bizi kendisine çekip başımızı döndürmüyor; hisli ve içli bir gencin melânkolik tahassüslerinin kendisini sürüklediği karanlık çukurdan başka bir şey söylemiyor. Şair kitabının içinde aşklarını terennüm ediyor, fakat bunlar, yirmi yaşın çılgın ve canlı ihtirasları değildir, marazî his fantezilerine benziyorlar. Şair açların şarkılarını yazmış, bunlarda öyle ölgün bir tevekkülün ifadesi var ki insan o güzel mevzuun böyle ziyan edilmesine adeta acıyor.

---

[433] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 66.

[434] Refik Ahmet, "Yeni Neşriyat: Bağbozumu", *Vakit*, nr. 3972, 28 Kânunusani 1929.

[435] Refik Ahmet, "Tenkit: Kahramanlar", *Vakit*, nr. 4296, 25 Kânunuevvel 1929.

Yazara göre, yirmi yaşındaki bir şair felsefeden bahsedecekse bahsettiği pozitif ve maddeci bir bilime dayanan felsefe olmalıdır. Eserde iyi gözüken şiirler; "Karpuz Kabuğu Üstüne Mısralar", "Aşkımız", "Onların Şarkıları", "Ateşçinin ve Madencinin Türküleri", "Ağlama" ve Zincirli"dir. Bunların arasında "Karpuz Kabuğu Üstüne Mısralar" şiirinin ismiyle konusu alakasızdır. Yaşar Nabi'nin sanatını "silik ve müphem çizgilerle yapılmış" resimlere benzeterek olumsuz düşüncelerini dile getirir.

Ahmet Refik [Altınay]'in[436] 1932'te neşredilen *Gönül* isimli kitabını değerlendirdiği makalesinde Refik Ahmet Sevengil'e göre, tarihçi olarak bilinen bir ismin şiir kitabı yayımlanmasının herkeste bir "hayret" yaratmıştır.[437] Ahmet Refik'in şiirle amatörce ilgilendiğini ve belirli konuları ele aldığını belirtir. Onu, ada ve aşk şairi olarak tanımlar. Şiirlerinden hareketle hem şair hem de âşık olarak adlandırılabilir. Eserin içeriğiyle ilgili bilgiler veren yazar, şairin "şarkı" türünde eserler yazdığının altını çizer:

> Ahmet Refik Bey'in şiir kitabında yetmiş tane şarkı, bir manzume bir de manzum hikâye var. Manzum hikâye mizahîdir. Ressam Çallı İbrahim Bey'in doğuşunu, büyüyüşünü ve şair ahvalini tasvir eder. Manzume Burgaz adasının vasfındadır. Gene ada ve aşk mevzuu…

Şarkı yazmanın şiir yazmaktan daha zor olduğunu belirten yazar, Ahmet Refik'in şarkılarının birçoğunun bestelendiğini ve insanların bu şarkıları dillerine doladıklarını beyan eder. Ayrıca şiirlerde Divan edebiyatının en güzel şiirleri değerinde mısraların olduğunu dile getirir. Bu şiirleri yazan şairin eski edebiyatın ve şarkı edebiyatının malzemelerinden yeterince yararlandığını söyler. Ona göre bazı mısralardaki kelimelerin gereksiz uzatılmalarına, tutukluklara bakarak Ahmet Refik'in aruz veznine pek hâkim olmadığını söylemek mümkündür. Bu kusurlara karşı, şarkıların dilden dile dolaşması şairin insan ruhuna hâkim olduğunu gösteren önemli bir etkendir.

---

[436] Ahmed Refik Altınay (ö. 1937): Son devir Türk tarihçisi. Darülfünûn Tarih müderrisi. Daha çok popüler bir tarihçi olarak tanınan Ahmed Refik'in yazı hayatı askerî okullardaki öğretmenliği sırasında başlar. Günlük ve haftalık gazete ve dergilerde sürekli olarak yazan Ahmet Refik, bir süre *Tercümân-ı Hakîkat* ve *Millet* gazetelerinin başyazarlığını da yaptı. Daha sonra *İrtikā*, *Ma'lûmât*, *Hazîne-i Fünûn* ve *Mecmûa-i Ebüzziyâ*, *İkdam* ve *Peyam* ile İttihatçılar'ın yayın organı olan *Yeni Mecmua* ve *Anadolu Mecmuası*'nda da makaleler yayımladı. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Abdülkadir Özcan, "Ahmed Refik Altınay", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 1989, https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-refik-altinay (20.05.2022).

[437] Refik Ahmet, "Tenkit: Gönül", *Vakit*, nr. 5401, 20 Kânunusani 1933.

"Boş Saatlerde" başlıklı bir başka yazısında Mehmet Nurettin [Nurettin Artam]'in 1933'te yayınlanan *Boş Saatlerde* adlı eserini değerlendirir.[438] Refik Ahmet' göre, Mehmet Nurettin'in eseri insanın içinde, tabiatla baş başa kalındığında tabiatın insana gelmiş geçmiş sevgileri, bütün güzel şeyleri hatırlatması ve yaşama isteği uyandırması gibi duygular uyandırır. Bu mensur şiirlerin hepsi "komprime" bir hale getirilen şiirlerdir. Şiirlerde kalp çarpıntısı, hasret, kavuşma gibi duygular birbirine karışmış durumdadır. Bu durum da şiire yeni bir "çeşni" vermektedir.

Eserle ilgili yüzeysel değerlendirmeler yapan yazar, şairin benzediği şairlere örnekler verir ve eseri överek eseri edebiyatımız için büyük bir kazanç olarak görür:

> Üstadın mistik ruhunda Hayyam, Mevlâna ve Tagor dile gelmiş gibidir. Işığını asırlardan asırlara uzatan meşale, bu kitabın satırları içinden ruhları aydınlatıyor. Olgun bir varlığın kuvvetli eseri Türk dilinde çoktan beri susmuş olan bir nağmenin yeniden canlanmasıdır.

Boş Saatlerde'yle ilgili bir diğer değerlendirme Fikret Adil tarafından "Üç Kitap" başlıklı makalede yapılır.[439] Yazar, Refik Ahmet'in değerlendirmelerine pek katılmaz. Şairin tavsiyesine uyup eseri boş saatlerde okuduğunu söyler ve eserle ilgili kısaca olumsuz bir değerlendirme yapar. Eseri oluşturan 34 parçanın yarısından fazlasının "ısrar"la dolu olduğunu belirtir. Sadece bir parçasının, süslü kağıtlara basılıp çoğaltılması gerektiğini dile getirir ve bu parçayı nakleder.

Refik Ahmet Sevengil, Necmettin Halil [Onan]'in 1933 yılında Sühulet Kütüphanesi tarafından neşredilen *Bir Yudum Daha* isimli eserini ele aldığı yazısında günlerdir bu şiirin diline dolandığını söyler.[440] Şiirin musikisi kendisini cezbetmiştir. Şairin altı yıl önce *Çakıl Taşları* isimli bir şiir kitabının yayımladığını ve bu eserde genç bir adamın sevgisini ve hassasiyetini gösteren mısralar olduğunu ifade eder. Şairin, 1932'de *İşleyen Yara*[441] adıyla bir roman kaleme aldığını ve 1933'te de *Oğuzlar* ismiyle bir piyesinin sahnelendiğini hatırlatır. Son yayımladığı yeni şiir kitabında yeni bir hava olduğunu ve geçen yılların şairin hassasiyeti üzerinde bir olgunluk yarattığını dile getirir. Şiirlerdeki eksik olan tek noktanın yerliliği doğrudan doğruya ima edecek anlamlar dışında genel anlamlar taşıması olduğunu ileri sürer:[442]

---

[438] Refik Ahmet, "Tenkit: Boş Saatlerde-Mehmet Nurettin'in Mensureleri", *Vakit*, nr. 5427, 17 Şubat 1933.

[439] Fikret Adil, "Yeni Kitaplar: Üç Kitap", *Vakit*, nr. 5510, 14 Mayıs 1933.

[440] Refik Ahmet, "Tenkit: Bir Yudum Daha…", *Vakit*, nr. 5585, 28 Temmuz 1933.

[441] Bu roman, eleştiri yazısının kaleme alındığı tarihlerde kitap olarak basılmamıştır, 7 Teşrinisani 1932 – 8 Kânunusani 1933 tarihleri arasında *Vakit* gazetesinde tefrika edilmiştir.

[442] Refik Ahmet, "Tenkit: Bir Yudum Daha…", *Vakit*, nr. 5585, 28 Temmuz 1933.

> San'atta yerlilik, beynelmilelliğe yol açan bir mühim kudrettir. Bu damgayı taşıyan eserlere mev'ut büyük istikbali düşünerek ve Necmettin Halil'in eserleri için de ayni şeyi istiyerek bu şiirlerde bana eksik görünen unsuru işaret ettim.
>
> Necmettin Halil'in kitabında "İzmir Kapılarında" başlıklı bir kısım var. Hamasî ve talimî edebiyatın en güzel eserleri arasında sayılması lâzım gelen bu kısımdaki şiirler, Anadolu harbi ilhamlarını canlandıran muvaffak eserlerdir.

Eserin değerinin millîliği ne ölçüde taşıdığına bağlı olarak artacağını dile getiren yazar, eserdeki en güzel bölümün de Millî Mücadele dönemini anlatan kısımlar olduğunun altını çizmiştir.

Bir diğer eleştiri yazısında, Nurettin Artam'ın 1933'te İnkılâp Kütüphanesi tarafından yayımlanan *Varım Yoğum* adlı eserini ele alır.[443] Bu eser, şairin bir önceki *Boş Saatlerde* eserinden sonra vezin ve kafiyeyle donatılmış bir kitaptır. Bu özelliği nedeniyle de şöhretinin sadece arkadaş çevresinde kalmayarak bütün memlekete yayılacağına inanır. Yazar, eserde en çok "Mehmet'i Unutma" şiirini beğendiğini söyler ve eserin yerli unsurlarla dolu olması nedeniyle başarılı bulur:

> "*Varım Yoğum*", içli sözlü çarpıntılarla dolu bir kalbin sevgi ve ıstırap gibi iki en büyük kudretile sarılıp sarsılıp coşmasını söyliyen şiirleri topluyor. Bu sevgi yurda, yurdun taşına toprağına, yurdun insanlarına, yurdun kadınlarına karşıdır ve bu ıstırap yurdu ve yurt insanlarını saran felâket çenberinin tazyikiledir.

"İlhami Bekir'in Yeni Bir Şiiri" başlıklı başka bir makalesinde İlhami Bekir [Tez]'in İstanbul Halkevi'nin çıkardığı *Yeni Türk* mecmuasının son sayısında neşredilen *Kendi Elleriyle Türkü Yaratanların Deyişi* başlıklı şiirini değerlendirir.[444] Refik Ahmet, bazı kitap çıkaran şairler hakkında birkaç satır yazmaya gerek duyulmazken, bazı genç şairlerin kitap neşretmeden tek şiiriyle birçok makaleye konu olabileceklerini dile getirir. Onu, bu genç şairlerden birisi olarak tanımlar. Türkiye Cumhuriyeti'nde yapılan inkılapların izlerini şairin bu şiirinde açıkça görebileceğimizi söyler. İlhami Bekir'i halktan biri olarak gören yazar, onun aynı zamanda halkçı olmasını, sanatını da halk yararına kullanmasını takdirle karşılar. Siyasî, sosyal birçok alanda yapılan inkılapların şiirinde görülmesiyle şairi, yeni Türkiye'nin yeni sanatçısına çok iyi bir örnek teşkil etmesi bakımdan önemli bir yere konumlandırır:

> Halktan ve halkçı olan İlhami Bekir, san'atın da halk terbiyesinde vazifeli ve hattâ faydalı olabileceğine inanmış ve kendisini bu yola vermiştir. Yeni Türkiyenin yaratılışı karşısında şairin duyduğu heyecan, insanın içine ne samimî ne ılık, ne güzel bir ürperti veriyor.
>
> Yeni Türkiye, karanlık ve küflü bir maziyi, arkada bıraktıktan sonra, o maziye ait düşünüş sisteminin de artık değişmesi lâzımdır. Devlet şeklinde,

[443]Refik Ahmet, "Yeni Eserler: Varım, Yoğum", *Vakit*, nr. 5662, 12 Birinciteşrin 1933.

[444]Refik Ahmet, "Edebiyat: İlhami Bekir'in Yeni Bir Şiiri", *Vakit*, nr. 5669, 19 Birinciteşrin 1933.

> içtimaî ahlâkta, hukukta ve öteki sahalardaki bu değişikliği edebiyatımız - yazık!- henüz anlamadı. İlhami Bekir, müstesnalardandır. *Yeni Türk* mecmuasındaki son yazısı yeni Türkiyeyi canlandıran vasıfların şiirimizdeki ilk akislerini taşıyor.

İlhami Bekir [Tez]'le ilgili bir başka değerlendirme H. K. imzalı "Çemberleyn'in Hâtıraları ve 43 Şiir" başlıklı makalede görülür.[445] Yazıda İlhami Bekir'in 1936'da Sinan Matbaası tarafından neşredilen *Olduğu Gibi* adlı kitabı ele alınır. Şairin 1932'den sonra çıkardığı küçük broşürlerdeki en beğendiği şiirlerinin yanına yeni yazdığı şiirleri ekleyerek kitap halinde yayımladığını belirtir. Yazara göre, İlhami Bekir'de meydana gelen "fikir değişikliği" yıllar önce Servet-i Fünun'da yayımladığı yazılarla 43 şiirden oluşan en son eseri karşılaştırıldığında ortaya açıkça çıkmaktadır. Bu değişikliğin nedenlerini araştırmak, şairin karakterini meydana çıkarmak için üstünde durulması gereken önemli bir noktadır.

Yazara göre eserdeki en önemli eksiklik, şiirlerden çıkarılması gereken fazlalıklardır. Buna karşın şiirlerden örnekler nakledilerek şiirlerin ritminin ve ahenginin çok güzel olduğunu dile getirir. Bazı kişilerin bu şiirler için "Nazım Hikmet'in sesi" olduğu iddiaları yanlıştır. Şiirler tamamen İlhami Bekir'in kendi öz sesidir. Kendine yeni bir dil arayan şair olarak gördüğü İlhami Bekir'in küçük kusurlarını giderdikten sonra edebiyat tarihimizde çok uzun yıllar boyunca değerli bir yere sahip olacağını iddia eder:[446]

> Herhalde, İlhami Bekir bugün şiir tecrübesi yapanlar arasında yeni bir dille konuşmak istiyor. Yeni bir dil, belki yeni bir fikir. Fakat biraz evvel de söylediğim gibi, bu yazıların bugün için eksik tarafları neresidir? Ben, şahsen, bu eksik dediğim tarafı, fazlalıkta buluyorum. Birçok romancılarımızda olduğu gibi kontrolsüzlük, bu yazıların yaprakları üzerinde yürümeğe çalışan ilk haşeredir. Onu küçük bir merhametsizlikle, hakikaten yeni bir kumaş olan bu şiirlerin nescinden çıkarır çıkarmaz, bu eserleri bir Mısır tahniti kadar, uzun bir zaman edebiyat tarihimizde muhafaza edebiliriz.

Refik Ahmet Sevengil "Akar Su" başlıklı makalesinde Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1937 yılında neşredilen *Akarsu* adlı şiir kitabını ele alır.[447] Yazar, Faruk Nafiz'i devrinin karakterini bir aşk şairi olarak en iyi şekilde anlatan şair olarak tanımlar. Bu son eserinde de "Adsız Şiir", "Atatürk'e", "İsmet İnönü'ye", "Bizim "Memleket", "Denizle Konuşan Adam" gibi destani manzumeler dışında kalan bütün

---

[445] H. K. "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Çemberleyn'in Hâtıraları ve 43 Şiir", *Kurun*, nr. 6603, 30 Mayıs 1936.
[446] H. K. "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Çemberleyn'in Hâtıraları ve 43 Şiir", *Kurun*, nr. 6603, 30 Mayıs 1936.
[447] Refik Ahmet Sevengil, "Yeni Eserler: Akar Su", *Kurun*, nr. 6869, 27 Şubat 1937.

şiirlerin aşk şiirleri olduğunu söyler. Daha önceki eserlerinde gerçekçi bir şekilde millî unsurları kullanan Faruk Nafiz'i neden aşk şairi olarak tanımladığını açıklar:

> Gerçi Faruk Nafiz'in bundan önce çıkmış olan kitaplarında realiteyi, yaşanılıp giden içtimai faciayı, memleket manzaralarını, sefalet ve ıztırabı, kalkınmayı, kurtuluş hamlesini pek büyük bir kuvvet ve asaletle ifade eden hakikaten yüksek şiirleri vardır; fakat o, bütün bunlara rağmen, daima kadın ve erkek arasındaki cinsî membadan gelme arzuyu yana yakıla anlatmaktan hiçbir zaman geri kalmıyan bir şairdir ve elbette, herkes bilir ki, bu duygu bütün dünya edebiyatında, her asırda, her zaman asla eskimek bilmiyen bir mevzudur ve sanatkârlar için daimî bir ilham kaynağıdır.

Yaşanılan devir içinde sevgilerin kısa ömürlü olmasına değinen yazar, böyle bir devirde aşk şairi olmanın çok güç bir şey olduğunu belirtir. Faruk Nafiz'in bu güçlüğü aştığını ileri sürer. Şiirlerden parçalar naklederek mana yönünden şiirleri değerlendirir. Özellikle "Aşk İlahileri" şiirinde aşkın felsefesini yapmıştır. Bütün şiirler okunduktan sonra Faruk Nafiz'in neden diğer şairlerden daha çok okunup beğenildiği anlaşılacaktır. Ona göre şairin son eseri büyük bir lezzetle okunacak ve edebiyat tarihimiz için önemli bir değer sayılacak bir eserdir. Özellikle "Bizim Memleket" şiiri diğer günlük zevkleri anlatan şiirlerinin yanında ölümsüzlüğe aday olabilecek bütün özellikleri barındıran bir şiirdir.

İlk şiirlerinde yoğun olarak aşk temini kullanan şair daha sonra bu temi Anadolu insanının hayatında arar. Çok kuvvetli bir cinsellik taşıyan ihtiras şiirleri, aşk kırgınlıklarını Anadolu gençlerinin hayatlarında bulur.[448] Bu açıdan bakıldığından tenkidin şairi önemli bir noktadan değerlendirdiğini söyleyebiliriz.

[Ayın.]. [S(e)]. imzalı "Piyale" başlıklı yazıda Ahmet Haşim'in *Piyale* adlı eseri değerlendirilir.[449] Yazının girişinde yalnız Türk şiiriyle ilgilenen, bütün zevki Tevfik Fikret'in *Rübab-ı Şikeste*'sinden veya son nesil şairlerin şiirlerinden ibaret olan kişilerin *Piyale*'yi garip bulacakları ve anlayamayacakları belirtilir. Yazının devamında Ahmet Haşim'in şiir anlayışında manaya değer vermemesiyle ilgili kısa değerlendirme yapılır. Ahmet Haşim'in şiirlerinden zevk almak isteyenlerin her şeyden önce şiir ve sanat adına söylenmiş genel fikirleri bir kenara bırakmaları tavsiye edilir. Bu durum Fuzuli'nin mısraları alıntılanarak açıklanır:

> Piyale şairi de tıpkı Fuzuli gibi:
> Şiir zevkinden olmayan âgâh,
> Ehl-i şiire mezemmet eylemesin
> Kendi cehline itiraf etsin
> Her keramete sihir söylemesin..

[448] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 44.

[449] [Ayın]. [S(e)], "Fikir Hayatı: Piyale", *Vakit*, nr. 3207, 5 Kânunuvvel 1926.

> demek istiyor. Hakikaten Piyale'nin sahifeleri arasına dağılmış öyle mısralar var ki bunlardan zevk alabilmek için herhangi bir bedii ve beyan kaidesine tevâfuk aramak ressamın fırçasından dökülen sihirengiz renklerin kimya ile alakasını bulmağa çalışmak gibi insana tehlike ve ıstırap hissi verir. Yalnız anlaşılamayan nokta şiirlerinden çok kere o kadar temiz ve berrak bir ahenge inzimâm eden hülyalı şairin "edebiyat" denildiği zaman gösterdiği telaş ve heyecandır.

Yazar, şiirlerde her türlü "mana ve vuzuhu" ihmal ederek "manasızlığa" düşmeyi lüzumsuz bir tevazu olarak değerlendirir. Özellikle Ahmet Haşim gibi bir ismin bu tevazuya ihtiyacı yoktur. Eserde "kafiye hatırı" için "kelimelerin telaffuz kıymetlerini" kaybettiği dile getirilir. Vezin sorunları sebebiyle kelimeler, Divan şiirlerinde olduğu gibi doğal ahengini kaybetmiştir. Eser bu yönleriyle olumsuz bir şekilde eleştirilir. Buna karşın şiirlerdeki "hayal güzelliklerinin" eserdeki olumsuz yönleri unutturacak düzeyde olduğu söylenir.

Piyale'de Ahmet Haşim'in önsöz yerine "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" başlığıyla bir yazısı vardır. Bu yazıda şiir anlayışını açıklayan şair, şiirde anlam arayanları şiir okuyucusu olarak görmez. Şiirin, kelimelerin birbiriyle kurdukları ilişkiden meydana gelen sesin uyandırdığı duygu ve düşünceler olduğunu dile getirir.[450] Bu bilgiler açısından bu tenkide bakıldığında, eleştirilerin özellikle şiirlerindeki anlam ve kelimelerin telaffuzları üzerinde durması dikkate değerdir.

Nurettin Artam ilk kitap tenkit yazısında Şükûfe Nihal'in 1927'de yayımlanan *Hazan Rüzgarları* adlı şiir mecmuasını değerlendirir.[451] Bu değerlendirme yazısında detaylı bir tenkit gözlenmez. Genelde kitapla ilgili, olumlu yorumlar yapılır. Yazıda dikkate değer tek bir yorum eserdeki bir şiirden nakledilen mısralarda Yahya Kemal'de görülen bir hisle benzerlik bulunduğuna dair görüştür:

> Şair Yahya Kemal durduğunu sandığı "kalp ağrılarını" birdenbire nüksettiren bir his, Şükûfe Nihal Hanım'da:
>
> Esti meçhul bir rüzgâr
> Gibi aklımda sesin…
>
> beyitiyle başlayan ve:
>
> Soldu manası bence
> Yaşamanın, ölümün;
> Telleri bak ne ince
> Bağladığın düğümün!
>
> kıtasıyla biten güzel bir manzume ilham etmiştir. Görüyorsunuz ki şair, güzel sesin karşısında hayatın da, ölümün de rengine soluk bir tül örtmekte zevk bulmuştur.

[450] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, s. 613-614.

[451] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Bir Şiir Mecmuası: Hazan Rüzgarları", *Vakit*, nr. 3675, 30 Mart 1928.

Yazarın burada bahsettiği Yahya Kemal'in "Ses" adlı şiirinde duyduğu bir besteden sonra geçmişi hatırlayarak, dindi zannettiği "kalp ağrıları"nın yeniden nüksetmesidir.[452] Yazar bu noktada Şükûfe Nihal'in Yahya Kemal'in şiirlerinden ilham aldığına yönelik düşüncelerini aktarır.

İkinci tenkidinde, Burhan Ümit'in 1933'te neşrettiği *Yunus Emre Divanı*'nı iki yazı üzerinden değerlendirir.[453] Yazının girişinde, Burhan Ümit'in mukaddemede değindiği geçmiş edebiyata yönelik eleştirilerini haksız bulur. Baki'yi kötülemek için bundan yirmi, yirmi beş yıl önceki edebiyat kitaplarında bile tenkit edilen bir iki beyitinden başka örnek verememesini eleştirir. Geçmiş şiiri Arap ve İran kültürü etkisi altında kalmasıyla yerden yere vuran Burhan Ümit'in aynı zamanda Nef'i ve Nedim gibi şairlere saldırmasını da haksız bulur. Ona göre bu tür şairler az da olsa millîlik gösteren şairlerdir:

> Nefî'ye savuracağınız yumruk haklı olabilir. Fakat bu, bütün Osmanlı ülkesi arap ve acem kültürü üzerinde buram buram tüterken herhangi bir Türkü Acemin Zamoğlu Rüsteminden, Arabın Hatemi Taî'sinden çok üstün gören bir beyte vurulursa umduğumuz tesiri yapmaz. Terkibin, seci'in, kafiyenin, aruzun, hulâsa agel'le papağın o müthiş istilâsı altında bir miktar milliyetperverlik gösteren bir beyit, hücum için en sonraya bırakılabilir.
>
> Eskiler içinde, böyle gizli kapaklı da olsa, yarıbuçuk milliyetperverlik gösterenlerin bu yoldaki yazılarını, ben, kendim, yadırgamam.
>
> Onun için Sâdabat ve Lâle devri şairi Nedim'in de en beğendiğim mısralarından birisi, İstanbul için yazdığı:
>
> Bir sengine yekpara acem mülkü fedadır!
>
> mısraıdır.

Yazara göre, Burhan Ümit mukaddemeden sonra Yunus Emre'yi çok haklı yönlerden yüceltmiştir. Yunus Emre'nin bütün hayatını naklederken ve yer yer Mehmet Fuad Köprülü'nün *Edebiyatımızda İlk Mutasavvıflar* adlı eserinden alıntılar yapmıştır. Burhan Ümit, Yunus Emre için "ümmî" denmesine karşı çıkmıştır, bunun aksine onun medrese eğitimi almış Arapça ve Farsça bilen bir "alim" olduğu kanaatindedir. Nurettin Artam, bu düşünceye de karşı çıkar. Ona göre, kitapta gösterilen ayet ve hadislerin anlamlarını öğrenmek için bir medrese tahsiline gerek yoktur. Yunus Emre, zamanının herhangi bir dervişi gibi bütün bunları bağlı bulunduğu dergâhta "mürşidinden" öğrenmiş olabilir. Onun Arapça bildiğine dair örnek olarak gösterilen mısra da hatalıdır:

Likalbi minelkalbi revzenün sorun nedir?

---

[452] Yrd. Doç. Dr. Süheyla Yüksel, "Yahya Kemal'in Şiirinde Bir Duygu İfadesi Olarak 'Yaz' ve 'Geçmiş Yaz' Üzerine", *TÜBAR-XXXI-*, 2012-Bahar, s. 341.

[453] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Tenkit: Yeni Bir Kitaba Dair", *Vakit*, nr. 5522, 26 Mayıs 1933.

> Mısraı sahiden Yunus'un ise koca Türk şairinin arapçayı pek iyi öğrenmemiş olduğuna kanaat getirebiliriz ve bu da kendisi için hiçbir kusur ve noksan sayılmaz.

Nurettin Artam *Yunus Emre Divanı*'yla ilgili ikinci yazısında Burhan Ümit'in Yunus Emre'yi sanat endişesi taşıyan bir şair olarak görmesine ve onun yazdığı mısralar üzerine günlerce düşündüğüne dair hükümlerine karşı çıkar.[454] Onun sanat endişesi taşımadığını bir mısrasını örnek göstererek açıklar:

> Vakıa ben, Yunusun karihasını daha kuvvetli, ilhamını daha engin bildiğim için büyük şairin bir mısra üzerinde haftalarca düşündüğünü zannetmem. Nihayet, Yunus öyle mısralar yaratmış olabilir ki biz onların üzerinde haftalarca düşünmeğe mecbur oluruz. Fakat Burhanın dediği vaki ve doğru da olsa, Yunusun o günkü sanat endişelerile meşgul olmadığı muhakkaktır. Hiç şüphesiz, kendisine teskerelerinde beş, altı satır tahsis etmeyi bile fazla görmüş olan insanların telâkkilerine uygun olan sanat, Yunusta bir endişe olmamışsa, fena mı? Esasen şair kendisi de, çocukluğum zamanından beri ezberimde kalan bir mısraında bu sanatla alâkası olmadığını açıktan açığa söyler:
>
> "Yunusun sözlerin sanmakim teşbih."

Nurettin Artam'a göre Burhan Ümit, Yunus Emre'yle ilgili hükümlerinin çoğunda çelişkili ifadeler kullanmıştır. Bu çelişkiler sebebiyle de eseri birden fazla kişinin yazdığı hissi uyanmaktadır. Burhan Ümit hem "Divan" ismini korumuş hem de manzumelere divan ismini veren sırayı bozmuştur. Bununla da kalmamış şiirlere "Dörtlüler Bulacağız", "Seçmek Lazım", "Dün Gün" gibi alakasız başlıklar koymuştur.

Yazar, asırlarca hakkı yenmiş büyük bir Türk şairine hakkını vermek için atılan bu adım sebebiyle Burhan Ümit'i bütün olumsuz yönlere rağmen kutladığını dile getirir. Olumsuz eleştirilerinin nedeni de bu genç yazardan daha pek çok eser beklentisi içinde olmasıdır.

Fr. imzalı "Çoban Şiirleri-Bükolikler"[455] başlıklı yazıda Publius Vergilius'un *Eclogues* olarak da adlandırılan *Bucolique* eserinin Ruşen Eşref [Ünaydın] tercümesi değerlendirilir. Yazıda Vergilius ve eserleriyle ilgili kısa bilgiler verilir. Yazar Vergilius'u çok nezih, ince hisli, sakin ruhlu bir şair olarak tanımlar. Tabiatının onu kibar, hayalî ve ince şeyler söylemeye sevk ettiğini ve "İnsan üsluptur." anlayışıyla şiirlerinin de kendine benzediğini belirtir. Vergilius'ta tek olumsuz özellik olarak Yunan edebiyatından gereğinden fazla etkilenmesini gösterir. Ruşen Eşref'in tercüme ettiği bu eserinde de Antik Yunan şairi Teokritos'un eserlerinden ilham aldığını

[454] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Tenkit: Yeni Bir Kitaba Dair", *Vakit*, nr. 5523, 27 Mayıs 1933.
[455] Fr., "Yeni Eserler: Çoban Şiirleri-Bükolikler", *Vakit*, nr. 4240, 29 Teşrinievvel 1929.

vurgular. Bu tür klasik bir eseri dilimize başarılı bir şekilde kazandırdığı için Ruşen Eşref'i kutlar.

Ahmet Sırrı [Uzelli], Ercüment Behzat Lav'ın *S.O.S* isimli kitabını değerlendirdiği kısa yazısında esere hâkim olan ruhun "Senfoni", "Konak", "Maden Kuyuları", "Tiyatro", "Parsın Ölümü" ve "Yağmur" adlı şiirlerde görülebileceğini belirtir. Şiirleri daha çok şekil konusu üzerinden değerlendirir:[456]

> Şair, kelimeleri istediği gibi kullanmış, satırlara istediği şekli verecek derecede geniş ve kayıtsız davranmıştır. Hele bazı kısımlarda tek tek kelimeler, belli başlı bir izah ve tasvir remzi olarak kullanılmıştır.

Şairin bu tasarrufları nedeniyle şiirlerinin anlaşılmasının zorlaştığını dile getiren yazara göre, şiirleri okumadan önce onların nasıl okunacağını düşünmek gerekir. Kayıtsızlığına karşın şairin eserde kaybolup gitmediğini, başarılı olduğunu söyler.

Fa. [Fikret Adil][457], Nazım Hikmet'in 1932'de yayımlanan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* kitabını değerlendirdiği yazısında başlığın altında kitabın künyesini verir ve kitabın yayımlandıktan sonra türlü tartışmaların meydana geldiğini söyler.[458] Şairin en yakın dostu olan Vâ-Nû'nun 1932 yılında Nazım Hikmet'in hala "eskiyen yenilikler" yapmakta ısrar ettiğini dile getirdiğini belirtir. Bu eleştiriye katılan yazar, Nazım Hikmet'in "ileriye giderek istikbali haber vermeye" başladığını ifade eder.

Eserdeki Roy Dranat'ın kim olduğunu açıklar. Bu ismin Hindistan'da birbirine zıt iki hareketin başında bulunan Roy ve Bahindra Tagor [Rabindranth Tagore] isimlerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Eserden uzun bir parça nakleden yazar, eserdeki Hintli genç ile İngiliz kızın aşklarına değindikten sonra eserin tamamlanmamış olduğunu ileri sürer:[459]

> (Benerci kendini niçin öldürdü) bugünkü şekliyle mütefekkirlerin ve halkın da anlıyabileceği bir devrin dastanıdır. Nazım Hikmet, biraz acele yazılmış hissini veren bu kitabıyla eski bir tarzı yenileştirmiş, yeknesaklığı okunmasına sekte veren romanı okunur bir hale getirmiştir. Yalnız yukarıda söylediğim (acele yazılmış hissi) bu tarzın Nazım tarafından henüz (Tam)laştırılmış bir biçime sokulmamış olmasındadır. Araştırma devresinden sonra elbet bir de (Bulma) devresi gelecektir.

---

[456] A. Sırrı, "Söz Arasında: S.O.S", nr. 4925, 25 Eylül 1931.

[457] "Fa." Fikret Adil'in *Vakit* gazetesindeki yazılarında kullandığı müstear isimdir. Detaylı bilgi için bkz. Filiz Mehmetoğlu, "Fikret Adil", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fikret-adil (16.11.2020).

[458] Fa., "Yeni Eserler: Benerci Kendini Niçin Öldürdü?", *Vakit*, nr. 5049, 28 Kânunusani 1932.

[459] Fa., "Yeni Eserler: Benerci Kendini Niçin Öldürdü?", *Vakit*, nr. 5049, 28 Kânunusani 1932.

Ayrıca kitabın içinde yer alan ve Fikret Mualla'nın çizdiği resimlerin metinle birbirine bağlı olduğunu belirtir.

İmzasız olarak neşredilen "Türkçe Gülistan" başlıklı yazıda Sadi Şirazi'nin *Gülistan* eserinin Ahmet Nusret tarafından tercümesi ele alınır.[460] Ahmet Nusret'in eseri olduğu gibi tercüme etmekten çok "mealen" tercüme ettiğini dile getirdiği aktarılır. Buna karşın eserde yer alan bazı parçaların bu hedefe yaklaşamadığı ileri sürülür. Eserden parçalar alınarak, daha doğru tercümelerinin nasıl olması gerektiği örneklerle gösterilir:

-6-

Hey nuş cihandan yok olsa bile kimse; baykuşun gölgesi altına girmez.

(Türkçe gülistan)

"Bu cümle yerine şu ibare daha ziyade Türk şivesine uygundur:

Devlet kuşu dünya yüzünden yok olsa bile baykuş onun yerine geçemez.

Gülistan'ı Türkçeye naklederken eserin "kelime ve ibarece" aslından uzaklaşmamak arzusunun eserdeki asıl mana ve mealin kuvvetle aktarılmasına engel olduğu dile getirilir.

İmzasız olarak neşredilen yazıda İsmail Safa [Esgin]'nın 1932 yılında yayınlanan *Zindan* isimli kitabı çok kısa bir şekilde değerlendirilmiştir.[461] Yazıya göre İsmail Safa'nın şiirlerinde duygular içli ve özlüdür; fakat bu özellikler sonuna kadar aynı kuvvetle devam etmez. Şiir dili fazlasıyla "pürüzlüdür". Bunun da sebebi yabancı kelimelerin gereğinden fazla kullanılmasıdır. Bütün bu kusurlara rağmen eser, genç şairin gelecek vadeden yeteneğinin bir ifadesidir.

Zindan'la ilgili ikinci bir değerlendirme, E. Şevket tarafından yapılır. Bu eleştiri daha önceki kısa tenkide nazaran daha detaylıdır.[462] Yazının girişinde İsmail Safa'nın meşhur şair İsmail Safa ile hiçbir ilgisinin olmadığı belirtilir. E. Şevket, eserde şairin daha önce hece şairlerinin aruz kadar kullanmadıkları bir vezni kullandığını ve aklına gelen Arapça ve Farsça kelimeleri bu veznin hecelerine bölüştürdüğünü ifade eder. Yazar eserden bazı parçalar alarak mantık hatalarından bahseder:

Gecesi çok, mehtabı yok, gündüzü az, kışı var
Sakinleri sakin değil, sükûneti vaveylâ,
Zemin siyah, sema siyah toprağında kan çağlar
Sabahı yok, akşamı var kimi Mecnun ve Leylâ

[460] İmzasız, "Fikir Hayatı: Türkçe Gülistan", *Vakit*, nr. 5304, 14 Teşrinievvel 1932

[461] İmzasız, "Fikir ve Edebiyat Hareketleri: Zindan", *Vakit*, nr. 5345, 25 Teşrinisani 1932.

[462] E. Şevket, "Gençleri Tenkit: Zindan", *Vakit*, nr. 5396, 15 Kânunusani 1933.

> Muhakkak ki şair bir zindandan bahsediyor. Fakat o kadar garip bir zindan ki Mecnunla Leylâ bir arada bulunuyor. Ben dünyanın hiçbir tarafında kadınla erkeğin birlikte hapsedildikleri bir zindan hatırlamıyorum. Diyelim ki şair böyle bir zindan tahayyül etti. Olura, şairlik bu… Ya şu birbirini cerheden kelimelere ne buyurulur. Yukarıya yazmış bulunduğum kıt'anın birinci mısraında (gündüzü az) diyen şair dördüncü mısrada (sabahı yok) diyor. Acaba -az bile olsa- sabahı olmadan gündüzü bulunan bir diyar mı keşfedildi? Herhalde diline aykırı gelen bu Arap ve Acem kelimeleri İsmail Safa Bey'i şaşırtmış olacak.

E. Şevket'e göre, şair elliye yakın şiirinin otuzundan fazlasında manayı bozar, Arapça ve Farsça kelimeleri çok kullanır. Vezin sınırlarını aşarak olmayacak kelimelerle kafiye yapmaya çalışır ve "Bir Temenni" adlı şiiriyle de Tevfik Fikret ve Faruk Nafiz'e "müşabehetler" arz eder. Eserde yer alan kusurları sıralayan yazar, bütün bu kusurların yanında şairin "şiir söylemekteki kabiliyetinin" inkâr edilemez olduğunu belirtir. Eserin bütününe yayılan özentiliği bırakarak tesirlerden kurtulduğunda birkaç güzel şiir ortaya koyabildiğini söyler ve bu şiirlere örnekler verir. E. Şevket'in eserin genelinde lisan, mana, kafiye ve vezin konularında çok başarılı olamadığının altını çizer.

Sadri Ertem, "Dönen Ses" başlıklı yazısında Hasan Âli Yücel'in 1933'te Remzi Kütüphanesi tarafından neşredilen *Dönen Ses* adlı eserini kısaca değerlendirir.[463] Yazısında Hasan Âli'yi çocukluktan beri tanıdığı için şiirlerini okurken kendini hislerinden alamadığını söyler ve eser eleştirisiyle ilgili dikkat çekici bir noktaya değinir:

> Hasan Âli'nin şiirleri üzerinde bir tenkit gezintisi yapmak benim harcım değil, çünkü böyle bir tenkit için evvelâ bitaraf olmak lâzım, sonra da şiir tekniği hakkında bir hayli şeyleri yan yana dizmek lâzım.

Hasan Âli'nin kişiliğiyle ilgili bilgiler veren yazar, şiirlerine kişiliğinin yansıdığını dile getirir. Ona göre Hasan Âli "şen şakrak fakat içinde hüzün taşıyan" biridir. "Âşık"a benzer ve "derunî" konuşur. Kalenderliği andıran bir hali vardır. Şiirlerinde hüzünle neşenin iç içe geçtiği "tasavvufî" bir hava sezilir. Bu karakterini günümüze kadar sürdürmüştür ve içindeki "Yunus edası" hiç sönmemiştir. Mantık ve felsefeye meraklıdır. Bu yüzden nüktelerinde, mısralarında bir mantık oyunu ve bir "felsefe endişesi" gizlidir. Bu endişe de "metafizik" endişesidir.

"Bir Kitap ve Bazı Düşünceler" başlıklı başka bir yazısında Mehmet Behçet Yazar'ın *Yumak* adlı kitabıyla ilgili yorumlarda bulunur.[464] Yazısının sonunda

---

[463] Sadri Etem, "İşaretler: Dönen Ses", *Vakit*, nr. 5562, 5 Temmuz 1933.

[464] Sadri Ertem, "Fikir ve Edebiyat: Bir Kitap ve Bazı Düşünceler", *Kurun [Vakit]*, nr. 7189, 15 İkincikânun 1938.

bahsettiği gibi eserin teknik değerinden bahsetmemiştir. Yazısının başında şairin düşünceleri doğrultusunda oluşturulan eseri dikkate değer "bir vesika" olarak tanımlar:

> Gerçi "Kâinat tasavvurlarımdan ibarettir" diyen bir zihniyetin güzel eseri bu çapta olmayacaktır. Çünkü o, örneksiz bir cihan yaratacaktır. Bu cihan bütün realitelerin üstündedir. Ruhun halkettiği bu cihanda en güzel sayılan şiir, ruhunu kendini tasavvur ettiği cihana sürükleyen eserdir. Yumağa bu cepheden değil, başka bir zaviyeden bakmak daha enteresan olur.

Esere bakıldığında otuz senelik şiir ve edebiyat dünyamızın "minyatürleşmiş" ruhunun görüldüğünü belirtir. Ona göre, eserde Batı zevki, Doğu egzotizmi, bir dergâhın "yaşadığı anın saadetini arayan ruhu", ıstırabını ve neşesini dile getiren halkın "basit tefekkürü" ve "bir dil tasfiyesinin en keskin hamleleri" göze çarpar. Şair, otuz senedir şiirin ve edebiyatın içindedir. Şair, edip ve edebiyat hocası olması nedeniyle toplumun "temayüllerini, istikametlerini, değişmelerini" şiirlerinde yansıtacak bir konumdadır. Toplumda otuz senede meydana gelen değişimlerin izleri Mehmet Behçet'in eserinde görülmektedir. Aynı zamanda yakından bildiğimiz "çehreler" de eserde yer alır. Bu çehreler arasında "dekorlarımızdan" silinip gidenler de mevcuttur.

Velet Çelebi, "Kıymetli Bir Âlim ve Eseri…" başlıklı makalesinde Ahmet Talat Onay'ın *Türk Şiirlerinin Vezni* adlı eserini ele alır.[465] Yazının başında Ahmet Talat Onay ve eserleriyle ilgili bilgiler verir ve onu çok çalışkan bir öğretmen olarak tanımlar. Memleketi Çankırı'da çıkardığı gazetede Türk edebiyatındaki en gerekli ve önemli eserleri vücuda getirdiğini düşünür. Milleti meydana getiren dört temel unsuru gösteren yazar, eserin değerini bu unsurlar üzerinden gösterir:

> Millet varlığı binasının dört direği farzolunursa bunlarda birincisi dil, ikincisi edebiyatta şiir envaı, üçüncüsü vezinler, dördüncüsü de edebî sanatlardır.
>
> Üstat şiir envaına dair mühim eserini geçenki senelerde neşreyledi. Bu sene de Türk şiirlerinin vezinlerini havi bir eser neşretti. Ancak heveskâr gençlerimizi tenvir için arzedeyim ki bu gibi eserler öyle roman, masal, hatta bir eser üzerine yazılan şerhler ve saire kabilinden çokça iş çıkarır telifler envaından değil, hatta arının bal toplaması, iğne ile kuyu kazması nevinden bile değildir. Daha güçtür. Düşününüz: Arap, Acem edebiyatı değil ki senden evvel birçok yazılmış eserler bulasın. Hatta Osmanlı edebiyatı da değil ki gene birkaç kitap ile hazırlanmış yüzlerce divanla karşılaşasın. Bunlar ilk kurulmuş eserlerdir.
>
> Bir kere mecmualardan, ağızlardan, şuradan buradan halk şairleri eseri toplıyacaksın. Bir halde ki görmediğin eşar envaı kalmıyacak. Pek tabiidir ki kendin de ihatalı bir şair, bir edip, bir üstad[-]ı edep olacaksın ki şiir, vezin envaını bileceksin. Bunların muhassenatını, kusurlarını bilmiş olacaksın. Hepsinin büyük üstatlardan misallerini hazırlıyacaksın. Sonra da ilmî bir surette dizeceksin. Gerçi halk şiirleri envaına, Türk vezinlerine dair pek muhtasar bazı

[465] Velet Çelebi, "Edebiyat: Kıymetli Bir Âlim ve Eseri", *Vakit*, nr. 5814, 15 Mart 1934.

> makale, bazı risale pek eski zamandan beri yazılmışsa da bu müdevven eserlere nisbetle onlar muhtıra kabilinden şeylerdir. Zaten bu eserlerde onlardan da bahsedilmiştir.

Bu tür bir eseri yazmanın zorluğunun altını çizen Velet Çelebi, eser aracılığıyla genç yazarlara seslenir. Bu eserin genç yazarlar tarafından mutlaka okunması gerekmektedir. Amacının gençlere bu eserdeki vezinler, türler, fikirler dışına çıkmamalarını tavsiye etmek olmadığını söyler. Ona göre, özellikle genç yazarlar bu tür eserleri okuyarak sanatlarını geliştirmelidir. Sadece Türk edebiyatını değil Azerî, Kazak, Kırgız, Tatar Uygur eserlerini de okumaları gerekir. Bunların yanında Arap, İran ve Batı edebiyat kitaplarını da takip ederek bunlardan yararlanmak zorundadır. Türk edebiyatının büyük isimleri olan Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Muallim Naci, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin gibi isimler kendi edebiyatlarının öncülerini yeterince olmasa bile yabancı edebiyatları hep takip etmişlerdir.

Behçet Kemal Çağlar *Vakit*'e Londra'dan bir mektup gönderir. Bu mektup "Akil ve Safahat"[466] başlığıyla gazetede neşredilir. Behçet Kemal mektubunda Mehmet Akif'in *Safahat*'ın yedinci kitabı olan 1933 yılında Mısır'da basılan *Gölgeler*'i detaylı bir şekilde değerlendirir. Londra'da geçirdiği günler boyunca hep Mehmet Akif'i düşündüğünü ve onun kendisi için bir nevi "muhayyel arkadaş" olduğunu söyler. Öncelikle kitabın ismini değerlendirir. Mehmet Akif'in Mısır'ın sıcak ikliminde İstanbul'un kuytu gölgelerini özlemesi nedeniyle kitabına bu ismi seçmiş olabileceğini belirtir. Ayrıca Süleyman Nazif'in vefatından sonra kimsenin Mehmet Akif'ten bahsetmemesini garipser. Sadece Mehmet Akif'in Taksim'deki evini ziyarete gittiğinde Faruk Nafiz'i onun kitaplarını hayranlıkla karıştırdığını gördüğünü ifade eder. Kitaba gereken değeri ve dikkati toplamak için Yahya Kemal'in Paris'ten Nedim'i, Rıza Tevfik'in Cambridge'den Gevheri'yi, Burhan Ümit'in de İsviçre'den Yunus Emre'yi ülkemize "getirdiğini" hatırlatır. Behçet Kemal burada tam olarak söylemese de kendisinin de Londra'dan Mehmet Akif'i ülkeye "getirdiğini" ima eder.

Eserdeki her şiirin birbirinden değerli olduğunu, tek bir mısranın örnek olarak gösterilmesinin eserin değerini ortaya koyacağını belirtir. Mehmet Akif'te acayip ve yersiz olarak gördüğü "fikr-i sabit"i olarak adlandırdığı "İttihad-ı İslam" düşüncesini

[466] Behçet Kemal, "Londra'dan Mektuplar: Akil ve Safahat", *Vakit*, nr. 5820, 21 Mart 1934. Gazetede "Akil ve Safahat" ibaresiyle yazılan başlıkta bir dizgi hatası olduğunu düşünmekteyiz. Yazının içeriği Mehmet Akif'le ilgili olması nedeniyle başlığın adı "Akif ve Safahat" olması gerekmektedir.

eleştirir. Bunu bir kenara koyarak eserden parçalar alan Behçet Kemal, eserin ve Mehmet Akif'in değerini ortaya çıkarmaya çalışır:[467]

> Onun harukulâde san'at ağacını kemirip duran "İttihad[-]ı İslâm" kurdunu, bu acayip ve artık yersiz "fikr[-]i sabit"i bir kenara atacak olursak; işte kadrocuların bile özlediği devletçi, cemiyetçi beyitler:
>
> Bugün ferdî mesainin nedir mahsulü, hep hüsran
> Birer beyhude yaştır damlıyan tek tek alınlardan…
> Bu hürriyet ve hak bizden büyük bir ahengi saî ister:
> Neden üç dört alın, bütün yurdun alnından boşansın ter!
>
> Eğer o zamanlar mevcut olsaydı; bu mısraları liberalizmin bütün şiddetiyle aleyhinde bularak "Serbest Fırka" onu içine almazdı…

Behçet Kemal, eserdeki en coşkulu ve "imanlı" bölümlerin Ankara'da yazılan parçalar olduğunu söyleyerek millîlik yönünden eserin kıymetini öne çıkarır. Bu hükmünü de şiirlerin altındaki tarihlere değil "Ben Ankara'nın mahsulüyüm!" gibi mısralara dayandırır. Şairin kendisinin bile farkında olmadan Ankara'yı Kabe'den üstün tuttuğunu ifade eder.

Eserde yer alan manzum hikâyelerinde Ahmet Rasim gibi İstanbul'daki günlük sıradan hayatı bütün canlılığıyla gözümüzün önüne getirdiğini söyleyen Behçet Kemal, eski Ramazan akşamlarında bir iftar vaktini anlatan mısraları örnek olarak gösterir. Kitapta yer alan son şiirin de millî felaketler yaşanırken "hâlâ teşbih ve istiare, hâlâ kafiye ve ahenk" derdine düşen bazı şairlerin kayıtsızlıklarının "azabını çeken ve kefaretini veren" mısralarla dolu olduğunu dile getirir.

İmzasız olarak neşredilen "Ruhsatî" başlıklı yazıda, 1936'da Kadri Öz tarafından derlenen ve Sivas Kâmil Basımevi tarafından yayımlanan *Ruhsatî* adlı eser kısaca değerlendirilir.[468] Yazının başında Mehmet Fuad Köprülü'nün öğrencilerinden Kadri Öz'le ilgili bilgiler verilir. 19. asır halk edebiyatı şairlerimizden olan Ruhsatî'den bir iki şiiri dışında şimdiye kadar çok az bahsedildiği belirtilir. Bu açıdan bakıldığında Ruhsatî ve eserleri üzerinden dönemin "fikir, mezhep ve lisan" özelliklerini tespit açısından çalışmanın önemli olduğu ifade edilir. Yazıya göre, Ruhsatî'nin dilde büyük sadeleşme hareketlerinin başladığı bir dönemde yaşaması, dikkatleri "koyu bir Divan edebiyatı senelerinde yetişmiş bir halk şairi" kadar çekememesine neden olmuş olabilir. Yazıda amacın sadece kitabın yayımlandığını okuyuculara duyurmak olduğu ve Ruhsatî'nin edebî şahsiyetinin tahlilini edebiyat tarihçilerine bırakıldığı aktarılır.

---

[467] Behçet Kemal, "Londra'dan Mektuplar: Akil ve Safahat", *Vakit*, nr. 5820, 21 Mart 1934.
[468] İmzasız, "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Ruhsatî", *Kurun [Vakit]*, nr. 6610, 6 Haziran 1936.

Ahmet Muhip Dıranas, "Bir Destan" başlıklı tenkit yazısında Nazım Hikmet'in 1936'da Yeni Kitapçı tarafından basılan *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı* adlı eserini değerlendirir.[469] Yazının girişinde bir sanat eserini tenkit etmenin güçlüklerinden bahseder. Güzel bir eserin kendisinde yarattığı heyecan veya kötü bir eserin kendisine verdiği nefret hissinin artık o eser üzerinde çalışmasına imkân bırakmadığını belirtir. Münekkidi eserle okur arasında "gereksiz bir elçi" olarak tanımlar. Münekkitliği, eseri keyfi nasıl isterse o şekilde mahkûm etmesi gibi birçok anlamsızlık barındıran bir uğraş olarak görmektedir. Bütün bu açıklamaları yapan Ahmet Muhip'in daha sonra eseri tenkit etmeye geçmesi bizce dikkate değer bir durumdur.

Eseri yüzde yüz yerli bir eser olarak tanımlar. Konusunu Türk tarihinden aldığını söyler. Eserden parçalar naklederek eserin birçok yerinde halktan gelen sesler, hece vezni, halk şiiri motifleri olduğunu belirtir. Özellikle halktan bahsettiği yerlerde halk ağzını kullanmasını; saraydan ve Enderun'dan bahsederken saray dilini taklit etmesini takdirle karşılar. Burada aniden eseri tenkitten vazgeçtiğini belirtir. Neden olarak eseri beğenmesini ve heyecan duymasını gösterir. Ahmet Muhip, şiir anlayışı kendinden farklı olan Nazım Hikmet'i beğenmesini hayretle karşılayan kişilere cevap verir ve Nazım Hikmet'in şiirlerinin genel bir değerlendirmesini yapar:[470]

> Bazı kimseler benim Nazım Hikmet'i nasıl beğendiğime ve sevdiğime hayret ediyorlar (Ben tamamen vezinli, kafiyeli şiirler yazdığım ve sanat telâkkimde ondan ayrıldığım için). Halbuki ben Sezar'ın hakkı Sezar'a verilsin istiyorum. O da bu kitabında aynı şeyi yapmıştır. Asırların tecrübesini sırtında taşıyan ve mükemmeliyetini sıkı disiplininden alan şiirde o da laubaliliklerden kaçıyor. Klâsik ve halise gidiyor. Bir kelimeyle güzel yazıyor (Kitaptaki nesirler de buna dahil! Ve yukarıya almış olduğum parçaları, en bîtaraf olmıyan bile beğenmemezlik edebilir mi?).

Saydığı özelliklerle Nazım Hikmet'i tebrik eder ve yazının sonunda okurla sanatçı arasında yaptığı "elçilik"ten pişman olmadığını dile getirir.

H. Pala Teoman'ın 1936'da Vakit Kütüphanesi tarafından neşredilen *Geceler ve Gölgeler* kitabını değerlendirdiği yazısının girişinde Aka Gündüz'ün iki sene önce *Ulus* gazetesinde "Şair Curnatası" başlıklı yazısında şair bolluğundan bahsetmesini memnuniyetle karşılamıştır.[471] Bu yazıda Aka Gündüz'ün gençlere rehber olup onlardan gazete ve dergilerde bol bol bahsetmeyi tavsiye etmiştir. Kendisinin de

---

[469] Ahmet Muhip, "Kitapları Okurken: Bir Destan", *Kurun [Vakit]*, nr. 6787, 30 İkinciteşrin 1936.
[470] Ahmet Muhip, "Kitapları Okurken: Bir Destan", *Kurun [Vakit]*, nr. 6787, 30 İkinciteşrin 1936.
[471] Ahmet Muhip, "Kitapları Okurken: Geceler ve Gölgeler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6806, 21 Birincikânun 1936.

Hakimiyet-i Millîye'de Behçet Kemal'le beraber bu tavsiye doğrultusunda sık sık iyi niyetle gençleri tanıttıklarını dile getirir. İyi niyetlerle Pala Teoman'ın eserini okumaya başladığını ve şiirlerin şekilleri ve manaları hakkında iyi şeyler yazmayı düşündüğünü söyler. Buna karşın kitabı bitirdiğinde eserin kendisinde hiç olumlu düşünceler uyandırmadığını ve eseri beğenmediğini itiraf eder. Beğenmediği bir eseri, sırf genç bir şaire destek olmak amacıyla yalandan beğenmiş gibi göstermeyi kendine yakıştıramaz:

> Söyle ki, Pala Teoman'ın "*Geceler ve Gölgeler*"i sana yeni bir şey getirmedi. Kelimenin tam manasile, güzel diyebileceğin, hiç değilse kusursuz bulacağın tek bir manzume, hatta beyit, hatta mısra tesadüf edemedin! Sen ki, bülûğ çağından beri, yıllar, uykular, sıhhat, göz nuru ve nihayet para kazanma fırsatları harcamışsın. Sen ki, böylece bir baltaya sap olamayacak hale gelmişsin kalemden ümidi kestiğin gün. Nurullah Ataç'ın "Acı Hakikat" yazısını gözlerin yaşararak okumalıydın. Böyle ömrün gidiyorken sen, elinde bir avuç şiiri bile, yani kendi şiirlerini, beğenmiyorsun; kusursuz ve güzel bulmuyorsun… Hatta onların birçoğundan utanmıyor musun? Daha iyilerini yazabileceğinden, sanatta istediğin şeyi yapabileceğinden şüphede değil misin? Böyle ise, nasıl olur da, güzel bulmadığın bir şeye güzel dersin. Beğenmeden beğendim dersin?

Eserde sadece "Gemi" ve "Kadın" başlıklı şiirlerin kendini okutabildiğini söyleyen yazar, şiirlerin geri kalanlarının bazılarının yırtılıp atılması gerektiğini bazılarının da üzerinde düzenlemeler yapılması gerektiğini ifade eder. Şiirlerin (7+7) ve (6+5) hece kalıpları dışına çıkamadığını, kafiye zevkinden mahrum olduğunu ve kelimelerin de şahsiyetinin olmadığını ortaya koyar. Ayrıca şairin dilbilgisinin bozuk olduğunu, amaçsız ve anlamsız bir şekilde yazdığını ileri sürerek genç şaire şiiri bırakmasını ya da güzel yazmasını tavsiye eder.

Baki Süha, "Ziya Osman'ın Şiirleri" başlıklı makalesinde Ziya Osman Saba'nın 1936'ya kadar yayımlanmış bütün şiirleri[472] üzerinden bir değerlendirme yapar.[473] *Yedi Meş'ale* kitabında yer alan bazı isimlerin gün geçtikçe öz şiire doğru emin adımlarla ilerlediklerini söyler. Bu isimlerden birisinin de Ziya Osman'dır.Kendi yolunda Türk şiirine temiz ve berrak mısralar vermektedir. Şairde kuvvetli bir gözlem gücünün olduğunu ifade eden yazar bu kuvvetin şiirlerine nasıl aksettiğini açıklar:

> Her şeyden önce şurası muhakkaktır ki; Ziya Osmanın kendine mahsus bir âlemi var. Aydınlık ve yeşillik içinde, neşeli sabahları, şifakâr rüzgârları olan bir âlem. Ziya Osmanın bazan obje ile kaynaştığını, renklerin ve sislerin tatlı musikisine kendini kaptırdığını görerek, adeta natüralist bir şair diyeceğim

[472] Ziya Osman Saba'nın ilk şiiri 1927'de Servet-i Fünun'da neşredilmiştir. 1928'de Yedi Meşale isimli ortak kitapta beş şiiri yayınlanır. 1943 yılında neşredilen *Sebil ve Güvercinler* isimli ilk şiir kitabına kadar şiirlerini Milliyet gazetesi ve *Varlık* dergisinde yayımlamaya devam etmiştir. Ziya Osman Saba'yla ilgili detaylı bilgi için bkz. Mustafa Kırcı, *Ziya Osman Saba (Hayatı-Eserleri-Sanatı)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991.

[473] Baki Süha, "Ziya Osman'ın Şiirleri", *Kurun [Vakit]*, nr. 6802, 15 Birincikânun 1936.

> geliyor. Ziya Osman'daki bu âlem daha ziyade bir iç yaşayışın tezahürü değildir. Onda kuvvetli bir observasyon var. Ve onun içindir ki: Ziya Osman'ın şiirlerini okurken içimden tatlı bir rüzgârın estiğini, yahut bir rüzgârın estiğini, yahut ruhumda ölmek istemiyen bir arzunun tekrar canlandığını duyar gibi olurum.

Şiirlerinden bazı parçalar nakleden yazar, bu mısraların mana yönünden açıklamalarını yapar. Şairin en güzel şiiri olarak "Açmak İstersen Eğer" şiirini gösterir. Şairin, "(7+7) veznini bir form sınırı" olarak kabul ettikten sonra bu veznin en başarılı örneği olarak bu şiiri neşrettiğinden bahseder. Ziya Osman Saba'nın (7+7) veznine bu kadar sadakatle bağlanma sebebini başka vezinleri denememiş olmasına ve Yedi Meşalecilerin yollarına ilk kez bu vezinle çıkmış olmasına bağlar. Bu vezin sayesinde şiirlerdeki ruhun bir bütün olarak ortaya çıktığını ileri sürer. Bu durumun da şiirleri için bir eksiklik olduğunu belirten yazar ilerleyen yıllarda bunun bazı sorunlara yol açabileceğini fikrindedir:[474]

> Bana öyle geliyor ki şiirleri ruh itibarile hep birdir. Formun şiire vereceği bir ruha inanmak bilmem doğru olur mu?
>
> Şair günün birinde şiirlerini bir kitap halinde meydana çıkarsa, bu kitap ritim bakımından âdeta yalnız (do) ve (re) seslerini verebilen acaip bir kemanın muttarit âhengine benzemez mi?

Ona göre şairin "eşya ile anlaşmış" olması, renkleri ve sesleri tanıması kendi şiir anlayışı için bir başarıdır. Ziya Osman'ın şiirlerinde düşündürmek, gariplikler yaratmak, "meçhul âlemlere doğru merakla bağırmak" gibi klasik yönler yoktur. Şair, mısra güzelliğinden çok şiirin bütününe değer verir. Böylece toplu ve tek parça bir musiki yaratır. Böylece şiiri "motiflere" ayırmak, "nağmeleri" üzerine tek tek düşünmek mümkün değildir.

Heceyi duraklarında değişiklik yapmadan kullanan Ziya Osman Saba, uzun zaman serbest şekillerden uzak kalmıştır.[475] Bu bağlamda eleştiride özellikle Ziya Osman'ın (7+7) hece vezninde ısrar etmesine yönelik değerlendirmeler dikkate değerdir.

Sonuç olarak, gazetedeki bu yazıları neşreden yazarlar edebiyat ve basın hayatımızda yer etmiş önemli kişilerdir. Bu kişiler ortak bir edebî görüşle hareket etmezler. Şiir değerlendirmelerinde yazarların şiire ve şiirle ilgili unsurlara dair çok iyi derecede fikir sahibi oldukları şüphesizdir. Ele aldıkları şairlerin birbirinden farklı şiir anlayışlarına sahip olması nedeniyle şiirle ilgili ortak bir görüşle hareket etmezler. Eleştiri yazıları, incelenen eserlerle ve şairlerle tamamen objektif ve isabetli hükümleri

---

[474] Baki Süha, "Ziya Osman'ın Şiirleri", *Kurun [Vakit]*, nr. 6802, 15 Birincikânun 1936.

[475] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 75.

barındırmaktadır. Ahmet Muhip Dıranas'ın Nazım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı*'nı ve Behçet Kemal Çağlar'ın Mehmet Akif'in *Gölgeler* adlı eserlerini değerlendiren yazılar objektiflik anlamında dikkate değerdir. Şiir anlayışı bakımından birbirinden farklı olan başka bir şairlerin eserlerini tamamen objektif bir gözle değerlendirmeleri bu duruma çok güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Bunun dışında objektiflik sınırından taşmadan bazı şiir incelemelerinde "yerlilik ve millîlik" konularında şiirlerin başarılı olup olmadıklarını değerlendiren isimler de Refik Ahmet Sevengil ve Ahmet Muhip Dıranas'tır.

II. Roman Değerlendirmeleri

Vakit gazetesinde tespit edebildiğimiz toplam 45 adet roman değerlendirmesi yazısı vardır. Bunlardan 35 tanesi telif romanlara, 10 tanesi de tercüme ve yabancı eserlere yöneliktir.

Roman değerlendirmelerini iki farklı döneme ayırarak incelediğimizde; 1917-1932 arasında 18 tane değerlendirme yazısı görmekteyiz. On beş yıllık süreç boyunca roman tenkidine yönelik bu kadar az sayıda yazının çıkması dikkat çekicidir. İkinci dönemde, 1933-1938 arasında 27 adet roman değerlendirmesi göze çarpar ki özellikle 1933 yılının bu anlamda verimli olduğunu söylemek mümkündür. Yazılara baktığımızda sayı bakımından Refik Ahmet Sevengil ve Hakkı Süha Gezgin imzaları öne çıkmaktadır. Bu isimlerin dışında Sadri Ertem, Ahmet Sırrı Uzelli, Ahmet Muhip Dıranas, Fikret Adil, Nurettin Artam, Behçet Kemal Çağlar, İbrahim Hoyi, Hakkı Tarık Us, Mehmet Asım Us ve Agâh Sırrı Levend gibi isimlerin yazılarını görmekteyiz.

Tahlilci roman eleştirisinde geleneksel olarak, romanın üç tamamlayıcı parçası; yani olay örgüsü (plot), kişi tanıtımı (charachterization) ve mekân veya ortamı (setting) birbirinden ayrılır.[476] Gazetedeki roman eleştirilerinin hemen hemen hepsinde bu doğrultuda bir anlayışla romanların tenkit edildiğini görmekteyiz. Yazıların başında yazarla ve eserle ilgili kısa bilgiler verilmiştir. Ardından roman kısa bir şekilde özetlenmiştir. Romanın konusu aktarılırken karakterlerle veya ortamla ilgili yorumlar yapılmıştır. Romanda başarılı veya başarısız bulunan yerler belirtilmiştir. Bunlara ek olarak birçok yazıda romanların üsluplarıyla ilgili değerlendirmelerin yapıldığını da görmekteyiz.

[476] René Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 251.

Tespit edebildiğimiz yazılar doğrultusunda çalışmamızın bu bölümünü "Telif Romanlara Yönelik Değerlendirmeler", "Tercüme ve Yabancı Romanlara Yönelik Değerlendirmeler" alt başlıkları altında iki gruba ayırdık. Ayrıca roman değerlendirmeleri çerçevesinde gazetede Selami İzzet Sedes ve Nahit Sırrı Örik arasındaki intihal tartışmasını da dikkate değer görerek "İntihale Dair Bir Tartışma" alt başlığıyla bu bölüm içine dahil ettik.

Bu yazıların dışında gazetede, intişar eden birçok romana yönelik tanıtım yazısı mevcuttur. Bu yazıların detaylı bir tahlil içermemesi ve bir iki yüzeysel cümleyle romanların çıktığını haber veren kısa tanıtım yazıları olması nedeniyle değerlendirmemize almadık. *Vakit*'te, yayımlanan romanları detaylı bir şekilde ele alarak değerlendiren eleştiri yazılarını inceleyeceğiz.

1. Telif Romanlara Yönelik Değerlendirmeler

Gazetedeki romanla ilgili ilk değerlendirme Hakkı Tarık'ın "Alev" başlıklı yazısıdır. Yazıda Ali Zeki Bey'in 1921'de neşredilen *Alev* romanı tenkit edilir.[477] Yazının başında Hakkı Tarık, ülkede neredeyse hiç kitap neşrinin olmamasından yakınır. Böyle bir zamanda Ali Zeki Bey'in eserini "hac yollarında meşale-i kârbân" olarak adlandırır. Daha sonra romanın kahramanlarını tanıtarak geniş bir özetini yapar. Özetten sonra romanı "necib bir Türk kadının necib bir aşk macerası" olarak tanımlar.

Romanı oluşturan bütün ayrıntıların Neyyire'nin bakışıyla görülmesinin ve açıklanmasının romandaki diğer kişilerin bir kimlik oluşturamadan geçip gitmesine neden olduğunu belirtir. İyi bir ailede yetişen ve iyi bir eğitim alan bir Türk kızının yaşadığı aşkı okuduğumuzu söyler. Yazar romanda Yakup Kadri'nin de eksik gördüğü yeri gösterir ve bu eksiğin nasıl giderilebileceğini açıklar:[478]

> Alev ya bize Neyyire'nin ruhuna hâkim olan hissiyatın nerelerden kaynayıp nerelere doğru aktığını daha evvel anlatacak, bizi yalnız Neyyire ile beraber görmeye, beraber düşünmeye alıştıracaktı; yahut Neyyire ile Sedat haricindeki tafsilatta fedakârlık ederek kar'i Neyyire'ye tevcih edilmiş istikamet haricine çıkmadan men edilmiş olacaktı. Yakup Kadri Bey'e (*Alev*)'de vazıh çehreli bir kahraman olmadığı zehâbını veren eserin kuruluşundaki bu eksiklik veya bu fazlalık olsa gerektir.

Hakkı Tarık'a göre romanın iki meziyeti vardır. Birincisi, kendi halinde yaşadığı hayatın içinde saygı ve sevgi kazanmış bir Türk kadınını göstermesidir. İkincisi de klasik roman tarzına kapılmadan Halide Edip'in *Son Eseri* romanıyla açtığı

[477] Hakkı Tarık, "Yeni Eserler: Alev", *Vakit*, nr. 1163, 5 Mart 1921.
[478] Hakkı Tarık, "Yeni Eserler: Alev", *Vakit*, nr. 1163, 5 Mart 1921.

hikâye tarzını takip etmesidir. Bu hikâye tarzı romanın akışını normalleştirir ve okuyucuda yorgunluk hissi uyandırmaz. Romanın asıl kıymetinin lisanında olduğunu söyler. Son sene içinde "tabii dille" basılmış ilk roman olduğunu dile getirir. Reşat Nuri'nin *Gizli El* ve Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanlarını, henüz kitap olarak basılmadıkları için bu hükmün dışında bırakır. Romandan birkaç cümle alıntılayarak İstanbul ağzına aykırı sözler[479] ve "Yakup Kadri Bey'i aratan mebzûl vakalar" olduğunu söyler. Bunları bir kenara bırakarak romanı "tabii dilin galibiyetinden bir nişane" olarak addeder ve romanı başarılı bulur.

Halide Nusret, Reşat Nuri'nin *Dudaktan Kalbe* romanını ele aldığı yazısında, "Reşat Nuri Bey'in romanı!" cümlesinin okura romanla ilgili bilgi vermek için yeterli olduğunu söyler.[480] Reşat Nuri'nin yazdığı her eserin bir sanat şaheseri olduğunun özellikle altını çizer. Daha sonra romandaki karakterleri tanıtır ve romanın geniş bir özetini yapar. Ona göre romanda yer alan karakterler her gün gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz gerçek kişilerdir. Reşat Nuri gibi bir romancı da bu kişileri gerçek hayattaki halleriyle romanına yansıtmıştır. En "biçimsiz" konuları alsa bile, anlatımıyla bizi "sarhoş" ederek romanını bize sevdirir.

Halide Nusret, bir mecmuada "münekkit olmaya özenen" bir gencin romanla ilgili "kaba" eleştirilerine karşı çıkar:

> Geçen gün bir mecmuada gördüm, münekkit olmağa özenen bir genç mektepli zannederim, "*Dudaktan Kalbe*"nin mevzu'u uzun uzun tenkit ettikten sonra "… bütün bu cins malzemenin arasında biraz olsun güzelliğe rast gelemedim!" diyor. Sonra: "Genç karienin, İstanbullu delikanlının hoşuna gidecek şeyleri biz ondan iyi bilecek değiliz ya!" tarzında kaba bir ima ile, bütün genç karieleri ve bütün İstanbul gençlerini tahkir ediyor. Hakaretin muhayyer olduğunu ve geri geldiği zaman pek güç hazmedileceğini acaba bu genç efendi düşünemiyor mu? Ve İstanbullu doğmamış olmak acaba, onun bütün hayatı için kâfi bir şeref midir?...
>
> Bu "münekkit" beyin "içinde biraz olsun güzelliğe rast gelmediği" bu şaheserin, ben diyebilirim ki güzel olmayan bir sahifesini bile görmedim nereyi açarsanız, insanı şefkâtle, rikkatle, hayretle bazen hıçkırıklarla, nadiren nefretle sarsacak kuvvetli ihtisâslarla karşılıyorsunuz.

Romanın değerinin ancak yazarının kalemiyle tasvir edilebileceğini söyleyen Halide Nusret, Lamia'nın dertlerinin insanı küçük bir çocuk gibi ağlattığını ifade eder.

---

[479] Ali Zeki Bey, romanın isminden başlayarak romandaki birçok kelimenin imlâsını alışılmışın dışında yazdığı için *Dergâh* mecmuasında roman üzerinden imlâyla ilgili Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi ve Yahya Kemal arasında bir tartışma başlar. Bu tartışma bir sonuca ulaşmadan biter. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Fikret Uslucan, "Dergâh Mecmuasında Bir İmlâ Tartışması", *Turkish Studies*, Volume 3/6, Fall 2008.

[480] Halide Nusret, "Dudaktan Kalbe", *Vakit*, nr. 1993, 30 Haziran 1923.

Reşat Nuri gibi büyük bir romancının aleyhinde yazmak kadar lehinde yazmanın da "saçma" ve gereksiz olduğunu belirtir ve yazara bu eser için saygılarını sunar.

Hakkı Süha Gezgin, ilk iki kitap tenkidinde Halide Edip'in romanlarına yer verir. *Vakit* gazetesinde 18 Şubat 1924-7 Temmuz 1924 tarihleri arasında tefrika edilen ve 1924'te kitap olarak yayımlanan *Kalp Ağrısı* romanını değerlendirdiği ilk yazısında romanı, Türk vatanının bugünkü "kısır çölünde değil; fakat sanat ihramlarının ağır uzun gölgeleriyle birbirlerini çiğnedikleri en feyyaz hudûrlarda bile başlı başına bir durak, başlı başına bir devir yaratacak bir kabiliyetle yüksektir." sözleriyle tanımlar.[481] Öncelikle romanın isminin neden *Kalp Ağrısı* olduğunu sorgular. Halide Edip'in "Karın ağrısı gibi bir şey…" sözlerinden ve Akropol tepelerindeki mermer güzelliklerini fevkalade bulmadığına yönelik yazıları okuduktan sonra romanın ismindeki "hususi varlığı" düşünebildiğini itiraf eder. Romanın konusundan ve karakterlerinden bahsetmez. Sadece romanın kahramanı Zeyno ve romanın üslubu üzerinde durur. Zeyno'yu, yazarın 1913'te neşredilen *Son Eseri* romanındaki Kâmuran'la karşılaştırır:

> Bütün büyük eserleri bir asla irca'ı kabil olacak kadar derin irtibatlarla bağlı görünürler. Bilhassa kahramanları gittikçe daha olgunlaşan ve daha derinleşen sanatkarın seneler arasındaki farkı kadar ancak ayrıdırlar. *Son Eseri*'nin kahramanıyla Zeyno'nun telakkileri ne kadar birbirine yakın, ne kadar birbirinin aynıdır. Başka başka vakalar, ayrı ayrı hadiseler içinde bile olsa bu mütehalif cüz'ler arasında (gül)ün mutlak ve bir asıldan taşan benzeyişlerini görmemek mümkün değil; fakat bu benzeyiş kardeşler arasındaki müşabehetinden daha ileri gitmiyor. Hepsinin ayrı ve hususi hüviyetleri var.

Kalp Ağrısı'nın bir roman olup olmadığını, romansa "janr"ının ne olduğunu çok sorguladığını dile getirir. Ona göre roman çok dar bir muhitte geçmektedir. Oysa roman ve hikâye toplumun genelini yansıtan bir tür olmalıdır. Romanda yadırgadığı "hüviyetler" vardır:

> Halide Hanım, emsalsiz bir başlangıçla yürüyen bu eserini bilhassa dört şahsiyet etrafında derinleştirmiştir. Zeyno, Hasan, Azize, Safvet. Ben bunlardan hangisini düşünsem başım dönüyor. Zeyno'yu mühlik bulduğum dakikalar acıdığım anlara galiptir. Yalnız düşünüyorum ki bu kadar ilmî varlığa ve tahlil kabiliyetine malik bir kadın için Hasan'a ilk tesadüfte başlayan mütehevvir ibtilâ, çelik sinirlerle örülmüş bir kudret çerçevesini andıran Zeyno'nun hüviyetiyle biraz zıt düşmüyor mu?...

Kadın ruhunun anlaşılmaz ve "çapraşık dehlizlerle" dolu olduğunu, kadın ruhunun bütün gizemine vakıf olan Halide Edip gibi bir yazarın kaleminden bütün bu gizemleri görmenin kendisine korku ve hayret verdiğini belirtir. Gerçekçilik

[481] Seyyah [Hakkı Süha Gezgin], "Kalp Ağrısı Münasebetiyle", *Vakit*, nr. 2380, 14 Ağustos 1924.

kavramına değinen yazar, hakikatin mutlak bir şey olmadığını ifade eder. Ona göre, yazarın ruh verdiği roman karakterleri bir kalıba girerek canlanabilir. Kader, ruhların "menşurundan" süzülüp geçtikten sonra "aşk ve meşk" ile en basit bir hakikat olacaktır. Bu açıdan Halide Edip'e ölçülü bir romantik denilemez. Halide Edip'in başarısının üslupta olduğunu ileri sürer. Ona göre hatalı ifadelere rağmen üslubundaki güzellik diğer hataları bertaraf eder. Halide Edip'in üslubu "r" harfini söyleyemeyen "hafif pelteklerin nazlı şivesine" benzer.

İkinci roman değerlendirmesi Halide Edip'in 1926'da yayımlanan *Vurun Kahpeye* adlı romanı üzerinedir.[482] Yazının başında romanın kısa bir özetini yapar. Gözyaşları içinde okuduğu roman için "mes'ud eser" tabirini kullanarak eserin detaylı bir tahlilini yapmanın zor olduğunu dile getirir. Yazarın bu eseriyle birlikte artık kendini tamamen bulduğunu ifade eden Hakkı Süha, eserin hicve benzeyen birçok yeri olduğunu; fakat romanın gayesi kendini belli edince hiciv olduğuna dair hükmünü bir kenara bıraktığını itiraf eder. Hiciv olduğuna dair hükmün roman kahramanı Aliye'nin "imrenilecek" sonu göz önüne alındığında romana haksızlık olacağını açıklar:

> Bu son dişli, karanlık ağızlı "Hacı Fettah"ın bütün levs ve riyadan mürekkeb ruhunu çırçıplak soyan kalem darbeleri, kara kuvvetin avuçlarında balmumu gibi yumuşayan halka uzanmamıştır. Şehit "Aliye"nin kanlı akıbeti de bize korkunç bir kâbus değil, imrenilecek bir mazhariyet kuvvetinde gösterilmiştir. Memleket bağı, vatan aşkı her satırında ayrı bir nabız gibi vuran bu eserde esasen böyle bir şey aramak da günah olur.

Hakkı Süha'ya göre roman, bütün kahramanlarını feda eden bir eserdir. Halide Edip bütün roman kahramanlarını saygıya değer görmüş; fakat onları hiçbir zaman merhamet gösterilecek zavallı insanlar mertebesine düşürmemiştir. Bunun için de romanları okuyanlar "ıstırap, teessür ve heyecanla" birlikte romandaki karakterler adına "eza" duyar.

Eserin konusunun diğer romanlarda olduğu gibi kusursuz bir şekilde düzenlendiğini belirten yazar, bir önceki yazısında olduğu gibi Halide Edip'in üslubuyla ilgili noktaları açıklar:[483]

> Eserin, kumaş kısmı, yani mevzu'u mükemmel bir tertip ve kudretli bir elle dokunmuştur. Üslup, her muharrirde birinci safta duran bu kavî muvaffakiyet unsuru, yalnız Halide Hanım'da ikinci derecede kalmağa mahkumdur. Onda satırları, erimiş altın çağlayanlar gibi akan, Hint tezhipleri gibi gözleri alan cilalı ve pırıltılı sahifeler yoktur. Ben onun üslubunu mütevazı ciltli mukaddes bir kitaba benzetirim. Sevmek için, kıymet vermek için bir cümle okuyup baş kaldırmak kâfi değildir. Manayı anlamalı ve bilhassa onu bütün hududuyla

[482] Seyyah, "Çıkan Kitaplar: Vurun Kahpeye!", *Vakit*, nr. 2891, 16 Kânunusani 1926.
[483] Seyyah, "Çıkan Kitaplar: Vurun Kahpeye!", *Vakit*, nr. 2891, 16 Kânunusani 1926.

> kucaklamağa çalışmalıdır. Mamafih zannetmeyiniz ki bu sözlerimle Halide Hanım'ın üslubu fenadır, demek istiyorum; hayır! Bilakis onun satırlarında insanı içinden kavrayıp sürükleyen bir kuvvet vardır ki birçoğumuz onun hakiki menbaını bula[ma]dığımız için üslubu ileri sürmekten çekinmiyoruz: Bence, bu biraz da aczimizi teşhirden başka bir şey değildir.

Eserde en başarılı bulduğu noktalar, Halide Edip'in Aliye ile Tosun'u "seviştirmeye" karar verdiğinde seçtiği zaman ve mekândır. Halide Edip'in romanlarını gerçek edebiyatı ve sanatı yaşatan eserler olarak gösterir. Ona göre, üç renkle harika resimler yapan ressamlar gibi Halide Edip de "peltek; fakat fıkır fıkır sımsıcak cümlelerle" sanat eseri romanlar yazmaktadır.

"Acılar İçin" başlıklı kısa yazısında Agâh Sırrı Levend'in 1928'de neşredilen *Acılar* romanını kısaca değerlendirir.[484] Detaylı bir tenkit olmayan bu yazı, romanla ilgili tespitler yaptığı için önemlidir. Hakkı Süha, romanın her satırının "zehirle yazılmış gibi acı" olduğunu söyleyerek roman isminin çok yerinde bir tercih olduğunu belirtir. Romanın günlükler şeklinde yazıldığını, vakanın romandaki diğer unsurlardan daha çok ön plana çıktığını belirtir. Romanın konusunun Mütareke Dönemi yıllarındaki İstanbul'un tahlili olduğunu ve Mondros Mütarekesi'nden İzmir'in işgaline kadar olan devri anlattığını ifade eder. Üslubun çok renkli olmasa da güzel, pürüzsüz ve akıcı olduğunu dile getirir. Ona göre vakanın, karakterlerin bile önüne geçmesi eserde bir sorun yaratır. Özellikle romandaki Selma karakterinin değişiminin nedenleri bir yerlere bağlanmadan anlatılır. Bu durum da karakterle ilgili okuyucuda birçok soru işareti yaratır:

> Hikâyenin başlıca kahramanlarından olan Selma niçin, nasıl düşüyor? İlk sayfaların sağlam ekizpozisyonu içinde o kadar berrak ruhu ve siması ile tanıdığımız bu çocuk, yetişip serpilmiş bir genç kız olarak Fikret'le tekrar karşılaşmış ve sevişmiştir.
>
> Serhatlere koşan kafileler arkasında Selmayı gene pek samimi bir çerçeve içinde görüyoruz. Ama bundan sonra o temiz, o ipek kızdan bir fahişe doğuyor, kalpsiz sefil bir fahişe. Nasıl, niçin bu böyle olmuştu? Zihinlerde sıra sıra biriken suallere eserde cevap yoktur. Hangi sebeplerle Selam düştü? Geçirdiği vicdan buhranları nerededir?

Bu sorunu, Agâh Sırrı'nın yarattığı tiplere karakter sınırı çizerken fazla uğraşmaya katlanamamasına bağlar. Bu yüzden romandaki karakterleri "bir duman içinde" yarım çehreler halinde gördüğümüzü belirtir. Bu kusurlara rağmen romanın değerinden bir şey kaybetmediği fikrindedir.

---

[484] Seyyah [Hakkı Süha Gezgin], "Sütunlarda Seyahat: Acılar İçin", *Vakit*, nr. 3973, 29 Kânunusani 1929.

Hasan Rasim Us'un 1938'te neşredilen *Hayat mı Bu?* romanını değerlendirirken en başta romanın ismini tuhaf bulur.[485] Kendine babalık etmiş iki insanın yanına büyüyen, vatan sevgisini içinde duyan, "şefkatin lezzetini" tatmış olan Hasan Rasim'in böyle bir kitap adıyla şikâyette bulunmasını yadırgar. Kitaba başlamadan önce önyargıyla yaklaştığını, romanı okumaya başlayınca bütün laubaliliğinden sıyrıldığını itiraf eder. İçinde birden çok mevzu olmasıyla eserin zengin olduğunu dile getirir. Ona göre bir sanat eserinin kuvvetini "sirayetindeki derece"yle ölçenler haklıysa Hasan Rasim'in eserindeki ıstırap hissi çok başarılıdır. Romandaki tipler iyi bir şekilde yaratılmıştır. Üslup ise romanın ilk cümlesinde olduğu gibi fazla çalışmanın aksi tesirlerinin izlerini taşımaktadır.

Romandaki gerçek hayatla örtüşmeyen yönlere değinen Hakkı Süha, ilk olarak romandaki Suat karakterinden savaşta esir düşmesinden sonra dört yıl boyunca haber alınamamasına anlam veremez. İkinci olarak kocası kayıp olan bir kadının yeniden evlenmesine kanunların engel olacağını belirtir. Geri kalan noktaların da gerçeklere uymadığını göstererek açıklar:

> 3-Bir evin içinde, gelen kör de olsa, kulaklarile işin iç yüzünü sezer. Bilirsiniz ki yaratılış bir uzvu alırken, ötekilerin kuvvetini arttırarak kırdığı potu tamire kalkar, âdeta bir nevi tazminat verir. Körlerdeki "lems" ve "kulak" duygusunun fevkalâde üstünlüğü bu yüzdendir.
>
> Suat'ın, elini sıktığı, karşı karşıya konuştuğu kadının kendi eski karısı olduğunu sezmemesini akıl kabul etmez.
>
> 4-Nihayet Sabiha'yı ikinci oğullarına almak için ortaya sürülen "Ferit"i babasız bırakmamak bahanesi ancak bir bahanedir. Ciddi bir inceleyiş karşısında hemen yıkılır.

Hasan Rasim'in, zihnindeki romanı devam ettirmek adına bütün bu mantıksız kısımlara göz yumduğunu dile getirir. Suat'ı Nimet'le evlendirerek vakaları daha karışık hâle getirdiğinden bahseder. Daha çok mantık hataları üzerinden değerlendirdiği romandan hareketle Hasan Rasim'in gelecekte kusursuz eserler yazabilecek kabiliyette bir yazar olduğunun altını çizer.

Hıfzı Tevfik Gönensay[486], Müfide Ferit'in 1924'te yayımlanan *Pervaneler* romanını değerlendirdiği yazısında Hakkı Tarık ve Hakkı Süha gibi edebiyat alanında

---

[485] Hakkı Süha Gezgin, "Hayat mı Bu? Hakkında Ağabeyce Söylenişler", *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.

[486] Hıfzı Tevfik Gönensay (1892-1949): Edebiyat tarihçisi, şair, yazar, öğretmen. Edebiyat tarihçiliğiyle ön plana çıkan yazarın en bilindik eseri Nihat Sami Banarlı'yla birlikte hazırladıkları *Başlangıçtan Tanzimat'a Kadar Türk Edebiyat Tarihi*'dir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Dr. Necati Tonga, "Hıfzı Tevfik Gönensay", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2018, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/gonensay-hifzi-tevfik (19.12.2020)

o yıllarda yaşanan eser kıtlığından yakınır.[487] Türk yazarların bazılarının edebiyatı bırakarak siyasete atılmaları, bazılarının mizah yazarlığına geçmesi nedeniyle edebiyatımız sanattan uzaklaşmıştır. Güzel nesir adına gazetelerde masal okuduğumuzu, nazım olarak da sadece mizah gazetelerinde "açık saçık türkülere" yer verildiğini dile getirir. Ona göre son yıllarda meydana gelen birçok siyasî, sosyal olaylar sanatçılarımıza sonsuz ilhamlar verebilecekken sanatçılarımız suskunluğa gömülmüştür. *Pervaneler* romanının, edebiyat hayatımıza hayat vermek için ortaya çıktığını fikrindedir. Hıfzı Tevfik, romanla ilgili konusundan karakterlerine ve üslubuna kadar detaylı tahliller yapar. Romanın nasıl bir eser olduğunu, konusundan çok kısa bir şekilde bahsederek açıklar:

> *Pervaneler* yalnız bir roman değil, bir tetkik eseridir ki memleketin hazin bir macerasını hatırlatıyor ve içimizde kurulan bir suikast ocağının bütün o saklamağa çalışılan ateşini eşeliyor. Bu itibarla *Pervaneler* yalnız edebî kıymeti itibarıyla değil, içtimai kıymeti itibarıyla da bizi derin derin düşündürecektir.
>
> Eserin mevzu'u: İstanbul'un en göze görünen bir tepesinde kurulmuş ecnebi bir müessesenin Türk kızları üzerinde ne kadar feci eserler ve tesirler bıraktığını göstermekten ibarettir.

Romanın okunduğu zaman konusunun yazar tarafından özellikle seçildiğinin görüldüğü fikrindedir. Realist romancıların yaptıkları gibi konunun etrafından çok dikkatli bir şekilde en ince ayrıntılar üzerinde durarak bütün gerçeği açıkça anlatmayı başardığını dile getirir. Romanda yer alan kişilerin benzerlerini gerçek hayatta da görebileceğimizden bahseder. Eserin en başarılı kısımlarının psikolojik tahlilleri olduğunu roman kahramanı Burhan üzerinden açıklar:[488]

> Eserin en canlı tarafları psikolojik tahlilleri ihtiva eden kısımlarıdır. Bilhassa Burhan'ın ruhî buhranları çok kudretli bir tarzda tahlil edilmiştir millî duyguya malik fakat belki bir aşk, belki bir hırs neticesi olarak ecnebi bir kadınla evlenmiş bir Türk'ün hayatını istila eden ıstırap kadar acı ve feci ne olabilir. İşte *Pervaneler* mübdiası bilhassa bu nokta üzerinde çok kudretli bir tahlil muvaffakiyeti göstermiştir.

Hıfzı Tevfik'e göre Müfide Ferit, romanında memleketin en derin yarasına dokunur. Yüzümüzü Doğu'dan Batı medeniyetine çevirdiğimiz ilk günden beri memlekette yaşayan bazı insanlar kendi benliklerini unutarak "vatansız ve milliyetsiz insanlar ve hakir paryalar" gibi sürünmektedirler. *Pervaneler* de bu insanları çok yakından bize göstermektedir. Müfide Ferit, romanda tezini kuvvetli bir şekilde

[487] Hıfzı Tevfik, "Yeni Neşriyat: Pervaneler", *Vakit*, nr. 2647, 12 Mayıs 1925.
[488] Hıfzı Tevfik, "Yeni Neşriyat: Pervaneler", *Vakit*, nr. 2647, 12 Mayıs 1925.

savunmayı başarmıştır. Tezin üzerinde daha çok durması eserin konusuyla ilgili kusur yaratmıştır:[489]

> (…) benim fikrimce bu kusur vakanın kâfi derecede eserde muharririn bütün kudretini tezin müdafaasına hasrettiği görülüyor. Bunun için bütün teferruat en ince bir tetkik ile toplanmış, en kudretli bir muvaffakiyetle çok iyi bir tertip altına alınmıştır. Fakat mevzu tezin kuvveti karşısında kayboluyor, siliniyor hatta bazen bir makale okuyor gibi oluyorsunuz. Bilmem bu belki bir kusur değil, belki eserin kudretini gösteren bir delildir; fakat benim fikrimce sanat biraz da sanat vadisinde kalmalıdır.

Bunların dışında Cemil karakterinin çok kuvvetli bir tip olarak gösterilse eserin tezi itibarıyla "esaslı bir şahsiyet" haline getirilebileceğini belirterek Nesime'nin yengesi Andre'nin millî terbiye almış bir Türk kızı şeklinde gösterilmesini tavsiye eder. Bu küçük kusurlara rağmen eserin kuvvetli ve canlı bir roman olduğuna hükmederek Müfide Ferit'e teşekkürlerini sunar.

Yakup Kadri'nin 1928'de intişar eden *Sodom ve Gomore* romanıyla ilgili iki değerlendirme yazısı vardır. Bu yazılardan ilki Nurettin Artam'a aittir. Bir tenkit olmayan bu yazı romanı gerçek hayatla karşılaştırıp bir hüküm içermesi bakımından önem arz etmektedir. Nurettin Artam kısa yazısında *Kitab-ı Mukaddes*'teki Sodom Gomore hikayesiyle Yakup Kadri'nin hikayesini karşılaştırarak gerçek hayatta bu iki hikâyenin sonunun farklı bittiğini ifade eder.[490] Ona göre, *Kitab-ı Mukaddes*'teki hikâyede kavim sonunda helak olmuştur ve bu kavmin memleketi batmıştır. Yakup Kadri'nin hikâyesindeki kavim ise "defolup" gitmiştir ve şehir, hakiki sahiplerinin elinde yaşamaktadır.

Romanla ilgili ikinci değerlendirme Mehmet Asım Us tarafından başmakalede yapılır.[491] Romanın gazetenin başmakalesinde değerlendirilmesi, yayımlandığı dönemdeki etkisini göstermesi bakımdan önemlidir. Mehmet Asım romanı millî bir görev olarak Millî Mücadele yıllarının acı hatıralarını ruhumuzda yaşatmak için defalarca müracaat edilecek bir vasıta olarak tanımlar. Ona göre *Sodom ve Gomore*, bu acı günlerde Anadolu kan ağlarken İstanbul'da neler olup bittiğini bütün canlılığıyla anlatmıştır. Romanda tasvir edilen kişilerin birçok örneğini gerçek hayatta rahatlıkla bulabiliriz. Tasvir edilen bütün çirkin manzaraların hepsi birer hakikattir. Bu çirkin hakikatlerin de Türk vatanının "esaret hatırası" olarak ölümsüz bir şekilde

[489] Hıfzı Tevfik, "Yeni Neşriyat: Pervaneler", *Vakit*, nr. 2647, 12 Mayıs 1925.
[490] Toplu İğne, "Gelişigüzel: Sodom ve Gomore", *Vakit*, nr. 3948, 4 Kânunusani 1929.
[491] Mehmet Asım, "Sodom ve Gomore", *Vakit*, nr. 3972, 28 Kânunusani 1929.

toplumun zihninde yaşaması gerekir. Yaşadığımız faciaları bize unutturmayacak *Sodom ve Gomore* gibi eserler çok önemlidir:

> İnsanlar rahatlarının ve saadetlerinin kıymetini ancak onu kaybettikten sonra anlarlar; bunun gibi millet de istiklalinin, hürriyetinin kıymetini ancak esaret tehlikesi ve tehdidi baş gösterdiği zamanlara ait hatıralar ile takdir edebilirler. Bunun için mütareke seneleri içinde görüp geçirdiğimiz faciaları, çirkinlikleri, rezaletleri bize unutturmayacak eserlere şiddetle ihtiyacımız vardır.

Refik Ahmet [Sevengil] ilk roman değerlendirme yazısında Suat Derviş'in 1928 yılında Sühulet Kütüphanesi tarafından yayımlanan *Gönül Gibi* romanını ele alır.[492] Eseri; "Tipi, Mevzu, Fena Taraf, İyi Taraf ve Netice" olmak üzere beş alt başlıkta inceler. Bir "tahlil eseri" olarak tanımladığı romanın bize "muzlim ve ketum" kadın ruhunu gösterdiğini belirtir. Kadın ruhu üzerine yüzlerce roman olduğunu söyleyen yazar, Suat Derviş'in bu eserini diğerlerinden ayıran özellikleri sıralar:

> Bunlardan kimisi kadir ve şehvî arzuların, kimisi çıplak bir kılıç sırtına benziyen ihtirasın, kimisi gılzetin, kimisi lezzetin edebiyatını yapmışlardı. Suat Derviş hanımsa ürkek ve girizan hisleri, inkâr edilen fakat mevcut olan, beklenilmediği, istenilmediği halde reddedilemeyen ruh hamlelerini yazmaktadır.

Romanın konusu özetleyen Refik Ahmet, romandaki üç kötü tarafı sıralar. Ona göre, ilk olarak roman teknik itibarıyla başlayıp biten bir romandan çok bir "pasaja" benzemiştir. İkinci olarak romanda "çalakalem" yazılmış yerler vardır. Bunlar temiz ifadeler içinde gereksiz cümleler gibi görünmektedir. Üçüncü olarak eserin isminin de kaynağı olan kedi masalı, romanın içinde lüzumsuz görünmektedir. Masal romandan çıkarılarak eserin adının "Gönül" olarak değiştirilmesi daha uygundur. Romanın orijinal ve "sanatkârane" bir eser olduğunu ifade eden yazar, eserin okur üstünde merak duygusunu çok başarılı bir şekilde kullandığını açıklar:[493]

> Eski edebiyat ilminin terdit dediği sanat, bu kitapta iyi kullanılmış, kar'i tahassüsten tahassüse geçirilirken ric'î darbelerle alaka ve zevkinin daima uyanık bulunması temin edilmiştir.
>
> Ruhun karanlık ivicaclarında dolaştırılırken labirentleri gezen Avrupalı seyyahın kalbindeki heyecan ve zevki duyuyoruz.

Duyulan bu zevkin ve heyecanın çok kuvvetli olmadığını sadece "monden" ve ince bir duygu olduğunu ifade ederek burjuvaziye mensup bir genç kadın yazarın fazla iddiasının olmadığını ileri sürer. Romancıyı başarılı bulmayan Refik Ahmet, Suat Derviş'in sadece "monden" hayattan alınan konuların içinde "muasır medenî" kadının günlük hayatını yazdığının altını çizer.

---

[492] Refik Ahmet, "Yeni Neşriyat: Gönül Gibi", *Vakit*, nr. 3966, 22 Kânunusani 1929.

[493] Refik Ahmet, "Yeni Neşriyat: Gönül Gibi", *Vakit*, nr. 3966, 22 Kânunusani 1929

Şükûfe Nihal'in 1931'de neşredilen *Yakut Kayalar* adlı romanıyla ilgili *Vakit*'te üç yazı dikkati çeker. Bunlardan ilk ikisi romanla ilgili kısa tanıtım yazısıdır. Bu yazılardan ilki Nurettin Artam tarafından kaleme alınır.[494] Romanda yer yer şiirler olmasına rağmen bu eserin bir roman olduğu söylenir ve eserden kısa parçalar nakledilerek okura tanıtılır. "Şişli tramvayında yapayalnızdım. Karşımdaki kanepeye oturan biletçi yüzüme küstah küstah gülmeğe başladı." cümlesinin gerçeği yansıtmadığını söyleyen Nurettin Artam, tramvaylarda kanepelerin karşılıklı olmadığını ve biletçilerin ayakta durduklarını belirtir.

S. M. imzalı ikinci yazıda, Türk kadınlığının Türk edebiyatı için yarattığı iftihara değer örneklerden biri olarak gösterilen roman kısaca tanıtılır:[495]

> *Yakut Kayalar* unvanını taşıyan bu eser ince his tahlillerini nezih ihtirasları ayrılık duygularını ihtiva etmekte ve enfüsî bir teessürün afakî hadiselere nasıl tesir ettiğini muvaffakiyetle yazan bu eser dolayısıyla Şükûfe Nihal Hanımefendi'yi tebrik ederiz.

Yakut Kayalar'la ilgili detaylı değerlendirme Refik Ahmet Sevengil tarafından yapılır. Şükûfe Nihal'i "melankolik bir ruhun daimî üzüntüsünü" şiir yaparak okuruna sunan bir şair olarak tanımlar. Romanında da bu şairlik vasfının kuvvetle göründüğünü söyler. Romanı kısaca özetleyen Refik Ahmet, romandaki konuyu ve tipleri açıklar:[496]

> Yeniyi anlamıyan eski: Çocuğunu anlamıyan baba.
> Aile ve muhit endişeleri altında isteksiz, aşksız bir izdivaç, hüsran.
> Bu mevzu, zamanımız kadınlarının birçoğunun başından geçmiş olan müşterek gençlik macerasıdır. Şükûfe Nihal Hanım'ın romanında hayat ve hakikat için yetişmemiş olan ve bu yüzden kendisini daima bedbaht eden hisli İstanbul hanımının müşterek tipini görüyoruz.

Romandaki konunun ve karakterlerin gerçek olduğunu özellikle dile getirir. Ruh tahlilini eserine konu olarak aldığını, "meçhul"ün ve "karanlık ruh âleminin" vereceği "ürperti"yle okuru büyüleyeceğini anlayan romancının, eserine ayrıca bir vaka koymaya gerek duymadığını ileri sürer. Ona göre roman, edebiyat kitaplarının tarif ettiği belli teknik özellikleri, iskeleti, ilerleyişi ve sonu olan bir roman değildir. Roman, bunlara da muhtaç değildir. *Yakut Kayalar*, güzel bir nesirdir. Romanın başı okura tatlı bir sarhoşluk veren "sehl-i mümteni"dir. Ortasında biraz "yorgunluk ve dağınıklık" izleri vardır. Sonlarında roman tekrardan toparlanır ve okuyucu sürükler. Şükûfe Nihal'in şairliği, romancılığına göre daha iyidir.

---

[494] Toplu İğne, "Gelişigüzel: Yakut Kayalar", *Vakit*, nr. 4816, 8 Haziran 1931.
[495] S. M. "Yakut Kayalar", *Vakit*, nr. 4821, 13 Haziran 1931.
[496] Refik Ahmet, "Tenkit: Yakut Kayalar", *Vakit*, nr. 4878, 9 Ağustos 1931.

"Bizde İçtimaî Edebiyatın İlk Romanı" başlıklı diğer bir makalesinde, Sadri Ertem'in ilk olarak *Vakit*'te 23 Şubat 1929-10 Haziran 1929 tarihleri arasında tefrika edilen ve 1931 yılında kitap olarak yayımlanan *Çıkrıklar Durunca* adlı romanını tahlil eder.[497] Romanın edebiyatımızda çıkan diğer eserlere hiç benzemediğini söyleyen yazar, romanı edebiyatımıza yeni bir görüşle gelen bir yazarın eseri olarak tanımlar. Eserin edebiyatımıza getirdiği yeniliğin ne olduğunu sorgulayan yazar, Sadri Ertem'in romanı oluşturan düşünce dünyasını açığa çıkarır:

> "*Çıkrıklar Durunca*"yı yazan Sadri Etem Bey muhtelif sebeplerden memleketi dolaşmış, memleketi görmüş, köylüyü tanımış bir adamdır. Kütle ile yakından temas eden ve onu anlıyan bir adamın onu sevmemesine imkân yoktur. Sadri Etem Bey gönlünde bu muhabbetin ateşini taşıyor, memlekete ve kütleye çevrilen gözlerinde bu ışığın parıltısı vardır.

Refik Ahmet, Sadri Ertem'in yazdığı hikâyelerin hepsinde ülkeyi ve toplumu konu edindiğinden bahseder. Bu hikâyelerde toplumun sefaletinin ve ıstıraplarının yer aldığını belirtir. Ona göre toplumun bazı parçalarını ele almak faydalıdır; fakat yeterli değildir. Romandaki konu bütün toplumu kapsayıcı olmalıdır. Duygularıyla canlı ve hareketli olan toplum, edebiyat için el değmemiş bir sahadır ve ondan bahsetmek edebiyat için büyük bir kazançtır. "İçtimai edebiyat" da halkı sevdiği, onu sevdirdiği ve onun yükselmesine çalıştığı için bu edebiyatın konusu da haliyle toplum olacaktır.

Refik Ahmet yazıda eserle ilgili çok önemli bir tespit yapar. Romanı, bizde "içtimai edebiyat" anlayışla yazılmış ilk eser olarak adlandırır. Ona göre, bu anlayışın öncüsü olması eserin meziyetlerinden birisidir. Romandaki kişileri teker teker incelediğimizde belki onları "tamamlanmamış resimler" gibi görebiliriz; fakat romancı, asıl önem verdiği nokta başka olduğu için kişilerle teker teker meşgul olmamıştır. Kişilerin meydana getirdiği birlik üzerine odaklanmıştır. Bu birlik de canlı ve kuvvetlidir. Her ilk eser gibi, Sadri Ertem'in de ilk romanında eksikliler vardır.

Sadri Ertem'in "üsluptaki anlayışının kolaylık" olduğunu; fakat bu kolaylığın Sadri Ertem'in zannettiği gibi dağınıklık demek olmadığını ifade eder. Romanın üslubunda kusur sayılabilecek derecede ihmalkârlık bulunduğunu ileri sürer. Romancıya bunun önüne geçmesi gerektiğini tavsiye eder.

Refik Ahmet'in "içtimaî edebiyat" olarak bahsettiği "toplumcu gerçekçilik"tir. "Gerçekçilik sadece çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü yansıtmak değildir; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu

[497] Refik Ahmet, "Tenkit: Bizde İçtimaî Edebiyatın İlk Romanı", *Vakit*, nr. 4863, 25 Temmuz 1931.

yansıtmaktır."[498] görüşünden hareketle Refik Ahmet'in bizde "Toplumcu Gerçekçilik"in ilk temsilcilerinden biri olan Sadri Ertem'in romanıyla ilgili yorumlarında isabetli olduğunu söylemek mümkündür.

"Boş Beşik ve Akkuş" isimli başka bir yazısında Yusuf Ziya Demircioğlu'nun 1932'de yayımlanan *Boş Beşik ve Akkuş* romanını tenkit eder.[499] Yazının başında Yusuf Ziya Demircioğlu'yla ilgili ayrıntılı bilgiler verir. Anadolu'yu baştan başa gezdiğini ve Anadolu köylüsüyle yakından ilgilendiğini belirtir. Bu gezileri sırasında halk edebiyatı için birçok malzeme topladığını ifade eder. Aynı zamanda edebiyatımızda Anadolu köylüsüyle ilgili hiçbir şey yazılmadığının farkına vardığını dile getirir. Bu boşluğu doldurmak için de bir halk hikâyesinin konusunu işleyerek bu romanı meydana getirdiğini anlatır. Romanın konusunu özetler. Özellikle vakanın, romandaki tiplerin yani Anadolu köylüsünün çok canlı ve gerçekçi bir şekilde anlatıldığını açıklar:

> Yusuf Ziya Bey romanının vak'asını maharetle tertip etmiştir. Eseri sonuna kadar alaka ile okuyoruz. Eser bize sadece bir vak'a anlatmakla kalmıyor, kuvvetle çizilmiş yerli tipler görüyoruz. Fadime, yürük beyi, Halil, köylüler, imam, yürükler, değirmenci pek canlı ve etraflı gösterilmiştir.
>
> Tasvirler sevimli ve kudretlidir. Vak'ayı takip ederken eserde Anadolu halkını da bütün hususiyetlerile, âdetlerile, an'anelerile buluyoruz; Anadolu'nun tatlı, cana yakın hoş manzaralarını görür gibi oluyoruz.

Eserin en önemli meziyeti, örnek sayılacak derecede temiz ve güzel bir Türkçeyle yazılmasıdır. Ona göre eserin tek kusuru, eserin bir "folklor mecmuası" halinde düzenlenmesidir. Bu hükmünü de Abdülhak Hamit ve Ahmet Vefik Paşa arasında geçen bir hadiseyi örnek göstererek açıklar:[500]

> Abdülhak Hamit Bey, yazı hayatına henüz girmiş bir genç muharrirken *Duhter[-]i Hindu* isimli tiyatrosunu yazdığı sırada Ahmet Vefik Paşa, "biraz da mahallî şeyler yazsanız!" demiş. Abdülhak Hamit Bey bu nasihati tutarak "*Sabır ve Sebat*" isimli piyesi vücuda getirmiş. Bu eserin halk, köylü arasında geçen kısımlarında bütün konuşmalarda her cümle bir atasözüdür. Yukarıdan aşağıya kadar eserin içindeki bütün şahıslar birbirlerine darbımesel söylerler. Abdülhak Hamit Bey bu eserini Ahmet Vefik Paşa'ya götürdüğü zaman paşa, okumuş, okumuş, sonra:
>
> -Oğlum, yerli eser yazın dedik ama eseri atalar sözü mecmuası haline getirin demedikti!
>
> Diye gülümsemiş."

---

[498] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 54.

[499] Refik Ahmet, "Tenkit: Boş Beşik ve Akkuş", *Vakit*, nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.

[500] Refik Ahmet, "Tenkit: Boş Beşik ve Akkuş", *Vakit*, nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.

Romandaki kişilerin duygularını sık sık türküyle anlatmalarının romanın tadını ve tekniğini bozduğu fikrindedir. Romancının bu türküleri bölüm başlarına aldığında bu kusuru ortadan kaldırabileceğini ve esere başka bir güzellik verebileceğini düşünür.

Bir diğer tenkidinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 4 Temmuz 1928-1 Ağustos 1928 tarihlerinde *Vakit*'te tefrika edilen ve 1933 yılında İbrahim Hilmi Kütüphanesi tarafından basılan *Şeytan İşi* romanını değerlendirir.[501] Yazının başında eserleriyle tanınan yazarların dışarıdan "heybetli bir sevimlilik içinde" göründüğünü; fakat "yakından tanıdığınızda bütün zaaflarını fark edince gözünüzde eskisi gibi heybetli" görünmediğine dair görüşe katılmaz. Hüseyin Rahmi'yi yakından tanıdıktan sonra ona daha çok hayranlık duymaya başladığını itiraf eder. Romanlarında geniş halk tabakalarının yaşayışlarını konu olarak alması ve toplum için toplum hayatını yazması bakımından toplumcu sanat davasına en çok yardımda bulunan yazarların başında olduğunu ifade eder. Onu halkçı bir yazar olarak görür. Romanında bir İstanbul mahallesini bütün canlılığıyla anlattığını açıklar:

> Mahalle, İstanbulun pek canlı ve hususi bir köşesidir. Hüseyin Rahmi Beyin son çıkan eseri, İstanbul mahallesini bütün canlılığı ve hususiliğiyle gösteren büyük bir hikâyedir. "*Şeyan İşi*"nde günlük vak'aların İstanbul mahallesindeki tesirleri, bu tesirler arasında bir ihtiyar İstanbul hanımının tipi tek başına yaşıyan kimsesiz gizli zengin hanımın komşularının muzipliği yüzünden nasıl çıldırdığını pek meraklı ve canlı bir şekilde anlatılır.

Fikret Adil'in 1 Kânunuevvel 1930-31 Kânunusani 1931 tarihleri arasında *Vakit*'te tefrika edilen[502] ve 1933 yılında Sühulet Kütüphanesi tarafından basılan *Asmalımescit 74* isimli romanını tenkit ettiği yazısında Refik Ahmet, romanın *Vakit*'ten sonra *Haber*'de de tefrika edildiğini söyler. Ve bir romanın iki ayrı gazetede çıkmasını başarılı bir romana karşı olan ilginin ifadesi olarak yorumlar.[503] Fikret Adil'in kitabından bir tane kendisine yolladığını ve not olarak kitabın üstüne "Sizin istemediğiniz edebiyattan." ibaresini yazdığını belirtir. Burada Fikret Adil'in, "Bizim İstediğimiz Edebiyat"[504] başlıklı yazısına istinaden bu notu yazdığını söyleyerek açıklamalar yapar:

> Benim memleketin ihtiyacına göre yapılmasını ve yayılmasını istediğim bir edebiyat vardır. Bu edebiyatı memlekete faydalı ve lüzumlu görüyorum; sebeplerini de risalemde anlattım. Fakat bu, bunun haricinde tek

[501] Refik Ahmet, "Tenkit: Şeytan İşi", *Vakit*, nr. 5564, 6 Temmuz 1933.

[502] Romanın *Vakit*'te tefrika edilen ilk numarasında başlığın altındaki "Romanımsı hakikat, hakikatimsi roman" ibaresi dikkat çekicidir.

[503] Refik Ahmet, "Edebiyat: Asmalı mesçit 74", *Vakit*, nr. 5616, 25 Ağustos 1933.

[504] Refik Ahmet, "Sanat ve Hayat: Bizim İstediğimiz Edebiyat", *Vakit*, nr. 2858, 14 Kânunuevvel 1925. Bu yazıda Refik Ahmet, Teceddüt Edebiyatı'nın sonuçlarını ortaya koyarak, halka dokunan ve halkın sorunlarını dile getiren bir edebiyatı istediğini dile getirir.

> kimse tek satır yazmamalı demek değildir. Edebiyatın nevileri vardır ve bu nevilerin herhangi birinde yazılmış iyi eser, -fakat iyi sanat eseri- bizim kazancımız ve sevincimiz olur. Fikret Adil'in romanı bunlardan biridir.

Romanı tahlile geçen yazar, romanın klasik kurallara göre yazılan, başı sonu olan belirli bir vakayı konu olarak alan, vakayı bir sona bağlayan ve belirli bir ruh halini tetkik ve tahlil eden bir roman olmadığını dile getirir. Kitabı genç bir adamın "jurnali", bir hayatın günlüğü olarak tanımlar. Ona göre roman, konu olarak aldığı hayat gibi mantıksız, düzensiz ve gelişigüzeldir. Eserde birden çok vaka vardır ve bu vakalar okuru bir şekilde meraka sürükleyerek eğlendirir. Aynı şekilde tahlil edilmiş birden çok ruh hâli kitabın okuma zevkini arttırır. Eserin dili açıktır ve kolay yazıldığı hissini verir. Üslubu dağınıktır, bu dağınıklık üslupsuzluk olarak da adlandırılabilir. Bu durum da yazarın yazdıklarını tekrar gözden geçirmediğine dair kanıyı güçlendirir.

Eserin, Beyoğlu'nun bohem hayatından sahneleri çok iyi bir şekilde tespit ettiğini belirtir. Yaratılan tiplerin kuvvetli olduğunu ve okurken bu tiplerin benzerlerini gerçek hayatta tanıdığımıza ya da gördüğümüze yönelik hislerin oluştuğunu ifade eder. Kitapta eksiklik olarak fikir cephesini görür ve bir fikir ifade edememesinin romanın aksamasına neden olduğunu ileri sürer:[505]

> Fikir söylemedikçe, vakaları tasvir ettikçe, duyguları, hatta şahısların içlerinden geçen belli belirsiz duyguları sanatkârane bir şekilde bulup meydana çıkarıp gösterdikçe fevkalâde muvaffakiyetli olan eser, tezli gibi olmak istiyen yerlerinde aksıyor gibi… Hayatını anlatan gencin Lili ile münakaşasındaki fikirler hiç de cazibeli, orijinal, yeni şeyler gibi görünmüyor, hatta yeni gibi söylenilmiş bile görünmüyor.

Selami İzzet [Sedes], "Falih'in Romanı" başlıklı yazısında Falih Rıfkı Atay'ın 1932 yılında intişar eden *Roman* isimli kitabıyla ilgili tenkit yapmaktan çok tenkitlere cevap verir.[506] Bu açıdan dikkate değer bir yazıdır. Romanı tefrika edilmesinden kitap olarak basılmasına kadar defalarca okuduğunu söyleyen yazar romanı özellikle inkılap gençlerinin okuması gereken bir eser olarak tanımlar. Eserin çok ilgi uyandırdığını, kimsenin esere kötü diyemediğini belirtir. Buna karşın eserden çok Falih Rıfkı'nın şahsî duygu ve düşüncelerinin tenkit edildiğini dile getirir. *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde Burhan Asaf [Belge]'ın "Roman ve Romanın Tenkitleri" başlıklı yazısında "Falih Rıfkı'nın bu son eseri inkılapçının cep kitabıdır." sözlerine katılır. Yazısının devamında Falih Rıfkı'yı haksız bir şekilde İstanbul düşmanlığı yaptığı yönünde eleştirilerine katılmaz. Burhan Asaf Bey'in sözlerini nakleder:

---

[505] Refik Ahmet, "Edebiyat: Asmalı Mesçit 74", *Vakit*, nr. 5616, 25 Ağustos 1933.
[506] Selami İzzet, "Sohbetler: Falih'in Romanı", *Vakit*, nr. 5400, 19 Kânunusani 1933.

> 1-Hele İstanbul tenkidi, Roman ayarında fikir ve akide eserlerini, değil tenkit, hattâ tahlil ve değil tahlil hattâ tasnif etmek işinde bile, ne kadar zavallı olduğunu okuyana eziyet verecek bir şekilde ortaya serdi.
>
> 2-İnkılâp çerçevesini söküp alırsanız (ki İstanbul tenkidi hep bunu yapmak istemiştir) ortada kalan şey hezeyandan başka ne olabilir?

Burhan Asaf gibi Vâlâ Nureddin'in ve Nurullah Ataç'ın eseri anlayamadıkları için yazarını haksız yere suçladıklarını belirtir. Burhan Asaf'ın eleştirisinin mürettip hatasından kaynaklı olmasını ve "İstanbul tenkidi" yerine "İstanbul'da iki muharririn tenkidi" demiş olmasını ümit eder. Roman'ı tenkit edebilmek için Falih Rıfkı kadar cesur bir politikacı olmak gerektiğine dair sözlerine de Burhan Asaf'ın zaten bu vasfı kimseye bırakmadığını söyleyerek hak verir. Artık yazarın şahsi düşüncelerini değil, eserlerinden bahsetmemiz gerektiğinin altını çizer.

Fikret Adil "Üç Kitap" başlıklı makalesinde Peyami Safa'nın 1933'te Sühulet Kütüphanesi tarafından basılan *Bir Tereddüdün Romanı*'nı değerlendirir.[507] Eserin roman kelimesine ve tarzına verilen manada bir roman olmadığını açıklar. Romanın konusunu tam olarak açıklayamayan yazar, eserin konusunu Beyoğlu'nda trafiği yönlendiren bir memurun tramvaylarla, otomobillerle dolu olan bir köşede yaşayabileceği "tereddüt"lü hali örnekleyerek açıklamaya çalışır.

Bu romanı özellikle hayatın önlerine çıkarabileceği bir sürü hâdiselerin neler olabileceğini öğrenmek isteyen kişilerin okumasını tavsiye eder. Bu romandan sonra Peyami Safa'yla ilgili kesin bir hüküm vermek isteyenlere de *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu önerir. Son romanıyla Peyami Safa'nın Türk romanına getirdiği yeni tarzı açıklar:[508]

> Bu roman tarzı, "Andre Gide"in "*Faux-Monnayeurs*" eserinde kullandığı tarzdır, vak'alarla hatıraları, tahlil ile şeniyeti bir araya getirir, birbirine bağlıyarak mevzuu iki cepheden, iç ve dış tarafından göstererek vak'a kahramanlarını sahiden yaşıyormuş gibi canlandırır.

Bu tarzı Peyami Safa'dan başka başarılı şekilde kullanabilecek bir yazarın olmadığını düşünür. Aksi halde romancının *Bir Akşamdı* eserinde edebiyatımıza getirdiği tarzı daha sonra kötü bir şekilde taklit edenler gibi bir sürü kötü taklitçinin elinde mahvolacağına inanır.

Romanla ilgili dikkat çekici bir psikolojik tahlil, imzasız olarak kaleme alınan "Selami İzzet'in Bir Romanı Münasebetile" başlıklı yazıda görülür.[509] Bu yazıda *Nöro-Psihiatri* mecmuasının Selami İzzet'in 1933 senesinde intişar eden *Deli*

---

[507] Fikret Adil, "Yeni Kitaplar: Üç Kitap", *Vakit*, nr. 5510, 14 Mayıs 1933.
[508] Fikret Adil, "Yeni Kitaplar: Üç Kitap", *Vakit*, nr. 5510, 14 Mayıs 1933.
[509] İmzasız, "Bir Tenkit: Selâmi İzzet'in Bir Romanı Münasebetile", *Vakit*, nr. 5589, 29 Temmuz 1933.

romanının psikolojik tahlilini yapan yazısı nakledilir. Yazıya göre eser iki romandan oluşmaktadır. Eserin çekirdeğini oluşturan birinci roman, karısını arkadaşlarıyla yakalayan veya yakaladığını zanneden Ali Kuli Han'ın histerik ruh hâllerini tasvir eder. Uyuşturucu ilaçlar da bu histerileri yaratmış olabilir. Bu ruh hâlleri de genel histerik ruh hâllerinde olduğu gibi "erotik fanteziler" ve sanrılarla doludur. Histeri nöbetlerini harekete geçiren sebep, "mutasavvıf bir dervişin" elinde büyüyen Ali Kuli Han'ın uzun yıllar cinsel hayattan uzak yaşamasının ardından birdenbire toplum hayatında "kendi aşk ülküsüne" benzer "hafifmeşrep bir kadınla" tanışmasıdır. Eser bu bölümde başarılı bir şekilde Freud'un görüşlerini yansıtmıştır. Eserin çevresini saran ikinci romandaysa Ali Kuli Han'ı bir gazetecinin, karısı ve aşığı tarafından kapatıldığı akıl hastanesinden kurtarmaya çalışmasının yani onun gördüğü rüyanın anlatıldığı ifade edilir. Eserin bu kısmının cinnete dair eski teorik görüşleri ihtiva etmesi bakımından başarısız olduğu ileri sürülür:[510]

> Eserin bu kısmı 19'uncu asır cinnet telâkkilerinin tesiri altındadır ve bu sebeple zayıftır. Fakat muharriri de bundan mes'ul tutmak, "nevroz, psikonevroz, psikoz ve hal[-]i tabiî" gibi 4 halet arasındaki farkı lâyıkiyle kavramamış olmasını tenkit etmek istemeyiz.

Bilinçaltına değinen romancının özellikle canlı "onirizm"[511] sahneleri yaratması bakımından psikolojik ruh hallerini tahlilden çok tasvirde daha başarılı olduğuna hükmedilir. Eserin en değerli yerinin Freud'un "rüya içinde rüya"[512] olarak dediği şeyi bulması olduğu ileri sürülür.

Mahmut Yesari'nin 1933'te çıkan *Tipi Dindi* romanının değerlendirildiği İbrahim imzalı yazıda roman, Mahmut Yesari'nin "hüviyetinin billurlanmasında" büyük bir kademe olarak tanımlanır.[513] Eserde yazarın sözcülüğünü yaptığı belirtilen Macit'in ve romandaki diğer bütün karakterlerin gerçek hayatta görebileceğimiz gerçek karakterler olduğu ifade edilir. Yazıya göre Mahmut Yesari romanda toplumun

---

[510] İmzasız, "Bir Tenkit: Selâmi İzzet'in Bir Romanı Münasebetile", *Vakit*, nr. 5589, 29 Temmuz 1933.

[511] Onirism: Psikiyatride onirizm, tamamen uyanıkken görsel halüsinasyonların meydana geldiği zihinsel bir durumu ifade eder. Detaylı bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Onirism (24.09.1919)

[512] Yazıda "rüya içinde rüya" olarak bahsedilen kısımdan Freud'un *Düşlerin Yorumu* adlı eserinde şu şekilde bahsedilmektedir: "Bir 'düş içinde düş'ten uyandıktan sonra görülen düş, düş isteğinin bozulmuş bir gerçekliğin yerine koymaya çalıştığı şeydir. Bu nedenle düşte 'düşü görülmüş' olan şeyin gerçekliğin, gerçek bir anının temsili olduğunu; oysa düşün devamının, tersine, yalnızca düş görenin isteklerini temsil ettiğini güvenle varsayabiliriz. Bu yüzden, bir 'düş içinde düş'e bir şeyler eklemek bir düş halinde betimlenmiş olan şeyin hiç olmamış olmasını istemekle eşdeğerdir. Başka bir deyişle, eğer özel bir olay, bir düşün içine, düş-işlemi tarafından, bir düş olarak yerleştirilirse bu, olayın gerçekliğinin en keskin onayıdır, onun en güçlü doğrulanmasıdır."; Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu*, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996, Cilt II, s. 69.

[513] İbrahim, "Edebiyat: Tipi Dindi", *Vakit*, nr. 5609, 18 Ağustos 1933.

içinde yaşayan insanî dramı, komediyi, Don Kişot ve Hamlet'i hatırlatacak bir şekilde açıkça yansıtmaktadır:

> Tüylerimiz ürpere ürpere fakat lezzetle, tuhaf bir iç acısile okuduğumuz "*Tipi Dindi*" sefaletin teşrihidir. Yazıcının kalemi, çok ziyalı bir projektör gibi derece derece sönen bir ailenin ve etrafını kuşatan insan hayaletlerinin ruhlarını bize açıyor ve açlığın şaheser bir tablosunu gösteriyor.

Romanı, Knut Hamsun'un *Açlık* eseriyle karşılaştırır. *Tipi Dindi*'nin bize daha yakın bir eser olduğu ve *Açlık*'tan daha insani ve üstün bir roman olduğu hükmü verilir.

Ahmet Sırrı Uzelli, Reşat Enis [Aygen]'in 1933 senesinde Sühulet Kütüphanesi tarafından yayımlanan *Gong Vurdu* romanını değerlendirir.[514] Romanda hayattaki geçim derdi, ekonomik buhran, İstanbul'un arka mahallelerinde "düşmüş" kadınların hayatı, gazetecilik ve karanlık bir gönül macerası gibi konuların olduğunu belirtir. Bize basit gelen, yeniymiş gibi görünmeyen konuya rağmen romanın birçok özelliklerle dolu olduğunu ileri sürer. Özellikle basit görünen bir konu üzerine ıstıraptan bahsederken sade bir hayata karşı ilgi toplamanın çok güç olacağını belirtir. Bu açıdan eseri dikkate değer bulur. Romanın en karakteristik tarafının da bir randevu evinde yaşanan gönül macerası olduğundan bahseder. Romandaki bu macerayla ilgili alıntılar yaparak romanı aktarmaya çalışır. Ona göre Reşat Enis'in bu üçüncü eseri en olgun, en canlı olan eseridir. Bu canlılığı da yazarın gerçekçiliğe verdiği önemi göstermektedir. Ayrıca romandaki birçok tasvir birer sanat eseri sayılabilecek düzeydedir. Bu özellikler romandaki bazı küçük kusurları başarıyla gizlemektedir. Ahmet Sırrı, eserde Naciye karakteri üzerinden fark ettiği psikolojik tahlil kusurunu açıklar:[515]

> Bununla beraber şunu da işaret etmek lâzımdır ki, eserin belli başlı kahramanlarından birisi olması lâzım gelen ve bize bütün çizgilerile çok iyi tanıtılan Naciye'nin, hislerile hareketleri arasındaki muvaffakiyet, okuyanları kuvvetle tatmin edemiyor gibidir. Bu her şeyden evvel ruhî hava üzerinde yapılan tahlilin, ileri sürülen iddia önünde kısa ve kuvvetsiz kalmasından çıkıyor. Bunun içindir ki eseri, daha çok "dekorları ön plana gelen bir sahne…" diye telâkki edecekler de bulunacaktır.

Reşat Enis'in henüz çok genç bir yazar olduğunu söyleyen Ahmet Sırrı, onun bu son eserini dünya edebiyatının en olgun eserlerine bakarak karşılaştırmanın haksızlık olacağını iddia eder. Ona göre Reşat Enis, yaşadığı devirde memleketinin romancısı olma yolunda ilerlemektedir. Gelecekte memleketin dertlerini bize büyük bir kudretle anlatacak en değerli yazarlardan birisi olacaktır.

---

[514] A. Sırrı, "Yeni Eserler: Gong Vurdu", *Vakit*, nr. 5697, 16 İkinciteşrin 1933.
[515] A. Sırrı, "Yeni Eserler: Gong Vurdu", *Vakit*, nr. 5697, 16 İkinciteşrin 1933.

İkinci roman değerlendirmesinde Safiye Erol'un *Kurun [Vakit]*'da 30 Mayıs 1935-12 Ağustos 1935 tarihleri arasında tefrika edilen *Kadıköyü'nün Romanı* adlı eserini tefrika hâli üzerinden tenkit eder.[516] Safiye Erol'un ilk roman tecrübesi olduğunu belirten yazar, romanın birçok tanınmış romancının eserinden daha iyi bir seviyede olduğunu hükmeder. Romanı, seven, sevilen ve sevilmeyen insanların romanı olarak tanımlar. Romandaki dekorların, şahısların canlı ve gerçek olduklarını ve hikâyenin gerçek hayattan alınmış olduğunu ileri sürer. Ona göre hikâye o kadar gerçektir ki romanı okuyanlar şayet hayatı iyice tanımışlarsa olayların nasıl bir sona doğru sürüklendiğini rahatça sezebilirler. Safiye Erol'un üslubu güzeldir ve kendine özgüdür. Romanın birçok sayfasında gerçekçilik duygusu hissedilir:

> O da bunları dinler ve yazarken belki hepimizden duygulu bir kalp taşıyordu. Bunun içindir ki onun da ara sıra hikâyesini yazdığı insanlara acır gibi olduğunu, elinin titrediğini, gözlerinin daldığını sezinliyoruz.
>
> Hakikatin dosdoğru, çıplak ve sert yolunun ona da lüzumundan fazla haşin görünür gibi olduğu sahifeler görüyoruz.

Başka bir tenkidinde Reşat Nuri Güntekin'in 1935'te Ahmet Halit Kütüphanesi tarafından basılan *Gökyüzü* romanını ele alır.[517] Bu son romanda Reşat Nuri'nin Taş Devri'nden başlayarak günümüze kadar insanların içinde ve kafasında görünmez bir şekilde yer eden "karanlık bir perdeyi" çekip kaldırdığını belirtir. Ahmet Sırrı, romanı insanların iç yüzü olarak tanımlar ve yazı boyunca romandaki vakalardan örnekler göstererek bu tanımını güçlendirir. Romandaki kişilerin gerçek hayatta yaşayan canlı insanlar olduğunu belirtir:

> "Gökyüzü"nün önümüzde serdiği geniş yol üzerinde karşımıza çıkan insanlar, gülünç zaafları, rüyaları, sayıklamaları, masalları, vehimleri, muammalarile eski, yeni, genç, ihtiyar, cahil, bilgili insanlar, gündüzleri başka geceleri başka düşünen, duyan insanlar etrafımızda yaşıyanlardır. Yabancı yok.

Romanın en büyük başarısını tertibinde görür. Ona göre, romancı hiçbir şeyi ihmal etmeden mevzuyu derece derece artan bir heyecanla ve korku duygusuyla okuyucuya aktarmıştır. İnsanların sadece acınacak değil aynı zamanda sevilecek, eğlenilecek ve gülünecek taraflarının da olduğunu ortaya koymuştur. Eser, son yılların en heyecanlı, ilginç ve faydalı sanat eseridir.

Behçet Kemal Çağlar, Halit Ziya Uşaklıgil'in 1934'te yayımlanan *Hepsinden Acı* isimli hikâye kitabı münasebetiyle Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*, *Mai ve Siyah* romanları üzerinden yazarla ilgili düşüncelerini dile getirir. Yazıda daha çok Halit

---

[516] A. Sırrı Uzelli, "Eserler Arasında: Kadıköyü'nün Romanı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6320, 13 Ağustos 1935.

[517] A. Sırrı Uzelli, "Kitaplar Arasında: Gök Yüzü", *Kurun [Vakit]*, nr. 6429, 3 Birincikânun 1935.

Ziya'nın üslûbundaki kusurlara değinir. Falih Rıfkı'yla ilgili yazdığı tenkit yazısındaki süslü, abartılı cümlelerine gülümsemeden edemediğini açıkça söyler. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in karyoladan sarkan ayağını tasvir ettiği bölümü Halit Ziya'nın en bariz üslup özelliği olarak gösterir:[518]

> "Aşkı Memnu"unda "Behire"nin[519] karyoladan sarkan ayağının lisanı hal ile neler söylediğini zannederim birkaç sayfaya zor sığdıran üstadın kalemindeki kımıldanışlardan birine böyle birkaç tenkit satırı çok görülmez sanırım; evet, ne kahraman Hamlet, ne esir Eşper, ne şu ne bu… Behire'nin karyoladan sarkan ayağı belâgatli ve uzun konuşabilmiş değillerdir.

Mai ve Siyah romanını da üslûp açısından eleştirir. Romandaki yabancı kelimeleri Türkçeye ya da bütün kelimeleri Fransızcaya çevirince romanın "çakıl yağmuruna", bir "dolu sağanağına" döndüğünü anlatır. Ayrıca ciddiyetle ele alınabilecek Cemil'in hayatının asıl İstanbul'dan ayrıldıktan sonra başlaması gerektiğini düşünür. Eski nesil yazarlarla yeni nesil yazarlar arasındaki anlayış farkını Cemil karakteri üzerinden ortaya koyar:[520]

> Nesil farkı, terakki farkı ne kadar meydanda: Hayat, İstanbuldan ayrılınca bitiyor; çöle, bozkıra girerken ölmüş, ademe ermiş gibi susuyor, ehemmiyetini ve manasını kaybediyor. Halbuki bizim için asıl hayat, hareket ve ülkü o zaman başlıyor. Ahmet Cemil, bütün o romanında özene bezene anlatılmış mektepli aşkına ve hülyasına bir sayfa içinde gülen ve yaşaran gözleri yeni umutlarla parlıyan bir genç adam olarak birinci sayfada görünse ve roman başlasaydı roman olurdu sanıyorum.

Cevdet Kudret'in de "Ahmet Cemil hiç kusursuz bir insan olarak tasvir edilmiş, bu yüzden biraz sönüktür: onun yanındaki öbür insanlara ise, yazar, imtiyazlı işlem yapmadığı içindir ki, onlar daha canlıdır."[521] sözleriyle vurguladığı noktadan, Behçet Kemal'in de bahsetmesi dikkate değer bir yorum olarak düşünülebilir.

Halit Ziya'nın romancılığı üzerinden fikirlerini dile getiren Behçet Kemal, *Aşk-ı Memnu* romanını edebiyatımızda sayılı eserlerden birisi olarak görür. Edebiyatımızdaki sayılı eserden olmasını da "romana benzer ilk Türkçe eserlerden biri" olarak görülmesine bağlar. Halit Ziya gibi ilk büyük yazarlara zamanında hayranlık duyanların edebiyattan anlamaya başlayınca, onların geçmişteki "nafileliklerini" keşfettiklerini belirtir. Böylece onların eserleri karşısında hayranlık

---

[518] Behçet Kemal, "Bir Düşünüş: Üstat Halit Ziya ve Eserleri", *Vakit*, nr. 6021, 11 Birinciteşrin 1934.

[519] Yazının orijinalinde "Behire" adı geçmektedir. Aşk-ı Memnu romanında Behire adında bir karakter olmaması sebebiyle gazetedeki bir dizgi hatası sonucu bu ismin yazıldığını düşünmekteyiz. "Behire" adıyla kastedilen "Bihter" olmalıdır.

[520] Behçet Kemal, "Bir Düşünüş: Üstat Halit Ziya ve Eserleri", *Vakit*, nr. 6021, 11 Birinciteşrin 1934.

[521] Cevdet Kudret, Edebiyatımızda Hikâye ve Roman, Varlık Yayınları, İstanbul 1977, Cilt I, s. 175.

duydukları zamanlara acıdıklarını ve kendilerine kızacak yerde suçsuz yere eski üstat yazarlara hırslanıp bütün hırslarını çıkarırcasına tenkit ettiklerinin altını çizer.

Sadri Ertem, "Bir Roman Tecrübesi" başlığı altında Refik Ahmet Sevengil'in 18 Nisan 1936-14 Temmuz 1936 tarihleri arasında *Kurun [Vakit]*'da tefrika edilen ve daha sonra Vakit Kütüphanesi[522] tarafından basılan *Çıplaklar* romanını eleştirmiştir.[523] Refik Ahmet'in ilk romanı olarak tanıttığı eseri bir münekkit gibi sadece edebiyat açısından değil daha çok eserin içeriğini psiko-sosyal açıdan değerlendirir. Romanı bir aşk vakası dairesinden geniş bir hayatı göstermeye çalışan bir eser olarak tanımlar. Romandaki karakterlerin gerçekçiliğine dair vurgu yapan yazar, romandaki aşkın psikanaliz çerçevesinde tetkik edildiğinden bahseder.

Çıplaklar romanında iki ayrı dünyayı açıklar. Ona göre, Birinde İstanbul zenginlerinin eğlence yerlerinde "elbiselerinden soyunanlar" olarak tasvir edilmesi ve bu zenginlerin hayatı; diğerindeyse giyecek elbisesi olmadığı için "çıplak kalmış" fakir insanların hayatı vardır. Roman bu gerçekçi görüşü idealizmle birlikte tamamlamaya çalışır. Romanda idealizmle birlikte meydana gelen değişimler vakalar üzerinden değil toplum üzerinden yansıtılmıştır. Roman konu bakımından gerçekçilikle özdeşleşen bir devri yansıtmaktadır. Sadri Ertem, Refik Ahmet'in başarılı bir gözlemci olduğunu ve toplumun her unsurunu gerçekçi bir şekilde yazıya aktardığını ifade eder:[524]

> Çıplaklar romanı mevzu bakımından bizim hayatımızda tam realiteye tekabül eden bir devri yakalamıştır. Bu devir, yeni ile eskinin, güzelle çirkinin taze ile bayatın birbirlerile ele ele verdiği, zaman teakubu içinde uzanıp gittiği bir anın ta kendisidir. Refik Ahmet sosyetenin dokümanlarını toplamak, bu dokümanları yazıya ve harekete kalbetmek itibarile muvaffak bir muharrirdir. Silinmekte olan hayatla doğmakta olan hayatı birbirine bağlamak ancak her iki devri ruhu, kültürü bakımından iyi tanıyan bir muharrire nasip olabilirdi.

Sadri Ertem'e göre daha önce bazı yazarlar eski ve yeni hayatı karşılaştırmıştır; fakat bu yazarlar bazı hatalara düşmüşlerdir. Bazısı yeniyi eskinin önüne koymaya çalışmış bazısı da bunun yerine "muhayyel bir hayat tasavvur"[525] etmiştir. Bunlara

---

[522] *Kurun [Vakit]*'un 6699 numaralı 3 Eylül 1936 tarihli nüshasında romanın kitap olarak basıldığı ve dağıtım yerinin Vakit Kütüphanesi olduğuna dair küçük bir duyuru vardır.

[523] Sadri Ertem, "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Bir Roman Tecrübesi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6729, 3 Birinciteşrin 1936.

[524] Sadri Ertem, "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Bir Roman Tecrübesi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6729, 3 Birinciteşrin 1936.

[525] Sadri Ertem'in bu "muhayyel bir hayat tasavvuru" hükmüyle belirli bir yazarı işaret etmeden genel bir hüküm vermektedir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1934 yılında yayımlanan *Ankara* romanının birinci bölümde Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatır. İkinci bölümde Kurtuluş Savaşı'ndan sonra bazı kahraman kişilerin kişisel menfaat derdine düşmesiyle yaşanan hayal kırıklıklarının ardından yazar

karşın *Çıplaklar*'da eski ve yeni gerçekler aksamadan başarılı bir şekilde birlikte ilerler.

Çıplaklar'la ilgili ikinci bir eleştiri detaylı olarak Agâh Sırrı Levend tarafından kaleme alınır.[526] Yazısının başında Sadri Ertem'in romanla ilgili yaptığı tespite benzer bir şekilde *Çıplaklar*'ı "elbiseden ve ahlâk kayıtlarından sıyrılmış olanlarla, giyecek elbiseden mahrum bulunanlar" olarak tanımlar. Bütün dünyanın I. Dünya Savaşı sonrasında siyasî, ekonomik ve sosyal buhranlar yaşadığını ve günümüzde de bu sorunların devam etmekte olduğunu ifade eder. Bu sorunların romana yansımalarını anlatarak romanın konusunu uzun bir biçimde özetler. Doktor Çetiner karakterinin yaşadıklarını özetlerken, önemli bir tespit yapar. Doktor'un Çıplaklar Cemiyeti'nin toplantılarında cem ayinlerini idare eden Bektaşi şeyhinin Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanındaki şeyhe benzediğine işaret eder.

Basit bir gönül ilişkisini zengin bir dekor içinde gösteren romanın bizi gerçek hayatla ve bu hayattaki tiplerle karşılaştırdığını dile getirir. Ona göre romanda iki farklı hayat çizilir; fakat bu hayatlar birbiriyle çok başarılı bir şekilde bağlanır. Romanda yer alan dekorların çokluğu okur için bazen yorucu olmaktadır. Ülker kendisini terk ettikten sonra, Doktor'un bu durumu düzeltecek hiçbir harekette bulunmaması bir eksiklik olarak göze çarpar. Bunun yerine uğraşması ve bu uğraşıyla aşkının asaletini ortaya çıkarması gerekirdi. Birkaç eksiğe rağmen roman toplum hayatını iyi bir şekilde "teşrih ve tenkit" etmektedir. Romancı eski ve yeni devrin gerçeklerini karşılaştırarak bize yansıtmaktadır:[527]

> İşte romancı, bir taraftan yaşamakta olduğumuz hayatı bizim gözlerimizin önüne sererken, diğer taraftan yaşadığımız âlemde tanımağa imkân bulamadığımız, hattâ mevcut olduğunu bile duymadığımız köşeleri birer birer gösterecek, bizi bir an o muhitlerin içine bırakarak, uyandırdığı hayret ve tecessüsün çözülmesine çalışacaktır.
>
> (…)
>
> Romancı, bu yuvarlanan âlemin kapılarını kaparken bize yeni doğan cihanın kapılarını açacak, bunu yaparken de ikisini karşılaştırmağa zemin olacak açıklıkla tesbit etmeğe çalışacak ve bu suretle kendi dokunmadan bize mukayese ve tercih imkanlarını vermiş olacaktır. Yalnız ne değişen cemiyetin eksikliklerini ve kusurlarını gösterirken o düşecek ne de yeni kurulan cemiyetin manzarasını çizerken realiteden ayrılmak gafletinde bulunacaktır.

Refik Ahmet'in toplumun farklı tabakalarında yer alan kişilerin psikolojilerini de büyük bir doğrulukla yansıttığını dile getirir. Bunun klasik psikoloji anlayışıyla

---

üçüncü bölümde hayalindeki ütopik bir Türkiye'yi tasvir eder. Sadri Ertem'in bu hükmü akla bu romanı getirmektedir.

[526] Agâh Sırrı Levend, "Eserler ve Hadiseler: Çıplaklar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6764, 7 İkinciteşrin 1936.

[527] Agâh Sırrı Levend, "Eserler ve Hadiseler: Çıplaklar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6764, 7 İkinciteşrin 1936.

oluşturulduğunu söyleyen yazar, tahlillerin de toplum romanının akışına uygun bir şekilde yerinde ve kararında kullanıldığını ileri sürer. Ülker'in aşkında ve melankolisindeki ırsi nedenleri araştırmasını ve Ülker'in hızlı kararlarında bilinçaltını yoklamasını örnek gösterir. Son olarak da Refik Ahmet'in "hikâye etme" yeteneğini başarılı bulur.

Refik Ahmet Sevengil'in *Çıplaklar*'dan sonra 1937'de basılan romanı *Açlık*'la ilgili tenkit yazısı Hakkı Süha Gezgin tarafından neşredilir.[528] Hakkı Süha, "çıplakla aç"ın yan yana gelmesini "bir düşünce ayrılığının" işareti sayar. Bu işareti de romanın tezli bir roman olduğuna kanıt olarak gösterir. Şeker fabrikasının tasviriyle başlayan romanın Refik Ahmet'in gazetecilik özelliğiyle iyi bir gözlem gücüne sahip bir yazar olduğunu ispat ettiği görüşündedir.

İkinci derecedeki karakterlerin başarılı bir şekilde yaratıldığını ve bu karakterlerin gerçek hayata uygun tipler olduğunu ifade eder. Ahmet Turgut'un Gülseren'le tanışmasıyla yaşadığı değişimden sonra halkın yararına yaptığı çalışmaların kendisinde romanda bir "tez" olduğuna dair bir düşünce uyandırdığını anlatır. Ancak roman ilerledikçe bu teze yeterince değer verilmediğinin farkına vardığından bahseder. Romanda bulduğu kusurları sayar:[529]

> 1-Bir lise çocuğu, Hatice'nin muhite, aile bağlarına isyanını nasıl imrenilecek bir kahramanlık diye kabul ediyor, hayran oluyor? Bu ruh olgunluğu bir çocukta vakitsiz değil mi? Ahmet Turgut'un toy, taze aşkı için başka bir sebep bulunamaz mıydı?
>
> 2-Seven bir adam, Ahmet Turgut gibi kendi kendisini bir kimyager duygusuzluğu ile tahlil edebilir mi? Her şeyden önce sevginin psikolojisi buna engel olmaz mı?
>
> 3-Gerçekten seven bir adam, kendi eliyle sevdiğini başkasının koynuna atar mı? Bu yolda zorbalık eder mi?
>
> 4-Kız, içinde gizli bir aşk varken ve müdürün kendine karşı sakin, fakat derin, kibar bağlanışını sezmişken bu evlenmeyi nasıl ve niçin kabul etti? Eserde bunun cevabı yoktur!.
>
> 5-Heraklit, Şopenhavr, Viktor Hügo, Vilyam Ceyms gibi ağır ve çetrefil adamlara ne lüzum vardı? Hayatın kendisi, en büyük belâgatile konuşurken, bunlarla çarpışmak, beni sarstı.

Saydığı bu olumsuzluklara rağmen romanın "sanat açlığını" giderdiğine dair görüş bildirir.

Sadri Ertem, "Realizm Sosyalin Bir Zaferi: Sürgün" başlıklı makalesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1938 yılında intişar eden *Bir Sürgün* romanını

[528] Hakkı Süha Gezgin, "Edebiyat: Açlık", *Kurun [Vakit]*, nr. 6947, 16 Mayıs 1937.
[529] Hakkı Süha Gezgin, "Edebiyat: Açlık", *Kurun [Vakit]*, nr. 6947, 16 Mayıs 1937.

değerlendirir.[530] Yazının başında ayrıntılı bir şekilde Tanzimat Dönemi'ndeki Osmanlı Devleti'nin siyasi durumunu, Jön Türkleri, Jön Türklerin Paris sevdasını, Batı ve İslam yanlısı olanların uyuşmazlıklarını, Türkçülük hareketini anlatır. Bu devirde yaşayan neslin görüşlerini anlatan kişi de Yakup Kadri'dir:

> İstanbulda Paris hasretile yanan, Pariste iftar ziyafetleri tertip eden, İstanbuldan tel kadayıf getirtip apartımanında pişiren bu garip neslin dünya görüşlerini anlatmak ancak Yakup Kadriye nasip oldu.

Romanın özetini kısaca aktaran yazar, romanın birbiriyle iç içe geçmiş iki çerçeveden oluştuğunu belirtir. Bunlardan biri "sosyal kadro", diğeri de yaşanmış hayatın izlenimleridir. Romandaki karakterlerin her birinin sosyal bir hüviyet olduğunu ileri sürer. Bu hüviyetler da romanın içinde sosyal bütünlüklerini tamamlamak için vazife almışlardır. Romandaki bütün unsurları gerçekçiliği ortaya çıkarmak için kullanıldığını ortaya koyar:[531]

> Bu hüviyetler romanın içinde sosyal bütünlüğü tamamlamak için birer vazife almışlardır. Küçük burjuva Parisi -çünkü romanda büyük burjuva hayatına hemen hiç temas edilmemiştir- öyle, insanıyla, Sen Nehriyle bu romanda bir vahdeti tamamlamak için kadroya girmiştir. Bütün malzeme realizmin tahakkuku için ham madde halinde kullanılmıştır. Yakup birkaç fırça darbesiyle sosyal hüviyetleri canlandırmış, tezatlarını ortaya koymuştur.

Bu açıdan romanın toplumu gerçeğin dışında bırakan bir anlayışla oluşturulan yeni bir gerçekçilik anlayışının ilk eserleri arasında girdiğini iddia eder. Ona göre, *Bir Sürgün* romanı toplumsal gerçekçiliğin başarılı bir örneğidir. Romandaki tipler "ferdiyetlerine" göre değil sosyal mantığa göre açıklanarak düzenlenmiştir. Bu tür romanların en iyi örneklerini yeni Rus edebiyatında görmek mümkündür. Özellikle Aleksey Tolstoy'un *Büyük Petro* romanındaki tipler bu şekilde "içtimai bünyelere ve hüviyetlere göre" ortaya çıkar. Böylece romanlarda tip yaratılmaz, gerçek hayatın içinden bulunarak çıkarılır. *Bir Sürgün*'deki sosyal kadro yaşanmış hayatı yansıtarak gerçek hissini canlandırır. Buna karşın romanda sadece Paris'teki anarşist genç ve zengin kadın tipleri yazarın zihninde yaratılmış ve romana sadece belirli kalıplar halinde eklenmiştir. Yakup Kadri'deki; romanlarında tiplerini kahreden, onları beğenmeyen bir Tanrı halini roman için kusur sayanlar vardır. Buna karşın *Bir Sürgün*'de romancının yaratma ve yok etme kudreti sosyal muhtevaya uygundur.

Ahmet Muhip Dıranas, Sadri Ertem'in *Düşkünler* romanını tenkit ettiği makalesinde romanı belirli bir sosyal zümrenin romanı olarak tanımlar.[532] Bu

---

[530] Sadri Ertem, "Realizm Sosyalin Bir Zaferi: Sürgün", *Kurun [Vakit]*, nr. 7364, 12 Temmuz 1938.
[531] Sadri Ertem, "Realizm Sosyalin Bir Zaferi: Sürgün", *Kurun [Vakit]*, nr. 7364, 12 Temmuz 1938.
[532] Ahmet Muhip, "Kitapları Okurken: Düşkünler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6793, 6 Birincikânun 1936.

zümrenin Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan ve günümüze kadar devam eden sahte bir aristokrasi olduğunu beyan eder. Romanda da bu sınıfın zihniyetinin ve hayatının kısa, acele şekilde ve kuş bakışı bir gözle tasvir edildiğine değinir. Bu sorun nedeniyle romanın geniş ve mükemmel bir şekilde meydana getirildiğinin söylenemeyeceğine hükmeder. Tanzimat'tan günümüze Türk toplum hayatının; içinde barındırdığı birçok millî ve sınıf hareketleri, tezatlarıyla "nehir roman" mevzusu olarak kullanılabileceğini söyler. Buradan hareketle yazarın eksiğini göstererek romanın kusurunu açıklar:

> Muharrir, böyle bir âlemi, birkaç cilt içinde toplamayı düşünmemekle veya bu bir cilt içinde hiç olmazsa, bir tek ailenin muayyen bir devre içindeki hayatını tasvir etmeği istememekle büyük bir fedakârlık etmiş bulunuyor. Düşkünlerin yegâne kusuru bu.

Ona göre Sadri Ertem, bu sınıf içindeki herhangi bir tipi kuvvetli bir şekilde anlatamamıştır. Roman bittikten sonra o aristokrasi hayatını ve zihniyetini az çok anlamaktayız; fakat bütün bu zümreyi kendisinde toplamış olan "beşerî bir tip" hafızamızda kalmamaktadır. Romandaki bazı ikinci derecedeki karakterler detaylı bir şekilde anlatılırken birinci derecedeki karakterler zayıf kalmaktadır. Sadece tip yaratamadığı için romancı başarısız addedilemez. Gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmayan, "uydurma" ve etrafındaki her şeyi ihmal ettiren bir tipe yer veren roman da başarılı kabul edilemez. Ahmet Muhip buradan hareketle "tip"le ilgili düşüncelerini açıklar:[533]

> Zaten birçoklarına göre tip diye değişmez bir insan örneği yoktur. İnsan cemiyetin malıdır. Her şeyden üstün olan cemiyetteki şartların değişmelerine göre ona bağlı insanda da birbirine benzemez, birbirinin zıddı birçok şahsiyetler doğabilir. Halbuki asıl şahsiyete sahip olan, sosyete veya muayyen bir sınıf veya muayyen bir ideolojidir.
>
> Romanda da temel olarak onu almalı, onun tipini göstermeli!

Bu açılardan bakınca Sadri Ertem'i tip yaratamadığı için kınamamak gerektiğini belirtir. Eğer Sadri Ertem'in istese bu türden bir tip yaratabileceğine inanır. Romancının eserinde tek bir kahraman kullanacağı yerde aristokrasi zümresini tasvir etmeye kalkınca romanın kuvvetini düşürdüğünü iddia eder. Buna karşın romanı, Tanzimat'tan günümüze gelen süreci anlatacak romanların başlangıcı sayar.

Romanın üslubunun sadeliğine yumuşaklığına değinir. Ona göre yer yer mizaha varan üslubun sebebi yazarın bu zümreyi hicvetme isteğiyle romana kendi şahsiyetini yansıtmasıdır. Yazar romanda tarafsız olmalıdır. Yarattığı dünyada

[533] Ahmet Muhip, "Kitapları Okurken: Düşkünler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6793, 6 Birincikânun 1936.

gereksiz müdahalelere hakkı yoktur. Yazarın görüşlerinin, fikirlerinin ve tezinin objektifliğiyle okur yeterli derecede aydınlanabilir.

İkinci roman eleştirisinde Cahit Uçuk'un 1936'da neşredilen *Kirazlı Pınar* romanını değerlendirir.[534] Bu ismin, yazarın kimliğini tanımadan önce Nazım Hikmet'in müstear isimlerinden birisi olduğunu düşündüğünü belirtir. Bunun da sebebi olarak üslup tarzının Nazım Hikmet'e benzemesini gösterir. Cahit Uçuk'un üslubunda "berraklık, hararet" olduğunu, tasvirlerinin kuvvetli olduğunu ve "romantizmden akseden garip bir realizm" barındırdığı fikrindedir. Ona göre romancı, genç yaşına karşın ilk romanında başarılıdır. Roman, okuyanı sonuna kadar sıkmadan ilerleyen ve şiir havasıyla dolu bir eserdir. Bir kır şiiridir ve bu şiiri de sonuna kadar devam ettirir. Ahmet Muhip bu açıdan eseri romandan çok bir şiir kitabı olarak adlandırmak istemektedir. Bu tür romanlara Fransızların "Roman Poctique" adını verdiğini söyleyen yazar mevzunun romanda yok denebilecek kadar az ve sade olduğunu açıklar. Bu yüzden mevzunun romanla ilgili iyi bir fikir vermediğini ileri sürer ve çok kısa bir şekilde romanın mevzusunu anlatır. Romanda yer alan gerçekçi tasvirlerden yola çıkarak Cahit Uçuk'un Anadolu'yu çok iyi tanıdığını söyler ve ilerleyen yıllarda gerçekçi romanlar verebileceğini düşünür:[535]

> Denebilir ki, Cahit Uçuk, bu sade mevzuu, mevzuun geçtiği yerdeki havayı ve ne yapmak istediğini iyi bilerek çalışmış, büyük romancı iddiasına düşmemiş, belki iptidaî bir roman, fakat güzel bir şiir yazmıştır. Oradaki tabiat tasvirlerini ve üslûbun güzelliğini sevmemek mümkün değil: Ve bu noktadan maksadına da varmıştır. Kitapta yer yer realist tasvirler görülmüyor değil ve anlaşılıyor ki, Anadolu'yu pek iyi tanıyan genç muharrir, böyle şairane ve romantik eserler yanında bize pek âlâ, tezli ve realist romanlar da verebilir ileride…

2. Tercüme ve Yabancı Romanlara Yönelik Değerlendirmeler

Vakit gazetesinde tercüme ve yabancı romanları ele alan eleştirilere de yer verilmiştir. Bu yazılardan ilki Mehmet Ali Tevfik'in "Kitaplar ve Mecmualar" başlıklı makalesidir. H. G. Wells'in 1927'de yayınlanan *Meanwhile* romanından detaylı bir şekilde bahseder.[536] Makalenin başında Wells'in hayatını uzun uzun anlatan yazar, sosyalist bir dünya görüşüne sahip olan Wells'in bu son romanının konusunu 1926'da İngiltere'de meydana gelen genel grevden ve İtalya'daki Faşist hareketten aldığını

[534] Ahmet Muhip, "Kitapları Okurken: Kirazlı Pınar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6819, 3 İkincikânun 1937.
[535] Ahmet Muhip, "Kitapları Okurken: Kirazlı Pınar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6819, 3 İkincikânun 1937.
[536] Mehmet Ali Tevfik, "Kitaplar ve Mecmualar", *Vakit*, nr. 3453, 15 Ağustos 1927.

açıklar. Romanın konusunu değinir. Roman kahramanı Philip'in İtalya'daki karısına gönderdiği mektuplarda İngiltere'deki grevle ilgili düşüncelerin yer aldığını ve bu düşüncelerin aslında Wells'in fikirlerini ortaya koyduğunu açıklar. Romanda Wells'in Philip'in karakteriyle hem "Muhafazakâr İngiltere"ye hem de "Faşist İtalya"ya saldırdığını ileri sürer. Wells'in romanı yayımlanınca İngiliz gazetelerinin ve münekkitlerinin kitaptan hoşlanmadıklarından bahseder ve olumsuz yorumlara rağmen Wells'in eserinin başarılı olduğu ve bu başarısını devam ettireceğini iddia eder:

> İngiliz matbuatı umumiyetle muhafazakârların elindedir, fiilen muhafazakârlar gazeteleri inhisar altına almışlardır. (Wells)in romanı tabii tehevvür ve infial ile telakki edildi. Hürriyetperver gazetelerin edebî münekkitleri bile hoşnutsuzluklarını gizlemiyorlar. Fakat müellifin şöhreti, eserdeki hücumlar ve bu taarruzları yaparken (Wells)in gösterdiği iktidar, şüphesiz, kitaba büyük muvaffakiyet temin edecek, sosyalist (Wels) de komünist (Anatole France) gibi mürtecilerin, muhafazakârların, burjuvaların cebinden çıkan altınlarla müreffeh bir ömür sürüp gidecektir.

İmzasız neşredilen "Yalanın Kudreti" başlıklı yazıda Norveçli yazar Johan Bojer'in *Yalanın Kudreti*[537] adlı roman kısa bir değerlendirme yapılarak anlatılır.[538] Yazının başında Johan Bojer'in hayatıyla ilgili bilgiler verilir. Yazdığı *Prosesyon*[539] adlı romanla para kazandığı söylenir. Ona göre, bu roman Norveç'teki "köy politikacılığı" nedeniyle halkın çektiklerini anlatır. Daha sonra *Ebedi Muharebe* romanıyla kilise, milliyet ve lisan sorunlarına değinmesi nedeniyle gazetelerin şiddetli hücumuna uğramıştır. *Yalanın Kudreti* adlı romanıyla da kendini hem kendi ülkesine hem de bütün Avrupa'ya tanıtmıştır. Yazıya göre romanın okuyucuya vermek istediği mesaj şu şekildedir:

> Biz insanlar başkalarına karşı değil kendi nefsimize karşı da komedya oynarız. Benliğimizin içinde güya fikrinde müstakil, reyinde hür bir ikinci şahsiyet, hayat ve fiillerimizin bir seyircisi vardır. Fena bir şey yaptığımız zaman bunu ondan saklamağa, tevil yollarına sapmağa çalışırız. Neticede onu kandırarak masum ve tertemiz insanlar olduğumuza dair ondan bir hüküm alırız.

İmzasız olarak yayımlanan "Tolstoy'un Eseri: Basübadelmevt" başlıklı makalede, Tolstoy'un *Basübadelmevt*[540] adlı romanının konusu ve kahramanları anlatılarak uzun bir şekilde özetlenir.[541] Yazıya göre Tolstoy, toplumun "uzvî

---

[537] Romanın orijinal adı *Troens Magt*'tır. 1903 yılında neşredilmiştir. Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Bojer (15.03.2022).

[538] İmzasız, "Büyük Eserler: Yalanın Kudreti", *Vakit*, nr. 3828, 3 Eylül 1928.

[539] Romanın orijinal adı *Et Folketog*'tur ve 1896'da yayımlanmıştır. https://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Bojer (15.03.2022).

[540] Tolstoy'un 1899 yılında neşredilen *Diriliş* romanı.

[541] İmzasız, "Büyük Eserler: Tolstoy'un Eseri: Basübadelmevt", *Vakit*, nr. 3842, 17 Eylül 1928.

ıstıraplarını ve buhranlarını" hiçbir romanında bu *Basübadelmevt*'teki kadar kudretle dile getirmemiştir. Biraz zayıf sinirli okurlara ıstırapla karışık bir zevk verir.

Sadri Ertem, "Cengiz Han" başlıklı yazısında Harold Albert Lamb'ın *Cengiz Han* adlı biyografik romanının Ali Naci tercümesini[542] ele alır. Yazıda Harold Lamb'ın Çin, Moğol, Arap ve İran tarihi kaynakları ve yabancı seyyahların eserleri başta olmak üzere yüzlerce eseri araştırarak romanını yarattığını söyler. Bu tür eserlere okuyucuların ister "tarih" isterse "tarihleşmiş insanların romanlaştırılmış tercüme-i hali" diyebileceklerini belirtir. Biyografik romanla tarihin ya da "tercüme-i hal"in farkını açıklar:[543]

> Bu tarz kupkuru, yalnız malzemeden ibaret olan ve terkip yapmıyan tarihten daha güzel, daha mükemmel bir şeydir. Sade tarih veya tercüme[-]i hal yazanlar bütün malzemeyi vücuda getirdikleri halde esere hayat canlılık veremiyorlar, bütün malzemenin ortasında ölü bir mazi uzanıyordu.
>
> Halbuki, romanlaşmış tercüme[-]i hal, hem tarihin sıhhatini, kuvvetini muhafaza ediyor hem de can veriyor. Mevzu canlanıyor.

Sadri Ertem, biyografik romanlarla ilgili çok önemli bir bilgi verir. Ona göre I. Dünya Savaşı'ndan sonra dünya edebiyatında biyografik roman tarzı yoğun olarak görülmeye başlar. Dünyanın en meşhur insanlarını anlatan binlerce biyografik roman örneği savaş sonrasında ortaya çıkmaya başlamıştır.

Cengiz Han'ın, Emil Ludwig'in *Napoleon* ve *Adem Oğlu [Der Menschensohn]*[544]; Andre Maurois'in *Byron* ve *Shelley* romanları tarzında bir eser olduğunu dile getirir. Yazarın eserini bir tarihçinin takip etmesi gerek bütün yolları ihmal etmeden canlı bir üslupla yazdığını iletir. Eseri okurken Cengiz Han'ın yanındaymışçasına yaşadıklarına tanık olduğumuzu ifade eder. Ona göre, mütercimlerin Türkçeyi çok iyi bilmemesi sebebiyle tercüme eserler mahvedilir. Buna karşın Ali Naci'nin tercümesinde bu türden kusurlar bulunmaz. Bu eserle, çok iyi Türkçe bildiğini ve orijinali kadar güzel bir eser meydana getirdiğini ispat etmiştir.

İbrahim Hoyi, "Vicki Baum Kimdir, Grand Oteli Nasıl Yazdı?" başlıklı yazısında Vicki Baum'un yazdığı ve Kâmiran Şerif'in tercüme ettiği *Grand Otel*'i[545]

---

[542] Romanın orijinali 1927 yılında, Ali Naci tercümesi M.E.B. tarafından 1931 yılında yayımlanmıştır.

[543] Sadri Etem, "Yeni Çıkan Eserler: Cengiz Han", *Vakit*, nr. 4862, 24 Temmuz 1931.

[544] 1928 yılında yayımlanan bu kitap *Adem Oğlu* olarak çevrilmiştir. Kitabın orijinal adı; *Der Menschensohn. Geschichte eines Propheten*'dir. Yaptığımız araştırmalara göre eser İsa peygamberin hayatını anlatmaktadır. Emil Ludwig'le ilgili detaylı bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Ludwig 06.03.2022

[545] Romanın orijinali 1929'da Almanca neşredilmiştir ve adı *Menschen im Hotel*'dir. İngilizceye *Grand Hotel* olarak tercüme edilmiştir. Yazıda romandan sadece *Grand Hotel* adıyla bahsedilmesi ve Türkçe tercümesiyle ilgili herhangi bir bilgi verilmemesi sebepleriyle romanın İngilizce tercümesi üzerinden değerlendirildiğini düşünüyoruz. Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Vicki_Baum (26.04.2022).

tahlil eder. Romanın dünyada büyük bir rağbet gördüğünü ve en son sinemaya uyarlandığını belirtir. Vicki Baum'un geçirdiği bir hastalığın en "hummalı" anında çocukluğuna dair bir anıyı hatırlaması üzerine bu romanı yazmaya başladığını söyler. Romanı yazma sürecinde gerçek hayatı gözlemleyerek kaleme aldığını ayrıntılarıyla açıklar:[546]

> Vicki Baum, Grant Oteli yazarken hayatta pek yakından bakmış, romanına lâzım olan malzemeyi toplıyabilmek için aylarca bir otelde hizmetçilik etmiş, bir dam altında geçen facia ve mudhikeleri olduğu gibi zaptetmiş, bütün bunların hulâsasından, özünden edebiyat dünyasını heyecanla dalgalandıran bir roman çıkarmıştır.

Romandaki ayrıntıların hayatı olanca gerçekçiliğiyle yansıtarak anlatmasının, Recaizade Mahmut Ekrem'in "Âlem gene ol âlem deveran gene ol deveran." sözlerini sürekli hatırlattığını aktarır. Ona göre, gerçek hayattan alınan tipler her gün karşılaştığımız ve anlatacak dertleri olan insanlardır. Bu özellikleriyle Vicki Baum realist romancıların en iyi örneklerinden birisidir.

Hakkı Süha Gezgin, "Altın Gözlü Muallime-Zehirli Bir Kitap" başlıklı yazısında Beyoğlu'ndaki Eleniki Enoisis (Yunan Birliği) adlı kurumun kütüphanesinde bulunan Meri Neli'nin *İdaskala Metahrisa* (Altın Gözlü Muallim) adlı romanı duyduğundan bahseder.[547] Yazısında romanın tahlilini yapmaz, daha çok aldığı duyumlar üzerine romanın konusunun zararlı olabileceğine dair yorumlarda bulunur. İşittiğine göre bu roman, Bergama'da bir Rum okulunda öğretmenlik yapan genç bir kızın Yunan ülküsü uğrunda canavarca parçalanışını anlatmaktadır. Konusu itibarıyla da romanı iki ulusu birbirinden uzaklaştırmak amacıyla yazılan bir roman olduğunu belirtir. Bu amacıyla da zehirli bir kitaptır. İstanbul'da kurulan Eleniki Enoesis'in böyle zehirli bir kitabı bünyesinde barındırmasının doğru bulmaz. Özellikle Türk-Yunan dostluğunun yeniden yükselmeye başladığı böyle bir zamanda bu tür arabozucu eserlere yer olmadığını vurgular.

Enis Bülent "Hiddetler" başlıklı yazısında James Hanley'in *Hiddetler* romanını ele alır.[548] Yazının başında İngiliz eleştirmen Arnold Palmer'in James Hanley için sarfettiği "hakiki ve büyük romancı" sözlerini nakleder. Amerikan ve İngiliz edebiyat

---

[546] İbrahim Hoyi, "Edebî Eserler: Vicki Baum Kimdir, Grand Oteli Nasıl Yazdı?", *Vakit*, nr. 5669, 19 Birinciteşrin 1933.

[547] S. Gezgin, "Gezintiler: Altın Gözlü Muallime-Zehirli Bir Kitap", *Kurun [Vakit]*, nr. 6222 7 Mayıs 1935.

[548] Enis Bülent, "Yeni Yabancı Eserlere Bakışlar: Hiddetler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6680, 15 Ağustos 1936. 1935'te yayımlanan romanın orijinal ismi *The Furys*'tir. Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/James_Hanley_(novelist) (05.03.2022).

dünyasının uzun zamandan beri değerli bir romancıya hasret olduğunu, James Hanley'in de buna kıymetli bir eserle cevap verdiğini söyler. İçtimai bir roman olarak adlandırdığı eserle ve yazarın başarısıyla ilgili bilgiler verir:

> "Hiddetler" içtimai bir eserdir. Fakir bir aile ile grev yapan bir rıhtım işçisinin hikâyesini anlatır. Uzun bir romanın, bütün kusurlarından uzak bulunan kitabın ilk sayfasından son sayfasına kadar aynı heyecan aynı ahenk ve ateş hakimdir.
>
> J. Hanley, bir yandan türlü mahrumiyetler içinde kıvranan bir evin içini bize açar, bir yandan da fena idare edilen ve popüler bir cereyanı tahlil ederken mesleğinde derin bilgi ve engin tecrübe sahibi olduğunu azametile meydana koyuyor.

İmzasız olarak neşredilen "Rusçadan Bir Tercüme: Dubrovski" yazısında, Hasan Âli Ediz tarafından Rusça aslından tercüme edilen ve 1937'de yayımlanan Aleksandr Puşkin'in *Dubrovski* romanı değerlendirilir.[549] Bu roman etrafında daha çok Rus edebiyatı ve tercümelerden bahsedilir. Tanzimat'tan günümüze Türkçenin istikrarsızlık yaşadığı dönemlerde yapılan tercümelerin kültürümüze hiçbir şey sağlamadığı ifade edilir. Sonuç olarak bir tercüme kütüphanesi oluşturulamadığı ve Millî edebiyat akımıyla birlikte değişen Türkçeyle yapılan tercümelerin hayatımıza büyük katkılar sağladığı dile getirilir. Yazıya göre roman, aristokrat sınıfın kavgalarını ve köylü isyanlarının kaynağını gösterir. Hasan Âli'nin Rus klasiklerinden yaptığı çevriler de Fransızcadan bu zamana kadar yapılmış çevirilerden daha faydalıdır. Rus edebiyatı gençlerimizin teknik anlamında beslenebileceği bir kaynaktır. Bazıları Rus edebiyatını yeni "hamleler" yapabilecek bir edebiyat olarak görmese de Rus edebiyatını tanımamız anlamında Hasan Âli'nin çevirileri oldukça önemli bir yer teşkil eder.

Sadri Ertem, Hasan Cemil tarafından tercüme edilen Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* adlı romanıyla ilgili değerlendirmeler yapar.[550] Yazının girişinde Cenap Şahabettin'in "Selviler" yazısının çok sevilmesi üzerine neşredildiği gazetede üst üste üç gün boyunca yayımlandığını hatırlatır. O zaman bu durumu tuhaf bulduğunu itiraf eder. Ona göre artan tercüme faaliyetleriyle bir kitabın birden çok mütercim tarafından tercüme edilerek defalarca basılması, bir değer etrafında insanları rekabeti sürüklemektedir. Bu suretle de ülkede daha kaliteli ve seviyeli mütercimlerin ortaya çıkmasına imkân hazırlanmaktadır. Romanın ilk tercümesinin Kurtuluş Savaşı

[549] İmzasız, "Rusçadan Bir Tercüme: Dubrovski", *Kurun [Vakit]*, nr. 6979, 17 Haziran 1937.
[550] Sadri Ertem, "Fikir ve Edebiyat: Doryan Grey'in Portresi", *Kurun [Vakit]*, nr. 7233, 3 Mart 1938.

yıllarında yine Hasan Cemil tarafından *Yeni Şark* gazetesinde tefrika edildiğini ifade eder. Sadri Ertem, Oscar Wilde ve romanı hakkında düşüncelerini açıklar:

> Doryan Grey'in portresi mutlaka tercümesi lâzım olan eserler arasında idi. Ve Oskar Vaylda lâyık kaliteli bir tercüme de elbette zaruri idi.
>
> Bence bu zaruret, Oskar Vayldin romancılığı veyahut edebî kıymeti bakımından gelmiyor. Roman olarak bu eseri yüzde yüz muvaffak bir nümune diye gösteremeyiz. Hattâ bazı tipler telkin bakımından zararlıdır. Edebî kıymetine gelince; onu tebarüz ettirmek için bütün Avrupaî edebiyatın mahsullerine mukayese etmek iktiza eder.

Oscar Wilde'ın 19. yy.daki İngiliz aristokrasisini derin ayrıntılarla romanda aktarmasını romanın en ilginç noktası olarak gösterir. Ona göre bu yüzyılda Nietzsche'den beslenen Avrupalı bu eserde canlı olarak yer alır. Romandaki Lord Henry bütün "beşerî kanunların" üstüne çıkan usta bir insandır. Oscar Wilde, bize yaşlanan bir dünyanın ayıplarından birini göstererek bir ruhun çizgilerini anlatır.

İ. A. imzasıyla neşredilen "Deli Petro" başlıklı yazıda 1938'de Kanaat Kitapevi tarafından basılan Fikret Adil'in tercüme ettiği Dmitriy Merejkovskiy'in *Deli Petro ve Aleksi* adlı tarihi romanı değerlendirilir.[551] Tercümenin çekici ve güzel bir üslupla yazıldığını belirtir. Özellikle büyük inkılaplar gerçekleştiren ülkemizde hayat mücadelesi içinde olan halk ve eğitim yolundaki gençler için eseri çok faydalı bir roman olarak tanımlar. Romanın konusunu genişçe özetleyerek Rus Çarı Petro'nun Avrupa kültürü ve medeniyetini Rusya'ya yerleştirmek için çabalarını, bu uğurda önüne çıkan irtica engelini ortadan kaldırmasını detaylıca anlatır. Bizim de bu safhalardan geçtiğimizi ima ederek romanın önemini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu türden tercüme eserlerin çoğalmasını temenni ederek tercümeyi takdirle karşılar.

3. İntihale Dair Bir Tartışma

Vakit gazetesinde roman değerlendirmeleri içerisinde 1934'te yayımlanan üç yazı, dönemin yoğun tercüme faaliyetleri içerisinde yazarların yabancı romanları adapte ederek bu romanlarda kendi imzalarını kullanmalarını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Tartışma, Selami İzzet'le Nahit Sırrı Örik'in aynı romanı birbirinden habersiz bir şekilde adapte etmesiyle ortaya çıkar. Nahit Sırrı Örik'in 1934 yılında intişar eden *Eve Düşen Yıldırım* romanı üzerine Selami İzzet "Eve Düşen Yıldırım" yazısıyla bir tartışma başlatır.[552] Selami İzzet, Nahit Sırrı'nın hiçbir eserini daha önce okumadığını belirtir ve bir arkadaşının bu romanı okumasını tavsiye ettiğini söyler.

---

[551] İ. A., "Edebiyat Aleminde: Deli Petro", *Kurun [Vakit],* nr. 7511, 8 Birincikânun 1938.

[552] Selami İzzet, "Sohbetler: Eve Düşen Yıldırım", *Vakit*, nr. 5590, 10 Eylül 1934.

Zaman bulamadığı için romanın özetine göz gezdirdiğini itiraf eder. Romanın özetini okuyunca Nahit Sırrı'nın, kendisinin 1929 yılında *Akşam* gazetesinde tefrika ettiği *Bağ Bozumu* adlı romanından intihal yaptığını fark etmiştir. Bu duruma çok kızan yazar, dava açmayı düşündüğünü; fakat kendisinin de *Bağ Bozumu* adlı eseri Fransızca bir eserden adapte ettiğini hatırlayarak vazgeçtiğini bildirir. "Müellif Nahit Sırrı Bey'in adaptasyoncu Selami İzzet'in" kaynağına başvurduğunu yazının sonunda iğneleyici bir şekilde yazar.

Selami İzzet'in bu yazısı üzerine Nahit Sırrı Örik, *Vakit*'e bir mektup gönderir ve bu ithamlara cevap verir.[553] Nahit Sırrı'nın, Selami İzzet'in *Bağ Bozumu* isminde bir tefrikasının çıktığından bile haberi yoktur. Gazete yazılarını sürekli okuduğunu; fakat romanlarından ve hikâyelerinden haberdar olmadığını belirtir. Ayrıca *Eve Düşen Yıldırım*'ı romandan çok büyük bir hikâye[554] olarak tanımlar. Selami İzzet'in eserini adapte ettiği Fransızca eseri ve yazarını niçin açıkça söylemediğini sorar. Ona göre isimleri açıkça söylememesine dair iki olasılık vardır. Birincisi; eseri ve yazarı açıkça söylerse, bahsettiği Fransız yazarın diğer eserleri başkaları tarafından yağma edilecek ve Selami İzzet de ekmeğinden olacaktır. Bunun korkusuyla açıkça yazarın adını ve eserini söyleyememektedir. İkinci olasılık da Selami İzzet'in sayısız adapte eseri olması nedeniyle bu eserlerin asıl yazarlarının isimlerinin hatırlamamasıdır. Eserin konusunu gerçek hayattan aldığını ve romana sahne olan evin Ankara Cebeci'de yaşayan bir tanıdığının evi olduğunu açıklar. Selami İzzet'in sözlerinin iftira olduğunu ve kendisinin intihal yapmadığını beyan eder.

Bu cevap mektubu üzerine Selami İzzet, Nahit Sırrı'ya uzun bir yazıyla karşılık verir.[555] Yazısında, Nahit Sırrı'nın bir önceki mektubuyla kendisini susturduğunu, eserini temize çıkardığını düşünüyor olabileceğini söyler. *Akşam*'ın arşivinde *Eve Düşen Yıldırım*'ın aslını bulamadığını; fakat kendi yazdığı *Bağ Bozumu*'nu bulduğunu

---

[553] Nahit Sırrı, "Mektuplar: Bir Cevap – Eve Düşen Yıldırım Etrafında", *Vakit*, nr. 5993, 13 Eylül 1934.

[554] Eseri Selami İzzet roman olarak tanımlarken, Nahit Sırrı büyük hikâye olarak adlandırır. İnci Enginün bu eserden roman olarak bahseder Bkz. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları İstanbul, 2015, s. 331. Kayahan Özgül "Asefal Bir Heykel İçin Requiem" başlıklı yazısından hikâye olarak bahseder ayrıca bu yazıda *Eve Düşen Yıldırım*'la ilgili bahsettiğimiz tartışmalar da bu yazıda yer alır. Ayrıntılı bilgi için bkz. M. Kayahan Özgül, "Asefal Bir Heykel İçin Requiem", *Eve Düşen Yıldırım*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 9-18. Serdar Soydan, "Nahid Sırrı Örik'in Eve Düşen Yıldırım'ı ve Akisleri" başlıklı yazısında, Kayahan Özgül'ün eserinde tartışmaların birçoğuna değinmediğine ve eleştiri yazısının eksik kaldığını söyleyerek esere yönelik o dönem ortaya çıkan yazıların kronolojik listesini verir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Serdar Soydan, "Nahid Sırrı Örik'in Eve Düşen Yıldırım'ı ve Akisleri", https://sanatkritik.com/eski/nahid-sirri-orikin-eve-dusen-yildirimi-ve-akisleri/ (28.07.2020)

[555] Selami İzzet, "Sohbetler: Eve Düşen Yıldırım!", *Vakit*, nr. 5998, 18 Eylül 1934.

belirtir. Kendisine iftiracı diyen Nahit Sırrı'ya iftira atmadığını ispatlamak için iki eserden parçalar naklederek bu parçaları birbiriyle karşılaştırır. Yazının başında çok benzer bir örnek olması sebebiyle iki eserin giriş kısımlarını gösterir:

BAĞ BOZUMU

…Şunu da sen oku bakayım.

Bu mektup, iğri büğrü, karışık yazı ile yazılmıştı:

"Ağabey,

"Hayatta semtinize uğramadım, Ölürken sizi rahatsız etmeğe hakkım yok. Mustahakımı buluyorum. Hastahane köşesinde geberip gidiyorum. Yalnız bir dert beni rahat öldürmüyor… Bir kızım var… Aile hariminde namusiyle yaşamasını istiyorum. Onu sana emanet etmeği düşündüm… Biçare masumu sefil bırakmazsın ümit ederim. İşte bu kadar ağabey. Üst yanını sen bilirsin. Hakkını helal et."

Her türlü hukuku mahfuz olan telif eserinde, Nahit Sırrı Bey şöyle anlatıyor:

-Bunu hızlı oku. Şayeste ile Sait duysunlar, dedi.

…Kağıtta şöyle deniyordu:

"Muhterem ağabeyim Şükrü Bey;

"Bu mektubu size İstanbul'da bir hastahane köşesinden, Cerrahpaşa'nın bir koğuşundan gönderiyorum… Zavallı kızımı bir komşu evinde, tamamen bir sığıntı vaziyetinde bırakarak geberiyorum… İstanbul'a gel… Hemşire Müzeyyen Hanım çocuğun bulunduğu yeri sana söyliyecektir… Hepiniz hakkınızı helâl edin…"

İki eserden birbirine benzeyen birkaç parça örneği daha gösterir. Bu yazı üzerine Nahit Sırrı'dan gazeteye bir cevap gelmez ve *Vakit*'teki tartışma burada sonlanır.

Sonuç olarak gazetede neşredilmiş olan roman tenkitlerine baktığımızda romanların vaka, karakterler, mekan, üslup açılarından değerlendirildiğini görmekteyiz. Bu unsurlar değerlendirilirken özellikle gerçekçilik açısından romanların bu unsurları nasıl yansıttığı üzerinde durulmaktadır. Refik Ahmet Sevengil, Hakkı Süha Gezgin, Sadri Ertem ve Ahmet Sırrı Uzelli gibi yazarların roman tenkitlerinde "gerçekçilik" kavramına etrafında eleştirilerini dile getirdiklerini ve özellikle vaka ve karakter unsurlarıyla gerçek hayatı yansıtan romanların ön plana çıkarıldığını görmekteyiz.

Romanla ilgili teorik yazılar bölümümüzde gazetenin roman anlayışının romanın gerçeği yansıtması gerektiği fikri üzerine yoğunlaştığını belirtmiştik. Bu açıdan baktığımızda gazetenin romanla ilgili fikirlerinin, eleştiri yazıları üzerinde de paralel bir şekilde "gerçekçilik" çevresinde devam ettiğini söylemek mümkündür.

Gazetedeki roman tenkitlerinin "objektif" bir gözle yazıldığını ifade edebiliriz. Özellikle Refik Ahmet, Hakkı Süha Gezgin, Ahmet Sırrı Uzelli, Ahmet Muhip Dıranas ve Sadri Ertem'in yazılarının romana her açıdan yaklaşmaya çalışan ve objektif

değerlendirmeler yapan eleştiriler olduğunu söyleyebiliriz. Romanların iyi ve kötü taraflarını eşit bir şekilde ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Birkaç yazıda romanların bütünüyle ilgili olumsuz eleştiriler de vardır; fakat bu yorumlar da mutlaka bir mantık üzerine yerleştirilir. Yer yer karakterlerin psikolojik çözümlemelerini dahi yaptıklarını görmekteyiz. Bu konuda en dikkate değer yazı Selami İzzet'in *Deli* romanı için *Nöro-Psihiatri* mecmuasının bilimsel bir gözle yaptığı psikolojik tahlildir.

Roman tenkit yazılarının 1933'ten başlayarak daha yoğun bir şekilde gazetede görünmesi de ilgi çekici bir noktadır. Bunun bizce iki önemli nedeni vardır. Birincisi, 1932'den sonra yoğun bir şekilde telif romanların artması ve 1930'lardan sonra Türk edebiyatında görülmeye başlayan toplumcu gerçekçi romanların gazetede Refik Ahmet ve Sadri Ertem gibi isimlerle ön plana çıkarılmaya çalışılmasıdır. İkinci olarak "Tercüme ve Klasikler Meselesi" başlığı altında belirttiğimiz gibi 1932-1936 yıllarında yoğun bir şekilde tartışılan tercüme meselesidir. Selami İzzet'le Nahit Sırrı arasında çıkan intihale dayalı tartışma burada önemli bir yere sahiptir. Gazetede tespit ettiğimiz 10 tane tercüme ve yabancı romanlara yönelik değerlendirme yazısının yanında bu bölüme alamadığımız sayısız tercüme ve yabancı roman tanıtım yazıları da mevcuttur. Bu tanıtım yazılarının sayıları özellikle 1932'den sonra artmaktadır. Selami İzzet'le Nahit Sırrı'nın intihal tartışmasını bu bağlamda düşünebiliriz. Selami İzzet'in kendisinin de söylediği gibi sayısız tercümesi ve adaptesi vardır. Roman tenkitlerinin 1933'ten sonra yoğun olarak görülmesi, artan tercüme faaliyetleri doğrultusunda edebiyatımızda tercüme romanlarının sayısını artmasının ve bunlara paralele olarak Türk romanında da telif romanlarının artmaya başlamasının bir etkisi olarak düşünebiliriz.

III. Hikâye Değerlendirmeleri

Gazetede tespit edebildiğimiz 25 adet hikâye kitabı değerlendirme yazısı vardır. Bunlardan 21 tanesi telif eserlere yönelik değerlendirmeler 4 tanesi de tercüme hikâye kitaplarına yönelik değerlendirmelerdir. Bu yazılarda en çok Hakkı Süha Gezgin, Refik Ahmet Sevengil, Sadri Ertem imzaları, daha sonra Baha Dürder, Reşat Nuri Güntekin, Nurettin Artam, Bekir Sıtkı Kunt ve Selami İzzet Sedes gibi yazarların imzaları görülür. Tespit ettiğimiz yazılar dışında yayımlanan hikâye kitaplarına yönelik kısa tanıtım yazılarını detaylı bir değerlendirmede bulunmadıkları için incelemeye almadık.

1923-1932 yılları arasındaki on yıllık süreçte sadece beş hikâye kitabı tenkidi yapılmıştır. Buna karşın 1933-1938 yılları arasındaki altı yıllık süreçte yirmi kitap eleştirisi görmekteyiz. Dönemlere ait bu dağılımlar bize "Roman Değerlendirmeleri" başlığında gördüğümüz tabloya benzer bir şekilde 1932 yılından sonra telif ve tercüme hikâye sayılarının arttığını ve bunun doğrultusunda da eleştiri yazılarının arttığını göstermektedir.

Mehmet Kaplan'ın *Hikâye Tahlilleri* eserinde "metin tahlili metodu"nun esasını; dikkati edebî metinler üzerine yöneltmek ve onu oluşturan unsurları, bu unsurları ana fikirle ve birbirleriyle olan münasebetlerini incelemekten ibaret olarak tanımlar.[556] Bu tanımdan hareketle gazetedeki detaylı hikâye değerlendirmelerinin bu metot doğrultusunda yazıldığını söylemek mümkündür. Bunun yanında bazı eleştiri yazılarında "eser-yazar, eser-sosyal çevre, eser-devir"[557] arasındaki ilişkiler değerlendirilerek bir hüküm verilmeye çalışılır. Bazı yazılarda hikâyelerin teker teker birkaç cümleyle değerlendirildiği bazılarında da bütün hikâyelerin ortaya çıkardığı hükümler ifade edilmeye çalışılır.

Bu bölümü de "Roman Değerlendirmeleri" başlığında olduğu gibi "Telif Hikâyelere yönelik Değerlendirmeler" ve "Tercüme Hikâyelere Yönelik Değerlendirmeler" başlıklarını ayırarak inceleyeceğiz. Tercüme hikâyelere yönelik dört eleştiri yazısı olmasına karşın, 1932'den artmaya başlayan tercüme faaliyetlerine paralel olarak tercüme anlayışının önemli bir şekilde değişmeye başladığını gösteren dikkate değer örnekler olarak çalışmamıza dahil ettik.

1. Telif Hikâyelere Yönelik Değerlendirmeler

Hikâye değerlendirmeleriyle ilgili ilk yazı Reşat Nuri Güntekin'in, F. Celalettin [Fahri Celâl Göktulga]'in[558] 1923'te yayımlanan *Talâk-ı Selâse* hikâye kitabını ele aldığı makalesidir.[559] Kitapta yer alan hikâyelerle ilgili detaylı değerlendirmeler yapan Reşat Nuri, yazısının başında bu kitabı talihsiz bir eser olarak tanımlar. Bunun sebebi ülkenin en karışık ve en gürültülü bir zamanında ortaya

[556] Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 11.
[557] Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, s. 11.
[558] Yazıda F. Celalettin ismiyle anılıyor. F. Celalettin, Fahri Celâl Göktulga'nın yazılarında kullanıldığı isimdir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı, "Fahri Celâl Göktulga", Türk Edebiyatı *İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/goktulga-fahri-celal (19.12.2020)
[559] Reşat Nuri, "Yeni Kitaplar: Talâk-ı Selâse", *Vakit*, nr. 1884, 10 Mart 1923.

çıkmasıdır. Bunun için de kimsenin dikkatini çekemeden onca karmaşanın içinde kaynayıp gittiğini söyler. Birkaç sene önce *Servet-i Fünun*'da F. Celalettin'in bir hikâyesini okuduğunu ve çok beğendiğini belirtir. Hikâyeyi kısaca özetleyen yazar, bu hikâyede ilk göze çarpan özelliğin vakalara hak ettiği değerin verilmesi olduğunu ifade eder. *Servet-i Fünun*'da neşredilen "Hırsız" isimli başka bir hikâyesine değinir. Bu hikâyeyi; iyi gözlemleriyle, düzgün anlatımıyla, güzel tasvirleriyle realist bir hikâye olarak tanımlar. Doğal görünmek için bazı yerlerinin zorlama olmasının hikâyenin tek kusuru olduğunu söyler. F. Celalettin üzerinden burada hikâyede başarılı olmak için nelerin gerektiğini açıklar:

> "*Talâk-ı Selâse*" muharririnde büyük bir hikâyeci olmak için kumaş var. Fakat hemen ilave edeceğim ki bu kumaşı lazım geldiği kadar ehemmiyetle işlemiyor. Edebiyatın hikâye, tiyatro gibi büyük şubeleri yalnız Allah vergisiyle başa çıkarılamaz. Mütemadi bir gayret ve sa'y ister. Halbuki F. Celalettin Bey biraz amatör gibi çalışmağa azmetmiş görünüyor. İlk yazmağa başladığı zamandan beri daha çok çalışabilir, daha fazla inkişaf edebilirdi.

Kitaptaki ilk hikâye "Talâk-ı Selâse"yle ilgili bilgiler verir. Vakasını özetler. Buna vaka demenin de doğru olmayacağını söyler. Bir hikâyede vakanın fakir olmasının eser için bir noksan teşkil etmeyeceğini ve bunun gerekli olmadığını hemen ilave eder. Ona göre bazı hikâyeler bir ruhun "hikâyesiz hikâyesini" söyler veya bir memleketi, hayatın bir köşesini tasvir eder. Okuru vakadan başka unsurlarla sarmayı başarır. *Talâk-ı Selâse* de bu türden bir eserdir. Kitaptaki diğer hikâyeler de "Talâk-ı Selâse"ye benzer tarzda kaleme alınmıştır. Vakalar, kişiler, mekanlar iyi gözlemlenmiştir. "Cürm-i Meşhud", "Salgın", "Bir Mektup" hikâyelerinin konuları iyi bulunmuş, iyi düzenlenmiş ve yazılmış "vak'alı ve sürprizli" hikâyelerdir.

Hikâyecinin ayrıca sinir hastalıkları mütehassısı olmasını ayrı bir meziyet olarak değerlendirmiştir. "Ruhların derinliğine daha iyi bir şekilde nüfuz edebilecek" bir meslek olarak görür. Hikâyecinin mesleğinden istifade eden tek hikâyenin "Hayalet" olduğunu belirtir. Hikâyenin bir ressamın korkunç halüsinasyonlarını tasvir ettiğini anlatan Reşat Nuri, tıbbî bir gözlem gibi başlayan parçanın, belki yazarın anlatımda "kuru" kalmaktan korktuğu için, "esatirî bir hayalet-i şairaneye" dönüşerek bittiğini dile getirir.

Refik Ahmet, "Bataklık Çiçeği" nde, Selahattin Enis'in 1924 yılında yayımlanan *Bataklık Çiçeği* adlı kitabını değerlendirir.[560] Yazısının başında son zamanlarda edebiyatımızdaki tek hareketin Servet-i Fünun'dan dağılan eski yazarların

[560] Refik Ahmet, "Edebî Hayat: Bataklık Çiçeği", *Vakit*, nr. 2518, 31 Kânunuevvel 1924.

"yorgun seslerinden" ibaret olduğunu belirtir. Servet-i Fünun anlayışına ait eserlerin artık geçerliliği olmadığına dair imalar yapan yazar bu duruma bir sitemle yaklaşır. Ortaya çıkan ürünleri "çarpık, cılız, yavan" kelime yığınlarından başka bir şey olmadığını ileri sürer. Buna karşın edebiyatımızın can çekişmekte olduğu bir zamanda Selahattin Enis gibi bir yazarın ortaya çıktığını söyler. Eseri ve yazarını şu sözlerle tanımlar:

> Mütevazı bir iki gazete ilanıyla ortaya çıkarılıp kütüphanelerin camekânları önünde durup vaktini öldürecek yolcuların gözlerine tevdi' edilen bu kitap, şu durgun sanat hayatımızda başlı başına bir hadise telakki edilmek kıymet ve mahiyetini haizdir. Muharriri, her biri bir başka vasıtanın sihir ve füsunuyla ikbale adım atıp geldiği yere arkasını dönmüş kimseler arasında, facialı bir şekilde yorgunluk veren gazetecilik faaliyeti ile hayatını satın almağa çalışan, sanata sadık kalmış bir fikir amelesidir.

Kitaptaki hikâyeleri kısaca değerlendiren Refik Ahmet, kitapta "Bir Kadının Son Mektubu", "İsyan", "Şaheser", "Avdet" hikâyelerinin edebiyatımızın en mükemmel örnekleri arasına girebilecek düzeyde olduğu fikrindedir. Ona göre hikâyeler gerçekçi ve başarılı bir anlatımla ve kudretli bir üslupla gösterilmiştir. "İsyan"da zehirli satırlarla, aç kalan sanatın toplumun yüzüne tükürdüğünü; "Şaheser"de öldürdüğü kadının cesedine basarak şehrin en yüksek evinin penceresinden şehri izleyen adamı anlattığını nakleder. Diğer hikâyeleri de birer cümleyle açıklayan yazar, "İmam'ın Fatma Hanım", "Kurtlar" ve "Çingeler"i sıcak ve mahallî hikayeler olarak gösterir. Kitabın ilk (Bataklık Çiçeği) ve son (Hufre) hikâyelerinin mensure olduğunu belirten yazar, bu hikâyeleri hazla okunacak birer edebî parça olarak tanımlar. Salahattin Enis'i yeni yolunda yürümekte olduğunu görmeyi edebiyatımız için büyük bir sevinç kaynağı olarak addeder.

İkinci hikâye değerlendirmesinde F. Celalettin'in 1927'de Sühulet Kütüphanesi tarafından basılan *Kına Gecesi* isimli kitabını tenkit eder.[561] Yazının başında F. Celalettin'i edebiyatımızın kuvvetli ve kıymetli bir yazarı olarak tanımlar ve okuduğu yazılarda bu imzanın kendisini cezbettiğini ifade eder. Yazarın senelerdir edebiyat hayatının içinde olmasına karşın geniş bir şöhrete kavuşamadığını ileri sürer. Reşat Nuri'nin önceki tenkidinde dile getirdiği gibi o da F. Celalettin'in sinir hastalıkları uzmanı olduğunu hatırlatır. Mesleği sebebiyle Reşat Nuri'nin de dile getirdiği şekilde, hikâyelerinde yer verdiği karakterlerin ruh dünyalarını çok iyi yansıttığından bahseder. *Kına Gecesi*'nin on altı küçük hikâyeden oluştuğunu ve bir

[561] Refik Ahmet, "Yeni Eserler: Kına Gecesi", *Vakit*, nr. 3364, 14 Mayıs 1927.

kısmının daha önce farklı mecmualarda neşredilmiş olduğunu nakleder. Ona göre, *Kına Gecesi* hâlâ yaşayan İstanbul manzaralarından oluşan mahallî ve orijinal bir hikâyedir. "Nikâh", "Yanlış", "Devair-i Eşgal", "Eğlencehane-i Osmanî" hikâyeleri de eski nesle ait hayatları anlatır ve bu hayatların içinde tasvir edilen tipler günlük hayatta karşılaştığımız gerçek tiplerdir. F. Celalettin'in İstanbul'u ve Anadolu'yu çok iyi gözlemleyerek hikâyelerinde yansıttığını şu sözlerle açıklar:

> F. Celâlettin Bey İstanbul'u bu kadar mükemmel duyan, bu kadar mükemmel hisseden, bu kadar mükemmel yaşatan bir muharrir olmakla beraber adesesini Anadolu hayatına çevirince oradan da çok güzel ve zî-hayat intıbalar toplamıştır. (İstiskal), (Ceza), (Korku) bu hayattan alınmış pek mükemmel üç hikâyedir.

Bunların dışında yazar kitaptaki "Frengi", "Serâb" ve "Nâr-ı Hilkat" hikâyelerini beğenmemiştir. Yazara göre, bu hikâyeler çok eskidir. Anlatım tarzları, mevzuları itibarıyla günümüzde okura cazip gelmemektedir. Kitabı bitirdiğimizde F. Celalettin'in günlük konuşma dilimizi iyi tetkik ettiğini, günlük hayatımızı iyi gözlemlediğini ve neler düşündüğümüzü çok iyi anladığının farkına varacağımızı ileri sürer. Bazı kimselerin roman yazmak için öncelikle küçük hikâyeler yazmak gerektiğine inandıklarını; fakat bu görüşün hatalı olduğundan bahseder. Roman ve hikâye birbirinden farklı tarzlara sahip iki türdür. Ona göre F. Celalettin çok iyi hikâyeler kaleme almaktadır ve romana geçmesine gerek yoktur.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], Hakkı Süha [Gezgin]'nın 1928'de intişar eden *Aşk Arzuhalcisi* adlı kitabını değerlendirir. Yazarı, taraftarı olduğu fikirlere hararetle, samimiyetle sarılan ve fikirlerini en güzel kelimelerle müdafaa eden başarılı bir yazar olarak tanımlar. Hikâyelerini yazarken iki prensibe tamamen sadık kaldığını açıklar:[562]

> Hakkı Süha –zaten eskiden de bilirdim- hikâyecilikte, kötü bir adaptasyonun daima köpüren bir düşmanı olmuştur. Bu hikâyelerinde de aynı endişede olduğunu, aynı noktaya dikkat ettiğini anlattı. Filhakika "*Aşk Arzuhalcisi*"nin her sahifesinde yabancı tohumlardan yetişme, yahut yabancı yaprak aşısıyla yetişme hikâye koncalarına değil, bu memleketten feyz almış hikaye demetlerine rast geliyorsunuz. Hakkı Süha'nın seçtiği bütün kahramanlar, burada yaşıyor, bizim dilimizle konuşuyorlar.

Konularının ve karakterlerinin gerçek hayattan alınmış millî hikâyeler olduğunu söyleyen yazar, eserin İstanbul'da ve Anadolu'da birçok devirde yaşanan farklı maceraları iyi bir şekilde yansıttığını belirtmiştir.

[562] Mehmet Nurettin, "Aşk Arzuhalicisi", *Vakit*, nr. 3684, 8 Nisan 1928.

Bekir Sıtkı Kunt'un 1933'te yayımlanan *Memleket Hikâyeleri*'yle ilgili gazetede üç yazı göze çarpar. Bu yazılar da eserin yayımlandığında dikkatleri üstüne topladığını göstermektedir. Bunlardan birincisi imzasız olarak neşredilen "Memleket Hikâyeleri" başlıklı yazıdır. Yazıda bu eserin birkaç güne kadar çıkacağı belirtildikten sonra Bekir Sıtkı'nın kitabın başına koyduğu açıklama nakledilmiştir.[563] Açıklamaya göre yazar, hikâyelerini Anadolu'da halkın ve köylünün hayatını gözlemleyerek yazmıştır. Refik Halit'in 15 sene önce yayımlanan *Memleket Hikâyeleri*'ni taklit etmemiştir ve şöhretinden faydalanmaya çalışmamıştır. Her iki kitabı da okuyan kişiler iki eserin ruhunun birbirinden tamamen farklı olduğunu anlayacaktır. Hikâyelerinin her biri bir memleket hikâyesidir ve konularına göre isimler almıştır. Bunun için de kitaba farklı bir isim koymayı düşünmemiştir. Gelecekte başka bir yazar kendi eserini *Memleket Hikâyeleri* ismiyle yayımlayabilir. Bu durum hiçbir şekilde kendisinin ya da Refik Halit'in "hukukuna tecavüz" olarak görülemez. Bir eserin "alâmet-i farikası" kapak ismi değil, kitaba damgasını vuran ruhudur.

Eserle ilgili ikinci yazıda Refik Ahmet Sevengil, Bekir Sıtkı imzasının daha önce *Vakit*[564], *Son Saat*, *Uyanış* ve *Artist* mecmualarında görüldüğünü hatırlatır.[565] Bekir Sıtkı'nın zaman içinde hikâye anlayışındaki değişimden bahseder. İstanbul'da Darülfünûn'da öğrenciyken yazdığı ilk hikâyelerinde "kıvrak, neşeli, şehvetli bir edebiyat"la aşk hikâyeleri yazdığını söyler. Gazeteci kimliğiyle köyleri, kasabaları gezerek Anadolu'yu tanıdıktan sonra görüşlerinin değiştiğini dile getirir. Artık memleketin ve halkın sorunlarını yansıtan hikâyeler yazmaya başladığını *Memleket Hikâyeleri*'nde görebileceğimizi ifade eder. Bir önceki yazıda olduğu gibi Refik Ahmet de yazarın önsözünü nakleder.

Eserde dokuz hikâyenin bulunduğunu belirten Refik Ahmet, bazı hikâyeleri konularıyla birlikte açıklar. Bekir Sıtkı'nın tek kusurunun az yazması olduğunu söyler. Bekir Sıtkı'yla ilgili düşüncelerini dile getirirken Refik Ahmet diğer eser tenkitlerinin birçoğunda olduğu gibi burada da millîlik vurgusunu yapar:[566]

> Bekir Sıtkının kitabında kendisini bulmuş, yolunu çizmiş, çizdiği yol sağlam, hedefi uygun bir genç muharririn şahsiyeti hâkimdir. Bu yol, edebiyatta memleketçilik yolu, bu hedef edebiyatın memleket damgasını taşıyan, yerli rengi, yerli kokuyu, yerli tadı duyuran bir hal almasıdır.

---

563 İmzasız, "Memleket Hikâyeleri", *Vakit*, nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.

564 Bekir Sıtkı Kunt'un *Vakit*'te 1929-1937 yılları arasında tespit edebildiğimiz 17 hikâyesi neşredilmiştir.

565 Refik Ahmet, "Tenkit: Memleket Hikâyeleri", *Vakit*, nr. 5387, 6 Kânunusani 1933.

566 Refik Ahmet, "Tenkit: Memleket Hikâyeleri", *Vakit*, nr. 5387, 6 Kânunusani 1933.

Memleket Hikâyeleri'ne dair üçüncü değerlendirme de eserin yazarı tarafından neşredilir.[567] Bekir Sıtkı'nın bu yazısı Halit Ziya'nın kendisine eser dolayısıyla gönderdiği bir mektuba cevap niteliği taşıdığı için önem arz etmektedir. Yazıda Bekir Sıtkı, Halit Ziya'nın kendisine gönderdiği mektuptan kısa bir alıntı yapar ve buna cevap verir. Halit Ziya mektubunda, eserde sadece memleketin kötü taraflarının açık bir şekilde gösterildiğini dile getirir. Oysa memlekette kötü şeyler olduğu kadar iyi şeyler de vardır. Halit Ziya, bu kısmın eksik kaldığını ve yazardan *Memleket Hikâyeleri*'nin ikincisinde memleketin bu güzel taraflarını da anlatmasını ister. Bekir Sıtkı'ya göre, sanatta iyi ve kötü diye bir ayrım yoktur. "Mücerred sanat"ın kendi görüşüne uymadığını; iyilik, doğruluk ve güzellik için yapılan sanatı benimsediğini dile getirir. Sanattan fayda beklediğini ve süsten, fanteziden ibaret faydasız sanatın anlamsız bir şey olduğunu beyan eder. İyilik için kötülüğü yazdığından bahseden yazar bunun neden faydalı olduğunu sebepleriyle açıklar:

> Bize ta ilk mektepten başlıyarak darülfünûn tahsilini ikmal edinceye kadar memleketi güllük gülüstanlık gösterdiler. Orada bağlarda bülbüller öter, akşam olunca, köyün en güzel kızına vurgun çoban, kavalını çala çala, kar gibi beyaz kuzularile çiçekli dağlardan dere kenarındaki zümrüt gibi yeşil, şipşirin köyüne iner, köylerde bacasından duman tüten pek bahtiyar çiftçiler vardır. İlâ… ilâ…
>
> Gayesi yeni nesle memleketini sevdirmek olması icap eden bu edebiyatın tesiri altında, Anadoluya gittim, halk ve köylü arasına karıştım. O zaman ihatamı örten afyon bulutunun dağıldığını ve Anadolunun maalesef, bize anlatıldığı gibi olmadığını öğrendim.
>
> Bizi oyalıyan bir masalı değil, hakikati söyliyen ve duyuran bir edebiyata muhtacız. Bize memleketi -iyi taraflarını olduğu kadar kötü taraflarını da olduğu gibi göstererek- sevdiren bir edebiyat lâzım.

Halit Ziya'nın kötünün yanında iyi ve güzel bir hayatın olduğuna dair görüşüne katılır; fakat kötülüğü görmeden kötülüğün yok edilemeyeceğini ileri sürer. Kendisi "bedbin" değil "nikbin" olduğu için gerçeği olduğu gibi yazmakta bir sakınca görmemiştir

Bekir Sıtkı'nın ikinci kitabı 1937'de basılan *Talkınla Salkım*'la ilgili Refik Ahmet Sevengil bir eleştiri yazısı neşreder.[568] Yazının başında gazeteye gençlerin birçok yazı gönderdiğini, bu yazılardan neşredilmeye değer görülenlerin yazı müdürleri tarafından düzeltilerek yayımlandığını açıklar. Bekir Sıtkı'nın da üniversitede öğrenciyken gazeteye yolladığı Bilan Dağları'nı anlatan yazısının hiçbir düzeltme yapılmadan intişar ettiğini söyler. Yazarın neşrettiği bu ilk yazısındaki

[567] Bekir Sıtkı, "Edebiyat: Halit Ziya Bf. ve Memleket Hikâyeleri", *Vakit*, nr. 5413, 3 Şubat 1933.
[568] Refik Ahmet Sevengil, "Yeni Kitaplar: Talkınla Salkım", *Kurun [Vakit]*, nr. 7077, 23 Eylül 1937.

üslubun güzelliğine değinir. Bekir Sıtkı'nın gençliğinde *Vakit* için muhabir olarak çalıştığını, üniversiteyi bitirdikten sonra memur olarak Anadolu'yu hâlâ dolaşmaya devam ettiğini hatırlatır.

İlk kitabı *Memleket Hikâyeleri*'nde olduğu gibi ikinci kitabında da göze çarpan noktanın, hayatı ve insanları yakından gözlemleyerek canlı bir şekilde anlatmak olduğunu söyler. Bunun sebebi hem gazeteci hem de devlet memuru olarak her sınıftan insanla yakından temas ederek gözlem yeteneğini artırmasıdır. Bir önceki kitabını değerlendirdiği yazısında belirttiği gibi bu yazısında da Bekir Sıtkı'nın en büyük kabahatinin az ve seyrek yazması olduğunu tekrarlar ve sürekli yazmasını tavsiye eder:[569]

> Bekir Sıtkının en büyük kabahati, az ve seyrek yazmasıdır, halbuki şöhreti perçinleyen, imzanın her zaman ortada görünmesidir ve neşriyat hayatına fasılalar giren muharririn adı, ne kadar değerli olursa olsun, büyük okuyucu kütlesi arasında maalesef lâyık olduğu kadar tanınmaktan mahrum kalır.

Hikâyelerin okuru yormayan, kolay anlaşılır bir ifadesi olduğunu dile getiren yazar, bu üslubun Bekir Sıtkı'nın seçtiği mevzuları anlatmak için en uygun yol olduğunu açıklar. Hikâyedeki tiplerin tasvirinde sade bir dille konuşur gibi anlatılmasını en başarılı özellik olarak addeder. Mevzuların gerçek hayattan alındığını aktaran Refik Ahmet, hikâyedeki gerçek hayattan alınan her sınıftan tipleri de örnekleriyle gösterir:[570]

> Köylü, küçük esnaf, kahvede oturan her türlü halk, dilenci kadın, küçük memur, mahalle imamı, muhtar, ihtiyar mütekait, kendi halinde yaşayan fakir koca karı, odacı, Ankarada apartıman inşaatında çalışan civar köylüler, Ankara-İstanbul treninin üçüncü mevki vagonlarını dolduran çeşit çeşit ahali Bekir Sıtkının hikâyelerinde daprenatür yapılmış portre resimleri gibi sanatkârane ve canlı olarak duruyor, yürüyor, konuşuyor.

Anadolu ve Anadolu insanını anlatan hikâye kitaplarını değerlendiren başka bir yazı Selami İzzet [Sedes] tarafından kaleme alınır. Yazısında Yusuf Ziya [Demircioğlu]'nın *Şu Dağların Ardında* adlı eserini tenkit eder.[571] Hikâyeciyi, Anadolu insanının içine girmiş, onlarla içli dışlı yaşamış olan bir Anadolu çocuğu olarak tanımlar. Eserin dokuz hikâyeden oluştuğunu belirtir. Selami İzzet'e göre bu eser Sadri Ertem'in neşrettiği "Silindir Şapka Giyen Köylü", "Bacayı İndir Bacayı Kaldır" gibi hikâyelerle ve Bekir Sıtkı'nın *Memleket Hikâyeleri*'yle

---

569 Refik Ahmet Sevengil, "Yeni Kitaplar: Talkınla Salkım", *Kurun [Vakit]*, nr. 7077, 23 Eylül 1937.
570 Refik Ahmet Sevengil, "Yeni Kitaplar: Talkınla Salkım", *Kurun [Vakit]*, nr. 7077, 23 Eylül 1937.
571 Selâmi İzzet, "Sohbetler: Yeni Bir Ses", *Vakit*, nr. 5480, 14 Nisan 1933.

karşılaştırılamayacak seviyededir. Kitap teknik anlamda bu eserlerin gerisinde kalmıştır. Eserin en büyük değeri doğal konuşma diliyle yazılmış olmasıdır. Eserinde, hiç yabancı kelime karıştırmadan tamamen saf bir Türkçe kullanmıştır. Eserden parçalar nakleden yazar, eserdeki güzel Türkçeyi gösterir. Buna karşın Yusuf Ziya Demircioğlu'nun kuvvetli bir yazar olmadığın, cümlelerinde aksaklıklar olduğu fikrindedir. Eseri bütün kusurlarına karşın Anadolu'dan gelen yeni bir ses olarak değerli bulur.

Selami İzzet'in eserle ilgili bu yorumları Refik Ahmet'in Yusuf Ziya [Demircioğlu]'nın *Boş Beşik ve Akkuş* romanını değerlendirdiği yazısındaki[572] düşüncelere benzerlik gösterir. Bu da bize yazarın her iki eserinde de doğal konuşma dilini kullandığını; fakat eserlerinde teknik kusurların devam ettiğini göstermektedir.

Ahmet Sırrı Uzelli, "Bay Virgül" başlıklı yazısında Sadri Ertem'in 1935'te neşredilen *Bay Virgül* adlı eserini değerlendirir.[573] Kapalı bir odada sezilen hayatla içinde yaşanarak görülen hayatın birbirinden nasıl farklı olduğunu Sadri Ertem'in bu eserinde açıkça görebileceğimizi söyler. Kitaptaki birçok hikâyenin romanlara basamak olabilecek derecede büyük anlamlar taşıdığını belirtir. Eserdeki cümlelerin özelliklerine, kişilere ve ele alınan konulara değinir:

> Cümleler; uzun, kısa, karışık, gülünç, parlak ve doğru cümleler arasında sıkışmış kalmış, birer virgül haline gelmiş insanlardan tutunuz da insanları gülünç mevkie düşüren "İyilik"ler yahut "İyilik"i budalalık markası vurarak istismar eden insanlar, yalancı fazilet davaları, vehimler ve telkinler, çalışmıyan kadının çalışan erkeğin hayatında oynadığı sonu gelmez rol, ihtiras, memur zihniyeti… Hepsi birer birer gözümün önünden sade, doğru, güzel çizgilerle geçmişlerdi.

Eserde, "Rahat Adam" gibi bazı hikâyelerin bulunmasını yadırgar. Diğer geri kalan kıymetli hikâyelerin yanına yakıştıramamıştır. En çok "Eser" başlıklı hikâyeyi beğendiğini söyler ve kısa bir parçasını nakleder. Hikâyeleri okurken yazarın yer yer mübalağaya kapıldığını hissettiğini; fakat bu mübalağaların yerinde kullanıldığını ifade eder. Eserin başarısının açık ve sade dilinde olduğunu ileri sürer. Burada konuşma diliyle yazmanın üslupta açıklık, sadelik olmadığına dair bir yorumda bulunur:[574]

> San'atkârı muvaffakiyete götüren belli başlı unsurlardan birisi de yazısındaki açıklık ve sadelik olsa gerektir. Konuşma dili, sade dil diye ara sıra ortaya sürülen berbat, acaip, cür'et dolu satırların karşısında hakikî açıklık

[572] Refik Ahmet, "Tenkit: Boş Beşik ve Akkuş", nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.
[573] A. Sırrı Uzelli, "Kitaplar Arasında: Bay Virgül", *Kurun [Vakit]*, nr. 6392, 26 Birinciteşrin 1935.
[574] A. Sırrı Uzelli, "Kitaplar Arasında: Bay Virgül", *Kurun [Vakit]*, nr. 6392, 26 Birinciteşrin 1935.

> hakikî sadelik ne demektir… Bunun Sadri'nin eserinde ve eserlerinde anlamaya imkân vardır.

Toplumun sorunlarını, halkı konu edinen hikâyelerin incelendiği farklı bir yazı, Sadri Ertem tarafından kaleme alınır.[575] Yazısında M. Şevki [Yazman]'nin[576] 1935'te intişar eden *Ahmet Oğlu Ahmet* eseri etrafında edebiyatımızdaki hikâye ve romanların o güne kadar ele aldıkları konuları ağır bir dille eleştirir. Roman ve hikâyede hâlâ "samanlıkta yatıp hünkâr rüyası gören bir edebiyatın dalgası" karşısında olduğumuzdan yakınır. Türk romanını ve hikâyesini lüks yerlerde "salınarak" gezinen bir aristokrat genç olarak tanımlar. Bu aristokrat edebiyatının gerçekte neye benzediğini ve eserlerde hangi konuların ele alınmasına müsaade ettiğini açıklar:

> Bizim bu, petrol lâmbası altında ve saç soba karşısında doğan ve aristokratlığı tabiî saç mangal altında, isli lâmba ışığında sırtı sıvazlanan vankedilerine benziyen edebiyatta mevzular tıpkı büyük garlardan kalkan trenlere benzerdi.
>
> Edebiyat mevzuları ancak mavi vagona binebilir. Birinci mevkie binmeğe lâyık olan mevzulara şöyle, böyle yerler verirler, fakat ikinci, üçüncü mevki yolcularına benziyen mevzulara kaşını kaldırıp bakmak bile bir edebî günah sayılır.
>
> Edebiyatı bir acaip teşrifat meydanı haline koyanların bir zaman için haklı vardı. Hakikaten onlar bir vakitler (mendil) kelimesini bile edebiyat denen hudut içine almazlardı.

Bu görüşü bir zevk ve fikir üstünlüğünden ziyade bir menfaat üstünlüğüne dayandırır. Bu kişilere göre dünyada sadece aristokrasi vardır. Bu görüşün artık eskidiğini dile getiren Sadri Ertem'e göre, günümüzde aristokrasi yerine "maden kömürleri" yani halk ve işçiler vardır. Ayrıca tabiatı ve insanı olduğu gibi görmek günümüz insanının idealidir. Bilimde ve eğitim alanında ortaya çıkan bu fikir, sanat sahasında da kendini hissettirmektedir. Dünya edebiyatında da artık trenlerde üst sınıfın bindiği "mavi vagon"lardaki, 1. Ve 2.sınıf vagonlardaki üst sınıfların hayatları değil, sıradan fakir insanların acıları anlatılmaktadır. M. Şevki de bize "kırk kişilik vagonlara binen" insanların hayatlarını anlatmaktadır. Bize asker psikolojisini anlatan yazarın orijinalliği budur.

Sadri Ertem'in hayat görüşü ve neşrettiği eserler çerçevesinde düşününce roman ve hikâye üzerine hükümlerinin "toplumcu gerçekçi" görüşü ve bu görüşlerle kaleme aldığı eserleriyle paralellikler gösterdiğini söyleyebiliriz.

---

[575] Sadri Ertem, "İşaretler: Ahmed Oğlu Ahmed", *Kurun [Vakit]*, nr. 6404, 7 İkinciteşrin 1935.

[576] M. Şevki Yazman hakkında detaylı bilgi için bkz. Dr. Öğr. Üyesi Müberra Bağcı, "M. Şevki Yazman", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yazman-sevki, (20.12.2020)

İmzasız olarak neşredilen "Onu Beklerken…" adlı eleştiri yazısı, Öz Türkçe Hareketi'nden sonra eserler üzerinde yapılmaya başlayan değişikliklere bir hikâye kitabı üzerinden örnek vermesi açısından önemlidir.[577] Burada, Halit Ziya Uşaklıgil'in 1935'te Hilmi Kütüphanesi tarafından yayımlanan *Onu Beklerken* kitabı üslup üzerinden değerlendirilir. *Aşka Dair* kitabından sonra *Onu Beklerken* eseri, Latin harfleriyle basılmış ikinci eseri olarak gösterilir. Yeni hikâyelerinin yanında yıllar önce neşrettiği hikâyeleri de barındırdığı ifade edilir. Eski hikâyelerde yer alan, yazıldıkları dönemin zevkinden ve alışkanlığından kalan Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe kelimelerle değiştirildiği bilgisi verilir. Yazıya göre hikâyeler, dilindeki bu değişimle okunduğunda günümüz edebî zevki içinde hiç de yadırganmamaktadır. Bu hikâyeler eskiden yazılmış olmasına karşın dilindeki bu değişimle bugün yazılmış gibi bir his vermektedir. Değiştirilen kısımların eski ve yeni halleri nakledilir:

> Bakınız (Kara Halil). Halit Ziya'nın meşrutiyet ilânı üzerine yazdığı parçalardan biridir, (bu ünvanı kahramananesile yalnız bizlerin arasında mütearefitir) diye başlardı. Kara Halil, kendi oğlu Halil Vedat… Üstadın kendi kalemi bugün bu parçada bu cümleye şu tabiî şeklini veriyor: (Bu kahraman ünvanile yalnız bizlerin arasında tanılır).

Eserdeki bu değişikliklerin eserin yazarları tarafından yapılmasını tavsiye edilerek eser sahipleri dışında yapılan değişikliklerin kötü sonuçlar verdiği hükmü verilir. Ayrıca H. Nâzım (Ahmet Reşit)[578]'ın Racine tercümesinin de Türk tercüme kütüphanesinin en değerleri varlıklarından biri olarak görülür. Buna karşın tek kusuru dilinin arada 25 yıl öncesine kaymasıdır.

Sait Faik'in 1936 yılında çıkan *Semaver* adlı kitabı için gazetede iki ayrı yazı neşredilir. Bunlardan birincisi Hakkı Süha Gezgin'in "Semaver İçin" başlıklı yazısıdır. Sait Faik'i bu ilk eseriyle acemilik çağından büyük bir adımla çıktığını belirtir. Daha sonra hikâyecilik, hikâye ve romanla ilgili düşüncelerini aktarır:[579]

> Ben, hikâye ve romanda kulun tanrılaştığını sezenlerdenim. Sanatkâr, küçük bir dünyanın minimini tanrısı olur. Onun da bir dünya yaratması, kahraman denilen kullara gövde ve ruh vermesi gerektir. Hattâ bir bakıma göre, tanrının işi yalnız gövde ve can vermekle bittiği halde, romancının en sarp ve çetin didinmesi kahramanlar seçildikten, vakanın sınır çizildikten sonra başlar. Çünkü romancı, tanrı gibi "lâyüs'el!" değildir. Kahramanlarına verdiği hayat, psikoloji kanunları içinde akar. Görünüşleri, düşünüşleri, duyuşları ve hareketleri hep bir kaynaktan sızar… Onları aksatmamak, bu çapraşık yolda düşürmeden yürütmek, ancak dile kolaydır.

---

577 İmzasız, "Yeni Eserler: Onu Beklerken…", *Kurun [Vakit]*, nr. 6526, 14 Mart 1936.

578 Yazıda bu kısım (H. Nâzım=Ahmet Reşit) şeklinde yazılmıştır.

579 S. Gezgin, "Gezintiler: Semaver İçin", *Kurun [Vakit]*, nr. 6563, 20 Nisan 1936.

Zihninde bu düşüncelerle kitabı okuduğunu ifade eden Hakkı Süha, kitapta iki farklı tür olan nesirle hikâyenin birbiriyle iç içe geçtiğini ve bunların birbirinden ayrılmadığı düşüncesindedir. Haliyle bir nesri ele alıp hikâyeyle ilgili hüküm vermenin yanlış olabileceğini ileri sürer. Ona göre Sait Faik genç yaşına rağmen hikâyelerinde derine rahatlıkla inebilmektedir. Yarattığı birçok tip yerliliğin bütün renklerini bünyesinde taşımaktadır. Memlekete ait birçok unsuru hikâyelerinde görmek mümkündür. Hikâyelerinde görülen "santimantalizm"den bazıları şikâyet etmektedir. Ondaki bu hassasiyet öyle şikâyet edilecek derecede değildir; çünkü hayatta birçok duygu iç içe yaşanmaktadır.

Semaver'i değerlendiren diğer bir yazı Sadri Ertem'in "Semaver'e Dair" başlıklı yazısıdır. Yazıda Sadri Ertem hikâye üzerinden farklı bir konuya değinir.[580] Eserlerin tefrika halleriyle kitap hallerinin okur tarafından farklı okunduğunu iddia eder. Yazar, tefrika edilen bir eseri okurun gündelik "idraklerine, zevklerine, arzularına göre" yeniden yazdığını belirtir. Büyük bir hikâyenin, romanın her okur tarafından okunarak yazılan şekliyle kitap olarak çıkan aslı arasında büyük tezatların ve anlayış farklılıklarının olduğunu ifade eder. Geçmişte çok meşhur romanlarımızdan birini gazetede tefrika haliyle takip etmiş ve sonra kitap halini de okumuştur. Kitap halinde aradığını bulamamış ve bazı kısımlarının çıkarılmış olabileceğine dair bir şüpheye düşmüştür. Arada bir farkın olmadığını görerek ve bu durumun neden kaynaklandığını açıklar:

> Kontrol ettim. Kitap satırı satırına tefrikanın aynı idi. Fakat benim kafamdaki tefrikanın üstünde muhayyelem bir hayli saatler işlemişti, yahut ben dalgınlıkla gündelik hadiselerden romana uygun pasajları tefrikaya ilâve etmiştim.

Sait Faik'in eserini tanımlamaya lüzum görmez. Ona göre bir şeyi isimlendirince hemen arkasından insanı sınırlandıran mantık, disiplin ve metot gelmektedir. Sait Faik'in eserini dış dünyadan ve ruh dünyasından izlenimlerle meydana getirdiğini şu sözlerle ifade eder:[581]

> Bazan harici âlemi bir zevk halinde tatmayı arzu ederiz. Dış âlem bir realite olduğu kadar bizim için bir zevk membaıdır da… O zaman dünyayı empresyonist bir hava içinde seyrederiz. Gün olur ki, dış âlem bize bir ruh dünyasının sırlarını açar. O zaman dış âlemin teferruatı ile meşgul olmaya lüzum görmeyiz. Ekspresyonist olur, dünyayı sade ruh adesesinden seyrederiz.
>
> Sait Faik'in Semaver'inde bu iki âlemden alınmış intibalar kaynıyor.

[580] Sadri Ertem, "İşaretler: Semaver'e Dair", *Kurun [Vakit]*, nr. 6579, 6 Mayıs 1936.
[581] Sadri Ertem, "İşaretler: Semaver'e Dair", *Kurun [Vakit]*, nr. 6579, 6 Mayıs 1936.

Sadri Ertem bir başka tenkidinde, Sabahattin Ali'nin 1936'da intişar eden *Kağnı* kitabını inceler.[582] Kağnıyı, bütün bir hayat tarzının tekerleklerinde sızladığı araç olarak tanımlar. Ona göre, Sabahattin Ali'nin eserine bu adı, kelimenin sembolik manasından ziyade kitabın muhtevasındaki ruhu dikkate alarak koymuştur. Bu ruh, bizim toplumsal sınıflarımızın hayatındaki dönüm noktalarını belirtmektedir. Yirmi beş sene öncesindeki sanatçıların seçtiği konular ortadadır. Bugün bile hâlâ halkımıza dokunamayan, onun dünyasını yok sayan yazarlar vardır. Sabahattin Ali'nin en dikkate değer tarafı bize yakın olan dünyayı eserinde ele almasıdır. Bu eserde bize ait sesler ve bizi anlatan satırlar vardır. Sadri Ertem, Sabahattin Ali'nin sadece millî olması yönüyle değil aynı zamanda gerçekçi olması açısından da başarılı sayar:

> Bir eserin mutlaka yerli malı olması onun kat'i surette sanat hududu içine girmesi için sebep değildir. Bu yüzden Sabahattin Alinin sanat değeri hakkında hükmü onun memleket dekoru ile ölçmiyeceğim. Onun realist görüşü, hadiseleri tasnifi ve nihayet insana yaşanmış hayatlar hissini vermiş olması eseri beğenmemiz için kâfi sebeptir.

Hakkı Süha Gezgin başka bir yazısında, Osman Cemal Kaygılı'nın 1938 yılında yayımlanan *Sandalım Geliyor Varda!* kitabını değerlendirir.[583] Osman Cemal'in soyadının "Kaygılı" olduğunu hatırlatan yazar, Osman Cemal'in mizahi yazılarının arkasında hüzün dolu bir hayatın olduğundan bahseder. Hiciv yazarlarının hayatlarını incelediğimizde, çektikleri yoksulluğun ve ıstırapların onları mizahçı yaptığı gerçeğinin ortaya çıktığını ileri sürer. Osman Cemal Kaygılı'yı da bu yazarlar arasında sayar. Bu yüzden soyadının çok yerinde bir anlamı vardır. Hakkı Süha'ya göre Osman Cemal her şeyden önce şairdir. Onda 19. yy. Parisi'nde yaşayan "bohem" sanatçıların "kalender" değeri sezilir. Bu eserinde yer alan maniler de onun bu şairliğini gösteren önemli kanıtlardır. Eserde sayfaları çevirdikçe okurun mizahla acıyı birlikte hissedeceğinden bahseder:

> "*Sandalım Geliyor Varda*" onun son kitabıdır. Bu çok hafif, çok lâubali isim, esere bir mizah maskesi takmış sanıyorsunuz ki daha ilk satırlarda şen bir ömür parçasiyle karşılaşacaksanız. Dudaklarınızda gülümsemeye hazırlanan bir gerginlik, içinizde bir sevince yaklaşmaktan doğan bir hafiflik var.
>
> Fakat birkaç yaprak çevirince, yüzünüzdeki keyif aydınlığı üstüne, bir akşam bulutunun mahzun esmerliği çöküyor.

Refik Ahmet Sevengil'in 1938'de basılan *Köyün Yolu*'yla ilgili gazete üç adet tenkit yazısı göze çarpmaktadır. Bu da bize eserin neşredildiği zaman *Vakit* tarafından

---

[582] Sadri Ertem, "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Kağnı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6631, 27 Haziran 1936.

[583] Hakkı Süha Gezgin, "Sanat ve Fikir Meseleleri: Sandalım Geliyor Varda!", *Kurun [Vakit]*, nr. 7307, 16 Mayıs 1938.

büyük bir ciddiyetle karşılandığını göstermektedir. Ayrıca eserin, gazetenin daimî yazar kadrosunda bulunan Refik Ahmet Sevengil tarafından kaleme alınmasının bu durumda payının olduğunu söyleyebiliriz. Bu yazılardan ilki Sadri Ertem'in "Köyün Yolu" başlıklı yazısıdır. Bu yazıda Refik Ahmet'in edebî kişiliğiyle ilgili hayatından yola çıkarak tahlillerde bulunur.[584] Refik Ahmet'in bünyesinde gazeteci, münekkit, hoca, romancı ve hikâyeci olarak birçok şahsiyeti gösteren bir insan olarak tanımlar. Sadri Ertem, onu gazeteci olarak ilk tanıdığı günlerde onun edebî tenkit ya da hikâye ve roman yazacağını hiç düşünmediğini itiraf eder. Ona karşı ilk izleniminin "müstakbel şair ve eski edebiyatı iyi anlayan bir çocuk zekâsı" olduğunu belirtir. Şair olamamasının nedenini ve gazeteciliğin yazarlığına nasıl katkıda bulunduğunu açıklar:

> O şair olmadı, şiirlerini neşretmedi, sanıyorum ki Divandan Fecriatiye kadar hafızasını istilâ eden eski şiir kültürü onun şairliğine bir mania teşkil etti. Gazetecilik onun (reel) duygusunu kuvvetlendirdi. Yüzde yüz realite ile yapılan uzun bir temas onun tenkidci ve hikâyeci şahsiyetini tebarüz ettirdi.

Son zamanlarda edebî tenkit yazmadığını özellikle tiyatro münekkitliğinden vazgeçmeye başladığını, bunun yerine hikâye ve roman sahasında çalıştığını hatırlatır. Ona göre ilk iki romanı ve bu son hikâye kitabı umulduğundan daha başarılı olmuştur. Yazarın mizacı, hayat görüşü eserlerinin teknik kısımlarını olmasa bile muhtevasını canlandıracak "bir depo" görevi mahiyetindedir. Eserin şekil özelliklerinde olduğu kadar mantıklı olmasında da özenle çalışmıştır. Yaşanmış hayatı eserinde başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Bir roman ve hikâye için en önemli "malzeme deposu" olan gerçek hayat onun eserlerini "çıkartma resimler" olmasının önüne geçmiştir. Normalde yazarların hikâyeden romana doğru gittiğini; fakat Refik Ahmet'in bunun tersine bir yol izleyerek nasıl zor bir işi başardığını aktarır:[585]

> Gerçi küçük hikâyelerden romana geçmek insana daha normal gibi geliyorsa da romandan küçük hikâyeye geçmek küçük hikâyenin daha dar kadrosu içine bir hayat parçasını sıkıştırmak zaruretinden dolayı daha usta, daha melekeli olmayı belki de tabiî hale sokuyor.

Köyün Yolu adlı eserle ilgili ikinci bir tenkit Hakkı Süha Gezgin tarafından kaleme alınır.[586] Dostum dediği Refik Ahmet'in eserinin adını görünce eserde köylünün dertlerini anlatacak, aydınları çekiştirecek, şehirlinin refahına sövecek ve "ortaya yok yere "hınç tohumu atacak" zannettiğini söyler. Ancak eserde böyle şeylerin bulunmadığını görür. Yazarın kendi iç dünyasını anlatan idealistler gibi değil,

---

[584] Sadri Ertem, "İşaretler: Köyün Yolu", *Kurun [Vakit]*, nr. 7385, 2 Ağustos 1938.
[585] Sadri Ertem, "İşaretler: Köyün Yolu", *Kurun [Vakit]*, nr. 7385, 2 Ağustos 1938.
[586] Hakkı Süha Gezgin, "Yeni Kitaplar: Köyün Yolu", *Kurun [Vakit]*, nr. 7390, 7 Ağustos 1938.

gerçeği yaşayarak gören ve yansıtan bir sanatçı gibi çalıştığını ileri sürer. Hakkı Süha, sanatın dava için kullanılmasına karşı çıkar ve bu durumun "sanatın asaletini" kaybettirdiğini düşünür. Ona göre sanattaki davalar ve tezler sanatın özüne dokunamamaktadır. Sanat tarihi içinde yüzyıllardır değişen akımlara rağmen hâlâ sanatın "Fert için mi? Cemiyet için mi?" olduğu meselesi çözülememiştir. Refik Ahmet'in eserinin böyle olmadığını, tam manasıyla realist bir kalemden çıktığını söyler. Eseri genç bir hocanın köylü ile el ele vererek bir bataklık üstünde düzgün bir yol kurmalarının hikâyesi olarak tanımlar. "Köyün Yolu" hikâyesini tahlil eder:[587]

> Hikâyede devlet makinesinin işleyişini yakından kavrıyan bir görüş var. Tipler çok canlıdır. İstidaların takıldığı masa çalıları ne güzel gösterilmiş. Hele benzin parasile şoför gündeliğini köylüden istiyerek silindir vermiye razı oluş noktası, adamı acı acı güldürüyor. Evet belki acı ve hazindir; fakat ne yazık ki bu içlilik ve acılık kalemin suçu değil, gerçeğin kendi tadıdır. Hakikî sanatkâr, ne bahasına olursa olsun bu acılığı örtmek için kendiliğinden bir şey katmaz.

Hakkı Süha'ya göre küçük hikâye; bir hayat parçasını, bütün bir ömrün içinden çekip çıkarmaya çalışması nedeniyle çok zor bir iştir. Bu küçük parçanın içine hayatı, tipleri, psikolojileri mantık çerçevesinde sığdırabilmek her yazarın harcı değildir. Refik Ahmet'in eseri bütün bunları başarıyla ortaya koymuştur. Eserin tek kusur sayılabilecek noktası hikâye üslubuna "gazeteci" üslubunu karıştırmasıdır.

Eserle ilgili üçüncü bir değerlendirme Baha Dürder imzasıyla "Refik Ahmed ve Köyün Yolu" başlıklı uzun bir makalede yer alır.[588] Baha Dürder eserde yer alan hikâyelerden kısaca bahsederek teker teker tahlillerini yapar. Yazının başında son yıllarda artan tercüme faaliyetlerinin yerli eserlerin çıkmasına engel olacağına dair tartışmaları hatırlatır. Ona göre, bu faaliyetlerden memnun olanlar bu tercümeler vasıtasıyla ileride daha iyi bir yazar neslinin çıkacağına inanmaktadır. Bu faaliyetlere karşı çıkanlar da tercümelerin telif eserlerin yaratılmasına engel olduğunu düşünmektedir. Bu faaliyetlerin başladığı ilk dönemlerde yerli eserler duraklama yaşamıştır; fakat son günlerde ortaya çıkan telif eserler bu endişelerin yersiz olduğunu ispat etmektedir.

Baha Dürder, Refik Ahmet'in hayatıyla ve eserleriyle ilgili kısa bir bilgiler verir. Yayımlamış olduğu iki roman ve bir hikâye kitabıyla da sıra konferanslarını topladığı *Bizim İstediğimiz Edebiyat*[589] adlı kitabında söylediği fikirlerini uygulamaya

---

[587] Hakkı Süha Gezgin, "Yeni Kitaplar: Köyün Yolu", *Kurun [Vakit]*, nr. 7390, 7 Ağustos 1938.

[588] Baha Dürder, "Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meseleleri: Refik Ahmed ve Köyün Yolu", *Kurun [Vakit]*, nr. 7417, 3 Eylül 1938.

[589] Daha önce "Edebiyat Teorisi" ve "Roman Değerlendirmeleri" bölümünde anlattığımız Refik Ahmet Sevengil'in görüşlerini içeren yazı için bkz. Refik Ahmet, "Bizim İstediğimiz Edebiyat", *Vakit*, nr.

geçirmiştir. *Köyün Yolu*'nun, klasik hikâye formülünü atlayarak özellikle Rus hikâyecilerinin tarzıyla oluşturulan on bir hikâyeden oluştuğunu belirtir. Ona göre eserde kısa cümlelerden oluşmuş temiz bir üslup, "ne söylediğini bilen bir adamın iddiası" ve ruh tahlillerinden çok harekete ve vakaya önem veren bir yapı vardır. Hikâyeleri sırayla detaylı bir şekilde inceleyen yazar, ikinci hikâyede köye gelen bir şehirlinin köylüye nutuk çekmesini, köylünün tepkilerini ve hikâyenin ne anlatmak istediğine dair önemli bir tespit yapar:[590]

> Buradaki bir sürü lâftan hiçbir şey anlamayan ve yolcunun hüviyeti hakkında muhtelif fikirler yürüten köylünün hali, kös dinlemiş otelcinin hali, nihayet müthiş bir intikama uğrayan şehirlinin hali, bugünün bir realitesidir.
>
> Demek ki "söz-iş" münasebeti, köyün realitesine göre hareket düşüncesi mühim bir alay mevzuu olabiliyor.
>
> Hikâye şehir gözlüğü ile, köyü ve köylüyü görenlerin haline acıyan, olgun bir kafadan çıkmış. Köylünün içini anlatmanın bugün için nasıl noksan bir iş yapmak olacağını idrak, Refik Ahmedi hataların en müthişinden kurtarmış. Belli ki o, yalnız "dava"yı "dava" olarak alıyor ve gösteriyor.

Baha Dürder, köylüyü düşünen, onu refaha kavuşturmak için çareler arayan insanların köylünün bağlı olduğu toplumun kurallarını ve alışkanlıklarını yıkmak istediklerini ileri sürer. Bütün bunları yıkarak ve köylüye yeni bir yaşam temin ederek onu yeni hayatımıza ayak uyduracak bir hale getirme anlayışında olduklarını söyler. Bu görüşü, "Dostumuzun Hakkı Var" hikâyesinde kuvvetli bir şekilde hissettiğimizi ortaya koyar. Eserin üslubunu Valentin Kateyev ve Mihail Zoşçenko'nun üsluplarına benzetir. Hikâyelerin hiçbirinde aşk konusunun yer almadığını özellikle vurgular. Eseri, toplumu ve insanları hiçbir şekilde alakadar etmeyen aşk hikâyelerine yönelik bir cevap olarak nitelendirir. Refik Ahmet, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı ve Sabahattin Ali gibi hikâyecilerimizin de değerini bu noktadan almışlardır. Bu yazarların eski "köhnemiş mevzulara" başvurmadan çok daha orijinal konular etrafında yazdıklarının altını çizer.

Baha Dürder bir başka hikâye değerlendirmesinde Sadri Ertem'in 1938'de intişar eden *Bir Şehrin Ruhu* adlı eserini ele alır.[591] Bir önceki tenkidinde olduğu gibi uzun detaylı bir tahlil yazısı neşretmiştir. Yazarın daha önceki *Silindir Şapka Giyen Köylü* kitabının yayımlandığı dönemde çok dikkat çektiğini hatırlatır. Bunun sebebi

---

2858, 14 Kânunuevvel 1925. Ayrıca Refik Ahmet'in sıra konferanslarının bir kitap olarak neşredildiğine dair *Vakit*'te 5540 sayılı 13 Haziran 1933 tarihli nüshasında küçük bir haber vardır. bkz. İmzasız, "Yeni Neşriyat", *Vakit*, nr. 5540, 13 Haziran 1933.

[590] Baha Dürder, "Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meseleleri: Refik Ahmed ve Köyün Yolu", *Kurun [Vakit]*, nr. 7417, 3 Eylül 1938.

[591] Baha Dürder, "Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meseleleri: Bizim Çehof'umuz", *Kurun [Vakit]*, nr. 7424, 10 Eylül 1938.

olarak, mevzularını gerçek hayattan alan yazarın günün içtimai vakalarını ve dertlerini de aktarmasını gösterir. Tanzimat'tan günümüze edebiyatımızın Batılı türlerden verdikleri örneklerin sürekli olarak toplumu ilgilendirmeyen ve topluma hiçbir faydası olmayan aşk konuları etrafında dolaştıklarını hatırlatır. Yazarın önceki eserlerini kısaca değerlendirir.

Ona göre Sadri Ertem; yazılarında memleket davalarını, insanlığı, kişilerin toplum içindeki çeşitli akıbetlerini öncelikli olarak anlattığı için sevilmiştir. Gerçekler acı da olsa her zaman daha çok sevilir. Romanlarında ve hikâyelerinde hep bu acı gerçekleri yansıtmıştır. Baha Dürder, Sadri Ertem için hikâyelerinde sadece vaka olduğuna, üslup namına eserlerinde bir şey olmadığına dair yorumlara karşı çıkar. Günümüz edebiyat anlayışında artık eserlerde üslup aranmadığını ortaya koymaya çalışır:[592]

> Şayet, yalnız üslûp hünerleri göstermek, vakaya ve onun bugünkü içtimaî hayatımızda oynadığı role ehemmiyet vermemek, ön safta gelecek bir hünerse -bilmecburiye hepimiz diyorum- o başka… Fakat bu üslûp hünerlerinin, değil divan edebiyatında, zamanımızda çıkmış eserler de çekilmediğini görmüyor muyuz?
>
> Artık kati olarak kabul edelim ki, bugün üslûp hüneri göstermek fantezidir.

Sadri Ertem'in kendi has bir üslubu olduğunu belirtir. Onda üslubun olmadığını kabul etsek bile ele aldığı vakaları günün toplumsal yaralarından almasını ve toplumsal sorunları başarılı bir şekilde dile getirmesini büyük bir meziyet saymamız gerektiğini düşünür. Eserleriyle ilgili genel bir değerlendirme yaptıktan sonra *Bir Şehrin Ruhu*'na geçer. Bu kitaptaki hikâyelere bakıldığında Sadri Ertem'in uzun hikâyeciliğe doğru bir geçiş yaptığını ifade eder. Muhtevalarında felsefî düşüncelerin hâkim olduğunu söyler. Kitaptaki hikâyelerden kısaca bahseder. Baha Dürder, eserin "vaka halinde verilmiş ince istihzaları ve içtimaî tarafı" nedeniyle Sadri Ertem'i "Bizim Çehov'umuz" olarak tanımlar.

İmzasız olarak neşredilen "İzzet Melih'in Yeni Kitabı" başlıklı yazıda İzzet Melih [Devrim]'in 1938'de yayımlanan *Her Güzelliğe Aşk* kitabı değerlendirilir.[593] Yirmi sene önceki edebiyat dünyasının yıldızlarından biri olarak tanımlanan İzzet Melih'in on yedi seneden sonra yayımladığı kitapla tekrardan edebiyat dünyamıza döndüğü belirtilir. Eski neslin bir zamanlar el kitabı olarak taşıdıkları *Sermet*, *Tezat*,

---

[592] Baha Dürder, "Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meseleleri: Bizim Çehof'umuz", *Kurun [Vakit]*, nr. 7424, 10 Eylül 1938.

[593] İmzasız, "Edebiyat Âleminde: İzzet Melih'in Yeni Kitabı", *Kurun [Vakit]*, nr. 7456, 12 Teşrinievvel 1938.

Hüzün ve Tebessüm gibi eserlerin yazarı, eski edebiyat anlayışını geride bırakmıştır. Yapmacıklıktan uzak, sade, temiz bir üslupla ve gerçek hayattan aldığı konularla eserini oluşturmuştur. Kötü tercümelerle, intihallerle dolmaya başlayan edebiyatımıza da bu eser yeni bir hayat vermiştir. Eser vermediği bu on yedi yıl boyunca kendisini okumaya vermiş, benliğini olgunlaştırmış, seyahatlere çıkmış, dünya fikir ve edebiyat âleminin şahsiyetleriyle temas kurarak kendini geliştirmiştir.

Her Güzelliğe Aşk kitabının hikâyelerden, görüşlerden ve seyahat izlenimlerinden oluştuğu belirtilir. Hem metin hem de şekil bakımından bir Batılı bir kitap olarak addedilen eserin üslubunun güzelliğinden bahsedilir. İzzet Melih'in nesirde yaptığı yenilik açıklanır:[594]

> İzzet Melih, edebî Türkçeyi Namık Kemallerden ve Halit Ziya'dan alarak ona tabiî tekâmül seyrini takip ettirmiş, bugünkü nesil için sadelik ve zevk bakımından bir nümune vermiştir. Yani, Yahya Kemal şiirde ne yapmışsa, İzzet Melih nesirde onu yapmıştır. Bazı muharrirlerin, Türkçe ifade imkânsızdır, iddiasile yaptıkları… [yazıda paragrafın bu bölümünde iki satırlık bir dizgi hatası var, cümle tam anlaşılmıyor]
>
> Halbuki İzzet Melih, istemiş olsa, bütün eseri Fransızca yazabilirdi. Fakat o, fikirlerini, görüşlerini, gayet açık sarih ve kolay bir şekilde, halis bir Türkçe ile söylemektedir.

2. Tercüme Hikâyelere Yönelik Değerlendirmeler

1932'den sonra tercüme faaliyetleriyle birlikte *Vakit* gazetesinde tercüme hikâye kitaplarına dair eleştirilere de yer verilmeye başlanır. Bunlardan ilki K. H. imzalı "Yarasa"dır.[595] İbrahim Hoyi'nin dünya edebiyatının farklı yazarlarından tercüme ettiği *Yarasa* adlı hikâye kitabı değerlendirilir. Eseri 1932'den sonra yoğun olarak gözlemlenen tercüme faaliyetleri içinde, "Türk edebiyatını Avrupa kültürüne bağlamak için son senelerde sıkı bir surette yapılan inşaat arasında mühim edebî köprülerimizden birini teşkil" eden bir eser olarak tanımlar. Eserdeki tercümenin dilini ve farklı milletlerin edebiyatlarından seçkiler yapmasını şu sözlerle açıklar:

> "Yarasa" tercümesi ile, kendi kendisine hakikî bir değer temin etmiş olan İbrahim Hoyinin kitabında Türk gramerini iyi kullanmak hassasından başka, ikinci bir meziyet daha var: Bu kitap bugüne kadar olduğu gibi, bizi tek bir milletin edebiyatı etrafında değil, milletler arası bir edebiyatın geniş çerçevesinde meşgul etmek istiyor. Ve kitap bu uğurda sarfedilecek bir çalışmanın ilk devrimidir.

---

[594] İmzasız, "Edebiyat Âleminde: İzzet Melih'in Yeni Kitabı", *Kurun [Vakit]*, nr. 7456, 12 Teşrinievvel 1938.

[595] K. H., "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Yarasa", *Kurun [Vakit]*, nr. 6631, 27 Haziran 1936.

İbrahim Hoyi'nin hikâyeleri seçerken dünya edebiyatın en tanınan ve sevilen hikâyecilerini dikkate aldığını belirtir. Ayrıca edebî yetenekleri sayesinde bütün dünyada ilgi gören Maksim Gorki, Maupassant, Edgar Allan Poe, Hoffmann gibi isimlerin de ilk planda esere dahil edildiğini dile getirir.

Tercüme hikâyelerle ilgili ikinci yazı Hakkı Süha Gezgin'in "Cengel Hikâyeleri" başlıklı yazısıdır.[596] Bu yazıda Nurettin Artam'ın Rudyard Kipling'den tercüme ettiği ve 1937'de intişar eden *Cengel Kitabı*[597] adlı eser ele alınır. Hakkı Süha'ya göre İngiliz edebiyatından Kipling'in tercüme edilmesinin iki faydası vardır:

> 1-Dünyanın sayılı başlarından birinin ışığıyle çevremizi aydınlatmak.
> 2-Girdiğimiz kalkınma çağında millî ihtiraslara bir çağlayan hızı vermek.

Kipling'i, bir deha olduğu kadar kahramanca bir iyimserliğin en üstün örneği olarak gösterir. Türkiye'nin "içerideki ve dışarıdaki bütün inanışlarla" kavgalı olduğunu, içindeki "çürükleri ayıklamaya" ve "kangrenlerini kesip atmaya" çalıştığını dile getirir. Ülkede cesarete ve atılganlıklara değer verilen günlerde bize Kipling'den başka hiçbir yazarın yakın olamayacağını söyler. Ona göre Kipling gibi yazarların eserlerini okuyan genç ruhlar "su verilmiş çeliğe" dönerler. Kipling'in değerini arttıran en önemli özelliklerinden birisi özgürlük anlayışındaki güzelliktir. Bununla birlikte tercüme faaliyetlerinde yazar seçimlerinde hâlâ yanlış tercihler yapılmaktadır. Tercümenin tam da kendi istediği gibi olduğunu ifade eden Hakkı Süha, eserde bozuk cümlelerin olmadığını ve Kipling eserinde ne anlatmak istediyse Türkçeyle düzgün bir şekilde Nurettin Artam tarafından aktarıldığını dile getirir.

Nurettin Artam'ın Charles Lamb ve Mary Lamb'ın eserinden tercüme ettiği *Şekspir'den Hikâyeler*[598] isimli kitapla ilgili gazetede iki tenkit yazısı dikkati çeker. Bu iki değerlendirme, bu tercüme eserin nasıl dikkatle karşılandığını göstermesi bakımından önemlidir. Bunlardan ilki, Refik Ahmet Sevengil tarafından neşredilir. Refik Ahmet, yazının başında bir önceki K. H. imzalı yazıda bahsedildiği gibi tercüme faaliyetlerini memleketimizde Batı kültürünün yerleşip yayılması yolundaki çalışmalar olarak gösterir ve tercüme faaliyetlerinin önemine dikkat çeker.[599] Tercüme

---

[596] Hakkı Süha Gezgin, "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Cengel Hikâyeleri", *Kurun [Vakit]*, nr. 7019, 27 Temmuz 1937.

[597] Kitabın orijinal ismi *Jungle Book*'tur. İki ciltten oluşan bu eserin birinci cildi 1894, ikinci cildi 1895 yıllarında yayımlanmıştır. Detaylı bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Rudyard_Kipling (15.09.2022)

[598] Kitabın orijinal ismi *Tales From Shakespeare*'dir, 1807'de yayımlanmıştır. Charles Lamb'le ilgili detaylı bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Lamb (15.09.2022)

[599] Refik Ahmet Sevengil, "Yeni Kitaplar: Şekspirden Hikâyeler", *Kurun [Vakit]*, nr. 7217, 15 Şubat 1938.

faaliyetlerinin o döneme kadar ciddiyetten uzak bir şekilde rastgele yapıldığını özellikle vurgular. *Vakit*'in 1935'ten itibaren "Dün ve Yarın" külliyatıyla oluşturduğu tercüme kitaplarını, İbrahim Hilmi ve Remzi kütüphanelerinin tercüme serilerini "şuurlu" faaliyetler olarak tanımlar.

Shakespeare'in eserlerinin üzerinden yüzyıllar geçse de hâlâ büyük rağbet gördüğünü ifade eden yazar, Shakespeare'in eserlerini dilimize ilk çeviren kişinin Abdullah Cevdet olduğunu söyler. Ona göre, bu çeviriler günümüzde anlaşılması mümkün olmayan ağdalı bir dille yapılmıştır. Buna karşın Shakespeare için edebiyatımızda bir başlangıç olması açısından önemlidir. Ondan sonra Şehir Tiyatrosu dramaturgu Şükrü Ertem'in, oyunların Şehir Tiyatrosu sahnesinde temsilinden sonra kitap halinde neşredilen tercümeleri vardır.

Eserin Shakespeare'in bazı piyeslerinin, konularının asıllarına sadık kalınarak hikâye şeklinde yazılmasıyla oluşturulduğunu anlatır. Bu eser, İngiltere ve Amerika'daki okullarda gençler arasında yıllar içinde büyük rağbet görmüştür. Yazar, Nurettin Artam'ın yaptığı işin değerini ve eserin içeriğini açıklar:[600]

> Nureddin Artam, şimdi bu değerli kitabı Türkçeye çevirerek Türk lise ve üniversite talebesinin ve umumiyetle Türk okur yazarlarının fikrî istifadelerini temin etmiş oluyor; kitapta Şekspirin Fırtına, Yaz Gecesi Rüyası, Kış Masalı, Boşu Boşuna Yaygara, Hoşlandığınız Gibi, İki Veronalı, Venedikli Tâcir, Simblin, Kral Lir, Makbet, Songünlüğü, Şirretin Uysallaştırılması, Yanlışlar Komedisi, Cezaya Ceza, On İkinci Gece, Atinalı Timon, Romeo ve Juliyet, Hamlet, Otello, Sur Prensi Perikles isimli eserlerinin mevzularından alınmış yirmi hikâye var.

Nurettin Artam'ın eseri İngilizceden doğrudan doğruya çevirdiğini; dilinin temiz, güzel, sevimli olduğunu ve ifade şeklinin okura zevk verdiğini söyler. Bir önceki tercümesi *Cengel Kitabı*'nın değerinden bahseder. Ayrıca yazısının sonunda mütercimlerden İngiliz edebiyatından daha çok istifade etmemiz için başka çalışmalar da beklediğini duyurur.

Şekspir'den Hikayeler'e dair ikinci eleştiri Hakkı Süha tarafından kaleme alınır. Tercüme sorunlarına değinen Hakkı Süha, Türk edebiyatının uzun yıllar Fransız edebiyatından yararlandığını, iyi Fransız yazarlar yerine genelde "beşinci, altıncı derecedeki" yazarların örnek alındığını ileri sürer. Tanzimat'tan sonra bu "Latin kültürü" etrafında dönüp durmamız nedeniyle İngiliz, Alman ve Kuzey Avrupa edebiyatlarını tanıyamadığımızı belirtir. Onun için Nurettin Artam'ın büyük bir İngiliz

[600] Refik Ahmet Sevengil, "Yeni Kitaplar: Şekspirden Hikâyeler", *Kurun [Vakit]*, nr. 7217, 15 Şubat 1938

yazarından tercüme ettiği *Cengel Kitabı*'nın Latin kültürü dışına çıkılarak diğer Avrupa edebiyatlarını tanımamız açısından faydalı bir adım olduğunu düşünür. Tercüme eserlere dair düşüncelerini şu şekilde açıklar:[601]

> Son yıllarda tercümeye harcanan emeğe sevinişim işte onun içindir. Yeni yetişenler, eskiler gibi önlerinde yalnız bir örnek bulmayacaklar. Seçmek mevkiinde kendi zevk ve şuurlarını da kullanacaklardır.
>
> Nureddin Artam, yaratma kabiliyetinden mahrum bir arkadaş olmadığı halde, geçen sene "Kipling"den bugün de "Şekspir"den tercümeler yaptı. Bana öyle geliyor ki o da şu anlattığım derdi, benim kadar sezmiş ve çarelere başvurmağa başlamıştır.

Shakespeare'i bir milleti eğitebilecek derecede malzemeye sahip bir yazar olarak tanımlar. Eserlerinde ümit, cesaret, insanlık, vatanseverlik, duygu ve gönül gibi birçok konunun olduğunu belirtir. Böyle bir büyük bir yazardan dünyadaki her milletin yararlanmak isteyeceğini dile getirir. Shakespeare'in bütün eserlerinin henüz dilimize çevrilmediğini ve bunun büyük bir eksiklik olduğunu söyler. Nurettin Artam'ın da bu eksikliği karşılamak için eserlerin asıllarının tercüme edileceği güne kadar bu türden bir eseri tercüme ettiğini ileri sürer. Bu türden kitapların ruhu ve beyni beslediğini ifade eden yazar, Türk gençleri için bu kitabın önemini vurgular. Kitabın, okullarda bir okuma kitabı olarak rahatlıkla yer bulabileceğini fikrindedir:[602]

> Liselerimizde, mukayeseli edebiyat okutmak için uğraşıyoruz. Fakat dil noksanı buna büyük engeldir. Çocuklar yabancı metin okuyamazlar. Dilimize çevrilmiş bol metinler de yoktur. Bu yüzden okutma işi sarpa sarar. Bugün Şekspirden yapılan şu tercümeler gibi eserler, birçok şahsiyetler için de var olsaydı, istifademiz ne kadar büyüyecekti.

Sonuç olarak telif eserlere yönelik değerlendirme yazılarında en çok üzerinde durulan konunun "gerçekçilik" olduğunu görmekteyiz. "Roman Değerlendirmeleri" başlığında olduğu gibi hikâye değerlendirmelerinde de eserler daha çok gerçek hayatı yansıttığı ölçüde başarılı sayılmaktadır. Bunun yanında konuların ve karakterlerin millîliliği (yerliliği), üslubun sade olması yani öz Türkçeyle yazılmış olması üzerinde durulmuştur.

Özellikle 1932'den sonra Anadolu'yu, Anadolu insanını, fakir halkın dertlerini, sıradan insanları anlatan hikâyeler gazetede değerlendirilerek ön plana çıkarılmaktadır. Burada Refik Ahmet Sevengil, Sadri Ertem ve Hakkı Süha Gezgin gibi yazarların toplumcu gerçekçilik anlayışları doğrultusunda eserlerden övgüyle söz

---

[601] Hakkı Süha Gezgin, "Edebî Köşe: Tercüme Edebiyatımıza Kazandırılmış Bir Eser", *Kurun [Vakit]*, nr. 7228, 26 Şubat 1938.

[602] Hakkı Süha Gezgin, "Edebî Köşe: Tercüme Edebiyatımıza Kazandırılmış Bir Eser", *Kurun [Vakit]*, nr. 7228, 26 Şubat 1938

ettiklerini görmekteyiz. Aynı zamanda bu saydığımız yazarların kaleme aldıkları hikâye kitaplarının da gazete sütunlarında ön plana çıkarılarak övgüyle bahsedildiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte bu dönemde Tanzimat'tan bu yana edebiyatımızın hiçbir şekilde toplumun, halkın, fakir insanların sorunlarına değinmeden anlamsız aşk maceralarını ele alması hikâyeler üzerinden şiddetle eleştirilmiştir. Buna karşılık sıradan insanların hayatını, dertlerini anlatan "yerli", "orijinal" eserler takdirle karşılanmıştır.

Tercüme hikâyeleri değerlendiren bölümde, tercüme meselesi üzerinde geniş bir şekilde durulmuştur. Tanzimat'tan bu yana kültürümüzün ve edebiyatımızın Fransız etkisinde olması eleştirilmiş ve bu büyük bir eksiklik olarak görülmüştür. 1932'den sonra tercüme faaliyetleriyle değişen tercüme anlayışı Fransız edebiyatından dünya edebiyatına kapılarını açmıştır. İngiliz, Alman, Rus İskandinav edebiyatlarının büyük isimlerini tanıtan mütercimlerin eserleri de ülkeye çok faydalı olduğuna dair yorumlarla takdir edilerek karşılanmıştır. Bu dönemin tercüme faaliyetlerine bağlı olarak ortaya çıkan ürünleri göstermesi bakımdan bu değerlendirmelerin dikkate değer olduğunu düşünüyoruz.

Genel olarak değerlendirmelerin objektif bir şekilde yapıldığını söylemek mümkündür. Yazarlar eserlerin olumlu ve olumsuz yönlerine dair yorumlarda bulunmuşlardır. Sadece Selami İzzet Sedes, Yusuf Ziya Demircioğlu'nun *Şu Dağların Ardında* adlı eserini teknik yönlerden başarısız görerek ve olumsuz yorumlarda bulunmuştur. Refik Ahmet Sevengil, Sadri Ertem ve Hakkı Süha Gezgin ele aldıkları eserleri her açıdan değerlendirmeye çalışmışlardır. Hikâye değerlendirmelerinde ele aldığı eserleri her detayıyla en ince ayrıntısına inceleyerek çok isabetli ve diğer yazarlardan çok farklı yorumlarda bulunan Baha Dürder'in değerlendirmeleri de dikkate değer örneklerdir.

IV. Tiyatro Değerlendirmeleri

Vakit gazetesinde 1917 yılından başlayarak 1938'e kadar aralıksız olarak hakkında en çok yazı neşredilen edebî tür tiyatrodur. Gazetenin yayın politikası doğrultusunda halkı eğitmeye yönelik bir araç olarak görülen tiyatroya Cumhuriyet sonrasında yapılan inkılaplarla birlikte çok daha özel bir yer verilmeye başlanır. Tanzimat'tan başlayarak Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan süreçte tiyatro

toplumsal yapının şekillendirilmesinde önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Tiyatronun bu etkisini Özlem Nemutlu şu sözlerle ifade etmiştir:[603]

> Tiyatronun halkın eğitilmesi konusunda diğer türlerden daha çok etkili olması onun hem göze hem kulağa hitap etmesinden dolayıdır. Başka bir ifadeyle, amaç, toplumun bozulmadan değiştirilmesi olduğuna göre, alıcı-verici arasındaki ilişkinin en seri ve en verimli bir şekilde gerçekleştirildiği tür, tiyatrodur. Hadiselerin sahnede seyircinin gözü önünde cereyan etmesi, yazara mesajını iletmede inkâr edilemez bir kolaylık sağlamaktadır. Bu bağlamda Horace'ın edebiyat için tespit ettiği "zevk" ve "fayda" fonksiyonlarından "fayda", tiyatro söz konusu olduğunda Tanzimat'tan itibaren hep ön planda olmuştur. Meşrutiyet döneminde ise faydalı olma yönü çoğu zaman onun edebî bir tür olduğunu unutturacak kadar ön plana çıkacak, tiyatro tamamen bir meydan sanatı haline gelecektir.

Gazetedeki yazıların büyük bir bölümü 1914'te kurulan ve "1916 yılında okul olmaktan çok profesyonel bir tiyatro topluluğu konumuna"[604] ulaşan Darülbedayi'nin sahnelediği oyunlar üzerinedir. Darülbedayi'nin 1916-1926 yılları arasındaki ilk on yılı kurumun her an dağılma tehlikesiyle karşılaştığı bunalım dönemidir.[605] Gazetedeki tiyatro eleştiri yazılarında ve Darülbedayi'yle ilgili neşredilen diğer birçok yazıda bu süreçleri rahatlıkla takip edebilmekteyiz. 1931'den sonra Darülbedayi'nin ismi değişerek İstanbul Şehir Tiyatrosu olmuştur ve sahnelediği oyunlar gazetedeki yazılarda değerlendirilmiştir. Bunun yanında Yeni Sahne, Türk Tiyatrosu gibi kumpanyaların sahnelediği oyunlara da yer verilmiştir. Sahnelenen oyunları tenkit eden yazıların yanı sıra kitap olarak intişar eden tiyatro eserleri de özellikle 1932'den sonra detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Gazetedeki tiyatro eleştirilerinin nasıl olduğuna dair önemli bir yazıyı örnek gösterebiliriz. Gazeteye A. Y. imzalı bir okur mektubu gelir. Bu mektupta tiyatro münekkidi olmak için ne yapmak gerektiğine dair bir soru vardır. Akıl Hocası imzalı yazıda da bu soruya cevap verilir. Bu yazının içeriği gazetede gördüğümüz tiyatro tenkit yazılarının bir özeti mahiyetindedir. Akıl Hocası, tiyatro tenkit yazılarının yüzeysel olduğunu ima eden alaycı bir üslupla cevap vermesinin yanında bu tenkit yazılarının özünü vermesi bakımından dikkate değerdir. Tiyatro tenkit yazılarının o

---

[603] Özlem Nemutlu, *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İzmir'de Tiyatro*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, Ağustos 2011, s. 15.

[604] Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 122.

[605] Özdemir Nutku, "Dârülbedayi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1993, https://islamansiklopedisi.org.tr/darulbedayi (04.08.2022).

dönemde nasıl olduğuna dair fikir vermesi açısından bu yazıyı nakletmeyi uygun görüyoruz:[606]

> "Bizde tiyatro münekkidi olmak isteyor musunuz âlâ… Bunun için hiçbir hazırlığa ihtiyaç yoktur. Bir akşam yemeğinizi yedikten sonra Darülbedayie gidersiniz.
>
> Elinizde bir gazete bir koltuk ve bir program alırsınız. Vakit gelince perde açılır. Başlarsınız oyunu yazmıya: Evvelâ serlevhada Farza Kıyamet Âlâmeti muharririn bu piyesi kimden ve hangi eserden aldığı ilânda yazılıysa siz de kaydedersiniz.
>
> Sonra şu cümle ile makaleye başlarsınız: "Darülbedayi dün gece "Kıyamet Alametleri" piyesini vazı sahne etti. Mevzunun hülâsası şudur":
>
> Vakayı tabiî anlamışsınızdır. Onu anladığınız ve aklınızda kaldığı gibi, kırk elli satırla hülâsa edersiniz.
>
> Sonra eser hakkındaki mütalaanıza sıra gelir.
>
> Darülbedayi ile gazetenizin veya kendinizin aranız iyi ise şöyle söylersiniz:
>
> "Eser aslındaki kıymetten hiçbir şey kaybetmemiştir. Lisan güzeldir. Vak'alar ve eşhasın tipleri memleketimize uygundur. Muhavere derin hikmetler veya zaif nüktelerle doludur".
>
> Şayet herhangi bir sebepten dolayı ve yahut da kendi kemalinizi göstermek için eseri hırpalamak istersiniz o vakit de şöyle yazarsınız:
>
> "Piyes hayatımıza uydurulamamıştır. Eşhas birer kukladır. Bizde böyle düşünen ve böyle konuşan insan yoktur. Lisan berbattır. Ah ne zaman bu âdi, müstehcen, san'atsız vadilerden kurtulacağız".
>
> Bu da bittikten sonra sıra temsile gelir. Lehte yazacaksanız:
>
> "Artistler eseri çok mükemmel yarattılar, umulmaz bir kudretle ibda ettiler" dersiniz. Aleyhte söylemek istiyorsanız: "Artistler temsil ettikleri şahısların ruhlarına giremediler, gayet cansız oynadılar" diye yazarsınız.
>
> Makaleniz artık bitmiştir.
>
> Ali veya Veli. Ahmet veya Mehmet diye elbet bir isminiz vardır. Onu çekinmeden makalenin altına atarsınız.
>
> Hiç korkmayın. "Bu" efendi kimdir, necidir, bu işle ne kadar meşgul olmuştur diye kat'iyen kimse sormaz.

Bu yazıda belirtilen bütün noktalar gazetede neşredilen hemen hemen bütün tiyatro tenkit yazılarında mevcuttur. Bunların yanında yer yer tiyatro metinlerinin ve oyunların sahnelenmesinin detaylı tenkitleri de yapılmıştır.

Örnek olarak gazetedeki ilk tiyatro tenkidi İmzasız olarak neşredilen "Füruzan"[607] başlıklı yazıda Tepebaşı Tiyatrosu'nda Darülbedayi tarafından sahnelenen Halit Ziya Uşaklıgil'in *Füruzan* adlı eser değerlendirilmiştir. Yazının başında eserin yazarı, eser, hangi tiyatro sahnesinde ve hangi heyet tarafından temsil edildiğine dair bilgi verilmiştir. Devamında eserin konusu özetlenmiştir. Özetten sonra yazar eseri tahlil ettiği bölümüne geçer. Eserin konusu ve karakterle ilgili olumlu ya da olumsuz görüşlerini dile getirilmiştir.

---

[606] Akıl Hocası, "Tiyatro Münekkidi Olmak İçin", *Vakit*, nr. 3949, 5 Kânunusani 1929.

[607] İmzasız, "Tiyatro Tenkidi: Füruzan", *Vakit*, nr. 111, 9 Şubat 1918.

Vakit'te tespit edebildiğimiz 200'ü aşkın tiyatro tenkit yazısı vardır. Bu tenkitler dönem dönem farklı yazarlar tarafından neşredilmiştir ve bu yazıların içeriğinin aşağı yukarı birbiriyle benzer nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. 1917-1925 yılları arasında en çok İbrahim Necmi imzasına rastlamaktayız. Bu dönemde ara ara Hakkı Tarık Us, Hasan Rasim Us, Hakkı Süha Gezgin, Hüseyin Necati gibi isimlerin yanı sıra iki adet eleştiri yazısıyla Reşat Nuri Güntekin de vardır. 1925'ten sonra neşredilen hemen hemen bütün tiyatro eleştirilerini Refik Ahmet Sevengil kaleme almıştır. Bunların dışında operet ve operayla ilgili fazlasıyla eleştiri yazıları da mevcuttur; fakat çalışmamızın kapsamını aşacağı düşüncesiyle bu yazıları çalışmamıza dahil etmedik.

Çalışmamızda tiyatro değerlendirme yazılarını "Tiyatro Metnine Yönelik Değerlendirmeler", "Sahnelemeye Yönelik Değerlendirmeler", "Dekora Yönelik Değerlendirmeler", "Kostüme Yönelik Değerlendirmeler", "Batı Tiyatrolarına Yönelik Değerlendirmeler" başlıklarında incelemeye çalıştık. Gazetedeki tiyatro metinlerine yönelik eleştiri yazılarına kronolojik olarak baktığımızda tiyatroya ve tiyatro eserlerine yönelik farklı anlayışlarla ifade edilen düşünceler doğrultusunda gazetedeki tiyatro yazılarını;

1-1917-1923 Adaptasyon ve Fransız Vodvilleri

2-1923-1927 Telif Piyesler ve Dünya Tiyatrosuna Yönelme

3-1927-1932 Dünya Tiyatrolarından Örnekler

4-1932-1938 Dünya Tiyatrolarından Tercümeler, Farklı Tekniklerle Telif Piyesler

olmak üzere dört dönem altında incelemeyi uygun gördük.

1. Tiyatro Metnine Yönelik Değerlendirmeler

a. 1917-1923 Adaptasyon ve Fransız Vodvilleri:

Niyazi Akı'nın da belirttiği gibi bu dönemde tiyatro edebiyatımızda İbnürrefik Ahmet Nuri, Reşat Nuri ve Yusuf Ziya isimleri hâkimdir. Buna karşın az sayıda piyes yazılması, yazılanların da ancak seçilerek sahneye konması darlık yarattığı için bir çeviri ve adaptasyon repertuvarı doğmasına neden olur.[608]

[608] Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, Atatürk Üniveritesi Yayınları, Ankara, 1968, s. 18.

Bu dönemde gazetedeki tiyatro yazılarında daha çok adapte edilen Fransız vodvilleri yer almaktadır. Bunların dışında az da olsa telif eserler de bulunmaktadır. Adapte edilen piyeslerle ilgili yazılarda daha çok adaptasyonların nasıl olması gerektiğine ve eserlerin Türk sosyal yapısına uygun olarak adapte edilip edilmediğine dair tenkitler kaleme alınmıştır. Oyunların başarısı da bu uygunluk çerçevesinde belirlenmiştir. Bu dönemde telif eserler yaratabilmek için henüz yeterli seviyeye gelemediğimiz fikri ön plandadır. Bu fikir doğrultusunda adapte eserler tiyatro sanatını tam olarak öğrenebilmemiz için önemli örnekler olarak gösterilir.

İmzasız olarak neşredilen gazetedeki ilk tiyatro yazısında Tepebaşı Tiyatrosu'nda Darülbedayi' tarafından temsil edilen Halit Ziya Uşaklıgil'in *Füruzan* adlı piyes, önemli bir sosyal meselenin tahlili olarak tanımlanır.[609] Yazıya göre eserde, evlilikte erkek ve kadının hukuku ve onuru anlatılır. Halit Ziya Uşaklıgil bu eserde küçük değişiklikler yaparak memleketimize uyarlamış ve eseri millîleştirmiştir. Eser genel itibarıyla başarılıdır. Eserde yer alan Füruzan Hanım, bizde örneğine rastlanabilecek bir tiptir. Muhtar Necip de eserdeki şahsiyeti kadar abartılı olmasa da gerçekte görebileceğimiz simalardandır. Yazıda, gece vakti Muhtar Necip'in arkasından tek başına sokağa çıkan Füruzan'ı ustalıkla takip edebilecek ihtiyar bir uşağın ve bu uşağa emirler verebilecek kadar bilgili bir hizmetçi teyzenin bizde örneği olamayacağına dair olumsuz bir eleştiri dile getirilir. Muhtar Necip'in naklettiği III. Ahmet'in vezirine ait "geniş felsefenin" o dönemin ahlâkına ve şartlarına uymadığı vurgulanır.

Darülbedayi'nin Tepebaşı Belediye Tiyatrosu'nda sahneledikleri Halit Ziya Uşaklıgil'in diğer bir piyesi *Fare*, imzasız olarak neşredilen yazıda ele alınır.[610] Yazının başında eserin Edouard Pierrot'nun *Le Souris*[611] piyesinden "tatbiken" nakledildiği belirtilir. Eser, dört kadının bir erkek etrafında rekabetlerini tasvir eden bir eser olarak tanımlanır. Kadın ruhunun ihtiraslarının, kıskançlıklarının çok iyi bir şekilde tahlil edildiği dile getirilir. Yazıya göre vakanın ilerleyişi seyircileri cezbetmiştir. Buna karşın *Füruzan* adlı piyeste olduğu gibi *Fare*'de de bazı sahnelerin aile hayatımızda gerçekten yaşandığı şüphelidir. "Aşüfteliğiyle" şöhret kazanmış

[609] İmzasız, "Tiyatro Tenkidi: Füruzan", *Vakit*, nr. 111, 9 Şubat 1918.
[610] İmzasız, "Sahne Aleminde: Fare", *Vakit*, nr. 237, 15 Haziran 1918.
[611] Yazıda Arap harfleriyle Fransız yazarın isminin okunuşu Eduar Papuro; eserinin adı Lazuri şeklinde verilmiştir. *Füruzan* ve *Fare* oyunlarının hangi yazarlardan ve eserlerden uyarlandıklarına dair bilgi için bkz. Hafize Şahin, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Evlilik, Boşanma ve Aile Üzerine Bir Tiyatro Eseri: Kâbus", *Türk Dili*, TDK Yayınları, Ocak 2020, s. 107.

Şehbal Hanım'ın taşkın halleriyle namuslu bir aile içinde kabul görmesi mümkün değildir. Halit Ziya'nın *Füruzan*'daki üslup özellikleri *Fare*'de de göze çarpmaktadır. Üslup açısından baktığımızda *Fare*'de büyük bir "eser-i terakki" vardır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in başka bir piyesi *Kâbus*'un değerlendirildiği imzasız olarak kaleme alınan başka bir yazıda, eserin önceki iki piyesler gibi yabancı bir dilden alınmadığı, tamamen telif bir eser olduğu açıklanır.[612] Eserin Halit Ziya tarafından toplumsal bir hastalığa çareler aramak için yazıldığı belirtilmiş ve eserin seyirci üzerinde bir piyesten çok bir başmakale okuduğu hissini yarattığı ifade edilmiştir:

> Halit Ziya Bey'in yeni oyununu her şeyden evvel içtimai ve ahlakî bir gaye ile yazmıştır. Oyunun ibtidâsından itibaren bu cihet göze çarpmağa başlıyor. Yavaş yavaş kanaat hasıl ediyorsunuz ki müellif, mevcut bir içtimai hastalığın tahribatını nazar-ı dikkate almış, hastalığı tedavi maksadıyla bir tertib-i ilaç hazırlamış ve üç perdelik bir piyes içinde ilacı son damlasına kadar size içirmeğe karar vermiştir. Oyunun öyle dakikaları oluyor ki bir tiyatro piyesi seyrettiğinizi unutuyorsunuz, canlı bir başmakale okuduğunuzu zannediyorsunuz. Böyle sıralarda sahnelerde cereyan eden muhavereler, muayyen bir vaziyetin tahlil ve teşrihine hizmet etmiyor, müellif sizin mutlaka işitmenizi ve bilmenizi arzu ettiği cihetleri bir mev'ize şeklinde oyunun eşhâsına söyletiyor. Bu mev'izeleri dinlerken: "Acaba içtimai ve ahlakî ilaç biraz kuvvetli tertipte ve miktarda değil mi?" diye kendi kendinize soruyorsunuz; fakat o bunun o kadar kuvvetli tarafları var ki bu fikre rağmen nazar-ı dikkatiniz daima uyanık kalıyor ve vakayı sonuna kadar merakla takip ediyorsunuz.

Yazıya göre bu hastalık aile hayatındaki dağılma ve çöküştür. Halit Ziya'nın son dönemlerde yazdığı piyesler özellikle aile hayatıyla ilgilidir ve bunlar aile hayatıyla ilgili sosyal ve ahlakî görüşlerimizi yükseltmek amacıyla kaleme alınmıştır. *Kâbus*'ta ailenin çöküşünün toplumsal sonuçlarını "bütün dehşetiyle" aktarılmıştır. Sadece tek bir tarafından keyfine bağlı bir boşanma sistemine ve erkeklerle kadınların hareketlerini çeşitli değerlerle ölçmedeki haksızlığa ve kötülüğe dikkati çekmiştir. Piyesteki "hastalığı" açıklamaya vasıta olan tipler de başarılı bir şekilde seçilerek oyun çok iyi bir şekilde düzenlenmiştir.

Mehmet Asım Tepebaşı Tiyatrosu'nda Darülbedayi'nin temsil ettiği Hüseyin Suat Yalçın ve Nigâr Münir Bey'in birlikte kaleme aldıkları *Kayseri Gülleri* adlı piyesini değerlendirdiği yazısında piyesin konusunu basit bir vaka olarak açıklar.[613] Vakayı oluşturan olayların seyrini dümdüz toprakta akan bir nehre benzeterek seyircinin oyunu ve dümdüz akıp giden nehri izler gibi izlediğini dile getirir. Oyunda seyirciyi heyecanlandıran, endişelendiren veya ruhu cezbeden bir durumun olmadığını

---

[612] İmzasız, "Sahne Aleminde: Kâbus", *Vakit*, nr. 244, 22 Haziran 1918.

[613] Mehmet Asım, "Sahne Aleminde: Kayseri Gülleri", *Vakit*, nr. 127, 25 Şubat 1918.

belirtir. Eserle ilgili diğer düşüncelerini ve eserdeki belediye seçimlerinin gerçeğe uymadığını örneklerle ifade eder:

> Gördüğümüz i'vicâcları eşhas-ı vaka hemân umumiyetle tabiî bir lâkaydî ile telakki ediyorlar. Petro'nun esrarı meydana çıkmasında, Diana ile Petro'nun izdivaç işlerinin bozulmasında, Aleko'nun pederi ile Diana'nın tesadüfünde, intihabâtın icrasında muharrik bir câzibe yoktur. Temaşayı canlandırmak için cazibeli, mütenevvi' ve mülevven hadiselerden ziyade bu hadiselerin Kayseri hayatı içinde aldığı şekillere ehemmiyet verilmiştir. (…)
>
> Eserin heyet-i umumiyesine ait kıymetini inkâr etmemekle beraber diyeceğiz ki temaşa Kayseri hayatını tamamen yaşatacak bir şekilde değildir. İçinde bariz surette mutâbakatsızlıklar göze çarpıyor. Bilhassa pek yüksek seviyede İstanbullu bir Rum genci olan Aleko'ya bir pastırma tüccarının yanında tesadüf edilip edilemeyeceği bir tarafa dursun, sözleri ile şahsı arasında hiçbir münasebet yoktur. (…)
>
> (…) Bizdeki Belediye intihabâtı sahnede görüldüğü gibi davullar, zurnalar, nümayişler, nutuklar ile yapılmaz. Re'y-i hafy ile sâkinâne bir tarzda cereyan eder. Evvelce reis aza içinden birinin hükümet-i mahalliyece tayini suretiyle tefrik edilirdi. 330 senesinde tanzim edilen bir kanun ile de belediye reislerinin intihabât ile tefrik edilmesi değil, taraf-ı devletten tayin edilmesi esası kabul edilmiştir.

Oyun Matmazel Bulmans'ın *İzdivaç* adlı Fransızca eserinden uyarlanmıştır. Fransa'da geçen mahallî bir olayın Anadolu'ya uyarlamanın çok zor bir iş olduğu; fakat yazarların başarıyla bu eseri millîleştirdikleri ifade edilir.

İbrahim Necmi, Darülbedayi'nin sahnelediği Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz* adlı piyesini incelediği yazıda hece vezniyle yazılan bir piyesin ilk kez sahnelendiğini belirtir.[614] İlk kez hece vezniyle yazılan bir eserin sahnelenmesi nedeniyle eserin etraflı bir şekilde tetkik edilmesi gerektiğini anlatır. Ona göre eserin iki kusurundan birincisi Binnaz karakterinin açık ve belirli bir şahsiyeti temsil edememesidir. İkincisiyse vakaların çok fazla tesadüflere dayandırılmasıdır. *Binnaz*'ın "adi bir aşüfte" gibi zayıf bir karakter olarak görünmesi hem piyesi sarsmakta hem de Binnaz rolündeki oyuncuyu zor durumda bırakmaktadır. Hamza Bey'in çok uzak bir yerden Binnaz'ın "şöhretini" duyarak ona âşık olması bir masal hissi yaratmaktadır. İbrahim Necmi eserdeki III. Ahmet dönemindeki gerçeklerle uyuşmayan bazı parçalardan da örnekler verir:

> Hele kahvedeki mücadelede o kadar fazla garibeler var ki devrin icabâtını hakkıyla tetebbu' etmemiş olmaktan başka bir sebeple teveccühüne imkân yok: Bir kere Hamza gibi asil ve kibar gençler Yeniçeri kahvelerine gitmezler, bir merak saikasıyla gitseler bile oradakilerle İstanbul'un güzelliği hakkında mübahaseye girişmezler. Sonra Yeniçeri kahvelerinde bir münâzaa, hiçbir taraftan ihbar vuku' bulmaksızın hemen karakollukçuların gelmesini icap etmez. Neticesi hafif bir cerihadan ibaret olan bir mücadele için idam cezası

[614] İbrahim Naci, "Temaşa Tenkidi: Binnaz", *Vakit*, nr. 532, 21 Nisan 1919.

verilmesi ise, bu tenâkuzları da gölgede bırakan bir yanlışlıktır ki eserin mantıki rabıtalarını adeta mahvediyor.

Eserin konusundaki bozuklukların, eserin vezninin seyircide yarattığı duygu ve oyuncuların üstün başarısı sayesinde göz ardı edildiğini özellikle belirtir. "Eser mensur olsa ve temsilinde de biraz muvaffakiyetsizlik görülse idi pek fena sukut edecekti" sözleriyle eserin hece vezni dışında pek olumlu bir yanının olmadığını ifade edier. Ona göre Binnaz karakteri Victor Hugo'nun *Marion de Lorme*'u gibi "levs-i âlûd" bir gönülde gerçek bir aşkın "feyzini" gösteren bir örnek olmalıdır. Ahmet'in mahkumiyetini açıklamak için vaka IV. Murat devrinden alınmalıdır. Hamza, Binnaz'ı çok önceden tanıyor olmalıdır. İkinci perdenin başında tasvir edilen Yeniçerilerin konuşmaları eserin bütünlüğünü bozmuştur. İbrahim Necmi, Reşat Nuri'nin bir yazısında piyeste "1143 İhtilali"ne[615] ait bir kısmın bulunduğunu ve sonradan bu parçanın çıkarıldığını söylediğini nakleder. Bu konuşmaların seyirciyi bu ihtilale hazırlamak için yazıldığını söyler. Bu parça eserden çıkarılınca Yeniçerilerin konuşmalarının gereksiz bir yama gibi kaldığını ifade eder.

Hece vezniyle kaleme alınan diğer telif tiyatro eserleriyle *Binnaz*'ı karşılaştıran İbrahim Necmi, *Binnaz*'ı yeni hece vezni için sahnede ilk tecrübe olarak adlandırır. *Nesteren*'in veznini bugünkü şartlara uyan millî vezin olmaktan biraz uzak görür. Ayrıca Ziya Paşa ve Ahmet Vefik Paşa'nın hece vezniyle yazdıkları tercümelerinin sahnelenmediğini bildirir. Yusuf Ziya Ortaç'ı vezne hâkim, dili güzel kullanan bir şair olarak tanımlar. Binnaz'ı da "ahengi ve manzum lisanıyla" vezin yönüyle başarılı bir manzume olarak addeder. Şairin hece vezniyle sahnede aruz vezninden daha "kabiliyetli" bir başarı temin ettiğini dile getirir.

Diğer bir yazısında Darülbedayi'nin sahnelediği Halit Fahri Ozansoy'un Paul Hervieu'dan uyarlayarak yazdığı *Kendini Bil* eserini adaptasyon karşıtı olanlar için yeni bir delil olarak gösterir.[616] İbrahim Necmi, telif tiyatrolar ortaya çıkarabilmemiz için Batı eserlerinin uyarlanmasına karşı olmadığını söyler. Bu uyarlamaların sadece tercüme mahiyetinde kalmamasını; Batılı eserlerin ahlâk, mekân ve hedef itibarıyla da tamamen millîleştirilmesi gerektiğini vurgular. Bu açıdan *Cannais Toi*'nin[617]

[615] Yazıda bahsedilen "1143 İhtilali", 12 Rebîlevvel 1143'te (25 Eylül 1730) başlayan Patrona Halil İsyanı'dır. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Abdülkadir Özcan, "Patrona İsyanı", TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, https://islamansiklopedisi.org.tr/patrona-isyani (10.07.2022).

[616] İbrahim Necmi, "Temaşa Tenkidi: Kendini Bil", *Vakit*, nr. 589, 17 Haziran 1919.

[617] Yazıda Arap harfleriyle eserin Fransızca okunuşu "Konne Tuva" diye geçmektedir. Eserin orijinal ismi *Cannais Toi*'dir. Halit Fahri Ozansoy'un yayımlanan eserleri için bkz. Metin Kayahan Özgül, *Halit Fahri Ozansoy (Hayatı ve Eserleri)*, Kültür ve Turinm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986, s. 43-48.

uyarlamasını çok başarılı bulmamıştır. Eserin konusunun bizim toplum kurallarımıza uymayan bir yapıda olduğunu belirtir. Ona göre, tamamen Batılılaşmış, millî değerlerini kaybetmiş bir zümrenin özellikleri kastedilmiş olsa bile, 60 yaşlarında bir paşa bu kadar ahlâksızlığı kolayca hazmedemez. Piyes konusuyla, Türk isimleri altında asla Fransız kimliğini kaybetmeyen şahıslarıyla, onların bizde örneği görülmeyen karakter tahlillerini içeren konuşmalarıyla ve eserin aslındaki "şiveyi" korumasıyla adaptasyondan çok tercüme hissi vermektedir. *Kendini Bil* piyesi her muhite uyarlanabilecek bir eser olmaması ve bizim şartlarımıza göre uyarlanmaması nedeniyle başarısız bir eserdir. Bunun da en büyük kanıtı eserin ilk kez sahnelenmesinde seyircilerden kuvvetli bir alkış alamamasıdır.

Darülbedayi'nin temsil ettiği İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Belkıs* piyesini izleyen İbrahim Necmi bu eseri *Kendini Bil* oyunuyla karşılaştırarak, Darülbedayi'nin *Kendini Bil* başarısızlığı sonrasında *Belkıs*'ın bir zafer olarak tarihe geçtiğini belirtir.[618] İbnürrefik Ahmet Nuri'yi bizde adaptasyonu en iyi anlamış tiyatro yazarı olarak gösterir. *Belkıs* öncesinde yazdığı eserlerin de bunu çoktan ispat etmiş olduğunu dile getirir. Bu piyesin nereden uyarlanmış olursa olsun her yönüyle bizim "milli kokumuzu" verdiğini ifade eder ve oyundaki unsurların günlük hayatımızda görebileceğimiz ve bize yabancı gelmeyen örnekler olduğunu açıklar:

> Belkıs'ın güzerân hayatında gördüğümüz dört muhtelif sahife-i hayat, teyzesinin evindeki kaba ve dedikoducu mahalle karıları hayatı, Kerim Bey'in evindeki sakin ve müreffeh sadelik, yaşayışı ve aile sıcaklığı, Behlül'le geçirilen aşk ve heves, zevk ve safa, israf ve sefahet hayatı ve Ferhunde'de seçilen rezalet ve namussuzluk, perde-bîrûnluk ömrü, şu son devirdeki içtimai muhitimizden istinsâh edilmiş kadar İstanbul hayatına sadıktır. Sonra, bütün meclisler gayet büyük bir intizam ile tertip edilmiş, hiçbir şey tesadüfe bırakılmamış, en küçük girip çıkışlar veya tahatturlarıyla gayet makul ve mahirane sebeplere rabt olunmuştur. Bütün şahıslar, hatta ikinci ve üçüncü derecedekilere varıncaya kadar, muayyen simalara maliktir. Gerek şahıslarda ve gerek vakada hiçbir gayr-i tabiilik, hiçbir ecnebi kokusu yoktur.

İmzasız olarak neşredilen "Tatlı Sır" başlıklı yazıda Darülbedayi'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nda oynadıkları Reşat Rıdvan'ın Fransızcadan uyarladığı *Tatlı Sır* adlı piyesin, "içtimai hataya derhal hüsnükabul gösterdiği için" muhitimize yabancı ve düşünce dünyamızla çok uyuşmayan bir konunun çok başarılı bir şekilde millîleştirildiği dile getirilir.[619]

---

[618] İbrahim Necmi, "Temaşa Tenkidi: Belkıs", *Vakit*, nr. 590, 18 Haziran 1919.

[619] İmzasız, "Temaşa Hayatı: Tatlı Ser", *Vakit*, nr. 718, 1 Teşrinisani 1919.

Reşat Nuri, Darülbedayi'nin temsil ettiği İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Ceza Kanunu* piyesini değerlendirdiği yazısında eseri Darülbedayi'nin kurulmasından önce de sahnelendiğini; fakat Darülbedayi'nin bu eseri daha güzel bir şekilde değiştirdiğini söyler. Eserin bir vodvil olduğunu açıklayan yazar, vodvilin nasıl bir tür olduğuna dair detaylı bilgiler verir:[620]

> Gözümüzün önünde hoş ve hafif bir vaka karışık fakat pürüzsüz seri bir cereyan ile akmağa başlar; sahnede tuhaf çehreler, eğlenceli hadiseler canlanır, nükteler ve şakalarla dolu hafif, şen sözler geçer. Hele bilhassa beklenilmedik tesadüfler, tuhaf yanlışlıklar vodvilin en kuvvetli cazibesini teşkil eder. Vodvil zihin ve kalbin ihtiyaçlarını düşünmez. Onu seyre gelenler birkaç saat için ruhlarını günün endişelerinden, mantığın müstebid nizamından kurtarırlar. Hülasa vodvil bir nev' hayat fantezisidir. Onda en ince nüktelerden Hasan Efendi'nin tuzlu biberli "atıp yutturma"larına kadar her şeye cevaz vardır. Bu gayeye varmak birdenbire kolay ve sade bir şey gibi görünür. Halbuki vodvil tiyatronun en güç bir şubesidir. Vakaları arapsaçı gibi karıştırmak, hiç birbirini tutmayan hadiseleri bir araya yığmak pek o kadar zor değildir. Fakat bir de onları toplamak, bu dağınık şeylerden hiçbirisini açıkta ve havada bırakmadan –bir huzme gibi- aynı neticeye doğru yürütmek işi vardır ki birçok sanat ve marifet pehlivanlarına "pes" dedirtir.

Ona göre görünüşte hafif bir oyun olarak görülen vodvil aslında ince bir beceri gerektirmektedir. Vodville ilgili verdiği bilgiler ışığında eserin vodvilin bütün şartlarını taşıdığını ve böylece uzun ömürlü bir piyes olarak yerini alacağını belirtir. Eserin biraz uzun ve detaylı olmasını bir kusur olarak gösterir. Avrupalı seyirciler gibi karışık konulara alışkın olmayan seyircilerimiz için bunun daha iyi olacağını tavsiye eder. Ayrıca dilimizin özellikleri ve sahne tarzımız sebebiyle oyunlarımıza Fransızlar kadar sürat veremediğimizi ileri sürer. Bazı sahnelerin sürüklenip gittiğini, aklımızın karıştığını ifade ederek bazı sahnelerin kısaltılarak oyunların başarılı olabileceği fikrindedir.

İbrahim Necmi de vodvil türüne değinen bir yazı neşreder. Bu yazıda Yeni Sahne'nin oynadığı Selami İzzet [Sedes]'in Fransızcadan uyarlayarak naklettiği *Üçüzler*'i değerlendirirken eserin bir vodvil olduğunu belirtir ve vodvilin özelliklerinden bahseder.[621] Ona göre bu tür hafif vodvillerin amacı seri ve durmaksızın bir cereyan içinde en komik tesadüfleri toplayarak seyircileri kahkahalar içinde eğlendirmektir. *Üçüzler*'i bu özellikleri taşıması bakımından başarılı bulur.

Bir başka yazısında Darülbedayi'nin sahnelediği İbnürrefik Ahmet Nuri'nin adaptasyonu olan *Lokmanzâde*'yi ele alır. Bu yazısında piyesin Darülbedayi'nin

[620] Reşat Nuri, "Temaşa Musahabesi: Ceza Kanunu", *Vakit*, nr. 912, 8 Haziran 1920.
[621] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Üçüzler", *Vakit*, nr. 1098, 30 Kânunuevvel 1920.

kuruluş amacına uymayan modası geçmiş bir vodvil türü olduğunu söyleyerek piyesi eleştirir:[622]

> Tenkit ve sanat ile iştigal edenleri en ziyade müşkilat içinde bırakan bir mesele, muhtelif temaşa nev'lerini kendi mensup oldukları kavâid dahilinde tetkik etmek mecburiyetidir. Darülbedayi, hadd-i zâtinda para kazanmak gayesiyle tesis edilmiş bir müessese değildir; bilakis sanatı en yüksek ve en asri eşkali dahilinde memleketimize nakil, tesis ve tamim maksadıyla vücuda getirilmiştir. Bunun için Darülbedayi'den asıl beklenilen şey, şüphe yok ki, memalik-i müterakkiyede en muteber eşkal-i temaşayı nakletmek ve milli mahsullerimizi de onların kavâid ve esasâtına uydurmaktır. Bu nokta-i nazardan Lokmanzâde tarzında asriliği maziye karışmış vodviller müessesenin asıl maksat ve gayesi için bir hizmet-i ciddiye ifa edemez. Asr-ı sabıkın komedi namı altında aldığı mudhike-i cins, âdât ve ahlâkı tahlil ve tehzil eden daha ciddi şekillerinden de sıyrılarak, sadece halkı güldürmek gayesine teveccüh edince vodvil namını alır ve "Lokmanzade" de işte böyle bir vodvildir.

Eserde modern tiyatro görüşlerinin en fazla önem verdiği şahısların belirli "karikatürleri", vakaların doğal bir şekilde seyri, vakaya hâkim olan fikir gibi konuların mevcut olmadığını söyler. Fazla komik olmak için sahneleri gereksiz yere konuşmalarla durdurduğunu ve bu kadar teknik kusurun bulunduğu bir eseri takdirle karşılamanın zor olduğu fikrindedir.

Darülbedayi'nin oynadığı Robert de Flers ve Gaston Arman de Caillavet'nin birlikte yazdıkları *Miqueette et sa mere*'yi *Nazlı ile Annesi* adıyla uyarlayan Selami İzzet [Sedes]'in piyesini değerlendirdiği yazısında yine vodvil üzerinde durur.[623] Bu tür vodvilleri, Avrupalı bir münekkidin ağza alındığında küçük bir koku ve lezzet bırakan "fondan"lara benzetmesini hatırlatır. Bu türden narin eserlerin üzerinde değişiklikler yapmanın bazen tehlikeli sonuçlar verebileceğini söyler. Eserin uyarlamasını birçok açıdan başarısız bulan İbrahim Necmi, eserin Darülbedayi tarafından "ikinci sınıf" oyuncuları tarafından temsil edilmesiyle de zaten durumun ortaya çıktığını ifade eder:

> Zaten iktibası pek muvaffakiyetli olamayan "*Nazlı ile Annesi*", Darülbedayi ekseriyetle ikinci sınıfına mensup sanatkarları tarafından sahneye tabiatına muhalif bir şekilde konulmakla da ayrıca nakîse-dâr oldu. Filhakika piyes sahne üzerinde bir "Bof" tarzında oynandı. Fransız erbab-ı tenkidinin vodvil demeğe bile kıyamadıkları bir emin zümreye mensup bir eseri vodvilin de en koyusu demek olan bu şekle sokmak bittabi kârlı değildir. Haddizatında ciddi eserleri istihdâf etmesi lazım gelen ve çok vodvile meylettiği için bihakkın tenkide maruz kalan Darülbedayi için böyle sarf-ı kahkaha celb edecek bir temsil, gayesinin haricinde bir hareket demek olur.

[622] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: "Lokmanzâde", *Vakit*, nr. 1242, 23 Mayıs 1921.
[623] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Nazlı ile Annesi", *Vakit*, nr. 1257, 7 Haziran 1921.

Hakkı Süha, "Hanımlar Terzihanesi" başlıklı yazısında vodvil türüyle ilgili değerlendirmeler yapar. Darülbedayi'nin temsil ettiği Yesarizâde Mahmut Esat'ın Fransızcadan naklettiği *Hanımlar Terzihanesi* adlı piyesin tam manasıyla bir vodvil olduğunu söyler. Sahnenin en çok "zekâ cevvaliyetine ihtiyaç gösteren bir unsuru" olarak tanımladığı vodvilin adaptasyona en uygun bir tür olduğunu ifade eder. Vodvillerdeki oyunun akışını şu şekilde özetler:[624]

> Vodvillerde mu'tâd olduğu üzere ilk perdenin ekspozisyonundan sonra vaka, bütün şaşalı rezaletiyle patlak veriyor. Ve umumi bir (cürm-i meşhûd) karşılaşmasının kepazeliği içinde perde kapanıyor.
>
> Üçüncü perde günah ortaklığının verdiği bir laubalilikle herkesi birbirine zahir buluyoruz. Ortada bütün eşhas kendi foyaları meydana çıkar korkusuyla hadiseyi fazla eşelemekten mücteneibdir. Umumi rezalet, umumi anlaşma ile garip bir "su-i tefehhüm" menzilesine iner ve dargınlar barışır; oyun da biter.

Ona göre eserin değerini arttıran sebeplerden bir diğeri de oyunun başlı başına "tip meşheri" olmasıdır. Piyesteki tek kusur, nükteli konuşmaların arasında "imalı cinaslar" karıştırmasıdır. Bunlar yer yer ortaoyununu hatırlatmıştır.

Vodvil türüyle ilgili diğer bir değerlendirme [Ayın]. [Elif]. imzalı "Sırat Köprüsü Nasıl Oynandı?" başlıklı yazıda yer alır. İsmail Galip [Arcan]'in André Birabeau ve Georges Dolley'in *La Fleur d'oranger* adlı eserinden naklettiği *Sırat Köprüsü* tenkit edilir.[625] Eser yarı vodvil yarı komedi olarak tanımlanır. Bu tür eserlerin gerçekle, ahlâkla ilişkisinin az olduğunu ve "mıntıka istinad etmez, tahlile değmez" bir yapısı olduğunu ileri sürülür. Vodvillerin tek görevinin seyircileri güldürmek ve eğlendirmek olduğu söylenerek, *Sırat Köprüsü*'nün de bütün bunları başarıyla yerine getirdiği anlatılır.

İbrahim Necmi, Türk Tiyatrosu'nun sahnelediği Victorien Sardou'nun *Fedora* piyesinden Mehmet Rauf'un *Leyla* adıyla adapte ettiği oyunu değerlendirdiği yazısında oyunun eski tiyatro anlayışına mensup olduğunu söyler. Fransızların klasik eserlerine bakışıyla bizim klasik eserlerimize bakışımızı karşılaştırarak tiyatromuzda klasik eserlerimizin niçin sahnelenmediğini sorgular:[626]

> Fransız muhiti bizimki kadar serîü'l-intikal olsa bile o kadar nankör değildir: Sardou gibi dünkü mekteplerin üstatları değil, asr-ı dîde-i maziye malik klasikler bile Fransız sahnelerinde oynanır ve lezzetle temaşa edilir. Fakat onu seyreden temaşagerler, onun kendi mensup olduğu nev' ve mesleği bilirler ve ondan o yolda bir zevk almak gayesiyle temaşasına giderler.

---

[624] Hakkı Süha, "Temaşa Musahabesi: Hanımlar Terzihanesi", *Vakit*, nr. 2264, 14 Nisan 1924.

[625] [Ayın]. [Elif]., "Eğlence Yerlerinde: Sırat Köprüsü Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2544, 26 Kânunusani 1925.

[626] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Leyla", *Vakit*, nr. 1410, 12 Teşrinisani 1921.

> Başka millete ait böyle bir eserden bizim öyle bir mefharet zevki duymamıza ihtimal yoktur. Fakat yazık ki biz kendi millî fahrlarımızı, Namık Kemalleri, Şemsettin Samileri, Ahmet Mithatları, Recaizade Ekremleri ve onlardan bambaşka bir hüviyette tecelli eden Abdülhak Hamit'i, hatta daha pek yakın bir mazide temaşaya kalem uzatmış olan Halit Ziyaları bile sahnemizden uzak bulunduruyoruz!...

Reşat Nuri Güntekin bir tenkidinde, Darülbedayi'nin oynadığı İsmail Müştak [Mayakon]'ın Fransızcadan adapte ettiği *Aşk Uyumaz* piyesini zarif, şen ve hassas bir komedi olarak tanımlar.[627] Konu itibarıyla *Füruzan*'a benzetir ve bu iki eseri karşılaştırır. *Füruzan*'da olduğu gibi *Aşk Uyumaz*'da da intikam hırsıyla kocasına ihanet etmek için kendini sokağa atan Şukufe'nin eve tertemiz döndüğünden bahseder. *Füruzan*'da bu konu aile hukuku sorunu üzerinden anlatılırken, *Aşk Uyumaz* adlı piyeste böyle bir şeyin olmadığını söyler. *Aşk Uyumaz*'ın tamamen eğlendirmek ve hoşa gitmek amacıyla kaleme alındığını belirtir. Eserin en önemli taraflarından birinin hem hüznü hem de neşeyi bir arada verebilmesi olduğunu ifade eder.

Aynı tenkidinde Kemal Emin Bey'in Alphonse Daudet'in *L'Arlésienne* eserinden iktibas ettiği *İzmirli Kız* piyesini de değerlendirir.[628] Darülbedayi'nin kurulmasında kısa bir süre görev alan Andre Antoine'ın bu eseri örnek olarak tercüme ettirmeyi düşündüğünü; fakat bu hayalin Kemal Emin [Bara] tarafından gerçekleştirildiğini dile getirir. Eseri "sehl-i mümteni" tarzında nefis bir piyes olarak tanımlar. *İzmirli Kız*'ın sahnemize kazandırılmasını takdirle karşılayan Reşat Nuri, eserin "hissiyatımıza ve ruhumuza" yeterli derecede uyarlanamadığını söyler. Ona göre gereğinden fazla uzayan sözler kısaltılmalı, gereksiz tiratlar ve özellikle dördüncü perdenin başındaki Çoban'la Zeynep Ana'nın konuşmaları gibi sahnemize uymayan parçalar eserden çıkarılmalıdır. Ayrıca eserde köylü ağzıyla şehirli ifadelerin de bir kusur olarak göründüğünü ileri sürer.

İzmirli Kız'la ilgili bir diğer değerlendirme eserin müellifi tarafından kaleme alınır. Bu yazısında Reşat Nuri'nin oyunuyla ilgili değerlendirmesine teşekkür ederek piyesin başka münekkitler tarafından eleştirilmesine cevap verir.[629] Tercüme, adapte ve iktibas kavramlarını açıklayarak örnekler verir. *İzmirli Kız*'ın da bir iktibas olmadığını, onu naklettiğini yani adapte ettiğini özellikle belirtir. Adapte ederken eserin büyük değişiklikler geçirmediğine dair eleştirileri haksız bulur. Amacının tamamen bu eseri halka tanıtmak olduğunu söyler. Piyeste lisanın tamamen Anadolu

[627] Reşat Nuri, "Temaşa Hayatı: Aşk Uyumaz, İzmirli Kız", *Vakit*, nr. 1074, 6 Kânunuevvel 1920.
[628] Reşat Nuri, "Temaşa Hayatı: Aşk Uyumaz, İzmirli Kız", *Vakit*, nr. 1074, 6 Kânunuevvel 1920.
[629] Kemal Emin, "Temaşa Hayatı: İzmirli Kız'a Dair", *Vakit*, nr. 1093, 25 Kânunuevvel 1920.

"şivesi" olduğunu iddia edenlere de Alphonse Daudet'nin *L'Arlésienne*'deki lisanın köylü lisanı olduğunu ifade eder. Anadolu ağzı kullanılmadığında eserin *Kayseri Gülleri* tarzında bir komediden farksız olacağını ileri sürer. Eserde yer alan hislerin İstanbul ağzıyla anlatılamayacağını düşünerek Anadolu ağzında karar kılmıştır. Ayrıca Peyami Safa'nın *İzmirli Kız* için operet demesine anlam veremez. Ona göre Peyami Safa, eserin orijinalinin bestelendiğine dair duyumlardan hareketle böyle bir yorumda bulunmuştur. Bir piyesin bestelenebilmesi için öncelikli olarak bazı parçalarının manzum olması gerekir. Türkçesini seyrettikleri *L'Arlésienne*'in, bestelendiği takdirde bile operet olamayacağının farkına varamayan münekkitler vardır. Shakespeare, Corneille, Racine, Mollière gibi tiyatronun büyük isimlerinin eserleri sahnelerimizde tanınmadıkça; operetle sahne musikisini ayıramayan, vodvilde mantık arayan genç münekkitler ve "temaşa dâhileri" yetişecektir.

İbrahim Necmi, Yeni Sahne'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahneledikleri Fransızcadan adapte edilen *Şeref Paşa* piyesini değerlendirdiği yazısında eserin Paul Hervieu'nun *Le Destin est Maitre*[630] adlı oyunundan uyarlandığını açıklar. Eserin orijinalinde Fransız aristokrasi hayatında geçen konunun ve karakterlerin nasıl başarılı bir şekilde millîleştirildiğini şu sözlerle açıklar:[631]

> Haddizatında Fransız asalet âlemiyle bankerlik âlemini karşılaştıran ve asil, dindar, namuslu bir ailenin askerlikle tezyid-i imtiyaz eylemiş bir uzvu karşısına vesait-i haysiye ile servet kazanmış bir burjuvayı koyarak bundan namus uğruna intihar ve katl-i tecavüz edince bir netice çıkaran bu piyes, harbin bizim muhitimizde uyandırdığı ihtikâr ve suistimal deryasından istifade edilerek oldukça maharetle tatbik olunabilmiştir. Esasında iki perdeden ibaret olan oyun tatbikinde –ilk perdenin ikiye taksimi suretiyle- üçe iblağ edilmiş, aslında pek mühim bir vazifesi olan Hikmet Bey rolü bizde adeta tâlî bir derecede kalmış, Mehmet Onbaşı tipi pek maharetle millîleştirilmiştir. Sabık bir talibin başkasıyla müteehhil olan maşukasıyla idame-i meveddeti ve onunla maziye ait hasbıhali gibi âdâtımızla telifi müşkil, ticaret odası azasının salahiyeti ve avukatların nüfuzu hakkında yerli hakikatten mütebaid bazı noktalar kalmış olmakla beraber, piyesin tatbikinde çok mahirane bir fikr-i sanatkârın müdahale ve tesiri vazıh bir surette hisolunur.

Diğer bir değerlendirmesinde Darülbedayi'nin oynadığı Emile Fabre'nin *La maison sous l'orage* adlı eserinden "iktibas edilen" *Harap Yurt* piyesini tenkit eder.[632] Eserin mevzusu itibarıyla bize pek uymadığını dile getirir. Ona göre piyeste babasının

---

[630] Yazıda oyunun Yeni Sahne oyuncuların içinden birisi tarafından uyarlandığı isim vermeden söylenir. Refik Ahmet Sevengil Türk Tiyatrosu Tarihi'nde bu oyunu uyarlayanın İsmail Galip Arcan olduğundan bahseder. Bkz. Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2015, s. 731.

[631] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Şeref Paşa", *Vakit*, nr. 1108, 9 Kânunusani 1921.

[632] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Darülbedayi'de Harap Yurt, Karanlık Kuyu", *Vakit*, nr. 1235, 16 Mayıs 1921.

sürekli olarak "muhabbet ve menfaat" meselelerinde kardeşini kendisine tercih etmesini suikasta mazeret gösteren bir evladı Doğu insanı, Batı insanı kadar anlayışla karşılayamaz. Ayrıca bizde hiç gereği olmayan boşanma davası ve âdetlerimizle uyuşmayan veraset meselesi gibi noktaların düzeltilmesiyle *Harap Yurt* iyi eserler arasına girebilecektir.

Eugene Brieux'nun *Simon* piyesinden Yusuf Ziya ve Celal Sahir'in birlikte uyarladıkları *Ceza* adlı piyesi değerlendirdiği yazısında adaptasyon için eserde yapılan değişikliklerin hiçbir şekilde başarılı olmadığını örnekleriyle açıklar ve tercüme dilinin Meşrutiyet döneminden kalan tercüme dili olduğunu vurgular:[633]

> "Adaptasyon Meselesi" hakkında bu sütunlarda evvelce arzettiğim mülahazâta bu iktibas da bir misal teşkil ediyor. Tercümeden iktibasa atlarken bütün yapılan şey, şahıs ve mevki isimlerinin bize nakli, doktora lüzumsuz bir karabet isnadı, ikinci perdedeki heykel mübahasesinin edebiyata ait bir bahis şekline tahvili, Avrupa hayatına aşinalık eserini ima için pederlerden birinin sefaretlerde dolaşmış gösterilmesi noktalarından ibarettir. Bu birkaç nokta istisna edilince iktibas, mevcut ve matbu tercümenin hemen aynen bir kere daha yazılmasından teşekkül etmiş oluyor. Hatta Meşrutiyet'in ilk senelerine mensup olan tercümenin o zamanki üslubunu o zamandan beri elde edilmiş tekamüllere ve tecrübelere tevkifen, zamanımıza ve sahneye daha uygun bir mükâleme lisanına tahvil zahmeti bile ihtiyâr edilmemiştir.

Adaptasyonun Batılı tiyatro tekniklerini öğrenmek ve sahnelerimizde uygulamak için bir yol olarak seçildiğini hatırlatan yazar, bunu uygularken Batılı piyeslerdeki unsurları kendi hayatımıza göre yeniden şekillendirmemiz gerektiğinin altını çizer.

İbrahim Necmi, Türk Tiyatrosu'nun temsil ettiği Selim Nüzhet'in Anatole France'den *Aman Hanım, Biraz Sus* adlı piyesi değerlendirdiği başka bir yazısında adapte eserlerde kullanılan dili tenkit eder.[634] Bir önceki yazısında eski tercüme dilinin kullanılmasını eleştiren İbrahim Necmi, bu yazısında piyesin konusunun eski devirlerde geçmesine bağlı olarak adaptasyonda o devrin dilinin kullanılmasını takdir eder. Buna karşın eski lisanın arasına yeni konuşma tarzlarından parçalar sıkıştırmasının eserin bütünlüğünü ve akışını bozduğunu belirtir:

> Mesela "Ne diyorum efendim?", "Şimdiden müteşekkirim", "Biraz da söyleyiniz bakalım. Aile hayatınız arzunuz vechle cereyan ediyor mu?", "Bu şerbet hiç de fena değil doğrusu…" gibi ifadeler, o adamların ve o asrın tekellüflü ve merasimli lisanı arasında ne kadar yabancı geliyor. Buna mukabil bazı ifadelerin de eskileştirilmek istenilirken manalarından zayiata uğradığı hissolunuyordu. Maahaza bu lisan bahsinde eserin tahririyle sahnedeki tekellüm

[633] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Ceza", *Vakit*, nr. 1397, 30 Teşrinievvel 1921.

[634] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: İki Mudhike", *Vakit*, nr. 1439, 12 Kânunuevvel 1921.

> arasında bazı nakîselerin inzimamı ihtimali de varid olduğu için kayd-i ihtiyat ile idare-i kelam mecburiyeti vardır.

Bu dönemde az da olsa telif eserlerle ilgili eleştiri yazıları kaleme alınır. Bu yazılardan dikkate değer olanlarından birisi Hakkı Tarık [Us]'ın Darülbedayi tarafından Ferah Tiyatrosu'nda sahnelediği Reşat Nuri'nin *Hançer*'ini değerlendirdiği yazısıdır.[635] Hakkı Tarık, eserle ilgili geniş değerlendirmeler yapar. Yazının başında tulûatın "kirli havasından boşaltılan tiyatroda nihayet gerçek bir mizahi oyun" izlediklerini belirtir. Millî komedi olarak gösterilen *Hançer*'in I. Dünya Savaşı'ndan itibaren geçen beş senelik bir tecrübeyle kendi dilimizi, kılık kıyafetlerimizi ve ruhumuzu bilerek yazan bir hikâyecimizin eseri olması sebebiyle haklı olarak büyük bir rağbet gördüğünü söyler. Eserin teşkil ettiği sahnenin iddiasız olduğunu; fakat bir fikri ispat etmeye çalıştığını ve fikrin ispatı için esere hâkim olan örneği "mecruh değilse, müspet de değildir" sözleriyle dile getirir. Eserde dilin, karakterlerin ve olayların tamamen millî olduğunu etraflıca açıklar:

> Eğer bir eserin ifadesi kusursuz bir Türk tekellümünün aslına uygun olmak, eğer bir vakanın cereyan ettiği mahal bir Türk kasabası, bir Türk evi olmak, eğer bir vakanın içinde Türk kadınlarını benimsemiş birkaç kahraman bulunmak böyle bir eserin "millî" olması için kâfi ise *Hançer*, şüphesiz, bugüne kadar çıkan her eserden daha millîdir. "*Hançer*"deki lisan, tekellümde Türk'ün bütün hususiyetlerini câmi'; *Hançer*'deki vaka Türk'ün ruhunda iz tutmuş bir Türk bucağında cârî, *Hançer*'deki şahıslar ve hadiseler ayrı ayrı ve zaman zaman Türklük nişanelerine maliktir. Fakat, ben, "*İleri*" münekkidinden büsbütün ayrılarak *Hançer*'i "millî" bir eser olmak üzere kabul etmeye taraftar olamıyorum; zira (*Hançer*)i ikinci perdeden nihayete kadar takip eden bir ana hat var ki Hacı Ali gibi, Selahattin gibi, Hikmet ve Kadriye gibi ve hele Abraham gibi vakada bizzat âkıl vazifesi görenler, ister istemez "Daha evvel hayat, geçinmek!" diyen bu ana hattın hakimiyetinden kurtulmuyorlar. Demek ki Reşat Nuri Bey bizim asla yadırgamadığımız bir tertip ile Avrupa'dan, İstanbul'dan, Çanakkale'den, daha bir başka âlemden iyi tahsil görmüş, yarım tahsil görmüş, hiç tahsil görmemiş bütün bu eşhası öyle gelişigüzel, böyle de olabilir demek için toplamamıştır. Bütün bunların kısmen bilerek, kısmen de bilenlere uyarak birleştiği bir nokta var ki o da şahsî menfaatin her fazilet telakkisine galip, sinsi ve mücbir eliyle gösterdiği yerdir; ve eserde Musevi doktorun şeytan ruhuyla Hacı Ali'nin kaba ruhu namıyla bir simada görünüyorsa Selahattin'in, Necmi'nin yarım tahsille bağlı ruhları Hikmet'in fazileti anlayan ve seven ruhuyla aynı teraneyi fısıldıyorlar.

Bununla birlikte eserde küçük kusurlara değinen Hakkı Tarık, eserin birer "kelime rötuşuyla ıslahı icap eden" eksikliklerine değinir. Ona göre, birinci perdenin önceden seyircileri bir "menfaat" fikrine alıştırması gerekir. Oyunda vakaların ayrıntısına çok fazla vakit ayrılması nedeniyle seyirci, alafrangalık-taşralılık mücadelesi var zannederken işlenmemiş bir sonuç karşısında kendini bulmaktadır.

---

[635] Hakkı Tarık, "Ramazan Musahabeleri: Hançer'in İlk Temsili", *Vakit*, nr. 902, 29 Mayıs 1920.

Reşat Nuri'nin başka bir telif eseri olan *Eski Rüya*'yı değerlendiren İbrahim Necmi, telif piyesler arasında *Eski Rüya* kadar "mahirane ve muvaffakiyetli" bir esere daha önce rastlamadığımızı belirtir.[636] Yazarın bir önceki eseri *Hançer*'de bile hissedilen yabancı etkisinin *Eski Rüya*'da olmadığını ileri sürer. Genel anlamda eserin dilinin konuşma dili olduğunu vurgular. Ona göre tasvir edilen şahısların fikirleri, sözleri ve hareketleri bulundukları toplumsal rollere ve mevkilere gayet uygun bir şekilde aktarılmıştır. Eserde yer alan iki kusurdan birincisi, birbiri ardına gelen tesadüflerin biraz hayalî görünmesidir. İkincisi de Şukufe'ye aşık görünen Kemal Nimet'in gereğinden fazla lakayt görünmesidir.

b. 1923-1927 Millî Piyeslere ve Dünya Tiyatrosuna Yönelme:

1.Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti'yle birlikte tiyatro anlayışı da diğer edebî türlerde olduğu gibi değişmeye başlar. 1923'ten sonra Anadolu, Türk milleti bütün esinlerin kaynağı olur. Bütün edebiyatta olduğu gibi tiyatro yazarları da bu dönemde eserlerinde Anadolu'ya ve Türk milletine yönelir.[637] Bu dönemde Cumhuriyet'ten önce halka hiçbir şey vermediği iddia edilen Fransız tiyatrosu ve vodvilleri ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Bu tiyatro anlayışından vazgeçilmesi ve bunun yerine dünya tiyatrolarından örneklerle halkı eğiterek yeni bir toplum yaratılması tavsiye edilmiştir. Dünya tiyatrolarının yanında telif piyeslerle Anadolu'yu, halkı, halkın yaşadığı sorunları yansıtan eserlerin neşredilmesi gerektiği özellikle vurgulanmıştır.

Darülbedayi'nin yeni tiyatro anlayışı doğrultusunda sahnelediği piyeslerle tiyatro salonuna seyirci çekememesi ve zorunlu olarak eski anlayışla vodviller sahnelemeleri de yazılarda göze çarpan bu dönemin özelliklerindendir. Bu durum da eleştiri yazılarında ağır bir dille eleştirilmiştir.

Bu dönemdeki tiyatro anlayışını yansıtan ilk eleştirisi Hüseyin Necati tarafından kaleme alınır. Hüseyin Necati, Reşat Nuri Güntekin'in *Gönül* adlı telif piyesini ele aldığı yazısında artık halkın kendisini anlatan eserlere yabancı eserlerden daha çok rağbet ettiğini söyler.[638] Halkın adaptasyondan, hayatımıza aykırı olan ve buna rağmen hayatımıza uyarlanmaya çalışılan piyeslerden bıktığını dile getirir. İbrahim Necmi II. Meşrutiyet'i ve Cumhuriyet'i karşılaştırarak yeni kurulan Türkiye

[636] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Eski Rüya", *Vakit*, nr. 1102, 2 Kânunusani 1921.
[637] Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, s. 20.
[638] Hüseyin Necati, "Temaşa Tenkidi: Gönül", *Vakit*, nr. 1930, 26 Nisan 1923.

Cumhuriyeti'ni tamamen millî ilhamlarla oluşturulmuş bir inkılap olarak addeder ve *Gönül*'ün bu millî ilham çerçevesinde neşredildiğini açıklar:

> Vakıa 324 inkılabı da bizim bir eserimizdi. Fakat Mütareke'yi takip eden Anadolu İnkılabı da bizim bir eserimizdir. Şimdi şüphe yok ki yine bir inkılap olmakla beraber 324 Garb taklidi bir inkılaptı. Bu inkılabın her safhasını ihtilal-i kebirin safahatından birbirine benzetmek hususundaki gayret ve tehâlükümüzü hatırlarken Anadolu İnkılabı'nın safahatını hiçbir şeye benzetmek ihtiyacını duymadığımızı düşünmek lazım. Çünkü o bizimdi, bizim kendimizindi. Bu defa ancak kendi kendimize benzemekle müftehirdik. Gömüldüğümüz benliğimiz içinde haricin modellerinden müstağni kaldık. Ben eminim ki Reşat Nuri Bey "*Gönül*"ünü yazarken bilmem hangi muharririn filan veya filan noktadaki muvaffakiyetini düşünmekten o kadar uzak kaldı. Ve yepyeni, bizim kendi varlığımızdan bir eser çıkardı… "*Gönül*"ün kendine takaddüm eden diğer millî eserlerden farkı, bu iki millî inkılabın bizzat kendi farkıydı.

Gönül'ü Osmanlı zihniyetine karşı yeni gençlik ve inkılap fikirlerinin doğuşunun ve galibiyetinin bir hikâyesi olarak tanımlar. Bütün bunların henüz insanların kalbinde hararetle yanmakta olan fikirler olduğunu ve bu açıdan eserin tam da zamanında sahnelendiğini ileri sürer.

Hüseyin Necati'nin diğer bir değerlendirmesinde, "Belediye Hekimi" başlıklı yazısında yeni tiyatro anlayışını yansıtan benzer düşünceleri görebiliriz. Yazıda Henry Bordeux ve Emanuel Donarie'nin *Bir Taşra Hekimi* adlı piyesinden adapte edilen ve Darülbedayi'nin sahnelediği Yesarizade Mahmut Esat Bey'in*Belediye Hekimi* adlı oyunu ele alınır. "Mini mini bir faciacık" olarak tanımladığı eserdeki önemsiz bir konunun nasıl bir piyesin mevzusu olabileceğini sorgular. Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren türlü facialar yaşayan ülkemizde bu türden önemsiz bir trajedinin seyirciyi etkileyerek ağlatamayacağını dile getirir:[639]

> Biz ki Umumi Harp'ten çıkmış, Mütareke'yi yaşamış ve inkılap harbini yapmış bir milletin gençleriyiz. Biz ki feragat-i nefs namına, fedakârlık namına dünyada olabilmesi mümkün facialar namına neler biliyoruz, yaptık, gördük ve işittik. Parçalanmış baba, kardeş, evlat cesetleri üzerinden, uzun sa'y senelerinin vücuda getirdiği ma'murelerimizin yanan ve yıkılan enkazı üzerinden dehşetinde anlaşılmaz cazibeler olan facialara koştuk. Ve vazife telakkisi uğrunda nihayetsiz kar sahralarının beyaz kefenlerinde, kızgın çöllerin yakıp kavuran kumlarında gömülmüş kardeş ordular biliyoruz. Eğer bize hasta çocuğunu dört saat terk etmeyi bir facia şeklinde, küçük bir çocuğu kurtarmayı bir kahramanlık olarak göstermek isterlerse henüz mazi olmayan arkasında bu kadar zengin bir hamûle taşıyan bir kimseyi ağlatmak imkânsız olur.

Milletimizin; kimsenin hayal edemeyeceği badireleri atlatarak, acıları yaşayarak fazlasıyla ağladığını söyleyen yazar bu türden oyunların hiçbir şekilde milleti etkileyemeyeceğinin altını çizer. Ayrıca bir toplumu ağlatmanın zor olduğu

[639] Hüseyin Necati, "Temaşa Tenkidi: Belediye Hekimi", *Vakit*, nr. 1949, 15 Mayıs 1923.

zamanlarda o toplumu komedilerle, vodvillerle güldürmeyi denemek gerektiğini ifade eder. Bu türden oyunların en çok rağbet görebileceği bir zaman diliminde olduğumuzu vurgular.

Hakkı Süha Gezgin de Cumhuriyet sonrası değişen tiyatro anlayışını ve gerçekleşen inkılapların tiyatro üzerindeki etkisine "Darülbedayi'de Cehennem!.." adlı yazısında değinir.[640] Darülbedayi'nin temsil ettiği Muhsin Ertuğrul'un İsveçli yazar August Strindberg'in[641] *Baba* adlı oyunundan uyarladığı *Cehennem* piyesini ele alır. Eseri "yalçın ve haşin" bir edebiyat ürünü olarak tanımlar. Piyesin kahramanının dünyayı gerçeklerden yola çıkarak değerlendirmesi ve eserin bir inkılap derecesine varan etkisi gibi sebeplerle eserin ülkemiz için iki açıdan önemi olduğunu vurgular:

> Fakat bunları söyleyen adam, başka türlü konuşamayacak kadar hayatı hakikat potasında tahlil etmiş bir kimyagerdir. Kanaatleri, ilmi ve tecrübî telakkileri onun tabii çerçevesini hazırlamış, bu yola dökmüştür. Ne yüzünde ne de ruhunda maskesi yoktur.
>
> Bizim sahnemizde bu facianın ikinci ehemmiyeti bir inkılap mahiyetine yaklaşan keskin hamlesidir. Cehl ve taassup sırtlanları şimdiye kadar bir kanaat ve bir telakkinin olduğu gibi temsilini hazmedemezdi. Dinî akidelere bilhassa sahnede temas, küfürlerin en büyüğü telakki edilirdi. (*Cehennem*), şu itibarla da temaşa tarihimizde ayrı bir kıymetle anılacaktır.

Cehennem'le ilgili bir diğer eleştiri piyesin sahnelenmesinin üzerinden 2 yıl sonra kitap olarak yayımlanması üzerine Refik Ahmet tarafından yapılır. "Cehennem" başlıklı yazısında, Muhsin Ertuğrul'un Cehennem piyesi ilk sahnelendiği zaman temsilden çok esere yönelik birçok eleştiriye uğradığını hatırlatır. Daha önce sahneden izlenilmiş olsa bile kitap olarak güzel bir hikâye gibi keyifle okunabileceğini belirtir. Bu eser üzerinden en başından beri sadece Fransız tiyatrosunu tanıyan ülkemizde Muhsin Ertuğrul'un tiyatro anlayışımız üzerine yaptığı önemli değişiklikleri açıklar:[642]

> Türk sahnesine nakledilen eserlerin yüzde doksan beşini, Fransız burjuvazisini tok karnını eğlendirmek ve güldürüp dalağını şişirmek için yazılmış manasızlıklar teşkil eder. Ertuğrul Muhsin, ilk defa olarak yeryüzünde Fransız temaşasından başka ve ondan daha yüksek tiyatrolar da olduğunu Türk temaşagerlere gösterdi. Aynı zamanda tiyatronun palyaçoluk değil, seyircilere tahassüs ve tefekkürün zevkini duyuracak bir sanat vasıtası olduğunu öğretti. Sanatkârın bundan beş sene evvel Viyana'da bulunduğu sırada "Strindberg"in "*Baba*" unvanlı eserinden naklettiği "*Cehennem*", bu vazifelerin hepsini birden ve tam bir muvaffakiyetle yapmış bir eserdir. Bu piyesle baş döndüren bir heyecanın lezzetini veren ve bu tahassüs ve teheyyüc içinde dimağa tefekkürün geniş ve mühîb kapılarını açan asil sanattan bir numune görüyoruz. Yeryüzünün

---

[640] Hakkı Süha, "Temaşa Musahabesi: Darülbedayi'de Cehennem!..", *Vakit*, nr. 2274, 25 Nisan 1924

[641] Yazıda piyesin İsveç edebiyatından "Agust" adlı bir yazardan adapte edildiği kısaca belirtilmiştir. Refik Ahmet Sevengil, bu piyesin August Strindberg'in *Baba* adlı oyunundan uyarlandığından bahsetmiştir. Bkz. Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 826.

[642] Refik Ahmet, "Sanat ve Hayat: Cehennem", *Vakit*, nr. 2933, 27 Şubat 1926.

> bütün vüs'atı içinde ve bütün sakinleri tarafından oynanılmakta olan içtimai hailenin bir köşesi, bu üç perdenin arasından derin bir belagatle gösteriliyor. Piyesin kahramanı Binbaşı Selim'in sözleriyle "Kafalarımızın etrafındaki perdeler, kafesler, pencereler kaldırılıyor." Açılan yeni menfezlerden dimağımıza boşalan aydınlık ve hararet içinde kendimizi ve etrafımızı daha başka türlü görüyoruz. Cemiyetle olan rabıtalarımız, bize yeni bir adesenin menşuru arkasından süzülerek ve gafletimizi yüzümüze vurarak bütün çıplaklığıyla görünüyor.

Muhsin Ertuğrul 2 yıl boyunca çeşitli Avrupa ülkelerinde tiyatroları gözlemler ve 1927 yılında yurda dönerek Tepebaşı Tiyatrosu'nda *Cehennem* adlı piyesi üç sene sonra yeniden sahneler. Refik Ahmet Sevengil, bu piyesin yeniden temsiline dair bir eleştiri neşreder. Eseri, insanları karanlıktan aydınlığa taşmayı amaçlayan bir şaheser olarak tanımlayan Refik Ahmet, Muhsin Ertuğrul'un bu eseri Türkçeye çok başarılı bir şekilde uyarladığını açıklar:[643]

> Köhne fikirleri kulaklarından birer maşa ile tutup ateşe atan, dimağımızın etrafındaki perdeleri, pencereleri, kafesleri söküp çıkaran, ışık aydınlık, güneş ihtiyacıyla çırpınıp bu şaheser teheyyücünden ruhlara büyük sarsıntılar uzatan bir edebiyat abidesidir. Ertuğrul Muhsin, bunu Türkçeye çevirirken o engin kifayetli kalemiyle eserin aslındaki ecnebiliği kısmen unutturacak şekilde hayatımıza uydurmuş, o kadar bizim hayatımızdan, bizden olan tipler koymuş, kuvvetli bir mahallîlik ile süslemiştir.

Hakkı Süha Gezgin, Muhsin Ertuğrul'un Rus yazar Leonid Andreyev'den adapte ettiği *İhtilal* oyununu değerlendirdiği yazısında piyesin mevzusu ve tertibi itibarıyla her şeyden önce zincirleme bir şekilde ilerleyen vakaların "sarsıcı hadiselerine" alışkın olan halka takdim edilmesini tedirginlikle karşıladığını belirtir.[644] *İhtilal*'e kadar tiyatromuzda mevzuların klasik örneklerden çok uzaklaşamadığını ve bu oyunda olduğu gibi fikir ve ruha bağlı "düğümleri çözmeye" hiçbir yazarımızın cesaret edemediğini ifade eder. Artık günümüzde klasik tiyatro anlayışının sanat ihtiyacını karşılayamadığını belirten Hakkı Süha, *İhtilal*'in klasik tiyatro oyunlarından farklarını açıklar:

> (İhtilal), mevzu'uyla Selim'in dimağında ne yapmışsa, tarzı ve cereyanıyla da bizim sahne hayatımızda onun başka bir cephesini yaratmıştır. Altı kısa perdenin dar çerçevesine sıkıştırılan vaka, sedlerle hapsedilmiş bir deniz gibi bazen kükreyerek bendlerini yıkıyor, bütün ufku basıyor sonra nasıl başladığı hissolunmaz derin bir cezr içinde yine kendi yatağına dönüyor. Bu cevvaliyeti içinde onu bir (janr)a bağlamak mümkün değil. Tiyatronun klasik tasnifine uzun bir kahkaha ile bakan yeni, yepyeni bir şey. Mevzuları tecrit eden, her birine mümeyyiz vasıflar, alametler dolduran ve derin bir taassupla murâkabeye çalışan eski tiyatro varlığı artık sanat açlığını doyurmuyor demek. Bunu hisseden insanlık, her şeyin hakkını vermeye çalışıyor. Artık tabiatın aynı sahne üstünden birbirine karıştırdığı haileyi, dramı, komediyi, vodvili,

[643] Refik Ahmet, "Temaşa: Ertuğrul Muhsin Sahnede", *Vakit*, nr. 3303, 11 Mart 1927.
[644] Hakkı Süha, "Temaşa Hayatı: İhtilal Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2480, 23 Teşrinisani 1924.

> melodramı birbirinden hususi farikalarla ayırarak ayrı ayrı temsile rağbet edilmiyor. "Mademki hayatta bunların hepsi mevcut ve hayat bir sahneden başka bir şey değildir. O halde aksama ayırmak, tasannu' değil de nedir?" diyorlar.

Talat Mithat, İsmail Galip [Arcan]'in Danimarkalı yazar Karen Branson'un *Profesör Kalenov* oyunundan uyarladığı *Yaradan! Seni Affettim* piyesini değerlendirdiği yazısında bu piyesi *İhtilal*'le karşılaştırır. *İhtilal*'e göre bu piyeste fazla kusur bulunduğunu söyler. Tiyatroyu gerçek hayatın bir aynası olarak gören yazar, eserde yer alan tipin bizim hayatımızda çok nadir göründüğünü ve eserin bize yabancı gelen bir zihniyeti barındırdığını iletir:[645]

> Piyeste (*İhtilal*)deki gibi hayatta hiç tesadüf edilmeyen demeyeceğim, fakat pek ender rast gelinen bir tip var. Etrafımızda görmediğimiz bambaşka bir halet-i ruhiye piyesin göze çarpan vasfıdır. Onun için çok defa o adamdan bize ve alelumum tanıdığımız hayata yabancı gelen bir zihniyetin mahsulü lakırtılar işitiyoruz. Ve eserin hep o mecradan yürüdüğünü görüyoruz. Sahne hayatın aynası olduğuna göre, kendimizi ve kendimize benzeyenleri görmek arzusu yerine bize pek yabancı gelen bir çehre ile karşı karşıyayız. Garâbet diyebileceğimiz harekâta ve sözlere çok tesadüf ediyoruz. Ve piyes için hislerimiz de salim bir muvazene imkânı teşekkül edemiyor.

İhtilal'de, "garabetleri" doğal olarak kabul ettirebilecek "deli zannı"nın mevcut olduğunu; fakat *Yaradan! Seni Affettim*'de "garâbetleri" mantığa oturtamadığımızı belirtir. Ayrıca trajediyi bir vodvil gibi izleyen, her harekette kahkaha nedeni arayan seyircilerin önünde bu durumun çok tuhaf bir hâl aldığını iletir. *İhtilal*'in sahnemizde yaşayabileceğini; ancak bu piyesin çok uzun ömürlü olamayacağını ifade eder. Ona göre eserde birçok lüzumsuz sahneler vardır. Sahneye birinin geleceğini haber vermek için "Bir ayak sesi var. Geliyor." gibi eski tiyatro tekerlemeleri görülmektedir. Eserin üslubu "tatlı ve cazip" değildir. Eserin aslıyla karşılaştırıldığında piyesin genel akışı "sekteye" uğramıştır.

Hakkı Süha Gezgin, Ferah Tiyatrosu'nda sahnelenen Sermet Muhtar'ın telif eseri *Duvar Arslanı* adlı piyesi değerlendirdiği yazısında, eserin vodvil türünde bir telif olmasını sevindirici bulur; fakat eseri teknik anlamda tamamen kusurlu bulduğunu detaylarıyla açıklar.[646] Henüz telif eserler için yeterli olgunluğa erişemediğimizi belirten yazar, adapte eserlerle sahne sanatları için "zekâ ve kabiliyetimizi" arttırarak telif eserler çıkarmamız gerektiğinin altınız çizer.

---

[645] Talat Mithat, "Temaşa Hayatı: Yaradan! Seni Affettim Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2535, 17 Kânunusani 1925.

[646] Seyyah, "Temaşa Haberleri: Duvar Arslanı", *Vakit*, nr. 2614, 6 Nisan 1925.

Bir diğer tenkidinde Neyyire Neyir'in uyarladığı *Kâşif Efendi* piyesini, birçok teknik kusuru sıralayarak ağır bir dille eleştirir.[647] Yazısının başında Muhsin Ertuğrul ve arkadaşlarının daha önce sahneledikleri *İşsizler*, *Duvar Arslanı* ve *Baskın* gibi piyeslerin başarısızlıklarını "çürük bir merdivenin harap basamakları gibi zevkimizin üstüne dayandı" sözleriyle hatırlatır. Hiçbir şekilde mevzuları dikkatimizi çekmeyen bu piyeslerin sahnelenmelerini anlamsız bulan Hakkı Süha, Ertuğrul Muhsin'in bu yolda giderse yeni başlayan sahne hayatında başarısız olacağını iddia eder. Neyyire Neyir'e hitaben eserin kusurlarını sıralayarak eserin hiçbir şekilde toplumsal anlayışlarımıza uymadığını, eserin tahammül edilemeyecek kadar kötü olduğunu ifade eder:

> "Neyyire Neyir" Hanım bu hususta yalnız intihabıyla hatalıdır. İnsaf borcumu ödemek için hemen söyleyeyim ki "nakil"deki lisan tam sahne lisanıdır ve hatta fazla olarak nadiren tesadüf ettiğim bir mümtaziyetle pürüzsüzdür; fakat bütün bunlara rağmen eserin bizzat kendisi o kadar karışık, o kadar uzun ve o kadar tahammülsüz ki üslubun berrak akışı, sanatkârların vâkur kabiliyeti onu kurtarmağa kadir olmadı. Niçin?.. Hadisenin kendisi, mahiyeti, neticesi içtimai vicdanımızın telakkileri ile taban tabana zıt mı idi? Hayır! Bizde böyle tipler mi noksandır? Yine hayır! Öyle sanıyorum, ki dün gece "Ferah"tan halkı galeyanlı homurtularla kaçıran âmil, böyle ma'şerî bir yadırgama değildir. Bunun sebebi eserin tafsilata boğulmuş olması, muhtelif ağızlardan aynı şeylerin tekrarı, ve neticenin hiçbir şeye bağlanmamasıdır.

Muhsin Ertuğrul'un oyunlarının gitgide zevkli olmaktan çıkarak "zulüm olmak istidadını" göstermeye başladığını iddia eder.

Refik Ahmet Sevengil'in Fransız eserlerinden adapte edilen, seyirciye hiçbir şey katmayan hafif komedi tarzındaki eserlerin sahnelenmesine karşı çıkan yazıları dikkat çekicidir. Bunlardan ilki "Kapı Mandalları" başlıklı makalesidir. Burada, Bedia Muvahhit ve Muvahhit Bey [Ahmet Refet Muvahhit]'in Fransızcadan naklettiği hafif komedi tarzında *Kapı Mandalları* piyesini Fransızcadan olduğu gibi Türkçeye tercüme edilen ve hiçbir şekilde bizim hayatımıza uymayan bir piyes olarak tanımlar.[648] Ona göre "keçi boynuzuna" benzeyen ve sadece güldürmeyi amaçlayan adapte komediler, vodviller yerine "dimağ için gösterilecek" esaslı eserler ortaya çıkıncaya kadar beklememiz gerekmektedir. Sahne sanatçılarımız çok yetenekli olmalarına rağmen bu tür oyunlar nedeniyle yeteneklerini de ortaya çıkaramamaktadır. Piyeslerin kötülüğü onların sahnedeki yeteneklerine de yansıyarak sahnede yeteneksizlermiş gibi görünmelerine neden olmaktadır.

---

[647] Seyyah, "Temaşa Haberleri: Kâşif Efendi", *Vakit*, nr. 2628, 20 Nisan 1925.
[648] Refik Ahmet, "Temaşa: Kapı Mandalları", *Vakit*, nr. 2825, 11 Teşrinisani 1925.

"Acemi Çaylaklar" başlıklı yazısında da bir önceki yazısındaki düşünceleri tekrarlayan Refik Ahmet, Fransız piyeslerinin bazen doğrudan doğruya ya da kısmen bazı yerlerini değiştirerek tercüme etmenin devrin modası haline geldiğinden yakınır.[649] Darülbedayi'nin son seneler içinde sahnelediği piyesler arasında bu modanın dışına çıkabilen eserler yok denecek kadar azdır. Burada imalı bir şekilde Darülbedayi'nin bu eserlerinin kimlere hitap ettiğini söyler:

> Bütün bu piyeslerin muhatapları masrafı iradına uygun, keyfi yerinde, güzel kadın ve güzel elbise görmek ve şöylece vakit geçirmek isteyen insanlardır. Darülbedayi bugünkü faaliyetiyle hemen hemen sade bunlar için oynuyor ve sade bunları memnun edecek, güldürecek, eğlendirecek eserler oynuyor.

İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Son Altes* piyesini değerlendirdiği yazısında, tarihimizde adaptasyon işinde başarılı olabilen iki isim sayar. Bunlardan biri Ahmet Vefik Paşa, diğeri de İbnürrefik Ahmet Nuri'dir. Bu iki ismin adaptasyonda nasıl başarılı olduklarını açıklar:[650]

> Ahmet Vafik Paşa, Fransız dehâsının ölmez eserlerini, keskin ve edebî payidar seciye tahlillerini, bütün insanlığa tatbik edilebilecek olan beynelmilel kıymet ve ehemmiyette mevzularını almış, zeki ve sanatkâr görüş ve buluşuyla bizim hayatımızın karakteristik evsafıyla bunları mezcederek, hemen hemen yeniden yazmıştı. Muvaffakiyetinin başlıca sırrı da burada idi.
>
> İbnürrefik Ahmet Nuri Bey, Fransız edebiyatının daha yeni, ince zarif ve belli başlı içtimai ve terbiyevi bir gaye takip etmeksizin, temaşagerlerine coşkun neşeli saatler geçirtmekle vazifesini hüsn-ü ifa etmiş sayan komedi ve vodvillerini aldı; fakat o kadar muvaffakiyetli ve dikkatli bir adaptasyon yaptı ki onun Fransa'dan çalyaka getirip sahnemize çıkarırken içini dışını değiştirdiği tiplerini biz tamamen kendi aşinalarımızdan, az çok her birimizin hayatımızın muhtelif safhalarında tanıdığımız karakteristik adamlardan herhangi biri sandık. Gösterdiği hayat köşesi ise tamamen –dünkü veya bugünkü- muhitimizdir. Üstadın kuvvetli mizahı, Fransız esprisini yerine göre işlemiş, süslemiş, yontmuş, değiştirmiş ve bize hemen hemen yeni bir ibdâ' vermiştir.

Kemal Ragıp'ın adapte piyesi *Beşte Gelen Efendi*'yi değerlendirdiği yazısında eserin başlıca "istinad" noktası olan Matmazel Sara karakteri üzerinden eseri eleştirir.[651] Bu karakterin hiçbir şekilde bizim gerçek hayatımızda yer almadığını belirten yazar adapte eserlerde dikkat edilmesi gereken hususları sıralayarak *Beşte Gelen Efendi* piyesinin başarısız olduğunu ortaya koyar:

> Adapte bir eserde nakil, tatbik edeceği eseri iyi intihap edip etmediği için belki takdir veya muâheze ederiz, sahne lisanını iyi kullanmış olup olmamasını da muvaffakiyetine hükmetmek için bir mi'yâr sayarız, fakat en

[649] Refik Ahmet, "Temaşa: Acemi Çaylaklar", *Vakit*, nr. 2851, 7 Kânunuevvel 1925.

[650] R. [Elif]. [Refik Ahmet], "Temaşa: Son Altes!", *Vakit*, nr. 2872, 28 Kânunuevvel 1925. Yazıda "R. [Elif]." imzasının Refik Ahmet Sevengil'e ait olması muhtemeldir, çünkü bu tarihlerden sonra Refik Ahmet imzasıyla *Vakit*'te tiyatro tenkitleri yazmaya başlamıştır. Ayrıca yazının üslubu da Refik Ahmet Sevengil'in üslubuna benzemektedir.

[651] Refik Ahmet, "Temaşa: Beşte Gelen Efendi", *Vakit*, nr. 2622, 14 Nisan 1925.

> ziyade eserde arayacağımız şey hiç şüphe yok ki vakanın bizim hayatımıza uydurulup uydurulmadığı keyfiyetidir. "*Beşte Gelen*"i bu itibarla muvaffak bir eser addetmeğe cesaret edemiyorum.

Toplumsal hayatımızda bahsedilmeyen konuların ele alınmaya başlandığı eserlerle ilgili tenkitler Refik Ahmet Sevengil'in, "Sahnede Bâkir Bir Mevzu" başlıklı yazısında görülür. Bu yazıda Darülbedayi'nin sahnelediği *Bücür* piyesinin [Elif]. Bedri tarafından yazıldığından bahseder.[652] Bu ismin gerçek bir yazara mı ait yoksa müstear mı olduğunun bilinmediğini dile getirir. Eserin kusurlu noktalarının olmasının yanında sanat hayatımızda önemli bir konuya değindiğini ifade eder. Bu zamana kadar sanat hayatımızda sürekli yalandan aşk ve aldatma hikâyeleriyle dolduğundan, *Bücür* piyesinin de sokağı hayatımıza getirdiğinden bahseder:

> Roman ve tiyatro, telif veya adapte, sanat namına ortaya çıkarılmış ve çıkarılmakta olanlar nelerdir? Kendisini iktisadi ıztırârın âteşîn kıskacına kaptırmaktan kurtulamamış kar'i ve temaşager, eline bir kitap almak istediği veya bir tiyatronun kapısından içeriye girdiği zaman ne buluyor, ne görüyor?
>
> Mütemadi yalancı aşklar, mütemadiyen birbirlerini aldatmak isteyen kimseler ve mütemadiyen birbirlerini aldatmalarına, aldattıklarını ve aldatıldıklarını bilmelerine rağmen birbirlerine dost gözükenler…

Yıllardır tekrarlanan bu "salon dedikoduları" yanında "sokak" mevzusunun sanat için önemli bir gelişme olduğunu vurgular. *Bücür* piyesini, sokakta yaşayan kimsesiz çocukların maceraları olarak tanımlar. Bu önemli gördüğü piyes için birçok gazetedeki çeşitli imzalarla neşredilen yazılarda vakayı nakletmekten başka eserin asıl hedefini gösteren bir satıra denk gelmediğini belirtir. Eser için daha çok "yarı güldürmek, yarı ağlatmak için yazılmış bir eserdir" dendiğini aktarır. Ona göre *Bücür*, halk tarafından istenilen sanatın bir örneğidir. Küçümsenen bir sınıfın "fazilet alevini" bize seyrettiren bir sanat eseridir. Sanat, sanat içindir; fakat toplumun kanayan yaralarını anlatmayan, "iğrenç şaklabanlıkları tahkir ve tehzil etmeyen" sanat faydasızdır.

Osman Cemal [Kaygılı]'in *Bana Benziyor mu?* adlı telif piyesini değerlendirdiği yazısında eserin İstanbul'un fakir hayatından alınması sebebiyle tiyatro edebiyatımızda takdirle karşılanması gerektiğini söyler.[653] Osman Cemal'in daha önce neşrettiği bir hikâyesinden uyarladığı piyes, alkolik bir işçinin hamile karısına ve annesine sürekli eziyet etmesini anlatır ve sonrasında bir ailenin feci bir şekilde dağılmasıyla sonuçlanır. Refik Ahmet eserin mevzusu itibarıyla sahnelerimizde şimdiye kadar seyircileri bıktıran "salon dedikoduları" içeren

[652] Refik Ahmet, "Sanat ve Hayat: Sahnede Bâkir Bir Mevzu", *Vakit*, nr. 2581, 4 Mart 1925.
[653] Refik Ahmet, "Temaşa: Bana Benziyor mu?", *Vakit*, nr. 3225, 23 Kânunuevvel 1926.

eserlerden farklı bir alanda yer aldığını belirtmektedir. Piyesi, realist edebiyata örnek teşkil edebilecek bir eser olarak değerlendirir:

> Bir münasebetle edebiyatımızın takip etmesi lazım gelen yeni yoldan bahsederken "realist" ve "idealist" eserlere ihtiyacımız olduğunu söylemiştim. "*Bana Benziyor mu?*" bu ihtiyaca cevap vermek isteyen bir eserdir ve bu onun için ayrı bir kıymet teşkil eder.

Refik Ahmet eserin mevzusunun hikâyede gayet normal karşılanabilecek bir düzeyde olduğunu; fakat sahneye uyarlandığında vakanın üç perdeyi doldurabilecek kadar "canlı ve cazip bir halde bulunduracak entrikten[654]" mahrum olduğunu ifade eder. Osman Cemal'in hatasının gerçek hayatı olduğu gibi sahneye koyması olduğunu dile getirir. Ona göre, sahne tekniği mevzu üzerinde değişiklikler gerektirmektedir. Hayattaki vakaları, ayrıntıları alarak, sanatçının kendi "orijinal sanat mensurundan" geçirerek vakaları ve ayrıntıları daha cazip ve heyecanlı hale getirmek zorundadır. Sıradan bir hayatı çok sıradan bir şekilde aktardığınızda hiçbir şekilde seyirciye zevk vermemektedir. Osman Cemal gibi değerli bir yazarın tiyatro alanındaki bu ilk eseri maalesef bu özelliklerden yoksun bir eserdir. Buna karşın Refik Ahmet böyle gerçek bir hayatı sahneye aktaran eseri bir başlangıç sayar ve gelecek eserler için umut veren bir gelişme olarak adlandırır.

Bir diğer yazısında Faruk Nafiz'in *Canavar* adlı manzum piyesini değerlendirir. Burada manzum piyeslerde dikkat edilecek hususları açıklayarak, bunların doğrultusunda eserde gördüğü kusurları açıklar:[655]

> "Canavar" üç perdelik bir manzum piyestir. Manzum piyeslerde evvela dikkat edilecek şey, şüphesiz, mevzu'un şiire ehliyet ve liyakatidir. Temaşager alelâde vakayi'nin nazım ile ifade edilmesini garipseyecek, sıkılacak, hatta gülecektir. Buna meydan verilmemek içindir ki bu kabîl eserlerde mevzu'un ekseriya bir efsane veya efsaneye yakın şeyler olmasına itina edilir. Yahut meydana bir haile çıkarılır. "*Canavar*"ın mevzu'unu bu ikinci kısma ithal edebiliriz.
>
> Bütün temaşa eserlerinde sahne lisanını aramakla beraber manzum piyeslerde ayrı bir dikkatle eserin mensur gibi okunmağa kabiliyetli olup olmadığını araştırırız. "*Canavar*"ın lisanının sahne lisanına yaklaştırılması için çalışılmış olduğunu görüyoruz, fakat bunda tamamıyla muvaffak olunmuştur, denilemez. Eserin birçok yerlerinde "O kadar güzel ki, belki" şeklinde mukayyed kafiyelerin hatırı için cümle tertibinin alt üst edilmesiyle vücuda getirilmiş dolma mısralara rast geliniyor. Gerçi nazım kavaidi, şairi sarf u nahivin çetin zapt ve raptını dinlemekten vareste kılmıştır, fakat vücuda getirilecek eser, temaşa sahasına da ayak basacaksa daha evvel temaşa kaidelerine mutâ' olmak mecburiyetindedir.

---

654 Enrtik: Olay örgüsü, bkz. Ö. Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, s.158.

655 Refik Ahmet, "Temaşa: Canavar", *Vakit*, nr. 2630, 22 Nisan 1925.

Diğer bir makalesinde İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Fransızca *Mösyö Perişon'un Seyahati*'den adapte ettiği *Hüsmen Ağa* piyesini ağır bir dille eleştirir.[656] Milli Sahne'nin Mınakyan ve Ahmet Fehim'in repertuvarlarına ait eserlerin yeniden ısıtılıp seyircinin önüne konduğundan bahseder. Ona göre sahnemiz bu tür "çerden çöpten piyeslerden" uzun bir süre daha kurtulamayacaktır. Tiyatromuzu değiştirmek istiyorsak her şeyden önce tiyatro yazarlarımızın anlayışını değiştirmemiz gerekmektedir. Artık günümüzdeki tiyatro, onların zannettiği gibi "iki kahkaha, üç el şakırtısıyla eğlendirecek" bir araç değildir. Bu anlayış değişmediği sürece sahnelerimizde hep aynı türden piyesler yer almaya devam edecektir.

Yesarizâde Mahmut Esat'in Alexandre Dumas'ın *Kean* adlı eserinden tercüme ettiği *Aktör Kean*[657] adlı oyunu ele aldığı yazıda, ilginç bir bilgi verir. Burada Darülbedayi'nin daha öncesinde tercüme piyes oynamama kararının nedenlerini söyleyerek bu kararından vazgeçtiğini açıklar:[658]

> Hatırımda kaldığına göre vaktiyle Darülbedayi heyet-i edebiye-i muhteremesi, halkın zevk-i edebîsinin Mınakyan repertuarındaki tercüme piyeslerle ve bunlardaki Marki ve Markiz isimleriyle tahriş edildiğini söyleyerek Darülbedayi'de asla ve kat'a tercüme piyes oynatılmamasına karar vermiş, telif piyesler de şayan-ı nazar görülmediği için adapte namı verilen intihal vadisine sayılmış ve bir kere bu meydana girildikten sonra da alabildiğine at oynatılmıştı. Geçen sene Darülbedayi sanatkârları bilmem kaçıncı defa olarak iki partiye ayrıldığı ve heyet-i edebiyenin mükerreratı buz üstüne yazılmağa başlanıldığı zaman Ferah Tiyatrosu'nda temsil vermekte olan Ertuğrul Muhsin ve arkadaşları fikre ve hisse hitap eden kıymetli eserler yanında bir de tercüme piyes oynadılar.

Tiyatronun perde arkasındaki hayatını anlatan bu oyunu oldukça beğenen Refik Ahmet bu tür tercüme piyeslerin temsilini "ne idüğü belirsiz adapte eserlere" tercih eder. Bu sayede halkımıza sanat zevki "bir sürü abur cuburla" değil, önemli Batı sanatından örnekler verilerek aktarılacağını ve böylece topluma büyük hizmet edileceğini belirtir.

Bedia Muvahhit Hanım ve Muvahhit Bey'in Fransızcadan adapte ettikleri *Kır Çiçeği* piyesini naklederken bazı değişiklikler yaptıklarından bahseder.[659] Orijinalinde

---

[656] Refik Ahmet, "Temaşa: Hüsmen Ağa", *Vakit*, nr. 3192, 20 Teşrinisani 1926.

[657] Yazıda oyunun ismi "Aktör Kin (كين)" şeklindedir. Alexandre Dumas'nın gerçekte yaşamış olan İngiliz aktör Edmund Kean'ın hayatını anlattığı oyununun orijinal ismi *Kean*'dir. Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Dumas (30.09.2022). Ayrıca Refik Ahmet Sevengil'in Türk Tiyatrosu Tarihi kitabında bu piyes adı *Aktör Kim?* olarak geçmekte. Refik Ahmet Sevengil eleştiri yazısında *Aktör Kin* olarak bahsettiği eserin, kitaptaki isminin değişmesini bir baskı hatası olarak düşünmekteyiz. Bkz. Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, s.589, s. 794, s. 821.

[658] Refik Ahmet, "Temaşa: Aktör Kin", *Vakit*, nr. 2972, 7 Nisan 1926.

[659] Refik Ahmet, "Temaşa: Kır Çiçeği", *Vakit*, nr. 3158, 16 Teşrinievvel 1926.

dört perde olan oyun adaptasyonda üç perdeye düşürülmüş ve oyunun sonu başka bir şekilde bitmiştir. Buna karşın piyesteki karakterlerde Türk "seciyesine" uymayan yerleri göstererek nasıl düzeltilebileceğine dair fikirler verir:

> Bunun haricinde belli başlı bir değişiklik yapılmamıştır. Halbuki karakterlerde Türk seciyesine uygun olmayan bazı yerler vardır. Bunların tebdili eseri daha ziyade bize mal etmiş olurdu. Mesela bizdeki taşra zengini ile İstanbul zengini arasında fark Fransa'dakinden fazladır. Bu itibarıyla birinci perdede Rasim Bey'in şahsiyetini anlamakta güçlük çekiyoruz. Bu, İstanbul'da yetişmiş, görmüş, geçirmiş ve Anadolu'ya çekilerek çiftliğinde yaşamaya başlamış pişkin bir adamdır. Veya böyle olması lazımdır. Halbuki birinci perdede bazen öyle birbirini tutmayan şeyler söylüyor ki onu kâh İstanbul'a yeni gelmiş bir dışarlık zengini kâh mutaassıp bir ihtiyar, kâh yenilikleri çabuk kavrayan uyanık fikirli bir adam zannediyoruz ve bunların hangisi olduğunu tayinde şaşırıyoruz.

Refik Ahmet, piyeste Gelin Nilüfer Hanım'ı da bizim için gereğinden fazla dik başlı hatta fazla "terbiyesiz" bir kadın olarak gösterir. Piyeste bu karakteri biraz daha "yontup işlemek" gerektiğini söyler.

Darülbedayi'nin temsil ettiği ve İsmail Galip [Arcan]'in Fransızcadan adapte ettiği *Çıntır Hoşnutyan*'ı ele aldığı yazısında herkesin ciddi eserler beklediğini söyleyerek hem Darülbedayi'nin hem de Milli Sahne'nin sürekli olarak vodvil sahnelemelerinden yakınır.[660] Bunun nedeni olarak tiyatro kumpanyalarının ciddi bir piyes sahnelediklerinde seyirci bulamamalarını gösterir. Bu kumpanyaların ciddi bir iki oyun temsil ettikten sonra para kazanmak için mecburen vodvil sahnelediklerini dile getirir. Darülbedayi'nin *Kır Çiçeği* gibi "rakik ve hissi", *Mütehakkim* gibi "haşin ve ciddi", *Kin Yarası* gibi hailevî" piyeslerden sonra mecburen *Hocanın Eşeği*, *Kördüğüm* ve son olarak da *Çıntır Hoşnutyan* gibi vodvillere döndüğünü ifade eder.

Darülbedayi'nin sahnelediği Halit Fahri [Ozansoy]'un Fransızcadan adapte ettiği *Mütehakkim* adlı piyesini tenkit ettiği yazısında, eseri 3 perdelik trajedi olarak tanımlar. Piyesin gerçek hayatta görebileceğimiz trajedilerden birisi olduğunu vurgular. Eseri çok başarılı bulan Refik Ahmet, eserin başından sonuna kadar iyi bir şekilde tahlil edilen "tahakküm" hissini gerçek hayatımızda gördüğümüzü ifade eder:[661]

> Bir piyes ki ilk sahnesinden son meclisine kadar dakik bir ölçü ile yazılmış, temaşageri çekip sürükleyen vaka üç perdeye mükemmel bir sanatla hiss-i tecessüsü daima taze bulunduracak şekilde tevzi' edilmiş, başından sonuna kadar bir psikoloji, üstadâne bir tahlil ile gösterilmiştir. "Tahakküm" hissi bu eserde teşrih masasına upuzun yatırılmış, her haleti, her safhası ayrı bir canlılıkla temaşgere irâe edilmiştir. Bu haşin ve haşyet-engiz ruh hastalığı, tadı damağı buruşturan ve acı bir lezzeti olan olgun bir dağ meyvesi gibi cazip bir

[660] Refik Ahmet, "Temaşa: Çıntır Hoşnutyan", *Vakit*, nr. 3221, 19 Kânunuevvel 1926.
[661] Refik Ahmet, "Temaşa: Mütehakkim", *Vakit*, nr. 3172, 31 Teşrinievvel 1926.

> halde gözlerimizin önüne konuluyor. Hastalığın seyrini göstermek için hazırlanılan vakayı ve bu vakanın cereyan ettiği aileyi ise doğrudan doğruya kendi hayatımızın içinde buluyoruz, o, bizzat bizim hayatımızdır, hayatımızı dolduran faciaların en müthişlerinden biridir.

İsmail Galip [Arcan]'in Fransızca *Karanlıktaki Kız* oyunundan adapte ettiği *Kin Yarası* adlı trajediyi Türk sahnesi için biraz yeni olan bir "edebiyat piyesi" olarak tanımlar. Korku edebiyatı olarak gördüğü bu türün nasıl ortaya çıktığına dair açıklamalar yapar:[662]

> Marazi hissiyatların ve yorgun muhayyelelerin şiir ihtiyacı korku edebiyatını doğurdu. Bazı zayıf seciyeler vardır, karanlık onlar için dehşetnâk haileler saklar, gecenin içinde uluyan bir köpeğin sesi sinirleri üstünde bir testerenin gidip geldiği vehmini verecek kadar hevl-nâktır.

Kin Yarası'nı bu tür eserlere örnek olarak gösteren Refik Ahmet, piyesin seyircide korku yaratmak amacıyla yazıldığını dile getirir.

c. 1927-1932 Dünya Tiyatrolarından Örnekler:

Muhsin Ertuğrul'un 1925'te iki seneliğine Avrupa tiyatrolarını daha yakından incelemek amacıyla yurtdışına gitmesi ve 1927'de ülkeye geri dönmesiyle tiyatro oyunlarında büyük değişimler başlar. 1927'den sonra artık hedeflenen tiyatro anlayışı sağlam bir şekilde oturmaya başlar. Artık sadece Fransız tiyatro oyunları ve adaptasyon yerine Rus, Alman, İngiliz, İskandinav tiyatrolarına ait birçok oyun başarılı bir şekilde sahnelenmeye başlar. Artık adaptasyon yerine dünya tiyatrolardan tercümeler yer almaktadır. Dünya tiyatroları yanında başarılı telif piyesler de meydana çıkmaya başlar.

Ayrıca Niyazi Akı'nın *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış* adlı eserinde belirttiği gibi 1927'lerde yazarlarımız tiyatroya faydacı bir anlayışla bakar ve ondan, yeni baştan yaratılmakta olan vatanın insanına, başardığı büyük inkılap etrafında geliştirilmesi gereken duygu ve düşünce bakımından yardımcı olmayı beklerler. Bütün kurumlarıyla kendini yenileme yolundaki Türkiye'nin, kendi içyapısına ve yabancı devletlerle ilişkilerine dokunan prensipleri henüz çizmeye başlamış yeni devletin, sanat anlayışının da hiç şüphesiz faydacı olması gerekmektedir. Böylece tiyatro da diğer güzel sanatlar gibi 1928 anayasasındaki "cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, lâik ve inkılapçı" prensiplerin hizmetine girer.[663] Gazetede bu dönemde neşredilen birçok tiyatro yazısında bu konulara dikkat edildiğini görmekteyiz.

---

[662] Refik Ahmet, "Temaşa: Kin Yarası-Hava Oyunu", *Vakit*, nr. 3175, 3 Teşrinisani 1926.
[663] Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, s. 31.

Bu dönemde göze çarpan ilk tenkit Shakespeare'in *Hamlet* adlı oyunu üzerinedir. Refik Ahmet, Darülbedayi'nin sahnelediği Shakespeare'in *Hamlet*'ini ele alan makalesinde en başta Victor Hugo'nun Shakespeare'le ilgili sözlerini nakleder.[664] Shakespeare'in dünya edebiyatında üç yıldır devam eden şöhretinden, hakkında gerçekte yaşayıp yaşamadığına dair tartışmalara genişçe yer verir. *Hamlet*'i "müreffeh, zeki ve mesut bir adamın aşk ve ikbal yolunda adımlarının altında açan ve kendisine gülen beyaz çiçeklerin üstünden yürürken dimağına giren bir şüpheyle ne müthiş bir ruh inkılabı muvacehesinde kaldığını" gösteren bir eser olarak tanımlar. Eserin içinde yer alan felsefenin günümüzde artık eskidiğinden, insanların artık hoşuna gitmediğini ileri sürer:

> Shakespeare'in "Yaşıyor muyuz? Yoksa rüya mı görüyoruz?" diye soran felsefesi, muhkem kilitlerle örtülü bir sır halinde asırlardan asırlara intikal etmekte olmasına rağmen kaydedilmek lazımdır ki biraz eskimiştir; insanların iradesiz, şuursuz küçük serseri ırmaklar halinde yuvarlanıp koşuşarak hadisâtın onları sürükleyip getirdiği müthiş bir girdaba insıbâb etmekte oldukları hakikati bugün artık pek hoşumuza gitmiyor; fakat bütün bunlar, Shakespeare'in muhalledâtından zevk-yâb olmamıza mâni olmuyor.

Hamlet'i Türkçeye ilk çevirenin Abdullah Cevdet olduğunu hatırlatan yazar, bu çevirilerin ağdalı "katır boncuklu" bir lisanla tercüme edildiğini belirtir. Ertuğrul Muhsin'in tercümesinin Alman yönetmenler tarafından yazılan Almanca eserden çevrilmiş olduğunu ve bunun da "temiz, canlı ve sevimli" bir tercüme olduğunu açıklar. Ayrıca klasik eserlerin sahnelenmesinden hoşlanmayacak kişilerin olabileceğini; fakat tiyatro zevkinin, kültürünün bu tür eserlerin verdiği zevkle artacağını belirtir. Bizde tercüme eserler oynanamaz diyenlere de haksız olduklarını kanıtlayan güzel bir örnek olarak *Hamlet*'i gösterir.

Bir sonraki yazısında *Hamlet*'in Ramazan ayı boyunca dokuz defa sahnelendiğini ve bu dokuz oyunun hepsinde salonun tıklım tıklım dolu olduğunu belirtir.[665] Bunu sevindirici bir gelişme sayar. Ona göre, artık tiyatro seyircisi vodvil gibi hafif oyunlardan ziyade bu türden klasik eserlere daha çok rağbet etmeye başlamıştır.

Shakespeare'in bir diğer oyunu *On İkinci Gece*'yi değerlendirdiği yazısında eserin belirli bir vakayı göstermek için yazılmadığını söyler.[666] Piyesin bir "fantezi" olduğunu ve "tıynetlerimize giydirdiğimiz rengârenk maskeleri kesin, fakat geçici,

---

[664] Refik Ahmet, "Temaşa: Hamlet", *Vakit*, nr. 3318, 26 Mart 1927.
[665] Refik Ahmet, "Temaşa: Tiyatromuzun Bu Ramazan'daki Kazancı", *Vakit*, nr. 3327, 6 Nisan 1927.
[666] Refik Ahmet, "Tiyatro: On İkinci Gece", *Vakit*, nr. 4012, 7 Mart 1929.

küçük neşter darbeleriyle parçalayıp altındaki gülünç cifeyi göstererek" seyircileri eğlendirmeyi amaçladığından bahseder. Eserdeki kişilerin "tayflar" oluğunu ve bunların Shakespeare'in diliyle konuştuklarını belirterek bu konuşmaların "haz ve dimağ" eğlencesi hazineleri olduklarını ifade eder.

Eserlerde Halkçılık prensibine değinen Refik Ahmet Sevengil, Ömer Selahattin [Kantar]'in neşrettiği *Kara Dana* adlı kitabı değerlendirir. Ömer Selahattin'den kısaca bahseden yazar, müellifin bu eserin sahnelenmesi için Darülbedayi'ye ve Milli Sahne'ye müracaat ettiğini; fakat kabul görmediğini belirtir. Eserin daha sonra *Resimli Gazete* tarafından kitap olarak yayımlandığını söyler. Edebiyatımızda ve tiyatromuzda halka değinmeyen, halkın sorunlarını dile getirmeyen eserlerin görüldüğünü ifade ederek sahnelenmeyen bu piyes hakkında neden uzun bir yazı kaleme aldığını açıklar:[667]

> Birçok medeni kıymetlerle beraber edebiyat da okuyanların malıdır ve bizde şimdiye kadar okuyabilenler de az çok parası olanlardır. Bu sebepledir ki edebiyat, bizde şimdiye kadar karnı tok, cebi dolgun sınıfın bir eğlencesi olmaktan ileriye gidememiştir. Ve bu burjuva edebiyatının mevzularını daima aynı müterediî sınıfa ait densizliklerden, entrikalardan, fantezilerden veya doğrudan doğruya kadın açlığından alması da âdet olmuştur.

Ona göre Türk edebiyatının en öncelikli görevi halkı eserlerinde anlatmaktır. Ömer Selahattin'in önemi de burada ortaya çıkmaktadır. Birçok yazar gereksiz konulara değinirken, o küçük bir piyeste halktan, halkın karakterinden bahsetmektedir. Bu eser de "halkçı edebiyatın" istediği gerçekçi bir eserdir. Piyeste yer alan bütün şahıslar mahalli tiplerdir. Başarılı bir eser olmasının yanında tiyatro tekniğine pek uygun olmadığını ileri sürer. Vakanın seyrinin tiyatro sahnesine pek uymayacağını iddia eder.

Darülbedayi'nin sahnelediği Alman yazar Otto Ernst'ten adapte edilen *Yasin Hoca* piyesini değerlendirdiği yazısında, Alman yazarın bu piyesi bizim için yazmış olabileceğini dile getirir.[668] Piyeste eski anlayıştaki bir öğretmenle çağdaş öğretmenin çatışması vardır. Buradan hareketle Refik Ahmet'e göre, "İnkılap Türkiyesi"nde bu eser, seyircisine sanat zevki uzatırken aynı zamanda seyirciyi düşündürür. Medeni hayatın ve insan gibi yaşama hakkının bütün çocuklarımıza temin edilmesi gerektiğini anlatır. Yeni neslin duyan, düşünen ve yapan insanlar olarak yetiştirilmesi yollarını

[667] Refik Ahmet, "Yeni Eserler: Kara Dana", *Vakit*, nr. 3359, 9 Mayıs 1927.
[668] Refik Ahmet, "Temaşa: Yasin Hoca", *Vakit*, nr. 3572, 16 Kânunuevvel 1927.

gösterir. "Muasır ve inkılapçı terbiyenin" hedefini çizen bir eserdir. Refik Ahmet, piyesin eski zihniyeti ve hayatını boşa geçirenleri nasıl eleştirdiğini açıklar:

> Kuvvetli karakterler çizen eser, arada eski zihniyetin timsali muallimleri, mektepten çıktığı zamandan beri eline bir tek kitap almamış olan, vaktini yemek, uyku, iskambil, tavla ve nihayet angarya şeklinde ders ve tekrar iskambil ve tavla ile geçiren heyûlâları, hudut üstündeki genç münevveri, terbiyeci değil, kalem efendisi olan ihtiyar müfettişi, çocuk velilerinin günagûn seciyelerini ayrı ayrı tespit ve tehzil ediyor.

Bir sonraki yazısında, yine Darülbedayi'nin sahnelediği, Halit Fahri [Ozansoy]'nin çevirdiği İtalyan Yazar Luigi Pirandello'nun *Altı Şahıs Muharririni Arıyor* oyununu detaylı bir şekilde tahlil eder. Luigi Pirandello'nun hayatı ve sanat anlayışını kısaca özetler. Piyesin sadece tiyatromuz için değil sanat alemimiz için önemli bir hadise olduğunu belirtir. Bu eserde iki şeyin görüldüğünü söyler. Bunlardan birincisi tiyatronun içi, ikincisi de yazarın "dimağının içi"dir. Luigi Pirandello'nun bu eserdeki amacını açıklar:[669]

> Luigi Pirandello seyircisinin dimağını karıştırıp onu düşündürmeğe başladı mıydı muvaffak olmuş sayılır. Zira o vuzuh düşmanıdır, hiçbir istikrarı kabul etmiyor, hiçbir katiyeti ifade arzusunda değildir. Şu hâlde bu piyesi anladık diyenler aldıkları buruk, seyyal karanlık zevk ile mütehassis olurlarken anlamadık diyenler muharririn muvaffakiyetine bizzat canlı birer delil teşkil ederler. Zira Luigi Pirandello hiçbir şeyin kat'i surette anlaşılamayacağını, her mananın nisbî olduğunu iddia ediyor.

Ayrıca Pirandello'nun belirli, basmakalıp piyes yazma usullerini bir tarafa bırakarak "fikrî kıymeti" ve "garâbet ve müphemiyeti"yle seyirciyi saran, kamçılayan ve güldüren bir piyes yazmak istediğini ifade eder. Bu tür eserleri henüz halkın anlayamayacağını düşünenleri eleştirir. Halkın artık iyi ve kötüyü birbirinden ayırdığını böylece memlekette yavaş yavaş "asil tiyatro zevki"nin geliştiğini iddia eder.

Muhsin Ertuğrul'un Henrik İbsen'den adapte ettiği *Hortlaklar* adlı oyununu değerlendirdiği yazısında, bu eserin birkaç sene önce Ertuğrul Muhsin'in Edebî Tiyatro Heyeti'yle sahneye koyduğunu hatırlatır.[670] Bir önceki yazısında olduğu gibi burada da bu tür oyunları anlayamayacağını ifade eden kişileri eleştirir. Bu iddialara karşı eserde meydana gelen olayların hayatımızın içinde gördüğümüz, tanıdığımız, bildiğimiz olaylar olması sebebiyle halkın çok rahatlıkla anlayabileceğini ileri sürer. Ona göre eser çok başarılı bir şekilde adapte edilmiştir. Olayların geçtiği mekân olarak

[669] Refik Ahmet, "Temaşa: Altı Şahıs Muharririni Arıyor!", *Vakit*, nr. 3587, 31 Kânunuevvel 1927.
[670] Refik Ahmet, "Temaşa: Hortlaklar", *Vakit*, nr. 3594, 7 Kânunusani 1928.

Adapazarı'nda bir çiftlik seçilmiştir. Bu "sıtmalı, hummalı muhit", İbsen'in çizdiği karakterler için gayet uygun bir zemin olmuştur.

Eseri "marazî, bedbin, amansız" bir oyun olarak tanımlayan Refik Ahmet; piyesin seyircide yarattığı hisleri açıklar:[671]

> Seyrederken sinirlerimizin hırpalandığını, yorulduğunu hissederiz. Esasen muharrir de temaşagere bu teellüm ve tefekkürü vermek istemiştir.

Mütercim Sabri Bey'in Alman yazar Schiller'den tercüme ettiği *Hile ve Sonu* adlı piyesi değerlendirdiği yazısında, dünya klasiklerinin dilimize kazandırılmasını takdirle karşılar. Eserin üslubunu beğenmediğini şu sözlerle aktarır:[672]

> Tercüme biraz fazla kitabî idi. Fakat ifadedeki müselseliyet, sıkıcı olmak derecesinde değildi. Hudut tespit edilmiş ve ondan uzak kalınmıştır. Esasen klasik eserlerin üslup ve beyan tarzının başka şekilde tercümeye pek müsait olmadığını da nazar-ı dikkate almak lazımdır.

Macar yazar Ferenc Molnár'dan Nabi Zeki tarafından tercüme edilen *Şatoda Bir Oyun*'u değerlendirdiği yazısında önceki görüşlerini yeniden dile getirir. Piyesin bir komedi olduğunu belirtir; fakat senelerdir bize bıkkınlık veren Fransız komedilerinden olmadığını söyler.[673] Ona göre dünya tiyatrosunda yenilikler, yeni şöhretler vardır. Yeni sanatçılar son senelerde tiyatroya yeni "tertip ve terkip tarzları", piyeslere yeni unsurlar, sahneye yeni bir hava getirmişlerdir. Refik Ahmet, bu dünya tiyatrosunun yakından takip edildiğini takdirle karşılar. *Şatoda Bir Oyun* piyesini de bu yeni tarza örnek olarak gösterir:

> "*Şatoda Bir Oyun*" o eserlerdendir ki tadı biraz mayhoştur, fakat bu buruk lezzet o kadar nefistir, eserin yeniliği, kurulmuş tarzının cazibesi, mevzu'undaki ibtikârîlik o kadar hoş ve calib-i nazardır ki tereddütsüz, temsilin hitamında tiyatrodan memnuniyetle çıkarsınız.

Bu dönemde Abdülhak Hamit'in eski bir piyesi olan *Tezer*'i, Darülbedayi 1928 yılının Ramazan ayında seyircilere şiir gecesi yaşatmak amacıyla sahneler. Refik Ahmet bu piyesten bahseden eleştirisinde, Abdülhak Hamit'in eserlerinde tiyatro unsurunun zayıf olduğunu söyler.[674] Ona göre bu eserler oynanmaktan çok okunmak için neşredilen "muhalled edebiyat sahifeleridir". Bu açılardan bakınca eserin özelliklerini ve Darülbedayi tarafından sahnelenmesinin ne anlama geldiğini açıklar:

> Bu itibarla Darülbedayi'de (*Tezer*)in temsil edilmesi demek, bence bu müstesna şiir bediasının mevzu'u canlandıracak, vakanın geçtiği zamanı hatırlatacak bir şekil ve heyette, sanatkârane bir zarf içinde sahnede inşad edilmesi demektir.

---

[671] Refik Ahmet, "Temaşa: Hortlaklar", *Vakit*, nr. 3594, 7 Kânunusani 1928.
[672] Refik Ahmet, "Temaşa: Hile ve Sonu", *Vakit*, nr. 3642, 24 Şubat 1928.
[673] Refik Ahmet, "Temaşa: Şatoda Bir Oyun", *Vakit*, nr. 3651, 4 Mart 1928.
[674] Refik Ahmet, "Temaşa: Abdülhak Hamit Gecesi", *Vakit*, nr. 3657, 10 Mart 1928.

> Nitekim Darülbedayi eserin etrafında bu havayı uyandırdı, yaşattı. (*Tezer*) masraflı, fakat harikulade güzel dekorlarla, pek muvaffak mizansenle ve iyi ziya tertibatıyla sahneye çıkarıldı.

Abdülhak Hamit'in 47 sene önce yazdığı matbu *Tezer*'i daha önce okuyarak tiyatroya gelen seyircilerin eserin birçok yerini değiştirilmiş olduğunu göreceklerini dile getirir. Bunun sebebinin Abdülhak Hamit'in eseri yeni baştan değiştirip düzeltmesi olduğunu belirtir.

Dikkate değer bir tiyatro tenkidinde ise İsmail Galip [Arcan]'in Fransızcadan adapte ettiği *Avukat Zehra Ferit*'i ele alır.[675] Bu eserin aynı zamanda başka bir adaptasyonunun da *Tiyatro ve Musiki* mecmuasında *Kadın Avukat* adıyla tefrika edilmekte olduğunu iletir. Bu piyesin ilgi çekici tarafıysa, Refik Ahmet'in de belirttiği gibi tam da bu piyesin sahnelendiği günlerde Türkiye'nin ilk kadın avukatları[676] görünmeye başlar. Bu yüzden oyunu "aktüelite bir piyes" olarak adlandırır. Eseri, meslek sahibi kadının ev işleri, kadınlık ihtiyaçları karşısındaki vaziyetini tespit ederek bundan kahkaha çıkarmanın yolunu arayan, sadece "şaka eden" bir piyes olarak tanımlar.

Yakup Kadri'nin *Sağanak* adlı piyesini değerlendirdiği yazısında eserin eski terbiye içinde yetişmiş emekli bir kazaskerin evindeki "ruh perişanlığını" gösterdiğini iletir.[677] Ayrı fikirlerin ve amaçların sembolü olarak bu çatı altında birleştirilen karakterler aracılığıyla eserin "inkılabın yüksek karakterini" ifade ettiğini söyler. Ona göre bu karakter, inkılabı gerçekleştiren nesildir. Bu nesil, zorluklar içinden geçerek ruhunu temizlemiştir. Böylece ortaya "yüksek bir eser" koyabilmiştir. Refik Ahmet bu fikrin çok güzel bir edebiyat lisanıyla söylenildiğini ileri sürer. Eserin bir tiyatro piyesi olarak değil de bir başka edebî tür olarak neşredilse daha başarılı olabileceği düşüncesindedir:

> *Sağanak* okunmak için yazılmış bir eser olsa idi edebiyat kıymetli bir kitap kazanmış olacaktı, *Sağanak* oynanmak için yazılmış olduğuna göre aynı hükmü vermek maalesef kabil olmamaktadır. Zira tiyatro, doğru fikir ve güzel sözle beraber ve bunlardan ziyade teknik mükemmeliyetine ihtiyaç gösteriyor.
>
> Tiyatro tekniği ise roman tekniğinden büsbütün başka bir şeydir.

Yakup Kadri'nin renkli bir üslubu olduğunu söyleyen yazar, tiyatronun kat'i surette bu üsluptan arınmış bir yapıda olduğunu hatırlatır. Yakup Kadri'nin eserin birinci perdesinde bu üslubundan kurtulmuş halde olmasına rağmen diğer perdelerde

---

[675] Refik Ahmet, "Temaşa: Avukat Zehra Ferit", *Vakit*, nr. 3622, 4 Şubat 1928.

[676] Nr. 3584, 28 Kânunuevvel 1927 tarihli nüshada Türkiye'nin ilk kadın avukatı Süreyya Ahmet Hanım'ın bir fotoğrafı ve kendisiyle ilgili kısa bir yazı vardır.

[677] Refik Ahmet, "Tiyatro: Sağnak", *Vakit*, nr. 3987, 13 Şubat 1929.

nesirlerinde yer alan üslubun gözlendiğini dile getirir. Bu durumun da tiyatronun aleyhinde olduğunu savunur.

Darülbedayi'nin temsil ettiği, Şaziye Berin Hanım'ın Fransızcadan tercüme ettiği *Reisin Karısı* piyesini ağır bir dille eleştirdiği yazısında eseri hafif bir vodvil olarak gösterir.[678] Eser çok eski olduğu için içinde artık tiyatro tekniğinde terkedilen birçok unsurun yer aldığını belirtir. Piyesin; "bayağı, aşağılık ve köhne" tuhaflıklarla dolu olduğunu söyleyen Refik Ahmet Darülbedayi'nin sanat anlayışına tamamen aykırı olan bu eseri oynamasını ağır sözlerle eleştirir:

> Fransa için pek mahallî ve bizim için yabancı olan, zekâ ve hisse hitap etmeyen, yeni Darülbedayi'nin san'at telâkkilerine de tamamen aykırı olması lâzımgelen bu eserin oynanması en hafif kelime ile lüzumsuzdu; manasız ve muzurdur da denilebilir: Muzurdur, çünkü zevkleri bayağılaştıracak bir eserdir.

Benzer düşünceleri Fransızcadan tercüme edilen *Kumarbaz* adlı piyesi tenkit ettiği yazısında da dile getirir. Bu eseri dili itibarıyla yerden yere vuran Refik Ahmet, eski hayatımıza uydurulmaya çalışan esere Arapça ve Farsça kelimelerin, terkiplerin doldurulması nedeniyle Darülbedayi'yi ağır bir dille eleştirir.[679] Bu "ahenksiz ve sahte lisanın" seyircilere azap verdiğini dile getirir. Piyesi ne fikre ne de hisse hitap eden "saçmasapan" bir şey olarak görür ve sahnelenmesine anlam veremez.

Sait Ali Bey tarafından Fransızca *Loic le Gouriadec* adlı eserden tercüme ettiği *Zehirli Kucak* adlı piyesi değerlendirdiği makalesinde piyesin, daha önce İstanbul'da filminin de gösterildiğini hatırlatır.[680] Eserin hayatı, fiziksel gerçekleri yansıttığını; "görgüsüz gençlerin" uğradıkları sağlık ve mutluluğu yok eden trajedileri içerdiğini söyler. Eserin konusu frenginin her sınıftan insanda yarattığı tahribattır. Eserin içinde yer alan skolastik felsefeye dayanan düşüncelerin toplumda yarattığı infialler itibarıyla halkın eğitiminde çok önemli bir rol oynayabileceğini ileri sürer:

> İbadet de gizli, kabahat de gizli diyen ve bütün fenalıkları örtbas eden iskolâstik iffet ve ahlâk telâkkisinin sebep olduğu facialar parça parça ibret dersleri halinde eserin orasına burasına dağıtılmıştır. Halkın terbiyesi noktasından ehemmiyetli ve faydalı olan bu kabil eserler mümkün olduğu kadar mev'izeden sıyrılıp temizlenmiş olmalı ki sıkıcı olmak tehlikesinden kurtulsun. Bu kabil eserlerin tesiri, ihtiva edeceği hitabelerden ziyade vak'asıdır.

Friedrich von Schiller'in *Haydutlar* adlı eseriyle dikkat çekici iki yazı aynı ana başlık altında neşredilmiştir. Bunlardan birincisi "Tetkik" alt başlığıyla Mehmet Selim imzalı yazıdır. İkincisi de "Tenkit" alt başlığıyla Refik Ahmet'in makalesidir.

---

[678] Refik Ahmet, "Tiyatro: Reisin Karısı", *Vakit*, nr. 4221, 10 Teşrinievvel 1929.
[679] Refik Ahmet, "Tiyatro: Kumarbaz", *Vakit*, nr. 4235, 24 Teşrinievvel 1929.
[680] Refik Ahmet, "Tiyatro: Zehirli Kucak", *Vakit*, nr. 4228, 17 Teşrinievvel 1929.

"Tetkik"te Mehmet Selim, *Haydutlar*'ın Almanya'da büyük bir ses getirdiğini söyler. Schiller'in sanat anlayışını ve Goethe'ye hayran olduğunu belirtir. Eserini bu hayranlık çerçevesinde meydana getirdiğinden bahseder. Eserin zamanın münekkitleri tarafından nasıl değerlendirildiğini ve Schiller ve Goethe'nin tarzları arasındaki farkı açıklar:[681]

> "*Haydutlar*"da bazan aşırı derecede dehşet ifade eden vaziyetleri, gayr[-]ı tabiîlikleri, karakter zaifliklerini münakaşa edilebilir mahiyette telâkki eden münekkitler, eserin beş perde içinde kar'i ve temaşageri heyecandan heyecana gayr[-]i ihtiyarî sürükleyip götürmesini, kıymetini artıran başlıca hususiyeti olarak kabulde müttefiktirler.
>
> Götenin sakin ve derin hususiyeti yanında Şillerin coşkun ve taşkın ifade ve tebliğ tarzı, üstadın perestişkârı üzerindeki bütün tesirlerine rağmen, daima bariz bir hususiyet olarak seçilir. Bunu "*Haydutlar*"ında bilhassa görüyoruz.

Refik Ahmet, *Haydutlar*'ın yazılış tarzıyla, üslubuyla, fikirleriyle ve yazıldığı dönemin sanat şekillerinden bir örnek olması yönüyle önemli bir eser olduğunu ileri sürer. Bu tür klasik eserlerin eski olması sebebiyle günümüzde yadırganabileceğini; fakat eski devir hayatının, düşünce ve duygu dünyasının nasıl olduğunu görmek için seyredilmesi gerektiğini ileri sürer. Eserdeki yer alan fikirleri açıklar:[682]

> Fredrik fon Şiller, bize *Haydutlar*'da cezasız kalmıyan fenalığı, hilkatin seyrini değiştirmek için insan kuvvetinin kâfi olmadığını, gökten yeryüzünü idare eden karanlığın, hain ve kör tesadüflerin eseri olan zulmü, ceberutu, kahrı ve lûtfile her zaman her şeye rağmen şuursuz yürüyüşünde devam edeceğini söyler.

Cevdet Kudret [Solok]'in *Tersine Akan Nehir*'ini tenkit ettiği yazısında Refik Ahmet'e göre piyesin ismi, içeriğine çok uygun bir şekilde seçilmiştir. Eserin konusu daima geçmişi düşünen, geçmişte yaşayan ve ruhun sonsuzluğuna inanan bir gencin düşünceleridir. Bu genç geçmişte, başka bir yerde ve başka bir şekilde yaşadığına inanmaktadır. Ayrıca "tenasüh"e de inanır. Bu düşünceler etrafında meydana gelen ruh hastalıklarının tahlilini içeren bir piyestir. Tiyatro tekniğine uygun bir eser olarak gördüğü piyesin yabancı tiyatro yazarlarının tesirleriyle yazıldığını iddia eder:[683]

> -Şu halde fevkalâde güzel bir eser!
>
> Diye düşünüyorsunuz; evet, böyle olacaktı, eğer eserin mevzuunda Şitrindberg'in, düşünüş ve hayatı görüş tarzında Pirandello'nun, konuşmada Şekspir'in büyük tesirleri apaçık meydanda olmasa…
>
> Cevdet Kudret Bey'in eserini seyrederken *Cehennem*'i hatırlıyoruz, Hamlet'ten sözler işitir gibi oluyoruz.

---

681 Mehmet Selim, "Darülbedayi'de Haydutlar: Tetkik", *Vakit*, nr. 4311, 9 Kânunusani 1930.

682 Refik Ahmet, "Darülbedayi'de Haydutlar: Tenkit", *Vakit*, nr. 4311, 9 Kânunusani 1930.

683 Refik Ahmet, "Tiyatro: Tersine Akan Nehir", *Vakit*, nr. 4332, 30 Kânunusani 1930.

Mebrure Hurşit'in *Fazilet Kuklası* adlı oyununu eleştirdiği makalesinde eserin ne telif ne tercüme ne de adapte bir piyes olduğunu söyler.[684] Mebrure Hurşit'in piyesi Maurice Dekobra'nın bir romanından tiyatroya uyarladığını açıklar. Müellifin ilk eserini bir romandan uyarlaması ve tiyatro tekniği bakımından zayıf olması açısından yetersiz bulur. Eserde birçok aksaklığın olduğunu ileri süren Refik Ahmet, Fransız tiplerin konuştukları "lehçe"yi "aşağılık alaturka külhanbeyi" lisanı olarak tanımlar. Özellikle piyeste karakter gelişimlerinin anlamsız olduğuna değinir:

> Eserde izah edilmeden geçilen bazı noktalar da var. Meyhaneden alınıp eve götürülen apaş kadın, ancak bir ay içinde pek terbiyeli, faziletli bir hanım oluveriyor, o kadar ki kendisini bataklıktan kurtaran yüksek sınıf kadının, kocasının arkadaşlarile münasebette bulunmasına mâni oluyor.
>
> Bu kadın, bu kadar kısa bir zamanda hangi müessirin tesirile bu kadar değişiyor? Karşısındaki örnek ilk fırsatta kocasına hizmet eden kadın olduğuna göre…

Mebrure Hurşit'in tiyatro yazarlığına geçmek istiyorsa doğrudan bir telif eser meydana getirmesini ya da yüksek yabancı tiyatro eserlerinden birini alıp aynen tercüme etmesini tavsiye eder.

Darülbedayi'nin sahnelediği Fransız yazar Marcel Pagnol'dan İsmail Galip [Arcan] ve Hasan Rasim [Us] tarafından tercüme edilen *Topaz*'ı detaylı bir şekilde tenkit eder. Piyesi, I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan insanı ve onun hayatını anlatan bir eser olarak tanımlar. Yeni bir eser olmasına rağmen savaştan önceki dönemin usulüyle yazıldığını dile getirir. Esere başarı ve rağbet kazandıran özelliğinin bu usûl olduğunu belirtir. *Topaz*'ın savaşın toplum hayatı üzerindeki etkilerini incelerken içinde yaşadığı burjuva muhitinde üç tipten bahsettiğini dile getirir:[685]

> Bunlardan biri harpten evvelki nesle mensup idealist eski burjuvadır. İdealist, fakat onun ideali biri birini kovalıyarak değişen ve daima yeni ve hayat ve yeni fikirler getiren asırların sürati karşısında köhne bir hayalden, vehimden başka bir şey değildir.
>
> (…)
>
> Cemiyette ve eserde görülen ikinci tip, gene harpten evvelki nesle mensup, fakat realist yeni burjuvadır. Realist, fakat onun realizmi idealist burjuvanın idealizminin hakikat sahasına konulması demek değildir.
>
> (…)
>
> Müellifin cemiyette ve eserinde bize gösterdiği üçüncü tip, harpten sonra doğan burjuva çocuğudur; fakat "Namussuz adam itibar görür mü?" sualine "Otomobili olduğu için itibar görür" cevabını veren çocuk.

[684] Refik Ahmet, "Tiyatro: Fazilet Kuklası", *Vakit*, nr. 4340, 7 Şubat 1930.

[685] Refik Ahmet, "Tiyatro: Darülbedayi'de Topaz", *Vakit*, nr. 4576, 4 Teşrinievvel 1930.

Refik Ahmet'e göre, eserin dünyada bu kadar rağbet görmesinin nedeni kolay anlaşılmasıdır. Ayrıca dağılmakta olan Avrupa burjuvazisinin iç yüzünü göstererek onunla alay etmesi sebebiyle halkın hoşuna giden bir eser olmuştur.

İmzasız olarak neşredilen başka bir yazıda, Darülbedayi'nin sahnelediği Henry Bernstein'ın *Melo* piyesi değerlendirilir. Bernstein'ın piyeste birçok tiyatro tarzını denediğini ve içinde birçok vakayı anlatmaya çalıştığını söyler:[686]

> "*Melo*" kelimesini her şeyden birer parça karışık diye tarif edebiliriz. Filvaki bu piyeste Bernştayn tiyatro ve sahne tarzlarından dram, komedi, pantomim, sinema, musiki, meldram v.s. ile edebiyatta mevzu addedilen vak'a, his ve ruh tahlili, aşk, izdivaç, dostluk, kadınlık, annelik, ihtiras, şüphe, merhamet, din, san'at, gibi birçok elemanları bir araya toplayıp karıştırdıktan sonra onları en eski ve yeni edebî mekteplerin adesesinden geçirerek vermek istemiştir.

Hasan Rasim [Us], Darülbedayi'nin temsil ettiği Seniha Bedri'nin Suderman'dan tercüme ettiği *Namus* adlı piyesi ele aldığı tenkidinde piyeslerle ilgili farklı bir konuya değinir.[687] Bir tiyatro eserinin asıl başarısının yazarından çok temsilinde görev alan oyuncuların kudretinde olduğunu savunur. Yabancı dillerden Türkçeye tercüme edilen eserlerin kötü olarak adlandırılmasının sebebinin eserin kendisinde olmadığını, eserin temsilinde olduğunu ileri sürer:

> Bir tiyatro eseri yazılıp bitmekle vazifesini yapmış sayılmaz; sayılamaz. Muharrir tiyatrosunun muvaffakiyetini onu temsil eden ve edecek san'atkârların kudretine bağlıdır. Sahnemizde, şöhretini dillerde ve kitaplarda okuduğumuz az mı eser oynanmıştır?
>
> Hayır! Bunlar sevilmiş midir; tutmuş mudur? Pek az… Niçin? O halde bunu eserin kötülüğünde değil; temsilinde aramamız lâzımdır. Lisanımıza çevrilen eserlere kötü diyemeyiz, çünkü temsil edildiği memleketlerde eserin mevzuuna dil uzatan bulunmamış, bilâkis methedilmiş, göklere çıkarılmıştı; günlerce, hatta senelerce münakaşa edilmiş, sonra iyi, çok iyi, fevkalâde sıfatlarını hakkile kazanmış eserlerdi.

Hasan Rasim'e göre, bu açılardan bakıldığında halkımızın iyi eserleri anlamadığına dair hükümler geçersizdir. Hakkıyla temsil edilen piyesler halk tarafından yoğun bir şekilde rağbet görmektedir. *Namus* da iyi bir eser olmasının yanında Darülbedayi tarafından kötü bir şekilde temsil edildiği için başkaları tarafından başarısız bir eser olarak yorumlanabilir.

Hasan Rasim'in piyeslerin kötü olarak görülmesine dair düşüncelerine karşı Refik Ahmet, Reşat Nuri [Güntekin]'in Octave Mirbeau'dan adapte ettiği *İş Adamı* adlı piyesini ele aldığı yazısında farklı görüşler dile getirir.[688] Ona göre, bir

---

[686] İmzasız, "Tiyatro: Melo", *Vakit*, nr. 4610, 8 Teşrinisani 1930.

[687] Hasan Rasim, "San'at Âleminde: Namus Nasıl Temsil Edildi?", *Vakit*, nr. 4933, 3 Teşrinievvel 1931.

[688] Refik Ahmet, "Tiyatro: İş Adamı", *Vakit*, nr. 5029, 8 Kânunusani 1932.

memleketin tiyatrosu o memleketin dilinin en güzel, temiz ve doğru bir şekilde konuşulduğu yerdir. Güzel bir dil, tiyatrodan beklenilen zevklerden biridir. Bizim sahnemizde oynanan eserlerin birçoğundan şikâyet edilmesinin nedeni tercümelerdeki bozuk Türkçedir. Bu kusurlar yüzünden, tiyatro eserlerimizden dilinin temiz, tatlı, ahenkli ve doğal olması beklenmektedir. Halbuki bu özellikler her eserde mevcut olmalıdır. Refik Ahmet, *İş Adamı* piyesinin lisanını başarılı bulduğunu şu sözleriyle dile getirir:

> Reşat Nurinin muvaffakiyeti yalnız dilinin güzelliğinde, lisana hâkimliğinde ve tercümenin mükemmelliğinde değildir; tercüme edilen eserin intihabındaki isabeti de ayrıca kaydetmek lâzımdır.

d. 1932-1938 Dünya Tiyatrolarından Tercümeler, Farklı Tekniklerle Telif Piyesler:

1931'de Türk Tarih Kurumu'nun, 1932'de Halkevleri'nin kurulmasıyla cumhuriyetçi ruhun aşılanması bir amaç haline gelir. Bundan sonra Kurtuluş Savaşı heyecanı ve o devrin dinamik ruhu, biraz geç olmakla beraber tiyatromuzu etkilemeye başlar. Mütareke yıllarına, ilk uyanışa ve savaş yıllarına dönülür. Daha sonra onarıcı ve idealist bir devrin atılımlarıyla ilgilenilir ve nihayet tiyatromuz sosyal, gerçekçi, bireysel ve estetik yörüngelere oturur.[689]

Tiyatromuzda bu gelişmeler yaşanırken gazetedeki tiyatro eserlerine yönelik eleştiri yazıları sayılarında geçmiş yıllara göre bir düşüş gözlemlenmektedir. Şehir Tiyatrosu başta olmak üzere çeşitli profesyonel kumpanyaların sahnelediği oyunlar yanında Halkevleri'nde ya da liselerde amatör gençlerin temsil ettiği çeşitli eserler üzerine Macide Macid Taş imzalı yazılara *Kurun [Vakit]*'un *Gençlik* ekinde yer verilmiştir.

Bu dönemde ciddi telif eserlerin arttığını ve bunlarla birlikte tiyatro tekniğinin de değişmeye başladığını görmekteyiz. Bu dönemde Nazım Hikmet, Necip Fazıl'ın telif tiyatro eserlerine ve Faruk Nafiz'in Türk tarih tezlerine yönelik eserlerine yönelik tenkitler dikkat çekicidir. Özellikle bu dönemde sinemanın ön plana çıkmasıyla birlikte Nazım Hikmet'in sahnelediği piyeslerdeki sahnelerin hareketliliği sinemayla karşılaştırılarak tenkit edilmiştir. Sahnelenen piyeslerin yanında 1932'den sonra artan tercüme faaliyetleriyle birlikte bu dönemde yoğun bir şekilde kitap olarak intişar eden tercüme ve telif tiyatro eserlerine yönelik yazılar ön plana çıkmaktadır.

---

[689] Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, s. 32.

Bu dönemdeki ilk eleştiri Refik Ahmet Sevengil'in, Nazım Hikmet'in telif piyesi *Kafatası*'nı ele aldığı yazısıdır.[690] Refik Ahmet, eserin dünyanın gittikçe "iktisadîleşerek alacağı şekli" tasavvur ettiğini söyler. Ona göre eserde toplumun korkunç geleceğine ait çeşitli durumlar kuvvetli bir şekilde gösterilmektedir. Bu gösterilen noktalar "şiddetli bir hicviyenin mısralarına" benzer. Eserde yaratılan tipler canlıdır. "Teşhir, entrika, düğümler" ve sonuç güzeldir, tiyatro tekniği ise mükemmeldir. Eserin dile getirdiği fikri basit olarak adlandıran Refik Ahmet, bu basitliği modern tiyatro anlayışı için önemli olduğuna dair açıklamalar yapar:

> Yirminci asrın edebiyattan istediği kolay anlaşılır, sade, hareketli, vakası bol ve mütenevvi olmaktır. Zira yirminci asrın adamı, geçinmek için kazanmak, kazanmak için çok çalışmak mecburiyetindedir ve uzun tahlilleri, tasvirleri, tetkikleri okuyabilecek kadar bol vakitli değildir.
>
> "*Kafatası*" piyesi yirminci asrın edebiyattan istediğini verebilecek şekilde yazılmıştır: Üç perde, on beş tablo teşkil etmek üzere daima değişen, hareketli, canlı, fakat sade bir surette tertip olunmuştur.

Nazım Hikmet'in bir diğer eseri 3 perdelik komedi olan *Bir Ölü Evi*'ni değerlendirdiği yazısında eserin tamamen mahallî olduğunu, kuvvetli gözlem gücüyle kaleme alındığını ifade eder. Türk âdetlerini bu piyeste çok canlı bir şekilde tasvir eden bir "hicviye" olarak adlandırır. Ona göre eserde yaratılan tipler kuvvetlidir. Eski usul tip komedisi ve hicvi bünyesinde barındırır. Eserde sözlerden çok hareketler üzerinde durulduğunu belirtir:[691]

> Eserde sözden ziyade manzaraya ve hareketlere ehemmiyet verilmiştir. Seyirciye birçok manzaralar gösterebilmek, realiteyi daima göz önünde bulundurmak için üç perde on beş tablo üzerine tertip olunmuştur.

Nazım Hikmet'in başka bir piyesi *Unutulan Adam*'ı ele aldığı yazısında Refik Ahmet, bir piyesin başarılı olması için üç madde sayar.[692] Bunlardan birincisi piyesin iyi olmasıdır. İkincisi oyuncuların iyi temsil etmesidir. Üçüncüsü de piyesin sahnelenmesinin iyi olmasıdır. Saydığı bu üç madde etrafından Nazım Hikmet'in piyesini değerlendirir. Eserin bir psikolojik piyes olduğunu söyler. Çok tanınmış bir kişinin günün birinde unutulduğunda hayal kırıklıklarını ve içine düştüğü yası ve hiçlik duygusunu anlatan bir eser olduğundan bahseder. Bu küçük mevzuyu Nazım Hikmet'in çok güzel bir şekilde süsleyip genişlettiğini ve şiirli bir ifadeyle anlattığını ifade eder.

---

690 Refik Ahmet, "Tiyatro: Kafatası", *Vakit*, nr. 5096, 17 Mart 1932.

691 Refik Ahmet, "Tiyatro: Bir Ölü Evi", *Vakit*, nr. 5324, 4 Teşrinisani 1932.

692 Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Unutulan Adam", *Kurun [Vakit]*, nr. 6145, 14 Şubat 1935.

Şehir Tiyatrosu'nun temsil ettiği Necip Fazıl'ın *Tohum* adlı piyesiyle ilgili düşüncelerini açıkladığı yazısında Necip Fazıl'ı Yunus Emre'den sonra gelen ve 14. yy. mistisizmiyle yaşayan ve sanatçı karakterinin bütün özelliklerini, kaprislerini bünyesinde taşıyan bir şair olarak tanımlar. Tohum'u 20. yy'da sahneden silinmeye başlayan edebî geleneğe bağlı bir eser olarak değerlendirir:[693]

> İdareleri sanat mütehassıslarının elinden alınıp gişe memurlarına verilen yirminci asır tiyatrolarında edebiyat sahneden kovulalı çok oldu; Necip Fazıl'ın Türk sahnesine çıkan ilk piyesi ise üslûbu, söz sanatları ve tiratları ile ananeye sadık bir edebiyat eseridir.

Eserin gayet klasik bir tarzda, 20. yy.ın anlayışına meydan okuduğunu söyler. İçinde bol hareket ve değişiklik yerine fikir unsurunun kuvvetli bir şekilde yer almaktadır:[694]

> Tohum piyesi ferdiyetçi bir idealizmin teşrihidir, bu davayı anlatma yolunda -muharririn sözleriyle- mahrem benliği fikirlerinde, fikirleri aksiyonlarında ve aksiyonları memleket müdafaasında gizli bir şahsiyetin desenidir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın Necip Fazıl Kısakürek'in 1935'te yayımlanan ilk tiyatro eseri *Tohum*'la ilgili düşüncelerini dile getirdiği yazısı göze çarpar. Cahit Sıtkı yazısında Necip Fazıl'ın sanat anlayışıyla ilgili düşüncelerini şiirsel bir dille aktarır.[695] Ona göre Necip Fazıl, insan ruhunun derinliklerindeki gizli sırları anlatarak "ebedileştirmenin sırrını bilen", bir yandan Yunus Emre'yi bir yandan Baudelaire'i hatırlatan mistik bir şairdir. Tiyatro sanatçıyı halkla temas ettirebilecek en önemli sanat türüdür. Her çeşit yazarın da "şahsiyeti etrafında mahşer kalabalığı, bir âyin şenliği görmek" isteğiyle tiyatroya karşı ayrı bir zaafı vardır. Necip Fazıl gibi şair seçkin bir okuyucu kitlesinin "aydınlık ve şuurlu hayranlığını", güzeli çirkinden ayırt edemeyen bir kalabalığın "fani alkışlarına" tercih eden bir "nasir" sanatçılardandır.

"Kaldırımlar" şairi Necip Fazıl'ın bu eseriyle tiyatroya adım atmasını en sonunda gerçekleşecek bir adım olduğunu belirten Cahit Sıtkı, *Tohum*'un geçmişten günümüze kadar gelmiş olan "ruh ve madde" tartışmasını irdelediğini açıklar:[696]

> Edebiyatımızın bulutlu göklerine bir kavsikuzah çizen bu atlayış, hakikatte, Necip Fazıl için, Necip Fazılın tefekkür dünyası için, ne zamandan beridir olgunlaşa olgunlaşa dallarını kıracak bir raddeye gelen meyvelerin çatlayıp düşmesi kadar tabiî ve deruni bir zaruretti; zira "*Tohum*" Eflâtundan Bergsona kadar insanlığın yüzyıllardır yetiştirdiği bütün büyük kafaların uykusunu kaçırmış olan bir meseleyi ruh ve madde münakaşasını diriltmekte,

---

693 Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Tohum", *Kurun [Vakit]*, nr. 6398, 1 İkinciteşrin 1935.
694 Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Tohum", *Kurun [Vakit]*, nr. 6398, 1 İkinciteşrin 1935.
695 Cahit Sıtkı Tarancı, "Sanat: Necip Fazıl ve Piyesi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6401, 4 İkinciteşrin 1935.
696 Cahit Sıtkı Tarancı, "Sanat: Necip Fazıl ve Piyesi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6401, 4 İkinciteşrin 1935.

> Necip Fazılın bütün estetiği ise özün kabuğa, ruhun maddeye üstünlüğü prensibine dayanmaktadır.

Necip Fazıl'ı, şiiri kelimeler arasındaki ilişkilerden doğduğuna inanan "cins şairlerden" biri olarak gösteren Cahit Sıtkı, şairin *Ben ve Ötesi*'nde şiirin büyüsü bozulur endişesiyle fikirlerini "bulutlar ve sisler arkasında" gizlemeye mecbur kaldığını belirtir. *Tohum*'la nesrin sınırları içine girerek "bulutları ve sisleri" dağıttığını; "kafasındaki sonsuzluk bahçesinin kapısını" tamamen açtığını ifade eder. *Tohum*'u, Necip Fazıl'ın bugünkü edebiyatımızın temel taşlarından birisi olduğunu kabul etmekte zorlanan insanları tereddütlerinden kurtaracak önemli bir eser olarak gösterir.

Tohum'la ilgili bir başka değerlendirme Osman Cemal Kaygılı'nın "Necip Fazıl'ın Tohum'u Başka Bir Tohumdur" başlıklı yazısında yer alır. Yazısının başında Necip Fazıl'ın piyesiyle ilgili tiyatro tekniğe uygun olmadığına dair eleştirilere cevap niteliğindeki ifadeleri nakleder:[697]

> Zaten *Tohum*cunun kendisi de söylüyor ki, benim piyesim tam sahne için, yani bugün sahne tekniği denilen şeye tıpatıp uygun olsun diye yazılmış bir eser değildir. Ben, onu içimde nasıl doğduysa öylece karaladım ve sahneye öylece verdim. Onun için benim piyesimde bugünkü tiyatrocu kafasiyle sahne işlerine uymıyan yerler varsa ona ben karışmam. Ben, kafamda doğan bu fikri sahneye hareketi, enteriki bilmem nesi tastamam ölçülü bir piyes diye vermedim. Onu ben oraya mütenevvir bir şiir diye verdim.

Osman Cemal Kaygılı, piyesin sahneye aykırı bir yerinin olmadığını ve piyeste hiçbir aksaklık görmediğini söyler. *Tohum*'un bazı yerlerinde anlaşılamayan ufak tefek yerlerin olabileceğini, bunun da normal olduğunu ifade eder. Ona göre, bir şair eserinin her yerini herkes anlayabilsin diye tamamen açık bir şekilde yazmaz. Ayrıca *Tohum*'la ilgili Peyami Safa'nın "birinci perdesi için mektep temsili, ikinci perdesi için de bir melodram kokusu veriyordu" sözlerine karşı çıkar. Birinci perdeye mektep temsili yakıştırması yapmasının haksızlık olduğunu dile getirir. İkinci perdenin de hiçbir şekilde melodramla alakasının olmadığını ileri sürer. *Tohum*'un yüzyıllardır söylenen "madde yok, ruh var" görüşünü çok şairâne ve felsefi bir şekilde ifade ettiğini belirtir.

Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak*'la ilgili bir kısa bir tenkit yazısı Öğretmen Selçuk Milâr imzasıyla neşredilir. Piyesin sahnelenmesinden önce "gazetecileri ve gazeteciliği düşürüyormuş" şeklinde dedikoduların çıktığından; ancak

---

[697] Osman Cemal Kaygılı, "Görüşler: Necip Fazıl'ın Tohum'u Başka Bir Tohumdur", *Kurun [Vakit]*, nr. 6409, 12 İkinciteşrin 1935.

akıl sahibi birkaç yazarın duruma müdahale ederek dedikoduları bastırdığından bahseder. Necip Fazıl'ın bir mesleği hedefleyecek derecede dar bir çerçeveyi değil, insan tipi kadar geniş bir dünyayı hedeflendiğini belirtir. Eserin neyi anlatmaya çalıştığını Schopenhauer'un insanla ilgili tanımını alıntılayarak açıklamaya çalışır:[698]

> Hayır, eser kâinatın en güzel mevcudu olan mütekâmil insan karşısında, gene kâinatın en kötü mevcudu olan aşağılık insan aleyhindedir. Daha doğrusu, ruhî hayatımızdaki en korkunç uçurumların fotoğrafisi olan eser, hiçbir şeyin aleyhinde değildir. Şopenhora göre, metafizik bir hayvan olan insanın en ulvî fırtınasından, en ulvî sesleri getiren bu eser, maddî ve manevî hiçbir şeyin aleyhinde olamaz.

Selçuk Milâr ayrıca oyunun Muhsin Ertuğrul sayesinde başarılı olduğuna dair yorumlara karşı çıkar. Ertuğrul Muhsin'i başarılı bir aktör olarak hakkını veren yazar, asıl Muhsin Ertuğrul'un bu piyesi başarıyla oynamasını sağlayan kişinin Necip Fazıl olduğunu vurgular. Ona göre oyuncuya bürüneceği tipi, bu tiple açığa çıkaracağı hissi ve fikri yaratan kişi Necip Fazıl'dır. *Bir Adam Yaratmak* piyesini gören Türk seyircisi artık ülkemizde tamamen yerli, şahsî ve belki de Batı tiyatrolarına örnek teşkil edebilecek eserlerin yaratılmaya başlandığına inanabilir.

Sinanoğlu imzalı "Çoban" tenkitte Ankara Halkevi Tiyatrosu'nda sahnelenen Münir Hayri ve Behçet Kemal [Çağlar]'in birlikte neşrettikleri *Çoban* isimli manzum piyes değerlendirilir.[699] *Akın*'dan farklı olarak bir tez piyes olarak adlandırılan oyunun her şeyden önce yeni tarih anlayışını zihinlerde kökleştirecek bir telkin kuvveti olduğu belirtilir. Halk içinden çıkan bir gencin hikâyesine dayanan bu eserde vatanın her karış toprağındaki kanı, alın terini görebileceğimiz ileri sürülür. Bu açılardan eser "propagandacılık" noktasından orijinal ve kuvvetli bir sahne eseri olarak değerlendirilir. Piyesin didaktik manzum olarak neşredilmesi küçük bir kusur olarak gösterilmiştir:

> Çoban, bir poem olabilirdi; ancak maatteessüf böyle bir şey şimdilik henüz zamanın işidir. Bu eser didaktik bir manzumedir. Manzum olmak ona darlık ve biraz monotonluk vermiştir. Manzum olmasaydı, muhakkak iyi bir piyes olurdu. Bir de ön sahnenin rolünü biraz kısmak faydalı olacaktır sanırım. Çünkü asıl sahnenin yarattığı heyecanı durdurduğu zamanlar oluyor.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1932'de kitap olarak yayımlanan *Akın* ve *Özyurt* adlı piyesleri Atatürk tarafından desteklenen Türk tarih tezini anlatan eserlerdir.[700] Sadri Ertem "Akın'ın Dün Geceki Temsili" başlıklı yazısında oyunun temsilini Atatürk'ün

---

[698] Öğretmen Selçuk Milâr, "Bir Sanat Hâdisesi: Bir Adam Yaratmak", *Kurun [Vakit]*, nr. 7230, 28 Şubat 1938.
[699] Sinanoğlu, "San'at Âleminde: Çoban", *Vakit*, nr. 5091, 12 Mart 1932.
[700] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 177.

de izlediğini belirtir.[701] Eseri, Türk tarihinin anayurttan akınlarla başlayan yeni safhalarını tiyatroya nakleden güzel bir piyes olarak tanımlar.

İmzasız olarak kaleme alınan "Öz Yurt" başlıklı yazıda bu eser kısaca değerlendirilir.[702] Faruk Nafiz'in yeni destanı olarak açıklanan piyesin 3 perde 5 tablo olduğu belirtilir. İlk "lâvha"nın *Akın* piyesinin devamı olduğu belirtilir. Perdelerden sahneler alınarak bu sahnelerle ilgili açıklamalar yapılır. Oyunun millî temsil eserlerimizin ilk kıymetlerinden birini teşkil edeceği öne sürülür.

Refik Ahmet Sevengil, M. Kemal Küçük'ün 1935'te İkbal Kitapevi tarafından basılan *Çınar* adlı eserini değerlendirdiği yazısının başında M. Kemal'le ilgili bilgiler verir.[703] Ona göre M. Kemal, tiyatronun toplumla doğrudan temas ederek duygu ve düşünceleri halka aşılama işinde diğer sanat türlerinden daha güçlü ve yararlı olduğuna inanan bir sanatçıdır. Gerçekleşen inkılapların yayılması ve kökleşmesi için sanatçılara düşen vazifeleri fazlasıyla bilen birisidir. Son eseri *Çınar*'la, Türk "ihtilal ve inkılabının" doğmasını çok başarılı bir şekilde anlatarak "davaya" sempati kazandırmıştır. Refik Ahmet, eserin içeriğine ve önemine dair tahliller yapar:

> Çınar, yüzyıllardan yüzyıllara uzanan ve dört bir yana kolbudak salan Türk ulusunun sembolüdür. Kadınlı, erkekli Anadolu köylüsünün temiz, yurtsever ruhu, ihtilâlin işçiliğini eden Türk münevveri, köylüye ve münevvere yol gösteren, umut ve kuvvet olan kurtarıcı deha, bu piyesi okurken insanı heyecan ile sarıyor. Devrimi anlamıyan ve ona karşı koymıya çalışan geri ve kötü ruhlar bu eserde kulaklarından tutulup bütün iğrençliklerile teşhir ediliyorlar.

Refik Ahmet, bu eseri tiyatromuz, edebiyatımız ve "inkılap sanatı" için önemli bir kazanç sayar. Kitabın Kültür Bakanlığı tarafından bütün kütüphanelere eklenmesini ve Halkevleri'nin bütün şubelerinde oynanmasını tavsiye eder.

Sadri Ertem de Refik Ahmet'in *Çınar*'la ilgili düşünceleriyle hemfikirdir. Ona göre *Çınar*, son zamanlarda moda olan ve cidden muhtaç olduğumuz dava edebiyatının da en temiz, en başarılı bir parçasıdır.[704]

Cumhuriyet'in 10. yılında Kurtuluş Savaşı yıllarını ve Atatürk'ü anlatan çeşitli eserlerin değerlendirildiği yazılar dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki, Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1933'te yayımlanan *Kahraman*'la ilgili değerlendirme ve tanıtım yazısıdır.[705] Eser; Millî Mücadele döneminin ilk günlerinde Mustafa Kemal

---

[701] Sadri Ertem, "Akın'ın Dün Geceki Temsili", *Vakit*, nr. 5062, 12 Şubat 1932.
[702] İmzasız, "Yeni Neşriyat: Öz Yurt", *Vakit*, nr. 5381, 31 Kânunuevvel, 1932.
[703] Refik Ahmet Sevengil, "Kitaplar: Çınar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6343, 7 Eylül 1935.
[704] Sadri Ertem, "Bizim Edebiyatın Çınarı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6368, 2 Birinciteşrin 1935.
[705] İmzasız, "Kahraman", *Vakit*, nr. 5498, 2 Mayıs 1933.

Atatürk'ün, Anadolu'nun bir köyünden geçişini anlatan üç perdelik manzum bir piyes olarak tanımlanır. Piyesin işgal günlerinde ümitsizlik ve keder içinde olan memleketin sonunda ümit ve kurtuluş ışığıyla aydınlandığını gösterdiği ifade edilir. Eserin konusu basittir; fakat Faruk Nafiz'in bu konuyu çok değerli bir sanat eserine dönüştürmüştür. Köylülerin Kurtuluş Savaşı'nın kahramanı olan Mustafa Kemal'in ismini ilk kez eserdeki Binbaşı Aziz Bey'den duydukları belirtilerek Aziz Bey'in köylülere Mustafa Kemal Atatürk'ü anlattığı bölüm aktarılmıştır.

Refik Ahmet Sevengil, Halit Fahri [Ozansoy]'nin telif manzum piyesi *On Yılın Destanı*'nı değerlendirdiği tenkidinde eserin ilham kaynağı olarak Atatürk göstermiştir. Refik Ahmet bu eserin nasıl meydana geldiğine dair Halit Fahri'nin eseriyle ilgili sözlerini nakleder:[706]

> -Gazi Hazretleri, harf inkılâbının ilk günlerinde kabul ettikleri muallim, muharrir ve san'atkârlarla konuşurken bu arada bana da iltifat ederek şunları söylemişlerdi:
>
> "Mutlak dahil olduğun parlak Türk devrinde şair olduğunu ispat edeceksin. Şiirlerin şen, şatır, faal Türk milletinin sürur, şataret, faaliyet, his ve hareketlerini terennüm edecektir. Buna mevcudiyetini hasredeceksin. Kökü çok büyük olan, dalları ondan daha büyük olacak olan bir ırkın çocuğu olarak, mensup bulunduğun millete lâyik şiirler yazacaksın. Bunu yaparsan kimse itiraz edemez, ve kabul ediyorum ki, o zaman muvaffak oldum diyebileceksin…
>
> Gazinin bu emri, irşadıdır ki, bana *On Yılın Destanı*'nın yazdıracak cesareti ve kuvveti verdi.

Refik Ahmet Sevengil, Reşat Nuri'nin Cumhuriyet'in 10. yılında Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen 1 perdelik dramı *İstiklâl* için basit bir vakanın güzel bir şekilde kurulmasıyla seyircilere "şiddetli bir heyecanla" memleket sevgisi aşılayan bir piyes açıklamasını yapar ve piyesin konusunu özetler:[707]

> Kapitülâsyon devrinde, ecnebi bir devlet tebaası olduğu için mensup olduğu hükümet tarafından kurtarılmak istenilen idam mahkûmu bir serserinin ölümü bahasına da olsa bu müdahaleyi reddedişi, toprağına, içinde yaşadığı Türk topluluğuna, Türk istiklâline karşı gösterdiği öz ve candan bağlılık istiklâl piyesinin mevzuunu teşkil ediyor.

Bu dönemde tercüme faaliyetlerinin yoğunlaşmasıyla özellikle Shakespeare'in hemen hemen bütün tiyatro oyunlarının sahnelendiğini ya da kitap olarak neşredildiğini görmekteyiz. Bunlardan ilki Refik Ahmet'in İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun sahnelediği ve Mehmet Şükrü [Erden]'nün tercüme ettiği Shakespeare'in *Makbet*'ini tenkit ettiği yazısıdır.[708] Shakespeare'in İskoçya tarihinden

---

[706] Refik Ahmet, "Şehir Tiyatrosunda: On Yılın Destanı", *Vakit*, nr. 5683, 2 İkinciteşrin 1933.

[707] Refik Ahmet, "Reşat Nuri Bey'in Eseri", *Vakit*, nr. 5683, 2 İkinciteşrin 1933.

[708] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Şehir Tiyatrosu'nda Makbet", *Kurun [Vakit]*, nr. 6729, 3 Birinciteşrin 1936.

aldığı konuyu büyük sanat anlayışıyla ve kudretli zekâsıyla "entriği kuvvetli" bir sanat eseri haline getirdiğini söyler. Mütercim Mehmet Şükrü Erden'in edebiyatımızda özellikle Shakespeare mütercimi olarak tanındığını ve bu tercümesinin de Abdullah Cevdet'in tercümelerinden çok daha iyi olduğunu belirtir.

Bir diğer eleştirisinde, İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenen Seniha Bedri'nin tercüme ettiği Shakespeare'in *Kral Lear* adlı piyesini değerlendirir. Bu eserinde Shakespeare'in diğer eserlerine nazaran daha az felsefî derinlik olduğunu belirten yazar eserin üslubuyla ilgili açıklamalar yapar:[709]

> "*Kral Lir*", Şekspir'in eserleri arasında felsefeye en az boğulmuş olan, açık bir vak'ayı sahneye koyan ve insanî karakterleri san'atla, maharetle muvaffakiyetle ve bilhassa vuzuhla seyircinin önüne yayan bir eserdir; dünyaca Şekspir dili diye şöhret kazanmış olan fevkalâde güzel buluşlarla süslü nükte ve zarafetin itina ile işlenerek vücuda getirilmiş nice şahaeserlerile ziynetlenmiş, sanatlı ve mükemmel bir lisan muharririn öteki eserlerinde olduğu gibi bu piyesinde de daha ilk cümlelerden itibaren dinleyiciyi alıp haz ve hayranlık içinde sürükleyip götürür.

Mehmet Şükrü Erden'in tercüme ettiği Shakespeare'in bir diğer eseri *Kuru Gürültü*'yü değerlendirdiği yazısında her ülkede her sene Shakespeare'den birkaç eser temsil etmenin moda haline geldiğinden bahseder. Şehir Tiyatrosu'nda da her sene Shakespeare'den eserler izlemeyi sahne kültürümüz için önemli bir hizmet olarak görür. Shakespeare'in eserlerini ikiye ayırarak *Kuru Gürültü*'nün bu eserler arasında yer almayan başka bir tür eser olarak tanıtır:[710]

> Şekspirin eserlerini iki kısma ayırmak lâzımdır:
> 1) Büyük edibin cihanşümül şöhretine sebep olan eserler,
> 2) Böyle adı sanı dünyayı tutmuş bir muharrire ait oldukları için beğenilen eserler.
> "*Kuru gürültü*"yü galiba bu iki kısım arasında da sayamayacağız. Eserin mevzu, vaka ve tertibindeki sadelik birinci kısımdan sayılmasına imkân vermemektedir; fakat baştan sona kadar insanı asla sıkmayan tatlı tuhaflıklar piyese o kadar güzel ve eğlendirici bir hal vermektedir ki bu yüzden onu ikinci kısımdan saymak da haksızlık olur.

Ayrıca tercümenin de güzel olduğunu ifade eden Refik Ahmet bir noktayı eleştirir. O da Mehmet Şükrü Erden'in öz Türkçe yazma gayreti nedeniyle eserde sürekli olarak "inan olsun" kalıbını tekrarlamasıdır.

Shakespeare ile ilgili başka bir eleştirisinde Shakespeare'den Avni Givda'nın tercüme ettiği *Yanlışlıklar Komedyası*'nı ele alır.[711] 1938 yılında Şehir Tiyatrosu'nun

---

[709] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Kral Lir Temsili ve Ertuğrul Muhsin'den Şikâyet", *Kurun [Vakit]*, nr. 6896, 26 Mart 1937.
[710] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Kuru Gürültü", *Kurun [Vakit]*, nr. 7089, 5 Birinciteşrin 1937.
[711] Refik Ahmet Seveingil, "Tiyatro: Yanşlıklar Komedyası", *Kurun [Vakit]*, nr. 7455, 11 Teşrinievvel 1938.

sezonun açılışını yeniden Shakespeare'in bir eseriyle yapmasını takdirle karşılar. Shakespeare'in Türkçeye çevirilerinin 1908'den önce başladığını ve bu çevirilerde daima onun trajedilerini seçildiğini hatırlatır. Oysa onun trajedi dışında komedi oyunları da vardır ve *Yanlışlıklar Komedyası*'nın tiyatroculuk hayatının ilk devresine ait olan komedi oyunudur. Komedi olmasına rağmen hiçbir şekilde kibarlıktan ayrılmadan seyircileri "nezih bir şekilde" güldürdüğünü açıklar:

> "Yanlışlıklar komedyası" biribirine bunların yine biribirine fevkalâde benziyen uşaklarının bu müşabehet yüzünden karşılaştıkları tuhaf hâdiseleri anlatarak seyircilerini bol bol güldüren bir eserdir. Piyeste ele alınan unsurların çoğu ayrı ayrı mütalaa edilince basit şeylerdir, fakat bunların hepsinin bir araya getirilişindeki tertip ve ustalık esere eğlendirici bir mahiyet vermiştir; hiçbir âdiliğe tenezzül etmeden, kaba söz söylemeden, kibarlıktan ayrılmadan, nezih, temiz, yüksek bir şekilde güldürmek… Eski yeni birçok komedilerde güçlükle bulunan ehemmiyetli bir meziyet!

Mefharet Ersin tarafından çevrilen Shakespeare'in *Windsor'un Şen Kadınları* adlı komedisini değerlendirdiği makalesinde bir önceki yazısıyla benzer düşünceleri aktarmıştır. Trajedilerinin ustalık eserleri olduğunu, komedi türündeki eserlerinin ya ilk zamanlardaki ya da devrindeki kralın, kraliçenin isteği doğrultusunda yazılan zorlama eserler olduğunu belirtir. Bu eseri de istek doğrultusunda yazılmış olan bir zorlama komedi olarak gösterir:[712]

> Şekspir, bu mevzuu kendisi de pek ciddiye almamış olacak ki, tertibinde o kadar fazla emek sarfetmemiştir ve o yüzden hayli uzun olan birinci perdenin seyirciyi âdeta sıkacak bir mahiyet almasına mâni olmamıştır. Muharrir, eserin yarısında neşelenmiş olacak ki öteki perdeler eğlendirici, güldürücü unsurları bol bol ihtiva ediyor.

Refik Ahmet'e göre eserde dünyaca meşhur olan "Şekspir nüktesi" ve edebî sanatların en güzel örneklerini teşkil eden "cinaslı, tarizli, tevriyeli, tezatlı" sözler bu piyeste yoktur. Buna karşın yeri geldikçe karakterleri küfrederler. Shakespeare bunu bir güldürme yolu olarak kullanır.

Tercüme faaliyetlerinin diğer dünya tiyatrolarından örnekler göstermesi bakımından Refik Ahmet'in "Ben Jonson'un Eseri" başlıklı makalesi dikkat değerdir. Yazıda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen, Ben Jonson'dan Bedrettin Bey'in tercüme ettiği *Volpon* piyesi ele alınır. Ben Jonson'un Shakespeare'in yakın arkadaşı olduğunu belirten Refik Ahmet, Shakespeare ve Ben Jonson'un sanat anlayışlarındaki farkları karşılaştırarak açıklar:[713]

---

[712] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Şehir Tiyatrosu'nda İki Piyes", *Kurun [Vakit]*, nr. 7518, 15 Birincikânun 1938

[713] Refik Ahmet, "Tiyatro: Ben Jonson'un Eseri", *Vakit*, nr. 5704, 23 İkinciteşrin 1933.

> Ben Jonson, hayatta Şekspirin arkadaşıdır, fakat san'at yolunda değil… Kahramanlarını hayalin zengin ve sihirli hazinesinden toplayıp çıkaran, eserlerinde hiçbir kaide tanımayan, mevzu şekillerin çerçevesi içine sığmayıp taşan coşgun romantik Şekspir karşısında görüyoruz ki Ben Jonson, eserinin şahıslarını doğrudan doğruya hayattan almıştır. Onun efsanelerle işi yoktur.
>
> Şekspir komedisindeki şiirli hava Ben Jonson'da eksiktir, fakat bunun cümlelere sıkıştırdığı tariz ve hicivdeki güzel kuvvet, hoşa giden bir hususiyet sayılabilir.

Bu doğrultuda farklı dünya edebiyatlarından örnekleri tanıtma anlamında İbrahim Hoyi'nin "Con Dos Passos ve Üç Piyes" başlıklı yazısı da dikkat çekicidir. Portekiz asıllı Amerikalı yazar John Dos Passos'un *Çöplük Adam*, *Hava Yolları*, *Tali Yükseklikleri* adlı piyeslerini birlikte kısaca değerlendiren İbrahim Hoyi, bu eserleri propaganda eserleri olarak tanımlamıştır.[714] John Dos Passos'un yeni bir teknik yarattığı düşüncesinde olduğunu; fakat kendisinin buna katılmadığını ifade eder. Eserin ön sözünde müellifin tiyatronun hâlâ başlangıç seviyesinde olduğuna, ince zevklere hitap etmediğine ve modern görüşlere ayak uyduramadığına dair düşüncelerini aktarır. Eserinde endüstriyalizmle ilgilendiğini beyan ettiğini dile getirir. John Dos Passos'un yaratıcı bir romancı olmasına karşın tiyatro alanında pek başarılı bir yaratıcılık geliştiremediği fikrindedir.

Sahnelenen oyunlar dışında kitap olarak yayımlanan tercüme piyeslerle ilgili tenkit yazıları bu dönemde genişçe yer bulur. Bunlardan ilki imzasız olarak neşredilen "Demir Elli Şövalye" başlıklı yazıdır. Yazıda Ahmet Adnan'ın Goethe'nin *Götz Von Berlichingen* adlı eserini tercüme ederek 1933'te neşrettiği *Demir Elli Şövalye* kitabı değerlendirilir.[715] Bu kitap, Goethe'nin en sevilen eserlerinden biri olarak gösterilir. Ahmet Adnan'ın bu tercümesiyle irfan hayatımıza büyük bir hizmette bulunduğu ifade edilmiştir. Yazıya göre Goethe, eseri ilk kez 1771'de ikinci kez 1773'te ve son olarak 1804'te sahnelenmesi için kaleme almıştır. Ahmet Adnan'ın tercümesi Goethe tarafından neşredilen son şeklidir. Götz Von Berlichingen gerçekte yaşamış bir kişidir. Goethe'nin bu kişiye hayran olduğu ve bu kahraman şövalyenin hayatını araştırarak eserinde anlattığı dile getirilir. Eserle ve Götz Von Berlichingen'le ilgili bilgiler verilir:

> Demir elli şövalye beş perdelik bir dramdır ve mevzuunu hakikî şövaliye Von Berlichingen'in hayatından alınmıştır. Şövaliye Von Berlichingen on beşinci asrın sonlarına doğru Almanyanın Württemberg hükûmeti dahilinde doğmuş, 82 sene süren hayatında birçok defalar dövüşlere girmiş, nihayet bir top mermisi ile sağ elini kaybetmiş, fakat demirden yaptırdığı bir eli yerine takarak daha altmış sene birçok mücadeleler yapmıştır. Hattâ, 1540 senesinde Viyana civarında Türk hücumlarına karşı koymak için onun kuvvetinden

[714] İbrahim Hoyi, "Con Dos Passos ve Üç Piyes", *Vakit*, nr. 5937, 19 Temmuz 1934.
[715] İmzasız, "Yeni Eserler: Demir Elli Şövalye", *Vakit*, nr. 5529, 2 Haziran 1933.

> istifade edilmek istenilmiştir. Esas itibarile Von Berlichingen, hürriyet âşıkı bir kurunu vusta derebeyidir.

Yazıya göre eserdeki kişiler Goethe'nin yakından tanıdığı kimselerdir. Berlichinhen'in karısı Elizabet karakterinde Goethe, annesini tasvir etmiştir. Eser Orta Çağ'ın bütün özelliklerini yansıtır. Piyes olmasına karşın roman gibi zevkle okunabilir. Goethe iyilik ve doğruluk hislerini güzel bir şekilde bu eserde anlatmıştır. Ahmet Adnan da eseri temiz bir dille dilimize tercüme etmiştir. Bu eser klasik tercümeler arasında önemli bir yer tutacaktır.

Tercüme tiyatro eserlerine dair ikinci bir yazı imzasız olarak kaleme alınan "Hanrik İpsen'in Eseri" başlıklı makaledir. Bu makalede Seniha Bedri [Göknil]'nin Norveçli yazar Henrik İbsen'in *Peer Gynt* adlı eserini tercüme ederek 1933'te yayımladığı *Per Günt* adlı piyes ele alınmıştır.[716] Yazıda Seniha Bedri, son yıllarda Alman edebiyatının en değerli eserlerini dilimize çevirip tiyatromuza kazandıran değerli bir yazar olarak tanıtılır. Bu son eserinin bir gün önce Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmeye başlandığı söylenerek oyunun kitap olarak da basıldığı belirtilir. Seniha Bedri'nin tercümesinin temiz ve güzel olduğu ifade edilerek kitabının başındaki İbsen'in hayatını, sanat anlayışını anlattığı ve eserin tahlilini yaptığı makale nakledilir. Bu makalede *Peer Gynt*'in nasıl bir oyun olduğu açıklanır:

> İbsen'in diğer dramları, yaşadığı zamanın âdetlerine ve zihniyetine göre kurulmuş, o zamanın mantığına uygun ve muayyen bir maksada matuf olmasına mukabil *Peer Gynt* bir tez müdafaasından tamamiyle uzak, efsanelerin cazibesine tutkun, hayalsever bir milletin ruhî hallerini gösteren satyrique ve lirique bir eserdir. Onun içindir ki bu eser, her asırda yaşıyan ve yaşıyacak olan bir dramdır.
>
> Müellif bu eseriyle Norveçlilerin efsane ile dolu olan ruhlarından hayalle hakikatin birbirinden ayrılmadan nasıl yan yana yaşadığını ve tahayyül kudretinin en son haddi tahakkuk etmezse bizi nerelere kadar sürükliyebileceğini göstermek istemiştir.

Seniha Bedri, makalesinde *Peer Gynt*'in konusunu Peer karakterinin ruh tahlillerini yaparak özetler. Peer Gynt karakterinin gerçekte yaşamış bir kişi olduğuna değinir. Gerçek Peer Gynt'in hayatını kısaca anlatır. İbsen'in Peer'in yaşadığı Haaga'ya gelerek onun hayatını yakından araştırdığına dair rivayetleri anlatır. Ardından Henrik İbsen'in Hegel'e bir mektup yazarak *Peer Gynt* hakkında düşüncelerini öğrenmek istediğini nakleder. Seniha Bedri'ye göre eser birçok dile çevrilmiştir. Piyesin aslı manzumdur. Almancaya manzum olarak tercüme edilmiştir.

[716] İmzasız, "Yeni Eserler: Hanrik İbsen'in Eseri", *Vakit*, nr. 5652, 2 Birinciteşrin 1933.

Fransızcaya ise mensur olarak nakledilmesine karşın dilin vezin kurallarına uygun gelen ve musikili parçaları nazmen tercüme edilmiştir.

Per Gynt'le ilgili başka bir değerlendirme Refik Ahmet tarafından oyunun Darülbedayi temsili sonrasında kaleme alınır. *Per Gynt*'in İbsen'in orta yaş eserlerinden biri olduğunu ve diğer eserlerinde olduğu gibi bunda da sosyal bir davayı ele almadığını belirtir.[717] Tiyatro seyircisinin gözlerini "zengin bir hayal âleminin sihirli ufuklarındaki türlü renklerle" kamaştırarak ve onları rüya âleminde oyalayarak haz verdiğini söyler.

Hakkı Süha Gezgin, "Yeni Bir Eser ve Yepyeni Bir Kalem" başlıklı kısa yazısında, Nurettin Sevin'in 1934'te yayımladığı Oscar Wilde'ın *Salome* tercümesini ele alır.[718] Oscar Wilde'ın en tanınmış eseri olarak tanımladığı eserin konusunun *Kitab-ı Mukaddes*'ten alındığını belirtir. Oyun daha önce dilimize tercüme edilmiştir; fakat Nurettin Sevin'in "usta bir sahneci" olması sebebiyle onun çevirisini daha değerli bulur. Süsten uzak, gözü yormayan sıcak bir üslupla yazıldığını dile getirir. Oscar Wilde gibi yazarların eserlerini dilimize kazandırmanın büyük bir değeri olduğunu söyleyen yazar, Nurettin Sevin'in de kendini en çok çevirme işine verdiğini ve Shakespeare'den on tane piyes tercüme ettiğini vurgular. Nurettin Sevin'i "kendi için yazan adam" sınıfında bir yazar olarak gören Hakkı Süha'ya göre bu türden yazarlar duyguları, düşünceleri "şarap gibi eskitip" keskinleştirirler. Bu türden yazarların eserlerini okuduğumuzda "başımızı döndüren şey" bu duyguların, fikirlerin olgunluğudur.

Yine Nurettin Sevin'in 1936'da Shakespeare'den tercüme ederek yayımladığı *Yaz Ortasında Bir Gecelik Rüya* adlı kitabını değerlendirir.[719] Bir önceki yazısındaki gibi eserin önemi üzerine konuşur. Shakespeare'in eserlerinin bütün dünya dillerine çevrildiğini, bizim bu konuda biraz geç kaldığımızı hatırlatır. Nurettin Sevin bu eseri nazım olarak tercüme etmiştir. Hakkı Süha'ya göre bir dilden başka bir dile bu tür çevirilerde vezin ve kafiye, tercümanın önünde "iki duvar" olarak çıkmaktadır. Buna rağmen Nurettin Sevin bu zor işi başarıyla yaparak iki dil arasında "bir dostluk, candan bir anlaşma" sağlamıştır. Eserin başında Shakespeare'in biyografisini eklediğinden bahseder ve bunun da bizim için ne kadar faydalı olduğunun altını çizer. Ona göre

[717] Refik Ahmet, "Tiyatro: Per Günt", *Vakit*, nr. 5655, 5 Birinciteşrin 1933.

[718] S. Gezgin, "Gezintiler: Yeni Bir Eser ve Yepyeni Bir Kalem", *Kurun [Vakit]*, nr. 6434, 8 Birincikânun 1935.

[719] S. Gezgin, "Çıkan Kitaplara Bir Bakış: "Yaz Ortasında Bir Gecelik Rüya", *Kurun [Vakit]*, nr. 6610, 6 Haziran 1936.

birçok Shakespeare biyografisi yazılmıştır; fakat bunların en doğrusu Nurettin Sevin'e aittir. Bu zamana kadar Homeros ve Shakespeare gibi yazarlarla ilgili birçok yanlış bilgiler verilmiştir. Mesela Shakespeare'in *Makbet*, *Othello* ve *Hamlet* eserleri Francis Bacon'a mal edilmiştir. Nurettin Sevin bu tür yanlışları düzelterek, Shakespeare'le ilgili düzgün bir biyografi yazmıştır. Hakkı Süha, en kısa zamanda bütün Shakespeare eserlerinin dilimize çevrilmesini umduğunu söyler ve *Yaz Ortasında Bir Gecelik Rüya* adlı eserin bir ömürlük gurura değecek bir eser olduğunu vurgular.

Refik Ahmet Sevengil, "Ayak Takımı Arasında" başlıklı makalesinde Şehir Tiyatrosu'nun sahnelediği Vâlâ Nurettin'in Maksim Gorki'den tercüme ettiği ve *Ayak Takımı Arasında* adlı piyesini tenkit eder.[720] Eserin Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmeye başladığını yazının başında belirtir. Maksim Gorki'nin ıstıraplarla dolu hayatıyla ilgili bilgiler verir. Refik Ahmet, eserin toplumun en alt tabakalarını gösterdiğini ve Maksim Gorki'nin bu piyese *Dipte* adını verdiğini aktarır. Eserin birçok dile çevrilirken farklı isimler aldığını, Vâ-Nû'nun da tercümesine *Ayak Takımı Arasınd*a ismini verdiğini dile getirir. Eserin toplumdaki halk tabakalarını ayrıntılarıyla yansıtmasından ve konusundan bahseder:

> Maksim Gorkinin cemiyetin derinliğine çevrilen keskin bakışları orada fevkalâde canlı ve dikkate lâyık manzaralar görmüştür. Piyeste bunlar kalın kara kalem çizgilerile ve fevkalâde sanatkârane bir şekilde gösteriliyor. En yüksek tabakadan en aşağı dereceye düşünceye kadarki hayatı söyliyen müthiş tarihile, her türlü görünüşü ile ve iç varlığile "insan" başlıca mevzuudur. Sefaletin sert ve acı çehresi, ruhta dalgalanan kin, sevginin ısıtan heyecanı, donuklaşan ıztırap, katılaşan duygular, her şeye rağmen sönmiyen ümit, hayal ve hakikatten hangisine bağlanmak lâzım geldiği yolundaki büyük ve müthiş tereddüt. Düşkün "insan"ı vücuda getiren manevî unsurlar bu piyeste münevver seyirciyi baş döndüren bir haz ve tahassüs içinde bırakacak şekilde, elle tutulacak derecede müşahhas bir halde kuvvetli olarak kullanılmıştır.

Maksim Gorki'nin "insan" konusunu gösterirken "fikir" değeriyle de süslediğini söyler. İnsan olmanın değerini başarılı bir şekilde yansıttığını ifade eder. Ona göre oyunda "hareket doğurması" mümkün olan bazı vakalar mevcut olmasına rağmen yazar bunları istismar etmemiştir. Tasvirler, renkler, duygular ve fikirler seyirciye hayranlık uyandıracak şekilde aktarılmıştır. Bu türden değerli bir eserin dilimize kazandırılmış olması bir kazançtır.

Ayak Takımı Arasında piyesine dair başka bir eleştiri yazısı Hikmet Münir tarafından neşredilir. Hikmet Münir bu yazıda daha çok eserin tercümesi üzerinde

[720] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Ayak Takımı Arasında", *Kurun [Vakit]*, nr. 6764, 7 İkinciteşrin 1936.

durur.[721] Vâlâ Nureddin'i "Türkçe ifadelerin en aydınlık ve munisini yaratanların" başında gelen biri olarak tanımlar. Tercümesiyle Vâlâ Nureddin orijinal eserin "beynelmilel şümulü"nü açık bir şekilde aktarmıştır. Eserde gerçek hayatı ve her türlü insanı görmenin mümkün olduğunu ifade eden Hikmet Münir, eserin özellikle insanı ele aldığına değinir:

> Ümitli, mütevekkil, riyakâr, küstah, meyus, kuvvet karşısında sinen veya zorba, entrikacı, nihayet her şey olabilecek ve fakat: "Ne kadar düşse de gene kıymetinden kaybetmeyecek insan" bu eserde görülebiliyor. Tozlanmış bir elmasa benziyen düşmüş insanı, insanlığa yaraşan sevgi ve hürmet hayatına tekrar döndürmek ümidi asla sönmez.

Refik Ahmet Sevengil, Şaziye Berin'in Henrik İbsen'den tercüme ettiği *Yaban Ördeği* piyesini inceler.[722] Eserin Şehir Tiyatrosu tarafından bir haftadır temsil edilmekte olduğunu hatırlatır. Henrik İbsen'le ilgili kısa bilgiler verir. İbsen'in bu oyunu altmış yaşına yaklaştığı zamanlarda dramların dünya tiyatrolarında rağbetle karşılandığını görünce kaleme aldığını belirtir. Ona göre İbsen'in birçok eserinde görülen şiirli hava *Yaban Ördeği*'nin de başlıca özelliklerini teşkil etmektedir. İbsen, ince bir mevzuyu güzel bir düzenlemeyle beş perdelik bir piyes halinde ortaya koymuştur. Tekniği kuvvetli ve vaka sonuna kadar merak uyandırıcıdır. Eserde asıl vakadan daha çok heyecan veren nokta eserin şiir havasıdır. Eserdeki şiir havasını ve piyesteki yaban ördeği sembolüyle eserin uyandırdığı hisleri açıklar:

> İpsenin eserini saran şiir, gecenin derinliklerine dalmış hayran gözlerin git gide, karanlığa alıştıkça ve karanlıkta görmeğe başladıkça zevkine vardığı gizli güzellikler gibidir. Muharrir bizi birinci plâna aldığı bir sembolün arkasında hayat ve ruhiyat ile karşı karşıya bulundurarak gördüğümüzü incelemeğe, inceledikçe anlamağa, anladıkça düşünmeğe sevk eder ve düşünmenin zevki, hiç şüphe yok ki zevklerin en incesi, en güzeli ve galiba biraz da en korkunç olanıdır.

Eserin konusunu geniş bir şekilde özetleyen Refik Ahmet, eserde "tez" aramanın gereksiz olduğunu belirtir. Şayet tez aranırsa eserin başında ve sonunda tekrarlanan 13 sayısının uğursuzluğu sonucuna varılacağını, bunun da tamamen manasız olacağını dile getirir. İbsen'in amacının bu sözlerle tamamen eserdeki karanlık havayı arttırmak ve seyirciyi korkutmak olduğunu ileri sürerek eserin tercümesini de "temiz" olarak niteler.

---

[721] Hikmet Münir, "Görüşler: Gorki'nin Şehir Tiyatrosu'nda Oynanan Eseri", *Kurun [Vakit]*, nr. 6765, 8 İkinciteşrin 1936.

[722] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Yaban Ördeği", *Kurun [Vakit]*, nr. 6842, 26 İkincikânun 1937.

2. Sahnelemeye Yönelik Değerlendirmeler

Vakit gazetesindeki tiyatro eleştirilerinde piyesin konusu özetlendikten sonra piyeslerin temsilinde daha çok oyuncuların rollerini nasıl oynadıklarına, nerelerde hata yaptıklarına yönelik eleştiriler yer almaktadır. Bunun yanında piyesin temsilindeki dekorlar, oyuncuların kostümleri ve makyajlarına dair tenkitler de yer yer görülmektedir. Ayrıca seyircilerin tiyatro adabına aykırı davranışları, temsil sırasında yaşadıkları sorunlar da dile getirilmiştir.

Oyuncuların performanslarına değinen ilk yazıda, Tepebaşı Tiyatrosu'nda Darülbedayi tarafından oynanan Halit Ziya Uşaklıgil'in *Füruzan* adlı piyesinin temsilinde Eliza Binemeciyan'ın Füruzan Hanım rolünü başarıyla oynadığı ve seyircide heyecan yarattığı dile getirilmiştir.[723] Özellikle konuşmalardaki başarı üzerine durulmuştur. Bu başarı sayesinde Halit Ziya Uşaklıgil'in "müselsel ibaraleri" eriyerek doğal bir hale kavuştuğu belirtilir. Oyuncuların rollerini çok iyi oynadığı söylenerek oyunun seyirci tarafından en çok alkışlanan kısmının kadına aile içinde saygın bir yer vermek gerektiğini ifade eden parçaların olduğu ifade edilmiştir. Yazıya göre, oyunun gündüz kadınlara özel olarak sahnelendiği sırada bu noktalar büyük bir hararetle karşılanmış ve yazar sahneye çıkarılarak alkışlarla kendisine teşekkür edilmiştir. Erkekler için sahnelendiği zaman da erkekler, sadakat konusunda erkekle kadın için farklı karşılaştırmalar yapılmasını onaylamadıklarını alkışlarıyla açık bir şekilde ortaya koymuşlardır.

Ayrıca bu yazıda diğer bazı tenkitlerde gördüğümüz gibi temsil sırasında ve sonrasında seyircilerin yaşadığı sorunlar da dile getirilmiştir. Sahne aralarının kısaltılmış olmasına rağmen akşam 9.30'da başlayan oyunun gece yarısı 01.00'da sona erdiği söylenir. Bu saatlerde tramvayın işlememesi nedeniyle seyircilerin oyun bittikten sonra evlerine yürüyerek gitmek zorunda kalmaktadırlar. Oyunun hiç olmazsa yarım saat kadar önce başlatılması tavsiye edilir. Ayrıca oyuna biraz geç kalan kişilerin koltuklarını başka kişilerin işgal ettiği aktarılır ve bu durumun engellenmesi rica edilir.

Mehmet Asım, Darülbedayi'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahnelediği *Kayseri Gülleri* piyesini tenkit ettiği yazısında, oyunun seyircileri hiç sıkmadığını ve sık sık alkışlandığını söyler.[724] Ona göre eserin bu başarısında Bodos Ağa rolündeki Behzat

[723] İmzasız, "Tiyatro Tenkidi: Füruzan", *Vakit*, nr. 111, 9 Şubat 1918.
[724] Mehmet Asım, "Sahne Aleminde: Kayseri Gülleri", *Vakit*, nr. 127, 25 Şubat 1918.

Bey [Behzat Butak]'in payı büyüktür. Bodos Ağa'nın tavırlarını, hareketlerini ve konuşmalarını, İstanbul ağzını anlayamamaktan kaynaklı komik hallerini çok başarılı bir şekilde temsil etmiştir. Eserin adapte olması sebebiyle, temsildeki oyuncuların küçük kusurları hoş görülmelidir. Üç saat süren oyun seyircileri sıkmadan eğlenceli bir şekilde geçmiştir.

Ayrıca yazısının sonunda salonda sigara içilmesinin yasak olmasına rağmen birçok kişinin sigara içtiğini dile getirmiştir. Birçok kişinin perde başlarını vaktinde haber alamadıkları nedeniyle oyun başladıktan sonra izdiham yaşandığını aktararak perde aralarında dışarıya çıkan seyirciler için "çıngırak koymak" gerektiğini tavsiye etmiştir.

Seyircilerle ilgili bir diğer eleştiri Refik Ahmet Sevengil tarafından "Darülbedayi'de Devlet Kuşu" başlıklı yazısında dile getirilir.[725] Yazıya göre oyunu izlemeye gelen seyirciler arasında soğuk kış gecesini az bir ücret karşılığında sıcak bir yerde "oyun, kadın ve tuvalet seyretmek" için gelen kişiler vardır. Bu kişilerin amacı oyun seyretmekten ziyada vakit geçirmektir çünkü hem oyun sırasında hem de aralarda sigara içerek yanlarındaki kişilere laf atmışlardır.

"Hocanın Eşeği" başlıklı yazısında, 1926 yılında yeni repertuvarıyla her hafta bir piyes sahneleyen Darülbedayi'nin sahnelemeye başladığı değerli eserlerle artık halkı tiyatro salonlarına çektiğinden bahseder. Artık eskisi gibi localarda kendilerini ve kıyafetlerini göstermeye gelen seyircilerin değil, sanat eseri izlemeye gelen seyircilerin salonları doldurmaya başladığını ifade eder:[726]

> Darülbedayi, temiz ve sanatkârane piyeslerle açtığı tiyatro sezonunu aynı şekilde ve mütezâyid bir ehemmiyet ve kıymetle devam ettiriyor. İlk zamanda gerek Beyoğlu'nda Fransız tropunun temsiller vermekte olması, gerek Eclair binasının kâfi derecede cazip ve bilhassa localarının güzel tuvaletleri teşhire müsait olmayacak derecede yüksekte olması hasebiyle bir kısım temaşagerleri celb ve cezbedememekte idi. Son temsillerde görüyoruz ki sade tuvaletini teşhir etmek değil, fakat bilhassa eser-i sanat görmek gibi yüksek arzu ile meşbû' bir halk tiyatro salonunu hemen hemen kâmilen doldurmaktadır. Bunu tiyatrodan ziyade halk lehine bir hadise diye kaydetmek lazımdır. Darülbedayi'nin de bu rağbete büyük bir faaliyetle mukabele ettiği görülüyor.

Hasan Rasim [Us], Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları'nın sahnelediği Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den naklettiği *Yorgaki Dandini* adlı piyesi tenkit ettiği yazısında seyirci üzerine düşüncelerini dile getirmiştir.[727] Ona göre, daha önce

---

[725] R. [Elif]. [Refik Ahmet Sevengil], "Kapalı Eğlence Yerleri Mevsimi: Darülbedayi'de Devlet Kuşu", *Vakit*, nr. 2515, 28 Kânunuevvel 1924.
[726] Refik Ahmet, "Temaşa: Hocanın Eşeği", *Vakit*, nr. 3182, 10 Teşrinisani 1926.
[727] Hasan Rasim, "Yorgaki Dandini Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2556, 7 Şubat 1925.

sahnelenen *Tayfun* ve *Yaradan! Seni Affettim* piyesleri çok güzel olmasına rağmen halk tarafından rağbet görmemiştir. Bunun sebebi de halkımızın henüz bu tür eserleri anlayabilecek düzeyde olmayışıdır. Bu piyeslerin ardından sahnelenen *Yorgaki Dandini*'nin sahnelendiği gece tiyatro salonu hemen hemen boş denebilecek kadar tenhadır. Hasan Rasim halkın sahnede kendini anlatan piyesleri görmek istediğini vurgular:

> Halk, sahnede, kendisini görmek, kendi zevki ve kendi elemlerini bir daha tatmak istiyor. Başkasının zevki ve başkasının elemlerini değil… Halk, kendisinin anlayamayacağı, bilmem dünyanın hangi ucundaki müterakkî, zevki yüksek bir kavmin tiyatrosuna, eserlerine omuz silkecektir. Bunu tabii bulmalıyız.

Temsil sırasında, seyircilerin gürültü yapmaları nedeniyle piyesin en önemli konuşmalarının duyulamadığını ifade eder. Ona göre seyircilerimizin seviyesini bu tür davranışlarıyla ölçmemizin mümkündür. Ayrıca sahnenin aydınlatılması için kullanılan projektörün önüne düşen bir kolun sahnede yarattığı "uzun ve büyük pençeli gölgeler" seyircilerin dikkatini dağıtmıştır.

İbrahim Naci, Darülbedayi'nin temsil ettiği Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz* adlı piyesini anlattığı yazısında, hece vezniyle yazılan; fakat konusunda birçok kusurlar bulunan piyesin başarıya ulaşmasındaki en büyük payı oyunculara verir.[728] Özellike Eliza Binemeciyan'ın rolünü akıcı ve başarılı bir şekilde oynadığını vurgular. Yer yer unuttuğu kelimelerin yerine başka bir kelime bularak vezin ahengini devam ettirmesini hayranlıkla karşıladığını dile getirir. Roza Hanım mısra sonlarında biraz fazla duraksamış, bazen vezin ahengi vermek için "şivesiz bir tekellüme" düşmüş ve bu suretle veznin ruhuna nüfuz edememiştir. Muvahhit Bey'in kavga çıkarma sahnesindeki sohbette çok acele vakayı canlandırmadan mısraları atladığını anlatır.

İbrahim Necmi, Darülbedayi'nin Halit Fahri Ozansoy'un *Kendini Bil* adlı oyununun temsilini tenkidinde oyunun kötü bir adaptasyon olduğuna dair uzun değerlendirmeler yapar.[729] Kötü adaptenin bazı oyuncular nedeniyle de toparlanamadığına değinir. Burada özellikle Fitnat rolündeki Roza Hanım'ın umulmayacak derecede kötü oynadığını söyleyen yazar, Roza Hanım'ın kelimelerini yuttuğunu, zayıf sesini idare edemediğini ve sahneye son derece ilgisiz kaldığı düşüncesindedir. Bu başarısızlığıyla sadece kendini değil sahnedeki diğer oyuncuları da zor durumda bıraktığını ifade eder. Oyun boyunca başarılı bir şekilde oynayan Eliza

[728] İbrahim Necmi, "Temaşa Tenkidi: Binnaz", *Vakit*, nr. 532, 21 Nisan 1919.
[729] İbrahim Necmi, "Temaşa Tenkidi: Kendini Bil", *Vakit*, nr. 589, 17 Haziran 1919.

Hanım'ın da Roza Hanım'la karşılıklı sahnelerinde, seyircilerle birlikte sıkılmıştır. Ona göre, Roza Hanım'ın bu başarısızlığı oyunu düşüren başlıca sebeplerden birisidir. Diğer oyuncuların başarıyla rollerini oynadıklarını söyler. Onnik Binemeciyan'ın, Fitnat'ın son ayrılışında "alafranga baş eğmekle" oyundaki şahısların isimleri dışında Türk'e benzemediklerine dair düşüncelerini kuvvetlendirdiğini vurgular. Ayrıca Eliza Binemeciyan hariç diğer bütün oyuncuların oyun boyunca suflörün yardımına ihtiyaç duyduğunu aktarır.

Hakkı Tarık, Darülbedayi'nin temsil ettiği Halit Fahri'nin *Baykuş* piyesinin sahnelenmesine dair makalesinde oyuncuları haksız yere kusurlarına değinen ve bu kusurları ağır bir dille eleştiren münekkitlere karşı çıkar.[730] Özellikle *İleri* gazetesinde Bahâeddin Tevfik'in daha önceki *Ceza Kanunu* piyesinde Sebati Efendi rolündeki Şadi Bey'in rolün "seciyesini" anlamadığına dair eleştirilerinin hesapsız ve dikkatsiz bir şekilde yapıldığını söyler. Ona göre Şadi Bey, rol aldığı birçok rolde başarılı olmuştur. Bunların arasında *Hisse-i Şayia*'nın Bican Efendisi, *Dört Çihar*'ın Sabri'si, *Hançer*'in Hafız Raşit'i, *Küçük Beyler*'in Muhtarı ve Ceza Kanunu'nda Sebati Efendi rolleriyle sahne hayatımızda yerini sağlamlaştırmış. Onun şöhreti sinemaya kadar varmıştır. *Bican Efendi Vekilharç* filminde Şadi Bey'in tavırları ve hareketleri, mimikleri sinemamız için kayda değer bir başarı olarak anılmaktadır.

Hakkı Tarık, Yeni Sahne'nin Tepebaşı'nda Besime Rauf'un[731] Fransızcadan uyarladığı *Amcabey* piyesini ele aldığı yazısında oyuncuların temsildeki dilleri[732] üzerine değerlendirmeler yapar.[733] Eserin başarı kazanmasında en büyük payı Eliza Binemeciyan'a verir. Eliza Hanım'ın sözlerinin, hareketlerinin doğrudan seyircilerin kalplerine doğru akıp gittiğini belirtir. Eliza Hanım'ın yanında, Adriyan Hanım, Beatris Hanım, Füsun Hanım, Aznif Hanım'ın da "lisanda tabiiyete" en çok yaklaşan isimler olduğunu söyler. Sahnede gösterilecek bir hareketin, söylenecek bir sözün yazar için olduğu kadar oyuncu için de çok önemli olduğunu; bunun için de sahnedeki

---

[730] Hakkı Tarık, "Temaşa Hayatı: Darülbedayi'nin Şiir Gecesi", *Vakit*, nr. 921, 17 Haziran 1920.

[731] Refik Ahmet Sevengil, bir yazısında oyunla ilgili kısa bilgiler verirken "Besim Rauf" mahlasıyla oyunu uyarlayan kişinin Mehmet Rauf olduğunu açıklar. Oyunla ilgili bilgiler için bkz. Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 730.

[732] Hakkı Tarık yazısında, piyesin sahnelenmesinde "oyunların dili" konusunda özellikle durmuştur. Buradaki "dil"le daha çok "dilin duygu yönü"nden bahsetmiştir. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*'nde "dilin duygu yönü": Oyuncunun, sözcüklerin getirdiği duyguları, düşünceleri, bağlantıları, anlamları ve anıları bilecek yolda konuşmasını hazırlar. Sözlerinin duygu yönünü kavrayamayan oyuncunun baştan sona yanlış konuşacağı üzerinde durulur (Stanislavski Yöntemi). Bkz. Haldun Taner, M. And, Ö. Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1966, s. 26.

[733] Hakkı Tarık, "Temaşa Hayatı: Amcabey", *Vakit*, nr. 1081, 1 Kânunuevvel 1920.

en basit rollerin bile büyük bir önemi olduğundan bahseder. Yeni Sahne'nin bu oyunla gösterdiği bir diğer başarının da Galip Bey gibi bir oyuncunun *Amcabey*'deki en basit rollerden biri olan Uşak Şakir rolünü oynaması olduğunu dile getirir. Ona göre bu durum sahne hayatımızda büyük bir gelişme ve değişime doğru atılmış bir adımdır.

İbrahim Necmi, Darülbedayi'nin Selami İzzet'in Fransızca *Mon Bebe*'den adapte ettiği *Üçüzler*'i sahnelemesini incelediği yazısında eserin vodvil olduğunu göz önünde bulundurarak vodvilin oyuncular tarafından sahnede nasıl oynanması gerektiğini açıklayarak Darülbedayi oyuncularının oyunu vodvil kurallarına göre başarıyla oynadıklarını söyler:[734]

> Mütemadi hareketle dolu sahneler içinde tasvir edilen bu mudhikin ve kaza-âlud oyun, bütün seyircileri kahkahadan kahkahaya sevk eden bir hararetle oynandı ve parlak alkışlara nail oldu. Mümessile ve mümessiller, böyle akan ve kahkahalar uyandıran piyesler için en mühim olan noktalarda muvaffak oluyorlardı: Seri mükalemeler, kuvvetli ve maksatla müterâfık jestler, harekette ve tahavvülde sürat, aksamayan bir cereyan temin edilmişti.

Rum ve Ermeni kadın oyuncuların Türkçe oyunlarda zorlanmaları ve bunun oyuna olumsuz yansımalarına dair eleştiri İbrahim Necmi'nin Fransızcadan uyarlanan Şeref Paşa oyununu değerlendirdiği yazısında görülür.[735] Piyeste Fahire Hanım rolündeki Roza Felekyan'ın "lisana bilkülliye yabancı olduğuna hükmettiren" telaffuz ve terkip hatalarına değinir. Bu hataların seyirciyi etkilediğini ve oyunun zevkini düşürdüğünü ifade eder. Ona göre Roza Felekyan sahne âleminde şöhret yapmış bir oyuncudur. Hal ve tavırlarıyla melodram oynamaya alıştığını ve çağdaş tiyatro türlerine kayıtsız kaldığını göstermektedir. Oyuncu Ermenice piyeslerde çok başarılı olmasına rağmen Türkçe piyeslerde oynamaya devam ettikçe hem kendi şöhreti hem de "mensup olduğu zümrenin ahengini ihlale" sebep olacaktır.

Celal Sahir ve Yusuf Ziya'nın birlikte adapte ettikleri *Ceza*'nın sahnelenmesini değerlendiren İbrahim Necmi, eserin adaptasyonunun başarısız olduğunu dile getirir. Eserin çok derin ve ince hisleri sadece kelimelerle değil tavırlarla da ifadeye ihtiyaç duymasının eserin zorluğunu arttığını belirtir. Buna karşın özellikle Eliza Binemeciyan'ın ve Raşit Rıza Bey'in oyunun bütün duygularını seyircilere hissettirerek oynadıklarını ifade eder:[736]

> Piyesin aslındaki müthiş ağırlığa ve sahnelerin bazılarında –hele ilk perdenin ilk meclisinde- mevcut uzun ve sıkıcı mükalemelere üslubundaki yumuşamazlık da inzimam ettiği halde, yine mümessilin alkışlar celb

[734] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Üçüzler", *Vakit*, nr. 1098, 30 Kânunuevvel 1920.
[735] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Şeref Paşa", *Vakit*, nr. 1108, 9 Kânunusani 1921.
[736] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Ceza", *Vakit*, nr. 1397, 30 Teşrinievvel 1921

> edebilmesi, hemen münhasıran bu iki artistin oyunu aralarında sürükleyen kudretleri sayesinde olmuştur.

Türk Tiyatrosu'nun sahnelediği *Leyla* adlı piyesini eleştirdiği yazısında eserin üslubunun çok kesik, "insicamsız" ve konuşma parçalarının ölçüsüz olmasının temsili olumsuz anlamda etkilediğini belirtir.[737] Eserdeki eksiklere oyuncuların kusurları da eklenince temsilin seyircilerin alaycı kahkahalarına maruz kaldığını ifade eder. Bu başarısız temsil nedeniyle yeni kurulan Türk Tiyatrosu'nu ağır bir şekilde eleştirmenin haksız olduğunu söyleyen İbrahim Necmi, edebî heyetin eserleri kabulünde dikkatli davranmalarını ve temsil heyetinin de işlerini ciddiye alarak çalışmalarını tavsiye eder.

Hüseyin Necati, Darülbedayi'nin sahnelediği İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Dokuzuncu* adlı oyununu tenkit ettiği makalesinde oyunun ilanında "fevkalade vodvil" yazmasına rağmen oyunda hiçbir fevkaladelik göremediğini belirtir.[738] Eserdeki kusurların oyunun temsiline de yansıdığından bahseder. Ona göre piyeste hareketlilik mutlaka kalabalıkla sağlanmaz. Çoğu zaman iki kişi sahneyi on beş kişiden fazla bir şekilde doldurabilir. Aynı zamanda güldürmek için "yabancı vakalar" yaratarak esere yamamak daha çok ters sonuçlar verir. Eserde özellikle Prens Hakan karakterinin şahsiyeti iyi çizilemediği için piyes boyunca karakter sürekli bir değişim halindedir. Bu durum da, rolü oynayan Raşit Rıza'nın sahnede zorlanmasına neden olmuştur.

Hakkı Süha [Gezgin], Reşat Nuri [Güntekin]'nin *Bir Gece Faciası* adlı piyesini değerlendirdiği yazısında ilginç bir noktaya değinir. Oyunu izlemeye gidince Darülbedayi idaresinin tiyatro salonunda oyun izlerken seyircilerin uyması gereken kuralları bildiren bir afiş astığını belirterek Darülbedayi'yi bu tavrından ötürü eleştirir. Ve halka terbiye hocalığı yapmadan önce salondaki seyyar satıcı sorununun halledilmesini tavsiye eder:[739]

> Darülbedayi' idaresi, ahaliye: "Tiyatro adab-ı muaşeretinden birkaç satır" tarzındaki afişleriyle nezaket hocalığı yapmağa kalkışıyor ve: "Tiyatroda da cıgara içilmez, öte beri yenmez, yüksek sesle konuşulmaz" diyor. Biraz cüretkârane olmakla beraber bu, haydi (hüsn-ü niyet) mazeretine bağışlansın; fakat ya sonra dar koltukların sıkışık aralarında ellerinde abur cubur tepsileriyle bağrışan, halkı yapışkan bir banyoya tabi tutan limonatacılar, fıstık satıcılar ne demek oluyor? Sanatına hürmet istemesini bilen bir müessese, kendisini yaşatanların haysiyetini ve rahatını da düşünmeye mecburdur. Ümit ederim ki turşulu, perhizli bir darb-ı meselimizi hatırlatan bu vaziyete artık devam etmez.

[737] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Leyla", *Vakit*, nr. 1410, 12 Teşrinisani 1921.
[738] Hüseyin Necati, "Temaşa Tenkidi: Dokuzuncu", *Vakit*, nr. 1938, 4 Mayıs, 1923.
[739] Hakkı Süha, "Temaşa Musahabesi: Bir Gece Faciası", *Vakit*, nr. 2267, 17 Nisan 1924.

Ayrıca eserdeki konuşmalarda çok fazla "mahmul (deskripsiyonlar)"ın olduğunu bunun da seyirciyi konudan uzaklaştırdığını ileri sürer. Eserin hareketten çok konuşmalarla ilerlemesini bir kusur olarak gösterir.

Talat Mithat, Ferah Tiyatrosu'nda sahnelenen İ. Galip [Arcan]'in *Yaradan! Seni Affettim* piyesini değerlendirdiği yazısında piyesi, Muhsin Ertuğrul'un başarılı bir oyuncu olduğunun görülebileceği bir örnek olarak gösterir.[740] *İhtilal*'de çok başarılı bir doktor rolünde olan Muhsin Ertuğrul'un bu piyeste yine doktor rolünde olduğunu; fakat ilk piyesin aksine bambaşka bir ruh halinde olan doktoru başarıyla canlandırdığını ifade eder.

Hasan Rasim, "Halkın Düşmanı ve Bir Tenkit" başlıklı yazısında Muhsin Ertuğrul'un Henrik İbsen'den uyarladığı *Halkın Düşmanı* piyesini tenkit eder. Bu yazıda piyesin mizansenindeki yeniliğe dikkat çeker:[741]

> Eserin sahneye vaz'ındaki yeniliğe gelince: Ertuğrul Muhsin Bey Doktor Selim'in bir kahvede nutkunu dinleyen kalabalığı göstermek için seyircilerinden istifade etmek yolunu düşünmüş ve bunu muvaffakiyetle tatbik etmiştir. Halk arasına karışan *Doğruluk* gazetesi muharrirleriyle localardan birini işgal eden belediye reisi, matbaacı Emin Efendi, paradideki şakşakçılar Doktor Selim'i iskat etmeye uğraşmışlardır.

Bu yeni tarzın seyirciler tarafından çok beğenildiğini ifade eden yazar, "paradiden"[742] gelen ıslık ve gürültülerin seyircileri ilk başta çok şaşırttığını sonra alıştığını ilave eder. Yazısında ayrıca *İkdam* yazarı Burhanettin Ali'nin oyunla ilgili eleştirilerine[743] cevap verir. Ona göre Burhanettin Ali, taraflı bir tiyatro eleştirmenidir. Eleştirilerinde oyunun özetinden başka bir şey olmayan, oyunu Darülbedayi oynamışsa metheden, Muhsin Ertuğrul oynamışsa "akla hayale gelmeyen" hatalar bularak eleştiren bir münekkidi çok ciddiye almamak gerekir. Burhanettin Ali'nin yazısındaki bazı eleştire cevap verir. Yukarıda bahsettiğimiz mizansenle ilgili eleştiriye de şu şekilde cevap vermektedir:[744]

> Burhanettin Ali Bey yarım sahnede gösterilen bir kahve köşesi birine "güya bir tiyatro oynanıyormuş gibi, *Halkın Düşmanı* mevzuundan ayrı bir oyun oynanılmalı ve bu esnada Doktor Selim gelerek konferans vermeli idi. Bu tarz herhalde daha şık bir şey olurdu." diyor.

---

[740] Talat Mithat, "Temaşa Hayatı: Yaradan! Seni Affettim Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2535, 17 Kânunusani 1925.

[741] Hasan Rasim, "Temaşa: Halkın Düşmanı ve Bir Tenkit", *Vakit*, nr. 2588, 11 Mart 1925.

[742] Galeri: [Alm. Galerie] [Fr. paradis]: Tiyatro yapılarında üst katlar. Seyirci galerinin daha ucuza ve salmeye uzak olan bölümü (üst balkon). Bkz. Haldun Taner, M. And, Ö. Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, s. 38.

[743] Burhanettin Ali, "Ferah Tiyatrosunda Halkın Düşmanı", *İkdam*, nr. 10032, 7 Mayıs 1925.

[744] Hasan Rasim, "Temaşa: Halkın Düşmanı ve Bir Tenkit", *Vakit*, nr. 2588, 11 Mart 1925.

> Evet çok şık olurdu; bir suyun tahlil edilebilmesi için küçük bir laboratuvarın bile bulunmadığı bir şehirde tiyatro bulunması cidden çok şık olurdu.
>
> Belki birkaç kişi tarafından yadırganan bu tarz-ı tatbikin tashihi lazım gelse bile bu suretle bir tashih düşünülemez. Çünkü çok saçma ve çok çocukçadır.

Hasan Rasim [Us], Darülbedayi'nin temsil ettiği Saibe Necmi Hanım'ın Pierre Wolff'un *Les Marionnettes*'inden adapte ettiği *Kuklalar* piyesini tenkit ettiği yazısında, öncelikle olarak locaları dolduran "süslü ve dekolteli hanımların" eseri izlemeye değil kendilerini izlettirmeye geldiklerini düşündüğünü belirtir. Daha sonra temsilde Bedia Muvahhit Hanım'ın oyunculuğunu eleştirir ve bir oyuncuda öncelikli olarak nelerin aranması gerektiğini açıklar:[745]

> Belkıs rolünü îfâ eden Bedia Muvahhit Hanım hakkındaki düşünüşlerimi bundan evvelki birkaç görüşümde söylemiştim. Bunlarda az çok lehinde bulunduğum bu sanatkâr dünkü Belkıs'ı –zannediyorum- çok içen olmasa bile yaşatmaya çalıştı... Bu münasebetle şayet hadsizlik sayılmazsa bu sanatkâr hakkındaki düşüncelerimden bir kısmını söylemek istiyorum. Bir sanatkârda en evvel aranılması lazım gelen şeylerden birincisi ses, ikincisi çehre üçüncüsü boy ve vücuttur. Duyuş ve görüş kabiliyetleri de şüphesiz başkadır. Bedia Muvahhit Hanım sahneyi uygun ince bir çehre ile ince bir vücuda sahiptir. Sesi ahenkli fakat ne yazık ki sahneyi doldurabilecek bir kudrette değildir. Öyle sanıyorum ki Bedia Muvahhit Hanım'ın muvaffak olamadığı zamanlar sebebini sesinin müsaadesizliğinde aramak lazım gelecek.

Refik Ahmet [Sevengil], "Kır Çiçeği" başlıklı yazısında Bedia Muvahhit Hanım ve Muvahhit Bey [Ahmet Refet Muvahhit]'in Fransızcadan adapte ettikleri *Kır Çiçeği* piyesinin temsilini değerlendirir. Bu yazıda Gelin Nilüfer Hanım rolündeki Necla Hanım'ın temsilde "ezber dersi" verir gibi oynadığından bahseder. Tiyatromuzda oyunlara genellikle hazırlanmadan, ezber yapmadan çıkılmasından şikâyet eden Refik Ahmet sahnede ezberden sonra nasıl oynanması gerektiğine dair Necla Hanım üzerinden örnek verir:[746]

> Necla Hanım, bu rolü ezber dersi verir gibi oynamıştır. Gerçi henüz ezberlemek ve ezberlendiğini anlatmamaktadır. Fakat bizim sahnemizde bir piyesin şimdiye kadar nasıl hazırlandığını bilenler, artık çalışılmağa başlandığını görmekle haklı bir memnuniyet duymaktadırlar. Necla Hanım ezberlediklerini ezberledikten sonra rolünü okur gibi değil, konuşur gibi söylemeğe gayret ederse cidden muvaffak olacaktır.

Köy Hekimi adlı piyesin temsilinin eleştirisinde, Zevce rolündeki Afife Jale'nin sinemanın fazla etkisi altında kaldığını söyleyerek tiyatro sahnesinde oyuncuların nasıl oynaması gerektiğine dair düşüncelerini dile getirir:[747]

---

[745] Hasan Rasim, "Tiyatro Görüşleri: Kuklalar", *Vakit*, nr. 2608, 31 Mart 1925.

[746] Refik Ahmet, "Temaşa: Kır Çiçeği", *Vakit*, nr. 3158, 16 Teşrinievvel 1926.

[747] Refik Ahmet, "Temaşa: Altın Başak-Köy Hekimi", *Vakit*, nr. 3159, 17 Teşrinievvel 1926.

> Zevce rolünde Afife Jale Hanım vardı. Baştan başa heyecanla dolu olarak, aksamadan, hatta yükselerek ve temaşagerlerinin takdirlerini kazanarak temsil etti. Afife Jale Hanım'da eksik değil, fakat fazla olan bir şey vardır: Çok fazla sinemanın tesiri altındadır. Biraz daha tabii olmak, temaşagere rol yapıyor hissini vermeyecek şekilde oynamak lazımdır.

Provaların önemine dair bir başka yazısında Darülbedayi'nin sahnelediği Refik Nuri'nin *Kördüğüm* adlı piyesinde eserin temsilini başarılı bulan Refik Ahmet, Emin Beliğ'nin yer yer repliklerinde takıldığını söyler. Oyunların sahnelenmesinden önce provaların düzgün yapıldığında oyun sırasında "deklamasyon"u[748] da kolaylaştıracağını iletir:[749]

> Sanatkârın yalnız birkaç yerde takılıp kaldığı ve sözlerini lazım geldiği gibi sühûletle söylemediği görülüyordu. Provaların dikkatli yapılmış olması, oyunla beraber deklamasyondaki sühûleti de temin için lazımdır.

Bir diğer tenkidinde, Osman Cemal [Kaygılı]'in *Bana Benziyor mu?* piyesini değerlendirirken provaya dair aynı görüşlerini dile getirir.[750] Temsilde yeterli derecede prova yapılmadığının açıkça görüldüğünü belirtir. Oyuncuların sürekli olarak repliklerini unuttuklarını ve suflörün oyunculara sesini duyurmak için "yırtılıp çırpındığını" ve oyuncuların sesinden çok suflörün sesini duyduklarını vurgular.

Milli Sahne'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsil ettiği Mehmet Rauf'un adapte eseri *Kamçı*'nın sahne tekniğini değerlendirdiği yazısında, eserde bulunan ve temsile olumsuz bir şekilde etki eden noktalara değinir:[751]

> Bunlardan biri aktörlerin sahnedeki diğer eşhası işitmiyoruz farz ederek ortaya, seyircilere laf söylemesi, yahut kendi kendilerine söylenmeleridir. Gayr-i tabiî ve soğuk bir tarz olan bu şekl-i efhâm esasen artık terk edilmiştir. Mehmet Rauf Bey bunları piyesten tayyedebilir ve hiçbir şey kaybetmezdi.
>
> Bir ikinci nokta da şudur: Kahkahayı tezyîd için esere konulan bazı sahneler vardır ki âdidir: İnsanları dört ayak üstünde yürütmek, birbirinin sırtına bindirmek, deh deh oyun ve oynatmak, ikide birde gidip "çeri karı"ya akıl danıştırmak, ilh… gibi.
>
> Lisan da nezahet-i beyana misal teşkil edecek mahiyettedir! Kadınların gözlerini mestî ile süzerek "- Dün gece ne kadar tatlı idin, Mithat… Gece yarısı odama geldin, beni öptün, kollarını uzattın, sonra…" tarzındaki mükalemelerini bir tarafa bırakalım, fakat erkeklerin dilinde her cümlenin persengi "Vay anasını!... Vay Köpoğlu! Vay kerata oğlu kerata!.." şeklinde edebiyat-ı âliye numuneleridir!

Darülbedayi'nin Skaespeare'in *Hamlet* piyesinin temsilini ayrıntılı bir şekilde aktaran Refik Ahmet, sahnenin arkasında Muallim İhsan Bey idaresindeki Bahriye

---

[748] Tumturaklı konuşma [Alm. Deklamieren] [[De. diction declamatique][İng. declamatory diction]: Söz söylerken abartılı bir yolda konuşmak, "deklamasyon" yapmak. Cafcaflı, abartılı, yüksek tonda konuşmak. Bkz. Haldun Taner, M. And, Ö. Nutku; *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, s. 112.

[749] Refik Ahmet, "Temaşa: Kördüğüm", *Vakit*, nr. 3196, 24 Teşrinisani 1926.

[750] Refik Ahmet, "Temaşa: Bana Benziyor mu?", *Vakit*, nr. 3225, 23 Kânunuevvel 1926.

[751] Refik Ahmet, "Temaşa: Kamçı", *Vakit*, nr. 3218, 16 Kânunuevvel 1926.

Mızıkası'nın çaldığı parçaların eserin etkisini kuvvetlendirdiğini dile getirir. Ayrıca temsilin diğer ayrıntılarından bahseder ve özellikle Muhsin Ertuğrul'un rolünde nasıl başarılı olduğu üzerinde durur:[752]

> Bu muhteşem elbiseler, silahlar, perdeler, perukalar, mızıkalar içinde asıl temsile gelince…
>
> (*Hamlet*) öyle bir eserdir ki yalnız kuvvetli bir mümessil, piyesin yükünü omuzlarına alarak onu çekip götüremez. Bu eseri oynamak ve iyi oynamak için kuvvetli ve ahenkli bir temsil heyetine ihtiyaç vardır. Prens Hamlet rolünde Ertuğrul Muhsin, hiç şüphe yok ki yüksek teheyyüc ve ruhu tahavvül sahnelerinde sanatkârlığının renkli, canlı, muvaffakiyetli sihri ve tesiriyle temaşagerlerini derin bir hayraniyete müstagrık kaldı. Bir tarafta doğrudan doğruya *Hamlet* piyesi, bir tarafta Prens Hamlet rolünde Ertuğrul Muhsin Bey, evvelki geceyi muvaffakiyette başlıca iki âmildir.

Darülbedayi'nin sahnelediği Henrik İbsen'in *Hortlaklar* adlı oyununda Ercüment Behzat [Lav]'ın oyunu üzerinden, oyuncuların değerli tiyatro oyunlarında yeteneklerini daha çok ortaya koyduklarını çok iyi bir şekilde açıklar:[753]

> Ercüment Behzat Bey, iktidar ve liyakatını muhtelif eserlerde izhâr etmiş bir sanatkârımızdır. İyi bir trajedyen istidadı gösteren bu kıymetli genç (*Hortlaklar*)da kudret ve kabiliyetinin inkişafına pek müsait bir zemin bulmuştu. Fakat maalesef görülen muvaffakiyet, istenilen ve umulan kadar olmadı. Gerçi bunun sebebi sanatkârların hazırlanmak için kâfi zaman bulamamalarındandır biliyoruz, fakat temaşagerlere karşı bunu kâbil-i kabul bir mazeret diye serdetmek imkânı yoktur.

Darülbedayi'nin sahnelediği Macar yazar Ferenc Molnár'ın *Şatoda Bir Oyun* piyesindeki önemli gördüğü noktaları, eserin iyi olmasını ve oyuncuların başarılı temsiliyle ortaya çok iyi bir temsilin çıktığını şu sözlerle ifade eder:[754]

> Prova bir taraftan Almady'i tehzil, bir taraftan da bestekârı îka' ederken eserin harikulade güzel buluşlarla süslü olduğunu görürüz. Birinci perdede Primadonna'nın yatak odasından işitilen sesler bu piyes içindeki piyese o kadar rabıtalı, başı sonu o kadar güzel tanzim edilerek alınmıştır ki bunu dinlerken bestekârın da, ihtiyar muharririn de, diğer bir bakıştan Kurt'un da, Primadonna'nın da zevkine pâyân olmaz. Üçüncü perde eserin en canlı, en güzel ve temaşageri en çok saran kısmıdır. Temsil de öyle oldu. Behzat Bey de, diğer sanatkârlar da, Katip rolünde M. Kemal Bey de hepsi üçüncü perdede pek muvaffaktılar. Bu arada İ. Galip Bey'i bilhassa zikretmek lazımdır.

Darülbedayi'nin temsil ettiği Abdülhak Hamit'in *Tezer*'inde böylesine güçlü bir eserin yeterli derecede sahnede oyuncular tarafından temsil edilemediğini ileri süren Refik Ahmet, özellikle Rişar rolünün yeterli duyguyu seyircilere yansıtamadığını ifade eder:[755]

---

[752] Refik Ahmet, "Temaşa: Hamlet", *Vakit*, nr. 3318, 26 Mart 1927.

[753] Refik Ahmet, "Temaşa: Hortlaklar", *Vakit*, nr. 3594, 7 Kânunusani 1928.

[754] Refik Ahmet, "Temaşa: Şatoda Bir Oyun", *Vakit*, nr. 3651, 4 Mart 1928.

[755] Refik Ahmet, "Temaşa: Abdülhak Hamit Gecesi", *Vakit*, nr. 3657, 10 Mart 1928.

> Bu güzel ve sıcak zarf içinde sahneden görülen sanatkârların inşâd ve temsil muvaffakiyetleri maalesef arzu edilen derecede değildi. Belki ilk temsil olduğu ve henüz kâfi derecede pişmediği içindir, belki de başka sebepleri vardır, fakat ne olursa olsun seven, sevgilisini kaybetmekte olduğunu görünce her şeyi gözüne alarak şehirde fitneler, şûrişler îka' eden, kızın ölümünü istemeğe kadar varan (Rişar), Darülbedayi sahnesinde daha kudretli, daha müessir ve hatta lerze-bahş olmalıydı.

İmzasız olarak neşredilen "Melo" adlı tenkitte, Darülbedayi'nin sahnelediği Henry Bernstein'ın *Melo* piyesi değerlendirilir. Bu yazıdan 7 ay önce kadar Fikret Adil Fransız Tiyatrosu'nda sahnelenen *Melo*'yu değerlendirmiştir. Yazısında daha çok temsil sırasında çıkan sahne sorunlarına ve oyunu nasıl olumsuz etkilediğine değinmiştir. Darülbedayi'nin sahnelediği *Melo*'nun ise ışık düzeniyle birlikte çok güzel bir tarzda sahnelendiği aktarılır. Sahnede yer alan tabloların ve temsil sırasında çalınan müziğin piyesteki duyguların aktarımında çok önemli bir etkisi olduğu dile getirilir:[756]

> "*Melo*"nun bir hususiyeti de her tablo biterken, o tablodaki mükaleme ve vak'anın tesirini şiddetlendirecek, o tablonun ifade etmek istediği haleti ruhiyenin medlulunu notalarla ifade eden bir musikinin bulunuşudur.
>
> Esasen, birçok hislere ve vak'alara rağmen, *Melo*'nun ana hatta ve esası Bah'ın üçüncü süiti ile Lekö'nün bir sonatı üzerine istinat eder.

Nazım Hikmet'in *Bir Ölü Evi* adlı piyesinin Darülbedayi tarafından temsil edilmesini değerlendiren Refik Ahmet, mizansenin seyircileri rahatsız eden yönlerini örnekleyerek açıklar:[757]

> "*Bir ölü evi*"nin seyircilerin ekserisini fevkalâde rahatsız eden bir tarafı da mizansenidir. Sahnenin ortasına kefene sarılmış ölünün upuzun yatırılması, koskoca tabutun herkesin gözü önünde paldır küldür çakılması ölü yıkayıcıları, filân… Seyircilerin ekseriyetini tiyatrodan kaçırtan şeylerdir. Amma bu öyle bir mizansendir ki bu eserin zarurî icabıdır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun temsil ettiği *Kral Lear* oyununu değerlendirdiği yazısında İstanbul'da tiyatro mevsiminin kasım ayında başladığı ve kasım sonunda bittiğine yönelik bilgi verir. 1 Nisan'da tiyatrolar tatil edilmekte ve o tarihten sonra sanatçılar turneye çıkmaktadırlar. Daha sonra yazısında temsille ilgili özellikle Muhsin Ertuğrul üzerinde durur. Muhsin Ertuğrul bu yıllarda artık oyunculuktan rejisörlüğe geçiş yapmıştır ve sahnede çok görünmemektedir. *Kral Lear* oyunuyla sahnede tekrardan görünmesini heyecan verici bir olay olarak karşılar. Onun nasıl büyük bir oyuncu olduğunu şu sözlerle açıklar:[758]

---

[756] İmzasız, "Tiyatro: Melo", *Vakit*, nr. 4610, 8 Teşrinisani 1930.

[757] Refik Ahmet, "Tiyatro: Bir Ölü Evi", *Vakit*, nr. 5324, 4 Teşrinisani 1932.

[758] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Kral Lir Temsili ve Ertuğrul Muhsin'den Şikâyet", *Kurun [Vakit*, nr. 6896, 26 Mart 1937.

> Onun bir eserde rol alması demek ilk bakışta sahneye ve salona bir büyük ruhun hâkim olduğunun gözle görülür şekilde sezilmesi demektir. *Kral Lir* temsilinde Ertuğrul Muhsini yürek çarpıntısile seyrettikten sonra salondan tesiri uzunca bir zaman devam eden manevî bir hazzın havasile sarılı olarak çıktı.

a. Dekora Yönelik Değerlendirmeler

Tiyatro temsillerindeki dekora yönelik ilk değerlendirme imzasız olarak kaleme alınan Darülbedayi'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahnelediği Halit Ziya Uşaklıgil'in *Fare* adlı piyesini inceleyen yazıdır.[759] Oyunun temsilinde özellikle dekorun "pek latif ve zengin" olduğu belirtilir. Dekorda güzel ve süslü bir salon, Maltepe tarafından denize bakan bir açık balkon, mavi bir denizi sınırlayan Adalar manzarasının pek canlı bir şekilde gösterildiği anlatılır.

Sahnedeki dekora yönelik ilk detaylı eleştiriyi İbrahim Necmi'nin Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz* oyununun temsilini incelediği yazısında görüyoruz. Tenkitte Darülbedayi'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nu alamamasını, her şeyi yeniden tedarik etmesini ve fiyatların yüksek olmasını sebep göstererek sahne gereçlerinin çok yetersiz olduğunu belirtir.[760] *Binnaz*'daki salonunun biraz daha dolu olması ve kahvede bir havuzun gösterilmesi gerektiğini söyler. Dekordaki eksikliklere değinen İbrahim Necmi'ye göre, "işret sofrası" sahnesindeki sofrada bolca rakı ve meze bulunmalıdır. Efe Ahmet'in bacakları vücuduyla ve karakterle uygun bir şekilde dolgun görünmelidir. Hamza'nın kıyafeti ve silahları daha süslü olmalıdır.

Hakkı Tarık, Darülbedayi'nin oynadığı Halit Fahri'nin *Baykuş* piyesini ele aldığı yazısında sahnedeki dekorların oyuna nasıl etki ettiğinden bahseder:[761]

> Nail'in paralanmış cesedini getirenlerden, Galip Bey, "Onu kurtlar bu hale koymuştur!" derken sesine hiçbir elem, tesir koymuyor, yalnız kin ve teneffür temsil ediyordu. İçinden gelen peri sesleri gizli bir âlemin bir nağmesini meşk edememişlerdi ve eğer bu perdenin dekoru karlar altında kesifleşen bir ruhaniyet almasaydı hemen hemen gülünç olurdu. Halbuki doktorun bu halinde de ikmale muhtaç noktalar vardı: Türbenin loşluğuna gömülmüş bir küçük titrek kandil ziyası eksik, bir elektrik aydınlığı fazla idi, birinci ve ikinci perdenin, o da manzarası kapısı sokağa açılan bir tek köylü odasının bulunması icap eden en mübrem lüzumdan pek azını ihtiva ediyordu.

İbrahim Necmi, *Leyla* piyesini değerlendirdiği makalesinde sahnedeki dekor ve sahne gereçlerinin bu türden bir oyun için çok fakir kaldığını söyler:[762]

---

[759] İmzasız, "Sahne Aleminde: Fare", *Vakit*, nr. 237, 15 Haziran 1918.
[760] İbrahim Necmi, "Temaşa Tenkidi: Binnaz", *Vakit*, nr. 532, 21 Nisan 1919.
[761] Hakkı Tarık, "Temaşa Hayatı: Darülbedayi'nin Şiir Gecesi", *Vakit*, nr. 921, 17 Haziran 1920.
[762] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Leyla", *Vakit*, nr. 1410, 12 Teşrinisani 1921.

> Birinci perdede Paşa'nın kendi odasına nasıl ve nereden nakledildiği anlatılmıyor, koca bir konağın salonu iki yazıhaneden başka möbleden nasıl mahrum kaldığı bilinemiyor. İkinci perdede İskenderiye'de muhteşem bir Prenses salonunun tezyinatı çok fakir kalıyor. Hele üçüncü ve dördüncü perdelerdeki sahilhane odaları duvarlarının neden öyle medhalsiz, mahrecsiz kumaşlarla örtülü olduğu bir türlü idrak edilemiyordu.

Talat Mithat, Ferah Tiyatrosu'nda sahnelenen *Yaradan! Seni Affettim* piyesindeki dekorun çok zengin, süslü olduğunu ve Paris'teki Odeon Tiyatrosu'nda görülen sahne zenginliklerini aratmayacak bir şekilde düzenlendiğini dile getirir:[763]

> Evvela gözleri okşayan şey sahne tertibatındaki mahline masruf zenginlikti. İç içe iki salonu ve bir merdiven sahanlığını gösteren sahnede pek lüzumlu ve yerli yerinde bir tertiple sıralanan dekor, bir doktorun çalışma odasını ve ona muttasıl salonu süslüyor. İllüstrasyonda gördüğümüz ressamlarına nazaran sahne tertibatındaki isabet, bu eser Paris'te temsil edildiği zaman (Odeon) Tiyatrosu'nda görülen dekor zenginliğinden daha az muvaffakiyetli değildir. Eser bu salonda başlıyor ve bitiyor. Halbuki aslında ikinci perde Akdeniz kıyılarında bir otel odasında üçüncü de Kopenhag'daki aynı on başka bir odasında cereyan ediyormuş.

Ayrıca mizansendeki eksikliklere de değinen Talat Mithat, son perdedeki gök gürlemesinin ve şimşek parlamasının gayet doğal olduğunu söyler. Buna karşın odaya giren güneşin doğrudan tavana uzandığını söyler. Eserin aslındaki "kahkaha ve çalgı sesleri" yerine sadece keman sesi kullanılmasının eserde bir eksiklik meydana getirdiğini açıklar:[764]

> İkinci perdede eserin aslındaki otel odası yerine ikâme edilen aynı sahnede tuhaf bir tesadüfle teessür verecek zamanlarda duyulan keman sesi nereden geliyordu?
>
> Eserin aslında otelin sakin odasına kadar taşan kahkaha ve çalgı sesleri dışarıdaki neşeye, zevke mukabil kadının ihtiyar adamla beraber çektiği o mustarip ve ölü hayatı bir kat daha şiddetlendiriyormuş… Halbuki nereden geldiği bilinemeyen bu acıklı keman sesi hiç kimseye bu müessir sahneyi müellifin arzu ettiği gibi yaşatamadı demektir.

Refik Ahmet [Sevengil], Darülbedayi'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsil ettiği, İsmail Galip [Arcan]'in Fransızcadan adapte ettiği *Atlı Karınca* piyesinin başında ve sonunda sahne düzeninin oyunun etkileyiciliğini yükselttiğine değinir:[765]

> Vaz'-ı sahne şekli fevkalâde iyi idi. Mukaddeme ve hatimede peri ve perinin sözlerine piyanonun kendi kendine çalarak, saatin de kendi kendisine vurarak, tavandaki kandillerin kendi kendisine yanarak cevap verişi çok güzeldi. Dekorlar gözü okşayacak surette idi.

---

[763] Talat Mithat, "Temaşa Hayatı: Yaradan! Seni Affettim Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2535, 17 Kânunusani 1925.

[764] Talat Mithat, "Temaşa Hayatı: Yaradan! Seni Affettim Nasıl Oynandı?", *Vakit*, nr. 2535, 17 Kânunusani 1925.

[765] Refik Ahmet, "Temaşa: Atlıkarınca", *Vakit*, nr. 3307, 15 Mart 1927.

Darülbedayi'nin sahnelediği Vedat Nedim [Tör]'in telif piyesi *Charleston*'un sahne düzeninin "cazip bir yeniliği" barındırdığını söyleyerek detaylı bir şekilde tasvir eder:[766]

> Sahne altı apartmanın bir katı, üstü dans edilen diğer bir apartman olmak üzere ikiye bölünmüştür. Aşağıki odada geçen haile, yukarıda musiki nağmeleri içinde birbirlerine sarılıp dans eden kadınların ve erkeklerin ayakları görülüyordu. Sahnenin önü, orkestra yeri de sokak addedilmişti. Memurlar, mahalle kadınları, mektepliler, yolcular buradan geçiyordu. Bu tarz vaz-ı sahnenin de ayrı bir güzelliği var. Ancak orkestra mahalli geniş ve seyircilerin oturdukları sıralarda anfi theatre şeklinde olmalıydı ki sahne önünde geçen pasajlar herkes tarafından görülebilsin.

Darülbedayi'nin sahnelediği Abdülhak Hamit'in *Tezer*'inde dekorları detaylıca anlatan Refik Ahmet, bu açılardan temsili oldukça başarılı bulur:[767]

> İlk fasılda İspanyol delikanlısı (Rişar)la (*Tezer*)in ağaçlar altındaki muaşaka sahnesi dekoru zarif, şairâne sanaktkârane, müteakip fasılda Melik Abdurrahman-ı Salis'in sarayını ve tahtını gösteren ikinci dekor, sütunları, kemerleri, duvar tezyinatıyla muhteşem, güzel ve müessirdi. (*Tezer*)in hükümdarın nezdinden avdet ettikten sonra (Richard)la buluştuğu mezarlık sahnesinde hazin-engiz Hristiyan kabristanı kuvvetli ifade ve tasvir edilmişti.

Darülbedayi'nin sahnelediği Nazım Hikmet'in *Kafatası* piyesini tenkit ettiği yazısında eseri hareketli bir oyun adlandırır. Refik Ahmet'e göre bu tür oyunlarda makineleşmiş bir sahne gerekmektedir ve henüz bu konuda tiyatromuz yetersiz düzeydedir:[768]

> Bu şekilde yazılmış olan eserleri oynıyabilmek için makinalaşmış sahne lâzımdır. Tablolar azamî süratle dğeişebilmeli ki vaz'-ı sahne, eserin ruhuna ve mensup olduğu sanat mektebine uygun olsun. Bizde böyle olmadı, çünkü fabrikada dokunması lâzım gelen kumaşı el tezgâhında çıkarmak vaziyetindeyiz.
>
> Sahnelerin cereyanı esnasındaki yarı karanlık, bu nevi dekorun ve eserin tesirini artırmak için lâzımdı, fakat tablolar değiştirilirken ortalığı kaplıyan zifiri karanlık bir saniyeyi geçmemeli ki seyirci yorulmasın, kızmasın, temsile karşı menfi haleti ruhiyeye düşmesin.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun temsil ettiği Shakespeare'nin *Makbet*'i için özellikle piyesi çok daha başarılı bir hâle getiren Muhsin Ertuğrul'un sahne dekorunun detaylı bir şekilde düzenlemesi üzerinde durur:[769]

> Rejisör Ertuğrul Muhsin *Makbet*i seyircinin alâkasını daimî surette uyanık bulunduracak bir şekilde ve maharetle sahneye koymuştur; ehemmiyetli bir etüd neticesi olarak itina ile yaptırılmış olan elbiseler, seyirciyi memnun ve meşgul ederek piyesin havasına hazırlıyor. Dekor, İngiliz mimarı Vells

---

[766] Refik Ahmet, "Temaşa: Tiyatromuzun Bu Ramazan'daki Kazancı", *Vakit*, nr. 3327, 6 Nisan 1927.

[767] Refik Ahmet, "Temaşa: Abdülhak Hamit Gecesi", *Vakit*, nr. 3657, 10 Mart 1928.

[768] Refik Ahmet, "Tiyatro: Kafatası", *Vakit*, nr. 5096, 17 Mart 1932.

[769] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Şehir Tiyatrosu'nda Makbet", *Kurun [Vakit]*, nr. 6729, 3 Birinciteşrin 1936.

> Coates'ın Londra'daki "The ol Vic" tiyatrosuna *Makbet* için yapmış olduğu dekordan alınmıştır ve pek güzeldir.

Şehir Tiyatrosu'nun sahnelediği Shakespeare'in *Kuru Gürültü* piyesindeki dekorun klasik bir eserin "debdebe ve haşmet" içinde gösterilmesine yakışmayacak bir şekilde tertip edildiğinden bahseder. Dekorlarda masraftan kaçınıldığına dair tahminlerde bulunur:[770]

> "*Kuru gürültü*"nün Türk sahnesindeki temsil şekli güzeldir; ancak mevsim başı ve ilk eser olmasına rağmen biraz iktisada riayet edildiği, masraftan kaçınıldığı hissini almamak kabil değil. Bir kısım dekorların muşamba perdeler üstüne yapılmış resimlerle temin edilmek istenilmesi bu tarz bir düşünceye yol açıyor sanırım.

b. Kostüme Yönelik Değerlendirmeler

Kostüme yönelik ilk eleştiri İbrahim Necmi'nin "Bahar Hastalığı" başlıklı yazısında görünür. İbrahim Necmi, Darülbedayi'nin temsil ettiği *Bahar Hastalığı* piyesini değerlendirirken kostümün önemine değinir. Oyundaki Ulviye Hanım'ın karakterine uygun bir şekilde ve Nermin, Selma karakterlerinin de sahnelerindeki olaya uygun olarak kıyafetlerinin düzenlenmesi gerektiğinin altını çizer:[771]

> Bir de Ulviye Hanım pek kibar, fakat pek ehl-i perde bir hanım olduğuna göre daha az dekolte bir elbise giymeli idi. Keza Nermin denizden adam kurtarmaktan avdet ettiği vakit elbisesinde yırtık ve çamur görülmek, Selma kurtarıldığı zamanlarda üstü başı bu hâli gösterir bir tarzda bulunmak lazımdı. Bu hurde teferruat, pek dikkate şayan şeylerdir ki Darülbedayi'de bunları daima düşünülmüş bulmağa alıştığımız için fıkdan veya noksanı göze batmaktan hâli kalmıyor.

Hakkı Süha [Gezgin], Muhsin Ertuğrul'un *Cehennem* adlı piyesinde Muhsin Ertuğrul'un makyajıyla, "derin bir mahzenden yankılanıyor" gibi gelen sesiyle, jest ve mimikleriyle gayet doğal göründüğünü belirtir. Sahnede onu izlerken sanki feci bir hakikat karşısındaymış gibi sinir titremelerine tutulduğundan bahseder.[772]

Cehennem'in Tepebaşı Tiyatrosu'nda 1927'de yeniden sahnelenmesi üzerine Refik Ahmet Sevengil, Hakkı Süha gibi Muhsin Ertuğrul'un makyajıyla birlikte seyircileri oldukça etkileyen oyunculuğunun piyesin önüne geçtiğinden bahseder:[773]

> Fakat eserin bu yüksek kıymetini ikinci planda bırakan bir başka mehîb ve muazzam kudret vardır ki o da mümessilinin seyircilere kafataslarını çatlatacak derecede büyük bir hayraniyet ve incizâb veren yüksek sanatkârlığıdır.

---

[770] Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Kuru Gürültü", *Kurun [Vakit]*, nr. 7089, 5 Birinciteşrin 1937.
[771] İbrahim Necmi, "Temaşa Hayatı: Bahar Hastalığı", *Vakit*, nr, 1095, 27 Kânunuevvel 1920.
[772] Hakkı Süha, "Temaşa Musahabesi: Darülbedayi'de Cehennem!..", *Vakit*, nr. 2274, 25 Nisan 1924.
[773] Refik Ahmet, "Temaşa: Ertuğrul Muhsin Sahnede", *Vakit*, nr. 3303, 11 Mart 1927.

Refik Ahmet, Darülbedayi'nin sahnelediği Abdülhak Hamit'in *Tezer*'inde oyuncuların kostümlerine detaylı bir şekilde değinir:[774]

> Dekorun mükemmeliyeti yanında elbiselerin güzelliğini de ayrıca kaydetmek lazımdır. Darülbedayi terzihanesinde, kısmen de Darülbedayi'deki kadın sanatkârların himmet ve zahmetleriyle biçilip dikilen elbiseler manzaraya ayrı bir cazibe ve tatlılık ilave ediyordu. Eserin inşâdı etrafında kumaş, boya ve ışık güzelliğiyle temin edilen bedii-yi tahassüs havasını, temsile başından sonuna kadar refakat eden musiki mütekabil temayül ve sermestî sahnelerinde latif ve müskir, ıstırap sahnelerinde müellim, isyan ve şiddet sahnelerinde taşkın, gürültülü nağmeleriyle arttırmakta idi.

c. Batı Tiyatrolarına Yönelik Değerlendirmeler

Vakit gazetesinde İstanbul'da temsiller veren Batılı tiyatrolarla ilgili eleştiriler de yer alır. Bu tenkitlerde piyesin konusu kısaca özetlenir, oyuncuların rollerini nasıl temsil ettikleri anlatılır. Bu yazılarda batılı tiyatro kumpanyalarının oyunlarındaki dekorların Türk tiyatro kumpanyalarındaki dekorlarla karşılaştırılması dikkat çekicidir. Bu karşılaştırmalarda Türk tiyatrolarının dekor unsuru bakımından Batılı tiyatro kumpanyalarından başarılı olması öne çıkarılmıştır. Bunlardan ilki Hakkı Süha Gezgin'in kaleme aldığı "Güzel Bir Sahne" başlıklı yazısıdır. Bir Fransız tiyatro kumpanyasının İstanbul'da temsil ettiği Jean Aicard'ın *Le Père Lebonnard* adlı manzum oyunu ele alır.[775] Tiyatro ve manzum piyes ne demek bu oyunun temsilinde öğrendiğini dile getirir. Bonard ve Jan rollerindeki oyuncuların başarılı temsilleri ve oyunun mısralarındaki "sada ve evzaın derin imtizacı" oyunun lezzetini daha çok arttırdığını belirtir. Piyesteki dekorların Darülbedayi'nin dekorlarından daha "fakir" olduğunu ifade eder Hakkı Süha, bizdeki dekor anlayışıyla yabancı tiyatrolardaki dekor anlayışını karşılaştırır:

> Sahne, dekor itibarıyla Darülbedayi'den çok fakir, çok biçare idi. Bu cümleyi buraya kaydetmekten maksadım şudur: Birçok münekkitlerimiz kendi sahnelerimizdeki biçareliği örtmek için bu dekor fıkdanını en kuvvetli bir mazeret gibi ortaya koyarlar ve şayet Avrupa ile bir mukayese yapacak olsalar, mutlaka bu unsuru işe karıştırarak mugalataya kalkışırlar. Elbise, güzelin güzelliğini arttırır; fakat elbisesizlik veyahut fena elbise –hututu bozmamak şartıyla- güzeli çok bozmaz.

Yazısında ayrıca seyirci kavramına da değinen Hakkı Süha, "Sanatkârlarımız var; fakat sahnenin zevkine varmış halkın mâlik olmayan bir sanat muhiti, zavallıdan başka nedir?" diye sürekli hayıflandığımızı belirtir. Temsil sırasında tek bir sandalye

[774] Refik Ahmet, "Temaşa: Abdülhak Hamit Gecesi", *Vakit*, nr. 3657, 10 Mart 1928.
[775] Seyyah, "Güzel Bir Sahne", *Vakit*, nr. 2173, 14 Kânunusani 1924.

boş kalmamıştır. Seviyesi düşük zannedilen halkın yabancı piyese olan rağbetinin bu görüşleri haksız çıkarttığını iddia eder.

Vakit'te daha sonraki dönemlerde Fikret Adil, Fransız Tiyatrosu'nun Fransızca sahnelediği eserlere dair sekiz tane yazı neşreder. Bu yazılar çok detaylı değildir. Oyunu kimin sahnelediğinden, oyunun kısa bir özetinden ve oyunculardan kısaca bahsederek yer yer tiyatro unsurlarında bulduğu güzellikleri ya da kusurları çok kısa bir şekilde dile getirir.

Bunlardan ilki Fransız Tiyatrosu'nun sahnelediği *Nicole et sa vertu* adlı piyestir. Eseri "ezelî bir hikâyeyi basit bir cepheden gören 3 perdelik bir komedi" olarak tanımlar.[776] Modern bir piyes olarak tanımladığı eserin "snob" hayatını eleştirdiğini dile getirir. Başroldeki Üget Düflo'nun başarılı bir aktrist olduğunu açıklar. Buna karşın oyunun dekorlarını hiç beğenmediğini söyleyerek tiyatro müdürünün Darülbedayi'yi ziyaret ederek dekorlarını örnek almasını tavsiye eder.

Fransız Tiyatrosu'nun sahnelediği *l'ennemie (Kadın Düşmanı)* adlı piyesin temsili sırasında bütün oyuncuların sinirli olduğunu söyler. Piyesteki tabloların süratli bir şekilde değiştirilememesi yüzünden oyunun manasının ve tesirini kaybettiğini belirtir. Buradan hareketle Darülbedayi'yle yine bir karşılaştırma yaparak Fransız Tiyatrosu'nu ağır bir dille eleştirir:[777]

> Bu piyes darülbedayiin sahnesinde oynansa idi daha çok kuvvetli olurdu.
>
> Zira Fransız tiyatrosunun sahne adamları ancak hamallık yapabilirler, sahneden ve tertibatından bihaberlerdir.

Fransız yazar Bernstein'ın *Melo* adlı piyesini değerlendirdiği yazısında Fransız Tiyatrosu'ndaki sahne sorunlarının devam ettiğini tekrarlar.[778] Bu oyunda da sahneyle ilgili sorunların çıktığını Marie Bell'in çıkan sorunlar nedeniyle neredeyse ağlayacak hale geldiğini belirtir.

Pierre Frondaie'nin *l'insoumise* adlı oyununu tenkit ettiği yazısında eserin Batı'da eğitim görmüş ve Batı kültürünü benimsemiş Fazıl adlı Doğulu bir kişinin, asıl karakterini keşfetmesini anlattığından bahseder.[779] Fikret Adil'e göre Doğulu "iptidai erkeğin", kadın hakkındaki görüşleri birçok Avrupalının bile "erkek hislerini" heyecana getirmiştir. Doğu'da Doğu hayatına ait bir eserin oynanması piyesin bazı

---

[776] Fa. [Fikret Adil], "Fransız Tiyatrosunda: Üget Düflo", *Vakit*, nr. 3966, 22 Kânunusani 1929.
[777] Fa. [Fikret Adil], "Tiyatro: l'ennemie (Kadın Düşmanı)", *Vakit*, nr. 4397, 5 Nisan 1930.
[778] Fa. [Fikret Adil], "Tiyatro: Melo", *Vakit*, nr. 4398, 6 Nisan 1930.
[779] Fa. [Fikret Adil], "Tiyatro: l'insoumise 4 Perde, Quitte Pour la Peur 1 Perde", *Vakit*, nr. 4404, 12 Nisan 1930.

hatalarını ortaya çıkarmıştır. Ezan, namaz, isim telaffuzları gibi hatalar, yazarın ve sanatçıların Fransız oldukları göz önüne alındığında bir eksiklikten ziyade bir "hüsnüniyet" olarak kabul edilmelidir.

Sonuç olarak *Vakit*'te dört dönem altında incelediğimiz tiyatro değerlendirmelerinde Darülbedayi ve Muhsin Ertuğrul etrafında şekillenen Türk tiyatrosunun eserler üzerinden gelişimi ayrıntılı bir şekilde yansıtılmıştır. Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında meydana gelen siyasî ve sosyal gelişmelerin tiyatro eserlerine yansıması *Vakit*'teki sütunlardan okuyuculara geniş bir şekilde yansıtılmıştır. 1917-1938 yılları arasında aralıksız olarak neşredilen 200'ü aşkın tenkit yazısı gazetenin tiyatro türüne diğer edebî türlerden daha çok önem verdiğini göstermektedir. Bu önemin yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin tiyatroyu modern bir toplum yaratma yolunda bir eğitim aracı olarak kullanma anlayışı doğrultusunda ilerlediğini söylemek mümkündür. Telif ve tercüme eserlerle inkılap fikirlerinin tiyatro eserleri aracılığıyla halkı eğiterek aşılanması fikri *Vakit*'teki sütunlardan gözler önüne serilmiştir. İbrahim Necmi, Hüseyin Necati, Hakkı Tarık Us, Hasan Rasim Us ve Refik Ahmet Sevengil gibi tiyatro eleştirilerini yazan isimlerin hepsinin Batı tiyatrosundan haberdar ve tiyatro sanatına vâkıf yazarlardır. Özellikle Refik Ahmet Sevengil 1925-1938 yılları arasında aralıksız olarak gazetedeki tiyatro tenkitlerini kaleme alan yazardır. Bununla birlikte Türk tiyatrosu tarihiyle ilgili kitap yayımlayan ve dünya tiyatro tarihiyle ilgili gazetede çeşitli yazılar neşreden bir kişidir. *Vakit*'teki yazılarıyla da tiyatro kültürünü okuyuculara aşılamaya çalışmıştır. Gazetede neşredilen tiyatro değerlendirme yazılarında tiyatro eserlerinin başarılı ve başarısız yönleri ortaya koyulmuştur. Eserlerin nasıl daha iyi olabileceğine dair fikirler ileri sürülmüştür. Böylece bu yazıların Türk tiyatro sanatının daha iyi bir seviyeye gelmesinde katkıda bulunmak ve seyirciyi tiyatro kültürü bakımından eğitmek gibi fonksiyonlar üstlendiğini söylemek mümkündür.

B. EDEBÎ DÖNEMLER VE ŞAHSİYETLER

Edebiyat teorisi ve edebiyat tarihi iç içe geçmiş iki disiplin gibi görünse de bunları birbirinden ayıran bazı farklar vardır. Edebiyat tarihçisi geçmişte yaratılan edebî eserler üzerinden bir medeniyetin genel hayat manzarasını, tavır ve davranışlarını, anlayışlarını, ön yargılarını ve temel varsayımlarını yeniden inşa etme çabasındadır. Edebiyat eleştirmeni kendi yaşadığı devirle eşzamanlı meydana gelen eserleri kendi zevkleri doğrultusunda hareket ederek değerlendirir. Bu açılardan

edebiyat tarihinde "doğrulanabilir olgular" bulunurken edebiyat eleştirisinde "kanaat ve inanç" konuları yer alır.[780]

Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci baskısının ön sözünde edebiyat tarihinin nasıl olması gerektiğini ifade etmiştir:[781]

> Edebiyat vâkıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, biribirileriyle olan münasebetlerini ve dışarıdan gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hulâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tespite çalışmak, edebiyat tarihinden beklenen şeylerin en kısa ifadesidir.

Edebî eserlerin ve şahsiyetlerin birbiriyle olan ilişkileri, fikir akımları, edebî eser üzerinden devrin kültürü ve estetik zevki, edebî eserleri meydana getiren psikolojik, sosyolojik etkiler, edebî nesillerin ve akımların birbiriyle ilişkisi, farklı milletlerin edebiyatlarının karşılaştırılmaları gibi birbirine hem yakın hem zıt edebî anlayışlara dayanan edebiyat tarihleri yazılmıştır.[782] Bu doğrultuda *Vakit*'te Türk edebiyatının tarihi gelişim seyrini değişen dünya gerçekleriyle belirli bir dönem etrafında ya da bir edebî şahsiyetle birlikte değerlendiren yazılar bulunmaktadır. Bu yazılarda yer alan içerikler doğrultusunda "Edebiyat Tarihi" bölümünü "Dönemler, Tartışmalar" ve "Şahsiyetler" olmak üzere iki alt başlıkta topladık. Edebiyat tarihiyle ilgili değerlendirmelerde müstakil yazıların ve anketlerin yanı sıra, devrin edebiyatçılarıyla yapılan Ruşen Eşref Ünaydın'ın 1918'de *Diyorlar ki*[783] adıyla kitap olarak yayınladığı söyleşiler ve Ahmet Sırrı Uzelli'nin 1925'te devrin edebiyatçıları ve "müderrisleriyle" edebiyatımızdaki "tereddi" üzerine yaptığı röportajlar da yer alır.

I. Dönemler, Tartışmalar

Vakit gazetesinde Halk edebiyatı, Divan edebiyatı, Tanzimat, Servet-i Fünun, ve Milli edebiyat dönemleriyle ilgili yazılar bulunmaktadır. Bu yazılarda bir dönemle, edebî bir toplulukla ilgili genel hüküm içeren değerlendirmelerin yanında edebî şahsiyetler üzerinden dönemi değerlendiren görüşler de yer almaktadır. 1923-1928 ve 1928-1938 tarihleri arasındaki edebiyatımızı da bu dönemlerde ortaya çıkan meseleler

---

780 René Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 46-47.

781 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 15.

782 M. Orhan Okay, "Edebiyat Tarihçiliğinde Usûl: Edebiyat Tarihlerinin ve Türk Edebiyatı Tarihinin Sınıflandırılması Meselesi", *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s.11.

783 Ruşen Eşref Ünaydın *Vakit*'te 8 Kânunuevvel 1917 – 29 Mart 1918 tarihleri arasında; Nigâr binti Osman, Rıza Tevfik, Cenap Şahabettin, Ahmet Haşim, Ziya Gökalp, Hüseyin Cahit, Mehmet Emin, Halit Ziya, Samipaşazade Sezai, Süleyman Nazif, Hamdullah Suphi, Mehmet Fuad Köprülü ve Refik Halit'le yaptığı söyleşileri yayımlamıştır.

ve tartışmalar çerçevesinde ortaya çıkan yazılar, söyleşiler ve anketler üzerinden incelemeye çalıştık.

1. Halk Edebiyatı

Vakit gazetesinde neşredilen söyleşilerde, makalelerde Türk edebiyatında yer alan dönemlerden bahsedilirken yer yer halk edebiyatından da kısaca bahsedilmiştir. Halk edebiyatı üzerinde detaylı değerlendirmeler görülmez. Ahmet Sırrı [Uzelli]'nın 1925'te edebiyatımızdaki durgunluk üzerine Yakup Kadri'yle yaptığı söyleşide Yakup Kadri, halk edebiyatından "Türk edebiyatı" olarak bahseder ve bunun Batı edebiyatında "folklor" denilen anonim halk şiirleri, türküleri ve "darbımeselleri" olduğunu belirtir.[784] Bunların dışında Türk milletinin ruhunu, duygularını ifade eden başka bir millî edebiyat tanımadığını vurgular. Ona göre halk edebiyatımız henüz bilimsel bir tasnife, estetik bir sınıflandırmaya göre düzenlenmemiştir. Bunun sonucu olarak devamlı bir hâle gelememiş ve yeni nesilleri etkileyebilecek bir tarza ulaşamamıştır.

Ahmet Rasim "Halk Edebiyatında Mizah" başlıklı yazısında edebiyatı eski, yeni, halk edebiyatı gibi ayırmanın anlamsız olduğunu ve edebiyatı bir bütün olarak gördüğünü mizahi bir dille açıklar.[785] "Mizahiyat"ı da asıl edebiyatın bir şubesi olarak tanımlar. Kaba sözleriyle ve seviye itibarıyla halk edebiyatını "havas edebiyatından" ayrı bir yere konumlandırır. Halk edebiyatında mizah unsurlarını görmeyi "hoş bir temaşa" olarak addeder. Ona göre "halk mizahiyatı" örneklerini az çok manilerde, destanlarda, semailerde, koşmalarda ve "kalenderlerde" görebilmek mümkündür. Son günlerde okuduğu iki destanda yer alan mizahi unsurlara çok güldüğünü belirterek *Cenk Destanı* adlı bir destanı nakleder. *Millî Mecmua*'da neşrettiği destanlar hakkındaki makalelerini hatırlatarak, bu tür manzumlara ruh veren unsurların "teganni ve terennüm" olduğunu anlatır. Bu türle ilgili açıklama yapan Ahmet Rasim, halk edebiyatına ait eski unsurların artık eskisi gibi rağbet görmediğini söyler:

> Bunlar oldukça sürekli ara nağmesi şeklinde bir girizgâh ile başlar, bu girizgâh destanın her kıtasının okunmasını, müteakip tekrar edilirdi.
>
> Şayan-ı dikkattir ki bu destanlarla, semailer, koşmalar, keremler, kalenderler de (eski halk edebiyatı) zümresine iltihak ile hemen hemen ortadan kalkmıştır. Bunların saz şairleri nezdinde, (kaba saz) çalgı takımlarında evvelce

[784] [Elif]. Sırrı [Ahmet Sırrı Uzelli], "Yakup Kadri Bey'in Nezdinde Birkaç Saat", *Vakit*, nr. 2752, 29 Ağustos 1925.
[785] Ahmet Rasim, "Halk Edebiyatında Mizah", *Vakit*, nr. 2891, 16 Kânunusani 1926.

> haiz oldukları rağbet ve itibardan şimdiler hiçbir ses işitilmiyor. Galiba (yeni halk edebiyatı) da bunları sık boğaz etmiş olmalı!

Bir sonraki yazısında mizahı halk edebiyatına özgü bir tür olarak tanımlar ve *Miras* adlı bir şiiri nakleder.[786] Mizahın sadece modern nesre ait olmadığını ve kâinatın ancak mizahın her alana yayılmasıyla tamamlanacağını ileri sürer.

Sadri Ertem, halk edebiyatının Divan edebiyatından sonra kendilerine yeni bir "estetik çatı" arayanların yeni uğrak noktası olduğunu söyler.[787] Ona göre, bu anlayışla halk edebiyatı etrafında toplanan kişiler halk edebiyatının adından ziyade biçimi ve yapısı hakkında yanlış görüşlere sahip olmuşlardır. Bunlardan bir tanesi bu edebiyatın örneklerini geçmiş günlerden almaktır. Oysa eski halk edebiyatını, Divan edebiyatıyla birlikte yaşamış manzum ve mensur bir görüş, duyuş tarzı olarak düşünmek gerekir. Bugünkü halkın dünya görüşü dünkü "serf ve tebaa" olan halk tabakasıyla tamamen farklıdır. Eski halk edebiyatının ruh bakımından daha küçük ölçekte bir Divan edebiyatı olduğunu örneklerle anlatır:

> Meselâ, Divan edebiyatındaki methiyelerin küçük çapındakilere Halk edebiyatında daima rast gelebiliriz. Biri vezir[-]i âzamı methediyorsa, öteki de nahiyenin ileri gelenini aynı şekilde daha katıklı bir dil, daha az sanatla, daha fakir bir dekor içinde methediyordu. Ruh aynı ruhtu.
>
> Aşkı, dini, hayatı görüşü de pek büyük fark yoktu. Yalnız fark dil ve dekor zenginliği farkı idi.

Türk halk edebiyatı dendiğinde sosyal şartlarla çerçevelenmiş, ileriye yönelik yeni bir yapı ve görüşün manasını anlamak gerektiğini belirtir.

Halk edebiyatıyla ilgili Mehmet Asım Us, Türkiyat Enstitüsü tarafından 1936'da neşredilen *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi*'nin edebiyat tarihimizdeki önemine değinmiştir.[788] Yazısında genel bir tarih değerlendirmesinden çok Mehmet Fuad Köprülü'nün "abdal" kavramı üzerine yaptığı tetkikler üzerinde durmuştur. Genel anlamda "şaşkın, sersem, ahmak, budala" anlamlarına gelen bu kelimenin Anadolu, Rumeli ve bütün Türk dünyasında çeşitli bakımlardan yeri olduğundan bahsederek Mehmet Fuad Köprülü'nün sözlerini nakleder:

> "Aptal" denilen serseri derviş zümrelerinin Türkler arasında yayılması neticesi olarak Anadolunun muhtelif yerlerinde bugün bile aptal ismini taşıyan ve etnografyacılar tarafından henüz pek az tetkik edilmiş olan zümrelere tesadüf edilmektedir. Efganistandaki Dürranî kabilesi de vaktile Abd âli ismi ile tanınmış olduğu gibi bugün şarkî Türkistanda aptal ismini taşıyan bir zümrenin mevcudiyeti de meydana çıkarılmıştır. Anadoludaki aptal zümreleri ile alâkalı olarak Anadoluda ve Kafkas Azerbaycanında aptallar isminde bazı köylere de

[786] Ahmet Rasim, "Halk Edebiyatında Mizah", *Vakit*, nr. 2898, 23 Kânunusani 1926.
[787] Sadri Etem, "İşaretler: Halk Edebiyatı ve Bir Aldanış", *Vakit*, nr. 5987, 7 Eylül 1934.
[788] Asım Us, "Kültür Hayatımızdan Bir Işık", *Kurun [Vakit]*, nr. 6565, 22 Nisan 1936.

> tesadüf olunur ki bunların oralarda yerleşmiş olan aptal zümrelerine nisbetle bu adı aldıkları pek tabiidir. İşte bütün bunların neticesi olarak tasavvyfî halk şiirlerinde aptal zümrelerinden bahsedildiğini görüyoruz. Anadoludaki aptallar halk arasında hikâyecilikle, çalgıcılık ve oyunculukla şöhret almış olduğu gibi Kafkas Azerbaycanındaki Aptal köyü de bilhassa âşıklar, yani saz şairleri yetiştirmekle meşhurdur. Türk kültürü bakımından çok mühim olduğu halde şimdiye kadar çok az tetkik edilen bu mesele, görülüyor ki, tasavvuf terminolojisi, din tarihi ve umumiyetle içtimaî tarih, etnografya bakımlarından ayrı ayrı araştırmalara muhtaç olmakla beraber birbirine çok bağlıdır. Ve Avrupa etnografyacılarının meselâ Anadolu Aptalları hakkında açık ve doğru bir fikir edinememelerinde, müşahedelerin azlığı kadar, bu muhtelif rabıtaları anlayamamalarının da büyük tesiri olmuştur."

Mehmet Asım Us, "abdal" kelimesinin Rumeli'den Çin'e kadar uzanan coğrafyalarda halk arasında günümüze kadar çeşitli anlamlarda yaşamasını, Türk Tarih Kurumu'nun uzun araştırmalardan sonra ortaya koyduğu "Türk Tarih Tezi"ni destekleyici bir unsur olarak ileri sürer. Çünkü Orta Asya'dan bütün dünyaya göçlerle dağılan Türklerden kalan "tarih bakiyeleri" arasında en önemli unsur Türk dilidir. Türkistan'dan başlayarak Rumeli'ye kadar yayılan "abdal" kelimesi de eski Türklerin göçlerinin doğrultusunu gösteren canlı bir kanıtıdır.

2. Divan Edebiyatı

Vakit'te "klasik edebiyat", "eski edebiyat" tabirleriyle de anılan Divan edebiyatıyla ilgili değerlendirmeler söyleşilerde ve bazı müstakil yazılarda ortaya çıkar. Ruşen Eşref'le yaptığı söyleşide, Rıza Tevfik eleştirmenlerin Divan edebiyatını özellikle Arapça ve Farsça kelimeler kullanması yönünden "eski" olarak adlandırmasına, eski-yeni ayrımının dil üzerinden yapılmasına karşı çıkar.[789] Çünkü Abdülhak Hamit'in şiirleri de en az Nedim'inkiler kadar eski kelimelerle doludur. Eski-yeni ayrımını "tarz-ı tasavvur"da; "telâkkiyi ve zevki gösteren, temsil eden istiarelerde, teşbihlerde" yapmak gerekir. Divan edebiyatının en büyük kusuru "sanatla tasannuyu" bir tutmasıdır. Divan şairlerinin "ebkâr ve efkâr" keşfetmek amacıyla "acîb" düşünceleri temsil eden birtakım "istiarat" uğruna "tasannu"ya yönelmişlerdir. Bu "tasannu"ya sapma da sanatın tabiatla olan alakasını kesmesidir.

Aynı söyleşi serisinde Cenap Şahabettin Divan edebiyatının tabiatla, hayatla bağ kurmadığına dair benzer görüşler dile getirmiştir.[790] Divan şiirinin yüzyıllarca "gül ve bülbül, şem' ve pervane, mey ve muğbeçe" gibi kısıtlı mazmunlar etrafında

[789] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (Rıza Tevfik Bey'de İki Gün), *Vakit*, nr. 52, 12 Kânunuevvel 1917.
[790] Ruşen Eşref, "Cenap Şahabettin Bey", *Vakit*, nr. 62, 22 Kânunuevvel 1917.

oluşturulduğunu söyler. Bu mazmunları "perakende fikirler" olarak gören Cenap Şahabettin'e göre eski edebiyatımızda "levha-i hayat" teşkil edebilecek tek bir şiir yoktur. Ayrıca "her edebiyat kendisini yetiştiren cemiyetin musavver ahvalidir" iddiasının eski edebiyatımız için geçerli olmadığını ifade eden Cenap Şahabettin, Divan şairlerinin eserlerinde yazdıkları gibi gerçek hayatta "kalender" olmadıkları fikrindedir.

Divan edebiyatının hayatla bağ kurmadığına dair fikirlere karşı çıkan Ahmet Haşim, Divan şiirlerine baktığımızda hayatla iç içe olan birçok unsuru barındırdığından bahseder.[791] Ona göre Divan şiiriyle hayat arasındaki yakınlık çok sıkıdır. "Şinasi'den sonrakiler" Divan şairleri kadar "sade insana" temas edememişlerdir. Bu özellikleriyle "Şinasi'den sonraki edebiyattan" daha çok samimidir.

Halit Ziya'ya göre Divan edebiyatı, kendini besleyecek kaynağı dışarıda arayıp bulması nedeniyle "menşe ile kat'-i alaka ederek aslına bîgane olan bir muhit" haline gelmiştir.[792] Bu muhit içinde Arap ve İran edebiyatı etkisinde kalarak Rıza Tevfik'in Divan edebiyatının "tasannu"ya yöneldiğine dair yorumlarına benzer fikirler ortaya koyar ve Şeyh Galip'e kadar bu sürecin devam ettiğini belirtir:

> Ve bu suretle başlayan edebiyat en ziyade, en ziyade demekten maksadım, Arap'tan ziyade Acem'in tesirinde kalarak tabiattan, hatta sanattan ziyade tasannua, nükte-perdazlığa, cinasât ve teşbihâta, lâfzın ve fikrin türlü melâibine kapılmış ve bittabi bence edebiyatımızda ilk müceddid olan Şeyh Galip'e kadar hiçbir sarsıntı hissetmeksizin hep bu suretle devam etmiştir.

Ona göre edebiyatımızı asıl kaynaklarından, gerçek "millî seciyelerine tamamen uygun bulunan kendine mahsus karakterinden" çok uzun süre alıkoyması nedeniyle edebiyatımıza çok zarar vermiştir. Buna karşın Osmanlıca denilen "halita" Divan şairlerinin elinde güzelleşerek bugünün Türkçesine sahip olmamızı sağlamıştır.

Hamdullah Suphi de Divan edebiyatını halka temas etmemesi yönünden eleştirir.[793] Eski edebiyatın "bir parça mübalağa" olduğu fikrinde olan Hamdullah Suphi'ye göre bu "mübalağa" eski süsleme sanatlarımız gibi güzeldir. Buna karşın bugünkü edebiyat anlayışıyla eski devrin şairlerine gereğinden fazla önem vermek "israf"tır. Çünkü "üç beş kişi arasında mahdut ve mahpus kalan bir edebiyat" büyük bir önemle kabul edilmeye ve değerlendirilmeye değer değildir.

---

[791] Ruşen Eşref, "Ahmet Haşim Bey", *Vakit*, nr. 68, 28 Kânunuevvel 1917.
[792] Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 1", *Vakit*, nr. 85, 14 Kânunusani 1918.
[793] Ruşen Eşref, "Hamdullah Suphi Bey 1", *Vakit*, nr. 128, 26 Şubat 1918.

Mehmet Fuad [Köprülü] de önceki yazarlar gibi Divan edebiyatının hayatla alakası olmadığı fikrindedir.[794] "Klasik edebiyat" olarak adlandırdığı Divan edebiyatının tarihi gelişimini detaylı bir şekilde açıklar. Bu dönem şairlerinin hepsinin bir zümre içinde aynı olması ve aynı "güzeli" sevmeleri nedeniyle Divan edebiyatı halktan uzaklaşmıştır. Ona göre, bu devirde az çok hayatla alakası olan "mahallî hikâye kitapları", "Şehrengizler" ve "seyahatnameler" olmasına rağmen bunlar sayıca az ve önemsizdirler.

Sadri Ertem Divan edebiyatını "Kapıkulu edebiyatı" olarak gösterir. Bu dönem ediplerinin toptan "kötü adam" olmadığını söyler.[795] O dönem dilinin Osmanlı ediplerini çıkmaza sürüklediklerini ve sonunda onları halktan uzak, "hasta" bir topluluğun içine hapsettiğini ifade eder. Kullandıkları dilin asla halkı anlatamadığını ileri sürer.

"İki Cins Edebiyatın Döğüşmesi" başlıklı bir diğer yazısında Nef'i, Fuzulî ve Nedim gibi şairlerin sosyal bir tez müdafaa etmelerine gerek olmadığı için sosyal bir tez müdafaa etmediklerini belirtir.[796] Ona göre bu dönemde dünyayı izah eden bir "fıkıh" vardır. Bu dönemin felsefî görüşleri için en ileri hamle ancak tasavvuf olmuştur. Haliyle bu dönemde ortaya çıkan eserlerde sosyal bir dava ortaya konmamıştır. Divan şairlerinin tek amacı, etrafındakiler tarafından beğenilecek söz güzelliği vücuda getirmektir.

Mehmet Asım Us, "Milli Edebiyatta Hareketler" başlıklı başmakalede Divan edebiyatının sanat anlayışının "sanat sanat içindir" olmadığını, sadece "mey ve mahbup" için olduğunu ileri sürer.[797] Aynı zamanda dönemin padişahını överek "caize" almak da bir sanat gayesi haline gelmiştir.

Selami İzzet, Divan edebiyatında kültür kavramına değinir. Divan edebiyatımızda Arap ve İran etkisinin çok açık bir gerçek olduğunu söyleyen yazar, bu iki kültürün edebiyatımızda nasıl etkili hale geldiğine dair açıklamalar yapar.[798] Ona göre bir milletin edebiyatının üzerinde başka bir milletin kültürü etkiliyse bunun anlamı uzun seneler boyunca etkili olan kültüre ait eserlerin tercüme edilerek bunların yeterince sindirilmesidir. Bu düşüncesini Batı edebiyatından örneklerle açıklar:

---

[794] Ruşen Eşref, "Köprülüzade Mehmet Fuad Bey 1", *Vakit*, nr. 139, 9 Mart 1918.
[795] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Hasta Edebiyata Yuf! – Öz Türkçeden Bir Sınama", *Vakit*, nr. 5298, 8 Teşrinievvel 1932.
[796] Sadri Etem, "İşaretler: İki Cins Edebiyatın Döğüşmesi", *Vakit*, nr. 5548, 21 Haziran 1933.
[797] Mehmet Asım, "Millî Edebiyatta Hareketler", *Vakit*, nr. 5473, 4 Nisan 1933.
[798] Selami İzzet, "Sohbetler: Eski Edebiyatta Kültür", *Vakit*, nr. 5971, 22 Ağustos 1934.

> 1870'ten sonra, Fransız edebiyatı, ecnebi edebiyatın nüfuzundaydı demek, ecnebi ediplerinin eserleri, Fransızcaya naklolunmuş demektir. Böyledir de…
>
> 1870'ten sonra, Fransa İbseni, Dostoyevskiyi, Göte ve Şilleri tanıdı, yani onlara hayran olmağa başladı. Eserleri Fransızcaya tercüme edildi. Okundu, temsil olundu.

Bu bilgiler ışığında Selami İzzet, Divan edebiyatımızın Arap ve İran kültüründen "kulaktan dolma" bir şekilde etkilendiğini ileri sürer. Ona göre Doğu edebiyatına ait o dönemki tercümeler yetersizdir. Firdevsî gibi büyük bir şahsiyetin bir iki tercümesinden başka bir şey bulunmamaktadır. Ömer Hayyam gibi bir şairin ismi bile anılmaz. Bu açılardan Selami İzzet Divan edebiyatındaki Arap ve İran edebiyatı etkisinde kalmasının "üstünkörü" bir şekilde meydana geldiğini vurgular.

Nurullah Ataç, Divan edebiyatını farklı bir açıdan değerlendirdiği yazısında, Divan edebiyatının okullarda okutulmamasının nedenlerinden bahseder.[799] Divan edebiyatının modern insanın genel hayatındaki sorunların hiçbirine cevap veremediğini ve insana hiçbir şey kazandırmadığını şu sözlerle açıklar:

> Onlara hâlâ sadık kalmak istiyenlere sorarsanız: "Onları anlamak zordur da onun için!" diyorlar ve sonra divan edebiyatın[ın] en karışık, en çetin beyitlerinden birini zikrediyorlar. Ne demek olduğunu anlamıyor, şerhini "üstad"dan rica ediyorsunuz. O size yukarıdan bakıp gülümser, nazlanır ve nihayet anlatır. Meğer o beyitte kat kat manalar varmış; falan kelimesi filân şeye telmih edermiş; o kelimeden sonra bu kelimeyi kullanması şu maksatla imiş. Bütün o incelikleri anlamak zor; fakat bir "mots-croisés" meselesi halletmek gibi zor… Yani bütün o düğümleri çözdükten sonra, o muammaları hallettikten sonra ne dünyaya hâkim olabilirsiniz, ne de Theba'ya kral… Onlar size hiçbir zenginlik vermez; bütün gayretiniz; ancak bir tecessüsü tatmine yarar, fakat o tecessüsü de yine o eserler yaratmıştır. Yani hiçbiri, zaten mevcud bir meselenin cevabı değildir; insan oğlunun gerek umumî, gerek hususî hayatında hiçbir noktaya dokunmaz. Kendinde başlayıp kendinde biter. Onların hepsi bir araya geldiği zaman bir "humanité" teşkil edemez; tamamile hasbî, yani şeniyetle hiçbir alâkası olmıyan, söz oymalarından, söz nakışlarından ibaret bir âlem vücuda getirir.

Aynı şekilde Shakespeare'i, Cervantes'i, Goethe'yi de anlamanın zor olduğunu belirten Nurullah Ataç, Divan edebiyatının aksine, bu yazarları anlamak için çekeceğimiz zorluğun sonunda insanoğlu hakkında bilgimizin ve insanlığımızın artacağını belirtir. Divan edebiyatının içinde insana dair hiçbir şey yoktur. Bu yüzden de eski edebiyatımızla uğraşan, onu anlayan birçok kişi "hisçe kaba" ve hayatın acılarına karşı ilgisizdir. Zamanla "edeb, erkân, terbiye telâkkisi" değişince Divan edebiyatının da bir gereği kalmadığını ifade eder.

---

[799] Nurullah Ataç, "Fikirler ve İnsanlar: İnsansız Edebiyat", *Kurun [Vakit]*, nr. 6823, 7 İkincikânun 1937.

Nurullah Ataç'a göre, eski şairlerin birçoğu "Türk" kelimesini bir hakaret olarak algılar. Çünkü o dönemlerde "Türk"; köylü, cahil ve "bayağı adam" demektir. Bu insanla meşgul olmak onlar için bir "tenezzül"dür. Bu şairler sadece kendi zümresine alaka gösterir. Yazar halka hitap etmeyen, hiçbir şey öğretmeyen ve içinde insanî değer barındırmayan eserleri okumanın gereksiz olduğunun altını çizer.

Sadri Ertem de Nurullah Ataç'ın eski edebiyatın bir "insansız edebiyat" olduğuna dair görüşlerine tamamen katılır. Eski edebiyatımızda "beşerî" bir tarafın olmamasını detaylı bir şekilde açıklar:[800]

> 1- Bizi, tefekkür, kültür, hulâsa dünyayı görüş, anlayış ve felsefe bakımından Rönesans merhalelerine girmekten meneden bir tefekkür sistemi, bir hayat tarzı vardı. Bu hayat tarzı bizi terkedeli henüz pek çok olmadı. Ruhumuzu yaratan eski dinî tefekkürden bahsetmek istiyorum. Samî zihniyetin hususiyetlerinden biri olan insanı ve tabiatı inkâr eden telâkki, beşerî hisleri tahlil edilemez bir hal saymıştır. Yine ayni telâkki cihanşümul bir insanlık tasavvuruna mani olmuştur. Bu zihniyet dünyanın en cihanşümul imparatorluklarını kurduğu halde insanlar arasında müşterek bir hayat tasavvuruna imkân bırakmamıştır. Dinî zihniyetin "beşeriyet" tasavvuru pek dardır. Orada rahmetin, şefkatin yerini korku almıştır. Korkudan bir insanlık doğamazdı.
>
> 2- Cihanşümul bir beşerî hissin tekevvün etmesi. Hattâ insanların onu san'at sahasında idealize etmeleri, his sahasında tanımaları için insanlık hislerinin parçalanmadan, realite halinde rüşeymler vücuda getirmesi lâzımdır. Her idealin tohumu maddedir. Bu madde bizim hayatımızda uzun asırlardan beri kısa kalmaya, çürümeye mahkûm olmuştur.

16. asırdan sonra insanî hislerimizi kuvvetlendirecek gerçeklerden uzak kaldığımızı belirten Sadri Ertem, bu gerçeklere ancak I. Dünya Savaşı'ndan sonra erişebildiğimizi dile getirir.

3. Tanzimat Dönemi

1839'dan sonra Batılılaşma hareketleriyle birlikte başlayan Tanzimat dönemi edebiyatımız da *Vakit*'te neşredilen yazılarda "Şinasi-Kemal mektebi", "Şinasi-Kemal-Abdülhak Hamit" isimleriyle sıkça anılmıştır. Rıza Tevfik, Ruşen Eşref'le yaptığı söyleşide Tanzimat Dönemi'nin edebiyat tarihimize şekil vererek prensipler koyduğunu ve gelecekteki yolunu çizdiğini belirtmiştir.[801] Onun çizdiği bu yolda da Türkçeyi eski edebiyat dilinin bütün unsurlarından temizleyerek sade bir hale getirmek vardır.

---

[800] Sadri Ertem, "İşaretler: İnsansız Edebiyat", *Kurun [Vakit]*, nr. 6838, 22 İkincikânun 1937.

[801] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (Rıza Tevfik Bey'de İki Gün), *Vakit*, nr. 52, 12 Kânunuevvel 1917.

Ziya Gökalp, Tanzimat edebiyatıyla ilgili Batı edebiyatından etkilenirken yazarların edebiyatımızın millî kimliğini korumamalarına yönelik eleştiriler yapar.[802] Tanzimat'ta Fransız edebiyatını model olarak seçtiğimiz için bir "klasik bir edebiyat" yaratabilme imkânımızın doğduğunu; fakat Fransızların Yunan ve Latin edebiyatına karşı kültürlerini korumaya yönelik çabalarını Tanzimat edebiyatçılarının gerçekleştiremediklerini ileri sürer.

Halit Ziya da, Rıza Tevfik'in Tanzimat edebiyatının ortaya prensipler koyarak edebiyatımızın gelecekteki yolunu çizdiğine dair yorumlarına benzer düşüncelerini aktarmıştır.[803] Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem isimleri etrafında değerlendirdiği Tanzimat Dönemi edebiyatının öncelikli olarak o dönemde bir zorunluluk haline gelen Batı medeniyetine dahil olmak için Batı'nın ihtiyaçlarına yetebilecek derecede bir dil arayıp bulan Şinasi'nin fikirlerinde şekillenmeye başladığını aktarır. Bu fikirlerin Namık Kemal'in dili aracılığıyla ortaya konulduğunu belirtir. Tanzimat Dönemi edebiyatının en yüce noktası olarak da Abdülhak Hamit'i gösterir. Özellikle Namık Kemal, Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem'in Servet-i Fünun'a tesir ederek ortaya çıkmasını sağladığını açıklar:

> Kemal ile Abdülhak Hamit ve bu ikisinin arasında lisan-ı i'vicacâttan, inhirafattan kurtarmağa çalışan, fazla mütemevviç dalgalarının taşmasına müsaade etmeyen, az çok muntazam bir mecra içinde hapis ve idare etmek endişesiyle bir nigehbanlık vazifesi gören Recaizade'nin şahsiyeti zamanımıza kadar icrâ-yı hüküm ve tesir etmiş ve bütün o günden beri vukua gelen harekât ve istihalatı az çok taht-ı te'sir ve idaresinde bulundurmuş üç büyük kuvvettir. Ve bu üç büyük kuvvetin tesiriyledir ki Edebiyat- Cedide unvanı altında tanınan hareket-i edebiye vukua gelmiştir.

Tanzimat Dönemi'ni edebiyatımız açısından çok önemli bir dönem olarak gören Hamdullah Suphi'ye göre Tanzimat; "ilimde, siyasette, idarede ve edebiyatta" kendini göstererek "devler" yetiştiren bereketli bir devirdir.[804] Bu devrin yetiştirdiği Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut Ekrem ve Samipaşazade Sezai gibi isimlerin edebiyatta temsil ettikleri bu devir sayesinde "ruhumuzun gevşemiş, uyuşmuş kabiliyetleri" güzel bir uyanışla ortaya çıkmıştır.

Mehmet Fuad Köprülü, Ruşen Eşref'le yaptığı söyleşide Tanzimat'ı Osmanlı İmparatorluğu'nun eski saltanat şekliyle daha fazla yaşayamayacağını anlayan, hayatın her sahasında Batı'nın yeniliklerini almak isteyen kişilerin yaptığı bir hareket

---

[802] Ruşen Eşref, "Ziya Gökalp Bey", *Vakit*, nr. 69, 29 Kânunuevvel 1917.
[803] Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 1", *Vakit*, nr. 85, 14 Kânunusani 1918.
[804] Ruşen Eşref, "Hamdullah Suphi Bey 1", *Vakit*, nr. 128, 26 Şubat 1918.

olarak tanımlar.[805] Devlet şeklinin değişmeye başlamasıyla, Fransız İhtilali'nin esaslarının benimsenmesiyle birlikte bir demokratikleşme sürecinin başladığını belirten Fuad Köprülü, böylece yazarlarımızın ülkenin sorunlarıyla ve yaptıkları işlerle halka ilgilenmeye başladıklarını dile getirir:

> Tabi bunun neticesi olarak lisan ister istemez daha basitleşecekti. Yazı yazanlar memleketin hayatıyla daha yakından alakadar olacaklardı. Hakikaten de öyle oldu. Şinasi, Kemal, hatta Ziya Paşa, bunlar memleketin hayatına taalluk eden meselelerle alakadar oldular. Garb medeniyetini ve onun mahsulü olan yeni birtakım fikirleri yaymak için gazeteler çıkardılar, makaleler yazdılar, kitaplar neşrettiler. Sonra mesela Hamit Bey yazdığı manzum eserlerde böyle birtakım mesela vatanseverlik, fedakârlık, zulüm ve istibdada karşı isyan gibi tamamıyla yeni şeyleri tez olarak aldı ve bunları yaşatmağa çalıştı.

Tanzimat devrini bir geçiş olarak adlandıran Fuad Köprülü, bu devirde yazarların halka doğru inmesini kolayca gerçekleştiremediklerini söyler. Ona göre, toplum gibi yazarlarımız da bir bocalama devresi geçirmiştir. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa her ne kadar Batılı edebiyatı benimsemiş olsalar da eski edebiyat tarzında şiirler yazmaya devam etmişlerdir. Bu devirde gazete ve mecmuaların yayımlanması, tiyatro piyeslerinin yazılmasıyla edebiyat, belirli bir zümre içinde okunmaktan çıkarak halka yayılan bir sanat haline gelmeye başlar.

Ali Haydar Emir, "Son İnkılap Asrında Mektep ve Edebiyat" başlıklı yazısında Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde halihazırda var olan medreselerin yanına mekteplerin açılmasıyla değişmeye başlayan eğitim anlayışına değinir. [806] Mekteplerin bir yansıması olarak Tanzimat dönemi edebiyatından da bahseder. "Teceddüt mücadelesinde" edebiyatın çok önemli hizmetleri olduğunu anlatır. Tanzimat edebiyatından Şinasi-Kemal Mektebi olarak bahseden Ali Haydar Emir, Tanzimat'tan sonra meydana gelen siyasi ve sosyal değişimlerin edebiyatımızı da etkilediğini söyler. Ona göre "Edebî teceddüt" kuvvetli olmakla beraber şuursuz ve kararsız bir adımdır. Şinasi'nin atmış olduğu temelden "ehliyetli ve pervasız çıraklar, kalfalar ve üstadlar" yetişmiştir. Şinasi-Namık Kemal Mektebi'nin özelliklerini şu şekilde sıralar:

> Şinasi –Kemal Mektebi Türkçenin nesir ve nazım sisteminde büyük bir tahavvül îka' eder; lakin onun farikası zarfta değil mazrufta; söyleyişte değil düşünüşte; faaliyette değil muayyen bir hedef üzerine teveccüh ve temerküzdedir. (1274)'ten itibaren başlayarak bazı fasid ve riyakâr müstesnalarla (1310) tarihlerine kadar daima sıklet ve dehşetini arttırarak uzayıp gelen idare buhranı Şinasi-Kemal Mektebi'nin te'yid ve tevessü'ne hizmet ettiği gibi gerek idare ve gerek fikir sahasında kat'i galebesini de temin

[805] Ruşen Eşref, "Köprülüzâde Mehmet Fuad Bey 2", *Vakit*, nr. 140, 10 Mart 1918.
[806] Ali Haydar Emir, "Son İnkılap Asrında Mektep ve Edebiyat", *Vakit*, nr. 2693, 27 Haziran 1925.

> etmiştir; memnuiyyet, temayülü besler ve şahsî felaket, eserin hayatına ebediyet bahşeder.

Bu dönemde yer alan bütün yazarların ilk ve en yakın hedef olarak "mutlakiyeti yıkarak yerine meşrutiyet binasını" kurmayı amaçladıklarını belirtir.

Ali Ekrem [Bolayır], Ahmet Sırrı [Uzelli]'yla yaptığı söyleşide Tanzimat edebiyatını dil açısından değerlendirir.[807] Bu devirle birlikte edebiyatımızın ve lisanımızın Divan edebiyatında olduğu gibi bir "havas" zümresinin değil, milletin malı olmaya başladığından bahseder. Ona göre, Şinasi ve ardından gelen yazarlar "Türk edebiyatına edebiyat-ı akvam arasında misli görülemeyecek kadar seri, şamil ve kat'i bir tekâmül bahşetmeye muvaffak" olmuşlardır. Dönemin yazarları hep Fransız edebiyatından ilham almışlardır. Fransız eserlerini şekil ve içerik yönünden taklit ederek dilimize "ısındıra ısındıra" tercüme etmişlerdir.

4. Servet-i Fünun Dönemi

Servet-i Fünun *Vakit*'te daha çok "Edebiyat-ı Cedide" olarak adlandırılmış ve Tanzimat edebiyatından sonra edebiyatımızın gelişmesine engel olması, ortaya bir millî edebiyat çıkaramaması yönleriyle eleştirilmiştir. Ruşen Eşref [Ünaydın]'in *Vakit*'te yayınladığı söyleşilerin ikincisinde Rıza Tevfik [Bölükbaşı] Servet-i Fünun'la ilgili önemli tespitler yapmıştır:[808]

> -Yoksa Fikret'in namına mensup olan Edebiyat-ı Cedide hakikaten bir mektep haysiyetini haizdir, dedi. Onda akide-i bedia, üslup, lisan, makasıd ve hüner itibarıyla bir vahdet-i mümtaze vardı. Ve esasen parnasyen bir ekoldü. Filhakika lisanımıza kabil olduğu şekl-i kemâli ifâza edebilmişti. Üsluba bir münakkahiyyet-i nezîhe verebilmişti ki hünerin en yüksek derece-i muvaffakiyeti budur, şekle Frenkçe vardır a bir tabir, "fini" vermektir.

Bütün bu özellikleriyle Servet-i Fünun'u bir "mektep" olarak tanımlamıştır. Sanatın esas itibarıyla "formalist" olduğunu düşünen Rıza Tevfik, Servet-i Fünun'un sanatta bunu başardıkları ve edebiyat tarihimizde buna benzer bir devri gösteremeyeceğimiz fikrindedir.

Üçüncü söyleşide Cenap Şahabettin içinde yer aldığı Servet-i Fünun'la ilgili düşüncelerini dile getirmiştir.[809] Namık Kemal, Abdülhak Hamit ve Samipaşazade Sezai'nin izinden gittiklerini söyleyen Cenap Şahabettin'e göre erken yaşlarda Fransız edebiyatıyla tanışmaları edebiyatın anlamını, nazım ve nesrin esaslarını öncekilerden

---

[807] [Elif]. Sırrı, "Ali Ekrem Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Öldü Demek Mugalatadır", *Vakit*, nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925.
[808] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (2)-Bir Hafta Sonra", *Vakit*, nr.53, 13 Kânunuevvel 1917.
[809] Ruşen Eşref, "Cenap Şahabettin Bey", *Vakit*, nr. 62, 22 Kânunuevvel 1917.

daha iyi anlamalarını sağlamıştır. Tevfik Fikret'in nazmı, Süleyman Nazif'in nesri ve Halit Ziya'nın hikâyeleri bir önceki neslin eserlerine göre bir "hatve-i tekâmüldür".

Servet-i Fünun yazarlarından olan Hüseyin Cahit [Yalçın], söyleşi serisinde bizde Batı'daki "manaya delalet edecek" edebiyatın Servet-i Fünun'la başladığını belirtir.[810] Servet-i Fünun edebiyatına yönelik "sun'i", "Türk hayatına temas etmiyor" gibi yorumlara karşı çıkar. Ona göre bu durumun sebebi Türk hayatına temas etme gereğini bilmemeleri değil, tamamen o dönemin sansürüdür. Kendisinin de o dönemlerde yazılarında bazı kelimeleri dahi kullanamadığını, sansür nedeniyle birçok konuya değinemediklerini şu sözlerle açıklar:

> -Bilmem bilir misiniz, Edebiyat-ı Cedide sansürün birçok şeye mâni olduğu bir zamanda teşekkül etmişti. Sonra mesela ben Pierre Loti'nin "Pecheur d'Island"ını tercüme ederken "burun" kelimesini kullanamıyordum da yerine "karanın denize ilerlemiş parçası" diyordum. Bu hem gülünç hem de feci değil mi? Kırmızı kaplı kitap neşretmek bile düşüncelere sebebiyet verirdi, kırmızı renk ihtilal rengidir diye… Tabi böyle hiçbir vechle müsait olmayan bir zamanda, beklenilen hayatî edebiyat tamamıyla intişar edemiyordu. Servet-i Fünun edebiyatı için ümitsiz edebiyat diyorlar. Bu, zamanın bir in'ikâsıdır. Millî hayattan, içtimai hayattan bittabi bahsedilemiyordu.

Hüseyin Cahit ayrıca o dönemde gerçek bir tenkidin yapılmadığını söyler. Sadece tenkidin teorisinden bahsettiklerini iletir. Tenkitle birlikte eseri daha iyi anlamayı ve anlatmayı hedeflemişlerdir. Ona göre "dışarıdan gelen darbelere karşı toplu bulunmak icap ettiği için tenkitler de daha ziyade kavga mahiyetinde" olmuştur.

Söyleşilerde Servet-i Fünun'la ilgili en detaylı yorumlar, Servet-i Fünun yazarlarından Halit Ziya [Uşaklıgil] tarafından aktarılmıştır.[811] Öncelikle Servet-i Fünun'un Şinasi, Namık Kemal ve Abdülhak Hamit etkisi altında ortaya çıktığını açıklar. Bu etki altında Tanzimat yazarlarının "pek ihmalkârane meşgul oldukları" Batı edebiyatını çok yakından takip etmeye başladıklarını belirtir. Servet-i Fünun'un Türk hayatından uzak bir edebiyat olduğuna dair görüşe karşı çıkarak bu ithamların kaynağından bahseder:

> Edebiyat-ı Cedide Garb'ın vesâit-i sanatını, usûl-i telâkki ve rü'yetini almış olmakla beraber kendi milliyetinden tamamıyla başını çevirmiş değildi. Nazmında bütün teganni ettiği şeyler, nesrinde bütün tasvir ettiği hislerine ka'r-ı milliyetinden nebeân eden şeyler ve hislerdi. Edebiyat- Cedide'ye münhasıran Garb'ın tesiri altında kalmış, milliyetinden uzak düşerek Türkçe lisanıyla Garb kalbi, Garb fikri taşımış bühtanını reva görenler, o zamanın idaresine karşı Edebiyat-ı Cedide'yi gözden düşürmeğe çalışan ve onu şâyân-ı nazar bir tehlike gibi göstermeyi muvafık-ı menfaat addeden bir zümrenin siyasetinden ibaretti. Bu bühtan, o zamandan bu zamana kadar aksinin sahih olabileceği

[810] Ruşen Eşref, "Hüseyin Cahit Bey", *Vakit*, nr. 74, 3 Kânunusani 1918.
[811] Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 2", *Vakit*, nr. 90, 19 Kânunusani 1918;

> düşünülmeksizin devam edegelmiş ve nasıl revaç bulmuşsa yine öyle teessüs etmiş bir akideden ibarettir ki indimde tamamıyla batıldır.

Tevfik Fikret'in, Cenap Şahabettin'in, Mehmet Rauf'un eserlerinde "Türk duygusu"na yönelik unsurların olduğunu örnekleriyle açıklamaya çalışan Halit Ziya, bu ithamlarda bulunmadan önce dönemin baskıcı özellikleriyle birlikte kendilerine karşı yapılan saldırıların da göz önüne alınmasının gerektiğini söyler. Servet-i Fünun'un oluşumunda Ahmet İhsan ve Recaizade Mahmut Ekrem'in çok büyük payları olduğundan bahseder. Ona göre Servet-i Fünun'da "sanat" bakımından Cenap Şahabettin ve Tevfik Fikret gibi iki büyük isim vardır ve diğer şahsiyetler de bu iki "üstadın" etrafında toplanmıştır.

Halit Ziya, kendilerine yapılan saldırılardan Hüseyin Cahit [Yalçın]'in "Fransızcadan çevirdiği 'Edebiyat ve Hukuk' adlı makalesinin kamuoyunu kışkırtıcı mahiyette bulunması, derginin II. Abdülhamit tarafından kapatılarak sorumluların mahkemeye sevk edilmesine"[812] götüren süreci şu şekilde açıklar:[813]

> Edebiyat-ı Cedide'yi her şeyden evvel bir dekadizm şeklinde göstermeğe yeltenenler oldu. Hatta bir kere bu kelime bulunduktan sonra ufak bir sıçrayışla dekadanlara anarşist dediler, nihilist dediler. Edebiyat-ı Cedide erkânının pîş-i mesâisinde manzûr olabilen yegâne ufuk Kazan çölleriydi. Başka bir mükâfata intizar edemezlerdi. Bütün bu muhatarata rağmen Edebiyat-ı Cedide erkânı güya pek yüksek bir kudret tarafından kendilerine havale edilmiş bir vazifenin kutsiyetine iman edercesine çalıştılar. Ta ki nihayet hükümet aradığı vesileyi buldu ve Servet-i Fünun'u ve vesileyi veren Cahit'le beraber adliyeye sevk etti.

Dekadanlık meselesi, Türk edebiyatını biraz "ölçüsüz" sayılabilecek bir şekilde Batılılaştırmak isteyen bir grup genç şair ve yazarın, yine Batılılaşma yönündeki Tanzimat yazarlarının bir temsilcisi olan Ahmet Mithat Efendi tarafından eleştirilmesi ile başlayan ve devrin diğer birçok şair ve yazarının da katılmasıyla genişleyen bir tartışmadır.[814] Halit Ziya'nın Servet-i Fünun'un sona ermesine neden olan sürecin başlangıcı olarak Dekadanlar tartışmasını göstermesi dikkate değerdir.

Hamdullah Suphi [Tanrıöver] Servet-i Fünun'u birçok güzelliği ve kendine has rengine rağmen "fazla inceliğe, zaafa, hastalığa kaçan hüznüyle" Tanzimat edebiyatının yanında zayıf olarak görmektedir.[815] Zamanında kendisi de dahil bütün gençlerin Servet-i Fünun'un yeni nüshasını okumak için perşembe günlerini hasretle beklediklerini dile getirir. Sanat alanında kendini gösteren öneminin yanında

---

[812] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923),* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 92.
[813] Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 2", *Vakit*, nr. 90, 19 Kânunusani 1918.
[814] Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2021, s. 26.
[815] Ruşen Eşref, "Hamdullah Suphi Bey 1", *Vakit*, nr. 128, 26 Şubat 1918.

Hamdullah Suphi özellikle Servet-i Fünun'un "ahlaki ve insani kıymeti" üzerinde durmaktadır:

> Şüphesiz ki ferdi cihetini almıyorum. Fakat şairlerin, ediplerin milletle temasa giren kısmında ahlakî ve asil bir yüzü olmak çok aranılır bir şeydir. Pek uzak olmayan o devri tekrar hatırladığım vakit diyeceğim ki Servet-i Fünun'u bizi etrafın ezasından ve levsinden kurtaran ayrı bir köşe telakki ediyor ve ona ait muhabbetimizi büyük bir nispette bu sebeple bezl ediyorduk. Ne kadar yazıktır ki vaktiyle bize yalnız şair ve sanatkâr değil, aynı zamanda haysiyet adamları olarak görünenler Servet-i Fünun ciltlerini kendi ayakları altında birer basamak yaptılar ve ortadan kayboldular.

Bir zamanlar erdem timsali olan bu yazarların daha sonra "manevi ve ahlaki kuvvetlere" olan ihtiyacın en yoğun olduğu günlerde "memuriyet" alarak ortadan kaybolmalarını eleştirmiştir.

Mehmet Fuad Köprülü de bu söyleşilerde Tanzimat Dönemi yazarlarının büyük önem verdiği halka doğru inme meselesine ve memleket hayatına Servet-i Fünun Dönemi'ndeki yazarların kayıtsız kaldığını söyler.[816] Buna karşın Batı'ya doğru yönelme fikrine önem verdiklerini belirtir. Böylece eski nesilden daha iyi bir şekilde Batı edebiyat ürünlerini çok iyi kavrayarak başarılı örnekler verdiklerini ileri sürer. Bu devirde Fransız nesir tarzının benimsenmesiyle nesrin kısmen sadeleşmeye başladığını ileri süren Fuad Köprülü, Tanzimat Dönemi'ndeki yazarlarla Servet-i Fünun Dönemi'ndeki yazarları yenilik bakımından karşılaştırır. Bu dönemin hayattan uzak kalmasının ve daha ileriye gidememelerinin nedenlerini Tanzimat Dönemi'yle Abdülhamit Dönemi'ndeki siyasi-sosyal olaylar çerçevesinden Halit Ziya'nın daha önce belirttiği noktaları açıklar:

> Tanzimatçıların zamanı, tarihimizin daha canlı, daha gürültülü devirleridir. Onlar yeni birtakım esasları yazmaya kuvvet ve iman ile çalışıyorlar, yılmıyorlardı. Yani bunlar kuvveti muhitlerinden alıyorlardı. Halbuki Servet-i Fünun aile-i edebiyesi teşekkül ettiği zamanlarda, Abdülhamit idaresinin her gün artan tazyiki altında bütün memleket yılmış, bunalmış gibi idi. Matbuat serbestliğinden bir şey kalmamıştı. Hürriyet ve meşrutiyet mücahedeleri mağlubiyetle neticelenmişti. Ağızlar zorla kapatılmıştı. Ve böyle zincir altında bulunan bir matbuatla hürriyetin zulüm ve itifasından yılan bir halk içinde Servet-i Fünuncular daha fazla bir şey yapamazlardı.

Ruşen Eşref'in *Vakit*'teki son söyleşisinde Refik Halit [Karay], Servet-i Fünun'un İstibdat Dönemi'nin koşulları nedeniyle millî tarzda eser veremediklerine yönelik fikirlere karşı çıkar.[817] O dönemde neşredilen bazı hikâyelerin istenilen tarzda millî eserler olduğunu söyler. Mehmet Rauf'un "Küçük Remzi", "Eyüp Yolu"; Halit

[816] Ruşen Eşref, "Köprülüzâde Mehmet Fuad Bey 2", *Vakit*, nr. 140, 10 Mart 1918.
[817] Ruşen Eşref, "Refik Halit Bey 1", *Vakit*, nr. 159, 29 Mart 1918.

Ziya'nın "Mahalleye Mevkuf" adlı hikâyelerini örnek gösterir. Ona göre Fransız edebiyatının tekniğini aldıkları gibi Türk milletinin de ruhunu almış olsalar Millî Edebiyat Dönemi'nden sonra gelecek olan edebiyatın başlangıcı olabilirlerdi. Refik Halit, Servet-i Fünun yazarlarının devrin baskıcı havasından ziyade bu türden eserler yazmak istemedikleri için hayattan uzak kaldıklarının altını çizer.

Ali Haydar Emir "Son İnkılap Asrında Mektep ve Edebiyat" başlıklı yazısında Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde değişen eğitim anlayışından, bu dönemlerde meydana gelen siyasi, sosyal değişimlerin edebiyata yansımalarından bahseder.[818] Servet-i Fünûn edebiyatından "Halit Ziya-Tevfik Fikret Mektebi" ve "Edebiyat-ı Cedide" ifadeleriyle bahseder. Ona göre Tanzimat'la birlikte başlayan inkılap hareketleri II. Abdülhamit döneminde "bir fiske ile faal sahasından his, hayal ve vicdan sahasına intikal" etmiştir "İnkılaba susadığı" hâlde sesini yükseltemeyen Halit Ziya-Tevfik Fikret Mektebi bu dönemin edebiyattaki yansıması olmuştur. Bu dönemin sanat özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

> Edebiyat-ı Cedide idealini sanatın sihir ve cazibesiyle örtmüş bir tecdîd ve tenbih mesleği idi; emelini ruhunun a'mâkına gömmüştü. Sathi nazarla kalbi kadın, aşk ve sanat için çarpıyor gibi görünen bu mektebin hakiki gayesini göremiyordu; binaenaleyh Servet-i Fünun devrini vatansız, şuursuz ve ahlâksız bir fasıla takip etti. Neticede ne edip kaldı ne de edebiyat…

Ahmet Haşim, Ahmet Sırrı [Uzelli]'yla yaptığı söyleşide Servet-i Fünun edebiyatı üzerine düşüncelerini aktarır.[819] Halit Ziya ismini bu dönemin marka ismi olarak addeden Ahmet Haşim, bu isim üzerinden Servet-i Fünun edebiyatını gerçek anlamda Batı edebiyatının etkisinde kalmadığını belirtir. Ona göre Özellikle Halit Ziya'nın Fransızcadan naklettiği roman türü, Fransa'da sadece "mürebbiyeler" tarafından okunmaktadır. Gerçek anlamda edebî Fransız eserleri örnek alınmamıştır. Servet-i Fünun'dan günümüze kadar gelmiş olan hiçbir faydalı eser yoktur.

Ahmet Sırrı'nın söyleşi serisinde Ali Ekrem [Bolayır], Servet-i Fünun dönemindeki edebiyatı ve dili ortaya çıkaran sebeplere değinmiştir.[820] İstibdat Dönemi'nde edebiyata "ilan-ı husumet" olunca okullarda edebiyat derslerinin yavaşça kaldırıldığını, "kavaid-i lisan" ve "usûl-ü kitap" derslerinin de "softa kafalı" insanların eline bırakıldığını söyler. Hem Türkçeyi hem de Fransızcayı çok az bilen yazarların bu dönemde Türkçe kelimelerle Fransızca yazmaya çalışmalarını bir hata olarak görür.

---

[818] Ali Haydar Emir, "Son İnkılap Asrında Mektep ve Edebiyat", *Vakit*, nr, 2693, 27 Haziran 1925.
[819] [Elif]. Sırrı, "Ahmet Haşim Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Kendi Kendini Tekrar Ede Ede Ölüyor", *Vakit*, nr. 2752, 29 Ağustos 1925.
[820] [Elif]. Sırrı, "Ali Ekrem Bey'in Nezdinde Birkaç Saat", *Vakit*, nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925

Ona göre bu noktalar da "Şinasi-Namık Kemal" nesrini Servet-i Fünun içinde takip eden bazı yazarların haricinde "müthiş bir laubalilikle kırılıp dökülmesi"ne ve "imla ve kavaid-i lisanın" gelişememesine neden olmuştur.

Mehmet Emin [Erişirgil]'e göre Servet-i Fünun edebiyatı şekil ve medeniyet aşkı itibarıyla Türkçülük hareketinden sonra meydana gelen edebiyata zemin hazırlamıştır.[821] Tevfik Fikret haricinde bu dönemin yazarlarında felsefi anlamda hiçbir kanaat görünmez. Bu yazarlarda sadece müphem bir medeniyet aşkıyla, içinde bulundukları devir hakkında bedbinlik vardır.

Mustafa Şekip [Tunç], Servet-i Fünun edebiyatını güneşi yakan bir adamın haline benzetir.[822] Ona göre bu dönemin yazarları gözleri kamaşmış, başları dönmüş bir şekilde Batı sanatına karşı "taabbüd" derecesinde bir hayranlık beslemişlerdir.

Mehmet Fuad Köprülü, Servet-i Fünun'la ilgili detaylı açıklamalar yapar.[823] Bu dönemi "parlak, kıymetli" bir edebî devir olarak görmez. Bu dönemde sadece Tevfik Fikret ve Halit Ziya'yı tanıdığını söyler. Ona göre Servet-i Fünun nesli "Şinasi-Kemal zümresi" gibi eski şekilleri ortadan kaldırmak istemiştir ve bunda başarılı olmuştur. Bu başarının yanında Batı edebiyatını hem şekil hem de esas itibarıyla olduğu gibi taklit etmeleri edebiyatımıza zarar vermiştir. Böylece edebiyatımız Divan edebiyatında olduğu gibi millî zevkten ve milletten uzaklaşarak sınırlı bir zümreye sıkışıp kalmıştır. Halkın anlamadığı bir dille, ahengini duyamadığı bir vezinle yazma konusunda Tevfik Fikret'le Nedim arasında hiçbir fark yoktur. Divan edebiyatı nasıl Farsçanın tesiri altında kalmışsa, bu dönem de Fransızcanın etkisindedir. Dili Türkçe olmayan bir edebiyatın da kıymeti yoktur. Ayrıca Servet-i Fünun "marazi bir devrin" bütün izlerini taşımaktadır. Mehmet Fuad Köprülü, bu devirde ortaya çıkan "marazi" eserlerin özelliklerine dair açıklamalar yapar:[824]

> Edebiyatta maraziyet içtimai rabıtaların gevşemesinden eski mefkurelerin sıkılmasından hâsıl olan, inhilâl zamanlarında vücut bulan bir şeydir. Bu zaman bazı şairler yalnız kendi keyifperestliklerini, şehvanî telezzüzlerini, ferdi hislerini terennümle iktifa ederler. Bilakis ahlâki hissi esasen kuvvetli olan sanatkârlar ise bu inhilâl devrinin şenaatlerine, gayr-i ahlâkiliğine, keyifperestliklerine karşı büsbütün menfi bir vaziyet almakla iktifa ederler. Menfi veya müspet böyle bir devrin edebî mahsulleri umumiyetle

[821] [Elif]. Sırrı, "Felsefe Müderrisi Emin Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız İlham Menbaı Ne Olmalıdır?", *Vakit*, nr. 2852, 8 Kânunuevvel 1925.
[822] [Elif]. Sırrı, "Ruhiyat Müderrisi Şekip Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımızda Tereddî Varsa Sebebi Nedir?", *Vakit*, nr. 2877, 2 Kânunusani 1926.
[823] [Elif]. Sırrı, "Köprülüzade Fuad Bey'in Nezdinde Birkaç Saat 2: Millî Edebiyatı İstikbalde Aramak Lazımdır", *Vakit*, nr. 2912, 6 Şubat 1926.
[824] [Elif]. Sırrı, "Köprülüzade Fuad Bey'in Nezdinde Birkaç Saat 2: Millî Edebiyatı İstikbalde Aramak Lazımdır", *Vakit*, nr. 2912, 6 Şubat 1926.

> cansız, ekseriyetle –gayr-i ahlâkî değilse bile- lâ-ahlâkî- Fransız eserlerdir. İşte bu mütalaalar göz önünde bulundurulmak şartıyla Servet-i Fünun devrinin umumi seciyelerini izah kâbildir. Bu devirlerde sanatkârlar vücuda getirdikleri edebî mahsuller itibarıyla hayatın yalnız zahiren en yüksek fakat hakikatte en sathi, en gayr-i millî tabakalarıyla temasta bulunuyorlar, asıl milleti asıl şe'niyyeti göremiyorlar, duyamıyorlardı. Yani maraziyete, millî hayat ile edebiyat arasındaki rabıtaların gevşemiş bulunması âmil oluyordu.

İstibdat Dönemi'nin sansürü altında meydana gelen Servet-i Fünun zümresinin sadece kendi dertlerini anlatmalarına hak verir. Tevfik Fikret dışında birçok yazarın "isyan hislerini" anlatmaya ilgisiz kaldıklarını ifade eder ve bu devrin "bedbinlik havası" vermesinin sebebi olarak bu durumu gösterir. Tevfik Fikret-Halit Ziya grubunun Şinasi-Kemal zümresinin aksine milletten ilham almadıklarını söyler. Ona göre Servet-i Fünun insanlara "yüksek heyecanlar" yerine kötümserlik aşılamıştır.

Felsefe Müderrisi Emin Bey [Mehmet Emin Erişilgil], Ahmet Sırrı'yla yaptığı söyleşide, Servet-i Fünun edebiyatının önemsiz bir edebiyat olarak görülmesine karşı çıkar.[825] Ona göre Servet-i Fünun gerek şekil gerek "medeniyet aşkı" itibarıyla kendisinden sonra gelen Millî edebiyata zemin hazırlamıştır. Buna karşın Tevfik Fikret dışındaki bütün yazarlarda hiçbir felsefi görüş bulunmaz. Hepsinde ortak olarak sınırlı bir medeniyet aşkı ve bulundukları devir hakkında karamsarlık mevcuttur. Sadece Tevfik Fikret'te bir ahlâk ideali ve gelecek hakkında iyimserlik vardır.

Ahmet Sırrı'nın röportaj serisinde İsmail Hakkı [Baltacıoğlu] da Servet-i Fünun'u millî bir edebiyat olmaması yönünden eleştirir.[826] Servet-i Fünun'u kendisini meydana getiren Tevfik Fikret gibi ahlâkçı ve medeniyetçi şahsiyetlerin "hürmet-i hatırasıyla karışan"; fakat zevki ve milliyeti itibarıyla "müstereddi" bir edebiyat olarak tanımlar. Bu edebiyatın "alafranga" zevkinin Türkçülük edebiyatının "en acemi ve en cerî'" şekilleri karşısında dayanamayarak yıkılmasının bir kader olduğunu belirtir. Ona göre Servet-i Fünûn edebiyatı samimi bir şekilde milletin ruhunu duyamamış bir zümrenin marazi faaliyetleri olarak kalmıştır.

Sadri Ertem, "Bir Acaip Zevk Meselesi" başlıklı yazısında edebiyat dönemlerimizdeki dünyaya bakışları ve ideal vatan kavramlarını özetlemiştir. Burada Servet-i Fünun neslinin dünyayı yaşanacak bir yer olarak gördüğü söyler. Bu neslin "gözünü hayata açar açmaz derhal turnalara ve leyleklere benzemeğe" başladıklarını

[825] [Elif]. Sırrı, "Felsefe Müderrisi Emin Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımızın İlham Menbaı Ne Olmalıdır?", *Vakit*, nr. 2852, 8 Kânunuevvel 1925.
[826] [Elif]. Sırrı, "Terbiye Müderrisiyle Edebiyatımız Hakkında Mülakat 2: İnkılap Edebiyatın da Menbaı Olacaktır", *Vakit*, nr. 2935, 1 Mart 1926.

ve "muhayyel yeşil yurt" idealiyle Yeni Zelanda'da bir yurt kurmayı hayal ettiklerini belirtir.[827]

"Yeşil yurt" idealinden diğer bir yazısında Servet-i Fünun'un "köy"e bakış açısı üzerinden daha ayrıntılı bir şekilde bahseder.[828] Köyün "yeşil gölgesi, şairane hülyası, inzivaya dalmış hürriyeti" ile Servet-i Fünun için ideal bir dünya olduğunu açıklar. Ona göre Servet-i Fünun bizde köy hayatını "entelektüel" bir alana çıkarmıştır. Özellikle Tevfik Fikret'te "köy hasretinin, inzivanın rüyaya benzer bir ruhu" vardır. Köyü bir cennet, "şehrin azabı" karşısında bir "ana kucağı" sayan Servet-i Fünun için "yeşil köşe" ideal bir dünya haline gelmiştir.

Sadri Ertem, Osmanlı edebiyatının son devirlerinde kullandığı dilin sınırları içinde yaşayan insan kümesi azaldıkça anlatacağı duyguların ve hayatların azaldığını dile getirir. Böylece edebiyatın bir şehri, semti, aileyi değil belirli bir zümrenin evinde yaşayan insanları anlattığını söyler. Ona göre Servet-i Fünun bir mahalleyi bile eserlerinde yaşatamamıştır. Sadece "son "Osmanlı Kapıkulu döküntülerinin" evde geçen gönül işlerini, zamparalıklarını, dertlerini" anlatabilmiştir.[829]

Mehmet Asım Us, "Milli Edebiyatta Hareketler" başlıklı yazısında Servet-i Fünun'un Türk milletinin ruhundan çıkan bir edebî hareket olmadığını ileri sürer.[830] Bu hareketin sadece baştaki üstatların gayretleri, kabiliyetleri sayesinde kendine bir mevki elde edebildiğini ve böylece irfan hayatımızda kendinden söz ettiren bir devir yarattığını belirtir. Mehmet Emin'in başlattığı Millî Edebiyat Hareketi'nin Servet-i Fünuncular tarafından önüne geçildiğini söyleyerek millî edebiyatın tecrübe devresinin çok uzun sürmesine neden olduklarını iddia eder. Mehmet Asım'a göre bu nesil "sanat, sanat içindir" görüşünü kabul ettirmelerine karşın edebiyat tarihimizde hiçbir zaman "sanat, sanat için" olmamıştır. Tevfik Fikret daima yazılarında zevk amacından ziyade insanî bir amaç edinmiştir. Her devirde büyük edebiyat üstatlarının zevkleri ve tercihleri ne olduysa sanat da bu zevkler ve tercihlere göre şekillenmiştir.

Selami İzzet'in 1933'te "Servet-i Fünun Edebiyatı" başlığıyla neşrettiği yazısı, Hüseyin Cahit [Yalçın]'in 1918'de Ruşen Eşref'le yaptığı söyleşide dile getirdiği dönemin baskıcı havası nedeniyle hayata dokunan eserler ortaya çıkaramadıkları dair

---

[827] Sadri Ertem, "Gençlik Kültürü: Bir Acaip Zevk Meselesi", *Vakit*, nr. 4242, 1 Teşrinisani 1929.
[828] Sadri Ertem, "Fikir Mes'eleleri: Üç Devir, Üç Köy Görüşü", *Kurun [Vakit],* nr. 7329, 7 Haziran 1938.
[829] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Hasta Edebiyata Yuf! – Öz Türkçeden Bir Sınama", *Vakit*, nr. 5298, 8 Teşrinievvel 1932.
[830] Mehmet Asım, "Millî Edebiyatta Hareketler", *Vakit*, nr. 5473, 4 Nisan 1933.

savunmasının aradan geçen 15 yıl sonra tekrardan gündeme gelmesini göstermesi bakımından önemlidir. Selami İzzet yazısında Hüseyin Cahit'in *Fikir Hareketleri* adlı mecmuanın 2. sayısında yeniden Servet-i Fünun edebiyatını savunmaya başladığını belirtir. Hüseyin Cahit'in Tevfik Fikret'in *Bahar* şiirini hatırlatarak Servet-i Fünun'u savunan sözlerini nakleder:[831]

> "Servet-i Fünun edebiyatı vatan ve millet hislerini coşturamıyordu… İçtimaî dertleri deşemiyordu… Bu doğrudur… Fakat bundan dolayı o edebiyatı mücrim saymak ve mahkum mevkiinde tutmak haksızdır… En basit bir bahis Servet-i Fününun kapanmasına, muharrirlerin istintaka çekilmesine sebep oldu… Fikretin "Bahar" diye bir manzumesi vardır, baharın gelmesini bekliyordum, bahar bütün güzelliğiyle geldi, fakat gönlüm gene mahzun mealinde bir inlemeden ibaret… Avrupa devletleri Abdülhamiti ıslahat yapmak için sıkıştırıyorlardı… Gizli okuduğumuz Avrupa gazeteleri Türkiyede mutlaka ıslahat yapılacağını yazıyorlardı. Bahar geldi… Islahat icrası tasavvurunu Abdülhamit bir tarafa attırmağa muvaffak oldu… Fikret baharında boşa çıkan bu ümitlerle bir mersiye söylüyordu…"

Bu savunmalara karşı çıkan Selami İzzet, Hüseyin Cahit'in Servet-i Fünun'u en zayıf noktasından müdafaa ettiğini ileri sürer. Ona göre memleketin acılarını yansıtmaması "affedilemez ve mazeretsiz" bir kusurdur. Edebiyat toplumsal olayların "dili, yüreği, kanı" demektir. Zulüm altında olsa bile vatan ve millet kavramlarını anlayan yazarların eserlerinde milletin dertleri yer alır. Dünya edebiyatı içinde Servet-i Fünun edebiyatı kadar içinde yaşadığı topluma yabancı ve ilgisiz kalmış başka edebiyat gösterilemez. Selami İzzet, bu dönemde yazılan eserlerden örnekler vererek, bu dönemin sanki imparatorluğun en güzel devirleriymiş gibi gösterilmesini eleştirir:[832]

> Serveti Fünun romanlarını, Serveti Fünun manzumelerini okuyanlar, o devri, imparatorluk devrinin en güzel, en kaykusuz demleri sanırlar. Hüseyin Cahit Bey, "Hayal içinde", İtalyan kızlarının peşinde gezer, "Behlûl", Beyoğlunun ferih ve mesut âlemlerini anlatır. "Suat" "Eylül"de hazan yapraklarının aksini solgun yanaklarına benzetir.
>
> Şairler – millet kuru toprakta inim inim inlerken – lâakal kehkeşanlarda gezerler. İnsaf edelim, böyle bir edebiyat görülmüş şey midir ve bu edebiyat, bu noktadan müdafaa edilebilir mi?

Selami İzzet, Hüseyin Cahit'in Servet-i Fünun'u yeniden savunmak isterken onu "bir daha yere" vurduğunu ifade eder.

Sadri Ertem, edebiyatımızdaki edebî topluluklara kısaca değindiği yazısında, Servet-i Fünun'un uzun bir zaman boyunca "zevkler" üzerinde söz sahibi olduğunu

---

[831] Selami İzzet, "Sohbetler: Servet-i Fünun Edebiyatı", nr. 5683, 2 İkinciteşrin 1933.

[832] Selami İzzet, "Sohbetler: Servet-i Fünun Edebiyatı", nr. 5683, 2 İkinciteşrin 1933.

belirtir.[833] Ona göre Servet-i Fünun belirli bir zaman için Türkiye'de durgun bir fikir devrini temsil eder. Bu durgunluk da devrin şartlarıyla hareketsiz kalan toplumun bir yansımasıdır.

5. Fecr-i Âti Dönemi

Fecr-i Âti Dönemi'nden *Vakit*'te Ruşen Eşref'in söyleşilerinde ve diğer yazılarda genellikle çok kısa bir şekilde bahsedilmiştir. Genel yorumlar Servet-i Fünun'un kuvvetli olmayan bir devamı olduğu yönündedir. Sadri Ertem, "İtibarsız Edebiyat" başlıklı yazısında edebiyatımızın toplumsal konulara değinememesinden şikâyet eder[834] Edebiyatımızın ferdî hisleri anlatmasını eleştiren yazar özellikle Fecr-i Âti döneminin şairlerinin anlattıkları sahte aşklar gibi sahte şiirler ortaya koyduklarını söyler. Bu dönemde ferdî hislerle ve çeşitli reklamlarla meydana çıkarılan eserlerin okurdan çok şairleri yıprattığını ve şairliğin artık bir tür alay konusu haline geldiğinden yakınır.

Edebiyat dönemlerimizin gerçek dünyaya ve vatan kavramına bakış açılarını özetlediği yazısında Fecr-i Âti neslinin ideal vatan anlayışını şu sözlerle ifade eder: [835]

> Çöle, kuğu ve (Rodenbah)ın memleketine hasret çeke çeke can verdi. Fecriati etrafını sanki sudan uzakta yaşamıya mahkûm bir kuğu hasretile, gözleri yaşlarla dolu seyretti.

Sadri Ertem edebiyatımızdaki edebî toplulukları kısaca değerlendirdiği bir başka yazısında Fecr-i Âti'yi Servet-i Fünun'dan sonra gelen ve onunla aynı fikir çizgisinde ilerleyen bir akım olarak tanımlar.[836] Ona göre bu akımın çok kısa sürede dağılıp gitmesinin sebebi 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet ve onun meydana getirdiği yeni toplum hayatıdır. 1908'de açılan meclisle birlikte buradan yayılan fikirler ve hayat görüşleri edebiyatı politikaya ve hayata daha yakın bir çizgiye çekmiştir. Böylece "mutlakiyetin kendine uygun edebiyatı" II. Meşrutiyet'ten etkilenmiştir ve Fecr-i Âti dağılmıştır. Buna karşın bünyesinde bulunan Yakup Kadri, Refik Halit ve Fuad Köprülü gibi en kuvvetli unsurları Fecr-i Âti dağıldıktan sonra gerçek kimliklerini kazanarak yollarına devam etmişlerdir.

---

[833] Sadri Ertem, "İşaretler: Bizde Edebî Teşekküller", *Kurun [Vakit]*, nr. 6537, 25 Mart 1936.
[834] Sadri Etem, "Gençlik Kültürü: İtibarsız Edebiyat", *Vakit*, nr. 4191, 10 Eylül 1929.
[835] Sadri Ertem, "Gençlik Kültürü: Bir Acaip Zevk Meselesi", *Vakit*, nr. 4242, 1 Teşrinisani 1929.
[836] Sadri Ertem, "İşaretler: Bizde Edebî Teşekküller", *Kurun [Vakit],* nr. 6537, 25 Mart 1936.

Fikret Adil "Bir Münasebet" başlıklı yazısında Servet-i Fünun, Fecr-i Âti ve bu iki nesil arasında kalan yazarların Paris'le bir münasebetleri olduğunu söyler.[837] Fecr-i Âti'nin Servet-i Fünûn kadar derli toplu bir varlık gösteremediğini ve "Paris" edebiyatının "soluk bir aksi" olmaya çalıştığını belirtir.

6. Millî Edebiyat Dönemi

Ruşen Eşref'le yaptığı söyleşide edebiyat tarihimizle ilgili düşüncelerini aktaran Şair Nigâr Hanım, Millî Edebiyat Dönemi'yle ilgili olumsuz değerlendirmeler yapmıştır.[838] Ona göre edebiyat Fuzulî ve Tevfik Fikret arasındaki dönemdir. Sonrası yok hükmündedir. Hece vezninin kendisine zevk vermediğini söyleyerek "avam"a yönelik olarak gördüğü Millî Edebiyat Hareketi'nin amaçlarına ısrarla "havas-avam" vurgusu yaparak karşı çıkmıştır:

> Havası avama indirmesinler, avamı havasa çıkarsınlar. Yok eğer bunu yapamıyorlarsa avam için de bir edebiyat olsun. Fakat havassınkine dokunmamak, ona taarruz etmemek şartıyla.

İkinci söyleşide Rıza Tevfik [Bölükbaşı] de Millî Edebiyat'la ilgili olumsuz görüşler sunar.[839] Millî Edebiyat yaratma hevesinde olan gençlerin "iğneyle kuyu" kazdıklarını ve bu emellerini gerçekleştiremeyecekleri fikrindedir. Türkçenin "sarf ü nahiv"inde istedikleri değişiklikleri gerçekleştirdiklerini ve bunun yeterli olduğunu belirtir. Ona göre nesirde, nazımda, vezinde yapabildikleri bu değişiklikler "kanun denilemez bir serbestlik tervicinden" başka bir şey değildir.

Milli Edebiyat'ın şiirde yapmaya çalıştığı değişiklerle ilgili olumsuz düşüncelerin bir diğer sahibi de Ahmet Haşim'dir. Türkçenin sadeleştirilmesi çabalarını önemli bir çaba olarak görmektedir.[840] Buna karşın "millî şiir" icadına anlam veremez. Her dilde olduğu gibi Türkçede de zaten mevcut olan bir millî şiirin olduğunu belirtir. Bu şiiri de halk yaratmıştır. Milli edebiyatçıların halkı taklit etme tecrübesinin uzun soluklu olamayacağını düşünen Ahmet Haşim'e göre hece vezni köylüye aittir, aruz vezni de şehirlinindir. Bu iki kesim de birbirinin vezninden hoşlanmamaktadır.

Söyleşilerde Millî edebiyata karşı olumsuz görüşlerden bir diğeri de Cenap Şahabettin'e aittir. Cenap Şahabettin'e göre Milli Edebiyat, "Genç Kalemler'in

---

[837] Fa. [Fikret Adil], "Bir Münasebet", *Vakit*, nr. 5285, 25 Eylül 1932.
[838] Ruşen Eşref, "Nigâr Hanımefendi'de Bir Gün", *Vakit*, nr. 48, 8 Kânunuevvel 1917.
[839] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (2)–Bir Hafta Sonra", *Vakit*, nr. 53, 13 Kânunuevvel 1917.
[840] Ruşen Eşref, "Ahmet Haşim Bey", *Vakit*, nr. 68, 28 Kânunuevvel 1917.

Selânik'ten salıverdiği balondur".[841] Edebî hareketlerin kendiliğinden ortaya çıktığı görüşünden hareketle Millî Edebiyat'ın "propaganda" mahiyetinde meydana getirildiği fikrindedir. Çok fazla "propaganda" yaptıklarını buna karşın eser veremediklerini belirten Cenap Şahabettin'e göre bu edebiyat belki bir süre tecrübesiz ve "tetebbu"suz gençleri oyalayabilir. Çünkü "mekâtib-i resmiyye"ye zorla "ithal" edilmiş ve öğretmenler için bir "çâre-i terakki" olmuştur. Millî Edebiyat'ın dilde yapmak istedikleri için de "bir lisan bu kadar fakirleşmeğe razı olamaz" sözleriyle karşı çıkmıştır.

Ziya Gökalp, Cenap Şahabettin'in Millî edebiyatçıların sürekli "propaganda" yapmalarına rağmen eser ortaya koyamadıkları düşüncesine itiraz ederek Türkçülüğün esas davasının işe nazariyatla başlamak olduğunu açıklar:[842]

> -Türkçülük, felsefeyi, tarihi ve içtimaiyatı kendisine rehber ittihaz ederek, eski irfanı teşrih masası üzerine koyuyor. Onun sun'i unsurlarını, millî unsurlarını aramağa çalışıyor. Bu meseleler neticesinde, Türk irfanının millî olan ve kökleri halkta bulunan hars kısmı meydana çıkacağı gibi Avrupa medeniyeti de esaslı bir surette buna ilave edilince müstakbel Türk irfanı millî harsla Avrupa medeniyetinden mürekkep olacaktır. Sanat hars manzumesine, edebiyat ise medeniyet manzumesine mensup olduğundan, sanatımız gittikçe daha millîleşecek, edebiyatımız tamamıyla Avrupaî ve Yunanî olacaktır.

Millî Edebiyat'ın hedeflerini bu sözlerle özetleyen Ziya Gökalp'a göre Türkçülükte yer alan "felsefe, tarih, içtimaiyat" devirleri gibi Millî Edebiyatımız'da da üç dönem vardır. Birinci dönemde şairler şiirlerine millî bir kimlik kazandırmak için millî konuları esas almışlar, eski hayatı hatırlatacak birtakım "müesseseleri" anmışlardır. Bu dönemin şairi Mehmet Emin'dir. İkinci dönemde, Millî Edebiyat'ı halk edebiyatında arayarak "saz şiirleriyle tekke şairleri"ni taklit etmişlerdir. Bir önceki döneme göre daha "zevkli" bir dönemdir. Bu devrin şairi de Rıza Tevfik'tir. Üçüncü dönemdeyse millî edebiyatın geleceğidir. Bu dönemde de edebiyat kendine özgü bir tarzda, "derunî" bir şekilde kuvvetini "millî vicdandan" alacaktır.

Mehmet Emin [Yurdakul] de Ziya Gökalp'ın Millî Edebiyat'taki dönemlere dair verdiği örnekleri destekleyici açıklamalar yapmıştır.[843] Millî Edebiyat akımında önce dilde sadeleştirme yaptıklarını, hece veznini kabul ederek halk edebiyatı unsurlarını örnek aldıklarını söyler. Mevzu konusunda da tamamen memleket hayatına yöneldiklerini belirtir.

---

[841] Ruşen Eşref, "Cenap Şahabettin Bey", *Vakit*, nr. 62, 22 Kânunuevvel 1917.
[842] Ruşen Eşref, "Ziya Gökalp Bey", *Vakit*, nr. 69, 29 Kânunuevvel 1917.
[843] Ruşen Eşref, "Mehmet Emin Bey", *Vakit*, nr. 76, 5 Kânunusani 1918.

Halit Ziya [Uşaklıgil] da bu söyleşilerde Milli Edebiyat hareketine taraftar olduğunu belirtir.[844] Servet-i Fünun'un millî kaynaklarından uzak bir edebiyat olarak algılanmasının dönemin baskısı ve kendilerine karşı saldırılar nedeniyle meydana geldiğini açıklar. Ona göre herhangi bir milletin edebiyatındaki en büyük meziyet onun millî seciyelerin temsilcisi olmasıdır. Zamanında Servet-i Fünun'da kendilerinin yer yer vermeye çalıştıkları örneklerin Millî Edebiyat tarafından daha belirli ve daha açık bir şekilde ortaya konulduğunu vurgulamıştır.

Hamdullah Suphi [Tanrıöver], Türk halkının ruhuna ait gerçeklerin Milli Edebiyat Dönemi'yle birlikte edebiyatta daha geniş bir yer bulacağı inancındadır.[845] Ona göre edebiyatımızın en büyük "zaafı samimiyet ve hakikat"ten uzaklaşmasıdır. Rus ve Polonya edebiyatının sadeliğini, "teklifsizliği"ni kendi edebiyatımız için uzun yıllardır istediğini dile getirir. Milli Edebiyat hareketinin Türk halkına ait gerçekleri bulacağına inanır.

Fuad Köprülü Millî edebiyatı geçmişten gelen hareketlerin bir sonucu olarak adlandırır.[846] Ona göre Meşrutiyet'in ilanından sonra "milletin hakimiyeti nazariyesi" kurulunca edebiyatın da hayatla yakından ilgilenmesi bir zorunluluk haline gelmiştir. O dönemde meydana gelen millî felaketler, Millî Edebiyat'ı kuvvetlendirmiştir. Fuad Köprülü, millî hareketimizin bütün dünyada meydana gelen millî hareketlerle aynı olduğunu ifade eder. Ve istediği millî edebiyatı Alman romantizmine benzeterek şu şekilde özetler:

> Bizim istediğimiz Millî Edebiyat teknik bakımdan öteki milletlerden, Avrupalılardan yani bunların edebiyatlarından farksız olacak, fakat yine onların edebiyatları gibi, belirli bir şahsiyete sahip olacak. Bir kelime ile hulasa etmek gerekirse diyebilirim ki bizim yapmak istediğimiz şey bir çeşit romantizm hareketidir. Fakat tıpkı Alman romantizmi gibi köklerini millî maziden, halktan alan, taklide, yabancı zevklere isyan eden, şahsiyetini arayan bir hareket.

Ali Ekrem [Bolayır], Ahmet Sırrı [Uzelli]'yla yaptığı söyleşide Milli Edebiyat'ın dilde yaptıkları yenilikleri eleştirir.[847] II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte edebiyatta yenilik yapmaya kalkıştıklarını ve bütün eski görüşlere, kurallara, Arapça ve Farsçaya savaş açtıklarını belirtir. Bütün bunları yıkarak yerlerine hiçbir şey koyamadıklarını ileri sürer. "Yirmi, otuz zatın âsâr-ı kalemiyyesi" haricinde Türkçe-

[844] Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 3", *Vakit*, nr. 92, 21 Kânunusani 1918.
[845] Ruşen Eşref, "Hamdullah Suphi Bey 2", *Vakit*, nr. 130, 28 Şubat 1918.
[846] Ruşen Eşref, "Köprülüzâde Mehmet Fuad Bey 2," *Vakit*, nr. 140, 10 Mart 1918.
[847] Ruşen Eşref, "Ali Ekrem Bey Nezdinde Birkaç Saat", nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925,

Fransızca-Ermenice karışımı bir dil yaratıldığını ve günümüzde de bu dilin kullanıldığını iddia eder.

Sadri Ertem, edebiyat dönemlerimizde dünyaya, hayata ve ideal vatan kavramına bakış açılarını özetlediği yazısında Milli Edebiyat Dönemi neslinin hayatı İlk Çağ'da Türklerin göçleri gibi gördüklerini söyler.[848] Ona göre Millî edebiyatçıların ideal vatan Turan coğrafyasıdır. "Çene kemikleri çıkık hırkaları uzun kollu köse sakallı" insanlar da ideal şahsiyetlerdir. Turancılık, geleceğin "siyasî, iktisadî ve bedîî" bir hedefi olmaktan ziyade geçmişin ve tarihin "tahassürü" olmuştur. Buna karşın sınırsız ve yaşayıştan uzak bir vatan rüyası meydana gelmiştir.

Netice olarak yukarıda incelediğimiz Türk edebiyatının dönemlerine yönelik yazılarda Halk edebiyatına çok az değinilmiştir. Ahmet Rasim daha çok Halk edebiyatını "mizah" yönüyle değerlendirirken, Mehmet Asım Halk edebiyatını "abdal" kavramı üzerinden Türk Tarih Tezi'ni destekleyici bir unsur olarak öne çıkarır. Sadri Ertem ise Halk edebiyatını dünya anlayışı yönüyle Divan edebiyatıyla fikirsel yönlerle benzerliğini ortaya koymaya çalışarak gerçek Halk edebiyatının günümüz dünyasında toplumsal şartlar etrafında şekillenen bir edebiyat olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır.

Divan, Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat'ımızla ilgili değerlendirmeler daha çok Ruşen Eşref Ünaydın'ın söyleşileri ve Ahmet Sırrı Uzelli'nin mülakatlarında ve diğer müstakil yazılarda dile getirilmiştir. Bu mülakatlarda ve yazılarda Divan edebiyatı genellikle gerçek hayata ve topluma temas etmemesi, kullandığı dil, Arap ve İran kültürlerinden etkilenmesi, yönleriyle eleştirilerek bu özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Bu yorumlara karşılık Ahmet Haşim Divan edebiyatının gerçek hayatla temas ettiğini söylemesi, Halit Ziya'nın Divan edebiyatının kullandığı dilin Türkçeyi güzelleştirdiğine dair yorumları da bu edebiyata farklı görüşleri göstermesi bakımından önemlidir. Sadri Ertem ve Nurullah Ataç ise Divan edebiyatını "insansız" bir edebiyat olarak tanımlayarak gerçek hayata karşı ilgisiz kaldığını ve bu edebiyatın günümüze hiçbir şey katmadığını göstermeye çalışırlar.

Tanzimat edebiyatından *Vakit* gazetesinde sürekli olarak övgüyle söz edilmiştir. Şinasi-Namık Kemal-Abdülhak Hamit isimleri üzerinden Batı etkisine giren yeni edebiyatımızın ilkeler ortaya koyarak günümüze kadar gelen edebiyatı

[848] Sadri Ertem, "Gençlik Kültürü: Bir Acaip Zevk Meselesi", *Vakit*, nr. 4242, 1 Teşrinisani 1929.

şekillendirdiği dile getirilmiştir. Bu dönemde toplumda meydana gelen değişimlerin etkisiyle ortaya çıkan yeni kavramlar etrafında ve dilde sadeleşme fikriyle edebiyatın halka doğru inmesi ön plana çıkarılmıştır. Ziya Gökalp'ın, Tanzimat edebiyatı yazarlarının Batı edebiyatını olduğu gibi kabul ederken millî kimliğini koruyamaması yönünden eleştirmesi de bu döneme dair farklı bir bakış açısını göstermektedir.

Ruşen Eşref'in söyleşilerinde üzerinde en çok durulan dönemler Servet-i Fünun ve Millî Edebiyat'tır. 1918'de yapılan bu söyleşilerde daha çok Servet-i Fünun ve Millî Edebiyat yazarları birbirleriyle ilgili değerlendirmeler yapmıştır. Millî Edebiyat yazarlarının Servet-i Fünun edebiyatıyla ilgili genel yorumları millî bir edebiyat oluşturamadığı, Divan edebiyatı gibi toplumla temas etmeyen ve gerçek hayattan kopuk bir edebiyat olduğu, Tanzimat'la başlayan dilde sadeleşme hareketini Millî Edebiyat'a kadar geriye götürdüğü yönündedir. Servet-i Fünun yazarları bu eleştirilere karşı İstibdat Dönemi'ndeki baskı ve sansür nedeniyle toplum sorunlarına değinemediklerine dair açıklamalar yapmışlardır. Bu söyleşiler dışında Sadri Ertem'in Servet-i Fünun'daki "yeşil yurt" hayaline değinmesi ve Servet-i Fünun'un dünyayı yaşanacak bir yer olarak görmelerini öne çıkarması da bu dönemin farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesi bakımından önemlidir.

Vakit'teki yazılarda Millî Edebiyat'la ilgili genelde övgü dolu yorumlar yapılmıştır. Buna karşın özellikle Ruşen Eşref'in söyleşilerinde Nigâr binti Osman, Ahmet Haşim ve Cenap Şahabettin, Ali Ekrem [Bolayır], Milli edebiyata karşı olumsuz değerlendirmeler yapmıştır. Bu olumsuz yorumlar daha çok Millî Edebiyat'ın bir "avam" edebiyatı, bir propaganda edebiyatı olduğuna ve kullandığı hece veznine yönelik eleştirilerdir. Ali Ekrem [Bolayır] de dilin her kuralını yıkarak yerine bir şey koyamadıklarını öne çıkarmıştır. Millî Edebiyat yazarları ise Türk milletinin ruhunu eserlerinde yansıttıklarını, dili sadeleştirerek halkla temas ettiklerini öne sürmüşlerdir. Ziya Gökalp ise Millî Edebiyat'ı felsefe, tarih ve sosyoloji açısından detaylı bir şekilde ele alması ve Millî Edebiyat'ın geçirdiği üç dönemi özetlemesi dikkate değer bir değerlendirmedir.

7. 1923-1928 Arasındaki Dönem

Tereddî Tartışması

1923-1928 yılları arasında *Vakit* gazetesinde Türk edebiyatındaki durgunluğa, gerilemeye yer veren yazılar ve tartışmalarla karşılaşırız. Edebiyattaki bu durum "tereddî" olarak değerlendirilir. Edebiyatta tereddîyle ilgili ilkyazı Ali Haydar Emir'in

yazdığı "Tereddî Edebiyatı'nın Neticeleri" başlıklı makalesidir. Bu yazıda Türk yazarına, aydınına ağır bir eleştiri vardır.[849] Yazının başında toplumda okur-yazar oranının düşük olmasının toplumun cahil olduğunu göstermediğini, Türk insanının cahil değil sadece "ümmî" ve irfan sahibi olduğunu belirtir. Aydınların toplumu ve yazarları iyiye, güzele ve doğru ahlâka yönlendiremediğini ifade eder. Böylece edebiyatımızda "henüz mikrobu keşfedilmemiş, araz ve alaimi anlaşılmamış, isimsiz hastalıklarla malul, hodkâm bir zümrenin" edebiyatı istediği gibi yönlendirdiğini söyler. Bu zümre, soluk benizli, marazî, hissî bir tip meydana getirmiştir. Ve okur-yazar kısmında hem kadınlar hem erkekler bu tipe benzemek için birbiriyle yarışır hâle gelmiştir:[850]

> Bugün ideal erkek, dar omuzlu, saz benizli, baygın bakışlı ve kuş yüreklidir; ciğerleri işlemeyen, akçıl kanı damarlarında donmağa başlayan, gözlerine umumi bir zaaf gelen bu enmûzec, şüpheli bir hastadır. Fakat onun derinliklerinde gürbüz ve mütehakkim bir canavar yaşar; bu hasta gece mezarlıktan geçemez, bir damla kan görse bayılır, sonbahara meftundur, mehtaba âşıktır; mamafih bu hasta yalnız Allah'tan korkmaz, yalnız iffete ve fazilete karşı cesurdur, yalnız şehvaniyetinde ebedi bir ilkbahar hüküm sürer; ve bütün hırsı ve nefsaniyetiyle kendi 'ataşının teskinini sever. İdeal bir kadın, erkekteki hüzâl-i sıhhî ve ahlâkının tekmil evsafını câmi' olduktan sonra afif görünmeli veya görmesini bilmelidir. Bu iki cins rebî-i asırdan beridir ki birbiri için yanıp tutuşuyor, daha sevdalı görünmek için, daha cılız, kansız ve imansız oluyor. Geniş omuzlu, uzun boylu, temiz kanlı ve ömründe hasta olmamış bir delikanlı bugünün genç kadını nazarında gülünç bir pehlivandır.

Türk münevverinin "dinî, millî aşkını" yıkan; yurt sevgisini körelten, namusuna ve "izzet-i nefsine" saldıran "muzır ve müfsid telkincilerin" istilası altındaki bu edebiyatı eleştirir. Bu tür edebiyatla, Türk aydınının tarihini unutarak kendi benliğinden utanır hâle geldiğini anlatır. Okul çocuklarının şiirlerle, tulûatçı aktörlerin piyesleriyle, sosyete kahramanlarının romanlarıyla olumsuz anlamda etkilendiklerini ifade eder.

Türk edebiyatında Servet-i Fünuncuların duyuş tarzının özelliği "hastalık derecesine varan aşırı duyarlılık"tır.[851] Mehmet Kaplan, Servet-i Fünun sanatçılarının bunun farkında olduğunu ve "adeta seve seve bu hastalığı tasvir ve tahlil" ettiklerini belirtir. Bilge Ercilasun da Türk edebiyatında duyguların marazîleşmesinin Servet-i Fünun'la başladığını ve bunun da üç kaynağı olduğunu açıklar.[852] İlki Batı'dan gelen

[849] Ali Haydar Emir, "Tereddî Edebiyatının Neticeleri", *Vakit*, nr. 1924, 19 Nisan 1923.
[850] Ali Haydar Emir, "Tereddî Edebiyatının Neticeleri", *Vakit*, nr. 1924, 19 Nisan 1923.
[851] Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, s. 42.
[852] Bilge Ercilasun, "Edebiyatımızdaki Marazîlik", *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019, s. 175-176.

Romantizm akımındaki duygusallıktır. Bunun yanında devrin hastalığı da veremdir. Eserlerdeki kahramanlar hep veremli gibi tasvir edilmiştir. İkincisi, Doğu insanının aşırı duygusallığıdır. Halk ve Divan Edebiyatı'nda genellikle işlenen konu aşktır. Üçüncüsü de devrin sosyal ve siyasî özellikleridir. Kendi içine dönen insanlar adeta kendilerine hapsolmuş bir şekilde yaşarlar. Ali Haydar Emir, yanlış tesirlerin altındaki edebiyatın günden güne gerilediğini ve Servet-i Fünun döneminden bu yana sürüp gelen bu "marazîlik" özelliklerinin devam ettirdiğini dile getirir.

Ali Haydar Emir, bir diğer yazısında "münevver-ümmi" çatışmasını yeniden ele alır.[853] Edebiyatımızın bir çöle dönüşmesini, edebiyatımızda "ihtisas"ın kalmadığını ve bir anarşinin olduğunu ileri sürerek bunun nedenini Temmuz İnkılabı'nda[*] yıkılan edebî mektep yerine yenisinin kurulamaması olduğunu belirtir. Ona göre "bizde muharrir millete değil, aynaya hitap eden" birisidir. Edebiyatımızın halkın sorunlarını dile getirmediğini bunun yerine toplumu bir adım bile ileriye götürmeyecek olan aşk, gönül ilişkilerinden ve kadın-erkek münasebetlerinden bahsettiğini söyler. Milletin derdiyle, kederiyle ve endişeleriyle bu konuların hiçbir ilgisinin olmadığını belirterek bu tür edebiyatın bize gerekli olmadığının altını çizer.

Refik Ahmet [Sevengil], zamanında Türk edebiyatına büyük eserler vermiş olan edebiyatçılarımızın bu dönemde kendi kabuklarına çekilerek sessizliğe büründüklerini ve edebiyata ilgisiz kaldıklarını belirtir.[854] Abdülhak Hamit, Halit Ziya, Yahya Kemal, Yakup Kadri, Halide Edib ve Neyzen Tevfik gibi isimlere eskisi gibi eserler vermedikleri için sitem eder. Kendisine, "Karnımızı doyuralım ki edebiyat olsun" şeklinde cevaplar geldiğini söyler. Pek çok derginin yayımlandığını, yer yer edebî eserlerin neşredildiğini fakat ortada bahsedilebilecek tek eserin Selahattin Enis'in *Zaniyeler* adlı romanı olduğunu söyler. Onun dışında ruhumuza dokunan ve bizim çektiğimiz dertleri, üzüntüleri, ıstırapları anlatan bir edebiyatın hâlâ görülemediğini dile getirir. Edebiyatın, toplum meselelerine duyarsız kalmasına karşı çıkarak ıstırabın, "asil ve sağlam bir edebiyat" meydana getireceğine inanır.

Hakkı Süha Gezgin, "Zavallı Edebiyat" başlıklı yazısında İsmail Müştak [Mayakon]'ın *Tanin*'de[855] çıkan bir yazısına değinir.[856] İsmail Müştak yazısında

---

[853] Ali Haydar Emir, "Edebiyatın Lüzumu", *Vakit*, nr. 2208, 18 Şubat 1924.

[*] Bahsedilen 23 Temmuz 1908 tarihli II. Meşrutiyet'in ilanıdır.

[854] Refik Ahmet, "Sanat ve Hayat: Istırabımızın Edebiyatı", *Vakit*, nr. 2200, 10 Şubat 1924.

[855] İsmail Müştak, "Sefahet-i Edebiye Devri", *Tanin*, nr. 874, 18 Mart 1925.

[856] Seyyah, "Zavallı Edebiyat", *Vakit*, 2599, 22 Mart 1925.

memlekette edebiyat olmadığını, üslup adına bir şeyin kalmadığını ve Türkçenin maskara edildiğini anlatarak, edebiyatımızda bir "sefahet" devrinin başladığını ileri sürmüştür. Hakkı Süha da bu durumu kabul ettiğini belirtse de buna sebep olan hususiyetlerin belirtilmemesinden dolayı yazıyı eksik bulduğunu açıklar. Yazar bunları bizzat kendisi izah eder. Ona göre memlekette edebî cereyanı temsil eden bir "mecmua cephesi" yoktur. Mecmuaların görevini de günlük gazete sütunları devralmıştır. Gazetecileri bir "siyasi heyet" kabul eden yazar, sanatla alakalarını ve yeteneklerini yetersiz görür. Bunun yanı sıra edebiyatın "liyakatli kalemler"i sessiz kaldığı için etrafta birçok "yeteneksiz kalemler" hiçbir sanat değeri olmayan eserleriyle öne çıkmaktadır. Hakkı Süha, edebiyatla ilgili beklentilerini şu şekilde dile getirir:[857]

> Temenni ederim ki yakın bir istikbal bize kavî bir tenkit süzgeci hazırlar o gün artık bu memlekette de matbu' üniformanın bir hil'at kadar kadri olacak ve yazının kıymeti yalnız parasız olması, yalnız şehveti kamçılaması ve yalnız fazilete tüküren teşhir ifritiyle ölçülemeyecektir.

Ahmet Sırrı [Uzelli], *Vakit* gazetesinde 1925 yılından itibaren devrin edebiyatçıları ve müderrisleriyle "edebiyatta tereddî", "Edebiyat öldü mü?" konulu dönemin edebiyatına ve nasıl bir edebiyat istendiğine dair mülakatlar yapar. Bunlardan ilki "Yahya Kemal Bey'in Nezdinde Birkaç Saat" başlıklı mülakatıdır. Yahya Kemal "Edebiyatımız ölmüştür." düşüncesine karşı çıkar.[858] Ona göre Tanzimat'tan bu yana 70 yıldır yaşayan edebiyatımız "daimî bir hâl" içindedir. Ona göre her gelen ekole "eğreti" gözüyle bakılsa da bunların eserleri hâlâ büyük bir ilgiyle okunmaktadır. Bunun sebebi ise her inkılap devrinde fikrin ve yazının duraklamaya girmesidir. Bu konuda Fransız İhtilali'ni örnek gösterir. İhtilalden sonra Fransız edebiyatı bir durgunluk geçirse de birkaç sene sonra Chateaubriand romantizmin bir temsilcisi olarak ortaya çıkmıştır. Devrin şiire ve nesre gösterdiği ilginin, değerin öncekilerden fazla olduğunu söyler. Otuz sene önceye kadar memlekette bir iki dergi ve gazetenin olduğunu ve bütün edebiyat meraklılarının bunlar etrafında toplandığını belirtir. Ona göre devir çok değişmiştir. "Havas zümresi" dağınık hâldedir ve ilgiler farklılaşmıştır. Yahya Kemal; Faruk Nafiz, Halide Nusret, Kemalettin Kamu, Ruşen Eşref gibi isimlerin değerli eserler verdiklerini; fakat pek çok kimsenin bu eserlerden haberi olmadığını ifade eder. Ayrıca Abdülhak Hamit, Samipaşazade Sezai ve Cenap Şehabettin gibi isimlerin de eskisinden daha güçlü

[857] Seyyah, "Zavallı Edebiyat", *Vakit*, 2599, 22 Mart 1925.
[858] [Elif]. Sırrı, "Yahya Kemal Bey'in Nezdinde Birkaç Saat", *Vakit*, nr. 2737, 14 Ağustos 1925.

olduğunu dile getirir. Yahya Kemal, "ilgi ve ihtiyaç"ların devirle birlikte değiştiğine, farklılaştığına dikkat çekerek artık okuyucunun daha başarılı eserler beklediğini dile getirir. Özellikle edebiyatçıların da ruhları, toplumu, yeni ilgi ve ihtiyaçlarla tatmin etmesi gerektiğini belirtir. Çünkü eski anlayışlarla yaratılan eserlerin okuyucuyu doyuramayacağının farkındadır. "Nasıl bir edebiyatımız olmalı?" sorusuna da Yahya Kemal, ferdi ve milleti seven, onları aydınlatan, kurtuluşun her türlüsünü kendi vatanımız çerçevesinde hayal eden, ahlâk marazîliğinden uzaklaşmış ve "yaratmak devrinde" olduğumuzu hatırlatan bir edebiyatımız olmalıdır hükmünü verir.

Diğer bir mülakat "Edebiyatımız Kendi Kendini Tekrar Ederek Ölüyor"da Ahmet Haşim'in Batı edebiyatının tesiri altında kalan edebiyatın öldüğüne dair söylemlere karşı görüşlerine yer verilmiştir.[859] Ahmet Haşim, hiçbir zaman edebiyatımızın Batı tesirinde kalmadığı fikrindedir. Edebiyatımızın dış dünyayla temas halinde olamaması, zamandan bihaber yaşaması ve dışarıda meydana gelen yeniliklerden beslenememesi sebebiyle kendini tekrar ettiğini ve ölmekte olduğunu söyler. Edebiyatımızda hâlâ mazide kalmış olan kafiye zevkleriyle, dilbilgisi açısından doğru şiirler yazma hevesiyle uğraşanların olduğunu; fakat artık bunların dünyada okuyucusunun kalmadığını belirtir. Aynı şekilde tiyatromuzda sahnelenen Fransızcadan nakledilen komedilerin de Paris bulvarlarında oynanan basit oyunlar olduğunu ifade eder. Sigmund Freud'un ortaya çıkıp "tahteşşuur" kavramıyla psikanalizi yarattığını ve psikanalizin edebiyatta, sanatta, bilimde, dinler tarihinde, sosyolojide kendini hissettirmeye başlattığını hatılatır. Dünyada birçok yenilikler meydana gelirken bizim bunlardan hiç haberimiz olmadığından bahsederek çözüm yolunu şu şekilde göstermiştir:[860]

> Halbuki bu yeni işlerden bizim burada hiç haberimiz yoktur. Hikâyelerimiz, şiirlerimiz mevzu, şekil, ruh hatta "serlevha!" itibarıyla senelerden beri hiçbir tenevvü' göstermiyor. İmar ve sanayi işleri için hariçten mütehassıs getirdiğimiz gibi Darülfünûn Edebiyat Fakültesi kürsülerinden biri için de edebiyatın yeni mesailiyle, yeni endişeleriyle, yeni usulleriyle bizi âşina edecek ve bu itibarıyla dimağımızın nakillerini beynelmilel edebî âlemle rabt için bize yardım edecek bir mütehassıs getirmek fikri bence hiç garip telakki edilmemek lazım gelir.

[859] [Elif]. Sırrı, "Ahmet Haşim Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Kendi Kendini Tekrar Ederek Ölüyor", *Vakit*, nr. 2752, 29 Ağustos 1925.
[860] [Elif]. Sırrı, "Ahmet Haşim Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Kendi Kendini Tekrar Ederek Ölüyor", *Vakit*, nr. 2752, 29 Ağustos 1925.

"Lisanımız Müthiş Bir Anarşi İçindedir" başlıklı mülakatta Yakup Kadri'nin bizdeki "edebiyat buhranı"na yönelik düşünceleri dile getirilir.[861] Yakup Kadri, Ahmet Haşim'in bir önceki mülakatta tiyatronun artık edebiyatla alakasının olmadığı görüşüne katılır. Aynı şekilde günümüzde bizde ve dünyada yazılan romanlarda edebî olarak değerlendirilebilecek çok az şeyin olduğunu belirtir. Batılı tarzda bizde eski ve yeni birkaç manzum eser dışında edebî olarak değerlendirebileceğimiz eserin olmadığını söyler. Ona göre edebiyatımızda tenkit tam olarak yerleşememiştir. Muallim Naci devrinden kalma "geçkin zihniyet" edebiyatımızda hâlâ hüküm sürmektedir ve bu yüzden edebiyatımız "inşa ve kitabet"ten ayrılamamıştır. Bu bakımdan edebiyatta bir buhran olup olmadığı tartışılmaktadır. Fakat Yakup Kadri'ye göre asıl büyük sorun dilimizdeki "anarşi"dir. Her ne kadar Türkiye Cumhuriyeti sosyal, siyasî ve ahlâkî birçok alanda yenilik yapmasına rağmen Osmanlıcayı kullanmaya devam etmektedir. Ancak bu dil; devrin ve toplumun duygularını, sorunlarını ifade edememektedir. Ona göre bu durum yazarların da elini kolunu bağlamakta ve bir an önce dilimizin Türkçeleşmesi gerekmektedir.

Edebiyatımızın bir buhran devresi geçirdiğini kabul eden Yakup Kadri, gelecekle ilgili ümitle konuşur:[862]

> Aşağı yukarı yarım asırdan beri en âteşîn bir ihtilâc devresi geçirmiş olan ve nihayet bu son inkılap ile ma'şerî humma dediğimiz hâletin bütün ateşlerini sinesinde taşıyan Türk milleti, o beklediğimiz şairin vürûdu için çoktan hazırlanmış bir muhit teşkil ediyor.
>
> Eğer bu şair henüz gelmemiş ise yarın mutlaka gelecektir. Fiil ve irade sahasında başları yıldızlara erişmiş harikulade insanlarla muhât bir memleketteyiz. Bunları doğuran Türk milletidir. Hasretle beklediğimiz söz erleri de bu velûd anadan doğacaktır.

Niyazi Akı'nın da belirttiği gibi 1909-1922 yılları arasındaki ilk döneminde Batı eserleri ve Servet-i Fünun etkisinde bir "dil buhranı" yaşadığını anlatan Yakup Kadri'nin nesirlerindeki en önemli gelişme sadeliğe doğrudur. 1922-1929 yılları arasındaki ikinci döneminde romanlarında ölçüsü, aileden ve dar tekke muhitinden geniş bir cemiyete doğru açılır. Cümlelerini bir yandan idarî, siyasî ve sosyal olayların bir yandan da ferdî ihtirasların, korkuların, cesaretlerin, sevgi ve nefretlerin "muvazi

[861] [Elif]. Sırrı [Uzelli], "Yakup Kadri Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Lisanımız Müthiş Bir Anarşi İçindedir", *Vakit*, nr. 2760, 6 Eylül 1925.
[862] [Elif]. Sırrı [Uzelli], "Yakup Kadri Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Lisanımız Müthiş Bir Anarşi İçindedir", *Vakit*, nr. 2760, 6 Eylül 1925.

yürüyüşünden" çıkarmaya çalışır.[863] Bu bağlamda Yakup Kadri'nin dille ilgili düşüncelerini "edebiyatta tereddî" konusu içinde değerlendirmesi önemlidir.

"Edebiyatımız Öldü Demek Mugalatadır" başlıklı yazıda Ali Ekrem [Bolayır]'in görüşlerine yer verilir. İsim vermeden edebiyatımızda birkaç iyi roman dışında genellikle kötü roman yazıldığını söyleyen Ali Ekrem'e göre "irfan" seviyesi düşük olan memleketlerde "iyi roman"a rağbet yoktur.[864] Şiirde, yeni nesil içinde Faruk Nafiz dışında büyük bir şair yetişmemiştir. Ali Ekrem, edebiyatımızın kendi kendini tekrar ederek öldüğüne yönelik düşünceleri reddeder. Ona göre bir millet yaşadıkça edebiyatı da yaşar. Edebiyattaki "teceddütler"in ve "tekâmüller"in "mana ve ruhta" değil, üslupta ve şekilde meydana geldiğinden bahseden Ali Ekrem, edebiyattaki tereddîye siyasî, sosyal ve ekonomik sorunların sebep olduğunu açıklar:

> Kırk elli seneden beri evvela müthiş bir İstibdat'ın saniyen Meşrutiyet namına bir anarşinin hükümferma olması Türk milletini ezdi, bitirdi ve ta son hülâsamız zamanına kadar millet yalnız ekmek parasını düşünebildi. Böyle bedbaht bir millet için edebiyatın ne hükmü olur? Milletin kuvve-i te'yîdiyyesine mazhar olmayan bir edebiyat nasıl tekâmül eder? Bu şerait dahilinde Şinasilerin, Kemallerin, Hamitlerin, Ekremlerin, Tevfik Fikretlerin zuhur etmiş olması birer harikadır. Öyle birer harika ki milleti yarattı, fakat kendisi canını verdi!

Ali Ekrem dilde bir anarşinin olduğunu da kabul eder. Ona göre İstibdat Dönemi'nde okullarda edebiyat dersleri "tedricen" kaldırılmış ve "kavaid-i lisan ve usûl-i kitabet dersleri" de liyakatsiz "softa kafalı" kişilerin eline bırakılmıştır. Yine bu dönemde "İstibdat'ın millî edebiyatı mahkûm-ı sükût" etmesi nedeniyle tercüme edebiyatı rağbet görerek Fransızcadan tercümeler yapılmıştır. Bu tercümelerin de hakkıyla yapılmadığını, mütercimlerin ne Fransızcaya ne de Türkçeye hâkim olduğunu belirtir. Ali Ekrem'e göre Meşrutiyet'ten sonra hem dilde hem de edebiyatta "inkılap" yapılmaya çalışılmış; bütün eski kurallara, nazariyelere, Arapça ve Farsçaya dair ne varsa yıkılmış ancak yerlerine bir şey konulmamıştır. Günümüzde de kullanılan Türkçe, Türkçeden çok Türkçe-Fransızca-Ermenice karışımı bir dil haline gelmiştir. Bu sebeple edebiyatımızdaki tereddînin bir diğer sebebi de bu dildir.

"Edebiyatımızın İlham Menbaı Ne Olmalıdır?" başlıklı diğer bir mülakatında Ahmet Sırrı, bu defa Felsefe Müderrisi Mehmet Emin [Erişirgil]'in dönemin edebiyatı

---

[863] Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu (İnsan-Eser-Fikir-Üslûp)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 220-221.

[864] [Elif]. Sırrı, "Ali Ekrem Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Öldü Demek Mugalatadır", *Vakit*, nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925.

ve edebiyatta tereddi ile ilgili düşüncelerine yer verir.[865] Mehmet Emin, edebiyatımızda "kuvvetli" bir hareketin olmadığını, buna karşın arada sırada kıymetli eserlerin çıktığını; fakat bunların da kuvvetli bir hareketin delili olmadığını söyler. Edebiyatta tereddîye iki olayın sebep olduğunu belirtir. Bunlardan ilki ülkemizin ekonomik durumu; ikincisi de "inkılap ve terakki" heyecanıdır. Ülkemizde meydana gelen inkılapların ve gelişmelerin heyecanı bütün münevverlerimizi ve halkımızı sarmıştır. Bu heyecanların oldukça kuvvetli hissedilmesi, bunların ifade edilmesinin önüne geçmiştir. "Maddi hayat, edebiyatı boğmuştur ve haklıdır diyorlar?" sorusuna, bu düşünceye katılmadığını aksine edebî cereyanın maddi hayattaki kuvvetimizi arttırdığını belirtir. 19. yy. ortalarındaki Alman edebiyatından örnek verir. Bu yüzyılda bir önceki asırda olduğu gibi kuvvetli bir edebî hareketin olmamasına karşın edebî sahanın boş kalmadığını aktarır.

Mehmet Emin [Erişirgil], bu mülakattan sonra edebiyat hakkındaki görüşlerine gelen tepkiler doğrultusunda açıklamalarının bazı kimseleri tatmin edemediğini ve sözlerinin yanlış anlaşıldığını belirterek "Edebiyatımızdaki Boşluk Hakkında" adlı bir yazı kaleme alır.[866] Bir fikrin karşıt bir görüşle daha iyi anlaşılacağını ifade ederek Necmi Bey'in[867] görüşleriyle kendi görüşlerini karşılaştırır. Necmi Bey yazısında edebiyatın toplumsal meselelerine niçin uzak kaldığını sorgular. Memlekette Cumhuriyet'in ilanından sonra siyasi ve sosyal konularda pek çok değişiklik olmasına rağmen bunların edebî eserlere yansımadığına değinir. Eski edebiyatın "eski Kapıkulu takımına" mahsus olduğunu ve hep böyle kaldığını; Tanzimat'tan sonraki yeni edebiyatın da "Kapıkulu" zümresinin ruhunu devam ettirdiğini dile getirir. Bunun yanı sıra mevcut edebiyatın da sosyal hayata mesafeli olduğunu ifade eder. Necmi Bey devrin edebi hayatını şu cümlelerle açıklar:[868]

> Tereddî eden edebiyat yerine yeni edebiyat hazırlanıyor. Fakat medeni dünyadan geri kaldığı mesafeyi dev adımlarla telafi gayretinde bulunan Türkler o kadar süratli hareket mecburiyetinde kalmışlar ki bu edebiyat henüz doğamamıştır.

---

[865] [Elif]. Sırrı, "Felsefe Müderrisi Emin Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımızın İlham Menbaı Ne Olmalıdır?", *Vakit*, nr. 2852, 8 Kânunuevvel 1925.

[866] Darülfünûn Felsefe Tarihi Müderrisi Mehmet Emin, "Edebiyatımızdaki Boşluk Hakkında", *Vakit*, nr. 2858, 14 Kânunuevvel 1925.

[867] Mehmet Emin Erişirgil, yazısında Necmi Bey ve yazısı hakkında ayrıntılı bilgi vermemiştir. Sadece yazıdan belirli yerleri alarak kendi görüşleriyle karşılaştırmıştır. *Vakit* gazetesinde de "Necmi Bey" imzalı bir yazıya tesadüf edemedik. İlgili kişinin, gazete yazıhanesine gönderdiği mektupla düşüncelerini dile getirmiş olabileceğini düşünüyoruz.

[868] Darülfünûn Felsefe Tarihi Müderrisi Mehmet Emin, "Edebiyatımızdaki Boşluk Hakkında", *Vakit*, nr. 2858, 14 Kânunuevvel 1925.

Mehmet Emin, bu düşüncelere katıldığını belirtir fakat medeni hayatta hızlı bir şekilde ilerlerken niçin edebî hayatta duraksadığımızı, edebiyatçılarımızın bu yürüyüşe neden katılamadıklarını sorgular. Ahmet Sırrı ile yaptığı mülakatta verdiği cevaplarda da aslında bu meselenin iki sebebinin bulunabileceğini açıklamaya çalıştığını söyler. Devirle birlikte "maişet"in küçüldüğünü ve yeni, kuvvetli bir iktisadi hayatın başlangıcında olduğumuz için yüksek sanatkârı yetiştirebilecek bir muhitimizin henüz olmadığını belirtir. Sözlerinin de "iktisadi hayatı bozuk olan adamın bedii heyecanı olmaz" şeklinde anlaşıldığından bahseder. İkinci sebep olarak da inkılapları gösterir:

> Büyük inkılaplar esnasında hakiki sanat eserleri şiirlerde, roman ve tiyatrolarda bulunmaktan ziyade inkılap mübdi'lerinin sözlerinde bulunur. Fransız büyük inkılabı devam ettiği müddetçe en yüksek eserler inkılapta âmil olan hatiplerin nutukları oldu, Türk'ün büyük inkılabının yarattığı hakiki edebiyatı da inkılabın önünde bulunanların sözlerinde aramalıdır. Yeni hissî, kudretli heyecan ancak orada bulunur.

Ahmet Sırrı, bir başka röportajını Ruhiyat Müderrisi Mustafa Şekip [Tunç]'le yapmıştır. Mustafa Şekip, "tereddî" kelimesini çok ağır bulur. Edebiyatımızda tereddî var mı yok mu, buna cevap vermeden önce edebî hayatın "inkişaf ve tereddîsi"nin genel şartlarını bilmek gerektiğini ve bunlar bilinmediği sürece edebiyatın durgunluğunu anlatmanın mümkün olmadığını söyler.[869] Edebiyatta durgunluğa neyin sebep olduğu üzerinde durulmadığına değinir. Mustafa Şekip'e göre bunun sebebi edebî hayatta bir "tekâmül" nazariyesinin olmamasıdır. Beşerî hayata dair yaratılan nazariyelerde daha çok fikrî hayatın dikkate alındığını bedii hayatın ise önemsenmediğini dile getirir. Bu sebeple fikrî hayatla sanat hayatımızın ne denli bir münasebetinin olduğunu bilemediğimizi ifade eder. Ona göre, bunu bilmemiz de ancak edebiyatların mukayeseli tarih ve felsefesini yapmakla mümkün olacaktır. Edebiyatta tereddî tabirinin çok ağır olduğunu; edebiyatımızda bir tereddî değil olsa olsa bir "inhitat" olduğunu belirtir.

"Kapıkulu Hikâyesi Safsatadan İbarettir!" başlıklı mülakattaysa Mehmet Fuad Köprülü edebiyatımızda tereddi tartışmalarına yönelik düşüncelerini dile getirir.[870] Fuad Köprülü tereddî iddiasında bulunanların sosyolojik olarak tereddînin ne anlama geldiğini bilmediğini söyler. Tereddî olarak çevrilen "dejeneresans"ın bozulmuş,

---

[869] [Elif]. Sırrı, "Ruhiyat Müderrisi Şekip Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımızda Tereddî Varsa Sebebi Nedir?", *Vakit*, nr. 2877, 2 Kânunusani 1926.

[870] [Elif]. Sırrı, "Köprülüzade Fuad Bey'in Nezdinde Birkaç Saat: Kapıkulu Hikâyesi Safsatadan İbarettir!", *Vakit*, nr.2911, 5 Şubat 1926.

yozlaşmış bir cemiyet anlamına geldiğini belirtir. Biz her ne kadar eski bir millet olsak da bozulmuş bir cemiyet değilizdir. Bu bakımdan edebiyattaki durumu tereddî değil bir "boşluk" olarak adlandırabileceğimizi ifade eder. Ona göre eski lisan yıkılmış, yerine yenisi kurulmuştur. Zevklerin, hayatın değişmesi "bir medeniyet dairesinden" başka büyük "bir medeniyet dairesine" geçmemizden kaynaklanır. Bu durum ve şartlar altında da "boşlukta" bir edebiyatın olabileceğini ve bu boşluğun da gayet normal olduğunun altını çizer.

"Terbiye Müderrisiyle Edebiyatımız Hakkında Mülakat" başlıklı son yazısında Ahmet Sırrı, Terbiye Müderrisi İsmail Hakkı [Baltacıoğlu]'nın dönemin edebiyatıyla ilgili düşüncelerine yer verir.[871] İsmail Hakkı'ya göre edebiyatta tereddî var mı yok mu konusunu tartışmadan önce tereddî nedir, ondan ne anlıyoruz ve "araz"ları nelerdir bunları tespit etmek gerekir. Amacının tereddî kelimesinin "Degeneressannce" karşılığı olarak "soysuzlaşmak, bozulmak" anlamlarında çevirmek olmadığını söyler. Amacının, sanat eserlerinin hangilerine "ilim lisanıyla" "müstereddî" denilebilir bunu tespit ederek edebiyatımızda tereddînin olup olmadığını ortaya çıkarmak olduğunu dile getirir. Bu konuya dair sosyolojik usûllere göre neşredilmiş bir eserin olmadığını söyler. Sadece "Max Nordav"ın[872] *Degeneressence* adlı çağdaş edebiyatı tenkit eden bir kitabının olduğunu ve bu kitabın da "edebî tekâmülün ilmî mahiyetini" açıklayacak bir özelliğinin olmadığını dile getirir. Bu konuyla ilgili nispeten etraflıca yazanın "Jan Mari Guyu"[873] olduğunu, *İctimaiyyat Nokta-i Nazarından Sanat* adlı eserinin sonunda edebiyatın marazî şekilleri hakkında dikkat çekici tahliller yaptığını ifade eder. Bazıları da tereddî fikrinin edebî eserler itibarıyla "doğuramamak, tekrar etmek" anlamında değerlendirdiğini söyler. Sanatta tereddînin asıl "mümeyyize"lerinin bunlar olmadığını dile getirir. Ona göre sanatın kaderi yaşamak ve değişmektir. Rönesans, klasik ve romantik sanatların birer hayat hamlesidir ve sanat zamanla değişerek bu çeşitli akımlarla ilerlemiştir. Dünyada sanatın her devirde böyle bir durgunluk

---

[871] [Elif]. Sırrı, "Terbiye Müderrisiyle Edebiyatımız Hakkında Mülakat", *Vakit*, nr. 2934, 28 Şubat 1926.

[872] Simon Nordau (1849-1923): Siyonist lider, doktor, yazar, sosyal eleştirmen. *Entartung* (Degeneration) adlı büyük eserinde, yozlaşmış sanatı ahlaki açıdan değerlendirilir ve hızlı kentleşmenin bütün dünya üzerinde algılanan etkileri değerlendirilir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Nordau (05.08.2022)

[873] Jean-Marie Guyau (1854-1888): Fransız filozof ve şair. Yazıda bahsedilen, 1889'da yayımlanan *L'Art au point de vue sociologique* adlı eseridir. Hakkında detaylı bilgi için Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Guyau (14.10.2021).

yaşayabildiğini belirten İsmail Hakkı, bizim gibi memleketlerde bu durumun neden kaynaklandığı açıklar:[874]

> Sanatta kısırlık tekâmülün bazı devirlerinde mukadder olan bir hadisedir. Sanat, doğurmasını bildiği gibi, dinlenmesini de bilir. Mütemadiyen yaratmak, mütemadiyen velûd olmak sanat fikrininin âfâkâ bir mürâdifi olamaz. Zaten tabiatın bol bol yetiştirebileceği bir mahsul değildir, onun zuhurunu keşfettirecek hiçbir riyâzî desturlara da mâlik değiliz. Diğer cihetten her devir şaheserlerin zuhuruna müsait değildir. Bedii nev'den olmayan mesela siyasi ve iktisadi sebeplerle sanatın yaratıcı kudretine atalet ârız olabilir. Hususiyetle bizim gibi vatandaşlarını sanat harsına müsâvât üzere iştirak ettirmek kuvvet ve tekâmülüne henüz mazhar olamayan memleketlerde… Bu memleketlerde vatandaşların ruhu ekinsiz kalmıştır. Bunlar arasından orijinal bir sanatkârın doğması büyük bir talih ve tesadüf eseridir. Istıfâ-i hayatta teceddüdlerin büyük sırrı, ıstıfâya hâkim olan en büyük âmil ise kemmiyettir. Bazen sanatın tabii bir sıfatıdır.

Müstereddî sanatın, kendisini yaratan cemiyetin samimi hayatıyla alakasını kesen "zayıflamış" bir sınıfın hassasiyetlerinden doğduğunu söyler. Böyle bir sanatın halkın ruhuyla hiçbir münasebetinin olmadığını belirtir. Ona göre müstereddî edebiyat amaçsız toplumların ve "hasta zümrelerin" eseridir. Bizdeki durgunluk ise daha çok "tekâmülün bu devrinde tabii olan eski itiyadları kullanmaktan ibaret bir "otomatizm"dir. Bu otomatizmin son bulması da ancak yeni bir "inkişaf iradesiyle" mümkün olacaktır.

1927'ye kadar tereddîyle ilgili başka bir yazı görülmez. Tartışmalar bitmiş gibidir. [Ayın]. [S(e)], "İstenilen Şey Nedir?" başlıklı yazıyla edebiyattaki durgunluğun, gerilemenin bittiğini ve edebiyatımızda bir canlanmanın başladığı dile getirir:[875]

> Son zamanlarda memlekette edebî cereyanın gittikçe kuvvet kesb etmekte olduğuna delâlet eden ciddi alametler vardır. Kısa bir müddet zarfında matbuat alemine birkaç edebî mecmua karıştı. Yeniden bir iki şiir mecmuası intişar etti. Gazetelerde edebiyat meselelerine ve bilhassa Türk edebiyatının tevkifi sebeplerine dair ehemmiyetli birkaç makale yazıldı. İsimlerini unutmağa başladığımız birkaç eski şairimiz yeniden kendilerini hatırlattılar.

Yazar, artık halkın günün dedikodularına karşı ilgi göstermediğini ve ciddi şeyler okumaya heveslendiklerini söyler. Halkta uyanmaya başlayan bu hevesin israf edilmemesi ve ortaya ciddi eserlerin konulması gerektiğini belirtir. "Muttarid ve yeknesak teraneler"in okuyucuyu artık bıktırdığını söyleyerek yeni nesil sanatçıların "sanat güçtür" düsturunu benimseyerek kolaya kaçmadan kendilerini geliştirmelerini

---

[874] [Elif]. Sırrı, "Terbiye Müderrisiyle Edebiyatımız Hakkında Mülakat", *Vakit*, nr. 2934, 28 Şubat 1926.

[875] [Ayın]. [S(e)], "Fikrî Hayat: İstenilen Şey Nedir?", *Vakit*, nr. 3255, 22 Kânunusani 1927.

tavsiye eder. Kendilerini geliştirerek halkta uyanmaya başlayan ilgi doğrultusunda edebiyatımızı tekrardan yaratıcı bir şekilde canlandırmaları gerektiğini vurgular.

1923-1928 yılları arasında tereddî tartışmasına yönelik yazılara baktığımızda "tereddî" kelimesinin iki farklı anlam açısından ele alınarak değerlendirildiğini görüyoruz. Birisi "soysuzlaşma, ahlâksızlaşma" diğeri de "gerileme, duraklama, boşluk" gibi anlamlardır. "Tereddî" kelimesinin anlamı etrafında şekillenen meselenin, edebiyatımızda Servet-i Fünun Dönemi'nde, Ahmet Mithat'ın başlattığı "Dekadanlar" tartışmasıyla benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz. Ahmet Mithat "Dekadanlar" makalesinde ve sonrasında bu konuyla ilgili muhalif yazıların çoğunda Servet-i Fünuncular Tanzimat'la başlayan dilde sadeleşme yönündeki eğilimi engelleyerek Türkçeyi geriye götürmekle suçlanmışlardır. Burada "Dekadizm" kelimesinin "geriye gitmek" şeklindeki sözlük anlamının da payı vardır.[876] Ayrıca "Dekadans" kelimesi çürüme, ahlâki çöküntü gibi anlamlara gelmektedir. Ali Haydar Emir'in ilk kez tereddî kelimesini kullanarak bu soruna değindiğini; fakat bu sorunu daha çok "soysuzlaşma, ahlâksızlaşma" açısından eserlerde ele alınan konuların ahlâka ve milletin değerlerine aykırı unsurlar olarak değerlendirdiğini görüyoruz. Ahmet Sırrı'nın mülakatlarına kadar bu konu hakkında Refik Ahmet ve Seyyah [Hakkı Süha Gezgin] imzalı iki yazının çıktığını ve bu yazıların da daha çok büyük yazarlarımızın artık eser vermediğini ve edebiyatın bir durgunluk havasına girdiğini söyleyen yazılar olarak ele alabiliriz.

Ahmet Sırrı'nın başlattığı mülakatlarla konu daha da genişleyerek dönemin büyük yazarlarının ve müderrislerinin görüşleriyle ciddi bir tartışmaya döndüğünü söylemek mümkündür. Bu mülakatlarda da edebiyatta tereddînin nedenleri ortaya çıkarılmaya çalışılır. Farklı açılardan ortaya konulan görüşlerin ortak noktası meydana gelen siyasî, sosyal ve ekonomik olaylarla birlikte bir inkılap devri içinde yaşanıldığı ve bu devirlerde normal olarak yazarların ve halkın edebiyata olan ilgilerinin azalmasıdır. Ortaya çıkan eserlerde de bir yenilik görülmediği ve eskilerin devamı niteliğinde olduğu belirtilir. Bu söyleşilerde yazar ve eser isimleri verilmeden genel değerlendirilmeler yapılır. Gerçekleşen inkılapların bütün toplum tarafından iyice sindirildiği zaman bir durgunluk içine giren edebiyatımızın yeniden canlanacağı ifade edilir.

[876] Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2021, s. 62.

1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti sırasıyla saltanatı ve halifeliği kaldırarak medeni bir ülke ve toplum yaratmak adına inkılaplar yapmaya başlamıştır. Mütareke Dönemi'nde canlı bir şekilde ilerleyen edebiyat 1923'ten sonra bir durgunluk yaşamaya başlar. Eserler yazılmaya devam eder fakat bunlar genellikle edebî olarak değerlendirilmediği gibi edebî akım da görülmez.

8. 1928-1938 Arasındaki Dönem

Durgunluk döneminin ardından 1928'den sonra edebiyatımız canlanmaya başlar. 1928-1938 yılları arasında *Vakit* gazetesi sütunlarında görünen iki tartışma etrafında bu dönemi değerlendirmeyi uygun gördük. Bu iki tartışma eski ve yeni nesil şairlerimiz, yazarlarımız arasında bir kıvılcımla başlayarak büyümüştür. Bu tartışmalar özellikle yeni nesil şairlerimizin, yazarlarımızın kendi edebiyat anlayışlarını, eski nesil ve birbirleri hakkında yaptıkları önemli değerlendirmeleri içermesi bakımdan önemli olduğunu düşünüyoruz.

a. Shakespeare Tartışması

Hüseyin Suat [Yalçın] *Akşam* gazetesinde "Edebiyatımız Ne Halde?" başlıklı ankette tiyatromuzla ilgili düşüncelerini dile getirmiştir.[877] Klasik eserlerin -özellikle Shakespeare'in oyunlarının- "zamanı geçmiş antika şeyler" olduğunu ve temsil edilmesiyle halkın ve tiyatromuzun bir şey kazanamayacağını ifade eder. Bunun üzerinde edebiyatımızda bir Shakespeare tartışması başlar.

Hüseyin Suat'ın bu sözlerine *Vakit*'te Nurettin Artam cevap verir. Güzel Sanatlar Birliği'nin Edebiyat Şubesi[878] gençleri tarafından Hüseyin Suat'ın protesto edildiğini aktaran Nurettin Artam, Batı edebiyatını Türkçeye nakletmeye uğraşmış

[877] Hikmet Feridun, "Edebiyatımız Ne Halde?: Hüseyin Suat Bey Temaşadan Bahsediyor", *Akşam*, nr. 3787, 27 Nisan 1929. Gazetede tarihte bir hata vardır. Bu nüsha normalde 28 Nisan tarihli olması gerekirken 27 Nisan olarak görünmektedir.

[878] Shakespeare tartışmalarından sonra Güzel Sanatlar Birliği Edebiyat Şubesi'nin 30 Mayıs 1929'da genel kurul toplantısı yapılmıştır. Bu toplantıda şubenin faaliyetleri anlatılmış ve tüzük maddeleri değiştirilmiştir. Birlik, Edebiyat Şubesi'nin faaliyetlerini aktararak edebiyatımızı memleket dahilinde ve haricinde tamim etmek için Türkçeyle ve diğer yabancı dillerle eserler yazmak üzere iki encümen meydana getirmiştir. Şubenin yönetim ve yazar kadrosunda şu isimler yer almaktadır: Gazi Hz. (Hami Reislik), Abdülhak Hamit, Samipaşazade Sezai, Halit Ziya, Hüseyin Rahmi, Peyami Safa, Kemalettin Kâmi, Refik Ahmet, Halit Fahri, Suat Derviş, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Burhan Cahit, Abidin Daver, İbrahim Necmi, Etem İzzet, ahmet Hidayet, Sadri Ertem, Nazım Hikmet, Selami İzzet, İlhami Safa, Sabiha Zekeriya, Ruşen Eşref, Vedat Nedim, Nurettin Artam, İzzet Melih, Fransızca Milliyet Tahrir Müdürü Reşat Nuri, Vâlâ Nurettin, M. Zekeriya, Nahit Sırrı, Mebrure Hurşit. Bkz. İmzasız, "Edebiyat Kongresinde", *Vakit*, nr. 4092, 31 Mayıs 1929. Ayrıca 29 Ağustos 1929'da yapılacak olan toplantıya 130'dan fazla yazar ve şairin çağrıldığı haber verilmiştir. Bkz. İmzasız, "Kimler Çağırıldı?", *Vakit*, nr. 4176, 26 Ağustos 1929.)

Hüseyin Suat gibi bir yazardan böyle bir yorumun geldiğine şaşırarak gençlerin kendisine karşı tepkisinin manasını açıklar:[879]

> Memlekette bütün şöhretini garp edebiyatını, şöyle böyle Türkiyeye nakletmeğe uğraşmış bir zümreye mensup olmaktan alan Hüseyin Suat B. yalnız bir İngiliz edibi değil, siyasî hudut tanımayan san'at peygamberinden birine dil uzattı. Gençlik yaptığı protesto ile demek istedi ki bu dil uzatış san'at ve edebiyat namına yapılmış bir nankörlüktür ve edebiyatla, hayat şeraitinin müsaadesi nispetinde uğraşan Türk gençliği buna iştirak etmez.

İhtarnamenin altına imza atanların Shakespeare'i Abdullah Cevdet'in tercümeleriyle öğrenerek büyüklüğünü kavradıklarını dile getirir. Bu yüzden Hüseyin Suat gibi "kendi kendisini üstat sanmış" bir şahsiyetin Shakespeare'le ilgili yorumlarının "çiğ ve mantıksız" olduğunu belirtir. Hüseyin Suat'ın daha sonra *Akşam*'a gönderdiği mektupta Shakespeare'in Batılı ve Hristiyan olması nedeniyle onun karşısında olmak gerektiğine dair sözlerini yerden yere vurur. Cumhuriyet inkılabının bize aşıladığı kavramlarla birlikte Doğulu değil Batılı olduğumuzu ve Hüseyin Suat'ın yaptığı gibi bir şaire sırf "Hristiyan!" diyerek saldırmayacaklarını vurgular.

Bir sonraki nüshada eleştirilerine devam eden Nurettin Artam, "Toplu İğne" müstear ismiyle neşrettiği yazısında Shakespeare aleyhine "Lâne-i Melâl"inden bir ihtiyar kuşun "Gak!" diye öttüğünü söyler.[880] İsim vermeden bir gazetenin "tilki gibi" Hüseyin Suat'ı methetmek için günlerdir uğraştığını aktarır. "Karga ile Tilki" masalını hatırlatan Nurettin Artam, Hüseyin Suat ona da saldırır diye La Fontaine'den bahsetmekten korktuğunu alaycı bir şekilde dile getirir.

Vakit gazetesinde "Edebî İdam mı, Yoksa İrtihal mi?" başlığının altında Hüseyin Suat'ın gençlerin omzunda bir tabutun içinde çizildiği karikatür yer almaktadır.[881] Yazıda Hüseyin Suat'ın Shakespeare'le ilgili sözlerine Güzel Sanatlar Birliği Edebiyat Şubesi gençlerinin yirmi iki imzalı ihtarnamesiyle karşılık verildiği belirtilir. İhtarnameyi imzalayan isimlerden biri olan Vedat Nedim [Tör]'in "Hüseyin Suat Bey'in cevabı, mezarı olmuştur. Shakespeare gömüldükten sonra da yaşıyor; Hüseyin Suat Bey ise yaşarken öldü!" sözleri de aktarılır.

---

[879] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Bir Edebiyat Münakaşası: Hüseyin Suat Bey", *Vakit*, nr. 4070, 6 Mayıs 1929.
[880] Toplu İğne, "Gelişigüzel: Bir Kuş ve Bir Tilki", *Vakit*, nr. 4071, 7 Mayıs 1929.
[881] İmzasız, "Edebî İdam mı, Yoksa İrtihal mi?", *Vakit*, nr. 4071, 7 Mayıs 1929.

Nurettin Artam bir sonraki yazısında Shakespeare meselesinin ne anlam ifade ettiğini ve gençlerin neden böyle hiddetle Hüseyin Suat'a yüklendiklerini açıklar.[882] Bu meseleyi tam olarak anlayamayanların Hüseyin Suat'ı protesto eden bir avuç genci "İngiliz müdafi" şeklinde göstermeye çalıştıklarını dile getirir. Kendilerinin Shakespeare'i savunmadıklarını, sadece kendi kendine "üstat" unvanı takan ve bunu gerçek zannedenlere saldırmak amacında olduklarını ifade eder. Shakespeare meselesinin buna vesile olduğunu itiraf eden Nurettin Artam'a göre bu saldırının amacı şudur:

> Biz, kendilerine -paşa Kâzımın paşalığı nev'inden- bir üstat ünvanı takmış ve geçtikçe bu ünvanı sahici sanmış olanlara hücum emelinde idik. Çünkü büyük inkılâpların doğduğu memleketlerden büyük san'atın doğması da lâzımdı. Bu büyük san'atı da dünkü zevklerin, dünkü telâkkilerin porsumuş bakiyelerini başlarında bir salâhiyet bayrağı gibi taşıyanlar vücuda getirecek değillerdi. Bu hak ve bu vazife gençlerindir.

İnkılabı benimseyen gençlerin bu yolda hızla ilerlerken yaptığı hamleyi yerinde bulur. Hayatın değiştiğini, ufukların genişlediğini belirten Nurettin Artam, san'atın da artık eski dar çevresinden çıkarak genişleyeceğini ifade eder. Ona göre gençlik de o genişliğin önünü kapatmaya çalışanları yıkmaktadır. Çünkü yenisini yaratmak için bu yıkıma ihtiyaç vardır.

Shakespeare meselesiyle ilgili Vedat Nedim [Tör], Güzel Sanatlar Birliği'nde verilen bir konferansta detaylı açıklamalar yapmıştır ve bu konuşmanın özeti *Vakit*'te nakledilmiştir.[883] Konuşmasının başında Shakespeare gibi büyük bir ismin 20. yy.da büyüklüğünü ispat etmeye çalışmanın çok gülünç, garip, anlamlı ve ibret verici olduğunu vurgular. Vedat Nedim, Almanya'da Shakespeare'in 300. doğum yılı münasebetiyle kurulan Shakespeare Cemiyeti'nin faaliyetleriyle Shakespeare'in nasıl büyük bir şahsiyet olduğunu ortaya koymaya çalıştığından bahseder. Burada Hüseyin Suat gibi kişilerin Almanların Shakespeare'le ne işlerinin olduğunu sorgulayabileceğini ve bunun önemini kavrayamayacağını dile getirir. Vedat Nedim, Goethe ve Victor Hugo gibi büyük yazarların Shakespeare'in önemini belirten sözlerini nakleder:

> Bu suallere Göte şu cevapları veriyor: "Çünkü Şekspir beşerin bütün tabiatını, bütün istikametlerinde, bütün derinlik ve yüksekliklerinde sömürmüş, bitirmiştir." Gene Göte: "Şekspir büyük bir psikologdur, insanın ne olduğunu onun eserlerinden anlıyoruz." diyor.
>
> Biraz da Viktor Hugo'yu dinliyelim:

[882] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Edebî Hayat: Gençlik Yıkıyor!", *Vakit*, nr. 4077, 13 Mayıs 1929.

[883] Vedat Nedim, "Sanat Hayatı: Beynelmilel Edebiyatta Şekspir", *Vakit*, nr. 4089, 28 Mayıs 1929.

> "Şekspirin yeri mutlak jeniler elitinin en haşmetlileri arasındadır; o jeniler eliti ki nadiren çıkan yeni bir dehanın şaşaasile büyür, medeniyeti taçlandırır, geniş parıltılarile insaniyeti aydınlatır. Şekspir bir ordudur.
>
> O, tek başına bizim Fransız on yedinci asrına, hatta on sekizinci asrına denk gelir!"

Shakespeare'i Corneille ve Racine'le karşılaştıran Vedat Nedim, Shakespeare'de diğer iki trajedi yazarı gibi değişmeyen bir dünya anlayışının olmadığını belirtir. Ona göre Shakespeare, hayatın kendisidir ve hayat kadar tezatlarla doludur. Aynı şekilde Yunan trajedilerinde olduğu gibi Shakespeare'de ilahî intikamlar, her şeye hâkim, mutlak bir kader de yoktur. Shakespeare'de hâkim olan insanın karakteridir. Bu açılardan Vedat Nedim, Shakespeare'in insan kadar edebî olduğunu vurgulayarak önemini ortaya çıkarır.

Konuşmasının devamında sadece Shakespeare'in değil aynı zamanda Schiller, Molière, İbsen, Strindberg, Tolstoy gibi dünyanın bütün dillerine tercüme edilen büyük yazarların eserlerini bize tanıtanları medeniyetin öncüleri olarak görmemiz gerektiğini söyler.[884] Tartışmaya bir zamanlar Darülbedayi'yi idare eden İbnürrefik Ahmet Nuri'nin de katılarak Hüseyin Suat'a şu sözlerle destek çıktığını hatırlatır:

> Ben de tamamile Hüseyin Suat Bey'in fikrindeyim. Şekspir lisan itibarile belki kendi muhitinde, kendi memleketinde kıymetlidir. Lâkin bizde halka tiyatro zevkini verebilmek için Şekspirden evvel temsil edilecek birçok şeyler vardır. Hatta öyle zannediyorum ki modern hayata uymuyan fikir ve aksiyonları itibarile Şekspirin eserlerine İngilizler de itibar etmezler. Şekspirin İngilizler için yalnız tarihî bir kıymeti vardır. Yalnız Şekspir değil, Fransızların Molyeri de, diğer bütün milletlerin klasikleri de böyledir.
>
> Mesela Molyerin eserlerinde teknik eski, fikirler iptidaî, espri yavandır; Moliyerin temsili bize hiçbir şey temin etmez!"

Bu sözleri de yerden yere vuran Vedat Nedim, Pascal'ın "Bilmedikleri şeye küfrederler" ve Goethe'nin "Benzediğin ruhu kavrayabilirsin!" sözlerini alıntılayarak tepkisini ortaya koyar. Ona göre, edebiyatımızda "dehaların" yetişmesi için başka milletlerin dehalarını "gümrüksüz, hatta prim vererek" memlekete kazandırmamız gerekir. Çünkü dehaları dehalar yetiştirir. Kendi kabuğumuza çekilerek dünyadan habersiz bir şekilde yaşadığımızda dünya sanatına hiçbir şey katamayacağımız fikrinde olan Vedat Nedim, "Biz Türküz, Shakespeare'i anlamayız." demenin "Biz insan değiliz." demek olduğunu ileri sürer. Dünyanın değiştiğini ve artık her milletin birbirine daha çok yaklaştığını ifade eder. Ve böyle bir zamanda Hüseyin Suat'ın

[884] Vedat Nedim, "San'at Hayatı: Dehalara Kapılarımızı Açmalıyız!", *Vakit*, nr. 4088, 30 Mayıs 1929.

çıkışını bir gerilik belirtisi olarak gösterir. İnkılâplar Türkiyesi'nde meydana gelen edebiyat ve sanat anlayışını şu sözlerle özetler:[885]

> Güzeli güzel koğamaz; ne kurtlar ne de şaheserler birbirlerini yemezler. Onun için şaheserlerin bayatlanmışı, eskimişi, yalnız tarihî ve millî kıymeti haiz olanı, intihası yoktur. Şaheser her zaman ve her yerde şaheserdir, bütün dünya şaheserlerine kapılarımızı ve ruhlarımızı ardına kadar açmalıyız. İhtilâlden sonraki Fransada Hügo şöyle diyor:
>
> "Seksen seneden beri hatırı sayılır birçok şeyler yapıldı, bütün bir köhne medeniyet babalarımızın himmeti sayesinde yıkıldı. Çok iyi oldu. O şimdi yerde… Bu iş bitti. Şimdi zekâlar! Hepiniz ayağa, iş başına, yorgunluğa, vazifeye… İşimiz inşa etmektir, halkı inşa etmek!"

Vedat Nedim, bu sözlerden hareketle görevlerinin halkı eğlendirmek değil halkı inşa etmek olduğunun altını çizer. Vedat Nedim'in sözlerini aktaran yazıdan sonra *Vakit*'te Shakespeare tartışmasıyla ilgili başka yazı yayınlanmaz. Hüseyin Suat'ın makalesinden bir ay sonra biten bu tartışma 1928'den sonra meydana gelecek olan eski-yeni kavgasının ilk adımıdır.

b. Antoloji Tartışması

Antoloji tartışmasına geçmeden önce, Sadri Ertem'in 1934'te kaleme aldığı "Genç Sanatkârlara Dair" başlıklı yazısından kısaca bahsetmek gerekmektedir. Bu yazı dönemin yeni edebî nesline ve bu nesle eskilerin bakış açısına dair önemli ipuçları veren kısa bir yazıdır. Birkaç yıl sonra büyük bir gürültü kopartacak olan Antoloji tartışmasının ayak sesleri gibidir. Sadri Ertem yazısında yakın bir dostunun, eskiden yazarların gazetelerde, mecmualarda okurlar tarafından yakından takip edildiğini; fakat günümüzde okurların ilgisinin azaldığını dile getirdiğini aktarır.[886] Yakın dostuna göre bunun sebebi genç neslin eskiler kadar yüksek değere sahip olmamasıdır. Sadri Ertem ilginin azaldığına hak verir; fakat bunun sebebi olarak yeni neslin yetenekli olmamalarını göstermenin yanlış olduğunu belirtir. Objektif bir gözle yeni neslin yazılarına bakıldığında eskilerden çok daha başarılı olduklarının görüleceği fikrindedir:

> Dil kullanışı muhakkak ki otuz sene evvelkilerden daha iyidir. En acemi şair eskilere nazaran bir hayli şeyler vermeğe muktedir olmuştur. Bir defa ufuk daha geniştir. Mevzular daha olgundur. Dil daha pürüzsüzdür.
>
> Bugün arkadaşımın beğenmediği gençler 30 sene ev[v]el bugünkü eserleriyle ortaya çıksaydılar. Muhakkak ki birkaç düzüne seneler onlara gökten inmiş edebiyat melekleri diye tapınacaklardı.

[885] Vedat Nedim, "San'at Hayatı: Dehalara Kapılarımızı Açmalıyız!", *Vakit*, nr. 4088, 30 Mayıs 1929.
[886] Sadri Etem, "İşaretler: Genç Sanatkârlara Dair", *Vakit*, nr. 6030, 20 Birinciteşrin 1934.

Bu özelliklerine rağmen yeni nesle karşı bir kayıtsızlık olduğundan yakınan Sadri Ertem, sanatçının değerini kendisinin yarattığını; fakat ona bu sıfatı verenin içinde yaşadığı toplum olduğunu dile getirir. Ona göre, toplumun verdiği değerler hemen zaman aynı şekilde ve ölçüde olmaz. Böylece öznel bir şekilde güzel sayılan "şey" ile toplumun değerleri arasında tezatlar başlar. Bu tezatlar da edebiyatımızda her gün birçok yeteneği harcamaktadır. Bu yeteneklerin harcanması da hayatın sürekli olarak ilerlemesiyle zevklerin ve dünya görüşlerinin değişmesidir. Ve bu hızlı değişim nedeniyle eskilerden daha güzel olan eserler, öncekiler kadar değer görememektedir. Eskilerin estetik ölçülerini kendi hayatları belirlerken, yeni neslin değerini belirleyen hayat ve toplum ölçüsü bundan otuz yıl önceki okurun ölçüsünden tamamen farklıdır. Sadri Ertem bu nedenlerle yeni neslin öznel değerine karşın sosyal bir değer hâline gelemediğini vurgular.

1936 yılında Basın Genel Direktörlüğü, Avrupa'ya Türk edebiyatını tanıtmak amacıyla Fransızca bir "antoloji"[887] yayınlar. Antolojiye seçilen ve seçilmeyen isimler nedeniyle bir tartışma başlar. Halit Fahri Ozansoy'un "Bizden sonra kimler geldi; kimler ne koydu?" sözleri tartışmayı büyütür. Devrin genç yazarlarının tartışmaya dahil olup "Hececiler"i eleştiri yağmuruna tutmasıyla tartışma başka bir boyuta taşır. Bu tartışmayı *Vakit*'te dile getiren Refik Ahmet Sevengil, antolojiye yapılan eleştirilerin ortak noktasının Türk edebiyatındaki ediplerin sadece antolojide yer alan isimlerden ibaret olmadığı yönünde olduğunu belirtir.[888] Antolojinin üzerinde "Bugünün Türk Muharrirleri" başlığı olduğunu ve Türk edebiyatının bütün devirlerini kapsamak gibi bir amacının olmadığını ifade eder. Başlıktaki anlamdan hareketle ortaya bir sorun çıktığını açıklar:

> "Bugünün muharrirleri" deyince anladığımız mana ise "Bugün revaçta olan edebî cereyanın yazıcıları" olmak lâzım gelir. Bu noktadan üstadların bu kitaba alınmamasını ben yanlış görmem.

---

[887] *Vakit*'te neşredilen "Antoloji" başlıklı yazıda bu antolojiyle ilgili bilgiler de verilmiştir: "Basım itibarile de nefis olan *Bugünün Türk Muharrirleri Antolojisi* dört kısma ayrılmıştır. Birinci kısımda şairler var: Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Faruk Nafiz ve dört beş genç daha. (…) Nesir kısmında hikâye ve romancı olarak sekiz isim zikredilmiş. Halide Edip, anlaşılan Fecr-i Âti'den evvelki nesle mensup addedilerek kitaba geçmemiş. (…) Eseyist unvanı altında Falih Rıfkı, Ahmet Haşim ve Ruşen Eşref sayılıyor. (…) Hikâyelerin tercümesi daha ziyae muvaffak olunmuş. Meselâ Yakup Kadrinin *Nurbaba*'sından bir parça *Memleket Hikâyeleri*'nden "Yüz Eşek" ile "Sarı Bal" çok tatlı okunuyor ve bunlar da Rus hikâye edebiyatında olduğu gibi hususiyet ve mahallîlik sezildiği için hoşa gidiyor." Bkz. İmzasız, "Antoloji", *Kurun [Vakit]*, nr. 6512, 26 Şubat 1936.

[888] Refik Ahmet Sevengil, "Arada Bir: Şu Antoloji Davası…", *Kurun [Vakit]*, nr. 6510, 24 Şubat 1936. Yazıdaki dipnotta antolojiyi yazan kişiyi şu sözlerle açıklar: Basın genel direktörü, kitabın üstünde adı olmıyan bu muharririn Bay Reşat Nuri olduğunu söylemiş; bu Reşat Nuri'nin meşhur romancı Reşat Nuri olmayıp Reşat N. Nuri imzasile yazan muharrir olduğunu da ben ilave edeyim.

> Fakat "bugünün muharrirleri" sözüne yaptığımız tarif ile asıl tehlikeli yere geldik sanırım. Çünkü bugün revaçta olan edebî cereyan hangisidir, bunu kim tayin edebilir?

Refik Ahmet, devrin edebiyatının karışık ortamında böyle zorlu bir işi üstüne alan antoloji yazarını iğneleyici bir şekilde tebrik eder. Antolojinin tek bir zevk ve görüş doğrultusunda oluşturulduğunu belirtir. Antolojideki eksik ve hatalı bölümleri de aktarır:[889]

> Bu eserde, Ziya Gökalp millî cereyanın başında gösterilirken yanına şair Mehmet Emin ve millî edebiyat tarihi yolundaki araştırmalarından dolayı Köprülü Fuat ilâve edilseydi, kendi yolunda çok kıymetli olmakla beraber, millî cereyana alâkasız kalmış olan Ahmet Hâşimden ve bir de Refik Halidden bahsolunmasaydı, sanırım ki kendi isimleri geçmiyen değerli muharrirler elbette: "İlle benden niçin bahsetmediniz?" diye tutturmazlardı ya…
>
> (…)
>
> Peyami Safanın Fransızcadan tercüme edip kitabına aldığı parçayı, altına üstüne bakmadan gene Fransızcaya çevirerek "Türk edebiyatı örneğidir!" diye göstermek ise, antoloji muharririnin herhalde şimdi çok üzülmesine sebep olacak bir gaflettir.

Refik Ahmet'ten sonra imzasız olarak neşredilen diğer yazıda, antoloji yüzünden çıkan tartışmalarda Samipaşazade Sezai, Hüseyin Cahit Yalçın, Halit Ziya Uşaklıgil, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon gibi isimlerin antolojiyle ilgili düşünceleri aktarılmıştır.[890] Ortak olarak antolojiyi eleştiren ifadeler kullanan yazarlardan tartışmayı başka bir boyuta taşıyan Halit Fahri Ozansoy'un düşünceleri olmuştur:

> -Biz hececiler ortaya şöyle böyle bir şeyler koyduk. Bizden sonra kimler geldi; kimler ne koydu? Matbuat müdürü antolojinin bir sofra olduğunu söylüyor. Fakat farz ediniz ki siyasî bir ziyafet çekiyorsunuz; bu ziyafete en küçük memurları çağırıyorsunuz da yerinizin darlığından dolayı reisicumhuru, başvekili, kabine âzalarını çağırmıyorsunuz; bu da edebî bir sofradır, edebiyatın kapıcılarına kadar çağırıp en başlarını çağırmamanın manası var mıdır?

Yazar, Halit Fahri'nin bu sözlerini yaşlıların gençleri beğenmemesi geleneğine bağlayarak onun da artık ihtiyarlamaya başladığının kanıtı olduğunu ifade eder. Orhan Seyfi'nin de aynı görüşlerde olduğunu dile getiren yazar, edebiyat öğretmeni olan Orhan Seyfi'nin genç neslin yazılarını okumayıp onları takip etmemesini ağır bir dille eleştirir.

Vakit gazetesi Halit Fahri ve Orhan Seyfi'nin sözlerinin ardından bir anket başlatır. Bu ankette Hececilerden sonra ortaya çıkan yeni nesil yazarların Hececilerle, edebiyatımızla ve kendileriyle ilgili düşünceleri yer almaktadır. Ankete ilk cevap

---

[889] Refik Ahmet Sevengil, "Arada Bir: Şu Antoloji Davası…", *Kurun [Vakit]*, nr. 6510, 24 Şubat 1936.
[890] İmzasız, "Antoloji: Meğer Hececilerden Sonra Kimse Yetişmemiş!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6512, 26 Şubat 1936.

veren Nazım Hikmet'tir. Nazım Hikmet "hececi" olarak sadece Halit Fahri ve Orhan Seyfi isimlerinin görülmesinin hata olduğunu söyleyerek "hece veznini" kullanan birçok şairin "hececi" olduğunu belirtir.[891] Ziya Gökalp, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Faruk Nafiz, Rıza Tevfik, Emin Recep, Necmettin Halil, Halide Nusret, Vâlâ Nurettin, Celal Sahir gibi isimleri sayarak, yeni nesilden de Necip Fazıl, Ahmet Muhip, İdris Ahmet'i de hececi olarak gösterir. Yeni neslin eski nesilden farklı olarak hece veznine ufak tefek ses oyunları getirdiğini ifade eder. Bu açıdan Hececilerin vezin bakımından kendilerinden sonra yeni bir edebî nesil yetişmediği konusunda haklı olduklarını düşünür. Aralarındaki farkın "tahassüs", "ideoloji" ve "muhteva" açılarından ortaya çıktığını açıklar. Ona göre iki nesil arasındaki farklar aynı "sosyal kökün" yani toplumsal tabakanın geçirdiği değişimden kaynaklıdır. Nazım Hikmet aralarındaki farkları şu şekilde açıklar:

> Bugünkülerin büyük bir ekseriyeti "Hececilerin" sanat muhtevalarını, ana hattında sanat telâkkilerini, muhtelif sosyal şartlar dolayısıyla şu veya bu istikamette kâh daraltmak, kâh uzatmak kâh biraz "derinleştirmek", kâh biraz karanlıklaştırmaktan başka bir şey yapmıyorlar.

Nazım Hikmet ayrıca devrin edebiyatı hakkında "bizim bugünkü küçük burjuva edebiyatı" tabirini kullanarak onun tam bir çıkmaza gelip dayandığını belirtir. Bu edebiyatın Faruk Nafiz'in *Canavar*'ı kadar bir "radikal" eser veremeyecek hâlde olduğunu düşünmektedir.

Ankette ikinci olarak Behçet Kemal Çağlar'ın detaylı bir şekilde görüşlerine yer verilmiştir. Behçet Kemal, Hececileri çok ağır sözlerle eleştirir.[892] Nazım Hikmet'in "Hececiler" tabirinde kimlerin yer aldığına dair düşüncelerine katılır. Hececileri; I. Dünya Savaşı'nda ortaya çıkan ancak şimdilerde kaybolan, "kendi kaldırımlarının kızlarına duydukları çarpık hislerden sesler" vermiş ve şiire sadece kadın sevgisini koyabilmiş bir topluluk olarak tanımlar. Kendilerini tanımayan Hececilerin, genç nesle hep destek olan Halit Ziya'dan örnek almaları gerektiğini belirtir. Hececileri sadece eski edebiyat anlayışına sahip kişilerin okumaya devam ettiğini, onların şiir anlayışının artık devrinin geçtiğini şu sözlerle açıklar:

> Nazım tekniği onlar kadar kuvvetli bir Necdet Rüştü, eskiden kendilerinin sevgi şiiri diye yazdıklarını şimdi mizah diye yazıyor ve kendileri bunu muvaffakiyetli ve gündelik mizah şiiri diye seçip mizah gazetelerine geçiriyorlar… İşte, Orhan Seyfi'nin meşhur şiirlerinden biri:
>
> Dün habersiz bir kızdınız, açık, saf,
> Bugün artık arkanızdan bir çarşaf,

[891] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Hececiler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6533, 21 Mart 1936.
[892] İmzasız, "Behçet Kemal Söylüyor: Biz Varız!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6534, 22 Mart 1936.

> Ah bilseniz ne sevimli ne tuhaf
> Bu hal ile duruşunuz ayakta…
>
> Bunun bugünkü gülünçlüğünü anlamak için mümkün olsa da şu okuyuş tarzımı okuyucularımıza gösterebilseydiniz; bu mısralar için yeni rumba tercümelerinden biriymiş gibi omuzları titreterek okunmasından daha muvafık inşad tarzı bulunabilir mi?

Günümüzde aşk şiirlerinin Hececilerde olduğu gibi sadece kadınlara yazılmadığını; aynı ahengi ve ulusal imanın ateşini taşıyabilen, inkılaba ve topluma yararlı olabilen herhangi bir iki mısranın da aşk şiiri olarak adlandırılabileceğinin altını çizer. Ona göre Hececiler "asil ve ulvi" hisleri gönülden hissedememişlerdir; ancak son dönemlerinde bu hisleri dile getiren "ısmarlama" şiirler yazabilmişlerdir. Yeni nesil bu hisleri ısmarlama olarak değil, inkılapları gönülden hissederek dile getirmektedir.

Behçet Kemal, Ahmet Muhip Dıranas ve Cahit Sıtkı Tarancı isimlerini sayarak bu iki şairin Hececilerin hiçbir zaman gösteremedikleri olgunluğu, derinliği ve "öz duyguyu ve öz sanatı" verdiklerini söyler. Görüş ayrılıklarına da değinerek Nazım Hikmet ve Necip Fazıl isimlerini sayar. Hececilerin yanında "sevgilisinin gölgesini çiğnemekle hıncını aldığını sayıklayan" Nazım Hikmet'in Hececilerden sonra ateşle "inan"a sarıldığını belirtir. Necip Fazıl'ın "Yunus Emre" şiiriyle bile Hececilerden daha çok millî ve halk edebiyatının içinde yer aldığını vurgular. Ona göre yeni neslin başlıca kusuru ya birbirinden habersiz olmaları ya da birbirlerinin "gözünü oymaya" çalışmalarıdır. Yeni nesli tanımayan Hececilere bu gençleri ve onların eserlerini görmeleri için dergilere bakmalarını tavsiye eder:[893]

> İstanbulda çıkan "*Yücel*"in Ankarada çıkan "*Varlık*"ın rasgele üçer nüshasını ellerine alsınlar, yeni imzalar üstünde dudak bükmeden, aşk şiirlerinin mizah gazetelerine alınacak cinsten olmadığına, ülkü şiirlerinin inanarak, duyularak, kalp çarpa çarpa yazıldığına bir an için olsun inanmanın kötü bir şey olmadığını kabul ederek okumıya tahammül etsinler, "Sahi! Biz söylenip duruyoruz amma bir şeyler var, değerler meydanda…" demekten kendilerini alamıyacaklardır.

Hececilerin yine de hece veznini "her terennüme" uygun hale getirdiklerini de ekleyen Behçet Kemal yeni neslin Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni bir Ankara kurduğu gibi sanatta yeni bir merkez kuracaklarını vurgular.

Şairliği bilinçli bir şekilde seçtiğini ifade eden Behçet Kemal, yalnız sevmekle değil, sevdiğine inanarak şiirler yazdığını belirtir. Şiirlerini "kuru kuruya kalp ve kadın

[893] İmzasız, "Behçet Kemal Söylüyor: Biz Varız!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6534, 22 Mart 1936.

sevgilerinden" ziyade "ülkü ve inan" için kaleme aldığını ve kendini tamamen buna vakfettiğini dile getirir.

Behçet Kemal'in sözlerinin ardından Suat Derviş ve Vâlâ Nurettin de tartışmalara farklı gazeteler üzerinden katılırlar ve söyledikleri *Vakit*'te nakledilir.[894] Suat Derviş, Behçet Kemal'in sözlerini ağır bir şekilde eleştirir. Yeni neslin edebiyata bir yenilik getirmediğine inanan Suat Derviş, Behçet Kemal'i henüz beşikteyken büyükleri tarafından yapılan bir inkılabın şairi olarak tanımlar. Bu özellikleriyle memleket fikriyatına hangi yenilikleri getirdiğini sorgular. Edebiyattaki yenilik kavramının yaşanılan devrin ötesinde olması gerektiğini iddia eder. Vâlâ Nurettin, *Haber*'deki yazısında, Suat Derviş'in sözlerine karşılık verir:[895]

> Suat Dervişin ithamını haklı bulmak da kabil değildir: Her şair mutlaka ilerisini mi görmeli ve terennüm etmelidir? O halde, klâsiklerden hepsinin maziyi terennüm etmiş olmalarına ne demeli? Bunlar, tahtessıfır şair midirler?
>
> Behçet Kemal, şimdiki devri terennüm etmekle de büyük şair olabilirdi; edebilseydi…

Vâlâ Nurettin, Suat Derviş'in de edebiyatımıza bir yenilik getirmediğini yazısında vurgulamıştır.

Ankete cevap veren bir diğer isim de Sait Faik'tir. Sait Faik, Hececiler diye bir nesil tanımadığını dile getirir.[896] Ona göre bu tanımlamadan hece vezniyle şiir yazanlar kastediliyorsa bunlar Hececiler değil; hece veznini halk tabakasından çıkarıp "elite" tabakasına ulaştıran Mehmet Emin, Ziya Gökalp ve Rıza Tevfik'tir. Hececilerin zamanında Türkçe ve şiir çok kötü bir haldedir. Bu dönemde "İstanbul kızları gibi" konuşan bu gençler tabi ki beğenilmiştir. Tamamen fanteziden ibaret olan *Peri Kızı ile Çoban* gibi şiirleri alkışlanmıştır. Buna karşın günümüzde şiirin ne demek olduğu anlaşılmıştır. Sait Faik, şiirde bir "rönesans" olduğunu söyleyerek Ahmet Muhip Dıranas üzerinden yeni şiiri açıklar:

> Evim, eşyam ve paramı
> Nem varsa yaksam, ve bir an
> Kaybetsem siyah bir duman
> Arkasında hafızamı
> Koşsam… Koşsam… Koşsam…
>
> Bu mısraları Ahmet Muhip'ten alıyorum. Yeni nesil Muhip kadar kuvvetlilerle olur. Antolojiye gayet haklı olarak alınan Ahmet Muhip, arkadaşlarını temsil etmiyorsa da tamamen reprezantabl yazdığı için bu esere girmiştir. Ve Muhip'in kendisinden evvel gelmiş olanlara da hiçbir borcu

[894] İmzasız, "Anketimiz Etrafında Gürültü Koptu", nr. 6536, 24 Mart 1936. Suat Derviş'in cevabını hangi gazetede verdiği yazıda belirtilmemiştir. Vâlâ Nurettin ise *Haber* gazetesinin "Hat-Sür" imzalı "Sabah Gazeteleri Ne Diyorlar?" sütunundan bir yazıyla anket tartışmasına katılmıştır.

[895] Hat-Sür, "Sabah Gazeteleri Ne Diyorlar?: Edebiyat Dedikodusu", *Haber*, nr. 1513, 23 Mart 1936.

[896] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Hececiler Yok!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6536, 24 Mart 1936.

yoktur; şiirini doğrudan doğruya Rimbaud (Renbo)lara ve Baudelaire (Bodler)lere medyundur.

Yeni nesli yok sayanların hiçbir şey okumadığını ifade eden Sait Faik, yeni nesilden Cahit Sıtkı, Ziya Osman, Ömer Bedrettin, Behçet Kemal, Şevket Hıfzı, Cevdet Kudret isimlerini sayar. Nazım Hikmet'in, Necip Fazıl'ın, Ahmet Kutsi'nin ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerini değerli görür. Yeni neslin en iyi hikâyecileri olarak Sabahattin Ali, Samet Ağaoğlu ve Kenan Hulusi'yi gösterir. Ona göre bugünün edebiyatı henüz çok gençtir. Batı'nın ve dünyanın bütün sorunları yeni neslin kafasında yaşamaktadır. Bütün edebî akımları, meseleleri bu yeni edebî nesil düşünmektedir.

Sanat hayatında roman yazmak istediğini söyleyen Sait Faik, kendilerinden önce gelenlerin geleceğe bir şey bırakmadıklarını vurgular. Batılı yazarlara yönelerek öncelikle Proust, Gide, Thomas Mann gibi isimleri hazmederek okumayı istediğini ve sonra yapmak istediklerinin kendiliğinden meydana çıkacağını aktarır. Romanda bireysellikten kurtulmak, "müşahede" etmek ve ölüp giden insanları "bir an durdurmadan" yaşatmak amacında olduğunu belirtir. Edebiyatımızda romanın hâlâ olmadığı ifade eden Sait Faik, roman yaratabilmemiz için Batılı yazarlara ihtiyacımız olduğunu dile getirir:[897]

> Bugün, ne yapalım ki bizden evvelkiler kendilerinden bize bir şeyler bırakmamış bulunuyorlar. Onun için biz de Proust'u, Gide'i, Ste[n]dhal'ı okuyarak romana varmıya çalışacağız. Bizde daha roman henüz yok. Büyük hikâyeye gelince "Peyami Safa" "*Dokuzuncu hariciye koğuşu*" ile Nahit Sırrı'nın "*Kanlıcanın bir yalısında*" isimli eserlerini tanıyorum. Biraz evvel de söylediğim gibi biz Garbın büyüklerini okuyarak romana varmıya çalışacağız! Biz varamazsak muhakkak varılacak, varılacak lâzım gelen bir merhalenin roman olduğunu bilecekler ortaya çıkacaktır.

Sait Faik romanın yazılmadığı yerde insanların daha çok yaşadığını ve hayatın orada başlı başına bir roman olduğu fikrindedir.

Sait Faik'in eski yazarların geleceğe bir şey bırakmadıklarına yönelik sözlerine Hakkı Süha Gezgin, "İnkâr Basamak Değildir" başlıklı yazısıyla cevap verir.[898] Ona göre "terkip; yerli ateş, yerli kalıp ve yerli ruh potasında billurlaşır". Yeni nesil de daha ilk adımında "inkâr bataklığına" saplanmaktadır. Batılı yazarların peşine düşmeden önce edebiyatımızdaki büyük isimleri gerçekten tanımaları gerektiğini belirten Hakkı Süha yeni nesilden beklediklerini sıralar:

> 1-Hiçbir sebeple, hiçbir vakit inkâra sapmamak.

[897] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Hececiler Yok!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6536, 24 Mart 1936.
[898] S. Gezgin, "Gezintiler: İnkâr Basamak Değildir", *Kurun [Vakit]*, nr. 6538, 26 Mart 1936.

2-Memleket edebiyatını ve sanat tarihini iyi bilmek ve payları sahiplerine dağıtmak.

3-Hakka saygı beslemek. Kendilerinden önce yürüyenlerin izlerine basmamak.

4-Olgun eser vermeden adına alkış istememek.

Hakkı Süha Gezgin'in yazısına karşılık *Vakit*'e Sait Faik uzun bir cevap gönderir. Sait Faik Türkçeyi Halit Ziya'dan, Ömer Seyfettin'den, Yakup Kadri'den değil toplumdan aldıklarını belirtir.[899] Ona göre her dilin bir klasik yazar zümresi vardır ve dil öğrenilirken öncelikle klasiklerden başlanır; fakat bizim edebiyatımızda klasikler yoktur. Halit Ziya'yı başarılı bir romancı olarak gören Sait Faik, Halit Ziya gibi isimlerden ziyade Proust gibi Batılı yazarlardan yararlanmak gerektiği konusunda ısrar eder. Kendilerine yerli örnek verilecekse de neden Peyami Safa gibi modern isimlerden bahsedilmediğini sorar. Ona göre eski isimlerin örnek alınması yerinde saymaktır. Bu yazarları okumak insana zevk haricinde başka bir şey vermemektedir. Oysa zevk ve his haricinde asıl romanda bulunması gereken fikir, ruh, psikoloji, felsefe yani bütün hayat sorunlarıdır. Yeni nesil de ortaya başarılı eserler koyabilmek için zevklerinden fedakârlık ederek "kafasını elleri içine alıp düşüneceği" eserleri okumalıdır. Bu eserler de bizde değil, Batı'dadır.

Sait Faik'in bu sözlerine karşılık Hakkı Süha Gezgin bir cevap daha kaleme alır. Tartışmanın devam ettiğini ve bu sayede yani nesilden birçok genci tanımaya imkân bulduklarını aktarır.[900] Bir önceki yazısında yer alan düşüncelerine karşılık olarak öğrencim dediği Sait Faik'in cevap verdiğini belirtir. Bu durumdan "Adamın kendi ektiği filizin anaçlıyarak gölge ve yemiş vermesi tatlı bir şey." sözleriyle memnun olduğunu ifade eder. Buna karşın fikirlerinin hâlâ birbiriyle uyuşmadığını ekler. Sait Faik'in "Bize Proust'u tavsiye ediniz" sözlerine karşılık olarak öğretmenlik hayatında öğrencilere Batılı yazarların eserlerini tanıttığını dile getirir:

> Sait Faik, "Bunlar doyurmuyor, bize Proust'u, Jid'i tavsiye ediniz." diyor. Bunların okunmasını kim yasak etti ki?.. Benim talebem olan, bana bunu niçin söylüyor? Anlamadım. O, unuttu mu, ki ben, gençleri kütüphaneden kütüphaneye yollıyan, vazifelerini kitap tahlillerine harcıyan, ders yaprakları dışında her yıl her çocuktan en aşağı on eserin çerçivesini isteyenim. Oku, oku, oku! diyenim. Seçme kitap, büyük adam, uzun ömürlü kalem peşinde sürükliyenim. Rus edebiyatındaki genç çağlayışı, şimal sanatini, Lâtin kültürünü. İngiliz eserlerini onların önüne yayanım. Şu halde bu sızlanış, yerinde değil.

[899] İmzasız, "Sait Faik Cevap Veriyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 6540, 28 Mart 1936.

[900] S. Gezgin, "Gezintiler: Birkaç Söz Daha", *Kurun [Vakit]*, nr. 6541, 29 Mart 1936.

Gençlerin edebiyatta zevkten ziyade fikir aramalarının memnuniyet verici olduğunu söyler. Bu arayışta gençlerin nereden olursa olsun beslenmeleri gerektiğini vurgulayan Hakkı Süha, bu arayışa eskileri inkârla başlamamalarını tavsiye eder. Ona göre gençlerin eskileri beğenmeme hakları vardır, bunun yanında eskileri saymak da vazifeleridir. Çünkü yaratıcı neslin çağında onlardan bu vazifeler de beklenir.

Yaşar Nabi Nayır ankete verdiği cevapta Hececilerin tanımlanmasıyla ilgili daha önceki fikirlere katılır.[901] Daha çok yeni neslin edebiyatta yapmak istediklerine değinir. Ona göre yeni nesil her şeyden önce edebiyatı vakit geçirten bir eğlence aracı olarak görmemektedir. Büyük eserler yazmak için gereken tutkuyu edebiyatta bulmaktadır. Her eserinde tatmin duygusunu bir üste çıkararak her zaman yaratma sancısı çekmektedir:

> O, garba gözlerini çevirdiği zaman, hiç olmazsa en yüksek değerleri seçmesini ve hele hepsinden fazla, onları anlamasını biliyor. Ve gözlerini bu kadar yükseklere dikmiş olduğu için inkârcılığındaki ifrat bir dereceye kadar mazur görülebilir. Yeni nesil san'atkârı henüz veremediği eserin sancıları içinde kıvranmaktadır. Hattâ kendi kendinden bile hoşnut olmamasının sebebini burada aramalıyız. Etrafa gözlerini kapayarak, bilmezliğin rahat koltuğunda tatlı bir uyku kestirmek hoş bir şey olsa gerek. Ne yapalım genç nesil dünkülerin misalini verdiği bu kafa huzur içinde kolay şöhretlere inanmaktan çok uzaktır.

Genç nesil şairlerden Ahmet Muhip Dıranas da ankete verdiği cevaplarda Hececilerin hiçbir zaman tam anlamıyla mevcut olmadığını söyler.[902] Türkçenin en kısır döneminde ve iki kelimeyi yan yana getirebilen herkesin şair ya da edip sıfatını kazanabildiği bir devirde ortaya çıktıklarını belirtir. Günümüzde onlardan geriye hiçbir kalmadığını da ekler. Ona göre her milletin şiir dili diye bir şey yoktur. Her şairin bir şiir dili vardır. Kelimeler her şairin şiirinde ayrı birer anlam kazanır. Buna karşın Hececiler Türkçe birkaç kelimeyi, okuru o kelimeden nefret ettirecek kadar vezin ve kafiye kalıpları içinde kullanmışlardır. Dıranas, yeni nesil şiirin, şairin şahsiyetiyle birlikte ortaya çıktığını şu sözlerle aktarır:

> Halbuki, bugün şiirimizde söylenen bir şey var. Bu sahibinin şahsiyetini impos[e] eden bir şiir dilile söyleniyor. Bu şiir, Necip Fazıldakinden büsbütün ayrı Nazım Hikmette, Nazım Hikmettekinden büsbütün ayrı Ahmet Hamdide ve ondan büsbütün ayrı Ahmet Kutside gelişmiş ve nihayet arkasından, Cahit Sıtkıyı, Ziya Osmanı, Behçet Kemali, Şevket Hıfzıyı, Feridun Fazılı, Fazıl Hüsnüyü, İsmet Hüsnüyü, Ömer Bedreddini yepyeni kıymetler halinde meydana getirerek ve diğerleri tarafından anlaşılmayacak kadar onları geride bırakmıştır. Bunların hepsinin eserleri var. Bizden soracaklarına alıp okusunlar.

[901] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Yeni Nesil Vardır!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6537, 25 Mart 1936.
[902] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Ahmet Muhip Söylüyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 6538, 26 Mart 1936.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın çok değiştiğini hatırlatan Dıranas, eski edebiyat anlayışının da "günün ifadesi olmaktan" çok uzakta olduğunu belirtir. Ona göre yeni nesil sanatı değişen dünyayla birlikte her şeyden bağımsız görmekte ve onu insanî ve toplumsal meselelerle birlikte yaratmaktadır. Bugünün şairi, romancısı ve hikâyecisi kendinden bahsederken bile insan ve toplumu hissetmektedir. Dıranas, bunun etkisiyle bizde belki ilk diyebileceğimiz "essayistler"in yetiştiğini ifade ederek, "Suut Kemal, Hilmi Ziya, Bürhan, Ümit, Sabri Esat, Sabahattin Rahmi, Nahit Sırrı gibi isimleri örnek verir. Bugüne kadar bizde yetişmemiş bir eleştirmen örneği olarak Nurullah Ataç'ı gösteren Dıranas, ayrıca genç neslin şiirinin bugünün genç Fransız şiirinden ileride olduğunu özellikle vurgular.

Bekir Sıtkı Kunt, tartışmanın neden kaynaklandığına dair önemli bir tespit yapar. Ona göre eski neslin kendisinden sonra geleni tanımaması ve yeni neslin de eski nesli inkâr etmesi bir gelenek haline gelmiştir. Bu sebeple kendilerinin de Hececileri tanımadıklarını belirtir.[903] Ona göre bugünkü edebiyatın en belirgin ayırıcı özelliği ne yapmak istediğini bilmesidir. Bugüne kadar gelmiş olan edebiyatımızın en büyük kusuru da ne yapmak istediğini bilmemesi ve esen havaya, gelen ilhama göre şekil almasıdır. Yeni nesil her sanatçıda bir "doktrin" vardır. En amaçsız yazanlar, sanatı sadece saf sanat için yaptıklarını iddia edenler bile bir fikrin müdafaasını yapmaktadır. Bekir Sıtkı, edebiyatın asıl bugün gerçek anlamıyla hak ettiği yere geldiğinin altını çizer. Bu dönemde lazım olan edebiyatı şu sözlerle açıklar:

> Bize her şeyden evvel kamçılayıcı bir edebiyat lâzımdır; uyandırıcı, şuura ve idrake sevkedici bir edebiyat… Bundan gerisi lâf ve güzaftır. Ferdî tehassüsler, şahsî elem ve ıztıraplar, benlik teraneleri, hasılı enenin sesi artık susmalıdır. Bunun yerine cemiyetin duygusu, kitlenin davası ve uğultusu yükselmelidir. Bence halka ve köylüye ulaşmayan, yalnız mahdut bir zümrenin elinde dolaşan eser, hiç yazılmamış demektir.

Orhan Okay'ın da belirttiği gibi; medeniyetler, teknik, kültürler, sanat eserleri sürekli değişir, yenileşir; eskileri de ya terkedilir ya da muhafaza edilir. Sanatta ortaya çıkan her yeniliğe karşı eski kendini korumak ister. Yeni de kendisini kabul ettirmek ve eskiden üstün kılmak için eskiyi yıkmaya, yıpratmaya çalışır. Sosyal alanlardaki doktrinlerin varlığı eski-yeni kavgasının ortaya çıktığı mücadeleleri gösterdiği gibi, sanatın her türünde, çeşitli ekollerin meydana gelmesinin sebebi de bu mücadelenin sonucudur.[904] Bu açılardan baktığımızda Bekir Sıtkı'nın tartışmayı eski-yeni kavgası

[903] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Eserleri Nerede?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6539, 27 Mart 1936.
[904] M. Orhan Okay, "Bitmeyen Kavga: Eski-Yeni", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 79-80.

olarak adlandırması, bunu basit bir antoloji tartışmasından öte yeni neslin edebiyat dünyasında var olabilme mücadelesi olarak görmesi tartışmayı daha anlamlı hale getirmektedir.

Ziya Osman Saba ankette yeni nesil edebiyatın en belirgin özelliğinin güzelliği arama azmi olduğunu belirtir.[905] Ona göre eski nesil, temiz ve açık bir Türkçeyle şiirini yazınca görevinin bittiğini düşünmüştür. Yeni nesil güzelliği yakalamak için aşk, keder, sevinç gibi duyguları birer araç olarak görmektedir. Zevk, duyuş ve görüş olarak eskiye göre tamamen yenidir.

Cevdet Kudret Solok ise Hececilerde sadece basit bir "santimantalizm" olduğunu belirtir.[906] Çok defa "bu kadarını bile kendi kafalarından yapamayarak" Fransızcadan tercüme şiirler yazdıklarını ifade eder. Bu tercümelerin de yakında asıllarıyla birlikte *Varlık*'ta yayınlanacağını haber verir. Türk edebiyatının da ancak yeni nesille birlikte içinde bulunduğu toplumun bir ifadesi olmaya başladığını dile getiren Cevdet Kudret'e göre, bu işi düşünmek bile bir ileriye gidiştir. Çünkü maddeyle ruh ilk kez kendilerinde karşı karşıya gelmiştir.

Reşat Enis Aygen de ankette Bekir Sıtkı Kunt'un halka ve köylüye ulaşan edebiyat anlayışıyla benzer düşünceleri ifade eder. Romanlarında köylünün dertlerini, yaşamını göstermek istediğini belirtir: [907]

> Ben de bir memleket romanı yazmak istiyorum. Öyle bir memleket romanı ki, acıları tasaları, neşeleri, âdetleri, telâkkileri, mefkûrelerile bu koca yığını edebiyatımıza sokabilsin. Harplerden ve inkılâplardan sonraki köylüyü hakikî benliğile, dos doğru ve tas tamam bir görüşle gösterebilsin.

Toprak Kokusu (1944)'nda I. Dünya Savaşı ağa-köylü konularını ele alan Reşat Enis Aygen, Despot (1957) adlı romanında da köydeki ağa zulmünü anlatır.[908] Bu açıdan Reşat Enis'in ileride sanat anlayışı çerçevesinde yazacağı romanları seneler öncesinden haber vermesi dikkate değerdir.

Ercüment Behzat Lav ise yeni nesil edebiyat hakkında çok iyimser konuşmaz. Türk şiirinin 1920'den sonra bir arayış devresine girdiğini söyleyen şair 1930'a kadar belirli fikir tabakalarına mensup okur kitlesini peşinden sürükleyen bir edebî

---

[905] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Kavganın Sebebi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6540, 28 Mart 1936.

[906] İmzasız, "Cevdet Kudret Söylüyor: Onlarda Var Olan Basit Bir Santimantalizmdir", *Kurun [Vakit]*, nr. 6542, 30 Mart 1936.

[907] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Süslü Yazıhaneler, Elleri Şakaklarında Üstatlar…", *Kurun [Vakit]*, nr. 6544, 1 Nisan 1936.

[908] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 313.

topluluğun olmadığını belirtir.[909] Ona göre bu dönemdeki şiirler "romantik sayıklamalar"dan öteye geçememiştir. Bugünkü edebiyat, "sınıfsızlık" iddialarına rağmen tamamen "sınıfî, beyni çürüten, erkek iradesini afyonlayan kötü bir mistisizm" içinde bocalamakta ve "mistik faşizme kur yapmakta"dır. Bu da dünyanın baş döndürücü değişiminden habersiz, dünya ölçeğine göre hiçbir kıymeti olmayan bir kıpırdanmadır.

Cahit Sıtkı Tarancı, ankette Hececiler devrini Türk edebiyatında bir fetret devri olarak tanımlar.[910] Nazım Hikmet'in yeni nesil şairler için Hececilerin devamı olduklarına dair sözlerini eleştirir. Onun sınırsız insan edebiyatını bir kenara bırakarak sınırlı ve önyargılı bir sınıf edebiyatına sarılmakla hata yaptığını ileri sürer. Yeni nesil genç şairlerin isimlerini sayarak Türk şiirini lâyık olduğu mertebeye yükselttiklerini dile getirir:

> Bizim memlekette şiirin evde, sokakta, kahvede, rakı masasında konuşulan şeylerden yani bir kelime ile sözden üstün ve nesirden bambaşka bir nesne olduğu ancak bugün anlaşılabildi. Şiirden konuşulduğu zaman hececiler bahis harici kalmalarına mukabil Haşimin ve Yahya Kemal'in saygı ve sevgi ile anılmaları bundandır.

Hececilerin ardından gelen Peyami Safa, Ahmet Hamdi, Necip Fazıl, Ahmet Kutsi gibi isimlerin gelerek yere düşen Türk edebiyatını ayağa kaldırdıklarını ve onu Batı edebiyatı seviyesine yükseltmeye çalıştıklarını söyler.

Nurettin Artam edebiyatımızda bir topluluk kurmak isteyenlerin öncelikle kendilerinden olmayanlarla kavga ederek işe başladıklarını belirtir.[911] Ona göre Namık Kemal'in İrfan Paşa ve Ziya Paşa'yı "hırpalamaya" çalışması, Recaizade Ekrem'in Muallim Naci'yle tartışmaları, Hüseyin Cahit'in "kavgaları" hep bu yüzden ortaya çıkmıştır. Buna karşın Hececiler ortaya çıktıklarında hiçbir edebî toplulukla "çarpışmaya" gerek görmemişlerdir. Kendi varlıkları için böylesine gerekli bir çarpışma çok geç de olsa akıllarına gelmiştir. Yeni nesille aralarındaki tartışmanın sebebi de budur. Nurettin Artam bugünkü edebiyatı Batılı ve "inkılapçı Türk'ün öz edebiyatı" olarak gösterir.

Tartışmalara Ankara'dan *Vakit*'e *gönderdiği* uzun bir mektupla katılan Sadri Ertem, detaylı bir şekilde dönemindeki edebiyat anlayışları ve dönemin genç

---

[909] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Romantik Sayıklama!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6546, 3 Nisan 1936.

[910] İmzasız, "Cahit Sıtkı'nın Fikirleri: Nâzım Hikmet Hatadan Hataya Düşüyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 6547, 4 Nisan 1936.

[911] M. Nurettin Artam, "M. Nurettin Artam Söylüyor: Saygı Eserleri!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6548, 5 Nisan 1936.

yazarlarıyla ilgili değerlendirmeler yapmıştır. Tartışmayı bir nesil kavgasının parolası olarak tanımlar.[912] Ona göre bu bir sanat ideolojisinden başka bir sanat görüşüne geçiş hamlesidir. Hayatın her alanında olduğu gibi edebiyatımızdaki ideolojik kavgalar da geçmişten günümüze "Ben varım, sen yoksun!" formülünden öteye geçememiştir. Bu gelenek devam ettikçe hiçbir şey halledilemez ve değerler ortaya çıkarılamaz.

Her yazısında değişen dünyanın dinamizminden bahseden Sadri Ertem, bu tartışmayı da aynı açıdan ele alır. Kimin haklı ya da haksız olduğundan ziyade böylesine hızla değişen dünyada edebiyat anlayışlarının da hızla değişeceğini ifade ederek kimin gelecekte ayakta kalabileceğini sorgular. Elli yıl sonrası toplumu hayal ederek, gelecekteki dünya anlayışı içinde yer alabilen bir edebiyatın yaşayabileceğini gösterir:

> Otuz milyon insan toprakta çalışıyor. Okuyor, yazıyor, hayat seviyesi üstün.
>
> 45 milyon insan şehirlerde ve sanayi müesseselerinde çalışıyor.
>
> Bunların şehirleri yep yeni; kırlardaki hayat tamamen değişmiş, köylerin yerinde ziraî kasabalar var. Şehirlerde ve kasabalarda kurunu vusta bir hatıra halinde bile değil, bütün kafalardan silinmiş, ne çapul bir Şarklılık, ne züppe bir Avrupalılık göze çarpmıyor. Ne kafalarda kapitülâsyon, ne ruhlarda bir koloni var.
>
> Üniversitelerimiz nakilcilikten orijinaliteye geçmiştir. Bu toprak üstündeki berrak, duru bir su gibi kültürün içindeyiz.
>
> Böyle bir devre gelecektir. Bu devrenin estetik kadrosuna kim girecektir?
>
> Bugünden yarına uzanan tantansları kim gösterebilirse, bugün müphem, manasız, dilsiz sayılan kütleleri kim dile getirirse.

Sadri Ertem kaynağını halktan alan gerçek kaliteli edebiyatın hâkim olduğunda eski anlayışların tamamen yıkılıp gideceğini "Bir gün başlar ayak olacak!" sözleriyle ileri sürer. Son elli yılın edebiyat mücadelelerinin bize gerçeği gösterdiğini aktaran yazara göre, edebiyatımızda kaliteyi kaybetmeden "aristokrasiden halka doğru bir yükseliş" vardır. Bu yükseliş gün geçtikçe kendini daha çok hissettirmektedir. Tanzimat'tan bu yana devam eden nesil kavgalarını bir kenara bırakarak asıl önem verilmesi gereken hususun eserler olduğunu söyler. Çünkü eser yerine "söz ve kavgadan" kaynaklı şöhretlerin edebiyatımıza hiçbir şey vermediği fikrindedir.

Orhan Okay'ın da belirttiği gibi edebiyat tarihimizde Tanzimat'tan başlayarak Garip akımına kadar hemen her devirde bir eski-yeni kavgası meydana gelmiştir. Yeni olarak ortaya çıkanlar bir süre sonra "eski" olmuşlardır. Edebiyatta değer ölçüsü hiçbir zaman eski veya yeni olmamalıdır. Bu ölçü bizi, sanat eserlerini değerlendirmede

[912] İmzasız, "Sadri Ertemin Fikirleri 1: Bir Gün Başlar Ayak Olacak!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6549, 6 Nisan 1936.

yanıltır. Yeni ya da eski edebî bir esere, onda güzeli ve beşerî değerleri arayan bir zihniyetle yaklaşmak gerekmektedir.[913] Bu bağlamda Sadri Ertem'in çok önemli bir noktaya temas ederek dikkatleri yeni-eski kavgasından ziyade eserlere çekmeye çalışması önemli bir değerlendirmedir.

1918'den sonra dünyada meydana gelen değişimlerin etkilerinin edebiyatımızda 1926'dan sonra görülmeye başladığını ifade eden Sadri Ertem, dünyada ve Türkiye'de meydana gelen olayların etkisiyle bütün estetik kuralların, sosyal felsefelerin tepetaklak olduğunu belirtir. Bu olayların Türkiye'de yarattığı estetik değişimi iki açıdan değerlendirir:[914]

> I-Türkiyede modern sanayi kuruluyor. Bunun hayatımızda akisleri vardır. Bunun edebiyatı mevcuttur. Dar manasile Nâzım Hikmet bu varlığın estetikte inikâsıdır.
>
> II-Türkiyenin merkezi sıkletini hâlâ köy teşkil ediyor. Bu köy meselesi denen realite ile alın alınayız. En sağ cenahın insanları bile köy işini, bir fikir, bir edebiyat ve bir kanun meselesi olarak konuşuyorlar.

Sadri Ertem bu değişimin izleri olarak Yakup Kadri'nin *Yaban*, Mahmut Yesari'nin *Yanık Ömer*, Yusuf Ziya Demircioğlu'nun *Akkuş* romanlarını; Sabahattin Ali'nin ve Sait Faik'in bazı hikâyeleriyle Aka Gündüz'ün romanlarını gösterir.

Sadri Ertem mektubunun devamında sanayileşme ve köy sorunuyla birlikte şehirlerde ve köylerdeki hayat mücadelelerinin daha çok ön plana çıkmaya başladığını belirtir.[915] Bu hayatların edebiyata yansımalarını da yeni neslin eserlerinde göründüğünü ifade eder. Köy ve sanayi hayatından bahseden edebiyatta "müsbet" görüşün hâkim olduğunu söyleyen Sadri Ertem, 1918'den sonra meydana gelen "mistik" edebiyatı da bu görüşün temsilcisi olarak tanımladığı Necip Fazıl ismi üzerinden gösterir:

> Evin apartman hayatında erimeğe başlaması, fabrikanın yanında tezgâhın kayboluşu, küçük ferdiyetin yerini nizamın, otoritenin kaplayışı, kollektivitenin tazyikini arttırışı bir nevi can sıkıntısı, betbinlik, derbederlik, nizam düşmanlığı, müsbet düşünceye aykırı tefekkür tarzının doğmasına sebep oluyor.
>
> Paul Valéry'nin "Lère du mond fini Commence" dediği ve Georges Duhamel'in "Scène de la vie future"ünde şikâyet ettiği bir mahşerdeyiz.
>
> Dünya mikyasında ıztırabın bizde de akisleri vardır. Necip Fazıl'da toplaşan mistik şiir bunun on yıldır tecellisini veren bir kudrettir.

---

[913] M. Orhan Okay, "Bitmeyen Kavga: Eski-Yeni", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 81.

[914] İmzasız, "Sadri Ertemin Fikirleri 1: Bir Gün Başlar Ayak Olacak!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6549, 6 Nisan 1936.

[915] İmzasız, "Sadri Ertem'in Fikirleri 2: 1918'den Sonra Edebiyatımızda Yeni Ufuklar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6550, 7 Nisan 1936.

Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda "ruhu" tahlil ettiğini ve *Fatih-Harbiye* romanında şehrin orta sınıf insanlarının ruhundaki karmaşıklığı gösterdiğini ifade eder. Her şeyi bilinçten sıyrılarak "enkonsiyanda" arayan şiir anlayışının Ercüment Behzat ve Hayri Muhittin'te olduğunu söyler. Klasisizme dönmek isteyen ve bu "klasik çember" içinde dünya ıstıraplarını duyarak şekillendiren şiir örneklerini Ahmet Muhip'in ve Cahit Sıtkı'nın verdiğini belirtir. Ona göre bugün, "1918'den önceki ideolojinin" hatırlamadığı bir tarihi roman türü vardır. Günümüzde Nizamettin Nazif'in *Kara Davut*'u ve Vâlâ Nurettin'in *Baltacı ile Katerina*'sı bu "janr"ın başlangıcını ifade etmektedirler. Ayrıca edebiyat eleştirisi alanında Nurullah Ataç ve Kerim Sadi isimlerinin eski nesle göre daha objektif ve kültürlü olduklarını ilave eder.

Halktan ayrı yaşayan ferdiyetçi edebiyatı anlamadığını belirten Sadri Ertem, günümüzde edebiyatın dünyada geçirdiği değişimleri örnek göstererek açıklar:[916]

> Ben halkın allahlığına, yani orijinalitenin halkta bulunduğuna kaniim. Bu hükmü verirken sanatı, fikirleri telkin için vasıta addettiğimi sanmamalıdır. Anlattığım noktalar sanatın bünyesi hakkındadır. Çünkü bana göre sanatın dünya mikyasındaki seyri, devirlerin hakikat telâkkisi önünde yürümüştür. Sanat ta ilk gününden beri problemlerle baş başa yürümüştür. Bu problemler şöyle bir sıra takip etmiştir: Madde problemleri (sanat, ilim madde ile meşgul oluncaya kadar onu kendi hududu içinde besledi.) sonra hayat problemini ele aldı. Hayatın biyolojik telâkkisi ilme mal olduktan sonra psikolojik problemlere el uzattı. Psikoloji bir taraftan ilim haline giriyor, ilim haline girdikçe sanat enkonsiyanı deşmeğe çalışıyor. Ve son problem olarak sosyal mesele ve kollektif şuur ve kollektif hadise sanat mevzuu halindedir.

Bizim için gerekli olan "madde, hayat ve psikolojik" meseleleri Batı'dan kaynaklarıyla birlikte almamız gerektiğini düşünen Sadri Ertem, böylece sosyal problemlerimizi edebiyatın diliyle anlatabileceğimizi söyler. Ona göre edebiyatımız "mücerret" psikolojik konuları yeterince işlemiştir ve tekrardan aynı konulara dönmek anlamsızdır. Bunları bir kenara bırakıp dünyada olduğu gibi sosyal hayatımızın her alanını edebiyatımızda işlememiz gerekmektedir.

Ömer Bedrettin Kökbelen [Uşaklı], Hececilerin edebiyatımıza önemli bir yenilik getirmediğini düşünür.[917] Ona göre yeni nesil eskiye göre daha özlü ve orijinaldir. Topluluk olarak değil, dağınık olarak mevcut olmaları nedeniyle zayıf görünmektedirler. Bu neslin bir araya toplanamaması ve birbirlerine övgüler

---

[916] İmzasız, "Sadri Ertem'in Fikirleri 2: 1918'den Sonra Edebiyatımızda Yeni Ufuklar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6550, 7 Nisan 1936.

[917] İmzasız, "Ömer Bedrettin'in Fikirleri: Her Nesli Kendi Devrine Göre Düşünmek Lâzımdır!", *Kurun [Vakit]*, nr. 6552, 9 Nisan 1936.

yazmaması onun karakteristik özellikleridir. Çünkü birbirlerinden kolayca ayrılacak kadar kuvvetli edebî şahsiyetlerdir. Aralarındaki ayrılığın en önemli nedeni de edebiyata karşı görüş farklılıklarıdır.

Tartışmaların başında düşüncelerini dile getiren Suat Derviş, *Vakit*'teki ankete de cevaplar verir.[918] Ankette edebiyat tarihimizde eski-yeni kavgalarının olduğunu belirterek günümüzde yeni bir edebî neslin var olduğunu dile getirir. Fakat bu yeni nesil içinde hangi yeni değerlerin hayatımıza yeni davalar kazandırabileceğini bilmediğimiz fikrindedir. Ona göre devir değiştikçe yazarların sanat anlayışları da değişmektedir. Suat Derviş, yeni neslin ortaya bir eser koyup koyamadığına dair tartışmalarda edebî kıymet ölçütü olması gerektiğini ifade eder:

> Tabiî yalnız genç nesil ortaya eser koymuş mudur, koymamış mıdır, deniyor. Edebî kıymet için ölçü nedir? Onda ne kalite arıyoruz? Bence edebî kıymet denilen eser, edebî heyecan deposunu yükseldiği, eriştiği yerden daha yükseğe çıkartmak, ona yeni bir âlem kapısı açmak ve adeta bir yenilik, bedîî bir yenilik rekoru kırmaktır.

Bu açılardan Hececilerin Servet-i Fünun edebiyatından öteye geçemediklerini ve hiçbir yenilik getiremediklerini dile getirir. Bugüne kadar bizdeki edebiyat ekolleri sadece şekil itibarıyla birbirinden ayrılmış, fikriyat olarak aynı kalmışlardır. Edebiyatımızda eski-yeni adlandırmalarını, akımlarını kabul etmeyen Suat Derviş, edebiyatımızın şahsiyetler üzerinden şekillendiğini söyler. Tevfik Fikret ve Nazım Hikmet örneğini verir. Ona göre Nazım Hikmet tak başına edebî bir ekolün temsilcisidir ve kendi edebî devrini "yürütmesini bilmiştir".

Suat Dervişten sonra Hececiler anketine cevap veren Nizamettin Nazif, sanat anlayışıyla, edebiyatımızla ve dönemin yazarları ilgili bilgiler vermiştir.[919] Şiiri gerçek bir yazı sanatı olarak görmeyen Nizamettin Nazif'e göre gerçek yazı sanatı nesirdir. Sözün sanatçılığını yapan kişi en büyük heyecanları dile getirmek için "mini mini çadırın içine" hapsedilemez. Ona engin ufuklar lâzımdır. "Nasir" ve "üslupçu" olarak adlandırılan bir sanatçı bu engin sahaların insanıdır. Yeni neslin en büyük hatası "kavuk altındaki kafayı fese ve festen şapkaya kadar devam ettirmelerinden ibarettir." Hayatında deniz zabiti olmak istediğini belirten Nizamettin Nazif, kötü bir tesadüf eseri romancı olduğunu aktarır. Denizi kendi ideali olarak tanımlayan yazar, gelecekte

---

[918] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Suat Derviş'i İnkâr Eden Suat Derviş", *Kurun [Vakit]*, nr. 6554, 11 Nisan 1936.

[919] İmzasız, "Nizamettin Nazifin Sözleri: Benim İçimde Eski Bir Kalyoncu Yaşıyor", *Kurun [Vakit]*, nr. 6559, 16 Nisan 1936.

bugüne kadar edebiyatımızda hiç işlenmemiş deniz temasıyla bir roman kaleme almak istemektedir:

> Bir gün büyük bir deniz romanı yazabilirsem, sanırım ki beğendirebileceğim. İnsanlar kendilerine mağlup olan muhitlerin dışında dolaşan hayali daha çok beğenecekler gibi geliyor bana! Rubumeskûn artık yeni bir eser vermek için sahne olarak kullanılamaz. Çünkü onun romanı adına bugün coğrafya dediğimiz bir mektep kitabına sığacak kadar yavanlaşmıştır. Biraz münevver bir okuyucu bir Rubumeskûnun beş kıtasının hangi paftasına gözlerini biran daldıracak olursa onun beyninde kendisini yaşatacak romanların sayısını o kadar çok bulur ki… Biz, ister istemez enginlere açılmalıyız. Orijinal olmak için mutlaka denize bakmalıyız. Ve bence en muvaffak deniz eseri sanatkârın yanı başında 17 milyonu bulunduracak ve gözlerini onun gördüğü istikametten Akdenize çevirecek eserdir.

Bizde henüz romanın bulunmadığını dile getiren Nizamettin Nazif, edebiyatımızda romandan ziyade büyük hikâyeler yazıldığını belirtir.[920] Ona göre roman, bir parçanın tanımı değil, baştan başa bir yaratmadır. Kokusuyla, rengiyle, tipleriyle bütün toplumu içinde veren bir eserdir. Büyük hikâye alanında eşi Suat Derviş'in *Hiç* eserini orijinal tek örnek olarak gösterir. Nizamettin Nazif'e göre Suat Derviş bize kadın duygularını hissederek aktaran bir yazardır.

Anketin devamında son yıllarda edebiyatımızda kadın yazarların artmaya başladığına değinen Nizamettin Nazif, bu yazarların bize bir başka hava getireceklerini belirtir.[921] *Vakit*'te tefrika edilen *Kadıköyü'nün Romanı*'nın[922] yazarı Safiye Erol, Muazzez Tahsin, Nimet Nino ve Muazzez Kaptanoğlu isimlerini sayar.

Son olarak Nizamettin Nazif, edebiyatımızda yer alması gereken tek tartışmanın Türkiye'yi "bir edebiyat fikriyatı yarı müstemlekesi halinden ne zaman ve nasıl kurtarabiliriz" olması gerektiğini vurgular. Buradan hareketle telif hakkı vermememizden yararlanan dönemin yazarlarını ağır bir dille eleştirerek çözüm yolunun uluslararası telif hakkını tanımaktan geçtiğini gösterir:[923]

> Bunun ilk yolu bizde edebî ve fikrî izzet[-]i nefsin bir an evvel tecellisidir ki bunun da yegâne reçetesi beynelmilel telif hakkının tarafımızdan kabul edildiğini ilân etmektir. Bunun tabiî bazı rüfekaya zararı dokunacak. Bu takdirde hikâyeler gazetelerimizde nadirattan olacak. Romanlar her İstanbul gazetesinde beşerî onarı birden lânse edilemeyecek kadar azalacaktır. Ve belki de bazı zevat romancı, hikâyeci, piyesçi vasıflarını terkederek evrak ve senedatı

---

[920] İmzasız, "Nizamettin Nazif'in Sözleri: Halit Fahri'yi Demin Sokakta Gördüm", *Kurun [Vakit]*, nr. 6560, 17 Nisan 1936.

[921] İmzasız, "Nizamettin Nazifin Söylüyor: Hüseyin Rahmi Büyük Bir İhtilâlcidir", *Kurun [Vakit]*, nr. 6562, 19 Nisan 1936.

[922] Safiye Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı* adlı eseri *Kurun [Vakit]*'da 30 Mayıs 1935-12 Ağustos 1935 tarihleri arasında tefrika edilmiştir.

[923] İmzasız, "Nizamettin Nazif'in Fikirleri: Ben Tarih Yazmıyorum Uyduruyorum Efendim", *Kurun [Vakit]*, nr. 6563, 20 Nisan 1936.

> ticariye tercüme etmekle uğraşan ticaret müesseselerinin neşriyat bürolarına, korespondans dairelerine girmek lüzumunu hissedeceklerdir. Ve o zaman adına şair dediğiniz kâh Meterlinkten, kâh Bodlerden, kâh şu veya bu fan fin fondan aşıramentolar yapanların sanatı berhava olacaktır.
>
> İşte o zaman dostum, bir empas içine girecek olan zekâmız kendisini düpedüz sanata ulaştıracak geniş yolu bulabilmek için azamî cehit kullanmıya kalkacak ve bir türlü görmemekte ısrar ettiğimiz etrafımızdaki bu hırsızlık, cehalet, utanmamazlık, izzeti nefissizlik duvarı yıkılacaktır… Bu suretle edebiyat, yolda ve gelecek olan genç Türk yazılarının yaşayıp ölüme vardıktan sonra kendilerinden bahsettirecek bir ideal olacaktır.

Çalışmamızda "Tercüme ve Klasikler Meselesi" başlığında değindiğimiz 1932'den sonra yoğun bir şekilde tartışılan Telif Hakkı sorununun bir romancı olarak Nizamettin Nazif tarafından dönemindeki edebiyat sorunlarının çözümü için dile getirilmesi bakımından dikkate değer olduğunu düşünüyoruz.

Genç şairlerden Osman İsmet Ulukut ankete verdiği cevaplarda Hececiler tartışmasının sebebi olarak matbuatımızda "bir sınıf edebiyatının" olmasını gösterir.[924] Sadri Ertem'in "Aristokrasiden halka doğru bir yükseliş vardır." görüşünü destekleyen değerlendirmeler yapmıştır. Ona göre, eski Hececiler, "aristokrat" bir idareyle kurdukları matbuat ailesinin daha uzun bir süre yaşaması için yenileri yok saymaktadırlar. Aristokrat eskilerin karşısında "demokrat" yeni nesil vardır. Hececiler tartışması aslında aristokrasiyle demokrasinin kavgasıdır. Yeni nesil genç Cumhuriyet'in inkılaplarına uygun "demokrat bir edebiyatla" çağa uygun yeni eserler yaratmaktadırlar. Bu eserler de eski aristokrat nesil tarafından hoş karşılanmamaktadır.

İsmet Ulukut, dünkü ve bugünkü edebiyatımızı inkılaplar çerçevesinde karşılaştırmalar yaparak değerlendirir:[925]

> -Dünküler bugünkü inkılâbın içinde yaşasalardı çok zengin bir edebiyatımız olacaktı. Hâmit, o zaman yalnız "*Makber*"le Hâmit olmıyacaktı, belki edebiyat Hâmitleşecekti! Fikretin felsefesini daha iyi anlıyacaktık. Yeni bir san'atla nazmı değiştireceğine, bu defa daha büyük bir inkılâp hızile bize yepyeni bir edebiyat getirebilirdi. Aruz ve hece davasını, o Aruz-Hece şeklinde hallederdi.
>
> Fakat bunu bugünküler de az çok görüyoruz. Bilhassa serbestçiler aruzu, heceyi birbirine karıştırmadalar. Bugünküler bu kadar acele etmeseler bize çok derin, çelik asrın çelik şiirlerini verecekler. Bu sabırsızlık içlerindeki büyük istidatları köpürtüyor ve bu köpüklerle yalnız satıhtan akisler veriyor. Fakat inkılâba inandığım için, edebiyatımızda mutlaka yeni bir simanın doğacağına inananlardanım!

[924] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Maksat Cilt Dolusu Yazı Yazmak mı?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6570, 27 Nisan 1936.
[925] İmzasız, "Gençlerle Başbaşa: Maksat Cilt Dolusu Yazı Yazmak mı?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6570, 27 Nisan 1936.

Behçet Kemal gibi inkılaplar vurgusu yapan İsmet Ulukut'un cevaplarından sonra *Vakit*'te Hececiler tartışmasına yönelik başka bir yazı görülmez. *Vakit*'te 24 Şubat 1936'da başlayan tartışma 27 Nisan 1936'da son bulur.

Sonuç olarak "Shakespeare Tartışması" ve "Antoloji Tartışması" başlıklarında değerlendirdiğimiz yazılarda yer alan döneme ve dönemin yazarlarına dair fikirlerin 1928-1938 arasında şekillenmeye başlayan edebiyatımız hakkında geniş bir görüş sunduğunu söyleyebiliriz. I. Dünya Savaşı sonrasında değişmeye başlayan dünyanın etkileri Sadri Ertem'in de belirttiği gibi Türkiye'de 1926'dan sonra görülmeye başlar. Özellikle edebiyatımızdaki 1923-1928 arasında yaşanan durgunluk yerini 1928'den sonra ortaya çıkmaya başlayan yeni nesille birlikte bir değişime bırakır. Shakespeare tartışması, bu gelen yeni neslin eski nesil üzerinden ilk dikkat çekme çabalarıdır. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Shakespeare'le ilgili sözleriyle aradıkları fırsatı yakalayan yeni nesil Shakespeare üzerinden dikkat çekmeyi başarır. Bu tartışma çok ilerlemese de eski-yeni tartışmasının 1928'den sonraki ilk örneği olması ve yeni neslin Batı edebiyatına karşı bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir. Yeni nesil Shakespeare ve Batı klasiklerinin kendilerine, edebiyatımıza ve topluma pek çok şey kazandıracağını düşünmektedir. Vedat Nedim Tör'ün Shakespeare'in edebî şahsiyetini ortaya koyarak, onun gibi eserlerinde insanî özellikleri ele alan yazarların edebiyatımıza kazandıracakları, değişen dünya şartlarıyla birlikle ön plana çıkarılmıştır. Buna benzer düşünceler daha sonraki tartışmada Sait Faik tarafından modern Batı yazarları üzerinden ifade edilmiştir.

"Antoloji Tartışması"nda *Vakit* gazetesi tartışmaya dair başlattığı anketle yeni neslin edebiyatımızda kendini göstermesini ve sanat anlayışlarını ifade etmesini sağlamıştır. Dönemin birçok genç şairi ve yazarı Hececilere hücum ederek, eski neslin kendilerine göre olumsuz taraflarını açıklar. Eski nesil üzerinden kendilerinin edebiyatta neler yapmaya çalıştıklarını, birbirleriyle ilgili düşüncelerini aktarmaları bize bu dönemdeki edebiyatımız hakkında ipuçları vermektedir. Bu dönemde ortak bir görüşle hareket eden bir edebî topluluktan ziyade, birbirinden farklı anlayışlara sahip genç edebî şahsiyetlerin ortaya çıkmaya başladığını görmekteyiz. Bu dağınıklık Behçet Kemal Çağlar tarafından bir kusur olarak görülmekteyken, Ömer Bedrettin Uşaklı bu durumu yeni neslin kuvvetli edebî şahsiyetler olmalarının kanıtı olarak öne çıkarır. Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairler tek başlarına farklı şiir anlayışlarının temsilcileri olarak sürekli olarak dile getirilmiştir. Özellikle Nazım Hikmet'in dünya görüşü ve

Necip Fazıl'ın mistik şiir anlayışı yer yer eleştirilse de eserleri bakımından kendilerinden övgüyle söz edildiği görülmektedir.

Bu dönemde Bekir Sıtkı Kunt ve Reşat Enis Aygen tarafından dile getirilen edebiyatımızın, halkın ve köylünün sorunlarını dile getirmesi gerektiği fikri 1930'dan sonra dünyada yükselmeye başlayan toplumcu gerçekçi anlayışın edebiyatımızdaki yansıması olarak görülebilir. Aynı şekilde Behçet Kemal Çağlar ve İsmet Ulukut tarafından öne çıkarılan inkılapçı edebiyat fikri de 1931'den sonra Atatürk inkılapları çerçevesinde şekillenen bir edebiyat anlayışını ortaya koymaktadır. Sait Faik'in sadece zevk veren eski yazarlardan ziyade fayda sağlayan modern Batı edebiyatının örnek alınmasına dair düşünceleri dönemin yeni nesil yazarlarının edebiyatta ne aradıklarına dair fikir vermektedir. Ayrıca Nizamettin Nazif'in telif hakkına dair yaptığı tespitler de bu dönemde meydana gelen telif hakkı sorununun Antoloji tartışması içerisinde yeniden gündeme getirilmesi bakımından dikkate değerdir.

Dönemle ilgili detaylı ve objektif değerlendirmeler Sadri Ertem tarafından yapılmıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında yetişen yeni neslin dinamizmle sürekli değişen dünya gerçeklerini temsil ettiğini ve dağınık bir şekilde bulunan yeni nesil etrafında eski "aristokrasi" edebiyatından "demokrasi" edebiyatına geçerek halka ulaşmaya başladığını vurgulaması önemlidir.

II. Edebî Şahsiyetler

Vakit gazetesinde kaleme alınmış söyleşilerde ve yazılarda edebiyat tarihimizde yer etmiş şahsiyetlerle ilgili hayatları, eserleri ve sanat anlayışları çerçevesinde değerlendirmeler yapılmıştır. Bu yazılar doğrultusunda edebî şahsiyetleri içinde yer aldıkları dönemler içinde inceleyeceğiz.

1. Halk Edebiyatı Şairleri

Yunus Emre

Halk edebiyatımızdan Yunus Emre ismi *Vakit* gazetesinde en çok öne çıkan isimdir. Onunla ilgili ilk yazılar 1929'da Halk Bilgisi Derneği'nin düzenlediği Yunus Emre'yi Anma Töreni'nin haberiyle birlikte görülür.[926] Aynı nüshada Yunus Emre'nin edebî şahsiyetini şiirleriyle ortaya çıkaran makalede Yunus Emre 13-14. yy. arasında

[926] İmzasız, "Yunus Emre Günü", *Vakit*, nr. 4049, 15 Nisan 1929.

yaşamış, dinî halk şiirine en çok iz bırakan bir halk şairi olarak tanımlanır.[927] Yabancı dillerin etkisinde anlaşılmaz hâle gelen Divan edebiyatı yanında Yunus Emre'nin kullandığı sade dille temiz ve saf Türkçeyi koruduğu ifade edilir. Bu özelliğiyle Divan şiirinde yok olmaya yüz tutmuş Türkçeyi şiirleriyle edebiyat sahasında ölümsüzleştirdiği dile getirilir:

> Eserinin taşıdığı lisan kıymeti gerek oynadığı tarihî rol itibarile çok büyüktür. XIIüncü asırda Mevlâna kadar derin ve kültürlü feylesof olmakla beraber dilinin bütün kabiliyetlerini, kuvvetlerini hissederek felsefî fikirlerini sade Türkçe ile teşbihler, istiareler, mecazlar yaparak imkân derecesinde kitleye anlatmağa çalıştı. Dilimizin ağdalığı hissedildiği sadeleşme cereyanları açtığı zaman Yunus Emre ve kullandığı lisan kendine mahsus tesiri yaptı.

Yunus Emre'nin sadece Türk edebiyatı tarihinde değil aynı zamanda felsefe tarihimizde de yerinin önemli olduğu ileri sürülür. Devrinin felsefesi olan "Mistisizm"i halk arasında yayılmasını sağlayarak kendine özgü ahlâkını oluşturarak edebiyatını yapmıştır. Yazıya göre tasavvufî bir görüşle doğa güzelliklerini dile getiren Yunus Emre fikirlerini şiir çerçevesinde en belirgin örnekler vererek aktarmaya çalışmıştır. Bu özellikleriyle Yunus Emre dinî ve tasavvufî halk edebiyatımızda başlı başına bir tarz sahibi şahsiyettir:[928]

> Bir bakıma göre Yunus Emre kelimenin tam manasile halk şairi, meselâ "Karacaoğlan" gibi tabii bir halk mahsulü değildir. Diğer taraftan klâsik addettiğimiz Tekke edebiyatı denen nev'inin şairidir. Şu hal onun içtimaî bir popüler kıymeti için en aşikâr bir ölçüdür. Millî veznimiz olan hece veznini bugüne kadar yaşatan amillerden biri de şüphesiz Yunus Emre'dir.

Halk Bilgisi'nin düzenlediği Yunus Emre'yi Anma Töreni'nde yapılan konuşmalar da *Vakit* sütunlarından okurlara nakledilmiştir. Açılış konuşmasını yapan Darülfünun Konservatuvar Müdürü Ziya Bey, "milliyet ve millî lisan hareketi" başladığı zaman ilk hatırlanan kişinin Yunus Emre olduğunu belirtir.[929] Çünkü halkın kullandığı dil, yabancı etkilerle anlaşılamaz bir hâle gelirken Yunus Emre, şiirleriyle bu durumun önüne geçmeye çalışarak "asil Türkçenin" bugüne kadar gelebilmesini sağlayan bir kuvvet olmuştur. Edebiyatımızın bir duraklama devresi içinde olduğunu ve bu dönemin bir hazırlık aşaması olduğunu ifade eder. Bu hazırlık aşamasında Yunus Emre gibi halk değerlerinin tetkik edilmesiyle birlikte alınacak ilhamlarla yarınki edebiyatın oluşturulacağını ileri sürer.

---

927 İmzasız, "Yunus Emre Kimdir?", *Vakit*, nr. 4049, 15 Nisan 1929.
928 İmzasız, "Yunus Emre Kimdir?", *Vakit*, nr. 4049, 15 Nisan 1929.
929 İmzasız, "Büyük Halk Şairi Yunus Emre Dün Darülfünun Salonunda Tebcil Edildi", *Vakit*, nr. 4050, 16 Nisan 1929.

Törende konuşma yapan Mehmet Fuad Köprülü, Arap ve İran kültürü etkisi altında kalan Türk toplumu içinde Yunus Emre'yi millî bir şair haline getiren unsurları tahlil eder:[930]

> Lisanı on üçüncü asrın, henüz Araplaşmamış saf Türkçesidir. Vezinlerini ve nazım şekillerini halktan almıştır. Fakat fikirleri itibarile Mevlânın tesiri altında tam bir mutasavvıftı. Onun hususiyeti bu girift nazariyatı sade ve halk dilile ifade etmesidir. Türkçede Mevlânın Acemcede yaptığı şeyi yapmıştır.

Fuad Köprülü millî bir edebiyat istiyorsak bunun ancak halkın duygularıyla ifade edilebileceğini ve edebiyatın ancak halk tarafından bu şekilde sevilebileceğini belirtir. Yunus Emre'nin de halkın duygularını ifade etmesiyle halk tarafından çok sevildiğini ve böylece millî bir şahsiyet olarak edebiyat tarihimizde yerini aldığını vurgulamıştır.

Yunus Emre'yle ilgili *Millî Mecmua*'nın Teşrinisani 1931 nüshasında Amelî Hayat Mektebi Türkçe öğretmenlerinden Osman Bey'in neşrettiği bir yazı *Vakit* gazetesinde nakledilmiştir.[931] Bu yazıda Osman Bey, Yunus Emre'nin asıl adının Saadettin olduğunu ispat etmeye çalışmıştır. *Yunus Divanı*, *Kitabı Şeraitülfakrı Velfukara* adlı iki divanı araştırarak bu iddiasını ileri sürmüştür. Yunus Emre'nin şiirlerinde "Âşık, Emre, Miskin, Derviş, Şeyh, Bîçare, Koca, Gerçek Âşık" gibi mahlaslar kullandığını belirten Osman Bey, divanda yer alan üç manzumede Yunus yerine Sait ismini kullandığını fark edince araştırmasını ilerlettiğini ifade eder. Mehmet Fuad Köprülü'nün bir makalesinde Sait Emre adında tanınmamış Yunus Emre'yle aynı dönemde yaşamış bir âşıktan bahsettiğini nakleder. Fuad Köprülü'nün iki şairin ne dilde ne üslupta ne de düşüncelerinde bir benzerlik olduğuna dair yorumlarına karşı çıkarak Yunus Emre ne söylediyse Sait'in de aynı şeyleri söylediğini iddia eder:

> Bir ismi de Makalâtı Hacı Bektaşî Veli olan büyük Vilâyetnamede Sadettin'e yirmi sekiz büyük sahife tahsis olunduğu görülüyor. Bu eserde Sadettinin nereden nasıl gelip Hacı Bektaşî Veliye intisap ettiği hikâye edilmektedir. Ve Hacı Bektaşî Veli'nin (Bizim Sait) diye Sadettin'e iltifat ettiği anlaşılıyor. Bu eserde Sadettinin iki manzumesi var. Bu manzumelerde (Sait) mahlası sarahaten mezkûr olduğu halde aynı manzumeler Köprülüzade Fuat Beyefendiye ait yazma büyük bir Yunus divanında Yunus namına mukayyettir.
>
> Yunusun Hacı Bektaşî Veli'ye intisap etmeden evvel ve ettikten sonra Sait mahlasile şiir söylediğini ve on sekiz sene hizmetle zahir ilimlerden tecerrüt edip tarikat, marifet ve hakikat ilimlerile mücehhez olarak kendisi de irşada mezun olduktan sonra Yunus Peygamberin balık karnından tekrar hayata

[930] İmzasız, "Büyük Halk Şairi Yunus Emre Dün Darülfünun Salonunda Tebcil Edildi", *Vakit*, nr. 4050, 16 Nisan 1929.
[931] İmzasız, "Yunus Emre'nin Asıl Adı: Saadettindir!", *Vakit*, nr. 4983, 23 Teşrinisani 1931.

kavuşup din neşrettiğine kıyasen kendisinin de tarikat neşredeceğine istinaden adını Yunus taktığı ve o tarihten sonra manzumelerini bu mahlasile yazdığını zannediyorum. İşte benim bu tetkikattan vasıl olduğum netice budur.

Selami İzzet, Yunus Emre'yle ilgili kaleme aldığı yazısında Yunus Emre'nin Ahmet Fakih ve Şeyyat Hamza'yı "gölgede bırakarak" Tekke edebiyatının kurucusu sayılmaya başlandığını belirtir.[932] Tasavvufî özelliklerinin yanında şiirlerinde lirik bir şair olarak da karşımıza çıktığını ifade eder. Yunus Emre'deki bu lirik özellikler itibarıyla onun ilahî bir amacı takip ettiğine ikna olamadığını ileri sürer. Çünkü "sofî şairde" her şeyden önce bir durgunluk vardır ve bu şairlerin amacı tevekküldür. Onlar "yalancı dünyada sırr-ı hüda"ya eren kişilerdir. Bu bağlamda Selami İzzet, Yunus Emre'nin "Münacat" adlı şiirini örnek göstererek, onun ilahî bir gayeyi takip etmediğini açıklamaya çalışır:

Münacattan birkaç satır okuyalım:

Ya ilâhi ger sual etsen bana
Bu dürür anden cevabım üş sana.
Ben bana zulmeyledim ettim günah
Neyledim, nittim sana ey padişah!

***

Kıl gibi köprü gerüpsün geç deyu
Emredersin duzehimden kaç deyu
Kıl gibi göprüden adam mı geçer

***

Kulların köprü yaparlar hayriçin
Hayrı oldur ki geçerler seyriçin

***

Terazu kurdun günahım tartmağa
Kastedersin beni oda atmağa
Terazu ana gerek bakkal ola
Ya kuyumcu tacirü attar olar

Tekke edipleri, derin bir teslimiyet ve tevekkül içinde "ne derseler ana şakir, ne kılsalar ana şad" yaşayan ve bu tevekküllerini, teslimiyetlerini her sözlerinde dışa vurmuş olanlardır.

Bu özelliklerin hiçbirinin Yunus Emre'nin "Münacat'ında görünmediğini, bu yüzden onu tekke şairlerinden ayırmak gerektiğinin altını çizer.

Ruhsati

Ruhsati 19. yy.da yaşamış ve devrinde kendi adıyla anılan bir âşık kolunun kurucusu olan bir halk şairidir.[933] Ruhsati'yle ilgili *Vakit*'te tespit edebildiğimiz

[932] Selami İzzet, "Sohbetler: Yunus Emre", *Vakit*, nr. 5488, 22 Nisan 1933.

[933] Dilaver Düzgün, "Âşık Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı*, (Edt. M. Öcal Oğuz), Grafik Yayınları, Ankara, 2006, s.182.

Manastırlı Muhtar imzasıyla neşredilen tek bir yazı vardır.[934] Bu yazıda Ruhsati'nin hayatından ve şiirlerinde en çok hangi konuları ele aldığına dair bilgiler verilmiştir. Yazıya göre Ruhsati, yaşadığı dönemin kendisinde yarattığı acı etkileri "tazallüm" halinde aktarmıştır. İstibdat Dönemi'nin kibrine ve zorbalıklarına, ağaların ve vurguncuların zulmüne karşı duyduğu kederi şiirlerinde işlemiştir. Şiirlerinin ilhamını dönemin "acı sahifelerinden ve muhitinden" alan Ruhsati'nin asıl adı Mustafa'dır. 19 yaşında "deyiş"e başlayan şairin ilk dönem şiirleri "biraz pürüzlü ve edasız" olsa da zamanla şiirlerini güzelleştirmiştir. Bütün hayatı yoksulluk içinde geçen Ruhsati'nin birçok şiirinde bu yoksulluğu dile getirmiştir:

> Fakat ne çare ki bu mevcudiyet yokluk içinde doğduğu gibi gene yoklukiçinde yaşamış ve öylece göçüp gitmiştir. Bu yokluklar ve mahrumiyetler (Ruhsatî)ye yana yakıla şiirler yazdırtmıştır.
>
> Bu feryadını gösteren bir şiirini de yazıyorum:
>
> Ya ilâhi görünmezden bir devlet
> Zekâtını veremezsem geri al
> Helâlinden dört öküz ver ya Hüda
> Koşup çifte süremezsem geri al
> ***
> Yoksulluğu ezberledim ne deyim
> Verin aşkın badesini yutayım
> Bu kavl üzre duramazsam geri al
> ***
> Çok verirsin binamaza, haine
> Saldın beni züğürtlüğün payine
> Köprüler yaptırayım (Tecer) suyuna
> Kârgir bina kuramazsam geri al.
> (…)

Yazar, Ruhsati'nin yoksulluğunu ortadan kaldıracak bir yardım geldiğinde bile bunu toplumun yaralarını sarmak için kullanacağını ifade ettiğini belirtir. Daha sonra Ruhsati'nin köyündeki evinin önüne bir çeşme yaptırarak susuzlara su verdiğini, ekmeğini diğer insanlarla bölüştüğünü ve yoksullara yardım ettiğini dile getirir. Bu özellikleriyle çevresindeki insanlar tarafından büyük bir saygı duyulan şahsiyet hâline gelmiştir.

Netice itibarıyla *Vakit* gazetesinde Halk edebiyatımızdaki şahsiyetlerle ilgili sadece Yunus Emre ve Ruhsatî'yle ilgili detaylı değerlendirmeler yapılmıştır. Yunus Emre, Yeni Lisan Hareketi'yle birlikte ismi anılmaya başlayan ve şiirlerinde kullandığı sadece Türkçe yönüyle öne çıkarılan bir isimdir. Bu özellikleriyle halkın duygularını sade bir şekilde dile getirmesiyle toplum tarafından çok sevildiği

[934] Manastırlı Muhtar, "Çıplakları ve Açları Doyurmak İstiyen Adam Şair Ruhsatî Bütün Ömründe Aç Yaşadı", *Vakit*, nr. 4979, 19 Teşrinisani 1931.

vurgulanmıştır. Sadece edebî olarak değil felsefî anlamda da "mistisizm"i halk arasında yayması ve kendi ahlâk değerlerini yaratması bakımından önemli bir şahsiyet olarak gösterilmiştir. Buna karşın Selami İzzet, onun için tasavvuf şairi denmesine karşı çıkarak şiirlerinin tasavvufî özelliklerden çok lirik özellikler taşıdığını göstererek Yunus Emre'yle ilgili farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Ruhsati ise *Vakit*'te hakkında çıkan tek yazıda İstibdat Dönemi'ndeki zulümleri şiirlerinde dile getirmesi yönüyle ön plana çıkarılan bir isimdir. Bütün hayatı acılar içinde geçmiş olan bir şair olarak halka yaptığı yardımlar ve zulme karşı dile getirdikleri yönüyle kendisinden takdirle bahsedilen bir şahsiyettir.

2. Divan Edebiyatı Şairleri

Fuzuli

16. yy. Azerî sahasının ve Divan edebiyatının en güçlü şairi olan Fuzuli'nin eski edebiyatımızda en büyük lirik şair olarak ayrı bir yeri vardır.[935] *Vakit* gazetesinde Divan edebiyatı şairleri arasında hakkında en çok yazı neşredilen isimlerden birisidir. Onunla ilgili ilk olarak Hakkı Süha Gezgin, Keork Terzibaşyan'ın Ermenice neşrettiği *Fuzuli* adlı kitap münasebetiyle değerlendirmeler yapmıştır.[936] Kitabın içeriğinin oldukça tatmin edici olduğunu belirten Hakkı Süha, Fuzuli'yle ilgili böylesine ciddi bir eserin Türkçe olarak hâlâ yazılamadığına yakınır. Katolik Ermenilerin eski Başpiskoposu Keork Terziyanbaşyan'ın eserinin önsözünde yazdıklarını nakleder:

> Kendisi eserinin başlangıcında: "Bilirim, bu kitap çıkınca birçokları bana sitem edecekler; fakat onlar unutmasınlar ki Fuzuli, dünyaya pek seyrek doğan büyük insanlardan biridir. Medeniyete hizmet için bu muazzam işe giriştim." diyor.

Fuzuli isminin büyüklüğünü ortaya koyan bu eseri takdirle karşılayan Hakkı Süha, kitapta Fuzuli'nin bütün eserlerinin tahlil edildiğini, Arapça ve Farsça divanlarını ve kitabın, yirmi sene öncesine kadar kimsenin bilmediği *Sıhhat ve Maraz*'ı bile içerdiğinden bahseder. Keork Terzibaşyan, Fuzuli'yi devriyle, muhitiyle, çağdaşlarıyla birlikte tetkik ederek bilgiler vermiştir. Fuzuli ile Francesco Petrarca arasında benzerlik kurmuştur. Birisi Doğu melankolisinin sembolü, diğeri de Batı armonisinin temsilcisidir. Bu açılardan *Lavra* ve *Leyla ile Mecnu*n arasında karşılaştırmalar yapmıştır.

---

[935] Prof. Dr. Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 140.
[936] Seyyah, "Sütunlarda Seyahat: Fuzuli Hakkında", *Vakit*, nr. 4313, 11 Kânunusani 1930.

Hakkı Süha, Fuzuli'nin gazellerinin sadece "eski ve ruhanî bir şarap" zevkiyle okunduğunu; fakat onun eserlerinin bilimsel yönlerden hiç tahlil edilmediğinden yakınır. Bu durum da şairi bütün bir şahsiyetiyle birlikte görebilmenin önüne geçmektedir.

Fuzuli'yle ilgili diğer bir yazıda o döneme kadar nerede olduğu bilinmeyen eserlerinin araştırmalarla ortaya çıkmaya başlamasıyla ilgilidir.[937] Yazıda edebiyatımızın en büyük isimlerinden biri olan Fuzuli; iyi bir eğitim almış, döneminin ilim ve edebiyatına tamamen vâkıf ve eserlerinde devrinin kültürünü kuvvetli bir şekilde yansıtan şair olarak tanıtılır. Fuzuli'ye ait eserlerin isimlerinden Kâtip Çelebi vasıtasıyla haberdar olduğumuz hatırlatılarak o döneme kadar bulunmuş olan 15 adet eseri listelenir. Son günlerde de Arapça şiirleri, *Matlaul'itikat* risalesi ve *Enis-ül-Kalb* adlı manzum risalesinin de nasıl bulunduğu aktarılır.

Umran Nazif [Yiğiter], Fuzuli'nin hayatıyla ve edebî kişiliğiyle ilgili kısa değerlendirmeler yapar.[938] Fuzuli'yi Türk edebiyatının dünya edebiyatına övgüyle gösterebileceği ölümsüz bir şair olarak gösterir. Asıl adının Mehmet olduğunu belirten yazar, şiirlerinde Fuzuli müstear ismini seçme nedenini şu sözlerle açıklar:

> Asıl ismi Mehmet'tir. Mütevazi ve zeki şair Fuzulî (Mahlasını) kabul etmekle, aynı zamanda şiirlerini de hayat sigortasına koymuş oluyor.
>
> Çünkü -Fuzulî: Arapça boş[bo]ğaz demek olduğundan bu kötü ismi kendisine almağa cesaret edecek şair bulunamıyacağından şiirlerinin diğer şiirlerle karışmak tehlikesi kendiliğinden ortadan kalkmış oluyor…

Fuzuli'nin genç yaşında hocasının kızına âşık olduğunu belirtir. Eserlerinde dile getirdiği "aşk"la birlikte ruhanî ve platonik aşkın sembolü olarak tanındığını ifade eder. "İlmsüz şi'r esâsı yok dîvâr kimi olur ve esâssuz dîvâr gayet de bî-itibâr olur." sözlerini aktararak şiirde ilme ne kadar önem verdiğini vurgular. Fuzuli'nin hem âlim hem de doktor olmasının şiirde de ilme değer vermesini sağladığını ileri sürer. Nişancı Mehmet Paşa'ya Evkaf İdaresi için yazılmış bir mektubun konusundan ibaret olan *Şikayetnâme*'sinin yüzyıllar boyunca her canı yanan şikâyetçinin dilinde dolandığının altını çizer.

Hakkı Süha Gezgin, 1937'de neşrettiği yazısında Tahir Olgun'un *Edebiyat Tarihimizde Araştırmalar* adlı esriyle Fuzuli hakkında yeni gerçeklerin ortaya çıktığından bahseder.[939] Fuzuli'yle ilgili son yıllarda ciddi araştırmaların yapıldığını,

---

[937] İmzasız, "Fuzuli'nin Kaybolan Eserleri Bulunuyor", *Vakit*, nr. 5257, 28 Ağustos 1932.

[938] Umran Nazif, "Bizde Yetişen Büyük Adamlar: Fuzuli", *Vakit*, nr. 5665, 15 Birinciteşrin 1933.

[939] Hakkı Süha Gezgin, "Edebiyat: Fuzuli Hakkında Değerli Bir Tetkik", *Kurun [Vakit],* nr. 6821, 5 İkincikânun 1937.

hayatının ve eserlerinin yaşadığı dönemin özellikleri etrafında detaylı bir şekilde incelendiğini belirtir. Buna karşın daha önce ele aldığı Keork Terzibaşıyan'ın *Fuzuli* eserinin en kapsamlı çalışma olduğunu savunur. Tahir Olgun'un da Fuzuli'yle ilgili üç önemli bilgiyi ortaya çıkardığını açıklar:

> 1- "*Bengübâde*" neden bahseder?
> 2- "*Şikâyetnâme*"nin gönderildiği "Nişancı" kimdi?
> 3- "*Leylâ ve Mecnun*" niçin ve kimin namına yazılmıştı?

Tahir Olgun'un kitabından hareketle Hakkı Süha, daha önce *Vakit*'te Umran Nazif'in *Şikâyetname*'nin gönderildiği kişinin Nişancı Mehmet Paşa olduğu bilgisinin yanlış olduğunu açıklar. Edebiyat tarihimizde geçmişten günümüze kadar gelmiş bu yanlışın sebebi 1296'da basılan *Numune-i Edebiyat-ı Osmaniye*'de, Ebüzziya Tevfik'in *Şikâyetnâme*'den aldığı bir parçaya "Bağdat'tan Nişancı Mehmet Paşa'ya" başlığını koyması ve sonrasında gelenlerin bu yanlışı tekrarlamasıdır. Tahir Olgun, *Şikâyetnâme*'nin gönderildiği kişinin Nişancı Mustafa Çelebi olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Hakkı Süha, Fuzuli'nin doğum tarihi hala belirsizliğini korurken Fuzuli'nin "Şii mi? Sünnî mi?" tartışmasının anlamsız olduğunu dile getirir. Onun yaşını tespit edebilmek için de *Beng ü Bâde*'den faydalanılabileceğini öne sürmüştür.

Nedim

18. yy. Divan edebiyatının en büyük isimlerinden biri olan Nedim, *Vakit* gazetesinde Divan şairleri arasında ismi en çok anılan ve öne çıkarılan bir şahsiyettir. Onunla ilgili ilk yazı ölümünün 200. yıldönümünde *Milli Mecmua*'nın düzenlediği anma törenini duyuran kısa bir haberdir.[940] Anma töreninin ardından törene katılan Refik Ahmet [Sevengil] kaleme aldığı yazısında Nedim'i edebiyatımızın "asırların üstünde çınlayan berrak kahkahası, efsanevî his ve hayal âleminin şen sesi" olarak tanımlar. Şairin, Patrona Halil İsyanı sırasında damdan dama atlayıp kaçarken düşüp öldüğünü ve sonrasında parçalanan cesedinin nereye gömüldüğünün bile bilinmediğini aktarır. Karacaahmet Mezarlığı'nın tarihi Çiçekçi Kahvehanesi'nin karşı kısmında tamamen yosun tutmuş bir mezarın Nedim'e ait olduğunun ortaya çıktığını belirtir. Nedim'in mezar taşındaki yazan kitabeyi aktarır:

> Nedim Ahmed Efendi kârı tedris idi rûz u şeb
> Ulûm içre kemâle ermiş idi ol safî-meşreb
> Hitâb-ı irciî erdikde sem'ine deyüb lebbeyk

[940] İmzasız, "Şair Nedim İçin", *Vakit*, nr. 2441, 14 Teşrinievvel 1924.

Kuyub cân u cihânı kıldı kurb-i bâri-yi matlab
Revâ ola düşerse fevtin işbu dua tarih
Nedîm ola nedîm-şâh-ı ceyş-i enbiyâ yâ Rab.
Sene 1143

Anılaşılan şudur ki İhtilal'de damdan düşüp ölen Nedim'in cesedi dostları ve talebesi tarafından gizlice Üsküdar'a geçirilip Karacaahmet'e annesinin yanına defnedilmiştir. Birkaç sene geçip ihtilalin asabiyeti ve şiddeti unutulduktan sonra aynı dostlar Nedim'e bir mezar taşı dikmişler ve kitabesine Nedim'in yalnız müderrisliğine ait evsafını kaydetmişlerdir. Kitabenin nazmının hayat telakkileri, rind Nedim'i iyi adam göstermek kastıyla safî meşrep yapıp çıkmıştır. Nedim'in Üsküdar'da oturmasının ve Üsküdar kadılığı yapmasının kendisine Üsküdarlılarda çok teveccühkâr hisler tevlîd ettiği beyan edilmektedir. Bu hâl yukarıki mülahazaları teyid eder zannolunur.

Refik Ahmet, Nedim'in mezarı başında yapılan törende Üsküdar Selim-i Salis Numune Mektebi öğrencilerinin "şen cıvıltıları"nın da eşlik ettiğini söyler. Nedim'in kabrinde geçirilen dakikaları ziyaretçilerin bir "uhrevî hüzün" olarak değil, toprağın altında yatan Nedim'in asırlardır okurlara verdiği "zevk ve haz şelalesi" olarak hissettiğini vurgular.

Selami İzzet, Kâzım Nami'nin "Nedim şair değil, çapkındır." sözüyle yazarlar arasında başlayan Nedim tartışmasına yönelik kaleme aldığı yazısında, bu değerlendirmeye hiddetlenerek karşı çıkanlara anlam veremez.[941] Tartışmaya son olarak Nurullah Ataç'ın da katılarak "Şair Nedim çapkın değildir!"[942] dediğini aktarır. Nedim'in şiirlerinden parçalar naklederek Nedim'in çapkın olduğunu şiirleri üzerinden ispat etmeye çalışır:

Nedim çapkın değil miydi?
Birden gözüme, Mahmutpaşa kadısının cübbesi uçarak, kavuğu arkada, sevgilisini tenha yollara sürükleyişi geldi:

İznalup cuma namazına deyu maderden,
Bir gün uğrayalım, çarkı sitemperverden
Dolaşıp iskeleye doğru nihan yollardan
Gidelim servirevanım yürü Sadâbada!

Selami İzzet, Nedim'in sadece çapkın değil aynı zamanda âşık da olduğunu ve âşık olmasıyla şiirler yazabildiğini ileri sürer.

Sadri Ertem "Şairlik ve Çapkınlık" başlıklı yazısında Kazım Nami'nin "Nedim şair değil, çapkındır." sözüne karşı çıkarak Nedim'in şairliğinin 1933'te bile hissedildiğini söyler.[943] Nedim'in bütün divanında "ta-i te'nis" kullanmayacak kadar

[941] Selami İzzet, "Sohbetler: Nedim Çapkın Değil mi?", nr. 5652, *Vakit*, nr. 2 Birinciteşrin 1933.
[942] Nurullah Ata, "Münakaşa: Şairlik ve Çapkınlık", *Son Posta*, nr 1141, 27 Eylül 1933. Nurullah Ataç yazısında açıkça "Nedim çapkın değildir!" dememiştir. Nedim'in şiirlerinden yola çıkarak özel hayatında çapkın olduğunda dair çıkarımlar yapmanın yanlış olabileceğini belirtmiştir. "Ben Nedim'in çapkın olmadığını iddia da etmiyorum; ne olduğunu bilmiyorum" sözleriyle düşüncelerini aktarmıştır.
[943] Sadri Etem, "İşaretler: Şairlik ve Çapkınlık", *Vakit*, nr. 5654, 4 Birinciteşrin, 1933.

kadınlara kapılarını kapattığından bahseder. Nedim isminin altında duru bir dil, bir zevk olduğunu ifade eder. Ona göre bu zevk ne sarayın ne de devrin yaşayan ideolojisinde hâkim olan "davanın" zevkidir. Nedim'i tanımak için sarayı değil, 18. yy.da İstanbul'da kendini yavaş yavaş hissettirmeye başlayan orta sınıf halkı tanımak gerekir. Nedim, aristokrasinin içinde yaşamasına rağmen kullandığı dil doğacak olan dünyanın dilidir. Bu dil refah görmeye başlayan burjuvanın dilidir. Zevkten, neşeden, aşktan ve şehvetten bahseden bir dildir. Nedim'i Türk burjuvalarının saray ve saltanat davası önünde "ileri bir müjdecisi" olarak tanımlayan Sadri Ertem; Namık Kemal'in ve Mithat Paşa'nın yapmak istediklerini çok önceden onun yaptığını şu sözlerle aktarır:[944]

> Namık Kemalin politikasını, Mithat paşanın kanununu yapmak istediği hayatı daha samimi, daha derinden, daha öz kaynaklarından yakalamıştı.
>
> Namık Kemal bir devrin cereyanlarını müphem bir surette anmak istiyordu. Halbuki Nedim yakaladığı cereyanı ıstılah perdazlığın taassupla hüküm sürdüğü bir devirde zamanına göre ileri bir şair olarak vuzuhla anlattı.

Nedim'in hece vezniyle yazarak 200 sene önce Türkçeyle güzel yazı yazılabileceğini gösterdiğini anlatır. Ona göre Nedim, dili bir mütercim gibi çevirmiştir. Nedim'in asıl sanat değeri kelimelerin tadını, zevkini, kıymetini bulmasıdır. Nedim, devrinin ileri şairidir. Edebiyatta halka doğru giden cereyanın başarılı bir müjdecisidir. Çünkü halkın hakimiyetini saraya Meşrutiyet kanunlarından daha önce başarılı bir şekilde sokmuştur.

Sadri Ertem'in toplumsal gerçekçi bakış açısıyla diğer Türk edebiyatındaki yazarları değerlendirmesi gibi de bu bakış çerçevesinde Nedim'in değerini ortaya koymaya çalışması dikkate değerdir.

Umran Nazif [Yiğiter], Nedim'in şiirlerindeki unsurlarla ve yaşadığı dönemin hayat manzaralarını şiirlerinde yansıtması bakımından diğer şairlerden ayrı bir yere sahip olduğunu açıklar:[945]

> Nedim, divanını baştan aşağı bürüyen kuvvetli imayelerile [imaleleriyle], şiirlerinin zamanının efkâr ve hissiyatını, menazırını tersim ve terennüm etmesi dolasıyısile diğer divan şairleri arasında hususiyet arzeder… Kâğıthanedeki Sadâbadı, kasrı nişatı, oradaki âlemleri bizlere tanıtan o değil midir?

Yazara göre Nedim'in yaşadığı dönemde, Türklerin ilk defa yüzünü Batı'ya çevirmesi ve matbaanın İbrahim Müteferrika tarafından henüz yeni kurulmaya başlaması Nedim'in devriyle ilgili önemli ipuçları vermektedir. İlk şöhretini Silâhtar

---

[944] Sadri Etem, "İşaretler: Şairlik ve Çapkınlık", *Vakit*, nr. 5654, 4 Birinciteşrin, 1933.

[945] Umran Nazif, "Gençlik: Şair Nedim", *Vakit*, nr. 5658, 8 Birinciteşrin 1933.

Ali Paşa'nın himayesinde kasidelerindeki yepyeni fikir ve hayalleriyle kazanmıştır. Daha sonra Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın himayesine girerek Lâle Devri'ne ulaşmıştır:[946]

> Zekâsile zevk ve safa âleminin şuh bir siması olan Nedim Çırağan safalarına, helva sohbetlerine neşe saçmak, hükümdar saraylarının ziyneti olan bin bir çeşit lâlelere methiyeler ve tarihler düşürmek için 13 sene mütemadiyen koştu durdu.

Umran Nazif, 50 yıllık hayatında *Divan*'ı ve Arapçadan tercüme ettiği *Sahaif'ül-Ahbar* adlı bir tarih kitabı olduğunu belirtir. Son dönemlerinde hece vezniyle de şiirler yazmaya başladığını söyler. Nedim'in Patrona Halil İsyanı sırasındaki kargaşada kaçarken ya da evinde çıldırarak öldüğüne dair iki farklı rivayet olduğunu aktarmıştır.

Niyazi Ahmet Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi" başlıklı yazısında Kağıthane'yi anlattığı bölümde Nedim için Sadabat'ın öneminden şiirlerinden alıntılar yaparak bahseder.[947] "Sadabat kurunun bülbülü" olarak anıldığını belirttiği Nedim'in edebiyatta üstünlüğünü her zaman koruyan şiirlerini Sadabat'tan ilham alarak yazdığını ifade eder. Şiirlerine "Sadabat'ın kokusunu" vermek istediğini söyler. Ona göre, Nedim dünyada Sadabat'tan daha güzel bir yer tasavvur edemez. Sürekli Sadabat'a methiyeler düzer.

Divan şairleriyle ilgili kaleme alınan *Vakit*'teki yazılar 1930'dan sonra görünmeye başlar. Özellikle Fuzuli ve Nedim isimleri üzerinde durulmuştur. Hakkı Süha Gezgin ve Umran Nazif, Fuzuli'yi birçok açıdan ele alarak edebî şahsiyetini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Hakkı Süha Gezgin, Fuzuli gibi büyük bir ismin edebiyat tarihimizde hâlâ tam olarak incelenmemesine yakınmış ve Keork Terzibaşyan'ın Ermenice eseri üzerinden Fuzuli'yi her cephesiyle aktarmaya gayet etmiştir.

Nedim'le ilgili 1930'dan önce 1924'te mezarının bulunduğuna dair Refik Ahmet'in yazısı yayımlanmıştır. 1933'te *Vakit* gazetesinde Nedim ismi gerçek anlamda tartışılmaya başlanır ve aynı zamanda edebî şahsiyeti de ortaya konmaya çalışılır. Nedim'le ilgili yazılarda şairin daha çok şen, şakrak, çapkın, âşık gibi nitelikleri ön plana çıkarılmıştır. Nedim'le ilgili en detaylı, en objektif

---

[946] Umran Nazif, "Gençlik: Şair Nedim", *Vakit*, nr. 5658, 8 Birinciteşrin 1933.

[947] Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: Sadabat ve Bülbülü Şair Nedim", *Kurun [Vakit]*, nr. 6178, 22 Mart 1935.

değerlendirmeler yine Sadri Ertem tarafından dile getirilmiştir. Nedim'in hayatla iç içe olmasına ve tamamen insanî hisleri aktarmasına işaret etmiştir.

3. Tanzimat Dönemi Şair ve Yazarları

Şinasi

Vakit gazetesindeki edebiyat tarihimizi değerlendiren yazılarda Şinasi'den genelde birkaç cümleyle bahsedilse de sürekli olarak kendisi takdir edilmiş ve Tanzimat sonrası edebiyatımızın şekillenmesinde rolü olan en önemli şahsiyet olarak gösterilmiştir. Bu düşüncelere örnek olarak *Rıza* Tevfik [Bölükbaşı], Tanzimat edebiyatının hedef olarak koyduğu sade bir Türkçe kullanma fikrinin Şinasi'ye ait olduğunu söyler.[948] Şinasi, bu hedef doğrultusunda tamamen Türkçe yazdığı örnekler vermiştir. Aynı zamanda "gazeteci lisanını ihdas" eden de odur. Bu özellikleriyle Şinasi bir temizleyici ve sadeleştiricidir.

Yusuf Ziya [Ortaç], Şinasi'nin Ayaspaşa'daki mezarının üzerine apartman yapılmasını haber verdiği yazıda Şinasi'nin sadece edebiyatımızda değil tarihimizde de ilklerin adamı olduğunu ortaya koyar.[949] Osmanlı Rus Savaşı'nda şehit düşen adsız bir babanın ve Esma Hanım adında "uyanık ve ileri ruhlu" bir annenin oğlu olarak Şinasi'nin Avrupa'da eğitim görmüş ilk sivil talebe olduğunu aktarır. Ona göre Şinasi, ilk başmuharrir, ilk Türkçe piyes yazarıdır. Vatan ve millet uğruna ilk yemini eden ve ilk kez "reisicumhur" tabirini kullanandır. "Padişah ihsanını" reddeden ilk kişidir. Medeniyetin bir din olduğuna ilk inanan ve "resul" kelimesini ilk kez din dışında kullanan yazardır. Taasubun en büyük düşmanı olan ve taassubu en büyük dert olarak gören ilk kişidir. Dil ve edebiyat açısından yenilikler icat eden bir müceddittir. Saydığı bütün bu özelliklere rağmen Şinasi'nin mezarının üzerine bir türbe, kubbe, kitabe yerine apartman yapılmasının Şinasi'ye büyük bir hakaret olduğunu vurgular.

Orhan Okay'ın da belirttiği gibi aslında didaktik ağırlığı ile büyük bir yazar, özellikle usta bir şair hiç olmayan Şinasi Batılılaşma devrimizin başlangıcı için birtakım ilklerin insanı olmak bakımından önemlidir.[950] Bu açıdan bakıldığında Yusuf Ziya'nın "ilk"lere temas etmesi Şinasi'nin edebiyat tarihimiz açısından önemini ortaya koyan özelliğidir.

---

[948] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (Rıza Tevfik Bey'de İki Gün), *Vakit*, nr. 52, 12 Kânunuevvel 1917.
[949] Yusuf Ziya, "Akisler: Şinasi'nin Mezarı", *Vakit,* nr. 5146, 9 Mayıs 1932.
[950] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.52.

1932'den sonra başlayan öz Türkçe hareketleriyle Şinasi yeniden gündeme gelir. İmzasız olarak kaleme alınan yazıda Şinasi'nin bir yol gösterici olarak yazılarında kullandığı Türkçeden takdirle bahsedilmektedir:[951]

> Tanzimat edebiyatımızın başı ve başlangıcı Şinasi Efendi, fikir âlemimize yeni bir yol gösteren, memlekette düşünme ve duyma faaliyetinin istikametini değiştiren ve bize birçok yenilikler getiren bir adamdır. Şinasi divanını karıştıranlar orada bazı şiirlerin baş taraflarında şu kelimeleri görürler: "Safi Türkçe".
>
> Öz Türkçe şiir yazmayı haklı olarak övünülecek bir şey sayan ve bununla iftihar eden Şinasiyi hürmetle anıyoruz. Aşağıdaki beyitler Şinasi divanındandır:
>
> Eşi yok bir güzeli sevdi, beğendi gönlüm,
> Kıskanır kendi gözümden gene kendi gönlüm.
> ***
> Bağrım ezmez mi süzüldükçe o baygın gözler
> Beni imrendirir ağzındaki tatlı sözler.
> ***
> Gören saçın arasından yüzün parıltısını
> Sanır ki kare bulutun içinde gün doğmuş.
> Yanında kan ile yaş içre kaldığım görüp el
> Demez mi kim birini su kızı suya boğmuş.

Hakkı Süha [Gezgin], 1935'te neşrettiği yazısında Şinasi'nin mezarının kaybolup gitmesine kahrolur.[952] Edebiyatımızda hep yenilikleriyle iz bırakan bir isim olarak tanımladığı Şinasi'nin annesine gönderdiği bir mektubu hatırlar. Bu mektupta Şinasi, babasının kemiklerini getirteceğini ve bir aile mezarlığı ayarlayarak türbe yaptıracağından bahseder. Hakkı Süha, bütün sevdiklerini "bir ölüm çatısı altında" toplamak isteyen Şinasi'nin dünyada bir mezarının bile kalmadığını üzülerek dile getirir. Ona göre, Ebüzziya Tevfik olmasa kimsenin onun ölümünden bile haberi olmayacaktır. Tarihimizde yeni bir çağı başlatan ve "yeni kafada adamlar" yetiştiren böylesine değerli bir insanın mezarsız kalması kendi adımıza bir utanç kaynağıdır.

1938'de kaleme aldığı yazısında Şinasi'ye bir mezar yaptırılmasını ister.[953] Yıllardır Şinasi'nin tarihimizde ve edebiyatımızdaki büyüklüklerinden bahsedildiğini; fakat "insan Şinasi"den bahsedilmediğini dile getirir. Şinasi'nin insanî yönünün edebiyat tarihlerimizde bile yeteri kadar incelenmediğinden yakınır. Bu sebeple Şinasi isminin büyüklüğü ülkemizde yeterince anlaşılamamıştır. Geçmişten günümüze Şinasi'ye yeteri değerin verilmediğini şu sözlerle aktarır:

> Şinasinin, "Hacı İbrahim Efendi"ler çağında hoş görülmemesi yadırganmaz. Türk topraklarına saray ve saltanat hâkim olduğu günlerde

[951] İmzasız, "Şinasi'de Öz Türkçe", *Vakit*, nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.
[952] S. Gezgin, "Gezintiler: Zavallı Mezarsız Şinasi!", *Kurun [Vakit],* nr. 6193, 6 Nisan 1935.
[953] Hakkı Süha Gezgin, "Fikir Meseleleri: Şinasiye Bir Mezar Yapalım", *Kurun [Vakit],* nr. 7225, 23 Şubat 1938.

> Cumhuriyetten bahseden bir adama elbette el uzatan bulunmazdı. Cihangirin bir köşesinde ölen Şinasiye, bir cenaze alayını bile çok gördüler. Sessiz sadasız gömüldü. Eğer rahmetli "Ebuzziya Tevfik"in meşhur makalesi de yazılmasaydı, nereye gömüldüğünü de öğrenmiyecektik.
>
> Öğrenmiyecektik dedim. Bu sözü yazınca, yüzümde acı bir şamar yanması duyar gibi oldum. İçimde zehir gibi bir ses:
>
> -Öğrendik te sanki ne oldu? Eskiler ona cenaze yapmamışlardı, biz de mezarsız bıraktık, kimin kime ve ne demeğe hakkı var?

Yazar, Şinasi'nin mezarının üzerine yapılan apartmanların bahçesinden bir avuç toprak alınarak yeni bir mezar yapılacak mezarının temeline konulmasını teklif eder.

Namık Kemal

Namık Kemal de tıpkı Şinasi gibi sürekli *Vakit*'te adı geçen bir şahsiyettir. Hakkında tespitler yapılmıştır. İlk olarak Ruşen Eşref'in *Vakit*'te devrin edebiyatçılarıyla edebiyatımız hakkında yaptığı söyleşilerde Namık Kemal ismi sürekli dile getirilmiştir. Bu söyleşilerin ilkinde Nigâr Hanım [Nigâr binti Osman], Namık Kemal'i edebiyatımıza "vatanseverliği" ve "yeni bir üslup" getirmesi bakımından ayrı bir yere konumlandırır.[954]

Bu söyleşi serisinde Rıza Tevfik [Bölükbaşı], Nigâr Hanım'ın da belirttiği Namık Kemal'in edebiyatımıza getirdiği yeni üsluba değinmiştir.[955] Ona göre Namık Kemal, Şinasi'ye güç ve kuvvet getiren kişidir. Şinasi, edebiyatımızda yapmak istedikleri için Namık Kemal gibi "acar" bir kişiye, "âteşîn bir ruh"a ihtiyaç duymuştur. Namık Kemal de işte böyle bir zamanda ortaya çıkarak Şinasi'nin ve Abdülhak Hamit'in etkisinde sanatını geliştirdiğinden bahseder:

> Kemal, zamanına göre büyük ve iyi biçilmiş, hatta pek muhteşem bir nesir icat etmiş olduğu halde Şinasi'nin hatırına gelen fikri bizzat düşünememişti, o fikri ondan aldı. Nitekim ikinci bir devre-i tekâmüle Hamit'in tesiriyle girerek şiirini de düzeltti, yoksa Hamit'le temas edinceye kadar, yani Vaveylâ'yı yazıncaya kadar işte Fehimlerin, Nâilî-i Kadîmlerin, Nef'îlerin az çok mukallidiydi.

Samipaşazade Sezai'nin de Divan edebiyatı ve Tanzimat Dönemi edebiyatıyla ilgili düşüncelerini aktarırken üzerinde en çok durduğu isim Namık Kemal olmuştur.[956] O da daha Rıza Tevfik gibi Namık Kemal'in "âteşîn bir ruh" halinde edebiyatımızda yaptıkları üzerinde detaylı bir şekilde durmuştur. Onun Batı'yı gördüğünü ve Batı edebiyatının gerçekleriyle tanıştıktan sonra "hakikate temas

---

[954] Ruşen Eşref, "Nigâr Hanımefendi'de Bir Gün", *Vakit*, nr. 48, 8 Kânunuevvel 1917.

[955] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (Rıza Tevfik Bey'de İki Gün), *Vakit*, nr. 52, 12 Kânunuevvel 1917.

[956] Ruşen Eşref, "Samipaşazâde Sezai Bey", *Vakit*, nr. 97, 26 Kânunusani 1918.

etmeyen" Divan edebiyatını değiştirmek için nasıl çabaladığını detaylı bir şekilde açıklamıştır. Batı edebiyatından tanıdığı şiirlerin, romanların, tiyatroların, vatan fikrinin onun çabalarıyla edebiyatımıza girmesinden ve Namık Kemal'in kendi üzerindeki etkisinden bahseder:

> -Efendim, düşünün bir kere Avrupa'da o zamanlar romantikler fevkalâde rağbette, Hugo'lar, Lamartine'ler, Vigny'ler aşkı terennüm ediyor, ihtirasatı terennüm ediyor, vatanı terennüm ediyor. Bizde ise hâlâ bir şeyler yok. Kemal Bey gibi cevval bir adam tabi bu mahrumiyete katlanamazdı. Onun için var kuvvetiyle çalıştı. Ve tabi böyle müthiş eksiklikleri imlaya uğraşan bir müceddid saf bir lirik olamazdı. Onun yetiştiği zaman, onu böyle cevval, âteşîn, her meseleyi kurcalar bir adam haline koymuştu. Biliyor musunuz, ben Kemal kadar da bizim Hamit kadar da yaşlı değilim. Bu anlattığım teceddüt hareketi vuku bulmakta iken ben on yedi on sekiz yaşındaydım. Ve Kemal Bey'i o sırada tanıdım. Kendisini ziyarete gittim. Hani kitaplarda filan yazarlar a, büyük adamın huzuruna gidince yüreği çarpmış diye! İşte ben Kemal'i gördüğüm zaman kendimde, hiç mübalağasız söylüyorum, öyle bir heyecan duydum ve elini öptüm. Bence Kemal'in dehâsı da Türk'tür, nakîseleri de Türk'tür. Onda bir cihangirlik vardı, kendisine ecdadından intikal eden bir cihangirlik vardı. İşte onun âlem-i edebiyatta kopardığı fevkalade fırtına esnasında idi ki ben de edebiyata girdim. Benim muhakematım filan o vakitler tekmil Kemal Bey'di.

Süleyman Nazif, söyleşide Namık Kemal'le ilgili olumsuz gördüğü noktalara değinmiştir.[957] Namık Kemal'in Doğu tarzında yazdığı dönemlerde şiir sahasının en büyük isimlerinden biri olduğunu ileri sürer. Ona göre, Şinasi'nin Namık Kemal'deki Doğu tarzında güzel söyleme ve yazma becerisine Batı fikirlerini aşılaması hiç iyi olmamıştır. Bunun üzerine Namık Kemal, Abdülhak Hamit'i taklit etmeye çalışınca değeri düşmüştür. Tiyatro ve eleştiri yazılarına bakılınca Namık Kemal "mutavassıt dereceyi" bile tutturamaz. Kemal, "zatı âsârından ve âsârı zatından" büyük bir zirvedir.

Hamdullah Suphi [Tanrıöver] edebiyatı "bir iman", "bir aşk" ve kutsal bir kudret olarak tanımlar.[958] Edebiyatın bu çeşitli ve değişik kuvvetlerini en iyi temsil eden kişi olarak Namık Kemal'i gösterir. Övgü dolu sözlerle onu "en büyük millî dehâmız" olarak tanımlar. Çocukluğunda kendisine "yüksek, asil şeylerin sevgisini", memleket aşkını, zulme karşı başkaldırmanın zevkini öğreten kişinin Namık Kemal olduğunu özellikle vurgular.

Ali Haydar Emir "Son İnkılap Asrında Mektep ve Edebiyat"[959] başlıklı yazısında Namık Kemal'i tek başına üç dört asırlık eski edebiyatı tahrip eden bir kişi olarak tanımlar. Buna karşın eski tarzın "bazı muktezalarıyla malul" olması onun ufkunun genişlemesini engellediğini söyler. Bu durum da Namık Kemal'i Osmanlı

---

957 Ruşen Eşref, "Süleyman Nazif Bey", *Vakit*, nr. 105, 3 Şubat 1918.

958 Ruşen Eşref, "Hamdullah Suphi Bey 1", *Vakit*, nr. 128, 26 Şubat 1918.

959 Ali Haydar Emir, "Son İnkılap Asrında Mektep ve Edebiyat", *Vakit*, nr. 2693, 27 Haziran 1925.

hanedanının etrafında toplanmış bir Müslüman Türk hürriyeti fikrine götürmüştür. Ali Haydar Emir'e göre "İslamcılık, Türk ve hürriyet" fikirlerini birbirine muhalif olan ve tek bir yerde toplanamayacak fikirlerdir.

1932'den sonra Namık Kemal yeniden *Vakit*'te gündeme gelmeye başlar. Bu tarihten sonraki yazılarda Atatürk ilkeleri doğrultusunda genel olarak Namık Kemal'in "inkılapçılığı" üzerinde durulmuştur. Bu tarihlerde ilk olarak Namık Kemal'in ideolojik kişiliğiyle ilgili bir değerlendirme Sadri Ertem tarafından yapılır.[960] Sadri Ertem yazısında Kerim Sadi'nin [Ahmet Nevzat Cerrahoğlu] neşrettiği *Tarihin Materyalist Telâkkisine Göre Namık Kemal* adlı küçük kitabındaki görüşlerini nakleder. Kerim Sadi kitabında Namık Kemal'i Tanzimat'tan sonra meydana gelmeye başlayan burjuva sınıfının temeli olarak göstermiştir. Ondaki "vatan" kavramı bu zümrenin ideolojisini temsil etmektedir ve Namık Kemal, bir "burjuva inkılapçısıdır." Sadri Ertem bu görüşlere *Hürriyet Kasidesi*'nden bir parça naklederek kısmen katılır:

> Namık Kemal hakikaten Türk burjuvasının inkılâpçısı mıdır?
> Bir bakıma göre evet.
> Çünkü kanunu esasî istiyor.
> Meşrutiyet inkılâpçısıdır. Meclisi meb'usanın toplanması onun için bir gayedir.
> Hülâsa hürriyet…
> Ne efsunkâr imişsin, ah, ey didar[-]ı hürriyet
> Esiri aşkın olduk, gerçi kurtulduk esaretten
> Mısralarıyle Robespierre'in (je suis esclave de la liberte) sözünü anlatan Namık Kemal görünüşte bir Burjuva inkılâpçısıdır.

Sadri Ertem, Namık Kemal'in temsil ettiği inkılap fikirlerinin memleketin içinden gelen bir yerli burjuvazinin amaçlarıyla uyuşmadığından bahseder. Yerli burjuvazinin amaçlarının aslında Türkiye'yi sömürgeleştirmek isteyen Batılı devletlere ait olduğunu iddia eder. Ona göre Namık Kemal'in hürriyetçiliği ve meşrutiyet anlayışı, "Osmanlı milleti (ütopisi) [ütopyası]" yerli burjuvayla ilgilenmemiştir. Doğrusu ortada sanayileşen bir dünya karşısında Türk burjuvazisi yoktur. Olmayan bir şeyin müdafaası da hayalden başka bir şey değildir. Bunun için Namık Kemal, "Osmanlı hürriyeti" fikrini terk etmiş ve "İslam ümmeti" anlayışına yönelmiştir. Bu da "hulyaî ilerinin hulyaî bir ricati" olmuştur.

Sadri Ertem, "İki Cins Edebiyatın Döğüşmesi" başlıklı yazısında ferdiyetçi ve toplumsal edebiyat anlayışlarını karşılaştırır. Namık Kemal'in yaşadığı devirde

[960] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Namık Kemalin Hatası", *Vakit*, nr. 5139, 2 Mayıs 1932.

değişen hayat anlayışıyla birlikte nasıl "sosyal bir tezin dili" haline geldiğini şu sözlerle açıklar:[961]

> Halbuki Namık Kemal devrinde insan kafası yeni bir dava arkasındadır. Yeni doğan dünyayı izah zarureti vardır. Bu davaya mümkün olduğu kadar cevap vermek istiyen Namık Kemal sosyal bir tezin dili olmuştur. Namık Kemal sosyal tez söyliyecekti. Çünkü Türk cemiyeti artık felsefesini, dünyayı görüş tarzını değiştiriyordu. Eğer böyle olmasaydı Namık Kemal gazel, mey ve mahbup sofrasında kalacaktı.

Bir başka yazısında Namık Kemal'le ilgili düşüncelerini aktaran Sadri Ertem, "Namık Kemal'i ne çabuk unuttuk?" diye sorarak Namık Kemal'in ideolojisi yönünden bu soruya cevaplar vermeye çalışır. Öncelikle Namık Kemal'in tarihimizde ve edebiyatımızda yaptıklarını özetler:[962]

> Namık Kemal bir iktisadî yapının sanat ve şiir halindeki in'ikâslarını söyledi. Bu in'ikas Türkiyenin iktisadî temellerinden gelen çatırtıdan değildi. Namık Kemal garbî Avrupada kurulan ve canlanan iktisadî hayatın akisleri olan kanunları, nizamları muhayyel bir vatan hasretile tasavvur ediyordu. Bu vatan Türk toprakları değildi. Nitekim Namık Kemalin "Osmanlıları", "Hürriyet"leri kapitalin en olgun devrine gelmiş bir cemiyet ideolojisi idi.
>
> Namık Kemal henüz kapitalis[t] rejimine girmemiş bir cemiyette, müstakbel kapitalizmin mübeşşiri oldu. Fakat onun tasavvur ettiği "Osmanlı"nın ve "kanunu esasî"nin yaşaması mümkün değildi.

Sadri Ertem bu sebepler yüzünden Namık Kemal'in Türk aydınları arasında ütopyaya gönül veren bir kişi olarak kaldığını ileri sürer. Toplumun ve toplum hafızasının ütopyalara değil hayata ve gerçeğe önem verdiğini belirten yazara göre Namık Kemal bu nedenlerle günümüzde çabuk unutulmuş bir şahsiyettir.

Sadettin Nüzhet [Ergun]'in 1933'te yayınladığı *Namık Kemal* adlı eserinden hareketle Sadri Ertem üç nesil üzerinden Namık Kemal'e bakış açısını aktarır.[963] Öncelikle Süleyman Nazif'in Namık Kemal'i "bir put, bir mabut" saydığını, onun ruhundan ilham alarak yazdığını söyler. Onun vatan tezine hayrandır ve vatan Namık Kemal demektir. Sadri Ertem bu görüşün nedenlerini açıklar:

> Namık Kemal 1876 kanunu esasisini bir dek ile ortadan kaldıran ve emsalsiz istibdadı ile memleketi kasıp kavuran Abdülhamite karşı milletin bir nevi aksülamelini ifade ediyordu. Abdülhamite karşı duyulan kin Namık Kemale muhabbet şeklinde tecelli ediyordu. 1876 hürriyet havasını benimseyen nesil onu bir put telâkki etmekte haklıydı.

Sadri Ertem'e göre Şahabettin Süleyman ise İstibdat Dönemi'nde sosyal hayata gözlerini kapatmıştır. Bütün değerleri kendi zevkleri adına "istismar" etmiştir.

---

[961] Sadri Etem, "İşaretler: İki Cins Edebiyatın Döğüşmesi", *Vakit*, nr. 5548, 21 Haziran 1933.

[962] Sadri Etem, "İşaretler: Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret Ütopi İçinde İdiler", *Vakit*, nr. 5376, 26 Kânunuevvel 1932.

[963] Sadri Etem, "İşaretler: Üç Nesle Göre Namık Kemal", *Vakit*, nr. 5663, 13 Birinciteşrin 1933.

Şahabettin Süleyman, Namık Kemal'in sanatını anlamamıştır ve kendi hayatını ve içinde yaşadığı zümrenin hayatını içeren bir sanat görüşünü kendi üstüne bir "örtü gibi" çekmiştir ve Namık Kemal'i "sanat için sanat" anlayışına kurban etmiştir.

Saadettin Nüzhet'in Namık Kemal'i gerçek bir insan gibi tetkik ettiğini belirten Sadri Ertem, onu objektif bir şekilde edebî, siyasî, sosyal açılardan değerini ortaya koymaya çalıştığını ifade eder. Namık Kemal gibi bir ismin hisle değil akılla tetkik edilmesi gerektiğini vurgular.

1938'de Rüştü Şardağ, Namık Kemal'i hayatı ve eserleri bağlamında değerlendiren bir edebî portre kaleme almıştır.[964] Namık Kemal'i küçük çocukların ve ihtiyar kadınların bile tanıdığı, Anadolu'nun en temiz evladı, İstanbul'un "en erkek ve mert hemşerisi" olarak tanımlar. Ona göre Namık Kemal gürültücü; ses, hareket ve heyecanı seven; hırslı ve asabî bir insandır. Rüştü Şardağ, kişilik özelliklerinin eserlerine nasıl yansıdığını şu sözlerle aktarır:

> Bunlar iş sahasında, aktif birer rol sahibi olabilirler; fakat sanat ve edebiyata girince… İşte "Cezmi!" bu koca kahraman romantiktir. Binaenaleyh hep iyi ve yalnız güzel ve sadece galip… Fakat yürürken, mahmuzlarının şıkırtısı, atlı iken hayvanının nalları ve kişnemesinin gürültüsüne ne dersiniz? Hele o boğulurken sudan kurtulan Şii çocuğile beraber batıp çıkışını? Dalgaların sahili dövüşünü, onları tokatlayışını roman kulaklarınıza kadar duyurmuyor mu?
>
> Şahın karısındaki kin, görümcesinde, inatlı çırpınışlar içinde beliren mukabele arzusu… Sonra sonra, zavallı Ali Beyin bir iftira yüzünden (Dilaşub)a bağırışı, hep ses, tokat, homurdanma, diş gıcırtısı halinde kulaklarımda yankılanıyor. (…)
>
> Cümleler, kelimeler ve harfler bile bu hırçın ruhun akislerile dolu. Kin ve hırs onun edebiyatına girince samimiyeti, sadeliği hepsini, hepsini süpürdü.

Eserlerinde bu özelliklerle birlikte Namık Kemal'in sanat ve edebiyat alanında "elle tutulur" bir şekilde bırakmak istediği güzel ve iyi konuların önceden "tembihliymiş" gibi sayfaların arasında kendini kuvvetli bir şekilde hissettirdiğini belirtir. Onun sürekli olarak ilahî bir varlık gibi görülmesinin haksızlık olduğunu düşünerek insanî taraflarına da değinir. Bütün idealistçe mücadelelerin arasında "insanî hodgâmlığını" da düşündüğünü, saray bütçesinden maaş aldığını, âşık olmuş olabileceğini eserlerinden örnekler vererek açıklamaya çalışır.

1938'de Cumhuriyet'in 15. yılında neşredilen imzasız bir yazıda Namık Kemal, günümüzde hayatta olsa Cumhuriyetçi olacağı iddia edilir.[965] Namık Kemal'in inkılaplar tarihinde vatanın ve hürriyetin "en ateşli bir dili" olarak yaşadığı söylenir.

---

[964] Rüştü Şardağ, "Edebî Portreler: Nâmık Kemal", *Kurun [Vakit],* nr. 7431, 17 Eylül 1938.

[965] İmzasız, "Namık Kemal Sağ Olsaydı, Cumhuriyetçi Olacaktı", *Kurun [Vakit],* nr. 7473, 29 Teşrinievvel 1938.

Yazıya göre eserlerinde her ne kadar günümüzde "mürtecilik" olarak görülen hilafet, İttihad-ı İslâm, Saltanat ve Osmanlılık taraftarı olsa bile bütün bunlar onun gerçek bir "inkılapçı" olduğu gerçeğini değiştiremez. Yaşamış olsa Atatürk'e Abdülhak Hamit gibi "kucağını açacak", ona fikirler verecek kişilerin başında olacaktır. Namık Kemal'in cumhuriyet için çalıştığına dair elde herhangi bir kanıt yoktur; fakat cumhuriyete inandığını görmek için *Usul-ü Meşveret Hakkında Mektuplar*'daki satırlara bakmak yeterlidir:

> "Halkın hâkimiyete hakkı tasdik olunduğu surette cumhur yapmaya da istihkakı itiraf olunmak lâzım gelmez mi?" demek, ne demek? O hakkı dünyada kim inkâr edebilir? İslâm iptidai zuhurunda bir nevi cumhur değil mi idi? Biz de cumhur yapmaya imkân olmamakla hak batıl olmuş demek değildir.

50. ölüm yıldönümünde kaleme aldığı yazısında Hakkı Süha Gezgin, Namık Kemal'i Türk diline vatan ve millet kavramlarıyla birlikte bunların sevgisini de aşılayan "ruhları, alevden bayrağı altına toplayan" tarihimizdeki en güzel örneklerden bir şahsiyet olarak gösterir. Zamanla unutulup gittiğini belirterek İslamcı, Saltanatçı ve Osmanlıcı olarak eleştirilmesini haksız bulur. Onun Osmanlı sözüyle Türklükten bahsettiğini eserleriyle açıklar:[966]

> Namık Kemal, "Yavuza" hayran bir kahramandı. Onun seferlerini, fetihlerini övdü. Hem bu medihlerine, bir destan şekli verirken Omirüs [Homeros] kadar, Firdevsî kadar samimî idi.
>
> "Barakai zafer"de Fatih için de ayni gürleyiş duyulur. Onun kamusunda "Osmanlı" sözünün Türkten başka manası yoktur. Zaten Osmanlıca adlı bir âşuresi nasıl yok idiyse, Osmanlı diye bir insan beşibiryerdesi de yoktu.
>
> Eserlerinde bir tek yabancı isim geçer mi?
>
> Türklüğü Osmanlılıkla beraber başlanır diyenler, "Celâleddin Harzemşah"tan olsun ibret almalı değiller miydi?

Namık Kemal'in şair, nasir, münekkit, tarihçi, tiyatrocu, idareci olarak birçok alanda başarılı eserler ortaya koyan bir şahsiyet olduğunun altını çizer.

Ziya Paşa

Şinasi'yle Namık Kemal arasında Tanzimat Edebiyatı'nın belli başlı özelliklerini sanatında toplayan Ziya Paşa; fikren Batılı bir edebiyatı arzularken, duygu yönüyle yerli kalmaya özen gösteren bir şahsiyettir.[967] *Vakit* gazetesinde Ziya Paşa'yı tanıtan ilk müstakil yazı; onu gençlere tanıtmak amacıyla hayatından ve fikirlerinden kısaca bahseder.[968] Yazıya göre Ziya Paşa, Tanzimat'ın getirdiği Batılı olma ve

[966] Hakkı Süha Gezgin, "Namık Kemal", *Kurun [Vakit]*, nr. 7506, 3 Birincikânun 1938.
[967] Doç. Dr. Önder Göçkün, *Ziya Paşa*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İzmir, 1987, s. 13.
[968] İmzasız, "Büyük Adamlar: Ziya Paşa", *Vakit*, nr. 5415, 5 Şubat 1933.

Türkiye'de bir Osmanlı milleti yaratma gibi fikirler içinde yetişmiştir. İlk tahsilinde tamamen "şarklı terbiyesi" alan Ziya Paşa daha sonra ülkede "parlamento hayatını" kurmak isteyen Jön Türklere katılmıştır. Namık Kemal'le birlikte Avrupa'ya kaçarak hürriyet mücadelesini sürdürmüştür. Osmanlıcılık fikrinin Türkiye'deki bütün milletleri birleştirerek bir amaç haline gelmesini isteyen Namık Kemal, bunun için gazeteci kimliği altında sarayla mücadele etmiştir. Bu devirde en çok etkilendiği isim Jan Jack Rousseau'dur. Ziya Paşa, Osmanlıcılık fikrinin iflas etmesiyle birlikte Namık Kemal'den fikir anlamında ayrılarak Türk milliyetçiliğini "müphem" bir şekilde hissetmiştir:[969]

> Ziya Paşa Namık Kemalin duyamadığı bir âlemi hissetti. Bu âlem Türk âlemi idi. Ziya Pş. Türk milliyetçiliğini pek müphem bir surette hissetti.
>
> Bazı yazılarile Türk milliyetçiliğine işaret etti. Ziya Paşa yaşadığı devirde tam hakikati bulabilecek bir vaziyette değildi.

19. yy.da Türk edebiyatında ve Türk siyasî hayatında bir "merhale" olan Ziya Paşa'nın, Tanzimat ricali arasında Türk milliyetçiliği gerçeğine en çok yaklaşan isimlerden biri olduğu iddia edilir.

Adana'da 1933 yılında ölüm yıldönümü dolayısıyla yapılan anma törenlerini aktaran haberde Ziya Paşa'nın 1825'te İstanbul'da doğduğu ve 1880'de Adana'da valiyken vefat ettiği belirtilir.[970] Nazımlarının şekil itibarıyla eskiye bağlı kalmakla beraber nesirde edebî yeniliği meydana getirenlerin başında gösterilir. Türkçenin, Arapça ve Farsçanın etkisinden kurtulması için çalıştığından bahsedilir. Adana'da gün boyu okullarda ve Halkevleri'nde yapılan anma törenleri ayrıntılı bir şekilde dile getirilmiştir.

Recaizade Mahmut Ekrem

Ruşen Eşref [Ünaydın]'le olan söyleşisinde Samipaşazade Sezai, Recaizade Mahmut Ekrem'den övgü dolu sözlerle bahseder. Zamanın edebiyatına büyük hizmet edenlerden biri olarak gördüğü Recaizade Mahmut Ekrem kadar edebiyatın ruhundan anlayan başka birini tanımadığını belirtir. Tevfik Fikret ve Halit Ziya'yı keşfeden kişi olarak gösterdiği Ekrem'in Namık Kemal'den daha iyi bir şekilde edebiyatı anladığını dile getirir:[971]

> Sonra mesela Paul Bourget'yi yeni yeni eser yazmağa başladığı zaman "Bu adam fena değil ama üslubu o kadar büyük bir üslup değil" diye o söylemişti.

---

[969] İmzasız, "Büyük Adamlar: Ziya Paşa", *Vakit*, nr. 5415, 5 Şubat 1933.

[970] İmzasız, "Ziya Paşa İçin Adana'da Yapılan İhtifal", *Vakit*, nr. 5522, 26 Mayıs 1933.

[971] Ruşen Eşref, "Samipaşazade Sezai Bey", *Vakit*, nr. 97, 26 Kânunusani 1918.

> Sonra sonra Avrupa'ya gittiğim zaman salahiyettar adamlardan Paul Bourget hakkında aynıyla üstadın fikrine tevafuk eden fikirler işittim. Edebiyatı Ekrem, Kemal'den daha iyi anlardı. Oo, şüphe yok! Onun bir eseri beğenmesi, onun bir edebî takdiri, sahihen eserin muvaffak olmasını temin ederdi. Bence o kadar emin bir zevki vardı. Şüphe yok, kanâat-i tâmmem vardır…

Samipaşazade Sezai'nin, Ekrem'in edebiyatı çok iyi anladığına yönelik düşüncelerine hak veren Süleyman Nazif, Ekrem'i "Nijad" şairi olması itibarıyla özellikle sevdiğini belirtir.[972] Buna karşın *Talim-i Edebiyat*'ı yazmasını takdir etmez. Ona göre edebiyat yalnız örneklerinden meydana gelir, kuralları yoktur.

1920'de Recaizade Mahmut Ekrem'in 7. ölüm yıldönümü münasebetiyle imzasız olarak neşredilen yazıda hayatından ve eserlerinden bahsedilerek Veliaht Abdülmecid'in onun hakkındaki sözleri aktarılmıştır. Babası Recai Efendi ve ağabeyi Celal Bey'in etkisiyle edebiyat sahasında yer almaya başlaması şu sözlerle nakledilir:[973]

> Vaktinde Takvimhâne-i Âmire nazırı olan Recai Efendi'nin mahdumu olan Ekrem Bey edebiyata henüz pek genç iken adeta sevk-i tabii ile intisab etmiştir. Pederi ile biraderi Celal Bey'de meşhur olan zevk ve sanat ve bedayi'in henüz çocukluğu avânında inkişaf bulması kendisinde bu hususta bir istidad-ı ırsî bulunduğunu göstermiştir. Şair bu tesir-i ırsî ile daha on altı yaşında iken yazdığı şiirlerin bir kısmını bilahare (*Name-i Seher*) unvanıyla neşreylemiştir. Ekrem Bey gençliğinde Fransızca lisanını tahsil ederek Garb edebiyatını tetkik ve tetebbu' etmiş olduğundan Garb usul ve tarz-ı tefekkürünün memleketimize ithal hususunda himmetleri görülen erbab-ı edeb arasında mühim bir mevki'i ihraz eylemiştir.

Edebî hayatında ilk önemli eseri üç ciltten oluşan *Zemzeme*'dir. Edebiyatımıza en büyük katkısının senelerce Mekteb-i Mülkiye ve Mekteb-i Sultanî'de hocalık yapmasının bir sonucu olarak kaleme aldığı *Talim-i Edebiyat* olduğu belirtilir. Servet-i Fünun'un "ilk nazariyatı" bu eserle birlikte ülkedeki gençlere "telkin" edilmiştir. *Naçiz*, *Mes Prisons*, *Atala* Batı'dan tercüme eserleridir. *Tefekkür*, *Takdir-i Elhan*, *Şemsa*, *Pejmürde*, *Muhsin Bey*, *Araba Sevdası*, *Nijad-Ekrem* gibi eserleri de kendi duygu ve düşüncelerinin ürünleridir. Aynı zamanda edebiyatımızın geleceğine yol verme anlamında en büyük hizmetinin Tevfik Fikret'i Servet-i Fünun dergisinin başına getirmesi ve gençliği bu dergi etrafında toplaması olduğu özellikle vurgulanır. Yazıda "Ah Nijad", "Sitayiş" şiirleri ve "İstanbul Mesireleri" başlıklı yazısından parçalar nakledilmiştir.

Vefatının 11. yıldönümünde yayınlanan kısa bir yazıda "can çekişen" Divan edebiyatını yeniden canlandırmak isteyen "mürteci" bir edebî zümreye karşı mücadele

---

[972] Ruşen Eşref, "Süleyman Nazif Bey", *Vakit*, nr. 105, 3 Şubat 1918.Nişl

[973] İmzasız, "Ekrem Bey'in Sene-i Devriye-i Vefatı", *Vakit*, nr. 802, 31 Kânunusani 1920.

ederek edebiyatımızın yüzünü Batıya çevirdiğinden bahsedilir.[974] Recaizade Mahmut Ekrem "rikkat ve tefekkürün" şairi olarak tanıtılır ve kitaplarındaki "gizlice ağlamakta olan zayıf hüznü" seneler geçse de hâlâ duyabildiğimiz belirtilir. Tarihin onu, edebiyatımızı en zor günlerinde ayağa kaldıran bir "üstat" olarak saygıyla anacağı dile getirilmiştir.

Celal Nuri [İleri], 1933'te kaleme aldığı yazısında Recaizade Mahmut Ekrem'in ince ruhlu kişiliğini ortaya çıkarmaya çalışır.[975] Onu İstanbullu bir tip ve Osmanlı entelektüel sınıfının "kemal bulmuş" bir şahsiyeti olarak tanımlar. Telaffuzunun düzgün olduğunu; iyi derecede Arapça, Farsça ve Fransızca bildiğini ve gürültüyü sevmediğini söyler. Ona göre, Abdülhamit ve İttihat ve Terakki devirlerinde devlet kademelerinde görev almasına karşın İstibdat'a, İttihat ve Terakki'ye boyun eğmemiştir.

Talim-i Edebiyat'ın dikkatle okunduğunda Recaizade'nin ileri görüşlülüğünün farkedileceğini dile getiren Celal Nuri, onun diğer eserlerinin de nasıl bir öneme sahip olduğunu şu sözlerle aktarmıştır:[976]

> Nejada ait yazılarını okursanız Recaizadeyi en büyük hassas edipler sırasına korsunuz. Acıklı edebiyatın numunelerinden en büyüklerini Abdülhak Hamitle Ekrem vücuda getirmişlerdir. (*Makber*)le (*Nejat*) yalnız bizim edebiyatımızda değil, dünya edebiyatında bile daha ilerisine gidilmiyen eserlerdir. Böyle hassas olan bir şairden henüz tedvin edilmiyen edebiyat gramerini vücuda getirmek beklenilmezdi. Üstad ise buna da muvaffak oldu. Cevdet paşanın (*Belâgat[-]i Osmaniye*)si ile Muallim Nacinin (*Istılahat[-]ı edebiye*)sini (*Talim[-]i edebiyat*)ın yanına getirmek cünhasını irtikâp ediniz: İki Buharalı, yahut iki arap bedevîsinin karşısında tam Avrupalılık istidadını, tükenmez canlılığını gösteren bir Türk…

Recaizade'yi şekil, fikir ve his yönleriyle tam bir centilmen olarak gören Celal Nuri, onun ayarında, mizacında ve inceliğinde çok az insan olduğunu ifade eder. Abdülhamit Devri'nde irfan hayatındaki boşluk içinde Ekrem'in eserleriyle günümüz milletini yetiştiren önemli simalardan birisi olduğunu vurgular. Ona göre duygusal olan Recaizade; güzelliği, sanatı, vezni, kafiyeyi, zevki ve bilhassa kadını bilir ve

[974] İmzasız, "Üstad Ekrem (Bugün Ölümünün On Birinci Senesidir)", *Vakit*, nr. 2190, 31 Kânunusani 1924.
[975] Celal Nuri, "Osmanlı Devleti Ölürken…: Efendiden Bir Adam: Recaizade Ekrem", *Vakit*, nr. 5399, 18 Kânunusani 1933.
[976] Celal Nuri, "Osmanlı Devleti Ölürken…: Efendiden Bir Adam: Recaizade Ekrem", *Vakit*, nr. 5399, 18 Kânunusani 1933.

"fasahat"a çok dikkat eder. Celal Nuri, Recaizade Mahmut Ekrem ve onun nesli için "fasahat"ın ne derecede önemli olduğunu açıklar:[977]

> Fasahat dedim. Ekrem bey ve onun nesli fasahate pek çok itibar ederlerdi. İlk eserlerinden bahsetmiyorum, lâkin, Recaizadenin yetişgin devrinde yazdığı yazılarda yanlış bulmak için çok uğraşmalı. Ekrem bey ruh ve manayla birlikte şekle, kalıba da çok bakardı. Dilin bütün kelimeleri dimağında uzun uzadıya sual ve cevaplara maruz kalmışlardı.

Ömrünün son dönemlerinde Bomonti'de yaptırdığı evde inzivaya çekilerek günün hâdiselerinden, dedikodularından uzakta kaldığını söyler. Hayallerine ve düşüncelerine dalarak ölen oğlundan ve "dimağının" içinde yer edinen "bedîî" amaçlardan başka bir şey düşünmediğini dile getirir.

Niyazi Ahmet Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi" adlı yazı serisinde Göksü ve Göksu Kasrı'nın tarihinden bahsederken Recaizade Mahmut Ekrem'le ilgili bilgiler verir. Recaizade Mahmut Ekrem'in çocuklarının (Piraye, Emced ve Nejad) mezarlarının Küçüksu Mezarlığı'nda olduğunu söyler. Şairin matemini edebiyatla ölümsüzleştirdiğini aktarır. Recaizade Mahmut Ekrem'in duyduğu kederin Piraye'nin ölümünün 15 yıl sonra yazdığı şiire[978] nasıl yansıdığını açıklar:[979]

> Gözleri gayri ihtiyarî mezar taşlarına kaydı: Burada bir çocuğu gömülü idi. Acaba mezarı nerede idi? Düşündü. Aradan on beş uzun yılın geçmiş olduğunu hatırladı. İçi sızladı:
>
> Zuldür on beş yılda bir kere ziyaret kabrini
> Bir avuç haki mübarekten ibaret kabrını
> Ger zaman etti ise pamalı haşarat kabrını
> Bir gün vazifeydi bana etmek imaret kabrini

Diğer iki yazısında da Emced ve Nijad için yazdığı yazılar ve şiirlerden alıntılar yaparak üst üste yaşanan evlat acılarının Recaizade Mahmut Ekrem'in edebiyatını nasıl meydana getirdiğini gösterir.[980]

Rüştü Şardağ; Recaizade Mahmut Ekrem'in edebî portresini ortaya çıkardığı yazısında Celal Nuri [İleri]'nin, Recaizade Mahmut Ekrem'in "ince ruhlu" olmasına yönelik değerlendirmelerine ek olarak kişiliğinde yer alan "sevgi ve çalışkanlık"

---

[977] Celal Nuri, "Osmanlı Devleti Ölürken…: Efendiden Bir Adam: Recaizade Ekrem", *Vakit*, nr. 5399, 18 Kânunusani 1933.

[978] Niyazi Ahmet Okan, "Piraye" adlı şiirin İsmet Ulukut'un Selânik Feyziye Mektebi'nde öğrencilere şarkılar öğretmek için bestelettiiğini ve o dönem Selânik'te dikkate değer yankılar uyandırdığı belirtmiş ve besteyi dinleyenlerin ağladıklarını aktarmıştır.

[979] Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: 'Göksu' ve Kasrının Tarihi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6113, 13 İkincikânun 1935.

[980] Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: Edebiyat Yaratan Ölüler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6411, 14 İkincikânun 1935.

Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: Anadolu Hisarı Ne Vakıt Kuruldu?", *Kurun [Vakit]* nr. 6115, 15 İkincikânun 1935.

kavramlarını öne çıkarır.[981] Recaizade'nin eserlerini ve şahsiyetini iki şekilde sunar. Bunlardan ilki büyük bir Tanzimat için çabalamasıdır. İkincisi de Divan edebiyatının yüzyıllardır hiçbir iz bırakamadığı insan hayatında bir şeyler yapabilmek için 1839'dan itibaren uğraşmasıdır. Ondaki en büyük erdemin sevgi olduğunu söyleyen yazar, öğrencileriyle arasında oluşan büyük sevgi bağı neticesinde ortaya Tevfik Fikret gibi bir ismin çıktığını belirtir. Sadece öğrencilerini değil "idrak kanalına giren her intiba"nın *Atala* muharriri Ekrem'in şuurunda bir sevgi haline geldiğini ileri sürer.

Recaizade Mahmut Ekrem'in duygusallığı ile Araba Sevdası arasında bir bağ kurarak, bu romanla edebiyatımıza yaptığı hizmeti değerlendirir:

> Çok geniş ve çok üstün şeyler bilen bir insanda Pedantizm kokusu bulunmamak bize Recai zadenin portresini çizmek için ne büyük görüş noktaları vermiştir. İnsan, bugün neler düşünmek istemiyor ki. Kim bilir bize Behruz beyin realist romanını verdiği zaman ne kadar üzülmüştür; acaba bu romanla bazı insanların kalb tarafını mı kırdım diye, hiç kimsenin üzerine almak istemediği kozmopolit bir tipi yaşatmakla muharririn hisli yüreciğinin sızlamaması için o gün sağ olmak ve ona güven temin etmek isterdim: Üstad diye, bu eser kimseyi incitmek şöyle dursun sizi yarına kadar iletecektir. Bütün eksik ve roman noksanlıklığına rağmen bize İstanbulun kronolojik bir kaliteden uzak, bozuk bünyesindeki za[a]fını göstermiş oldunuz.

Rüştü Şardağ onu Tanzimat edebiyatında Şinasi'den sonraki otorite olarak adlandırır. Hiçbir edebî materyalin bulunmadığı, ortaya konmaya çalışılan işlerin de birer "dipsiz kiler boş ambar" olmaktan öteye geçemediği bir devirde edebiyatımız için büyük işler başarmış bir şahsiyet olduğunun altını çizer. Ona göre Recaizade; ölene kadar güzel olan eskiye "sövmeyen", yeniye ve yeniliğe önem vermiş, "Fransızların dedikleri gibi ayağıyla bile bir rol oynamak için" çalışmış bir şahsiyettir.

Samipaşazade Sezai

Tanzimat Dönemi yazarlarımızdan Samipaşazade Sezai, küçük hikâyeleri ve romanlarıyla realist bir edebiyatı döneminin duygusal üslûbuyla denemiş bir isimdir.[982] *Vakit* gazetesinde Samipaşazade Sezai'nin vefat haberi manşetten verilmiştir. Niyazi Ahmet, uzun bir süredir hasta olduğunu belirttiği yazarın cenaze töreniyle ilgili bilgi vererek hayatından ve eserlerinden kısaca bahseder:[983]

> Tanınmış edip uzun müddettir hasta idi. Cenazesi bugün saat 11.45'te Kadıköyünde Mühürdardaki evinden kaldırılarak Göksuda yeğeni İclâl'in yanına gömülecektir. Bay Sezai Abdülhamit devrinin 1902 yılında Paris'e

[981] Rüştü Şardağ, "Edebî Portreler: Mahmut Ekrem Recaizade", *Kurun [Vakit]*, nr. 7389, 6 Ağustos 1938.
[982] M. Orhan Okay, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, s. 56.
[983] Niyazi Ahmet, "Samipaşazade Sezai'yi Kaybettik", *Kurun [Vakit]*, nr. 6571, 28 Nisan 1936.

> kaçarak *Şurayı Ümmet* gazetesini çıkarmış, istibdatla senelerce mücadele etmişti. Meşrutiyetten sonra Madrit sefirliğine tayin edilen Bay Sezai, Hâmit, Recaizade Ekrem, Namık Kemal gibi edebiyatımızın tanınmış rükünlerinden biridir.
>
> Bay Sezai'nin ilk eseri "*Şiir*" adlı bir tiyatro eseridir. Bundan sonra "*Sergüzeşt*" adlı romanı, "*Küçük Şeyler*"i "*İclâl*" adlı hikâyeleri ihtiva eden iki kitabı, büyükbabasının "*Rumuzulhikem*" adlı kitabına mukabil "*Rumuzuledep*" eseri vardır. Üstad çok sevdiği yeğeni İclâl"in yanına gömülmek istemiştir.

Abdülhak Hamit, Niyazi Ahmet'e 60 yıllık dostu Samipaşazade Sezai'yle ilgili düşüncelerini ve anılarını aktarır. Abdülhak Hamit'e göre onun büyüklüğünü ve yeteneklerini anlayan kişi çok azdır. Hiç şiir yazmamıştır çünkü manzumu "melabe-i küfran" olarak görmüştür. Ağzından ve kaleminden hiçbir zaman bayağı sözler çıkmamıştır. Edebiyatımızda küçük hikâyeleri ilk kez o yazmıştır.

Hakkı Süha Gezgin, Samipaşazade Sezai'nin vefatının ardından kaleme aldığı yazısında onun kibarlığı üzerinde durmuştur.[984] Samipaşazade Sezai'yi, bir çağın başında yer almış bir sanat adamı; eski "Türk inceliğini, bir çiçek kokusu gibi tabiî bir habersizlikle taşıyan" bir zarafet örneği olarak tanımlar. Eserleri çerçevesinde edebî şahsiyetini özetlemeye çalışır:

> Madrid sefirliğinde "Grenata"nın acısını edebiyatımıza tattıran bu ruhun, inceliği yanında derinliği de vardı. "*Küçük şeyler*"de "Mopasan"ı andırmıştı. "*İclâl*"de daha şair göründü. Fakat "*Sergüzeşt*"le başladı ve onunla yaşıyacaktır. Bu eseri, üç yüz halayıklı bir konakta doğan adam yazdı. O konağın göreneğinden, o göreneğin hak saydığı tabiî bulduğu şeylerden sıyrılarak yazdı. Bir esir, bir köle ile bir sahip arasındaki geniş ayrılığı bir tek gönül köprüsünden aşırdı. O yapraklarda muhite anneye karşı duran, tek başına kılıç sıyıran bir ruh vardır. Üslup eskimiş olabilir. Estetiği bugüne göre tadını kaybetmiş sayılabilir; fakat ruh yanı, bugüne her zamandan daha yakındır.

Onun kibar olmasının yanında yeri geldiğinde sarayla da mücadele etmekten geri durmadığını ifade eden Hakkı Süha, Paris'e kaçışını ve oradan kalem kavgasına devam etmesini tarihe geçmiş hadiselerden birisi olarak gösterir. Bütün bir çağı şahsiyetinde toplamış olan Samipaşazade Sezai'nin ölümüyle bir devri de kaybettiğimizi dile getirir.

Edebî portresini neşreden Rüştü Şardağ Samipaşazade Sezai'yi hayatında hep ak saçlı yaşamış, ihtiyar kalmış bir insan olarak düşündüğünü ifade eder. Çünkü büyük emekler vererek meydana getirdiği eserlerinde hep bu görülmektedir:[985]

> Celâl: Bu genç âşık ne kadar olgun, ne kadar yaşlı bir insan tavrı içinde (develope) edilmiştir. Dilber, evden eve kovulan bu genç ve masum kızdaki sabır, yaşını biraz daha büyültmüyor mu? Sonra hep ihtiyar ev kadınları, İclâline

[984] S. Gezgin, "Gezintiler: Ecel Yağmuru mu Var?", *Kurun [Vakit],* nr. 6572, 29 Nisan 1936.

[985] Rüştü Şardağ, "Edebî Portreler: Samipaşazade Sezai", *Kurun [Vakit]*, nr. 7333, 11 Haziran 1938.

> ağlayan büyük babalar, kedisini kendisine tercih ettiğini bildiği halde babaca bir şefkatle karısına dönen kocalar…

Ona göre Samipaşazade Sezai eserleriyle okurlara his, sevgi ve şefkat vermek istemiştir. Hakkında yıllardır "realist, idealist, romantik" olduğuna dair tartışmalara itiraz eden Rüştü Şardağ, Samipaşazade'nin ne romantik ne de realist olduğunu ifade eder. Eserlerinde olayları sadece "güzel" anlatmıştır. Bu "güzel" anlatması da Türk edebiyatı için en önemli özelliğidir.

Abdülhak Hamit Tarhan

Vakit gazetesinin yayın hayatına başladığı yıllardan 1937'ye kadar Abdülhak Hamit sürekli olarak gündeme gelir. *Vakit*'te hatıralarını ve Cünun-ı Aşk adlı manzum tiyatro eserini tefrika etmiştir.[986] Doğum günleri kutlanır, ülke içinde seyahatleri takip edilir. Edebiyatla ilgili makalelerde, söyleşilerde adı saygıyla, övgüyle anılır. Kendisinden "Şair-i Azam" olarak bahsedilir. Kendisine verilen değeri göstermesi bakımından 75. doğum günü kutlamalarına dair haberi örnek gösterebiliriz:[987]

> Türkün en büyük şairi Abdülhak Hamit, bugün 75 yaşına giriyor. Fikir ve irfan âlemi asırların üstünde yaşayan ebed-i zinde sanatkârın günü hayatındaki bu yıl dönümünü kendisine bir sevinç günü ve dehanın huzurundaki büyük hürmetini izhara bir vesile yapmıştır. Üstadın yetmiş beşinci yaşı bugün Galatasaray Lisesi'nde tebcil edilecektir. Davetli bulunan rüesa-yı mülkiye ve askeriye, Darülfünûn Emini, fakülte reisleri, Maarif Müdürü, lise müdürleri ve diğer davetli birçok kadın ve erkek saat iki buçuktan itibaren Galatasaray Lisesi salonuna gelip bekleyecekler, bu esnada bir heyet-i murahhasa Üstad-ı Azam'ın Maçka'daki ikametgâhına giderek kendisini alıp Galatasaray Lisesi'ne getirecektir. Resm-i tebcile hükümetçe de iştirak edilmesi takarrür ettiğinden verilen emir mucibince bir bölük süvari, Üstad'ı getirecek arabanın yanında ve arkasında mevki' alarak Maçka'dan Galatasaray'a kadar gelecek, Galatasaray'a muvasalet edildiği zaman burada beklemekte olan kıta-i askeriye ve bando mızıka Şair-i Azam'ı selamlayacaktır.
>
> Salonda Samipaşazade Sezai Bey resm-i tebcili küşad, Süleyman Nazif Bey Hamit Bey hakkındaki "tebciliye"sini irad edecektir. Müteakiben Cenap Şahabettin Bey Üstad'ın hayat ve meslek-i edebîsini teşrih edecek, Üstad'ın âsârından bir parça irad ve inşâd edilecektir. Bilahare Abdülhak Hamit Bey mukabele edecektir.

Ruşen Eşref [Ünaydın]'in *Vakit*'te yayımlanan söyleşilerinde Abdülhak Hamit'le ilgili devrin edebiyatçıları tarafından bilgiler verilmiş ve tespitler yapılmıştır. İlk söyleşide Şair Nigâr Hanım Abdülhak Hamit'i edebiyatımızın "Shakespeare"i olarak görmektedir. Abdülhak Hamit'in edebiyatımıza herhangi bir yenilik

---

[986] *Abdülhak Hamit'in Hatıraları*, 10 Temmuz 1924 – 17 Mart 1925 tarihleri arasında; *Cünun-ı Aşk*, 13 Mayıs 1925 – 26 Temmuz 1925 tarihleri arasında tefrika edilmiştir.

[987] İmzasız, "Abdülhak Hamit", *Vakit*, nr. 2554, 5 Şubat 1925.

getirmediğine yönelik fikirlere karşı çıkarak onu "nazımda da lisanda da büyük bir başkalık, bir teceddüt" olarak tanımlamıştır.[988]

İkinci söyleşide Rıza Tevfik [Bölükbaşı], Abdülhak Hamit'le ilgili önemli tespitler yapmıştır. Edebiyatımıza romantizmi getirdiğini söyler.[989] Edebiyatımıza zevk ve "zevk-i tasavvur" itibarıyla Batılı bir hüviyet kazandırdığını belirtir. Rıza Tevfik'e göre Abdülhak Hamit ömrünün otuz yılını geçirdiği Londra ve Paris'te Lord Byron, Victor Hugo ve Lamartine gibi yazarların etkisinde kalmıştır. Özellikle Victor Hugo'yu kendine rehber edinmiştir. *Ölü*'de Hugo'nun "belagatine" yakın bir "kudret-i beyan"; *Makber*, *Bâlâdan Sesler*'deki "mülâhazat-ı felsefiye" Hugo'nun *Allah* adlı eserindeki düşüncelerle benzerlik vardır. Shakespeare, Corneille, Racine gibi birçok tiyatro yazarını çok iyi bilmektedir. Sembolizm, Empresyonizm, Vers Libre akımlarına özgü şiir örnekleri vermiştir. Bütün bu etkilenmelere rağmen Abdülhak Hamit, benliğini hiç kaybetmemiştir.

Diğer bir söyleşide Samipaşazade Sezai, Abdülhak Hamit'in "tevazuyla" inkâr etmesine rağmen çok okuduğundan bahseder.[990] Antik Yunan "âlemlerinden", İslam menkıbelerinden trajediler yaratması; Arisoteles'ten bahsetmesi çok okuduğunun kanıtıdır.

Şairin 75. Yaşı "En Büyük Türk Şairini Tevkir" başlıklı yazıyla kutlanır.[991] Doğum günün 5 Şubat olduğu söylenen yazıda şairin 75. yaşını kutlamak için Galatasaray Lisesi'nde birçok yazarın da katılacağı bir kutlama töreni düzenleneceği bildirilir.

İmzasız olarak neşredilen kısa bir haberde Abdülhak Hamit'le ilgili Yeni Delhi (Hindistan)'de (*Zikomrayd – Arkadaş*) adlı bir mecmuada övgü dolu sözler yer aldığı belirtilmiştir.[992] Yazıda Abdülhak Hamit'in Bombay şehbenderliğinden hatırlatılmış ve 75. yaşı kutlanmıştır. Mecmuada, *Duhter-i Hindu* adlı eserinden detaylı bir şekilde bahsedildiği ifade edilmiştir.

Hakkı Süha [Gezgin]'nın Abdülhak Hamit'in 80. doğum günü kutlamaları münasebetiyle kaleme aldığı başmakale *Vakit* gazetesinin Abdülhak Hamit'e verdiği değerin bir kanıtı niteliğindedir. Hakkı Süha, Abdülhak Hamit'in *Eşber*, *Finten*, *Tezer*

[988] Ruşen Eşref, "Nigâr Hanımefendi'de Bir Gün", *Vakit*, nr. 48, 8 Kânunuevvel 1917.
[989] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (Rıza Tevfik Bey'de İki Gün), *Vakit*, nr. 52, 12 Kânunuevvel 1917.
[990] Ruşen Eşref, "Samipaşazade Sezai Bey", *Vakit*, nr. 97, 26 Kânunusani 1918.
[991] İmzasız, "En Büyük Türk Şairini Tevkir", *Vakit*, nr. 2546, 28 Kânunusani 1925.
[992] İmzasız, "Bir Hint Mecmuası Abdülhak Hamit'den Bahsediyor", *Vakit*, 2631, 23 Nisan 1925.

gibi eserleriyle çoktan ölümsüzlüğe kavuştuğunu söyler.[993] Hamit'i geleceği inşa eden "fikir güneşleri"nden birisi olarak tanımlar. Nazım Hikmet'in 1929'da Resimli Ay'da "Putları Yıkıyoruz" yazılarıyla, Hamit'in üzerine kırmızı çarpı koyması hadisesini hatırlatır. "Putları Yıkalım!" narasını, Hamit'in "keskin ışığından gözleri yanan yarasa" seslerine benzetir. 80. yaşı münasebetiyle Hamit'e gösterilen coşkun hürmetin nedenini açıklar:

> İşte bugünkü hürmet coşkunluğu Hamite alkış olmaktan çok gençliğin kendi kendini üstüne sıçratılan nankörlük kirinden kurtarmaktır. Yoksa biliriz ki Hâmit ne alkışla kabarıp yükselir ne nankörlükle düşürülebilir.
>
> Hâmit, edebiliğin sağlam kaidesi üstünde yükselmiş çetin hamurlu bir heykeldir. Ona savrulan inkâr baltaları o baltaları kullananların kafalarını düşürmekten başka bir şey yapmaz.

80. yaşını kutlama töreninde İsmail Müştak [Mayakon] hitabesinde Abdülhak Hamit'in Tevfik Fikret, Süleyman Nazif, Cenap Şahabettin üzerindeki etkilerine değinmiştir. Bu üç ismin Abdülhak Hamit'den etkilenmelerini ve eserlerinde onun ruhunu yansıtmalarını şu sözlerle açıklar:[994]

> Mezhebi Hamitin bu üç büyük havarisi, büyük yıldızın bu üç peyki bakası vicdanlarımızı aydınlatan ziyanın siyri nuranisini takip ederken bizim yegâne rehberlerimizdir. Semayi edebimizde gök gürültürlerile karışık bir şimşek gibi çakan Hamiti idraki umuminin seviyesinde dolaştırmak vazife ve şerefini şimdiye kadar hiçbir edip bu üç üstat kadar muvaffakiyet ve salâhiyetle deruhte etmemiştir. Hamitin sesi tabiatin ahengi ilhanına karışarak esrarengiz bir musikinin dalgaları gibi başımızın üstünde gezinirken Tevfik Fikret sünuhatı vicdanile, Süleyman Nazif salâbeti imanile, Cenap Şahabettin cidayeti izanile bize bu efsunlu kudretin manasını takdir ettiler. Rebabı Şikestenin ebet iştıhar sahifelerinden birinde Türk şiirinin muhaledatı arasına giren bir manzume, Süleyman Nazif ve Cenabın beş sene evvel yine böyle bir cemaati münevvere önündeki hitabeleri Hâmit dininin metni edebine yazılmış öyle muazzam şerhlerdir ki bugün Hamitin hediye ettiği lisanla konuşup yazan ve yarın lisan ve beyanının istikrarında yine Hamitin celâleti saltanatını görecek olan bugünün ve yarının nesilleri Hamiti bunlarda anlıyacaklardır.

Abdülhak Hamit'in eserlerinde vatan, insanlık, millet, tarih gibi birçok konuyu ele aldığından bahseden İsmail Müştak özellikle *Makber*'in irfan sınırlarımız içinde rakipsiz bir edebiyat kudreti yarattığını ifade eder. Bir ölünün matemi üzerinden yeni bir nesli ve "mebna-yı inkılâb"ı yükselttiğini dile getirir. 35 sene önce yazılmış bu eserin derinliğine hala nüfuz edemediğimizi ileri sürer.

82. yaşını kutlama törenlerinde Abdülhak Hamit'le ilgili konuşma yapan Mehmet Fuad Köprülü, Hamit'in edebî kişiliğini ortaya koyan açıklamalar yapar.[995]

---

[993] Hakkı Süha, "Büyük Hamitin Doğduğu Gün", *Vakit*, nr. 4338, 5 Şubat 1930.

[994] İmzasız, "Aptülhak Hamitin 80inci Yaşı Münasebetiyle", *Vakit*, nr. 4339, 6 Şubat 1930.

[995] İmzasız, "Edebiyattaki İnkılâpçı Büyük Hamitin Doğuşunun 80inci Yıl Dönümü", *Vakit*, nr. 5058, 6 Şubat 1932. Yazıda 80inci yazmasına rağmen 82. yıldönümüdür.

Fuzuli'den sonra en kuvvetli şairimiz olarak tanımladığı Abdülhak Hamit'in en büyük özelliği edebiyatımızda büyük bir "inkılapçı" olmasıdır. Onun tek başına yaptığı inkılabın diğer milletlerdeki "birkaç şairin" yaptığı inkılaplardan daha büyük olduğunu dile getirir. Ona göre Abdülhak Hamit edebiyat sahnesine çıktığında Divan edebiyatı artık son demlerini yaşamaktadır. Tanzimat devri başladığında Şinasi ve Namık Kemal'in başlattığı yeni edebiyatımızın tamamlayıcı bir unsuru olmuştur:

> Şinasi ve Kemalle yeni bir inkılâp vücuda gelmişti. Edebiyat Şinasi ve Kemalde de en kuvvetli bir sanatkâr bulamadı. Namık Kemal Şinasiyle kabili mukayese olmayacak kadar kuvvetli bir san'atkar olmasına rağmen nazımda da büyük bir muvaffakiyet gösteremedi. Fakat Hâmit bütün bunları tamamladı. Birçok kimseler mahdut şekiller dahilinde çıkan bu şiirleri anlıyamadı.

Onun Arap ve İran edebiyatını çok iyi bildiğini söyleyen Fuad Köprülü'ye göre Abdülhak Hamit'in edebiyatta yaptığı "inkılap" eski edebiyatı yıkarak yerine yenisini inşa etmesidir.

Feyziâti Lisesi'nde düzenlenen 83. yaşını kutlama törenlerinde Hıfzı Tevfik [Gönensay]'in konuşması nakledilir. Hıfzı Tevfik, Abdülhak Hamit'i şiirlerini insanlarda uyandırdığı duygular ve düşünceler üzerinden değerlendirir:[996]

> Bugün 5 şubat… Büyük Abdülhak Hâmidin yeni bir yıl dönümünü kutlulamak sevinci içindeyiz… O Hamitin ki tabiatın şiirini, beşerin asalet ve ulviyetini onunla tanıdık.
>
> Duygularımızın derinliğini, aşkımızın ilhamını ve güzel yurdumuzun nihayetsizliğini ondan, onun eserlerinden aldık. Hamite kadar kalbimizin boş kalan hassasiyeti onun kalemindeki sihir ve şiir ile doldu. Heyecanlarımız beşerîleşti ve düşüncelerimiz genişledi. Fazilete tapmayı, fezahete nefreti öğrendik. Hamitin güneşiyle ufkumuz aydınlandı. İnsanlığın acılarına ve sevinçlerine bağrımızı korkmadan açtık. Saadetimize manen ve ıstırabımıza teselli verdik.
>
> Hâmit önümüzdeki âleme renk ve ziya ve bizim vicdanlarımıza fazilet ve itilâ koydu. Hâmitten sonradır ki büyüdük, yükseldik ve millî ruhumuzun mukaddes ateşine taptık.

Abdülhak Hamit'in 1937'de vefat haberi *Vakit*'te manşetten verilir. En büyük şairimiz ve en yaşlı milletvekilimiz olarak tanıtılan Abdülhak Hamit'in zatürre sebebiyle ölümü şu sözlerle aktarılmıştır:[997]

> Büyük vatanperver Namık Kemal kendinden 12 yaş küçük arkadaşı için (Hâmit, seni muhatab etmek için adından büyük kelime bulamıyorum) demişti. Biz de bu en acı ölüm haberini ilk kaydetmek için onun adına ilâve olunacak her kelimeyi duyduğumuz matemin derinliği yanında fazla ve küçük bulmaktayız.
>
> Süleyman Nazif'in (Azimüşşan) vasfı gerçekten dâhi üstad hakkında beslenen umumî duygunun en mûciz tarifini taşır. Hâmit için hepimizin hiç

[996] İmzasız, "Hâmit 83 Yaşında", *Vakit*, nr. 5777, 6 Şubat 1934.

[997] İmzasız, "Büyük Bir Yas Günümüz: Abdülhak Hamiti Dün Gece Kaybettik", *Kurun [Vakit]*, nr. 6914, 13 Nisan 1937.

> istemediğimiz bu ölümü bile büyük Hamitin huzuruna ona yakışır bir tabiî tecelli ve gene Hamitin büyüklüğünü sayan bir teenni ile geldi: 5 şubat 1852de Bebekte doğan ve 12 nisan 1937de Maçkada, Maçkapalasta 13 rakamının uğursuzluğuna yeni bir örnek vererek gözlerini maddî hayata yumduğu bugün 86 yaşının 66ıncı gününü bitirmiş bulunuyordu.

Ölümünün ardından *Vakit* gazetesinde on iki gün boyunca sürekli olarak Abdülhak Hamit'le ilgili yazılar çıkmıştır.[998] Diğer gazetelerin ve yazarların hakkında yazdıkları; Abdülhak Hamit'in hayatı, eserleri, hatıraları; devlet büyüklerinin hakkında düşünceleri aktarılmıştır. *Vakit* gazetesinin Abdülhak Hamit'e duyduğu saygının ifadesi olarak düşünebileceğimiz bu faaliyetlerde şair bütün yönleriyle gazetede okurlara nakledilmiştir.

Cenaze merasimi de *Vakit* gazetesi tarafından yakından takip edilmiştir. Merasim manşetten haber yapılmış ve ayrı bir sayfada bu merasim detaylı bir şekilde aktarılmıştır.[999] Atatürk'ün merasime yaverini gönderdiğinden ve cenaze törenine elli bine yakın kişinin katıldığından bahsedilmiştir.

Ölüm haberinin ardından *Vakit*'te kendisiyle ilgili "Abdülhak Hamit Tarhan" başlığıyla ayrı bir sayfa hazırlanır. Bu sayfada ailesi, çocukluğu, hayatı, memuriyeti, eserleriyle ilgili bilgiler verilmiştir.[1000] Abdülhak Hamit'in edebî zevk sahibi olarak yetişmesinde ailesinin rolü şu şekilde aktarılmıştır:

> Abdülhak Hâmit, 1851de İstanbulda Bebekte doğmuştur. Babası meşhur tarihçi Hayrullah Efendidir; Hayrullah Efendinin babası da hakimbaşı zade Abdülhak Molladır.
>
> Abdülhak Hâmit, pek küçük yaşında iken babası Tahrana elçi tayin edilmişti; çocuk babasile birlikte İrana gitti; Fars dilini orada öğrendi; yine küçük yaşında ağabeysile beraber Parise gitti; Fransızcayı da bu lisanın asıl memleketinde kazandı; İstanbula döndükten sonra Bebekte Robert Kolleje devam etti; İngilizceyi bu mektepte öğrendi; bir taraftan da evde hususî muallimlerden ders alıyordu, Arapçayı öğrenmesi bu yüzdendir.
>
> Türk irfan ve edebiyatına hizmet etmiş bir ailenin içinde doğup büyüyen Abdülhak Hamitin edebî zevk sahibi olarak yetişmesi tabiî idi; öğrendiği dillere ait edebiyatları tarihlerile beraber okuyup geniş bir kültür sahibi olması kendi hususî merak ve cehdi neticesidir.

Abdülhak Hamit'in kitap olarak neşredilen ilk eserinin *Duhter-i Hindu* adlı piyes olduğu belirtilir. Hindistan'daki İngiliz zulmünü konu edinen bu eserin Namık Kemal'in *Gülnihal* piyesindeki zulme karşı isyan duygusunun etkisiyle yazıldığı ifade edilir. Yazıya göre Abdülhak Hamit bu eseri Ahmet Vefik Paşa'ya gösterir. Ahmet Vefik Paşa da "üslubunda mahallî" olmaya dikkat etmesini tavsiye ederek halk

---

998 *Kurun [Vakit]*, nr. 6914, 12 Nisan 1937 – *Kurun [Vakit],* nr. 6925 24 Nisan 1937.

999 İmzasız, "En Büyük Şaire Bizde Görülmemiş Muhteşem Bir Cenaze Alayı Yapıldı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6916, 15 Nisan 1937.

1000 İmzasız, "Abdülhak Hamit Tarhan", *Kurun [Vakit]*, nr. 6915, 14 Nisan 1937.

tabirlerini kullanmaya önem verirse millî edebiyata daha çok hizmet edeceğini belirtmiştir. Bunun üzerine Abdülhak Hamit de *Sabr u Sebat* oyununu yazarak karakterleri sadece atasözleriyle konuşturur.

Aynı sayfada Hikmet Münir; Abdülhak Hamit'in ölümünden önceki son zamanlarından, hasta ve yaşlı halinden ayrıntılı bir şekilde bahseder.[1001] Abdülhak Hamit'in hayatı boyunca gerçeği aradığını, sezdiğini ve eserlerinde bunu "terennüm" ettiğini belirtir. Gerçeğe olan "meftunluğunun" sonucunda kendini "tekzip etmeden, aldanmadan, bir saniyeye fazla tenezzül etmeden" öldüğünü dile getirir. Abdülhak Hamit'in evini ziyarete gelen son misafirlerin küçük bir deftere yazdıkları notları aktarır.

Refik Ahmet Sevengil, Abdülhak Hamit'in ölümünün ardından yayımlanan sayıda Abdülhak Hamit'i anlatan bir başmakale yazmıştır. Türk nazmı ve nesrine yeni bir estetik tarzı getiren ve bu tarzda ilk örnekleri veren kişi olarak tanıttığı Abdülhak Hamit'in edebiyatımızı diğer Tanzimat Dönemi yazarlarıyla birlikte hangi noktalardan yeni baştan yarattığını açıklamıştır:[1002]

> Şinasi edebiyatımızın garplılaşması lüzumunu işaret etmişti; Namık Kemal Divân edebiyatında mevcut olmıyan vatan mefhumunu, asîl ve kahraman bir erkek sesini edebiyatımıza getirmiş olmakla beraber manzum eserlerinin çoğunda "eski"den tamamen ayrılmış sayılamaz. Recai zade Ekrem, Tanzimat edebiyatı adını verdiğimiz hareket içinde arkadaşlarının yaptıklarını beğenip beğendirmeğe çalışan, bu yeni hareketi yaymağa, yeni edebiyatı gençliğe okutmağa, tanıtmağa uğraşan ve bu sahada muvaffak olan değerli bir hocadır. Şair olarak da sevimli bir hassasiyetti; fakat ancak Abdülhak Hâmittir ki yıkılan Divân edebiyatının boş bıraktığı geniş havayı yeni bir "zevk"in heyecanı ve ateşi ile doldurmuştur. Divân edebiyatının çöküp gitmesinden bugüne kadar hissetmiş, heyecanlanmış, okumuş, yazmış olan dört beş nesil, Abdülhak Hamitin dilimize ve duygumuza getirdiği kanatlarla çarpınıp çırpınarak pervazlanmıştır.

Refik Ahmet, edebiyatımızda o döneme kadar mevcut olmayan anlamda aşk, ıstırap, haset, kıskançlık, fitne, ölüm gibi kavramları sanatkârane bir şekle getirerek beşerî bir mahiyet kazandıran kişinin Abdülhak Hamit olduğunu özellikle vurgulamıştır.

Hakkı Süha Gezgin de Abdülhak Hamit'in ardından duygularını dile getirdiği yazısında Hamit'in tek bir adam olarak değil "bir çağ" gibi tetkik edilmesi gerektiğini dile getirir.[1003]

[1001] Hikmet Münir, "Ölümünden Önce, Ölümü ve Ölümünden Sonrası", *Kurun [Vakit]*, nr. 6915, 14 Nisan 1937.
[1002] Refik Ahmet Sevengil, "Abdülhak Hâmit", *Kurun [Vakit],* nr. 6915, 14 Nisan 1937.
[1003] S. Gezgin, "Gezintiler: Hamitsiz Kaldık", *Kurun [Vakit]*, nr. 6916, 15 Nisan 1937.

Abdülhak Hamit'in ölümü İngiliz medyasında da yer bulmuştur. *Vakit* gazetesi, İngiliz *Sunday Referee* gazetesinin Abdülhak Hamit'in fotoğrafını da yayınlayarak onu "Türkiye'nin monokllu[1004] Shakespeare"i ibareleriyle tanıttığını nakleder.[1005] Ayrıca Hamit'in bir eserinden parçanın bu gazetede nakledildiği iletilmiştir.

Hakkı Süha Gezgin, Abdülhak Hamit'in ölüm yıldönümü münasebetiyle kaleme aldığı yazısında Hamit'in ölümüne hâlâ alışamadığını; fakat Hamit'in eserleriyle ölümsüzlüğe kavuştuğunu belirtir.[1006] Abdülhak Hamit'in dünyaya bir "kefen" almak için değil bütün bir milleti" şiir bayrağı" altında toplamak için geldiğini ifade eder:

> "*Bunlar odur*", "*Ölü*", "*Makber*" gibi eserlerinde derin ve felsefî bir coşkunlukla ölümü inceleyen Hâmit, o soğuk şeyden, ne yaman yanardağlar fışkırtmıştı. Daha çok zamanlar bu zekâ volkanlarının kızıllığı, edebiyat ufkumuzda ışık tutacaktır. Gelenler, alay alay bu aydınlık altında yürüyecekler, bu aydınlık içinde düşünecekler, bu aydınlıkla kendi içlerini göreceklerdir.

Hamit'in anılmaya ihtiyacı olmadığını söyleyen yazar, kendi menfaatimiz ve "millî gururumuz" için onun hatırasını yaşatmaya mecbur olduğumuzu dile getirir. Çünkü yaşadığı dönemlerde sanatı yeterince incelenmemiş ve sanatının büyüklüğü algılanamamıştır. Hakkı Süha; edebiyat tarihimizdeki, şiirimizdeki yenileşme seyri açısından birçok gerçeğe onun eserlerini tahlil ettikçe kavuşacağımızı vurgular.

Ahmet Mithat Efendi

Ahmet Mithat ismine *Vakit*'te yayınlanan söyleşilerde ve yazılarda Tanzimat Dönemi'nden bahsederken ara ara değinilmiştir. Onunla ilgili sadece Sadri Ertem iki yazı kaleme almıştır.[1007] Yazısında Ahmet Mithat'ın 21 yıl önce Darüşşafaka'da vefat etmesinin bir anlamı olduğunu belirterek, onun halk arasından gelen, halk için yazan bir yazar olması sebebiyle "halkın evi olan" Darüşşafaka'da ölmesinin gayet normal olduğunu dile getirir. Ona göre; yazar, romancı ve âlim olan Ahmet Mithat tamamen bir halk adamıdır. Müspet ilme dayanan bir kültür hareketinin başıdır. "Tanzimat maarif bütçelerinin" ülkeye veremediklerini kalemiyle halka dağıtmıştır ve böylece büyük bir kitleye okuma alışkanlığı kazandırmıştır:

> Mit[h]at efendi roman yazdı, aynı karakteri muhafaza etti. Tarih yazdı, aynı seciyeyi muhafaza etti, (Kırk ambar)ın gayesi halkın kafasını doldurmaktı.

[1004] Monokl: Tek gözde, kaş kemerinin altına sıkıştırılarak kullanılan gözlük camı.

[1005] İmzasız, "Hamit'in Ölümü İngilterede Nasıl Karşılandı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6925, 24 Nisan 1937.

[1006] Hakkı Süha Gezgin, "Geçen Yıl Kaybettiğimiz Büyük Adam Hamitin İlk Yasdönümü", *Kurun [Vakit]*, nr. 7274, 13 Nisan 1938.

[1007] Sadri Etem, "İşaretler: Ahmet Mitat Ef.", *Vakit*, nr. 5729, 18 Birincikânun 1933.

> Mit[h]at efendiden bahsederken bilirim birçok münevverler:
> A) Edebiyat[-]ı cedidenin mekteplerde hâlâ devam eden propagandası,
> B) Bugünkü zevke nazaran eserlerinin aldığı manzara dolayısiyle ona yan bakacaklardır.
> Edebiyat[-]ı cedidenin köksüz ve emelsiz çıt kırıldım, çetrefik edasına mukabil o her şeye rağmen bir devre hâkim olmuş ve kitleye okuma zevkini vermiştir.

Onun devrine neden hükmettiğini anlamak için devrindeki diğer yazarların eserleriyle karşılaştırmanın yeterli olacağını ifade eder. Halkın anlamını idrak edemeyen bir devrin içinde olabileceği kadar halkın adamı olması yönüyle Ahmet Mithat'ı çok ayrı bir yere konumlandırır.

Sadri Ertem'in Ahmet Mithat'la ilgili yazısından sonra Ahmet Mithat'ın damadı İrfan Bey, Sadri Ertem'e bir mektup gönderir. Bu mektupta teşekkürlerini sunarak kardeşi Ferit Bey'e ait bir hatırayı aktarmıştır.[1008] Ferit Bey, 1914'te Sarıkamış'ta Ruslara esir düşer ve 1917'de serbest bırakılır. "Çin Türkistanı"ndan Türkiye'ye dönerken her geçtiği yerde Ahmet Mithat'tan övgüyle söz edildiğini ve bütün kitaplarının ilgiyle okunduğunu görür. Sadri Ertem bu hatırayı edebiyatımız adına çok değerli bir olay olarak addeder:

> İstanbulun bir köşesinden öteki ucuna seslerini ulaştıramıyan dilsiz eserler muharrirlerinin ona senelerce yaptıkları tarizlerin manasızlığı bir kere daha ortaya çıkmış oluyor. Mit[h]at Efendiye yapılan hücumların küçüklüğünü şimdi daha iyi anlıyabiliyorum.

Ahmet Mithat'ın yaşadığı devirde değerinin anlaşılamadığını; fakat asıl değerinin günümüzde ortaya çıktığını belirtir. Sadri Ertem, onu sadece Osmanlı sınırları içindeki Türklerin değil, en uzak mesafedeki Türklerin bile anladığını dile getirir. Birkaç tane daha Ahmet Mithat gibi yazarlar yetiştirmemiz temennisinde bulunur.

Tanzimat Dönemi şair ve yazarlarımızla ilgili incelediğimiz *Vakit* gazetesinde kaleme alınan yazılarda, bu dönem yazarları ve şairleri hakkında takdirle bahsedildiğini görmekteyiz. Bu şahsiyetler sadece edebî özellikleriyle değil aynı zamanda yaşadıkları devir ve karakterleriyle birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır. Özellikle Şinasi, Namık Kemal ve Abdülhak Hamit *Vakit*'te bu dönem söz konusu olduğunda ön plana çıkarılan isimler olmuştur. Şinasi'nin Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatını şekillendirmesi, bu edebiyata ilkeler koyması yönleriyle "ilklerin adamı" olduğu vurgusu sık sık yapılmıştır. 1932'den sonra Öz Türkçe hareketiyle birlikte

[1008] Sadri Etem, "İşaretler: Birkaç Mitat Efendimiz Olsa!", *Vakit*, nr. 5733, 22 Birincikânun 1933.

eserlerinde kullandığı sade Türkçe itibarıyla yeniden *Vakit* sütunlarında gündeme gelir.

Namık Kemal de *Vakit*'te vatanseverliği ve üslubu yönleriyle 1932'den önce ismi sıkça anılan bir şahsiyettir. 1932'den sonra inkılaplar çerçevesinde yeniden gündeme gelir. Bu tarihten sonraki yazılarda Namık Kemal'in tarihimizde en büyük "inkılapçı"lardan birisi olduğu vurgusu yapılmıştır. Sadri Ertem'in yazılarında da büyük bir inkılapçı olduğu vurgusu yapılan Namık Kemal'in İslamcılık, Osmanlıcılık fikirleri eleştirilse de toplumsal bir edebiyat yaratarak bir "sosyal tezin dili" haline gelmesi bakımından takdirle karşılanır. Ve Tanzimat Dönemi yazarları arasında ayrı bir yere konumlandırılır.

Abdülhak Hamit, *Vakit* gazetesinde Tanzimat Dönemi yazarlarından ismi en çok anılan kişidir. Bunda 1937'ye kadar hayatta olmasının ve özellikle Hakkı Tarık Us ve Mehmet Asım Us'un hayranlık beslediği bir şair olmasının da büyük payı vardır. Her adımı *Vakit* gazetesinden okurlara aktartılmıştır. Edebiyatımızdaki dile, kavramlara getirdiği yeniliklere değinilmiştir. Namık Kemal, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin gibi birçok ismi etkilemesinden bahsedilmiştir. 1932'den sonra inkılaplar çerçevesinde değerlendirilmeye başlanır. Ülkede meydana gelen inkılapları benimsemesi takdirle karşılanmıştır. Aynı şekilde 1932'den önce hakkında yazı neşredilmeyen Ahmet Mithat Efendi de 1932'den gündeme gelir ve "halk için yazması" bakımından Sadri Ertem tarafından şahsiyeti ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde Ziya Paşa ve Recaizade Mahmut Ekrem isimleri de 1932'den sonra öne çıkmaya başlayan isimlerdir.

4. Ara Nesil Şair ve Yazarları

Nabizade Nazım

Nabizade Nazım'la ilgili gazetede tespit edebildiğimiz 1936'da neşredilen bir müstakil yazı mevcuttur. Bu yazının Öz Türkçe hareketinden sonra 26 Eylül'de kutlanan Dil Bayramı münasebetiyle Nabizade Nâzım'dan bahsetmesi bakımından önemli olduğunu düşünüyoruz. Yazıda daha önce Türk dili bağlamında Nabizade Nazım isminin zikredilmediği için okurlardan özür dilenir.[1009] Hayatından kısaca bahsedilerek edebiyatımız ve dil açısından önemi aktarılır:

> Nabizade Nâzım 1278-1280 (1862-1864) arasında doğmuş, askerî mühendishaneden çıkmış, erkânıharp olmuştu; fakat kendini askerlikten ziyade

[1009] İmzasız, "Geçmişi Anma: Nabi Zade Nâzım", *Kurun [Vakit]*, nr. 6722, 26 Eylül 1936.

> muharrirliğe vermiş, şiirle, hikâyeyle, romanlar, makaleyle Türk kültürüne hizmet yolunu tutmuştu.
>
> Nabizadenin yazıcılık hususiyetlerinden biri edebiyata realizm getirmek olduğu gibi bir başka hususiyeti de dilde tabiilikten ayrılmamaktır. Kitaplarının üzerine (muharrir) yerine (yazan) kelimesini ilk yazan Nabi zade idi.

Yazıda özellikle *Karabibik* eserini okurlara takdim ederken üzerinde durduğu noktalar ön plana çıkarılmıştır. Nabizade Nazım "köylülük, çiftçilik" hayatının yabancısı olan okurlara bu hayatı tanıtmak amacıyla eserin "zemini" olarak Anadolu köyünü seçmiştir. Olayların geçtiği mekânda yaşayan insanların yaşam şartları ve meşguliyetleri hakkında yeterli derecede bilgiler vermiştir. Köylülerin konuşma dilini de olduğu gibi aktarmıştır. Hikâye içinde geçen kelimeler için kitabın başına bir de sözlük koymuştur. Bu özellikleriyle Nabizade Nazım'ın edebiyatımıza ve dilimize hizmette bulunmaya çalıştığını takdiminde ifade ettiği aktarılır. Dilimizin ıslahı için halkın bütün unsurlarıyla dilinin toparlanarak araştırılması gerektiğini dile getirdiği vurgulanmıştır.

Nigâr binti Osman Hanım

Ara nesil şairlerimizden olan Nigâr Hanım'la ilgili *Vakit* gazetesinde vefatının ardından hayatını ve eserlerini anlatan imzasız kısa bir yazı yayınlanır.[1010] Bu yazıda Nigâr Hanım şu sözlerle okurlara tanıtılmıştır:

> Nigâr Hanım, Macarlı Osman Paşa'nın kızıdır. Kadıköyü Fransız Kız Mektebi'nde geceli talebelikle okumuş, onun iki yaşında iken, kazaen ölen kardeşi kendisine ilk mersiyeyi ilham etmiş, kendi ifadesiyle kendine ilk şiir hevesini vermiştir. Validesi Hanım şairenin şiir zevk ve kabiliyetini büyüten bir mürebbî oldu oldu. (*Efsûs*) 18 yaşında bir Türk kızının iki ciltlik şiir mecmuasıdır. (*Niran*), (*Aks-i Sadâ*)'da birbirini takiben intişar etmiştir. (*Safahat-i Kalb*) mensur, uzun ve cidden bir güzide bir şiirdir.
>
> Nigâr Hanım'ın bütün hissî ve fikrî eserlerinden başka muhitine hediye bıraktığı oğulları da var ki onlar da bu bedi'akâr annenin izini takip etmektedir. Ne çare ki biz kendisini bugün eseflerle maziye ve kendisinin
>
> Kalbimde ihtiyaç bana canlı bir elem,
> Beynimde bir gram cünûn-i azma-yı gam
> Yok mu mezara çare bu müthiş küreyveden
> Ta ki bu imtidad-ı azab kâvişken
>
> diye isteyip aradığı mezara tevdi' ediyoruz.

Cenaze merasiminin de ayrıntılı bir şekilde aktarıldığı[1011] *Vakit*'te Ruşen Eşref [Ünaydın], Nigâr Hanım'ın ölümünün ardından, onun hayatına geniş bir şekilde değinmiştir. Bu yazı edebî kişiliğinden çok hayatına ve kişiliğine dair önemli bilgiler

[1010] İmzasız, "Nigâr Hanım'ın İrtihali", *Vakit*, nr. 163, 2 Nisan 1918.

[1011] İmzasız, "Nigâr Hanım'ın Cenaze Merasimi", *Vakit*, nr. 164, 3 Nisan 1918.

vermektedir. Yazıda özellikle Nigâr Hanım'ın kibarlığından, çevresi tarafından saygı ve takdir toplayan "kıymetli" bir kadın olmasından bahseder:[1012]

> Sular, kayalarda uykusunu kaçıracak kadar şarıldamağa, rüzgâr kafeslerini sık sık tıkırdatmağa başlayınca bağçenin sararmış yapraklı yollarını şemsiyesiyle kurcalaya kurcalaya Boğaz'dan dönerdi. Artık kupalarda Nişantaşı dolaşmaları başlardı, Beethoven senfonileri, garîk marşları, yahut da nihavend fasılları, sabahî fasılları çalınan vükelâ-yı harem dairelerinden halayıklar ve hanımefendiler onu hürmetle karşılar, hürmetle dinlerdi. İstanbul'un kibar haremlerinde daima yine beklenen kıymetli bir misafirdi.

Meşhur bir ailenin kızı olan Nigâr Hanım'ın Osmanlı edebiyatının tanınmış bir siması olduğunu ve bütün hayatını "aile şöhretiyle" "edebiyat şöhretini" layık oldukları yerde tutmak için harcadığını belirtir.

5. Servet-i Fünun Şair ve Yazarları

Tevfik Fikret

Tevfik Fikret, Türk edebiyatı tarihinde mizacı, karakteri, ahlâkı ve hayat felsefesi hakkında çok konuşulmuş ve tartışılmış olan bir şahsiyettir.[1013] *Vakit* gazetesi yayın hayatına başladığı 1917'de Tevfik Fikret hayatta değildir. Ölümünün üzerinden iki yıl geçmiştir. Buna karşın *Vakit*'te hakkında en çok konuşulan, edebiyata dair birçok yazıda ismi geçen kişidir. Her ölüm yıldönümünde mezarı başında yapılan anma törenleri kısa yazılarla da olsa manşetten okurlara aktarılmıştır. *Vakit*'te çıkan yazılarda hakkında hep övgüyle söz edilmiş, edebiyatımızda yaptıkları takdirle ifade edilmiştir. Servet-i Fünun edebiyatı dendiğinde akla hemen Tevfik Fikret ismi geldiği sürekli olarak vurgulanmıştır. Her ölüm yıldönümünde yapılan anma törenleri mutlaka okurlara aktarılmıştır. 1918'de neşredilen yazıda Tevfik Fikret'in mezarında ve Aşiyan'da yapılan anma töreninden bahsedilmiştir:[1014]

> Tevfik Fikret merhumun üçüncü devr-i senevi-yi vefatı münasebetiyle memleketimizin ilim ve edebiyat ile uğraşan ve şairin talebe ve ahbâbından bulunan birçok zevat ve Darülfünûn fakülteleri namına muhtelif heyetler dün sabah Eyüp Sultan'a azimetle mağfurun mekabirini ziyaret etmişler ve ruhuna Fatihalar ithaf eylemişlerdir. Tevfik Fikret merhuma hürmetkâr bazı hanımlar dahi bu ihtifale iştirak etmekte idiler. Ziyaretçiler üzeri çiçekler ile süslü kabrin etrafında matemî bir halka teşkil ederek Yahya Kemal Bey tarafından inşâd edilen *Rübab-ı Şikeste*'ye ait bazı manzumeleri dinledikten sonra öğle vakti ziyaretlerinden avdet etmişlerdir.
>
> Öğleden sonra birçok davetliler şair-i mağfurun Rumeli Hisarı Tepesi'nde kâin Aşiyan'ına gitmişler ve orada ailesi namına Rıza Tevfik Bey

[1012] Ruşen Eşref, "Nigâr Binti Osman Hanımefendi (Hatıralar ve Tahassüsler)", *Vakit*, nr. 177, 16 Nisan 1918.
[1013] Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, s.56.
[1014] İmzasız, "Tevfik Fikret Merhum", *Vakit*, nr. 300, 20 Ağustos 1918.

> tarafından istikbâl edilmişlerdir. Ziyaretçiler, şairin çalıştığı odayı, kabul salonunu ve Aşiyan'ın diğer aksamını gezerek Tevfik Fikret merhuma ait aziz bakiyeler arasında şairi yâd etmişler ve her biri *Rübab-ı Şikeste* mübdi'inin zevk ve selîkasına ayrı bir mi'yar olan eserlerini, tasvirlerini evini süsleyen daha diğer metrukâtını temaşa eylemişlerdir. Elli kişiye yakın ziyaretçiler Aşiyan'ın büyük salonunda içtima etmiş idiler. Evvela Rıza Tevfik Bey şair ve edebî şahsiyetinden, memleketteki ahlâkî mevki'inden bahsetmiş ve kıymetinin gittikçe anlaşılacağını ve bu kıymeti takdir ettirmek için bütün onu sevenlerin birlikte çalışması lazım geldiğini söylemiştir. Rıza Tevfik Bey'den sonra Maarif Müsteşar Vekili Müslihiddin Adil Bey Maarif Nazırı Doktor Nazım Bey'in maatteessüf bir mazereti sebebiyle gelemediğini ve gerek Nazım Bey'in, gerek kendisinin Fikret hakkındaki hissiyâtına tercüman olacak sözler söylemiştir. Daha sonra ziyaretçilere çay ve pasta ikram edilmiş ve saat beşe doğru herkes şairin Aşiyan'ından aziz bir hatıra ile ailesine beyan-ı tesir ederek ayrılmıştır. Ziyaretçiler miyânında Halide Edip Hanım, Mustafa Kemal Paşa, Doktor Adnan Bey, Satı' Bey, Süleyman Nazif Bey, Faik Ali Bey ve memleketimizin mahâfil-i âliyesine mensup daha birçok zevat hazır bulunmuşlardır.

*Vakit'*te Tevfik Fikret'le ilgili değerlendirmeler ilk olarak Ruşen Eşref'in devrin şair ve yazarlarıyla edebiyatımız hakkında yaptığı söyleşilerde karşımıza çıkar. Bu söyleşilerde Tevfik Fikret ismi sürekli anılmıştır. Hakkında tespitler yapılmıştır. Detaylı değerlendirmelerden çok dönemle ilgili olarak konuşulurken Servet-i Fünun edebiyatını bünyesinde toplamış bir şahsiyet olarak birkaç cümleyle ifade edilmiştir. Bu söyleşilerin üçüncüsünde Cenap Şahabettin Tevfik Fikret'le ilgili dikkate değer yorumlarda bulunur.[1015] Özellikle Servet-i Fünun isminin sadece Tevfik Fikret'e mal edilmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Cenap Şahabettin, Fikret'in büyük bir şair olduğunu; fakat Servet-i Fünun'un "âmili" olmak itibarıyla Halit Ziya'nın gerisinde olduğunu söyler. Tevfik Fikret'in gelişimini dönemin diğer yazarlara borçlu olduğunu şu sözlerle açıklar:

> Servet-i Fünun edebiyatı namını verdiğimiz inkılabın şüphe yok ki Fikret büyük âmillerinden biridir, fakat âmil-i münferidi değildir ve olamazdı, bunun için kifayet edecek derecede tetebbuat-ı edebiyesi yoktu: Şarkı pek az tanır, Arap'ı hemen hemen hiç bilmezdi. Halit Ziya'nın, Cahit'in, Rauf'un refâkat-ı edebiyesi onun hakkında gayet müfit ve müsmir oldu; bunlar Fikret'in nazariyât-ı edebiyesini nîm cebrî bir surette tevsi ettiler. 310'daki Tevfik Fikret ile 312'deki Tevfik Fikret arasındaki mesafeyi Fikret, arkadaşlarına medyundur. Ve "Hasta Çocuk" manzumesiyle *Mai ve Siyah* aynı zamanda neşrolundu, mukayese edebilirsiniz. Fikret hiç olmazsa arkadaşlarına verdiği kadar arkadaşlarından almıştır.

Ahmet Emin [Yalman]'in 1919'da neşrettiği başmakalede, Tevfik Fikret'in ölümünün ardından dört yıl geçmesine rağmen ancak ölüm yıldönümünün özel bir gün hâline gelmeye başladığını belirtir.[1016] Tıpkı Shakespeare ve Goethe'nin evlerinin

[1015] Ruşen Eşref, "Cenap Şahabettin Bey", *Vakit*, nr. 62, 22 Kânunuevvel 1917.
[1016] Ahmet Emin, "Tevfik Fikret", *Vakit*, nr. 647, 19 Ağustos 1919.

ziyaret edilmesi gibi ileride Aşiyan'ın ziyaret akınına uğrayacağını ileri sürer. Fikret'in sadece ölümünden sonra değil, yaşarken de vatanperverliği ve temiz ahlâkıyla saygı duyulan bir yazar olduğunu *Rübab-ı Şikeste* eseri ve "Sis" şiiri üzerinden anlatır:

> İstibdatın mezalim günlerinde memlekette mevcut birkaç ümit yıldızından biri de Fikret'in müstesna şahsiyeti idi. *Rübab-ı Şikeste* memlekette, hiçbir edebî eserin görmediği bir rağbete mazhar olmuş, nüshası derhal tükenmişti. Fakat bunun zararı yoktu. Memleketimizde kitaplar için tesis eden anane mucibince her nüsha elden ele dolaşıyor, elden ele geçtikçe birçok parçalar hafızalara [??] olunuyordu. Bundan başka hiçbir zaman tab' edilememiş parçalar vardı ki memleketin en ücra köşelerine kadar intişar etmişti. Hafiyelerden masun bir mecliste (Sis) okunduğu zaman bedbinlik hissedilecek yerde bilakis (Sis)'teki ümitsizlik bir ümit yerine geçiyor, muhitteki şeraite karşı bu kadar saf ve samimi bir eser-i isyan husule gelebilmesi kalplere haz ve inşirah veriyordu.

Ahmet Emin, "en hakiki genç Türk" olarak tanımladığı Tevfik Fikret'in hem İstibdat Dönemi'nde hem de İttihat ve Terakki yönetiminde baskı altında kaldığını ve bunun sonucunda ölümüne kadar "küskün, münzevi" bir hayat geçirdiğini dile getirir.

Tevfik Fikret "Sis" şiiriyle içinde yaşadığı dönemi ve toplumu doğrudan tenkide başlamıştır. Ondan önceki şiirlerinde hayata karşı nefret ve kötümserlik tavrı vardır. "Sis"ten sonra bu nefret ve kötümserlik, içinde yaşanılan döneme ve topluma çevrilmiştir.[1017] Bu bağlamda Ahmet Emin'in "Sis" şiiri üzerinden Tevfik Fikret'in devrin kötümser havasında yaşayan insanlara gelecekle ilgili iyimser fikirler verdiğini belirtmesi Tevfik Fikret'in önemini ortaya çıkaran bir değerlendirmedir.

Ruşen Eşref [Ünaydın]'in 1919'da yayınlanan *Tevfik Fikret'in Hayatına Dair Hatıralarım* isimli kitabından bahsedilen yazıda Tevfik Fikret'in özel hayatında da edebî hayatına benzer bir karakterde olduğuna bilgiler nakledilmiştir:[1018]

> Ev hayatında da biraz inatçıymış. Yapılan işleri beğenmez, biçimleri beğenmez, her şeyi kendi fikrinde olsun istermiş. Öyle olmazsa kızarmış. Kendisinde haksızlık görmezmiş. Yaptığı işlerden nadiren pişman olurmuş. Edebiyatta muarızını nasıl ani hücumlarla zedelemiş ise evinde de bazen çok hırçınlık gösterir, her şeye üzülür, söylenir, bazı da hiddetlenirmiş. Sert söylemekten ziyade acı söylermiş. Tenkitlerini hizmetkârlara söylemez, yalnız rafikasına söylermiş. Vazife başındaki her şeyden kendisini mesul tutardı. Bu mesuliyet fikri beyninde o kadar yer etmişti ki mesela Servet-i Fünun'da çalışırken ekseri geceleri uyuyamazmış.

[1017] Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, s. 93
[1018] İmzasız, "Tevfik Fikret", *Vakit*, nr. 647, 19 Ağustos 1919

Tevfik Fikret'in özel hayatına dair dikkat çekici bilgiler ağabeyi Şevket Bey'in eşi Hatice Aliye Hanım tarafından verilmiştir. İnzivayı seven yapısının çocukluktan geldiğini ifade eder:[1019]

> Burada Hanımefendi, çok şayan-ı dikkat bir şeyi ifşa ettiler. Bu, Fikret daha çocukken bile, kendisinde istediği tarzda, ayrı ve münzevi bir yuva kurmak, kendisine bir inziva köşesi edinmek ihtiyacını duyduğu, böyle bir arzuyu beslediğini gösteriyor bunu şöyle söylediler:
>
> Bağçenin köşesindeki "pavyon"
>
> -Oradaki bağçenin köşesinde kendisi için ayrıca bir oda düşünmüştü. Bu bir, oda tamamıyla ayrı "pavyon" gibi bir şeydi. Kendi istemiş, yaptırmış. İçerisi resim, kitap, ufak tefek müzeyyenat, saksılar, vazolarla süslü idi. Büyük adamların mini mini heykelleri de vardı. Orayı hep kendi eliyle süslemiş, vücuda getirmiş. Sükûneti ta o zamandan beri tercih ettiğinden, çekilir, ekser zamanını orada geçirir, orada meşgul olurdu. Esasen kalabalıkta yazı yazamazdı.

Şairliği dışında ressam da olan Tevfik Fikret'in babasının ölüm haberini aldığı gece babasının resmini yaptığını söyler. Annesi ve babasıyla ilgili ayrıntılı bilgiler verir. Fikret sekiz, dokuz yaşlarındayken annesi Mekke yolunda vefat etmiştir. Tevfik Fikret ortanca çocuktur. Ağabeyi Şevki Bey, kız kardeşi de Sıdıka Hanım'dır. Fikret özellikle kız kardeşine karşı sevgi besler. Hatice Aliye Hanım, Fikret'in Aşiyan'ı yaptırırken çok üzüldüğünü, istediği gibi yaptıramadığını dile getirir. Özel hayatında ve sanat hayatında da titiz olduğunu; yaptığı resimleri, yazdığı şiirleri beğenmeyerek bozduğundan bahsetmiştir.

İmzasız olarak yazılan başmakalede Ruşen Eşref [Ünaydın]'in kitabından hareketle Tevfik Fikret'in gerçek hayatında da temiz ahlâklı olması üzerinde durulmuştur.[1020] Fikret'in eserlerinin şairin samimi kederlerinden, düşüncelerinden, açıkça söylenmemiş memleket sorunlarından, günlük ve şahsî olaylardan, aile sevgisi ve sahnelerinden, sosyal ve siyasî olaylardan meydana geldiği ifade edilmiştir. *Rübab-ı Şikeste* ve *Haluk'un Defteri* okunduğunda o dönemlerde insanların ruhuna hâkim olan ayrıntıların bir şiirin içine nüfuz etmiş bir şekilde görülmesinin mümkün olduğu dile getirilmiştir. Yazıya göre bu sebeplerle Tevfik Fikret "muhiti üzerinde" samimi saygı uyandırmıştır. Sadece eserleriyle değil gerçek hayatında da temiz ahlâklı bir insan olarak da büyük etkiler bırakmıştır.

Fikret'in dokuzuncu ölüm yıl dönümü için kaleme alınan yazıda Süleyman Şevket [Tanlı]'in *Güzel Yazılar* kitabından Tevfik Fikret'le ilgili bölümler

---

[1019] [M]. [Sin]., "Ölümünün Yıldönümü Münasebetiyle: Yengesine Göre Tevfik Fikret ve Hususiyetleri", *Vakit*, nr. 3102, 21 Ağustos 1926.

[1020] İmzasız, "Fikret'in Hatırası", *Vakit*, nr. 970, 19 Ağustos 1920.

aktarılmıştır. Bu yazıda daha çok Fikret'in hayatı, sanat hayatına nasıl başladığı, sanat anlayışı ve ahlâkı üzerinde durulmuştur. Fikret'in ilk dönemlerindeki Hamit ve Ekrem etkisi ve *Rübab-ı Şikeste*'nin özellikleri şu şekilde aktarılmıştır:[1021]

> "Tevfik Fikret 1275 (1870) tarihinde İstanbul'da doğdu; tahsil devresini Galatasaray Sultanisi'nde geçirdi; Kemal ve Hamit Beylerin heyecanlarına müncezib uzun bir zaman yaşadı; hocası Mahmut Ekrem Bey kürsüde, matbuatta yeni sanatın asabî, hakkında emin bir müdafi idi; okuduğu mektepte Fransız nüfuzu vardı; bu zevk ile eski edebiyatımızın iradesiz bir eseri gibi kalmasına imkân yoktu; şiirleri inkılaba, yeni edebî evsafı haiz hayata müesser oldu; başkasına tâbi' düşünmek mizacına muvâfık değildi; *Maarif*'te *Mirsad*'da çıkan ilk yazılarında Hamit'in, Ekrem Bey'in nüfuzu açık görünüyordu, Servet-i Fünun'u idare etmeğe başladıktan sonra maziden ayrıldı; hususi tahassüslerinin müstakil üslup ile muayyen hududunu çizdi: *Rübab-ı Şikeste*, vezni başka heyecanlarla inletti; aruzun eski mutarrid musikisinde şeffaf nağmeler buldu; hissini ihtiyaca göre sakin, nesre yakın ideali, düz okunmağa müsait cümleler içinde gizledi; bazen de asabının bütün ahengi duyulacak kadar açık köpüklenerek taşkın çağlayanlar halinde vicdanlara döküldü.
>
> Pek genç yazmıştı; *Rübab-ı Şikeste*'sindeki "Süha ve Pervin" sahne tertibine yakındır; lakin bu iki eseriyle temaşa muharriri gibi tahlil edilmesi kâbil olamaz; uzak asırların coşkun, gürültülü destanlarını haykırmıyor; yalnız gönlünün hicranlarını terennüm etmedi; hududu hayalinin ufkuyla çerçevelenmiyordu; ilhamâtı ruhunun haricine taşmıştı. Tabiatın güzelliğini hissediyordu; etrafında kabaran haksız çirkin maceralardan temiz ahlâk taassubuyla müteneffirdi, Sultan Abdülhamit devrinde zulmü kırmak parçalamak istiyordu; Sis gibi asabî destanları bu teheyyücünden incilenmişti. Vatana ve insaniyete ait samimiyetini ölünceye kadar muhafaza etti.

Ölümünün on ikinci yıldönümünde Refik Ahmet [Sevengil], Tevfik Fikret'in insanların gözündeki değerinden bahseder.[1022] Tevfik Fikret'le ilgili söylenen "İnsanları beğenmiyor!" ithamına itiraz ederek, Tevfik Fikret'in yaşadığı dönemde eserleriyle dile getirilemeyenleri anlatarak insanların kalbinde büyük bir yer etmesini dile getirir:

> Fikret insanları değil, fakat bazı insanların bazı hareketlerini beğenmiyordu, beyaz ve mazlum sefaletin üstünde sırtlan dişleriyle gülen zulüm ve ceberrutu, bağrı bin bir ıstırap taşıyan İstanbul harabeleri üstüne karanlık ve hain bir elin açtığı mahlu' pencereden dökülen baykuş kahkahasını, zavallılığın çıplak kemik omuzları üstünde bağdaş kurup çubuğunun dumanlarını savuran şişman karınlı redâet ve sefaheti beğenmiyordu!

Ayrıca İstibdat Dönemi'nde zulmün gücü karşısında "hakkın da bükülmez kolu, dönmez yüzü" mısralarıyla insanlara umut aşılaması nedeniyle bugün dahi insanların onu unutmadığının altını çizer.

14. ölüm yıldönümünde de benzer düşüncelerini dile getiren Refik Ahmet, sağlığında dostlarından daha çok düşmanlarıyla sarılı olan Tevfik Fikret'e ölümünden

[1021] İmzasız, "Tevfik Fikret'in Ölümünün Yıldönümü", *Vakit*, nr. 2385, 19 Ağustos 1924.
[1022] Refik Ahmet, "Tevfik Fikret'i Niçin Unutamıyoruz", *Vakit*, nr. 3456, 19 Ağustos 1927.

sonra bile saldırıda bulunulduğunu söyler.[1023] Bir süre sonra bu saldırıların azalarak bittiğini belirtir. Zamanla Tevfik Fikret'in daha iyi anlaşıldığını ve sevildiğini dile getiren Refik Ahmet'e göre bu durum fikrin zaferidir. Fikret yeni hayatın, yeni insanın doğmaya başladığını ve medeniyetin gittiği yolu ilk defa sezmiş bir şahsiyettir. Tevfik Fikret'e bugün duyulan sevginin kaynağı da Cumhuriyet'le birlikte girdiğimiz yeni devirde Fikret'in fikir dünyasına daha çok yaklaşmış olmamızdır. Edebiyatımızdaki önemi de şiirinde bulunan toplumsal unsurlardır:

> Fikret mütevazin bir hassasiyetle ölçülü, tartılı şiirler yazmıştır. Bu da büyük bir iş değildir; fakat asıl bir yaştan sonra san'atına kattığı içtimaî unsurdur ki Tevfik Fikretin on dört senedir her yıl daima böyle günün adamı olarak mevzuu bahsedilmesini intaç ediyor.

Fikret'in didaktik şiirlerinde aktardığı fikirlerle toplumun ilerlediği hedef doğrultusunda geleceği gösterdiğini vurgulamıştır.

On beşinci ölüm yıldönümü münasebetiyle Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret'le ilgili düşüncelerini, hatıralarını aktarır.[1024] Refik Ahmet'in Fikret'le ilgili medeniyetin geleceğini gördüğüne dair düşüncelerine katılır. Fikret'in geleceği önceden gördüğünü ve hazırladığını bunun için de geleceğe hâkim olduğunu ifade eder. Ona göre günümüzde her ölüm yıl dönümünde hatırlanarak "günün adamı" olmasının altında yatan en önemli sebep budur.

Galatasaray Lisesi'nde Tevfik Fikret'in 66. doğum günü kutlama töreninde Peyami Safa, Tevfik Fikret'i Osmanlı'nın en son hitabet şairi olarak tanımlamıştır.[1025] Yıkılmakta olan bir imparatorluğun son haykırışı olduğunu belirtir. Yalnız bir tip olarak İstibdat'ın karşısına dikildiğini ifade eder. Ona göre Tevfik Fikret, geleceğe karşı hep iyimserdir. "Kurtarıcı bir el lâzımdır ve bu çıkacaktır" sözleriyle Atatürk'ün geleceğini öngörmüştür. Peyami Safa ayrıca Tevfik Fikret'i kendi "vaftiz babası" olarak gördüğünü söyler. Çünkü ismini[1026] Tevfik Fikret vermiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil

Ruşen Eşref'in *Vakit*'te neşredilen söyleşilerinde ismi zikredilen bir diğer isim de Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Fakat bu söyleşilerde hakkında detaylı bir

---

[1023] Refik Ahmet, "Büyük Tevfik Fikret", *Vakit*, nr. 4169, 19 Ağustos 1929.

[1024] İmzasız, "Ölümünün 15inci yılında Fikrete Ait Hatıralar", *Vakit*, nr. 4529, 18 Ağustos 1930.

[1025] İmzasız, "Şair Tevfik Fikret", *Vakit*, nr. 5736, 25 Birincikânun 1933.

[1026] Peyami Safa şöyle anlatıyor: "Müthiş bir kafiye meraklısı olan babam İsmail Safa; kardeşlerim Selâmi ve İlhami'den sonra ben doğunca bana isim olarak Garamiyi bulmuş. Annem Garamiyi haramiye benzetmiş. Beğenmemiş, babam da Fikret'e koşmuş. Fikret eski Acem şairi (Peyami)yi hatırlamış ve ismim böylece kararlaşmış." Bkz. İmzasız, "Şair Tevfik Fikret", *Vakit*, nr. 5736, 25 Birincikânun 1933.

değerlendirmeden çok Servet-i Fünun edebiyatla ilgili görüşler bildirilirken birkaç cümleyle kendisinden bahsedilmiştir. Bu söyleşilerin ikincisinde Rıza Tevfik [Bölükbaşı], Halit Ziya'yı bizde romanın ne demek olduğunu hakkıyla anlayarak mümkün olduğunca ilk güzel örneklerini veren bir yazar olarak tanımlamıştır.[1027] Ona göre Halit Ziya'dan sonra gelen romancılarımız hâlâ onun üslubunun etkisinden kurtulamamışlardır.

Vakit'te Halit Ziya'yla ilgili yazılar özellikle 1937'de sanat hayatında 55. yılını doldurmasıyla birlikte görülmeye başlar. Hasan Kumçayı, yazarın sanat hayatında 55. yılını kutladığı yazısında Halit Ziya gibi bir yazarın mesleğinde elli yılını geçirmesine kayıtsız kalmanın bir duygusuzluk olacağını belirtir.[1028] Ona göre Halit Ziya gibi yazarları sevmek biraz da kendimizi sevmek gibidir. Onların hayatlarıyla ilgili olmak da kendi hayatımızla ilgili olmak demektir. Çünkü bu türden yazarların eserlerinde kendimizi görürüz. Onun romanları hayatımıza tutulmuş birer ayna gibidir.

Hakkı Süha Gezgin, yazarın 55. sanat yılı kutlamalarını haber verdiği yazısında Tanzimat'tan sonra değiştirilmeye çalışılan dilin çok çabuk eskiyip gittiğini belirtir.[1029] Ona göre bu dönemde her gün bir yeri işlenen, bir bozukluğu onarılmaya çalışılan dil "şahıslardan önce" ölüp gitmektedir. Halit Ziya'nın bu dönemin diliyle yazdığı *Aşk-ı Memnu* romanı, dilinin aksine ölümsüzlüğe kavuşmuş ve romancılığımızın "yüz akı" namına ulaşmıştır. Aynı şekilde *Bir Yazın Tarihi* ve *Solgun Demet* de hikâye yapımızın kuvvetini ve "zarif çizgilerini" ortaya koyan eserlerdir.

Halit Ziya'nın romancılığıyla ilgili detaylı bir değerlendirme Sadri Ertem tarafından yapılmıştır. Halit Ziya'nın yazarlık hayatında 55. yılı münasebetiyle kaleme aldığı makalesinde onu bize modern roman tekniğini getiren ve 19. yy.ın sonlarına doğru "sürüklenen hayatın üstündeki" bir şahsiyet olarak tanıtır.[1030] Yeni bir zevk getirmesi ve modern romanın iskeletini kurması açısından edebiyat tarihimizde önemli bir yer teşkil ettiğini ifade eder. Ona göre Halit Ziya ilk romanından son yazısına kadar arkasından sürüklediği hayran kitlesinin hislerini, düşüncelerini ve söylediklerini şekillendiren bir yazar olmuştur. Yarattığı Ahmet Cemil karakteri uzun zamanlar

[1027] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (2)-Bir Hafta Sonra", *Vakit*, nr.53, 13 Kânunuevvel 1917.
[1028] Hasan Kumçayı, "Günlerin Peşinden: Halid Ziyanın Ellinci Yılı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6933, 2 Mayıs 1937. Yazının başlığında "Ellinci" demesine karşın Halit Ziya'nın 55. sanat yılıdır. Yazının içeriğinde de 55. olarak belirtilmesine karşın başlığında ellinci olarak yazılmasını baskı hatası olarak düşünmekteyiz.
[1029] S. Gezgin, "Gezintiler: Sanatkârlara Saygı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6934, 3 Mayıs 1937.
[1030] Sadri Ertem, "Halit Ziyanın 55 Senesi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6936, 5 Mayıs 1937.

boyunca insanların kafasında yaşamıştır. *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* romanları bir devrin "muaşeret" kuralları haline gelmiştir. Halit Ziya'nın döneminin zevk anlayışını romanlarında yansıtmıştır:

> Halid Ziya, Edebiyatıcedidenin mihrakı idi. Edebiyatıcedide on dokuzuncu asır Türkiyesinin süzülmüş kaymak tabakası…
>
> Tanzimatla başlayan hayatın bir sebeple Avrupa hayranı olduğunu biliyoruz. Halid Ziya, zevk bakımından bunun en halisini, en güzelini, en incesini temsil etmiştir.
>
> Halid Ziya kuvvetli bir şahsiyet olarak bu devri aksettirmiştir. Bu devri bugün beğenmiyorsak bu devrin büyük sanatkârını tebcil etmemize mani değildir. Halid Ziya kuvvetli bir şahsiyetti. Devrinin daha güzel ve çok şeffaf ve artist bir ayna gibi aksettirdi. Halid Ziya bir devrin, bir temayülün en üstün noktasına çıktı.

Halit Ziya'nın temellerini attığı "zevk platformunun" artık günümüzde bir geçerliliği olmadığını iddia eden Sadri Ertem'e göre, yazarı sadece bu açıdan değerlendirenlerin bir kısmı günümüzde toplumun yeni zevklere yöneldiklerini gördükçe Halit Ziya'yı inkâr etmektedirler. Bazıları da onun "zevk platformunu" yıkılmaktan kurtarmaya çalışmaktadırlar. Bu "zevk platformunun" günümüzde çökmesi yazarın edebiyat tarihimize yerini almasına engel değildir. Çünkü o, elli beş sene peşinden sürüklediği insanların zevklerini, düşüncelerini, cümlelerini etkilemiş önemli bir şahsiyettir. Halit Ziya'nın değerinin asıl bugün ve gelecekte anlaşılabileceğini belirten Sadri Ertem, Batılı metotlarla hayatı düzenleyen memleketimizde pozitif bilimlerin anlayışıyla Halit Ziya'nın meydana getirdiği tekniği kavrayabileceğimizi iddia eder:[1031]

> Bu kıymeti, Avrupai metodlar[l]a hayatı plânlaştıran bir memlekette Halid Ziyanın nesir edebiyatında vücuda getirdiği köşe ile ve edebiyat tarihine mal olan hüviyeti ile tanımak gerekir. Bu hüviyeti ile Halid Ziya, Edebiyatıcedidenin ve zamanının anlıyacağı bir varlık olmaktan daha başka bir şeydir.
>
> Edebiyatıcedide, zevki ve temayülleri itibarile yarı Avrupalı, yarı Asyalı idi. Halbuki Halid Ziyanın tekniği yüzde yüz Avrupalıdır. Bu teknik müsbet kafaya, müsbet tefekküre istinad eder ve buna, dünyayı pozitif bir şekilde anlıyan insanlar tarafından idrak edilir ve kıymet biçilebilir.

Halit Ziya'nın ustalığını "Rönesansvâri metotlarla" anlayabileceğimizi dile getiren Sadri Ertem, Halit Ziya sayesinde bugün modern hikâyeler ve romanlar yazabildiğimizin altını çizer.

Eminönü Halkevi'nde yapılan 55. yıl kutlama töreninde Agah Sırrı Levend'in, Halit Ziya'nın edebî şahsiyeti, dili ve üslubu, roman kahramanları üzerine detaylı

[1031] Sadri Ertem, "Halit Ziyanın 55 Senesi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6936, 5 Mayıs 1937.

değerlendirmeleri *Vakit*'ten okurlara aktarılmıştır.[1032] Agah Sırrı Levend'e göre Halit Ziya, kendinden önceki nesle çok az şey borçludur. Geleneklere bağlı Doğulu bir aileye mensup olmasına karşın eğitim gördüğü Fransız okulu, öğretmenleri, babasının işyerinde çalışan memurlar sayesinde Batı kültürüne yönelmiş ve Fransız edebiyatını keşfetmiştir. Agah Sırrı Levend, onun sanat anlayışını etkilediği natüralist ve realist Fransız yazarları açıklar:

> Halid Ziyayı Fransız edebiyatı tarihine götüren, hususile realist ve natüralist mektebin hikâyelerile temas ettiren muallimi Raymond Piere'dir. Klâsikleri iyice okuyan ve romantiklere de yabancı kalmıyan Halid Ziya, bilhassa bu yeni cereyan üzerinde durdu. Natüralistlerin sert ve haşin olan, hattâ bazı kere hakikati tasvir etmek isterken hakikati aşan ifratları onun mizacına uygun gelemezdi. Onun ziyade hoşlandığı muharrirler Gonkur [Goncourt] kardeşlerle Alfons Dode [Alphonse Daudet]'dir.
>
> O, bilhassa Gonkur [Goncourt] kardeşleri sevmiştir. Halid Ziyanın mevzuu seçişi, mevua tasarruf edişi, hâdiseleri tertib edişi, nihayet intihab ettiği muhitler ve kahramanlar Gonkurlarınkine benzer. Onların da eserlerinde inkisarlar, hayal sukutları, lirizm ve hüzün vardır.

Bu özellikleriyle Halit Ziya'nın ilk kez insanî ıstırapların tahlilini yapan ve insan ruhunun sırlarını açığa çıkaran yazar olduğunu belirtir. Eserlerinde ailenin ve "küçük muhitlerin" psikolojilerini yansıttığını ifade eder. *Kenarda Kalmış*'taki "Sada-yı İncil" adlı hikayesiyle toplumu harekete geçirerek tahlilini yapmaya çalıştığını; fakat Flaubert gibi bir genişliğe ulaşamadığını ileri sürer.

Ona göre Halit Ziya, Doğu edebiyatına bağlı olmadığı halde ilk zamanlarında eski dili kuvvetli bir şekilde kullanmıştır. Daha sonra eski dilin kurallarını kırarak Batı üslubunu, Batılı his ve düşünce tarzını benimseyerek dilini genişletmiştir. Ve kendine özgü bir sanatkâr üslup meydana getirmiştir.

Roman kahramanlarını okuduğu eserlerden esinlenerek yarattığını belirten Agah Sırrı, Halit Ziya'nın kahramanlarının sosyal bir tip olmamalarının bundan kaynaklandığını ifade etmiştir:[1033]

> Bir Behlül, hususile o zaman için az bulunur bir tiptir. O, yerli tiplerden fazla beşerî tipleri yaratmakta daha ustaydı. Hattâ yerli olarak tasvir edilmek istenen birçokları, kıyafetlerine ve yaşadıkları muhite rağmen, bizden fazla başka muhitlerindir. Fakat bu, onların canlı olmasına mâni değildir. Hepsi de bizi içinde yaşadığı hâdise ile birlikte sürükliyen, kuvvetli hareketlerile hatıramızda daima yerleşmiş olarak kalan canlı tiplerdir.

Eserlerinde kendi hayatından izleri de görmek mümkündür. Vefat eden çocuklarından Sadun *Kırık Oyuncaklar*'da, Güzin de *Kırık Hayatlar*'da yaşamaktadır.

[1032] İmzasız, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Elli Beşinci San'at Yılı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6937, 6 Mayıs 1937.
[1033] İmzasız, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Elli Beşinci San'at Yılı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6937, 6 Mayıs 1937.

Bunların yanında Agah Sırrı Levend, *Kırık Hayatlar*'daki doktorun Halit Ziya'ya benzediğini iddia eder. Ona göre eserlerindeki kahramanlarını hep sevmiş, onları kusursuz göstermeye çalışmıştır. Bu yüzden roman kahramanları fedakâr ve kendinden başka başkalarını düşünen insanlardır. Bu kahramanlar "mütenevvi" olmakla beraber birbirlerine benzerler. Bu özellikleriyle onları tanımakta güçlük çekmeyiz. Agah Sırrı bu özellikleriyle Halit Ziya'nın her zaman "şahsî kalan lirik bir romancı" ve büyük bir sanatkâr olduğunun altını çizmiştir.

Hakkı Süha Gezgin, 55. sanat yılı kutlamalarından sonra bir gazetede Halit Ziya'yla ilgili anket yapıldığını ve ankete gelen cevaplarda Halit Ziya'nın haksız yere eleştirildiğinden bahseder. Ankete gelen ve itiraz ettiği cevabı nakleder:[1034]

> Dün, böyle bir şey görerek üzüldüm. Bir üniversiteli:
> "Halid Ziya, edebî bir şahsiyettir. Roman tekniğinde yeni bir çığır açmıştır. Ona şüphe yok. Fakat ben, bu şahsiyetin eserlerinde devirlerin ve muhitlerin üzerine çıkabilecek kudrette olanına rastlamadım. Bu sebeple üstadın romanlarını okumak arzusu bende uyanmadı!"

Bu yorumlara Halit Ziya'nın "Servet-i Fünun nesrinin babası" unvanını kimsenin sırtına çıkarak almadığını, kendi yarattığı eserler sayesinde başarıyla bu unvanı hak ettiğini söyleyerek şiddetle karşı çıkar. Son cümleye kadar hak verdiği bu yorumun son cümlesinin bir saçmalık olduğunu ifade eden Hakkı Süha, bir yazarın eserlerini okumadan onunla ilgili yorum yapmanın anlamsız olduğunu vurgular. Gazetenin de böylesine bir "saçmalığa" aracı olmasını da yerden yere vurur. Onunla ilgili "haksız ve biçimsiz söz yığınları"nın Halit Ziya için yapılan törenlerde kendisine gösterilen haklı sevgilerin, önüne geçemeyeceğini vurgulamıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Vakit* gazetesinin genç yazarlarından Sabri Çağlayan'la yaptığı söyleşide romanları ve sanat anlayışıyla ilgili dikkate değer açıklamalar yapmıştır. Öncelikle *Mai ve Siyah*'ı İstibdat Dönemi'nin ruhunu Ahmet Cemil karakteri üzerinden açıkça olmasa bile sezdirerek aktarmak istediğini belirtir:[1035]

> İstibdat idaresinde bütün memleketin, alelhusus gençliğin ne kadar belâlar içinde çırpındığını bilirsiniz. Ben, her şeyden evvel, istiyordum ki Ahmet Cemil, hayata türlü münevver hülyalarla gelmiş iken, bu idarenin zulmetleri içinde boğulan ve yese gömülen gençliğin bir timsali olsun… Bunu tamamiyle ve sarahatle yapmak için o idareden bahsetmek lâzımdı. Buna imkân olmadığından o bedbaht gençliğin timsalinde boş kalan yerleri, okuyanların

[1034] Hakkı Süha Gezgin, "Ne Lüzumu Vardı!", *Kurun [Vakit],* nr. 6938, 7 Mayıs 1937. Hakkı Süha Gezgin yazısında, bu anketin hangi gazetede yayımlandığından ve ankete cevap veren gencin adından bahsetmemiştir. Bu anket Tan gazetesinde yayımlanmıştır. Bkz. İmzasız, "Büyük Edip Halit Ziya İçin Bir Anket", *Tan*, nr. 786, 6 Mayıs 1937.

[1035] Sabri Çağlayan, "Halit Ziya Uşaklıgil'le Mülâkat: Mai ve Siyah Niçin Yazıldı?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6955, 24 Mayıs 1937.

> hayaline havale ederek onu kısaca tasvirle iktifa ettim. Bunu o zaman bile anlıyanlar ve Ahmet Cemil enmuzecinin eksik hututunu ikmal edenler pek çoktu. Bugün artık memleketin üstünden bütün bulutlar sıyrıldıktan sonra kitabı dikkatlice okuyanlar elbette daha vuzuh ile görürler ve anlarlar.

Halit Ziya romancı sıfatıyla kendini "hikâyeci sanatından dûn" görmektedir. Üslupçu sıfatıyla Servet-i Fünun'daki diğer arkadaşlarıyla birlikte edebiyatımıza bir yenilik getirdikleri fikrindedir. Aynı zamanda şair olanların etkisinde kalarak dilimizi gereğinden fazla süse boğduklarını itiraf eder. Batı edebiyatındaki üslupçu olarak bilinen büyük ediplerin yazdıklarını açıkça okuyup gördükleri kelimelerin kulakta yapacağı etkileri tecrübe ettiklerini anlatır. Kendisinin de bunu açıkça okumadan hayalinde canlandırarak uyguladığını dile getirir. Bunu hem roman hem de şiir yazanlar için tavsiye eder. İsmail Habip [Sevük]'in Ahmet Cemil karakteriyle ilgili "Sevdiği kızın hayaliyle iktifa eden bir nezahet heykelidir. Öyle iken Fransız edebiyatının Verlaine, Baudelaire gibi aşkın fücurunu terennüm eden şairlerini sever." hükmüne karşı çıkan Halit Ziya, bu şairleri sevmesinin Ahmet Cemil'in ahlâkını etkilemeyeceğini şu sözlerle açıklar:[1036]

> Ahmet Cemil Bey, nezih bir genç olmakla beraber hiç de ahmak değildi. O, tanıdığı ve sevdiği şairleri; oldukları gibi hattâ marazları ile, illetleriyle görmüş ve sevmiş olsaydı bile bununla kendisinin mahiyet[-]i ahlakiye ve maneviyesinde bir bozukluk vücuda gelmiş olmasına mutlaka zahip olmak icap etmez.

Halit Ziya eserlerini yazarken okurlarını düşünmeden kendisi için yazdığını açıklar. Başkalarını düşünerek yazsa kendini başkalarının "işleri için kaleme müsvedde alan yazıcılara" benzeteceğini dile getirir. Ona göre yazdıklarından memnun kalması kendisini tatmine ulaştırmaktadır.

Rüştü Şardağ, Halit Ziya'nın edebî portresini kaleme aldığı yazısında onu "hayal ve hakikat adamı" olarak tanımlar.[1037] Ona göre Halit Ziya bize realizmden ziyade düşüncelerini, gördüklerini anlatmak istemiştir. Gerçeği tam anlamıyla gösteremese bile hiçbir göz onun kadar kuvvetli görememiştir:

> Kırık hayat… Hayatı kırılmış bir kimseyi düşünen Halit Ziya, size cevap vermeyecek mi? Çocuklarının saadetine mâni olan kıskanç, cadı bir anne, bazan kolundan tutup yere çalacağınız bir kadın, evlât sevgisi ve ebedî olarak yalnız yaşamak endişesi içinde çırpınan babaları onun eserinde görmedik mi? Ve bunlar gerçekten kafalariyle ayakları gökte kimseler midir? Orta boylu vasat bir cüsse üzerinde hislerini senelerce teraziden geçirerek idare eden bu olgun baş görüp yaşadıklarını ne munis ne tatlı bir ifade içerisinde anlatmıştır.

[1036] Sabri Çağlayan, "Halit Ziya Uşaklıgil'le Mülâkat: Mai ve Siyah Niçin Yazıldı?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6955, 24 Mayıs 1937.

[1037] Rüştü Şardağ, "Edebî Portreler IV: Halit Ziya", *Kurun [Vakit]*, nr. 7375, 23 Temmuz 1938.

Halit Ziya'nın eserlerinde toplumun hiç görünmediğine yönelik eleştirilere karşı çıkarak *Mai ve Siyah*'taki "Babıâli"yi, eserlerinde yer alan ailesini mahveden ayyaşları, ailesini mustarip eden çocukları, "müzisyen maestroları" örnek verir. Toplumun bütününden olmasa bile parça parça toplumu eserlerinde yansıttığını ileri sürer. Hakkı Süha'nın Halit Ziya'nın edebiyatımızdaki yerine emekleriyle sahip olduğu görüşüne benzer düşünceleri dile getirir. Onu edebiyatımızda en çok "alın teri dökmüş olan sevimli, temiz, gayretli bir insan" olarak tanıdığını belirtir.

Cenap Şahabettin

Ruşen Eşref'in Cenap Şahabettin'le yaptığı söyleşide, onu Servet-i Fünun'a seyahat edebiyatı ve nesrimize yeni bir tasvir tarzı getiren bir yazar olarak tanımlar.[1038] Ruşen Eşref'e göre yeni nesirde Namık Kemal'le başlayan tasvir, Cenap Şahabettin'in eserlerinde büyük bir ıslaha uğramıştır. Ayrıca diğer söyleşilerde Servet-i Fünun dönemiyle ilgili düşünceler ifade edilirken Cenap Şahabettin'in seyahat yazarlığını bizde başlatan bir kalem olduğu sürekli olarak dile getirilmiştir.

Cenap Şahabettin'in 1934'te beyin kanaması nedeniyle vefat etmesi *Vakit* gazetesinden duyurulmuştur.[1039] Vefat haberinde cenazesinin Bakırköy'deki evinden alınacağı, Bakırköy Camii'nde kılınacak cenaze namazından sonra Bakırköy Mezarlığı'ndaki aile kabristanında kızı Destine Hanım'ın yanına gömüleceği bildirilmiştir. Yazıda Cenap Şahabettin'in hayatından ve sanat anlayışından kısaca bahsedilmiştir:

> Cenap Şahabeddin Beyin iki kızı, iki oğlu vardı; kızlarından biri Süleyman Nazifin geliniydi.
>
> Cenap Şahabeddin Bey altmış yaşında idi. Tıp fakültesinden mezundu, karantina idaresinde sıhhiye hekimliği etmişti. Memurluk hayatı denilebilir ki buna inhisar eder.
>
> 1839'dan sonraki Avrupalılaşma devrimizde edebiyatımıza Namık Kemal – Recaizade Ekrem – Abdülhak Hâmit – Sezaî grupunun getirdiği yenilik havası içinde yetişen Cenap Şahabeddin Bey "*Tâmât*" isimli ilk şiir mecmuasiyle bu üstatları taklit ederek şiir yazmağa başlamış, sonraları "Edebiyat[-]ı Cedide" ismiyle şöhret kazanan edebî grupun birinci plândaki san'atkârları arasına geçmişti. Lisanı inadına Arap, Acem kelime ve terkipleriyle dolu ve Şarklı idi, buna mukabil şiirlerindeki ruh o devir için pek yeni, Avrupaî ve san'atkâraneydi.
>
> Cenap Şahabeddin Bey, edebiyatımızın eski devirlerinde Evliya Çelebi ve Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi gibi muharrirlerin kalemiyle tek tük numunelerini gördüğümüz seyahat edebiyatını canlı ve san'atkârane bir şekilde

[1038] Ruşen Eşref, "Cenap Şahabettin Bey", *Vakit*, nr. 62, 22 Kânunuevvel 1917.

[1039] İmzasız, "Cenap Bey Dün Akşam Nezfi Dimagden Öldü", nr. 5784, *Vakit*, nr. 13 Şubat 1934.

> diriltmişti. Aynı zamanda vecize şeklindeki yazılar da edebiyatımıza gene Cenap Şahabeddin Bey'in kalemiyle girmiştir.
>
> Şiirleri kitap halinde toplanmamıştır. Nesir halindeki yazıları "*Evrakı Eyyam*", "*Hac Yolunda*", "*Avrupa Mektupları*", "*Afakı Irak*" "*Nesri Harp, Nesri Sulh*", "*Tiryaki Sözleri*" isimli kitaplarında toplanmıştır.
>
> "*Yalan*" isimli basılmamış, "*Kör Ebe*" isimli basılmış iki piyesi vardır. "*Küçük Beyler*" isimli piyesini de Hüseyin Suat Bey'le birlikte yazmıştır.
>
> Umumî harpten sonra Fransızcadan Türkçeye büyük bir lügat kitabı yapmıştı, son zamanlarda bu lûgatı yeni harflerimize göre tasnif etmekle meşguldü.

Cenaze merasiminin anlatıldığı yazıda, kara ve dondurucu soğuğa rağmen birçok edebiyatçımızın cenazeye katıldığı belirtilmiştir.[1040] Doktor Mazhar Osman [Usman]'ın "Elhan-ı Şita" şiirini hatırlatarak "Karlar şairini, karlı bir havada gömüyoruz ne hazin tecelli!" sözleri de şairle ilgili dikkate değer bir ayrıntıdır.

Mehmet Rauf

Servet-i Fünun romancılarımızdan olan Mehmet Rauf, ölüm haberi *Vakit*'te manşetten verilen yazarlarımız arasındadır. "Eylül Muharririni Kaybettik" başlığıyla verilen haberde son üç yıldır felç olduğu ve Cerrahpaşa Hastanesi'nde tedavi gördüğü belirtilmiştir.[1041]

Bir sonraki yazıda "kalemiyle geçinen" yazarlarımızdan olan Mehmet Rauf'un son senelerinde felç olması nedeniyle geçim sıkıntısı yaşadığı ve "sefalet içinde" öldüğü dile getirilmiştir.[1042] Bahriye'den mezun olan Mehmet Rauf, gençliğinde bahriye zabiti olarak donanmada çalışmış, daha sonra zabitliği bırakarak yazarlığa geçiş yapmıştır. Yazıya göre Abdülhamit'in baskıcı yönetimi altında gençliğe nefes alma alanı açan, "hürriyet ve sanat" aşkı aşılayan Servet-i Fünun içinde Mehmet Rauf'un yeri önemlidir. Hikâyeleri, romanları, tiyatrolarıyla birçok okura duygu ve düşünce "lezzeti" sunmuştur. Bunların arasında özellikle ilk romanları edebiyat tarihine geçen ve unutulmayan eserlerdir. "Mehmet Rauf Gömüldü"[1043] başlığıyla cenaze merasimi katılan kişilerle birlikte ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır.

[1040] İmzasız, "Cenap Şahabettin Bey Dün Gömüldü", *Vakit*, nr. 5786, 15 Şubat 1934.

[1041] İmzasız, "Eylül Muharririni Kaybettik", nr. 5014 *Vakit*, nr. 24 Kânunuevvel 1931.

[1042] İmzasız, "Mehmet Rauf Bugün Maçka'da Toprağa Tevdi Ediliyor", *Vakit*, nr. 5015, 25 Kânunuevvel 1931.

[1043] İmzasız, "Mehmet Rauf Gömüldü", *Vakit*, nr. 5016, 26 Kânunuevvel 1931.

Süleyman Nazif

Servet-i Fünun şairlerinden olan Süleyman Nazif'in ölümü *Vakit'*te derin bir üzüntüyle karşılanmış, ölüm haberi[1044] ve cenaze töreni manşetten verilerek, törenin bütün ayrıntılarına genişçe yer verilmiştir. Edebiyat tarihimize "yılmaz, yorulmaz bir tahrir azmiyle" ölümsüz eserler bırakan Süleyman Nazif'in cenaze merasiminin edebî şanına layık bir şekilde yapıldığı belirtilir.[1045]

Hakkı Süha [Gezgin], Süleyman Nazif'in ardından kaleme aldığı makalesinde onun her yazısını "Cahiliye kasidelerinde yanıp sönen" meşhur Hint kılıçlarına benzetir.[1046] "Esir Arslan" yazısıyla düşman kuvvetlerinin bir zulüm olduğunu ilk kez onun haykırdığını ve "Kara Gün" yazısıyla da Kurtuluş Mücadelesi'nin müjdesini verdiğini ifade eder. Süleyman Nazif'in nasıl bir kişi olduğunu şu sözlerle ifade eder:

> Düşündüğünü söylemekten çekinmez, duyduğunu saklamazdı. Tehlikeye tutkun bir ruhu vardı. Belaya yaklaştıkça gönlü köpürür, ecel şerbetinin kokusunu almış bir şehit heyecanıyla daha açık ve daha yüksek haykırırdı. "Kinim dinimdir" demişti. Fakat ben, onu bu kendi tavsîfı içinde pek az gördüm. Kim bilir. Belki de bu iki kelimenin yan yana gelişindeki ahenk hoşuna gitmiş ve bu düsturu benimsemişti.

Süleyman Nazif'i "mütevazin" olmamakla itham edenlerin haksız olduğunu düşünen Hakkı Süha, bu kişilerin "bir şairden banka müdürlerinin hesap kitabını" istediklerini ve bunun doğru olmadığını belirtir. Ona göre şairin "mezhebi sorulmaz, meşrebi karşısında" hayranlık duyulur. Bu açılardan hiçbir zaman "zilletin" çürümüş çukuruna kalemini batırmayan Süleyman Nazif saygıyla anılacak bir isimdir.

[Ayın]. [S(e.)] imzalı yazıda Süleyman Nazif'in edebiyat tarihimizde nevi şahsına münhasır bir yazar; şair görünmemesine rağmen "çok şair" olduğu belirtir.[1047] Türk Ocağı'na dargın olduğu için bazılarının onu milliyetçi olarak tanımak istememelerinin aksine çok ateşli bir milliyetçi olduğunu ileri sürer. Aynı zamanda çok iyi bir hatiptir. Şahsiyetinde Namık Kemal ve Tevfik Fikret etkilerini şu şekilde açıklar:

> Süleyman Nazif, Namık Kemal'in heyecanını taşıyan bir vatanperver ve Tevfik Fikret devrinin yeni nesle yadigâr ettiği en zinde, en hararetli bir muharrirdi. Mamafih itiraf etmeli ki Süleyman Nazif bedbahttı. Her nasılsa kendini az tanıtmış ve az sevdirmişti. Bunu kendisi de bildiği için ekseriya mahzundu. Şu kadar ki mağrur ve asil olduğu için bunu göstermemeğe çalışırdı.

[1044] İmzasız, "Çok Acıklı Bir Ziya (Âteşîn Edibimiz Süleyman Nazif Bey'i Kaybettik)", *Vakit*, nr. 3239, 6 Kânunusani 1927.

[1045] İmzasız, "Süleyman Nazif'i Edirnekapısı'da Toprağa Tevdi Ettik", *Vakit*, nr. 3240, 7 Kânunusani 1927.

[1046] Seyyah, "Ecel Utansın!", *Vakit*, nr. 3241, 8 Kânunusani 1927.

[1047] [Ayın]. [S(e)], "Fikir Hayatı: Süleyman Nazif Bey", *Vakit*, nr. 3245, 12 Kânunusani 1927.

Kendinden önceki nesle derin bir hürmet beslediğini ifade eden yazar, Abdülhak Hamit'e "Şair-i Azimüşşan" unvanını veren kişinin Süleyman Nazif olduğunu söyler. Namık Kemal'in "muhayyilelerde uyuyan" tasvirini onun canlandırdığını, Ziya Paşa'nın külliyatını onun topladığını ve ayrıca Fuzuli için son eseri onun yazdığını dile getirmiştir. Yazara göre Süleyman Nazif şiir konusunda "velûd" olmamasına rağmen hiçbir millî hâdise karşısında sessiz kalmamıştır. İstanbul'un işgalinin elemini herkesten önce hissederek tasvir etmiştir. Pierre Loti günü münasebetiyle okuduğu hitabesi felaketlerle dolu bir devrin insanların kalplerine ilham verdiği yüce bir mersiye ve destandır. Süleyman Nazif'in Abdülhak Hamit'i tanıdıktan sonra değişimini kendi deyimiyle aktarır:[1048]

> Süleyman Nazif bir gün Abdülhak Hamit'e demişti ki:
> -Üstad ben doğduğum zaman bir kertenkele idim. Seni gördükten sonra bir timsah oldum.

Süleyman Nazif'in ölümüyle bir nesir tarzının da sonsuza dek aramızdan ayrıldığını ifade eder. Eskilere hürmetkâr olan Süleyman Nazif'in yenilere de sevgi ve alaka gösterdiğini, en küçük bir yeteneği bile teşvik ettiğini söyler. Yazara göre Süleyman Nazif'in ölümüyle eskiler büyük kuvvetlerini kaybetmişler ve yeniler de çok samimi bir "hâmî"den mahrum kalmışlardır.

Nurettin Artam da Süleyman Nazif'in ölüm yıldönümü münasebetiyle kaleme aldığı yazısında onunun vatan sevgisine vurgu yapmıştır. "Âfâk-ı Irak" şairinin vatan sevgisiyle neşrettiği eserleri üzerinden edebiyatımızdaki yerini şu sözlerle açıklar:[1049]

> Vatan sevgisi ve vatanı sevenler mevzubahis olunca bazan "Esir" bazan hür bir arslan gibi gürlemesini bilen sesi, Türk edebiyatında hayatıyla başlayan, ölümüyle biten nev'i şahsına mahsus kuvvetli ve mutantan nesriyle Nazif, edebiyatımızda hiç şüphesiz, bir şahika idi.

Abdülhak Hamit'le Süleyman Nazif'in dostluğunu "bir mısrayla bir müstezat" ilişkisine benzetir. Süleyman Nazif ölünce Abdülhak Hamit'in bir "mısra-i berceste" hâlinde kaldığını ifade eder. Ona göre Süleyman Nazif, Namık Kemal'den sonra hayatımızda vatan aşkını bünyesinde toplayan bir diğer önemli isimdir.

Celal Nuri [İleri], Süleyman Nazif'i Osmanlılık ve Türklük arasında kurulmuş bir asma köprü olarak tanımlar.[1050] İlk bakışta onu hürriyetperverliği daha fazla ikinci bir Namık Kemal olarak, diğer taraftan da modern; fakat "muhafazakâr" bir Türk

---

[1048] [Ayın]. [S(e)], "Fikir Hayatı: Süleyman Nazif Bey", *Vakit*, nr. 3245, 12 Kânunusani 1927.
[1049] Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], "Bir Yıl Dönümü", *Vakit*, nr. 3592, 5 Kânunusani 1928.
[1050] Celal Nuri, "Osmanlı Devleti Ölürken…: Osmanlılık ile Türklük Arasında Bir Köprü: Süleyman Nazif", *Vakit*, nr. 5433, 23 Şubat 1933.

yazarı olarak görür. Ona göre Süleyman Nazif hem alaturkadır hem de alafrangadır. Aynı anda Fuzuli'ye ve Victor Hugo'ya derin sevgi besler ve bu kişileri bünyesinde barındırır. Aynı şekilde Osmanlılığı ve Türklüğü de bünyesinde taşır:

> Süleyman Nazif Osmanlılığın en beliğ ve fasih mersiyesini yazdı. Öyle bir mersiye ki (Baki)nin Kanuni Sultan Süleymana olan mersiyesini geçer.
> -Hani o mersiye?
> -Nazifin bütün eserleri, bütün üslûbu.
> …Süleyman Nazif Türklüğün en beliğ ve fasih cülûsiyesini yazdı. Öyle bir mevlût risalesi ki bütün yeniler onu meşketseler sezadır.
> -Hani o cülûsiye, o mevlût risalesi?
> -Nazifin son yazıları, son üslûbu.

Süleyman Nazif'i filozof zannedenlerin yanıldığını belirten Celal Nuri, onun bir kuyumcu olduğunu ileri sürer. Bir kuyumcu titizliğiyle kelimeleri işlemiştir. Osmanlı devrinin son inceliğini bünyesinde toparlayarak tamamlayan Süleyman Nazif'in "mesleği nihayete" ermiştir; çünkü Cumhuriyet devriyle onun asrı kapanmıştır. Dolayısıyla onun bir "şakirdi" de olamayacaktır. Süleyman Nazif sayesinde yeni üsluba geçebildiğimizi belirten Celal Nuri, şu sözlerle onun nasıl bir şahsiyet olduğunu ortaya koyar:[1051]

> Süleyman Nazif! Rumelihisarından Anadoluhisarına uzanan bir köprü… Yarısı Mimar Sinan üslûbunda, yarısı son sistem beton… Maziden girersiniz, istikbalden çıkarsınız!

Ahmet Hikmet Müftüoğlu

Servet-i Fünun Dönemi hikâyecilerinden biri olan Ahmet Hikmet Müftüoğlu'yla ilgili yazılar ölümünün ardından *Vakit* gazetesinde görülür. "Ecelin Aramızdan Ayırdığı Üstad Ahmet Hikmet Bugün Merasimle Defnediliyor" başlığıyla kanserden vefat ettiği haberi verilen yazarın cenaze merasiminin Türk Ocağı tarafından düzenleneceği belirtilir. Hayatına ve eserlerine dair kısaca bilgiler verilmiştir:[1052]

> Pederi Bâb-ı Âli Kapı Kethüdası Şair Sezai Efendi'dir. Merhum pederini pek çocuk ilen kaybetmiş ve tahsilini Galatasaray Lisesi'nde ikmal eylemiştir. Hikmet Bey tahsilini bitirdikten sonra Hariciye'ye girmiş, bundan başka Tevfik Fikret'in etrafında toplanan Edebiyat-ı Cedide zümresine intisap etmiş, ilk yazılarını *Servet-i Fünun* mecmuasında yazmıştır.
>
> Ahmet Hikmet Bey hayatının büyük bir kısmını Hariciye memurluklarında geçirmiştir. Pire, Bombay şehbenderlikleri ile bilahare ticaret müdür-i umumiliği'nde ve Peşte başşehbenderliğinde de bulunmuştur.

[1051] Celal Nuri, "Osmanlı Devleti Ölürken…: Osmanlılık ile Türklük Arasında Bir Köprü: Süleyman Nazif", *Vakit*, nr. 5433, 23 Şubat 1933.
[1052] İmzasız, "Ecelin Aramızdan Ayırdığı Üstad Ahmet Hikmet Bugün Merasimle Defnediliyor", *Vakit*, nr. 3371, 21 Mayıs 1927.

> Merhum edebî hayatında kütüphanemize "*Hâristan ve Gülistan*" ve "*Çağlayanlar*" gibi iki kıymettar eser hediye etmiştir.

Hakkı Süha [Gezgin], Ahmet Hikmet'in ölümünün ardından kaleme aldığı yazısında Ziya Gökalp, Süleyman Nazif gibi isimlerden sonra Ahmet Hikmet'in de vefat etmesinden derin bir üzüntü duyduğunu, edebiyatımızın değerli isimlerinin birer birer dünyadan göçüp gittiklerini belirtir. [1053] Onu ilk olarak *Hâristan ve Gülistan*'daki "titiz hisleriyle" tanıdığı için Ahmet Hikmet'i bir romancı ve hikâyeciden çok şair olarak tanımlar. Edebiyatımızda ilk kez "Türk'ün heyecanını" satırlara geçiren kişinin Ahmet Hikmet olduğunu ileri sürer. "Üzümcü" hikâyesinde derin bir tahlil ve "meftun" bir ruhun çarpıntısı vardır. Hakkı Süha, onun Servet-i Fünun hareketinden ayrıldığı noktaları ve eserlerinde halka yönelmesi açısından edebiyatımızdaki önemini açıklar:

> "Edebiyat-ı Cedide" ismiyle anılan zümrenin süs ve etiket iptilası içinde onu yalnız başına yürüyen bir adam gördüm. Avucunu milletin kalbine koymuş, heyecanının özünü o aziz kaynağın derinliğinden almıştı. Bence onun büyüklük işaretlerinden biri de budur. Bütün meslektaşlarının berhavaya ayak uydurdukları bir zamanda yeni bir hedef tayin etmek her fâniye nasip olur mazhariyetlerden değildir.

Türk Ocağı'nda yapılan anma töreninde Mehmet Fuad Köprülü'nün yaptığı konuşma *Vakit* gazetesinde nakledilmiştir. Bu konuşmada Fuad Köprülü, Ahmet Hikmet'in edebî şahsiyeti üzerinde durmuştur.[1054] Ahmet Hikmet'in küçük yaşlarda şiir ve hikâye yazmaya başladığını ifade eder. Daha sonra Fransızca tercümeler yapmaya başladığını; fakat Doğu ile Batı arasındaki his ve fikir ayrılıklarını görerek tamamen millî hayatı ele alan eserler yazdığını dile getirir. Hikâyelerinde millî hayatın görünmeyen yönlerini işlemiş ve Servet-i Fünun içinde başlı başına bir "mekteb-i millî" kurmuştur. Hakkı Süha'nın da öneminden bahsettiği "Üzümcü" hikâyesinin edebiyatımız açısından değerini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Lisan meselesinde tamamıyla Türkçeyi takip etmek istemiştir. Türk Derneği'nin başında bulunan Ahmet Hikmet Bey Türk yurduna "Üzümcü" namında yazdığı bir eserle Türk'ün en büyük derdini en veciz bir surette ifade etmiştir. "Üzümcü" edebiyatımızın en kuvvetli eserlerinden biridir.

Ahmet Hikmet'i, Türkçeyle sanatı millî bir çizgiye çekmeye çalışarak onu kuvvetlendiren bir vatansever olarak tanımlar. Mehmet Fuad Köprülü'ye göre Ahmet Hikmet bu özelliğiyle edebiyat tarihimizde ölümsüz bir sanatçı olarak yerini almıştır.

[1053] Seyyah, "Yeni Bir Zıyâ'", *Vakit*, nr. 3372, 22 Mayıs 1927.

[1054] İmzasız, "Türk Ocağı'nda - Ahmet Hikmet Bey'in Hayatı ve Mesleği", *Vakit*, nr. 3385, 4 Haziran 1927.

Celal Sahir Erozan

Genç yaşında Servet-i Fünun'a katılan Celal Sahir Erozan, sonrasında Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat cereyanlarına dâhil olmuştur. *Vakit* gazetesinde Celal Sahir'le ilgili ilk yazılar vefatının ardından yayımlanmıştır. Vefat haberi manşetten verilen Celal Sahir'in son yıllarında kanserle mücadele ettiği belirtilmiştir.[1055] Bu yazıya göre onun en büyük meziyetleri her devrin gençlik hareketlerini kuvvetle benimsemesi ve memlekette fikir hayatı ile modern bir şekilde faydalı olmaya çalışmasıdır. Aynı nüshada "Celâl Sahir" başlıklı makalede şairin hayatı ve eserleriyle ilgili bilgiler verilmiştir:[1056]

> 14-15 yaşında iken (*Musavver fen ve edep*) gibi mecmualarda Ahmet Celâl adı ile şiirler neşrine başlıyan Celâl Sahir, 15-16 yaşlarında iken de Servet-i Fünun'un yenilik nesline katıldı.
>
> Meşrutiyet'te kendisini san'atın başlıca ümitlerinden biri olarak sayılan bir edebiyat hocası olarak buldu ve hürriyetin ilk kasidelerinden birini de, 12-13 Temmuz'da (Kardeş Sesi) ile neşretti .
>
> Bütün hayatımı onlar verir de ben yaşarım
> Kadınlar olmasa öksüz kalırdı eş'arım
>
> beyiti ile bütün şiirlerinin ruhunu üstünde topladığı (*Beyaz Gölgeler*) Edebiyat-ı Cedide kütüphanesinin ilk Meşrutiyet eserlerinden biridir. Kendisi bu sırada (*Demet*) adlı bir mecmua çıkarmaya başladı; bununla beraber hemen her yeni çıkan mecmua Celâl Sahir'in yardımından faydalandı. (*Beyaz Gölgeler*)den sonra (*Buhran*) Sahir'in nesirlerini, (*Siyah*) adlı kitabı da ilk iki kitaba girmiyen eski ve yeni yazılarını topladı. *Simon* adlı piyesi verdi.

Daha sonra Fecr-i Âti ve Milli Edebiyat hareketi içindeki faaliyetlerinden bahsedilen yazıda Celal Sahir'in Kurtuluş Savaşı yıllarındaki faaliyetleri ve Türk Ocakları'nın oluşumundaki katkıları aktarılmıştır.

Hakkı Tarık Us da aynı nüshada yakın dostum dediği Celal Sahir'in son günleriyle ilgili bir yazı kaleme almıştır. Ona göre Celal Sahir'le birlikte Türk edebiyatı ve Türk kültürü, onları her zaman doğruya, iyiye ve güzele sürükleyen bir şahsiyeti kaybetmiştir.[1057] Celal Sahir'i farklı edebî gruplarda yer alması ve ortaya doğru düzgün bir eser koyamaması yönüyle onu değersiz göstermeye çalışanlara karşı çıkar:

> Edebiyatta istihaleden istihaleye geçerken bir ipek demeti verememiş olmakla onu hizmetini küçültmek istiyenler haklı olabilirler; ancak en iyi ipek demetini ördürmek için, devrimden devrime koşan Celâl Sahire saygımız daha eksik değildir.

[1055] İmzasız, "Dün de Celâl Sahir'i Kaybettik", *Kurun [Vakit],* nr. 6415, 18 İkinciteşrin 1935.
[1056] İmzasız, "Celâl Sahir", *Kurun [Vakit]*, nr. 6415, 18 İkinciteşrin 1935.
[1057] Hakkı Tarık Us, "Celâl Sahir'in Ölümü", *Kurun [Vakit]*, nr. 6415, 18 İkinciteşrin 1935.

Celal Sahir'in cenaze töreni de ayrıntılı bir şekilde okurlara aktarılmıştır. Bu törende konuşma yapan Hıfzı Tevfik Bölükbaşı'nın konuşması nakledilmiştir. Hıfzı Tevfik'e göre Celal Sahir hayatın güzelliklerine gönlünü açmış ve tabiatın şiirine kendini vermiş bir şairdir.[1058] Devrinde diğer şairler anlaşılmayan bir dille şiirler neşrederken o, Türk dilinin "bestesini gönlünün nağmesi yaparak" içli şiirler kaleme almıştır. Nerede içi acıyla ve yasla dolu birisini görse onunla birlikte şiirlerinde "gözyaşı" dökmüştür. Hıfız Tevfik, Celal Sahir'in edebiyatımızdaki yerini şu sözlerle açıklar:

> Fakat onun en büyük dostu şiir, en çok sevdiği ana diliydi. Onun için şiir ve edebiyat alanında başlıyan her yeniliğin önünde yürüdü ve dilinin özlüğüne ve benliğine dönmesi için yapılan her savaşa elini uzattı.
>
> *Beyaz gölgeler*i "Edebiyat-ı Cedide" devrinde yazmıştı. "*Siyah kitap*" Fecr-i Âti'nin armağanıdır. (Hece-Aruz) mücadelesi başladığı zaman bu iki kitabın ikisini de edebiyatın tarihine bıraktı.

Rıza Tevfik, şairin hayatı boyunca eserleriyle, her edebî akımda yer alarak Türkçenin "özlüğüne kavuşması" için çabaladığını vurgulamıştır.

Cenaze töreninde Yusuf Ziya Ortaç da şairle ilgili bir konuşma yapmıştır. Yusuf Ziya, Celal Sahir'in vefatının önemini "Tevfik Fikret ve Halit Ziya nesli, Ahmet Haşim ve Yakup Kadri nesli, Orhan Seyfi ve Faruk Nafiz nesli en genç evladını kaybetti" sözleriyle dile getirir.[1059] Onun Türkçülük hareketinden Öz Türkçe Hareketi'ne kadar dilin sadeleşmesi için çalıştığını aktarır.

Hakkı Süha Gezgin de şairin ölümünün ardından kaleme aldığı yazısında onun edebiyat tarihimizdeki yerini ortaya koymaya çalışır.[1060] Celal Sahir'i sadece bir şair gibi düşünmenin onunla ilgili değer hükümlerini eksik bırakacağını düşünür. O hem şair hem vefalı bir dost hem de olgun ruhlu bir insandır. Hayatı boyunca genç yetenekli şairlere ilk onun destek olduğunu belirtir. Hakkı Süha, Celal Sahir'in en imrenilecek yanının hayatında hiçbir zaman heyecanını kaybetmemesi olduğunu, Servet-i Fünun'dan Millî Edebiyat'a kadar edebiyatımıza yaptığı katkıları özetleyerek açıklar:

> Şiire beraber başladıkları, "Edebiyatı Cedide" çerçevesinde kaldıkları halde o taşmanın yolunu buldu. "Fecriâti"de onu görmüştük. Ulusal edebiyatında İstanbulun ilk uyanan adamı olarak onu gördük. Selâniğe geldiği gün "*Genç kalemler*"e terkipsiz ilk şiirini yazdı.
>
> Cenap, hecenin en verimli günlerinde "Hece" ile alay etmişti. Sahir, heceye güç verenlerden biri oldu

[1058] İmzasız, "Celal Sahir Er Ozanın Cenaze Töreni Dün Yapıldı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6416, 19 İkinciteşrin 1935.
[1059] İmzasız, "Celal Sahir Er Ozanın Cenaze Töreni Dün Yapıldı", *Kurun [Vakit]*, nr. 6416, 19 İkinciteşrin 1935.
[1060] S. Gezgin, "Gezintiler: Celâl Sahir İçin", *Kurun [Vakit]*, nr. 6417, 20 İkinciteşrin 1935.

Gecelerin neye hasret çeker Hilâle,
Seni Türkün hicranı mı koydu bu hale
Mısralarında "4, 4, 5"in olgunluğunu denedi.

Celal Sahir'in sadece bir şair değil aynı zamanda edebiyat hareketlerimizi birbirine bağlayan "kıvrak bir gönül köprüsü" olduğunun altını çizer.

Sonuç olarak *Vakit*'te Servet-i Fünun şair ve yazarlarının bütün yönleriyle değerlendirilmeye gayret edildiğini söyleyebiliriz. Özellikle *Vakit* gazetesinin Tevfik Fikret ismine verdiği değer, her ölüm yıldönümlerinde "günün adamı" olarak öne çıkarılmasıyla kendini göstermektedir. Çocukluğu, hayatı, eserleri, yaşadığı dönem etrafında şekillenen dünya görüşüyle birlikte edebî ve tarihî şahsiyeti detaylı bir şekilde ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Vatan ve medeniyet sevgisi, temiz ahlâkı, İstibdat Dönemi'nde yazdığı şiirlerle insanlara umut olması, eserlerindeki toplumsal unsurlar bakımından edebiyatımızda çok ayrı bir yere konumlandırılmıştır. Cumhuriyet değerleriyle birlikte Tevfik Fikret'in fikirleri arasında benzerlikler kurularak Tevfik Fikret ismi daha değerli bir hale gelmiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil de *Vakit*'te ismi sürekli anılan yazarlarımızdan biridir. Özellikle 1937'de 55. sanat yılı münasebetiyle edebî şahsiyeti her yönüyle ortaya konmaya çalışılmıştır. Sadri Ertem ve Agah Sırrı Levend tarafından yapılan değerlendirmelerde modern romanımızın iskeletini kurması, yaşadığı devrin özelliklerini romanlarında göstermesi ve toplumu parça parça da olsa yansıtması ön olana çıkarılmıştır. Hayatı, yaşadığı dönem ve eserleri çerçevesinde detaylı bir şekilde edebî şahsiyeti incelenmiştir.

6. II. Meşrutiyet Sonrası Şair ve Yazarları

Ahmet Haşim

Vakit gazetesinde Ahmet Haşim'le ilgili detaylı yazılar böbreklerinden rahatsızlanınca, ölümünden bir sene önce çıkmaya başlar.[1061] Tedavi sonrası biraz iyileşmeye başlayınca Mehmet Asım [Us] Ahmet Haşim'i ziyaretinin ardından sağlık durumunu ve Ahmet Haşim'le sohbetlerini okurlara aktarır.[1062] Bu yazıda Ahmet Haşim, Mehmet Asım'la eski dost olduklarını, I. Dünya Savaşı dönemlerinde bir dairede birlikte çalıştıklarını belirtir. *Vakit* gazetesini edebiyata en çok yer veren gazete olarak gösterir ve takdir eder. İyileşince *Vakit*'te yazmaya başlayacağını ve şimdiden

[1061] İmzasız, "Bir Edibin Sıhhati: Ahmet Haşim Uzun Bir Hastalıktan Sonra Çok Şükür İyileşti", *Vakit*, nr. 5256, 27 Ağustos 1932.
[1062] Mehmet Asım, "Şair Ahmet Haşimle Başbaşa Bir Saat", *Vakit*, nr. 5291, 1 Teşrinievvel 1932.

yazacaklarını da hazırladığını söyler. Mehmet Asım, Ahmet Haşim'in tedavi için Frankfurt'a gideceğini haber verir.

1933'te ölüm haberi manşetten verilen Ahmet Haşim'in Frankfurt'tan döndükten sonra uzun bir süre "nekahet" dönemine girdiği çalışma hayatından da çekildiği aktarılır.[1063] Öğle yemeğinden sonra rahat bir uykuya dalan Ahmet Haşim'in uykuda kalp krizi geçirmesi nedeniyle vefat ettiği dile getirilir. Ressam tabiatlı şair olarak tanımlanan Ahmet Haşim'in sanat hayatından ve eserlerinden kısaca bahsedilmiştir:

> Ahmet Haşim tahsilini Galatasaray lisesinde yapmıştı. Meşrutiyetten sonra Fecri âti edebi zümresi içinde şiir neşretmeğe başlamış, bu zümre dağıldıktan sonra edebî şahsiyeti daha ziyade tekâmül ve tebarüz etmişti. Bir zamandan beri de edebî hayatımızın en mühim simaları arasında sayılıyordu. Şiirleri eski harflerle "*Göl saatleri*" ve "*Piyale*" isimli iki küçük kitap halinde çıkmıştı.
>
> Mensureleri "*Gurebahane[-]i lâklâkan*", "*Bize göre*" ve "*Frankfurt seyahatnamesi*" isimli üç kitap halinde toplanmıştır.
>
> Eserleri Almanca, Fransızca ve Rumcaya da tercüme edilmiştir.
>
> Kitap halinde çıkmış olan eski şiirleriyle muhtelif mecmualarda dağınık halde bulunan şiirleri "*Ahmet Haşimin Şiirleri*" isimli bir kitap halinde toplanmış, basılmağa başlanmıştı.
>
> Ahmet Haşim iki forması matbaadan çıkan bu kitabının tamamlandığını göremeden gözlerini kapamıştır.
>
> Ahmet Haşim ifadesinin geriliğine rağmen his ve hayali kuvvetli, kelimelerle fevkalâde süslü tablolar çizen, ressam tabiatlı bir şairdi. Elli bir yaşında idi.

Ayrıca bu nüshada "Ahmet Haşim Sayfası" yer almaktadır.[1064] Bu sayfada Ahmet Haşim'in *Bize Göre*'den "Gazi", *Frankfurt Seyahatnamesi*'nden "Faust'un Mürekkep Lekeleri", *Gurabahane-i Laklakan*'dan "Erkek" yazıları; *Piyale*'den "Bir Yaz Gecesi Hatırası" ve "Başım", *Göl Saatleri*'nden "O Belde" şiirleri yayımlanmıştır.

Mehmet Asım [Us] da Ahmet Haşim'le ilgili bir başmakale kaleme almıştır. Son hastalık günlerinde bile yazdığını, bu yazılarındaki canlılığı görenlerin bu ölüme hiç inanamadığını belirtir.[1065] Ahmet Haşim'i "bir öz Türk şairi" olarak tanımlar. Onun insanların kalplerinde, hislerinde tuttuğu mevkinin hiçbir zaman azalmadığını aksine sürekli arttığını ifade eder. Ona göre şair, birçok kişinin basit bir şekilde düşündüğü fikirleri kendi "menşurundan" geçirerek o fikirlere özel bir renk ve ahenk vermiştir.

[1063] İmzasız, "Ahmet Haşim Öldü", *Vakit*, nr. 5532, 5 Haziran 1933.
[1064] İmzasız, "Ahmet Haşim Sayfası: Büyük Ölünün Ölmez Yazıları", *Vakit*, nr. 5532, 5 Haziran 1933.
[1065] Mehmet Asım, "Ahmet Haşim", *Vakit*, nr. 5532, 5 Haziran 1933.

Gölgeleri ve ışıkları "garip ve esrarengiz" bir şekilde karıştırarak kendine özgü bir sanat eseri meydana getirmesi takdir edilecek en önemli özelliğidir.

Ahmet Haşim'in de cenaze merasimi *Vakit*'te detaylı bir şekilde aktarılmıştır.[1066] Çok kalabalık olduğu ifade edilen törende diğer kişilerle birlikte Peyami Safa'nın da şairle ilgili konuşması nakledilmiştir.

Toplumcu bir bakış açısıyla Ahmet Haşim'i değerlendirdiği yazısında Refik Ahmet [Sevengil], onu edebiyat tarihimiz açısından önemli bir kıymet olarak görmektedir.[1067] Fuzuli'den başlayarak Nedim ve Şeyh Galip gibi isimlerde değişime uğrayan eski şiiri Ahmet Haşim'in "komprime" bir şekilde sunmasını açıklar:

> Fuzuli'nin içtiği alev, Mecnun'u efsaneleştiren ve edebî yapan iksir, uykusuz aşk gecelerini baştan başa dolduran ağlayışlar ve hıçkırıklar, hülyalı bir mehtap âlemi içinde bu dimağın inbiğinden süzülerek mütekâsif şiir halini alıyordu ve bütün sevenlerin ruhlariyle o ruhun arasında ateş gibi bir nehir akıyordu…
>
> Nedim'de fevkalâde incelip işlenen, Şeyh Galip'te genişleyip enginleşen, asuman fânûsunda sığmayan can mumunun şulesi, Ahmet Haşim'de karilere güzel, süslü bir anbalaj içinde komprime bir halde uzatılmıştır.

Refik Ahmet, dilimizin geçirdiği değişimlerin Ahmet Haşim'i sağlığında "tarih" yaptığını belirtir. Onun eserlerindeki "ferdiyetçi" anlayış, değişen dünyada ölmektedir. Refik Ahmet'e göre toplumcu bir edebiyat yaratmakta olan gençler Ahmet Haşim gibi "ferdiyetçi" edebiyat anlayışıyla eserler kaleme almayacaktır. Bu gerçekler dışında Ahmet Haşim, kendi sahası ve çevresi içinde çok büyük şairdir.

Mehmet Asım [Us], Ahmet Haşim'in kişisel özelliklerine değindiği yazısında, onu tanımayanları "bir insan nevini" hiç tanımamış olanlar olarak gösterir.[1068] Ahmet Haşim'le Süleyman Nazif'in arasında duygusal ve zekâ yönlerinden bir benzerlik bulanlara karşı çıkarak onun hiç kimseye benzemediğini ifade eder. Haşim'in kitaplarda yazdıklarının yanında asıl söylediklerinin çok değerli olduğunu söyler:

> Haşimin beş kitabı yanında beş bin sözü vardır ki bunlar da ötekiler kadar yaşıyacaktır. Haşim güzel söylemek için yaşadı ve ölünceye kadar güzel söyledi. Yazıları sözlerinden doğuyordu.
>
> Eğer her sözünü zapt etmek kabil olsaydı yüzlerce eser vücuda gelirdi. Bazan yeni okuduğu bir kitabı birkaç cümlede ve yeni tanıdığı bir adamı bir tek cümlede çizer, karşımıza çıkarırdı.

Haşim'in kininin meşhur olduğunu aktaran Mehmet Asım, bu kinin hızlı bir şekilde "hicve ve tehzile" geçerek hemen söndüğünü belirtir. Bütün dostlarına bu

---

[1066] İmzasız, "Edebiyatımızın Acıklı Kaybı: Ahmet Haşim Gömüldü", *Vakit*, nr. 5533, 6 Haziran 1933.
[1067] Refik Ahmet, "Arada Bir: Ahmet Haşim", *Vakit*, nr. 5533, 6 Haziran 1933.
[1068] Mehmet Asım, "Haşime Dair", *Vakit*, nr. 5534, 7 Haziran 1933.

"kin"i duymuş; fakat hemen sonra barışmıştır. Haşim'in midesine düşkün olduğunu söyleyen Mehmet Asım, onun yağlı kızartmaya, pilava ve tatlıya çok düşkün olduğunu ifade eder.

Millî Türk Talebe Birliği tarafından Darülfünûn'da düzenlenen anma töreni de *Vakit* sütunlarından okurlara aktarılmıştır. Bu törende Peyami Safa, Ahmet Haşim'le ilgili bir konuşma yapmıştır. Konuşmasında Haşim'in şiiriyle ilgili dikkate değer değerlendirmeler yapan Peyami Safa, Ahmet Haşim'i Batılı bir zekânın kalıbına dökülen Doğulu bir ruh olarak tanımlar. Dicle[1069], Seine Nehirleri ve Haliç üzerinden sanatının Doğu-Batı-İstanbul sentezi olduğunu açıklar:[1070]

> Fırat nehri kıyılarında doğan, samimiyetini hurmalıklardan, coşkunluğunu kızgın çöllerden, bütün lirizmini melül Asyadan alarak Haliç sularına uzanan bir ruh: Membaı Fırat nehri, mansabı Haliç olan bir ruh…
>
> Sen nehri kıyılarında büyüyen ve tekniği sembolizmden yeni edasını saf şiirden, estetiğinin kanunlarını zeki Avrupadan alarak Haliç sularına kadar uzanan bir zekâ… Membaı Sen nehri, mansabı Haliç olan bir zekâ…
>
> Bu üç suyun terkibinden şiirlerindeki nehirlere, göllere havuzlara, "Yakut ab"lara ebedî bir abı hayat çeşnisi vererek Türk toprağında en mükemmel ve orijinal imtizacını bulan bir deha.

Ahmet Haşim'in az yazıyla çok şeyler anlattığını ve bu yazıların "tekemmül etmiş", doğal ve samimi sözlerden oluştuğunu belirtir.

Osman Cemal [Kaygılı] da Ahmet Haşim'deki su imgesine değinen bir diğer yazardır. Ölümünün ardından kaleme aldığı yazısında Osman Cemal *Şebap* adlı mecmuada bir edebî zümre olduklarını ve Ahmet Haşim'i o derginin idaresinde tanıdığını aktarır.[1071] Arkadaşlarıyla bir gün Ahmet Haşim'i Silahtarağa'da bir dere kenarında ziyafete götürürler. Boğaz'da kayıkla ilerlerken Ahmet Haşim'le arasındaki başlayan konuşmayı aktarır:

> Bizim fıta ötekilerin ortasında gidiyordu. Bahariye ile oradaki küçücük ada yavrularının arasından geçerken yalıların penceresinden tek tük kadın başları, bizi süzüyorlardı. Burada artık Haşim kendinden geçer gibi:
>
> -Sen yazılarında niçin bana (Terkos gölü mütevellisi) (İstanbul su yolcuları kâhyası) diyorsun?
>
> -Ne yapayım üstat, sen de birçok şiirlerinde ördek gibi hiç sudan, gölden çıkmıyorsun ki!

Ahmet Haşim'in poetikasının bir parçası olan su imgesi, birçok şiirinde yer almaktadır. *Göl Saatleri*'nin isminde de su imgesi görülmektedir. Tabiat manzaralarını

[1069] Peyami Safa'nın konuşmasında "Fırat Nehri" ibaresi yer almaktadır. Bunun bir hata olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü Ahmet Haşim şiirlerinde Dicle Nehri'nden bahsetmektedir.

[1070] İmzasız, "Şair Ahmet Haşim İçin Bir İhtifal", *Vakit*, nr. 5536, 9 Haziran 1933.

[1071] Osman Cemal, "Göller, Kamışlar Şairine Ait Bir Hatıra: Sazlar, Kamışlar, Kurbağalar Arasında Bir Âlem", *Vakit*, nr. 5544, 17 Haziran 1933.

akan ve durgun sularla tema bütünlüğü sağlayarak ortaya koymaktadır. Şairin, "Merdiven", "Bir Günün Sonunda Arzu", "Havuz" gibi şiirlerinde su imgesinin güçlü kullanımları yer almaktadır.[1072] Buradan hareketle Peyami Safa ve Osman Cemal Kaygılı'nın Ahmet Haşim'deki su imgesi üzerinden şairin şiir dünyasını tanımlamaları anlamlıdır.

Peyami Safa'dan sonra muallim Hamdi Bey kısa bir konuşma yapar. Konuşmasında Ahmet Haşim'in II. Meşrutiyet'in ilk yıllarında şiire başladığını ve Balkan Savaşı'na kadar en "velûd" devrini geçirdiğini belirtir.[1073] Şairin en büyük zaafının yaşamaya bağlılığı olduğunu ifade eder. Hamdi Bey, Haşim'in konuşmalarında edebiyattan az bahsettiğini buna karşın daha çok güzelliğin sırlarını tanıtmaya çalıştığını dile getirir.

Selami İzzet de Haşim'in vefatının ardından neşrettiği yazısında Ahmet Haşim'i nesirde ve nazımda kendi şahsiyetini ortaya çıkaran, kendi alanında "kemale ermiş" ve üslup, duygu, görgü sahibi bir sanatçı olarak tanımlar.[1074] Ahmet Haşim'in ardından hakkında söylenenlerden yakınır. Söylenenleri kuru laftan ve Haşim'in nefret edeceği manasız edebiyattan ibaret sözler olduğunu düşünür:

> Ahmet Haşimin yidiği yemeklerin sayısı sayıldı, içtiği çayların miktarı kantara vuruldu, öteki beriki için savurduğu ağır sözler nükteleştirildi... Biri kinci olduğunu iddia etti, biri kin tutmadığını söyledi. Fakat Haşimin edebî kıymetini, edebî şahsiyetini, fecriâtiden nasıl sivrilip ayrdılığını Dicle şairinin, nasıl ruhunda ekzotik ilhamını saklıyarak, bu ilhamla yepyeni bir tarza geçtiğini, hangi Avrupa şairinin ve nâsirinin tesirinde kaldığını anlatan olmadı…

Selami İzzet, ölümünün ardından Ahmet Haşim'in edebî yönünün detaylı bir şekilde anlatılmaması nedeniyle gerçekten öldüğünün altını çizer.

Ahmet Rasim

Türk basın hayatının en renkli simalarından biri olan Ahmet Rasim 1919'dan 1930 yılına kadar *Vakit* gazetesinde yazılarını yayımlamıştır. Ahmet Rasim'le ilgili detaylı yazılar diğer yazarlarda olduğu gibi ölümünün ardından neşredilmiştir. 1932'deki vefatı manşetten okurlara duyurulmuş, hayatından kısaca bahsedilmiştir.[1075] Ayrıca Türk dili ve edebiyatı açısından önemi şu sözlerle okurlara aktarılmıştır:

[1072] Mustafa Karabulut, "İmge ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Su İmgesi", *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 1, Issue: 2, Autumn 2015, s. 65-84.
[1073] İmzasız, "Şair Ahmet Haşim İçin Bir İhtifal", *Vakit*, nr. 5536, 9 Haziran 1933.
[1074] Selami İzzet, "Sohbetler: Haşimi Sahiden Kaybettik", *Vakit*, nr. 5539, 12 Haziran 1933.
[1075] İmzasız, "Ahmet Rasim Bey Dün Gece Öldü", *Vakit*, nr. 5282, 22 Eylül 1932.

> Filvaki Türk edebiyatının yenileşmesi tarihinde Türk dilinin, Türk tarihinin Türk millî karakterinin yaşayıp hâkim olması için en samimî aksülâmelin canlandığını, dil ve örnek bulduğu sima, güzel kelimelerile, kısa cümlelerile, fikirleri ve hislerile tam bir Türk muharriri Ahmet Rasim Beydi… Eski gazetecilerin "Ağabey"i idi. "Mizah, hakikatin kabak durmuş bir şekl[-]i bediîdir" ifadesi kendisinin edebiyat âlemindeki mesleğinin tarifidir.

Bir sonraki nüshada gazetede Ahmet Rasim'le ilgili yazılar kaleme alınmış ve "Ahmet Rasim, Hayatı, Eserleri" başlığıyla ayrı bir sayfada kendisiyle ilgili detaylı bilgilere yer verilmiştir. Bu nüshada Sadri Ertem, Ahmet Rasim'i fikir adamı, bestekar, tarihçi, hoca, edip, gazeteci olarak büyük bir insan olarak tanımlar.[1076] Yazarlığı, romancılığı, bestekârlığı, gazeteciliği, mizahçılığı "tasavvufî bir aşkla" bünyesinde topladığını belirtir.

"Ahmet Rasim, Hayatı, Eserleri" sayfasında Ahmet Rasim'le ilgili farklı kişilerin düşünceleri de aktarılmıştır. İsmail Habip [Sevük], Ahmet Rasim'i kırk senedir aralıksız yazan, tam anlamıyla bir muharrir olarak tanımlar.[1077] Eski İstanbul hayatıyla ilgili Ahmet Rasim'in makalelerini Hüseyin Rahmi'nin romanlarıyla birlikte önemli bir yere konumlandırır:

> Bütün yangınların silip süpürdüğü o sayısız mahalleler yok mu, Ahmet Rasim yazdığı vakit derhal o mahallelerin sağdan soldan eski yılankavi sokakları canlanıp, kıvranır. Saçaklarını birbirine dayamış evler, cumbalarının şişirerek mürakebeye dalar. Kafesleri kımıldatan genç kız gölgeleri, pencereden pencereye söyleşirler. Bekçilerin sopası, nârası, bayram yerleri, dönme dolaplar… Eminsin ki o mahallede geziyorsun. Hüseyin Rahminin romanlarile, Ahmet Rasimin makalelerini bir an için ortadan kaldıralım. O eski kalemle kağıtların satırlarına sinmiş eski İstanbul buhar olmuş bir su gibi kaybolacaktır.

Ahmet Rasim'in cenaze töreni de bütün ayrıntılarıyla okurlara aktarılmıştır. Bu törende Matbuat Cemiyeti adına konuşma yapan Refik Ahmet [Sevengil]'in sözleri de nakledilmiştir. Refik Ahmet, Ahmet Rasim'i bir "İstanbul muharriri" olarak tanımlar.[1078] Yarım asır boyunca İstanbul'u karış karış gezdiğini ve İstanbul'un bütün ayrıntılarını "en ince ve hisli" noktalarını yazılarında çok güzel bir şekilde yansıttığını ifade eder. Toplumcu gerçekçi bir anlayışa sahip olan Refik Ahmet, Ahmet Rasim'i toplumsal konuları samimi bir şekilde ele alması yönünden halk tarafından sevildiğini açıklar:

> Ahmet Rasim halkın içinden çıkmış, halkın derdini, ihtiyacını ıstırabını kendi etinde, sinirlerinde, kanında duyup yaşamış bir adamdır, onun içindir ki yazıcılığında da halkın muharriri olmayı tercih etti. Mevzularını bizim

[1076] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Ahmet Rasim Kaybettiğimiz Büyük Adam", *Vakit*, nr. 5283, 23 Eylül 1932.
[1077] A. S., "Ahmet Rasim, Hayatı, Eserleri", *Vakit*, nr. 5283, 23 Eylül 1932.
[1078] İmzasız, "Üstad Muharrir Ahmet Rasimi Dün Gömdük", *Vakit*, nr. 5284, 24 Eylül 1932.

> hayatımızdan aldı, bizim dilimizi konuşup bize hitap etti. Onu bunun içindir ki bize en yakın bulduk ve sevdik.

Mehmet Asım [Us] da Ahmet Rasim'in ardından başmakalede kendisiyle ilgili düşünceleri paylaşması *Vakit*'te Ahmet Rasim'e verilen değeri gösteren önemli ayrıntılardan birisidir. Mehmet Asım yazısında onun mizah yazarlığına ve temiz ruhlu bir insan olduğuna değinmiştir.[1079] Mizahın daha çok "alay ve istihza ile tenkit" şeklinde meydana geldiğini belirten yazar, Ahmet Rasim'in bu açılardan kimsenin kalbini kırmadan bu dünyadan göçüp gitmesini temiz bir ruh örneği olarak gösterir. Abdülhamit devrinde *Malûmat* gazetesinde başmuharrir olduğunu ve bu dönemde "alnı açık ve temiz" bir insan olarak yaşadığını ifade eder. Mütareke Dönemi'nde *Vakit*'te yazarlığa başlayan Ahmet Rasim'e Ali Kemal'in yüksek maaşlı memuriyetler teklif ettiğini; fakat onun memleket aleyhine çalışan bir hükümette çalışmayı reddettiğini söyler. Ona göre Ahmet Rasim en karanlık zamanlarda bile "namuskârlık ışığı" ile etrafını aydınlatan temiz ruhlu bir yazardır. Her zaman memleketi ve milleti için çalışanlara kalemi ve fikirleriyle yardım etmeye çalışmıştır.

Vakit'te Ahmet Rasim'in edebî yönünü detaylı bir şekilde değerlendiren isim Rüştü Şardağ'dır. Yazısında Ahmet Rasim'in eserlerinin okunmadığı fikrindedir. Buradan hareketle onun eserlerini edebî açıdan tetkik ederek değerini ortaya koymaya çalışmıştır.[1080] Öncelikle Tanzimat'tan günümüze edebî eserlerdeki "hayatı görüş"ün değişmediğini söyler. Ona göre Tanzimat'tan günümüze hâlâ romancılarımız hayat denilen "akıcı maddeyi" inceleyip "şuur süzgecinden" geçirerek anlatma yeteneğini kazanamamışlardır. Hayatın içinde yer alan birçok ayrıntıyı görmelerine karşın eserlerine bunu gerektiği şekilde yansıtamamaktadırlar. Bu bağlamda Rüştü Şardağ, Ahmet Rasim'i bizde hayatı gören ve nasıl görülmesi, nasıl anlatılması gerektiğini de az çok anlatabilmiş tek değer olarak tanımlar. Buna kanıt olarak da onun küçük hikâyelerini örnek gösterir. Bu küçük hikâyeleriyle, gazete yazılarıyla edebiyatımızda hayatı en duru ve en keskin bir gözle görenlerden biri olduğunu dile getirir. Ahmet Rasim'in sürekli yazmasının eserlerinde teknik kusurlar doğurduğunu ve şairliğinin "realist" kalemine gölge düşürdüğünü ileri sürer:

> Çok cepheli Rasim:
>
> Gerçekten o her sahada, her devirde yazı yazmış; fakat sanıldığı gibi sadece günlük bir gazeteci olarak kalmamıştır. Çok yazışının ve her yolda yazışının en büyük fenalığını bizzat kendisi görmüştür. Eserlerinde yer yer bu cömert kalemden doğma teknik noksanları görüyoruz.

[1079] Mehmet Asım, "Üstad Rasimin Ölümünden Sonra", *Vakit*, nr. 5285, 25 Eylül 1932.
[1080] Rüştü Şardağ, "Edebî Tetkikler: Ahmet Rasim", *Kurun [Vakit]*, nr. 7233, 3 Mart 1938.

> Realist kalemine aykırı düşen bir nokta var: Şairliği. Hemen bütün yazılarında şiire karşı duyduğu tahassürün izlerini bulmamak mümkün mü? Sonra ne kadar teknik eksiklikleri var: Kahramanlarını hemencecik vakanın içine atması, hikâye şeklindeki yazılarında teşhir sahnelerinin yokluğu veya basitliği karşısında düğüm üzerinde fazla duruş ve her kitabının sonunda muhakkak bir moralite çıkarmak arzusu ve daha bir sürü şeyler.

Rüştü Şardağ, onun bu şair tarafına rağmen "realist" kişiliğini öne çıkararak gördüklerini "bayağılığa" düşmeden, süslemeden anlatmaya çalıştığını belirtir. Hikâyelerinde daha önce açık bir şekilde bahsedilmeyen muhitleri ve vakaları aktardığını ifade eder:[1081]

> Hikâyelerinde karşılaşılan muhitlere bakın: On yaşına giren çocukların erkeklerden kaçırıldıkları kafesli evler, harem ve selâmlık daireleri arasında gizli düşkünlüklerin ve bin bir kötülüklerin kaynaştığı konaklar; daha derinlere inebiliriz: Bütün ince ve açık hakikatleriyle Galata sokakları, falakaların nöbet beklediği -bugün için komik bir manzara teşkil etmekle beraber- dünün yaralarını içerisinde toplıyan mektepler… Neler görmezsiniz?
>
> Ya vakalar. Yaşadığı evlerde geçen meşru olmayan aşklar, sevici âlemleri, yoksulluklarından istifade edilip para ile insan eti satın almalar… Ve nihayet kahramanları ki: Onları da bahtsız kadınlar, cemiyete muzır insanlar, bütün sevimli, cana yakın hayatlariyle çocuklar; sopa karşısında sıralarını savmak için titreşen, pantolonları omuzlarından askılı, amme cüzülü küçüklerle; ana babalarının, canlı muhitlerinin pedagojik bir kanunla ahlâksızlık kahrına uğrayan bir sürü zavallı…

Ahmet Rasim'in bütün hayatında insani olan her şeyi sevdiğini söyleyen Rüştü Şardağ, onun toplumun her kesimindeki talihsiz insanlara içi kanayarak acıdığını belirtir. Ona göre "Hamamcı Ülfet"te tüyler ürpertecek kadar kuvvetli bir şekilde "sevici" insanların ortasında "adamlık hislerini" kaybeden kişileri gerçekçi bir şekilde canlandırmıştır. "Güzel Eleni", "Biçare Genç", "Namus Meselesi", "Firdevs" hikâyelerinde de aynı gerçekçi ölçüde olayları ve kahramanları yansıtmıştır. Bütün bu ahlâkla uyuşmayan hikâyelerin başından sonuna kadar "ahlâk telakkisi" gösterecek hiçbir müdahalede bulunmaz. Okura, gerçek dünyadan bazı sesleri, bazı olayları ve sonuçları yeniden yaşatacak bir kudretle sunmuştur. Rüştü Şardağ bu özellikleri itibarıyla Ahmet Rasim'in "yaşanmış bir hikâye" yazmak ve "duyduğunu yaşamış gibi" anlatmak isteyenler için en kuvvetli bir kaynak olduğunu vurgulayarak edebî şahsiyetini ortaya koyar.

[1081] Rüştü Şardağ, "Edebî Tetkikler: Ahmet Rasim", *Kurun [Vakit]*, nr. 7233, 3 Mart 1938.

Hüseyin Rahmi Gürpınar

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Vakit* gazetesinde kaleme aldığı yazılarının yanında yedi adet romanını[1082] da tefrika etmiştir. *Vakit*'te kendisiyle ilgili ilk değerlendirme Nurettin Artam tarafından yapılmıştır. Hüseyin Rahmi'yi Heybeliada'nın titiz ve münzevi sakini olarak tanıtan Nurettin Artam, onun son romanlarına kadar "Eyüp sırtlarından ve Edirnekapı"dan bahsettiğini belirtir.[1083] Ona göre kelimelerin en "narinlerini" seçerek "ince ince, yavaş yavaş" konuşan Hüseyin Rahmi eline kalemi alınca isterse bir "mortocu"yu bile hiç aksamaksızın konuşturabilir. Romanlarında karakter yaratmada oldukça orijinal bir romancıdır. Nurettin Artam, Hüseyin Rahmi'nin edebî yaşamında yakın dostu Hulusi Bey'in öneminden bahsederek, romancının kendisiyle birlikte Hulusi Bey gibi bir şahsiyeti edebiyat tarihimize kattığını ileri sürer:

> İngiliz şairlerinden Milton'un bir dadısı vardır. Küçükken geç vakitlere kadar ders çalışan ve kitap okuyan şairi bekleyen bu dadı da edebiyat tarihine geçti
>
> Milton'u bilenler, bu Puritan kadını da tanırlar.
>
> Rahmi Bey üstadımız da kendisile birlikte edebiyt tarihine birisini sokuyor, Hulûsi Bey'i.
>
> Bu iki zat o kadar birbirinin "lâzımı gayrimufariki"dirler ki onları burada bile ayıramadım; ayırmağa elim varmadı.

Hasan Kumçayı, Hüseyin Rahmi'nin Kütahya Milletvekilliği'ne seçilmesi vesilesiyle kaleme aldığı yazısında onun millî romancımız olarak eserlerinde Türk ruhunu bütün canlılığıyla yansıttığını belirtir.[1084] Her romanı "yaşanmış, yaşanan ve yaşar hâlini gördüğümüz" bir hayatı temsil eder. Romanda yer alan tipleri de gerçek hayatta görmek mümkündür. Çünkü o, bu tipleri hayal dünyasında değil, gerçek hayatta arayarak bulmuş ve bütün gerçeklikleriyle romanına yerleştirmiştir. Hasan Kumçayı, bu özellikleriyle Hüseyin Rahmi'nin millî roman tarihimizde en önemli şahsiyetlerden birisi olduğunu ileri sürer.

Hakkı Süha Gezgin, Halit Ziya Uşaklıgil'in ardından Hüseyin Rahmi Gürpınar için yapılacak olan 55. sanat yılı kutlamalarını sevinçle karşıladığı yazısında Hüseyin Rahmi'yi sanat hayatında geçen her yılında "müşahedeli" bir eser veren romancı

[1082] Hüseyin Rahmi'nin *Vakit* gazetesinde 1927-1930 yılları arasında tefrika ettiği romanlar kronolojik olarak şöyledir: *Mezarından Kalkan Şehit*, *Kokotlar Mektebi, Şeytan İşi*, *Namuslu Kokotlar*, *Utanmaz Adam*, *Deli Filozof*.

[1083] Çuvaldız [Nurettin Artam], "Bizimkiler: Hüseyin Rahmi Bey", *Vakit,* nr. 4140, 21 Temmuz 1929.

[1084] Hasan Kumçayı, "Günlerin Peşinden: Hüseyin Rahmi Gürpınar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6774, 17 İkinciteşrin 1936.

olarak tanımlar.[1085] Gelecekte "zamanın izlerinden kurtulan" bir edebiyat tarihçisinin, dönemin edebî şahsiyetlerini araştırırken ve karşılaştırmalar yaparken Hüseyin Rahmi'yi daha "engin bir çerçeve içinde" görerek değer vereceğini belirtir. Dönemin Servet-i Fünun rüzgarına kapılmayarak tek başına bir çağ başlattığını ifade eder:

> Düşünün ki o, yazmağa başladığı günlerde, memleket büyük bir sanat sarsıntısı içindeydi. Yeni bir anlayış başlamış, yeni bir fikir safı kurulmuş, yeni davaların bayrakları açılmıştı. En kuvvetli en değerli kalemler bir mecmua bayrağı altında toplanmıştı. Bir yerde böyle kuvvetli bir cereyan varken, ona kapılmamak, tek başına kalmak kolay değildir. Küçük çapta adamlar, böyle büyük bir yalnızlığa katlanamazlar. Tek başına yürümek, herkese nasip olmaz. Bunu yapabilenler, ancak kendilerile bir çağın başlıyacağını sezenlerdir.
>
> İşte Hüseyin Rahmi bu yaratılışta bir sanatkârdır. Edebiyat-ı Cedide, yüksek tabakaların hayatını ele alır, romanlarına, hikâyelerine bu gösterişli muhiti mihver yaparken, o halka inmekten çekinmedi.

Hakkı Süha, romanlarında halka inmesiyle dönemi itibarıyla büyük bir başarı olarak görür. Çünkü romanlarını yazmaya başladığı dönemlerde kendisine yol gösterebilecek bir örnek yoktur. Yazara göre Hüseyin Rahmi'nin en çok okunan ve sevilen yazarımız olmasının sebebi romanlarındaki dilin sadeliği, konuların yerliliği ve tiplerin tamamen gerçek oluşudur.

Sadri Ertem de Hüseyin Rahmi'nin 55. sanat yılını kutladığı makalesinde toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla romancıyı değerlendirir.[1086] Öncelikle onu geçmişin tarihî bir değeri olarak değil geleceğin yaratıcısı sıfatıyla halkın sanattaki temsilcisi olarak tanımlar. Bu özelliğiyle onu geçmişin değil bugünün sanatçısı olarak değerlendirir. Sadri Ertem de Hakkı Süha gibi Hüseyin Rahmi'nin ortaya çıktığı dönemde "yüksek bir zümre"ye yönelik bir edebiyat anlayışı olduğunu buna karşın Hüseyin Rahmi'nin bu anlayıştan farklı olarak doğrudan doğruya halka hitap etmeye çalıştığını ileri sürer:

> Yüksek seviye mümessili olanlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun istikrazlarla suladığı tarlada ve Tanzimatın gübreliğinde yetişen iş adamları, yüksek memurlar ve münevverlerdi. Bunlar açık pazarların, yarı koloninin kozmopolitleşen insanları arasından sivriliyordu. Bu zümre zevk ve fikir bakımından şahsiyetsiz olduğu için memleketi bir taraftan Avrupaya açık pazar yaparken ruhlarını da yarı İslâm, yarı Frenk tesirinden kurtaramamışlardı.
>
> Bunların ruhları Parisle Mekke arasında yoğruluyordu.

Bu özelliklerdeki zümrenin fikir dünyasını temsil eden devrin aydınlarının realist Hüseyin Rahmiyi anlamasına ve değer vermesine imkân olmadığını ifade eden Sadri Ertem, onun okurunu ilk günden gönlünü fethetmesine rağmen "kozmopolit

[1085] S. Gezgin, "Gezintiler: Hüseyin Rahmiye Jubile", *Kurun [Vakit]*, nr. 6944, 13 Mayıs 1937.

[1086] Sadri Ertem, "İşaretler: Halkın Sanatkârı Hüseyin Rahmi", *Kurun [Vakit]*, nr. 6950, 19 Mayıs 1937.

estetik" anlayışı içinde bir değer olarak kabul görmediği fikrindedir. Ona göre "kozmopolit zihniyetin" edebiyat tarihleri Hüseyin Rahmi'yi inkâr ederek unutturmak için var güçleriyle sonuna kadar çabalamışlardır. Çünkü "Avam hevândır" anlayışı içindeki bu toplulukla halkın romancısı Hüseyin Rahmi arasında uçurumlar vardır. Ancak yarı halk hareketi sayılan II. Meşrutiyet'le birlikte Hüseyin Rahmi'nin değeri aydınlar arasında yavaş yavaş anlaşılmaya başlanmıştır. Sadri Ertem, halkın bir değer, dilde bir ölçü ve sanatta bir motif olduğu anlaşılmaya başlandığında Hüseyin Rahmi'nin edebiyatımızdaki anlamının ortaya çıktığının altını çizer. Türk aydınının Hüseyin Rahmi'yi geç fark etmesine rağmen halkın onu ilk günden itibaren hep sevdiğini vurgular.

Nizamettin Nazif, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı bir romancı olarak değil büyük hikâyeci ve ihtilâlci olarak tanımlar.[1087] Ona göre Hüseyin Rahmi eserlerini yazmaya başladığı günlerden bugüne gelinceye kadar "yerli her şeyden iğrenmenin züppeliğine bulaşmış" bir cemiyet vardır. Bu anlayış içinde tamamen yerli eserler yaratması Hüseyin Rahmi'ye ihtilâlci bir özellik katar. Bütün eserleriyle de halk üzerinde büyük bir başarı kazanması onu hem kendi devrindekilere hem de bugünkü yazarlara karşı üstün bir konuma yerleştirmektedir.

Yahya Kemal

Ruşen Eşref'in *Vakit*'teki söyleşilerinde devrin edebiyatçıları Millî Edebiyat Hareketi'yle ilgili düşüncelerini dile getirirken Yahya Kemal isminden de bahsetmişlerdir. İkinci söyleşide Rıza Tevfik [Bölükbaşı], Yahya Kemal'i parnasyenlerin[1088] bizde en mükemmeli olarak tanımlamıştır.[1089] Buna karşın Yahya Kemal'e "hasis adam" yakıştırması yaparak çok az eser vermesini şu sözlerle eleştirir:

> Ben, Yahya Kemal'i sanat nokta-i nazarında Paris'in o zarif dikişçi kızlarına benzetiyorum ki pek nazenin bir fiyongu yaparlar, bir Frenk bağı ve onun patentasını bir moda mağazasına birkaç yüz liraya satarlar. Çünkü kimse tarafından icat edilmemiş yeni bir şekildir. Fakat yalnız bir şapka fiyongusu bütün bâzâr-ı irfânı imlâ edemez.

[1087] İmzasız, "Nizamettin Nazif Söylüyor: Hüseyin Rahmi Büyük Bir İhtilâlcidir", *Kurun [Vakit]*, nr. 6562, 19 Nisan 1936.

[1088] Parnasizm: XIX. Yüzyılın ikinci yarısında romantik şiir anlayışına tepki olarak doğmuş ve 1900'lerde sona ermiş bir şiir akımıdır. Adını, 1866'da yayımlanan Le Parnasse Contemporain (Çağdaş Parnaslar) isimli şiir dergisinden alan parnasizm, aslında çok açık bir biçimde roman, hikâye ve tiyatro türlerinde hayat bulan realizm ve natüralizmin şiirdeki adıdır. Bkz. Prof. Dr. İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014, s. 111.

[1089] Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (2)–Bir Hafta Sonra", *Vakit*, nr. 53, 13 Kânunuevvel 1917.

Ahmet Haşim bu söyleşi serilerinde Yahya Kemal'in Türkçülüğün en güzel "nazariyesini" getirdiğini söyler. Edebiyatımızı aydınlatarak nefes verdiğini ve onu Yunan mitolojisindeki kahramanlara benzeterek edebî kişiliğini şu sözlerle aktarır:[1090]

> Onun okları, şiirimiz üzerinde yatan bütün ölüm kuşlarını dağıtmış ve pazıları edebiyatımızın Nemesis devini boğmuştur. Edebiyatımız onunla ziya ve heva görüyor. Onun okları, şiirimiz üzerinde yatan bütün ölüm kuşlarını dağıtmış ve pazıları edebiyatımızın Nemesis devini boğmuştur. (…) Onun tasvir ettiği Türkçede terkip ne kadar yoksa o kadar da hece vezni ve "Olgaç", "uçgaç" nev'inden kelimeler de yoktur. Ahlâkiyat ve bediiyatta fazilet bazan aynı şeydir. Büyük sanat, büyük fazilet gibi çocukça ifratlardan, kadınca coşkunluklardan tevakki, çok hissedip çok esirgemek ve lafzı pek gizli kuvvetle ra'şan etmektir ki Yahya Kemal'in sanatı işte bu sanattır.

Yahya Kemal'i cübbe ve sarık yerine "ceket ve boyunbağı" takan bir Lâle Devri şairi olarak tanımlayan Süleyman Nazif, Rıza Tevfik gibi Yahya Kemal'in az eser vermiş olduğuna dair yorumlarda bulunur:[1091]

> Kıyafet insanın mahiyetini değiştirir mi?.. Siz onu bazan Cenyo'da, bazan da Lebon'da görürken dikkat ediniz. Ara sıra bir noktaya dalan gözlerinden "Ah!.. Ben niye Lâle Devri'ndeki piyâlelerden hakkımı alamıyorum. Nedim, Nedim!.. Beni bu burjuvazi hayatından kurtarmayacak mısın?.." tazallüm ve istimdadı intişar eder. Yahya Kemal'in yalnız altmış biri tam olmak üzere yüz yetmiş iki mısraını gördüm. Gördüm ve beğendim. Başkaları bunları da görmedikleri halde Yahya Kemal'in şairliğini vecd ile aşk ile alkışlıyorlar. Mevlâna Celâleddin-i Rûmî hakkında Molla Câmî:
>
> Nîst peygamber velî dâred kitâb
>
> demiş. Bizim Yahya Kemal ise kitabı olmayan peygamberlerin sünnetine mutaassıbane riayetkâr.

Hamdullah Suphi [Tanrıöver] de Yahya Kemal'le ilgili önceki söyleşilerde diğer yazarların az eser vermesine yönelik eleştirilerine katılır.[1092] Yahya Kemal'i şekil hayranı, çizgi düşkünü ""putperest bir şairimiz" olarak tanımlar. Hiçbir şairimizin onun bazı beyitlerinde görünen temiz bir Türkçe çıkaramadığını ifade eder. Onu heykeltraşlar gibi şiirde "Türkçenin kabasını" çıkaran bir sanatçı olarak gören Hamdullah Suphi Yahya Kemal'in asıl şöhretinin konuşmasında olduğunu açıklar:

> Sonra tahlil ediniz, onun şöhreti biraz da başka bir membadan geliyor: Konuşması. Kuvvetli bir hafıza ile beraber öyle bir anlatışı vardır ki, bir iki defa onu dinleyen, kendini az çok ona kaptırmış ve onunla dolmuş hisseder. Yazmakta ne kadar hasis ise söylemekte o kadar müsriftir.

Sadri Ertem, Yahya Kemal'in *Kültür Haftası* mecmuasında neşrettiği yazılarındaki[1093] düşüncelerini değerlendirmiştir. Yahya Kemal'in düşüncelerini

---

[1090] Ruşen Eşref, "Ahmet Haşim Bey", *Vakit*, nr. 68, 28 Kânunuevvel 1917.

[1091] Ruşen Eşref, "Süleyman Nazif Bey", *Vakit*, nr. 105, 3 Şubat 1918.

[1092] Ruşen Eşref, "Hamdullah Suphi Bey 2", *Vakit*, nr. 130, 28 Şubat 1918.

[1093] Sadri Ertem'in değerlendirdiği yazılar; Yahya Kemal Beyatlı, "Memleketten Bahseden Edebiyat", *Kültür Haftası*, Sayı 1, s. 2, 7 İkincikânun 1936; Yahya Kemal Beyatlı, "Memleketten Bahseden

"Yahya Kemal şiirde özün, nesirde hakikatin, 'cemiyette ve tabiatta' bulunduğunu bütün dünya cereyanlarını saracak geniş bir ufuk gibi engine salıverdi." sözleriyle özetler.[1094] Bu düşüncelerini yeni ve orijinal olarak kabul etmeyecek kişilerin olabileceğini belirtir. Yahya Kemal'in sözlerini teşhisi kolay; fakat tedavisi zor olan şeyler olarak görür. Yahya Kemal'in öne sürdüğü düşüncelerin bizim tarihimizde hiçbir şekilde yer alamadığını ileri sürer. Özün, hakikatin toplumda ve tabiatta olduğunu kabul etmenin "Sami zihniyetini" inkâr anlamına geldiğini iddia eder. Ona göre "Sami zihniyeti" tabiata ve topluma gözlerini sımsıkı kapatmıştır. Yahya Kemal'in görüşünün "Akdeniz milletleri" içinde yer aldığını; fakat bizim hâlâ bu zihniyete ulaşamadığımızı açıklar:

> Ancak Akdeniz milletleri tabiat ve cemiyet hakkında şuur sahibi idiler. Rönesanstan sonra Avrupa milletleri arasında tabiat ve cemiyet şuuru inkişaf edebildi. Bizim Avrupa ile temasımız bize cemiyet ve tabiat hakkında bir şuur temin etmiş değildir. Avrupa fabrikalarının mamulâtına müşteri olmakla yeni Avrupanın ruhunu yapan "Tabiat ve cemiyet şuuru" arasında müsbet bir münasebet yoktur. Bu itibarla Yahya Kemalin formülü hâlâ tazedir.

Sadri Ertem, bizde şiirin uzun yıllar boyunca şiirde skolastik felsefe kalıplarının öz yerini tuttuğundan bahseder. Bunun da sebebi "Sami zihniyeti"dir. Ona göre, bu anlayışta insanlar "gönüllerini" tabiat ve cemiyete verdiklerinde hoş bir örnek olarak karşılanmamıştır. Aynı şekilde nesirde de gerçeğin aranamadığını şu sözlerle açıklamıştır:[1095]

> Nesirde hakikat aramak da aynı şekilde boş bir emel sayılırdı. Çünkü hakikat arayan bir kafanın şüpheye düşmesi, şüphenin ıstırabıyla yanması, kararsızlığın cehenneminde büyük acılar tatması lâzımdı. Halbuki, sami zihniyet mücerret mantığa dayanan bir (Dogma)dan ibaretti.
>
> Zihinlerde Dogma koyu ve sarsılmaz bir iman halinde yaşarken insanların cemiyet ve tabiatta hakikat aramaları mümkün olmıyan bir işti.

Bu açılardan Yahya Kemal'in düşüncelerini bizim için ulaşılması gereken bir "hakikat noktası" olarak görür. Yahya Kemal tek bir satır içine bütün bir dünya anlayışını sığdırmıştır. Sadri Ertem, bu anlayış içinde aradığımız, bizim toplumumuzdan beslenmiş ve toplumumuzun gerçeklerini aktaran edebiyatı bulacağımızı vurgulamıştır.

Edebiyat", *Kültür Hafası*, Sayı 2, s. 7, 14 İkincikânun 1936. Bkz. Ümmü Burçin Özkan, "Kültür Haftası Dergisi ve 1930'lu Yılların Kültür Politikası", *Avrasya Sosyal ve Ekonomik Araştırmaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 12, 2017, s. 361-391.

[1094] Sadri Ertem, "İşaretler: Yahya Kemalin Keşfettiği Cihan", *Kurun [Vakit]*, nr. 6476, 21 İkincikânun 1936.

[1095] Sadri Ertem, "İşaretler: Yahya Kemalin Keşfettiği Cihan", *Kurun [Vakit]*, nr. 6476, 21 İkincikânun 1936.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Fazıl Ahmet Aykaç'ın Yahya Kemal'le ilgili "Biraz tıknefes bir ilhamı vardır." sözlerine karşı çıkarak Yahya Kemal'in edebî şahsiyetini ortaya çıkarmaya çalışır.[1096] Tanpınar'a göre Yahya Kemal'in "nefesi" hiçbir zaman kısılmamıştır. Her şiirinde sesini gerektiği ölçülerde yükseltmiştir." İstanbul'u Fetheden Yeniçeri'ye Gazel" şiirinde "vur" redifiyle "bir hücum anının çığlığı gibi" gürlemiştir. Aynı zamanda "Güftesiz Beste" ve "Viran Bağ" şiirlerinde yavaş ve "derunî" de konuşabilmiştir. Şiirde sesini beceriyle kullanabilen bir şaire "tıknefes" denilemez. Tanpınar, Yahya Kemal'in ilhamının "velûd" bir ilham olmadığını ve bunun bir kusurdan ziyade bir meziyet olduğunu belirtir. Yahya Kemal'in eserlerini kendisini sınırlayarak meydana getirdiğini dile getirir.

Tanpınar, Fazıl Ahmet'in Yahya Kemal'in şiirlerinde felsefî huzursuzluk bulunmadığına dair ikinci eleştirisine "Yahya Kemal'de metafizik endişe yoktur" sözüyle katılır. Onun bir klasik şair olarak olgunluğun peşinde olması nedeniyle bu endişenin bulunmadığını açıklar:

> Yahya Kemalde metafizik endişe yoktur. Fakat birçok büyük şairlerde de yoktur. O, klâsik şairdir. Bir şeklin adamıdır. Daima bir olgunluğun peşindedir ve onu vermeğe çalışır. Böyle san'atkârlarda felsefî endişe pek açıkça görünmez. Çünkü eserleri derunî mücadelelerin bittiği zaman başlar. Bunu söylemekle ne Yahya Kemali lüzumsuz yere bir filozof yapıyor ne de onun son derece rahat, her türlü endişeden uzak bir ruhu olduğunu iddia ediyorum. Pol Klodel "her san'at eseri tabiata sorulmuş bir sualdir, san'atkâr bu suali o kadar kuvvetle sorar ki cevabı kendiliğinden gelir" diyor.

Fazıl Ahmet, Yahya Kemal'in eski şiir zevkinin hayat anlayışını içeren "mey, mugbeçe, meyhana" gibi eski kelimeleri gazellerinde çok sık kullanmasını da eleştirmiştir. Tanpınar bu eleştiriye, her dilde kelimelerin olduğu gibi kaldığını; fakat kelimelerin zamanla anlamlarının değiştiğini söyleyerek karşı çıkar:[1097]

> Binaenalyh Onaltıncı veya Onsekizinci asırda mey kelimesinden anlaşılan mana olmasına imkân yoktur. Hattâ daha ileriye giderek bizim o asırlarda yazılmış bir şiiri okurken bu kelimeleri o zamanın anladığı şekilde mana vermemiz ancak bir cehdle, bir nevi intıbakla bir nevi bediî yapmamızla da kısmen kabildir. Yahya Kemalin bu kelimeleri eski tarzın tıpkısı olan ve aynı ruhî haletlerini veya ayni hayat telkini anlatan mazmunları havi bir şiir söylemesi imkânsızdır.

[1096] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair", *Kurun [Vakit]*, nr. 7454, 10 Teşrinievvel 1938. Bu yazı Cumhuriyet gazetesinde neşredilmiştir. *Vakit* gazetesi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazısını nakletmiştir. Yazının başında "Şair Ahmet Hamdi Tanpınar, 4 Birinciteşrin 938 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Yahya Kemale dair Fazıl Ahmet tarafından ayni gazetede yazılmış bir makaleye hem cevap veren, hem de Yahya Kemalin hususiyetini yeni bir tahlilden geçiren bir makale neşretti: Ahmet Hamdi bu yazısında diyor ki:" ibaresi yer almaktadır.

[1097] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair", *Kurun [Vakit]*, nr. 7454, 10 Teşrinievvel 1938.

Tanpınar ayrıca Yahya Kemal'in şiirlerinin bütün unsurlarıyla Batılı tarzda olduğunu, eski kelimelerle eski anlayıştan çok farklı şiirler meydana getirdiğini belirtir. Antik Yunan'da şarabın tanrısı Dionysos ve şiirin tanrısı Apollon'un eskiler tarafından çok saygı duyulduğunu ve Nietzsche'nin "her san'at eseri mevcudiyetini bu iki tanrıya aynı derecede borçludur" görüşünü hatırlatır. Yahya Kemal'in iyi niyetin değil coşkunluğun şairi olduğunu özellikle vurgular.

Netice olarak incelediğimiz II. Meşrutiyet sonrası şair ve yazarlarımızı değerlendiren yazılarda Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar isimlerinin ön plana çıktığını söyleyebiliriz. *Vakit* gazetesinde bu iki yazar, sade bir Türkçeyle yazmaları, halkla temas etmeleri bakımından değerli isimler olarak Türk edebiyatında özel bir yere konumlandırılmışlardır. Özellikle Ahmet Rasim'in gazete yazılarında ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında realist bir şekilde toplumu yansıtmaları üzerinde durulmuştur. Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil toplumsal gerçekçi bakış açılarıyla bu iki yazarı edebiyatımız için önemli bir mevkiye konumlandırmışlardır.

7. Millî Edebiyat Şair ve Yazarları

Ziya Gökalp

Millî Edebiyat yazarlarından Ziya Gökalp'a da *Vakit* sütunlarında geniş bir şekilde yer verilmiştir. Kendisiyle ilgili ilk yazılar rahatsızlandığında çıkmaya başlar. Hastalığıyla ilgili ilk bilgi veren Hakkı Süha [Gezgin]'dır. Ziya Gökalp'ın çok ağır hasta olduğunu derin bir üzüntüyle aktarır.[1098] Daha sonra hastalığıyla ilgili ayrıntılar her gün takip edilerek manşetten okurlara duyurulur. Ölüm haberi de "Ziya Gökalp Bey Öldü"[1099] başlığıyla manşetten verilmiştir. Yazının devamında doğumundan ölümüne kadar hayatıyla ilgili geniş bilgiler verilmiştir.

Vefatının ardından birçok kişi Ziya Gökalp'la ilgili düşüncelerini dile getirmiştir. Bu kişilerden ilki Darülfünûn Emini İsmail Hakkı [Baltacıoğlu]'dır. İsmail Hakkı, Ziya Gökalp'ın hayatı gibi ölümünün de Türk ve "insaniyet tarihinin" en büyük ve dikkate değer olaylarından biri olarak görür.[1100] Onun fikir alanında yaptıklarını büyük filozofların yaptıklarına benzeterek şiirle bu düşüncelerini halka aktardığından bahseder:

[1098] Seyyah, "Zavallı Gökalp", *Vakit*, nr. 2450, 23 Teşrinievvel 1924.
[1099] İmzasız, "Ziya Gökalp Bey Öldü", *Vakit*, nr. 2453, 26 Teşrinievvel 1924.
[1100] İmzasız, "Ziya Gökalp Bey Öldü", *Vakit*, nr. 2453, 26 Teşrinievvel 1924.

> Gökalp insaniyetin tanıdığı (Descartes), (Kant) gibi en büyük tefekkür kudretlerinden biridir. Aynı Gökalp, (Jean-Jacques Rousseau) gibi tesirleri asırlarda ve milletlerde dirilen büyük inkılapçıların ruhuyla meşbu'dur.
>
> Aynı Gökalp, mefkuresini şiir ve sanatta halka ve âmmenin vicdanına kadar götüren ve yerleştiren bir sanat kudreti şeklinde telakki edilebilir. Onun için Gökalp'ın zıyâ'ı, yalnız büyük millet mürşidinin zıyâ'ı ve Türk vicdanının büyük mihrakının inkisârı değildir. Gökalp ile beraber Türkiye'de (Durkheim)'dan daha büyük bir içtimaiyatçı zıyâ'ı olmuştur. Gökalp ile millet ve mefkure şuurunun, ilmin ve felsefenin en büyük uzvu zayi' olmuştur.

Vefatının ardından *Vakit*'te "Ziya Gökalp Sayfası"na yer verilir. Burada Halide Edip [Adıvar], Ziya Gökalp'la ilgili hatıralarını ve düşüncelerini anlatan bir yazı yayımlamıştır.[1101] Halide Edip, Ziya Gökalp'ı ilk kez "Altın Destan"la tanıdığını belirtir. Bu şiir dil ve vezin yönüyle etkileyici bulduğu birkaç önemli şiirden birisidir. Kendisini *Yeni Turan*'ı yazmaya yönelten manevi işaretlerden birisi olarak da bu şiiri gösterir. Ona göre Ziya Gökalp'ın Türk edebiyatı açısından en önemli özelliklerinden birisi de çocuk edebiyatı alanında yaptığı çalışmalardır:

> Ziya Bey'in o zamanlara tesadüf eden çocuk edebiyatı faaliyeti ilmî âsârından fazla şahsım üzerine tesir yapmıştı. Türk'ün ilk sevimli çocuk edebiyatını Ziya Bey yazdı. O zaman "Çocuk Dünyası" diye neşrettiği lâyemut *Büyük Nine Masalları*'nı en cazip bir ahenk ve sadegî ile şiire tahvili Türkler arasında onun isminin ebedî olmasına yardım edecek başlıca âmillerden biridir.

Halide Edip'e göre Ziya Gökalp'ın insan olarak en bariz özelliklerinden biri idealist olmasıdır. İdeallerini gerçek hayatta görmek için çalışırken yapmaya mecbur olduğu birçok fedakârlık onda hiçbir zaman dile getirmediği bir ıstırap yaratmıştır. Samimi derecede dindar bir kişidir. Bunun için bir zamanlar Türkiye'nin "tekamülünü" sadece "dini teceddüt ve inkılapta" görmüştür. Ferdiyetçilere karşı çıkarak "Fert yok cemaat var." demiştir. Onun iki büyük kahramanı Enver Paşa ve Mustafa Kemal'dir.

Mehmet Emin [Erişirgil] de Ziya Gökalp'ın ardından düşüncelerini dile getirdiği yazısında onun Türkoloji sahasındaki hizmetlerinin sadece eserleriyle sınırlı olmadığını ifade eder.[1102] Ona göre bu alana en büyük katkısı Mehmet Fuad Köprülü'dür. Çünkü Mehmet Fuad ortaya çıkaran Ziya Gökalp'tır. Mehmet Emin, Darülfünun'a "bilim" kavramını ilk getiren kişi olarak Ziya Gökalp'i gösterir. Onun bilimi ve sanatı halk için gördüğünü şu sözlerle aktarır:

> Ziya Gökalp'a göre ilim hayat içindir. O bu fikri "İlim millet içindir" demekle ifade ederdi. Çünkü Ziya Bey'e göre hakiki ve müspet hayat millî hayattır. Bir bilgi illete bir hamle vermiyor, onu mefkureye doğru yükseltmiyorsa tamamen faidesizdir. Bunun içindir ki eski medrese ilminden, Tanzimat Devri'nin

[1101] Halide Edip, "Gökalp Ziya!", *Vakit*, nr. 2454, 27 Teşrinievvel 1924.
[1102] Mehmet Emin, "Gökalp Ziya", *Vakit*, nr. 2454, 27 Teşrinievvel 1924.

> eserlerinden nefret ederdi. Ziya Bey'e göre Tanzimat âlimleri ilmi taklit etmişlerdi. Halbuki ilim taklit değil, temsil edilir. Temsil eyleyebilmek için isti'mâl lazımdır. İlmin isti'mâli ise hayatı sevk ve idaredir. Onun içindir ki millî hayata hamle vermek onun en büyük ilmî endişesi oldu.

Ruşen Eşref [Ünaydın]'in, Ziya Gökalp'ın ölüm yıldönümünde mezarı başında yaptığı konuşma *Vakit*'te aynen nakledilmiştir. "Ziya Gökalp Kimdir? Ne Demektir?" başlıklı bu yazıda onun tarihimiz açısından önemini uzun uzun anlatmıştır.[1103] Ona göre Ziya Gökalp'ın en büyük özelliği Mehmet Emin'in şiirlerinde açığa çıkan millî duyguları bir sistem dahilinde Türkçülük fikri olarak ortaya koymasıdır:

> Mısralarında yeni günlerin ilk mübeşşiri olan Mehmet Emin'in nidasından en derin duyguyu kavramış ve o nidayı canlı bir şuur ve irade haline getirmiş ilim eri budur. Sessiz ve adeta abus ve müphem o zahiri durgunluğun içinde, hepiniz bilirsiniz; şu mezardaki adam, en galeyanlı kaynaklardan biridir. Faniliği toza inkılâp etmesiyle tamam oldu. Fakat dimağının cihazı onu gözlerin hücumundan üstün tutarak yadını kendisinden sonra yaşayacak nesillere intikal ettirecek kıymettedir. Gördüğü iş büyüktür. O gelmezden evvel duygularımız, bilhassa fikirlerimiz Kızılırmak gibi dalga dalga ve avare idi.
>
> Coşkunluğun etrafına set çeken, bunu muktedir bir fikir ummanına doğru mazbut bir şelale halinde sevk eden fikriyat devi budur.

Bu özelliklerinden dolayı Ziya Gökalp'ın bilim alanında da "şairane" olduğunu ifade eder. Bilimde de şiirlerinde olduğu gibi halkın yararına anlayışından hiç sapmadığını dile getirir.

Türk Ocağı'nda yapılan anma töreninde yaptığı konuşma da *Vakit*'te nakledilen Ruşen Eşref, konuşmasında Ziya Gökalp'ı bize Doğu'dan Batı'yı getiren kişi olarak adlandırır.[1104] Tasavvuf yerine "müspet ilimleri" getirmesiyle "dilimizin" ve "dileğimizin" değiştiğini belirtir. "Garp'ın tekniği, Türk'ün harsı" ilkesinin gelecekte nasıl yol alacağımızı özetleyen bir yol haritası olduğunu ifade eder. Ruşen Eşref, Halide Edip'in daha önce aktardığı Ziya Gökalp'ın "Fert yok, cemiyet var." sözünü hatırlatarak onun mensup olduğu toplumun şarkılarına, mısralarına, okullarına, "muaşeretine" kadar etki ettiğini ifade etmiştir.

Sadri Ertem, Ziya Gökalp'la ilgili beş adet yazı kaleme almıştır. Bu yazılarda Ziya Gökalp'ı idealist kişiliği bağlamında yüceltmiştir. Bu yazılardan ilki Abdullah Cevdet'in bir ankette Ziya Gökalp'la ilgili "O bir delidir." sözlerini ele aldığı makalesidir. Abdullah Cevdet'i sert bir şekilde eleştirir.[1105] Sadri Ertem'e göre Abdullah Cevdet Ziya Gökalp'ın düşmanıdır. Çünkü Ziya Gökalp idealisttir ve

---

[1103] Ruşen Eşref, "Ziya Gökalp Kimdir? Ne Demektir?", *Vakit*, nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925.

[1104] Ruşen Eşref, "Ziya Gökalp İçin", *Vakit*, nr. 2460, 3 Teşrinisani 1924.

[1105] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Ziya Gökalp ve Abdullah Cevdet Bey" *Vakit*, nr. 4825, 17 Haziran 1931. Yazıda anketin hangi gazetede ve tarihte yayınlandığı dile getirilmemiştir.

Osmanlı Devleti'nin son günlerinde kendini fikirlerine ve ilkelerine "bir Promete gibi zincirleyen" adam şaşılacak ve hayret edilecek bir insandır. Sadri Ertem, Ziya Gökalp'ın idealist kişiliğini şu şekilde tanımlar:

> İdealist Ziya Gökalp, inkıraz neslinin kararsız, kopyacı ve dönek insanların içinde ilim namusile yükselen yegâne şahsiyetti.
>
> İlim telâkkileri acaip bir metafizik havası içinde çalkanırken ona müspet çeşniyi veren adam sokak âlimlerinin bir gecede bir kitaptan derlenmiş, toplanmış düşüncelerine bağlanamazdı. Her şeyden evvel Ziya Gökalp bir şartlatan değildi.
>
> Şarlatanlığın bir meziyet, bir akar gibi gelir getiren bir meslek haline geldiği demlerde bu orijinal adamı aleladeler şüphesiz ki anlıyamacaklardır.

Sadri Ertem bu özelliklerden yola çıkarak Abdullah Cevdet'in Ziya Gökalp'ın sadece sistemine değil, fikirlerine de düşman olduğunu ileri sürer. Çünkü Ziya Gökalp milletten yani gerçeklerden bahsetmektedir. Onun ideali gerçekler yani millettir. Buna karşın Abdullah Cevdet ütopyacıdır ve yarı-sömürge aydınının bütün özelliklerine sahiptir. Bu sebeplerden Abdullah Cevdet, Ziya Gökalp'ı hiçbir zaman anlayamayacaktır. Ziya Gökalp'ın fikirlerinin günümüzde artık tarihe mal olduğu fikrinde olan Sadri Ertem, yaşadığı dönem itibarıyla bu fikirlerin Abdullah Cevdet gibi yarı-sömürge aydınların fikirlerinden çok ileride olduğunun altını çizmiştir.

Sadri Ertem'in *Vakit*'te yer alan birçok yazısında toplumu öne çıkaran, gerçeklerin dile getirilmesi gerektiğine dair fikirleri yer alır. Bu yazısında da her ne kadar Ziya Gökalp'ın görüşleri için "ihtiyarlamıştır" ibaresini kullansa da Ziya Gökalp'ın milletten ve gerçeklerden bahsetmesi yönüyle onu takdirle karşılaması ve Abdullah Cevdet karşısında savunması dikkate değerdir.

Sadri Ertem ikinci yazısında Ali Nüzhet [Göksel]'in *Ziya Gökalp* adlı kitabından hareketle Ziya Gökalp'ı yirminci yüzyıl Türk dünyasının bir fikir ve "ilim merhalesi" olarak tanımlar.[1106] Ziya Gökalp'ın sanatta, siyasette, felsefede ve her hareketinde idealist olduğunu ifade eder:

> O parçalanan bir şahsiyeti değil, her şeyi toplıyan, bir demete irca eden insandır. Bu adam felsefeyi tereddüt ve ümitsizlikten, san'atı havailikten ideale doğru çekiyor. O felsefe için değil, felsefe onun ideali için bir kıymettir. O san'at için değil, san'at onun ideali için yardımcıdır. İhtilâl, siyaset, mevki[-]i iktidar Ziya için ancak ideal için bir vasıtadır. Türk tarihinde fikir cephesinde bu cins adam hele son asırlarda hiç görülmez.

Ziya Gökalp'ın ideal için kullandığı bütün bu araçlar üzerinden "Fert yok cemiyet var! Hak yok vazife var!" diye bağırdığını ileten Sadri Ertem onu gerçek bir rehber ve aydın olarak adlandırır.

[1106] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Ziya Gökalp", *Vakit*, nr. 4892, 23 Ağustos 1931.

Ziya Gökalp'ın ölüm yıldönümü dolayısıyla neşrettiği kısa yazısında da yine Ziya Gökalp'ın idealist kişiliğini öne çıkartan düşünceleri paylaşır. Fikirleriyle memleketin ve "muhasırlarının" arasında yeni bir insan ve yeni "terkipçi" zihniyet olarak meydana çıkan bir fazilet sembolü olduğunu ileri sürer.[1107]

Sadri Ertem, Ziya Gökalp'a dair kaleme aldığı diğer bir yazısında onu bir bilim adamı, filozof ve siyaset adamı olarak üç açıdan değerlendirir.[1108] Önceki yazılarında olduğu gibi onu bilim ve felsefe adamı olarak fikir tarihimizde bir "merhale" olarak görür. Bizde sosyal olayların "müspet ve determinist" bir tarifini ilk kez Ziya Gökalp'ın yaptığını dile getirir. Çünkü ondan önce sosyal meseleler eylemlerden ve düşüncelerden ibaret sayılmış ya da "metafizik ve teokrasi" anlayışı içinde değerlendirilmiştir. Ziya Gökalp'ın sadece pozitif bilimin "en yeni eseri olan" sosyal olayları bir fizikçi gibi tetkik eden objektif bir bilim insanı olduğunu ileri sürer. Ziya Gökalp'ın diğer edebiyat ve felsefe anlayışlarının kendi bünyesinde toparlayarak ortaya çıktığını açıklar:

> Şairi Akif filozofu Naim Bey olan İslâmcı; şairi Fikret, filozofu Rıza Tevfik olan Osmanlıcısı cereyana karşı o, bir taraftan telifçi, bir taraftan kendi tabirile milliyetçi bir cereyanın şefi oldu.
>
> Bu cereyan şiarı:
> Türk milletindenim
> İslâm ümmetindenim
> Avrupa medeniyetindenim
> Sözlerile hülâsa ediliyordu.
>
> İlim adamı Ziya, mürşit ve şef olarak bu üç düsturu kafalara, kalplere yaymak için çalıştı.
>
> Onun mürşitlik hayatının kadrosunu bu üç cümle teşkil eder.

Bilim ve felsefe alanında onu çok ayrı bir yere konumlandıran Sadri Ertem siyasî görüşleri doğrultusunda onu eleştirir. Ona göre Ziya Gökalp devrin muhafazakâr siyasi görüşleriyle kendi fikirlerini birleştirmeye çalışmıştır. Kendisi "nasyonalist ve determinist" olmasına karşın imparatorluk bünyesi "kozmopolit ve teokratik" bir yapıdadır. Birbirine tezat fikirleri birleştirme amacıyla "teokrasinin kışlası olan medreseyi" canlandırmak ve "mektep" karşısında ona bir rol vermeye çalışmıştır. Sadri Ertem, modern bir devletin "laik" bir kurum olması gerektiğinin bilincinde olan Ziya Gökalp'ın "Muasır İslâm Devleti" anlayışının kendisiyle çelişen bir hareket olduğu fikrindedir.

[1107] Sadri Etem, "Günün İşaretleri: Ziya Gökalp", *Vakit*, nr. 4955, 25 Teşrinievvel 1931.
[1108] Sadri Etem, "İşaretler: Üç Ziya Gökalp", *Vakit*, nr. 6036, 26 Birinciteşrin 1934.

Ömer Seyfettin

1920'ye kadar *Vakit*'in yazar kadrosunda yer alan Ömer Seyfettin'in *Vakit*'te 15 tane telif hikâyesi[1109] yayımlanmıştır. Gazetede kendisiyle ilgili kaleme alınan yazılar; daha çok ölümünün ardından, onun hatıralarını yâd etmek ve ölüm yıldönümlerinde mezarı başında yapılan anma törenleriyle ilgili bilgiler içeren kısa yazılardır. Bunların dışında vefatının ardından onunla ilgili ayrıntılı makaleler de neşredilmiştir. Bunlardan ilki Hakkı Tarık [Us]'ın derin bir acıyla kaleme aldığı vefat haberidir.[1110] Kısa bir hastalıktan sonra vefat ettiğini söyleyen Hakkı Tarık, Ömer Seyfettin'in bir hafta önce *Vakit*'e gönderdiği "Hastayım, hüküm baş ucumda. Bir hafta benden yazı beklemeyin!" sözlerini içeren tezkeresini aktarır. Her zaman "şen, şakrak" bir insan olarak tanımladığı Ömer Seyfettin'e bu ölümü hiç yakıştıramadığını ifade eder. 15 yaşında Harbiye'de öğrenci olduğu zamanlardan itibaren edebiyat dergilerinde neşrettiği şiirlerle matbuat âleminde kendini göstermeye başladığını dile getirir. Balkan Savaşı'nın sonuna kadar askerlik mesleğinde ilerleyen Ömer Seyfettin diğer yandan edebiyatımızda tamamen "şahsî ve mümtaz" bir şahsiyet olarak gelişmiştir. Hakkı Tarık'a göre II. Meşrutiyet'le birlikte Ömer Seyfettin tamamen edebiyata yönelmiştir. Özellikle hikâye alanında son günlerine kadar değerli eserler veren ve edebiyatımızdaki "son ve hakiki inkılabın" kahramanlarından biridir.

Hakkı Süha [Gezgin], Ömer Seyfettin'in ölüm yıldönümü münasebetiyle kaleme aldığı yazısında onunla hatıralarını yâd eder.[1111] Yakın arkadaşlarına "cancağızım" dediğini sürekli olarak tekrarlar. Sürekli mutlu, şen, şakrak olmasına karşın dikkatli bir gözle bakıldığında içinde "daimî bir ıstırabın, bir iç sıkıntısının" görülebildiğini belirtir. Ömer Seyfettin'in hikâyelerini nasıl meydana getirdiğini ve dile karşı bakışını şu sözlerle aktarır:

> Ömer, çok yazmış ve bilhassa çok okumuştu. Hercailiğinden umulmaz bir sebat ile okur, her sahifeden her mevzudan yeni, fakat bambaşka bir ilham alırdı. Dimağında hassas bir hayal menşuru vardı. Oradan süzülen her eser, hemen başka bir renge onun çok bariz, çok şahsi rengine boyanır, yepyeni, dûşîze bir hikâye olur çıkardı.
>
> Yüksek ve liyakatli kalemleri dar ve kısır vadisine asırlarca bağlayan mısra edebiyatının, kelime oyunlarının en büyük düşmanı idi. Pek coştuğu zamanlarda noktasız gazelleri, kasideleri gösterir:

[1109] *Vakit*'te, *1917*-1920 yılları arasında 14 ve 1938'de 1 hikâyesi yayımlanmıştır. Ayrıca *Efruz Bey* adlı eseri "Fantezi Roman" ibaresiyle 10 Kânunuevvel 1919 – 23 Kânunuevvel 1919 arasında; *Asilzadeler* adlı eseri 1 Temmuz 1926 – 11 Temmuz 1926 arasında; *Bilgi Bucağı* adlı eseri de 19 Temmuz 1926 – 2 Ağustos 1926 arasında tefrika edilmiştir.

[1110] Hakkı Tarık, "Ömer Seyfettin Bey", *Vakit*, nr. 838, 7 Mart 1920.

[1111] Hakkı Süha, "Yas Dönümü", *Vakit*, nr. 1165, 7 Mart 1921.

-Ah cancağızım bu kötü cehalet vesikalarına bak, ama dikkatle, dikkatle bak!

diye haykırırdı.

Lisanımızda müessesi Arap ve Acem kaideli kâşaneleri bombalamaktan zevk alır, taraftarlarına onu müdafaa edenlere uluorta atar tutardı.

Millî edebiyat meselelerinin II. Meşrutiyet'ten sonra oldukça kategorik ve sistemli bir şekilde ele alınması Ömer Seyfettin'in "millî bir edebiyat vücuda getirmek için evvelâ millî lisan ister" tezini ileri sürdüğü "Yeni Lisan" makalesiyle başlar.[1112] Bu açıdan bakıldığında Hakkı Süha'nın Ömer Seyfettin'in dille ilgili düşüncelerini aktarması onun edebî şahsiyetiyle ilgili önemli bir noktadır.

[Ayın]. [S(e)]. imzalı yazıda II. Meşrutiyet'ten sonra uzun bir dönem boyunca edebiyatımızdaki hikâye türüne olan ihtiyacın sadece Ömer Seyfettin tarafından karşılandığı dile getirilir.[1113] Yazıya göre, "güzel Türkçenin" ilk kahramanı olarak gösterilen Ömer Seyfettin sadece hikâyelerinde değil konuşmalarında da yaratıcı bir şahsiyettir. Hayatında hiçbir şarta bağlı kalmayan Ömer Seyfettin, sadece "millî gayeler ve lisan bahsindeki mefkuresine" sadık kalmıştır. Bu on senelik kalem mücadelelerinde belki de onun tek kusurunun bu konularda gereğinden fazla tekrara düşmesi olabileceğini ileri sürer. Yazara göre bu tekrarlara düşmesinin nedeni, ortada mevcut ve belirli bir gerçek varken, fikirlerine karşı gelenlerin gerçekleri görmezden gelmeleridir. Bunun için Ömer Seyfettin yazılarında sürekli olarak bu konuları tekrarlamaktan geri durmamıştır.

Ölümünün 11. yıl dönümü münasebetiyle *Vakit*'te Ömer Seyfettin için bir sayfa yayımlanmıştır. Bu sayfada Hakkı Süha [Gezgin]'nın, Ali Canip [Yöntem]'in yazıları ve Ömer Seyfettin'in "Rüşvet" adında bir hikâyesi yer almaktadır. Hakkı Süha yazısında, edebî kişiliğinden çok gerçek hayattaki karakteri üzerinde durmuştur.[1114] Onun bulunduğu bir yerde herkesi kahkahadan kırıp geçirdiğini, her zaman şen şakrak bir insan olduğunu yineler. Bu özelliğini de içinde derin bir ıstırabı saklamak isteyen insanın hâline benzetir. Sürekli olarak fikirlerinin değiştiğini, her gün bambaşka bir insan olarak karşılarına çıktığını, buna karşın sadece Türkçülük fikirlerine sadık kaldığını vurgular.

[1112] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 163.
[1113] [Ayın]. [S(e)]. "Yas Dönümü", *Vakit*, nr. 1152, 6 Mart 1922.
[1114] Seyyah, "Ömer Seyfettin İçin", *Vakit*, nr. 4725, 6 Mart 1931.

Ali Canip [Yöntem] yazısında Ömer Seyfettin'in son günleriyle ilgili ayrıntılı bilgiler vermiştir.[1115] Ona göre Ömer Seyfettin millî edebiyat akımının meşalesidir. Yeni Lisan tabiriyle meydana gelen, Arapça ve Farsça kurallardan arınmış güzel Türkçeyi düşünen ilk odur. Ve yarattığı eserlerle bu yolda ilk başarılı örnekleri veren yazarımız olmuştur. Ömer Seyfettin'in I. Dünya Savaşı yıllarında *Vakit*'te neşrettiği hikâyeleriyle Türk edebiyatının hikâye ihtiyacını karşıladığını belirten Ali Canip, hikâyelerinin Almancaya, Fransızcaya ve Macarcaya tercüme edildiğini ve uluslararası bir şöhrete kavuştuğunu dile getirir. Onun ölümüyle de yeni nesil edebiyatımızın çok büyük bir değer kaybettiğinin altını çizmiştir.

Ömer Seyfettin'i her ölüm yıldönümünde hatırlayan yazıları kaleme alan Hakkı Süha Gezgin, 1935'te neşrettiği yazısında 6 Mart'taki ölüm yıldönümünde devrin siyasî olayları nedeniyle onu hatırlayamadıkları için okurlardan utanarak özür diler. Türk dilinde onun yaratıcılığına denk biri olmadığını ve sadece eserleriyle değil, hayatıyla da büyük bir isim olduğunu şu sözlerle açıklar:[1116]

> Ömer Seyfeddini yalnız yazılariyle tanıyanlar, Türk dilinde onun yaratıcılığına eş doğmadığı için eserlerine bağlı yaşarlar. Onlar otuz altı yaşında ölen bu büyük adamın, yazıları kadar alımlı, belki yazılarından daha kıvrak ve daha engin başka bir yönü olduğunu bilmezler. Bizde san'atkârların iç dünyasına girmek, onları kendi köşelerindeki yaşayışlarının çerçevesi içinde göstermek moda olmamıştır. Halbuki Ömer, eserlerinden çok bu çerçeveler içinde daha büyük görünür. Bunun için değil midir ki, onu içten ve dıştan tanıyanları başta kendim, ötekilerden daha suçlu sayıyor ve unutuşumuza iki kere utanıyorum.

Ölümünün 17. yılına istinaden neşrettiği bir diğer yazısında sadece *Vakit* gazetesinin Ömer Seyfettin'i andığını, diğer gazetelerin "Puşkin'e kadar" birçok yazarı anmasına rağmen Ömer Seyfettin'i anmamalarının çok acı bir durum olduğu fikrindedir.[1117] Ona göre Ömer Seyfettin halkın konuşma dilini yazdığı hikâyeleriyle edebiyatımıza sokan kişidir. Ve yazdığı makaleleriyle de bu davayı ölümüne kadar sürdürmüştür. "Güzel Türkçenin" bugünlere gelebilmesinde en büyük paya sahiptir. Ömer Seyfettin'in hikâyecilikte Puşkin'den çok yüksekte bir sanatkâr olduğunu ifade eden Hakkı Süha, bu sanatın içinde yer alan "Türk damgası" sebebiyle de Ömer Seyfettin'in daha yüksek seviyelere çıktığını ileri sürmüştür.

Ölümün 18. Yıl dönümünde yine Ömer Seyfettin için ayrı bir sayfa düzenlenir. Bu nüshada onunla ilgili yazılar ve eserlerinden parçalar yer almaktadır. Hakkı Tarık

---

[1115] Ali Canip, "Ömer Seyfettin Son Günlerini Nasıl Geçirmişti?", *Vakit*, nr. 4725, 6 Mart 1931.
[1116] S. Gezgin, "Gezintiler: Zavallı Ömer Seyfettin İçin", nr. 6167, *Kurun [Vakit],* 8 Mart 1935.
[1117] S. Gezgin, "Gezintiler: Ömer Seyfettin İçin", *Kurun [Vakit]*, nr. 6877, 7 Mart 1937.

Us bu nüshada, Ömer Seyfettin'in doğduğu yer olan Gönen'e kaplıca tedavisi için gittiğinde Gönen şehriyle ve insanlarıyla onun "And" hikâyesinin bütün ayrıntılarını yaşadığını aktarır.[1118] "Doğduğum Yer" şiirinde içinden binlerce kereste parçası taşımış Gönen Nehri'ni ve söğütlerin gölgesinde koşan Ömer Seyfettin'i gördüğünü ifade eder. Çocukluk anılarının eserlerine nasıl yansıdığını açıklar.

Hakkı Süha Gezgin de daha önceki yazılarında dile getirdiği Ömer Seyfettin'in eserlerinden okurlara yansıyan kişiliğiyle gerçek hayattaki kişiliğinin farklı oluşunu şu sözlerle açıklar:[1119]

> Zaten hikâyeleri bana daha evvelden onu sevdirmişti. Yalnız şunu da itiraf edeyim ki, Ömer Seyfeddin imzasile, bu imzanın sahibi arasında büyük aykırılık vardı. O güzel, hatta hadi kelimeyi bütün hakkile kullanalım, o eşsiz hikâyelerin ruhlara sindirdiği heybetli salâhiyet, adam yine öyle heybetli bir yüzü, kılık düşündürür. Fakat Ömerin kendi, bunun tam tersine bir tipti. Tatlı, kalender, sıcak bir sesle konuşur, başka hiç kimse de görmediğim tavırlar takınırdı. Kaşı, gözü, burnu, ağzı ayrı ayrı hiç de güzel olmadığı halde, bunlar hep bir araya gelip de yüksek, çıkıntılı bir alnın zekâdan tacını giyince, sevimli ve dokunaklı oluveriyordu.
>
> Hepimize ayrı ayrı muziplikler yaptığı ve bunların bir hayli maddî zararını çektiğimiz halde, gücenmek hiçbirimizin aklından bile geçmezdi. Ömer, bu imtiyazını bütün ömrünce taşıdı. İşte aramızdan ayrıldıktan sonra da, hâlâ bu üstünlükle içimizde yaşıyor.

Hakkı Süha, Ömer Seyfettin'in hikâye türünü "hayalden hakikate" indirdiğini belirtir. Türk edebiyatı tarihi açısından en büyük değeri olarak bu özelliğini görür. Ona göre, Ömer Seyfettin'in sade üslubunun arkasında Homeros'un tasvirlerini andıran "renkli kımıldanışlar" saklıdır. Tasvirlerinde "bir sinema şeridi gibi" hareketler içinde değişimler yer alır. Hakkı Süha ayrıca bütün eserlerinin toplu bir şekilde kitap halinde yayınlanacağına da değinir. *Canlar, Patlıcanlar* ve *Telgraf* adında iki piyesinin olduğunu da hatırlatır. Bu iki eserin Ömer Seyfettin'in sadece hikâye alanında değil tiyatro alanında da başarılı bir yazar olduğunun kanıtı olduğunu ileri sürer.

Mehmet Akif Ersoy

Mehmet Akif Ersoy'la ilgili *Vakit*'te ilk yazı vefatından hemen önce Hakkı Süha Gezgin tarafından kaleme alınmıştır. Hakkı Süha, Mehmet Akif'le ilgili tek bir yazı kaleme alınmamasından yakınır.[1120] Yedi ciltlik *Safahat*'ta başkalarının dertlerini, acılarını anlatmasına rağmen kendisiyle ilgili tek bir mısranın olmadığını belirtir.

[1118] Hakkı Tarık Us, "Ömerin Doğduğu Yerde", *Kurun [Vakit],* nr. 7236, 6 Mart 1938.

[1119] Hakkı Süha Gezgin, "Ömer Seyfeddin'in Yeis Dönümü!", *Kurun [Vakit]*, nr. 7236, 6 Mart 1938.

[1120] S. Gezgin, "Mehmet Akif İçin", *Kurun [Vakit],* nr. 6633, 29 Haziran 1936.

Sadece eserlerinde değil yakın arkadaşlarıyla dertleşmelerinde dahi kendinden bahsetmediğini ekler. Hakkı Süha onu; kendini unutan ve toplum için yaşayan, didişen ve yıpranan bir şair olarak tanımlar:

> "*Safahat*"ı açınız. Her yaprağında ayrı bir cemiyet yarasının neşterlendiğini görürsünüz. Gece vakti haydutlar gibi ev basan, uyanık başlı, pek yürekli gençleri zincire vurup sürgüne atan istibdat zulümlerine isyan oradadır. Hakkı maskara edenlerin yüz karasını orada bulursunuz. "Sus!" diyenlere karşı kılıç gibi sıyrılan kalem onun elinde parlamıştı. İnanışını en gür sesile haykırmaktan bir saniye geri kalmadı. Yoksuzluk onu korkutmadı. İstikbalsizlikten yılmadı. Çünkü istikbali geride bıraktığını görmüştü.

Çanakkale Savaşı'nı bütün değeriyle kavrayarak canlandırabilen tek şairin Mehmet Akif olduğunu hatırlatan Hakkı Süha, "İstiklal Marşı"nda da Kurtuluş Savaşı'nı en güzel onun anlattığını dile getirir. Türk diline yaptığı hizmetlerin, edebiyatını besleme şekillerinin, döneminde Servet-i Fünun gibi kuvvetli bir akım varken tek başına kalmasının ayrıca değerlendirilmesi gereken konular olduğunu vurgulamıştır.

Hakkı Süha'nın yazısından aylar sonra Mehmet Akif'in vefat ettiği haberi manşetten verilmiştir.[1121] "İstiklal Marşı şairimiz" ibaresiyle hayatından ve eserlerinden kısaca bahsedilen Mehmet Akif'in Edirnekapı Şehitliği'ne defnedileceği okurlara iletilmiştir.

Refik Ahmet Sevengil, Mehmet Akif'in edebî kişiliğini inceleyerek edebiyat tarihimizdeki önemini ortaya çıkarmaya çalışır. Mehmet Akif'i ilk kez Tevfik Fikret'in Robert Koleji'nde öğretmenlik yapmaya başlamasını eleştirdiği dönemlerde tanıdığını söyler.[1122] Tevfik Fikret'e cephe alması nedeniyle Mehmet Akif'e karşı ilk izleniminin olumsuz olduğunu ifade eder. Seneler sonra onun bütün eserlerini okuyunca düşünceleri değişmiştir. Ona göre şairin aruz veznine hakimiyeti ve Türkçeyi aruz çerçevesi içinde kullanma yeteneği ilk göze çarpan özellikleridir. Şekil güzelliğinin arkasında insanı saran heyecanlar ve "engin bir ruhun çarpıntılı musikisi" vardır. Mehmet Akif'i okuyan kişi öncelikle "büyük bir şairle" karşı karşıya kalır. İçinde yaşadığı toplumun manzaralarını kuvvetli bir "mahallî renkle" tasvir etmiştir. İstanbul'un fakir ve orta sınıf insanları bu şiirlerde maddi ve manevi hayatın bütün akışı içinde yer alır. *Safahat*'ta yer alan şiirlerin toplumsal, millî ve dinî olmak üzere

[1121] İmzasız, "Mehmet Akif Öldü", *Kurun [Vakit]*, nr. 6813, 28 Birincikânun 1936.

[1122] Refik Ahmet Sevengil, "Edebiyat: Mehmet Akif'in Bana Görünen Portresi", *Kurun [Vakit],* nr. 6814, 29 Birincikânun 1936.

üç özelliği vardır. Refik Ahmet, Mehmet Akif'in halka toplumsal bir bilinç aşılamaya çalıştığını açıklar:

> Mehmet Akif, san'atın içtimaî bir kıymet olduğunu bilen bir adamdır. Ona nazaran san'at, kökü cemiyetin içinde olan bir varlıktır ve san'atkârın duygu ve düşüncelerini cemiyete aşılamak için kudretli bir vasıtadır.
>
> Mehmet Akif'in halka aşılamağa çalıştığı esas fikir nedir?
>
> Bugün ferdî mesâînin nedir mahsulü, hep hüsran.
> Yaşanmaz böyle tek tek; devri hâzır: devr[-]i cemîyyet!
>
> Şarkın asırlarca süren tevekkül, infirat, i'tizal, tenbellik, meçhul ve manevî bir kuvvetten yardım ummak ve oturmak şeklindeki tehlikeli alışkanlığını sarsmak için uğraşan şair, tek bir manzumesinde gönül fantezisine, şahsî derdine, ferdî tahassüse yer vermiyor; şiirlerinde kütleyle meşgul olduğunu, içtimaî yaraları deşmeğe uğraştığını, cemiyete kendi düşüncesine göre yol çizdiğini görüyoruz. Mehmet Akif bu sahada eşssiz bir san'atkârdır.

Mehmet Akif'in şiirlerinde içinde yaşadığı toplumun hayatını tipik özellikleriyle canlandıran malzemelerin, renklerin, kokuların, heyecanların ve ifadelerin tamamen millî bir karakterde olduğunu belirtir. Çanakkale ve Kurtuluş Savaşı zaferlerinin ancak onun mısralarında ölümsüzlüğe kavuşabildiğini hatırlatır. Ona göre Mehmet Akif'in "milliyet" anlayışı modern dünyada geçerliliğini yitirmiştir. Buna karşın bir vatansever olan şairin fikirleri bir dönemin ruhunu yansıtması bakımından önemlidir.

Mehmet Akif'i toplumsal ve millî karakteri itibarıyla takdir eden Refik Ahmet, dinî özellikleri bakımdan değişen zamanı yakalayamadığı gerekçesiyle eleştirmiştir:[1123]

> Fatih camii müderrislerinden İpekli hoca Tahir efendinin oğlu, aile içinde sağlam bir İslâm terbiyesi alarak yetiştikten sonra yüksek tahsilini Baytar mektebinde yaptı; böylece müsbet ilimlerle olan teması Akif'in İslâmlığını hurafelerden temizlenmiş, iyi ahlâk, içtimaî fazilet, sağlam ve geniş bir dindaşlık sevgisi halinde bir iman kılığına bürünmüştü.
>
> Zaman geçiyor, telâkkiler değişiyor, insan cemiyetlerini idare eden hâkim düşünceler yerlerini yenilerine bırakıyordu; fakat Mehmet Akif'in bir eski zaman dervişi gibi ilâhî bir cezbeye tutulup içine kapanmış olan gözleri, etrafta olup biteni göremiyordu. O, bir eski zaman filozofu gibi sonsuz bir araştırmanın heyecanına dalmıştı:
>
> Lâmekânlarda mısın, nerdesin ey gaip ilâh?
> Dönerim enfüs ü âfâkı ezelden beridir.
> Serpilip kubbene donmuş o ışık damlaları,
> Seni yer yer arayan yaşlarımın izleridir!

Bu özellikleriyle geçmişi çok başarılı bir şekilde aktaran Mehmet Akif'in geleceği görmede ve toplumun gelecekteki yönünü belirlemekte zayıf kaldığını ileri sürer. Bu açıdan Tevfik Fikret'in Mehmet Akif karşısında çok daha kuvvetli olduğu

[1123] Refik Ahmet Sevengil, "Edebiyat: Mehmet Akif'in Bana Görünen Portresi", *Kurun [Vakit],* nr. 6814, 29 Birincikânun 1936.

fikrindedir. Refik Ahmet, Tevfik Fikret ve Mehmet Akif'in karşılaştırılmasına ve birinin diğerine üstünlüğünü ortaya çıkarmaya itiraz eder. Çünkü iki şairin de sanatı bir toplumsal değer olarak görme anlayışları benzerdir; fakat bu anlayışı sanat aracılığıyla dile getirdikleri fikirler yönüyle birbiriyle ayrılmaktadırlar. Yazar, her edebî şahsiyetin kendi alanında değerinin ölçülmesi gerektiğinin altını çizer.

Hakkı Süha Gezgin, Mehmet Akif'in ölümünün ardından kaleme aldığı yazısında, ölümünden önce neşrettiği yazısındaki düşüncelerini tekrarlar.[1124] Onu yaratıcı bir şair yapan özelliğinin "heyecan" olduğunu belirtir. Şairin sanat bakımından yeni bir şahsiyet olduğunu ve kendine has üslubunun ve fikirlerinin kimseye benzemediğini ifade eder. Balkan Savaşı'nın toplumda yarattığı acıları ilk onun dile getirdiğini, *Süleymaniye Kürsüsünde*, *Fatih Kürsüsünde* eserlerinde vatanın kurtuluş yollarını aradığını aktarır.

Ölüm yıldönümü münasebetiyle "Şair Akif İhtifali" başlığıyla yayınladığı kısa yazısında Mehmet Akif'i "muhteşem" bir yalnızlık içinde olan bir şair olarak görür.[1125] Hüseyin Rahmi'yle ilgili söylediklerine benzer bir şekilde Mehmet Akif'in Servet-i Fünun'un en şaşalı devrinde onlardan ayrı, kendine özgü yenilikler getirerek tek başına ilerlemesini açıklar:

> "Serveti Fünun"cular, gerçi şekilde Şarktan ayrılmışlardı. Fakat dilde tanzimattan daha geri şahsiyetleri vardı. Süslü yazmağı hakikî san'at sayıyorlardı. Hattâ romanda, hikâyede ve kahramanların konuşmalarında bile…
>
> Akif, şiire başka bir ses getirmişti. Aruz, san'atkâr ellerinde balmumu gibi eriyor, istediği perdeden, istediği âhengi çıkarıyordu. Dil işinde ise kitapça Türkçeden sokakça Türkçeye ilk adımı atandı.

Hakkı Süha'ya göre Mehmet Akif, Mısır'dan Hindistan'a, Suriye'den Hicaz'a kadar "İslam şairi" olarak bilinmektedir. Bu özelliği de eleştirilecek bir şey değildir. Onu yalnız "Çanakkale Şehitlerine" şiiriyle anmak yanlıştır. Çünkü her yazısında bu memleketin sorunlarından bir parça aktarmıştır. Hakkı Süha, Mehmet Akif'in İslamcı olarak değerlendirilerek onun inkâr edilmesine şiddetle karşı çıkar.

Sadri Ertem de Mehmet Akif'in ölümünün ardından neşrettiği makalesinde Refik Ahmet Sevengil gibi onun edebî şahsiyetini toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirmiştir.[1126] Şairi; 19. yy. Doğu dünyasının yarattığı, "göklere çıkardığı ve yere vurduğu" şahsiyetler arasında yer tutacak olan bir insan olarak tanımlar. 19. yy.da Doğu'da öne çıkan şahsiyetleri üç gruba ayırır:

[1124] Hakkı Süha Gezgin, "Mehmet Akif İçin", *Kurun [Vakit],* nr. 6815, 30 Birincikânun 1936.
[1125] Hakkı Süha Gezgin, "Şair Akif İhtifali", *Kurun [Vakit]*, nr. 7532, 29 Birincikânun 1938.
[1126] Sadri Ertem, "Mehmet Akif", *Kurun [Vakit]*, nr. 6815, 30 Birincikânun 1936.

A) Din çerçevesi içinde kurtuluş yolunu arıyanlar.
B) Nasyonalist bir hamle ile kurtuluş yolunu arıyanlar.
C) Kozmopolit bir cereyana tabi olarak Avrupa hayranlığına sapanlar, hulâsa Tanzimatçılar

Bu sınıflandırma doğrultusunda Mehmet Akif'i Doğu dünyasında Cemalettin Afganî, Mehmet Ali türünden bir şahsiyet olduğunu belirtir. Mehmet Akif'in büyük siyasî hareketler içinde aktif bir şekilde rol almış "ihtilalci" ve din çerçevesi içinde bir "reformatör" olarak görmez. Buna karşın onun şiir davasındaki ruhun heyecanlarını ve hamlelerini görmezden gelmenin haksızlık olduğu fikrindedir.

Mehmet Akif'in dinî yönüyle ilgili Refik Ahmet'e benzer düşünceler içinde olan Sadri Ertem, şairi "ruhunu din çerçevesi içinde tasfiye etmiş ve geç kalmış bir Süleyman Dede" olarak adlandırır. Devri geçen bir zekâ olarak Mehmet Akif, emeklerinin, ıstıraplarının geride kaldığına ve geleceğin kendisine bir şey vadetmediğine tanık olmuştur. Sadri Ertem, şairin yaşadığı dönemde karşısında davası için mücadele edecek iki farklı cephe bulduğunu dile getirir:[1127]

> Filhakika Akif, Osmanlı imparatorluğunun son devrinde kendi misyonunu ifa için mücadele edecek cepheler bulmuştu. Onun karşısında şair Fikret'i, mütefekkir Rıza Tevfik'i ve Abdullah Cevdet ile bir kozmopolit tanzimatçı Osmanlı hayatı vardı.
>
> Onun döğüştüğü ikinci cephe, mütefekkiri Ziya Gökalp olan Türkçülerdi.
>
> Akif, İstiklal harbinde bizim saflarımızda müstevlilere karşı bir nefer gibi çalıştı. Çanakkale harbini olduğu gibi İstiklâl davasını da din çerçevesi içinde görüyordu. Müstevlinin ona göre bir sıfatı da "din düşmanı" idi.
>
> "Dişi düşmüş canavar" diye andığı medeniyet, onun gözü önünde kilisesi ile, misyoneri ile, ordusu ile birlikte yürüyen emperyalizm idi. O, bunu bir "ehli salip" davası şeklinde tasavvur ediyordu.

Böyle bir dava içinde olan Mehmet Akif'i Türkiye'de meydana gelen toplumsal hareketlerin memnun etmediğini ifade eden Sadri Ertem'e göre bu durum, Mehmet Akif'i kötülemek için bir sebep değildir. Çünkü Mehmet Akif bir "şahıs" değil, bir devrin sembolüdür. Ve bu sembol de kötülemeye değil "teşhise, tahlile" lâyıktır. Bu açılardan Mehmet Akif'in ölümü kendi "janrı" içinde doldurulamaz bir kayıptır. Onun edebî şahsiyetini edebiyat tarihimizin iki açıdan ortaya koyacağını ileri sürer. Bunlardan birincisi aruzu güzel bir Türkçeyle konuşulur bir hâle koymasıdır. İkincisi de herkesin "gecelerden, gölgelerden" bahsettiği bir zamanda bir "idealin heyecanlı kahramanı" olmasıdır.

[1127] Sadri Ertem, "Mehmet Akif", *Kurun [Vakit]*, nr. 6815, 30 Birincikânun 1936.

Behçet Kemal Çağlar, "inanlı edebiyat" ile ilgili düşüncelerini dile getirdiği yazısında Mehmet Akif'le de ilgili değerlendirmeler yapmıştır.[1128] Mehmet Akif'i bizde "inansız, gevşek iradeli, sivri zekâlı" yazarların arasında bir şeye inanarak kutsal bir "fikr-i sabite" sahip olması nedeniyle büyük şairlerimizden biri olarak görür. Şiirlerindeki heyecanını imanından aldığını ve bunu aklıyla, bilgisiyle şiirlerinde işlediğini dile getirir. Bu özellikleriyle onun yıllardır özlemle beklenen bir sanatçı tipi olduğu fikrindedir. Buna karşın dinî özellikleri itibarıyla Refik Ahmet Sevengil ve Sadri Ertem'le benzer düşüncelerde olan Behçet Kemal, yine de bir "ideal" peşinde olması ve hayatı boyunca bundan vazgeçmemesiyle Mehmet Akif'i ayrı bir yere konumlandırır:

> Ne yazık ki: İmanını yoğurduğu ve gönlünü kaptırdığı senelerde zamanının en müsbet, en verimli en heyecan bağışlayıcı mefkûresi İslamlıktı; kendini ona verdi ve bir daha alamadı; alamazdı. San'atkâr olan bir insan bir kere ideale bağlanır; bir Kâbe tanır, insan iki defa doğamaz; san'atkâr da ruhta ve şuurda bir defa doğar. Her adımda bir fikir ve karakter değiştirmek, bizim soytarı dediğimiz ve şimdiki neşriyatlarile de kendiliklerinden bir yolu tutmuş olan insanların kârıdır…

Halide Edip Adıvar

Vakit gazetesinde *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* adlı romanlarını[1129] tefrika eden Halide Edip'le ilgili *Vakit"*te birçok yazı vardır; fakat bu yazılar onun edebî kişiliğinden çok Kurtuluş Savaşı yıllarında onbaşı rütbesiyle cephede görev almasıyla ilgilidir.[1130] Edebiyatla ilgili söyleşilerde, edebiyat tarihimizle ilgili yazılarda ismi birkaç cümleyle mutlaka anılmıştır. Ayrıca özellikle yurtdışında eserleriyle ilgili yapılan haberler aktarılmıştır. Buna karşın edebî şahsiyetiyle ilgili detaylı bir değerlendirme yoktur. Hamdullah Suphi [Tanrıöver], Ruşen Eşref [Ünaydın]'le yaptığı söyleşide üzerinde durduğu isimlerden biri de Halide Edip'tir. Türkçülüğün ve memleketin en büyük kuvvetlerinden biri olarak gördüğü Halide Edip'e sahip

---

[1128] Behçet Kemal Çağlar, "On Beş Günde Bir: Kim Ne Derse Desin Türk Edebiyatı Afyon Uykusundan Artık Uyanmıştır", *Kurun [Vakit],* nr. 6820, 4 İkincikânun 1937.

[1129] *Kalp Ağrısı* romanı 18 Şubat 1924 - 7 Temmuz 1924 tarihleri arasında; *Zeyno'nun Oğlu* romanı, 1 Mart 1927 – 10 Temmuz 1927 tarihleri arasında tefrika edilmiştir. *Zeyno'nun Oğlu* romanı aslında 25 Haziran 1926'da tefrika edilmeye başlanmıştır; fakat roman müsveddelerinin tashihine bakan kişinin evrak çantasıyla birlikte kaybolması üzerine tefrika 27 Haziran 1926'da durmuştur. Sonrasında Londra'da bulunan Halide Edip'ten tekrardan roman müsveddeleri istenmiştir. Romanın yeniden tefrika edilmesine ancak 1 Mart 1927'de başlanabilmiştir. Telif romanları haricinde Halide Edip *Vakit* gazetesinde Hugh Walpole'ün *Gizli Belde* adlı romanını tercüme ederek 25 Haziran 1924 – 20 Teşrinievvel 1924 arasında yayımlamıştır.

[1130] Onbaşı rütbesiyle cephede yer almasıyla ilgili yazılar için bkz. [Sin], [Kef], "Anadolu Mektupları: Halide Onbaşı'yı Ziyaret", *Vakit*, nr. 1412, 4 Teşrinisani 1921; Ahmet Emin, "Onbaşı Edip Kızı Halide", *Vakit*, nr. 1496, 9 Şubat 1922.

olmamızı büyük bir talih olarak değerlendirir.[1131] Halide Edip'i kalemiyle bir "ruh ressamı" olarak tanımlar. Ona göre dilde ve ifadesinde bazı "kırık dökükler" bir tarafa bırakıldığında dili "taze" ve "genç"tir. Nesrinin bazı parçaları tasvir itibarıyla "küçük şaheserler" olarak sayılabilir.

Halide Edip'le ilgili *Orient News* gazetesinde neşredilen bir yazı *Vakit*'ten aktarılır.[1132] Yazıya göre Halide Edip yaşayan en büyük Türk kadın yazarıdır. *Turan* romanı birçok yabancı dile tercüme edilmiş ve Batı Avrupa gazetelerinde tartışmalara yol açmıştır. Halide Edip hem Doğu hem de Batı kadınlarını tahlil ederek kadınların "mazhar-ı hukuk" ve özgür olmalarını savunmaktadır. Tam manasıyla bir idealisttir. Söylediklerinde ve yazdıklarında samimi olması başarılı bir yazar olmasını sağlamaktadır. Halide Edip; birçok Türk gazetesine siyasî ve sosyal meselelere, sanata ve kadınlığa dair yazılar kaleme almaktadır.

Avusturya gazetesi *Neue Freie Presse* gazetesinin *Ateşten Gömlek* romanının Viyana'da ikinci defa basılması üzerine Halide Edip'le ilgili neşrettiği bir tenkit *Vakit* sütunlarından aktarılır.[1133] Gazetede Halide Edip, Türkiye'nin Jeanne d'Arc'ı olarak tanıtılmış ve Kurtuluş Savaşı'ndaki hizmetleri övülmüştür.

Ateşten Gömlek romanının Rusçaya tercüme edildiği *Vakit*'ten duyurulur.[1134] Bu yazıda Moskova'da intişar eden *İzovestiya* adlı gazetede *Ateşten Gömlek* romanıyla ilgili yayımlanan "Mübâriz Şark" başlıklı bir makale nakledilmiştir. Makalede, Doğu'nun artık Batı emperyalizmine başkaldırmaya başladığına uzun uzun değinildikten sonra Halide Edip ve romanı *Ateşten Gömlek* bu başkaldırmaların bir simgesi olarak gösterilmiştir. Bu romanı sadece Türk ve Rus aydınlarının değil bütün Doğu'nun ilgiyle okuyacağı ileri sürülmüştür:

> Bunda şâyân-ı hayret bir cihet yok! Çünkü romanın mevzu'u millî istihlâs hareketiyle, harpler, inkılapla, Anadolu köylüsüyle, Yunan ordusuna karşı toplanan çetelerle, yeni bir hayata nail olan İstanbul münevverliği ile sıkı bir surette alakadardır. Romanda muharririn kendi hayatından da izler vardır. Yeşil gözlü inkılapçı Ayşe ile bizzat Halide Edip Hanım arasında o kadar büyük bir mübâyenet olmasa gerektir. Bizim fikrimizce bu eserin Türk ve Rus kar'ileri için yegâne kıymeti edebî meziyetlerinden ibaret değildir. *Ateşten Gömlek* herhangi bir hikâye değildir; mübâriz Şark'ın sergüzeştidir. Onun her satırında İngiliz işgal kuvvetlerine, Türkiye üzerine emperyalizm tarafından kışkırtılan Yunan ordusuna karşı beslenilen derin bir nefret vardır. Binaenaleyh bu roman

[1131] Ruşen Eşref, "Hamdullah Suphi Bey 2", *Vakit*, nr. 130, 28 Şubat 1918.

[1132] İmzasız, "Türkiye'nin Sanatkâr Kadınları", *Vakit*, nr. 702, 16 Teşrinievvel 1919.

[1133] İmzasız, "Hudut Haricinde Türk Sanatkarı: Halide Hanım'ı Takdir", *Vakit*, nr. 2542, 24 Kânunusani 1925.

[1134] Mihail Levidov, "Yeni Türkiye'nin Rusçaya Tercüme Edilen İlk Eseri Halide Edip Hanım'ın Ateşten Gömlek'idir", *Vakit*, nr. 3373, 23 Mayıs 1927.

> yalnız Ankara'da değil, Kalküta'da ve Madagaskar'da, Şangay'da ve Nankin'de İskenderiye'de ve Memfis'te, Aden'de ve Medine'de okunacaktır. Çünkü oralarda da "Yerliler İngiliz çizmesi altında" derler ve "*Ateşten Gömlek*"i ıstırap ve tehevvürler okuyacaklardır.

Yazar, romanda "egzotizm" ve "mistisizm"in bulunmadığını, eserin tamamen canlı ve mücadeleci bir roman olduğun belirtir. Kapitalist Batı'nın bu romanı korkuyla okuyacaklarını iddia eder.

Sonuç olarak Millî Edebiyat yazarlarımızı değerlendiren yazılarda Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Mehmet Akif Ersoy isimlerinin ön plana çıktığını görmekteyiz. Tevfik Fikret ismi gibi Ziya Gökalp da *Vakit* gazetesi için en önemli şahsiyetlerinden birisidir. Hastalığı gün gün takip edilmiş, ölümüyle ve ölümünün ardından hakkında sürekli yazılar neşredilmiştir. Edebî şahsiyetinin yanında fikir dünyamız için çok önemli bir isim olduğu hayatı, düşünceleri ve eserleri etrafında ortaya konmaya çalışılmıştır. Sadri Ertem'in Ziya Gökalp hakkında kaleme aldığı yazılar kendisine verilen değerin bir kanıtı niteliğindedir. Sadri Ertem; Ziya Gökalp'ı bütün yönleriyle ele alarak onun idealist, realist, determinist görüşte bir edebiyat, felsefe ve bilim insanı olduğunu ortaya çıkarmaya gayret etmiştir.

Vefatından önce hikâyelerini tefrika etmesi ve Hakkı Tarık başta olmak üzere gazetenin diğer yazarlarıyla yakın dost olan Ömer Seyfettin ismi de *Vakit* gazetesi için çok değerlidir. Ölümün ardından hakkında neşredilen yazılar da bu değeri göstermektedir. Dilimizde ve hikâye türünde yaptığı yenilikler sürekli olarak vurgulanmasının yanında neşredilen yazılarda üstünde durulan konu gerçek hayatında çok neşeli bir insan olmasıdır. Çocukluğu, hayatı, karakteri ve eserleri üzerinden edebî kişiliği detaylı bir şekilde ortaya konmaya çalışılan önemli şahsiyetlerden birisidir.

Mehmet Akif de *Vakit* tarafından bu dönemin öne çıkarılan yazarlarından birisidir. Hakkı Süha, onun ölümü öncesi Mehmet Akif'in İslamcı olması nedeniyle hakkında hiçbir yazının çıkmamasına dikkat çekmesi önemlidir. Ölümünün ardından *Vakit*'te çıkan yazılarda edebiyat tarihimiz açısından önemi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Özellikle Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil tarafından kaleme alınan yazılarda toplumcu ve idealist özelliklerine değinilerek şiirleri etrafında edebî şahsiyeti değerlendirilmiştir. İslamcı olması nedeniyle zamanında geleceği göremediği ve ülkede meydana gelen değişimlerden rahatsız olduğu belirtilse de objektif bir bakış açısıyla eserleri üzerinden edebiyat tarihimiz açısından değerli bir isim olduğu fikri hâkimdir.

SONUÇ

I. Dünya Savaşı'nın son yıllarında basın hayatına adımını atan *Vakit* gazetesi, bir imparatorluğun yıkılarak yerine yeni bir devletin kurulduğu bir dönemi yakından takip eden bir yayın organı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Emin Yalman ve Mehmet Asım Us, halkın yararına olacak gerçekleri halka aktarmak amacıyla yayın hayatına girmiş, yayın politikalarından sapmadan halkın menfaatlerine yönelik idealinden taviz vermeden yirmi bir yıl boyunca amaçlarını koruyup geliştirerek devam ettirmişlerdir.

Ahmet Emin Yalman'ın gazeteden ayrılması ve sonrasında Mehmet Asım Us ve Hakkı Tarık Us gazetenin kurulduğu ilk günde ilan edilen yayın politikasını bozmadan devam ettirmiştir. Kurtuluş Savaşı yıllarından itibaren Mustafa Kemal Atatürk'ün yanında olan *Vakit*, kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet politikalarını destekleyen, gerçekleşen inkılapların halka daha kuvvetli bir şekilde nüfuz etmesini hedefleyen bir yayın organı olmuştur. Sadece siyasî-sosyal meselelerle değil dönemin kültür ve edebiyat sahasındaki yazılarıyla da dikkat çeken *Vakit*, incelediğimiz 1938 yılı sonuna kadar edebiyat faaliyetlerine yer veren önemli bir yayın organı olma özelliğini korur.

Vakit gazetesinin Türk edebiyatına yönelik faaliyetlerini ortaya koyabilmek için gazetenin 1917-1938 arasında yayımlanan 7533 sayısını tarayarak zengin bir malzemeye ulaştık. Tespit edebildiğimiz yazıların içeriklerine bağlı olarak edebiyat teorisine, eleştirisine ve tarihine uygun olarak tasnif yaptık ve bu malzemeleri inceledik.

Çalışmamızın ilk bölümünü oluşturan teorik yazılarda edebiyatın belirli konularına, meselelerine ve türlerine yönelik ilkeler ve ölçütler aktarılmıştır. Edebiyatın tabiatı ve işlevine yönelik yazılarda başta Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in yazılarında edebiyatın fütürist ve toplumcu gerçekçi bakış açısıyla değerlendirildiği göze çarpmaktadır. Edebiyatın zevk veren bir eğlence aracı olması değil, fikir veren ve halkı eğiten bir işleve sahip olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Sürekli olarak edebiyatın topluma hizmet eden bir sanat olarak tanımlanması, gazetenin kuruluşunda ilan edilen yayın politikasının dışına çıkılmadığına dair en önemli bir kanıt niteliğindedir. 1932'den sonra Atatürk ilkelerinin devletin resmî politikası olarak ilan edilmesiyle bu ilkeler doğrultusunda ortaya devlet güdümünde bir edebiyat anlayışı çıkar. Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in edebiyatın inkılaplar çerçevesinde bir işlevi olmasına yönelik teoriler geliştirmeye çalışmaları

Vakit gazetesinin devlet politikalarının kültür ve edebiyat sahasında bir nevi sözcülüğünü yaptığının kanıtı olarak değerlendirilebilir. Bu bölümde dile getirilen işleve yönelik fikirlerin daha sonrasında edebî türleri tanımlayan ve tahlil eden yazılarda da en önemli unsurlar olarak dikkate alındığını söylemek mümkündür.

Vakit'in yayın hayatı boyunca gündeminden düşmeyen millîlik meselesi 1918-1928 arasında yoğun olarak gözlemlenmektedir. Bu dönemde çıkan yazılarda daha çok Batı edebiyatını taklitten vazgeçerek Anadolu'yu ve millî sorunları ele alarak millî karakterde bir edebiyat yaratmak fikri Ali Canip Yöntem'in yazılarında, Ruşen Eşref'in devrin edebiyatçılarıyla yaptığı söyleşilerde, Ahmet Sırrı Uzelli'nin devrin edebiyatçıları ve müderrisleriyle yaptığı mülakatlarda özellikle öne çıkarılmıştır. 1930'dan sonra Türk Tarih Tezi ve Öz Türkçe Hareketi'yle birlikte millîlik meselesi tekrardan gündeme gelmiştir. Mesele farklı açılardan değerlendirilmeye başlanır. Artık dünya kapalı milliyetçiliği terk etmeye başlamıştır ve dünyanın farklı kültürleri dikkat çekmektedir. Bu değişimlerle birlikte edebiyatta artık millî ve orijinal olabilmek için eski Türk destanlarının, masallarının, hikâyelerinin yerine Cumhuriyet'ten sonra değişen medeni Türkiye'yle birlikte insanlarımızın güncel sorunlarına yer verilmesi düşüncesi hâkimdir. Bu dönemde halkın sorunlarına yönelik bir edebiyat yaratma fikirlerinin ön plana çıkmasında Sadri Ertem'in rolü büyüktür.

Tercüme ve klasikler meselesine dair yazılarda sistemli bir tercüme faaliyeti eksikliği dile getirilmiş, çevrilecek edebî eserlerin seçimine ve çeviri yöntemlerine dair tavsiyeler, mütercimin ve tercümelerin nitelikleri ifade edilerek ortaya konulmuştur. 1928'den sonra başlayan tartışmalarda Türkiye'de tercüme, kültür ve medeniyet sahasında ilerlemenin en önemli unsuru olarak sayılmıştır. 1932'den sonra gündeme gelen Telif Hakkı sorunuyla birlikte Fikret Adil, Sadri Ertem, Hakkı Süha Gezgin, İbrahim Hoyi gibi yazarların tercüme ve klasik eserlerin nasıl seçileceği ve nasıl çevrileceğine yönelik tavsiyeleri *Vakit* gazetesinin edebiyatımızın seyrindeki etkisini gösteren önemli bir delildir.

Edebî türlere yönelik teorik özellikteki yazılarda şiir türü üzerine ağırlıklı olarak hece-aruz tartışmaları üzerinde durulmuştur. Roman ve hikâye türlerinin toplum hayatını ve gerçeği yansıtması fikri *Vakit*'teki yazılarda sürekli olarak vurgulanmıştır. Tanzimat'tan bu yana çözülemeyen tenkit meselesi edebiyatımızdaki sistemsizlikten kaynaklı bir sorun olarak ele alınır. Bu sorun edebiyatımızdaki eleştirmen eksikliği üzerinden bir eleştirmenin nasıl olması gerektiğine dair açıklamalarla değerlendirilmeye çalışılır. Roman, hikâye, şiir ve tenkitle ilgili

yazılarda edebî türlerin özellikleri ifade edilmiş, teoriler sağlam temellere dayandırılarak açıklanmıştır. Türk romanı, hikâyesi, şiiri ve tiyatrosu nasıl özelliklerde olmalı sorusu cevaplanmaya çalışılmıştır. Bazı yazılarda Batılı eleştirmenlerin sözleri nakledilerek fikirlerin desteklenmesine gayret edilmiştir. Türlere dair teorik yazılarda da yine Sadri Ertem başta olmak üzere, Refik Ahmet Sevengil, Nizamettin Nazif ve Hakkı Süha Gezgin imzaları öne çıkmaktadır. Gazetede en çok tiyatroya dair yazılar öne çıkmaktadır. Tiyatro hakkında düşüncelerini kaleme alanlar Muhsin Ertuğrul ve Refik Ahmet Sevengil'dir. Bu isimler tiyatronun halkın eğitimindeki rolünü bilen, Batı tiyatrosunu yakından tanıyan kişilerdir. Bu yazılarda tiyatromuzdaki adaptasyon sorunu, tiyatronun halkı eğitici ve toplumun yapısına uygun olma özellikleri üzerinde durulan önemli noktalardır. Tanzimat'tan sonra Batı tiyatrosunu örnek alan Türk tiyatrosunun Batı tiyatrosunu ne şekillerde yakalayabileceğine dair sorular cevaplandırılmıştır. Tiyatro özellikle Muhsin Ertuğrul önderliğinde sadece metni ve oyuncusundan ibaret görülen bir yer olmaktan çıkarılarak metni, oyuncusu, sahnesi, seyircisi, rejisörüyle bir bütün olarak ele alınmıştır.

İkinci bölümde yer alan eleştiri yazılarında edebî eserler, teorik görüşler doğrultusunda incelenmiş ve bu doğrultuda değer hükümleri verilmiştir. Edebî eser eleştirilerinin büyük bir çoğunluğu eserleri değerlendirme amacıyla kaleme alınan detaylı yazılardır. Şiir değerlendirmeleri genellikle dönemin yeni çıkan eserleri üzerinedir. Bu yazıların büyük bir bölümü başta Hakkı Süha Gezgin'in yanında Sadri Ertem tarafından kaleme alınmıştır. Roman ve hikâye incelemelerinde Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in imzaları ön plana çıkmaktadır. Bu iki yazarın toplumcu gerçekçi anlayışla kaleme aldıkları eleştiri yazılarında daha çok toplumcu gerçekçi anlayışla yazılan romanlar incelenmiş ve bu anlayışla yazılan eserler ön plana çıkarılmıştır. Halkın sorunlarına değinen, halkı anlatan romanlar yazılarda takdir toplamıştır. Dönemin anlayışı gereği romanın gerçeği yansıtması sürekli göz önünde tutulmuştur. Bununla birlikte şiir, roman, hikâye değerlendirmelerinde eserlerin olumlu ve olumsuz bütün özelliklerinin etraflıca objektif bir şekilde ifade edildiğini söylemek mümkündür.

Eser eleştirileri bölümünde tiyatro değerlendirmeleri teorik yazılarda olduğu gibi daha çok yer tutmaktadır. Tiyatro eserleri 1917-1923 arasında Fransız tiyatro ve vodvil etkisiyle, 1923-1927 arasında millî telif eserler yaratma düşüncesiyle, 1927-1932 arasında dünya tiyatrosuyla tanışmayla, 1932-1938 arasında da Türk Tarih Tezi'nin, telif eserlerin ve tiyatro tekniklerinin değişimiyle birlikte değerlendirmelere

tabi tutulmuştur. Ayrıca dönemin tiyatro faaliyetleri bu değerlendirmeler içerisinde yansıtılmış, önce Darülbedayi ve sonra Muhsin Ertuğrul önderliğinde şekillenen Türk tiyatrosunun basın hayatımızdaki yansımaları takip edilmiştir. Bu yazıların dünya tiyatro tarihine, tiyatro eserlerine, tiyatromuzun eksikliklerini gidermeye; Türk tiyatro seyircisini eğiterek, inkılapları kolay bir şekilde öğreterek yetiştirme gibi önemli işlevlere değindiğini söylemek mümkündür. *Vakit* gazetesinde 1925'ten sonra imzası görülmeye başlayan Refik Ahmet Sevengil, gazetenin tiyatro eleştirmeni hüviyetindedir. 1925-1932 arasında aralıksız olarak tiyatro değerlendirmeleri yapmıştır. 1932'den sonra yazılarının sıklığı düşer. Bunun da sebebi tiyatro eleştirmenliğinden hikâye, roman yazarlığına geçmesidir. *Vakit*'te 1928'den (nr. 3886, 1 Teşrinisani 1928) sonra "Sinema ve Tiyatro" başlıklı bir sayfa yayımlanmaya başlanır. Bu sayfanın içeriği 1930'dan sonra dünyada sesli sinemanın yükselişe geçmesiyle daha çok sinema türüne yönelir ve gazetede tiyatro değerlendirmeleri de eskiye nazaran azalmaya başlar. Buna karşın devrin tiyatro faaliyetleri her açıdan takip edilmiş ve okurlara aktarılmaya çalışılmıştır.

Türk edebiyatındaki dönemler ve tartışmalarla ilgili *Vakit* gazetesinde söyleşi, makale, fıkra ve anket gibi birçok türden yazılar neşredilmiştir. Bu yazılarda genellikle Halk edebiyatı, millî bir edebiyat yaratmak için yararlanılacak bir kaynak olarak görülürken Divan edebiyatı da hayat ve tabiatla bağlarını koparmış, çağdaş dünyaya hitap etmeyen bir dönem olarak değerlendirilmiştir. Tanzimat Dönemi edebiyatımızdan bütün yazılarda Batı edebiyatı etkisinde gelişen yeni edebiyatımızın ilkelerini kuran ve geleceğini tayin eden bir dönem olarak Şinasi-Namık Kemal-Abdülhak Hamit isimleri üzerinden övgü dolu sözlerle bahsedilmiştir. 1932'den sonra Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil de yazılarında toplumcu gerçekçi bakış açılarıyla bu dönemi inkılaplar çerçevesinde yeniden değerlendirmeye alarak bu dönemin değerini yeniden ortaya koymaya çalışmışlardır. Servet-i Fünun ve Millî Edebiyat, özellikle Ruşen Eşref'in 1917-1918 arasında devrin şairleri ve yazarlarıyla yaptığı söyleşilerde ön plana çıkmıştır. Söyleşilerinde hem Servet-i Fünun hem de Millî Edebiyat yazarlarına ve şairlerine yer vermiştir. Bu iki farklı akımın temsilcileri eski-yeni tartışması üzerinden kendilerini ifade ederek dönemlerle ilgili tespitlerde bulunmuşlardır. Servet-i Fünun hayatla bağlarını koparmış, hiçbir toplumsal meseleyi konu edinmeyen ve Tanzimat'tan sonra sadeleşmeye başlayan dili yeniden yabancı unsurlara boğan bir edebiyat olarak değerlendirilmiştir. Servet-i Fünun yazarları da bu ithamları kabul ederek bu durumun İstibdat Dönemi'ndeki baskı ve sansür yüzünden

meydana geldiğini öne sürmüşler ve kendilerini savunmuşlardır. Millî Edebiyat ise Servet-i Fünun yazarları tarafından "avam", "propaganda" edebiyatı olmakla itham edilmiştir. Bu isimler dışında *Vakit* gazetesinde neşredilen yazılarda Milli Edebiyat'tan, dilimizin sadeleşmesi yolunda önemli katkılar yaptığı ve edebiyatımızı millî bir çizgiye getirmesi yönüyle övgüyle bahsedilerek öne çıkarılmıştır.

1923-1928 arası dönemde Ahmet Sırrı Uzelli'nin devrin edebiyatçıları ve müderrisleriyle yaptığı mülakat serisi büyük öneme sahiptir. Bu mülakatlarda Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte edebiyatımızda meydana gelen "tereddî" üzerinde durulmuştur. Bu mülakat serileriyle birlikte *Vakit*'te yayınlanan diğer yazılarda bu durgunluğun nedenleri tartışılmış ve çözüm yolları aktarılmıştır.

1928-1938 arası dönemde Shakespeare ve Antoloji tartışmaları Tanzimat Dönemi'nden itibaren edebiyatımızda devam eden eski-yeni kavgasının *Vakit* gazetesi sütunlarından bir yansıması olmuştur. 1928'den sonra meydana gelen yeni nesil şairler ve yazarlar bu tartışmalar etrafında kendilerine edebiyat tarihimizde yer edinmeye çalışmışlardır. *Vakit* gazetesi de yeni nesle açtığı ankette kendilerini ifade edebilme imkânı tanıyarak ve Hakkı Süha Gezgin, Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil'in kaleme aldıkları yazılarıyla destek olmuştur. Bu yazılarda I. Dünya Savaşı'ndan sonra değişen dünya gerçekleri, Cumhuriyet'ten sonraki inkılaplar etrafında gelişen yeni nesil edebiyatımız, şair ve yazarlarımız hakkında detaylı değerlendirmeler yapılmıştır.

Türk edebiyatı tarihinde yer alan edebî şahsiyetler de *Vakit* gazetesinde genellikle ölümlerinin ardından, ölüm yıldönümlerinde neşredilen yazılarda sıkça yer almıştır. Özellikle Sadri Ertem, Refik Ahmet Sevengil, Hakkı Süha Gezgin gibi isimlerin yazılarında daha çok edebiyatımıza yenilik getiren, fikir dünyası geniş, halkın sorunlarını aktaran, sade bir Türkçeyle birlikte millî değerlere sahip eserler yaratan şahsiyetler ön plana çıkarılmıştır. *Vakit*'teki yazılarda edebî şahsiyetler; hayatları, karakterleri, dünya görüşleri, yaşadığı dönemin şartları ve eserleriyle birlikte geniş açılardan objektif bir şekilde değerlendirilmeye ve bu çerçeveden edebiyat tarihimizdeki önemleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca 1932'den sonra Öz Türkçe Hareketi ve inkılaplar doğrultusunda edebiyat tarihimizde yer etmiş önemli şahsiyetler yeniden bu kavramlar etrafında değerlendirilmiş ve inkılaplarla birlikte tarihimizdeki önemlerinin arttığı vurgulanmıştır.

Vakit gazetesi, 1917-1938 yılları arasında devrin meşhur şair ve yazarlarına sütunlarında sık sık yer vererek edebiyatla ilgili fikirlerini aktarmalarına araç olmuştur. Yeni nesil genç yazarlara da kendilerini ve edebiyat anlayışlarını tanıtma fırsatı

sağlamıştır. *Vakit*'te Türk edebiyatındaki konular, meseleler, tartışmalar çok yakından takip edilerek bu konularla ilgili detaylı değerlendirmelerin yapıldığı ve çeşitli teorilerin üretilmeye çalışıldığı makaleler neşredilmiştir. Yayımlandığı dönemde yeni çıkan şiir, hikâye, roman ve tiyatro gibi edebî eserleri okurlara tanıtan pek çok eleştirisi yazısıyla da döneminin edebî hareketliliği hakkında önemli bilgiler vermiştir. Sadri Ertem, Refik Ahmet Sevengil ve Hakkı Süha Gezgin *Vakit* gazetesindeki edebiyat teorisi, eleştirisi ve tarihiyle ilgili yazılara damgasını vurmuş isimlerdir. Özellikle Sadrti Ertem ve Refik Ahmet Sevengil topumsal gerçekçi bir anlayışla edebiyatımızı takip eden ve neşrettikleri yazılarıyla edebiyatımızı yönlendiren *Vakit* gazetesindeki en güçlü kalemlerdir. 1928'e kadar daha çok millî bir anlayış içinde edebiyatı ele alan *Vakit*, Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil önderliğinde toplumsal gerçekçi bir çizgiye taşınır. Toplumsal gerçekçi anlayışın yanında 1932'den sonra inkılapların devlet politikası haline gelmesiyle birlikte inkılap değerlerine sahip bir edebiyat anlayışının da Türk edebiyatında yer edinmesi için Sadri Ertem ve Refik Ahmet Sevengil yazılarıyla yoğun bir çaba harcamışlardır.

Bütün bu özellikleriyle *Vakit* gazetesinin 1917-1938 yılları arasında edebiyata geniş açılardan yer vermiş, dönemin değişen anlayışları çerçevesinde edebiyatı yönlendirmiş ve Türk edebiyatı tarihine ışık tutmuş büyük öneme sahip bir yayın organı olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Vakit'teki Edebî Yazıların Kronolojisi

Ahmet Emin, "Gazetemiz", *Vakit*, nr.1, 22 Teşrinievvel 1917.

Mehmet Asım, "Eskilerin Kıymetini Bilelim", *Vakit*, nr.1, 22 Teşrinievvel 1917.

Ömer Seyfettin, "Küçük Hikâye: Çakmak", *Vakit*, nr.25, 10 Teşrinisani 1917.

Ömer Seyfettin, "Edebî Musahabe: Sanatı İdrak", *Vakit*, nr. 45, 5 Kânunuevvel 1917.

Ruşen Eşref, "Nigâr Hanımefendi'de Bir Gün", *Vakit*, nr. 48, 8 Kânunuevvel 1917.

Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (Rıza Tevfik Bey'de İki Gün), *Vakit*, nr. 52, 12 Kânunuevvel 1917.

Ruşen Eşref, "Feylesofumuzu Ziyaret (2)-Bir Hafta Sonra", *Vakit*, nr.53, 13 Kânunuevvel 1917.

Ruşen Eşref, "Cenap Şahabettin Bey", *Vakit*, nr. 62, 22 Kânunuevvel 1917.

Ruşen Eşref, "Samipaşazade Sezai Bey", *Vakit*, nr. 97, 26 Kânunusani 1918.

Ruşen Eşref, "Ahmet Haşim Bey", *Vakit*, nr. 68, 28 Kânunuevvel 1917.

Ruşen Eşref, "Ziya Gökalp Bey", *Vakit*, nr. 69, 29 Kânunuevvel 1917.

Ruşen Eşref, "Hüseyin Cahit Bey", *Vakit*, nr. 74, 3 Kânunusani 1918.

Ruşen Eşref, "Mehmet Emin Bey", *Vakit*, nr. 76, 5 Kânunusani 1918.

Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 1", *Vakit*, nr. 85, 14 Kânunusani 1918.

Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 2", *Vakit*, nr. 90, 19 Kânunusani 1918.

Ruşen Eşref, "Halit Ziya Bey 3", *Vakit*, nr. 92, 21 Kânunusani 1918.

Ruşen Eşref, "Samipaşazâde Sezai Bey", *Vakit*, nr. 97, 26 Kânunusani 1918.

Ruşen Eşref, "Süleyman Nazif Bey", *Vakit*, nr. 105, 3 Şubat 1918.

İmzasız, "Tiyatro Tenkidi: Füruzan", *Vakit*, nr. 111, 9 Şubat 1918.

Mehmet Asım, “Sahne Aleminde: Kayseri Gülleri”, *Vakit*, nr. 127, 25 Şubat 1918.

Ruşen Eşref, “Hamdullah Suphi Bey 1”, *Vakit*, nr. 128, 26 Şubat 1918.

Ruşen Eşref, “Hamdullah Suphi Bey 2”, *Vakit*, nr. 130, 28 Şubat 1918.

Ruşen Eşref, “Köprülüzade Mehmet Fuad Bey 1”, *Vakit*, nr. 139, 9 Mart 1918.

Ruşen Eşref, “Köprülüzâde Mehmet Fuad Bey 2”, *Vakit*, nr. 140, 10 Mart 1918.

Ruşen Eşref, “Refik Halit Bey 1”, *Vakit*, nr. 159, 29 Mart 1918.

İmzasız, “Nigâr Hanım’ın İrtihali”, *Vakit*, nr. 163, 2 Nisan 1918.

İmzasız, “Nigâr Hanım’ın Cenaze Merasimi”, *Vakit*, nr. 164, 3 Nisan 1918.

Ruşen Eşref, “Nigâr Binti Osman Hanımefendi (Hatıralar ve Tahassüsler)”, *Vakit*, nr. 177, 16 Nisan 1918.

Ali Canip, “Edebî Musahebe: Bir Ressamla Konuşurken”, *Vakit*, nr.210, 19 Mayıs 1918.

İmzasız, “Sahne Aleminde: Fare”, *Vakit*, nr. 237, 15 Haziran 1918.

İmzasız, “Sahne Aleminde: Kâbus”, *Vakit*, nr. 244, 22 Haziran 1918.

İmzasız, “Tevfik Fikret Merhum”, *Vakit*, nr. 300, 20 Ağustos 1918.

İmzasız, Mustafa Kemal Paşa ile Mülakat”, *Vakit*, nr.385, 18 Ekim 1918.

İmzasız, “Vakit Gazetesinin Tatili”, *Vakit*, nr.429, 2 Kânunusani 1919.

İbrahim Naci, “Temaşa Tenkidi: Binnaz”, *Vakit*, nr. 532, 21 Nisan 1919.

İbrahim Necmi, “Temaşa Tenkidi: Kendini Bil”, *Vakit*, nr. 589, 17 Haziran 1919.

İbrahim Necmi, “Temaşa Tenkidi: Belkıs”, *Vakit*, nr. 590, 18 Haziran 1919.

Ahmet Emin, “Tevfik Fikret”, *Vakit*, nr. 647, 19 Ağustos 1919.

İmzasız, “Tevfik Fikret”, *Vakit*, nr. 647, 19 Ağustos 1919.

Hakkı Tarık, “Yeni Neşriyat: Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi”, *Vakit*, nr. 665, 6 Eylül 1919.

İmzasız, “Türkiye’nin Sanatkâr Kadınları”, *Vakit*, nr. 702, 16 Teşrinievvel 1919.

İmzasız, “Temaşa Hayatı: Tatlı Ser”, *Vakit*, nr. 718, 1 Teşrinisani 1919.

[S(e)]., “Edebiyat Musahabesi: Birinci Kitap Münasebetiyle”, *Vakit*, nr. 784, 11 Kânunusani 1920.

[Ayın]. [S(e)]., “Şairlerin Kitabı Münasebetiyle”, *Vakit*, nr. 786, 13 Kânunusani 1920.

İmzasız, “Ekrem Bey’in Sene-i Devriye-i Vefatı”, *Vakit*, nr. 802, 31 Kânunusani 1920.

Hakkı Tarık, “Ömer Seyfettin Bey”, *Vakit*, nr. 838, 7 Mart 1920.

Hakkı Tarık, “Ramazan Musahabeleri: Hançer’in İlk Temsili”, *Vakit*, nr. 902, 29 Mayıs 1920.

[Elif]., “Edebî Tenkit: Dördüncü Kitap”, *Vakit*, nr. 905, 1 Haziran 1920.

Reşat Nuri, “Temaşa Musahabesi: Ceza Kanunu”, *Vakit*, nr. 912, 8 Haziran 1920.

Hakkı Tarık, “Temaşa Hayatı: Darülbedayi’nin Şiir Gecesi”, *Vakit*, nr. 921, 17 Haziran 1920.

İmzasız, “Fikret’in Hatırası”, *Vakit*, nr. 970, 19 Ağustos 1920.

Hakkı Tarık, “Tenkit: Edebiyatta Üç İhtilaf”, *Vakit*, nr. 983, 4 Eylül 1920.

Hakkı Tarık, “Tenkit: Edebiyatta Birinci İhtilaf (1-Lisan)”, *Vakit*, nr. 988, 9 Eylül 1920.

Hakkı Tarık, “Tenkit: Edebiyatta Birinci İhtilaf (2-Vezin)”, *Vakit*, nr. 994, 15 Eylül 1920.

Hakkı Tarık, “Tenkit: Edebiyatta İkinci İhtilaf”, *Vakit*, nr. 1009, 30 Eylül 1920.

Hakkı Tarık, “Tenkit: Edebiyatta Üçüncü İhtilaf”, *Vakit,* nr. 1016, 7 Teşrinievvel 1920.

Ali Canib, “Divan Edebiyatının Hicranı (Edebiyat Musahebeleri)”, *Vakit*, nr.1037, 28 Teşrinievvel 1920.

Hakkı Tarık, “Temaşa Hayatı: Amcabey”, *Vakit*, nr. 1081, 1 Kânunuevvel 1920.

Reşat Nuri, “Temaşa Hayatı: Aşk Uyumaz, İzmirli Kız”, *Vakit*, nr. 1074, 6 Kânunuevvel 1920.

Kemal Emin, “Temaşa Hayatı: İzmirli Kız’a Dair”, *Vakit*, nr. 1093, 25 Kânunuevvel 1920.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Bahar Hastalığı”, *Vakit*, nr, 1095, 27 Kânunuevvel 1920.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Üçüzler”, *Vakit*, nr. 1098, 30 Kânunuevvel 1920.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Eski Rüya”, *Vakit*, nr. 1102, 2 Kânunusani 1921.

İmzasız, “Yeni Neşriyat: Yedinci Kitap”, *Vakit*, nr. 1102, 3 Kânunusani 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Şeref Paşa”, *Vakit*, nr. 1108, 9 Kânunusani 1921.

Ali Canip, “Edebî Musahebe: Türkün Aradığı Şiir”, *Vakit*, nr. 1110, 11 Kânunusani 1921.

Ali Canip, “Edebî Musahabe: Edebiyatın Umumî Telakkisinde Asrîlik”, *Vakit*, nr.1114, 15 Kânunusani 1921.

Hakkı Tarık, “Yeni Eserler: Alev”, *Vakit*, nr. 1163, 5 Mart 1921.

Hakkı Süha, “Yas Dönümü”, *Vakit*, nr. 1165, 8 Mart 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Darülbedayi’de Harap Yurt, Karanlık Kuyu”, *Vakit*, nr. 1235, 16 Mayıs 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: “Lokmanzâde”, *Vakit*, nr. 1242, 23 Mayıs 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Nazlı ile Annesi”, *Vakit*, nr. 1257, 7 Haziran 1921.

Hakkı Süha, “Sihâm-ı İlhâm Münasebetiyle”, *Vakit*, nr. 1273, 25 Haziran 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: ‘Adaptasyon’ Meselesi (Türk Temaşa Hayatında ‘Adaptasyon’un Mevki’i ve Ehemmiyeti)”, *Vakit*, nr. 1300, 22 Temmuz 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: ‘Adaptasyon’ Meselesi (‘Adaptasyon’un Mahiyeti Hakkında Muhtelif Telakki Tarzları)”, *Vakit*, nr. 1332, 26 Ağustos 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: ‘Adaptasyon’ Meselesi (‘Adaptasyon’ Usûlünde Riayeti Vacip Esası ve Umumî Şerait)”, *Vakit*, nr. 1356, 19 Eylül 1921.

İmzasız, “Sene-i Devriyemiz”, *Vakit*, nr. 1389, 22 Teşrinievvel 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Ceza”, *Vakit*, nr. 1397, 30 Teşrinievvel 1921.

Ahmet Emin, “Vatana Avdet”, *Vakit*, nr. 1402, 4 Teşrinisani 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: Leyla”, *Vakit*, nr. 1410, 12 Teşrinisani 1921.

İbrahim Necmi, “Temaşa Hayatı: İki Mudhike”, *Vakit*, nr. 1439, 12 Kânunuevvel 1921.

Abdurrahman Şeref, “İzzet Molla’nın Keşannâme’si”, *Vakit*, nr. 1454, 27 Kânunuevvel 1921.

Halil Nihat, “Nedim’in Divanı”, *Vakit*, nr. 1510, 23 Şubat 1922.

[Ayın]. [S(e)]. “Yas Dönümü”, *Vakit*, nr. 1152, 6 Mart 1922.

Halil Nihat, “Yeni Neşriyat: Gönülden Sesler”, *Vakit*, nr. 1535, 20 Mart 1922.

İmzasız, “Vatan Edebiyatı Hakkında Bir Koneferans”, *Vakit*, nr.1882, 8 Mart 1923.

Ahmet Emin, “Muhacir Meselesi”, *Vakit*, nr. 1892, 18 Mart 1923.

Reşat Nuri, “Yeni Kitaplar: Talâk-ı Selâse”, *Vakit*, nr. 1884, 10 Mart 1923.

Ali Haydar Emir, “Tereddî Edebiyatının Neticeleri”, *Vakit*, nr. 1924, 19 Nisan 1923.

Hüseyin Necati, “Temaşa Tenkidi: Gönül”, *Vakit*, nr. 1930, 26 Nisan 1923.

İmzasız, “Yeni Neşriyat: Garam”, *Vakit*, nr. 1936, 2 Mayıs 1923.

Hüseyin Necati, “Temaşa Tenkidi: Dokuzuncu”, *Vakit*, nr. 1938, 4 Mayıs, 1923.

Hüseyin Necati, “Temaşa Tenkidi: Belediye Hekimi”, *Vakit*, nr. 1949, 15 Mayıs 1923.

Halide Nusret, “Dudaktan Kalbe”, *Vakit*, nr. 1993, 30 Haziran 1923.

Mehmet Asım, “Sükût Karşısında Bir Cevap”, *Vakit*, nr. 2077, 10 Teşrinievvel 1923.

Seyyah, “Güzel Bir Sahne”, *Vakit*, nr. 2173, 14 Kânunusani 1924.

İmzasız, “Üstad Ekrem (Bugün Ölümünün On Birinci Senesidir)”, *Vakit*, nr. 2190, 31 Kânunusani 1924.

Refik Ahmet, “Sanat ve Hayat: Istırabımızın Edebiyatı”, *Vakit*, nr. 2200, 10 Şubat 1924.

Ali Haydar Emir, “Edebiyatın Lüzumu”, *Vakit*, nr. 2208, 18 Şubat 1924.

Hakkı Süha, “Temaşa Musahabesi: Hanımlar Terzihanesi”, *Vakit*, nr. 2264, 14 Nisan 1924.

Hakkı Süha, “Temaşa Musahabesi: Bir Gece Faciası”, *Vakit*, nr. 2267, 17 Nisan 1924.

Hakkı Süha, “Ayine-i Devran’a Bir Nazar”, *Vakit*, nr. 2269, 19 Nisan 1924.

Hakkı Süha, “Temaşa Musahabesi: Darülbedayi’de Cehennem!..”, *Vakit*, nr. 2274, 25 Nisan 1924.

Ertuğrul Muhsin, “Temaşa: Tiyatro ve Eserleri”, *Vakit*, nr. 2368, 2 Ağustos 1924.

Seyyah, “Kalp Ağrısı Münasebetiyle”, *Vakit*, nr. 2380, 14 Ağustos 1924.

İmzasız, “Tevfik Fikret’in Ölümünün Yıldönümü”, *Vakit*, nr. 2385, 19 Ağustos 1924.

İmzasız, “Şair Nedim İçin”, *Vakit*, nr. 2441, 14 Teşrinievvel 1924.

Seyyah, “Zavallı Gökalp”, *Vakit*, nr. 2450, 23 Teşrinievvel 1924.

İmzasız, “Ziya Gökalp Bey Öldü”, *Vakit*, nr. 2453, 26 Teşrinievvel 1924.

Halide Edip, “Gökalp Ziya!”, *Vakit*, nr. 2454, 27 Teşrinievvel 1924.

Mehmet Emin, “Gökalp Ziya”, *Vakit*, nr. 2454, 27 Teşrinievvel 1924.

Ruşen Eşref, “Ziya Gökalp İçin”, *Vakit*, nr. 2460, 3 Teşrinisani 1924.

Mehmet Asım, “Yeni Çıkan Eserler: Şiir Demeti”, *Vakit*, nr. 2467, 10 Teşrinisani 1924.

Hakkı Süha, “Temaşa Hayatı: İhtilal Nasıl Oynandı?”, *Vakit*, nr. 2480, 23 Teşrinisani 1924.

İmzasız, “Sanata İltifat”, *Vakit*, nr. 2489, 2 Kânunuevvel 1924.

R. [Elif]. [Refik Ahmet Sevengil], “Kapalı Eğlence Yerleri Mevsimi: Darülbedayi’de Devlet Kuşu”, *Vakit*, nr. 2515, 28 Kânunuevvel 1924.

Refik Ahmet, “Edebî Hayat: Bataklık Çiçeği”, *Vakit*, nr. 2518, 31 Kânunuevvel 1924.

Talat Mithat, “Temaşa Hayatı: Yaradan! Seni Affettim Nasıl Oynandı?”, *Vakit*, nr. 2535, 17 Kânunusani 1925.

İmzasız, “Hudut Haricinde Türk Sanatkarı: Halide Hanım’ı Takdir”, *Vakit*, nr. 2542, 24 Kânunusani 1925.

[Ayın]. [Elif]., “Eğlence Yerlerinde: Sırat Köprüsü Nasıl Oynandı?”, *Vakit*, nr. 2544, 26 Kânunusani 1925.

İmzasız, “En Büyük Türk Şairini Tevkir”, *Vakit*, nr. 2546, 28 Kânunusani 1925.

İmzasız, “Eğlence Yerlerinde: Tiyatro Cereyanları”, *Vakit*, nr. 2548, 30 Kânunusani 1925.

İmzasız, “Abdülhak Hamit”, *Vakit*, nr. 2554, 5 Şubat 1925.

Hasan Rasim, “Yorgaki Dandini Nasıl Oynandı?”, *Vakit*, nr. 2556, 7 Şubat 1925.

Refik Ahmet, “Temaşa Musahabesi: Ferah Tiyatrosu Temsilleri”, *Vakit*, nr. 2573, 24 Şubat 1925.

Refik Ahmet, “Sanat ve Hayat: Sahnede Bâkir Bir Mevzu”, *Vakit*, nr. 4 Mart 1925.

Hasan Rasim, “Temaşa: Halkın Düşmanı ve Bir Tenkit”, *Vakit*, nr. 2588, 11 Mart 1925.

Seyyah, “Zavallı Edebiyat”, *Vakit*, 2599, 22 Mart 1925.

Hasan Rasim, “Tiyatro Görüşleri: Kuklalar”, *Vakit*, nr. 2608, 31 Mart 1925.

Seyyah, “Temaşa Haberleri: Duvar Arslanı”, *Vakit*, nr. 2614, 6 Nisan 1925.

Refik Ahmet, “Temaşa: Beşte Gelen Efendi”, *Vakit*, nr. 2622, 14 Nisan 1925.

Seyyah, “Temaşa Haberleri: Kâşif Efendi”, *Vakit*, nr. 2628, 20 Nisan 1925.

Refik Ahmet, “Temaşa: Canavar”, *Vakit*, nr. 2630, 22 Nisan 1925.

İmzasız, “Bir Hint Mecmuası Abdülhak Hamit’den Bahsediyor”, *Vakit*, 2631, 23 Nisan 1925.

Hıfzı Tevfik, “Yeni Neşriyat: Pervaneler”, *Vakit*, nr. 2647, 12 Mayıs 1925.

Ali Haydar Emir, “Son İnkılap Asrında Mektep ve Edebiyat”, *Vakit*, nr. 2693, 27 Haziran 1925.

Muhsin Ertuğrul, “Seyahat Mektupları (2): Tiyatronun Telkin Kudretinden İstifade”, *Vakit*, nr. 2696, 1 Temmuz 1925.

[Elif]. Sırrı, “Yahya Kemal Bey’in Nezdinde Birkaç Saat”, *Vakit*, nr. 2737, 14 Ağustos 1925.

[Elif]. Sırrı, “Ahmet Haşim Bey’in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Kendi Kendini Tekrar Ederek Ölüyor”, *Vakit*, nr. 2752, 29 Ağustos 1925.

[Elif] Sırrı, “Yakup Kadri Bey’in Nezdinde Birkaç Saat: Lisanımız Müthiş Bir Anarşi İçindedir”, *Vakit*, nr. 2760, 6 Eylül 1925.

[Elif] Sırrı, “Dahi Abdülhak Hamit’in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Hedefe İki Koldan Yürüyor”, *Vakit*, nr. 2788, 4 Teşrinievvel 1925.

[Elif] Sırrı, “Ali Ekrem Bey’in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımız Öldü Demek Mugalatadır”, *Vakit*, nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925.

Ruşen Eşref, “Ali Ekrem Bey Nezdinde Birkaç Saat”, nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925.

Ruşen Eşref, “Ziya Gökalp Kimdir? Ne Demektir?”, *Vakit*, nr. 2810, 26 Teşrinievvel 1925.

Refik Ahmet, “Temaşa: Kapı Mandalları”, *Vakit*, nr. 2825, 11 Teşrinisani 1925.

Refik Ahmet, “Temaşa: Acemi Çaylaklar”, *Vakit*, nr. 2851, 7 Kânunuevvel 1925.

[Elif]. Sırrı, “Felsefe Müderrisi Emin Bey’in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımızın İlham Menbaı Ne Olmalıdır?”, *Vakit*, nr. 2852, 8 Kânunuevvel 1925.

Refik Ahmet, “Sanat ve Hayat: Örümcek Ağı”, *Vakit*, nr. 2852, 8 Kânunuevvel 1925.

Darülfünûn Felsefe Tarihi Müderrisi Mehmet Emin, “Edebiyatımızdaki Boşluk Hakkında”, *Vakit*, nr. 2858, 14 Kânunuevvel 1925.

Refik Ahmet, “Sanat ve Hayat: Bizim İstediğimiz Edebiyat”, *Vakit*, nr. 2858, 14 Kânunuevvel 1925.

R. [Elif]. [Refik Ahmet], “Temaşa: Son Altes!”, *Vakit*, nr. 2872, 28 Kânunuevvel 1925.

[Elif] Sırrı, “Ruhiyat Müderrisi Şekip Bey’in Nezdinde Birkaç Saat: Edebiyatımızda Tereddî Varsa Sebebi Nedir?”, *Vakit*, nr. 2877, 2 Kânunusani 1926.

Ahmet Rasim, “Halk Edebiyatında Mizah”, *Vakit*, nr. 2891, 16 Kânunusani 1926.

Seyyah, “Çıkan Kitaplar: Vurun Kahpeye!”, *Vakit*, nr. 2891, 16 Kânunusani 1926.

Ahmet Rasim, “Halk Edebiyatında Mizah”, *Vakit*, nr. 2898, 23 Kânunusani 1926.

[Elif]. Sırrı, “Köprülüzade Fuad Bey’in Nezdinde Birkaç Saat: Kapıkulu Hikâyesi Safsatadan İbarettir!”, *Vakit*, nr. 2911, 5 Şubat 1926.

[Elif] Sırrı, “Köprülüzade Fuad Bey’in Nezdinde Birkaç Saat 2: Millî Edebiyatı İstikbalde Aramak Lazımdır”, *Vakit*, nr.2912, 6 Şubat 1926.

Hakkı Süha, “Kitaplar: Mâhtâb”, *Vakit*, nr. 2928, 22 Şubat 1926.

Ahmet Rasim, “Edebiyatımızda Avrat Kişi”, *Vakit*, nr. 2930, 24 Şubat 1926.

Refik Ahmet, “Sanat ve Hayat: Cehennem”, *Vakit*, nr. 2933, 27 Şubat 1926.

[Elif] Sırrı, “Terbiye Müderrisiyle Edebiyatımız Hakkında Mülakat”, *Vakit*, nr. 2934, 28 Şubat 1926.

[Elif] Sırrı, “Terbiye Müderrisiyle Edebiyatımız Hakkında Mülakat 2: İnkılap Edebiyatın da Menbaı Olacaktır”, *Vakit*, nr.2935, 1 Mart 1926.

M. Kemal, “Temaşa Tetkikleri: Sahne Halkı”, *Vakit*, nr. 2936, 2 Mart 1926.

Refik Ahmet, “Tuluat Sahneleri Nasıl Vücut Buldu?”, *Vakit*, nr. 2948, 14 Mart 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Aktör Kin”, *Vakit*, nr. 2972, 7 Nisan 1926.

Refik Ahmet, “Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı (1): Türkiye’de İlk Tiyatro Hareketleri ve Kadın”, *Vakit*, nr. 3001, 9 Mayıs 1926.

Refik Ahmet, “Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı (2): Afife Hanım Nasıl Tevkif Edildi?”, *Vakit*, nr. 3002, 10 Mayıs 1926.

Refik Ahmet, “Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı?”, *Vakit*, nr. 3003, 11 Mayıs 1926.

İmzasız, “Kıymetli Sanatkârımız Neyyire Neyir Hanım’la Mülakat”, *Vakit*, nr. 3010, 18 Mayıs 1926.

Hakkı Süha, “Kitaplar: Çanakkale İzleri”, *Vakit*, nr. 3014, 22 Mayıs 1926.

Refik Ahmet, “Sanata Dair: Bize İnkılapçı Bir Sanat ve İnkılapçı Bir Tiyatro Lazımdır”, *Vakit*, nr. 3068, 18 Temmuz 1926.

Tiyatro Meraklısı Bir Kar’iniz, “Sanata Dair: Tiyatromuzun Dertleri ve Islah Çareleri”, *Vakit*, nr. 3095, 14 Ağustos 1926.

[M]. [Sin]., “Ölümünün Yıldönümü Münasebetiyle: Yengesine Göre Tevfik Fikret ve Hususiyetleri”, *Vakit*, nr. 3102, 21 Ağustos 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Kır Çiçeği”, *Vakit*, nr. 3158, 16 Teşrinievvel 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Altın Başak-Köy Hekimi”, *Vakit*, nr. 3159, 17 Teşrinievvel 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Mütehakkim”, *Vakit*, nr. 3172, 31 Teşrinievvel 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Kin Yarası-Hava Oyunu”, *Vakit*, nr. 3175, 3 Teşrinisani 1926.

İmzasız, “Tenkit Kolay, Sanat Güç!”, *Vakit*, nr. 3180, 8 Teşrinisani 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Hocanın Eşeği”, *Vakit*, nr. 3182, 10 Teşrinisani 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Hüsmen Ağa”, *Vakit*, nr. 3192, 20 Teşrinisani 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Kördüğüm”, *Vakit*, nr. 3196, 24 Teşrinisani 1926.

[Ayın]. [S(e)], “Fikir Hayatı: Piyale”, *Vakit*, nr. 3207, 5 Kânunuevvel 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Kamçı”, *Vakit*, nr. 3218, 16 Kânunuevvel 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Çıntır Hoşnutyan”, *Vakit*, nr. 3221, 19 Kânunuevvel 1926.

Refik Ahmet, “Temaşa: Bana Benziyor mu?”, *Vakit*, nr. 3225, 23 Kânunuevvel 1926.

[Ayın]. [S(e)], “Fikrî Hayat: Millî Şair”, *Vakit*, nr. 3229, 27 Kânunuevvel 1926.

[Ayın]. [S(e)], “Fikrî Hayat: Millî Şair Bahsi”, *Vakit*, nr. 3236, 3 Kânunusani 1927.

İmzasız, “Çok Acıklı Bir Ziya (Âteşîn Edibimiz Süleyman Nazif Bey’i Kaybettik)”, *Vakit*, nr. 3239, 6 Kânunusani 1927.

İmzasız, “Süleyman Nazif’i Edirnekapısı’da Toprağa Tevdi Ettik”, *Vakit*, nr. 3240, 7 Kânunusani 1927.

Seyyah, “Ecel Utansın!”, *Vakit*, nr. 3241, 8 Kânunusani 1927.

[Ayın]. [S(e)], “Fikir Hayatı: Süleyman Nazif Bey”, *Vakit*, nr. 3245, 12 Kânunusani 1927.

[Ayın]. [S(e)], “Fikrî Hayat: İstenilen Şey Nedir?”, *Vakit*, nr. 3255, 22 Kânunusani 1927.

Hakkı Süha, “Yeni Bir Himmet”, *Vakit*, nr. 3262, 29 Kânunusani 1927.

Refik Ahmet, “Temaşa: Ertuğrul Muhsin Sahnede”, *Vakit*, nr. 3303, 11 Mart 1927.

Refik Ahmet, “Temaşa: Atlıkarınca”, *Vakit*, nr. 3307, 15 Mart 1927.

Refik Ahmet, “Temaşa: Hamlet”, *Vakit*, nr. 3318, 26 Mart 1927.

Refik Ahmet, “Temaşa: Tiyatromuzun Bu Ramazan’daki Kazancı”, *Vakit*, nr. 3327, 6 Nisan 1927.

Refik Ahmet, “Yeni Eserler: Kara Dana”, *Vakit*, nr. 3359, 9 Mayıs 1927.

Refik Ahmet, “Yeni Eserler: Kına Gecesi”, *Vakit*, nr. 3364, 14 Mayıs 1927.

İmzasız, “Ecelin Aramızdan Ayırdığı Üstad Ahmet Hikmet Bugün Merasimle Defnediliyor”, *Vakit*, nr. 3371, 21 Mayıs 1927.

Seyyah, “Yeni Bir Zıyâ’”, *Vakit*, nr. 3372, 22 Mayıs 1927.

Mihail Levidov, “Yeni Türkiye’nin Rusçaya Tercüme Edilen İlk Eseri Halide Edip Hanım’ın Ateşten Gömlek’idir”, *Vakit*, nr. 3373, 23 Mayıs 1927.

İmzasız, “Türk Ocağı’nda - Ahmet Hikmet Bey’in Hayatı ve Mesleği”, *Vakit*, nr. 3385, 4 Haziran 1927.

Mehmet Ali Tevfik, “Kitaplar ve Mecmualar”, *Vakit*, nr. 3453, 15 Ağustos 1927.

Refik Ahmet, “Tevfik Fikret’i Niçin Unutamıyoruz”, *Vakit*, nr. 3456, 19 Ağustos 1927.

Refik Ahmet, “Temaşa: Yasin Hoca”, *Vakit*, nr. 3572, 16 Kânunuevvel 1927.

Refik Ahmet, “Temaşa: Altı Şahıs Muharririni Arıyor!”, *Vakit*, nr. 3587, 31 Kânunuevvel 1927.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], “Bir Yıl Dönümü”, *Vakit*, nr. 3592, 5 Kânunusani 1928.

Refik Ahmet, “Temaşa: Hortlaklar”, *Vakit*, nr. 3594, 7 Kânunusani 1928.

Refik Ahmet, “Temaşa: Avukat Zehra Ferit”, *Vakit*, nr. 3622, 4 Şubat 1928.

Refik Ahmet, “Temaşa: Hile ve Sonu”, *Vakit*, nr. 3642, 24 Şubat 1928.

Refik Ahmet, “Temaşa: Şatoda Bir Oyun”, *Vakit*, nr. 3651, 4 Mart 1928.

Refik Ahmet, “Temaşa: Abdülhak Hamit Gecesi”, *Vakit*, nr. 3657, 10 Mart 1928.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], “Bir Şiir Mecmuası: Hazan Rüzgarları”, *Vakit*, nr. 3675, 30 Mart 1928.

Toplu İğne [Nurettin Artam], “Gelişigüzel: Şairin Tarifi”, *Vakit*, nr. 3681, 5 Nisan 1928.

Mehmet Nurettin, “Aşk Arzuhalicisi”, *Vakit*, nr. 3684, 8 Nisan 1928.

Kazım Nami, “Tercüme mi Telif mi?”, *Vakit*, nr. 3725, 20 Mayıs 1928.

Doktor Halil Fikret, “Tercüme mi Telif mi?”, *Vakit*, nr. 3735, 30 Mayıs 1928.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], “Tenkit ve Münekkit”, *Vakit*, nr. 3800, 6 Ağustos 1928.

İmzasız, “Büyük Eserler: Yalanın Kudreti”, *Vakit*, nr. 3828, 3 Eylül 1928.

Sadri Ethem, “Musahabe: Makineleşen Edebiyat”, *Vakit*, nr. 3849, 4 Eylül 1928.

Sadri Ethem, “Musahabe: Münekkit Niçin Çıkamaz?”, *Vakit*, nr. 3842, 17 Eylül 1928.

İmzasız, “Büyük Eserler: Tolstoy’un Eseri: Basübadelmevt”, *Vakit*, nr. 3842, 17 Eylül 1928.

Mehmet Şeref, “Edebiyatımız Nereden Kuvvet Alacak?”, *Vakit*, nr.3858, 3 Teşrinievvel 1928.

Sadri Ethem, “Orijinal Sanatkâr”, *Vakit*, nr. 3863, 8 Teşrinievvel 1928.

Sadri Ethem, “Musahabe: Yeni Bir Zevk”, *Vakit*, nr. 3870, 15 Teşrinievvel 1928.

Sadri Ethem, “Musahabe: Bugünkü Vaziyetimiz”, *Vakit*, nr.3877, 22 Teşrinievvel 1928.

Sadri Ethem, “Edebiyatta Demokrasi”, *Vakit*, nr. 3904, 19 Teşrinisani 1928.

Reşat Nuri, “Tiyatro Musahabesi: Adapte mi, Tercüme mi?”, *Vakit*, nr.3914, 29 Teşrinisani 1928.

Toplu İğne, “Gelişigüzel: Sodom ve Gomore”, *Vakit*, nr. 3948, 4 Kânunusani 1929.

Akıl Hocası, “Tiyatro Münekkidi Olmak İçin”, *Vakit*, nr. 3949, 5 Kânunusani 1929.

Seyyah, “Sütunlarda Seyahat: Yeni Bir Eser”, *Vakit*, nr. 3952, 8 Kânunusani 1929.

Fa. [Fikret Adil], “Fransız Tiyatrosunda: Üget Düflo”, *Vakit*, nr. 3966, 22 Kânunusani 1929.

Refik Ahmet, “Yeni Neşriyat: Gönül Gibi”, *Vakit*, nr. 3966, 22 Kânunusani 1929.

Mehmet Asım, “Sodom ve Gomore”, *Vakit*, nr. 3972, 28 Kânunusani 1929.

Refik Ahmet, “Yeni Neşriyat: Bağbozumu”, *Vakit*, nr. 3972, 28 Kânunusani 1929.

Seyyah, “Sütunlarda Seyahat: Acılar İçin”, *Vakit*, nr. 3973, 29 Kânunusani 1929.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Sağnak”, *Vakit*, nr. 3987, 13 Şubat 1929.

Refik Ahmet, “Tiyatro: On İkinci Gece”, *Vakit*, nr. 4012, 7 Mart 1929.

Mehmet Asım, “Mustafa Kemal”, *Vakit*, nr. 4029, 26 Mart 1929.

İmzasız, “Yunus Emre Günü”, *Vakit*, nr. 4049, 15 Nisan 1929.

İmzasız, “Yunus Emre Kimdir?”, *Vakit*, nr. 4049, 15 Nisan 1929.

İmzasız, “Büyük Halk Şairi Yunus Emre Dün Darülfünun Salonunda Tebcil Edildi”, *Vakit*, nr. 4050, 16 Nisan 1929.

Refik Ahmet, “Tenkit: Edebiyatın Mevzuu”, *Vakit*, nr. 4059, 25 Nisan 1929.

Refik Ahmet, “Tenkit: Edebiyatın Üç Vasfı”, *Vakit*, nr. 4060, 26 Nisan 1929.

Hikmet Feridun, “Edebiyatımız Ne Halde?: Hüseyin Suat Bey Temaşadan Bahsediyor”, *Akşam*, nr. 3787, 28 Nisan 1929.

Refik Ahmet, “Tenkit: Halkçı Edebiyat”, *Vakit*, nr. 4065, 1 Mayıs 1929.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], “Bir Edebiyat Münakaşası: Hüseyin Suat Bey”, *Vakit*, nr. 4070, 6 Mayıs 1929.

İmzasız, “Edebî İdam mı, Yoksa İrtihal mi?”, *Vakit*, nr. 4071, 7 Mayıs 1929.

Toplu İğne, “Gelişigüzel: Bir Kuş ve Bir Tilki”, *Vakit*, nr. 4071, 7 Mayıs 1929.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], “Edebî Hayat: Gençlik Yıkıyor!”, *Vakit*, nr. 4077, 13 Mayıs 1929.

Vedat Nedim, “Sanat Hayatı: Beynelmilel Edebiyatta Şekspir”, *Vakit*, nr. 4089, 28 Mayıs 1929.

Vedat Nedim, “San’at Hayatı: Dehalara Kapılarımızı Açmalıyız!”, *Vakit*, nr. 4088, 30 Mayıs 1929.

İmzasız, “Edebiyat Kongresinde”, *Vakit*, nr. 4092, 31 Mayıs 1929.

Selahattin Enis, “Çıplak ve Müstehcenlik Nedir?”, *Vakit*, nr. 4092, 3 Haziran 1929.

Mehmet Asım, “Edebiyat ve Siyaset”, *Vakit*, nr. 4130, 11 Temmuz 1929.

Sadri Ethem, “Gençlik Kültürü: İçtimaî Edebiyat”, *Vakit*, nr. 4130, 11 Temmuz 1929.

Çuvaldız *[Nurettin Artam]*, “Bizimkiler: Hüseyin Rahmi Bey”, *Vakit,* nr. 4140, 21 Temmuz 1929.

Refik Ahmet, “Büyük Tevfik Fikret”, *Vakit*, nr. 4169, 19 Ağustos 1929.

İmzasız, “Kimler Çağırıldı?”, *Vakit*, nr. 4176, 26 Ağustos 1929.

Sadri Etem, “Gençlik Kültürü: Endüstriyalizm ve Edebiyat”, *Vakit*, nr. 4179, 29 Ağustos 1929.

Sadri Etem, “Gençlik Kültürü: Edebiyatta Tez”, *Vakit*, nr. 4186, 5 Eylül 1929.

Sadri Etem, “Gençlik Kültürü: İtibarsız Edebiyat”, *Vakit*, nr. 4191, 10 Eylül 1929.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Reisin Karısı”, *Vakit*, nr. 4221, 10 Teşrinievvel 1929.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Zehirli Kucak”, *Vakit*, nr. 4228, 17 Teşrinievvel 1929.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Kumarbaz”, *Vakit*, nr. 4235, 24 Teşrinievvel 1929.

Fr., “Yeni Eserler: Çoban Şiirleri-Bükolikler”, *Vakit*, nr. 4240, 29 Teşrinievvel 1929.

Sadri Ethem, “Gençlik Kültürü: Bir Acaip Zevk Meselesi”, *Vakit*, nr. 4242, 1 Teşrinisani 1929.

Refik Ahmet, “Tenkit: Kahramanlar”, *Vakit*, nr. 4296, 25 Kânunuevvel 1929.

Mehmet Selim, “Darülbedayi’de Haydutlar: Tetkik”, *Vakit*, nr. 4311, 9 Kânunusani 1930.

Refik Ahmet, “Darülbedayi’de Haydutlar: Tenkit”, *Vakit*, nr. 4311, 9 Kânunusani 1930.

Seyyah, “Sütunlarda Seyahat: Fuzuli Hakkında”, *Vakit*, nr. 4313, 11 Kânunusani 1930.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Tersine Akan Nehir”, *Vakit*, nr. 4332, 30 Kânunusani 1930.

Hakkı Süha, “Büyük Hamitin Doğduğu Gün”, *Vakit*, nr. 4338, 5 Şubat 1930.

İmzasız, “Aptülhak Hamitin 80inci Yaşı Münasebetiyle”, *Vakit*, nr. 4339, 6 Şubat 1930.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Fazilet Kuklası”, *Vakit*, nr. 4340, 7 Şubat 1930.

Fa. [Fikret Adil], “Tiyatro: l’ennemie (Kadın Düşmanı)”, *Vakit*, nr. 4397, 5 Nisan 1930.

Fa. [Fikret Adil], “Tiyatro: Melo”, *Vakit*, nr. 4398, 6 Nisan 1930.

Fa. [Fikret Adil], “Tiyatro: l’insoumise 4 Perde, Quitte Pour la Peur 1 Perde”, *Vakit*, nr. 4404, 12 Nisan 1930.

İmzasız, “Ölümünün 15inci yılında Fikrete Ait Hatıralar”, *Vakit*, nr. 4529, 18 Ağustos 1930.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Darülbedayi’de Topaz”, *Vakit*, nr. 4576, 4 Teşrinievvel 1930.

İmzasız, “Tiyatro: Melo”, *Vakit*, nr. 4610, 8 Teşrinisani 1930.

Toplu İğne [Nurettin Artam], “Gelişigüzel: İsimler ve Roman İsimleri”, *Vakit*, nr.4613, 11 Teşrinisani 1930.

Kazım Nâmi, “Edebiyat Müsahabesi: Aruza Rücu mu?”, *Vakit*, nr. 4667, 4 Kânunusani 1931.

Toplu İğne [Nurettin Artam], “Gelişi Güzel: Hece ve Aruz”, *Vakit*, nr. 4673, 10 Kânunusani 1931.

Kazım Nami, “Edebiyat Müsahabesi: Aruzu Hortlatmayalım”, *Vakit*, nr. 4683, 20 Kânunusani 1931.

Ali Canip, “Ömer Seyfettin Son Günlerini Nasıl Geçirmişti?”, *Vakit*, nr. 4725, 6 Mart 1931.

Seyyah, “Ömer Seyfettin İçin”, *Vakit*, nr. 4725, 6 Mart 1931.

İmzasız, “San’at ve Edebiyat Âleminde: San’at, San’at İçin Değil İnsaniyet ve Cemiyet İçindir”, *Vakit*, nr. 4747, 28 Mart 1931.

Toplu İğne, “Gelişigüzel: Yakut Kayalar”, *Vakit*, nr. 4816, 8 Haziran 1931.

S. M. “Yakut Kayalar”, *Vakit*, nr. 4821, 13 Haziran 1931.

Sadri Etem, “Günün İşaretleri: Ziya Gökalp ve Abdullah Cevdet Bey” *Vakit*, nr. 4825, 17 Haziran 1931.

Sadri Etem, “Yeni Çıkan Eserler: Cengiz Han”, *Vakit*, nr. 4862, 24 Temmuz 1931.

Refik Ahmet, “Tenkit: Bizde İçtimaî Edebiyatın İlk Romanı”, *Vakit*, nr. 4863, 25 Temmuz 1931.

Refik Ahmet, “Tenkit: Yakut Kayalar”, *Vakit*, nr. 4878, 9 Ağustos 1931.

Sadri Etem, “Günün İşaretleri: Ziya Gökalp”, *Vakit*, nr. 4892, 23 Ağustos 1931.

A. Sırrı, “Söz Arasında: S.O.S”, nr. 4925, 25 Eylül 1931.

Hasan Rasim, “San’at Âleminde: Namus Nasıl Temsil Edildi?”, *Vakit*, nr. 4933, 3 Teşrinievvel 1931.

Sadri Etem, “Günün İşaretleri: Ziya Gökalp”, *Vakit*, nr. 4955, 25 Teşrinievvel 1931.

A. Sırrı, “Şiirde Üslûp ve Lisan (Söz Arasında)”, *Vakit*, nr. 4961, 1 Teşrinisani 1931.

Manastırlı Muhtar, “Çıplakları ve Açları Doyurmak İstiyen Adam Şair Ruhsatî Bütün Ömründe Aç Yaşadı”, *Vakit*, nr. 4979, 19 Teşrinisani 1931.

İmzasız, “Yunus Emre’nin Asıl Adı: Saadettindir!”, *Vakit*, nr. 4983, 23 Teşrinisani 1931.

İmzasız, “Eylül Muharririni Kaybettik”, *Vakit*, nr. 5014, 24 Kânunuevvel 1931.

İmzasız, “Mehmet Rauf Bugün Maçka’da Toprağa Tevdi Ediliyor”, *Vakit*, nr. 5015, 25 Kânunuevvel 1931.

İmzasız, “Mehmet Rauf Gömüldü”, *Vakit*, nr. 5016, 26 Kânunuevvel 1931.

Refik Ahmet, “Tiyatro: İş Adamı”, *Vakit*, nr. 5029, 8 Kânunusani 1932.

Refik Ahmet, “Meraklı Bir İstatistik – Bizde Piyes Yazanlar Ne Kazanırlar?”, *Vakit*, nr. 5038, 17 Kânunusani 1932.

Refik Ahmet, “İstanbul’da Kaç Kişi Tiyatroya Gidiyor?”, *Vakit*, nr. 5039, 18 Kânunusani 1932.

Yusuf Ziya, “Akisler: Tiyatro”, *Vakit*, nr. 5040, 19 Kânunusani 1932.

Reşat Nuri, “Tiyatro, Edebiyat: Bizde Kimler Telif Piyes Yazar?”, *Vakit*, nr. 5042, 21 Kânunusani 1932.

Fa., “Yeni Eserler: Benerci Kendini Niçin Öldürdü?”, *Vakit*, nr. 5049, 28 Kânunusani 1932.

İmzasız, “Edebiyattaki İnkılâpçı Büyük Hamitin Doğuşunun 80inci Yıl Dönümü”, *Vakit*, nr. 5058, 6 Şubat 1932.

Sadri Ertem, “Akın’ın Dün Geceki Temsili”, *Vakit*, nr. 5062, 12 Şubat 1932.

Sinanoğlu, “San’at Âleminde: Çoban”, *Vakit*, nr. 5091, 12 Mart 1932.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Kafatası”, *Vakit*, nr. 5096, 17 Mart 1932.

İmzasız, “Tiyatro Nedir ve Ne Yapmalıdır?”, *Vakit*, nr. 5115, 5 Nisan 1932.

Sadri Etem, “Günün İşaretleri: Namık Kemalin Hatası”, *Vakit*, nr. 5139, 2 Mayıs 1932.

Yusuf Ziya, “Akisler: Şinasi’nin Mezarı”, *Vakit,* nr. 5146, 9 Mayıs 1932.

Sadri Etem, “Günün İşaretleri: Münekkit İki Taraf Arasında Fuzuli Bir Adamdır”, *Vakit*, nr. 5173, 5 Haziran 1932.

Yusuf Ziya, “Akisler: Sinek”, *Vakit*, nr. 5175, 7 Haziran 1932.

Maksim Gorki, “Sovyet Rusya’da Bir Konferans: Edebiyatın Rolü”, *Vakit*, nr. 5182, 14 Haziran 1932.

Sadri Etem, “Musahebe: Bir Tenkit İbişi!”, *Vakit*, nr. 5215, 17 Temmuz 1932.

Refik Ahmet, “Takip ve Tenkit: Tenkit”, *Vakit*, nr. 5230, 1 Ağustos 1932.

M. Kemal, “Güzel Sanatlar: Dünya Tiyatrosundaki Buhranın Sebepleri Nedir?”, *Vakit*, nr. 5236, 7 Ağustos 1932.

Sadri Etem, “Musahabe: Benim Anladığım İhtilâl”, *Vakit*, nr. 5243, 14 Ağustos 1932.

İmzasız, “Bir Edibin Sıhhati: Ahmet Haşim Uzun Bir Hastalıktan Sonra Çok Şükür İyileşti”, *Vakit*, nr. 5256, 27 Ağustos 1932.

İmzasız, “Fuzuli’nin Kaybolan Eserleri Bulunuyor”, *Vakit*, nr. 5257, 28 Ağustos 1932.

Yunus Kazım, “Tiyatro: Kayseri Şillerin Sözünü İspat Ediyor”, *Vakit*, nr. 5271, 11 Eylül 1932.

İmzasız, “Ahmet Rasim Bey Dün Gece Öldü”, *Vakit*, nr. 5282, 22 Eylül 1932.

A. S., “Ahmet Rasim, Hayatı, Eserleri”, *Vakit*, nr. 5283, 23 Eylül 1932.

Sadri Etem, “Günün İşaretleri: Ahmet Rasim Kaybettiğimiz Büyük Adam”, *Vakit*, nr. 5283, 23 Eylül 1932.

İmzasız, “Üstad Muharrir Ahmet Rasimi Dün Gömdük”, *Vakit*, nr. 5284, 24 Eylül 1932.

Fa. [Fikret Adil], “Bir Münasebet”, *Vakit*, nr. 5285, 25 Eylül 1932.

Hüseyin Rahmi, “Edebiyat: Dilimizin İstiklâli”, *Vakit*, nr. 5285, 25 Eylül 1932.

Mehmet Asım, “Üstad Rasimin Ölümünden Sonra”, *Vakit*, nr. 5285, 25 Eylül 1932.

Mehmet Asım, “Şair Ahmet Haşimle Başbaşa Bir Saat”, *Vakit*, nr. 5291, 1 Teşrinievvel 1932.

Sadri Etem, “Günün İşaretleri: Hasta Edebiyata Yuf! – Öz Türkçeden Bir Sınama”, *Vakit*, nr. 5298, 8 Teşrinievvel 1932.

İmzasız, “Fikir Hayatı: Türkçe Gülistan”, *Vakit*, nr. 5304, 14 Teşrinievvel 1932.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Bir Ölü Evi”, *Vakit*, nr. 5324, 4 Teşrinisani 1932.

İmzasız, “Memleket Hikâyeleri”, *Vakit*, nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.

Refik Ahmet, “Tenkit: Boş Beşik ve Akkuş”, *Vakit,* nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.

İmzasız, “Fikir ve Edebiyat Hareketleri: Zindan”, *Vakit*, nr. 5345, 25 Teşrinisani 1932.

Fikret Adil, “Edebî Kontenjan İsteriz”, *Vakit*, nr. 5347, 27 Teşrinisani 1932.

İmzasız, “Şinasi’de Öz Türkçe”, *Vakit*, nr. 5333, 13 Teşrinisani 1932.

Melih Nazmi, “Gençlerle Nesille Başbaşa: Genç Bir Sporcu ve Genç Bir Şairin Düşünceleri”, *Vakit*, nr. 5361, 11 Kânunuevvel 1932.

Sadri Etem, “Yabancı Memleketlerde Türk Eserleri ve Telif Hakkı”, *Vakit*, nr. 5362, 12 Kânunuevvel 1932.

Sadri Etem, “İşaretler: Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret Ütopi İçinde İdiler”, *Vakit*, nr. 5376, 26 Kânunuevvel 1932.

Fikret Adil, “Gene ‘Edebî Kontenjan’a Dair”, *Vakit*, nr.5381, 31 Kânunuevvel 1932.

İmzasız, “Yeni Neşriyat: Öz Yurt”, *Vakit*, nr. 5381, 31 Kânunuevvel, 1932.

Refik Ahmet, “Tenkit: Memleket Hikâyeleri”, *Vakit*, nr. 5387, 6 Kânunusani 1933.

Hüseyin Rahmi, “Şimdiki San’at ve San’atkâr”, *Vakit*, nr. 5390, 9 Kânunusani 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Romantizme İhtiyacımız Yok!”, *Vakit*, nr. 5395, 14 Kânunusani 1933.

E. Şevket, “Gençleri Tenkit: Zindan”, *Vakit*, nr. 5396, 15 Kânunusani 1933.

Celal Nuri, “Osmanlı Devleti Ölürken…: Efendiden Bir Adam: Recaizade Ekrem”, *Vakit*, nr. 5399, 18 Kânunusani 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Telif Hakkı”, *Vakit*, nr. 5399, 18 Kânunusani 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Falih’in Romanı”, *Vakit*, nr. 5400, 19 Kânunusani 1933.

Fikret Adil, “Telif Hakkına Dair”, *Vakit*, nr. 5401, 20 Kânunusani 1933.

Refik Ahmet, “Tenkit: Gönül”, *Vakit*, nr. 5401, 20 Kânunusani 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Millî San’at ve Karakter”, *Vakit*, nr. 5403, 22 Kânunusani 1933.

İmzasız, “Millî Hayatın Konuşma Vasıtasile Takviyesi”, *Vakit*, nr. 5412, 2 Şubat 1933.

Bekir Sıtkı, “Edebiyat: Halit Ziya Bf. ve Memleket Hikâyeleri”, *Vakit*, nr. 5413, 3 Şubat 1933.

İmzasız, “Büyük Adamlar: Ziya Paşa”, *Vakit*, nr. 5415, 5 Şubat 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Devlet Şairden İleri”, *Vakit*, nr. 5415, 5 Şubat 1933.

Refik Ahmet, “Tenkit: Boş Saatlerde-Mehmet Nurettin’in Mensureleri”, *Vakit*, nr. 5427, 17 Şubat 1933.

Celal Nuri, “Osmanlı Devleti Ölürken…: Osmanlılık ile Türklük Arasında Bir Köprü: Süleyman Nazif”, *Vakit*, nr. 5433, 23 Şubat 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Şair ve Fikir”, *Vakit*, nr. 5466, 28 Mart 1933.

Mehmet Asım, “Millî Edebiyatta Hareketler”, *Vakit*, nr.5473, 4 Nisan 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Kötürüm Edebiyat”, *Vakit*, nr. 5473, 4 Nisan 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: İnkılâpçı San’at ve İnkılâp Fırkası”, *Vakit*, nr. 5478, 12 Nisan 1933.

Selâmi İzzet, “Sohbetler: Yeni Bir Ses”, *Vakit*, nr. 5480, 14 Nisan 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Yunus Emre”, *Vakit*, nr. 5488, 22 Nisan 1933.

İmzasız, “Kahraman”, *Vakit*, nr. 5498, 2 Mayıs 1933.

Fikret Adil, “Yeni Kitaplar: Üç Kitap”, *Vakit*, nr. 5510, 14 Mayıs 1933.

İmzasız, “Ziya Paşa İçin Adana’da Yapılan İhtifal”, *Vakit*, nr. 5522, 26 Mayıs 1933.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], “Tenkit: Yeni Bir Kitaba Dair”, *Vakit*, nr. 5522, 26 Mayıs 1933.

Mehmet Nurettin [Nurettin Artam], “Tenkit: Yeni Bir Kitaba Dair”, *Vakit*, nr. 5523, 27 Mayıs 1933.

İmzasız, “Yeni Eserler: Demir Elli Şövalye”, *Vakit*, nr. 5529, 2 Haziran 1933.

İmzasız, “Ahmet Haşim Öldü”, *Vakit*, nr. 5532, 5 Haziran 1933.

İmzasız, “Ahmet Haşim Sayfası: Büyük Ölünün Ölmez Yazıları”, *Vakit*, nr. 5532, 5 Haziran 1933.

Mehmet Asım, “Ahmet Haşim”, *Vakit*, nr. 5532, 5 Haziran 1933.

İmzasız, “Edebiyatımızın Acıklı Kaybı: Ahmet Haşim Gömüldü”, *Vakit*, nr. 5533, 6 Haziran 1933.

Refik Ahmet, “Arada Bir: Ahmet Haşim”, *Vakit*, nr. 5533, 6 Haziran 1933.

Mehmet Asım, “Haşime Dair”, *Vakit*, nr. 5534, 7 Haziran 1933.

İmzasız, “Şair Ahmet Haşim İçin Bir İhtifal”, *Vakit*, nr. 5536, 9 Haziran 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Haşimi Sahiden Kaybettik”, *Vakit*, nr. 5539, 12 Haziran 1933.

İmzasız, “Yeni Neşriyat”, *Vakit*, nr. 5540, 13 Haziran 1933.

Osman Cemal, “Göller, Kamışlar Şairine Ait Bir Hatıra: Sazlar, Kamışlar, Kurbağalar Arasında Bir Âlem”, *Vakit*, nr. 5544, 17 Haziran 1933.

Selami İzzet [Sedes], “Edebiyat Kütle İçindir”, *Vakit*, nr. 5547, 20 Haziran 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: İki Cins Edebiyatın Döğüşmesi”, *Vakit*, nr. 5548, 21 Haziran 1933.

Refik Ahmet, “Münakaşa: İnkılapçı Edebiyat Düşmanlarına Cevap!”, *Vakit*, nr. 5560, 3 Temmuz 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Dönen Ses”, *Vakit*, nr. 5562, 5 Temmuz 1933.

Refik Ahmet, “Tenkit: Şeytan İşi”, *Vakit*, nr. 5564, 6 Temmuz 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Edebiyat: Sola Çark!”, *Vakit*, nr. 5569, 12 Temmuz 1933.

Refik Ahmet, “Tenkit: Bir Yudum Daha…”, *Vakit*, nr. 5585, 28 Temmuz 1933.

İmzasız, “Bir Tenkit: Selâmi İzzet’in Bir Romanı Münasebetile”, *Vakit*, nr. 5589, 29 Temmuz 1933.

İbrahim, “Edebiyat: Tipi Dindi”, *Vakit*, nr. 5609, 18 Ağustos 1933.

Mehmet Cemil, “Tiyatro: Darülbedayi Nereye Doğru Gidiyor?”, *Vakit*, nr. 5609, 18 Ağustos 1933.

M. Kemal, “Tiyatro: Aktör”, *Vakit*, nr. 5616, 25 Ağustos 1933.

Refik Ahmet, “Edebiyat: Asmalı mesçit 74”, *Vakit*, nr. 5616, 25 Ağustos 1933.

İmzasız, “Tiyatro: Tiyatro Niçin?”, *Vakit*, nr. 5623, 1 Eylül 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Aruz Hortlayamaz Amma…”, *Vakit*, nr.5627, 5 Eylül 1933.

İmzasız, “Tiyatro: Figüranlık da Bir San’at Haline Geldi”, *Vakit*, nr. 5630, 8 Eylül 1933.

Sadri Etem, “Öz Şiir (İşaretler)”, *Vakit*, nr. 5630, 8 Eylül 1933.

İmzasız, “Tiyatro: Rus Tiyatrosu Niçin Daima Canlı?”, *Vakit*, nr. 5637, 15 Eylül 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Beynelmilel Eser”, *Vakit*, nr. 5640, 18 Eylül 1933.

Selâmi İzzet, “Sohbetler: Millî Edebiyat ve İnkılâp Edebiyatı”, *Vakit*, nr. 5645, 23 Eylül 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Gene Orijinal Eser”, *Vakit*, nr. 5645, 25 Eylül 1933.

İmzasız, “Yeni Eserler: Hanrik İbsen’in Eseri”, *Vakit*, nr. 5652, 2 Birinciteşrin 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Nedim Çapkın Değil mi?”, nr. 5652, *Vakit*, nr. 2 Birinciteşrin 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Şairlik ve Çapkınlık”, *Vakit*, nr. 5654, 4 Birinciteşrin, 1933.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Per Günt”, *Vakit*, nr. 5655, 5 Birinciteşrin 1933.

Umran Nazif, “Gençlik: Şair Nedim”, *Vakit*, nr. 5658, 8 Birinciteşrin 1933.

M. Kemal, “Güzel Sanatlar: Tiyatro”, *Vakit*, nr. 5662, 12 Birinciteşrin 1933.

Refik Ahmet, “Yeni Eserler: Varım, Yoğum”, *Vakit*, nr. 5662, 12 Birinciteşrin 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Üç Nesle Göre Namık Kemal”, *Vakit*, nr. 5663, 13 Birinciteşrin 1933.

Umran Nazif, “Bizde Yetişen Büyük Adamlar: Fuzuli”, *Vakit*, nr. 5665, 15 Birinciteşrin 1933.

İbrahim Hoyi, “Edebî Eserler: Vicki Baum Kimdir, Grand Oteli Nasıl Yazdı?”, *Vakit*, nr. 5669, 19 Birinciteşrin 1933.

Refik Ahmet, “Edebiyat: İlhami Bekir’in Yeni Bir Şiiri”, *Vakit*, nr. 5669, 19 Birinciteşrin 1933.

Refik Ahmet, “Şehir Tiyatrosunda: On Yılın Destanı”, *Vakit*, nr. 5683, 2 İkinciteşrin 1933.

Refik Ahmet, “Reşat Nuri Bey’in Eseri”, *Vakit*, nr. 5683, 2 İkinciteşrin 1933.

Selami İzzet, “Sohbetler: Servet-i Fünun Edebiyatı”, nr. 5683, 2 İkinciteşrin 1933.

Falih Rıfkı, “Güzel Sanatlar”, *Vakit*, nr. 5692, 11 İkinciteşrin 1933.

A. Sırrı, “Yeni Eserler: Gong Vurdu”, *Vakit*, nr. 5697, 16 İkinciteşrin 1933.

Refik Ahmet, “Tiyatro: Ben Jonson’un Eseri”, *Vakit*, nr. 5704, 23 İkinciteşrin 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Ahmet Mitat Ef.”, *Vakit*, nr. 5729, 18 Birincikânun 1933.

Sadri Etem, “İşaretler: Birkaç Mitat Efendimiz Olsa!”, *Vakit*, nr. 5733, 22 Birincikânun 1933.

İmzasız, “Şair Tevfik Fikret”, *Vakit*, nr. 5736, 25 Birincikânun 1933.

İmzasız, “Hâmit 83 Yaşında”, *Vakit*, nr. 5777, 6 Şubat 1934.

İmzasız, “Cenap Bey Dün Akşam Nezfi Dimagden Öldü”, nr. 5784, *Vakit*, nr. 13 Şubat 1934.

İmzasız, “Cenap Şahabettin Bey Dün Gömüldü”, *Vakit*, nr. 5786, 15 Şubat 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: San’atta Fakirlik ve Zenginlik”, *Vakit*, nr. 5793, 22 Şubat 1934.

Sadri Etem, “Ertuğrul Muhsin ve Bizim Sahne”, *Vakit*, nr. 5807, 8 Mart 1934.

N.N. [Nizamettin Nazif], “Filme Alınması Vesilesiyle: Madam Bovari Romanındaki Tipler, Hayalî Değil, Hakikîdir!”, *Vakit*, nr. 5814, 15 Mart 1934.

Velet Çelebi, “Edebiyat: Kıymetli Bir Âlim ve Eseri”, *Vakit*, nr. 5814, 15 Mart 1934.

Behçet Kemal, “Londra’dan Mektuplar: Akil ve Safahat”, *Vakit*, nr. 5820, 21 Mart 1934.

İbrahim Hoyi, “Con Dos Passos ve Üç Piyes”, *Vakit*, nr. 5937, 19 Temmuz 1934.

İmzasız, “Tiyatro: Tarihi Şehirlerde Açık Havada Verilen Temsiller”, *Vakit*, nr. 5951, 2 Ağustos 1934.

Selami İzzet, “Sohbetler: Eski Edebiyatta Kültür”, *Vakit*, 22 Ağustos 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: Dil Değişmesi ve Edebiyat Dili”, *Vakit*, nr. 5973, 24 Ağustos 1934.

İmzasız, “Muharrirler Kongresi’nde: Edebiyat ve İnkılâp”, *Vakit*, nr. 5980, 31 Ağustos 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: Saf Şiir”, *Kurun* [*Vakit*], nr. 5980, 31 Ağustos 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: Halk Edebiyatı ve Bir Aldanış”, *Vakit*, nr. 5987, 7 Eylül 1934.

İmzasız, “Bir İnkılâp Edebiyatı Nasıl Doğabilir?”, *Vakit*, nr. 5988, 8 Eylül 1934.

Selami İzzet, “Sohbetler: Eve Düşen Yıldırım”, *Vakit*, nr. 5590, 10 Eylül 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: Yeni San’atın Doğum Ağrıları”, *Vakit*, nr. 5992, 12 Eylül 1934.

Nahit Sırrı, “Mektuplar: Bir Cevap – Eve Düşen Yıldırım Etrafında”, *Vakit*, nr. 5993, 13 Eylül 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: Tenkidin Kıymeti San’atkârın Korkusu”, *Vakit*, nr. 5996, 16 Eylül 1934.

Selami İzzet, “Sohbetler: Eve Düşen Yıldırım!”, *Vakit*, nr. 5998, 18 Eylül 1934.

Selami İzzet, “Sohbetler: Adaptasyon”, *Vakit*, nr. 6000, 20 Eylül 1934.

Behçet Kemal, “Bir Düşünüş: Üstat Halit Ziya ve Eserleri”, *Vakit*, nr. 6021, 11 Birinciteşrin 1934.

A. İsmet [Ulukut], “Edebiyat: Aruz Türk Veznidir!”, *Vakit*, nr. 6028, 18 Birinciteşrin 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: Genç Sanatkârlara Dair”, *Vakit*, nr. 6030, 20 Birinciteşrin 1934.

Sadri Etem, “İşaretler: Üç Ziya Gökalp”, *Vakit*, nr. 6036, 26 Birinciteşrin 1934.

A. İsmet [Ulukut], “Edebiyat: Aruz Türk Veznidir”, *Vakit*, nr. 6042, 1 İkinciteşrin 1934.

A. İsmet [Ulukut], “Edebiyat: Aruz Türk Vezni”, *Vakit*, nr. 6056, 15 İkinciteşrin 1934.

A. İsmet [Ulukut], "Edebiyat: Aruz, Kısa ve Uzun Heceler Vezni Değildir!", *Vakit*, nr. 6063, 22 İkinciteşrin 1934.

İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruz Tek ve Bitişik Heceler Ölçüsüdür", *Vakit*, nr. 6070, 29 İkinciteşrin 1934.

İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruzda Niçin Uzatmalar Oluyor?", *Vakit*, nr. 6084, 13 Birincikânun 1934.

İsmet Ulukut, "Edebiyat: Aruzda Bölüm Sayıları Kuralı Nasıldır?", *Vakit*, nr. 6091, 20 Birincikânun 1934.

Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: 'Göksu' ve Kasrının Tarihi", *Kurun*, 13 İkincikânun 1935.

Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: Edebiyat Yaratan Ölüler", *Kurun [Vakit]*, nr. 6411, 14 İkincikânun 1935.

Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: Anadolu Hisarı Ne Vakıt Kuruldu?", *Kurun [Vakit]* nr. 6115, 15 İkincikânun 1935.

M. Kemal, "Tiyatro: Tiyatro Nedir, Aktör Kimdir?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6117, 17 İkincikânun 1935.

M. Kemal, "Tiyatro: Aktörlüğün Tatlı Acı Taraflar", *Kurun [Vakit]*, nr. 6124, 24 İkincikânun 1935.

Refik Ahmet Sevengil, "Tiyatro: Unutulan Adam", *Kurun [Vakit]*, nr. 6145, 14 Şubat 1935.

Sadri Ertem, "İmler: Edebiyat İçin Savaş", *Kurun [Vakit]*, nr. 6157, 26 Şubat 1935.

S. Gezgin, "Gezintiler: Zavallı Ömer Seyfettin İçin", nr. 6167, *Kurun [Vakit],* 8 Mart 1935.

B. K. Çağlar, "Edebiyat: Büyük Usta, Asıl Usta Nerdesin?", *Kurun [Vakit]*, nr. 6178, 22 Mart 1935.

Niyazi Ahmed Okan, "İstanbul Semtlerinin Tarihi: Sadabat ve Bülbülü Şair Nedim", *Kurun [Vakit]*, nr. 6178, 22 Mart 1935.

Sadri Ertem, “İmler: Makbet Tecrübesi ve Düşünceler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6286, 30 Mart 1935.

S. Gezgin, “Gezintiler: Zavallı Mezarsız Şinasi!”, *Kurun [Vakit],* nr. 6193, 6 Nisan 1935.

Sadri Ertem, “İşaretler: Donkişot ve Kahraman”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6214, 29 Nisan 1935.

S. Gezgin, “Gezintiler: Altın Gözlü Muallime-Zehirli Bir Kitap”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6222 7 Mayıs 1935.

Sadri Ertem, “İşaretler: Sistem Bekçisi: Münekkit”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6269, 23 Haziran 1935.

S. Gezgin, “Gezintiler: Tenkit Niçin Yoktur!” *Kurun [Vakit]*, nr. 6270, 24 Haziran 1935.

İmzasız, “Şiire Düşman! (Şair Yahya Kemal Neler Duyduğunu Anlatıyor), *Kurun [Vakit]*, nr. 6289, 13 Temmuz 1935.

Sadri Ertem, “Klâsik Şair (İşaretler)”, *Kurun [Vakit]*, nr.6306, 30 Temmuz 1935.

A. Sırrı Uzelli, “Eserler Arasında: Kadıköyü’nün Romanı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6320, 13 Ağustos 1935.

Refik Ahmet Sevengil, “Kitaplar: Çınar”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6343, 7 Eylül 1935.

İmzasız, “Bugünkü Edebiyatımız”, *Kurun [Vakit],* nr. 6360, 24 Eylül 1935.

Sadri Ertem, “Bizim Edebiyatın Çınarı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6368, 2 Birinciteşrin 1935.

İmzasız, “Bugünün Romancısı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6371, 5 Birinciteşrin 1935.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Çocuk Tiyatrosu ve Yanlış Bir Görüş”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6388, 22 Birinciteşrin 1935.

İmzasız, “Yeni Eserler: Kırık Kavaldan Sesler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6390, 24 Birinciteşrin 1935.

A. Sırrı Uzelli, “Kitaplar Arasında: Bay Virgül”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6392, 26 Birinciteşrin 1935.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Tohum”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6398, 1 İkinciteşrin 1935.

Cahit Sıtkı Tarancı, “Sanat: Necip Fazıl ve Piyesi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6401, 4 İkinciteşrin 1935.

Sadri Ertem, “İşaretler: Ahmed Oğlu Ahmed”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6404, 7 İkinciteşrin 1935.

Osman Cemal Kaygılı, “Görüşler: Necip Fazıl’ın Tohum’u Başka Bir Tohumdur”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6409, 12 İkinciteşrin 1935.

Hakkı Tarık Us, “Celâl Sahir’in Ölümü”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6415, 18 İkinciteşrin 1935.

İmzasız, “Celâl Sahir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6415, 18 İkinciteşrin 1935.

İmzasız, “Dün de Celâl Sahir’i Kaybettik”, *Kurun [Vakit],* nr. 6415, 18 İkinciteşrin 1935.

İmzasız, “Celal Sahir Er Ozanın Cenaze Töreni Dün Yapıldı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6416, 19 İkinciteşrin 1935.

S. Gezgin, “Gezintiler: Celâl Sahir İçin”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6417, 20 İkinciteşrin 1935.

A. Sırrı Uzelli, “Kitaplar Arasında: Gök Yüzü”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6429, 3 Birincikânun 1935.

S. Gezgin, “Gezintiler: Kırık Mı Bu Kaval?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6429, 3 Birincikânun 1935.

Sadri Ertem, “İşaretler: Tenkitte Haklı Çıkmak”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6432, 6 Birincikânun 1935.

S. Gezgin, “Gezintiler: Yeni Bir Eser ve Yepyeni Bir Kalem”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6434, 8 Birincikânun 1935.

Sadri Ertem, “İşaretler: Yahya Kemalin Keşfettiği Cihan”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6476, 21 İkincikânun 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Eserler Niçin Sürükleyici Değildir?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6480, 25 İkincikânun 1936.

İmzasız, “Tulûat İşe Yarar mı?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6483, 28 İkincikânun 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Niçin Okumazlar?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6489, 3 Şubat 1936.

Refik Ahmet Sevengil, “Arada Bir: Şu Antoloji Davası…”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6510, 24 Şubat 1936.

İmzasız, “Antoloji”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6512, 26 Şubat 1936.

İmzasız, “Antoloji: Meğer Hececilerden Sonra Kimse Yetişmemiş!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6512, 26 Şubat 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Fikir ve Fikirsizlik”, *Kurun [Vakit],* nr. 6515, 29 Şubat 1936.

S. Gezgin [Hakkı Süha Gezgin], “Gezintiler: Şiir ve Fikir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6518, 3 Mart 1936.

İmzasız, “Yeni Eserler: Onu Beklerken…”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6526, 14 Mart 1936.

A. İsmet Ulukut, “Güzel Sanatlar: Türk Edebiyatını Okutalım”, *Kurun [Vakit],* nr. 6533, 21 Mart 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Hececiler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6533, 21 Mart 1936.

İmzasız, “Behçet Kemal Söylüyor: Biz Varız!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6534, 22 Mart 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Hececiler Yok!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6536, 24 Mart 1936.

İmzasız, “Anketimiz Etrafında Gürültü Koptu”, *Kurun [Vakit]* nr. 6536, 24 Mart 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Yeni Nesil Vardır!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6537, 25 Mart 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Bizde Edebî Teşekküller”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6537, 25 Mart 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Ahmet Muhip Söylüyor”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6538, 26 Mart 1936.

S. Gezgin, “Gezintiler: İnkâr Basamak Değildir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6538, 26 Mart 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Eserleri Nerede?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6539, 27 Mart 1936.

İmzasız, “Sait Faik Cevap Veriyor”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6540, 28 Mart 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Kavganın Sebebi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6540, 28 Mart 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Dünyasız Edebiyat”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6540, 28 Mart 1936.

S. Gezgin, “Gezintiler: Birkaç Söz Daha”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6541, 29 Mart 1936.

İmzasız, “Cevdet Kudret Söylüyor: Onlarda Var Olan Basit Bir Santimantalizmdir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6542, 30 Mart 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Süslü Yazıhaneler, Elleri Şakaklarında Üstatlar…”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6544, 1 Nisan 1936.

S. Gezgin, “Gezintiler: Genç İçin Bir Emek”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6544, 1 Nisan 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Romantik Sayıklama!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6546, 3 Nisan 1936.

İmzasız, “Cahit Sıtkı’nın Fikirleri: Nâzım Hikmet Hatadan Hataya Düşüyor”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6547, 4 Nisan 1936.

M. Nurettin Artam, “M. Nurettin Artam Söylüyor: Saygı Eserleri!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6548, 5 Nisan 1936.

İmzasız, “Sadri Ertemin Fikirleri 1: Bir Gün Başlar Ayak Olacak!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6549, 6 Nisan 1936.

İmzasız, “Sadri Ertem’in Fikirleri 2: 1918’den Sonra Edebiyatımızda Yeni Ufuklar”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6550, 7 Nisan 1936.

İmzasız, “Ömer Bedrettin’in Fikirleri: Her Nesli Kendi Devrine Göre Düşünmek Lâzımdır!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6552, 9 Nisan 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Suat Derviş’i İnkâr Eden Suat Derviş”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6554, 11 Nisan 1936.

İmzasız, “Nizamettin Nazifin Sözleri: Benim İçimde Eski Bir Kalyoncu Yaşıyor”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6559, 16 Nisan 1936.

İmzasız, “Nizamettin Nazif’in Sözleri: Halit Fahri’yi Demin Sokakta Gördüm”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6560, 17 Nisan 1936.

İmzasız, “Nizamettin Nazif Söylüyor: Hüseyin Rahmi Büyük Bir İhtilâlcidir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6562, 19 Nisan 1936.

İmzasız, “Nizamettin Nazif’in Fikirleri: Ben Tarih Yazmıyorum Uyduruyorum Efendim”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6563, 20 Nisan 1936.

S. Gezgin, “Gezintiler: Semaver İçin”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6563, 20 Nisan 1936.

Asım Us, “Kültür Hayatımızdan Bir Işık”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6565, 22 Nisan 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Alâkasızlık”, *Kurun [Vakit],* nr. 6566, 23 Nisan 1936.

İmzasız, “Gençlerle Başbaşa: Maksat Cilt Dolusu Yazı Yazmak mı?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6570, 27 Nisan 1936.

Niyazi Ahmet, “Samipaşazade Sezai’yi Kaybettik”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6571, 28 Nisan 1936.

S. Gezgin, “Gezintiler: Ecel Yağmuru mu Var?”, *Kurun [Vakit],* nr. 6572, 29 Nisan 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Semaver’e Dair”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6579, 6 Mayıs 1936.

H. K. “Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Çemberleyn’in Hâtıraları ve 43 Şiir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6603, 30 Mayıs 1936.

İmzasız, “Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Ruhsatî”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6610, 6 Haziran 1936.

S. Gezgin, “Çıkan Kitaplara Bir Bakış: “Yaz Ortasında Bir Gecelik Rüya”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6610, 6 Haziran 1936.

Vahdet Gültekin, “Bugünkü Romancılar: Wirginia Woolf”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6617, 13 Haziran 1936.

K. H., “Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Yarasa”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6631, 27 Haziran 1936.

Sadri Ertem, “Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Kağnı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6631, 27 Haziran 1936.

S. Gezgin, “Mehmet Akif İçin”, *Kurun [Vakit],* nr. 6633, 29 Haziran 1936.

Enis Bülent, “Yeni Yabancı Eserlere Bakışlar: Hiddetler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6680, 15 Ağustos 1936.

V. G. [Vahdet Gültekin], “Hikâye Sanatı: Guy de Maupassant’ı Diğer Hikâyecilerden Ayıran Hususiyetler Nelerdir?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6715, 19 Eylül 1936.

İmzasız, “Geçmişi Anma: Nabi Zade Nâzım”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6722, 26 Eylül 1936.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Şehir Tiyatrosu’nda Makbet”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6729, 3 Birinciteşrin 1936.

Sadri Ertem, “Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Bir Roman Tecrübesi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6729, 3 Birinciteşrin 1936.

Sadri Ertem, “İşaretler: Tenkit ve Gönül Eğlendirme”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6746, 20 Birinciteşrin 1936.

İbrahim Hoyi, “Bir Bakımdan Bugünkü Şiir ve Bugünkü Şair”, *Kurun [Vakit],* nr. 6750, 24 Birinciteşrin 1936.

Agâh Sırrı Levend, “Eserler ve Hadiseler: Çıplaklar”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6764, 7 İkinciteşrin 1936.

Hakkı Süha Gezgin, “Roman Hakkında Birkaç Söz”, *Kurun [Vakit]*, nr.6764, 7 İkinciteşrin 1936.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Ayak Takımı Arasında”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6764, 7 İkinciteşrin 1936.

Hikmet Münir, “Görüşler: Gorki’nin Şehir Tiyatrosu’nda Oynanan Eseri”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6765, 8 İkinciteşrin 1936.

Hasan Kumçayı, “Günlerin Peşinden: Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6774, 17 İkinciteşrin 1936.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Sanat ve Kültür Sefaleti”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6785, 28 İkinciteşrin 1936.

Ahmet Muhip, “Kitapları Okurken: Bir Destan”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6787, 30 İkinciteşrin 1936.

Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar: Tenkit Yasağı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6790, 3 Birincikânun 1936.

İbrahim Hoyi, “Telif Hikâye Buhranı Var”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6792, 5 Birincikânun 1936.

Ahmet Muhip, “Kitapları Okurken: Düşkünler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6793, 6 Birincikânun 1936.

Baki Süha, “Ziya Osman’ın Şiirleri”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6802, 15 Birincikânun 1936.

Ahmet Muhip, “Kitapları Okurken: Geceler ve Gölgeler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6806, 21 Birincikânun 1936.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Tasvir ve Taklitte Evzâı Bedîa”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6808, 23 İlkkanun 1936.

İmzasız, “Mehmet Akif Öldü”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6813, 28 Birincikânun 1936.

Refik Ahmet Sevengil, “Edebiyat: Mehmet Akif’in Bana Görünen Portresi”, *Kurun [Vakit],* nr. 6814, 29 Birincikânun 1936.

Hakkı Süha Gezgin, “Mehmet Akif İçin”, *Kurun [Vakit],* nr. 6815, 30 Birincikânun 1936.

Sadri Ertem, “Mehmet Akif”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6815, 30 Birincikânun 1936.

Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar: Hayal Âleminde”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6816, 31 Birincikânun 1936.

Ahmet Muhip, “Kitapları Okurken: Kirazlı Pınar”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6819, 3 İkincikânun 1937.

Behçet Kemal Çağlar, “On Beş Günde Bir: Kim Ne Derse Desin Türk Edebiyatı Afyon Uykusundan Artık Uyanmıştır”, *Kurun [Vakit],* nr. 6820, 4 İkincikânun 1937.

Hakkı Süha Gezgin, “Edebiyat: Fuzuli Hakkında Değerli Bir Tetkik”, *Kurun [Vakit],* nr. 6821, 5 İkincikânun 1937.

Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar: İnsansız Edebiyat”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6823, 7 İkincikânun 1937.

Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar: Ukalalığımız”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6830, 14 İkincikânun 1937.

Sadri Ertem, “İşaretler: İnsansız Edebiyat”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6838, 22 İkincikânun 1937.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Yaban Ördeği”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6842, 26 İkincikânun 1937.

Sadri Ertem, “İşaretler: Gerçek İnkılâp: Sanata Varmak”, *Kurun [Vakit],* nr. 6841, 27 İkincikânun 1937.

Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar: Samimiyete Dair”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6842, 28 İkincikânun 1937.

Refik Ahmet Sevengil, “Yeni Eserler: Akar Su”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6869, 27 Şubat 1937.

Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar: Şiir ve Roman”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6874, 4 Mart 1937.

S. Gezgin, “Gezintiler: Ömer Seyfettin İçin”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6877, 7 Mart 1937.

Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar: Kaynakçılar”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6888, 18 Mart 1937.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Kral Lir Temsili ve Ertuğrul Muhsin’den Şikâyet”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6896, 26 Mart 1937.

Sadri Ertem, “İşaretler: Şiirde Aşk Niçin Gülünçtür?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6900, 30 Mart 1937.

İmzasız, “Büyük Bir Yas Günümüz: Abdülhak Hamiti Dün Gece Kaybettik”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6914, 13 Nisan 1937.

Hikmet Münir, “Ölümünden Önce, Ölümü ve Ölümünden Sonrası”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6915, 14 Nisan 1937.

İmzasız, “Abdülhak Hamit Tarhan”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6915, 14 Nisan 1937.

Refik Ahmet Sevengil, “Abdülhak Hâmit”, *Kurun [Vakit],* nr. 6915, 14 Nisan 1937.

İmzasız, “En Büyük Şaire Bizde Görülmemiş Muhteşem Bir Cenaze Alayı Yapıldı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6916, 15 Nisan 1937.

S. Gezgin, “Gezintiler: Hamitsiz Kaldık”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6916, 15 Nisan 1937.

Sadri Ertem, “İşaretler: Bir Tiyatro Hâdisesi”, *Kurun [Vakit]*, 6920, 19 Nisan 1937.

İmzasız, “Hamit’in Ölümü İngilterede Nasıl Karşılandı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6925, 24 Nisan 1937.

Hasan Kumçayı, “Günlerin Peşinden: Halid Ziyanın Ellinci Yılı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6933, 2 Mayıs 1937.

S. Gezgin, “Gezintiler: Sanatkârlara Saygı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6934, 3 Mayıs 1937.

Sadri Ertem, “Halit Ziyanın 55 Senesi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6936, 5 Mayıs 1937.

İmzasız, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Elli Beşinci San’at Yılı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6937, 6 Mayıs 1937.

Hakkı Süha Gezgin, “Ne Lüzumu Vardı!”, *Kurun [Vakit],* nr. 6938, 7 Mayıs 1937.

S. Gezgin, “Gezintiler: Hüseyin Rahmiye Jubile”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6944, 13 Mayıs 1937.

Hakkı Süha Gezgin, “Edebiyat: Açlık”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6947, 16 Mayıs 1937.

Sadri Ertem, “İşaretler: Halkın Sanatkârı Hüseyin Rahmi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6950, 19 Mayıs 1937.

Sabri Çağlayan, “Halit Ziya Uşaklıgil’le Mülâkat: Mai ve Siyah Niçin Yazıldı?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6955, 24 Mayıs 1937.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Aşağılık Korkusu”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6969, 7 Haziran 1937.

İmzasız, “Rusçadan Bir Tercüme: Dubrovski”, *Kurun [Vakit]*, nr. 6979, 17 Haziran 1937.

Hakkı Süha Gezgin, “Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Cengel Hikâyeleri”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7019, 27 Temmuz 1937.

Refik Ahmet Sevengil, “Yeni Kitaplar: Talkınla Salkım”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7077, 23 Eylül 1937.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Kuru Gürültü”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7089, 5 Birinciteşrin 1937.

Osman Cemal Kaygılı, “Mizahçı Osman Cemal’e Göre: Nasıl Yazı Okumak İstiyoruz?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7097, 13 Birinciteşrin 1937.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Millî Mücadele Devrinde Edebiyat Var mıydı?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7079, 13 Birinciteşrin 1937.

Sadri Ertem, “Halk Nasıl Yazı Okumak İster?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7102, 18 Birinciteşrin 1937.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Devrin İçsıkıntısı”, *Kurun [Vakit],* nr. 7130, 15 İkinciteşrin 1937.

Hakkı Süha Gezgin, “Edebiyat Devletçi Olabilir mi?”, *Kurun [Vakit],* nr. 7166, 23 Birincikânun 1937.

Nizamettin Nazif, “Nobel Mükâfatı Münasebetiyle: Telif Hakkı Tanımakta Tuttuğumuz Yanlış Yol”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7179, 5 İkincikânun 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Tam Tiyatro, Yarım Tiyatro”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7179, 5 İkincikânun 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Fikir Meseleleri: Parasız Tercüme Hakkı En Büyük Kazançlarımızdan Biridir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7183, 9 İkincikânun 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Romancı ve Âlim”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7186, 12 İkincikânun 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Bir Kitap ve Bazı Düşünceler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7189, 15 İkincikânun 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Fikir Bahisleri: Tercüme İşinde Bindiğimiz Dalı Kesiyoruz”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7192, 18 İkincikânun 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Edebiyatta Ölçü Meselesi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7202, 28 İkincikânun 1938.

İmzasız, “Tiyatro mu, Sinema mı?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7216, 11 Şubat 1938.

Refik Ahmet Sevengil, “Yeni Kitaplar: Şekspirden Hikâyeler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7217, 15 Şubat 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Fikir Meseleleri: Şinasiye Bir Mezar Yapalım”, *Kurun [Vakit],* nr. 7225, 23 Şubat 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Edebî Köşe: Tercüme Edebiyatımıza Kazandırılmış Bir Eser”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7228, 26 Şubat 1938.

Öğretmen Selçuk Milâr, “Bir Sanat Hâdisesi: Bir Adam Yaratmak”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7230, 28 Şubat 1938.

Rüştü Şardağ, “Edebî Tetkikler: Ahmet Rasim”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7233, 3 Mart 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Doryan Grey’in Portresi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7233, 3 Mart 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Ömer Seyfeddin’in Yeis Dönümü!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7236, 6 Mart 1938.

Hakkı Tarık Us, “Ömerin Doğduğu Yerde”, *Kurun [Vakit],* nr. 7236, 6 Mart 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Kaliteli Tercüme Devri ve Nurettin Artam”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7238, 8 Mart 1938.

Sadri Ertem, “Fikir Meseleleri: Amatörlere ve Gençlere Yapılan Telkinler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7245, 15 Mart 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Geçen Yıl Kaybettiğimiz Büyük Adam Hamitin İlk Yasdönümü”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7274, 13 Nisan 1938.

İbrahim Hoyi, “Edebiyat ve San’at: Telif Hikâyeciliğimiz”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7287, 26 Nisan 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Sanat ve Fikir Meseleleri: Sandalım Geliyor Varda!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7307, 16 Mayıs 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Sanat Meseleleri: Zola’nın Realizminden Yaratıcı Realizme”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7308, 17 Mayıs 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Gerçek Şiirler Okudum”, *Kurun [Vakit]* nr.7309, 18 Mayıs 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Sanat Meseleleri: Propaganda ve Sanat”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7313, 22 Mayıs 1938.

Sadri Ertem, “Fikir Mes’eleleri: Üç Devir, Üç Köy Görüşü”, *Kurun [Vakit],* nr. 7329, 7 Haziran 1938.

Asım Us, “Edebiyat ve Sanat: Mütareke Destanı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7330, 8 Haziran 1938.

Rüştü Şardağ, “Edebî Portreler: Samipaşazade Sezai”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7333, 11 Haziran 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Roman Tehlikeli Bir Devir Geçiriyor”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7337, 15 Haziran 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Eserler Arasında: Asrî Kerem”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7338, 16 Haziran 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Edebiyat: Destan Edebiyatı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7342. 20 Haziran 1938.

Rüştü Şardağ, “Edebî Meseleler: Ümanizme İhtiyaç”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7344, 22 Haziran 1938.

Sadri Ertem, “Edebiyat: Şiir ve Fikir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7361, 9 Temmuz 1938.

Sadri Ertem, “Realizm Sosyalin Bir Zaferi: Sürgün”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7364, 12 Temmuz 1938.

Rüştü Şardağ, “Edebî Portreler IV: Halit Ziya”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7375, 23 Temmuz 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Köyün Yolu”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7385, 2 Ağustos 1938.

Rüştü Şardağ, “Edebî Portreler: Mahmut Ekrem Recaizade”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7389, 6 Ağustos 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Yeni Kitaplar: Köyün Yolu”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7390, 7 Ağustos 1938.

Nizamettin Nazif, “Bana Göre: Bir Roman Dersi”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7392, 9 Ağustos 1938.

Baha Dürder, “Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meseleleri: Refik Ahmed ve Köyün Yolu”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7417, 3 Eylül 1938.

Lui Lonay, “Polis Romanı ve Realite (Nakleden: Muhsin Eke)”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7417, 3 Eylül 1938.

Baha Dürder, “Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meseleleri: Bizim Çehof’umuz”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7424, 10 Eylül 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Tercüme Ahlâkı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7428, 14 Eylül 1938.

Hakkı Süha, “Görüp Düşündüklerim: Salih Zeki Aktay’ın Şiirleri”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7430, 16 Eylül 1938.

Rüştü Şardağ, “Edebî Portreler: Nâmık Kemal”, *Kurun [Vakit],* nr. 7431, 17 Eylül 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Hayat mı Bu? Hakkında Ağabeyce Söylenişler”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Öz Tiyatro”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.

Sadri Ertem, “Rüzgâr”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7438, 24 Eylül 1938.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Yahya Kemal’e Dair”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7454, 10 Teşrinievvel 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Sanat Meseleleri: Şiir ve Mana”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7454, 10 Teşrinievvel 1938.

Refik Ahmet Seveingil, “Tiyatro: Yanşlıklar Komedyası”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7455, 11 Teşrinievvel 1938.

İmzasız, “Edebiyat Âleminde: İzzet Melih’in Yeni Kitabı”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7456, 12 Teşrinievvel 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Sanat Kıymeti”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7456, 12 Teşrinievvel 1938.

Niyazi Ahmet, “Tarihten Bir Yaprak: Eser ve Müessir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7457, 13 Teşrinievvel 1938.

İmzasız, “Serbest Nazım!”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7461, 17 Teşrinievvel 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve Sanat Meseleleri: Millî”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7463, 19 Teşrinievvel 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Şiir”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7468, 24 Teşrinievvel 1938.

İmzasız, “Namık Kemal Sağ Olsaydı, Cumhuriyetçi Olacaktı”, *Kurun [Vakit],* nr. 7473, 29 Teşrinievvel 1938.

Sadri Ertem, “Fikir ve San’at Meseleleri: Klâsizme Dönüş”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7477, 2 Teşrinisani 1938.

Sadri Ertem, “İşaretler: Edebiyatımızda Tercüme Devri”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7483, 8 Teşrinisani 1938.

Sadri Ertem, “Fikir Meseleleri: Türk Nasyonalizmi Niçin Romantik Değildir?”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7503, 30 Teşrinisani 1938.

Edmond Laoux, “Sanat ve Hakikat”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7506, 3 Birincikânun 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Namık Kemal”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7506, 3 Birincikânun 1938.

İ. A., “Edebiyat Aleminde: Deli Petro”, *Kurun [Vakit],* nr. 7511, 8 Birincikânun 1938.

Refik Ahmet Sevengil, “Tiyatro: Şehir Tiyatrosu’nda İki Piyes”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7518, 15 Birincikânun 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Zihnimin Takıldığı Bir Nokta: Aruz Canlanıyor mu?”, *Kurun [Vakit],* nr. 7520, 17 Birincikânun 1938.

Jules Bertant, “Halk Yeni Bir Tarz Roman Bekliyor”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7520, 17 Birincikânun 1938.

Hakkı Süha Gezgin, “Şair Akif İhtifali”, *Kurun [Vakit]*, nr. 7532, 29 Birincikânun 1938.

Yararlanılan Diğer Kaynaklar

Aybay, Hatice, *İkdam Gazetesinde Edebiyat Yazıları (1894-1928),* (Basılmamış Doktora Tezi), Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa, 2022.

Akbayar, Nuri, Orhan Koloğlu, *Gazeteci Bir Aile Mehmet Asım, Hakkı Tarık, Hasan Rasim Us'lar*, ÇGD Yayınları, Ankara, 1996.

Akı, Niyazi, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, Atatürk Üniveritesi Yayınları, Ankara, 1968.

_____, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu (İnsan-Eser-Fikir-Üslûp)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923),* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Aristoteles, *Poetika*, (Çev.İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

Bağcı, Müberra, "M. Şevki Yazman", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yazman-sevki, (20.12.2020).

Beyatlı, Yahya Kemal, "Memleketten Bahseden Edebiyat", *Kültür Haftası*, S. 1, s. 2, 7 İkincikânun 1936.

_____, "Memleketten Bahseden Edebiyat", *Kültür Hafası*, S. 2, s. 7, 14 İkincikânun 1936.

Beydilli, Kemal, "Matbaa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2003, https://islamansiklopedisi.org.tr/matbaa (12.11.2021).

Beyhan, Mehmet Ali, "Bir II. Abdülhamit Devri Aydını'nın Profili: Lastik Said Bey", *Osmanlı Araştırmaları XIII*, İstanbul, 1993.

Burhanettin Ali, "Ferah Tiyatrosunda Halkın Düşmanı", *İkdam*, nr. 10032, 7 Mayıs 1925.

Celal Nuri, "Edebiyatta, İrfanda Hangi İstikameti Tutacağız?", *İkdam*, nr. 11282, 20 Eylül 1928.

Ceylan, Ayhan, "Tanzimat Dönemi Osmanlı Basım ve Yayımında Hukukî Düzen (1839-1876)", *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, S. 1, Bahar, 2006.

Çetin, Attila, "Gövsa, İbrahim Alâeddin", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1996, https://islamansiklopedisi.org.tr/govsa-ibrahim-alaeddin (12.11.2022).

Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014.

Çıkla, Selçuk, "Tanzimat'tan Günümüze Gazete-Edebiyat İlişkisi", *Türkbilig*, 2019/18.

Durgun, H. Harika, *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.

Düzgün, Dilaver, *"Âşık Edebiyatı", Türk Halk Edebiyatı,* (Edt. M. Öcal Oğuz), Grafik Yayınları, Ankara, 2006.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

_____, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.

_____, "Tanzimat Sonrası Çeviriler", *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017.

Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004

_____, *Türk Şiiri Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

_____, *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019.

Eyice, Semavi, "GABRIEL, Albert-Louis", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1996, https://islamansiklopedisi.org.tr/gabriel-albert-louis (09.08.2022).

Freud, Sigmund, *Düşlerin Yorumu*, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996.

Gerçek, Selim Nüzhet, *Matbuat Tarihi*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 2019.

Göçkün, Önder, *Ziya Paşa*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İzmir, 1987.

Gökçek, Fazıl, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2021.

Güvenç, Ahmet Özgür, *"Bir Halk Hikâyesi Parodisi, Bağlamından Kopan Bir Kahraman: Asrî Kerem"*, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 66-Eylül 2019.

Hacıfettahoğlu, İsmail, "Gazete", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* Cilt: 3, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979.

Hat-Sür, "Sabah Gazeteleri Ne Diyorlar?: Edebiyat Dedikodusu", *Haber*, nr. 1513, 23 Mart 1936.

Hikmet Feridun, "Edebiyatımız Ne Halde?: Hüseyin Suat Bey Temaşadan Bahsediyor", *Akşam*, nr. 3787, 27 Nisan 1929

Huyugüzel, Ö. Faruk, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019.

Issı, Ahmet Cüneyt, "Fahri Celâl Göktulga", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/goktulga-fahri-celal , (19.12.2020).

İmzasız, "Büyük Edip Halit Ziya İçin Bir Anket", *Tan*, nr. 786, 6 Mayıs 1937.

İsmail Müştak, "Sefahet-i Edebiye Devri", *Tanin*, nr. 874, 18 Mart 1925.

Kaplan, Mehmet, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.

_____, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

_____, *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

Kaplan, Ramazan, *Klasikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)*, AKM Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998.

Karabulut, Mustafa, "İmge ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Su İmgesi", *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 1, Issue: 2, Autumn 2015.

Kaya, M. Cüneyt, "Erişirgil, Mehmet Emin", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2020, https://islamansiklopedisi.org.tr/erisirgil-mehmet-emin (16.05.2022).

Kayahan, Özgül, Metin, *Halit Fahri Ozansoy (Hayatı ve Eserleri)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.

Kefeli, Emel, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

_____, "Edebiyatın Gelişmesinde Tercümelerin Rolü: Tercüme Edebiyatı", *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi, İstanbul, 2000

Kırcı, Mustafa, *Ziya Osman Saba (Hayatı-Eserleri-Sanatı)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, 1991.

Kolcu, Hasan, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Umuttepe Yayınları, Kocaeli, 2013.

Koloğlu, Orhan, "Osmanlı Basını: İçeriği ve Rejimi", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 1, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.

_____, "Türkçe-Dışı Basın", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,* Cilt: 1, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.

_____, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, Pozitif Yayınları, İstanbul, 2020.

Kudret, Cevdet Kudret, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman*, Varlık Yayınları, İstanbul 1977.

Kurt, Kadir, "Bern Sözleşmesi ve Türkiye'nin Katılım Süreci", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, nr. 104, Güz 2021.

Mehmetoğlu, Filiz, "Fikret Adil", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fikret-adil (16.11.2020).

Mengi, Mine, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

Mollaer, Fırat, "Tunç, Mustafa Şekip", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2012, https://islamansiklopedisi.org.tr/tunc-mustafa-sekip (15.04.2022)

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul, 2007.

_____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Nazım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz 1-2", *Resimli Ay*, Haziran-Temmuz, 1929.

Nemutlu, Özlem, *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İzmir'de Tiyatro*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, Ağustos 2011.

Nurullah Ata, "Münakaşa: Şairlik ve Çapkınlık", *Son Posta*, nr 1141, 27 Eylül 1933.

Nutku, Özdemir, "Dârülbedayi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1993, https://islamansiklopedisi.org.tr/darulbedayi (04.08.2022).

Oçak, Zeliha, "CHP'nin Logosu Altı Ok'un Siyasal ve Kültürel Temsillerinin Kemalizm'in Kültür ve Ekonomik Politikalarının Demokratik Eleştirileri Bağlamında İncelenmesi", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019.

Okay, M. Orhan, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.

_____, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.

_____, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.

_____, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019.

Özbek, Seda, *Nesir Yazarı Olarak Cenap Şahabettin*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2016,

Özcan, Abdülkadir, "Ahmed Refik Altınay", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 1989, https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-refik-altinay (20.05.2022).

_____, "Patrona İsyanı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2007, https://islamansiklopedisi.org.tr/patrona-isyani (10.07.2022).

Özgül, Kayahan, M., "Asefal Bir Heykel İçin Requiem", *Eve Düşen Yıldırım*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Özkan, Ümmü Burçin, "Kültür Haftası Dergisi ve 1930'lu Yılların Kültür Politikası", *Avrasya Sosyal ve Ekonomik Araştırmaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 12, 2017.

Öztürk, S., Abdurrahman M. Hacıismailoğlu, "Us, Hakkı Tarık", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2012, https://islamansiklopedisi.org.tr/us-hakki-tarik (14.10.2020)

Sarı, Selim, *Gazeteci Us Ailesi ve Modernleşme*, (Basılmamış Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2019

Sevengil, Refik Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2015.

Shaw, Stanford J., Ezel Kural Shaw, *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye* (Çev. Mehmet Harmancı), Cilt: 2, E Yayınları, İstanbul, 2017.

Soydan, Serdar, "Nahid Sırrı Örik'in Eve Düşen Yıldırım'ı ve Akisleri", https://sanatkritik.com/eski/nahid-sirri-orikin-eve-dusen-yildirimi-ve-akisleri (28.07.2020)

_____, "Ahmet Sırrı Uzelli Soruyor: "Bugünkü Okuma Vaziyetimiz Nasıldır?", https://t24.com.tr/k24/yazi/ahmet-sirri-uzelli-soruyor-bugunku-okuma-vaziyetimiz-nasildir,3265 (24.06.2021)

Stevick, Philip, *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Şahin, Hafize, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Evlilik, Boşanma ve Aile Üzerine Bir Tiyatro Eseri: Kâbus", *Türk Dili*, TDK Yayınları, Ocak 2020.

Şapolyo, Enver Behnan, *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönü ile Basın*, Güven Matbaası, Ankara, 1971.

Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 2001.

Tağızade, Karaca Nesrin, *Celal Sahir Erozan*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992.

Taner, Haldun., M. And, Ö. Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1966.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul, 2006.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.

Tonga, Necati, "Hıfzı Tevfik Gönensay", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2018. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/gonensay-hifzi-tevfik (19.12.2020).

_____, "Hüseyin Rıfat Işıl", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/huseyin-rifat-isil (21.12.2020)

_____, "Nurettin Artam", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2018, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/artam-nurettin (19.12.2020)

Topuz, Hıfzı, *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.

Us, Asım, *Gördüklerim/Duyduklarım/Duygularım* (Haz. İsmail Dervişoğlu), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2012.

Uslucan, Fikret, "Dergâh Mecmuasında Bir İmlâ Tartışması", *Turkish Studies*, Volume 3/6, Fall 2008.

Uysal, Zeynep, *Us Kardeşler ve Vakit Gazetesi*, İstanbul Basın Kurumu Tesisi Yayınları, İstanbul, 1991.

Ülken, Hilmi Ziya, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016.

Varlık, Bülent, "Mütareke ve Milli Mücadele Basını", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.

Wellek, René, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Prof. Dr. Ö. Faruk Huyugüzel), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013.

Yakup Kadri, "Türk Bediinin Yeni Umdeleri", *İkdam*, nr. 8981, 18 Mart 1922.

Yalman, Ahmet Emin, *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim* (Haz. Erol Şadi Dinç) Cilt: 1, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., İst., 1997.

Yıldırım, Tahsin, *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, Selis Kitaplar Yayınları, İstanbul, 2006.

Yıldız, Sevinç, *Celal Sahir Erozan'ın Dergiciliği ve Kitap Dergileri I-VIII Üzerine Bir İnceleme*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, 2010.

Yücel Ömer Faruk, *Türk Matbuatında Vakit Gazetesi*, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, 2022.

Yüksel, Süheyla, "Yahya Kemal'in Şiirinde Bir Duygu İfadesi Olarak 'Yaz' ve 'Geçmiş Yaz' Üzerine", *TÜBAR-XXXI-*, Bahar, 2012.

https://en.wikipedia.org/wiki/Rudyard_Kipling (15.09.2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Lamb (15.09.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Onirism (24.09.1919)

https://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Ludwig (06.03.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Dumas (30.09.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/François-René_de_Chateaubriand (02.08.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Bojer (15.03.2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Théodule-Armand_Ribot (03.09.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Kalevala (03.09.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Dekobra (14.04.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Helen_Hunt_Jackson (09.05.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Bertaut (07.08.2022)

https://www.britannica.com/biography/Johann-Sigurjonsson (27.08.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Nordau (05.08.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Guyau (14.10.2021)

https://en.wikipedia.org/wiki/Vicki_Baum (26.04.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/James_Hanley_(novelist) (05.03.2022)