

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ 1980-1990

EMİNE NEŞE ALDEMİR

DOKTORA TEZİ

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÖKTAN
Ortak Tez Danışmanı : Prof. Dr. Abdullah UÇMAN

ARALIK - 2021

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ 1980-1990

DOKTORA TEZİ

Emine Neşe ALDEMİR

**Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı**

“Bu tez sınavı 29/12/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Mehmet TEKİN	Başarılı
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI	Başarılı
Prof. Dr. Ozan YILMAZ	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÖKTAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZDEMİR	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Emine Neşe ALDEMİR

29/12/2021

ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlarken ve dahi tanıştığımız günden beri her kahrımı çeken, başta Sema BAL, Hicran YÜCEL ve Bedriye Gülay AÇAR olmak üzere tüm dostlarıma, sevgili aileme ve eşim İsmail'e en kalbî duygularıyla teşekkür ederim.

Ayrıca süreç boyunca bana her türlü desteği tüm samimiyeti ve akademik tecrübesiyle veren danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Sayın Yavuz KÖKTAN'a şükranlarımı sunuyorum.

Birlikte çalıştığımız süre boyunca, kendisinden bir hoca ve insan olarak feyz aldığım, her zaman örnek alacağım, tüm zarafeti ve bilgeliğiyle yoluma ışık tutan muhterem hocam Prof. Dr. Abdullah UÇMAN'a olan sevgi ve hürmetimi ise kelimelerle ifade edebilmem mümkün değildir. Hayatım boyunca kendisine layık bir öğrenci olmak için elimden geleni yapacağımı belirtmekle yetiniyor, sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Emine Neşe ALDEMİR

29/12/2021

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ELEŞTİRİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ VE TARİHİ GÖRÜNÜMÜ	5
1.1. Eleştiri Kavramı.....	5
1.1.1. Eleştiri ve Bilim	10
1.1.2. Eleştiri ve Sanat	17
1.1.3. Eleştiri ve Toplum.....	18
1.1.4. Edebî Eleştiri.....	22
1.2. Eleştirinin Tarih İçindeki Gelişimi	29
1.3. Başlangıçtan 1980'e Kadar Türk Edebiyatında Eleştiri.....	42
2. BÖLÜM: 1980-1990 YILLARI ARASINDA SİYASİ VE TOPLUMSAL ORTAM İLE EDEBÎ ORTAM	58
2.1. Siyasi ve Toplumsal Ortam	58
2.2. Edebî Ortam	73
3. BÖLÜM: 1980-1990 DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ	80
3.1. Roman	80
3.1.1. Roman Yazarlarına Yönelik Eleştiriler.....	80
3.1.2. Roman Okuruna Yönelik Eleştiriler	83
3.1.3. Roman ve İdeoloji	84
3.1.4. Romanın Teknik Unsurlarına Dair Eleştiriler	91
3.1.4.1. Kurgu	91
3.1.4.2. Zaman ve Mekân.....	99
3.1.4.3. Kişiler.....	101
3.1.4.4. Anlatıcı.....	117
3.1.4.5. Konu/İçerik	117
3.1.4.6. Dil ve Üslup	128
3.2. Öykü	135
3.2.1. Öykü Yazarlarına Yönelik Eleştiriler	135
3.2.2. Öykünün Teknik Unsurlarına Dair Eleştiriler.....	139
3.2.2.1. Kurgu	139

3.2.2.2. Zaman ve Mekân.....	142
3.2.2.3. Konu/İçerik	143
3.2.2.4. Kişiler.....	147
3.2.2.5. Dil ve Anlatım.....	149
3.3. Şiir	153
3.3.1.Şairlere Yönelik Eleştiriler ve Kuşak Eleştirisi	153
3.3.2.Şiir ve İdeoloji.....	162
3.3.3.Biçim.....	164
3.3.4.İçerik	169
3.4. Deneme, Eleştiri, Anı, Gezi Yazısı, Otobiyografi, Köşe Yazısı, Fıkra, Biyografi ve Monografi Eleştirileri	179
3.4.1.Deneme Üzerine Eleştiriler	179
3.4.2.Eleştiri Üzerine Eleştiriler.....	182
3.4.2.1. Eleştirmen Eleştirisi	182
3.4.2.2. Eleştiri Türü ve Eleştirel Metinler Üzerine Eleştiriler	187
3.4.3.Anı, Günlük ve Gezi Yazısı Eleştirileri	196
3.4.4.Köşe Yazısı ve Fıkra Eleştirileri	197
3.4.5.Otobiyografi, Biyografi ve Monografi Eleştirileri.....	198
3.5. Edebiyat Kuramlarına ve Akımlarına Eleştiriler.....	199
3.5.1.Eleştiri Kuramlarına Eleştiriler	199
3.5.1.1. Modernist Eleştirel Yaklaşımlar Hakkındaki Eleştiriler.....	200
3.5.1.2. Maddecî (Gerçekçi) Eleştirel Yaklaşımlar Hakkındaki Eleştiriler .	208
3.5.2.Edebiyat Akımlarıyla İlgili Eleştiriler	212
3.5.2.1. Varoluşçuluk	212
3.5.2.2. Toplumculuk, Toplumcu Gerçekçilik	213
3.5.2.3. Gerçekçilik (Realizm)	216
3.6. Aydın Eleştirisi.....	218
3.7. Okuma Eylemi ve Okurun Niteliği Üzerine Eleştiriler	227
3.8. Çocuk Edebiyatı Üzerine Eleştiriler	233
3.9. Dil Üzerine Eleştiriler	233
3.10. Yazarların ve Şairlerin Dünya Görüşlerine, Sosyal ve İdeolojik Tutumlarına Getirilen Eleştiriler	238
3.11. Edebiyat Dergileri Üzerine Eleştiriler.....	245
3.12. Edebiyat ve Gelenek İlişkisi.....	250

3.13. Edebiyat Bilimine Dair Eleştiriler.....	262
3.14. Edebiyat Öğretimine Dair Eleştiriler	268
3.15. Çevirilere Getirilen Eleştiriler.....	270
3.16. Edebiyat Ödülleri ile İlgili Eleştiriler.....	272
3.17. Eleştiri Temelinde Oluşan Polemikler	274
3.18. Muhtelif Konulardaki Eleştiriler	276
3.18.1. Edebiyat ve Popüler Kültür İlişkisi	276
3.18.2. Sanatın Amacı.....	279
3.18.3. Anlam Meselesi	280
3.18.4. Cinsiyetin Üsluptaki Yansımasına Dair Eleştiriler.....	282
3.19. Eleştirmenlerin Bakış Açıları.....	283
SONUÇ	288
KAYNAKÇA.....	294
EK	302
ÖZGEÇMİŞ	318

ÖZET	
Başlık: Türk Edebiyatında Eleştiri 1980-1990	
Yazar: Emine Neşe ALDEMİR	
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÖKTAN	
Kabul Tarihi: 29/12/2021	Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 318 (tez)
<i>Türkiye’de Edebiyat Eleştirisi (1980-1990)</i> başlıklı bu tez, Türk edebiyatının 1980’li yıllarında kaleme alınan, kitaplaştırılmış eleştirel metinlerin niteliklerini, eleştirmenlerin tutumlarını, işledikleri konuları ve eleştirel yönelimlerini tahlil ederek dönemin bu bağlamdaki panoramasını ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmamız, edebî türü fark etmeksizin, içeriğinde eleştirel düşünceler bulunan, 1980’li yıllarda ilk baskısı yapılmış, tespit edebildiğimiz tüm kitapları kapsamaktadır. Bu kitapların kimilerinin, tezimizi sınırlamış olduğumuz zaman diliminden önce kaleme alınmış, eski tarihli metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulduğunu tespit ederek bunları, başka dönemlerin eleştirel bakış açılarını yansıtmaları sebebiyle, bilinçli olarak kapsam dışı bıraktık. Bu bağlamda hem 1980 öncesinde hem de 1980’li yıllarda yazılmış, tarihlerinin ayrı ayrı belirtildiği yazıları karışık olarak içeren kitapları, ilgili bölümleriyle kapsama dâhil ettik. Bununla beraber tezin sonundaki “EK”, kapsam dâhilindeki her kitabın birer kısa tanıtımını ve istisna tutulan eserlerin incelememize dâhil edilme sebeplerini içermektedir. Tezimiz üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde bir kavram olarak eleştiri, onun bilim, sanat ve toplumla ilişkisi ile edebî eleştiri bağlamlarında açıklanmış, tarih içindeki ve Türk edebiyatındaki değişimi ve gelişimi özetlenmiştir. İkinci bölümde, kapsam dâhilindeki metinleri, toplumsal, siyasi ve edebî anlamda daha anlamlı kılmak adına ilgili bilgiler verilmiş, gündemdeki konuları, eğilimleri, sorunları, benimsenen edebî nitelikleri gösteren genel bir resim çizilmeye çalışılmıştır. Asıl inceleme kısmını oluşturan üçüncü bölümde ise belirlenen kitaplardaki eleştirel düşünceler tespit edilmiş, içeriklerine göre tasnif edilmiş, sonuç bölümünde de bu inceleme neticesinde bahsi geçen dönemde yazarların eleştirel tutumları, yazarlara, şairlere ve edebî ürünlere yaklaşımları, yapılan eleştirilerin niteliği üzerinde yargılara varılmış, Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında eleştiri hakkında yapılan akademik araştırmalar içerisindeki on yıllık bir dönemin açığı kapatılmaya çalışılmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Eleştiri, Türk Edebiyatında Eleştiri, 1980-1990	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Criticism In Turkish Literature 1980-1990	
Author of Thesis: Emine Neşe ALDEMİR	
Supervisor: Assist. Prof. Yavuz KÖKTAN	
Accepted Date: 29/12/2021	Number of Pages: v (pre text) + 318 (main body)
This thesis, titled Literary Criticism in Turkey (1980-1990), aims to reveal the panorama of the period in this context by analysing the qualities of the critical texts of Turkish literature written and published as a book in 1980s thus approaches and arguments of the critics are going to be specified. Our study includes all the books that we detect and contain critical thoughts, regardless of the literary genre, which were first published in 1980s. We determined that some of these books were created by combining old dated texts that were written before the time period in which we limited our thesis, and we deliberately left them out of the scope as they reflect the critical perspectives of other periods. In this context, we have included the books containing both the old dated and 1980s dated articles. However we analysed only 1980s dated articles of them. In addition, the appendix at the end of the thesis includes a brief introduction of each of the books in the scope and the reasons for including the exceptions in our review. Our thesis consists of three parts. In the first chapter, criticism as a concept is explained in terms of its relationship with science, art and society in the context of literary criticism. Its change and development in history and Turkish literature are summarized. In the second part, relevant information has been given in order to make the texts within the scope more significative in social, political and literary sense. So the current issues, tendencies, problems and the literary qualities adopted are more defined in the grand scheme of things. In the third part, which constitutes the essential analysis part, the critical thoughts in the determined books were classified according to their content. In the conclusion part, arguments were made on the critical attitudes of the authors, their approaches to writers, poets and literary products. The qualities of the criticisms in 1980s are given as a result of this analysis. A decennium in academic research on criticism in literature has been analysed.	
Keywords: Criticism, Criticism in Turkish Literature, 1980-1990	

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu

Edebî eserlerin verildiği her dönemde ve toplumda, eleştirel yaklaşımlar da farklı isimlerle ve niteliklerle var olmuştur. Çok eski dönemlerde sözlü edebiyat eserlerine tutulan alkışlardan, 20. yüzyılın kuramsal ve bilimsel eleştiri sistemlerine kadar insanın edebî eser karşısındaki değerlendirme, iyi ve kötü bulduğu nitelikleri ortaya koyma, beğenisini ya da sıkıntısını ifade etme ihtiyacı, edebiyat eleştirisi kapsamında değerlendirilen ve bambaşka özellikler taşıyan eleştirel tutum ve davranışların varlığına işaret eder. Batılılaşma döneminde bilimsel eleştirel bakış açılarının hâkim olduğu numuneler tanınmaya başlanmış, eleştirinin ayrı bir edebî tür olarak benimsenmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda o dönemlerden günümüze sürekli gelişen ve çeşitlenen eleştirel yaklaşımlar çerçevesinde Türk edebiyatında eleştirinin nitelikleri de dönemlere göre değişiklikler göstermiştir. Bu çalışmanın konusu 1980'li yıllarda ilk baskısı yapılmış, içeriğinde eleştirel metinler olan ve tespit edilebilen tüm edebi türlerden kitaplardaki eleştiriler, eleştirmenler ve tüm bunların niteliklerinin saptanmasıdır.

Çalışmanın Önemi

Türk edebiyatında eleştiri konusunun pek çok farklı araştırmacı tarafından ele alındığı gözlemlenmektedir. Olcay Önertoy'un *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri* isimli çalışması, Mahmut Babacan'ın *Ara Nesil'de Tenkit* adlı doktora tezi, Bilge Ercilasun'un *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit* adlı kitabı, Tülin Oruç Arseven'in *Milli Edebiyat Döneminde Eleştiri* başlıklı yüksek lisans tezi, Hacer Gülşen'in *Milli Mücadele Döneminde Edebi Tenkit* başlıklı doktora tezi, Âlim Kahraman'ın *Mütareke ve Milli Mücadele (1918-1922) Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri* isimli doktora tezi, Hüseyin Özçelebi'nin *Cumhuriyet Dönemi'nde Edebi Eleştiri (1939-1950)* başlıklı yüksek lisans tezi, Betül Mutlu Özçelebi'nin *Cumhuriyet Dönemi'nde Edebi Eleştiri* başlıklı yüksek lisans tezi, Sema Çetin Baycanlar'ın *Türkiye'de 1951-1961 Yıllarında Edebî Eleştiri (Kültür, Sanat ve Edebî Eleştiri)* başlıklı doktora tezi ve son olarak Zafer Özdemir'in *Türkiye'de Edebiyat Eleştirisi (1960-1970)* şeklinde sınırlandırdığı doktora tezi ile âdeta Türk edebiyatında eleştiri türünün gelişim sürecinin bir panoramasının ortaya konması hedeflenmiş gibidir.

Bu çalışmaların Türk edebiyatında eleştiri konusunu genellikle dönemler esas alınarak işleyen kapsamlı incelemeler olduğu görülmektedir. Literatür taramamızda, bunların yanı sıra sınırları daha spesifik kıstaslarla çizilmiş çalışmalar da bulunduğu tespit edilmiştir. Nuri Aksu'nun hazırladığı *Adnan Benk ve Türkiye'de Modern Edebiyat Eleştirisi* başlıklı yüksek lisans tezi, Filiz Çeşit'in hazırladığı *Ağaç, Oluş, Şadırvan Dergilerindeki Edebî Tenkit Yazıları Üzerine Bir Araştırma* başlıklı yüksek lisans tezi, Murat Turan'ın hazırladığı *Evrimsel Edebiyat Eleştirisi Kuramsal Tartışmalar ve Uygulama Olanakları* başlıklı yüksek lisans tezi, Müge Canpolat'ın *Türkiye'de Deneme ve Eleştirinin Gelişiminde Orhan Burian'ın Yeri* başlıklı yüksek lisans tezi, Hülya Ünsal'ın *Anadolu Gazetesi'ndeki (1929-1954) Şiir Eleştirileri ve Teorileri ile İlgili Yazıların Üzerinde Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezi, İpek Şahbenderoğlu'nun hazırlamış olduğu *Halit Ziya Uşaklıgil'in Edebî Tenkitleri* başlıklı yüksek lisans tezi, Fatih Altuğ'un hazırlamış olduğu *Modernity and Subjectivity in The Literary Criticism of Namık Kemal* başlıklı doktora tezi, Ayhan Yaşar'ın *XX. yüzyılda Edebi Eleştiri: Son Devirlerde Dünyada Geliştirilen Edebi Tahlil Metotlarının Türk Şiir ve Romanına Uygulanışı* başlıklı yüksek lisans tezi, Ceylan Yenidoğan'ın hazırladığı *Selim İleri ve Edebî Tenkit* başlıklı yüksek lisans tezi, Selma Taş'ın hazırladığı *Bir Edebî Tür Olarak Eleştiri ve Yeni Türk Edebiyatındaki Yeri* başlıklı yüksek lisans tezi, Emine Nacak'ın hazırladığı *Suut Kemal Yetkin ve Edebî Tenkit* başlıklı yüksek lisans tezi, Nurcan Akay'ın hazırladığı *Türkiye'de Akademik Eleştiri: Mehmet Kaplan ve Berna Moran'ın Eleştiri Anlayışlarına Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım* başlıklı yüksek lisans tezi, Ömer Alanka'nın hazırlamış olduğu *Türkiye'de Ulusal Yazılı Basında Edebiyat Eleştirisi ve Kitap Ekleri Üzerine Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezi, Yeni Türk Edebiyatı alanında eleştiri konusunda yapılmış, tespit ettiğimiz akademik çalışmalardır.

Netice itibarıyla genel tabloya bakıldığında bu çalışma için belirlenen 1980-1990 yılları arası Türk edebiyatında eleştiri araştırılmaya muhtaç bir dönem olarak saptanmıştır.

Çalışmanın Amacı

Bu tezde eleştiri kavramı, bir edebî tür olarak eleştiri, eleştirel unsurlar içeren metinler, eleştirinin özellikleri ve eleştirmen tanımları üzerinden kapsamlı bir şekilde ortaya konmuş, Türkiye'de eleştirinin, inceleme konumuz olan 1980-1990 dönemine kadar

göstermiş olduğu gelişim grafiği de dikkate alınarak bahsi geçen periyottaki eleştiri anlayışı tespit edilmiş ve değerdendirilmiştir.

Bu çalışma yapılırken eleştirinin öznesinin, öznenin nesneye yaklaşımının, sosyopolitik ortamla eleştirinin niteliği arasındaki korelasyonun özelliklerini belirlemek, spesifik olarak belirlenen bu dönemin panoramik görüntüsünü ortaya çıkarmamıza yardımcı olmuştur. Bunu yapabilmek için de söz konusu dönemde basılmış olan, konuyla ilgili olabilecek tüm edebî türlerdeki kitaplar detaylı bir taramaya tâbi tutulmuştur.

Böylece ortaya çıkan tablo ile Türk edebiyatında eleştiri tarihinin başlangıçtan konu edilen döneme kadarki zamanda gerçekleşen değışimini görmek, 1980’li yıllarda Türkiye’deki edebiyat eleştirisinin genel görüntüsünü çizebilmek, gelişim ve farklılıkları oluşturan etkenleri anlamlandırmak, değerdendirebilmek ve bu yolla sonuca ulaşmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Tezin asıl bölümüne geçmeden önce eleştiri kavramının kavramsal çerçevesi çizilerek tarihî gelişimi ortaya konmuş, bu bağlamda eleştiri-bilim ilişkisi, eleştiri-toplum ilişkisi, eleştiri-sanat ilişkisi tespit edilmiş ve edebî eleştiri çeşitleri irdelenmiştir. Ardından Antik Yunan’dan itibaren eleştirinin çizgisel zaman içindeki gelişimi anlatılmıştır.

Daha sonra literatür taramasına geçilmiş, ortaya çıkan materyal süreli yayınlar ve bahsi geçen dönemde ilk baskısı yapılan kitaplar şeklinde iki kategoride ele alınmış, doktora tezi hacmini aşmamak adına kapsam yalnızca kitaplar ile sınırlandırılmıştır. 1980’li yıllarda ilk baskısı yapılan, konumuz ile ilgili olabilecek kitaplar edebî türleri fark etmeksizin okunup fişlenmiş, bu fişler yazıların içeriğinde işlenen temalara göre tasnif edilmiştir. On senelik bir periyot olarak sınırladığımız çalışmamız dâhilinde, yine bu süreçte basılmış fakat eski tarihli yazıların kitaplaştırılmasıyla oluşturulan eserler, dönemin fikrî ve eleştirel yönelimlerini belirleyebilmek amacıyla kapsam dışı bırakılmıştır. Bununla birlikte yazım tarihleri eski olup yazarları tarafından neredeyse tamamen değıştirilerek tekrar baskıya hazırlanan yazılardan oluşan kitaplarla, “EK”teki listede yer alan açıklamalarda belirtilen sebeplerle kimi kitapların istisna tutulduğunu belirtmek gerekir.

Belirtilen dönemdeki eleştirmenlerin eleştiri anlayışları, yaptıkları eleştirilerin nitelikleri, varsa teorik bakışları ile uygulamaları arasındaki farklar ya da paralellikler, ayrıca kullanılan yöntemler ve teoriler tespit edilmiş, böylelikle genel olarak bu dönemin eleştiri anlayışı hakkında bazı sonuçlara varılmaya çalışılmış ve bu sonuçların önceki dönemlerle ilişkisi gözden geçirilmiştir.



1. BÖLÜM: ELEŞTİRİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ VE TARİHİ GÖRÜNÜMÜ

1.1. Eleştiri Kavramı

Literatürde eleştirinin pek çok tanımı, konuyla ilgili sayısız yorum ve yaklaşım bulunmaktadır. Bununla birlikte şu ana kadar Türk dilinde eleştiriyi karşılamak için kullanılmış olan kelimeler için yapılan tanım ve açıklamalara bakıldığında bunlar arasındaki nüanslar net olarak görülebilmektedir.

"Sanat eserinin yanlışlarını veya üstün niteliklerini ayırt etme" olarak tanımlanabilecek "kritik" kelimesini karşılayan tenkit kelimesi, Tanzimat'tan sonra kullanılmaya başlanmıştır (Tural, 2006: 259). Tenkit kelimesi ise Fransızcadaki "critique" kelimesinin karşılığı olarak Servet-i Fünûn dönemi itibariyle kullanılmaya başlanmıştır (Uçman, 2011: 462). Türkiye'de modern anlamda eleştirinin müstakil bir tür olarak kabul edilmesi, hattâ "eleştiri" kelimesi ile tanımlanması ve günlük kullanıma bu şekilde girmesi ise Cumhuriyet dönemi sonrasında gerçekleşir.

Tenkit anlamında kullanılan Fransızca "critique", İngilizce "criticism", Almandada "kritik" olan ifadelerin çıkış noktası Yunancada "hüküm verme sanatı" anlamına gelen "kritike" kelimesidir (Ankay, 2012: 5). Kökü Yunancaya dayanan "critique" kelimesi "hüküm" manasındaki "krites" sözcüğünden gelir. Bu kelime de Yunancada ayırma, yargılama manalarına gelen "krinein" ve yine eski Yunan'da yargılayan kimse anlamına gelen "kritikos" kelimeleriyle ilişkilidir (Gülşen, 2004: 3). Milat'tan önce dördüncü yüzyılda Kos Adası'ndan İskenderiye'ye gelen Philitas'ın şair ve münekkit olarak bilindiği söylenir. Pergamon'da münekkitler okulu ve İskenderiye'deki gramerciler okulu tenkit ve gramer anlayışını kesin olarak ayırmış olsa da daha sonra "Hem tenkitçi hem de gramerci olunabilir mi?" problemi ile ilgili tartışmaların çıktığı görülmüştür (Gülşen, 2004: 3). "Criticus" kavramı, kelimelerin tefsirleriyle ilgili olması açısından "grammaticus"tan daha kapsamlıdır. Kelimenin karşıladığı anlam aralığı bu kapsam çerçevesinde şekillenmiştir. Rönesans döneminde tekrar asıl anlamına kavuşacağını belirtmekle birlikte, kelimenin Orta Çağ'da bir tıp terimi olarak kullanılmış olduğunu belirtmekte fayda vardır (Gülşen, 2004: 3). 17. yüzyıla kadar münekkit, filolog ve gramerci kelimeleri aşağı yukarı aynı anlamlarda kullanılmıştır. Bu dönemde kritik

kelimesinin klasik yazarların sözlü olarak tenkit edilmesini karşılayan bir kavramı karşıladığı söylenebilir (Gülşen, 2004: 4). Abdullah Uçman'a göre Tanzimatçılar kritik için çoğunlukla "ilm-i nakd" kelimesini kullanmışlar, günümüz eleştiri algısına daha yakın bir anlam için ise "muâhaze" ve "muhakeme" kelimelerini tercih etmişlerdir (Uçman, 2011: 462).

Türkçede zaman içinde eleştiri kavramını karşılamak için kullanılmış pek çok kelime olduğu görülür; Mübâhese, münakaşa, muâhaze, muhakeme, takrîz, nakd-intikad-tenakkud-tenkid gibi sözcüklerin karşıladıkları anlam aralıkları eleştiriye dair unsurlar içeriyor olsa da bugünkü anlamıyla eleştiri ile birebir örtüşmeyen kavramlardır ve kendi aralarında da ince ayrımlar bulunur.

Mübâhase dost meclislerinde yapılan, kimi zaman bahislere tutuşulan, zevkli ve eğlenceli tartışmalar olarak tanımlanabilir (Özgül, 2003:7). Münakaşa ise nakş kelimesiyle ilişkilidir. "Tartışma, atışma, çekişme" gibi anlamlara gelmektedir (Özgül, 2003: 7). Kayahan Özgül'e göre nakş kelimesinin malum anlamının yanı sıra hile anlamı da vardır ve bu nedenle münakaşa, kazanmak için her hilenin mübah sayılacağı bir savaş olarak görülebilir (Özgül, 2003:7). Böylece kelimenin Arap kültüründe sözlü bir kültür ürününü karşılamasına rağmen Türk kültüründe bir çeşit kalem savaşı anlamı taşıdığı söylenebilir.

Muâhaze, azarlama, çıkışma, darılma (Devellioğlu, 2013: 764), alay eder tarzda karşısındakini küçümseme manalarına gelir. Muâhazenin yenileşme dönemi edebiyatında metnin kendisinden ziyade yazarını hedef alan (Özgül, 2003: 7), eserin olumlu ve olumsuz niteliklerini değerlendirmekten çok keyfi ve amacından sapan tezyîf edici üslubu (Özgül, 2003:8) ile noksanlıklarına çoğunlukla sert bir dille vurgu yapan bu metinler edebî metinler hakkında etraflıca değerlendirme yapmak ve kimi sonuçlara ulaşmak yerine çoğunlukla tartışmalara, kavgalara yol açmıştır.

Muhakeme kelimesinin dava için iki tarafın mahkemeye başvurusu, iki tarafı dinleyip hüküm verme, bir hüküm çıkarmak için zihinde inceleme, yargılama anlamları vardır. (Devellioğlu, 2013: 775). Bu anlamlardan "muhakeme"de bir başka unsurla mukayesenin söz konusu olduğuna varılabilir.

Takrîz, "bir müellifin eserine genellikle müellifin ricası üzerine dönemin önde gelen âlim ve ediplerinin yazdığı övücü takdim yazısı" olarak tanımlanabilir (Uzun ve Arslan, 2010). Üstatlar, genellikle acemi yazar ve şairlerin ilk eserleri hakkında sitayişli yazılar kaleme

alırlar. Muâhazenin zıddı olarak tanımlanabilecek bu yazılar (Özgül, 2003: 7), genç yazarları teşvik etmek ve tanınmalarını sağlamak için yazılır. Bu nedenle bunlar, değerlendirmeleri yapan kalem ehlinin mübalağa edip etmediği konusunda şüphe uyandırabilecek, pozitif özellikleri öne çıkaran yazılar olarak nitelenebilir.

Turan Karataş, çeşitli kaynaklarda takrîz türüne dair negatif bir bakış açısının varlığından söz edilebileceğini belirtir. Bahsi geçen tutumlarda, bir çeşit alaycılık, küçümseme, hafife alma gibi yaklaşımlar sezilmektedir (Karataş, 2002: 48). Bu olumsuz bakış açısının takrîz yazarları tarafından, konu edilen eserlerin tam anlamıyla okunmadan kaleme alınmasıyla ve de kimi zaman takrîzlerin eserin kendisinden dahi uzun olmasıyla ilişkili görünmektedir (Karataş, 2002: 47).

Takrîzler, genellikle bir eserdeki mukaddimeden ve eserin aslından önce yer alır. Bununla beraber nadiren metin sonuna eklendiği de gözlemlenmiştir. Takrîz, eğer manzum ve kısa ise tamamı eserin kapağında da yer alabilir. Bir eser için birden çok takrîz yazılabilir. Takrîzler, yalnızca sahici beğeniler üzerine yazılmamış, yazar ve şairlerin arasındaki meslek, tarikat, hemşerilik, dünya görüşü gibi konularda yakınlık ta da ortaklıklar da takrîz yazmak için vesile olmuştur (Karataş, 2002: 55).

Edebiyat geleneğinde değişimler meydana geldikçe, roman gibi yeni türler söz konusu olmaya başladıkça yazılan takrîz sayısı da gitgide azalmış, tiyatro eserleri için takrîz yazılmamıştır (Karataş, 2002: 56-57).

Edebî eleştiri manasına gelen en-nakd ifadesi on üçüncü yüzyılda terim anlamıyla ortaya çıkmış ve eleştirmen anlamında "nâkıd" kelimesi ilk defa Mufaddal ed-Dabbî tarafından kullanılmıştır (Er, 2011: 459). İlm-i nakd ise Tahirü'l Mevlevî'nin tanımına göre nazmın kusurlarını bildiren ilmin adıdır (Uçman, 2011: 464). Nakd, Türk edebiyatında ilk olarak Şemsettin Sami tarafından "kritik" kelimesini ikame etmesi için kullanılmıştır ve aslen altının ayarını/değerini belirleme işlemi için Arapçada kullanılan kelimedir. Nakkâd da düşük akçeyi halis olandan ayırır ve halis madene "doğru ve yanlışsızdır" manasındaki "sahh" damgasını basar (Özgül, 2003: 8). Nakd kelimesinin "kritik"i karşılamak için seçilmesindeki mantık da bu şekildedir. Muallim Naci'ye göre "nakdin sahib-i tâb-ı ve kat ile nakkat (sarraf pek parlak tabıyla), halis akçeyi mağşuş akçe arasında nasıl ayırırsa, şi'r-i bâıybı şiir-i ma'yub miyânında öyle tefrik eder." Yani ilm-i nakdle uğraşan kişi bir sarrafın değerli taşı ayırt edişi gibi iyi metni kötüsünden ayırt eden kişidir (Ercilasun,

2009: 11). Münekkid de tıpkı nakkâd gibi halis edebiyatı takdir eder, düşük akçenin değerini de belirtir.

Türkçede eleştiriye karşılamak için eleştiri haricinde belki de en çok kullanılan diğer kelime olan tenkit kelimesi ise "sözlükte “çalı, çırpı vb. şeylerle toprağı eşeyip iz bırakmak; zihnini bir noktada yoğunlaştırmak” anlamındaki nekt kökünden türemiş, “zekâ eseri nükteli söz söylemek”” manalarında kullanılmıştır (Kaçar, 2011: 465). Bu kelime esasında Arapçada yoktur. Türk edebiyatçıları tarafından kritik kavramını karşılaması amacıyla Arapça kaideler esas alınarak; nakd kökünün tef'il vezninde çekilmesiyle suni olarak türetilmiştir. Kaçar'a göre, kelimenin etimolojisindeki "eşeyip iz bırakmak" anlamı, tenkiti yapan kişinin, telaffuz ettiği incelikler yoluyla tenkiti yapılan kişi üzerinde birtakım izler bırakmasından gelmektedir (Kaçar, 2011: 465). Kelimenin "aynı kapsamda yer alan nesnelerden belli bir amaçla ve özellikle birini nükte gereği zikretmek anlamındaki edebiyat terimi" tanımını karşıladığını da söylemek mümkündür (Kaçar, 2011: 465).

Eleştiri, en genel anlamıyla varlıklardaki iyi-kötü, doğru-yanlış ikiliklerinin ortaya konması, tespitlerin değerlendirilmesi, bu yolla inceleme nesnesi hakkında bir neticeye varılması demektir. Ayrıca eleştirmek yani "to criticise" "etimolojik olarak 'çözümleme' (analiz) ve “yargılama” anlamına gelir (Boynukara, 1997: 64). "Bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi" olarak tanımlanan (Türk Dil Kurumu, 2018), edebiyat bilminde ve sanatında, üzerinde çok tartışılmış ve sadece "eleştiri" sözcüğüyle karşılanmamış eleştirinin gündelik dilde oluşturduğu ilk algı, "olumsuz yorum" olmakla birlikte, aslında insan bilincinin refleksel sorgulama ve değerlendirme davranışının tabii bir sonucudur ve bu yönelimin düşünce dünyasında da kendini göstermesi doğaldır. Seçimin bir çeşit eleme olduğu göz önüne alındığında, yapılan seçimlerin tutarlı-mantıklı açıklaması yapılabiliyorsa bunu eleştiri olarak tanımlamak mümkündür (Özgül, 2003: 9). Eleştiri için çeşitli dönemlerde kimi araştırmacılar "edebiyat ve sanat eserlerinin incelenerek, onları açıklamak ve bu açıklama sonunda gerekli sebeplerle bir hüküm vermek" (Özön, 1954: 267), "sanat eserlerini yargılamak, değerlendirmek ve iyiyi kötüden ayırmak" (Fuat, 1952: 3) gibi tanımlar yapmışlardır. Basitçe “etimolojik (to criticise) olarak “çözümleme” ve “yargılama” olarak tanımlanmıştır (Boynukara, 1997: 64). Ayrıca iyi ve kötü özelliklerle beraber olması gerekenleri belirtmek gibi bir anlam barındırdığını da eklemek gerekir.

Metin Kayahan Özgül'e göre eleştiri "doğru kökten türetilmiş yanlış bir kelime"dir (Özgül, 2003: 9). Elemek fiilinden köküne işteşlik ekinin eklenmesiyle edimin bir başka kişiyle ortaklaşa yapması anlamı ortaya çıkar ki kastedilenin bu olmadığı açıktır (Özgül, 2003: 9). Bunun da ardından ettirgenlik anlamı veren -tir eki eklenmiş ve tenkit işinin başka birilerine yaptırıldığı anlamına çıkması gereken bir kelime olan eleştirmek fiili türetilmiştir (Özgül, 2003: 9). Ancak bu semantik problem Türkçede eleştiri kelimesinin benimsenmiş ve aktif olarak kullanımda olduğu gerçeğini değiştirmez.

Eleştiri olayının temelinde yatan seçme eyleminin sanatın niteliğini ortaya koymak, hattâ zaman içindeki durumunu yönlendirmek için taşıdığı önem düşündürücüdür. Eleştiri, seçilen olumlu niteliği ve belirlenen olumsuz niteliği imleyerek bir idealler dünyası oluşturur. Elbette böyle bir eylemi herhangi gözün veya idrakin gerçekleştiremeyeceği ortadadır. Eleştirinin temelinde felsefi bir faaliyet yatmalıdır; bu nedenle eleştiri, çoğunlukla karıştırıldığı edebiyat tarihçiliğinden veya eleştiri kuramlarından bağımsız olarak görülmesi gereken bir edim olmalıdır (Boynukara, 1997: 64). Bu felsefi edimi gerçekleştirecek seçici göz "dâhili bulunduğu medeniyet dairesinde yoğurulup biçimlendirilmiş bir bedî zevkin amprik birikimlerini felsefi zeminde ifade etmeyi yeğler ve kapsamlı sonuçlar, çıkarımlar geliştirirse "esthete", bu estetik birikime dayanarak seçimler yapmayı sürdürürse "critic" nâmını alır." (Özgül, 2003: 10)

Bir başka tanıma göre edebiyat eleştirisi edebiyat olarak tanımlanabilecek yeterlilikte olan her nesne hakkında yapılan, her türlü konuşmalar (Eagleton, 2011: 204), aynı kuramcının başka bir izahına göre kendini bir nesneyle sınırlandırması gerekmeyişi halde yine de kendine özel bir nesneyi, yani, uygulanabileceği her şeyden çok daha fazla şey vaat eden edebiyatı seçen bir dizi söylemsel tekniktir (Eagleton, 2011: 208-209).

Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü* isimli çalışmasının eleştiri maddesinde eleştiriye "edebiyat eserlerini niteleme, bir sınıfa dâhil etme, unsurlarını bulma, yorumlama ve değerlendirme (yargılama) yolunda yapılan bütün incelemeler" olarak tanımlar. Bununla beraber eleştiri için, Huyugüzel'in eleştirmenin amacına dair ortaya koyduğu maddelerden dolayı olarak, "okurlar için eseri ve onların dayandığı esasları açıklamak, bir güzel sanat olarak edebiyatın ve edebî eserlerin değerini kabul ettirmek, yazar ve şairleri yönlendirecek birtakım kurallar ortaya koymak, okurun edebî eseri layıkıyla anlayarak değerlendirmesini sağlamak, sanat eserlerini ortaya konmuş olan

ölçütlere göre değerlendirmek ve iyi olduğu kabul edilen sanat eserlerini tanımlayan ilkeleri tespit etmek amacıyla yazılan eser” gibi daha detaylı bir tanıma ulaşmak da mümkündür (Huyugüzel, 2018: 149).

Akatlı’ya göre eleştiri “dar çevrelerden, fildişi kulelerden çıkma, ses yükseltme sorumluluğudur.” “Sanatın hakikisini kalpından ayırt etme ve ettirme, gerçek ve ciddi sanata kan vererek onu canlı tutma, hayata katma” yükümlülüğüdür (Akatlı, 2009: 261). Özellikle modern zamanlarda farklı metinlere farklı eleştiri yöntemleri uygulandığını söyleyen Fethi Naci, eleştirinin tek bir tanımının olamayacağını ifade eder (Naci, 2009: 263). Memet Fuat’a göre ise eleştiri “konusu sanat olan bir sanat”tır (Fuat, 2009: 209). Cemal Süreya ise eleştiriyi “edebiyatı zenginleştiren bir uğraş alanı” olarak tanımlamış fakat hiçbir eleştirinin kendi şiiri üzerinde etkili olmadığını da eklemiştir (Süreya, 2015: 49).

Görüldüğü gibi eleştiri kavramının geniş bir anlam alanı ile yoruma açık sınırlarının olması, eleştirel yaklaşımların çeşitlenmesine, eleştirinin insana dair pek çok olgu ve kavramla yakın ilgiler içinde olmasını açıklar niteliktedir.

1.1.1. Eleştiri ve Bilim

Bilim geliştikçe insanlığın varlık, dünya ve evren algısının, ayrıca bunları değerlendirme biçimlerinin değiştiği, bu değişikliklerin dolaylı olarak yaşama ve oradan da edebiyat da dâhil olmak üzere, insana dair her alana yansıdığı görülmektedir.

Rönesans’tan, Reform’dan, dogmaların yerini Newton’ın, Copernik’in, Rousseau’nun, Galileo’nun düşünce ve keşiflerinin almaya başladığı Aydınlanma Dönemi’nden, yirminci yüzyılda Einstein’ın atomun parçalanabileceğini kuramsal olarak ortaya atışına ve daha sonra bunun pratikte doğrulanmasına, yine Einstein’ın insanoğlunu duyuları hakkında şüpheyi düşüren ve zaman algısını değiştiren Görelilik Kuramı’nı ileri sürüşünden, günümüz internet çağında gerçekleşmekte olanlara kadar bilimde yaşanan her gelişme insan yaşamına temas etmiştir. Bundan sonra yaşanacaklar da etmek zorundadır. İnsan yaşamı değiştikçe bakış açıları da değişecek, edebî eser üretiminin özgün ve çağın ruhuna paralel giden yöntemleri, onu değerlendirmenin de yeni ölçütleri ortaya çıkacaktır.

Bu bağlamda eleştirinin, onun özelliklerinin ve yöntemlerinin ne olduğu çokça tartışılmıştır. Tartışmalar genellikle "Eleştiri bir bilim midir, bir edebî tür müdür, yoksa edebî değerinden ziyade fikrî değeri öne çıkan serbest metinler midir?" soruları ekseninde gerçekleşmiştir. Ortaya çıkan görüşler edebiyat eleştirisinin amacıyla ilgili yeni düşünceleri de beraberinde getirir.

Eleştiri için edebiyat bağlamında detaylı bir tanımlama yapılmak istenirse, pek çok alternatif ortaya konulabileceğine değinilmişti. Amacı edebiyat eserlerini değerlendirmek, tasnif, tetkik ve izah etmek, bunu yaparken de tanıtmak olan metinlerin genel adı, (Karataş, 2004: 139) değerini belirleyebilmek amacıyla sanatların veya edebiyat ürünlerinin analiz ve tetkikini konu alan bilim dalı şeklinde veya fikir ve edebiyat ürünlerinin öz, yapı, pozitif ve negatif yönlerini belirleyen, bunların dışında kişilerin yönelim ve bakış açılarını inceleyerek neticelere varan gazete ve dergi yazıları (Kaçar, 2011: 465) gibi tanımlarda bir bilim olarak eleştirinin nasıl işlediğine dair ana hususlara rastlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında eleştirinin asıl hedefinin kategorizasyona, tahlile ve takdire başvurarak ortaya ölçüt ve yargılar koymak, böylece edebî eserler üreten kişilerin daha nitelikli eserler vermelerini sağlamak olduğu düşünülebilir.

Bilim üretmek için ise "bilgiye" ihtiyaç vardır. Her tekil veri bir bilgi niteliği taşımaz. Bilgi üretmek için verilerin bir dizi "insanî süreç"ten geçirilmesi gerekmektedir. (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 8). Basitçe "akıl ve deney yoluyla elde edilmiş olan açık, sistemli, tutarlı ve kalıcı bilgi bütünü", "gerçeğe ulaşma, doğruyu bulma faaliyeti" (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 8) olarak tanımlanabilecek bilim için ise kati, değişmez bir tanım, tasvir yapmak veya onun denklemini ortaya koymak mümkün değildir. Uygarlıkla ilgili her türlü gelişme onun her gün değişen, artan, genişleyen bir faaliyetler bütünü, canlı bir organizma olmasına, inceleme alanlarının da aynı şekilde değişmesine ve genişlemesine sebep olur.

Sosyal bilimler ise toplumların kısmen millî özellikler gösteren muhasebeleri neticesinde gelişir, kendi şartları içinde kavram, terim ve metotlar üretir. Bunların içinde edebiyat bilimi "bir değerler ve normlar hiyerarşisi kuran, fikrî, ilmî, edebî değerler ve normlarla ilgili sıralamasını ve kabullerini yansıtan birer hitap" (Manon Maren-Grisebach, 1995: V) olarak tanımlanabilecek metinleri tahlil yoluyla, insanın kendisini, insan ilişkilerini,

toplumları, Tanrı'yı algılama biçimlerini, nasıl ve ne ölçüde başarılı ortaya koyduğunu irdeler.

Modern bilimin doğuşu ve gelişimi insanın kendine ve kendisi dışında kalana yani evrene bakışının değişikliklere uğraması ile olmuştur. Bakış açısındaki bu değişikliği sadece Batı medeniyetine ya da Doğu medeniyetine mâl etmek mümkün değildir. Tüm medeniyetlerin bu ilerlemede payı olduğu göz ardı edilemez (Türkdoğan-Gökçe, 55).

Bu noktada “aklî bilgidен daha üstün bilgi”yi kabul edilemez bulan ve pratik amaca hizmet etmeyi esas edinen yaklaşımın bilimin bugün geldiği noktada kayda değer önem taşıdığını söylemek gerekir.

Demokrit, Descartes ve Newton’dan beri süren çözümleme yönteminde bütünü parçalara ayırmak ve bu parçalar üzerinden onu açıklamak amaç edinilmiştir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 57). Ancak kuantum teorisi ile küçük parçalara gitmenin belirsizliği arttırdığı fark edilir ve binlerce yıldır Batılı bilim ve düşünce dünyasının benimsemiş olduğu çözümleme yaklaşımına duyulan güven sarsılır. Ortaya çıkan yeni bakış açısı tek tek parçaların özelliklerinin, onların sistem içindeki hareketleri ile anlaşılabilceğini işaret etmiştir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 57).

Ortaçağ boyunca Batı uygarlığıyla özdeşleşen Hıristiyanlıktaki ilk tökezleme belirtileri 14. yüzyılın başından itibaren yani Orta Çağ’ın sonuna doğru görülmüştür. Dogmatik düşüncenin çöküşünü hızlandırmaları açısından büyük önem taşıyan Rönesans ve Reform aslında süregelen bir sürecin neticesidir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 59). Bu şekilde Kilise'nin müsaade ettiği dünya görüşü çerçevesinde devam eden Orta Çağ’ın geleneksel bilimleri son birkaç eser vermiş ve kısa zamanda bunlar ortadan kalkmıştır.

Bu dönemden itibaren eski yaklaşımların yerini ince bir detaycılıkla kendini gösteren deneysel ve analitik inceleme alır. “Bütün geleneksel uygarlıkların temelinde yatan entelektüel sezgi ve katıksız metafizik öğreti yerini tüm değer yargılarından arınmış, bilim için bilimi öngören bir bilimcilik anlayışına terk etmiştir.” (Türkdoğan-Gökçe, 2012, 59)

Diğer medeniyetler de bilimsel bilgi üretmiş, bilim ve teknolojinin bugün bulunduğu noktaya gelmesinde kayda değer pay sahibi olmuştur. Ancak çıkış noktalarının ve bakış açılarının farklılıklar gösterdiği gözlemlenir. Örneğin “doğa bilimlerini insan anlayışının tek aracı olarak görmeyen ve temel bilimin tarih olduğu” (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 63)

Çin bilimsel anlayışla bilgi üretmiş fakat ürettiği bilgi pratik hayatta somut ekonomik neticelere varmadığı için üretim toplumunda modern bilimsel yaklaşımların kaynağının Batı olduğu kabul edilmiştir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 62).

Bilimsel olanın niteliğini anlayabilmek için tarihte bakış açılarının değiştiği kırılma süreçlerini daha iyi tanımak ve değerlendirmek gerekir. Düşünce çağının ilk habercisi olan, Orta Çağ ile Yeni Çağ arasında bir geçiş dönemi olarak tanımlanabilecek Rönesans, ilmî manada bir gelişme ve ilerleme süreci olmaktan ziyade eldeki bilgiyi fark etme, ele alma ve sindirme çabası olarak kabul edilmelidir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 79). 15. ve 16. yüzyıllarda yaşanan bu idrak süreci kimi araştırmacılarca, dil ve edebiyatın hâkim olduğu ilk safha, Reform hareketlerinin gündeme geldiği, bir anlamda ilahiyat safhası olarak nitelendirilebilecek ikinci safha, tabii bilimlerin Kepler ve Galileo ile tepe noktasına çıktığı üçüncü safha ve Rene Descartes'ın düşünce sistemi ile başlayan ve yeni felsefe dönemi olarak adlandırılabilir dördüncü safha şeklinde tasnif edilmiştir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 79).

Orta Çağ ilahiyat üzerinde durmuş, bu dönemin büyük düşünürleri Augustinus, Anselmus, Thomas gibi dinî önderler olmuştur (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 81). Rönesansın görünümü ise tamamen farklıdır. Yazarlar, düşünürler, öğretim üyeleri bu yeni bakış açısına sahip dünyanın fikrine itibar edilen isimleridir. Bu durum göstermektedir ki Rönesans ile dinî bir çağdan seküler bir döneme geçiş yapılmış, bilim de değerler de sekülerize edilmiştir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 81).

1521 yılında Martin Luther'in Kilise'ye başkaldırışı ve o günden sonra yalnızca kutsal kitabın ortaya koyduğu hükümlerin geçerli olacağını ilan etmesiyle, insanın düşünce dünyasının kısıtlanmasına ve vicdanının kontrol altında tutulmaya çalışılmasına tepki konmuş olur. Beşerî özellikleri hiçe sayan ve insanı mekanik bir varlık gibi kontrol altında tutmak isteyen Kilise despotizmine karşı çıkışla birlikte Tanrı ve kul arasındaki üçüncü kişiler kalkmış, bireyin vicdanen ve fikren özgürlüğü tartışılmaya başlanmıştır (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 58-86).

17. yüzyılın başlarında, pozitivizmin asıl kaynağı olan deneyci yaklaşımı benimsemiş Francis Bacon'un kurmuş olduğu tümevarımcı anlayış, Aristoteles'in Avrupa'ya ve İslam kültürüne bir çağ boyunca egemen olan tüm dengelim mantığının yerini alarak aklın insanın kendi dışındaki dünyaya yönelmesine kapı açar (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 19).

Bacon'un "idola" olarak adlandırdığı önyargı, zihnin kırılmayı başaramadığı bir çeşit puttur. Ona göre bu putlar insan algısında gerçeği ikame eder ve zihni tarafsız yargılara varmak konusunda yanılgılara sürükler. İnsan her şeyi kendi ölçülerince göre ölçüp algılamakta (idola tribüs), içinde yetiştiği ortamın, aldığı eğitimin etkisinde kalmakta (idola specs), kullandığı dilin tarihten kümülatif olarak getirdiği özellikleri taşıyan gelenek dairesinin görüşlerini farkında olmadan kabul etmekte (idola fori), otoritelerin yanılgılarını (idola teatri) sürdürmektedir (Türkdoğan-Gökçe, 2012: 247).

Sosyolojinin kurucusu olarak bilinen ve August Comte'un hocası olan Claude Henri Saint Simon da dönemindeki tüm pozitif bilimlerle ilgilenmiş, sanayileşme kavramını ortaya atmış, beşerî olguların müspet bilimlerdeki gibi incelenebileceğini savunmuştur. Deneyci yaklaşıma sahip bir başka isim olan Claude Bernard da sezi, akıl ve gözlem gibi üç temel unsur üzerine düşünce sistemini kurmuştur. Düşüncenin harekete geçişi için sezgileri, olguları anlamlandırmak için aklı, onu yönlendirmek için de gözlemleri gerekli görür.

Hippolyte Taine, sanat ve edebiyatın da tıpkı tarih ve psikoloji gibi bilime ait ilkelerle aydınlatılabileceği fikrindedir (Yetkin, 1963: 541). Ona göre duygu ve fikir dünyasının da madde dünyası gibi değişmeyen yasaları vardır, insan ruhunun işleyişi tıpkı bir canlıninki gibi kendine ait bir sistem içindedir (Yücel, 2009: 30). Onun bilimsel eleştiri anlayışı "Sanat nedir?" sorusu temelinde şekillenir. Ona göre sanat, gerçekliği olduğu gibi yansıtarak taklit etmemekte, gerçeğe dair unsurlar arasındaki bağlantıları imlemektedir. Bu bağlantılar sanatın asıl mahiyetini idrak için gereklidir ancak yeterli değildir. Eseri oluşturan unsurlar; karakterler, durumlar, olaylar, eylemler ve biçim belli bir uyum içinde olmalı, ortaya çıkan her etki eserin sonunda birleşmelidir (Yetkin, 1963: 544). "Eleştiri alanında tarihçi anlayışı hızlandıran" ve "eleştiride bilimsellik tartışmalarını başlatan" Sainte Beuve ve Taine'nin her metnin kendinden önce ortaya konmuş olanlarla ilişkisini ortaya koymaya çabalayarak, mümkün olduğunca objektif bir bakış açısıyla kesin neticelere varmayı amaçlayan yaklaşımları olmuştur (Yücel, 2009: 31). Ancak bu bakış açısı, eseri ortaya çıkaran etmenlerin eksiksiz belirlenmesiyle bile o yapıtı tamamiyle anlamamanın mümkün olamayacağı gerçeğini pas geçer. Bilimsellik kaygısı da bu noktada ortaya çıkar. Eseri açıklamak için kullanılacak veriler eserin dışında, eserin ait olduğu türe dâhil olmayan veriler bütünüdür ve eserin kendi iç yapısını, hammaddesini, ruhî ve lirik muhteviyatını idrakte işlevsel olsa da bütünüyle yeterli olamaz.

Yaşadığı dönemde Fransız eleştiri dünyasını etkisi altında bırakan Ferdinand Brunetiere de eleştirinin subjektif imajını, nesnel ilkelerle temellendirilmiş, sistematik ve genelgeçer yargılara varabilen bir disipline dönüştürmek için çalışmıştır (Yetkin, 1963: 544). Ona göre subjektif yaklaşımlar, eserin akla yakın olup olmadığını tespit etmek için uygun değildir. Hâlbuki ona göre bir eserin değeri akla yakınlığı ölçüsünde verilir (Ercilasun, 2004: 91). Tabiat bilimlerinde ayrışma ve evrimleşme ilkelerinde olduğu gibi edebiyat eserleri arasında bir evrimci metotla saptanması gereken soy bağları mevcuttur ve bir eser ancak bu bağlar irdelenip onu bahsi geçen evrim içindeki yerine koyarak açıklanabilir (Yetkin, 1963: 545).

Wellek ve Warren de edebiyat eleştirisinin amacını tespit etmeye çalışırlar. Onların bu konuya yaklaşımlarında ilk olarak netleştirmeye çalıştıkları şey müspet bilimlerle bir bilim olarak edebiyatın ontolojik farkları ve ortaklıkları olur. Onlara göre bir bilim olarak edebiyat, müspet bilimlerinki gibi ispat edilebilir yöntemlerle olmasa da tutarlı ve akla dayalı olan yöntemlerle yapılabilir (Wellek ve Warren, 2013: 19).

Boynukara'ya göre edebiyat eserleri tek biçimli ve boyutlu olarak tanımlanamaz ve onlara deneysel yöntemler uygulanamaz, uygulamaların neticeleri matematiksel olarak ifade edilemez (Boynukara, 1997: 66). Öznel eleştiri olarak ifade edilen subjektif tür düşünüldüğü zaman, eleştirinin bir sanat olarak anılması gerektiği, onun da edebiyat sanatına dâhil olduğu düşünülebilir (Boynukara, 1997: 66). Ancak eleştiri numuneleri göstermektedir ki eleştiri, sanat eseri gibi kurgusal bir tür olmamış, en yakın ihtimalle telif eserin değerlendirilmesi için üretilmiş bir yardımcı ürün veya bir çeşit yeniden yaratma olarak görülmüştür (Boynukara, 1997: 66).

Memet Fuat'a göre bilimsel kelimesi “sanata aykırı”dır. Bilim ve sanat birbiriyle ilişki halinde olabilir ve bu ilişki sürecinde birtakım alışverişleri olabilir ancak “bilim sanatı avucunun içine alamaz.” (Fuat, 2009: 209) Ona göre eleştiri de bir sanattır ama “nesnellik yolunda bilimlerden yararlanmayı denedi”ği için “bilimselleşmiş gibi” görünmektedir. Fuat, bu nedenle bilimsel eleştiri olarak anılan olgunun sanat sorunlarına çözümler getireceğine inanmaz (Fuat, 2009: 210).

Eleştiri bir metne ikincil bir gözün bakması olayıdır. Terry Eagleton'a göre eleştiri metnin sunduklarını ve sunmadıklarını görmeye yardımcı olabilir. Bunu yaparken söylenmeyen veya sıklıkla tekrar edilen şeyleri veya dil sürçmeleri gibi durumları takip eder (Eagleton,

2011: 190). Metnin görünürdeki yapısı ve işleyişiyle ilgili anlamsal eşelemeler yapabileceği gibi, satır aralarının gizlediği alt metnin niteliklerini de ortaya koyabilir. Böylece okuru metnin işleyişi, bir anlamda sistemi ile ilgili yeni anlamlara ulaştırabilir (Eagleton, 2011: 190).

Bir metin her okunduğunda bir yeniden yazıma uğrar (Eagleton, 2011: 27). Bu durumda eleştirme amacıyla yapılan bir okuma profesyonel bir yeniden yazım edimi kabul edilebilir. Bu noktada eleştirmenin yaptığı olgusal beyanların, onun değerler sisteminin bir neticesi olduğu sonucu çıkabilir (Eagleton, 2011: 27). Yani eleştirmenin bir metni neden seçtiği, metinde alıcı gözle baktığı her unsur, bu bakış sırasında sorduğu sorular daha neticeye ulaşmadan eleştirmenin değerler sistemi hakkında ipuçları verir, çünkü “olgusal beyanlar değer yargılarından kaçamaz.” (Eagleton, 2011: 27) Eleştiri insandan üreyen bir şeydir ve insana dâhil inançların, önyargıların, bu eyleme karışmaması düşünülemez. Bu nedenle saf edebî yargı, saf eleştiri diye bir şey olması mümkün değildir.

Eleştirmen kimi belli dönemlerle özdeşleşmiş edebî eserleri inceleyecekse, onların bu özdeşleşmelerle ilgili olmayan, "ferdî" taraflarıyla ilgilenmelidir. Çünkü bu özellikler eseri diğerlerinden ayırıp biricik kılan niteliklerdir (Wellek ve Warren, 2013: 20). Ancak bununla birlikte bir eleştiri eleştireceği metnin türüne, dönemine, türe ait, siyasi ve sosyal arka planına hâkim bir göz tarafından yapılmalıdır. Bu nedenle eleştiriye niyetlenen kişi “sanat, din, politika, felsefe, tarih ve biyografi” gibi beşerî bilimlerde de yetkin olmalıdır (Arak, 2007: 127). Eleştirinin amacı edebiyat tarihine kalacak eserlerin seçilmesine yardımcı olmak ise, eleştirmen aldığı edebî zevkin teknik açıklamalarını yaparak edebiyat tarihine katkıda bulunan kişi olmalıdır (Özgül, 2003: 13).

Gürsel Aytaç’a göre ise eleştiri “bilim ve sanat arasında bir şeydir.” (Aytaç, 2009: 255) Eleştirmen, sanatçı ve okur arasında eleştiri edimiyle ve ortaya koyduğu bakış açısıyla bir çeşit köprü işlevi üstlenir. Bunu yaparken elbette kişisel zevk de işin içine girer. Eleştirmenin de edebî zevkinin gelişmiş olması gerekir. Bununla birlikte eleştiri bir inceleme, bir inceleme sürecinin sonuçları olmalıdır (Aytaç, 2009: 256-257).

1.1.2. Eleştiri ve Sanat

Sanat ve eleştiri ilişkisi düşünüldüğünde akla sanatın, sanatçının veya eserin eleştirisi ve eleştirinin sanat kapsamında değerlendirilmesi; 'bir sanat olarak eleştiri' şeklinde iki bağlam gelmektedir.

İlkini genel olarak "sanatın eleştirisi" olarak adlandırmak bizi basit ve yalın bir anlayışa götürebilir. Ancak sanat eleştirisi kavramının tarih içinde karşıladığı anlamlar bütünü çok daha girifttir. Yine basit bir anlatımla sanat eleştirisi, bir eserin kimden mülhem olduğunu ve kendinden sonra kimlere tesir ettiğini, dolayısıyla sanat tarihindeki etkisini ve yerini tespit etmek açısından önem arz eder denebilir. Sanat eleştirisi tarihi ortaya konmaya çalışılırken, sanat tarihi, sanat felsefesi ve sanat eleştirisi kavramları arasında nüans yokmuş gibi davranıldığına veya tam aksine bunlar arasında hiçbir bağ yokmuş gibi yaklaşıldığına rastlamak mümkündür (Özaltın, 2016: 6). Sanat eleştirisi için ölçüt belirleme çabası on üçüncü yüzyılda Dante'de görülür. Sanat tarihçiliğinin ve sanat yazarlığının kurucusu sayılan Vasari ise on altıncı yüzyılda İtalyan ressamların özyaşam öykülerini hazırlayarak ismini duyurmayı başarır (Özaltın, 2016: 6). Lionello Venturi ise on dokuzuncu yüzyılda sanat eleştirisi konusunu çok daha kapsamlı olarak ele alır ve sanat eleştirisini tanımlamak için pek çok çalışma yapar (Özaltın, 2016: 6). Venturi sanat eleştirisinin başlangıcını Platon'un Academia'sına devam etmiş olan filozof Xenocrates olarak belirlemiştir. Bu bakış açısından konunun temelini felsefi bir başlangıca götürdüğü anlamı çıkmaktadır (Özaltın, 2016: 9). Platon'un mimari sanatına dair eleştirel yaklaşımlarını içeren metinleri başka bir İtalyan araştırmacı Grassi tarafından ilk sanat eleştirileri olarak değerlendirilir (Özaltın, 2016: 9). Sanat eserini, onun yaklaşılamayan, dokunulamayan mevkiinden kaldırıp estetik algıların beğenisine sunma hadisesi de on dokuzuncu yüzyılda yaşanmıştır (Arda: 153). Böylece sanat ürünü, kendi evrenindeki oluşuna tek başına devam eden bir varlık olmanın dışına çıkmış ve sergilenen bir şey haline gelmiştir.

Estetik, "duyulara hitap eden" anlamına gelmektedir. Eğer bir varlık duyulara hitap ediyorsa, yani estetik ve sanatsal nitelik taşıyorsa, duyuların bilince gönderdiği mesajlar şüphesiz ki mesajın kaynağı hakkında yargılar üretilmesine sebep olacaktır. Sanat eseri ve eleştiri ilişkisi de bu noktada ortaya çıkar. Sanata eleştirel bakış onun sanatsal düzeyini ve estetik değerini ortaya koymak için gereklidir. Bir sanat eserine sanat ve estetik değer

biçmek onu doğru okuyabilmekle mümkün olabilir. Bu okuma sıradan bakışla mümkün olamaz. Bir sanat eserini doğru okuyabilmek ve ondan anlamlar üretebilmek için, eserin dâhil olduğu sanatsal sürecin terminolojisine olabildiğince hâkim olmak gereklidir. (Arda: 153). Sanat eleştirisinde de ölçüt mutlaka olmalıdır. Ancak sanatın hitap ettiği enstrüman estetik algılar olduğu için sanatın eleştirisi konusunda mutlak nesnellikten bahsetmek pek de mümkün gözükmemektedir.

Bu yargılar olumlu veya olumsuz nitelikleri imleyebilir. Pozitif bilimlerde doğa kanunlarını ölçüt alarak hareket ederek kati neticelere varmaya çalışır. Ancak mesele bir sanat eserini değerlendirmek olduğunda eserin kendine has anlamlar evrenini tespit etmeye çalışarak onunla yaşam arasında bir ilişki kurma çabası ortaya çıkar (Arda: 154). Bunu yapabilecek kişi, hem eserin sunduklarının desteklemediği anlamlara ulaşmaktan, bir noktada eserden bağımsız hareket etmekten kaçınmalı, hem de eserin götürebileceği tüm anlam evrenlerine ulaşabilecek engin sezgiselliğe sahip olmalıdır. Bu bağlamda sanat algısını sezgisellikle bağdaştıran Benedetto Croce, eseri lakayt bir tavırla izleyen, memnuniyetsiz, genellikle sanatçıyı yönlendirmeye çalışan bir eleştirmenden, ikinci kategoride kendisini sanat karşısında üst noktada konumlandırıp onun olumlu ve olumsuz yanlarını tespiti kalkan ve eserin bilinirliğini artırma çabasındaki eleştirmenden, son olarak yorumlama ve öğretme eğilimi bulunan ve her ne hikmetse devamlı yapıcı bir tutum içinde bulunan eleştirmenden bahseder. Bu şekilde sanatın eleştirisinin yapılamayacağına vurgu yapar. Sanat insana dair her şeyle ilgili olabilir ve insana dair hiçbir şey tamamen siyah ya da tamamen beyaz olamaz. İnsan özünde her rengin her tonunu bir potansiyel enerji olarak taşımaktadır. Bu nedenle insan varlığının ifadesi olan sanatı doğru bir şekilde okumanın neticesinde onu tamamen yermek veya tamamen yüceltmek durumunun tabiatı gereği mümkün olmamalıdır.

Yaklaşım nasıl olursa olsun sanat eserine belli ölçütler doğrultusunda değer biçecek kişinin değişen dünyanın ilerlemeci süreçler içindeki sanat anlayışlarını yok saymaması, anlamlandıramadığı veya sezinleyemediği sanat unsurlarının üstünü fevrice çizmemesi gerekir.

1.1.3. Eleştiri ve Toplum

Edebiyatın hammaddesi dildir ve dil insanın ürettiği bir olgudur. Toplumun ise insanlardan oluştuğu bilinen bir gerçektir. Bu basit bilgileri birleştiren mantıkla dahi

edebiyat-toplum ilişkisi rahatlıkla kurulabilir. Ancak bu ilişki ilk bakışta fark edilenden çok daha dolambaçlıdır. Hayat denen olgu insana dairedir ve edebiyat da hayatın kurgusal temsillerini içerir. Ancak bu canlandırmanın içinde yalnızca insan değil, tabiat, dış dünyaya dair unsurlar, okur, yazar gibi edebiyata dâhil olan kişilerin bireysel dünyaları da vardır (Wellek-Warren, 2013: 107). Edebî eserin yaratıcısı, çıkış noktası, sahibi... vs. olarak tanımlanabilecek yazar da toplumun bir bireyidir. Karşısında da sınırları çizilmemiş, belirsiz bir okur kitlesi vardır ve bu kitle de topluma dâhildir (Wellek-Warren, 2013: 107). Okur kitlesi bilinç sahibi varlıklardan meydana gelmektedir ve yazar da aynı şekilde bilinç sahibi bir varlıktır. Bunların içinde bulundukları çağ, ekonomik koşullar, gelenek, etik anlayış, politik durum... vs. eserleri değerlendirme konusunda dikkate alınması gereken sonsuz sayıda dinamikler listesi oluşturur.

Hem sanatçı hem de onun ürettiği eser, fiziksel, ruhsal, sosyal unsurlardan oluşan bütünlerdir. Bu çok boyutlu yapıları anlamaya çalışmak için önce boyutlarını tanımlamak ve her birini gerekli disiplin içinde anlamlandırmak gerekir. Bu nedenle sanat ve sanatçı, fizikten, ruh bilimlerinden, biyolojiden veya sosyolojiden muaf tutulamaz. Edebiyat sosyolojisi bahsi geçen boyutlardan edebiyat-toplum ilişkisini inceler (Kösemihal, 1967: 6).

Edebiyat ve toplum arasında ilk ilgiler akademik nitelikli olmasa da on dokuzuncu yüzyılda Batı'da yapılan çeşitli çalışmalarla tespit edilmeye başlanmıştır. Edebiyat sosyolojisinin çok eski bir geçmişi olmadığını, 19. yüzyılda bu konuda yaşanan fikrî hareketlenmenin öznelerinin, daha sonraları dikkatlerin edebiyat-toplum ilişkisine derinlemesine çekilmesine neden olacak olan "haberciler" olarak nitelenebileceğini ifade eden Nurettin Şazi Kösemihal, bunun sebebini meselelerin sistemli olarak ele alınmamış olması olarak ifade ediyor (Kösemihal, 1967: 2). Ona göre bu haberciler, toplumsal kurumlarla edebiyat arasındaki bağa dikkat çeken, çalışmalarında toplumların değerleri üzerinde duran ve bunları aydınlatmaya çabalayan Madam de Stael ve sanat eserlerinin toplumların belirli çevrelerde ve zamanlardaki fikir ve hislerinin yansıması olduğunu düşünen Hippolyte Taine'den oluşan bir grup, sanatın toplum için olduğu düşüncesini merkeze alarak fikirler ortaya koyan Marks, Engels, Belinski, Şçerdin, Çerņıçevski, Dolbroliabov, Pisarev, Plekhanov, Lukacs ve Lenin'den oluşan bir diğer grup olmak üzere iki kol halinde değerlendirilebilir (Kösemihal, 1967: 2-3). Yirminci yüzyıla gelindiğinde bu ilgilerin daha sistematik şekilde çeşitli yöntemler kullanılarak kurulmaya çalışıldığı

görülür (Alver, 2006: 186). P. Benichou, L. Febre, L. Goldman, H. Lefebvre, A. Adam, R. Escarpit, Albert Memmi ve Jean Paul Sartre bu konuda kayda değer bakış açıları geliştiren araştırmacılarıdır (Kösemihal, 1967: 4).

Edebiyat sosyolojisi özerk olarak edebiyat diye bir olgunun varlığını kabul etmez. Toplumsal şartlar hem yazarı hem eseri hem de okuru belirler. Ona göre edebiyatı toplum var eder, edebiyat toplumun taşıdığı özü taşır (Cuma, 2009: 87). Sosyolojik eleştiri eserin nedenlerine eğilir ve sanatla ilgili sorunları açıklamaya çalışır (Cuma, 2009: 87). Sezai Coşkun'a göre edebiyat sosyolojisi edebiyatla insan arasındaki bağdan çok, edebiyatın girift sosyal ilişkiler ağı içerisindeki yeri ile ilgilidir (Coşkun, 2006: 405).

Edebiyat sosyolojisi terimi Türkiye'de ilk defa Ziyaeddin Fahri Fındıklıoğlu tarafından ortaya atılmış, Nurettin Şazi Kösemihal bilimsel olarak bu konuda çalışan ilk kişi olmuş ve Cemil Meriç alanla ilgili yoğun çalışmalar yaparak altyapının oluşmasına katkı sağlamıştır (Cuma, 2009: 84). Konunun akademik bir disiplin olarak yer etmeye başlaması ise 1950'den sonra gerçekleşir (Alver, 2006: 186).

Tahsin Yücel, eleştiriye "yazın yapıtını önceden belirlenmiş kurallara göre değerlendiren" kuralcı eleştiri ve "yazın yapıtını öncelikle tarihsel, toplumsal ve bireysel verilerle değerlendiren" olgucu eleştiri olmak üzere iki ana kategoride ele almıştır (Yücel, 2009: 12). Olgucu eleştiri kategorisinde değerlendirilen ve metne yönelik eleştirilerden olan toplumbilimsel eleştiri edebiyat sosyolojisi bünyesindedir. Bu yaklaşımda edebî metinler toplumu yansıtan birer ayna olarak kabul edilmez. Toplumun sahip olduğu özü taşıyan birer olgu olarak vardır ve bu nedenle toplum eserinde, onun kendi sisteminde ve dilinde tekrar var edilmiş kabul edilir. Estetik özellikler barındıran sanat eserinden hareketle topluma yön veren her türlü unsur, toplumsal hiyerarşi ve bunlar arasındaki ilişkilere yönelir. Fransız yazar ve edebiyat kuramcısı Lucien Goldmann, Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Bakhtin ve Macar Marksist filozof ve edebiyat bilimci George Lukacs toplumbilimsel eleştirinin kurucuları sayılırlar.

Lucien Goldmann, diğer toplumbilimsel eleştiri savunucuları gibi hem edebiyatın toplumla mevcut ilişkisini incelemeyi amaçlar hem de bir öncül ve yol gösterici kimliği ile tek çıkar yol olarak kabul ettikleri Marksçı anlayış çerçevesinde, sınıfların ortadan kalktığı bir toplum için bu ilişkiyi gelecek için idealize etmeye çalışır (Yücel, 2009: 52).

"Bakhtin, savaşlar, felâketler, devrimler, törenler gibi insanlık tarihinin görkemli ya da yıkıcı olaylarıyla ilgilenmek yerine gündelik hayatla, sıradan insanların yaşamlarındaki "alelade" ayrıntılarla pek çok açıdan insan toplumunu ve tarihte toplumsal dönüşümün nasıl oluştuğunu ortaya koyan ayrıntılarla ilgilenmiştir." (Hitchcock, 2013: 95)

Edebiyat eserinin değerini toplumsal gerçekliğe olan sadakatıyla ölçen sosyalist gerçeklik kuramını temel alarak fikrî dünyalarını oluşturan Frankfurt okulunun en önemli temsilcilerinden olan Lukacs, kimi edebî eserlerin tahlilleri üzerinden bir "dünya görüşü tipolojisi" kurmayı amaçlamış (Kösemihal, 1967: 11), Marksçılığın gündelik problemlerde, sıradan meselelerde hattâ detaylarda bile yol gösterici olduğu fikrini savunmuştur (Yücel, 2009: 53).

Tahsin Yücel'e göre Cevdet Kudret, Konur Ertop ve Asım Bezirci'nin çalışmaları Türkiye'deki toplumbilimsel eleştiri örnekleri olarak değerlendirilebilir (Yücel, 2009: 52).

Edebiyat-toplum ilişkisini ortaya koyabilmek için eğer yazarın hayatına gidilecekse ilk olarak biyografiye bakılması olağandır. Bununla birlikte yazarın özyaşam öyküsünün yanında "sosyal köken, aile çevresi, ekonomik durumu" (Wellek-Warren, 2013: 109) ile ilgili dallanıp budaklanarak giden bilgiler silsilesine, hayatı boyunca içinde bulunduğu tüm çevrelerle ilgili malûmata ulaşmak gerekir. Ancak bu da her zaman kesin ve kati yargılara varabilmek için yeterli olmayacaktır. Wellek ve Warren "sosyal sınıfa ihanet" diye bir kavramdan bahsetmişlerdir. Buna örnek olarak kimi yazarların içinde bulundukları sosyal sınıfa sadakat göstermemiş olduklarını belirtmişlerdir. Bir yazarın kendisini, edebiyat eserini yazarken içinde bulunduğu zümre dışında bir sınıfın amaçlarına da adanmış olabileceğinin altını çizerek, yaşantı ve edebî eserin, teori ve pratiğin birbirlerinden oldukça farklı olabileceğine vurgu yapmışlardır (Wellek-Warren, 2013: 111).

Aslolan, bir edebî eserle ilgili tüm unsurları tespit etmek değil bunların arasındaki ilişkiler yumağını doğru değerlendirebilmektir. Berna Moran bu durumu "yazar Anadolu köylüsünün hayatını yansıtıyor eserinde. Bununla yetiniyorsa, hayat hakkında bir fikir ileri sürmüyorsa, köylünün hayatı eserin konusu, teması olmaktan ileri gidemez... Yazar bir tezi ortaya koymuş olur, eser bir önerme niteliği kazanır." (Moran, 1988: 227) derken izah eder.

Baskın ideoloji ya da hükümetler de edebiyatın devam edeceği istikameti şekillendirmede önem taşır. Burada bir “himaye etme” durumu söz konusu olur ve bu da denetim ve gözetim manalarına gelir (Wellek-Warren, 2013: 114). Bunların neticeleri olumlu veya olumsuz olabilir. Çünkü devletler belli bir sistematik takip ederek kimi açılardan yazarları teşvik etmişlerse de hiçbir zaman büyük edebiyatlar meydana getirememişlerdir (Wellek-Warren, 2013: 114).

Şüphesiz edebiyat toplumla ilgili bilgiler taşımaktadır ve yazar toplumdan etkilenmiştir. Bununla birlikte yazar, dolayısıyla eser de hayat gerçekliğini etkiler ve ona şekil verir. Kimi eserlerdeki bazı karakterler ve onların hayatları, toplumda onu sarsacak denli hissedilir etkiler bırakmıştır. Sadri Ertem de eleştirinin ve eleştirmenin toplumsal ve sosyal şartların tabii bir neticesi olduğunu, bu nedenle olması gereken zamanda olması gerektiği gibi ortaya çıkacağını ifade etmiştir (Özçelebi, 1998: 31).

Bu konuda söylenen en basit yargı De Bonald’ın “Edebiyat toplumun ifadesidir.” cümlesi olur (Wellek-Warren, 2013: 108). Wellek ve Warren bu ifadenin açıklayıcı olup olmadığını üç açıdan irdeler. Onlara göre bu cümlede “edebiyat bir toplumun belli bir dönemdeki durumunu doğru bir şekilde yansıtır” anlamı varsa bu doğru değildir. Eğer edebiyatın toplum gerçeklerinin bazı kısımlarını anlatması manasında söyleniyorsa bunun da belirsizlikler içeren bir klişe olarak değerlendirilebileceğini ifade ederler. Yok eğer “edebiyat hayatın aynasıdır” manasında söyleniyorsa, durum daha sorunludur, çünkü mutlak gerçekleri eksiksiz ve hatasız olarak hiçbir eserin vermesi söz konusu olamaz (Wellek-Warren, 2013: 108).

1.1.4. Edebî Eleştiri

Eleştirinin ele aldığı nesne ve bu eleştirme edimi sırasındaki yaklaşımlar onu kategoriler halinde değerlendirme ihtiyacı doğurmuştur. Eagleton’a göre bu inceleme nesnelerinden edebiyatın hiçbir özü yoktur (Eagleton, 2011: 23). Yani "edebiyat" diye ontolojik olmayan, işlevsel bir terim evet vardır (Eagleton, 2011: 23), ancak belli bir tanıma veya reçeteye uygun olarak "şunlar edebiyattır ama şunlar değildir" gibi yargılara ulaşmak mümkün olamaz. Zamana, ideolojiye, sosyal arka plana ve gelişmelere göre değişen algının edebî olarak kabul ettiği metin edebiyat kapsamında değerlendirilir. Eğer iyi yazılar edebiyatsa kötü edebiyat diye bir şey de olmaması gerekir. Hâlbuki vasat veya kötü olarak tanımlanan edebî eserler de vardır (Eagleton, 2011: 24). Bu durumda tek bir

edebî eleştiri anlayışından, yönteminden, yaklaşımından bütün metinlerde sonuç alınması mümkün görünmemektedir.

Edebiyat biliminin alt dallarından biri olan ve bir edebiyat teorisi temel alınarak yapılması gereken eleştiri, edebiyat tarihinin temelini teşkil etmektedir, ancak eleştiri yapabilmek için de edebiyat tarihine hâkim olmak gerekmektedir (Huyugüzel, 2018: 155). Tutarlı ve mantıklı bir düşünce sistemi ortaya konmak isteniyorsa, bir kuramcının da yine eleştiri ve edebiyat tarihi ile içli dışlı olması, belli başlı tecrübeleri haiz olması gerekir. Bu nedenle teori, eleştiri ve edebiyat tarihi birbirinden bağımsız düşünülemez. Her zaman yakinen ilişki halindedirler.

Eleştirmenin, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru yalnızca bir çeşneci gibi tattığı eserden haz alırsa esere güzel, almazsa kötü etiketini yapıştırabildiğine, bu anlamda o dönemlerde bir eserin iyi olmasının tek ölçütünün haz veriyor olması olduğuna değinilmektedir (Özgül, 2003: 11). Buradan kimi dönemlerde edebiyat eleştirisinin temel ölçütünün eserden alınan sanatsal haz olduğu çıkarımı yapılabilir. Kimi araştırmacılara göre “eleştiri ne bir sanat ne bir ilim, sadece geleneğindeki bütün mânâ zenginlikleri hatırlanarak telaffuz edilmesi gereken “teknik okumalar” olarak algılanmalıdır (Özgül, 2003: 13).

Her eleştiri yazısının neye dönük olduğu ve nesneyi ele alış biçimleri farklıdır. Bir eleştiri yazısı esere dönük, sanatçıya dönük, okura dönük, tarihsel veya toplumbilimsel gibi dış dünyaya ve topluma yönelik olabilir. Yaklaşımlar on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda oluşmuş, yirminci yüzyılın sonlarına doğru Berna Moran tarafından kategorize edilmiştir.

Berna Moran edebî eleştiriye sanatçıya dönük eleştiri, esere dönük eleştiri, okura dönük eleştiri, dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri olarak tasnif eder.

Sanatçıya dönük eleştirinin temelinde klasik dönemde yüceltilen deha kavramı, dolayısıyla sanatçının bir çeşit özel insan olması düşüncesi yatar. Yazar özel bir kişi olduğu için eserini ortaya koyana kadar onun yaşadıkları, hissettikleri, hayatın getirdikleri karşısında verdiği tepkiler eleştirmen için önem taşır. Bu bilgiler toplanarak yazarla eser arasında anlamlı bir ilişki kurulmaya çalışılır. Eseri yazarından bağımsız kabul etmeyen ve onun her türlü öznel durumunu; geçmişinin, duygularının, düşüncelerinin bir ürünü olduğunu varsayan ve yazarın niyetini önemseyen eleştirel yaklaşımlar kategorik olarak bu kapsamda değerlendirilir. Yazarın eserden daha önemli kabul edildiği bu gibi

yaklaşımlarda eserler ancak bu şekilde anlamlandırılabilir. Bu yaklaşımla hem yazarın hayatı eserlerini aydınlatmak için kullanılabilir, hem de eserleri yazarın düşünce yapısını ve kişiliğini anlamak için birer belge olarak kullanılır (Moran, 1988: 118).

Yalnızca eserin incelenmesi, onun yapısal parçalarının aralarındaki ilişkilerin tespit ve yorumlanması olarak ifade edilebilecek esere dönük eleştiriler, eseri özerk bir yapı olarak kabul eder. Bu yaklaşıma göre eser, eseri veren sanatçı, sanatçının yaşamı, içinde bulunduğu sosyal zümre, döneminin siyasî-sosyal şartları parantezine alınmalı, tamamen bunlardan bağımsız olarak görülmelidir. Yapısalcılığın öncüleri olan Rus biçimcileri, Yeni Eleştiriciler, Yapısalcılar bu kapsamda değerlendirilir (Moran, 1988: 141).

“Edebî içeriğin analizini es geçip edebî biçimin analizine girişen” (Eagleton, 2011: 17) Rus biçimcileri “kendilerinden önceki edebî eleştiri anlayışını reddetmiş ve pratik, bilimsel bir tutumla bizzat edebî metnin maddî gerçekliğine dikkat çekmişlerdir.” (Eagleton, 2011: 17) Onlara göre “edebiyatın başka bir şeye indirgenmek yerine kendi içlerinde incelenmesi gereken, kendine özgü yasaları, yapıları ve aygıtları vardır”. (Eagleton, 2011:17)

Yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde Amerika ve İngiltere’de biyografik okumaları yetersiz bulan bazı eleştirmenler, direkt olarak metne yönelme fikrini geliştirdiler. Yeni eleştiri olarak anılan bu yaklaşıma göre ise edebî metin madde dünyasındaki bir obje kadar sınırları belli, somut, katı ve kendi içinde yeterlidir (Eagleton, 2011: 62). Kapalı bir sistemdir, her türlü harici şarttan bağımsız olarak ele alınmalıdır. "Anlamı yapıtta okurdan bağımsız bir şekilde mevcut sayan" (Moran, 1988: 204) Yeni eleştiricilere göre “şiir, şairin niyetlerinden veya okurun ondan çıkardığı öznel duygulardan bağımsız olarak ne anlama geliyorsa odur.” (Eagleton, 2011:62)

Yapısalcılar ise yapısalcı dilbilimden ve Rus biçimcilerinden etkilenmişlerdir. Yapısalcılar dilin gerçeklikten bağımsız kendi başına işleyen bir sistem olduğunu savunurlar. Onlara göre edebî eserlerin tek tek incelenmesi bir sonuç vermez, aslolan edebî eserlerin hepsinin uyduğu sistemi tespit etmek, bu incelemeyi tarihî gelişim sürecini dikkate almayarak eşzamanlılık içinde yapmak, edebiyatı dış etkenlerden bağımsız bir yapı olarak kabul etmektir ve onun parçalarını, parçaların birbirleriyle olan ilişkileri belirlemek gerekmektedir (Moran, 1988: 176).

Okur merkezli pek çok kuram mevcuttur ve bunlar çok eski zamanlardan çağdaş olanlara kadar çeşitli dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu kuramlar genel olarak edebî eserin okurla kurduğu ilişkileri incelemek üzerinedir. Duygusal Etki Kuramı ve Alımlama Kuramı bunlardan en önemlileri olarak anılabilir.

1930 ve 1940 arasında Yeni Eleştiri'ye bir tepki olarak ortaya çıkan Duygusal Etki Kuramı I. A. Richards tarafından bilimsel temellere oturtulmaya çalışılmıştır. Ona göre eserde güzellik diye bir değer yoktur (Moran, 1988: 201). Bir eserin değeri bir bilinç üzerinde yarattığı etki ile ölçülebilir. Özünde bir yücelik taşımaz. Aynı belli amaçlar için üretilmiş aletlerin özlerinde o amaçlara dair bir nitelik barındırmadıkları gibi, edebî eser de ona ulaşan kişinin psikolojik durumu çerçevesinde bir etkiye vesile olur. Bu iletişimde okur aktif unsurdur ve ilişkinin neticesinde ortaya çıkacak neticeyi onun psikolojisi belirler.

Alımlama kuramına göre ise metin anlamsız veya niteliksiz değildir, fakat anlamına ancak okurun bilinciyle buluştuğunda kavuşabilir. Bu kavuşma sürecinde metin bir nesne, okur bir dış etken değildir. Bütün bu anlama kavuşma olayı bir süreçtir ve okur, yazarın metinde boş bıraktığı yerleri doldurur (Moran, 1988: 206) ve metni yeniden yazar. Bu durumda okur bu sürecin en önemli ve aktif ögesi durumundadır denebilir. Metin her okurun ulaştığı yeni anlamı bünyesinde taşıyan bir çekirdek gibidir, her farklı okurla birlikte potansiyel anlamlarından biri ortaya çıkmış olur. Ancak bu yaklaşıma göre metnin desteklemediği sınırsız öznellik söz konusu değildir (Moran, 1988: 209).

Anatole France'ın temsilcisi olduğu, zaman içinde artistik, relativist, öznel ve edebî olarak da nitelendirilmiş (Huyugüzel, 2018: 152) İzlenimci eleştiri, okur merkezli bir eleştirel yaklaşımdır. Ona göre tüm eleştirel düşünceler öznel olmak zorundadır. Edebî eserle ilgili genel-geçer hükümlere varılamaz. Farklı çevrelerce eleştiri kapsamında kabul edilmeyen bu yaklaşımın ürünleri, öznel estetik ölçütleriyle, eleştirmenin eserden aldığı edebî hazla ortaya konmuştur. Bunlar nesnel olmadıkları için genellikle bir yaratıcı yazıdan türemiş bir başka yaratıcı yazı olarak değerlendirilmişlerdir. İzlenimci eleştiri yapacak kişi herhangi biri olmamalı, engin edebî altyapıya, rafine bir edebî zevke, yaradılıştan gelen bir çeşit sezgiselliğe sahip olmalıdır.

Bir diğer eleştiri kategorisi de topluma, haricî dünyaya dönük olan eleştiridir. Bunlar tarihsel bakış, toplumbilimci ve Marksist eleştiri olarak sıralanabilir.

Bir eserin gerçekten anlaşılabilmesi için oluşturulduğu dönemin dünya algısını, ruhunu, sanat eğilimlerini, dilini, geleneğini idrak etmek gerekir. Bu nedenle eleştirmen yazarın hayat öyküsünü, dünya görüşünü inceler, eserin yazıldığı dönemle ilgili derinlemesine malûmat toplar ve değerlendirmesini buna göre yapar. Bu yaklaşıma Tarihsel Eleştiri denmektedir.

Tarihselci bakış açısının en önemli ismi Hippolyte Taine, felsefe, tarih, estetik eleştiri gibi alanlarda önemli eserler vermiş, sanat ve edebiyatın da tarih ve psikoloji gibi bilimsel ilkelerle incelenebileceğini ve anlamlandırılabilirliğini savunmuştur (Yetkin, 1963: 541). Suut Kemal Yetkin, Hippolyte Taine'in eser ve insan ilişkisi hakkındaki görüşlerini "insanla eserleri arasında, en gelişigüzel, en ele avuca sığmaz görünen, rüzgâr gibi keyfince estiğine insanın inanacağı gelen sanat eserinin bile, esen rüzgâr gibi açık şartları ve değişmez kanunları vardır." ifadeleriyle izah eder (Yetkin, 1963: 541).

Taine'e göre bir edebî eser yazarının mensup olduğu ırk, ortam ve içinde yaşadığı zaman (an) faktörleri göz önünde bulundurularak incelenmelidir (Wellek-Warren, 2013: 120). Tahsin Yücel Taine'nin eserleri, yazarları, toplum ve dönemleri tasnif ve izah etmek için kullandığı bu araçları soy yani "doğuştan gelme ve kalıtımsal tinsel eğilimlerin tümü", çevre yani "bir halkın içinde bulunduğu koşulların tümü", dönem yani "bir halkın gelişimi içinde eriştiği nokta" ve ana yeti yani "ruhbilimsel düzlemde bir öz, insanın ve yapıtın tüm önemli niteliklerine kaynaklık eden bir tür ilk tin" olarak izah eder (Yücel, 2009: 30-31). Yetkin'e göre ise Taine'in ırktan kastı bir çeşit gen aktarım şemasından ziyade edebî eserin etkisi altında olduğu ulusal nitelikler, dönemden kastı eserin üretildiği periyot ve ortamdaki kastı ise yine eserin yazıldığı coğrafya olabilir (Yetkin, 1963: 541). Bununla beraber Taine ırk unsurunu dağınık bir şekilde kullanmış, onu "ne olduğu bilinmeyen sabit bir tamamlayıcı etken" (Wellek-Warren, 2013: 120), çoğunlukla bir çeşit "millî kişilik" olarak ortaya koymuştur. Zaman değiştikçe ortam da değişeceğinden, "an" da ortam ile düşünülür. "Eserin en yakın ortamı içinde bulunduğu, dil ve edebiyat geleneğidir." (Wellek-Warren, 2013: 120). Böylece eserin oluşum zamanı eserin içinde bulunduğu gelenekle ve dil özellikleriyle paralel düşünülmelidir.

Bir diğer tarihselci bakış açısına sahip fikir insanı Ferdinand Brunetiere de tıpkı Taine gibi edebiyatı, bilhassa eleştiriye müspet eleştirinin düşünce sistemi ile kavramaya çalışmış, bu yolla ona ilkeleri olan bir disiplin niteliği katmaya çalışmıştır. Brunetiere,

edebî türlerin tabiattaki evrim düşüncesine benzer olarak evrimleştiği ve eserlerin türler içinde diğer eserlerle bir soy bağı içinde olduğunu savunur. Ona göre hem eser hem de tür birbirini etkiler. Bu etkileşim sayesinde eser türüne katkı sağlar ve onu minimal düzeyde dahi olsa bir değişikliğe uğratar, bununla beraber ait olduğu türün de özelliklerini taşır ve bu da bir çeşitlenmeye sebep olur. Doğadaki türlerin tükenmesi gibi türler de zaman içinde yok olabilirler. Bu gibi salt akla dayalı yaklaşımlar "sanatta hayal gücünün inkârına, sanatın yapıcı, yaratıcı ve bir semboller dünyası şeklindeki mahiyetini yanlış anlamaya" (Ercilasun, 2004: 25) sebep olmuş ve muvaffak olamamıştır.

Marksist eleştirmenler ise Çernişevski, Dobrolyulov ve Belinski gibi toplumcu yaklaşımlara sahip eleştirmenlere yakın durmuşlar, onların düşüncelerini "toplumcu gerçekçilik" adıyla yeniden işlemişlerdir (Moran, 1988: 36). Marksist estetiğin 1934 yılına kadar toplumcu gerçekçilik kuramını benimsemiş, bir beyanname veya bildiri altında kural belirleyerek hareket edip bir topluluk adıyla hareket etmemiş olduğunu belirtmek gerekir. 1934 yılında Sovyetler'de hükümet tarafından sanat anlayışı "toplumcu gerçekçilik" adıyla resmî olarak sınırlandırılmıştır.

Diğer pek çok topluma, dış dünyaya dönük eleştirel yaklaşım gibi Marksist eleştiri de "eleştiriye bağımlı birer eleştirel tavır olarak, eleştiri için edebiyatın içinde kavramsal bir çerçeve bulmayı değil; eleştiriye edebiyatın dışındaki çerçeveler koleksiyonundan bir tanesine ilâştirme" tavsiyesindedir (Frye, 2015: 32). Marksist eleştirmenlerin düşünce sistemi ekonomik şartların merkeze alındığı sebep-sonuç ilişkilerine dayalıdır. Marx, edebiyat-toplum ilişkisinin 'edebiyat toplumun aynasıdır' veya 'kimi özel toplulukların sesidir' ifadelerinde olduğu kadar basite indirgenemeyeceğinin, bu bağların oldukça girift olabileceğinin farkındadır (Wellek-Warren, 2013: 122). Ancak yine de Marksist bakış, hamurunu insan gibi karmaşık tabiatlı bir varlığın oluşturduğu edebiyatı incelerken kimi dinamiklerin üzerinde durmamıştır.

Eleştirinin kapsamı ve karşıladığı anlamlar her geçen gün değişmekte olduğundan tanımlamalar ve sınırlamalar da her geçen gün değişmektedir. Güncel kullanımları analiz ve yargılama olarak belirlenirse eleştiri için nispeten tutarlı bir sınır çizilebilir (Boynukara, 1997: 64). Kimi araştırmacılara göre edebiyat bilimi ve bilhassa edebiyat tarihçiliği eleştirinin birer tamamlayıcısı olmalıdır ve eleştiri, eleştiri kuramından dahi ayrı olarak ele alınmalıdır (Boynukara, 1997: 64).

Eleştiri sözcüğünün Türk kültürü içinde negatif bir anlam yüklendiğine daha önce değinildi. Bu durumun yalnızca Türk toplumunda görülmediği ve daha küresel bir algıdan söz edebileceğimizi söylemek mümkündür. Karataş bu duruma bir Fransız şairin "Kaçın bu adamdan, ısıtır; eleştirmendir." cümlesini örnek gösterir (Karataş, 2004: 139). Bu noktada eleştirinin niyeti her ne kadar daha önce bahsedilen, olumlu kabul edilebilecek amaçlarla bağdaşsa da bu algının eleştirinin edebiyat dünyası içindeki konumunun oluşmasında değişken oranlarda rol oynadığını söylemek kaçınılmazdır.

Karataş'a göre eleştiri yazıları ciddiyet ve sabırla okunması gereken, emek verilmesi gereken yazılardır (Karataş, 2004: 139-140). Karataş'ın eleştiriyi

"Edebiyat âlemimizde dolaşımda olan hemen hemen iki tip eleştiri yazısı vardır. Birincisi değer ortaya koyan, hüküm bildiren ve sonrakilerce 'gözardı' edilmeden dikkate alınan yazılardır. İkincisi, zevkle, keyifle okunan ancak sonuçta açık bir belirleme yapmaktan uzak duran "sübjektif" yazılardır. Eleştiri yazıları, sanat eserine "açımlayıcı", "zenginleştirici", "sürdürücü", "çağdaşlaştırıcı" nitelikler kattığından, kendi neslinden sanatçıları, eser ortaya koyanları, okuru yönlendirmesi kaçınılmazdır." (Karataş, 2004: 139-140)

sözleriyle iki kategoride değerlendirdiği görülmektedir. Bu tasnifle edebiyat bağlamında eleştirinin denemeye daha yakın duran, tamamen sübjektif ve gayesi değerleri göz önüne sermek olan, nispeten daha nesnel nitelikler taşıyan bir türünden bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda çokça tartışılan konu, edebiyat eleştirisinin sanatsal bir iddia taşıyıp taşımadığı, bilimselliğe ne ölçüde yakın durduğu ve sanat ürünüyle arasındaki kinaye mesafesidir. Tahsin Yücel bu durumu bir yazı üzerine inşa edilmiş, yeni bir yazı yaratımı şeklinde değerlendirir. Turan Karataş'a göre bir eleştiri metni, açıklayıcı, bilgilendirici; onaran, eksilten yahut tamamlayan, mukayese eden gibi özelliklerden yoksunsa başka bir türün alanına girmiş demektir (Karataş, 2004: 140).

Edebiyat eleştirisinin kapsamı ve şimdiye dek onun için yapılmış olan tanımlar dikkate alındığında edebiyat eleştirisi ile edebiyat teorisi ifadelerinin birbirinin yerine kullanıldığı veya bu iki kavramın karıştırıldığı görülür. Wellek ve Warren, edebiyat bilimi söz konusu olduğunda edebiyat teorisinin, edebiyat tarihinin ve edebiyat eleştirisinin farklarının bilincinde olmanın kritik önemine vurgu yapar (Wellek-Warren, 2013: 45). İlk olarak edebiyatı, kronolojiyi temel alarak, birbirinin ardı sıra meydana gelmiş eserlerden oluşan bir dizge olarak kabul etmenin, bütüncül ve eşzamanlı bir olgu olarak görmekten farklı

olduğu belirtilir. Ayrıca edebiyatın "ilke ve ölçütlerinin" incelenmesinin, sanat eserlerinin dönemleri içinde veya zamandan bağımsız olarak değerlendirmekten de başkalıklar gösterdiğine değinilir (Wellek-Warren, 2013: 45). Ana hatlarıyla Wellek ve Warren, edebiyat teorisinin edebiyatın ilke, kategori ve ölçütlerini incelediğini, somut edebî eserleri durağan olarak niteledikleri edebiyat eleştirisinin ya da edebiyat tarihinin değerlendirdiğini ifade etmekle birlikte edebiyat teorisinin edebiyat eleştirisini ve edebiyat tarihi teorisini içine alacak şekilde kullanılabilecek bir terim olduğunu iddia etmiştir (Wellek-Warren, 2013: 45).

Wellek ve Warren'in kısmen devinimsiz olarak tanımladıkları edebiyat eleştirisinin "çabuk tükendiği" ve "çabuk tüketildiği" söylene de "incelikli ve nitelikli her eleştiri"nin "başlı başına sanatsal bir iddia taşıdığı" ve "bir değer ifadesi" olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu gibi eserler yazıldıkları dönemden çok sonra bile anlamlı ve değerli olmayı başarabilirler (Boynukara, 1997: 37).

1.2. Eleştirinin Tarih İçindeki Gelişimi

Yazar, eser ve okur edebiyatın ana taşları, tarih, psikoloji, toplum gibi unsurlar ise onun tamamlayıcı parçalarıdır. Yazarın, eserin, okurun ayrı ayrı eleştirileri yapılabilir. Bu eleştiriler somut olana yapıyorsa pratik eleştiri, bir başka deyişle uygulamalı eleştirden, genel ve soyut olana yapıyor ise teorik eleştirden bahsetmek mümkündür. Teorik eleştiri, Platon'un, Aristo'nun sanat kuramıyla ilgili görüşlerine, yani eski Yunan'a kadar gider.

Orana vurulduğunda eleştiri metinlerinin neredeyse tamamının 20. yüzyıl ve sonrasına ait olduğu gözlemlenebilir. Ancak konuyla ilgili ilk sorunsalları ortaya atan Platon ve Aristo'nun fikirleri edebiyatın mahiyeti ve işlevi ile ilgilenen, sorgulayan ve eleştiri yapan edebiyatçılar için hâlâ tartışılmakta olan meseleler olarak durmaktadır (Literary cr. Britannica Academic).

Platonik eleştiri, Platon'nun *Phaedrus*, *Ion* ve *Republic* isimli kitaplarındaki sanat üzerine görüşlerinden oluşur. Bu görüşlerde pratikte sanat eserinin ahlaki, etik ve tarihi etkilerini de kapsayan geniş çağlı bir edebiyat yaklaşımından bahsetmek mümkün görünmektedir. Modern eleştirdede bu, sanat eserinin içsel, yerleşik, şekli özelliklerinden ziyade, onun sosyal davranışları şekillendirmedeki işlevinin ve evrensel doğru anlayışının değeri

açısından yapılan tartışmaları ve incelemeleri karşılar (Platonic Cr. Britannica Academic).

Platon için varlık bir ide'ler, özler âleminin bir parçasıdır. İçinde bulunulan âlem de bu idealar dünyasının bir yansımasıdır. Dünyada görüntüsü olan her şeyin aslen bir özü vardır. Dünya ise yansılardan ibarettir ve hakikat değildir. Sanat ise bu yansımalar dünyasının da yansıması, yani taklidin de taklididir. Platon'un itirazlarını bilgi açısından ve ahlâk açısından iki kategoride değerlendirmek mümkün görünmektedir (Moran, 1988: 24). Ona göre şiir, asıl gerçeklik olan idealardan uzaklaştırır ve şair herhangi bir konuda yetkin olarak konuşabilecek durumda değildir. Ahlâken de yeni nesli kötü emsal olabilecek unsurlar barındırır, tragedya ve destanların kötü kişilerin temsillerinin etkileri kötü olabilir ve edebiyat insanın kontrol altına alınması gereken duygusal yönünü tahrik eder (Moran, 1988: 24). Ona göre bir insan olarak şair ve bir cümle biçimi olarak şiir güvenilmezdir ve edebiyat hakikati arayanı yalnızca yanlış yönlendirir (Literary cr. Britannica Academic). Bu nedenle faydasızdır, hattâ zararlıdır. Bununla beraber ona göre eğer sanat çeşitli amaçlar için güdümlü hale getirilirse, olumlu bir amaca hizmet ederek sansüre uğratılırsa faydaları olabilir (Moran, 1988: 23).

Aristo'nun M.Ö. 4. yüzyılda yazmış olduğu *Poetika* isimli eser teorik eleştirinin bilinen en eski örneğidir (Huyugüzel, 2018: 151). Aristo'nun sanat ve edebiyat görüşlerini içeren bu eserdeki düşüncelerin, yazıldığı devirden romantik eleştirinin ortaya çıkışına kadar etkili olduğunu belirtmek gerekir (Ercilasun, 2009: 19).

Aristo, hocası Platon gibi evrenin merkezinin gökyüzü değil yeryüzü olduğunu düşünür ama sanatın taklit olduğunu kabul eder. Fakat içinde bulunulan dünyanın hakikat olduğunu, dolayısıyla herhangi bir ideler âleminin bir yansıması olmadığını, bu nedenle sanatın da taklidin taklidi olmadığını savunur. Yani madde ve form Platon'un dediği gibi ayrı ayrı değil bir aradadır, idea yani öz duyu dünyasındadır (Moran, 1988: 26). Ona göre sanat, içinde bulunduğumuz âlemi yeniden üretmek, estetik hassasiyetlerle ondan yeni şeyler ortaya koymaktır. Bu üretimde sanatçının taklit ettikleri duyu dünyasındandır, fakat form ve duygusal varlık aynı dünyada olduğu için sanat genel olanı açıklayabilen bir nitelik taşır (Moran, 1988: 26). Bu bağlamda hem Aristo'nun hem de Platon'un ilk defa, sanat eserini dünyanın yansıması olarak kabul eden ve başlıca ölçütü hakikat olan "mimetik eleştiri" yaklaşımını benimseyip uyguladığını ve bu anlayışın edebiyatta

gerçekçilik kavramını temel alan modern kuramların temelinde yattığını belirtmek gerekir (Huyugüzel, 2018: 153).

Aristo'nun düşüncesine göre tragedya izleyici üzerinde merhamet ve terör duyguları uyandırabilir (Literary cr. Britannica Academic) ancak insan, sanat eseri karşısında ruhsal bir arınma, yani "katharsis" yaşar. Aristo "katharsis" kavramına, yani arınmaya, tragedya tanımını "acıma ve korku duygularını uyandırmak suretiyle bu duyguların arınmasını (katharsis) sağlar" olarak yaparken değinmiş ve üzerinde fazla durmamış, detaylı bir şekilde açıklamamıştır. Bu kavram üzerinde daha sonra çokça durulmuş ve anlamı üzerinde düşünülmüştür (Moran, 1988: 26-27).

Aristo arınmayla, sanatın insan arzu ve ihtiraslarını ajite etmediğini, aksine tatmin ettiğini ve düzene koyduğunu ifade eder (Literary cr. Britannica Academic). G. F. Else'e göre arınma seyircide değil "duyguları davet eden davranışlarda" yaşanır. Hem bilgi kazandıran hem de ahlâken yararlı bir olgu olarak değerlendirdiği edebiyat konusunda Aristo, Platon'dan ayrılır (Moran, 1988: 27). Platon'un aksine ona göre sanat eğitimin bir parçası olabilir, insanlığa faydalı bir şey olarak görülebilir.

Aslında Platon ve Aristo'nun ortak noktaları pek çoktur. Öncelikle her ikisi de sanatın "yansıtma" olduğu fikrini ileri sürerler. Her ikisi de şiirin taklit olduğunda, onun okur üzerinde etkiler uyandırdığında ve şairin dikkate değer bir güç sahibi olduğunda hemfikirdir (Literary cr. Britannica Academic). Ayrıca her ikisi de sanatın amacı ile eğitimi, siyaseti ve ahlâkı bağdaştırır (Ercilasun, 2009: 19).

Aristo'nun eleştiriye pratikteki katkısı, şiiri etik açıdan yukarıdaki anlamda savunmasının aksine, onun şiir unsurlarına ve türlerine yaptığı tümel yaklaşımla olmuştur. Şiir türlerini taklit yollarına, taklit ettikleri edimlere, taklit tarzına ve onların meydana getirdikleri etkilere göre değerlendirir (Literary cr. Britannica Academic). Bu ayrımlar sayesinde eleştirmen her bir türdeki şiiri, salt güzellik arayışıyla değil, uygun amaca yönelik şekilde değerlendirebilmiş olur (Literary cr. Britannica Academic). Böylece ölçütler çeşitlenir.

Felsefe, belli konularda geliştirilen fikirler bütünü değil, evrenin, kâinatın tümel olarak anlaşılması, kavranmasıdır. Bu kavrayıştan teori (theoria) meydana gelir ve eleştiri de tam olarak bu noktada ortaya çıkar. Aristo ve Platon'dan sonra Roma'da bu konuyla ilgili düşünceler olduğu görülür. Ancak artık Yunan ve Latin eleştiri anlayışında özgün Aristo yaklaşımı pek görülmeyecektir (Literary cr. Britannica Academic). Cicero, Horace ve

Quintilian gibi zamanın Romalı düşünce insanlarının fikirleri, İncil yorumlamalarının katı ve mekanik kurallarınca âdeta yutulur (Literary cr. Britannica Academic).

İnciller İsa peygamberin hayat hikâyeleridir, bu nedenle anlamlandırma önem kazanır ve metin eleştirisine iyiden iyiye yol açılmış olur. Anlamlandırma ihtiyacı metinden, sözcüklerin birbirleriyle ilişkisinden, bağlamdan anlamlar üretmenin kapılarını aralar. Kilise, Aristo'nun edebiyatın, sanatın faydalı olması düşüncesini değerlendirmiş, bu bağlamda kilise tiyatroları, İncil'i daha iyi anlamak için dilin sanatlı, mecazlı kullanımı gündeme gelmiştir.

Horace, *The Art of Poetry*'si ile Aristo'nun dönemi için epik, tragedya ve komedi metinleri, sonrası için ise lirik, pastoral, hiciv, ağıt ve taşlama gibi her türün kendine has özler taşıdıkları fikrini zenginleştirmiş olur (Literary cr. Britannica Academic). Bu eser daha sonraları hem mizahî dili, hem konuyla ilgili akliselim sahibi yaklaşımlarda bulunulması açısından 17. yy. neoklasistlerinin ilgisine mazhar olacaktır (Literary cr. Britannica Academic). *Poetika* ile aralarında pek çok benzerlik bulunan *The Arts of Poetry* eleştiri tarihinde uzun yıllar etkili olmuştur (Ercilasun, 2009: 19). Ayrıca bu eser “edebî eseri okur veya seyirci kitlesi üzerinde (bilgilendirme, eğlendirme veya zevk verme, merak ve heyecan uyandırma gibi) belli bir etki yaratmak veya okur ve seyircide bu işlevleri gerçekleştirmek için yazılmış bir şey” olarak kabul eden (Huyugüzel, 2018: 154) ve eseri de bu sayılan konulardaki başarısına göre değerlendiren “pragmatik eleştiri”nin ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Huyugüzel, 2018: 154).

Antik eleştiri metinlerinin muhafaza edilememiş olması ve putperestlik karşıtı bakış açısına sahip kesimin konu ile ilgili endişeleri Ortaçağ'da eleştirel yaklaşımın duraklamasına sebep olur (Literary cr. Britannica Academic). Bu dönemde kimi din adamlarının sanata karşı Platonik bakış açısını tekrar canlandırma teşebbüsleri olmuşsa da antik tanrılar ve o güne ulaşabilmiş klasik eserler tekrar öne çıkmayı başarırlar ve dinî kıssalar içinde Ortaçağ kültüründeki yerlerini alırlar (Literary cr. Britannica Academic).

Bu dönemde edebî unsurların doğru kullanımlarını izah edecek retorikçiler vardysa da eseri değerlendirmek için referans alınabilecek ölçütler konulması için ciddi girişimlerde bulunulduğu söylenemez (Literary cr. Britannica Academic). Evren, dini referanslarla açıklanmıştır ve yoruma açık bırakmayan kurgu, eleştirinin gelişme göstermesine ket vurmuştur (Literary cr. Britannica Academic).

14. yüzyılda bilhassa İtalya'da Yunanca ve Latince eski eserlere son derece yoğun bir ilgi olmuştur. Buna benzer bir ilginin daha önce de yaşandığı bilinmektedir fakat bu iki olayın arka planları farklıdır. İlkinde klasiklerin Hıristiyanlığa uydurulmasıyla istenen insan ruhunda zamanlardan münezzehe bir inancın her zaman var olduğu ispat edilmek istenmiştir. Hâlbuki ikinci ilgi bunun tam aksine Yunan ve Latin klasiklerini yalnızca içlerindeki güzelliği keşfetmek için ve klasik eserler oldukları için yeniden okuma amaçlıdır (Burian, 1964: 11-12).

Buradan anlaşılmaktadır ki klasiklerin tamamı hümanistlerin inceleme alanındadır. O zamana kadar Kilise, işine yarayabileceğini düşündüğü metinleri seçerek gündeme getirmiş, plana uygun olmayan metinleri ise ortaya çıkarmamıştır. Bu durum ilk hümanistlerin en önemli özelliğine dikkat çeker: Onlar zaman içinde açığa çıkmayan, belki de kasıtlı olarak saklanan metinleri de aramak, toplamak için son derece özenli çalışmalar yapmışlardır. Bu durum hümanizmin köklerinin sağlam olmasına ve ilk döneminin edebî nitelik taşımasına kapı aralar (Burian, 1964: 11-12).

Edebîliğin peşindeki hümanistler bu yaklaşımla Eski Yunan metinlerinin temelindeki düşünce dünyasının, felsefesinin, hayat algısının asıl hali ile de karşılaşır. O zamana dek bu metinlerde varlığından haberdar olunmayan, insana dair her sorunun o eserlerde işlenmiş olduğunu fark ederler. Ayrıca bu konuların işlenişinde Kilise'nin ortaya koyduğu gibi bir mutlak yanılmazlık iddiası da bulunmamaktadır. Bu durum onları iki idrak noktasına götürür ve cesaretlendirir: 1) İnsanla ilgili meseleler her yönüyle o dönemde de düşünüldüğünde şimdi de düşünülüp ele alınabilir. 2) Düşüncelerin doğruluğunun kabul edilmesi zorunlu kılınmaz (Burian, 1964: 12-13). Böylelikle hümanistler hem metinlerin anlam ve düşünce dünyasına eğilmiş, hem dilsel çalışmalar yürütmüş ama biraz önce sayılan aydınlanmayı yaşadıkları için de tabiat ve tabiat ötesi olayları incelemekten de kendilerini alamamışlardır (Burian, 1964: 13). Bu durum Avrupa'ya iki temel düşüncenin hâkim olmasını sağlar: "İnsan tanrının bir avuç balçığı değildir ve insan olarak ele alınmalıdır." ve "Tabiat tanrının sanat eseri olarak değil insan ortamı olarak ele alınmalıdır." Eski Yunan da insanın akıl ve irade temelinde yaşaması gereğini kabul ederek, onun biyolojik, toplumsal, ahlaksal, estetik gibi açılardan içinde bulunduğu çevre ile ilişkisini önemsemiş ve incelemeye çalışmıştır. Hümanistler de bu açılardan Eski Yunan anlayışını kendilerine yakın bulurlar. Çünkü Eski Yunan da insan faktörüne son derecede önem vermiştir. Bu durum dinlerin neredeyse tamamen insanlaştırılmasından,

tanrıların dahi insanî özellikler taşımalarından anlaşılmaktadır (Burian, 1964: 14). Bununla beraber hümanizmin insanı tanrılaştırması Hristiyanlığın Batı medeniyetinin bütün ruhuna işlemiş olmasından dolayı söz konusu olmamıştır.

Hümanizm "araştırmayı zevk edinmiş bir ruhtur, bir düşüştür." (Burian, 1964: 15) Doğmalardan kaçınma ve araştırıp deneme, hümanizmin iki ana temelini oluşturur. Bu nedenle başlangıç ve bitiş tarihi verilebilecek bir tarihi süreç olarak değerlendirilemez.

Rönesans döneminde de klasik metinlerin toparlanması, düzenlenmesi ve geri kazanılması için gösterilen çabalar sayesinde eleştirinin kuvvetlendiği görülür. Bu dönemde yapılan çeviriler, bilhassa tekrar Aristo'nun metinlerine dönülmesi ve eserlerinin tekrar tercüme edilmesi bunda pay sahibidir (Literary cr. Britannica Academic). Sanatın yansıma olduğu fikri Rönesans sonrası tekrar canlanmıştır (Moran, 1988: 27). Bu şekilde Aristo edebiyat teorisi için Rönesans döneminden 18. yüzyılın son zamanlarına kadar en önemli metinlerden biri haline gelir. Bununla beraber idealize edilen Platonist görüşün Rönesans döneminde tekrar canlandığını da söylemek gerekir. Bu görüş, maddenin özün mükemmelliğini ortaya koymak konusunda ona engel teşkil ettiğini savunur. Duyularla algılanan özün kusurlu yansımasıdır, bu nedenle bu dönemde sanat, varlıkları oldukları gibi değil olmaları gerektiği gibi ortaya koyar (Moran, 1988: 31).

İtalyan ve Fransız Rönesans düşüncesini İngiltere'ye taşıyan Roger Ascham, George Gascoigne, Sir Philip Sidney gibi isimler taşımıştır (Literary cr. Britannica Academic). George Gascoigne tarafından yazılan *Certayne Notes of Instruction* isimli poetik metin Elizabeth Devri'nin en etkili metinlerinden biri olur.

Berna Moran'ın "tipik bir Rönesans eleştiricisi" olarak tanımladığı Sir Philip Sidney'in düşüncelerine değinmek, bu dönem yaklaşımını daha iyi açıklamak için yerinde olacaktır. Sidney, sanatın yansıma olduğunu, amacının da eğlendirerek eğitmek olduğunu savunmuş, insanlara yaşam konusunda kılavuzluk edecek iki bilgi kaynağının ahlak felsefesi ile tarih olduğunu iddia etmiştir (Moran, 1988: 32). Ancak her iki kaynak da eksiklikler içerir. Felsefe kuramsal boyutta güçlüdür fakar pratikte yetersiz kalır, tarih ise somut olduğu halde yalnızca olmuş olanları anlattığı için sınırlıdır. Edebiyat felsefeden somut olanı ortaya koyar ve tarih gibi iyisiyle kötüsüyle tüm olanları değil kötüyü

cezalandırıp iyiyi ödüllendirdiği bir anlam evreni yaratarak her iki disiplinden de üstündür (Moran, 1988: 32).

17. yy. neoklasikler dönemi (Descartes vs.) edebiyatta klasisizmin ortaya çıktığı dönemdir. Neoklasikler Ortaçağ'ı göz ardı ederek eski Yunan'a ve Grek-Latin kültürüne dönmeyi önerirler ve tercih ederler. Klasik tenkidin kaideleriyle hareket eden bu anlayışın, Ortaçağ, Rönesanas, 17. yüzyılın tamamı ve kısmen de 18.yüzyılda hâkim olan yaklaşım olduğu söylenebilir (Ercilasun, 2009: 20). Onların düşüncelerine göre Eski Yunan kültür ve sanatı son derece sağlam temeller üzerine oturmuştur ve prensiplere dayalıdır. Bu anlayışla temele aklı alarak mekanik, insanî özden uzak ve evrensel tipler üretilir. Ölçülülük, tutarlılık, genel geçerlik gibi özellikleri düstur edinen neoklasistler en çok tiyatro alanında eser verirler ve "Üç Birlik" kuralını bütün sanat anlayışlarının temeline oturturlar; zamanda birlik, mekânda birlik, olayda (konuda) birlik. Buna göre bir eserde zaman, mekân ve vak'a tek olmalıdır. Bu katı kural daha sonra özellikle Victor Hugo gibi romantiklerce sert bir şekilde eleştirilecektir.

Neoklasik dönemde sanatın tabiatın taklidi olduğu anlayışı yaygındır. Bu durum sanatı direkt olarak tabiatın yansıması olarak gören yaklaşım ve sanatı idealize edilmiş bir tabiatın yansıması olarak kabul eden yaklaşım olmak üzere iki şekilde görülüyordu (Moran, 1988: 27). Ayrıca sanat eserini bir bütün olarak kabul eden Aristo'nun bu düşüncesinden uzaklaşıldı. Biçim ve içerik unsurlarının ayırımına ve bunların ayrı ayrı incelenmesine gidildi. Aristo'nun ve Horace'ın bahsi geçen eserlerinde bahsettikleri tür ayrımları tartışmaya açılmışsa da pratikte ortaya çıkmış yeni türler teoride yer almadı ve edebiyatın ahlakî gayeleri olması gerektiği görüşünde hemfikir olundu (Ercilasun, 2009: 21).

Himmet Uç'a göre Batı kültür dairesinde eleştiriye geliştiren ve güçlendiren üç ana sınıf vardır: Filozoflar veya filozof-edebiyatçılar, edebiyat eleştirmenleri ve romancılarla tiyatro yazarları olarak belirlenen bu üç grup Batı'nın genel eleştirel yaklaşımını belirlemiştir (Uç, 2003: 185). Bu anlamda en önemli yaklaşım 17. yüzyıl düşünürü Descartes'tan gelir. Bilginin gözden geçirilmesi eleştirinin gereksiz detaylarla ilgilenmesinin önüne geçecek, bu şekilde incelenecek eserler, olaylar veya yaklaşımlar çıplak bir şekilde eleştirel gözün önünde bulunacak ve o güne kadar bilgi kabul edilen her şey yeni bir gözle tekrar görülmüş olacaktır (Uç, 2003: 185).

Descartes dogmatik bir rasyonaliteyi benimsemiştir. Ona göre duyular güvenilmezdir ve bilgiden şüphe etmek olağandır. Şüphe edilemeyecek yegâne şey şüphedir. Bu nedenle ona göre düşünce varlığın kanıtıdır. Bir yüzyıl sonra yaşayan Kant ise dikkati eleştiri nesnesinden önce, onu inceleyecek, eleştirecek olan insan aklına yöneltmeyi önererek sıra dışı bir yaklaşımda bulunur ve değerlendirme öznesi olarak ilk önce aklın sağlıklı bir kural koyucu haline getirilmesini savunur. Bununla birlikte estetik değeri pragmatist bir bakışla aklın verebileceğine inanmaz.

17. yüzyılda felsefe "evrensel bir bilim" olarak görülürken, 18. yüzyılda bu kavramın karşılığının değişmeye başladığı görülür (Uç, 2003: 186). Felsefe artık pratikte hayata temas eden bir "kültür felsefesi" hâline gelmiştir ve geniş çevrelere temas edemeyecek üst bir dil tercih etmekten ziyade pek çok anlatım şekline başvurulmaya başlanır. Ayrıca eser verenler veya düşünce beyan edenler eskiden olduğu gibi disiplinli ve sistemli yaklaşımlar sunan düşünce insanlarından ziyade büyük yazarlar olur (Uç, 2003: 186). Bu dönemde felsefe eğitimin ve aydınlanmanın bir yolu olarak görülmüş, bu nedenle 18. yüzyıla "Felsefe Yüzyılı" ismi de verilmiştir (Uç, 2003: 187).

Aydınlanma çağının en önemli özelliği bilinçli olarak laik bir dünya görüşü ekseninde gelişmiş olmasıdır. Bununla birlikte 18.yy. aydınlanma düşüncesinin yavaşça alçalan bir ivme göstermeye başladığı ve karşıt düşüncelerinin ortaya çıkmaya başladığı zamandır (Uç, 2003: 187). 18. yüzyılın sonlarına doğru klasistlerin katı yaklaşımlarının etkisine romantizm tepkisi gelişmiş olur. Akla karşı duygu, kuralcılığa karşı özgürlük, mekanikten insanî öze yöneliş en dikkat çeken noktalardır. Örneğin "Shaftesbury akıl inancı karşısına, güzel karşısında duyulan hayreti, güzellik idealini", Rousseau ise "tek yanlı olarak akla değer vermek karşısında canlı duygunun hakkını" destekleyecektir (Uç, 2003: 187).

Bu anlayışla yavaş yavaş tipik olana tepkiler ortaya konmuş, bireycilik kavramı söz konusu hâle gelmiştir. O güne kadar gelen ve sağlamlığından şüphe edilmemiş her şey sorgulanmaya başlar. Sıkı ve ağır bir eleştiricilik anlayışı ortaya çıkar.

Romantik tenkit 19. yüzyılın tenkit anlayışıdır ve temelde diyalektik ve sembolist bir şiir görüşünün ortaya çıkmasıdır (Ercilasun, 2009: 23). 1800 ve civarı yıllarda Almanya'da Friedrich ve August Wilhelm Schlegel, İngiltere'de Wordsworth ve Coleride, Fransa'da ve İtalya'da 1810'lu yıllarda Madame de Stael romantik tenkitle ilgili tartışmaları başlatan kişiler olurlar (Ercilasun, 2009: 23). Romantikler klasiklerin kriterlerini

reddederek yeni bir kriterler sistemi üretirler. Bunların temelinde içinde yaşadığı toplumun aksak yanlarını, yoksul ve zengin uçurumunu, toplumsal riyaı çok iyi fark ve analiz etmiş (Uç: 189) düşünce adamı Jean Jacques Rousseau'nun savunduğu özgürlük kavramı vardır: Ona göre insan seçebilme imkânına sahipse özgürdür. Seçmek ise sorumluluk yükler. Özgürlük seçim bilincine sahip olmak, yani sorumluluk yüklenmek mânâsına gelir. Bu bağlamda karar verme aşamasında vicdan gibi başka değer yargılarının girdiği görülür. Klasiklerin dışsal, uyulması zorunlu, tartışmasız, katı kuralları, romantiklerde içsel davranışın kaynağının sorgulanmasıyla değişir: İnsan davranışını belirleyen insan aklı mı, kutsal kitaplar mı, inanç sistemleri mi, duygular mı yoksa vicdan mı olmalıdır? Akıl, dinin o güne kadar kurduğu müessesin karşısında kendi sistemini kurar. Bu anlayışa göre hayatın yegâne referans noktası akıldır. Kalbî bilgide ise vahyin nakledilmesi söz konusudur. Burada bir aktarma söz konusu olur: İlahî bilginin aktarılması. İşte edebî eleştirinin bu atılımı yaptığı süreç neoklasisizmden romantik anlayışa geçiş sürecinde olur. Tipik olandan karaktere, evrenselden bireyselle, genelden biriciğe geçiş süreci eleştirinin kendi tarihi için önem taşır. Edebî eseri sanatçının duygularının coşkuluğu, içtenliği ve bunu esere yansıtmaya kabiliyeti açısından değerlendiren “dışavurumcu eleştiri” de 19. yüzyılın başlarında ilk defa romantik eleştiriciler tarafından ortaya atılmıştır (Huyugüzel, 2018: 154).

Metodik bir eleştirinin söz konusu olması için gerekli olan temel unsur ölçüttür. Eleştirel gözün sahibi mutlaka bir referans noktası belirleyerek eleştireceği unsuru değerlendirmelidir. Aksi takdirde ortaya çıkacak sonuç eleştirinin ulaşmayı hedeflediğinden uzaklaşır ve deneme gibi serbest ve öznel türlere yaklaşmış olur. Bu anlamda ilk ölçütleri ortaya koyanlar Descartes, Kant, Hegel, Goethe, Schiller gibi önemli filozof-edebiyatçılar olmuş ve bu şekilde sanatçı ve eleştirmene "evrensel bir perspektif" kazandırmışlardır (Uç, 2003: 186).

Hem Alman felsefesinin yaklaşımı hem de Fransız İhtilali'nin dünyada yaratmış olduğu ütöpik ve umutlu dalga, romantik anlayışın gelişmesinde ve benimsenmesinde, dolayısıyla bugünkü anlamda eleştirinin temellenmesinde etkili olurken, siyasi gelişmelerin yarattığı etkileşimler, özgürlük talebindeki kimi kesimlerin güçlenmesi ve kapitalistler, romantizmin bu hızlı ve kuvvetli ilerleyişine ket vurmuştur. Bu sebeple yavaş yavaş bohem bir "sanat için sanat" anlayışının oluştuğunu da söylemek mümkündür (Literary cr. Britannica Academic).

Eseri özerk bir bütünlüğü olan ve dış etmenlerden bağımsız, kendine yeten bir dünya olarak gören, bir anlamda “sanat sanat içindir” görüşünün edebiyata uyarlanmış hali gibi görünen nesnel eleştiri anlayışının 18. yüzyılın ikinci yarısında ilk defa Kant’ın *Kritik der Urteilkraft* adlı eserinde ortaya attığı bilinmektedir. Duyularla değil yalnızca tinsel olarak algılanabilecek olanı; ideyi önemseyen Hegel ise madde ve olayları idealar dünyasının izdüşümü kabul eder. Her bir düşünce, karşıtı ile yeni bir düşünceyi meydana getirir ve böylelikle sonsuz bir döngüye girilir. Edebiyatçı ve filozofların bu ve bunlar gibi dizgeleri farklı dönemlerde de olsa eleştiri reflekslerinin ister istemez gelişmesini sağlamıştır.

On dokuzuncu yüzyılın yarısına gelindiğinde uzun zaman etkin olan romantizm anlayışı yerini ona bir tepki olarak özellikle Rusya’da ortaya çıkan, Tolstoy, Çehov ve Gorki gibi Rus yazarların, ayrıca Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert gibi Fransız yazarların ustaca geliştirdiği realizm akımına bırakır (Moran, 1988: 34). Bununla beraber Belinski, Dobrolyubov ve Çernişevski gibi isimler de gerçekçi edebiyatı destekleyen kuramsal eserler ortaya koyarlar.

İngiliz sanat ve edebiyat akımı olarak bilinen ancak yalnızca İngiltere sınırları içinde kalmayan estetikçilik, etkiye tepki olarak ortaya çıkmış bir akım olarak görülmelidir. Bu yaklaşım gitgide avamlaşan, bir mal olarak görülmeye başlanan sanat anlayışının, hızla sanayileşen dünyada satılacak mal olarak görülmeye başlanmasına gösterilen bir refleks olarak ortaya çıkar ve aslen Oscar Wilde ile yükselişe geçer. Walter Pater, Algernon Swinburne, Arthur Symon, Ernest Dowson, Lionel Johnson, William Sharp, Andrew Lang ve J.A. Symonds, akımın temsilcileri olurlar. Romantizm akımının bir safhası olarak görülebilecek estetizm akımı, izlenimi, imgeyi ve duyguyu ön planda tutarak "sanat için sanat" görüşünü desteklemiştir. Buna göre sanatın didaktik amaçlarla ilgisi olmadığı gibi öğrenme veya örnek olma gibi bir kaygısı da yoktur. Felsefi bakış açıları da estetizm akımının savunduğu ideal sanatı üreten cezbe hâli ile bağdaşmadığı için bu anlayışa uzaktır.

19. yüzyılın sonlarına doğru özellikle Almanya, İngiltere ve Amerika’da edebiyat çalışmalarının doktora seviyesinde bir akademik disiplin haline geldiği gözlemlenebilir. Bu süreçte takip edilen akademik kanonu felsefe, dilbilim, halk bilimi ve İncil eleştirisi için geliştirilen ve belirlenen ilkeler oluşturur. (Literary cr. Britannica Academic). Bu

süreçte pek çok entelektüel yaklaşım birleştirilerek sistematik edebiyat tarihleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Fransız düşünür ve eleştirmen Hippolyte Taine'in 1863 yılında Fransa'da basılan dört ciltlik *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, bilimsel bakışa hâkim olan ve ırk, çevre ve zaman merkezli determinizmi yansıtır. Biyografiye dayalı eleştiri yazılarıyla bilinen Fransız denemeci, şair ve eleştirmen Sainte-Beuve, sanatın sezgisellikle olan ilişkisi üzerinde duran İtalyan Benedetto Croce ve İngiliz eleştirmen ve tarihçi George Saintsbury bu dönemde, yarattıkları etki açısından Taine ile birlikte adı anılabilecek olan diğer fikir insanlarıdır.

17. yüzyılda ortaya çıkan izlenimcilik, rölativizm veya empresyonizm olarak isimlendirilen yaklaşım çerçevesinde yapılan eleştirinin 19. yüzyılda oldukça yaygın olduğu söylenebilir. Buna göre katı kurallar, objektiflik ve bilimsellik edebiyat eleştirisinin tabiatına aykırıdır. İzlenimciliğin, insanın sanat eseri karşısında hissettiği duygular ve izlenimler üzerine kurulu son derece öznel bir yaklaşım olduğu düşünüldüğünde, bu eleştirel bakışın eserin verdiği sanatsal zevk temel alınarak oluşturulmuş öznel eleştirel değerlendirmeler içerdiği söylenebilir. Bu bağlamda en çarpıcı örnekleri Anatole France vermiştir. Ona göre eleştirinin nesnel olma ihtimali olamaz, çünkü insanın söylediği her şey kendi sınırları içinde üretilir ve söylenen her söz başka bir şeyle ilgili görünse bile sahibini anlatmaktadır. İngiliz edebiyatında William Hazlitt, Walter Pater, Fransız edebiyatında ise Jules Lemaitre gibi isimler izlenimci eleştiriye örnekler vermiştir (Huyugüzel, 2018: 152).

20. yüzyılda hem psikoloji gibi edebiyat bilimi dışındaki disiplinlerden direkt olarak yararlanılan, hem de dilbilim alanında yaşanan gelişmelerin eleştiri anlayışını doğrudan etkilediği bir sürece girilir. Bu yüzyıl ruh çözümleyici kategoride değerlendirilen psikanaliz kuramının, eser merkezli yaklaşımlara sahip olan ve eserin özerk bir bütün olduğu temelinde şekillenen Rus biçimciliğinin, yapısalcılığın ve yeni eleştirinin ortaya koyduğu paradigma etkisinde gelişir.

Psikanalitik eleştiri psikolojik eleştiriden çıkmış olsa da ondan daha kesin sınırlarla çizilmiş teorik bir altyapısının olmasıyla farklılıklar gösterir. Psikanalitik eleştiri, Sigmund Freud'un ruhî hastalık sahibi bireyleri tedavi için geliştirdiği ruh tahlili, yani psikanaliz yöntemi ve edebiyat hakkında yazmış olduğu denemelerden ve inceleme yazılarından doğan bir yaklaşımdır. 1920'li yıllardan itibaren yoğun şekilde kullanılan

psikanalitik eleştirinin babası kabul edilen Freud, insanın ruhî ve zihnî dünyasını bilinç ve bilinç dışı olarak kabul etme fikrini geliştirerek id, ego ve süperegö kavramlarını ortaya atar. Ona göre insanın beğenilme, kendini kabul ettirme, şehvî istekler gibi en temel ve ilkel güdülerini barındıran ve diğer insanların duygu ve düşüncelerini, toplum kurallarını dikkate almayan id karşısında üstben olarak da anılan süperegö bulunur. Neredeyse bilinçsiz şekilde oluşan süperegö, çocukluk döneminden itibaren ailenin de katkısıyla gelişir ve şekillenir. İd ve süperegö zıtlık hâlinde bulunurlar. İkisinin arasında ise, esasen id'den türemiş olan ego bulunmaktadır. Ego dürtüsel ve ilkel olanla; id ile dış dünyanın, toplumun, ailenin dayattıkları arasında bir aracılık görevi üstlenmiştir. Bilinçli ve akılcı ego, id'in talep ettiklerinin o ânın şartlarına uygun olmadığına kani ise bunları bilinçdışına göndererek bastırmış olur (Huyugüzel, 2018: 401-403). Uygunsuz istek süperegö tarafından onaylanmaz ve ego tarafından bilinç dışına gönderilir. Bilinç dışında biriken bu arzu ve istekler rüyalarda, dil sürçmelerinde, sanat ve edebiyat eserlerinde örtük olarak yer alırlar (Huyugüzel, 2018: 403). Bu düşünceye göre eser, psikanaliz tedavisi yapılan bir hastanın sözlerini değerlendirir gibi değerlendirilerek yazar hakkında kendisinin dahi farkında olmadığı bilgilere ulaşılabilir.

Psikanaliz yukarıdaki gibi kullanıldığında eser üzerinden yazar hakkında bilgilere ulaşıldığı görülmektedir. Bununla birlikte bu yöntem sadece sanatçının psikolojisini aydınlatmak için kullanılmaz, doğrudan metni anlamlandırmak için de kullanılabilir. Metnin içindeki karakterlerin davranışları psikanalitik yaklaşımla tahlil edilir. Bu açıdan psikanalitik eleştirinin kimi durumlarda esere dönük kimi durumlarda sanatçıya dönük bir yaklaşım olduğunu söylemek gerekir (Moran, 1988: 138).

Freud, sanatçıyı da bir ruh hastası olarak kabul etmektedir. Bu kabul daha sonraları sıklıkla eleştirilmiş olsa da Freud'a göre yazar kendi ruhsal oluşumunun bilincinde değildir ve eserinin altında yatan gizli içerikten sorumlu ya da haberdar olmak zorunda da değildir. Psikanalitik yöntem bu bilgiye erişebilir. Freud'un öğrencisi olan Otto Rank, Rene Laforgue ve Marie Bonaparte onun izinde giden araştırmacılar olurlar (Yücel, 2009: 57). Charles Baudouin *Psychanalyse de l'art* ve *Psychanalyse de Victor Hugo* eserlerinde yazarların hem biyografilerini hem de eserini bu açıdan inceleyerek her iki ögenin de altında bulunan ortak gizli içeriğe ulaşmaya çalışmıştır (Yücel, 2009:57). Charles Mauron, Baudouin'in yöntemini derinleştirerek Mallarme'nin ruh çözümlemesini yapar.

Introduction a la psychanalyse de Mallarme ve L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de J. Racine adlı eserlerinde sıklıkla ruh çözümleme terimleri kullanır.

1907-1912 yılları arasında Freud ile birlikte onun psikanaliz kuramı üzerine çalışan Carl Gustav Jung, 1913 senesinden itibaren Freud'un fikirlerinden ayrılarak kendi teorisi analitik psikolojiyi geliştirmeye başlamıştır. Bu yaklaşım, temellerini Freud'un psikanaliz temelli düşünce sisteminden almakla birlikte, ondan, bilinç dışının niteliği, libido kavramı ve kişiliğin şekillenmesinde bireyin geçmişi ile geleceğe dair duygularının rolü konularında ciddi ayrılıklar barındırır.

Jung, bilinç dışı kavramını, Freud'un psikanaliz düşüncesindeki durumundan çok farklı noktalara taşımış, onu daha detaylı ele almış ve kolektif bilinç dışı kavramını ortaya koymuştur. Bu kavram, kişinin davranışlarının, bilinç düzeyinde olmayan, nesilden nesile aktarılan bütüncül bir yaklaşımlar kümesini karşılar ve büyük oranda analitik psikolojinin ayırt edici temelini oluşturur.

Libido kavramı Freud'da cinsellik odaklı olarak tanımlanır ve insan davranışındaki temel dinamik olarak kabul edilir. Jung ise onu, bireyin hayatının devamını sağlayan bir çeşit enerji olarak görmüş, cinselliği tamamen dışlamamışsa da odak noktasından çekmiştir.

Freud, psikanaliz kuramında çocukluk döneminin, bireyin kişiliğinde ve genel davranışlarında belirleyici özellikler taşıdığını belirtir. Jung ise buna birtakım eklemeler yaparak kişinin yalnızca çocukluk döneminin değil, geleceğe dair duygu, düşünce ve yaklaşımlarının da etkili olduğunu söylemiştir.

20. yüzyılda, özellikle Ferdinand de Saussure'un ortaya koyduğu dilbilim kuramının yarattığı etki sonrasında edebiyat eleştirisinde metin merkezli yaklaşımlar öne çıkar. Gerard Genette, Aldirgas Julien Greimas, Roland Barthes, Tzvetan Todorov ve Claude Bremond, Saussure'un geliştirdiği düşünce dizgesine binaen geliştirilen yapısalcı anlayışla edebiyat eleştirisine yeni bir boyut getirirler. Yapısalcılık, Foucault tarafından bilgi ve kültür sorununa, Jacques Lacan psikanalize, Jacques Derrida tarafından felsefe tarihine ve felsefi metinlere yaklaşımlara uygulanmıştır (Moran, 1988: 180).

Benzer şekilde metin merkezli eleştirel yaklaşımlardan biri de Amerikan Yeni Eleştiri anlayışıdır. Bu görüşte metin dışındaki faktörleri dışlayan bir tutum esastır. Toplumsal, tarihsel, siyasi etkenler eleştirel mantıktan dışlanır ve incelenen eserin özüne ulaşılmaya çalışır. Bu yaklaşımda biçim ve özün birbirinden doğduğu anlayışı esastır. I. A. Richards,

T. S. Eliot, Wellek, Warren, Cleanth Brooks gibi isimler bu yaklaşımı benimseyen ve geliştiren isimler arasındadır.

Öz ve biçim ilişkisi bağlamında Yeni Eleştiri'den ayrılan Rus Biçimciliği ise Gerard Genette tarafından geliştirilir. Genette, anlatılarda söylem, öykü ve anlatım düzlemlerini tanımlamış, öykü ve söylem ilişkisi üzerinde durmuştur. Amacının eserleri münferit olarak anlamlandırmak değil edebiliği oluşturan unsurları açıklamak olması açısından Yeni Eleştiri'den ayrılırken yapısalcılık ile örtüşür.

Tahsin Yücel'e göre metni kendi dışındaki etmenler ışığında aydınlatmaya çalışan eleştirel yaklaşımlarla varılan neticelerin zayıf kalması, eleştirmeni memnun etmemiş ve iddialı önermelerden uzak durmaya teşvik ederek iki davranışa götürmüştür. İlki kendi bilgisini, beğenisini, düşünce ve duyarlılığını ölçü olarak almak, ikincisi ise kendi kendine yeten özerk bir edebiyat bilimi oluşturmaktır (Yücel, 2009: 59). Birincisi öznel eleştiri anlayışının meydana gelmesine sebep olmuştur ki bu yüzyıllarca devam etmiştir. İkincisi ise daha çok 20. yüzyılda söz konusu olmaya başlayan edebiyat bilimi olgusunun gelişimine sebep olmuştur.

1.3. Başlangıçtan 1980'e Kadar Türk Edebiyatında Eleştiri

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi eleştirmek, insan tabiatının en tabii davranışlarından biridir. Bu nedenle Türk kültürünün geçmişine bakıldığında, bugün yüklendiği anlamlarla olmasa da eleştiri kapsamında değerlendirilmesi gereken unsurlar, tavırlar, eserlerle karşılaşıldığını söylemeliyiz. Örneğin, Türk edebiyatının sözlü edebiyat geleneğinde eleştiriye rastlanmamaktadır. Bununla beraber bu dönemde beğeni veya hoşnutsuzluk ilgiyle, alkışla veya ilgisizlikle gösterilmekte olduğunu belirlemek gerekir (Özgül, 2003:7). Eski edebiyatta tenkit özerk bir tür olarak değil de çoğunlukla şifahi olarak yer bulmuştur. Yani şairler ve münekkitler şiir ve şair hakkındaki yorumlarını sözlü olarak yapmışlardır. Bu tenkitler tezkirelerden anlaşılacağı üzere tenkit, edebî otoriteler, üstatlar tarafından yapılırken kemikleşmiş ölçüler üzerinden en iyiye ve en güzele ulaşmak amaçlanmıştır (Gür, 2009: 89). Bununla beraber klasik Türk edebiyatı döneminde eleştiri ile ilişkilendirilebilecek metinlere de rastlanmaktadır. Örneğin şüara tezkirelerinde ve bazı divanların dîvâce bölümlerinde güzel şiirin özellikleri ile ilgili birtakım görüşlere rastlanmaktadır (Uçman, 2011: 462).

Tezkireler, eser yazılırken hayatta olan ya da önceki zamanlarda eser verip vefat etmiş şairlerin hayatları ve şiirleri hakkında bilgiler içeren eserler olmakla birlikte tezkireyi kaleme alan kişinin şiire dair genel düşüncelerini ve asıl konu edilecek şair hakkındaki görüşlerini içeren bir tür olarak tanımlanabilir (Tökel, 2003: 20). Tezkirelerin özellikle giriş bölümlerinde eleştirel yaklaşımlara poetik düşüncelere rastlandığı belirtilir (Tökel, 2003: 20). Türk edebiyatındaki ilk şuara tezkiresi örneği olan *Mecâlisü'n-Nefâis*, 15. yüzyılda Ali Şir Nevai tarafından kaleme alınmıştır (Tökel, 2003: 19). Şuara tezkirelerinin Osmanlı sahasındaki ilk örneği ise *Sehî Tezkiresi*'dir; bu eseri Latifi ve Âşık Çelebi'nin tezkireleri izler (İsen, 2009: 10). Tezkire kelimesini bu türdeki eseri için kullanan ilk isim olan Latifi'den sonraki 13 yazar da eserine Arapça zıkr kökünden gelen "tezkire" adını vermiştir (İsen, 2009: 10). Latifi'nin kaleme aldığı *Tezkire-i Şuarâ*, terminoloji ve üslup gibi kimi açılarından aksaklıklar taşıyan *Sehî Tezkiresi*'nden farklı olarak kendisinden sonraki tezkire yazarları için örnek kabul edilmiştir (İsen, 2009: 14). *Tezkire-i Şuarâ*, objektif bir yaklaşım, değerlendirme ölçütleri ve eleştirel bakış ile kaleme alınan bir edebî metin olması açısından önem arz eder (Tökel, 2003: 24).

Tezkireler her ne kadar poetik hususlara dair bilgi ve düşünceler içerseler de biyografi temelli metinlerdir ve ele alınan şairlerin eserleri, hayatlarının yanında ikinci planda kalır (İsen, 2009: 14). Bununla birlikte biyografik bilgilerin detaylarının ve uzunluklarının, tezkire yazarlarına göre değişiklikler gösterdiğini belirtmekte fayda vardır.

Kimi araştırmacılara göre yine divan edebiyatında, bir şairin diğerinin şiirine yazdığı bir nazîre, poetik bir meydan okuma olarak görülmeli, bir şairin metni içinde atıf yapmadan bir başka şairin eserinden alıntılama yapması ve bu bölümler hakkında yorumlarda bulunması da tenkidin Türk edebiyatındaki izleri olarak kabul edilmelidir (Enginün, 2013: 745).

İslâm dini etkisinde gelişen Türk edebiyatında iyi şiir olarak kabul edilen edebî ürünler hakkında yazılanlarda, nitelikli şiir ortaya koymanın ancak Allah vergisi yeteneğin vezin, kafiye ve belâgat gibi ilimlere dair bilgilerle yoğrulmasıyla, yani yetenekli şairin çalışma ve çabası ile mümkün olabileceği fikri görülür (Uçman, 2011: 462). Fakat bu çok teknik gibi görünen tanımlama bir şiiri "güzel" yapmak için yetmez. Konusu her ne olursa olsun temelinde Tanrı'yı öven, inşa etmesi ciddi bir disiplin gerektiren bu metinlerde intihal

yapmak dilin kesilmesini gerektirecek kadar büyük bir suçtur ve şiirle şairin değerini gerçekten ondan anlayanlar görebilir (Uçman, 2011: 462).

Ancak belirtmek gerekir ki bu unsurlar bir sistem, belli fikrî altyapılar çerçevesinde doğup gelişerek bir eleştiri geleneği oluşturmamışlardır. Hattâ Tanzimat döneminde dahi "sistemli olmaktan çok değişik vesilelerle" ortaya konan eleştirel metinler olduğunu belirtmek gerekir. Ancak 1885 yılı sonrasında Beşir Fuat ve Ahmet Mithat Efendi'nin realist yaklaşımla oluşturdukları nispeten nizamî bir eleştiri anlayışından söz edilebilir (Uçman, 2003: 48).

Bu süreçte Türk yazar ve fikir insanlarının Batı'dan geçen neredeyse tüm yeni terimler için kelimeler aradıklarını ve bu konu üzerinde yer yer detaylı bir şekilde tartıştıklarını söylemek gerekir. Bu bağlamda edebiyat tarihçilerinin birçoğu tarafından ilk tenkitçi olarak kabul edilen (Ercilasun, 2004: 36) Nâmık Kemal'in tenkit için önce "muhakeme", daha sonra ise daha önce anlamına değinmiş olduğumuz "muâhaze" kelimesini ortaya atmış olduğunu söylemekte yarar vardır (Tural, 2006: 259). "Muhakeme"nin kıyaslama yapmak için kullanılabileceğini, muâhazenin ise sanıyoruz ki "azarlama" anlamına binaen eserleri olumlu ve olumsuz yanlarıyla değerlendirmeye imkân tanımadığını belirten Edebiyat-ı Cedideciler Arapça "nakd" kelimesinden türeyen intikad, tenakkud, tenkad kelimelerine dikkat çekmişler ve yine aynı kökten "tenkid" diye yeni bir kelime türetmişlerdir -ki bu durum Arapça gramerine uygun değildir- ve "tenkid" kavramını karşılamak için edebiyat çevrelerince benimsenmiştir (Tural, 2006: 259). Ayrıca zikredilen tabirler içinde en çok "intikad" ve "tenkid" kelimeleri benimsenmiş, aynı kökten türeyen "münekkid" ve "müntekid" kelimeleri ise "eleştirici" mânâsında kullanılmıştır (Huyugüzel, 2018: 148). Eğer kritik kelimesini eserin olumlu ve olumsuz yönlerini ortaya koymak olarak tanımlarsak Türk eleştiri tarihinin çoğunlukla muâhaze içerdiği görülür (Tural, 2006: 260).

"Tenkid" kelimesi ise harf devrimi sonrasında "tenkit" olarak yazılmış ve okunmuş, ancak dilin sadeleştirilmesi ile ilgili fikirlerin ve hareketlerin yoğun olduğu bu dönemde (Tural, 2006:259) yerini "elemek" fiilinden türeyen "eleştiri" kelimesine bırakmıştır.

Tanzimat sonrası dönemin sorguladığı ilk şey eski edebiyat olur. Divan edebiyatını bütünüyle reddeden veya çeşitli açılardan tenkit eden yazarlar Türk edebiyatının bir gelişim sürecinde olduğunu, kendini yenilemesi, değişmesi gerektiğini savunurlar

(Uçman, 2003: 48). Bu süreçte belirgin olarak görülen bir diğer yaklaşım ise Batılı örnekleri olabildiğince tanımayı ve bu zihniyetle yeni bir edebiyatın kurulması gereğini temel alır (Uçman, 2003: 48). Batı'yla temasın belirgin hale gelmeye başladığı bu süreçte yeni bir edebî anlayışla eserler verme çabasına giren edebiyatçılar, kimi zaman Batılı yazarlara öykünerek, kimi zaman neredeyse taklit olarak nitelendirilebilecek eserler ortaya koyarak yeni bir edebiyat zevki ve anlayışı yaratmaya çalışmışlardır (Enginün, 2013: 745,746). Divan edebiyatı ile gündeme gelen yeni bir edebiyat ve dil ihtiyacı, Tanzimat Dönemi'nin en çok tartışılan konuları olur. Öyleyse bu dönemde eleştirinin; kusurları ve eksiklikleri ile eski edebiyat, Batılı anlayışla ortaya konulması planlanan yeni bir edebiyat ve dil meseleleri çevresinde şekillendiğini söylemek yerinde olur. Bununla beraber bu süreçteki eleştirel düşüncenin önemli bir dinamiğinin de eski edebiyatın, değişmekte olan toplumun meseleleri hakkında işlevsel olmaması ve yetersiz kalması olduğunu belirtmek gerekir (Uçman, 2003: 52).

Şinasi, *Tasvîr-i Efkâr*'da *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* yazarlarından Küçük Said Paşa ile kelimelerin yanlış kullanımına dair tutarlı ve mantıklı argümanlar ileri sürerek girmiş olduğu "Mebhusetün anhâ" tartışması etrafında Türk dili hakkında pek çok görüş beyan eder ve tenkitçi kimliğini ortaya koyar. Bu görüşlerde Türkçeye geçmiş yabancı, bilhassa Arapça ve Farsça kelimelerin ve tamlamaların doğru kullanımından bahseden Şinasi, edebiyat kelimesinin kökünün "edeb" olduğunu hatırlatarak, daha sonraları da çokça anılacak olan "fennî edeb bir ma'rifettir ki insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehl-i edîb tesmiye kılınmıştır." cümlesi ile edebiyat-ahlâk ilişkisinin altını çizmiş, "edebiyata kendi dışında bir hedef" göstermiştir (Uçman, 2011: 462; Uçman, 2003: 49). Klasik edebiyattaki tezkirecilik anlayışından ziyade Batı tarzı edebiyat tarihlerine yakın duran meşhur *Fatîn Tezkiresi* için yaptığı düzenlemeler ve eserle ilgili getirdiği önerilerle de yine bir tenkitçi olarak Türk edebiyatına katkılar sağlamıştır (Uçman, 2011: 462).

Tanzimat dönemi aydınları ideal bir edebiyat ile ilgili sistemli şekilde hazırlanmış metinler ortaya koymamış olsalar da bu dönemde, direkt veya dolaylı ifadeler barındıran, tenkit kapsamında değerlendirilebilecek çok sayıda metin olduğuna (Enginün, 2013: 766) daha önce değinilmişti. Ziya Paşa da bu dönemde pek çok yazı yazmış ve böylece edebî meselelerle ilgili pek çok konuda fikirlerini beyan etmiştir. Ancak onun düşünceleri tutarsız olduğu iddiasıyla konuşulmuş ve eleştirilmiştir. 1868 senesinde *Hürriyet* gazetesinde basılan "Şiir ve İnşâ" makalesi bu anlamda en çok konuşulan yazılarından

biri olmuştur. Hem nesir hem de nazım anlamında divan edebiyatındaki nümunelerin Türk milletine has olup olmadığını sorgulayan Ziya Paşa, Necati Bey'in, Bâkî'nin, Nefî'nin, Nedim'in veya Vâsîf'ın eserlerini Türk şiiri olarak görmediğini, bunların "melez" eserler olduğunu ve bu fikrinin nesir için de geçerli olduğunu belirtir (Uçman, 2011:462). Bunu söylerken Türkçe kelime ve yabancı kelime (Arapça ve Farsça) oranını öne sürer, yabancı kelimelerin üçte iki oranında olduğuna dikkat çeker ve klasik edebiyatın nesirdeki üst düzey metinleri kabul edilen Veysî, Nergisî ve Feridun Bey'in münşeâtlarını bu anlamda eleştirir (Uçman, 2011: 462). Bu metindeki fikirlerine göre dil sade ve tabii olmalıdır. Bu da halk şiiri ile *Muhbir* gazetesindeki yazılarda kullanılan dildir.

1874 senesinde yayımlanan ve divan edebiyatını müdafaa ettiği görülen *Harâbât*'a yazdığı manzum mukaddimede "Şiir ve İnşâ"da ortaya koyduğu görüşleri arasında ciddi tezatlar olduğu görülür (Ercilasun, 2004: 42). Bu metinde halk şiirini "eşek anırması"na (nühak) benzetir ve daha önce yerden yere vurduğu divan şiirini takdir eden ifadeler kullanır. Hattâ Arap ve Fars edebiyatını bir hazine olarak gördüğünü ifade eder (Uçman, 2003: 53). Bu durum uzun zaman tartışılmış, Ziya Paşa'nın bu ikircikli tutumu başta Nâmık Kemal olmak üzere dönemin aydınları tarafından eleştirilmiştir. Ziya Paşa bu metinde ayrıca kısaca Türk edebiyatının tarihçesini de ortaya koymuş, Avrupa dillerini öğrenmenin ve tercümelerin önemine vurgu yapmıştır (Uçman, 2003: 53).

Dönemin en yoğun şekilde eleştirel düşünce ortaya koyan aydını Nâmık Kemal'dir denirse yanlış olmayacaktır. Dokuz eserinde eleştirel nitelikte düşünceler bulunan Nâmık Kemal, klasik edebiyatı çok iyi bilmektedir ve derin bir divan edebiyatı zevkine sahiptir. Ancak Nâmık Kemal her ne kadar divan edebiyatının kapsamlı, incelikli ve nitelikli bir geçmişi haiz olduğunun idrakinde olsa da artık bu edebiyattan yeni bir şey doğmayacağını biliyordu. Çevirilerin yapılmaya başlandığı, Batı etkisinde ilk eserlerin verildiği o süreçte divan şairlerinin şiirlerine nazîreler yazmak faydasız bir çaba idi (Uçman, 2003: 51). Bu nedenle bu eserlerinde bilinçli olarak divan edebiyatı geleneğini tahrip etmek istemiş ve yeni bir edebiyatın temellerini atmak için yeni fikirler ileri sürmüştür.

Nâmık Kemal, Tanpınar'dan beri Yeni Türk edebiyatının beyannamesi olarak görülen (Uçman, 2003: 50) "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmilidir" makalesi, "Tahrîb-i Harâbât", "Takîb", *İrfan Paşa'ya Mektup*, *Celâl* mukaddimesi,

İntibah mukaddimesi, *Bahâr-ı Dâniş* mukaddimesi, "*Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risâle*" ve "*Mes prisons Muâhezesi*" metinlerinde tenkîdî düşüncelerini ortaya koyar.

Bu düşünceleri üç başlıkta kategorize etmek mümkündür. Nâmık Kemal ilk olarak İran edebiyatı etkisine dikkat çekerek divan şairlerinin edebî sanatları kullanış biçimini, hayal sistemini ve dilini eleştirir (Uçman, 2011: 463). Mânânın, şiiri ses ve kafiye endişesiyle yoğun bir şekilde süslenmesiyle ayrıca abartının ve mecazların haddinden fazla kullanılmasıyla kaybedildiğini ifade eder (Uçman, 2011:463). Ona göre divan şairinin çizdiği muhayyel dünya insana kendisini gulyabâniler âlemlerinde imiş gibi hissettirir. Zevk düşkünü ve gayri ahlâki olan İran edebiyatının etkisiyle ortaya çıkan bu görüntüden uzak durmak gerektiğini belirtir (Ercilasun, 2004: 37). İkinci olarak "edebiyat-ı sahîha" veya "edebiyât-ı hakîkiyye" olarak isimlendirdiği rasyonel hayata uygun, akla dayalı, bununla birlikte insan maneviyâtına da aykırı olamayan yeni bir edebiyatın kurulması gerektiği fikrini paylaşır. Son olarak, Batı'dan Türk edebiyatına giren roman, tiyatro ve biyografi gibi yeni türlerin benimsenmesi ve kullanılması gerektiğini ifade eder (Uçman, 2011: 463). Bunların içinde en çok önemsendiği meselenin dilin sadeleşmesi olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte sosyal faydaya dayanan bir edebî anlayışa sahip olan Nâmık Kemal, gazeteleri de çok önemsemiş, basın toplumu eğitime ve yönlendirme konusundaki etkisini son derece dikkate değer bulmuştur.

Nâmık Kemal eleştirel fikirlerini ortaya koyduğu metinlerinde yeni edebiyatla ilgili pek çok teklifte bulunmuştur. Bunlar dil kurallarının tespiti, kelimelerin genel kullanıma göre sınıflandırılması, kelimeler arasındaki irtibatın imlâ ve mânâ bakımından şekle sokulması, "rabt-ı kelâm" ve "ifâde-i merâm"ın dilin tabiatına göre oluşturulması ve ifadenin tabii güzelliğine engel teşkil eden suni sanatların bırakılması olarak sıralanabilir.

Ona göre bu teklifleri gerçekleştirmek için izlenmesi gereken yollar bellidir. Ahmet Cevdet Paşa'nın *Kavâid-i Osmaniyye*'si yeniden gözden geçirilip tamamlanmalıdır. Ortaya çıkan eser edebiyatı kendi dilimizden öğrenmek maksadıyla Arapça ve Farsça gramerinden öncelikli olarak okutulmalıdır. Düzenli ve eksiksiz bir Türkçe sözlük meydana getirilmelidir. Yabancı dillerden alınan kelimeler aslına göre değil, Türkçede kullanıldığı mânâ ve şekil tespit edilerek kullanılmalıdır. Türk diline has bir belâgat kitabı hazırlanmalıdır. Mevcut eserler içinde nizami olanlar seçilerek muhakemeli bir nesir antolojisi oluşturmalı ve okullarda okutulmalıdır (Ercilasun, 2004: 38).

İsmail Gaspıralı da tenkit yazılarını önemsemiş, bu konudaki eksiklikleri ilerlemenin önündeki en önemli engellerden biri kabul etmiş, *Tercüman* gazetesinde ortaya koyduğu düşüncelerinde gelenekteki hiciv ve methiye türlerine vurgu yapmıştır (Enginün, 2013: 768).

Tanzimat dönemi ikinci nesil edebiyatında nesrin öne çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda Tanzimat döneminde eleştirel fikirlerle anılan en önemli isimlerden biri de Recâizâde Ekrem olur. Mekteb-i Mülkiye'de hoca iken anlattığı derslerin bir arada bulunduğu ve edebî eserin sahip olması gereken unsurları fikir, hayal ve his olarak belirlediği eseri *Tâlim-i Edebiyat*, kafiye'nin göz için mi kulak için mi olduğu fikri ile ilgili düşünceleri içeren, inceleme nesnesinden daha hacimli, "objektif eleştiri değeri taşıyan ilk takrîz" niteliği taşıyan (Özgül, 2003: 8) *Takdîr-i Elhân*, şiir ile ilgili fikirlerine yer verdiği *Zemzeme III* mukaddimesi ve *Takrîzât* adlı eserlerinde eleştirilerine rastlanır. Eski edebî anlayışı temsil eden Muallim Nâci karşısında yeni inşa edilecek edebiyatı anlatır, onun nasıl olması gerektiğine dair bilgiler verir (Uçman, 2011: 463).

Recâizâde Ekrem'in aynı kuşağa mensup arkadaşlarından ayrılan yanı bir taraftan yeni kurulmakta olan edebiyatın estetiğini belirlemeye çalışması, diğer yandan eski zihniyeti temsil eden Muallim Nâci karşısında yeni edebiyatı savunmasıdır (Uçman, 2011: 463). Edebiyat anlayışıyla Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçıları için bir yol açıcı olarak nitelendirilebilecek Rezaizade Mahmud Ekrem, 1880 yılından sonra Türk edebiyatında gerçek yenilikler ortaya koyan Abdülhak Hâmid'i savunmuş, Edebiyat-ı Cedîde'nin kurulmasına kapı aralamıştır (Uçman, 2003: 53). Bu sebeple eski edebiyatı savunan kesim tarafından eleştirilere maruz kalmıştır.

Recâizâde Ekrem, edebiyatta güzelliği önem sırasına göre fikir, hayal ve his unsurlarının bir arada olmasına bağlar (Ercilasun, 2004: 49). Ona göre güzellik düşündürücüdür. Mahiyet bakımından bir güzellik vardır. Şiirdeki ve tabiattaki bir varlığın güzelliği birbirinden farklıdır çünkü edebî eserdeki güzellik gerçekten yansımış olandır. Ekrem, güzelliğin yalnızca hisse dayanmadığını, fikir ile hissin birleşerek güzelliği meydana getirdiğini söyler. Güzel olan her şeyin şiir olabileceğini belirterek şiirin hayal dünyasını ve konusunu genişletir. Bununla beraber ona göre uygun söz, uygun kafiye, şiirde güzelliğin tamamlayıcı unsurlarıdır. İfade edilmek istenen hisse uygun üslup ve tabii

güzellikleri konu edinmek de güzelliği sağlamak için yardımcı unsurlar olarak görülmelidir (Ercilasun, 2004: 50).

Recâizâde Ekrem, Nâmık Kemal'in ortaya attığı "muâhaze" kelimesinin karşıladığı bakış açısının, yazarı karalayıp tahkir etmekten başka bir işlevi olmadığını ve edebî açıdan asıl önemi hâiz olan eserin düşüncenin merkezine alınmadığını söyler. Ona göre tenkitçi hem tabiatında ince bir estetik zevk taşımalıdır hem de kendini iyi yetiştirmiş olmalıdır (Uçman, 2011: 463). Bununla birlikte bir tenkit yapılırken edep sınırları aşılmamalı, edebî itirazlar metnin anlamı kavranarak yapılmalıdır. Tenkitçi detaylarda fazlaca kaybolmamalı ve metnin temel meseleleri üzerinde durmalıdır.

Yeni bir edebiyat oluşturma gereğini savunan Recâizâde Ekrem ile eski edebiyat taraftarı olarak bilinen Muallim Nâci arasında geçen "Zemzeme-Demdeme" tartışması bu dönemdeki edebî tartışmaların en meşhurlarından biridir. Mesele Recâizâde'nin Muallim Nâci'nin şiir anlayışını tenkit etmesi ile başlar. Recâizâde Ekrem'in, ilk cildi 1881 yılında yayımlanan ve üç ciltten oluşan *Zemzeme* serisinin 1885 yılında basılan son kitabına yazdığı mukaddime Muallim Nâci'nin dikkatini çeker. Şairin bu mukaddimedeki düşüncelere 1886 yılında basılan *Demdeme* adlı eseriyle karşılık vermesi de olayın tamamen kişisel bir hal almasına neden olur. Bu olay dönemde ses getirmiş ve edebiyat çevrelerinin gitgide eski ve yeni taraftarları olarak ikiye bölünmesine sebep olmuştur (Ercilasun, 2004: 60). Aslında daha önceleri Recaizade'nin Muallim Naci'nin şiirlerini beğendiği, onlara nazireler yazdığını, onun beyitlerinden *Tâlim-i Edebiyat*'a numuneler aldığını da belirtmek gerekir (Gür, 2009: 27). Fakat *Tâlim-i Edebiyat*'la birlikte Recaizâde'nin yeni edebiyat taraftarı olduğu iyiden iyide belirginleşip Muallim Nâci'nin *Tercümân-ı Hakikat*'teki eski edebiyat anlayışını savunma çabaları hız kesmeyince aralarındaki mesafe açılır. *Zemzeme* III'ün önsözünde ve *Takdîr-i Elhân*'da doğrudan doğruya Muallim Naci'nin edebi anlayışı ve eserleri ile ilgili küçümseyici ifadeler kullanır (Gür, 2009: 27). *Saâdet* gazetesinde bunlara kişisel boyutta kabul edilebilecek cevaplar yazan Muallim Nâci daha sonra bunları Recaizâde'nin eserine gönderme olarak *Demdeme* adıyla kitaplaştırır.

Ayrıca *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde basılan "İmar ve Tashih" başlıklı yazı ile Hacı İbrahim Efendi Recaizâde'yi Nâbi'nin beytini yanlış anladığı gerekçesiyle eleştirmiş, onun eski edebî anlayışa bağlı kalanları değersiz gördüğünü ifade etmiş, bu tartışmaya

dönemin yazar ve şairlerinden Abdülhak Hâmid, Menemenlizâde Tahir, Ebüzziya Tevfik, Abdurrahman Süreyya, Ahmet Mithat Efendi ve Şemsettin Sami gibi isimler de katılmış, böylece olay büyümüştür (Uçman, 2003: 54).

Tanzimat sonrası tenkidinde önemli rollerden biri de şüphesiz Beşir Fuat'a aittir. Amaç, yeni bir edebiyat oluşmaktadır ve Beşir Fuat da ona yön vermeye, onun realizm hattâ natüralizm karşısındaki durumunu tespiti çalışır (Uçman, 2011: 463). Beşir Fuat bu bağlamda realizm hakkında temel bilgilerden bahsetmiş, edebiyat çevrelerinin bunlara vakıf olmasını sağlamış, ayrıca Emile Zola, Alphonse Daudet, Charles Dickens ve Flaubert gibi önemli yazarların biyografilerini yazarak önemli bir adım atmıştır (Ercilasun, 2004: 52).

Beşir Fuat'a göre insanoğlu yenilikten, hayatı boyunca elde ettiği birikimi kaybetmekten korktuğu için çekinir. Ortaya atılan yeni fikirler hemen kabul veya reddedilmemeli, deliller dikkate alınmalı, üzerinde düşünülmelidir. Kişilerin bütün sözleri doğru veya bütün sözleri yanlış olamaz, bu gerçek yargılara ulaşılmaya çalışırken göz önünde bulundurulmalıdır. Kişisel problemlerin merkeze alındığı ahlâk sınırlarını aşan çıkışlar tenkit değildir. Bilakis tenkit yanlışları düzelten, bu yolla teşvik eden nitelikte olmalıdır (Gür, 2009: 32).

Romantizm eleştirisi yazarın düşüncelerinde belirgindir. Özellikle *Victor Hugo* monografisi bu konudaki eleştirilerinin yer aldığı dikkat çekici bir eser olarak karşımıza çıkar (Uçman, 2011: 463). Bu olayla birlikte Türk edebiyatını uzun süre meşgul etmiş "Hayâliyyûn-Hakîkiyyûn" tartışması başlamış olur. Edebiyat ve ilim arasında Beşir Fuat'ın seçtiği taraf ilim olmuştur. Hedefinde ise süregelmekte olan romantik yaklaşım vardır. Ona göre bir sanat eseri hem güzel olanı hem de çirkin olanı bünyesinde barındırmalıdır çünkü tabii olan budur. Ayrıca onun Türk edebiyatına en önemli katkılarından biri de mümkün olduğunca tarafsız bir şekilde değerlendirmeler yapmaya çabalaması ve objektif üslubudur.

Müşâhedât önsözüyle realizm anlayışını detaylı bir şekilde ortaya koyan Ahmet Mithat Efendi, "'Fen ve Şiir ve Şi'r-i Fenni'" yazısıyla da bizzat Beşir Fuat'a hitap eder, böylelikle tartışma sürer (Uçman, 2001: 463). Düşüncelerinde realizm söz konusu olduğunda gözlemin yok sayılmaması gerektiği ama bunun bir sınır dâhilinde olması gerektiğini savunur. Ahmet Mithat Efendi "Cezmi", "Ta'lim-i Edebiyât", "Hayâliyyûn-Hakîkiyyûn",

“Klasikler”, “Zemzeme-Demdeme” ve “Dekadanlık” gibi dönemin Türk edebiyatını meşgul eden meseleler vasıtasıyla pek çok tenkidî düşünce ortaya koymuş, yazılar yazmıştır (Uçman, 2001: 463).

Rusya'da yetişmiş diğer aydınlar gibi Mizancı Murat da Osmanlı'da tenkit eksikliğinden rahatsızdır. Rusya'da sağlam bir edebî zevk ve anlayış edinen yazarın tenkidin öneminin ve değerinin idrakinde olması şaşırtıcı değildir (Enginün, 2003: 767). Tenkit çalışmalarını son derece önemsemiş olan Mizancı Murat'a göre tenkit dilin gelişim safhalarını en iyi şekilde ortaya koyan, edebiyatın daha zengin ve nitelikli hale gelmesini sağlayan, kişisel sebeplerle ve üslûpsuzca, saldırı şeklinde yapılmaması gereken müstakil bir edebî türdür (Uçman, 2003: 59). Bu anlayışla döneminde başta Abdülhak Hâmid olmak üzere pek çok şair ve yazarı teşvik eder (Enginün, 2003: 767). *Mizan* gazetesindeki “Üdebâmızın Numûne-i İmtisalleri” ana başlıklı on sekiz makalede, “Musâhabe-i Edebîyye” sütunundaki yazılarda ve *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* eserinin önsözünde tenkitlerini sunan Mizancı Murat bilhassa “Üdebâmızın Numûne-i İmtisalleri” adlı yazı serisinde *Vatan Yahut Silistre*'ye, *Vuslat*'a ve *Sergüzeşt*'e daha yakından bakmış ve tenkit örnekleri vermiştir (Uçman, 2001: 463). Bu yazılar kendisini bir münekkit olarak tanımlamış ve eserlerin olumlu yanlarına değinmiştir (Enginün, 2003: 767).

Ara nesil olarak adlandırılan dönemde de edebiyatçılar hem eserleri hem de edebî kişilikleri değerlendirmişlerdir. Menemenlizâde Mehmed Tâhir, Mehmed Zîver, Ali Kemal, Mehmed Refet, Mehmed Müncî, Hâlid Safâ, Nûreddin Ferruh, Ali Suad ve Mehmed Celâl gibi isimler bu dönemde sanat anlayışları ve çeşitli eserleri değerlendirilen kişilerden bazılarıdır (Uçman, 2011: 463). Bu değerlendirmeler çoğunlukla Batı edebiyatı akımları ve mensur şiir ölçüleri merkez alınarak yapılmıştır (Uçman, 2011: 463).

Türk edebiyatında klasik olabilecek eser var mıdır, ülkemizde yabancı klasikleri doğru bir şekilde çevirmeyi başaracak entelektüel kudrete sahip çevirmen mevcut mudur, Türk edebiyatının bir klasik döneminden bahsedilebilir mi gibi konuların tartışıldığı “Klasikler Tartışması” da Ara Nesil döneminde yaşanır. Bu olay *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde Ahmet Mithat Efendi tarafından başlatılmış, daha sonra büyümüş ve *İkdam*'da Cenab Şahabeddin, Ahmet Cevdet, Necip Âsım, Ahmed Râsim, Lastik Said Bey, Hüseyin Dâniş, Hüseyin Sabri ve İsmail Avni gibi isimlerin katılmasıyla uzun süre devam etmiştir (Uçman, 2011: 463-464).

Edebiyat-ı Cedîdeciler Taine'in görüşleriyle tenkit anlayışlarını geliştirdiler ve değişen edebiyat anlayışıyla üstlerine çektikleri dikkatleri ve tepkileri karşılamak, kendilerini müdafaa etmek için tenkide yönelmek zorunda kaldılar. Cenab Şahabeddin, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın bu bakış açısıyla pek çok yazı yazdılar, eserler verdiler (Nacak, 2010: 175). Ortaya temel üç sorun atıldılar. İlk olarak eleştirmenin görevine değindiler. Aslında kendisi de bir sanatçı olan eleştirmen incelediği nesne için bir kusur bulucu değil, eserin değerini ortaya koyan yetkin kişi olmalıdır. İkinci olarak tenkitin yeni ve acemice uygulanmaya çalışılan bir tür olduğuna, tenkidin kurallara bağlı olamayacağına, olmaması gerektiğine ve Batı'daki tenkidin ilerlemesini takip etmenin gerekliliğine dikkat çekilir. Üçüncü husus ise eleştirinin gelişim sürecinin tanınmasıdır. Bu, diğer edebiyatları tüm nitelikleriyle anlayabilmek için gereklidir (Uçman, 2011: 464).

Özellikle Hüseyin Cahit'in "Dekadanlık" meselesi hakkında değindiği konular ilgi çekicidir. Halid Ziya ise *Hikâye* isimli ses getiren bir tenkit kitabı ile hâlâ yeni sayılmakta olan roman türünü ele alır. Yazarın Servet-i Fünûn edebiyatı dönemi öncesinde tenkit türünde kaleme aldığı bu eser, yazarın "Türk romanına getirdiği ruhî derinliğin kaynağı"na işaret etmesi bakımından büyük önem taşır (Şahbenderoğlu, 2010: 289). Ahmet Şuayb'ın *Hayat ve Kitaplar* adlı eserinin yarısı Taine hakkındaki değerlendirmelerden oluşmuştur (Uçman, 2003:62). Orhan Okay, genç yaşta hayatını kaybeden Ahmet Şuayb'ın, bütün edebî hayatı boyunca tenkit ile meşgul olması açısından başlı başına bir inceleme konusu olduğunu belirtir (Okay, 2005: 79). Tevfik Fikret *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Musâhabe-i Edebiye" isimli edebî sohbetlerde peşin hükümlü olmaksızın yeni eserlerin tanıtılmasına, incelenmesine, aynı türdeki benzerleriyle karşılaştırılmasına, ayrıca eser sahibinin sanatına yer vererek, sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerini bu vesileyle ortaya koyar. Bu tutum eseri esas alan, o gün için yeni sayılan bir anlayıştır (Uçman, 2003: 63).

Servet-i Fünûn döneminde Türk edebiyatında tenkidin öneminin yavaş yavaş anlaşılma başlandığı fakat konuyla ilgili teorik bilgilerin pratiğe dökülemediği Hüseyin Cahit Yalçın örneği üzerinden görülebilir. *Servet-i Fünûn*'da yer alan "Hayât-ı Matbuat" yazılarında eleştirinin Batı'da olduğu gibi şahsî yaklaşımları içermeyen yapılması gerektiğini savunan yazar, sahip olduğu bu bilgiyi kendi eleştirel metinlerine tatbik

edememiş, pek çok tenkit yazısı kalem kavgalarına varan hadiselerle sonuçlanmıştır (Öztürk, 2006: 127).

“Ara Nesil”de Ali Kemal ve İsmail Safa da dikkati çeken tenkit yazarlarıdır. Modern Fransız edebiyatını tanıtan Ali Kemal hem modern anlayışı idrak etmeyi hem de gelenekten uzaklaşmamayı arzu eder.

Millî Edebiyat dönemi hem tenkit açısından hem de özellikle süreli yayınlarda yaşanan polemikler açısından son derece yoğun bir dönem olmuştur. Özellikle bu dönemde adından sıkça söz ettiren Ali Cânib ve Ömer Seyfettin *Genç Kalemler* dergisinde eleştirel fikirler ortaya koymuşlar, pek çok edebiyatçı ile kalem tartışmasına girmişlerdir (Gür, 2009: 73). Bu süreçte Millî Edebiyat anlayışı detaylarıyla ortaya konmaya çalışılmış, "Yeni Lisan" makalesinin ardından yazıda anlatılan düşüncelerin gerekliliği ortaya konmuştur. Bu yazı serisi dil konusunda pek çok eleştiri ve öneri ortaya koyarak belki de o yılların en ses getiren olaylarından biri olmuştur. Ömer Seyfettin, *Genç Kalemler*'in kapanmasının ardından *Türk Yurdu*, *Yeni Mecmua*, *Büyük Mecmua*, *Tâlim ve Terbiye Mecmuası* dergilerinde, ayrıca bazı gazetelerde yazılar yazmaya devam eder (Gür, 2009: 73). Bununla beraber Ali Cânib'in Millî Edebiyat karşıtı Cenab Şahabeddin ile yaşadığı fikrî atışmalar, yine Ali Cânib'in edebî incelemeleri olan *Edebiyat*, *Epepe* ve *Edebî Nevilerle Mesleklere Dair Mâlûmât* adlı eserleri dönemin kayda değer tenkit faaliyetleri olarak görülebilir (Gür, 2009: 73). 1908 yılının sonrasında matbuatta yaşanan serbestlik ortamıyla tüm türlerde olduğu gibi bu konuda da hareketlenme olur ve Fuat Köprülü, Reşat Nuri, Şahabeddin Süleyman, Yakup Kadri, Hamdullah Suphi gibi isimler tenkit alanında pek çok yazılar kaleme alır. Hamdullah Suphi'nin *Servet-i Fünûn* dergisindeki Fecr-i Âti savunması, Yakup Kadri'nin Fecr-i Âti müdafaası ve Yeni Lisan tenkitleri bunlar arasında sayılabilir (Gür, 2009: 74). Yakup Kadri ve Fuat Köprülü gibi karşıtı oldukları Millî Edebiyat anlayışını daha sonraları makul bulan ve bu yola giren isimler Millî Edebiyat akımı savunucularının çabalarının başarılı olduğuna işaret etmektedir (Gür, 2009: 74). Yine de Cumhuriyetin ilanına kadar yapılan eleştiriler özellikle yazar odaklı olmuş, eleştirinin teorik sorunları ele alınmamıştır.

Türkiye’de akademik anlamda eleştirinin babasının Fuat Köprülü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tarih ilminin Türkiye’deki kurucusu olduğu için “edebiyat tarihi” algısı ve yöntemi de onun çabaları neticesinde var olmaya başlamıştır. Fuat Köprülü

çeşitli çalışmalarıyla, kazandırdığı bakış açısıyla, edebî araştırmaları vasıtasıyla ulus devlet inşasına katkı sağlamış, “belgeci tarihçilik” anlayışına ile çalışmış ve eserler vermiştir. Köprülü de Gustave Lanson gibi, Hippolyte Taine’in ırk, zaman ve çevre faktörlerini esas alan, Türk edebiyatında Servet-i Fünûn döneminden beri eleştiriye hakim olan determinist bakış açısını benimsemiştir. Determinist bakış, başta yazar olmak üzere metin dışındaki faktörlere yaklaşarak inceleme yapar. "Türk Edebiyatı Tarihinde Usul" başlıklı yazısı ile *Yeni Mecmua*'da basılan yazıları ve *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eseri Köprülü'nün eleştirel düşüncelerini içeren metinleridir.

Fuat Köprülü edebiyat tarihi ile edebî eleştiri arasındaki ilişkiye ve farklara da dikkat çekmiştir. Edebiyat tarihçiliğinin temelinde nesnel yaklaşım, eleştirmenliğin temelinde ise ister istemez öznel yaklaşım bulunur. Bir eserin değerini belirlemek için bir ölçünün olması gerektiğini ifade eden Köprülü, tarihçi görüşü âfâkî, tenkitçi görüşü ise enfusî olarak nitelendirmiştir (Özçelebi, 1998: 28). Ayrıca edebiyat tarihçisinin güncel bir metni objektif değerlendirmeyeceğini belirtir. Çünkü ona göre edebiyat tarihçisi belgelerle bir eser için biçilen kıymetin nedenlerini ortaya koymaya çalışırken, "münekkid" eserden aldığı edebî zevk doğrultusunda değerlendirme yapar. Köprülü'ye göre eleştirinin nesnel olması mümkün değildir (Özçelebi, 1998: 28).

Cumhuriyet döneminde daha objektif metotlar benimsenmeye başlanmış olup, ayrıca Batı'daki yeni teorilerin ve ideolojik yaklaşımların güdümlü eleştiri anlayışına gelinmesine de kapı açtığı görülür (Uçman, 2011: 464). Özçelebi'ye göre bu dönem "iddiacılığı, yıkıcılığı, arayışları ve yapıcılığı bakımından" o zamana kadar olagelmış eleştirel yaklaşımlardan farklıdır (Özçelebi, 1998: 247). Tamamen özgün yeni bir edebiyat yaratma çabası had safhadadır. Bu sırada kimi zaman eleştiri sınırlarını aşan sert tartışmalar yaşanır ve ideoloji ile edebiyat eleştirisi birbirine karışır (Özçelebi, 1998: 247). “Cumhuriyet’in ilk yıllarında bir yandan edebî eserlerin “inkılâp edebiyatı”na hizmet edip etmediği üzerinde durulurken bir yandan da edebî eserin kendisinden ziyade yazarının ve onun dünya görüşünün ele alındığı dikkati çeker.” (Uçman, 2011: 464) Eski ve yeni şiir tartışmaları, eski şairlerle yeni bir söyleyiş peşinde olan genç şairler yenilik arayışlarını sürdürürler. *Resimli Ay*'ın meşhur "Putları Yıkıyoruz" atılımı ile o güne kadar tabu olarak gelmiş özkabuller tartışmaya sunulmuş olur.

Köprülü sonrası Ali Nihat Tarlan, Mehmet Kaplan gibi akademisyenler metin şerhi ve metin tahlili gibi yöntemler kullanarak doğrudan doğruya metnin kendisine yönelirler. Fikrin peşinde olan, mecazları “açmaya” çalışarak beyitte ne demek istendiğini arayan şerh ile eserdeki edebî güzelliğin nasıl oluştuğunun peşinde metin parçalarının bütünüle ilişkisini belirlemek ve estetik değerin ne şekilde oluşturulduğunu anlamaya ve değerlendirmeye dayalı metin tahlili ise metne yönelişin göstergelerinden kabul edilebilir.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren Türk edebiyatında öznel olan izlenimci eleştiri ve daha soğukkanlı, nesnel olma çabasındaki bilimsel eleştiri olarak belli başlı iki eleştirel yönelim görülmekte olduğu söylenebilir (Tural, 2006: 260).

Bugün edebiyat eleştirisi denince akla gelen yaklaşımları Tural şu şekilde kategorize eder:

“Metnin içeriğini ön plana alan ve “sosyoloji, psikoloji, tarih, budunbilim” gibi bilim dallarıyla kurduğu ilişki neticesinde metin dışı unsurları da dikkate alarak geliştirilen “sosyolojik, psikanalitik, Marksist, feminist” eleştiri kuramları; dilbilimin yardımıyla içerikten çok biçimi öne çıkararak yalnızca metne odaklanan “Yapısalcılık”, “Biçimcilik”, “Yeni Eleştiri”, “Göstergebilim” yöntemleri; eser-okuyucu-eleştirmen hiyerarşisine son vererek metinleri birer “açık yapıt”a dönüştüren ve “üstkurmaca”, “metinlerarasılık” gibi terimlerle beraber anılan postmodernist/postyapısalcı çizgi.” (Tural, 2006: 262)

Cumhuriyet döneminde tenkit alanında eser veren dikkate değer isimler arasında Vedat Günyol, Orhan Burian, Hüseyin Cöntürk, Hikmet Dizdaroğlu, Tahir Alangu, Memet Fuat, Asım Bezirci ve Rauf Mutluay sıralanabilir (Nacak, 2010: 175).

Cumhuriyet döneminden itibaren izlenimci ve bilimsel eleştiri de gözlemlenebilir. Nurullah Ataç, Suut Kemâl Yetkin, Sabahattin Eyüboğlu gibi isimler izlenimci, yani öznel eleştiri örneklerinin yetkin isimleri arasındadır.

Cumhuriyet'ten sonra isminden en sık anılan eleştirmenlerinden biri olan Nurullah Ataç bilimsel eleştiri ve nesnel eleştiri ayrımları üzerinde durur ve bilimsel eleştirinin işlevsel olmadığına dikkat çeker. Ona göre eleştiri estetiğe hizmet etmelidir. Ayrıca Ataç nesnelliğin de karşısında durur. Objektivite verileri özetler, niteliklerini dikkate almaksızın türlerine göre yapar. Ancak sanat eseri hakkında gerçek bir hükme varamaz (Özçelebi, 1998: 48).

Suut Kemal Yetkin'e göre de eleştiri bir sanattır ve eleştirmen de bu sanatı icra ettiği için sanatçıdır. Edebiyat tarihçiliği ise bilimsel olabilir (Tural, 2006: 260). Sabahattin Eyüboğlu, edebiyat eleştirisinin, edebiyat tarihinin ve estetiğin birer müstakil disiplin olarak kurulması gerektiğini, ancak bu şekilde aralarında belirsizleşmiş olan sınırların ortaya çıkacağını ve kuramsal bir nitelik kazanacağını ifade eder (Özçelebi, 1998: 48). Eleştirinin tanımı, ontolojik özellikleri ile ilgili mühim tartışmalar bu isimlerin başını çektiği eleştirel tartışmalarda, 1950'li yıllara kadar sürer. Bu hiçbir kuramsal yaklaşımla bağdaşmayan bakış beraberinde eleştirinin kitap tanıtımı noktasına kadar gelmesine de sebep olur. Öte yandan Berna Moran, Akşit Göktürk, Tahsin Yücel, Jale Parla, Gürsel Aytac, Hüseyin Cöntürk, Adnan Benk, Asım Bezirci ve Eser Gürson bu dönemde objektif bakışla eleştirel metinler ortaya koymaya çalışan isimler olmuştur (Uçman, 2011: 464).

Enis Batur'a göre “Eleştiri”, “Eleştirel Çözümleme”, “Deneme” ve “Eleştirel Deneme” arasında mütenasip bir denge kurulması gerekmektedir. Ancak bu başarılamayıp Nurullah Ataç'ın getirdiği gelenek çeşitli kisvelerde devam etti ve bu durum eleştiri alanının bulanık kalmasına neden oldu (Tural, 2006: 260).

1950'lerden sonra ise İkinci Yeni başlı başına bir parametre ortaya koyar. Şiirin biçimi, ölçüsü, ahenk unsurları, anlamı alt üst olur. Bununla birlikte Atilla İlhan'ın toplumcu gerçekçi anlayışı da İkinci Yeni ile birlikte eleştiri gündemini meşgul eder.

Semih Gümüş, Türk edebiyatında, eleştirinin soruna dikkat çekerek kriz yaratan niteliğinden sakınıldığına değinir. Sırf bu krizi yaşamamak için ölü taklidi yapıp varlığını sürdürme çabasındaki konformist bir tutumun ya da aynı amaçla farklı bir tavır ile saldırgan bir bakış açısının hâkim olduğundan bahseder (Gümüş, 2012: 19). Yazar bu bağlamda 1950'lerden sonra iyice yerleşen, yeniliklere açık olmayan, katı kurallara ve yaygın görüşlere bağlı bir eleştirel yaklaşımın âdeta Türk kültürüne özgü bir eleştirel tavır olarak yerleştiğinden bahsetmiş bu anlayışın halen devam ettiğinin altını çizmiştir. Eleştiri bir haddini bildirme eylemi niteliğinde olduğu sürece asıl amacına asla ulaşamayacak, dönemler boyu değişen ve farklılaşan objelere değişmeyen bakış açılarından bakılmaya devam edilecektir.

60'lı yıllarda eleştiri kavramsal olarak ele alınmış, tanımlanmaya çalışılmış, objektiflik-sübjektiflik meselesi üzerine durulmuş, kuramsal düşünceler ve eleştirinin bilimsel niteliği hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür (Özdemir, 2017: 465). Bu süreçte

deneme türünde yazılan öznel eleştirel metinlere sıklıkla rastlanır. Bununla birlikte edebiyat tarihlerine hizmet eden tarihselci anlayışla verilen eserler de bulunmaktadır. Tahir Alangu, Hikmet Dizdaroğlu ve Konur Ertop gibi isimler bu kategoriye örnek teşkil eden metinler yazmışlardır (Özdemir, 2017: 467). Yazı yaratımında aktif rol oynayan Attila İlhan, Turgut Uyar, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç ve İlhan Berk gibi şairler ise eleştirinin teorik tarafına yönelmişlerdir (Özdemir, 2017: 467).

70'li yılların ikinci yarısında kendisiyle yapılan bir söyleşide bu dönemdeki edebiyat eleştirisi hakkında görüş bildiren Cemal Süreya, başarılı bulduğu pek çok eleştirmen olduğunu belirtir ve bunlara Fethi Naci, Mehmet H. Doğan, Memet Fuat, Murat Belge, Vecihi Timuroğlu, Güven Turan, Atilla Özkırmı, Metin Altıok ve Füsün Akatlı'yı örnek verir (Süreya, 2015: 49). Bu örneklerle karşın şair, genel olarak dönemin eleştirisinin araştırmadan yoksun ve bütünü görebilmekten uzak nitelikte olduğu fikrindedir.

2. BÖLÜM: 1980-1990 YILLARI ARASINDA SİYASİ VE TOPLUMSAL ORTAM İLE EDEBÎ ORTAM

2.1. Siyasi ve Toplumsal Ortam

1980-1990 yılları arasındaki siyasi ve sosyal şartları anlayabilmek için bu dönemi hazırlayan süreçlere de kısaca değinmek yerinde olacaktır. Özellikle siyasi ortamın geldiği noktayı anlamak için ülkenin demokratikleşme yolundaki tecrübelerini ana hatlarıyla hatırlamakta yarar vardır.

Türkiye tarihindeki ilk parlamentarizm denemesi 1877-1878 yıllarında yapılmış, bu girişim yalnızca birkaç ay sürmüş, ikinci teşebbüs Jön Türkler tarafından gerçekleştirilmiş ancak bu da İttihat ve Terakki Fırkası'nın iktidarda olduğu 1911 senesinde yarıda kalmıştır. 1923'te Cumhuriyet'in kuruluşu pek çok açıdan olduğu gibi demokratik düzenin inşası açısından da dönüm noktası olur. 1930 yılında Mustafa Kemal Atatürk, Serbest Fırka'nın kurulmasında önyak olmuşsa da birkaç ay gibi kısa bir süre sonra parti feshedilmiş, bu girişim de somut bir neticeye varamamıştır. Böylece 1945 senesine kadar ülkeyi tek parti olarak CHP yönetir (Karpaz: 86). Bu süreç aynı zamanda İngiltere-ABD zaferi ile sonuçlanan ve ona katılan veya katılmayan pek çok ülkede sarsıcı etkiler bırakan İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı altı senelik süreci de kapsar. Ülke, 1939-1945 yılları arasında, fiilen katılmadığı savaşın sosyo-ekonomik etkileriyle boğuşmuş; açlık, hastalık, ağır çalışma şartları, karaborsacılık, vurgunculuk baş göstermiş, bu süreç boyunca seferberlik halinde kalınmıştır (Özçelik, 2007: 147). Artık Türkiye'nin hem içinde bulunduğu yokluk ve karmaşadan kurtulabilmesi hem de büyük devletlerle masaya oturulacak her türlü durumda müttefiksiz kalmaması için değişen ve gelişen yeni dünya düzenine ayak uydurması, böylelikle ona dâhil olması bir aciliyet haline gelmiştir. "Çok partili sistem, serbest ve demokratik seçimler, kamu hayatının normal ve özgürlükçü bir düzen içinde yürütülmesi" (Özçelik, 2007: 148) bu uyumu sağlayabilmek için gerekenlerin başında gelir.

7 Ocak 1946'da CHP'den ihraç edilen üç milletvekili ile aynı partiden istifa eden bir milletvekili Demokrat Parti'yi kurarlar. Partinin program taslağını hazırlayan Celal Bayar, Refik Koraltan, Adnan Menderes ve Fuat Köprülü gibi isimler "kurucular" adıyla anılmışlardır (Karpaz: 87). Bu sene aynı zamanda iki dereceli seçim sisteminin bırakılıp

tek dereceli seçim sistemine geçilen senedir ve 1946 seçimleri, Türkiye'nin ilk defa II. Meşrutiyet döneminde tanıdığı çok partili hayata tekrar adım atmasını sağlamış olur (Özçelik, 2007: 149). 1948 yılında DP'den ayrılan bir grup milletvekili Millet Partisi'ni kurmuşsa da bu parti laiklik ilkesine aykırı tutumlar sergileyen kişiler barındırması nedeniyle 1953 yılında kapatılır. Çok kısa bir zaman sonra Cumhuriyetçi Millet Partisi adıyla tekrar kurulan Köylü Partisi ise birleşerek Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi adını aldığı anda ülkedeki en etkin üçüncü parti konumundadır (Karpat: 87).

DP, kayda değer oy oranıyla kazandığı 14 Mayıs 1950 genel seçimleri ile başlayan 4 senelik süreçte, CHP'nin de 1946-1950 yılları arasında atılımlarda bulunduğu, kişilere ait toplanma, basın ve seyahat özgürlüklerini daha da genişletmiş ve ekonomik kalkınma konularını önemsemiştir (Karpat: 88). Ancak üretimin yeterli düzeyde olmaması ekonomik dengesizliklere sebep olmuş, bu sebeple DP iktidarı ağır şekilde eleştirilmiştir. 1954 seçimlerinde ise DP %57,49 gibi ezici bir üstünlükle seçimin kazananı olur. 1958 yılında yapılması planlanan seçimler 27 Ekim 1957'de yapılır. Bu seçim sürecinde CHP'ye 1930-1945 yılları arasında halka laikliğin dayatıldığıyla ilgili çokça eleştiri gelmiş, öte yandan DP inanç meselesine hassasiyetle yaklaşmış ve bu konuda ciddi vaatlerde bulunmuştur. Aydınların ve gençlerin DP'nin Atatürk İlke ve İnkılâpları'ndan sapmakta olduğunu düşünmeleri, partinin faydacı ve kısıtlayıcı tavrını beğenmemeleri, onların CHP'ye destek vermelerini sağlamıştır (Karpat: 105). Seçimlerin neticesi ilk bakışta DP için başarı gibi görünse de alınan %47,9 oy Meclis'teki sandalye sayısını kayda değer ölçüde düşürür, CHP ise meclise bir önceki seçimden 147 fazla sandalye ile girer.

Türkiye'de 1950 ile 1960 yılları arası aktif olan Demokrat Parti iktidarında da İkinci Cumhuriyet dönemi olarak değerlendirilen 1961-1980 yılları arasında da devam eden siyasal hareketlilikle beraber siyasal davranışların kapsamı genişlemiş, bunun tabii bir neticesi olarak aşırı hareketler oluşmuş ve bu da kutuplaşmaların meydana gelmesine neden olmuştur (Findley, 2011: 305). 1956 yılı sonrasında üniversitelerde hareketlilikler yaşanmış, hem öğrenciler hem de öğretim üyelerinin katıldığı gösteriler gündeme gelmiş, 1957 seçimlerini takip eden süreçteki ekonomik gidişat, iktidar ve muhalefet ilişkisi, bu ilişkide CHP'nin takındığı elitist tutum, tek parti geleneği içinden çıkan Menderes'i zorlamaya başlamıştır (Özçelik, 2007: 152).

Türkiye Cumhuriyeti, 27 Mayıs 1960'ta tarihinin ilk darbesiyle karşı karşıya kalır. Askerî hiyerarşi dâhilinde gerçekleşmeyen bu darbe neticesinde yeni bir anayasa yapımına başlanmış, kimi çevrelerce aynı anda hem kontrollü hem de reformcu olarak tanımlanan bu anayasa sayesinde Çift Meclis, Anayasa Mahkemesi, Devlet Planlama Teşkilatı, Milli Güvenlik kurulu gibi kurumlar Türk siyaset tarihine giriş yapmıştır (Özçelik, 2007: 154). Bu darbeyle beraber mevcut iktidar devrilerek sayılan kurumların amaçladıkları gibi yeni tedbirler ve denemeler sisteme dâhil edilmiş ve iktidar bir başkasına devredilmiş olur (Özçelik, 2007: 153). Bu gelişmeleri takip eden 1961 seçimleri ile beraber ülke, ilk defa koalisyon hükümetleri ile tanışacaktır. Darbenin ardından Kara Kuvvetleri Komutanı Cemal Gürsel askerî darbe hükümetinin başına getirilir ve feshedilen hükümetten pek çok kişi tutuklanır. Yaklaşık bir sene süren davalar neticesinde, Eylül 1961'de darbe öncesi hükümetin Maliye Bakanı Hüseyin Polatkan, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Başbakan Adnan Menderes idam edilir.

70'li yıllar da kutuplaşmanın arttığı, siyasi istikrarın sağlanamadığı, terör olaylarının gitgide arttığı, ekonomik şartların hızla kötüye gittiği bir dönem olur. 12 Mart 1971 Muhtırası'yla beraber ülkedeki gerilim artmış, Başbakan Süleyman Demirel istifaya zorlanmış, ülke belirsizliklerle dolu bir ara rejim sürecine girmiş, pek çok kişi tutuklanmış ve idam cezaları verilmiştir. 12 Mart Muhtırası'nı takip eden 9 senelik süreçte 11 kere hükümet değişikliği yaşanması ülkedeki siyasal istikrarsızlığın ve kaotik durumun bir işareti olarak görülebilir.

Bu süreç siyasi düşünce hayatının somut olarak toplumsal çatışmaya dönüştüğü bir dönem olur. Çatışmaların önüne geçmesi ya da en azından hızını kesmesi için yapıldığı iddia edilen darbe, olayları bilakis hararetlendirir. 1974 yılında gerçekleştirilen Kıbrıs Barış Harekâtı halk tarafından coşku ve gururla karşılanmışsa da Türkiye'nin bu olaylar neticesinde karşı karşıya kaldığı Batı kaynaklı katı ambargo, ülkeyi ekonomik ve dolaylı olarak da toplumsal bir buhrana sürüklemiş, halk en temel ihtiyaçlar için dahi uzun kuyruklarda bekler olmuş, gazetelerde ölüm haberleri artmış ve sıradanlaşmıştır (Asiltürk, 2013: 32).

24 Ocak 1980 tarihinde AP hükümetinin Devlet Planlama Teşkilatı müsteşarı Turgut Özal öncülüğünde, ivme kazanan ekonomik çöküşe müdahale etmek adına bir dizi reform içeren 24 Ocak Kararları açıklanır. Bu kararlar Türkiye'nin dış hareketliliğe tamamen

kapalı olan ekonomisinin liberal kapitalist sisteme dâhil edilmesi için başlıca adım olması açısından tarihe geçmiştir. Ancak bu girişim mevcut ekonomik sorunlara çözüm olamadığı gibi bunların toplumda yarattığı infialin dindirilmesine de yarar sağlayamamıştır. Görev süresi 1980 yılının Nisan ayında dolan Fahri Korutürk'ün ardından Eylül 1980'e kadar yeni bir cumhurbaşkanı seçilemez.

Bu istikrarsız durumun etkisiyle 1980 sonrası dönem aynı anda hem "kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biri" (Gürbilek, 2009: 9), hem de bu kaosu getirdiği bıkkınlıkla "insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi" (Gürbilek, 2009: 9) olarak değerlendirilebilecek özellikler taşıyacaktı. Cumhuriyet tarihinin başından itibaren pek çok darbe girişiminde bulunduğu, bunlardan bazılarının teşebbüs olarak kaldığı, bazılarının ise gerçekleşmiş olduğu ortadadır. 27 Mayıs 1960 müdahalesinin aksine hiyerarşik emir komuta zinciri dâhilinde organize edilen 12 Eylül 1980 darbesi de herhangi bir direniş söz konusu olmaksızın gerçekleşmiş darbelerden biri olur (Tanör, 2014: 30). Bu olay münferit olarak yaşanmış ve sona ermiş bir askerî veya siyasal hadise olarak kalmamış, sürecin sebep olduğu kararlar ve icraatlar Türkiye'deki politik ve toplumsal gidişata hayati kırılmalar yaşatmıştır. Bülent Tanör bu süreci 12 Eylül Rejimi (1980-1983), 17. Dönem TBMM (1983-1987) ve 18. Dönem TBMM (1987-1991) başlık ve tarihlerini esas alarak değerlendirmiştir (Tanör, 2014: 29).

Darbeyi gerçekleştiren askerî grup kendilerine Milli Güvenlik Konseyi ismini vermişlerdir. Bu ismin 1961 Anayasası'yla rejime dâhil edilen danışma organı Milli Güvenlik Kurulu'ndan esinlenerek koyulmuş olduğu düşünülmektedir (Tanör, 2014: 30). MGK belirlemiş olduğu kuralları ve emirleri "Bildiri" ve "Karar" olarak adlandırmış, numaralandırmış ve bunların ilkinin TRT vasıtasıyla kamuoyuna bildirmiştir. Buna göre hükümet ve parlamento feshedilmişse de ilk olarak partilere siyaset yasağı getirilmez veya herhangi bir kapatma yapılmaz. Ayrıca Kenan Evren 12 Eylül günü saat 13.00'da yine TRT üzerinden yaptığı konuşmada müdahalenin gerekliliğini ülkede had safhaya çıkan anarşi, terör ve bölücülük, partilerin ve milletvekillerinin bahsi geçen durumlara seyirci kalması, devletin kuvvetler ayrılığı ilkesinin kuvvetler çatışmasına dönüşmesi ve iktidarın partizanca davranışları ile açıklar. Evren, konuşmasında bu hareketin kanun ve nizam hâkimiyetini sağlamak için gerçekleştirildiğini, MGK'nın yasama ve yürütme yetkilerine el koyduğunu ancak en kısa zamanda yürütme yetkisinin bakanlar kuruluna

devredileceğini de ifade eder (Tanör, 2014: 32). Yayınlanan ilk bildiriyle ülke çıkışlarına kısıtlamalar getirilmiş, siyasi partilerin, 70'li yıllarda son derece aktif ve etkili olan DİSK ve MİSK'in faaliyetleri durdurulmuş, Emniyet Genel Müdürlüğü Jandarma Genel Komutanlığı'nın emrine verilmiş, grev ve lokavtlar ertelenmiştir (Tanör, 2014: 33). Darbeyi takip eden dönemde ise pek çok tutuklama kararı alınmış, tutuklananlardan pek çoğu yargılanmış, yalnızca ordu içerisinde darbenin haberini almış olabileceği düşünülen Alparslan Türkeş (Tanör, 2014: 32) saklandığı için ilk etapta tutuklanmamış, sonrasında kendisi teslim olmuştur (Zürcher, 2008: 403).

12 Eylül'ü takip eden süreçte kırk üç binden fazla insan tutuklanmış, silahlara el konulmuş, "terörist" örgütlere 167 toplu dava açılmıştır. Bu dönemde üniversitelerin özerklikleri kaldırılmış, bazı öğretim üyeleri ve öğretmenler görevlerinden uzaklaştırılmış, okul müfredatları değiştirilmiştir (Findley, 2011: 352). Tutuklanan siyasilerin, dört buçuk sene tutuklu kalacak olan Türkeş ve bir sene tutuklu kalacak olan Necmettin Erbakan dışında tamamı daha sonra salıverilir. Ayrıca iki milyona yakın kişinin de 1988 yılına kadar oy kullanma hakkı elinden alınmıştır. Bu süreçte bütün siyasi partilerin aktiviteleri ilk olarak durdurulmuş, 16 Ekim tarihinde ise tamamı resmen kapatılmıştır (Zürcher, 2008: 403).

Ancak hükümet askerî müdahaleyle düşürülmüş olsa da devletin parlamenter yapısı tamamıyla inkâr edilmemiştir. Emekli Oramiral Bülend Ulusu hükümeti kurmak için görevlendirilir. MGK'nın ilgili üyeleri TBMM'de laik ve demokratik bir anayasal düzeni savunan bir metinle ant içerek bakanlar kurulunu oluştururlar (Tanör, 2014: 34).

Askerî yönetim bir süre sonra aynı merkezî yönetim için yaptığı gibi seçimle iş başına getirilmiş yerel yönetimlere de el koyar. İl genel meclisleri ve belediye başkanlıkları feshedilir ve askerlerden oluşan hükümetin İçişleri Bakanlığı yerel yönetimi baştan atamak için çalışmalara başlar (Tanör, 2014: 36). Askerî yönetimin önceliği siyasal şiddet olaylarını ve terör örgütlerinin yol açtığı sorunları ortadan kaldırmaktır (Findley, 2011: 351). Devletin bu dönemdeki tutumu gerçekten de siyasal temelli terör olaylarının azalmasını sağlamıştır. Yaklaşımın sert olması ve sol anlayışa bir önyargı bulunmasına karşın genel tutumun 70'li yıllardakine nispeten daha objektif olduğu söylenebilir. Bu dönemde yapılan tutuklamaların hem sağ hem de sol cenahtan olduğu gözlemlenmiş, hem kişisel hem de toplu yargılamaların gerçekleştirildiği görülmüştür (Zürcher, 2008: 403).

1982 yılında yeni anayasanın ilk taslağı hazırlanır. Buna göre Milli Güvenlik Konseyi'nin yetkileri arttırılmıştır. Anayasa Genelkurmay Başkanı Kenan Evren'in cumhurbaşkanı olmasına dair bir madde de içermektedir. Hazırlanan 1982 anayasasıyla beraber kimilerine göre 1961 anayasasındaki boşluklar kapatılmış ve yanlışlar düzeltilmiş, kimilerine göre ise her kesimden görüşün uzlaşabileceği bir anayasa oluşturulması fırsatı kaçırılmış, Türk parlamenter yapısı zayıflatılmış, MGK'nın yetkileri haddinden fazla genişletilmiş ve bu da hakların tehlikeli bir boyutta ihlaline sebep olmuştur (Findley, 2011: 354).

Yapılan referandumda anayasa %91,4 evet oyu ile kabul edilmiş, başa geçen askerî idare yalnızca üç siyasi partinin 6 Kasım 1983 seçimlerine katılmasına izin vermiştir. Bunlardan ilki askerle özleşen ve askerî bakış açısı tarafından da desteklenen Milliyetçi Demokrat Parti, ikincisi Kemalist görüşe sahip olan ve CHP'nin bir devamı olarak görülebilecek Halkçı Parti ve sonuncusu ise askerî idarece görevine son verilen eski ekonomi bakanı Turgut Özal liderliğinde çalışmalarını sürdüren Anavatan Partisi olmuştur (Zürcher, 2008: 407).

Seçimlerin neticesi Anavatan Partisi'nin yüzde kırk beşlik oy oranı ile birinci gelmesi açısından şaşırtıcı olur. Halkçı Parti ise umulmadık bir şekilde yüzde otuz gibi azımsanamayacak bir kitlenin oyunu almayı başarmıştır. Milliyetçi Parti'nin oy oranı ise yüzde yirmi üçte kalır (Zürcher, 2008: 407). Özal'ı başbakanlığa taşıyan Anavatan Partisi'nin bu başarısını toplumun pek çok farklı kesiminden aldığı destekle açıklamak mümkün görünmektedir. Bunların içinde seçime fiilen girmelerine izin verilmemiş siyasi partileri destekleyen kitlenin payı büyük olur. Hem sanayi burjuvazisini destekleyen eski Adalet Partililer, hem din temelli bakış açısını benimsemiş olan Selamet Partililer hem de Milliyetçi Hareket Partisi taraftarları bu seçimde Özal'ın başında olduğu Anavatan Partisi'ni destekleyerek onu iktidara taşıyan en önemli unsurları oluşturmuşlardır (Zürcher, 2008: 407).

1983-1989 yılları arasında başbakanlık görevini sürdüren Turgut Özal, İslami bakış açısını liberal ekonomik yaklaşımla birleştirerek Türk siyasi tarihine yön vermiş Atatürk'ten sonraki en etkili siyasetçilerden biri olur (Findley, 2011: 354). Özal, direkt olarak İslamcı bir politika gütmüş olmasa da onun döneminde toplumun azımsanamayacak çoğunluğunu oluşturan ve kendini onlarca yıldır iktidarın hedefinde hisseden, ticaretle

uğraşan, dindar Anadolu kesimi güç kazanmış olur (Findley, 2011: 356). Özal ayrıca ortaya çıkmakta olan kentleşme sorununa çözüm getirmek adına İzmir, Ankara ve İstanbul büyükşehir belediyelerini kurmuş, böylece halkın yerel siyasete daha fazla ilgi duymasını sağlamıştır (Findley, 2011: 354). Ayrıca bu dönemde eğitimde de bazı düzenlemelere gidilmiş, özel üniversiteler kurulmaya başlanmış, Anadolu ve imam-hatip liselerinin sayısı artırılmış, müfredatlarda genişlemelere gidilmiş, özellikle Anadolu liseleri vesilesiyle yabancı dil eğitimi ve yabancı dilde eğitimi fırsatı sunulmuştur (Findley, 2011: 355). Ancak bu içerik değişiklikleri ve niceliksel artışla doğru orantılı olarak eğitimde kalitenin artmış olduğu söylenemez. Çeşitlenen ve niceliksel olarak artan eğitim olanakları, özellikle yükseköğretim düzeyinde dikkate değer bir yüzeyselleşmeye ve "bilgisel niteliksizleşmeye" neden olmuştur (Belge, 1996: 830).

Buna karşın Özal, biraz sivil siyasetin üstünlüğünü sağlayarak ülkeyi darbe sonrası normalleştirme sürecine sokmak için biraz da muhalif oyları bölmeyi hedefleyerek siyasi yasağı bulunan partilerin yaklaşmakta olan yerel seçimlere girmesinin yolunu açar. Böylece seçimlere Sosyal Demokrasi Partisi, Doğru Yol Partisi, Milli Selamet Partisi'nin devamı olarak görülebilecek Refah Partisi ve Milliyetçi Demokrasi Partisi gibi partiler de katılmış olurlar.

Özal, yerel seçimlerdeki tutumunun Anavatan Partisi'nin oy oranını az da olsa düşürdüğünü fark eder. Ayrıca siyasi yasağı halen devam eden liderler aktif olarak olmasa da siyaset sahnesindeki hamleleri yasağı partiler üzerinden örtük olarak yürütmektedirler ve yönetime katılma konusunda ısrarcı davranırlar. Özal bu durumun değişmemesi için direnmiş olsa da 6 Eylül 1987 tarihinde bu konuda bir halk referandumu yapılması kaçınılmaz olur. Referandum neticesinde siyasi yasağı bulunan siyasetçiler aktif siyasi yaşamlarına geri dönmüş olurlar. Hem ANAP'ın yerel seçimlerde yaşadığı düşüş, hem de referandum sonuçları Özal'ı muhalif oyların bölünmesi konusunda endişelendirir. Bu nedenle oy kullanma yasağı bulunan iki milyon seçmenin oy kullanmasının önüne geçebilmek için genel seçimlerin, yasağın kalkmasından bir sene öncesine denk gelen 29 Kasım 1987 tarihinde yapılmasına, yani erken seçime karar verir (Zürcher, 2008: 407-408).

1987 genel seçimlerinde yüzde 36 oy alan Anavatan Partisi, yüzde 24,8 oy alan Sosyal Demokrat Halkçı Parti ve yüzde 19,2 oy alan Doğru Yol Partisi dışında hiçbir parti barajı

geçemez (Zürcher, 2008: 410). Taha Parla'ya göre "yurttaşların yasama etkinliğine doğrudan katılmalarının ve yasama meclisini denetlemelerinin başlıca yöntemleri arasında" olan halk oylamaları 80'li yıllarda bilinçli olarak depolitize edilmiş, Türk siyasal yaşamını repolitize etmek için sıklıkla kullanılmıştır (Parla, 1993: 195). 1988 yılı da yine bir halk oylamasına sahne olur. Özal, normal şartlar altında 1989 yılında yapılması öngörülen yerel seçimlerin erken bir tarihte yapılması için düzenlenecek bu referandumdan menfi bir netice çıkması durumunda istifa edeceğini belirtmiş, oylamada yüzde 35 "evet" yüzde 65 "hayır" gibi net bir sonuç çıkmasına karşın "evet" oylarının ANAP'ın son seçimlerde almış olduğu yüzde 36'lık oy oranıyla arasında büyük bir fark olmadığını belirterek istifa etmemiştir (Zürcher, 2008: 411-412).

Yerel seçimler planlanan zamanda; 26 Mart 1989 tarihinde yapılır ve SHP yüzde 32,6 oy alarak kendi tarihinde büyük bir başarıya imza atmış olur. Onu takip eden ANAP yüzde 23,74'te kalırken DYP de ona çok yakın bir oranla; yüzde 23,48'le seçim sonuçlarının genel görüntüsünü oluştururlar.

80 sonrası, daha önceki dönemlerden farklı olarak değişik politik görüşlerden kesimlerin devlete muhalif olmak yerine gitgide birbirlerini görmeye, tanımaya ve kabul etmeye başladıkları bir dönem olur. Bu süreçte sol, liberallerle ve İslamî bakış açısına sahip kitleyle ilişki halinde olmuş, keskin çizgilerle ayrılan safların birbirlerini ideolojik olarak katı şekilde dışladığı toplumsal ve siyasi davranışlar geride bırakılmaya başlanmıştır (Göle: 510).

Çalışmamızın konusunu oluşturan 1980-1990 yılları arasındaki toplumsal davranışları daha iyi anlayabilmek için yine o döneme kadar toplumun ne gibi süreçlerden geçtiğine değinmek gerekmektedir. 1945 yılında Milli Kalkınma Partisi'nin kurulmasının ardından net bir biçimde hissedilen demokratikleşme çabaları, belirginleşen toplumsal hareketlilikle beraber ülkenin hem siyasi hem de toplumsal rotasını belirler. 1946 senesinde Demokrat Parti ve onun kadar etkili olamamış olsalar da diğer 13 parti daha kurulmuş, CHP olağanüstü bir kurultay düzenleyerek kendi bünyesi içinde pek çok özgürlükçü karar almış, aynı sene ilk çok partili seçimler resmen gerçekleşmiştir. Tüm bunlar demokratikleşme yolundaki önemli atılımlardandır. Bu gelişmelerle beraber Türkiye'nin "çoğulcu, insan haklarına dayalı, serbest ve adil seçimlerle kurulan ve değişen hükümetler ve TBMM tarafından yönetilen bir ülke haline gelmesi" (Kalaycıoğlu: 469)

yalnızca devletin dünya gözündeki imajına ve yönetimin iç dinamiklerine değil, kuşkusuz toplum yapısına da doğrudan ve dolaylı etkilerde bulunmuştur. 1950 senesinde ezici bir çoğunlukla iktidara gelen Demokrat Partisi toplum tarafından önce yoğun bir destek bulmuşsa da zamanla iktidarın otoriter ve baskıcı tutumu bu durumu tersine çevirmiş, basının, üniversitelerin, sendikaların, siyasal partilerin bünyesinde içten içe kaynayan tepkilerle beraber kötüye giden ekonomi 27 Mayıs 1960 darbesi öncesinde ortak toplumsal sorunları beraberinde getirmiştir. Halkın kayda değer bir bölümünün müdahaleyi sokaklarda coşku içinde karşılayarak ona destek vermesinin arka planında, sayılan bu sebepler bulunmaktadır.

60 ihtilaliyle beraber çokça zikredilmeye başlanılan "demokrasi" ve "özgürlük" kavramları ülkede hem çok farklı düşüncelerin önünü açmış, hem daha önce sakıncalı bulunan kötücül fikrî söylemlerin yayılmasına imkân sağlamış, her düşünceden insanın fikir beyan etmesine olanak vererek ideolojik bağlamda kozmopolit bir hava yaratmış, particiliğin, dolayısıyla kapitalist ve emperyalist davranışların çeşitli şekillerde hareket imkânı bulmasında etkili olmuştur (Demirtürk, 2015: 156). Bu durum tüketim toplumunun tohumlarının da ilk defa bahsi geçen süreçte atıldığına işaret etmektedir.

27 Mayıs olayları Türk toplumunu uzun zaman pek çok açıdan etkisi altında bırakarak toplumsal dönüşümün hız kazandığı bir sürece girilmesine sebep olurken dünyada da hem sistemler sorgulanmakta hem de ideolojiler üzerinde tartışmalar yaşanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gençliğin önceki nesillerle yaşamaya başladığı kuşak çatışması olgunlaşarak ciddi bir zıtlık yaratmaya başlamış, 60'lı yıllarda üniversite işgalleri yalnızca Avrupa ülkelerinde değil neredeyse tüm dünyada görülür olmuş, 60'ların sonlarına doğru ise bu enerji doğal sürecin neticesi olarak toplumsal olaylarla patlak vermiştir. Bununla beraber yaşanan tüm hadiseler genel perspektifte aynı kategori altında değerlendirilebilecek olsa da olayların her toplumun iç dinamikleriyle bağlantılı olarak farklı çıkış noktalarına sahip olduklarını ve farklı bağlamlarda geliştiklerini belirtmek gerekir. Örneğin Türkiye'de yaşanan toplumsal olayların başlangıçtaki motivasyonu 1954 yılına gelindiğinde Demokrat Parti'nin vaat ettiklerini gerçekleştirmemiş olması ve iktidarın rejime karşı bir tehlike arz etmeye başlaması olarak görülebilir (Bulut, 2011: 134).

Genel itibariyle 50'li yıllardan itibaren sermaye ve yatırım oranlarının, dolayısıyla güç dengelerinin değişmeye başlamasıyla global olarak yaşanan siyasi ve toplumsal dönüşüm neticesinde tüm dünyada gençlik, hareket alanına müdahale edilmekte olduğunu hissetmiş ve bu durum yaşanacak olayların zeminini hazırlamıştır (Bulut, 2011: 124). Antiemperyalist bir nitelik taşıyan 68 olaylarını 60 öncesinde gerçekleşen olaylardan ayıran yegâne özellik mevcut düzeni koruma ve sağlamlaştırma amaçlı olmak yerine başkaldıran bir hareket olmasıdır. Bununla beraber DP hükümetiyle beraber Atatürk devrimlerinden uzaklaşılması, gençlikte bir "Atatürk devrimlerinin bekçisi olma" ve Atatürk'ün fikrî dünyasını ortaya koyma çabası uyandırmıştır (Bulut, 2011: 139).

Türkiye Cumhuriyeti'nin yaşadığı ikinci askerî darbe olan 12 Mart 1971 Muhtırası'nı takip eden dönemde toplumda tam da kapitalist güç odaklarının memnuniyet duyacağı şekilde ciddi görüş ayrılıkları yaşanmış, sağ-sol çatışmaları birlik ve beraberlik duygusunu kaybettirmiş, gençlik kapitalizm, sosyalizm, komünizm, faşizm gibi kavramlarla boğuşmuştur (Demirtürk, 2015: 157). Ülkeyi 12 Eylül'e taşıyan bu süreçte genel olarak farklı ideolojik görüşlerin çatışması olarak nitelenebilecek olaylar terör halini almış ve halkın gündelik yaşamını direkt olarak etkileyecek duruma gelmiş, ölümlü hadiseler sıradanlaşmış, ekonomik problemler Batı'nın koyduğu ambargo ile had safhaya çıkmıştır. Bu şartlardan dolayı bazı kaynaklarda 12 Eylül'ün kaçınılmaz olduğuna vurgu yapılmaktadır.

12 Eylül sonrası, toplumsal hayatın pek çok açıdan değiştiği bir dönem olur. Bu durum güç odaklarının 60 sene boyunca devam eden çekişmesi, bunun kültürel ve toplumsal hayata direkt ve dolaylı etkileri ile açıklanabilir. 80'li yıllar Türkiye'de toplumun din odaklı yaşayan ve daha önce çekinik olan kesimi için bir güç kazanma süreci olarak değerlendirilebilir (Parla, 1993: 200). Nilüfer Göle "sosyal hareketlerin devleti ele geçirerek toplumu yönlendirmek" istemesi ve kendilerini "gelecekteki toplumun tek varisi olarak" görmesi durumunu "tek aktör patolojisi" olarak isimlendirir. Ona göre bu yaklaşım diğer ideolojik aktörlerin dışlanmasıyla neticelenir. Göle, 80 öncesi dönemde "ütopik sınıfsız toplum" peşindeki solcularla ve "altın Türk çağı" idealindeki milliyetçilerle "tek aktör patolojisi"nin hâkim olduğunu ifade eder (Göle: 513). 80'ler ise öncekine nazaran daha sakin, daha uzlaşmacı ve hoşgörülü bir anlayışın hüküm sürdüğü bir dönem olur.

Bu süreçte yönetim, halkı karşısına almamak için güdümlü olarak klasik Kemalist laik yaklaşımdan uzaklaşarak Türk-İslam sentezi diye adlandırılan dinci bir milliyetçiliğe

yönelmiş ve o güne kadar sesini duyuramamış kitlelere bir anlamda iktidarca tanımlanmış veya kuşatılmış bir "kendini ifade etme alanı" sağlanmıştır:

"Türkiye'de ilk kez bu dönemde Kemalist "yüksek" kültürün dışında bir "aşağı kültür patlaması yaşandı, ama kitlelerin umut ve özlemleri de ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde kültür endüstrisinin nüfuz alanına girdi. Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönemdi 80'ler, ama insanlar kendilerini belki de ilk kez bu kadar serbest hissedebildiler; kurumların dışında olmanın serbestliğini, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını tattılar." (Gürbilek, 2009: 14-15)

Yukarıda geçen "din" sözcüğü toplumsal bir kurum veya değerler bütününden ziyade devlet yönetimince elde tutulmak istenen bir toplumsal denetim aracı manasını karşılamaktadır (Parla, 1993: 202). Din, devlet kontrolünde ve devletin çizdiği sınırlar dâhilinde kamusal yaşamın içine girmiş, bu durum Cumhuriyet'in kuruluşundan o döneme değin oturmuş olan dengelerin değişmesine yol açmıştır. Bu sebeplerle bu dönemde kamusal yaşamda kimi dini toplulukların statüleri olumlu yönde değişmiş ve meşruiyetleri artmıştır (Parla, 1993: 200). İlk ve orta düzey öğretime zorunlu din dersleri eklenmiş, ders kitapları tek tipleştirilerek yeniden hazırlanmış, müfredatlara Türk-İslam kültürü bağlamında bilgiler eklenmiş ve Batı'ya ait kimi ürünler yasaklanmıştır. Ayrıca kimi kitle yayın organlarında laiklik meselesi gündeme getirilerek kavramın anlam ve kapsamına dair tek yanlı görüşler ortaya atılmıştır. Böylelikle toplumsal düzende din 1980'lere kadar bir alt kültür olarak algılanmaktayken, bu dönemle beraber resmî ideoloji olarak benimsenmiş Kemalizm'le denk bir düzeyde bir resmî kültür olarak görülmeye başlanmıştır (Parla, 1993: 203).

12 Eylül sonrasında yasama ve yürütme yetkilerini kendisinde toplayan MGK, toplumu ilgilendiren kararları tek başına alır. Bunlara grev ve lokavtların ertelenmesi, kimi toplu iş sözleşmesi ile işçi çalıştıran kurumların çalışanlarına ek ödeme yapılarak işçilerin iş başı yaptırılması, DİSK, MİSK, ve HAK-İŞ gibi sendikaların paralarına blokaj konması, bununla birlikte TÜRK-İŞ'e bağlı sendikaların çalışmalarına devam edebilecek olması dâhildir (Tanör, 2014: 34). Bu gelişmelerin doğal bir neticesi olarak 1980 sonrasında Türk toplumunu oluşturan sınıfların kategorizasyonlarında da bazı değişimler gözlemlenmiştir. Örneğin askerî, siyasi ve ekonomik seçkin kesime değişen dünya koşullarının etkisiyle 80'li yıllarda medya elitleri de katılmış, ekonomik güç sahibi seçkinler hızla nüfuz kazanmış, hizmet sektöründe ciddi bir canlanma yaşanmış, başarı odaklı yeni bir Batılı, bireyci insan

tipi toplumda yerini almıştır (Berber, 2012: 2). Dünyada yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte 80'lerde belirginleşen kozmopolit bir orta sınıftan bahsetmek mümkün olur (Berber, 2012: 8).

80 sonrasında Türkiye'de toplum bazında yaşanan kültürel kırılmalar, teknolojinin büyük bir hızla gelişmesi nedeniyle bilgi alışverişinin o güne dek gelmemiş bir noktaya ivedi bir şekilde gelmesi, dolayısıyla bilginin global hale gelerek daha kolay ulaşılır olması vesilesiyle Batı ile olan etkileşimin artması, böylelikle o döneme kadar kutuplaşmaların hüküm sürdüğü dünya düzeninin tüketim toplumu odaklı bir hale evrilmesiyle açıklanabilir.

Bu süreçte serbest piyasa ekonomisine uyum sağlanmaya başlanması özel sektörde kayda değer bir büyüme yaşanmasına, dolayısıyla hizmet sektöründe çalışan birey sayısının ciddi şekilde artmasına sebep olmuştur. Hem bu kaçınılmaz dönüşüm hem de medya eliyle bilinçli olarak pompalanan tüketim kültürü bahsi geçen dönemde toplumsal yapının değişmesinde ciddi şekilde rol oynar. Tüketim propagandasının anaforuna kapılan gençlik, insanî ilişkiler ve toplumsal meselelere duyarsızlaşmış, eğitim kalitesinin düşmesiyle beraber iyiden iyiye bilgi ve fikir donanımından yoksun kalmıştır (Asiltürk, 2013: 32). 80'lerin ilk yarısı bittiğinde o güne dek görülmemiş "bir söz, imge ve görüntü patlaması" (Gürbilek, 2009: 21) yaşanmış, bu durum sınırsız bir düşünce ve ifade özgürlüğü ortamının varlığına işaret etmiş, bir çeşit yanılsama yaşatmıştır. Liberal dünyanın gerektirdiği gibi farklı görüşlere ait simgeler geri plana atılmaya çalışılmamış, iktidar kendi sistemini işletebildiği sürece muhalif bakış açısına özgürlük sağlandığı imajını yaratmıştır (Gürbilek, 2009: 37).

Darbeyi takip eden 4-5 senelik süreçte gazete ve dergilerde çoğunlukla askerî müdahalenin gerekliliğine işaret eden ve onu meşru gösteren haberlerin yer aldığı gözlemlenir. Bu dönemde basın sektörüne yapılan yatırımlar artmış, pek çok yeni gazete, dergi piyasaya çıkmış, bu yayınlar kadınlar, erkekler, gençler, çalışan kadınlar, ev kadınları... vs. gibi spesifik birer okur kitlesine hitap edecek şekilde hazırlanmıştır (Gürbilek, 2009: 53). Oluşan yeni toplumsal sınıf da bu süreçte yeni yeni yayın hayatına başlayan dergilerle medyadaki sesini bulmuş, bu sınıfın ihtiyacı olan gazetelerin yayın hayatlarına başlaması ise 90'lı yıllarda olmuştur (Berber, 2012: 8). Bununla birlikte 80'leri takip eden süreçte özellikle gazeteciliğin temel alması gereken tarafsızlık ilkesinin satış ve reyting kaygısı ile zarar gördüğü söylenebilir (Oktay, 1996: 823).

80'li yıllar, o döneme kadar aşırı politize olmuş, kutuplaşmış, kaosa sürüklenmiş, yorgun bir toplumun, yaşam biçimlerini sorgulamaktan ziyade yeni ve modern olana açık bir tutumu

esas alan yönetim politikaları sayesinde yeni bireysel ve toplumsal duyarlılıklar için alan kazandığı bir dönem olur (Göle: 511). Etkisi kaçınılmaz olarak Türkiye'de de hissedilen küresel değişim dalgası, özgürlükler, birey ve demokrasinin ön plana çıkmasına asıl sebeptir. On yıllar boyunca kemikleştiği düşünülen fikrî yapı ve ekonomik dinamikler bu dönemde sarsılmaya başlamıştır (Berber, 2012: 9). Tüm bu gelişmeler devletin yönetim odağının Harbiye ve Mülkiye geleneğinden yavaş yavaş burjuvaziye kaymasına sebeptir (Berber, 2012: 7). Artık Batıcı seçkinler ve cahil halk ikilisi yerini yönetici kadrolar ve çoğulcu sivil topluma bırakmıştır (Göle: 514). Nurdan Gürbilek'in bu konudaki fikirleri şu şekildedir:

"80'ler Türkiye'sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbiriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasıydı. Siyasi baskılara vitrinlerin ışıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işkenceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar 80'lerde." (Gürbilek, 2009: 9)

O döneme kadar "mahrem" olarak görülen, tanımlamaktan kaçınılmış pek çok konu ülkenin ve toplumun gündemine girer. Artık genel ideolojik problemler yerine birey ve bireyin özgürlüğü bağlamında kadın, türban, eşcinsellik, çevre sağlığı gibi daha spesifik konular tartışılmaya başlanır. Özellikle o döneme kadar toplumun en büyük tabularından olagelmış cinsellik konusu kamuoyunun tartışabildiği bir mesele haline getirilmiş, cinsel eğilimlerin sınıflandırılmasına dahi gidilmiştir (Gürbilek, 2009: 22).

Artık herhangi bir konuda mağdur olmayanların da daha tanımlı, sınırlı insan topluluklarını ilgilendiren meseleler üzerine düşünmesi ve duyarlılıklar göstermekte olması toplumsal empatinin geliştiğini gösterir. 80'li yıllar dava ütopyalarının geride bırakıldığı, uzlaş ve hoşgörünün merkeze alınmasıyla bir toplum düzeninin yeniden tasarlanmasına kapı açan bir dönem olmuştur:

"Bu süreç, hiç kuşkusuz Ötekinin ve Farklı'nın yaşama ve meşruiyet alanını genişletmekte, mikro toplumsallıkları yasallaştırmaktadır ama "ne yapsan gider" düşüncesinin yaygınlaşmasına ve değer erozyonuna da yol açmaktadır." (Oktay, 1996: 823)

80 sonrası dönemde kültür hayatı bir "görselleşme" ve "eğlence sanayiine eklemlenme" (Oktay, 1996: 822) çabası içindedir. Özellikle görsel basın olmak üzere tüm medya,

topluma daha geniş bir bakış açısı kazandırmış, genişleyen ürün ve hizmet yelpazesi ile güdümlü olarak yükseltile beklenenler, bir anlamda onu dünyaya daha eleştirel bir gözle bakmaya sevk etmiştir. Bu durum aynı anda toplumun hem değerlendirme mekanizmasını değiştirmiş hem de neredeyse her ürünün ya da hizmetin hazır olarak piyasada mevcut olduğu algısı yaratarak bir çeşit "sistemle bütünleşme" duygusu ve atıllık ortaya yaratmıştır (Oktay, 1996: 822).

Nurdan Gürbilek'e göre 80'li yıllar pek çok çelişkiyi içinde barındırarak, o güne kadar yaşanmamış bir çeşitliliğe sahne olmuş, aynı anda hem özgürlüğün hem de yasakların dönemi olarak tarihteki yerini almıştır. Bu yıllarda, o güne kadar simgeleşmiş, hatta kemikleşmiş olan kimi kavramların anlam alanları değişmiş, kimilerinininki ise tamamen boşaltılmış, ironi ya da mizah malzemesi olmuş, gözden düşmüştür:

"80'lerin egemen söyleminde "emek" ve "sömürü" kavramları gözden düşmekle kalmadı, tümüyle bir yan anlamdan, bir çağrışımdan, bir ideolojik yükten ibaret kaldı; yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bölünüşü ya da iktidarı simgeler oldu." (Gürbilek, 2009: 25)

Gürbilek, bu dönemle beraber "yasaklamak-dönüştürmek", "yok etmek-içermek", "baskılamak- kışkırtmak" gibi ikiliklerle inşa edilmiş bir yeni iktidar yaklaşımının, kendisi gibi o güne dek alışık olunmayan bir toplum yapısı oluşmasına sebep olduğunu ifade eder. Topluma, kendini ifade etmesi, sesini yükseltebilmesi vaadiyle yepyeni imkânlar, farklı bağlamlar, geniş bir hareket alanı sunulmuş ve bu durum gerçekten de bir özgürlük ortamı havası estirmiştir. Bununla birlikte verilen özgürlüğün sınırları iktidar tarafından çizilmiş, bir anlamda "özgürlük" birey tarafından değil devlet tarafından tanımlanmıştır (Gürbilek, 2009: 8-9).

Bu dönemde insan, dikkatini toplumdan, diğer insanlardan ve dış dünyadan tamamen kendisine çevirmiş, yaşanan "bene dönüş" toplumsal dokunun değişmesine neden olmuştur. Batı dünyasının "Ben Çağı" olarak nitelendirdiği postmodern dönem Türkiye'de de kişinin kendisini merkeze almasına, her şeyin önünde konumlandırmaya başlamasına sebebiyet verir. Bu durum, tabiatı gereği kendisini her zaman önemsemiş ve ön planda tutmaya çalışmış olan insanın, en küçük yapıtaşını oluşturduğu toplum için elbette yeni değildir ancak "Ben Çağı"nı öncekilerden ayıran kendini kabul ettirme ve meşrulaştırma amacı güdülmesi olarak görülebilir. Artık birey, kendisine farklı bir tarzda

önem göstermeye başlamıştır. Her şeyin en iyisine layık olan modern dünya insanı, zararlı alışkanlıklardan kaçınmakta, "sağlıklı yaşam" kavramının teşvikiyle "jogging" ya da "aerobik" gibi bilhassa bireysel şekilde yapılan sporlarla ilgilenmekte, kendisine ve bedenine saygı duymaktadır (Belge, 1996: 827).

Bu dönem yakın tarihte, taşra-büyükşehir ikiliğinin en çarpıcı şekilde ortaya çıktığı zaman dilimidir. Modern liberal dünyaya ayak uydurmaya çalışan ülkede artan istihdam olanakları, dünya ile katı sınırlarını kaldırmış yeni bir sistemin sunduğu tüketim odaklı yeni yaşama devamlı olarak özendirilmesi, bir anlamda yayılmaya çalışılan daha iyi bir hayatın mümkün olduğuna dair inanç, insanları taşradan merkeze çekmekte oldukça başarılı olmuştur. Fiilen bir göç olsun olmasın büyükşehir imajının fikrî olarak insanların zihnine sızması ve bununla beraber yaşanan göçler, kendini ne taşraya ne de büyükşehre ait hisseden, içinde tabii olarak yeni bir imaj, bir tanım, toplum içinde bir konum edinme güdüsü beliren, köklerini geride bırakmış bir insan tipi ortaya çıkarmıştır. Hem "hızı" esas alan yeni serbest dünya, hem de onun dolaylı olarak üretmiş olduğu bu yeni insan tipi için çabuk üretilip çabuk tüketmeye çok uygun olan "pop kültür" Türkiye'de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Pop kültür, her kültürün kendine has özelliklerini kuralsızca bulundukları yerden koparıp alan, aslı ile ilgisini en aza indirip onu dönüştüren "arabesk" olarak adlandırılan sentetik bir alanı da kapsamaktadır. Bu kavram ne kendisi ne de özendikleri olabilen, kendine ve karşılaştığı hareketli yaşama yabancılaşmış, bilinçaltında kendini şehrin eski ve asıl sahiplerine kabul ettirme amacı bulunan 80'ler toplumunun yeni insan tipi için kullanışlıdır (Gürbilek, 2009: 24).

"80'lerde arabesk büyükşehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasıydı." (Gürbilek, 2009: 25)

Arabesk kültürü, "yoksulluğun ve düşürülmüşlüğü en derin, en karanlık" (Çubukçu, 1996: 839) ifadesini ortaya koymuş, onu yaygın kılmış, iktidar böylece kastî olarak "bir belirsizlik ve genel güvensizlik ortamı"nın hüküm sürmesini sağlamış ve cehaleti yücelterek düşünen, okuyan, yazan aydın insanın toplumdaki konumunu bir "politik mücadeleci" olarak değiştirmiştir (Çubukçu, 1996: 839). Bu durum arabesk kültürünün devlet eliyle bir politika olarak geliştirilmiş ve desteklenmiş olduğuna işaret etmektedir.

2.2. Edebî Ortam

Her toplumda ve dönemde olduğu gibi, 1980-1990 arası Türk edebiyatı da siyasal ve toplumsal şartlardan etkilenmiş, değişen ve dönüşen kültürel konumun getirdikleriyle şekillenmiş ve bir yandan da onları etkilemiştir. Görülmektedir ki önce 12 Muhtırası ve 9 sene sonrasında yaşanan 12 Eylül Darbesi, Türkiye’de siyasal ortamı ve bilhassa toplumsal gerilimi had safhaya çıkarmış, bu durum yalnızca edebiyatta değil tüm sanat ve kültür atmosferinde bir yılgınlığa ve enerji birikimine sebep olmuştur. Geçmişe bakıldığında genellikle her kısıtlamanın ardından ortaya çıkan özgürlük ortamının, toplumsaldan kaygılardan sanatsal olanlara dönüşü, ifade alanlarının genişlemesini ve kültür dünyasında çeşitlenmeyi beraberinde getirdiği görülebilir. 1980 sonrasındaki on senelik periyotta da bu manzara gözlemlenmişse de serbest piyasa ortamının getirdiği birtakım yeniliklerin ve eski alışkanlıkları korumak isteyen muhafazakâr bakış açılarının da mevcut olduğunu belirtmek gerekir.

Roman türünde yaşanan gelişmeler kimi araştırmacılar ve eleştirmenlerce yeni ve dikkat çekici buluşlar ya da etkilenmeler, kimilerince ise etkisi altında kalınan kültür kodlarının suni yansımaları olarak değerlendirilmiştir. Berna Moran, 1980 sonrası romanında, toplumsal sorunlardan ziyade biçimle ilgili problemlere ağırlık verildiğini tespit etmiş ve bu duruma Orhan Pamuk, Pınar Kür, Bilge Karasu gibi yazarların bazı eserlerinin örnek gösterilebileceğini eklemiştir (Moran, 2014: 33). Berna Moran, 1980’li yıllarda Türk edebiyatında roman türünün geçirdiği evrimi toplumsal ve edebî olarak iki açıdan değerlendirilebileceğini söyler. 1971 darbesinin de 1980 darbesinin de ortak amacının sola müdahale etmek olduğunu belirten yazar, 12 Eylül’ün 12 Mart’tan farklı olarak sol merkezli dünya görüşüne yeni ve farklı değerler zerk etme yoluyla onu tahrip ve yok etmek gibi bir yöntemi olduğunu ekler (Moran, 2014: 49). Bu süreçte, “Toplumsal ve Siyasî Ortam” başlığında değinildiği gibi, kitlelerin siyasal niteliğini yitirmesi sistematik ve baskıcı bir tutumla sağlanmıştır denebilir. Entelektüeller, yazarlar, akademi çevreleri de bilinçli olarak depolitize edilen topluma dâhildir. Bununla beraber Berna Moran, yazarların artık yavaş yavaş toplumcu anlayıştan uzaklaşmalarını depolitize olmakla değil, çöken sol görüşün sağa bir alternatif üretemeyecek kadar zayıf düşmesi ve romancıların boşluğa düşmesiyle açıklamıştır (Moran, 2014: 50). O günlere kadar güçlü bir sese sahip, genellikle toplumcu değerlere yaslanan sol ideolojinin temel alındığı romanın niteliğinde de değişimler olması kaçınılmaz hale gelmiş, pek çok roman yazarı

artık gerçek dünyayı yansıtan eserler ortaya koymaya ilgi duymaz olmuştur (Moran, 2014: 51). Ahmet Oktay da bu dönemde toplumcu söylemin kalıplaşmış edebî niteliklerinden dolayı edebiyat dünyasındaki egemenliğini kaybettiğini belirtir (Oktay, 1996: 443).

1980’lerde postmodern roman örnekleri sıklıkla görülmüştür. Bununla birlikte postmodernizmin Türkiye’de Batı’daki gibi doğal bir toplumsal sürecin meyvesi olarak ortaya çıkmış bir olgu olmadığını da belirtmek gerekir. Bu anlayışla yazılmış Batılı romanların çevirileriyle karşılaşmak, 80’lerin yenilik arayışında olan romancıları için, yeni anlatım tekniklerinden, yazarın kendini o güne kadar alışılmadık, bambaşka bir noktada konumlandırmasına kadar pek çok sıra dışı imkân sunmuştur (Moran, 2014: 57). Bu konuda Yunus Balcı dönemin postmodern nitelikler taşıyan romanını bir dayatma ürünü olarak değerlendirmemiş, bu eserlerin edilgenliği öneren, jakoben özellikle olduklarını ifade etmiştir (Balcı, 2008: 191). Dönemin romanın içerik ve yöntemine dair Ahmet Oktay’ın şu sözleri durumu özetler niteliktedir:

“1980’lerden sonra Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Attila İlhan gibi toplumsal/siyasal sorunlara öncelik veren, kapitalistleşme sürecinin yol açtığı çalkantıları irdeleyen, kır ve kent yaşamını belli bir tarihsel bağlam içinde dillendirmeye çalışan romanlara pek rastlanmaz. Bireysel sorunların yanı sıra yazarların metinlerarasılık (intertextuality) sorunlarıyla ilgilenmeye başladığı söylenebilir. Orhan Pamuk, postmodern anlatının en ilginç örneklerini verir.” (Oktay, 1996: 824)

Ayrıca 1980 sonrasında taleplere ve yayınların kâr getirilerine göre hareket eden yayınevleri, içeriklerini önceki dönemlerden farklı hale getirmiş, eskiden ilgi gören politik muhtevalı, ideolojik, geleneksel eserler, yerlerini sıklıkla aşk, korku, bilimkurgu alt türleri olan popüler edebî eserlere bırakmaya başlamıştır (Uğur, 2013: 53). Bu durum Nurdan Gürbilek’in deyiimiyle “ilk kez bu dönemde Kemalist yüksek kültür dışında bir aşağı kültür patlaması yaşanması” (Gürbilek, 2009: 9) ile açıklanabilir.

Kuşak kavramını etraflıca ele alan Baki Asiltürk, 1980’li yıllarda eser vermiş şairlerin tamamının 80’ler kuşağı olarak karakterize edilip edilemeyeceğini tartışır. Toplumsal ve siyasal olarak farklı niteliklere sahip olan 60’larda ve 70’lerde eser vermeye, poetik kimliklerini şekillendirmeye başlamış olan eski şairler de 80’li yılların kendine has gelişmeleri çerçevesinde yetişmekte olan çağcıl şairler de bu dönemde pek çok farklı

edebî anlayışla şiirler ortaya koymuşlardır. Yaş olarak yakın olan 1980’li yılların genç şairleri, beraber dergiler çıkarmış ve bu gibi müşterek pek çok çalışmaya imza atmış olsalar da onların içinde de akım niteliğinde bir hareket görülmemiştir. Bu dönemin şairleri çıkardıkları dergilerde kendilerinden sonraki dönemin yeni kuşak şairlerine de kucak açmış ve onları desteklemiştir. Bu açıdan Baki Asiltürk bu kuşağın geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi üstlendiğini belirtir ve “Türk edebiyatından Divan şiiri ve Halk şiiri, Garip, İkinci Yeni yakın geçmişin ve yakın geleceğin şiiri, modern Amerikan şiiri ve klasik İngiliz şiiri, Latin Amerika şiiri ve modern Fransız şiiri[nin]” bu kuşak şairlerinin ilgi duydukları şiir dönemleri olduğunu ekler (Asiltürk, 2013: 28).

1980’lerin şiiri yalnızca 1980 Darbesi’nin değil 1971 Muhtırası’nın da sosyal, toplumsal, siyasal etkilerini görünen ve görünmeyen bir şekilde taşır (Oktay, 1996: 436). Yakup Altıyaprak’a göre 1980’li yılların şiiri başlarda, İkinci Yeni döneminin ardından gelen ve edebî değeri yüksek olmayan geçiş dönemi şiirleri sonrasında, Türk şiirinde estetik ve sanat değerine gereken önemin tekrar verilmeye başlandığı bir anlayışla öne çıkar (Altıyaprak, 2006: 11). Yazar, bu dönemde ortaya çıkan şiiriyeti “soyut ve sanatsal bir şiirsellik” (2006: 11) ifadeleriyle tanımlamış ayrıca bu dönemin şiirinin avangart ve bireyci olduğunu da eklemiştir. Hem küresel bağlamda hem de Türkiye özelinde gelişen toplumsal ve siyasal olayların ortaya çıkardığı tablo ve eğilimler göz önüne alındığında, bu durumun şaşırtıcı olmadığı görülebilir. Buna karşın bu dönem şiirinin avangart nitelikler taşımadığını düşünen edebiyatçılar da mevcuttur. Örneğin Osman Konuk, 80’li yılların şiirinin öncü olmadığını, bu dönemin asıl ayırt edici özelliğinin uzun zaman sonra şiirin teknik tarafları üzerinde tekrar düşünülmesi, şairlerin şiir hakkındaki arayış ve keşif odaklı tutumları olduğunu belirtmiştir (Konuk, 2012: 79). Ahmet Oktay, dönemin bu özelliğini, 80’li yıllarda yaşanan “çeviri patlaması” ile açıklamış, farklı kültürlerin edebiyatlarından eserlerle karşılaşan Türk edebiyatının ve bilhassa Türk şiirinin değerler dünyasının değişmiş, paradigmanın farklılaşmış, estetik ve şiiriyetin önem kazanmış olduğunu ifade etmiştir (Oktay, 1996: 439).

1980’lerin şiirini 1970’li yılların karışık toplumsal ve siyasal ortamı hazırlamıştır denirse yanlış olmayacaktır. 70’lerin kutuplaşmış ideolojik görüşlerinin, gündelik hayatın ve sokağın terörize edilmesinin, yaşanan şiddetin yarattığı genel kargaşa ortamının geride bırakılmış olması bir durulma ve sakinlik süreci başlatır. Genel manada hayat tüketim odaklı bir hale gelmeye başlamış, entelektüel nitelik, hem liberal anlayışın küresel olarak

etkinleşmesinden dolayı hem de ülke çapında önceki dönemlerde yaşanan kaotik süreçlerden duyulan endişenin insanları düşünmekten, özellikle politize olmaktan çekinir hale getirmesiyle düşmüştür. Toplumsal ve kültürel konjonktür edebiyat dünyasında da kendini hızlıca hissettirmiştir:

“Hemen herkes, 1980 sonrası edebiyatında apolitikleşmenin yaygınlaştığı konusunda hemfikirdir. Sağ ya da sol görüşe mensup şairlerin önemlice bir kısmı 1980’lerde poetik estetiğin öne çıkmasını olumlu bulur ve bu gelişmelerin şiir üzerindeki etkisinin olumlu olduğu yönünde bir görüşe sahiptir.” (Asiltürk, 2013: 37).

Bu dönemde şairlerin kendi dünya görüşleri ve ideolojilerine yakın yayın evlerinde ya da süreli yayınlar etrafında kümelenmedikleri, bilakis çok farklı görüşten insanın umulmadık odaklarda toplandıkları ve farklı edebî anlayışlarla eserler verdikleri görülür. Fethi Demir, bu “merkezleşileşmeme” durumunun, dönemin toplumcu anlayıştan bireyciliğe geçişin bir kanıtı olduğu fikrindedir ve yine bu dönemin şairlerinin kayda değer ortak paydasının “şiire saygı” olduğunun altını çizer (Demir, 2015: 157). Ahmet Oktay ise 1980’li yılların şiirini; siyasetten uzak, modernist, entelektüel yaklaşıma sahip, kendi çevresi dışında hitap ettiği kitle olmayan bir imgeci şiir, tepkisel ve siyasal özellikteki militan üslup ve öykülemeci ve yalın militan olmayan üslup olmak üzere iki kategoride değerlendirdiği toplumcu şiir, içrek, kısmen politik, maddi hayata dair her olguya bir yolla metafiziksel bir anlam, bir değer yükleyen İslamcı şiir olmak üzere üç gruba ayırır (Oktay, 1996: 437). Ancak bu tasnifin 1980 öncesindeki gibi belirgin şekilde görülemeyeceğini, kategorilerin arasında net sınırlar olmadığını ya da her kategorinin kendi hudutlarını görünür şekilde çizmediğini de ekler (Oktay, 1996: 436). Bu üç kategori için de geçerli olan özellikleri Ahmet Oktay şu şekilde sıralamaktadır:

“Metinlerarasılık (intertextuality) ve Eski Sözcükçülük (archaism). Bu dönem şiiri, kültürel/düşünsel öğeye olduğu kadar geleneksel şiirin izleklerin, mazmunlarına ve mitologyasına da göndermede bulunmakta, dize ve metin alıntılarına yer vermektedir. Üstelik bu olgunun sadece Türk yazın ve düşüncesiyle bağlı kalmadığını, dünya yazınının adlarına ve yapıtlarına açıldığını da söylemek gerekir. Metinlerarasılık olgusunun, şiirin anlamsal/kültürel çevresini genişlettiği, en azından böylesi bir gizilgücü barındırdığı vurgulanmalıdır elbet.” (Oktay, 1996: 439)

Şiiri besleyecek pek çok kaynağın ortaya çıkması, postmodernizmin bir çıktısı olarak düşünülebilir. Bunun neticesinde nitelikli poetik ürünler ortaya çıktığı gibi pek çok anlamsız metin de şiir olarak basılmış ve bu dönemin edebî niteliğini düşürmüştür. Bununla beraber 1970’li yıllarda baskın olan politik atmosfer ve slogan edebiyatı, liberal anlayışın, dolayısıyla postmodernizmin yarattığı kültürel etki ile yerini gerçeklikten uzak, hayattan kopuk, tek bir akım halinde gelişmeyen şiir anlayışlarına bırakmıştır (Altıyaprak, 2006: 11). 80’ler şiirinin homojen bir yapıda olmadığı, bu nedenle tek bir şiir anlayışının nitelikleriyle tanımlanamayacağını pek çok araştırmacı ifade etmektedir (Metin, 2015: 13). Ali K. Metin’e göre 80’lerin şiiri 70’li yılların “politik dejenerasyonuna” (Metin, 2015: 9) tepki olarak doğar ve araç haline getirilen şiirin sanat ve estetik değeri ön plana çıkarılmaya çalışılır. Bu bağlamda imgenin önem kazanması, hem şiirsel bir gereklilik hem de dönemin baskıcı tutumu nedeniyle bir anlamda kaçış yolu olmuştur. Fakat imgeciliğe doğru bu yönelişler, anlamı tamamen imgeyle ikame etme motivasyonu ve hastalıklı bir varoluşsal bakış açısı doğurmuş, bu dönemin şairleri, İkinci Yeni’den kalan imgeci anlayışı geliştirememiş, modernize edememiş, bir anlamda bu fırsatı değerlendirememişlerdir (Metin, 2015: 11). Bu dönemde imgeye dair düşülen yegâne hata, imgenin bir anlatım biçimi değil düşünce biçimi olarak değerlendirilmesi ve öyle kullanılması gerektiğinin fark edilmeyişi, böylece dilde suniliğe gidilmesi olmuştur (Metin, 2015: 12). Yakup Altıyaprak, 80’lerdeki İslami şiirin, modernite karşısında insanın durumunu, kendilerinden önce kuvvetli bir etki bırakan Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi metafiziksel yönelimlerini orijinal bir şiirsellikle buluşturan şairler gibi İslam duyarlılığını yeterli şekilde yansıtamadığının altını çizer (Altıyaprak, 2006: 11). Bu noktada 80’lerin İslami anlayışa sahip şairlerine dair Mehmet Yaşın’ın şu tespiti paylaşmak yerinde olacaktır:

“Müslümanlık (yani Batı’ya göre öteki olan Doğululuk) vurgusu yapan bazı 80 sonrası şairleri, aslında kendilerini Batı’nın tuttuğu aynadan gören, Batı (yani Hristiyanlık) dünyasından farklılıklarına göre algılayan ‘oryantalist’lerdir.” (Yaşın, 2018: 97)

Bu noktada Osman Konuk’un, 80’li yıllarda Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Ece Ayhan, İsmet Özel, Attila İlhan ve Cemal Süreya gibi içlerinde İslamî anlayışla şiirler ortaya koyan şairlerin de olduğu pek çok şairin şiir konusundaki etkilerinin devam ettiğine dair yaptığı tespiti de hatırlatmak gerekir (Konuk, 2012: 76). Yazar, bu etkinin, adı anılan

şairlere bir ekol gibi bağlanılan ya da onların şiir anlayışlarını bir akım gibi sürdüren nitelikte olmadığını, bağımsız ve münferit olduğunu da ekler.

Mehmet Yaşın, 80 sonrası şiirinin modernizmin son perdesi olduğunu ifade etmiş ve negatif manadaki çok sesliliğin sebebinin bu sona yaklaşmak olabileceğini belirtmiştir. Yazara göre bu dönemdeki şairler özgün bir şiir anlayışı ortaya koyamamış, poetik yaklaşımlarını hep geçmişe göre değerlendirmiş ve sınıflamışlardır (Yaşın, 2018: 112). Bireyselliğin ortaya çıkma fırsatı bulunduğu bu dönemi Fethi Demir, Türk şiiri açısından şöyle tanımlar:

“...kadim bir şiir kültürüne sahip Türkiye’de, 1980 sonrası dönem poetik çalışmaların en fazla yapıldığı, şairlerin genellikle daha sağlıklı bağlar kurabildikleri, şiirin şiire ait değerlerle ölçülmeye çalışıldığı, politik yakınlıktan çok poetik yakınlığın önemsendiği bir dönem...” (Demir, 2015: 161)

1980 sonrası şiiri, şiiriyetin öne çıkması, farklı görüşlerde edebiyatçının bir arada çalışabilmesi gibi olumlu özelliklerinin dile getirilmesinin yanında, çeşitli açılardan negatif yönde de eleştirilmiştir. Kimi görüşlere göre bunlardan biri, dönemin şiirinin, muhtemelen depolitize edilmeye bağlı olarak fazla kayıtsız, meselesiz, toplumdan kopuk hale gelmesidir. Ayrıca sakıncalı konulara girmemek adına söz sanatlarına fazlaca eğilmek dili, yüzeysel manada şiirin bir sorunu haline getirmiş, anlamdan kopuş, şiiri yer yer belirsizliğe sürüklemiştir (Şengül, 2016: 52).

1980’li yıllarda daha önce de olduğu gibi edebiyatçıların girişimleriyle çıkan edebiyat dergilerinin yanı sıra büyük yatırımcıların da bu alana ilgi duymaya başladıkları görülür. *Hürriyet Gösteri, Sanat Olayı, Gergedan, Poetika, Üç Çiçek, Şiir Atı, Yönelişler, Fanatik, Düşler, Sombahar, Ayane Kültür Edebiyat, İkinci Yazıları* gibi dergilerin yanı sıra:

“*Notos Öykü, Kül Öykü, Hece Öykü, Öykü Teknesi, Öykü, Yaba Öykü, Adam Öykü, Düşler Öyküler, Fayton Öykü, Üçüncü Öyküler, Kül Öykü, imge Öyküler, Eşik Cini* dönemin en dikkati çeken öykü dergileridir. Şiir alanında ise *Heves, Yasak Meyve, Üçüncü Yeni* ilk akla gelen dergilerimizdir. Bunun dışında *Çağdaş Eleştiri, Edebiyat ve Eleştiri*; eleştiriye, edebiyat kuramlarına ve eser eleştirilerine yer veren süreli yayınlarımızdır. Şiir, öykü, eleştiri dergilerinin yanı sıra günümüzde herhangi bir edebi türün sadece bir unsurunun yer aldığı *Roman Kahramanları* gibi dergileri de görmekteyiz” (Baycanlar, 2012: 292)

Bu durum göstermektedir ki edebiyat bu dönemde giderek büyük sermaye sahiplerinin dikkatlerini üzerine çekmiş bir pazar niteliği almaya başlamış, böylece çeşitlilik ve ifade olanakları artmıştır.



3. BÖLÜM: 1980-1990 DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

3.1. Roman

3.1.1. Roman Yazarlarına Yönelik Eleştiriler

İncelediğimiz eserlerde doğrudan yazarların edebî kişiliklerine dair değerlendirmelere sıklıkla rastandığı görülmüştür. Eleştirmenler kimi zaman bir roman yazarının taşıması gereken nitelikler ya da ideal özellikler üzerine genel bağlamda fikirler geliştirirken kimi zaman ise belirledikleri yazarların çizdikleri genel edebî tablolar üzerinde yorumlarda bulunmuşlardır.

Vedat Günyol’a göre bir yazarın zaman zaman sakın kafayla kendini dinleyebileceği, her türlü baskıdan, önyargıdan, koşullanmadan uzak bir ortamda düşüncelerini damıtılabileceği bir ortamda bulunması elzemdir. Yazar, bunun tamamen dış dünyadan kopmak, insanlara ve hayata tamamıyla yabancılaşmak manasına gelmediğini, bu gibi münzeviliklerin bir çeşit “kuşbakışı” niteliği taşıması gerektiğini düşünür (Günyol, 1989: 92) Bu inziva halini yaşayan yazarlara ise Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Aziz Nesin gibi isimleri örnek verir (Günyol, 1989: 94).

“Üstün bir yazar” (Günyol, 1988: 154) olarak tanımladığı Aziz Nesin’in diğer edebî türlerdeki girişimlerini olduğu gibi romancılığını da beğeniyle karşılayan Vedat Günyol, yazarın bütün romanları arasında *Zübük*, *Tatlı Betüş* ve *Surname*’nin kendisi için ayrı yeri olduğunun altını çizmiş, toplumsal durumları hicveden bu eserlerden *Surname*’nin anlatım başarısı üzerinde özellikle durmuştur (Günyol, 1988: 56).

Burhan Günel’in *Kalanlar ve Gidenler* romanında yazarın varlığı bir müdahaleci ya da yargılayıcı olarak hissedilmemekte, insanı, zaafları da dâhil her yönüyle ele alarak tipler üretme çabasında bir tutum dikkati çekmektedir (Bilen, 1986: 49). Mehmet Yaşar Bilen, bu insanlık resmini ortaya koyan yazarın, bunu bilinçli olarak kendine has iyimser dünya görüşü çerçevesinde yaptığını ifade eder çünkü romancı insanlığın içine düştüğü trajedinin toplum kaynaklı olduğunun farkındadır (Bilen, 1986: 53).

Yalçın Küçük, *Küfür Romanları*’nda Latife Tekin’i ve Ahmet Altan’ı yalnızca yazdıklarıyla değerlendireceğini, onların reel kişilikleriyle herhangi bir problemi

olmadığını, yazacağı eleştirilerin sadece onların yazdıkları üzerine olacağını ifade etmiştir (Küçük, 1986: 12). Bu beyandan yazarın metne yönelik, nesnel eleştiriler ortaya koyma isteği okunabilir. Bununla beraber bu eserde bunu ne kadar gerçekleştirebilmiş olduğu tartışmaya açıktır.

Melih Cevdet Anday, müstear ad kullanarak yazdığı roman denemelerinde desteğini aldığı Orhan Kemal'in bu desteğinin, *Aylaklar* romanının kendi adıyla basılmasıyla son bulunduğunu, hatta bu durumun romancı tarafından tepkiyle karşılandığını söyler. Orhan Kemal, belli ki sınırların aşılmasından rahatsızdır; profesyonel anlamda romancının roman yazması, şairin de şiir yazması gerektiğini düşünmektedir. Anday, bu duruma anlam verememiş, eğer romanı başarısızsa anlayışla karşılanıp gülünüp geçilmesi gerektiğini, ortaya nitelikli bir eser çıkmışsa da bir romancının roman sanatı adına mutluluk duyması gerektiğini düşündüğünü belirtmiştir (Anday, 1984: 234).

Selim İleri, Kerime Nadir'e ait olan ve kişisel olarak oldukça etkilendiği *Hıçkırık* romanı üzerinde değerlendirmelerde bulunurken, romanın yalnızca kendisini değil, Türk toplumunu da uzun yıllar boyunca etki altına alan tarafını tahlil ederek anlamlandırmaya çalışır. Romanın bıraktığı bu etkinin altında yatan etmenler neler olabilir, İleri bunu hem kendi beğenisini irdeleyerek, hem de bu eserle eserin etkisi altına aldığı toplumun nitelikleri arasındaki ilişkiyi netleştirerek ortaya koyma çabasıdadır. İleri'nin eleştirilerinden, *Hıçkırık*'ın bir duygu sömürsü romanı olduğuna dair fikirlere katılmadığı anlaşılmaktadır. Selim İleri, eserin “halkın duyarlılığını kötüye kullanan” (İleri, 1982: 26), rasyonellikten uzak, aşırı dram içeren bir yapıt olarak değerlendirilmesine dair düşüncelere katılmamakta, yazarın eseriyle okuru üzerinde bıraktığı çarpıcı etkinin, okurla yazar arasında başarıyla kurulmuş, “yadsınamayacak bir içtenlik”le başarılmış olduğunu düşünmektedir (İleri, 1982: 27). Dikkatli bakılırsa Türk edebiyatındaki kimi romanların melankolisinde, mekânlarında, karakterlerinde, *Hıçkırık*'ın izleri duyumsanabilir (İleri, 1982: 42). Bir yazarın, kendisinden sonra yetişen romancıları bu şekilde etkilemiş olması, onun etki alanına işaret etmektedir ve şüphesiz ki bir başarıdır. Ancak bununla beraber Selim İleri, yazarın bu eserinde “hem yaşadığımız hayatı bir duyarlık olarak yansıttığını, hem de toplumsal gerçekliklerden hemen hiç haberli olmadığını” (İleri, 1982: 29) da vurgulamış, böylece yazarın bu konudaki eksikliğini de kabul etmiştir. Selim İleri'nin, topluma dair olguları ezber formüllerle açıklayarak tahlil etmeye itibar etmediği, Kerime Nadir'in eserleri hakkında yaptığı

eleştirilerden anlaşılmaktadır. Ona göre yapıtların toplumlar üzerindeki etkilerini anlamak ve açıklamak “içtenliğe sarılmak[la]” gerçekleşebilir (İleri, 1982: 31).

Selim İleri, Namık Kemal’in romanla ilgili önerilerini roman teorisi açısından zayıf bulmakta, bu konudaki beğenilerine de şüpheyile yaklaşmaktadır. Ona göre şairin edebî eserlerinde “derinliksiz coşku” (İleri, 1982: 102) romana dair fikirlerinde de öne çıkmıştır. Namık Kemal, dünyada romantizmin ortaya çıkışında etkin olan dinamikleri anlayamamış, ilk romantiklerin kapitalizm karşısında konumlanmaları gibi motivasyonlar Osmanlı toplum ve kültüründe bulunmadığı için onun romantik tavrı mübalağalı ve altı boş bir anlatım olarak, bir moda öykünme derecesinde kalmıştır. Selim İleri bu öykünmeyi “coşku, özentî ve yapaylık” (İleri, 1982: 104) olarak tanımlamıştır.

Fethi Naci, *Kurtlar Sofrası* için yaptığı değerlendirmeler bağlamında Attila İlhan’ın roman yazarlığını küçümseyen bir tutumda olduğunu belirtmiş, romanın, yazarın ortaya koymak istediği fikirleri aktarmak için kullandığı bir enstrüman olmaktan öteye geçmediğini, bu nedenle roman yazmanın inceliklerini, teorik gerekliliklerini yerine getirmediğini öne sürmüştür (Naci, 1981: 237). Ömer Polat’ın ilk romanı *Mahmudo ile Hazel*’i aksaklıklarına rağmen başarılı bulan Fethi Naci, yazarın *Saragöl* adlı romanını ise roman sanatı açısından zayıf bulur, bu bağlamda Polat’ın gerileyen çizgisine dikkat çekerek bu şekilde romancılık yolunda ilerlenebileceğine inanmadığını ifade eder (Naci, 1981: 273). Yaşar Kemal’in romancılığı hakkında da değerlendirmelerde bulunan eleştirmen, *Yusuçuk Yusuf* romanının yazarın “son büyük romanı” olduğu ve onun bu eserden sonra bir düşüş grafiği içine girdiğini belirtmiştir (Naci, 1981: 298). Pınar Kür ise gözlem yeteneği kuvvetli fakat imgelem gücü zayıf bir romancıdır (Naci, 1981: 431). Eleştirmen Fakir Baykurt’un romanlarının pek çoğunun “okumaya değmez” olduğunu söylerken Orhan Kemal’i de Reşat Nuri Güntekin ile karşılaştırır ve onun romancılığına yaklaşmadığını ekler (Naci, 1986: 7). Reşat Nuri Güntekin’in *Yeşil Gece*’si için “berbat” nitelmesini kullanan eleştirmen, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun ve Halide Edip Adıvar’ın da bir alışkanlık olarak fazlaca abartılmış romancılar olduklarına vurgu yapar (Naci, 1986: 7). Yazar ayrıca, o döneme kadar keşfedemediği ve vasat şiirleriyle tanıdığı Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Türk edebiyatının en başarılı romancısı olduğu fikrindedir (Naci, 1986: 8).

Yol Ayrımı ve *Yağmur Beklerken* romanları üzerinden Tarık Buğra ve Kemal Tahir hakkında önem arz eden bir tespitte bulunan Fethi Naci, her iki romanın da Serbest Fırka hakkında olduğunu fakat Kemal Tahir'in romandaki tutumunun sübjektif bir sosyolog, Tarık Buğra'nınkinin ise romancı yaklaşımı olduğu saptamasında bulunur (Naci, 1986: 44). Bu bağlamda romancı salt toplumsal olayları ortaya koymak yerine, bunların kitlesel etkilerine dikkat çekmek, gözlemleriyle sanatı birleştirerek bir eser üretmelidir. Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanını ise başarılı bulduğu anlaşılan Fethi Naci, bu "yeteneğin" daha da başarılı romanlar yazmasına dair beklenti içinde olduğunu da belirtir (Naci, 1986: 93).

Flaubert, insan ruhunun bayağı tarafını sanatçı idrakiyle sezmiş, onu görüldüğü gibi çirkin ve karanlık aktarmayı reddetmiş ve yazarlık yeteneği sayesinde dönüştürerek bir sanat eserinin içeriği haline getirmiştir (İdil, 1983: 37). A. Mümtaz İdil, Goethe'yi de bu bağlamda önem arz eden isimlerden biri olarak kabul eder. Goethe, edebî yaklaşımıyla, insanoğlunun gerçekliğe, ondan bir sanat ürünü yontabilecek kadar hâkim olduğunu göstermek ister gibidir (İdil, 1983: 19). Ayrıca romancı, salt soyut anlatıma yönelmenin toplumsal gerçeklikten ayrı düşülmesi gibi ciddi bir problemi de beraberinde getireceğini en erken fark eden edebiyatçılardan biri olmasıyla da eleştirmenin olumlu manada dikkatindedir.

3.1.2. Roman Okuruna Yönelik Eleştiriler

Edebî etkileşimin en önemli unsurlarından biri olan okur da 80'li yılların eleştirmenleri tarafından ele alınır. Bu bağlamda eleştirmenlerin özellikle "roman okuru" olarak net bir ayırım yapmaması, bilhassa roman okuruna dair yapılmış eleştirilerin nicelik açısından yetersiz olmasına sebep olur. Okur konusunun, okuma eylemi ile birlikte ve yalnızca roman değil tüm edebî eserler açısından sıklıkla ele alındığı görülmüştür.

Edebiyat okurunun önemli sorunlarından biri Hilmi Yavuz'a göre biçim ve içerik arasında gereğinden fazla ilişki kurmak hatta zaman zaman bu iki olguyu birbirine karıştırmaktır. Yavuz bu sorunun, çoğunlukla bir edebiyat eserini onun sadece konusu zanneden, onu bütüncül olarak göremeyen, içinde bulunduğu bağlamı ve ürünü olduğu dünya görüşünü anlayamayan okura ait olduğunu ifade etmiştir. Bu bakış açısı okuru, romanlardaki tüm vakaları neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirme yanlısına sürüklemekte, tabii olarak kuvvetli bir nedensellik yakalanamayınca da romanın niteliği

hakkında hatalı kanılara varma noktasına götürmektedir. Hilmi Yavuz, romanlarda aktarılan olayların birkaç adım geriden izlenmesiyle, yazarın felsefî tavrının, hayat görüşünün ve eseri ortaya koyduğu bağlamın daha iyi kavranacağı fikrindedir. Çünkü nedensellik ilişkisi olduğu sanılan vaka parçaları aslında kimi zaman sadece “zamansal olarak bitişik”liği (Yavuz, 1987: 16) paylaşmaktadırlar ve aralarında doğrudan bir sebep-sonuç ilişkisi bulunmamaktadır. Bu zamansal bitişiklikler ise ancak bahsi geçen felsefî duruş, dünya görüşü ve bağlam çerçevesi içerisinde anlamlandırılabilir.

Her insanda belirli bir okuma yeteneğinin bulunduğunu söyleyen Hilmi Yavuz, bunun tıpkı resim yeteneği gibi herkeste farklı ölçülerde bulunduğunu belirtir (Yavuz, 1988: 82). Ona göre bu yetenek kimi insanlarda sınırlıdır ve ne yapılırsa yapılsın yükseltilmesi mümkün değildir. Yetenekli insanlar ise küçük yaştan itibaren doğru yönlendirilirse onlardan iyi birer okur yaratmak mümkündür. Yazara göre bu yeteneği en çok körelten “yasakçı ve buyurgan tavır”dır (Yavuz, 1988: 82).

3.1.3. Roman ve İdeoloji

İncelediğimiz dönemde eleştirmenlerin romanları, yalnızca edebî ölçütler çerçevesinde değil yazarların eserlerinde kurdukları ideolojik altyapı açısından da değerlendirdikleri tespit edilmiştir. Bu değerlendirmeler bazen yazarın açıkça ortaya koyduğu yaklaşımın tahlili bazense daha örtük bir şekilde metne işlendiği düşünülen örtük yaklaşımlara dair hipotez niteliğindeki eleştirel yaklaşımları içerir.

Hilmi Yavuz, özellikle *Huzur* romanını merkeze alarak, Tanpınar’da emek kavramını irdelemiş, onun niteliklerini belirlemiştir. Yazara göre Tanpınar’ın eserlerinde kendini gösteren düşünce dünyası Marksist bakış açısıyla örtüşmemektedir. Bu konudaki en belirgin fark “emek” kavramında görünmektedir. Tanpınar’ın ortaya koyduğu “emek” kavramı, Marksist düşünce sisteminden farklı olarak “ideolojik”, bir anlamda “ahlaksal” bir problematiği temellendirme işlevi görür (Yavuz, 1987: 43). Hilmi Yavuz, burada ruhî bir terbiyenin de işin içine girdiğini, yazarın ekonomik unsurları Marksist düşünce sisteminde oldukları karşılıklarıyla kullanmadığını dile getirir. Bu noktada yazar, Selahattin Hilav’ı eleştirmiş, Tanpınar’ın “emek”, “üretim” gibi kelimeleri kullanmasının kendisini yanılttığını söyleyerek, yazarın bu kavramların altlarını kendi fikrî sistemince doldurduğunu belirtmiştir (Yavuz, 1987: 36). Hilmi Yavuz, bir yazarın bu sözcükleri kullanmasının onun bilimsel yaklaşıma sahip olduğunu göstermediğini söyler ve bunların

metinde özel olarak ne gibi karşılıkları olduğunu tespit edilmesi gerektiğini vurgular. Ona göre Selahattin Hilav'ın düştüğü yanılgı, onun, Tanpınar'ın eserlerinde “bilimsel maddeci sistem” çağrışımı yapan bu kelimelerin tam olarak ne anlamda kullanıldıklarını irdelemeden yazarı Marksizm ile beraber anması ile başlamıştır (Yavuz, 1987: 48).

Hilmi Yavuz, Kemal Tahir'in Türk romanı üzerine yaptığı değerlendirmeleri açıklar. Toplumların geçirdiği tarihi süreçler içerisinde meydana gelen olaylar pek çok konunun tabii olarak sanatta, edebiyatta yer bulmasına sebep olmuştur. Örnek vermek gerekirse Batı toplumlarında sanayileşme meselesi, bunun toplumda ortaya çıkardığı etkiler Batı toplumlarının edebiyatına içkindir ve roman sanatının böyle bir konuyu en baştan ele alıp işlemesine, toplumun bu konuyu sanat ve edebiyat yoluyla kültürel ve entelektüel perspektiften sindirmesine ihtiyaç yoktur. Hilmi Yavuz, Kemal Tahir'in Türk edebiyatında bu şekilde tabii bir içkinlik olmadığını düşündüğünü savunmaktadır. Bu nedenle Türk romanı, toplumsal gerçekleri, dünyanın ulaştığı bilimsel aşamayı ortaya koyarak Batı romanının doğal süreç içinde sahip olduğu içkinlik durumuna erişmelidir. Kemal Tahir, bu aşamaları romanın tarih öncesi devri olarak nitelemiş, Türk romanından önce böyle bir dönemin yaşanmadığını bu nedenle Türk romancısının böyle bir sorumluluğu olduğunu ifade etmiş, bu konuda Ahmet Mithat Efendi gibi çaba sarf edilmesi gerektiğini belirtir.

Vedat Günyol, Eylül 1986'da *Le Nouvel Observateur* dergisinde yayımlanan Vladimir Nabokov ve onun romanlarının Rusya'da yasaklılar listesinden çıkarılmasına dair haberi değerlendirmiş, sanat eserlerine bu gibi yasaklar getirenleri “ahlak kurtaran arslanlar” (Günyol, 1989: 130) ifadesini kullanarak ironik şekilde eleştirmiştir. Günyol, Nabokov'a getirilen sansürün, kitaplarının içerikleri öne sürülerek yapıldığını ve bunların arkasında aslında politik sebepler olduğunu söyler. Yazarın babasının, devrik rejim döneminin milletvekili olduğunu ve devrimciler tarafından öldürüldüğünü, kendisinin ise uzun yıllar siyasî sebeplerle sürgünde yaşadığını hatırlatarak savını destekler. Rusya'da alınan yeni kararı da mevcut dönem iktidarının sanata duyduğu saygı ve hoşgörü ile açıklar (Günyol, 1989: 130).

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanı ile Falih Rıfkı Atay'ın *Roman* adlı eserini Cumhuriyet gençliğinin belirginleşmekte olan dejenerasyonunu işleyen romanlar olarak

tanımlayan Günyol, *Ölmeye Yatmak*'ı “tek parti yönetimine göre koşullandırılmış bir tutumun yergisi” (Günyol, 1982: 215) olarak tanımlar.

1980'ler Türkiye'sini “taşra irisi” (Akatlı, 1987: 13) olarak tanımlayan Fusun Akatlı, Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* romanının, ülkenin bu haline dair sembolik detaylara sahip olabileceğini düşünmüş, bu nedenle okurun dikkatini ona yöneltmeyi amaçlamıştır.

İncelediğimiz dönemde eleştiri bağlamında eser vermiş olan bir diğer isim ise Yalçın Küçük'tür. Küçük'ün Haziran 1986 tarihinde ilk baskısı yapılan *Küfür Romanları* adlı kitabı, adından da anlaşılabilirliği gibi detaylı roman incelemeleri içermektedir. Yazar, kitabın henüz önsözünde yapısalcılığın Türk estetiğini kemirmekte olduğunu ve bu nedenle onunla hesaplaşılması gerektiğini ifade eder (Küçük, 1986: 7). Yazarın kitap boyunca Latife Tekin'i, Ahmet Altan'ı ve onların eserlerini, gerçekten de yapısalcılık karşısında konumlanan bir tavırla; genellikle yazar odaklı, sosyolojik veya psikolojik bakışla, toplum-edebiyat ilişkisi, dönemin sosyal, siyasî ortamı-edebiyat ilişkisi bağlamlarında eleştirmiş olduğu görülür.

Yalçın Küçük, devrimci roman olarak anılan romanları da eleştirmiş, bu türdeki eserleri, çeşitli sol görüşlerden toplulukların dünya görüşlerine, yaşayışlarına dair unsurların derinlikli olarak idrak edilmeden alınıp kullanılarak “imajlardan yoksun cümlelerin yan yana getirilmesiyle oluşan” (Küçük, 1985: 264), okunmak için değil göz gezdirilmek için yazılmış sathî edebiyat eserleri olarak gördüğünü ifade etmiştir.

Dönemin karmaşık siyasi ortamının değiştirdiği ve değiştirmekte olduğu koşullarla beraber meydana gelen bir “yeni edebiyat” oluşturma arzusundan bahseden Yalçın Küçük, bunun sebebini otoritenin bu süreçte ortaya çıkan, 12 Eylül öncesi tüm “belleği silmeye” (Küçük, 1986: 8) yönelik yaklaşımına bağlar. Yazara göre 12 Eylül'ü takip eden dönemde Türkiye'de yeni bir romancılık arayışı içine girilmiş, ancak bu arayışlar romanı özünden uzaklaştırma, temel özelliklerinden mahrum bırakma neticelerini de beraberinde getirmiştir (Küçük, 1986: 9).

Yalçın Küçük, öncelikle ortaya atmış olduğu “eylülüst” kavramını, “eylülüst” bir yazarın kim olduğunu, bununla ne amaçladığını ve neler yazdığını izahla söze başlar. Ona göre bir “eylülüst”, 12 Eylül dönemi öncesinde “önü kapalı ve çıkışı olmayan bir konumda” bulunmalıdır (Küçük, 1986: 19). Bu kişilerin “12 Eylül ile bir kaybının olmaması” ve “12 Eylül ile 12 Eylül olmasa hiç gelemeyeceği bir yere gelmiş olması” gerekmektedir

(Küçük, 1986: 19). Bu durum için bir yazarın 12 Eylül ile direkt olarak bağlantılı olmasına ihtiyaç yoktur. Zaman içinde romancı menfaatlerini sezinleyerek bu ideolojiyi benimsemiş ve ona uyum sağlamış olabilir. “Eylülist” yazarlar, 12 Eylül bakış açısıyla, 12 Eylül’ün sakıncalı olarak belirlediği insan topluluklarına karşı âdeta küfür ederek, 12 Eylül’ün hedef kitlesine yönelik eserler verirler (Küçük, 1986: 24). Yalçın Küçük’e göre Latife Tekin’in metninde cin, büyü, cadı gibi korku öğelerini yoğunlukla kullanması “Eylülist” bir yazarın görevi olarak addettiği 12 Eylül korkusunu anlatma ve yayma hedefine ulaşma çabalarından ibarettir (Küçük, 1986: 45).

Yalçın Küçük’e göre 12 Eylül dönemi otoritesi gibi “bellek silme” arzusu içindeki bir rejimin bunun için Latife Tekin gibi bir yazarı seçmiş olması şaşırtıcı değildir. Psikoloji kaynaklarından beslenerek tezini oluşturan Küçük, bireyin zor durumda kalması halinde çeşitli savunma mekanizmaları geliştirdiğini, bunlardan birinin tanınmış ve kolay olana dönüş, yani ilkelleşme olduğunu ifade eder. Küçük, bu davranış gerilemesini hem yazar bağlamında hem de toplumsal bağlamda ortaya koymaktadır.

Yazara göre Latife Tekin, cin, peri, hortlak gibi hayali varlıklarla ilgili çocukluktan kalan bir saplantı içerisindedir (Küçük, 1986: 33). Metinlerinde bu gibi öğeleri tekrar etmesinin sebebi bahsi geçen savunma mekanizması olan ilkelleşme refleksidir. Toplumsal bağlamda düşünüldüğünde ise Küçük, bu gibi düşüncelerle toplumun, doğaüstü güçlere kuvvetle inanılan ilkel dönemlere “regresyon” sağlamasının amaçlandığını, bu sebeple Latife Tekin gibi “James Bond” tarzı ilkel metinler üreten yazarlarla toplum belleğinin silinmesinin amaçlandığını iddia eder (Küçük, 1986: 33).

Küçük, bu noktada ideoloji ve edebiyat ilişkisine değinmektedir. Hâkim ideoloji, 12 Eylül dönemi edebiyatını yaratmakta, ancak yazar bu durumdan rahatsızlık duymakta, bu dönemi bir şablonlar edebiyatı olarak gördüğünü açıkça ifade etmektedir.

Ona göre o dönem Türk edebiyatçılarının en belirgin özelliği günlük sorunları hızlıca edebiyat malzemesi haline getirmeleridir. Bu olgu, edebiyatın sınırlarının güncel olanla çizilmesine sebep olmuş, şablonlarla dolu, özgünlükten ve hayal gücünden yoksun bir edebiyatın oluşmasına yol açmıştır (Küçük, 1986: 17). Buradaki eleştiriler direkt olarak edebiyatçılara yöneltilmekte, onların konu ve tema seçimleri ve bunları işleyiş şekillerinin, muhayyilelerini hiç çalıştırmadan hazır olana eğilim göstermelerinin edebiyatın karikatürize bir hal almasına yol açtığı ifade edilmiştir. Hâlbuki yazara göre

özellikle 12 Eylül sonrası gibi kritik dönemlerde sanatın niteliğini sanatçıların seçimleri belirler. Bu bağlamda “eylülüst” olarak tanımlandığı yazarların, otorite elinde tekelleşmiş yazın piyasasında kitap basan belirli yayınevlerine kitaplarını bastırabilecek “uygun” kişiler olduklarını söyler. Artık edebiyatın meselesi estetik özellikler ve özgünlük değil, otoritenin tekeline uygun olmak veya olmamaktır.

Yazar bu çerçevede Fakir Baykurt ve Kemal Tahir’i “köylü kurnazı” olmakla, Latife Tekin’i ise onlardan da öte bir fırsatçılık yapmakla suçlar (Küçük, 1986: 17). Yazar, eleştirilerinde her ne kadar metinler üzerinden gideceğini ifade etmiş olsa da görüldüğü gibi onun bu gibi bazı düşüncelerinde zaman zaman direkt olarak yazar odaklı tavrı benimsediği, hatta kimi zaman sertleşen üslubuyla nesnellikten de epey uzaklaştığı gözlemlenir. Latife Tekin ve Ahmet Altan’ı romancı olarak görmediğini, eğer kendilerinin yazılarına roman denecek olursa, ülkede sonsuz sayıda kişinin romancı kabul edilmesi gerektiğini, bu yazarların şanslarının eserlerini bastırarak yayınevleri bulmak olduğunu, bunu da dönemin siyasî atmosferine ayak uydurarak gerçekleştirdiklerini ifade eder (Küçük, 1986: 20) Başı sonu belli olmayan, paragraflarının yerleri rastgele değiştirilse dahi hiçbir fark yaratmayacak metinler ortaya koymuş olduklarından yakınır (Küçük, 1986: 18). *Sevgili Arsız Ölüm* romanını bu bağlam çerçevesinde değerlendiren yazar, kitabın yazarı Latife Tekin’i oldukça sert bir üslupla eleştirmiştir.

Yalçın Küçük’ün Latife Tekin’e getirdiği en önemli eleştiri, metinlerinin yüzeydeki anlamının altına, çoğunlukla ilk anlamla ilgisi olmayan hatta bazen neredeyse zıt olan anlam dizgeleri yerleştirmiş olmasına ve bu yolla 12 Eylül öncesi için, dönemin hâkim ideolojinin arzusuyla paralel bir kirli geçmiş imajı yaratmaya çalışmasıdır. Oldukça geniş bir hayal gücünün ürünü bu romanlardaki neredeyse her unsurun yazara göre reel dünyadan temsil ettiği bir başka unsur vardır. Metnin anlamsız görünmesinin bir sebebi de budur. Küçük’ün dikkat çektiği alegoriye göre buna en net örneklerden biri *Sevgili Arsız Ölüm*’de bolca geçen cinlerin komünistleri temsil ediyor olmalarıdır. Olabilecek her deliğe sızmış olan cinler, üzerlerine kaynar sular dökülerek yok edilmektedir (Küçük, 1986: 47) , *Gece Dersleri*’nde ise solcular pek çok belâlara yol açan kişiler, sol örgütler ise şeytan olarak kurgunun içine gömülüdür (Küçük, 1986: 93).

Yalçın Küçük özellikle yazar psikolojisi ve hayat öyküsünü merkeze almış, yazarların metinlerini anlamlandırmak ve değerlendirmek için ruhbilim ve biyografi bilgileriyle

tetkike başvurmuştur. Yazarın bunu yaparken çeşitli psikoloji kaynaklarından teorik bilgiler verdiği ancak sistemli, kuramsal bir metot takip etmediği gözlemlenir. Bu bağlamda Latife Tekin için yapmış olduğu biyografi temelli değerlendirme dikkat çekici ancak teorik olarak zayıftır. Yazar, romancının Kayserili olduğuna vurgu yapar ve Kayseri'nin Demokrat Parti döneminden itibaren bir yatırım bölgesi haline gelerek bayındır bir hal aldığını, teknolojiye, şehir gelişimine uzak kalmadığını ifade eder. Eleştirmen, Sevgili Arsız Ölüm eserinde çizilen tabloyu abes derecede ilkel bulur. Ona göre Latife Tekin, içinde büyüdüğü şehirde yollarla, araçlarla, medeni bir şehir düzeniyle mutlaka karşılaşmış olmalıdır, buna rağmen romanda bununla paralel bir dünya çizmemiştir (Küçük, 1986: 40). İçinde doğup büyüdüğü coğrafyanın özelliklerini gayet iyi biliyor olmasına karşın bundan tamamen kopuk bir kurgu ortaya koymuştur ve bu “regresyon” maksadı taşımaktadır. Küçük'ün bu bakış açısı şüphesiz kurgu ve gerçek sınırını çizememekten kaynaklanmaktadır ve yazarın biyografik eleştirinin işlev ve sınırları konusunda kafa karışıklığı içinde olduğu görülmektedir.

Yalçın Küçük'ün eleştirdiği bir diğer isim Adalet Ağaoğlu'dur. Yazar, Ağaoğlu'na “kendi köyünde bir hiç, Paris'te ise peygamber” olarak tanımladığı (Küçük, 1987: 26) Milan Kundera'nın ahlâk anlayışına, edebî tavrına ve eserlerine yönelttiği eleştiriler üzerinden sitem eder. “Ahlâksızlık propagandisti” (Küçük, 1987: 17), “yozlaşmış yaratık” (Küçük, 1987: 17), “soysuz” (Küçük, 1987: 22), “Eylülist muhalefetin âhir zaman peygamberi” (Küçük, 1987: 23) gibi ifadelerle nitelediği bu yazarı, Ağaoğlu gibi yetenekli bir yazarın edebiyat konusunda kendisine neden rehber edindiğini anlamlandıramadığını söyler. Küçük'ün bu düşüncelerini aktarırken kullandığı kelimeler son derece öznel olmakla birlikte bunların zaman zaman hakaretâmiz bir üslupla ortaya konulduğu görülebilir.

Küçük'ün edebiyat yazara yüklediği görevler, onun Kundera üzerine yaptığı eleştirilerden rahatlıkla tespit edilebilir. Ona göre Kundera, eserlerinde ahlaksızlığı yaymayı, yozlaşmayı yücelterek insanî değerleri sorgulanabilir hale getirmeyi amaç edinmiş maksatlı bir “zanaatkâr”dır (Küçük, 1987: 21). Burada Wellek ve Warren'in “Yazar sadece toplumdan etkilenmez: o da toplumu etkiler. Sanat, hayatı sadece kopya etmez, aynı zamanda ona bir şekil verir” (Wellek ve Warren: 116) cümleleri akla gelmektedir. Bu noktada yazarın, Kundera'yı, edebiyatın toplumu şekillendirme işlevini esas alan bir tavırla değerlendirdiğini söylemek mümkündür.

Küçük, Kundera'nın, Kemal Tahir'inkine benzer bir müphemlik içinde gizemli görünmeye çalıştığını, bir şekilde kulaktan dolma bilgilerinin olduğu, ancak anlamlandıramadığı felsefe sistemlerine dair çeşitli unsurları eserlerinde yüzeysel olarak kullanarak derinlikli konulardan bahsediyor imajı oluşturmaya çalıştığını ve bunu da kısmen başarmış olduğunu söyler (Küçük, 1987: 33). Yazar, Kemal Tahir'in "bir şeyin tabu olması için anlaşılması değil, anlaşılmaması şarttır" düşüncesinin Kundera'nın anlaşılmaz metinlerinin arkasında yatan anlayışla benzer olduğunu ifade eder (Küçük, 1987: 85). "Milan Kundera, Sartre'ı alıyor, kabalaştırıyor, daha mekanik yapıyor, daha çok zorluyor ve mantıksız ucuna getiriyor." (Küçük, 1987: 47) sözlerinde bahsi geçen yüzeysellik ve imaj kaygısı ile ilgili düşünceler görülebilir.

Küçük, Kundera'nın her şeyi tesadüfen var olmuş kabul eden, çaba ve emekle gerçekleşebilecek ilerlemeye inanç duymayan, sistemli düşünce tarzlarına kayıtsız tavrını biyografik bir yaklaşımla açıklar. Yazar, romancının bir dönem Prag'da takma adla falcılık yaptığına değinerek, onun bu işi aşırı derecede benimsediğini, bir süre sonra insanı ve dünyayı algılama şekli hâline getirdiğini iddia eder (Küçük, 1987: 97).

İslamî çizgideki yazarların Dostoyevski ile ilişkisini değerlendiren Hasan Bülent Kahraman, romancının pek çok özelliğinin bahsi geçen düşüncedeki yazarlar tarafından, kimi zaman kendi düşüncelerini desteklemek için bir mesnet, kimi zamansa eleştirilecek durumlar için bir emsal olarak kullanıldığı tespitinde bulunmuştur. Eleştirmen, bu yararlanmadaki asıl amacın, romancının, bu yazarların kendi dünya görüşleri içinde eritilmesi olduğunu da vurgular (Kahraman, 1989: 98). Dostoyevski ile sürdürülen bu ilgi, yazarın görüşüne göre "ara sınıf insanı" (Kahraman, 1989: 99) olarak tanımladığı İslamî görüşteki yazarların bilinç dışında muhafaza edilmekte olan feodal değerler sistemi ile girilen bir çeşit hesaplaşma ile açıklanabilir.

Ahmet Oktay, Brecht'in edebî eser ve ideoloji arasındaki gerçeklik ilişkisi hakkındaki düşüncelerine katılır. Buna göre bir eser gerçekliği kendinde barındırmaz, yansıtmaz. Nesnel gerçeklik ideolojiler içinde anlamlanır, şekillenir, üretilir. Eleştirmen, bir eserde nesnel gerçekliğin ortaya çıkabilmesinin o eserin "mübadelede" kalabilme özelliği taşımasıyla mümkün olduğunu belirtir. Bahsi geçen mübadelenin olması için de eserin çeşitli açılardan yazıldığı dönem ve güncel tarih arasında ilişkilendirilebilecek nitelikte olması gerekmektedir. Bunun mümkün olamadığı eserlere Ahmet Mithat Efendi'nin

Hasan Mellah'ını örnek veren yazar, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ını ve Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ını ise işledikleri temalar, kişilerin ilişkileri, ele alınan sorunsal yoluyla geçmişle bağlantı sağlama özellikleri sayesinde, her dönemde tüketilmesi mümkün olan eserler olarak tanımlamıştır (Oktay, 1982: 63). Eleştirmene göre bu eserlerin kalıcı olmaları, onların kendilerine içkin, yüksek edebî niteliklerinden gelmemekte, bahsi geçen geçmişle aradaki bağlantıyı kurdurabilmelerinden kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda ortaya konan eleştirel düşüncelerin hem metin merkezli hem de yazar merkezli yaklaşımlarla kaleme alındığı görülmektedir. Özellikle eleştirmenlerin yazarların yaşamlarına ve fikrî yapılarına dair sahip oldukları bilgiler, eleştirilerin temelini oluşturmıştır.

3.1.4. Romanın Teknik Unsurlarına Dair Eleştiriler

3.1.4.1.Kurgu

Eleştirmenlerin yoğun olarak romanın teknik unsurlarına dair metin merkezli eleştiriler kaleme aldıkları tespit edilmiştir. Yapılan eleştiriler roman türünün teorik bilgisine dair olduğu için genellikle metin üzerinden ve somut verilere dayanan değerlendirmelere rastlanır. Yeni kurgusal nitelikleriyle, romancılara farklı imkânlar sağlayan postmodernizmin gündemde olduğu bu on yılda, roman kurgusuna dair niteliklerin de sıklıkla ele alındığı görülür.

Adalet Ağaoğlu'nun, ilk baskı yılı 1984 olan *Üç Beş Kişi* romanının yapısal bütünlük açısından kusursuz olduğunu belirten Füsun Akatlı, kurgudaki her unsurun gerçeklik hissini pekiştirdiğinin, parçaların fazlalık ya da gereksiz gibi algılanmadan bütüne hizmet ettiğinin altını çizer (Akatlı, 1987: 10). Füsun Akatlı, roman bölümlerinin yazar tarafından anlatı kişilerinin anlayış ve hassasiyet dünyalarını okura sunan birer parça olarak düşünüldüğünü de ekler.

Selim İleri'nin en üst düzey romanları olarak *Cehennem Kraliçesi*'ni ve *Yaşarken ve Ölürlen*'i anan eleştirmen, genel olarak yazarın edebî yeteneğine duyduğu beğeniye sezdirmekten çekinmezken, onun 1984 baskılı *Yalancı Şafak* romanı hakkında olumlu değerlendirmelerde bulunmaz. Eserin gereksiz yere uzatılarak çarpıcılığını yitirdiğini, eserdeki karakterlerin algılama anlarının, anılarının, kurguladıkları diğer karakterlerin

hayatlarına ait kısımların fazlaca iç içe bulunduğunu ve bu nedenle zaman katmanlarının ayırt edilmesinin güç olduğunu, bunun da edebî açıdan bir sorun olduğunu belirtmiştir. Karakterlerin benzer olması da yazara göre zaten gereksiz yere yaklaşık on kat uzun yazılmış olan romanın üslubunu tekdüze hale getirmiş, ondan Selim İleri tarafından yazılmış bir roman tadı almayı engellemiştir (Akatlı, 1987: 15).

Bilge Karasu'nun *Gece* romanı hakkında değerlendirmelerde bulunan Füsun Akatlı, bu romanda anlatılanların değil romanın kendisinin çok boyutlu bir edebiyat serüveni olarak kabul edilebileceğini heyecanlı bir üslupla dile getirir (Akatlı, 1987: 27). *Gece*'yi bir ekrana ya da aynaya değil prizmaya benzeten Füsun Akatlı, okur için âdeta bir *Gece* okuma kılavuzu oluşturmuştur. Metni, anlatan ve anlatılanlara dair katmanlara ayıran yazar, eseri okuyacakların düzlemleri ayırt edebilmesini kolaylaştırmak ister gibidir (Akatlı, 1987: 30).

Tezer Özlü'nün *Çocukluğumun Soğuk Geceleri* romanını kurgu, dil, üslup ve duygu açısından değerli bulduğu anlaşılan (Akatlı, 1987: 21) eleştirmen, bu eserin arka kapağındaki yazının eseri yansıtmadığını, kitabın orada yazılanlardan bahsetmediğini, okurun eseri bu metin ekseninde değerlendirmemesi gerektiğini vurgulamıştır (Akatlı, 1987: 19). Öykü ya da roman türlerinin özelliklerini tam olarak taşımadığını düşündüğü için yazarın diğer bir kitabı olan *Yaşamın Ucuna Yolculuk* için “anlatı” kelimesini kullanan Füsun Akatlı'ya göre bu eserin önce Almanca yazılmış olduğu anlaşılmamaktadır ve eser başka bir dilden Türkçeye çevrilmiş gibi görünmemekte, Türkçede baştan yazılmış gibidir (Akatlı, 1987: 23). Eserin özündeki yolculuk teması onu bir gezi yazısı haline getirmemiştir. Eleştirmen, bu durumu şu sözlerle izah eder:

“*Yaşamın Ucuna Yolculuk*’u okurken en dipte bir yerde, en şiddetle duyumsanan bu oluyor. Bu anlatıların içi yok. Çünkü tüm anlatılan bir doluluktur. Dopdoluluk. Bir şeyin içine girmek, içine bakmak için, o şey açılır. Burada ise, açılacak bir kapalılık yok.” (Akatlı, 1987: 25)

Yazar, Tezer Özlü'nün bu eserde bir romancı olarak *Çocukluğun Soğuk Geceleri* eserine kıyasla daha ölçülü, temkinli ve dingin bir imaj ortaya koyduğu fikrindedir.

Eleştirmen, Pınar Kür'ün *Bitmeyen Aşk* romanındaki biçimsel ve kurgusal tekniğin “ustalık” derecesinde olduğunu söyler (Akatlı, 1987: 35). Romancının bu eseri yazarken bilinçli olarak sıradan karakterlerin sıradan aşk hikâyesini seçtiğini düşünen Füsun

Akatlı, yazarın bir çeşit aşk kuramını denek karakterler üzerinde tatbik ederek asıl ağırlığı içerikten çok roman tekniğine vermiş olduğunu belirtir (Akatlı, 1987: 35).

Attila İlhan'ın *Fena Halde Leman* romanında, deneysel girişimlerle açıklanamayacak kurgu acemilikleri bulunduğunu, istiflenmişçesine sıralanmış düş, gerçek ve sanrının bir arada verildiği 46 sayfalık girizgâh kısmının roman tekniği açısından bir yenilik ya da mevcut tekniklerin başarıyla uygulanmış bir örneği olmadığını belirten Füsun Akatlı, bu romanın, yazarın daha önce kullandığı bazı izlekler ve betimleyici üslubu dışında diğer romanlarına benzer bir tarafının olmadığını savunur (Akatlı, 1987: 40). Yazar, cinsellik temalı eserleriyle okurunu bu konuya farklı açılardan bakmaya sevk etmiştir. Ancak Füsun Akatlı, kadın eşcinselliği üzerine kurulmuş bu romanda, konunun artık klişeleşmiş kimi simgeler kullanılarak işlendiğini ve meselenin ruhî tahlillerinin eksik kaldığını fkrindedir. Bununla birlikte karakterlerin öznel yaşantılarına dair izahlar da pek az olduğu için, romanın gerçeklik düzleminde nesnel kabul edilebilecek konuların anlatımıyla bireysel kesitler arasındaki geçişler keskin olmakta, bu durum, roman tekniği açısından zafiyete işaret etmektedir (Akatlı, 1987: 42).

Eleştirmen, Nazlı Eray'ın eserlerinde işlediği izleklerin enteresan olmasının bir esere yazınsallık katmaya yetmeyeceğini ifade eder (Akatlı, 1987: 45). Yazar, *Pasifik Günleri* romanındaki teknik kusurların romancının bilgisizliğinden ya da acemiliğinden değil, acemilikle ortaya konmuş bir eser imajı çizerek orijinallik yakalama amacıyla yapıldığını belirtmiş fakat bunu başarmanın oldukça zor bir iş olduğunu da eklemiştir (Akatlı, 1987: 48).

Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanında gerçekçi bir tutum takınıldığının aşikâr olduğunu ancak bu beklentinin boşa çıktığını çünkü kurguda yanıtsız kalan pek çok soru olduğunu belirten Füsun Akatlı, yazarın ne tam anlamıyla toplumsal içerikli ne de tam anlamıyla bireysel hassasiyetler üzerine inşa edilmiş bir roman ortaya koyabildiğini söyler (Akatlı, 1987: 67). Ona göre roman edebî sürükleyicilikten uzak, ruhsuz ancak belli bir sistem içinde yazıldığı için malzemesini derli toplu bir şekilde ortaya koyarak başarıya ulaşabilmiş bir eserdir (Akatlı, 1987: 64).

Latife Tekin'in hurafe edebiyatından sıkıldığını dile getiren Füsun Akatlı, yazarın *Berci Kristin Çöp Masalları* romanında *Sevgili Arsız Ölüm*'le ortaya koyduğu tüm olumsuzlukları koruduğunu, bu eserin teknik açıdan bir roman olarak

nitelendirilemeyeceğini, masallar bütünü meseller ya da öykücükler olarak tanımlanabileceğini söyler (Akatlı, 1987: 80).

Güner Sümer'in *Adı Nalân* isimli novellasını bir film senaryosuna benzeten Füsün Akatlı, bu durumu romanı oluşturan on parçanın da okurda görsel açıdan iz bırakacak türden olmasına bağlamıştır (Akatlı, 1987: 51).

Hulki Aktunç, *Son İki Eylül* romanında bir oyun kurgulamış, bir anlamda deneysel girişimlerde bulunmuş fakat edebî manada yeni ve ampirik olanla ilgili net bir karara ya da anlayışa sıkı sıkıya bağlı kalarak yapmamıştır (Akatlı, 1987: 89). Örneğin, eserde bir romanın yapısal unsurlarından olan olaylar ve kişiler mevcuttur. Fakat “oyun” alışlagelmiş bir bağ içinde değil, âdeta bir “mozaik” ya da özel bir perspektife sahip olduğu için bir “minyatür” (Akatlı, 1987: 91) şeklinde planlanmış, çağrışımlarla bezenmiştir. Eleştirmen, çağın romanının tanımını bu ve bunun gibi anlatıların özelliklerinin belirleyeceğini ifade eder.

Füsün Akatlı öyküler için “roman gibi” denmesinin övgü sayılırken romanlar için “öykü gibi” denmesinin hakaret sayılmasını eleştirerek, ikisinin birbirinden üstün olmayan, farklı yapısal özelliklere sahip edebî türler olduklarına dikkat çekmiştir. Yazar, Sevgi Soysal'ın *Yürümek*, *Yenişehirde Bir Öğle Vakti* ve *Şafak* romanlarındaki kimi bölümlerinin öykü niteliği taşıdığının rahatlıkla söylenebileceğini belirtmiş, bunun eserler için bir kayıp olmadığını, bilakis eserlere güzellik kattığını dile getirmiştir (Akatlı, 1982: 328).

Şemsettin Ünlü'nün *Yukarışehir* romanı hakkında değerlendirmelerde bulunan Âlim Kahraman'a göre eser, klasik kurgulu bir roman olması açısından çağın romanı değildir fakat romancının seçtiği tarzda sorun yaşamadığı görülür. Eleştirmen, romancının eserini ideolojik amaçlara kurban etmediğini, bununla beraber özgün bakış açısını ortaya koyabilmiş olduğunu da ekler. Âlim Kahraman, *Yukarışehir*'de işlenen olayların bireysel ve tarihî iki katman halinde işlenmiş olduğunu söylerken, iki çerçeveye ait kişilerin diğer çerçeveye geçişkenliklerinin başarılı bir şekilde kurulmuş olduğunu da belirtir (Kahraman, 1989: 63).

Vedat Günyol, Halide Edip Adıvar'ın ölümünden kısa bir süre önce kendisini yanına çağırdığından ve ona “son romanım” dediği *Kahpecik* isminde bir eserini yazdırdığından ve bunu *Cumhuriyet Gazetesi*'nde basılmak üzere kendisine verdiğinden bahseder. Ancak

Günyol’a göre bu metin, bir olayın on sayfalık kabataslak bir özetidir ve romanın kurgusal niteliklerini taşımamaktadır. Bu nedenle “fiyasko” olarak değerlendirdiği metni gazeteye götüremediğini, bu durumun Halide Edip gibi pek çok yetkin eser vermiş bir yazarın romancılığına halel getirmeyeceğini, zamanın ve tabiatın ortaya çıkardığı bu tahribatın tabii bir netice olduğunu ifade etmiştir (Günyol, 1985: 70).

Vedat Günyol, 1980 yılının dikkate değer romanı olarak İrfan Yalçın’ın *Ölümün Ağzı* romanına dikkat çekmektedir (Günyol, 1982: 34).

Yalçın Küçük’ün Ahmet Altan’ın romancılığına dair dikkat çekici bir diğer düşüncesi ise kurguyu herhangi bir hazırlığa ihtiyaç duymadan oluşturmasıdır. Ona göre bir roman yazarının yaptığı işe saygı duyması gerekir. Bu nedenle inşa edeceği kurgu için detaylı okumalar yapmalı, ciddi bir hazırlık sürecinden geçmelidir. Romandaki kurgu boşluklarına değinen eleştirmen, yazarın böyle bir süreçten geçmediği için düştüğü mantık hatalarına değinir.

Yalçın Küçük, Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm*’ü paragraflara bölmeden oluşturmasını, düşünceleri odaklarına göre kümeleyememekten kaynaklı görmüş ve bunu bir tarz olarak değil bir eksiklik olarak yorumlamıştır. Sayfaların numarasız olarak kaldırılması ve sırasız olarak rastgele okunması durumunda metinden aynı tadın alınabileceğini iddia eder. Yani vaka parçalarının dizilişinin hatta cümlelerdeki sentaksın bile rastgele değiştirilebileceğini ve buna rağmen metinde herhangi bir karışıklık olmayacağını belirtir. Eleştirmen bu eseri olay örgüsü ve kurgunun olmadığı bir eser olarak niteler.

Yalçın Küçük’ün eleştirdiği temel konulardan biri kurgu ve karakteri gitgide silikleştiren, “yeni roman” olarak tanımlanan yazınsal eğilimlerdir. Yeni roman hakkında çeşitli edebiyatçıların farklı görüşleri bulunmaktadır. Bu konuda genel olarak 1950’li yıllardan sonra Avrupa’da, Sanayi Devrimi’nden beri görülmemiş bir hızla ilerleyen endüstriyel gelişimleri karşılamış, dünya savaşlarını atlatmış, algısı o zamana kadar görülmemiş bir hızda değişmekte olan yeni dünyanın ve insanın durumunu ortaya koymak için, klasik kurgulu geleneksel roman anlayışına tepki olarak ortaya çıkan, ortak bir manifesto veya belirli kaideleri takip etmeyen yeni bir roman anlayışının fitili ateşlenmiştir denebilir.

Bu anlayışla beraber kurgu silikleşmiş, farklı anlatıcı bakış açıları ortaya çıkmış, klasik kurgudaki çizgisel zaman yerini belirsiz, başlangıç ve sonu olmayan ya da belirtilmemiş bir zaman anlayışına bırakmış, yazarın odağında roman kişilerinden ziyade nesneler

bulunmaya başlamıştır. Bununla beraber kurgu ve kişiler tamamen yok olmamış, bir öykünün veya belirli kişilerin ağırlıkları yerini çoğulcu bir görüş ve kavrayış almıştır. Anlatım teknikleri ve üslup diğer unsurların önüne geçmiş, roman boyunca cereyan eden olaylar önemsizleşmiştir (İşler, 2011: 181).

Yalçın Küçük'ün tüm bunları eleştirirken Latife Tekin ve Oğuz Atay gibi yazarların artık Türk edebiyatında belirginleşmiş olan modernist ve postmodernist nitelikteki metinlerini hedef aldığı görülmektedir. Yukarıdaki anlatılan özelliklerle beraber, okunması, anlamlandırılması ve tetkik edilmesi klasik kurgulu metinlere göre daha karmaşık olabilen bu gibi eserleri Küçük, “şizofreni yazıları” olarak tenkit etmiş, yazarları da “şizofreni yazıcılığı” yapmakla suçlamıştır (Küçük, 1986: 64). Yazara göre bu tarz eserler veren romancılar bilgi ve teorinin düşmanı, ampirist hayat tarzının ise savunucusu ve propagandacılarıdır. Eserlerde nesnenin insanın önüne geçmesini “nesne fetişizmi” olarak gören Küçük, bunu ekonomideki meta fetişizminin sanattaki dönüşümü olarak değerlendirir.

Gerçekten de modernist kurgunun sokaktaki insana hitap etmeyen, bunalımlı ve kapalı yapısının, postmodern kurguyla beraber yazarın metinlerde bir ceza mercii, herhangi bir tezin savunucusu veya ispatçısı misyonunu üstlenmemesinin, bunlarla beraber üst kurmaca, çerçeve metin, pastiş, parodi, alıntılama gibi anlatım teknikleriyle tekilden çoğula evrilen öznelere, metinleri sağlıklı bir zihnin oluşturduğu, temelinde bilme ve aktarma motivasyonu yatan, kolay anlaşılır edebî eserler olmaktan uzaklaştırmış olduğu ortadadır. Fakat edebîlik ölçütleri tartışmalara açıktır ve edebî eserin tek bir tanımı, tek bir formülü olamaz. Ayrıca “Yeni Roman” anlayışındaki yazarlar, bir moda yaratmak uğruna mevcut edebî alışkanlıkları yıkmaya peşine düşmekten ziyade, insan ve dünya ilişkisinin değişmekte olduğunu, farklı özdeki bağları aynı şekilde anlatmanın imkânsızlığını ifade etmişler, ortaya çıkan yeni insanı ve yeni dünyayı anlatabilmenin yollarını aramışlardır. Bu nedenle yazarın bu konudaki tavrı gerçekçi bir eleştiriden ziyade kişisel edebî zevk dairesinden uzaklaştığını tespit ettiği metinlere ve bunların yazarlarına saldırıdan ibaret kalmıştır.

Küçük'ün atladığı husus şudur: Geleneksel romanın, insanı toplum içindeki konumuyla var eden, romanı direkt olarak romanın başkışisiyle özdeşleştiren insan merkezli tutumundan uzaklaşmak, insan faktörünü edebî eserden tamamen çıkarmak manasına

gelmemektedir. Hikâyesi anlatılan insan, artık başka bir dünyanın insanıdır. Yalnızca teoride değil maddeten de başka bir zaman diliminin, bir düzenin, başka bir dünyanın içinde yaşamakta olan insanlardır. Yazarlarının, kişilerin tüm detaylarıyla verildiği, uzun tasvirlerin yapıldığı, zamanın çizgisel olduğu romanlarını yazarken gözlemledikleri ve etkilendikleri dünya geçmişte kalmış, o toplumda yaşayan bütün insanlar ise ölmüştür. Küçük, eleştirilerinde bu gerçeği inkâr etmese de yeni romanın anlatabileceği insan ilişkilerinin o dönem Türkiye’inde bulunmadığını, bu nedenle Türkiye’de yeni roman tarzında roman yazılamayacağını öne sürer.

Anlaşılan o ki yazar, yeni romanın gerektirdiklerinin uygulanması durumunda ortaya çıkacak eserlerin yalnızca bir öykünme olarak kalacağını, bir anlamda neticenin sentetik olduğunu ve olacağını savunmaktadır. Fakat bu şekilde düşünüldüğünde Türk edebiyatı geleneğinin roman türünü de kabul etmemesi gerekirdi. Roman türü de en başta Batı’dan devşirme bir tür olarak Türk edebiyatına girmiş, globalleşen dünya şartlarının insanın psikolojik, manevi ve maddi evrimini hızlandırmasının tabii bir neticesi olarak bir tür olarak tanınmış ve kabul edilmiştir. Bunlar olurken romanın asıl ortaya çıktığı coğrafyalardan orijinal örnekler okunmuş, tetkik edilmiş, bu metinlere öykünülmüş, böylelikle roman türünde ilerleme sağlanabilmiştir.

1981 yılı itibariyle, artık geçmişte kalmış gibi görünen Yeni Roman akımının halen bitmemiş olduğunu iddia eden Nedim Gürsel de buna, yakın tarihte Robert Pinget’nin *L’Apocryphe* romanının, Nathalie Sarraute’un *Usage de la Parole* romanının, Fransa ve Amerika’da Alain Robbe Grillet’nin *Djinn* romanlarının basılmasını kanıt olarak göstermiş, akımın tarihe gömülmediğine, bilakis gelişerek ilerlediğine dair düşüncelerini ifade etmiştir (Gürsel, 1985: 66).

Murat Belge, roman türünün önemini “anlatı geleneğinde romanın ortaya çıkması, felsefe geleneğinde Descartes ile Locke’ın ve bilim alanında Newton’ın ortaya çıkışlarına tekabül eden bir olaydır” (Belge, 1983: 185) sözleriyle ifade etmiş, kendisine atfedilen “roman öldü” söylemini kabul etmemiştir. Dünyadaki sanat akımları ve diğer gelişmelerle beraber roman türündeki evrime dikkat çeken ve bunu yaparken pek çok eser ismi veren eleştirmen, bir tür olarak romanın ölmediğini belirtmiş, klasik romandaki gerçeklik anlayışının geride kaldığını, yeni nesil romanın farklı tekniklere yöneleceği öngörüsünde bulunmuştur (Belge, 1983: 191).

Samim Kocagöz de insanlığın değişim ve gelişimiyle beraber değişen bir tür olarak romanın bu devinim içinde sabit niteliklerinin belirlenemeyeceği görüşündedir. İçerik en başından beri hem romanda hem de öyküde insandır fakat onu anlatmanın yolları fikrî ilerlemelerin etkileri ile değişecektir (Kocagöz, 1983: 30).

Yalçın Küçük, köy romanları hakkında “okuyucuyu tembelleştiren ve giderek de ahmaklaştıran” romanlar değerlendirmesinde bulunmuş, artık romancılığın “istenilen yaşta, istenilen zamanda, hiçbir hazırlık olmadan, hiçbir birikime gerek görülmeden girilen bir meslek” haline geldiğinden yakınmıştır (Küçük, 1985: 263). Yazar, Kemal Tahir’in de nitelikli edebî eserler ortaya koymaktan çok, “köy camileri veya kasaba kahvelerinin gülünçlü tartışmalarını, anlaşılmasız bir inatla sürdürmeye çalışarak” (Küçük, 1985: 228) o dönemde artık çocukların bile ilgisini çekemeyen Karagöz-Hacivat oyunlarının edebiyattaki karşılığını ürettiğini söyler. Kemal Tahir’in basit ve isabetli gözlemlerden yanlış neticelere vardığını, kimi ispatlanabilir tarihsel olgulardan çıkarılamayacak kurgular inşa ettiğini ifade ederken, bir romancının tarihsel gerçekliğe bağlı kalmak zorunda olmadığını ekler. Bununla birlikte yazarın eserlerini roman olarak değil tarihî belge olarak ortaya koyduğu ve öyle algıladığını iddia eder (Küçük, 1985: 234).

Yalçın Küçük Yaşar Kemal’in Kemal Tahir hakkındaki bir düşüncesini aktararak Kemal Tahir ve onun romancılığı hakkındaki düşüncelerine açıklık getirir. Küçük, Yaşar Kemal’in “Kemal Tahir’in tek romanıdır, o da çocuk romanıdır” dediği *Kurt Kanunu* romanı hakkındaki bu değerlendirmeye tamamen katıldığını belirtir. (Küçük, 1985: 237).

Ertuğrul Özkök, 20. yüzyıldaki konjonktür değişimini özellikle görselliğin ve anlık iletiler taşıyan radyo gibi hızlı bir kaynağın iletişim kanallarına dâhil olmasıyla açıklar. 1920 yılına kadar devam eden belli bir çizgi söz konusuysa, bu seneden sonra vericilerin ve sinemanın yaygınlaşmaya başlaması, kurgusal olanı, hitabeti, yazarı, bir mesaj alıcısı olarak okuru, genel olarak düşünce sistemini değiştirmek zorunda bırakmıştır. Ertuğrul Özkök, gelişen teknolojinin görsellik çağını başlatmasıyla hem günlük dilin hem de edebiyat dilinin daha direkt ve ekonomik bir hal almaya başladığı tespitinde bulunmuş, Yeni Roman akımı örneğini de bu sürecin bir çıktısı olarak değerlendirmiştir (Özkök, 1982: 223).

Sıklıkla roman türünün önemine değinen Atilla Birkiye, onun çok parçalı bir yaratım alanı olduğunu, bu parçaların kimilerinin arasında neden sonuç ilişkileri bulunduğunu, kimi parçalar bu şekilde diğerine bağımlıyken, kimilerinin başlı başına bütünlük sahibi olduğunu; herhangi bir bağının bulunmadığını söylemiş, bu parçaları bir bütüne çevirmenin de haliyle zor bir iş olduğunu belirtmiştir (Birkie, 1985: 15).

Fethi Naci, *Sahnenin Dışındakiler* romanının bitirilmemiş bir roman olduğunu, romanın akışında, daha önce anlatılacağı söylenen kimi olayların yer almaması gibi kimi göstergeler ortaya koyarak öne sürer (Naci, 1981: 160-161). Yazar, kurgudaki düzensizliğe rağmen bu eseri “Türkçe yazılmış romanların en güzellerinden” şeklinde tanımlamıştır (Naci, 1981: 164). Halide Edip Adıvar’ın *Sonsuz Panayır*’ı ve Mehmet Seyda’nın *Yanartaş*’ı ise bir kurgudan âdeta tamamen yoksundur (Naci, 1981: 228-340). Eleştirmenin “kötü bir roman” (Naci, 1981: 339) olarak tanımladığı Reşat Enis’in *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* adlı eserinde ise yazar, felaketleri ve tesadüfleri sıklıkla kullanmış, bu durum eserin yarattığı gerçeklik duygusunu azaltmış, kurgunun değerini düşürmüştür (Naci, 1981: 336). Halikarnas Balıkcısı’nın *Aganta Burina Burinata* eserinin yapısal nitelikleri ise romandan ziyade uzun bir öykününkine benzer (Naci, 1981: 353). Sevgi Soysal’ın *Yürümek* ve *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanları da benzer şekilde, romanın içinde, yapısal olarak romandan ziyade uzun öyküye yakın parçaları içeren metinler olarak tanımlanmıştır (Naci, 1981: 422). Aysel Özakin’in *Alnında Mavi Kuşlar* romanında eleştirmenin fazlalık olarak nitelediği parçalar mevcuttur ve bunların eksikliği eserde herhangi bir kayba yol açmamaktadır (Naci, 1981: 396). Mehmet Eroğlu’nun ilk romanı *Issızlığın Ortasında* ise kurgu ve roman tekniği açısından son derece başarılı bir romandır (Naci, 1986: 163).

3.1.4.2.Zaman ve Mekân

İncelenen eserlerde, eleştirmenlerin roman türünün zaman ve mekân unsurlarına yoğunlukla eğilmedikleri görülür. Bu unsurların, romanların sıklıkla ele alınan fikrî temelleri, taşıdıkları ideolojik mesajlar, işledikleri temalar ve karakter inşaları karşısında kısmen ihmal edilmiş oldukları söylenebilir.

Fusun Akatlı, Hulki Aktunç’un *Son İki Eylül* romanında mekân olarak “vatan”, yani Anadolu coğrafyası kullanıldığını beğenisini sezdirerek anlatır (Akatlı, 1987: 94). Yazar, “duru, pırıltılı”, “iddiasız, yorumsuz, gücünü ayrıntılarla yakalanan gerçek bir küçük

insan dramını dümdüz sergilemesinden alan bir roman” (Akatlı, 1987: 54) sözleriyle beğenisini dile getirdiği, Güner Sümer’in *Adı Nalân* isimli novellasında ise mekânların olayların, ilişkilerin nitelikleriyle paralel özelliklere sahip olduğunu belirtmiştir (Akatlı, 1987: 51).

Âlim Kahraman’a göre *Gül Yetiştiren Adam* romanında mekân olarak kullanılan şehir, bir roman kişisi gibi işlenmiş, ona, insanı yansıtan bütüncül bir resim sunma işlevi yüklenir (Kahraman, 1985: 41). Romanda zaman unsuru bir kronoloji ortaya koymaktan ziyade toplumun yozlaşma hızını hissettirmek istercesine kullanılmış, böylece kısa denebilecek zaman dilimleri içinde yaşanan; olumsuz olarak gösterilen değişimlere dikkat çekilmek istenmiştir (Kahraman, 1985: 42).

Ahmet Oktay, Adalet Ağaoğlu’nun *Yaz Sonu* romanındaki anlatı katmanlarını, zamana dair verileri, olay örgüsünü, kişilerin hayatlarındaki gelişmeleri bir yapbozun parçaları gibi bir araya getirerek eserdeki zaman unsuru üzerinde âdeta ince bir tetkikte bulunmuştur. Bu bağlamda eserdeki üç parça ve bunların aralarındaki bağıntıları ele alan eleştirmen değişen anlatıcıların ilişkisini de kurmuş böylelikle ortaya bir kronoloji çıkarma girişiminde bulunmuştur. Yazarın bunu yaparken kesin yargılardan çoğunlukla kaçındığı ve şüphelendiği problemlere, bunlara dair sorular sorarak dikkat çektiği gözlemlenmiştir. Bu anlamda yazarın incelemeleri bir çeşit beyin fırtınası niteliği taşımaktadır denebilir. Kurgudaki bir kronoloji sorununa değinen yazarın şu sözleri buna örnek niteliğindedir:

“Belleği mi yanıltıyor dersiniz Nevin’i? Hem Nevin’in hem onu kurgulayan yazar’ın hem de ‘Yaz Sonu’ adlı bu romanı üreten üstanlatıcının: Adalet Ağaoğlu’nun dalgınlığından mı söz etmeliyiz?” (Oktay, 1983: 18)

Selim İleri’nin *Yaşarken ve Ölürken* romanındaki öykü ve anlatı zamanının kesişmesi yazarın belirli, reel bir döneme vurgu yapma amacında olduğunu işaret eder (Oktay, 1983: 31).

Kemal Bilbaşar’ın *Denizin Çağırışı* romanı ile Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*’ni zaman unsuru açısından karşılaştıran Ahmet Oktay, ilk eserdeki zamansal kurgunun klasik anlatı tekniğiyle örtüğünü söyler. *Anayurt Otel*’nde ise olaylar daha karmaşık görünen bir eşzamanlılık içinde verilmiştir ve bu nedenle eserdeki zaman unsuru eleştirmene göre hususi bir tahlile muhtaçtır (Oktay, 1983: 82).

3.1.4.3.Kişiler

Çalışmamız kapsamındaki eserlerde hakkında en fazla eleştiri kaleme alınan konulardan birinin roman türünde kişi unsuru olduğu söylenirse yanlış olmayacaktır. Bu eleştirilerde kimi zaman genel olarak roman kişileri ve onların niteliklerine dair değerlendirmeler, kimi zaman ise belirli eserlerde yer alan kurgusal kişilerin inşasında tespit edilen zayıf ya da kuvvetli yönler konu edilmiştir.

Romanlardaki tipleri “verilmiş” ve “yaşanmış” tipler olarak iki kategoride değerlendiren Hilmi Yavuz’a göre verilmiş tiplerin davranış şemasında şaşırtıcı herhangi bir şeye rastlanamaz. Onların tüm kaderi en baştan belli gibidir, çünkü hangi durumda nasıl davranacakları rahatlıkla tahmin edilebilir. Durumlar farklı ve biricik olabilir ama bu durumlar karşısında tipin seçeceği yol, takınacağı tutum yazar tarafından en başından ortaya konmuştur. Hilmi Yavuz bu durumu “kaçınılmaz olarak yaşanacak olan bir bireysel tarih” (Yavuz, 1987: 34) sözleriyle açıklar. Yavuz’a göre verilmiş tipler, herhangi bir durum karşısında kendilerine atfedilmiş olan bir insanî özelliği mübalağalı şekilde göstermezse, söz gelimi kıskanç bir tip şiddetle kıskançlık göstermesi gereken yerde bunu yapmazsa, o romanın evreni içinde kendisi olmaktan çıkacak, başka biri olacaktır. Onun hangi şema çerçevesinde davranması gerektiği belirlenmiştir. Öyleyse ona atfedilen mübalağalı kişilik özelliğinin ve davranış şemasının dışına çıkamaması “verilen tip”i neredeyse işlevi belirli bir nesneye indirgemek anlamına gelmektedir ve Hilmi Yavuz bu durumu “sahihlikten uzaklaşmak” olarak yorumlayarak eleştirmiştir (Yavuz, 1987: 36). Bu noktada, Yavuz’un, Sartre’ın “tipleri toplumsal sınıfların şematik temsilcileri olarak görme[nin], bu kategorileri değişmez birtakım formlara indirgemek” (Yavuz, 1987: 42) anlamına geldiğine dair eleştirisini andığını da hatırlatmak gerekiyor.

Yazar, “yaşanmış tipler”i ise “belirli bir insansal yönsemenin son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken, buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine dönüşümler gösterdiği” (Yavuz, 1987: 34) tipler olarak anlatmıştır. Yavuz’a göre “verilmiş tipler” gerçeklik düzleminde kavranabilmektedir ama sahahlik düzleminde kavranabilen tipler ancak “yaşanmış tipler” olabilir (Yavuz, 1987: 37).

Atilla Birkiye ise “romanın en önemli ögesidir” dediği insanı roman kurgusu içinde sahici kılan unsurun, onu eserin kendine has gerçekliğiyle uyum içinde tasvir edebilmek olduğunu belirtir (Birkiye, 1984: 76). Bu bağlamda yazar özellikle somut dünya

gerçekliği ile kurgusal düzlem farkının altını çizmiş, bahsi geçen betimlemede kaçınılmaz olarak bir taklide, öykünmeye başvurulacağını ama bunun sokaktaki realiteyle karşılaştırılmaması gerektiğine işaret etmiştir.

Burhan Günel, *Benzer Romanlar* adlı kitabının, isminden de belli olduğu üzere, biri kendisine ait roman türünde bir eser olan *Eski Desenler* adlı kitapla beraber dört romanı detaylı bir şekilde incelemiş ve bu eserler arasındaki tematik ve yapısal benzerliklere dikkat çekmiştir. Yazara göre Pınar Kür'ün 1986 yılında basılan *Bitmeyen Aşk* romanı ve kendisine ait adı geçen roman, Adalet Ağaoğlu'nun üç kitaplık nehir roman serisinden 1973 yılında ilk baskısı yapılan *Bir Düşün Gecesi* adlı romanıyla Aldous Huxley'in 1928 yılında ilk baskısı yapılan *Ses Sese Karşı* adlı romanı arasında tesadüfle açıklanamayacak benzerlikler bulunmaktadır.

Burhan Günel *Bir Düşün Gecesi* ile *Ses Sese Karşı* romanlarındaki benzer kişiler arasındaki bağıntıları “x-y benzerliği” şablonuyla başlıklandırarak detaylı şekilde açıklamıştır. Ona göre Fitnat ve Mrs. Knoyle, Gönül ve Miss Ethel Cobbett, Ayşen ve Harriet, Müjgan ve Lady Edward, Ömer ve Lord Edward/Walter Bidlake/Philip Quarles, Aysel ve Marjorie Carling/Elinor Quarles, Tezel ve Lucy/Ressam John Bidlake kişileri arasında dikkate değer benzerlikler bulunmaktadır (Günel, 1986: 27). Bu benzerlikler kimi ikili arasında genel hatlarla sınırlı kalırken, kimileri arasında romanın kurgusundaki işlevler, karakter özellikleri ve/veya iç dünyaları açılarından kendini göstermektedir.

Hulki Aktunç'un *Son İki Eylül* romanı hakkında teknik değerlendirmelerde bulunan Füsün Akatlı, romandaki metinlerin yazarıyla diğer kişilerin ayrımlarının kolaylıkla yapılabildiği fikrindedir ve bunu bir beğeniyle anlatır (Akatlı, 1987: 94). Füsün Akatlı, Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* romanında inşa edilen odak kişilerin çeşitli açılardan detaylı profesyonel okumaların nesnesi olabilecek denli teferruatlı çizilmiş olduklarını, dolayısıyla eserin edebî değeriyle beraber sosyolojik, sosyoekonomik açılardan çıkarımlarda bulunmak için de işlevselliğinin bulunduğunu söyleyerek bu durumun roman için bir artı olduğu değerlendirmesinde bulunur (Akatlı, 1987: 12).

Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* adlı romanında, kişilerin kendi hayat hikâyeleri üzerinden bir toplumun dokusu anlatılmakta, bu dokunun geçirmekte olduğu dönüşüm ortaya konmaktadır (Yavuz, 1987: 54). Bu noktada Örik'in hem kişilerin

hayatlarındaki gelişmeler düzleminde öyküleme yaptığı, hem de genel bağlamda, ideolojik temelli başkalaşımın toplumdaki görüntüsünü ortaya koyduğu söylenebilir. Hilmi Yavuz bu eserdeki kişilerle ortaya konmak istenen bu tabloyu başarılı bulmuş, tek tek roman kişileri üzerinden onların temsil ettikleri değerleri açıklayarak romanın neden tarihsel olanla sıkı bir bağ içinde olduğunu açıklamıştır. Sadrazamlık isteyen Şefik Bey’in talebini, tahakküm altına girme olarak değerlendiren ve reddeden II. Abdülhamit, Yavuz’a göre “aristokratik onurluluk” (1987: 55) göstererek sultanın böyle bir durumda alacağı tavrı göstermiştir; yazar böylelikle sultanı tarih içinde konumlandırmış olur. Bu durum diğer karakterler için de geçerlidir. Mehmed Şahabettin Paşa, Harbiye Nâzırı M Rıza Paşa, Hariciye Nazırı Noradungyan Efendi, eski padişah kâtibi Nuri Bey, sadrazam Sait Paşa gibi kişiler konumlarından menfaat elde eden, “son dönem Osmanlı bürokrasisini” romandaki ideolojik ve tarihsel bağlam içinde görünür kılan tipler olarak bulunurlar (Yavuz, 1987: 56).

Yalçın Küçük, Kemal Tahir eleştirisini ağırlıklı olarak “en iyi romanıdır, fakat roman değildir” (Küçük, 1985: 226) sözleriyle tanımladığı *Yorgun Savaşçı*’nın ana karakteri Cehennem Cemil üzerine inşa eder. Yazara göre o, okurun ilgisini cezbedebilen, “yaşayan” bir karakter olamamıştır. Bu karakterin tam olarak hangi ideolojiyi benimsediği anlaşılamamaktadır. *Yorgun Savaşçı* bir roman olmaktan çok bir telefon rehberine benzemekte, bir dönemin neredeyse bütün önemli isimlerini içermekte ancak bir telefon rehberinden farklı olarak aralarda reklamlar yerine karakterlerin cinsel içerikli hikâyeleri yer almaktadır (Küçük, 1985: 226).

Hilmi Yavuz, Türk romanında bir sorunsal olarak işlenen, ideolojik, siyasal, toplumsal dönüşümleri bütüncül olarak kavrayamayan, kimi noktaları doğru tespit edip bazı önemli unsurları görme ya da idrak etme konusunda tamamen kör olan bürokrat tipinden de bahsetmiş, bunlara örnek olarak Kemal Tahir’in *Yol Ayrımı* romanındaki Ramiz Hoca ve Samim Kocagöz’ün *İzmir’in İçinde* romanındaki Nafiz Tınaztepe kişilerini vermiştir. Eski bir Kuvayı Milliyeci olan Ramiz Hoca, Halk Fırkası’ndaki olumsuzlukların farkında olmakla birlikte Serbest Fırka’nın yaratmakta olduğu değişimi de katiyen desteklememekte, bu durum onu küskünlüğe sürüklemektedir (Yavuz, 1987: 61). Yavuz’a göre bu duruma benzer bir şekilde *Yol Ayrımı* romanındaki Nafiz Tınaztepe karakteri de benzer bir vizyonsuzluk gösterecek, toplumun dinamiklerini fark etme konusunda yetersiz kalacaktır. Bu sefer söz konusu olan bölünmüşlük durumu CHP ile

DP destekçileri arasında görünmektedir ve aynı şekilde Nafiz Tınaztepe de CHP'den umudunu kesmiş gibidir (Yavuz, 1987: 63). Onun yanlıgısı Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde ülkede dikkate değer bir burjuva sınıfının olmayışından kaynaklanmaktadır. Zaman içinde ticaret yapmaya başlayan kesim gelişme fırsatını DP hükümetinin başa gelişiyile yakalamıştır ve böylelikle DP büyük oranda destek toplayabilmiştir. Toplumda değişmekte olan koşulları fark edemeyen bu tipler bu romanlara, tarihte var olmuş noksan bir ideolojik bakışın alt yapısına dair açıklayıcı olmaları için eklenmişlerdir.

Sabahattin Ali'nin hayatında çok önemli bir rolü olduğunun mektuplarından açıkça anlaşılan, yazarın yakın arkadaşı ve bir kere evlenme teklifi edip ret cevabı aldığı Ayşe Hanım, Yalçın Küçük'e göre fikirleriyle *İçimizdeki Şeytan* romanındaki Macide karakterinin yaratılmasında etkili olmuştur (Küçük, 1985: 283). Eleştirmen, Ayşe Hanım'ın yazarın evlilik teklifine cevaben yazdığı “sen, sendeki ruhi dalgaların, med ve cezirlerin kolay kolay farkına varmıyacak sakın, sade, evden anlar bir hanımla evlenmelisin ki bedbaht olmayasın...” sözleriyle yazarın zihninde Macide karakterinin ilk kıvılcımlarının yaktığını, Macide'nin kocası Ömer'in ise kimi çevrelerce de düşünüldüğü gibi yazarın kendisiyle özdeşleştirilen bir karakter olduğunu belirtmiştir (Küçük, 1985: 283).

Yalçın Küçük, romanın özünü “kurgu” ve “tip” üzerinden açıklamıştır. Ona göre romancı, toplum eğilimlerini duyumsayan sezgisel bir varlıktır ve bu varlık romanın temel taşlarından biri olan tip veya karakterleri, yazarın deyimiyle “kişilik kazanmış eğilimleri” (Küçük, 1986: 10) işleyerek yaratır. Kurgu da bu işlenmiş eğilimlerin eylemlerinden oluşan tutarlı ve mantıklı bir sistemden ibarettir. Yazarın öne sürdüğü bu düşünceye göre bu sistemde toplum, toplumun eğilimleri, birey ve bireyin eylemleri çok belirgin olmasa da özde sıkı bir bağ içinde görünmektedir. Yazar tam da bu noktada Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanını örnek olarak gösterir: “Harp ve Sulh'ta beş yüzden fazla karakter olduğu hesaplanıyor. Tolstoy, Rus toplumunun eğilimlerini ve geleceğini, yarattığı tipler ile anlatıyor; her biri kendi kişiliğinde unutulmaz tipler oluyor ve hepsi birbirinden net bir biçimde ayrılıyor.” (Küçük, 1986: 10) ifadelerinden, iyi inşa edilmiş roman karakterleriyle yaratılan edebiyat ve toplum ilişkisi üzerinde durduğu anlaşılmakta, yazarın hem yansıtma kuramıyla paralel bir görüş sergilediği hem de fütüristik bir anlayışa işaret etmekte olduğu tespit edilmektedir.

Yazar, kurgunun geri plana atılışını, metinlerin karakter veya tip içermemesini tekelsel üretim anlayışının ön plana çıkışıyla, dolayısıyla birey gelişiminin durmasıyla açıklar (Küçük, 1986: 10). Hâlbuki ona göre nitelikli ve özgün edebiyatta karakter, yaratıcısı tarafından âdeta canlı bir varlıkmiş gibi yaratılır, yazar yarattığı karakterin gerçekliği karşısında onu karşıdan şaşkınlıkla izleyerek nesre döker. Küçük, Türk edebiyatında Adalet Ağaoğlu’nu, Rus edebiyatından Şolohov’u, Tolstoy’u ve Dostoyevski’yi “canlı” karakterler yaratabilen yazarlar olarak anıyor. Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm*’deki karakter inşa etme performansını ise “kuklalara canlılık enjekte etme” olarak niteliyor ve kitaptaki kişilerin yazar tarafından eli kolu zorla hareket ettirilen cansız varlıkların bıraktığı etkiyi bıraktığını öne sürüyor (Küçük, 1986: 26). Ona göre romandaki Seyit karakteri, bu duruma net bir örnektir. Yalçın Küçük, Latife Tekin’in, Seyit’in gelişimindeki aşamaları olması gerektiği gibi işleyemediğini ifade etmiştir. Romancının ortaya koyduğu verilerle açıklanamayan, kurgunun mantığına oturmayan âni değişimler, Seyit’i, etrafıca düşünülerek inşa edilmiş nitelikli bir roman kahramanı olmaktan uzaklaştırmıştır.

Yalçın Küçük, *Küfür Romanları* adlı kitabında Ahmet Altan’ın *Sudaki İz* isimli romanı üzerine de çeşitli açılardan değerlendirmelerde bulunmuştur. Bunlardan en dikkat çeken karakterlerin inşası üzerine yapılmıştır. Küçük’e göre “eylülüst” bir yazar olan Ahmet Altan, bir romancı sorumluluğu ortaya koymamış, işlediği tema ve konu ile ilgili herhangi bir altyapıya sahip olmadığı için karakterleri de derinlikli olarak çizememiştir. Resmetmek istediği ideolojik tablo için realiteyle bağdaşmayan, tutarsızlıklar taşıyan, uç kişilik özellikleri olduğu görülen karakterler yaratmıştır. Küçük, bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi ve Mizancı Murat romanlarındaki tipleri hatırlatarak roman türünün Türk edebiyatına yeni yeni girmekte olduğu o dönemlerde bile karakterlerin bu denli gerçeklikten uzak çizilmemiş olduğunu ifade eder (Küçük, 1986: 137). Romandaki problemlili, kompleksli, hayatını yoluna koymakta güçlük çeken karakterlerin solcu olmalarının ideolojik kaygılarla açıklanabileceğini savunan Küçük, Ömer karakterinin solcu gençlerin zavallı halleriyle âdeta kontrast yaratsın diye oluşturulmuş, her şeyiyle mükemmel, sentetik bir tip olduğunu öne sürer (Küçük, 1986: 128). Aynı Latife Tekin örneğinde olduğu gibi Ahmet Altan’ın da derinlikli karakterler içeren nitelikli edebî metinlerden uzak olduğunu, yazarın büyük bir ihtimalle yalnızca kitap yazmakla ilgilendiğini, kitap okumak gibi bir alışkanlığının olmadığını söyler.

Yalçın Küçük’e göre bir edebî eserde karakter yaratmak, toplumdaki eğilimleri imlemek veya onlarla mücadele etmek için yapılmalıdır. Bu anlamda yazarın toplum-edebiyat ilişkisini önemseydiğini, edebî eseri toplumsal meselelerin işlendiği bir alan olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

Ahmet Altan’ın çizmiş olduğu gerçek dışı Ömer karakteri vasıtasıyla deforme edilmiş bir sol imgesini göstermeye ve tanıtmaya çalıştığını, hâsılı romanı bir edebi tür olarak görmekten ziyade bir propaganda aracı olarak kullandığını söyler (Küçük, 1986: 138).

Yalçın Küçük’e göre Kundera’nın inşa ettiği karakterler, insanlığın ortak erdemleri karşısında konumlanmış, bilinçli olarak alçalmayı ve alçak olana yönelmeyi tercih etmiş kişilerdir. Küçük, o dönemde Türkiye’de Kundera’ya duyulan ilgiyi, dönemin hâkim siyasî-sosyal ortamıyla bağdaştırmış, bilinçli olarak bayağı olanın yüceltilmesini “Eylülist” zihniyetin sanatı, edebiyatı ve dolayısıyla toplumu dönüştürmek için kullandığı bir yöntem olarak görmüştür:

“[Sabina]¹ babasına ihanet ediyor, doymuyor. Komünist Partisi’ne ihanet ediyor; yine doymuyor. Her ikisine ihanet etmek için her ikisinin kabul etmediği bir eksantrik aktörü koca seçiyor. Bu kez de kocasına ihanet ediyor.” (Küçük, 1987: 52).

Kundera’nın, felsefî bir altyapısı veya edebî yeteneği olmadığı için, roman karakterlerini içine düşürdüğü durumlardan bir şekilde hep cinsellikle kurtarmış olması, Küçük’ün bu konuda en anlamsız bulduğu ve en çok eleştirdiği husustur. Yazar, cinsellik olgusunun sanki insan tabiatına dair tek kurtarıcı, tek aydınlatıcı gibi sunulmasını, bununla beraber romanlarda çizilen seksüel ilişkilerin sapkınlık boyutlarında olmasını, bilinçli olarak ahlâk ve erdemler karşısı bir yaklaşımın ortaya konmasını, hem basitlikle hem de donanımsızlıkla bağdaştırır. Kundera ve Kundera tarzında ilerleyen yazarların, insana dair her tür karmaşık felsefî durumun, insanlık hâlini ve varlık sıkıntısının, akla ve düşünceye başvurulmadan, bu gibi cinsel davranışlar sayesinde atlatılabilen olgular olarak ortaya koymuş olmaları, Küçük tarafından şiddetle eleştirilir. Yazar bu durumu, Kundera’nın roman kişilerinin zayıf iradeli, tutarsız, güçsüz karakterler olarak çizilmiş olması, kendilerini cinsellik dışındaki bir alanda güçlü, tutkulu, şiddetli bireyler olarak

¹ Franz, Tomas ve Tereza ile birlikte *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanındaki ana karakterlerden biridir.

var edememeleri ile açıklamıştır (Küçük, 1987: 56). Yazar bunu da toplumsal durumun değişimi ile açıklar. Bu gibi yazarların tavrını, insanın belli bir duruşu, inancı, ideolojisi olmasına karşı olmak, amaçsızlık içinde sürüklenmeyi savunmak, sanata, bilime, inançlara, felsefi düşünceye tamamen kayıtsız kalarak sadece dünyevî ve sapkın olanla aydınlanmaya erilebileceğinin önerisi olarak değerlendirir (Küçük, 1987: 56).

Yalçın Küçük, pek çok konuda eleştirdiği *Sevgili Arsız Ölüm* romanındaki karakterlerin de sık ve tutarsız işlendiği görüşündedir.

Yazar, *Yeşil Gece* ile ilgili eleştirilerini eserdeki Şahin Efendi karakteri merkezinde inşa eder. Yalçın Küçük'e göre o, iyi çizilmiş, yani onun deyimiyle “yaşayan” bir karakterdir. İyi şeyler için çabalayan, kahramanlık peşinde olmadan gerçek mücadeleler veren, ancak içinde yetiştiği anlayış nedeniyle karşı cinsle sağlıklı duygusal ve sosyal ilişkiler kuramayan bir softadır. Küçük'e göre Reşat Nuri'nin bu karaktere sosyalizm yolunu değil de öğretmen olmayı tercih ettirmesi, o dönem sosyalist hareketlerin güven vermediğini açıkça söylemeden metne yedirdiğini göstermektedir (Küçük, 1985: 29). Şahin Efendi ile Nâzım Hikmet karşılaştırması yapan yazar, biri kurgu diğeri gerçek olan bu karakterlerin birbirlerinin zıttı olduklarını ifade eder. Yaşama sevinci, insan sevgisi, buna bağlı olarak kadın sevgisi Nâzım'ın en belirgin özellikleridir ve göze aldığı her şeyi içten gelen sevginin gücü sayesinde yapmış olduğunu söyler (Küçük, 1985: 38).

Selim İleri, Namık Kemal'in kadın kahramanlarının kendilerini hürriyet ve vatan gibi kavramlardan soyutlayıp yazarı tuzağa düşürerek kendi hususi hayatlarını yaşadıkları tespitinde bulunur (İleri, 1983: 13). Ona göre yazar, o güne kadar toplumun dışladığı bir varlık olarak kadını ortaya objektif bir şekilde koymanın yolunu bulma konusunda bocaladığı için, eleştirdiği klasik edebiyata sıklıkla başvurmuş, kadını siyah ya da beyaz olarak çizmek durumunda kalmıştır; bu durumun arkasında da sistemli bir tutum, bir teorik altyapı aranmamalıdır (İleri, 1983: 13).

Selim İleri, Türk romanlarının ilk örneklerinden başlayarak kimi eserlerdeki kadın karakterler için kısa kısa yorumlarda bulunmuştur. “Kendisine kamelya sunulmamış bir kadın” olarak tanımladığı Mehpeyker'in ihtirasını, ne Namık Kemal'in ne de Ali Bey'in de anlayabildiğini, onun, ahlakın katı kuralları tarafından mahkûm edildiğini ifade etmiştir (İleri, 1982: 38). Yazar, Bihter karakterinde “insan etine karşı duyulabilecek zaafın ender de olsa yüceltiğini, görkem kazandığını” (İleri, 1982: 38) gördüğünü, bu

nedenle onu sevdiğini söylemiştir. *Handan* romanında ise Handan'ın ölümü, eski ve yeni düşüncelerin bir çatışması mahiyetinde sunulmuştur.

Selim İleri *Kamelyasız Kadınlar* adlı eserinde özellikle Namık Kemal'in eserleri üzerinde titizlikle ve çokça durmuş, *İntibah*'ın kadın karakterleri ve *Akif Bey* oyunundaki Dîlrübâ karakteri üzerinden sosyolojik bir okuma yapmıştır denebilir. Yalnızca bu karakterler değil, *Sergüzeşt*'in Dilber'i, başta Bihter olmak üzere *Aşk-ı Memnu*'nun kadın karakterleri, kendilerini inşa eden yazar ve fikir adamlarının toplumda kadını konumlandıkları yerler açısından irdelenmiş, buradan hareketle toplum ve edebiyat ilişkisi ortaya konmuştur. Bahsi geçen dönemde roman karakterlerinin yazarlarından tamamen bağımsız olduklarını düşünmek gerçekle örtüşmeyecektir. Yazarların hayat görüşleri, ahlak anlayışları ve idealleri doğrultusunda kendilerini romanlardaki bazı karakterlerle bağdaştırdıkları, olumsuz kabul ettikleri özelliklerin de aynı şekilde romanlardaki kişiler üzerinde işlendiği görülmektedir. Selim İleri, bahsedilen kadın karakterlerin romanlar içinde diğer karakterler tarafından, hatta en başta onları ortaya koyan yazarlar tarafından tam anlamıyla anlaşılamadıklarını ifade etmiştir. Bu anlaşılmama durumu kimi zaman yazarların aleyhine dönmüş, bazı kadın karakterler girift ve tutarlı kişilik özellikleriyle onları kendi dünya görüşleri ve ahlak anlayışları çerçevesinde yargılayan yazarları âdeta köşeye sıkıştırmışlardır.

Selim İleri, *Kamelyasız Kadınlar* başlıklı incelemesinde 19. yüzyılın sonlarına doğru kaçınılmaz bir çözülmeye geçen Türk toplumunun, geleneğin gölgesi altında yavaş yavaş oluşmaya başlayan birey olma arayışlarını ve bu çalkantıların Türk romanına yansımalarını, eserler ve dönemin siyasi sosyal gelişmeleri üzerinden yaptığı gözlemler ile etraflıca ortaya koyar. İleri'ye göre toplumdaki karanlık tablonun artık kaçınılmaz olarak görünür hale geldiği roman, “ardındaki toplumsal yıkımlardan hemen hiç söz açma[dığı]” (İleri, 1983: 10) halde, *İntibah*'tır. Birey olma hevesi *İntibah*'ta Mehpeyker'le vücut bulmuş ancak yazarın ona karşı tepkili ve yargılayıcı tavrı onun bu atılımının intikam ekseninde gelişmesine sebep olmuştur (İleri, 1983: 7). İleri, Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal'in ahlaki konuları ele alışlarına dair farklılıkların *İntibah*'la beraber rahatlıkla görülebileceğini ifade etmiştir. Ona göre Ahmet Mithat Efendi “mahkûm etmezken ahlak değerlerine bağlı kalır; Namık Kemal'se yerleşik ahlak değerleri yüzünden mahkûm etmek zorunda kaldığı aykırı, sapkın tutkulara” (İleri, 1983:

8) yer vermiştir. İleri'ye göre o bunu yaparken, tüm bunlara kendisinin de bilinç düzeyinde farkında olmadığı bir yatkınlığı var gibi görünmektedir.

Selim İleri'nin inceleme kitabı *Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*, detaylı bir *Aşk-ı Memnu* tahlilidir. İleri, romanın kurgusal düzleminde, yazarın ağırlıklı olarak toplumun müreffeh kesimi üzerinden nasıl bir değerler skalası ortaya koyduğunu titizlikle irdeler. *Aşk-ı Memnu* öncesinde, henüz *Araba Sevdası* yazılırken, Recaizâde Mahmut Ekrem'in, toplumun bilhassa "aydın" sayılan kişilerinin önem verdikleri değerler üzerine düşündüğünü söyleyen İleri, bu "tüketim çılgınlığı[yla]" (İleri, 1981: 10) belirginleşen bir ahlâkî çöküşün bu eserle eleştirilmeye başlandığını ifade etmiştir (İleri, 1981: 7). Ona göre "paradan başka değerler üretemeyen bu aydın, yüzyılın ikinci yarısında bir maceracı olup çıkmıştır..." (İleri, 1981: 7). *Aşk-ı Memnu*'da görülmektedir ki, Galatasaray Sultanîsi gibi bir okuldan eğitim ve öğretim açısından ortaya çıkan ürün ancak Behlül olabilir. Bihter'in ise hayata dair bildiği her şey dergilerden, dükkânlardan ve hizmetçilerden edinilmiş bilgilerdir. Selim İleri, anlatılan dönemi şu şekilde tanımlar: "19. yüzyılın ikinci yarısı baştan aşağı bir yanılısma ve öykünme dönemi olup çıkar. Tam bir kültür karmaşası söz konusudur." (İleri, 1981: 10) Toplumdan farklı kesitler sunulan *Aşk-ı Memnu* içinde, dönemin baskıcı rejimi ile ilgili konulardan uzak durmaya çalışan Halit Ziya, İleri'nin deyimiyle "özel bir dünya" (İleri, 1981: 12) kurmuş, bir anlamda "denetim mekanizmasının boyunduruğu altın[a]" (İleri, 1981: 12) girmiştir. *Aşk-ı Memnu*'nun apolitik kişileri bu açıdan yazar için oldukça kullanışlıdır. Hassas siyasî konulara girmek istemeyen Halit Ziya, bu "dünya görüşü olmayan varlıklı insanlar[ı]" (İleri, 1981: 25) ve onların kaotik ilişkileri üzerinden çalkantılı ruh durumlarını işlemeyi hedeflemiştir. Objeler ve mekânlar bu kişilerin iç dünyalarına giden yolu aydınlatmak için kullanılmış, onların psikolojik hallerine dair pek çok ipucu vermiştir (İleri, 1981: 15). Bu şartlar romanı dış gerçeklikten bireyin iç dünyasına daha da derinlikli olarak yöneltmiş olmalıdır.

Selim İleri tarafından "bilinç[siz] bir aydın" ve "Doğu ve Batı kültürlerinin arasında parçalanmış bir kimlik" şeklinde tanımlanan (İleri, 1982: 184), *Sergüzeşt*'in Celal karakteri, ona göre ortaya koyduğu aydın imajından ontolojik olarak epey uzaktır. Bu açıdan bakıldığında Celal'in Dilber'le olan ilişkisinin görüntünün aksine sathî olduğu görülür. İleri, "zihin körlüğü" olarak adlandırdığı olgunun Celal'de de görüldüğünü ifade etmiş, bu nedenle onda, insana özgü yaklaşımlar ve duygular yerine sahip olma isteğinin

bulunduğunun altını çizmiştir (İleri, 1982: 184). Ona göre Celal’in kendisi için istediği şeyleri Dilber için de içtenlikle isteyemiyor oluşunun yegâne sebebi bu “sahip olma isteği”dir. Bu durum göstermektedir ki Celal de insanî özünü yitirmiştir.

Selim İleri ayrıca, *Ateşten Gömlek* eserindeki Peyami karakterinin hastalık nedeniyle bulanık bilincinin kullanılarak gerçeklik-sanrı ikiliği oluşturulması açısından dikkat çekici olduğunu belirtmiştir (İleri, 1982: 127).

Hilmi Yavuz, *Huzur* romanındaki İhsan karakteriyle Yahya Kemal arasındaki, hocalarının Albert Sorel olması, her ikisinin de saygı ve hayranlık duyulan kişiler olmaları gibi, belirgin somut ortaklıkların yanı sıra düşünce dünyalarında da benzerlikler olduğunu belirtmiş, Yahya Kemal’e ait bir konuşma ile kurgusal bir karakter olan İhsan’a romanda söylenen sözler arasındaki paralelliğe vurgu yapmıştır (Yavuz, 1987: 35).

Gerçeklik bağlamında Aziz Nesin’in *Surnâme* eserini değerlendiren Enis Batur, kişilerin iç tutarlılığının olmadığından yakındır. Unsurlar, yazarın kurduğu biricik edebî düzlem çerçevesinde gerektiği gibi temellendirilememiş, köklü ve etkili kılınmamıştır. Yazara göre romandaki Berber Hayri ve ikincil karakterler gerektiği kadar “bireyleşmemiş” (Batur, 1986: 35), “oluşmamış, taslak halinde bırakılmış, çalakalem varlıklar” (Batur, 1986: 36) gibidir. Yazar, bu romanı kişilerin kurgusal düzlemdeki gerçeklikleri ve inandırıcılıkları açısından Jean Genet’in *Gül Tansığı* adlı eseriyle karşılaştırmış ve bu eserde inşa edilmiş kişilerle *Surnâme* arasındaki kontrasta dikkat çeker.

Fethi Naci, Ahmet Oktay’la girdiği bir edebî münakaşa bağlamında roman ve imge konusuna açıklık getirmiş, imgenin romanda kişiler inşa etmekle oluşturulup kullanılabileceğini söylemiştir. Yazar bu düşüncesinin, Yeni Roman gibi akımlar için değil geleneksel roman için geçerli olduğunu da ekler (Naci, 1986: 52). Yine yazara göre roman kişileri romanın kendine has evrenine uygun çizilmelidir. Bir romancının yarattığı roman kişisini tanımaması, onun bütün ruhî derinliklerine hâkim olmaması roman sanatı açısından bir kusurdur. Yazar, Erdal Öz’ü, tamamı olmasa da oluşturduğu kimi kurgusal karakterlerle Nahid Sırrı Örik’i (Naci, 1986: 56-57) ve Bekir Yıldız’ı (Naci, 1986: 65) bu hataya düşen yazarlar arasında sayar. Bu konudaki en başarılı örnek ise Yaşar Kemal’in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin ilk kitabı *Ortadirek* romanıdır (Naci, 1986: 58).

Fethi Naci, Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanını yazarın görgü şahitliği olarak değerlendirmiş ancak eserdeki kişilerin gözlemlerle zenginleştirilen gerçekçi karakterler

olduklarını da olumlu özellikler olarak dile getirmiş (Naci, 1981: 104), Adnan ve Belkıs karakterlerini “unutulmaz iki roman kişisi” (Naci, 1981: 112) şeklinde tanımlamıştır. Halide Edip Adıvar’ın *Sonsuz Panayır* romanında ise kişiler son derece yüzeysel ve silik çizilmiştir (Naci, 1981: 228). Attila İlhan’ın *Kurtlar Sofrası* romanındaki kişiler yazarının aklındaki fikirleri ortaya koyabilmek için kullandığı birer “kukla” olmaktan öteye geçememiş, bir hayatı, kendine özgü bir dünya görüşü ve duruşu olmayan, hatta “bu memleketten olup olmadıkları bile şüpheli” birer varlık olarak ortaya konmuşlardır (Naci, 1981: 237). Roman kişilerinin bu nitelikleri, yazarın *Bıçağın Ucu* adlı eserindeki kişi kadrosu için de değişmez (Naci, 1981: 246). Talip Apaydın’ın *Sarı Traktör* romanındaki iç dünyasından yoksun kişiler ise neredeyse tamamen yoktur ve eleştirmen bu nedenle bu eseri “röportajla roman arası” (Naci, 1981: 275) olarak tanımlamıştır. Eleştirmen bu durumu, yazarın köy gerçekliğine fazlaca hâkim olması, bu bilgi ile köyün romanını yazabileceğine fazlaca emin olması ile açıklamış, romanın teorik gerekliliklerine bir kez daha dikkat çekmiştir. Dursun Akçam’ın *Kanlıdere’nin Kurtları* romanında da benzer şekilde roman kişileri yazarın kendi düşünce dünyasını ortaya koyabilmesi için birer vesile olarak kullanılmış, dolayısıyla üzerinde çalışılmamış, ruhî alt yapıları işlenmemiş unsurlar olarak yer almışlardır (Naci, 1981: 285). Yazar, Kemal Tahir’in *Büyük Mal* romanında da kişilerin “öz benlikten” yoksun bireyler olarak çizildiğini, hatta köylülerin cinsel hayatlarının âdeta karikatürize etme boyutunda; insanın tabii yaşamından uzaklaşarak ve soyutlamaya gidilerek ortaya konduğunu söyler, bu yolla yazılacak edebî ürünün roman olarak nitelenemeyeceğini hatırlatır (Naci, 1981: 283). Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*’nde de Kemal Tahir’in roman kişisi oluşturma tutumunu eleştirmiş, yazarın romanlarında reel kişileri tarihsel gerçekliklerden uzak bir şekilde kurguya dâhil ettiğinden ve aynı şekilde konuşturduğundan şikâyet etmiştir (Naci, 1986). Eleştirmen, Nahid Sırrı Örik’in *Sultan Hamid Düşerken* ve Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanında yazarların Kemal Tahir’in aksine bu bilince sahip olduklarına dikkat çeker (Naci, 1986: 47).

Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında yazar, kişileri belirli amaçlarla çizmişse de bir noktadan sonra kontrolü kaybetmiş ve onların akıbetlerine dair eksiklikler kurgunun bütününde boşluklar oluşturmuştur (Naci, 1981: 373). Eserdeki bu gibi bazı sorunlara karşın eleştirmenin onu “canlı” ve “sürükleyici” nitelemeleriyle başarılı bulduğu da anlaşılmaktadır (Naci, 1981: 377). İrfan Yalçın’ın *Pansiyon Huzur*

romanındaki kişiler yazarın zihnindeki kalıplardan yola çıkılarak ortaya konmuş, gerçekçi bir şekilde çizilmemiş, inandırıcı olmayan unsurlar şeklinde oluşturulmuş gibilerdir ve bu nedenle başlarından geçenlerle okuru etkilemekten, sarsmaktan oldukça uzaktırlar (Naci, 1981: 380). Aysel Özakın ise *Alında Mavi Kuşlar* romanında devrimci küçük burjuva tipini bilinçli olarak olmasa da başarılı bir şekilde çizmiştir (Naci, 1981: 395). Mehmet Eroğlu'nun *İssızlığın Ortasında* romanında yer alan kurgusal kişiler içinde eleştirilen, erkekleri karakterleri daha başarılı bulur. Kadınlar ise zayıf kalmıştır ve bu nedenle Ferda ve Ayhan'ın ilişkisi de romanın geneline hâkim atmosferden ayrı bir bütüne ait gibi ve sentetiktir (Naci, 1986: 166). Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* romanındaki kişiler ise yazara göre gerçeği yansıtmamakta, romancı, eğitilmiş ve aydın insanların tamamını bitkin, bezgin ve kötümser mizahta çizerek anlatılan dönemin toplumunun genel durumunu çarpıtmaktadır (Naci, 1986: 184).

Fethi Naci, 1981 yılında ilk baskısını yapan *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* adlı kitapta da Reşat Enis'in *Afrodit Buhurunda Bir Kadın* ve Erol Toy'un *Gözbağı* isimli romanından bahsetmiş, bu eserleri çeşitli açılardan eleştirmişti. Bu eleştirilerden 5 yıl sonra basılan *Eleştiri Günlüğü*'nde aynı romanları anmış ve yazarların işçi meselesini konu edebilmek için bilinçli bir şekilde roman yazma yolunu seçtiklerini, roman kişilerine, gerçeklikle organik bağ kuramayan, sahici kişilikler inşa edemediklerini söyleyerek bahsi geçen eserlerin edebî değeri haiz olmayan metinler olarak kaldıklarını ifade etmiştir (Naci, 1986: 15).

İşçi tipini fazlaca idealize eden Sevgi Soysal, Pınar Kür ve Adalet Ağaoğlu burjuva sınıfını anlatırken bu yapaylığa düşmez. İşçileri olumlu ve olumsuz yönleriyle en başarılı şekilde ortaya koyan yazar ise Yaşar Kemal'dir (Naci, 1986: 15).

Yaşar Kemal, Fethi Naci'nin bakış açısından, romanlarında yarattığı köylü karakterleri de dışarıdan şekillendiren bir betimleyici değil, köy gerçeğini, köyün sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve kültürel altyapısını tüm derinliğiyle özümsemiş, hayat tecrübesini gözlemleriyle harmanlamış usta bir kalemdir. Bu nedenle romanlarında inşa ettiği karakterler, tüm gerçeklikleriyle okurun karşısına çıkarlar. Bahsi geçen kurgusal karakterler idealize edilmeden, tüm olumlu ve olumsuz yönleriyle sunulur. Eleştirilen, yazarın, özellikle roman kişileriyle, kalıplaşmış “köy romanı”, “köylü”, “köy yaşamı” gibi konulardaki tabuların yıktığını, köylerde de insanların biricik olaylar yaşayıp, bunlar

karşısında biricik duygu ve düşüncelere gark olduklarını gösterdiğini, aslında köylerde de bireyin varoluşunu sürdürdüğünü anlatması açısından son derece önemli bir edebiyat olayı ortaya koyduğunu ileri sürer (Naci, 1986: 242).

Fethi Naci, Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* romanındaki kişileri hâkim düzenin bu insanları yansıtmak istediği gibi; devrimci gençliği sahicilikten uzak, tek tipleştirilmiş, basit şablonlar üzerinden şekillendirdiğini söyler. Tiplerin ne hakiki bir davaları ne de tutarlı kişilik yapıları olduğunu vardır. Yazar, ortaya çıkan ilkel insan portrelerinden büyük bir şaşkınlık ve memnuniyetsizlik duyduğunu okura yoğun bir şekilde hissettirerek yazarı eleştirir. Ayrıca romanda yalnızca devrimci kişilerin değil, onların karşısında yer alan gençlerin de kaleme alındığını fakat bunlardan diğerlerine göre çok daha az bahsedildiğini anlatmış, onların da tutarsız ve aşırılıklarla dolu davranışlar ortaya koyduklarını ifade etmiştir. Eleştirmen, *Sudaki İz*'i okurken "tiksinti" duyduğunu dile getirecek kadar tepkilidir ve yazarı âdeta kınar.

Nedim Gürsel, Jean Paul Sartre'ın *Bulanık* romanının Yeni Roman akımının bir nevi habercisi olduğunu dile getirir. Romanın başkarakterinin gündelik hayattan ayrı bir düzlemde de bir mücadele halinde oluşu onu somut olandan kopmamak, dünyanın akışından tamamıyla soyut bir çizgiye sivrilmemek için tutunma çabası göstermeye itmiştir ve bu tablo okuru şaşkınlığa uğratır (Gürsel, 1985: 39). Aynı bağlamda gerçek dünyanın akışına kapılıp giden insanın zıttı olan bu karakter bir anlamda örtük bir küçük burjuva eleştirisi de içermektedir (Gürsel, 1985: 40).

Selim İleri'ye göre romancı, romanında dünya görüşünü vurgulamak için romanın iç gerçekliğine aykırı karakterler ve olaylar çizerse, ortaya çıkan ürün roman sanatı açısından doyurucu olmayacaktır. Bu konuda Tolstoy ve *Anna Karenina* örneğini veren yazar, Anna karakterinin romancının dünya görüşünü yansıtmadığını, ancak detaylarıyla işlenmiş gerçek bir karakter olduğunu vurgular. Tolstoy'un düşünce dünyasının sesi olan Levin karakteri romanın ana karakteri değildir. Romanlarda tesadüfî olaylar, farklı dünya görüşlerine, duygu dünyalarına ve karakterlere sahip kişiler roman düzleminin gerçekliğiyle bağdaştırıldığı sürece ortaya absürt bir netice çıkmayacak, bilakis Dostoyevski romanları gibi başarılı eserler yazılacaktır (İleri, 1982: 61).

Selim İleri, *İntibah*'ta yer alan roman kişilerinin kendilerini hangi düşünce ve duygularla yaşadıkları olaylara sürüklediklerinin verilmediğinden yakınır. Bu nedenle okur, kişilerin

eylemlerinin duygusal ve rasyonel sebeplerini anlayamaz. Bu bağlamda İleri, Namık Kemal'in Mehpeyker'in hikâyesine kayıtsız kaldığını söylemiş, onun gibi nevi şahsına münhasır düşünce yapısına sahip bir insanın bu kayıtsızlığına duyduğu şaşkınlığı dile getirmiştir (İleri, 1982: 117). Mehpeyker'in içine düştüğü sahici aşk, yaratıcısı Namık Kemal tarafından ısrarla şehvet düşkünlüğü olarak yorumlanmıştır. Mehpeyker'le Ali Bey'in buluştukları geceler ise ne aşk dolu, ne erotik ne de estetikdir. Selim İleri, romandaki bu bölümlerden “işret takımının şingirtılı sesi”nin geldiğini söyleyerek bir anlamda Mehpeyker'in bayağılığının altının çizildiğini ima ediyor gibidir (İleri, 1982: 119). Selim İleri bu çirkinleştirmenin kastı olduğunu savunmuş ve Namık Kemal'in ahlakî mesajlarını belirginleştirmek için bu gibi vurgulara sık sık başvurduğunu dile getirmiştir (İleri, 1982: 119).

Eleştirmen, Ali Bey karakterinin de tutarsız yönlerinden bahseder. Örneğin Ali Bey'in Mehpeyker'le yaşadığı aşk, onu kadının geçmişini yok saymaya götürmüştür. Buradan anlaşılmaktadır ki Ali Bey ileri görüşlü ve makul bir kişilik yapısına sahiptir. Aynı Ali Bey, Dilaşup'la ilgili duyduğu dedikodu sonrasında onu bir anda silmiş, anlatılanların bir iftira ya da yanlış anlama olma ihtimalini aklından hiç geçirmemiştir. Eğlence âlemlerine net anlaşılamayan nedenlerle iyiden iyiye düşmüştür. Bir anda kirlenip bir anda temizlenmeyi başarır. Selim İleri tüm bu akışı “usta bir romanın öyküsünün bir meddah tarafından kahve kalabalığına özetlenişi” (İleri, 1982: 121) ifadeleriyle tanımlamıştır. Selim İleri'nin *İntibah*'la ilgili şu değerlendirmeleri oldukça düşündürücüdür:

“İntibah ele aldığı tutkulu, zaman zaman da sapkın, çarpık, ayrıksı kişileri savunamamış, savunmak bir yana, gerçekliğiyle dile getirememiş, belki de daima var olan dağınık kamuoyunun değerlerine yenilmiş bir yazarın boşa harcanmış çabasıdır.” (İleri, 1982: 123)

Selim İleri'ye göre Namık Kemal, dünyanın değişen değerlerini ve dengelerini duyumsamak, insanın farklılaşan kaderini ve etik değerlerini anlamak yerine, “töreyi” terk edememiş, bu nedenle teoride savunduğu yenilikleri eserlerine, bilhassa *İntibah*'a tatbik edememiştir. *İntibah*'ta, Mehpeyker'in yaşadıklarını, iç dünyasını, onun bütünüyle bir insan olduğunu dikkate almadan yapılan yargılar, Ali Bey'in ani ve pek de tutarlı görünmeyen ruhî dalgalanmaları Namık Kemal'in nasıl bir ikilem içine düştüğünün göstergeleri olarak görülebilir. Selim İleri, Namık Kemal'in romanla ilgili önerilerinde psikolojinin olmamasını anlamlı bulur. Zira *İntibah* da karakterlerin psikolojik

derinlikleriyle sunulabildiği bir roman olamamıştır ve Selim İleri'ye göre bu bakımdan bir “töreye yeniliş romanı” (İleri, 1982: 110) niteliği taşımaktadır. İleri, eğer bu etkileyici bir şekilde başarılabilseydi, Namık Kemal'in Türk edebiyatının ilk klasik romancısı olarak anılacağını ifade eder (İleri, 1982: 110).

Mehmet Yaşar Bilen, Burhan Günel'in *Kalanlar ve Gidenler* romanını çeşitli açılardan değerlendirmiştir. Eleştirmene göre bu eserdeki kişiler, yalnızca olayların ortaya koyabildiği, onların hudutları dâhilinde var olabilen, suni kişiler olmaktan çıkıp olumlu ve olumsuz yanlarıyla, bireysel ve toplumsal çatışmalarıyla sahici birer karakter olarak inşa edilmişlerdir. Romanın unsurları arasındaki bağlar bu kişilerin birebir ilişkileri ve içlerine düştükleri durumlar vasıtasıyla daha da kuvvetlenir ve yazar tarafından belirginleştirilir. Özellikle olayların bütünlüğü bu yolla oluşturularak kurgunun yapısı kuvvetlendirilmiştir (Bilen, 1986: 49).

Yaşar Kemal'in *Demirciler Çarşısı Cinayeti* romanı üzerinde değerlendirmelerde bulunan Mehmet Yaşar Bilen, eserdeki iki ağa ve onlara itaat eden köylülerin davranış şemalarının, içinde doğulan toplumun kişiler üzerindeki etkileri dikkate alınarak şekillendirildiğini, bu nedenle onların durumlar karşısındaki tutumlarının yapaylıktan uzak olduğunu beğeniyle ifade eder. Feodal düzenin kişiler üzerindeki psikolojik çıktılarının şiddete meyil, insanî hislerden uzaklaşmak ve ölüm korkusu olduğunu belirten yazara göre romancı bu eserindeki iki ana karaktere de bu özellikleri hem toplumsal hem bireysel perspektiften bakarak inceliklerle işlemiştir (Bilen, 1986: 15).

Gül Yetiştiren Adam'da kişiler iki farklı kesimi yansıtabilecek şekilde inşa edilmiş, onların hayatları, romanın kurgusunda da bu bambaşka iki dünyayı birlikte ortaya koyabilmek amacıyla “iç içe” (Kahraman, 1985: 30) verilmiştir. Dedesini evden dışarı çıkmaya ikna eden torun Ahmet, onun yanına “bir devamlılık motifi” olarak çizilmiştir (Kahraman, 1985: 33). Sitare ise kapitalist düzenin kişiler bağlamında bir ürünü, bir neticesi olarak inşa edilmiş bir karakterdir (Hızlan, 1983: 45).

Âlim Kahraman, *Gül Yetiştiren Adam* romanının tepe noktasının, ana karakterin namaz sonrası cemaate yönelik tiradıyla gerçekleştiğine işaret eder (Kahraman, 1985: 36). Bu kırılmanın yaşandığı mekânın cami olması da yazara göre dikkat çekicidir.

Samim Kocagöz, görüşü fark etmeksizin bir romancının eserlerinde somut tarihsel gerçekliklere dayanması gerektiğini belirtir (Kocagöz, 1983: 23). Yazar, Tarık Buğra'nın

Küçük Ağa romanındaki Ethem Bey karakterini, tarih biliminin yer verdiği bir kişiyi idrak etmek ve onu kurgusal düzlemde tutarlı bir şekilde yeniden inşa etmek bağlamında başarılı bulduğunu ekler.

A. Mümtaz İdil, 19. yüzyılda Rus edebiyatının sıklıkla sözü edilen ve 20. yüzyılda Türk edebiyatında Sait Faik tarafından da kullanılacak olan “lüzumsuz adam” teması hakkında değerlendirmelerde bulunurken, Turgenyev ve Gonçarov’un karakterlerini bu bakımdan karşılaştırır. Eleştirmene göre lüzumsuz adam temasının işlenişinde genel olarak örtülü bir toplum eleştirisi, atalet ve bezginlik yergisi bulunmakla birlikte Turgenyev’in kendi lüzumsuz adamı Rudin’e yaklaşımı Gonçarov’un Oblomov’a bakışından farklıdır. Eleştirmen buradaki temel farklılığın, Gonçarov’un aksine Turgenyev’in Rudin karakterini ve ona benzer kişileri sevgiye ve saygıya layık kişiler olarak görmesi olduğunu ileri sürer (İdil, 1983: 47).

A. Mümtaz İdil, yazarın bu insanî temayüllerinin, yine kendi karakterinin özünde yatan nihilistle kimi eserlerinde çatışma yarattığını, bu çatışmanın Babalar ve Oğullar gibi bazı eserlerindeki kişilere çizdiği yaşam çizgisine de etki ettiği fikrindedir (İdil, 1983: 48).

A. Mümtaz İdil, Selim İleri’nin kurmaca metinlerindeki kişilerin, insanın maddî yaşamına dair gerçeklerin yok sayılarak, fazla ileri boyutta ortaya konma çabasındaki bir bireysellik duygusuyla, âdeta soyut birer varlıklarmış gibi çizildiğini düşünür ve bu nedenle onların geri planda kaldıklarını belirterek yazarı eleştirir (İdil, 1983: 76). Ona göre bu soyutlama ile tip ya da karakterler, aşırı bireyciliğin hayatın gerçeklerinden kopuşuyla, bir anlamda somut nesnellikten uzaklaşarak inşa edilmiştir.

Ahmet Oktay’a göre Selim İleri’nin *Yaşarken ve Ölürken* romanında kişiler bireyin toplumla olan direkt ve organik bağını ortaya koymak için kurgulanmış gibidir. Yazar bu durumu “mutsuz bir toplumda mutlu bireyler olamaz” (Oktay, 1983: 62-63) sözleri ile açıklar ve eserin alt metninde bir gönderme olduğunu; kişilerin bireysel yıkımları ile aynı zamanda toplumun çürümüşlüğü de yansıtan *Aşk-ı Memnu* ile ilişki kurulduğunu belirtir (Oktay, 1983: 63).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde ise Tanpınar’ın çizdiği kişiler son derece “girift ve ustalıkla ilgiler” (Ayvazoğlu, 1987: 29) içindedir. Beşir Ayvazoğlu, romandaki kişileri “realiteyle ilgisini koparmış tipler” (Ayvazoğlu, 1987: 25) olarak tanımlar ve romanın tümüyle bir “inkıraz”ı anlattığını belirtir.

3.1.4.4.Anlatıcı

Anlatıcı unsuruna Füsün Akatlı'nın eleştirel açıdan bir yaklaşımı tespit edilmiştir. Pınar Kür'ün *Bitmeyen Aşk* romanında “yazarın yarattığı yazar”a eğilen Füsün Akatlı'ya göre eserin alametifarikası, anlatılan aşk hikâyesinden ziyade anlatıcı olarak tasarlanan yazarla, roman yazarının bulundukları düzlemlerin roman sanatı açısından başarılı bir şekilde ayırt edilebilir kurgulanmasıdır (Akatlı, 1987: 35).

3.1.4.5.Konu/İçerik

Selim İleri, derinlikli *Aşk-ı Memnu* tahlilini yaparken andığı *Bir Ölümlün Defteri* ve *Ferdi ve Şürekâsı* romanlarının “yasak” meselesini *Aşk-ı Memnu*'ya göre daha üstü kapalı bir şekilde işlediğini belirtir. Bununla beraber İleri, *Aşk-ı Memnu*'daki bu daha “açık olma” durumunun yine de dönemin etik endişelerinden dolayı görünüşte kaldığını, yazarın, bir gün çözülmesini umarak, ortaya şifreli bir yapı bıraktığını ekler (İleri, 1981: 17). Bu yapı, hem tek tek kişilerin dramını, hem de bu kişiler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu bütüncül bağın “tragedyalık ortamın[ın] öykülenmesi[ni]” içermektedir (İleri, 1981: 19). Halit Ziya, ahlak dışı olanın varlığını yok saymamış, Ahmet Mithat'ı ve onun tarzını çok iyi tanıyor ve biliyor olmasına rağmen onun gibi uzlaşmacı bir yol seçmemiş, gerek *Kırık Hayatlar*'da gerek *Aşk-ı Memnu*'da onu “yaşamın karmaşık özü”yle açıklayarak ortaya koymuştur (İleri, 1981: 27). Selim İleri'ye göre *Aşk-ı Memnu*'nun edebiyat tarihi açısından en önemli alametifarikalarından biri de budur: yazar romanını olaylara dayandırmamış, kişilerin duyguları, düşünceleri ve gündelik gelişmelerin onların iç dünyalarında yaptığı çağrışımlar üzerine kurmuştur (İleri, 1981: 41). İleri, bu tavrı geleneksel anlatıdan tamamıyla kopmak olarak değerlendirmiştir. Bu özellikleriyle Halit Ziya, İleri'nin perspektifinden “roman sanatının kendisini savunmasıyla yazınsal bir devrim gerçekleştirmiş” (İleri, 1981: 46) bir yazar olarak görünmektedir. Ne var ki İleri, yazarın *Aşk-ı Memnu*'da kişilerin sarsıntılı ruh hallerini incelikle ortaya koymak için roman sanatının sunduğu imkânları kullandığı cinsel içerikli sahnelerden *Kırık Hayatlar*'da ahlakî kaygılarla uzaklaşarak “kaba saba bir öykülemeye” yöneldiğini söylemiştir (İleri, 1981: 64).

Eleştirmen, Namık Kemal'in *İntibah*'taki tutumunu çelişik bulmuş ve bunu o dönem yazarlarının kendi düşünce dünyalarında da özgür olamayışlarına bağlamıştır. Yazar bu durumu, genel olarak yazarların kendilerini, düşünceleri, sezgileri ve hisleri

doğrultusunda ifade etme isteğiyle, alışlagelmiş, kemikleşmiş kuralların arasına sıkışmakla açıklamıştır (İleri, 1982: 112).

Selim İleri, Reşat Nuri'nin *Dudaktan Kalbe*, *Bir Kadın Düşmanı* ve *Akşam Güneşi* romanlarını Türk edebiyatının “en içli aşk romanları” olarak tanımlar. Yazar, bu eserlerde romancının canlı memleket sahneleri ve insan portreleri ortaya koyabilmiş olduğuna vurgu yapar (İleri, 1982: 41). Bunun yanında aynı yazarın *Eski Hastalık* romanıyla, ilk bakışta aşk romanı olarak tanımlanabilecek romanların “toplum ve tarih açısından yetkin bir belge” niteliği de taşıyabileceğini gösterdiğini ifade etmiştir.

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* romanı Selim İleri'nin deyiimiyle “kötülüğü tersyüz ed[en]” (İleri, 1982: 65) bir romandır. Romandaki durum, yerleşik ahlak anlayışı çerçevesinde doğal, haklı, makul kabul edilenin karşısındaki “haksız”ın gözünden gösterilmiş, böylelikle sorgulanmadan kabul edilen yargılar alt üst edilmiştir. Otuz yaşını geçmiş dul bir kadınla ilişki yaşayan yirmi iki yaşındaki gencin daha sonra yaşıtı bir genç kıza âşık olması, kadına karşı hiçbir sorumluluk duymadan, âşık olduğu kızla beraber olmak istemesi kadını buhrana sürüklemiş, genç adamı öldürme fikrine yöneltmiştir. Selim İleri, toplumda kabul gören genel ahlak anlayışı çerçevesinde mağdurun genç adam olarak görülebileceğini, hâlbuki adamın dul kadına karşı en ufak bir sorumluluk duymamasının da ahlaki açıdan sorunlu bir durum olduğunu ifade etmiş, romandaki öldürme itkisinin sembolik olarak “kötü-niyeti öldürme” (İleri, 1982: 69) güdüsünü temsil ettiğini söylemiştir. Bunun arkasında da roman yazarının yerleşik ahlak anlayışını sorgulayan “duyarlık”ı bulunmaktadır ve roman bu açıdan cesur bir girişim olarak görülmelidir (İleri, 1982: 69-70).

Selim İleri, *İntibah*'ı çeşitli ince düşünceler içeren ancak bunların layıkıyla işlenemediği bir roman olarak görür. Romanda cinsel karşılıkları Namık Kemal tarafından değiştirilen “yılan” ve “çiçek” sembolleri, bu incelikli detaylardan biridir. Bir erkeğin çiçek, kadınınsa yılan olarak sembolize edilmesi, erkeğin edilgenliğine ve kırılganlığına, kadının kötücül ve karanlık sevme eylemine vurgu yapmaktadır ve dikkate değerdir. Ancak kuvvetli bir duygu çözümlemesiyle ortaya konamamış, bu nedenle bir anlamda ziyan olmuştur (İleri, 1982: 115). İleri ayrıca, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre*'sinden başlayarak Türk edebiyatında vatan sevgisinin çoğunlukla direkt olarak değil bir aşk hikâyesi üzerinden işlendiğini belirtir.

Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* ve *Türk'ün Ateşle İmtihanı* eserleri arasında tavır ve konuyu işleyiş açısından farklılıklar bulunduğunu düşünen Selim İleri, Halide Onbaşı'nın neden vatan savunmasına katıldığını eleştirel ve soğukkanlı bir anlatımla aktardığını söylemiştir (İleri, 1982: 126). *Ateşten Gömlek*'te ise nitelikleri yavaş yavaş değişmekte olan toplum yapısına değinilmemiştir. Yazarın daha sonraki eserlerinde ise Amerikanvari yaşam tarzı özenilen bir olgu olarak belirginleşecektir. Yazar bu öykünmeyi, "Halide Edip'ten komple başka bir kişiliği yansıtmakta" (İleri, 1982: 128) sözleriyle tanımlayarak yazarın asıl karakterini bir anlamda *Ateşten Gömlek* eseriyle özdeşleştirmiş olur.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının en çok okunan romanlarına değinen Sadık K. Tural, *Sinekli Bakkal*, *Çalıkuşu*, Ömer Seyfettin'in tüm kitapları ile Reşat Nuri'nin, Yakup Kadri'nin, Peyami Safa'nın pek çok eserinin Türk toplumu tarafından neden bu denli talep gördüğü sorusunun cevabında hem edebiyat tarihinin aydınlanması adına hem de sosyolojik manada pek çok yararlar bulunduğu fikrindedir (Tural, 1982: 15). Yazar bu soruya Türk-İslam değerlerini edebî çerçevede somutlaştırmak, halkın çizilen tip ve karakterlerle kendini özdeşleştirmesi ve bürokratik sorunların eleştirisi gibi edebiyat sosyolojisini yakından ilgilendiren cevaplar vermiş, kendisi de roman türüne duyulan bu ilginin bu alandaki yaklaşımlarla tespit edilebileceğine dikkat çekmiştir.

Burhan Günel *Bir Düğün Gecesi* ile *Ses Sese Karşı* romanlarını içeriklerdeki unsurlar açısından da karşılaştırmış, iki roman arasındaki benzer temleri "cinayet", "kızlık zarı", "değişim", "kapitalizm/sosyalizm", "generaller", ana-babalar ve çocuklar", "salak-aptal", "soyluluk", "toplumsal değişim süreci", "akrabalar", "faşizmin yepyeni pırl pırl tarifi", "polisye roman yazmak", "aşk var mı, yok mu?" , "mutluluk", "özgürlük", "onur", "acıma", "sevgi", "inanç", "Tanrı", "ihtilal ya da devrim", "kültür birikimi", "sanat ve kültür", "tatil", "Aşk'ın tanımına katkı", "Acı" başlıkları altında incelemiş, bu inceleme neticesinde Adalet Ağaoğlu'nun romancı olarak tutumunda öykünmeyi aşan bir etkilenme durumundan söz edilebileceğini ima etmiştir (Günel, 1986: 56). Yazar ayrıca, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* romanında devrimcilik konusunda tutarsızlıklar içinde olduğunu da belirtmiştir (Günel, 1986: 56).

Vedat Günyol, Robert Anhegger'le birlikte *Seyreyle Dünyayı* adıyla yayına hazırladıkları, "Osmanlı Rum aydını" (Günyol, 1989: 109) Evangelinos Misialidis'in orijinal adı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş* isimli romanı hakkında bilgiler vermiştir. Günyol,

kitabın Ermeni harfli ilk Türkçe roman *Akabi Hikâyesi*'nden sonraki ikinci Türkçe roman olduğunu söyleyerek, yazarın Osmanlı içindeki Rum toplumuna, eski yozlaşmış hayatlara dair gerçek veya kurgusal olayları aktararak, ahlakî bir uyarı niteliğinde bir eser meydana getirdiğini ifade etmiştir (Günyol, 1989: 109). Romanın anlatıcı karakteri olan Avukat Favini'nin aktardığı olayların bazı tarihi hadiselerle uyumlu olduğuna, bazılarıysa ise bağdaşmadığına değinen Günyol, yazarın bu olaylarla “gavur/Müslüman ayrımı, yeniçeri zorbalıkları, [azınlıklarla Türkler arasındaki] töre ayrılıkları” (Günyol, 1989: 109) gibi problemlerle “Rum topluluğunun dertleri, papazların sahteciliği, Rum doktorların cahilliği, manastır yaşamının rezilliği” (Günyol, 1989: 112) gibi, daha çok azınlıkları ilgilendiren meseleleri işlediğini eklemiş, yazarın Osmanlı yönetimine saygılı tutumunu elden bırakmadığını da belirtmiştir (Günyol, 1989: 111).

Vedat Günyol, Fransız romanının özgünlüğünün, Fransız İhtilali sonrası korumaya alınan birey haklarıyla beraber muhafaza edilebilen bireysel bilincin yazınsal eserlere özgürce yansıtılabilmesinin bir sonucu olduğunu belirtir. Stendhal, Flaubert, Mauriac, Proust, Bernanos, Gide gibi nevi şahsına münhasır edebiyatçıların bu şartlar altında kendilerini gerçekleştirerek ortaya koymak istedikleri eserleri vücuda getirebildiklerini ifade eder (Günyol, 1982: 35). Bunun yanında hem Fransız hem de İngiliz edebiyatlarında bilincini toplum baskısından korkmadan ortaya koyan Rimbaud, Verlaine, Sade, Oscar Wilde gibi şair ve yazarların, kimi kesimlerin saldırılarına uğramış olmalarına karşın nihai olarak edebî değerlerinin teslim edildiği görülmektedir. Günyol, bu noktada dikkatini Türk edebiyatına çevirmiş, birey bilincinin kısıtlı şekilde ortaya konabildiğini ifade etmiştir. Örneğin ona göre *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül*, her ne kadar bahsi geçen bireysel bilinci kimi açılardan ortaya koyabilmiş gibi görünmekteyse de aslında “Saray çevrelerine ters düşme” (Günyol, 1982: 32) endişeleriyle yazılmış romanlardır. Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Talip Apaydın gibi yazarlar ise Türk romanını, yerli bir kolektif bilincin ortaya konması için bir vasıta haline getirmiştir. Tüm bunları atlatan Türk romanı, Attila İlhan ve Selim İleri gibi yazarların da katkılarıyla bireyin özgürlüğünü ortaya koymaktan çekinmeyen bir nitelik kazanmıştır (Günyol, 1982: 37).

Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürken* romanı hakkında değerlendirmelerde bulunan Ahmet Oktay, kişilerin bireysel tarihleri görünümü altında bir yakın geçmiş panoraması gibidir. Eleştirmen, bu romanda parçaların birleştirilmesinin ve anlatıcıların aktardıkları, zaman zaman birbirlerini yalanladıkları meselelerin anlamlandırılmasının okura bırakılmış

olduğunu söyler (Oktay, 1983: 35). Romanda, toplumsal ve siyasal durum, kişilerin içine düştükleri durumlar üzerinden işlenmiştir. Karakterlerin toplum içindeki konumları, ilgileri ve konuştukları meselelerde incelikle işlenmiş eleştirilere de rastlanır. Örneğin aydın kesimin dedikodu odaklı hayatı, bir öğretmenin bilgi değeri olmayan, safsata niteliğindeki verileri sosyal ortamlarda heyecanla paylaşması romancının birey yaşantıları vesilesiyle ortaya koyduğu insan manzaraları ve bunların hicvidir (Oktay, 1983: 55).

Bir söyleşide Kurtuluş Savaşı bağlamında sorulan bir soru üzerine Vedat Günyol, tarihî olayların içinden yeşerip vücuda gelen edebî eserlerle, yazar ve şairler tarafından daha sonra, kimi belge ve tanıklıklar yardımıyla ortaya konan eserlerin niteliklerinin farklı olduğunu belirtmiş, ilk kategoriye *Yaban* ve *Ateşten Gömlek* romanlarını örnek olarak vermiştir. İlk kategorideki eserler toplumsal açıdan en tabii neticeler olarak yazılmış, etkileri pek çok açıdan sarsıcı olmuş kült eserlerdir. Samim Kocagöz'ün *Kalpakkıllar*, *Doludizgin* ve *İzmir'in İçinde* eserleriyle ve Hasan İzzettin Dinamo'nun oldukça hacimli olan *Kutsal İsyan* eseri Günyol'ca belgelerden öğrenilen tarihî bilgilerin sanatçı duyarlılığıyla coşkun bir şekilde işlendiği eserler olarak tanımlanmışlardır. Bu yazar ve eserlerine ek olarak Kemal Tahir, İlhan Tarus, Atilla İlhan, Talip Apaydın ve Tarık Buğra da ikinci kategoride eser veren ve Günyol'un beğenisini kazanmış romancılardır (Günyol, 1982: 214).

Roman ve tarih ilişkisini ele alan Hilmi Yavuz, Lukacs'ın düşünceleri ekseninde bir mantık geliştirmiş, roman türünde, somut tarihi bilgiyi ve bugüne ait problemlerin soyut geçmişini ortaya koyan iki tür tarihsel yaklaşım olduğunu ifade etmiştir. Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* romanını kısmen ilk kategoride kısmen de ikinci kategoride değerlendiren Yavuz, bu romanda yazarın belli bir dönemin “siyasi ve sosyal gelişmelerini karakterlerin bilincinde meydana getirdiği dönüşümlerin içine yerleştir[erek]” (Yavuz, 1987: 51) ortaya koymuş olduğunu söylemiştir. Bu açıdan bu eserle Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı arasında benzerlik kurar. Örik'in somut gerçekliği karakterler üzerinden nasıl bina ettiğine dair şu sözler açıklayıcıdır:

“Nahid Sırrı, toplumsal ve politik dönüşümlerin çok hızlı ve dengesiz bir gelişme gösterdiği bu tarihsel dönemi Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet ve binbaşı Şefik Bey'in birer tarihsel özne (sujet) olarak gösterdikleri somut etkinliklerde, onların duygu, davranış ve edimlerinde ortaya koyuyor.” (Yavuz, 1987: 52)

Yavuz’a göre bu romanda tarih, bir dekor olarak değil, başlı başına ele alınmış bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır ve “somut tarih öncesi” ile beraber işlenmiştir. Yavuz, romanın asıl problematiğinin romandaki kişilerin belli zaman dilimlerinde başlarından geçen olaylardan ziyade, İttihat ve Terakki ile Osmanlı bürokrasisinin aslında farksız olduğunu ifade etmiştir (Yavuz, 1987: 57).

Nihal Atsız’ın tarihi romanları hakkında değerlendirmelerde bulunurken bu kategorideki romanlar hakkında görüşlerini de ortaya koyan Sadık K. Tural, bu niyetle kaleme alınan her eserin tarihi roman olamayacağına dikkat çekmiştir. Ona göre “ideolojik şartlanma, tarih bilgisi eksikliği ve sanatkâr yaratılmamış olma” (Tural, 1982: 235) gibi durum ve nitelikler tarihi roman ortaya koyma önündeki engeller olarak görülebilir.

Fethi Naci, edebî anlamda *Sodom ve Gomore*’yi Yakup Kadri’nin en zayıf romanı olarak tanımlasa da içerikte dönemin aşırılıklarının yansıtılmasını ilgi çekici olarak değerlendirir (Naci, 1981: 58). *Hüküm Gecesi* de aynı şekilde ele aldığı tarihî hadiseler sebebiyle enteresan fakat bir roman olarak başarısızdır (Naci, 1981: 103).

Fusun Akatlı, Ahmet Altan’ın ikinci romanı *Sudaki İz*’i, edebiliğin gözetildiği biraz karışık bir çocuk oyununa benzetmiştir (Akatlı, 1987: 78). Bununla birlikte esere duyulan ilgiyi onun edebî değerinden çok siyasî konulardaki içeriğine bağlayan Fusun Akatlı, doğru olanın bu özgün romanı, salt edebî açıdan değerlendirmek olduğunu savunur (Akatlı, 1987: 76). Bu nedenle Fethi Naci’nin romanı okuyunca “tiksinti duymuş” olmasını romanın yazınsal niteliğiyle değil içeriğiyle bağdaştırmış, onun romandaki karakter inşalarını bu bakış açısı nedeniyle göremediğini belirtmiştir (Akatlı, 1987: 78).

Sudaki İz romanını kısa ve nispeten yüzeysel psikanalitik bir okumaya tâbi tutan Yalçın Küçük, eserde işlenen cinsellik temalı olayların yazarın gördüğü rüyaların sembolik bir anlatımı olarak yorumlamış, eserin bu şekilde yazıldığını öne sürmüştür. (Küçük, 1986: 127).

Yazar, *Sevgili Arsız Ölüm*’de yoğunlukla bulunan doğaüstü varlıklara neden bu kadar çok yer verildiğini de anlamlandıramaz ve Kayseri insanının bu gibi batıl inançlara saplantılı olmadığını, yazarın çizdiği tablonun kurgudaki medeniyetle bağdaşamayacağını, bunun tutarsızlık oluşturduğunu ifade eder (Küçük, 1986: 41). Yazarın tutarlılık aradığı metin, büyümlü gerçekçilik özellikleri taşımakta bu nedenle bu kategoride değerlendirilmektedir. Klasik kurgulu bir romanın kurgusu ile karşılaştırılırsa bahsi geçen eleştiriler yerinde

olabilir ancak büyümlü gerçekçi anlayışı benimseyen yazarlar, Küçük'ün ifade ettiğı gibi “gerçeklik'i gerçekten daha eksiksiz ve daha inandırıcı” (Küçük, 1986: 41) ortaya koyma motivasyonu ile eser vermezler. Aynı zamanda yazar, Kayserililerin cinlere inanmayan, açıkğöz, realist insanlar olduklarını (Küçük, 1986: 40) ifade ederken, öte yandan Latife Tekin'in “cin ve perilere, cadı ve hortlaklara bir türlü kurtulamadığı bir saplantı” (Küçük, 1986: 33) duyduğunu söylemesi kendi içinde çelişki yaratmıştır.

Yalçın Küçük'e göre Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* romanı sadece yobazlıkla mücadelenin romanı değildir. Yıkılan imparatorluğun aslında hâlâ yaşamakta olduğunu bildiren somut bir uyarı niteliğı de taşımaktadır. Küçük, “Kemalist gerçekçilik” olarak tanımladığı bir dünya görüşü üzerinde durmuş ve bunun edebiyatla ilişkisini izah etmiştir. Ona göre *Yeşil Gece* ile gerici zihniyetin hâlâ var olduğu konusunda ikaz edilen topluma Yakup Kadri'nin “Kemalist gerçekçilikle” yazılan *Yaban* romanı da bir yol gösterici olmuştur (Küçük, 1985: 31). Yazar edebiyatta Kemalist gerçekçiliğı şu şekilde anlatır: “Kemalist gerçekçi edebiyatta kavga, bütün sınıf edebiyatına rağmen, sınıflar arası bir kavga değildir. Çünkü Kemalist tarih tezinde toplum kavga eden sınıflardan yoksundur.” (Küçük, 1985: 32) Yazar, *Yaban* ve bu eseri büyük bir heyecanla ve beğeniyle lanse eden *Kadro* dergisinin, Kemalizmin temellerini ortaya attığını ifade ederek bir anlamda edebiyat, ideoloji ve toplum ilişkilerinin ne kadar sıkı olduğuna vurgu yapmıştır. Küçük'e göre *Kadro* dergisinin ve *Yaban*'ın ortaya çıkardığı etki, 60'lı ve 70'li yıllarda etkisini gösteren köy romanı akımının ortaya çıkmasında ve sürmesinde ciddi şekilde pay sahibi olmuştur. Yazar, daha sonra pek çok örneğı verilmiş olmasına rağmen bu edebî anlayışın en nitelikli numunesinin yine *Yaban* olduğunu, benzerlerinden verdiği Fakir Baykurt örneğinin ise bu esere yaklaşabilecek değerde bir edebî ürününün olmadığını altını çizer. Yakup Kadri'nin kültürlü, birikimli, dile hâkim, kendine has bir üslûba ve sanatçı hassasiyetine sahip bir yazar olduğunu ifade eder (Küçük, 1985: 34).

Buna karşın yazarın *Yaban*'la ilgili olumsuz eleştirileri de vardır. Uzmanlık alanı iktisat olan Yalçın Küçük'ün, edebî eserleri değerlendirirken, eserin verildiğı dönemdeki ekonomik parametreleri ve bunlarla toplum, yazar ve eser arasındaki etkileşimleri dikkate alınması gereken temel veriler olarak kabul ettiğı ve kullandığı sıklıkla görülür. Yazar, Yakup Kadri'nin *Yaban*'da köy ve şehrin, iktisadî durumdan kaynaklanan farklılıklarını köylü-aydın ikiliğı olarak ortaya koyduğunu, bir anlamda gerçeğı çarpıttığını söyler. Ekonomik yoksunluklar ve aydının durumu birbirine karıştırılacak nispette iç içe

verilmiş, aydın, Anadolu'nun bu halinin sebepleri hakkında uzun uzun düşünerek emperyalist düzenin bu durumda pay sahibi olabileceği ile ilgili herhangi bir çıkarımda bulunamamış, Anadolu'nun fakirliğinin tek sorumlusunun kendisi olduğu sonucuna vararak yanılgı içine düşmüştür (Küçük, 1985: 35). Eleştirmen, aydının, tüm sorunların kaynağını kendisi olarak görmesini sorunlu bulur ve bunun aslında tüm çözümleri bünyesinde bulundurma inancı olduğunu söyler. *Yaban*'da kendisini suçlayan aydın kesimi, gerçek hayatta uzun yıllar Köy Enstitüleri'nde entelektüel birikim sahibi olduktan sonra 60'lı yıllarda kentlere göç etmiş, taşrayı, köyü düşünsel bağlamda sahipsiz ve çorak bırakmıştır. Yazar, bu sebeple *Yaban*'ın bir edebî eserden fazlası; “ bir politik akımın temel taşlarından birisi” (Küçük, 1985: 37) olduğunu iddia eder ve aslında edebiyatın işlevi konusunda Türk edebiyatı üzerinden dikkat çekici bir tespitte bulunur.

Yalçın Küçük'e göre *Yaban*'la birlikte dikkatler “köye” çekilmiş, “köycülük” bir akım olarak ortaya çıkmıştır. “Köycülük”ü kültürsüzlük olarak tanımlayan yazar, bu süreçte yükselen köy propagandasının içi boş bir köy romantizminden ibaret kaldığını, genç neslin farklı düşünce sistemlerini sağlam bir altyapı sahibi olmadan yüzeysel olarak tanıdıklarını, dolayısıyla yanlış anladıklarını ve benimsediklerini ifade eder. “Batı müziği, edebiyat, okumak, okulda başarılı olmak, sözünde durmak, güven vermek ve temiz olmak” (Küçük, 1985: 44) gibi olumlu özelliklerin burjuvaziyle özdeşleştirildiğini ve değerli nitelikler olarak kabul edilmediğini anlatır.

Yalçın Küçük, *Edebiyat ve Bilim* isimli kitabında Türkiye'de Ahmet Mithat Efendi tarzı, hap bilgilerle dolu ansiklopedik bir edebî geleneğin devam ettiğinden ve bunun yeni nesillerin edebiyat ve bilim algısını hazırcı bir anlayışla olumsuz etkilediğinden bahseder. Ona göre bu anlayışla ortaya konan ürün, ne tam olarak edebiyat olabilir ne de sağlam teorik bir alt yapıyla şekillenmiş bilimsel veri olabilir. Bu konudaki sorumluluğun sanatçılara ve özellikle bilim insanlarına ait olduğunu ifade ederek sorunun çözümünün, en azından bir süre bilimsel bilgi üretmeyi asıl ilgililere, yani bilim insanlarına bırakmakta olduğunu savunur (Küçük, 1985: 21).

Yazara göre edebiyat eserlerinde teorik bilgilere gereğinden fazla yer verilmesi, yazarların eserlerinde bir çeşit edebîlik noksanlığı hissetmelerinden kaynaklanmakta ancak bu tavır edebî ürünleri daha kaliteli kılmamaktadır (Küçük, 1985: 21). Küçük, edebiyat eserinin mutlaka bir ideolojik ve teorik alt yapısı olması gerektiğini, bundan

yoksun metinlerin edebiyat ürününün görevini yerine getiremeyeceğini ifade etmekle birlikte, estetik niteliklere sahip olmayı edebiliğin temel şartı olarak kabul etmiştir (Küçük, 1985: 21-22).

Toplumcu gerçekçi anlayışla eserler kaleme alan ilk isimlerden biri olan Sadri Ertem'in *Çıkrıklar Durunca* romanının içeriği, Feridun Andaç'a göre Türk edebiyatında gerçekçi köy romanının inşası açısından önem arz eder (Andaç, 1989: 79). Vedat Günyol ise Türk edebiyatında "köy romanı" olarak anılan türün "zorlama" bir şekilde ortaya çıkarıldığını ve bu kategoriye dâhil olan eserlerin ülkedeki köy gerçeklerini gerektiği gibi işleyemediğini ifade etmiş, çıkış noktası kent olan köy romanlarının yetersizliğine değinmiştir. Günyol bu durumu, özellikle Tanin gazetesi çevresindeki aydın kesimin içine düştüğü "suçluluk" (Günyol, 1982: 215) psikolojisiyle aslında çok da haberdar ve hâkim olmadığı Anadolu'ya; köy edebiyatına yönelmesiyle açıklar.

Fethi Naci, "sıradan bir roman" olarak değerlendirdiği *Sinekli Bakkal*'ın sathî betimlemeler, eski moda idealizm ve olumlu gösterilen mistik düşüncelerden oluştuğunu ileri sürdüğü içeriği bakımından eleştirmiştir (Naci, 1981: 99). *Üç İstanbul*'da işlenen dönem sosyal, ekonomik ve siyasal açıdan önem arz etmesiyle esere artı puan kazandırır (Naci, 1981: 105). Ancak bu romanda yapılan gözlem toplumsal bozulmanın nedenlerine değil neticelerine odaklanmış, ahlaki çöküşün temelinde yatan unsurlar ele alınmamış, olgular basitçe anlatılmış, bireyin ve toplumun içinde bulunduğu bunalım yazar tarafından gerektiği gibi idrak edilememiştir (Naci, 1981: 107). Bununla birlikte eleştirmen romanın "Mithat Cemal'e rağmen başarılı" (Naci, 1981: 108) olduğu kanısındadır. Kemal Tahir'in *Kurt Kanunu* romanında ise eleştirmene göre hem haklı eleştiriler hem de mesnetsiz tarihsel veriler bulunmaktadır. Yazar, bir roman için dayanaksız bilgilerin ilk zamanlarda sansasyonel, dolayısıyla ilgi çekici fakat uzun vadede kalıcılığa zarar verir nitelikte olduğuna vurgu yapar (Naci, 1981: 121). Ayrıca eleştirmenin Kemal Tahir'in romanları hakkındaki şu sözleri de konu ile ilgili düşüncelerini daha detaylı açıklar:

"...Devlet Ana gibi, *Kurt Kanunu* gibi romanlarına 'yeni görüşler sokuşturarak, bu romanları bir 'edebiyat olayı' yapmak becerikliliğini gösterdi. Çoğunun gözünden kaçan gerçek şu idi: K. Tahir'in bu romanları hayata getirdiği yeni görüşler dolayısıyla değil, edebiyat eserine dönüşemeyen, romanlara yama gibi eklenen edebiyat-dışı görüşler dolayısıyla edebiyat olayı haline gelmiştir. Kimse bu

romanların edebiyat bakımından getirdikleri üzerinde durmuyordu; duramazdı da çünkü böyle bir şey yoktu.” (Naci, 1981: 278)

Reşat Nuri Güntekin’in *Yeşil Gece* romanı ise verdiği mesaj açısından tutarsızdır ve eleştirmene göre abartılmış, edebî yönü zayıf bir eserdir (Naci, 1981: 193). Romancının *Yaprak Dökümü* adlı kitabında gündeme getirdiği problemler dikkat çekicidir fakat eser, edebî kıymeti yüksek olmayan bir romandır (Naci, 1981: 198). Fethi Naci, “Reşat Nuri’nin en başarılı romanı” dediği *Miskinler Tekkesi*’nin konusunu, romanda kullanılan detayları, toplumun değişim ve dönüşümünün yansıtılışını son derece başarılı bulur (Naci, 1981: 201). Yakup Kadri’nin *Ankara* romanı da Atatürkçü kişilerin ülke hakkındaki fikirlerinin işlenmesi bakımından dikkat çekici olmasına rağmen eleştirmene göre başarısız bir romandır (Naci, 1981: 208). Attila İlhan’ın *Bıçağın Ucu* romanı ise “romanlaşmamış toplumsal düşünceler yığını” (Naci, 1981: 247) olmaktan ibaretken, Talip Apaydın’ın *Sarı Traktör* romanında, romancının somut gerçekliklerle ilişkisi problemlidir. Modern tarımın toplumda yaratacağı etkilerden bahsedilmemesi, yazarın bir üst gözle konu ile ilgili düşüncelerini romana aksettirmemesi Fethi Naci’ye göre bir kusurdur (Naci, 1981: 274). Eleştirmenin “bir çöküşün romanı” olarak değerlendirdiği Yaşar Kemal’in *Yusufçuk Yusuf* romanı gereksiz uzun parçalar içermektedir (Naci, 1981: 300). Fethi Naci, bu eserin Türk köylüsü üzerine dikkate değer bir gözlem içerdiğini söylese de bahsi geçen uzun bölümleri bir kusur olarak gördüğü de açıktır. Erol Toy’un *Gözbağı* adlı eseri bir romanın teorik özelliklerini taşımaz ve yazarının bireysel hayatında okuduğu kitaplardaki bilgilerin roman kişilerinden birine anlatırılmasından öteye gidememiştir (Naci, 1981: 349).

Ayla Kutlu’nun *Cadı Ağacı* romanını kurgu bilinci olan başarılı bir romancının başarısız romanı olarak tanımlayan Fethi Naci, eserin “yanlış ruhsal saptamalar, Adalet Ağaoğlu’nu anımsatan ‘sol eleştirileri’, dramı bizi hiç mi hiç ilgilendirmeyen bir roman kahramanı” (Naci, 1986: 134) içerdiğini, hayal kırıklığına uğradığını sezdirerek söyler.

Orhan Pamuk’un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nın, ikinci romanı *Sessiz Ev*’in ve o dönemdeki son romanı *Beyaz Kale*’nin temel problematiğinin Doğu-Batı sorunu olduğu görüşünde olan Fethi Naci, değişen ve gelişen edebî ihtiyaçlar nedeniyle romancının farklı roman tekniklerine başvurmasına karşın eserlerindeki fikrî odak noktasının değişmediğine vurgu yapar (Naci, 1986: 239).

Vedat Günyol, genel olarak roman türü üzerine detaylı görüşlerini aktardığı “Roman Konusunda” başlıklı yazısında, romancıyı “önsezisi ile bilime ışık tutan, insan gerçeğini, dünya gerçeğini ruhunda ciğerinde yakalayan, sıradan insanın göremeyeceği şeyleri gör[en]” (Günyol, 1982: 31) kişi olarak tanımlamıştır. Bu nedenle ona göre roman, tabiatı gereği insanın, toplumun ve dünyanın gerçeklerini yansıtmada konusunda sosyolojiden daha yetkindir. Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Halide Edip’in kimi romanlarıyla toplumsal tarih yazarlarından olduğuna dikkat çeken Günyol, yirminci yüzyılda romanın artık “insanı toplum içinde ve kendi iç dünyasında, düşleri, özlemleri, tutkuları vermeye yönel[en]” (Günyol, 1982: 33) bir tür haline geldiğini söylemiştir. Yazar, roman türünün 19. yüzyılda insan psikolojisinin en ince çatlaklarına kadar inen Dostoyevski’nin, yirminci yüzyılda dikkatleri insanın bilinç düzeyinde seçilebilenlerden ziyade bilinç dışında; o zamana kadar karanlıkta kalmış bölgesine taşıyan James Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Beckett gibi yazarların ellerinden geçerek evrimleştiğine vurgu yapar.

Vedat Günyol, Tarık Dursun K.’nin *Hasangiller* adlı romanında işlenen “namus” teması hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Yazar, romandaki Hasan karakterinin bir hayat kadını için cinayet işlediğini, bu kurgusal hadisenin yazarın yaşamıyla ilintili olduğunu, gerçekçi bir bakış açısıyla işlendiğini söylemiş, bu gibi olayların gerçekleşmesini toplumun yerleşmiş geleneklerinin neticeleri olarak nitelemiştir (Günyol, 1988: 41). Dolayısıyla İsmail Kılıoğlu’nun argümanına kasten olmasa da bir antitez ürettiği söylenebilir. Vedat Günyol, yine bu bağlamda yazarın *Ona Sevdigimi Söyle* öykü kitabında idealize ettiği, olmasını ümit ettiği insanî bir namus kavramı ortaya koyduğunu ifade eder (Günyol, 1988: 42).

Rasim Özdenören’in *Gül Yetiştiren Adam* romanını değerlendiren Âlim Kahraman, eserin en genel çerçevede, modern, büyükşehir insanıyla, Batılılaşma etkilerinin ona kıyasla daha yavaş ulaştığı Anadolu insanının durumunu anlattığını söyler ve bunun Batılılaşanlarla Müslümanlar olarak da ifade edilebileceğini ekler (Kahraman, 1985: 29). Bu eser, Batılı bir tür olan romanda, romanın sunduğu olanakları kullanarak “Müslüman insanı” konumlandırıp, dünyaya onun bulunduğu noktadan gösterme girişimi olması açısından bir ilktir ve bu özelliğiyle dikkat çekicidir (Kahraman, 1985: 46).

Demirciler Çarşısı Cinayeti’nin hacimli bir roman olduğuna değinen Mehmet Yaşar Bilen, eserin kimi yerlerinde fazla kaçırılmış gibi görünen detaylı anlatım, aslında giderek

yıkılmakta olan feodal düzenden başka bir dünya düzenine geçildiğini başarılı bir şekilde ortaya koyabilecekken, bu odağın kan davası meselesinin gölgesinde kaldığını belirtir (Bilen, 1986: 17). Aslında işlevsiz olduğu düşünülebilecek ayrıntılar bu romanda son derece fonksiyonel olabilecekken bu şekilde ziyan edilmiştir fakat yazar değişen düzenle ilgili çıkarımın ancak fazla dikkatli okurlar tarafından tespit edilebileceğini, bu nedenle de romancının detaylandırma alışkanlığından vazgeçmesi gerektiğine vurgu yapar (Bilen, 1986: 17).

Atilla Birkiye, şiir ve öykünün de hayata karşılık gelen taraflarının olduğunu söylerken, nesnel gerçekliği en iyi karşılayabilecek ve değişimini en iyi yansıtabilecek” (Birkiye, 1985: 15) edebî tür olarak romanı seçmiş, bu türün “yaşamın en iyi anlatımlarından biri” (Birkiye, 1985: 14) olma özelliği gösterdiğini belirtmiştir. Bu düşüncelerinden, Birkiye’nin edebî türlerde önemseydiği temel özelliğin nesnel gerçekliği ortaya koyma, hayatı karşılayabilme olduğu gözlemlenmektedir. Bu ölçüt bağlamında, Cemal Süreya’nın ve Tomris Uyar’ın günlüklerinin işlevsellik değerini tartışan yazar, üstü kapalı olarak bir yetersizliğe veya amaçsızlığa işaret etmektedir (Birkiye, 1985: 31).

Birkiye, düşünceleri doğrultusunda *Sevgili Arsız Ölüm*, *Sessiz Ev*, *Mavi Karanlık* ve *Üç Beş Kişi* romanlarını “başarılı roman” olarak tanımlamıştır. Yazar, Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* romanını da beğeniyle karşılamış, Tekin’in bu romanının nesnesinin, aslında toplumun kendisi olduğu tespitini ortaya koymuştur (Birkiye, 1985: 27). Bu eseriyle yazar, “Türk romanında alışık olmadığımız bir yaklaşım” (Birkiye, 1985: 31) sergilemiş, “nesnel gerçekliği yeniden yaratmış ve tamamlamış”tır (Birkiye, 1985: 31).

Don Kişot’u edebiyat tarihinin “en büyük parodi örneği” olarak değerlendiren Murat Belge, eserdeki iki bölüm arasında mizahtan ciddiyete doğru geçişin parodi özelliğini azalttığı görüşündedir (Belge, 1983: 178).

3.1.4.6. Dil ve Üslup

Fusun Akatlı, Nazlı Eray’ın, yazma işini sorumluluk ve çalışma gerektiren, meşakkatli bir uğraş olarak değil de bu konuda yetenek sahibi kişilerin zihinlerinden taşanları kayıt altına almaları olarak gördüğünü düşünür. Bu durumu “kolaycılık” (Akatlı, 1987: 45) olarak değerlendiren yazarın eleştirilerinden, romancının eserlerini edebîlik açısından

kuşkuyla karşıladığı anlaşılmaktadır. Romancının *Pasifik Günleri* adlı eserinde kullandığı dil ve üslup, onun yazma işine bakışını ortaya koyar nitelikte özensizdir (Akatlı, 1987: 45).

Yazarlığını genel olarak beğendiği Vüsat O. Bener'in *Buzul Çağının Virüsü* isimli eserine dair hayal kırıklıklarını ifade eden Füsun Akatlı'ya göre eserden herhangi bir şey anlamak bile oldukça güçtür. Eleştirmen, normalde okurundan özen ve dikkat isteyen nitelikli eserler kaleme alan yazarın bu defa tam olarak ne denemek istediğine anlam veremediğini söyler. Güç anlaşılır metinler ortaya koymakla güç anlaşılır olmayı bir hedef haline getirmenin farklı şeyler olduğunu anlatan eleştirmen, biçim ve içeriğin uyumsuzluğunun yarattığı sorunlardan bahsederken bahsi geçen eserin yalnızca okurun anlamlandırılması güç bir metinle mücadelesine neden olabileceğini, buradan başka bir yazınsal neticeye varılamayacağını ifade eder (Akatlı, 1987: 59). Bu bağlamda da güçlü bir öykücü olarak bilinen bir edebiyatçının belki de şanından yararlanarak böyle eserler ortaya koymaya çalışmasını ve bu durumun kimse tarafından eleştiril(e)memesini “kral çıplak” diyerek ifşa etmiş olmaktadır (Akatlı, 1987: 62).

Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev*'ini, şiir sevmeyen bir yazarın yazabileceği en iyi roman (Akatlı, 1987: 68) bununla beraber “sevgisiz ve çeşnisiz” (Akatlı, 1987: 64) bir eser olarak değerlendiren Füsun Akatlı, bu neticenin bir anlamda şiirin intikamı olduğunu düşünür (Akatlı, 1987: 68).

Füsun Akatlı, Ahmet Altan'ın ilk romanı *Dört Mevsim Sonbahar*'ı son derece sade ve akıcı bir dille kaleme aldığını söyler ve bu düzlüğün yazarı pek çok riskten koruduğunu da ekler. Ancak eserde imla konusunda pek çok hataların olduğunu da belirtir (Akatlı, 1987: 74)

Yazar, *Berci Kristin Çöp Masalları*'da kullanılan zorlama dile, manilere, türkülere ve içerikte ortaya konmaya çalışılmış sosyolojik tahlillere eserin zayıf yönleri olarak değinir. *Sevgili Arsız Ölüm*'ü “iyi”, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı “kötü” bir kitap olarak niteleyen yazar, buna rağmen Latife Tekin'in Türk edebiyatı için bir kazanım olacağı umudunu taşıdığını belirtir (Akatlı, 1987: 81).

Burhan Günel, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* romanında kullandığı dilin bozuk, ifade şeklinin çapraşık olduğunu ifade etmiştir (Günel, 1986: 56).

Vedat Günyol, Robert Anhegger’le birlikte *Seyreyle Dünyayı* adıyla yayına hazırladıkları, “Osmanlı Rum aydını” (Günyol, 1989: 109) Evangelinos Misialidis’in orijinal adı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş* isimli romanın, yer yer halk diline yaklaşacak kadar sade, yer yer klasik Türk şiirinin nadide örneklerine benzeyen ince bir üslupla işlenmiş olduğunu ifade eden Günyol, yazarı hem bakış açısı hem dile hâkimiyeti açısından “gerçek bir Osmanlıca hayranı” olarak tanımlamıştır (Günyol, 1989: 111).

Üslup meselesine de değinen Vedat Günyol, öykü ve romanlarını kendisi gibi “sapına kadar insan, insanca” olarak tanımladığı Reşat Nuri’yi ve Ahmet Rasim’i biçem açısından başarılı örnekler arasında saymıştır (Günyol, 1982: 55). O günlerde artık eski, süslü üslubun rağbet görmediğini ifade eden yazar, dönemin güncel yazarlarının sade anlatımları tercih ettiğini belirtirken, kimi eserlerde “üslûb-ı sade”, “üslûb-ı müzeyyen” ve “üslûb-ı âli” diye anılan üç farklı nitelikteki biçemin aynı eserin içinde kullanılabildiğini, kendisinin de *Ölümün Ağzı* adlı eserinde bu şekilde üç farklı üslup kullandığını iddia eden İrfan Yalçın’ın bu düşüncesini değerlendirmiştir. Ona göre eserlerde yazar tarafından yapılan ağız² taklitleri, yazara ait farklı bir biçem kategorisinde değerlendirilemez (Günyol, 1982: 56). İrfan Yalçın, bahsi geçen eserinde kimi karakterlerini inşa etmenin ötesine geçerek, âdeta onların yerine geçmiş, onları içinde hissetmiş ve yaşamıştır. Bunun en belirgin görüldüğü kısımlarda da kendi biçiminin tüm nitelikleriyle ortaya çıkmasına engel olamamıştır. Ona göre Yalçın’ın üslubunun en net şekilde duyulabildiği kısımlar yazarın karakterlerini “yüreğinde, canında” fazlasıyla hissettiği anlaşılan bu kısımlardır (Günyol, 1982: 57).

Yalçın Küçük, Kemal Tahir’in üslubunu sert bir şekilde eleştirmiştir. Yazar, romancının köylü zihniyetine sahip olduğunu, bu nedenle eserlerine ister istemez camilerde, kahvehanelerde çaylar eşliğinde yapılan köy usulü, amacı doğruyu aramaktan çok kurnazca tongaya düşürmek olan niteliksiz tartışmalarda görülen üslubun yansıdığını ifade eder (Küçük, 1985: 227). Eserdeki bu tartışmalarda karakterler uzun uzun konuşarak aslında hiçbir şey söylememekte, eserle birlikte ortaya bir toplum görüntüsünden çok münazara yoluyla yalnızca birbirini alt etmeye çalışan birtakım kişilerin sesleri çıkmaktadır (Küçük, 1985: 228).

² Yazar ağız için “şive” kelimesini kullanmıştır.

Yalçın Küçük, güncel olanı kurnazca edebiyatın hammaddesi olarak kullanmakla suçladığı Fakir Baykurt'un "kolay ve kaba" gerçekçiliğini, *Sevgili Arsız Ölüm*'de de gördüğünü ifade eder ve Latife Tekin'in romanda kullanmış olduğu argo kelimelerden veya ifade gruplarından numunelerle bu durumu örnekler (Küçük, 1986: 25).

Küçük'ün, Latife Tekin'in dilini her fırsatta eleştirdiği görülür. Ona göre Tekin, tıpkı Attila İlhan gibi Türkiye Türkçesinde aktif olarak kullanılmayan, Osmanlı Türkçesi kapsamında değerlendirilebilecek ve anlamak için lügatlere bakılması gereken kelimeleri eserlerinde kasten ve çok da malûmat sahibi olmadan kullanarak bu lisandan uzak kitlelerin dikkatini çekmiş, bu sayede çok satmayı başarmış ve edebiyatı finansal bir kaynak haline getirmiştir. Yazar "Arapça sözcükleri seviyor; çeşni olarak kullanmak istiyor. Ancak bilmiyor." (Küçük, 1986: 75) sözleriyle dilin, hem ona âşinalık duymayan bu nedenle de bu kelimelerden pek bir şey anlamayacak olan okurun dikkatini çekmek, hem de metnin derin anlam katmanlarında İslamcı çevrelerin ilgisini çekebilecek mesajlar vermek için kullanıldığını, ancak altyapı sahibi olunmadığı için bu çabaların nafile kaldığını ifade eder. Ayrıca hâlihazırda Türkçede olmayan kelimelerin tamamen uydurularak veya ihtimal, yanlış bilindiğinden dolayı hatalı kullanıldığını, bazı kelimelerden fiiller türetildiğini fakat bunların tam olarak ne manaya geldiğinin anlaşılamadığını söyler. (Küçük, 1986: 103) Yazar, âşına olunmayan kelimelerin okurun ilgisini daha fazla çektiğini, bu nedenle bu gibi eserlerin maddi olarak çok daha fazla satılacağını planlandığını, üsluptaki zorlama kaygının ekonomik bir niteliği olduğunu da vurgular. Âni üslûp değişikliklerinin ise metnin bağlamı içinde anlamsızca sırttığını, Tekin'in *Gece Dersleri* romanından bir parça ile şu şekilde örneklemiştir:

"Pek anlamını çıkaramıyorsam da güzel güzel yazarken, Latife Tekin'in birdenbire ana okuluna sıçrayarak 'ver elini çekelek, ben sana küselek, çekelek çekelek, ben de sana tepelek tepelek' demeye başlamasından ciddi ölçülerde endişeleniyorum. Latife Tekin 'küselek küselek, çekelek çekelek, tepelek tepelek' demekten ne zevk alıyor; anlayamıyorum." (Küçük, 1986: 97)

Yazara göre beyin, soyutlamak için vardır ve dil de beynin en önemli soyutlamasıdır. Bununla beraber dil, düşüncelerin fiile dönüşmüş halidir ve düşünce de beynin temel işlevidir. Dilin beyinle ilişkisinin bu denli yakın olmasından dolayı ortaya çıkacak herhangi bir eylemsizlik durumu beyni işlevsiz kılacaktır (Küçük, 1986: 8). Yalçın Küçük sanatın imgelerle, bilimin ise kavramlarla "düşünmesi" gerektiğini vurgulamıştır.

Buradan hareketle bir eleştiri tanımı ortaya koyar. Ona göre eleştiri, imgeler ve kavramlar arasında bağ kurmaktır (Küçük, 1986: 19). Dilin önemini vurgulayan yazar, Latife Tekin'in dile hâkim olmadığını, bu nedenle de mütemadiyen kusurlu cümleler kurduğunu, kullandığı ifadelerin ya bağlamdan kopuk ya da tamamen uydurulmuş, Türkçe lügatlerde karşılığı bulunamayacak kelimeler olduklarını iddia eder. Küçük'e göre bu kusurlar dili kasten deforme etme kisvesi altında saklanmaya çalışılmışsa da dikkatli bir okuma yapıldığı zaman gerçeğin anlaşılmasında imkânsızdır (Küçük, 1986: 39).

Yazarın en dikkat çekici eleştirilerinden biri Latife Tekin'in üslubu üzerinedir. Yazar, romancının *Gece Dersleri* eserindeki üslubunun *Kur'an* âyetlerine öykünür tarzda olduğunu, eserlerinden kimi kısımları alıntılarla göstermiştir. Yazara göre bu benzerlik, bu gibi bölümlerin bir kutsal kitapta bulunduğu iddia edilse sırtımayacak niteliktedir (Küçük, 1986: 77). Yazar bu durumu yine dönemin şartları karşısında Tekin'in takındığını iddia ettiği tutumla açıklamıştır. Tekin'in bu şekilde bir vâiz misyonu üstlenmiş olabileceğini veya yükselmekte olan İslâmcı anlayışa örtük bir selam verdiğini ortaya koyar. Ayrıca yazar, *Gece Dersleri* eserinde yalnızca kitabın adının ve *Kuran*'ın isimlerinin italik olarak geçtiğini, yani Tekin'in eserini ve kutsal metni aynı kategoride gördüğünü ve sunduğunu ifade ederek bu tezini kuvvetlendirmiştir (Küçük, 1986: 82). Bu noktada, bu yorumların geçtiği kitabın ismi olan *Küfür Romanları* ifadesinin kâfirliğe gönderme olduğu çıkarımı da yapılabilir.

Yalçın Küçük, Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* romanını “her açıdan Türkçenin en güzel romanları arasında” (Küçük, 1985: 27) olarak değerlendirmiş, onun bir “devrime karşı duyulan umutsuzluğun ve çaresizliğin” (Küçük, 1985: 28) romanı olduğunu eklemiştir.

Yalçın Küçük'ün eleştirdiği bir diğer isim de Nâzım Hikmet'tir. Yazar, Nâzım Hikmet'in büyük bir yaşam coşkusu ve şiirsel yetenek taşıdığını, ancak bu özelliklerinin şairin tek romanı olan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* eserine yansıyamadığını, esere büyük bir estetik değer yüklemenin de veya onu hiçbir edebî niteliği olmayan bir metin olarak değerlendirmenin doğru olmadığını belirtir (Küçük, 1985: 39-40). Yazar, romandaki anlatımı edebî açıdan nitelikli bulmakla birlikte anlatılanların muhtemelen Nâzım'ın büyük bir kısmı hapisanelerde geçen yaşam öyküsü nedeniyle “güzel” olmadığını ifade eder.

Latife Tekin'in çok da başarılı sayılamayacak eserleriyle yakın zamanlarda yayımlanan pek çok nitelikli romanın, onun kitapları kadar ses getirmediyini, bu nedenle bir çeşit edebiyat magazinciliğinden şüphelendiğini dile getiren Füsün Akatlı, yazarın *Gece Dersleri* romanını pek çok açıdan beğenmediğini dile getirmiştir (Akatlı, 1987: 84). Ona göre Latife Tekin, bu eseriyle şiir tadı yakaladığını sanmaktadır. Ayrıca kötü bir humor da buna eşlik etmektedir. Füsün Akatlı, bu eseri başından sonuna kadar “bir hezeyan taklidi” (Akatlı, 1987: 85) olarak yorumlamıştır. Yazara göre eserler patolojileri anlatabilirler ancak edebiyat patolojinin kendisi olamaz. Bu nedenle yazar *Gece Dersleri* romanını okura bir “haksızlık” (Akatlı, 1987: 87) olarak nitelemiş, Latife Tekin'i de bilhassa bu eserinden dolayı ağır bir dille eleştirmiştir.

Fethi Naci'ye göre *Sinekli Bakkal* “kötü bir Türkçe” (Naci, 1981: 99) ile yazılmıştır. Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'unda ise yazarın egoist tavrı eserde kullanılan üsluba belirgin şekilde yansımış, buna karşın yer yer eleştirmenin beğenisini kazanan ifadeler de yer verilmiştir (Naci, 1981: 105). Eleştirmen Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanının ikinci baskısında ise dikkatsizlik sebebiyle yanlış yazılmış ya da yanlış anlamda kullanılmış kelimelere dikkat çeker (Naci, 1981: 172). Ayrıca Attila İlhan'ın *Bıçağın Ucu* romanında yazarın özensiz ve yer yer yanlış kullanımlarla dolu bir Türkçe kullandığını kitaptan örnekler vererek belirtir (Naci, 1981: 246-247). Samim Kocagöz'ün *İzmir'in İçinde* romanında yazarın Türkçeyi dikkatli kullanmaya çaba sarf ettiğinin anlaşıldığını ve eserde genel itibarıyla temiz bir Türkçe gözlemlendiğini belirten eleştirmen, buna rağmen kimi yanlış kullanımlara ve zorlama bir Türkçeleştirme çabasına rastladığını da ekler (Naci, 1981: 250-251). Yazar, Kemal Tahir'in *Büyük Mal* romanında, kullandığı dile özen gösterme çabasında olduğunu kabul etse de sıkça dil yanlışları yaptığını ifade etmiş ve bunların bazılarını sayfa numaralarıyla beraber belirtmiştir (Naci, 1981: 284). Dursun Akçam'ın *Kanlıdere'nin Kurtları* romanının ise genel olarak temiz bir Türkçe ile yazılmış olmasına karşın bağlam, kişi ve kullanılan dilde uyumsuzluk olduğunu belirtmiş, köylü roman kişilerinin kullandıkları öz Türkçe kelimelerle okura ciddi bir yabancılaşma yaşattığını ifade etmiştir (Naci, 1981: 285). Eleştirmen, Yılmaz Güney'in *Boynu Bükük* romanı boyunca “boynu bükük” ifadesinin sıklıkla kullanılmasına anlam verememiş, bu durumu “yadırgatıcı” olarak tanımlamıştır (Naci, 1981: 303). Ayrıca yazarın şiirsel doğa tasvirlerinin romanda bütünlüğü bozduğunu, eserin bütününde âdeta bir yama gibi durduğunu da düşünür (Naci, 1981: 303). *Alnında Mavi Kuşlar*

romanında Aysel Özakin'in yaptığı kimi dil yanlışlarına değinen yazar buna ek olarak kimi bilgilerin de yanlış olduğunu ekler (Naci, 1981: 396). Demir Özlü de Fethi Naci'nin eleştirel yaklaşımı ile kimi sözcükleri yanlış anlamda kullanan yazarlar arasında anılır ancak *Bir Uzun Sonbahar* romanındaki dil ve üslubun eserin içeriği ile son derece uyumlu olarak “durgun, ağır, hüzne yatkın” olduğu da takdirle belirtilir (Naci, 1981: 399). Yaşar Kemal'in kullandığı dili çok beğendiğini pek çok kez dile getiren Fethi Naci, bu dilin yaşayan, gelişen, bilinçli olarak ilerleme halinde tutulan bir roman dili olduğu fikrindedir (Naci, 1986: 261). Ayrıca yazar, romanlarındaki dil ve üslubu başarılı olan yazarların genellikle daha önce şiirle meşgul olmuş ya da şiire yatkınlık duyan kişiler olduklarını düşünür (Naci, 1986: 243).

Vedat Günyol, Evangelinos Misaialidis'in *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* romanında kullanılan üslubu başarılı bulur. Romanda halk ağzına göre kullanılan deyimlerin bu biçimde payı büyüktür (Günyol, 1988: 59).

Jean Paul Sartre'ın *Bulantı* romanındaki anlatımı son derece özgün bulduğunu ifade eden Nedim Gürsel, eserin Fransız romanının önemli dönüm noktalarından biri olduğunu altını çizerek (Gürsel, 1985: 40).

Selim İleri, *Aşk-ı Memnu*'yu Türk edebiyatında ilk defa lisanın son derece iktisatlı kullanıldığı, hiçbir cümlemin boş yere kurulmadığı ve romana dair her şeyin bütünle bir ilişki içinde olduğu bir roman olarak tanımlamıştır (İleri, 1981: 74). Yazar ayrıca, Kurtuluş Savaşı romanlarında dikkat çeken “önderi takip edenlerin dili” üzerine tespitlerde bulunur. Yazar, Atatürk'ün *Nutuk*'taki net ve kararlı sesinin bu romanlarda duyulmadığını, bu eserlerde kararlılık ve bilinçlilikten ziyade, öndere duyulan güvenle savaşa girmenin ardından, iyiden iyiye pekişen yurt sevgisinin yarattığı coşkun dikkat çektiğini söylemiştir (İleri, 1982: 125).

Halide Edip'in romanlarını ise “biraz yapay, biraz bireysel girişimciliğin Amerikan tarzına gönül vermiş romanları” şeklinde tanımlayan Selim İleri, hem onun hem de Yakup Kadri'nin “abartık biçem[li]” olarak nitelediği (İleri, 1982: 48) eserlerinden genç yaşta oldukça etkilenmiş olduğunu söyler.

3.2. Öykü

3.2.1. Öykü Yazarlarına Yönelik Eleştiriler

Füsun Akatlı, Haldun Taner'in ölümü üzerine kaleme aldığı yazıda, onun hem kişiliğine hem de öykücülüğüne duyduğu hayranlığı özenli bir dille anlatmıştır. O, ironiyi ve mizahı edebî ölçütler içerisinde işlemeyi başaran, gözlem gücü kuvvetli, toplumsal ve bireyseli eserinin tabiatına uygun bir dengede kullanan, kişi, olay hatta nesneleri derinlikli tahlillerle ortaya koyan bir öykücüdür (Akatlı, 1987: 99). Yazar, öykücünün bir edebiyatçı olarak taşıdığı tüm özelliklerin “Ayışığında Çalışkur” eserinde bulunabileceğini, içerik ve teknik konusundaki dengeli titizliğin ise “Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu” öyküsünde gözlemlenebileceğini belirtir (Akatlı, 1987: 99).

Eleştirmene göre Adalet Ağaoğlu hem düşünce hem de sanat düzeyindeki doğruları bir potada eritebilmiş bir öykücüdür ve bu özelliğiyle Türk edebiyatının önemli öykücülerinden biri olarak tanımlanmalıdır (Akatlı, 1982: 20). Öykücü, öznel görüşlerini yazar kimliğinin üstüne koymamış, bir edebiyatçı olmanın sorumluluğunu her zaman öncelemiştir.

Füsun Akatlı, Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde, diğer pek çok yazara -belki biraz zorlama şekilde olduğunu da sezdirerek- atfedilen toplumcu gerçekçi niteliklerin net olarak gözlemlenebileceğini belirtir (Akatlı, 1982: 21). Eleştirmen, yazarın ikinci öykü kitabı *Sessizliğin İlk Sesi*'nin ilk bölümünde yer alan öykülerin, tıpkı ilk kitaptaki gibi, yazarın öykü türündeki yetkinliğini ortaya koyan, ironik, eleştirel, ustaca dengelenmiş edebî ve fikrî niteliğiyle, ilk öykü kitabı *Yüksek Gerilim*'de bulunan tüm öyküler arasında kategorik olarak benzerlikler olduğunu belirtir (Akatlı, 1982: 21).

Hulki Aktunç da Türk öyküsüne hâkim oluşu, onu yakinen takip edişi, türün teorik problemleriyle ilgili oluşu, biçim ve içerik dengesini sağlama çabasıyla yazarın beğeniyle izlediği öykücüler arasındadır (Akatlı, 1982: 35). Yazar, öykücünün *Gidenler Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Haziran* adlı öykü kitaplarından, özellikle Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu ve Leyla Erbil olmak üzere, Türk edebiyatındaki pek çok öykücünün izlerine rastlanabileceğini belirtmiş, bu tavrın öykü türünde özgün bir bakış açısı geliştirmek amacıyla benimsendiği fikrini düşündürür (Akatlı, 1982: 36).

Bir öykü yazarı olarak Oğuz Atay'ın belli bir edebiyatçının izinden gitmediğini belirten Füsun Akatlı, bununla beraber yazarın Çehov çizgisinde olduğu tespitini de paylaşır (Akatlı, 1982: 46). Selçuk Baran ise öykücülüğündeki kimi aksaklıklara rağmen, Türk edebiyatı için “değerli bir katkı” olarak görülmelidir (Akatlı, 1982: 64). Fakir Baykurt, eleştirmenin nezdinde durağanlıktan, taklitçilikten, şablonlardan uzak duran, şöhretinin getirdiği rahatlıkla eser vermeyen, emektar bir edebiyatçı, bir öykücüdür (Akatlı, 1982: 89). Onu, öykülerinde aslında kendi hikâyesini anlattığını söylemesine binaen, “çağcıl bir halk ozanı” olarak tanımlayan eleştirmene göre bu eylem, halk edebiyatını moderne; öykülere adapte eden, bir çeşit edebî deney olarak görülmelidir. Yazar, Fakir Baykurt'un mütevazı, dürüst, açık kişiliğinin bu deneye epeyce uygun, hattâ yardımcı nitelikte olduğunu vurgulamış, bu yöntemin işe yaraması için bir yazarın en azından kurgusal karakterlerine bu özellikleri yansıtabilecek biri olması gereğine dikkat çekmiştir (Akatlı, 1982: 92).

Füsun Akatlı, Muzaffer Buyrukçu'nun “Sait Faik-Orhan Kemal karışımı bir gözlemcilik” sahibi olduğunu belirtmiş ama yazarın insanlara yaklaşımının ne Sait Faik'inki gibi yalnızca duygu odaklı, ne Orhan Kemal'inki gibi şartlanmış bir gerçekçilik ile şekillenmiş nitelikte olduğunu düşünür (Akatlı, 1982: 106). Yazarın yaşadıklarından yola çıkarak öykülerini kaleme aldığını düşünen eleştirmen onu bu açıdan, kendi filmlerinde anlık olarak beliren Alfred Hitchcock'a benzetmiştir (Akatlı, 1982: 110).

İlk baskısı 1982 yılında yapılan *Bir Pencereden* adlı eleştiri kitabında Orhan Duru için de bir bölüm ayıran Füsun Akatlı, yazarı Türk öykücülüğünün “son yirmi yıllık parlak dönemi içerisindeki en parlak adlardan biri” (Akatlı, 1982: 122) olarak nitelemiştir.

1950 kuşağı öykücülerinin yönelimlerini tümüyle değiştirdiklerini belirten Füsun Akatlı, aralarından yalnızca Ferit Edgü'nün başladığı yolda ilerlemekte olduğunu vurgular ve 50 kuşağının bahsi geçen farklı seçimlerinden ötürü artık eskisi gibi aynı kategori içinde sayılamayacaklarını da ekler (Akatlı, 1982: 129). Ferit Edgü'nün, ilk baskısı 1978 yılında yapılan *Bir Gemide* adlı öykü kitabındaki karanlık ve bunalımlı temaların hâlâ 50 ve 60'lardaki motiflerle uyumlu olduğu fikrindedir (Akatlı, 1982: 129). Bunlarla beraber eleştirmene göre yazarın felsefî yaklaşımları son derece dengelidir, teorik bilgiyi işin içine katarak eserini didaktik bir nitelik kazandırmadan felsefeden faydalanır (Akatlı, 1982: 130).

Leyla Erbil'in ikinci öykü kitabı *Gecede*'yi "Türk öykücülüğünün başyapıtlarından biri" olarak değerlendiren Füsun Akatlı, yazarın, Türk edebiyatının en önemli isimleri arasında sayılması gerektiğinin önemle altını çizmiştir (Akatlı, 1982: 156).

Şiir Erkök, Füsun Akatlı'ya göre eserlerinde zekâsını yerli yerinde ve dozunda kullanan, "Eşek Arısı" ve "Sağanak" öyküleriyle öykü kariyerinin en üst noktasına erişmiş, Türk edebiyatı için bir kazanım olarak görülmesi gereken özgün bir yazardır (Akatlı, 1982: 166). Füzûzan'ı ise kimi kusurlarına rağmen "az rastlanır bir yeteneğin çok parlak bir yansıtıcısı" (Akatlı, 1982: 179) olarak tanımlayan eleştirmen, yazarın ilk öykü kitabı içindeki acemilik barındıran ilk birkaçı dışındaki öykülerinde edebî kalite açısından farklılık bulunmadığını belirtmiştir (Akatlı, 1982: 177)

Nedim Gürsel'in "Akarsu" öyküsüne duyduğu beğeniyi dile getirse de onu tam anlamıyla özgün bir yazar olarak görmediğini ifade eden Füsun Akatlı, isim vermese de onun net bir şekilde örnek aldığı yazarlar olduğunu ve bu etkilenişlerden bir an önce kurtulması gerektiğinin altını çizer (Akatlı, 1982: 214).

Selim İleri'nin o günkü yazarlık kariyerine baktığında öykülerini romanlarına nazaran çok daha başarılı bulduğunu ifade eden eleştirmenin, yazarın *Her Gece Bodrum* ve *Ölüm İlişkileri* romanlarını oldukça başarısız bulduğu anlaşılmaktadır. Öykücünün *Cehennem Kraliçesi* romanını bu iki eserden ayrı tutan eleştirmen, bu romandaki edebî başarının sinyallerini "Bir Denizin Eteklerinde" ve "Kapalı İktisat" başlıklı öykülerde verdiğini, bu iki metnin öyküden ziyade roman olarak tasarlanmış, daha sonra öykü olarak devam edilmiş eserler olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir (Akatlı, 1982: 227). Eleştirmen, Onat Kutlar'ın öykücülüğüne duyduğu beğeniyi ise "son dönem öykücülüğümüzün eskimeyecek ve onsuz olunmayacak adları arasında" (Akatlı, 1982: 299) sözleriyle ifade eder (Akatlı, 1982: 299). Necati Tosuner, eleştirmence Türk öykücülüğüne "görmezden gelinmeyecek saygınlıkta çabası ve katkısı" (Akatlı, 1982: 340) olan bir yazar olarak tanımlanır. Demir Özlü ise öykü unsurlarının pek çoğunu adsız, belirtisiz bırakan bir yazar olarak, okurda tahammülsüzlüklere sebep olacak dozda bir belirsizliği öykücülüğünde bir tarz, bir üslup olarak tercih etmiştir (Akatlı, 1982: 312).

Tomris Uyar'ın öykülerinde gerçeklik hissini başarılı bir şekilde verdiğini söyleyen Füsun Akatlı, yazarın bunu farklı toplumsal sınıflardan seçtiği öykü kişilerinin

hayatlarından kesitlere, tabiiikten uzaklaşmayarak yer vererek yaptığı fikrindedir (Akatlı, 1982: 346).

Vedat Günyol, aslında bir ressam olan Cihat Burak'ın öykü kitabı *Cardonlar* hakkında yaptığı kısa değerlendirmeler üzerinden, yazarın ince duyguların, gözlemlerin ve eleştirilerin sanatçısı olduğunu, bu kitapla beraber son 30 yılın öykü alanındaki en başarılı örneklerinden birini verdiğini söyler (Günyol, 1988: 175).

Vedat Günyol'a göre Sait Faik ve Orhan Kemal gibi yazarlarla beraber, hem köy hem de kent insanının Türk edebiyatına en yalın haliyle girişi, 1940'lardan sonra giderek yaygınlaşan Latin alfabesiyle eğitimin bir neticesidir. Yazar, bu dönemde Türk kültürünün yavaş yavaş bağımsızlığını kazanmaya başladığı, hem dünya ile irtibat halinde kalınmaya hem de öykünülecek bir modele ihtiyaç duymaksızın özgün bir ulusallaşma ve bağımsızlaşma sürecine girildiğini ifade eder (Günyol, 1985: 54).

Doğan Hızlan, Orhan Kemal'i Türk hikâyeciliğinde “gerçeklik anlayışının dönüm noktalarından biri, belki de ilki” olarak tanımlar ve yazarın kuvvetli gözlem gücüne öznel bir üslupla dikkat çeker (Hızlan, 1983: 56). Eleştirmen yazarın eserlerini insan tabiatının ve gerçekliğinin anlaşılabilmesi için teorik verilerden ziyade sahil bir hayat bilgisi, bir birincil kaynak olarak niteler.

Âlim Kahraman, Necip Fazıl'ın hikâyeciliğinin Türk edebiyatında belli karakteristikleri olan bir ekol olarak Ömer Seyfettin'e yakın sayılabileceği tespitinde (Kahraman, 1985: 49) bulunmakla beraber yazarın bu alanda, kendisinden önce öykü türünde eser vermiş kimseyle akrabalık kurulamayan, özgün, yeni nitelikleri olan bir niteliği olduğunu da belirtmiştir (Kahraman, 1985: 50). Onun hikâyeciliğini üç döneme ayıran eleştirmene göre 1933 yılında basılan *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil* metafizik özüyle dikkat çeker (Kahraman, 1985: 50). 1965 yılında yayımlanan *Ruh Burkuntuları*, yazarın şiirdeki gibi iddialı olmadığı hikâye alanında onun en yetkin eserlerini içermektedir (Kahraman, 1985: 50) Eleştirmen, yazarın son dönem eserlerini ise sanat kaygılarının azaldığı, didaktik metinler olarak niteler (Kahraman, 1985: 50). Yazarın tüm hikâyeleri, kendi edebî türlerinde taşıdıkları sanat değerinden ziyade, Necip Fazıl'ın şiir dünyasını daha iyi anlayabilmek için tanınması ve bilinmesi gereken metinler olmaları açısından önem taşırlar (Kahraman, 1985: 57)

Âlim Kahraman, “Çekirgeler” hikâyesini Rasim Özdenören’in kendi gelişim çizgisi içerisinde ayrı bir yere koymuştur. Bu eserle beraber yazar “yeni ve olumlu bir tipe geçiş” (Kahraman, 1985: 67) göstermiştir

Cumhuriyet sonrası Türk öykücülerini hakkında fikirlerini paylaşan Feridun Andaç, dönemin ilk öykücülerinin içinde Sadri Ertem’in, toplumcu gerçekçiliğe yönelen ilk yazar olması nedeniyle önem taşımakla birlikte edebî açıdan bir yenilik getiremediği kanısındadır (Andaç, 1989: 17). Ona göre Sabahattin Ali ise Sadri Ertem’in çizgisinde fakat çok daha nitelikli eserler vermiştir. Toplumcu gerçekçi anlayışla başarılı eserler ortaya koyan Orhan Kemal ise *Dünyada Harp Vardı* ile öykücülüğünün doruğuna ulaşmıştır (Andaç, 1989: 21). Türk öykücülüğüne “yeni bir duyuş, anlatım ve biçim olanakları” (Andaç, 1989: 18) kazandıran isim ise yazarın görüşüne göre Sait Faik olur. Eleştirmen, Halikarnas Balıkcısı’nı Türk edebiyatına deniz kültürü ve insanını getirmesi açısından önemser (Andaç, 1989: 19). Aziz Nesin ise mizah ve eleştirel yaklaşımı bir arada kullandığı öyküleriyle dikkat çekicidir (Andaç, 1989: 21). Haldun Taner, Mahmut Makal, Yaşar Kemal gibi isimler eleştirmenin bu dönem Türk öykücülüğüne dair düşüncelerinde andığı isimlerdir.

80’li yıllar, önceki karışık siyasi ve toplumsal ortamın da etkisiyle yeni romancıların ve onların farklı nitelikler taşıyan romanlarının gündeme geldiği fakat öykü türünün farklı jenerasyonlardan temsilcileriyle, yazarın deyimiyle “atağa kalktığı” (Andaç, 1989: 40) bir süreç olur. Eleştirmen, 80’li yılların Türk öykücülüğünde hem niteliğin hem de niceliğin yükselerek bu alanda toplumun her kesiminden seslerin duyulabilir hale geldiğini belirtir ve dönemin pek çok öykü yazarı hakkında görüş belirtir.

3.2.2. Öykünün Teknik Unsurlarına Dair Eleştiriler

3.2.2.1. Kurgu

Fahri Erdinç’in “Diriler Mezarlığı”, “Kokaryakıt”, “Oyun İçinde Oyun”, ve “Sabotaj” öyküleri, Mehmet Yaşar Bilen tarafından, röportaj türünden yararlanılan bu nedenle yapısal olarak klasik hikâye kategorisinde değerlendirilemeyecek, eserin kendisinin amaç olmasından çok eseri yazdıran dünya görüşünün belirginleştirilmesinin amaç edinildiği eserler olarak belirtilir (Bilen, 1986: 31).

Sinema geçmişi de olan ykc Orhan ubuku’yu keskin gözlem yeteneğine sahip, grsel öğelerden dozunda ve başarılı şekilde yararlanabilen bir yazar olarak tanımlayan Mehmet Yaşar Bilen, onun, eserlerinde, gerçeği dönüşebilir bir olgu olarak, yalnızca kişiiler üzerinden değil diyaloglarla, durumlarla işlediğini beğeniyle ifade eder (Bilen, 1986: 18-21).

Sinemanın yazarın edeb anlayışına etkisi konusunda ise ‘‘Oyun Başladı’’ adlı öyküyü örnek verir. Bu esere film kesitlerine benzer parçalar eklemiş olan öykücü, eleştirmene göre bu konuda başarılıdır.

Füsun Akatlı’nın, Bilge Karasu’nun *Kısmet Bfesi* eseri hakkında yaptığı incelemelere de değinmek yerinde olacaktır. Bu eser, her ne kadar bir roman değil öykü kitabı olsa da içindeki her metin deneysel girişimlerle oluşturulmuştur. Füsun Akatlı, bu kitaptaki metinleri ‘‘bir arayışın rnleri’’ (Akatlı, 1987: 117) şeklinde nitelendirmiş ancak okurun aktif rol oynadığı bir okumayla kendini var edebileceğini söylediği bu deneysel girişimlerin her birinden çıkan neticenin yine metinlerin kendileri olduğu fikrine varmıştır (Akatlı, 1987: 119). Anlaşılan o ki eleştirmen, yazarın bu eserinde yer alan öyküleri, varlıklarında, kendileri olmaktan başka bir nedensellik taşımayan metinler olarak değerlendirmektedir.

Füsun Akatlı, Tomris Uyar’ın *Yaza Yolculuk* eserini okumasıyla beraber ykcnn eserleri arasında bir bütünlük olduğunu anladığını, bağlantıların kimi zaman açıkça kimi zamansa sezgisel olarak fark edilebileceğini söylemiş, bahsettiği somut iplarına tek tek değinmemiştir (Akatlı, 1987: 122). Ona göre bu nitelikte bir eserin kaleme alınmış olması Türk edebiyatının dünya edebiyatlarından hiç de geri kalmadığına net bir göstergedir (Akatlı, 1987: 126).

Füsun Akatlı Pınar Kr’n ‘‘Kısa Yol Yolcusu’’ adlı öyküsünden iyi bir Metin Erksan filmi çıkabileceğini söylerken (Akatlı, 1987: 139), eserin sinematografik uygunluğuna dikkat çekmek ister gibidir. ‘‘Leyla İçin şiir’’i ise geri dönüşlerin bir teknik ve duyarlılık şekli olarak kullanıldığı bir öykü olarak tanımlamıştır. ‘‘Bitmiş Zamana Dair’’ öyküsünün ise ykcnn en nitelikli ürünlerinden biri olmadığını, kararında gözlemler içeren nostaljik bir eser olarak yorumlar (Akatlı, 1987: 140).

Klasik tahkiye kullanan, dolayısıyla öykü türü için bir yenilik ortaya koymayan Pınar Kr’n ykclğ için ‘‘romancılığından birkaç kat iyi’’ diye bahseden Füsun Akatlı,

yazarın ilk öykü kitabı *Bir Deli Ağaç*'taki öykülerden övgüyle söz eder. Yazarın ikinci eseri *Akışı Olmayan Sular*'ın bu kitaptan ileri seviyede olmamasının onun bir öykücü olarak yeterliliğini ortaya koyduğu düşüncesindedir (Akatlı, 1987: 137). Eleştirmen, *Bir Deli Ağaç*'ta yer alan “Yaz Gecelerinde Keman”ı, müzikle ilişkilendirilebilecek bir öykü, “Herkes Bana Düşman”ı diğerlerinin yanında sönük kalmış, monolog temelli cılız bir öykü, “Taksim-Maçka”yı neredeyse bütün öykücülerin ortaya koydukları “insan yüzlerine öyküler yakıştırma” oyunu olarak değerlendirmiştir (Akatlı, 1987: 135).

Gecenin Öteki Yüzü'nde yer alan “Kanı Unutma” adlı öyküyü yazar, kendi ölçütlerine göre “neredeyse kusursuz” (Akatlı, 1987: 127) şeklinde tanımlar. “Çocuk” ve “Gecenin Öteki Yüzü” öyküleri yazarın değerlendirmesine göre çok güzel, “Sokaklarından Gemilerin Geçtiği Bir Kent” ise ortalamanın üzerinde öykülerdir.

Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* adlı öykü kitabının en belirgin özelliği Füsun Akatlı'nın yorumuna göre mozaikli yapısıdır. Öyküler kendi içlerindeki mozaik parçaları ile kendi içlerinde anlamlı bir görüntüye sahipken, içerdikleri her yapıtaş eserin genel görüntüsünü de anlamlı kılmaktadır (Akatlı, 1982: 261). Yazar, kitabın bu niteliği öykücünün diğer eserlerinden daha belirgin olarak taşıdığı düşüncesindedir.

Vedat Günyol, 1980 yılının dikkate değer öykü kitabı olarak Tomris Uyar'ın *Yürekte Bu Kağı* ve Nazlı Eray'ın *Geceyi Tanıdım* kitaplarına dikkat çekmektedir (Günyol, 1982: 34) ancak bu kitapların ilk baskı yılının 1979 olduğunu hatırlatmakta fayda görüyoruz.

Mehmet Yaşar Bilen, Ali İhsan Mıhçı'nın *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* adlı eserinde bilinçli bir teknik deformasyona başvurduğunu belirtir. Yazar, kişiler arasında geçen olayların geçtiği düzlemi silik bırakarak zaman düzlemini genişletmiş, böylece bilinç dışını yansıtmak için alan açılmış, aralardaki geçişlerde olayların nereye bağlanacağı net bir şekilde anlaşılabilmiştir. Mehmet Yaşar Bilen, yazarın bilinç dışını öne çıkaran bu tutumunun, yalnızca bu açıdan düşünüldüğünde, Türk öyküsü için bir yenilik sayılamayacağını belirtmekle beraber onun halk edebiyatı geleneğini dönüştürüp yeni bir çağdaş üretme fikriyle beraber değerlendirildiğinde, dikkate değer bir öykücünün söz konusu olduğunun anlaşıldığını ifade eder (Bilen, 1986: 46).

Ali İhsan Mıhçı'nın *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* adlı öykü kitabının ikinci bölümü olan “Alilerden Öyküler”de yazar olayların ilk bölümden daha belirgindir (Bilen,

1986: 43). Kurgu gücünü kişilerden alır ve hem kişilerin yaşamı hem de toplumsal ve kültürel paradokslar onların ilişkileri sayesinde ortaya konmuş olur (Bilen, 1986: 43).

Âlim Kahraman'a göre İsmail Kılıçoğlu'nun öykülerinin hacimli olması onlara teknik açıdan zarar vermemiş, kurgu boşlukları ya da kopukluklar görülmesine neden olmamıştır (Kahraman, 1985: 70).

Yazar, Necip Fazıl'ın hikâyelerinin biçim ve içerik dengesinin ise yeteri kadar iyi kurulamadığını düşünür. Eleştirmen bu durumu, yazarın kimi öykülerinden pasajlar alıntılanarak örnelemiş, aslında metinde yeri olmaması gereken, lüzumsuz verilere dikkat çekmiştir. Ayrıca yazar, metnin boş bıraktığı, okurun muhayyilesine teslim edilmesi gereken kısımları bir denetleme refleksiyle işgal etmiş, metni okur için boğucu kılmıştır. Bunlar eleştirmen tarafından, yazarın, âdeta olayların özeti şeklinde iletildiği hikâyeyi, belli bir düşünsel sonuca varmak için kullandığı yollar olarak değerlendirilir (Kahraman, 1985: 52).

Ferit Edgü'nün *Çılgılık* adlı kitabındaki öyküler, okurun metinden hareketle öykü dünyasına dair kesin yargılarda bulunmasına engel olacak şekilde kurgulanmış, kimi unsurlar tamamlanmamış okurun zihnindeki pek çok ihtimale açık kapı bırakacak nitelikte ortaya konmuştur (Oktay, 1983: 86). Ahmet Oktay bu durumu “okuruyla tamamlanacak metinler” şeklinde ifade eder.

Feridun Andaç Yaşar Kemal'in öykülerindeki en önemli unsurun olay olduğunu, kronolojinin ve neden-sonuç ilişkisinin sağlam kurulduğunu belirtir; bu niteliklerin bulunduğu öykülerde bütünlük sağlanabildiğini düşünür (Andaç, 1989: 107). Ancak eleştirmen, yazarın tüm öykülerinde bu bütünlüğün olmadığını da ekler.

3.2.2.2. Zaman ve Mekân

Füsun Akatlı'ya göre Adalet Ağaoğlu'nun “Sen de Sor” adlı öyküsündeki zaman ve mekân sezdirilmiş, bu yolla eserin hangi döneme ve uzama işaret ettiği anlaşılır kılınmıştır (Akatlı, 1982: 19). Ayrıca eleştirmen bu eserin, kısıtlamaların ve bıkkınların yaşandığı her döneme ve ortama dikkatleri çekebilecek, genel geçer nitelikte kurgulandığını takdirle ifade eder (Akatlı, 1982: 19). Öykücünün ikinci öykü kitabı *Sessizliğin İlk Sesi* kitabının ilk bölümünde yer alan ve Füsun Akatlı'nın kategorik olarak yazarın ilk öykü kitabıyla bir arada andığı öyküler içerisinde “Sen Ey Kutsal Işık” adlı

öyküdeki zaman kaymaları, eleştirmene göre yapısal bir hata değil, yazarın bile isteye ayarladığı, ancak hedeflediği özgün etkiyi yaratamamıştır ve yadırgatıcı niteliktedir (Akatlı, 1982: 23).

Muzaffer Buyrukçu'nun öykülerindeki ortamların yazarın gerçek hayatından mekânlardan, kişilerin çoğunlukla yazarın içinden çıktığı çevrelerden yola çıkılarak oluşturulduğunu belirtmiş, bu durumun kurgudaki gerçeklik hissini arttırdığını vurgulamıştır (Akatlı, 1982).

Ali İhsan Mıhçı'nın *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* adlı öykü kitabının ikinci bölümü “Alilerden Öyküler”de özellikle mekân çok kesin sınırlarla belirtilmemiş, bilinçli olarak muğlak bırakılmış gibidir (Bilen, 1986: 43). Zaman daha boyutlu, coğrafya ise daha silik özelliklerde çizilmiştir (Bilen, 1986: 43).

3.2.2.3. Konu/İçerik

Füruzan'ın öykülerinde çokça işlenen çocuk temasının, onun *Gecenin Öteki Yüzü* adlı eserindeki “Çocuk” öyküsünde de kullanıldığı görülmektedir. Onun eserlerinde çocukların sıklıkla acılı, ezilmiş, annelerinin de keza benzer bir hayatın ardından kabuk bağlamış kadınlar olarak çizildiğini belirten Füsun Akatlı, bu durumun bu öykü için de geçerli olduğunu ifade eder (Akatlı, 1987: 130). Füsun Akatlı, Pınar Kür'ün “Bir Ayrılık Şarkısı” adlı öyküsünü çok derin olmamakla beraber psikolojik tahlillerin öne çıktığı bir öykü olarak tanımlar (Akatlı, 1987: 135).

Oğuz Atay, Füsun Akatlı'ya göre, eleştirmen tarafından “psikolojik öykü” olarak tanımlanan öykülerinde hep tutunamayanları, onların yabancılaşmasını, toplumla yaşadıkları çatışmaları, uyumsuzlukları anlatarak bir çeşit toplum eleştirisi getirmiş, bunu sıra dışı bir yaklaşımla yapmıştır (Akatlı, 1982: 45). Yazar, öykücünün eserlerinde kullandığı abartı öğelerinin onu gerçeklikten uzaklaştırmaktan ziyade eleştirel düzlemde daha belirgin hale getirdiği fikrindedir (Akatlı, 1982: 47).

Füsun Akatlı, köy edebiyatı ve kent edebiyatı şeklinde iki farklı kategoriden söz edilmesini doğru bulmaz. Yazarın, edebiyat eserlerinde işlenen içeriklerin edebî açıdan değerlendirilmesi gerektiğini düşündüğü, edebiyat incelemelerinin birer sosyoloji ya da antropoloji tahlili haline getirilmemesinden yana olduğunu hissettirdiği söylenebilir (Akatlı, 1982: 90).

Orhan Duru'nun üçüncü öykü kitabı *Ağır İşçiler*'in ilk iki öykü kitabından içerik açısından farklılaştığını belirten Füsun Akatlı'ya göre bu eser diğerlerine göre daha toplumsal-siyasî mesajlar barındırmakta, yer yer toplum eleştirisi noktasına varan söylemler içermektedir (Akatlı, 1982: 122).

Füsun Akatlı, Nazlı Eray'ın öykülerini şehirli ya da kasabalı, sıradan kadınların hayatını konu alan, düş ve gerçek karışımı, suniliği dikkat çekici boyuttaki kurmaca metinler olarak değerlendirirken bunların çoğunlukla benzer temaları işleyip edebî nitelik açısından farklı seviyelerde bulunduklarını da ekler (Akatlı, 1982: 139). Yazarı, öyküyü öne çıkararak metnin mesajını, fikrî yapısını silikleştirmesi nedeniyle eleştiren yazara göre bahsi geçen metinler işlevsiz detaylar barındıran, toplumsal olanla bireysel ve manevî olanın dengesinin kurulamadığı birer çağrışım ve izlenim öyküsüdür (Akatlı, 1982: 140). Bu eserleri “eğlenceli” ve “zor” (Akatlı, 1982: 142) olarak tanımlayan yazar, Nazlı Eray'ın kendini yinelememesi durumunda Türk öykücülüğü için bir kazanım olabileceğini de ekler.

Kadınlar Kitabı adlı öykü kitabının müstehcen bulunması nedeniyle kendisine açılan dava için savunmasını kaleme alan Nedim Gürsel, edebiyatın, mahiyeti açısından, müstehcenlik gibi bir niteliğinin olamayacağını belirtir. Sanat eserinde cinselliğin, insan bedeninin ve çıplaklığın, insana dair her unsur gibi estetik ve uyum kaideleri dâhilinde yer alabileceğini savunan yazar, bahsi geçen eserinde okurun içgüdülerini istismar etmek gibi pornografik bir amaç şöyle dursun, bilakis insanın tabii hikâyesini anlattığını, hatta bu hikâyede de iki insan arasında yaşanabilecek en doğal etkileşimleri ortaya koyduğunu belirterek kendini savunur (Gürsel, 1987: 101). Yazar ayrıca bu eserle, gerçekten müstehcen içerik pazarlayan yayınlar gibi herhangi bir ticari kazanç sağlamayı amaçlamadığını da eklemiş ve yaklaşımının sanat odaklı olduğuna dikkat çekmiştir (Gürsel, 1987: 102).

Nedim Gürsel, *Kadınlar Kitabı*'nı klasik Türk edebiyatında örnekleri olan zenannâme ve şehrengiz üslubunda kaleme aldığını belirtmiş, bunun bir biçem olarak ilk olmadığının altını çizmiştir (Gürsel, 1987: 102). Kitabının yanlış yorumlandığını düşünen yazarın, bu değerlendirmeleri esefle karşıladığı anlaşılmaktadır. Atilla Özkırımlı da müstehcenlik konusundaki tespitlerini aktarırken, Osmanlı kültüründe hedef okur kitlesinin erkekler olduğu, alenî pornografik metinlerin kaleme alındığını, bunların halkın eline geçmeden

müstensihler yoluyla saraya ve saray çevrelerine ulaştırıldığını ve bir suç niteliği taşımadığını ifade etmiş, ahlakî bağlamda zaman içinde gelişen, satır aralarında riyakârlığına işaret ettiği hissettirilen, tutumlara dikkat çekmiştir (Özkırmılı, 1987: 119).

Atilla Özkırmılı da edebiyatta cinsellik teminin insana dair en tabii olgulardan biri olarak işlenmesinden yanadır. Bununla birlikte bu konuyu suistimal eden, onun ilgi çekici tarafını kullanarak okurun duyularını istismar eden, sapkınlığa varan anlatımlarla dikkat çekme çabasında olan metinler, bu tabii olgunun konuşulmasını, bir mesele olarak ele alınmasını zorlaştıran etmenlerdir (Özkırmılı, 1983: 190).

Türk edebiyatında hikâye denilince her zaman Ömer Seyfettin ve Sait Faik isimlerinin öne çıkarıldığını söyleyen İsmail Kılıoğlu, Ömer Seyfettin’in öykülerinin, bilinçli olarak duyarlılığın mübalağalı ifadesiyle oluşturulduğu ve mitleştirilmeye çalışılmış yapay bir ırkçılık üzerine kurulduğu fikrindedir (Kılıoğlu, 1988: 41). Yazara göre Sait Faik öyküleri ise “hazcılığa dayandırılmış bir kendiliğinden oluşan insanseverlik” (Kılıoğlu, 1988: 42) barındırır. Tanpınar’ın hikâyeciliğini iddiasız bulan yazar, onun bu alandaki eserlerinin “iç derinliğini bir türlü yerli yerine oturtamamış, buna rağmen bir huzur bütünlüğü görüntüsünde iç çatışmalarını yaşamaktan korkan bir bulanık insanı anlatan” hikâyeler olduklarını belirtir (Kılıoğlu, 1988: 42).

Eleştirmenin Türk hikâyeciliğinin sağlam bir temele oturtulması için önerisi, Müslüman insan modelinin esas alınması, Müslüman insanın yaşam ve ölüm olgularına yaklaşımının, dünya ve ahiret inancının detayıyla kavranmasıdır (Kılıoğlu, 1988: 42). İsmail Kılıoğlu’na göre hikâyeciler, İslamî bakış açısı ile zorlama, özenti, suni değil, tabii gerçekliklerini özümseyip eserlerine yansıtabilirlerse evrensel olma yönünde adım atmış olurlar (Kılıoğlu, 1988: 45). Bu bağlamda Sait Faik ve öykücü kimliğiyle Necip Fazıl karşılaştırması yapan yazar, ölüm olgusunun bu iki yazarın hayata karşı tavırlarında ve öykücülüklerinde yarattığı etkinin farkına değinir. Sait Faik ölüm karşısında tedirginlik hissetmiş ve “Lüzumsuz Adam”ı kaleme almışken, aynı olgu Necip Fazıl’da Allah’ın huzurunda olduğunu idrak etmeye, bu yolla hayata tutunmaya kapı açmıştır (Kılıoğlu, 1988: 57). Yazara göre Necip Fazıl’ı sosyal gerçekçilerden ayıran, varlığını aklın değil sezgilerin hissedebileceği bir büyük gücün farkındalığıdır.

Mehmet Yaşar Bilen, Fahri Erdinç’i, “Allah Yapısı” öyküsünde reel akışı gerçeküstü unsurlarla bir anda kestiği böylece eserin özünden uzaklaşıp soyut bir bağlama geçildiği

için eleştirir (Bilen, 1986: 27). Yazarın “Felek Yâr Olmadı” ve “Yeşil Banknot” adlı öyküleri eleştirmene göre özel bağlamlar üzerinden genel görüntüye ayna tutar. Ancak diğerine göre “Yeşil Banknot” biyografik unsurların daha ustaca ve gerçekçi kullanıldığı bir eserdir. “Kırmızı Ampul” ve “Fes” adlı öykülerde yazar toplumsal meseleleri ortaya koyabilmek için insan davranışlarını işlemiş, kişilerini cemiyete uyum sorunu yaşayan, çelişkili bireyler olarak çizmiştir (Bilen, 1986: 28). Yazarın “On Kâğıt”, “Rüşvet”, “İstida”, “İftira” ve “Hamurkâr Süleyman” adlı öyküleri de toplumsal sorunları çok çeşitli konular çerçevesinde ve bilinçli bir gerçeklik algısıyla ustaca işlenen öyküler olarak değerlendirilmiştir (Bilen, 1986: 28).

Mustafa Kutlu’nun ilk hikâyelerinde gerçekçi ve Sait Faik’i anımsatan insancıl bir yaklaşımın dikkat çektiğini ifade eden Âlim Kahraman, yazarın *Ortadaki Adam*’da kötü eylemlerini İslam’ın arkasına sığınarak açıklamaya, kendilerini suçsuz göstermeye çalışan, riyakâr insanlara dikkat çektiğini belirtir (Kahraman, 1985: 73). *Gönül İşi* artık sisteme teslim olan Anadolu insanını, *Yokuşa Akan Sular* ise modernitenin getirdiği problemler ve Türk insanının yaşadığı yabancılaşmayı işler (Kahraman, 1985: 74). Bu bağlamda eleştirmene göre yazarın eserlerin kapitalist bir sistem portresine dikkat çekmesi onun en önemli niteliklerinden biridir (Kahraman, 1985: 74). Âlim Kahraman, hikâyelerinde modern insanı anlatan Durali Yılmaz’dan, eserleriyle topluma şuur kazandırmak Yaşar Kaplan’dan beğeniyle bahseder (Kahraman, 1985: 76). Âlim Kahraman’a göre Sezai Karakoç’un Diriliş düşüncesi hikâyelerinin özünde de görülebilir.

Rasim Özdenören’in ilk hikâye kitabı *Hastalar ve Işıklar* Âlim Kahraman’a göre onun daha sonra ortaya koyacağı hikâyeciliğin tüm özelliklerinin sinyallerini veren bir tohum gibidir (Kahraman, 1983: 65). Eserlerde ortada olan birey hem kendi köksüzlük ve yalnızlık durumlarını hem de genel olarak insanın, toplumun sorunlarını yansıtmaktadır (Kahraman, 1985: 65). Yazarın yanlış olanı belirtmesi, çağdaş insana bir öneri, bir uyarı niteliğinde düşünülebilir. Çünkü insanın düzelmeyi arzu etmesi için önce bir şeylerin düzgün gitmediğinin idrakine varması gerekir. Bu idrake yazarın eserlerinde yansıttığına göre mevcut düzende varılabilmiş değildir (Kahraman, 1985: 68). *Çarpılmışlar* eserinde yazar, yanlış sürüklenmiş insanların hikâyelerini anlatır ve onların kurtuluşa uzak durumlarını ortaya koyar (Kahraman, 1985: 67).

Orhan Çubukçu'nun gerçeklikle ilişkisini yazarın biyografisiyle bağdaştıran Mehmet Yaşar Bilen, onun pek çok ortama girmiş, pek çok işte çalışmış, yaşamın gerçek yüzünü görmüş bir insan olduğunu vurgular ve bu durumun öykülerinde kendini hissettirdiğini söyler (Bilen, 1986: 23).

Fahri Erdinç'in diğer türlerden yararlanmadığı “Resmigeçit”, “Devrek No: 1”, “Kan Damlaları Pıhtılaşmıştı” gibi öyküleri Mehmet Yaşar Bilen'e göre çağdaş Türk öykücülüğünün başarılı ve orijinal örnekleridir (Bilen, 1986: 31). Yazar, ekonomik ve toplumsal meseleleri ise “yalın bir gerçeklikle” işlemiştir (Bilen, 1986: 32).

3.2.2.4. Kişiler

Ferit Edgü'nün “Borges ile Düşte” öyküsü hakkında tespitlerini aktaran Âlim Kahraman, metinde geçen bir diyalogdaki somut hatadan bahseder. Yazar olan öykü kişisi, romancı Borges ile konuşmalarında “Allah” ve “aşk” sözcüklerinin Arap alfabesindeki elif harfiyle başladığını söylemiştir. Âlim Kahraman, “aşk” sözcüğünün elifle değil ayn harfiyle başladığını tespit etmiş ve yazmış olduğunu fakat yazı henüz basım aşamasındayken bu konunun başka bir dergide farklı bir eleştirmene ait bir yazıda da dile getirildiğini fark ettiğini anlatır. Ferit Edgü bu eleştiriye karşı “aşk” kelimesinin ayn harfiyle başladığını bildiğini, bahsi geçen öykünün kurgusal düzleminde yer alan karakteri bu yanlış yapacak şekilde kurguladığını cevabını verince Âlim Kahraman, bu durumda öyküdeki teknik bir hataya işaret eder. Eleştirmen, bu maddî hatanın, öykü kişisine kastî olarak yaptırıldığının metinden çıkarılamayacağını, durum böyleyse bunun yine bir sorun fakat farklı nitelikte bir teknik sorun olduğunu sezdirir (Kahraman, 1989: 103).

Mehmet Yaşar Bilen, Fahri Erdinç'in öykü kişilerini inşa ederken yapmış olması muhtemel gözlemleri, kendisinin de o yöreden olmasıyla, bir anlamda yazarın hayat hikâyesiyle bağdaştırmıştır. Bunlar kimi yerlerde tipik özellikler gösterebilir de yazara göre hiçbirisi birer tip ya da karakter değildir (Bilen, 1986: 43) Bu kişilerin başlarından geçenlerin kalıplaşmış taşra ya da köy anlatılarındaki şematik bakış açısından sunulmaması eleştirmene göre yazarın bir diğer başarısıdır (Bilen, 1986: 42).

Pınar Kür'ün ikinci öykü kitabı *Akışlı Olmayan Sular*'dan beğeniyle bahseden Füsun Akatlı, kitaptaki öykülerin biri hariç tamamının anlatıcılarının erkek olmasının dikkat

çekici olduğuna vurgu yapar (Akatlı, 1987: 137). Bunun özellikle “Biraz Daha Ölmek” öyküsünde olmak üzere “kadın kişilere daha uzak açılı bir bakışın vurgulanması” (Akatlı, 1987: 137) amacıyla yapılmış olduğu fikrindedir.

Fusun Akatlı, Adalet Ağaoğlu’nun *Yüksek Gerilim* adlı öykü kitabında kişilerin, gösterme tekniği kullanılarak oluşturulan mekânlara yerleştirilerek inşa edildiğini, bir anlamda kişilerin de olaylarla birlikte “görüntülendiğini” ifade eder. Yazara göre bu kitaptaki kişilerin karakter özellikleri bir olumlu-olumsuz ayrımı ile değil, olayların akışı içinde, anlatım biçimi yoluyla, başarıyla ortaya konmuştur (Akatlı, 1982: 18). Yazar, “Adi Suçlu” adlı öyküsünü ise, başkışı ile onun tam zıttı bir karakterin hayatlarının kesişmesiyle ortaya çıkan zıtlık üzerine kurmuş, eserin merkezine kişilerinin niteliklerini almıştır (Akatlı, 1982: 18). Eleştirmenin, *Yüksek Gerilim*’de yer alan öyküler arasında fazla başarılı bulmadığı anlaşılan “Özgürlükçü” adlı eserdeki öykü kişisini “özgürlüğüne âşık, toplumunu açmış (!) bir tip” olarak tanımlayarak ironik bir şekilde eleştirdiği görülür (Akatlı, 1982: 19). Yazar, aynı kitapta bulunan “Bileyici” öyküsünde, durumların ve cansız varlıkların insanlar gibi kişileştirildikleri, kişiliklerin toplumla düştükleri zıtlıkların belirginleştirildiği tespiti paylaşır (Akatlı, 1982: 20).

Selçuk Baran’ın ikinci öykü kitabı *Anaların Hakkı* üzerine yaptığı değerlendirmelerde Fusun Akatlı, eseri oluşturan öykülerdeki öykü kişilerinin “bütünlüklü” ve “canlı kişiler” (Akatlı, 1982: 62) olarak çizildiklerini beğeniyle ifade ederken, bu duruma kitapla aynı ismi taşıyan “Anaların Hakkı” öyküsündeki üç öğrenci gencin ilişkilerini örnek verir. Yazar, bu örnek üzerinden hem öykü türünün yazarlar için ne kadar geniş ifade olanakları sunduğunu belirtir hem de Selçuk Baran’ın öykü kişileri arasında kurduğu sağlam ilişki yapısını takdir eder (Akatlı, 1982: 63). Buna karşın öykülerin tamamında kişilerin inşasında ve ilişkilerinde yakalanan başarının söz konusu olmadığına da işaret eder. Eleştirmene göre Selçuk Baran, bir öykü dünyasından ziyade, kişileri için uygun yaşam alanları oluşturmuştur ve bu durum bir öykü okurunu memnun etmeye yetmez (Akatlı, 1982: 62).

Öykü kişilerini Türk olmayan bireyler olarak çizen Demir Özlü’ye bu konuda gelen “ulusal olmama” eleştirileri hakkında değerlendirmelerde bulunan Fusun Akatlı, bu konuda yazarı “affettiğini” (Akatlı, 1982: 312) söyler. Eleştirmenin “affetmek” sözcüğünü kullanması, her ne kadar “dünya herkesindir” diyerek bunu doğal karşıladığını

ifade etmiş olsa da aslında bu durumu affı gerektiren bir kabahat olarak algıladığını düşündürmektedir.

Âlim Kahraman, “olaysız öyküler” olarak değerlendirdiği Fuat Altınsoy hikâyelerindeki kişilerin ait oldukları eserlerle bütünleşemediğini, bunun da detaylara gerektiğinden daha az yer verilmesinden kaynaklandığını belirtir (Kahraman, 1985: 77).

Âlim Kahraman’a göre Necip Fazıl’ın hikâyelerinde “ben”, her zaman görünür şekilde olmasa ya da birinci tekil şahıs şeklinde ortaya konmamışsa da kendini en çok hissettiren olgu olmuştur (Kahraman, 1985: 62). Hikâyelerdeki diğer unsurlar âdeta olmaları gerektiği için orada gibidirler. Kişileri ve mekânı birlikte değerlendiren eleştirmen, bu durumu, yazarın öne çıkarmak ve görünür kılınmak istediği “ben”in ve fikrî mesajın çevresine bu unsurları karıştırıp, tür bunu gerektirdiği için bir dekor oluşturmasıyla açıklamıştır (Kahraman, 1985: 63).

Âlim Kahraman, Necip Fazıl öykülerinin “ben” hikâyeleri ve –yazarın daha çok son dönemlerinde yazılmış olan hikâyelerinden oluşan- sosyal konulu hikâyeler şeklinde kategorize edilebileceği düşüncesindedir. Yazarın ikinci kategorideki eserlerindeki kişiler sıklıkla tipler şeklinde çizilmiş, bunlar genellikle belli değerleri, özellikleri sembolize eden, çok boyutlu olmayan yapılara sahiptirler (Kahraman, 1985: 64).

Memduh Şevket Esendal, köy insanını da kent insanını da derinlemesine tanıyan bir öykücü olmasının katkısıyla, öykü kişilerini mükemmel tipler oluşturmadan, yermeden yüceltmeden çizebilmiş, sıradan insanı ortaya koymayı başarmıştır (Naci, 1986: 98). Fethi Naci, yazarın özellikle bu niteliği ile Türk öykücülüğünün ondan öğrenebileceği çok şey olduğu fikrindedir.

Doğan Hızlan, genel olarak Selim İleri’nin eserlerindeki kişilerini gerçekçi bulduğunu, onların burjuva kesiminin sağlıksız ilişkilerini yansıttığı belirtir (Hızlan, 1983: 271). “Oda Musikisi” öyküsünün yazarın öykücülük hayatı içinde bir başyapıt olduğunu düşünen Doğan Hızlan, bu öykü ile yazarın dünya algısına da giriş yapılabileceğini söylemiştir (Hızlan, 1983: 272).

3.2.2.5. Dil ve Anlatım

Tomris Uyar’ın *Yaza Yolculuk* eseri hakkında değerlendirmelerde bulunan Füsun Akatlı, kitaptaki öykülerin hiç zorlanmadan ortaya konmuşçasına rahat ve akıcı bir dille kaleme

alındığı ancak bu görüntünün altında emek gerektiren ince bir işçiliğin yattığını dile getirir; ortaya çıkan ürünün sehlümümteni olma özelliğine vurgu yapar (Akatlı, 1987: 122). Pınar Kür'ün ise öykülerindeki dilini, sıra dışı olma çabasıyla çıkmaza düşmediği için başarılı bulduğunu ekler (Akatlı, 1987: 135).

Füsun Akatlı, Füzûzan'ın *Gecenin Öteki Yüzü* adlı kitabında kullandığı dilin son derece itinalı olduğunu ama neticenin öyle görünmediğini, ortaya okumanın ve anlamının zor olduğu bir metin çıktığını şaşkınlıkla gözlemlediğini söyler. Eleştirmenin çözemediği, yazarın diğer kitaplarında ve özellikle bu kitabında kullandığı dilin, eserlerini edebî açıdan etkileyici olmaktan alıkoyamamış olmasıdır (Akatlı, 1987: 130).

Füsun Akatlı'ya göre Adalet Ağaoğlu, romanlarında olduğu gibi öykülerinde de her türlü coşkunu, tedirgin edici unsurları, gerginliği, detayları, mantığının ince süzgecinden geçirerek işlemiştir (Akatlı, 1982: 17). Eleştirmenin bu durumu, yazarın roman ve öykülerini “aynı kalemle” (Akatlı, 1982: 18) yazmak olarak değerlendirmesi, bahsi geçen niteliklerin yazarın üslubuna yansıdığını, ayrıca bu üslubun yazarın roman ve öykülerinde epey benzerlik gösterdiğine işaret etmektedir.

Füsun Akatlı, ironinin Adalet Ağaoğlu'nun tüm yazılarında büyük yeri olduğuna vurgu yapar ve “bir gözlem öyküsü” olarak tanımladığı “Yol” adlı eserinde de amaç edinilmemiş, doğaçlama kullanılan ironi ögesinden bahseder. Eleştirmen, bu öyküdeki anlatımın, eserin bir oyun yazarı elinden çıktığını ele veren, tahkiye unsurunu ikinci plana atan bir tavırda olduğunun da altını çizer (Akatlı, 1982: 19). Aynı kitaptaki “Gün Üç Dakika” da eleştirmen tarafından “ironinin iyice buruklaştığı ve çözüldüğü” (Akatlı, 1982: 20) bir öykü olarak tanımlanır. Yine aynı kitapta yer alan “Sen de Sor” öyküsü, yazarın eserde edebî değer açısından en çok takdir ettiği “Duvar Öyküsü” ile beraber anılacak kadar başarılıdır ve sade üslubuyla “dolambaçsız, yalın” sözleriyle tanımlanmıştır (Akatlı, 1982: 19). “Yasemin İşçileri” öyküsünde kullanılan dile çocuksuluk katma çabası ise başarılı olamamış, yazara göre eserin tamamı için bir kayıp olarak sayılabilecek dikkat çekici bir yapaylığa neden olmuştur (Akatlı, 1982: 19).

Oğuz Atay'ın tek öykü kitabı olan *Korkuyu Beklerken*'de çok farklı ya da sıra dışı anlatımlara başvurmadiğini belirten Füsun Akatlı, bu durumun bir monotonluğa da yol açmadığı görüşündedir (Akatlı, 1982: 46).

Fakir Baykurt'un öykülerini değerlendiren Füsün Akatlı, yazarın romanlarındaki içerikle uyumlu, temiz ve akıcı dil ve üslup özellikleriyle öykülerinde de karşılaştığını vurgular (Akatlı, 1982: 93). Orhan Duru'nun ilk öykü kitabı *Bırakılmış Biri* ile ikinci öykü kitabı *Denge Uzmanı* adlı eserlerdeki dil ve üslup özelliklerinin benzer olduklarını belirten eleştirmen, yazarın pek çok dil oyunuyla olağan dışı olanı olağan kıldığına dikkat çekerek yazarın üslubunu çeşitlendirilmiş, tasarlanmış ve inceltilmiş olarak tanımlar (Akatlı, 1982: 122). Yazarın "bilim-kurgu" ifadesini üreten kişi olması, olağan ve olağan dışılıkla ilgisi hakkında da bir ipucu mahiyetindedir ve eleştirmenin bu değinisini biraz daha anlamlandırmış olur.

Füsün Akatlı, Leyla Erbil'in ilk öykü kitabı *Hallaç*'ta bir üslup arayışında olduğu fikrindedir. Bu eserde kullanılan dilin "kuralsız" ve "yadırgatıcı" niteliği yazara göre sonraki kitaplarda "kesik soluklu, söylenmeci, sayıklamacı, simgeci" (Akatlı, 1982: 152) olarak kalmaya devam etmişse de dil ve anlatımdaki sıra dışı hal, öykücünün temel odağı ya da amacı olmaktan çıkmış, oturmuş bir tarza dönüşmüştür. Şiir Erkök ise tamamen yeni bir ses, özgün bir öykü dili ile Türk öykücülüğü içindeki yerini almıştır. Yazar bu dili "coşkulu, tutkulu, seven, öfkelenen, kapılan, kapanan bir dil" (Akatlı, 1982: 165) ifadeleriyle tanımlar. Ona göre öykücünün kullandığı dil öylesine kendine özgü ve Türk edebiyatı için öyle farklıdır ki onu "yeni" sıfatıyla tanımlamaya gerek duyulmaz (Akatlı, 1982: 167). Füzûzan ise yazarın beğeniyle karşıladığı bir öykücü olmasına karşın eserlerindeki dil ve biçim sorunları ile 1982 tarihi itibarıyla yüzleşmiş değildir. Yazarın üslubunun "sürükleyici, sıcak, çarpıcı" (Akatlı, 1982: 178) olduğunu belirten eleştirmen, bu niteliklerin kurguların işleyişi ve genel yapısıyla gerektiği kadar uyumlu olmadığı kanısındadır. Nedim Gürsel'in anlatımını ise "şiirli" olarak tanımlayan yazara göre öykücü, eserin görselleşmesini sağlayan fakat onu flulaştırmayan imgeler kullanmıştır. Eleştirmen, sıfat kullanımının edebiyatta oldukça riskli olduğunu belirterek, Nedim Gürsel'in eserlerinde sıfatları kimi zaman sorunsuzca kullandığını, kimi zamansa gereken dengeyi sağlayamadığını söyler (Akatlı, 1982: 210). Öykücünün eserlerindeki biçim ve öz uyumunu başarılı bulan yazar, öykücünün bir edebiyatçı olarak farkının, bireysel olanla toplumsal olanı dengeli bir şekilde yansıtmak için yaptığı seçimlerde görülebileceği fikrindedir. Onat Kutlar'ın öykülerinde ise kullanılan imgelerin sağladığı şiirselliğe rağmen duru ve yalın anlatım muhafaza edilmiştir (Akatlı, 1982: 297).

Memduh Şevket Esendal'ın dili Fethi Naci'ye göre son derece temiz ve duru bir Türkçedir. Eleştirmen bu üslubun telgraf biçemi olduğunu söylemiş, yazarın eserlerinde konuşma dilinin örneklerinin bulunabileceğini belirtmiştir (Naci, 1986). Orhan Çubukçu'nun sade üslubunu “Sait Faik ustalığında” bulduğunu söyleyen Mehmet Yaşar Bilen ise biçim içerik uyumuna dikkat çeker (Bilen, 1986: 22).

Ahmet Oktay, Ferit Edgü'nün “Üç Düşüş” öyküsünü değerlendirmiş, yazarın eserlerinde kullanılan dilin birebir anlatıcının gerçeğini işaret ettiğini, bu nedenle bazı ihtimaller üzerine açık kapı da bırakarak, genel anlamda alegorik ya da simgesel bir kullanım olmadığını belirtmiştir. Yazarın *Çılgılık* kitabı ise eleştirmenin görüşüne göre okurun idrakinin anlama katılmasıyla, alımlamasının devreye girmesiyle tamamlanacak öyküler içerir (Oktay, 1983: 86). Bu bağlamda bu eserlerde anlamı yöneten ve şekillendiren özellikle Ferit Edgü'nün kullandığı dildir denebilir.

Semra Özdamar'ın, öykü kitabı *Sessiz Çılgılıklar*'da kullandığı dili ve anlatımını, yazarın sinema geçmişi ile ilişkilendiren Feridun Andaç, yorucu bir devinimden bahseder ve bu unsurun edebî anlatıya uyarlanarak gerekli dengenin kurulması gerektiğine vurgu yapar (Andaç, 1989: 66). Muammer Bilge'nin öykülerindeki anlatım ise tüm gözlem kabiliyetine rağmen acemicedir (Andaç, 1989, s. 74).

Feridun Andaç, Sadri Ertem'in öyküleme tekniğini başarısız, dilini yalın olmasına rağmen özensiz, anlatımını ise savruk bulur (Andaç, 1989: 84). Yazarın gazeteci olması eleştirmene göre onun eserlerinde sanat kaygısı gütmemesinin hatta kimi eserlerinin gazete haberi nitelikleri taşımasının sebebidir. Buna karşın eleştirmen, yazarın kimi zaman kısa ve vurucu cümleler kurduğunu da kabul etmekle birlikte *Bay Virgül* ve *Bir Şehrin Ruhu* adlı öykü kitaplarının, onun bireysel öykücülük tarihinin olumlu anlamda yeni bir aşaması olduğunu da ekler (Andaç, 1989: 80).

68 sonrası öykücülerinden Osman Şahin ise ilk öykülerinde olayı önplana çıkarmış, dil ve anlatıma yeterince önem vermemiştir (Andaç, 1989: 129). Andaç bu durumun, yazarın *Acı Duman* kitabıyla sona erdiği, daha önce kullanılan yerel ifadelerle fazlaca yüklü anlaşılabilir hale getirilen savruk dilin yerini yalın, şiirsel ve çarpıcı bir anlatıma bıraktığı fikrindedir (Andaç, 1989: 129).

Doğan Hızlan ise Zeyyat Selimoğlu'nu girift dil oyunlarına başvurmeyen, sade, yalın fakat sağlam bir tahkiye ile öykü yazan bir yazar olarak tanımlamış, onun “Bir Ada

Soyunuyor” adlı öyküsünün âdeta şiirli bir dille yazılmış olduğunu söyleyerek beğenisini dile getirmiştir (Hızlan, 1983: 78).

3.3. Şiir

3.3.1. Şairlere Yönelik Eleştiriler ve Kuşak Eleştirisi

Turgut Uyar, Yahya Kemal’in “soylu bir Türk şairi” (Uyar, 1983: 26) olduğunu dile getirerek onun yaradılış olarak üst düzey bir poetik kabiliyette olduğunu belirtmiştir. Nâzım Hikmet ise yazara göre şiire başladığı ilk günden itibaren tutarlı bir şair olduğundan şiirleri arasında seçim ya da ayırım yapılması mümkün değildir. Bu nedenle yazar, *Bir Şiirden*’de her şairin bir şiiri üzerinden değerlendirmelerde bulunurken Nâzım için birden fazla şiirden parçalar alıntılanmıştır.

Turgut Uyar, edebiyat tarihinde iyi şiirlerin mutlaka çok beğenilip hak ettikleri üne kavuşmadıklarını, kötü şiirlerin de aksine geçmişin tozlu sayfalarında kaybolup gitmediğini hatta bunun tam aksi örneklerin çok olduğunu dile getirirken buradaki kötü olduğu halde yıllarca dillerden düşmeyen şiirlere Abdülhak Hâmid’in “Makber” şiirini örnek olarak verir (Uyar, 1983: 80). Bunun tam zıttı için verilen örnek de Zeki Ömer Defne’nin “Senin Yanındayken” şiiridir (Uyar, 1983: 80).

Ahmet Ada’nın³ lirik bir şair olarak değerlendirilemeyeceğini belirten Veysel Çolak’a göre şairin coşkunu yapaydır. Bu yapaylık izlenimci bir tutumla şiire eklenmiş gibidir ve fark edilebilir düzeydedir. Şair coşkun bir lirizm ortaya koymak için fazlaca akılcı ve mekaniktir (Bilen, 1985: 22).

Vedat Günyol, Fazıl Hüsni Dağlarca’nın *Nötron Bombası* eserindeki *Çıplak*, *Uzun İkinci* ve *Yunus Emre’de Olmak* bölümleri hakkında beğenilerini belirttiği öznel ifadeler kullanmıştır.

Vedat Günyol, Sabahattin Eyüboğlu, Necip Fazıl ve kendisinin ortak anıları üzerinden Necip Fazıl hakkındaki öznel düşüncelerine değinir. Necip Fazıl’ın yazma yeteneğiyle geri zekâlıları etkileyebildiğini, dini çıkarları için pervasızca kullandığını, hatta *Büyük*

³ Bu görüşler Mehmet Yaşar Bilen’in hazırladığı *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor* başlıklı kitabından alınmıştır. Kitapta yedi şair, şiir hakkında çeşitli sorunları ele almışlar ve görüşlerini ortaya koymuşlardır. Yapılan atıflar ilgili sayfa numaralarına işaret etmekte olup değinilen düşünceler, aksi belirtilmedikçe, kitabın yazarı Mehmet Yaşar Bilen’e değil adları anılan şairlere aittir.

Doğu dergisiyle bu durumu din sömürüsüne vardırıldığını söyler (Günyol, 1989: 17). “Yalanlarla dolu ve içtenliksiz” olmasına karşın kalem ustalığını kabul ettiği şairin para için pek çok şey yapabileceğini, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun çalışarak kazanmış olduğu bir miktar parayı, habersizce patronundan alıp harcadığını anlatan bir anı üzerinden anlatır. Ayrıca Necip Fazıl, Sabahattin Eyüboğlu’nun “Bilmecelerin Cenneti” başlıklı yazısını da kendisinden izin almadan *Ağaç* dergisinde basmıştır. Günyol’un, şairin *Babîâli* adlı eserinde kendisinden “Genç Şair”, “Sabık Şair”, “Mistik Şair” ifadeleriyle sanki üçüncü bir kişiden bahseder gibi bahsetmesini ise abes bulduğu anlaşılmaktadır (Günyol, 1989: 17). Yazar, tüm bunların şairin karakteri hakkında birçok ipucu barındırdığını ima eden bir tavır sergilemektedir. Buradan yazarın, bir edebiyatçının edebî yeteneğiyle karakter özelliklerinin doğru orantılı olmayabileceğini, biyografik mesnetler ortaya koyarak anlatmaya çalıştığı söylenebilir.

Vedat Günyol, 1981 yılında hâlâ Oktay Rifat ve Cahit Külebi gibi şairleri aşan olmadığını incelemesinde ifade eder. Ona göre bu şairlerin bir özelliği de yerlerinde durmayıp kendilerini yenilemeleri olmuştur. Günyol, İlhan Berk ve Refik Durbaş’ı da dönemin beğeniye layık şairleri olarak anar (Günyol, 1982: 34).

Abdülhak Hâmid’i dehası ya da şairliği için değil, yenilikçi karakteri için takdir eden Turgut Uyar, onun Tanzimat dönemiyle İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde eser vermiş tüm Türk şairlerinin bir özeti olduğunu söyler (Uyar, 1983: 10). Şairin kimi zaman gülünç durumlara düşecek denli bayağı, tutarsızlıklarla dolu, bilinçten yoksun şekilde kaleme alınmış şiirlerle edebiyat tarihine bu denli önemli bir damga vuramayacağını sezdirenen yazar, onun dilini de Türkçenin sentaksıyla uyumsuz, âdeta çeviri tadında olmakla eleştirir. Hâmid, yaşadığı dönemde kimsenin kendisini anlayamayacağını peşinen belirterek şiirini erişilmez kılmanın ve kendini olası eleştirilerden muaf tutmanın peşinde gibidir (Uyar, 1983: 15). Bunlarla birlikte yazar, şairin insanî ve şiirsel duyarlılığa sahip dizelerini paylaşmış fakat bunun onun bütün şairliğini simgelemediğini de belirtmiştir. Şiirdeki duyarlılık yüksek olsa da yazar bunun başka kültürlerin duyumsama çemberinden devşirilmiş olduğunu belirtmiş, buna karşın bu dizelerle evrensele temas etmeyi yakalamış olan şairin, bizzat içinden çıkarak değil fakat dolaylı olarak Türk kültür dairesinin duyarlılık alanında da algılanabildiğini eklemiştir (Uyar, 1983: 11).

Murat Belge Abdülhak Hâmid'i kinayeli bir şekilde “Şair-i Azam” olarak anar ve şairin Makber mukaddimesindeki şiir tanımının doğru olmadığını, burada bahsedilen metinlerin şiir olmadığını belirtir (Belge, 1983: 143). Eleştirmen, şiiri Abdülhak Hâmid gibi tanımlayanların kendi iç sesleriyle hakiki şiiri karıştırdıkları fikrindedir.

Türk edebiyatında geçiş dönemi olarak adlandırılan tüm edebî süreçleri ve onları meydana getiren edebiyatçıları Orhan Seyfi Orhon örneği üzerinden değerlendiren Turgut Uyar, başta Tanzimat dönemi edebiyatı olmak üzere bunların hiçbirinin sahici duygulanımlarla ve şiir anlayışlarıyla hareket etmediğini, tamamının öğrenilmiş, öykünölmüş bir lirizm ve eksik, yetersiz poetik bilgi ile hareket ettiğini anlatır. Yazar, Tanzimat dönemi edebiyatçılarının, bir yol ayırımına giren Türk şiirini, belki de çok köklü, güçlü bir şiire evrilebilecekken, yanlış bir istikamete yönlendirdiğinden şüphe duymaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri bu kişilerin hiçbirinin aslında birer edebiyatçı olmayışlarıdır (Uyar, 1983: 46).

Yazar, Beş Hececiler'in toplumun yaralarının, duygularının, hassasiyetlerinin katıyen farkında olamadıklarını, savaş dönemleri gibi son derece travmatik süreçlerde dahi bir anlamda yüzüsüzce kafiyele ile estetize edebildiklerini düşündükleri, bağlam dışı, kendi insanının gerçeklerinden kopuk şiirler yazdıklarını direkt olarak anlatmıştır (Uyar, 1983: 47). Yazar, topluluk mensuplarının geçmişle kurdukları bağ olarak yansıttıkları halk şiiri konusundaki bilgisizliklerinin gülünç denecek seviyede olduğunu ifade eder (Uyar, 1983: 92). Ayrıca şiirlerinin vasatlığı bir yana, Beş Hececiler'in Türk fikir dünyasına veya topluma da herhangi bir katkısı olmamıştır (Uyar, 1983: 49). Fethi Naci de Turgut Uyar'ın Hececiler hakkındaki bu görüşlerinin son derece yerinde olduğu fikrindedir (Naci, 1986: 136). Turgut Uyar'a göre bu yerinde sayma döneminin Türk şiirine kazandırdığı tek şey Nâzım Hikmet gibi nitelikli ve Orhan Veli gibi şiir bağlamında çağ kapatıp çağ başlatan bir şairin ortaya çıkma dinamiklerini yaratması sayılabilir.

Turgut Uyar'ın, hakkındaki fikirlerinden genel olarak başarılı bir şair olduğunu düşündüğü anlaşılan Sabahattin Kudret Aksal'ın, yazara göre Türk şiirinin yenilenmesinde payı vardır (Uyar, 1983: 128).

Yazar, Ahmet Kutsi Tecer'in şiirle ilgisi olmayan, yazdıkları da şiir değil manzume kategorisinde değerlendirilmesi gereken vasat altı bir şair olduğu fikrindedir (Uyar, 1983: 74). Şairin şiirlerini tatsız, özelliiksiz, orijinaliteden uzak, şiir tekniğini zayıf bulur (Uyar,

1983: 76). Ancak bu nitelikleri dile getirirken, şairin hakkını, kendisine yapılan taltifleri dikkate alarak benlik algısını bulandırmaması; şiir konusunda kapasitesinin farkında olması nedeniyle teslim eder. Yazara göre şair aslen tiyatro ve folklor çalışmaları alanında başarılıdır.

Muzaffer Tayyip Uslu ve Rüştü Onur'u birlikte değerlendiren Turgut Uyar, onların yaklaşmakta olan şiir yönelimlerini çok iyi sezdiklerini, ayrıca kültür ortamlarında kurdukları dostluklarla bir anlamda bunları başarılı bir şekilde yakaladıklarını söyler ve onların, Garip, bir şiir hareketi haline gelmeden önce de imgeden uzak, sade şiirler yazmaya başladıklarını belirtir (Uyar, 1983: 108). İki şairin genç yaşta ölümle biten benzer yaşam öyküleri, neredeyse beraber oluşturdıkları şiir dünyaları, eleştirmenin onları bir arada değerlendirmesinin sebebidir. Fakat yazara göre her iki şairin de en önemli özelliği Garip öncesindeki önsezileridir (Uyar, 1983: 110).

Turgut Uyar, şiirin bir anlamda şairine işaret ettiğini, şairinden özellikler taşıdığını söyler. Şiirdeki kimi teknik aksaklıkların zamanla ve şairin uzmanlaşmasıyla bilinçli bir karakteristik niteliğe dönüştüğünü Nâzım Hikmet ve Fazıl Hüsni Dağlarca örnekleri üzerinden verir (Uyar, 1983: 151).

Fethi Naci, Tevfik Fikret hakkında değerlendirmeleri ile hem şairi hem de diğer Servet-i Fünûn şairlerini eleştirmiş, bilhassa kullandıkları yapay dili değerlendirmiştir. Ahmet Oktay ise Tevfik Fikret'in döneminin ruhunu, gelişmekte olan ideolojisini gerçek anlamda idrak edemediği fikrindedir. Yazarın bu konudaki şu sözleri son derece açıklayıcıdır:

“Fikret, kuşku yok ki, döneminin ilerici düşüncelerini savundu, ama bunu yaşamın başka insanlarla birlikte dönüştürümünü amaçlayan biri olmaktan çok, önderliğine ve haksızlığa uğradığına inanan biri olarak yaptı. Yaşadığı dönemin çözülen toplumsal ilişkilerini, bu çözülme çerçevesinde beliren aktörel biçimlenişleri siyasal düzeydeki ilericiliğine uygun düşen biçimde kavrayamadı aslında.” (Oktay, 1986: 19)

Bu bağlamda Yahya Kemal örneğini hatırlatan Fethi Naci, aynı dönemde Yahya Kemal'inki gibi duru ve klasik Türk şiiri ile bağ kurabilmeyi başarmış bir şiir dilinin mümkün olduğunu hatırlatmış, özellikle Tevfik Fikret'in örnek bir aydın fakat kötü bir şair olduğunu söylemiştir (Naci, 1986: 149).

Ahmet Oktay, 40 kuşak şairlerinin Nâzım Hikmet'e yalnızca öykünebilmiş, ondan alınan etkiyle ortaya yeni bir ses koyamamış şairlerden oluştuğunu düşünür. Bu şairler, eserleriyle temsil ettikleri, teorik anlamda bağlı oldukları sınıfsal fikrî sistemlerle de sağlam bağlar kurabilmiş değildirler (Oktay, 1986: 33). Eleştirmen, aynı dönemde odağında sokaktaki insanla olan Orhan Veli'nin şiirlerinde ise sahil bir somutluğun bir idea haline getirilmeden hissedildiği fikrindedir. Kendisini bir siyasal hareket, görüş ya da herhangi bir düşünce sistemine bağılı olarak tanımlamayan Garip şiiri, yer yer, hayatından tam da içinden kesitlerle iktidar karşıtı söylemler içerir (Oktay, 1986: 34). Yazarın bu değindiklerinden Garip şiirinin, 40 Kuşak şairlerinin gerçekleştiremedikleri hedefe ulaştıklarına işaret ettiğı çıkarımında bulunulabilir.

Fethi Naci, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romancı yazarı ve edebiyat bilimci kişiliğini takdir hatta hayranlıkla karşılarken bir şair olarak ehemmiyet verilecek bir niteliğini bulamaz (Naci, 1986: 162). Eleştirmen, yazarın mektuplarında kendisinin de şiir konusunda başarılı olmadığını itiraf ettiğini de hatırlatır.

Attila İlhan'ın gençlik dönemindeki pek çok yaklaşımını kırk sene boyunca aynen koruyuşunu övülecek bir özellik değil bir sorun olarak değerlendiren Enis Batur, her insanın zaman içinde -özellikle saldırgan olan- düşünce ve tutumlarında değişimler olduğunu, bunları muhafaza etmeye çalışmanın gençliği korumakla ilgisi olmadığını belirtir. Eleştirmen, şairin senelerce Garip'i, İkinci Yeni'yi ve nicelerini hedef alarak modern şiiri tahkir edişini anlamlı bulmaz ve bunun amacını sorgular (Batur, 1985: 33). Yazar, bu düşünce şekli ile Türk edebiyatında mutlak bir teklik amaçlanıyorsa, bu mutlakıyet evreninin ölçütsüzlük yaratarak şairin kendi varlığını da anlamsız kılacağının altını çizer ve bahsi geçen davranışların "buyurgan, sınırlayıcı, kısırlaştırıcı" (Batur, 1985: 33) nitelikte olduğunu ekler.

Enis Batur'un Attila İlhan'a tepkisinde bilhassa yazarın "Alafranga Sağcılar" şeklindeki nitelemesinin de itici gücü olabileceğini hatırlatmakta fayda görüyoruz. Hasan Bülent Kahraman'ın pek çok konuda olduğu gibi bu tartışmada da Attila İlhan'ı haklı bulduğunu (Kahraman, 1989: 38) belirtmek gerekir. Bu tartışmalarda Hasan Bülent Kahraman'ın Attila İlhan'a destek veren düşüncelerini kaleme alması üzerine yazar, Selim İleri'nin kendisine kırıgınlıklarını önce özel olarak iletliğini, fakat olayın hususi kanalları aşırı mecmua sayfalarına döküldüğünü söyler (Kahraman, 1989: 38).

Âlim Kahraman, Cahit Zarifoğlu ile Necip Fazıl arasında bir ruh akrabalığı olduğunu düşünür ve Zarifoğlu'nun şiirini “şairin içinde vuran bir ritim... sürekli bir kıpırtı, bir uyanıklık hali” (Kahraman, 1989: 57) sözleriyle anlatır.

Eleştirmen, Necip Fazıl'ın “deha ölçülerıyla tanımlanabilecek kendine özgü, tamamen orijinal” bir karakter olduğunu hayranlıkla ifade eder ve şairin eserlerinin onları okuyan kişiye kuvvetli bir yazma hevesi verdiğini, fakat bu etkiyle ortaya konan yazıların onun metinlerini andırdığını söyler (Kahraman, 1989: 48) Onun nesirlerindeki kişilerin hep kendi “ben”inden izler taşıdığını, bunların “aynı kumaştan kesilmiş birer parça” (Kahraman, 1989: 51) niteliğinde olduğunu belirten yazar, bu özelliğe sahip bir diğer edebiyatçı olarak Dostoyevski örneğini vermiş, Dostoyevski'nin de kurgusal kişilerine “aynı ruhtan birer parça” dağıtmış olduğunu söyler (Kahraman, 1989: 51).

Atilla Birkiye, Kasım 1984 tarihli yazısında Cemal Süreya'nın Kemal Özer şiirlerindeki değişim hakkında yaptığı eleştirilere katılmadığını belirtmiştir. Özer'in şiirlerindeki değişimin Cemal Süreya'nın söylediği gibi bir “ruhsal” dönüşümün eseri olmadığını ifade eden yazar, değişen ruh durumunun içeriği değiştireceğini ve bu durumun da kesinlikle biçim ve söyleyişte farklılıklar yaratacağını kabul etmekle birlikte, Özer şiiri özelinde şairin “düşüncesini[n], görüşünü[n], sanat anlayışının, şiir anlayışının niteliksel olarak değiştiğine” (Birkiye, 1985: 39) işaret etmediğini söylemiştir. Yazar, şairin bahsi geçen yeni dönem şiirlerinin yine önceki şiirlerinde olduğu gibi imajlar içeren, şiirsel nitelikli, dolayısıyla önceki dönemdeki şiirleriyle “birebir” bir anlatımda olduğunu iddia eder. Bu noktada Birkiye'nin Cemal Süreya'nın bu konudaki fikirlerine dair en önemli eleştirisinin bahsi geçen şiirlerin bireycilik özellikleri gösteren bir ruhsal durumu ortaya koyduğuna dair olanlar hakkında olduğu görülmektedir. Birkiye, hayatın hem toplumsal süreçleri hem de bireysel öyküleri kapsayan bütünlüklü bir yapı olduğunu ve Cemal Süreya'nın bu durumu fark edemediğinden şikâyet eder.

Selim İleri, “toplumun dışında olmak” ve “topluma karşı olmak” diye tanımladığı iki durumdan bahseder. Ona göre toplumun dışında olan, bilinen manadaki saygınlığı kaybetmek, toplum nezdinde bir çeşit düşüş yaşamak gibi anlamlara gelse de bu durum kişinin yeni anlamlara ulaşmasına kapı açar. Topluma karşı olmak ise aslında karşı olunan topluma yenik düşmek demektir. İleri, Rimbaud'nun kısa şairlik hayatını ve devamında yaşadıklarını bu iki durumla açıklar. Rimbaud, şiirlerini yazdığı dört senelik kısa

dönemde toplumun dışında olmuş, Verlaine ile yaşadığı çalkantılı ilişki ile saygınlığını kaybetmiş, “konformizmden iğrenmiş, sıradanlığa karşı çıkmış ve bütün bunların siyasal nedenlerini de duyumsamış[tır]” (İleri, 1982: 57). Ancak Rimbaud’nun hayat çizgisi edebî eser verdiği yıllardan sonra şaşırtıcı şekilde değişiklik göstermiş, esir ve silah tüccarı Rimbaud şair Rimbaud’yu âdeta öldürmüştür. İleri, bu durumu “kendi direncini sağlayacak özel saygınlığını sürdürme[mek]” (İleri, 1982: 56) “bağnaz, yoz ve değiştirilmesi gerekli hayata (topluma) bir ‘sürü insanı’ kimliğiyle geri dön[mek]” (İleri, 1982: 56) sözleriyle açıklamıştır (İleri, 1982: 56). Rimbaud’nun tutarsız görünen bu seçimleri, tutkulu, farklı, yüksek bir ruhun kendini imha etme çabası olarak da görülebilir. Çünkü tüccar Rimbaud şair Rimbaud’nun tiksindiği ne varsa ona yönelmiş, varlığını bu değersizlikler sistemi içinde eritmiş, kendisinden bir toplum karşıtı yaratmıştır.

Adnan Yücel, 70’li yıllar toplumcu şairlerinin bir kuşak olarak kabul edilmesi durumunda temsilcilerinin kimler olabileceği sorusuna verdiği cevapta bu dönemde toplumcu eğilimleri olan şairlerin süreklilik gösteren ortak yönlerinin bulunmadığının altını çizer. Kendilerini bu kuşağın öncüleri sayan Veysel Çolak’ı, Tahir Abacı’yı ve Erol Çankaya’yı bu anlamda eleştirir. Bilhassa Veysel Çolak’ın çeşitli zaman dilimlerinde çeşitli poetik görüşlerin albenisine kapıldığını belirterek “70’lerin toplumcu şairleri” olarak anılabilecek şairlerin bu edebî görüşleri sahiplenmeyeceğini ekler (Bilen, 1985: 109).

Melih Cevdet Anday, toplumun şaire yakıştırdığı niteliklerin gerçekçi olmadığından bahseder. Şairin de herkes gibi insanî nitelikler taşıdığını, mutlaka hastalıklı, melankolik, alkolik, yoksulluk çeken kişilerden olmak zorunda olmadığını söyler ve bambaşka tabiatta insanların da şiir sanatında mahir olduklarını örneklerle anlatır (Anday, 1984:16).

Adnan Yücel, Arif Damar’ın, kendisi de bu kuşak şairlerinden biri olduğu halde, 1940 kuşağı şairlerinin Türk edebiyatında öncü olamadıkları düşüncesine katılmadığını belirtmiş, bunun “bir yabancılaşmanın giderek kendi kendini yadsıması” olduğunu dile getirmiştir (Bilen, 1985: 109).

Adnan Yücel’e göre 60’lı yılların şiir hareketi, önceki on yılda etkin olan İkinci Yeni’yi ve anlamsızlık modasını eleştiren, bunu yaparken de kendilerine has şiir dünyalarını inşa etme çabası içinde olan şairler tarafından ortaya konmuştur. Yazar, saydığı etkenlerin bu dönem şairlerini ekseriyetle rahat ve düz şiir diline sürüklediğini, ayrıca İkinci Yeni’nin biçimci anlayışına duyulan tepkiden dolayı ortaya çıkan biçimi ihmal etme yönelimini

eleştirmiş, bu yılların toplumcu şairlerinin biçim içerik uyumunu gerektiği gibi sağlayamadığına dikkat çekmiştir (Bilen, 1985: 112).

Doğan Hızlan, Süreyya Berfe'nin şiir dünyasını nitelikli bulur ve onu kaliteli kılan unsurların, sarsıcı ve poetik bir şiir inşası değil sorgulayıcı ve araştırmacı tavır olduğunu düşünür (Hızlan, 1983: 23). Özkan Mert ise bütün 60'lı yıllar şairlerinin aynı çizgide değerlendirilemeyeceğini savunur ve bu bağlamda bir şair olarak Süreyya Berfe'yi popülist olmakla, İsmet Özel'i ise "kelime boyacılığı" yapmakla eleştirir (Bilen, 1985: 121). Ayrıca 1940'lı yıllardaki Türk şiirinin yüzeysel, kuru, sığ, renksiz olduğuna işaret eder. Yazara göre gerçek toplumculuk ve gerçekçi bakış, insanın görünen varlığı kadar derinliğiyle de ilgilenir ancak bu dönemde bu özelliklere rastlanamamaktadır (Bilen, 1985: 122). Buna karşın yazar, 40'lı, 60'lı ve 70'li yılların şiirlerinin, kardeş kuşaklar olduğuna dikkat çekmiş, İkinci Yeni'nin bir çeşit saray şiiri olduğunu, halkın şiirlerinden oluşan bu kan bağının içinde bulunamayacağını da eklemiştir (Bilen, 1985: 122). İsmail Kılıoğlu ise genel olarak Türk şiirinin ve hikâyesinin gelişim sürecinde olduğu söylemine katılmadığını belirtir ve şiirdeki kalitenin özellikle Orhan Veli dönemi ile düşüşe başladığına işaret eder (Kılıoğlu, 1988: 53). Yazarın Garipçiler için kullandığı "aylaksı, düşüncüyü aforoz ve inançla alay eden, halkın varoluşuna yabancı kalan, kendini yadsıyan" (Kılıoğlu, 1988: 54) şeklindeki ifadeleri de yazarın Garip şiiri ile ilgili düşünceleri hakkında ipuçları vermektedir.

60'lı ve 70'li yılların kardeş şiir kuşakları olduğu düşüncesine değindiğimiz Özkan Mert, bu kardeşlik içinde olumsuzluklar yaşanabildiğini de eklemiştir, Ahmet Günbaş'ın 1980 tarihli *Dönemeç* dergisinde, adını vermediği fakat kendisini eleştirmek için kaleme aldığı anlaşılan yazısına cevap vermiştir. Yazarı saygısızlıkla suçlayan Özkan Mert, bir şairin ve yazarın bir başka şair hakkında yazarken kullandığı uygunsuz üslubu şiddetle eleştirir. Şair, Ahmet Günbaş'ın yazısında eleştirdiği, şiirde slogan kullanımı, sevgili özlemi, gençlik aşkları vb. temaları işlemek gibi edebî yönelimlerin yasak olup olmadığını sorar ve yazara yapacağı eleştiriler için önceden sıkı bir hazırlık sürecinden geçmesi tavsiyesinde bulunur (Bilen, 1985: 125).

Mehmet H. Doğan şairlerin her şiirde bambaşka bir karakter ortaya koymalarını garip bulur. Ona göre şair, değişir, gelişir ve şiirlerinin tamamı kendisinin bütüncül bir portresini ortaya koyar. Devam edegelen, doğal bir sürecin değil de el ile değiştirilmiş,

yazarın deyimiyle “mekanikleşmiş” bir tavırla şiirler kaleme almak buna engel olur ve şiirlerin bu portreyi ortaya koymasının önüne geçen, şiirle özdeşleşemeyecek samimiyetsiz neticeler verir (Doğan, 1986: 49).

Yazar ayrıca, kendini bazı yönelimler ve akımlar dâhilinde konumlandırmış şairleri belirli özelliklerdeki şiirleri üretip çoğaltmakla eleştirir. Yazara göre bu gibi şairler aslında başka şairlerin geliştirdikleri şiirsel özellikleri devam ettirerek hem bireysel olarak bir orijinalite ortaya koyamamışlar hem de çizgisel zaman içinde değişen ve gelişen şiir geleneğinin yolunu tıkamışlardır (Doğan, 1986: 48).

İkinci Yeni’yi Türk şiirini “duraklatan, geriye götüren bir hıyanet hareketi” (Doğan, 1986: 69), “bir sapıklık hareketi” (Doğan, 1986: 68) olarak tanımlayan, bu anlayışın insana kattığı herhangi bir değer olmadığını savunan görüşleri ince bir üslupla eleştiren Mehmet H. Doğan, bu şiirin artık sona erdiğini kabul etmekle birlikte onun, kendi döneminin doğal bir neticesi, olduğunu belirtir (Doğan, 1986: 70). Eleştirmene göre bu şiir, söylendiği gibi, bir anlamda açılmasından korkulan bir kutu, hakkında konuşulması bir tabu haline gelmiş bir olgu ya da genç edebiyatçılara ezberden öğretilmiş veya güzellemesi yapılmış bir gizem değildir. 1950’lerde yükselen kapitalist anlayışla ters orantılı olarak estetik ve sanat beğenisinin düşüşe geçmesine bir tepkidir (Doğan, 1986: 70). Yazar, bu dönemde anlamın, şiir unsurları içindeki konumunun yer değiştirmesine işaret ederek bu durumdan faydalanmaya çalışan kişilerin bütünüyle anlamsız, sanat değeri olmayan metinler de ortaya koyduğuna, ancak bunların istisnalar olarak görülmesi gereğine işaret eder ve yazar, hakiki şairlerin yarattıkları İkinci Yeni şiirine haksızlık edildiğini hatırlatır (Doğan, 1986: 71).

İkinci Yeni akımının Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak*’a yazmış olduğu önsöz ile başladığına dair görüşler konuyla ilgili her kesimin malumudur. Bu görüşler ne eleştirmenlerce ne de İkinci Yeni akımına dâhil şairlerce kabul görmüştür. Doğan Hızlan da bu bağlamda, şairin *Perçemli Sokak* önsözüne ihtiyacı olmadığını belirtmiş, kitabı “bir sarsıntı kitabı” (Hızlan, 1983: 76) olarak tanımlamıştır. Onun bu tavrını da bir şairin yeni bir akımı algılamış olma zorunluluğunun anlamsız telaşının bir neticesi olarak değerlendirir.

Salim Rıza Kırkpınar, kendisini “yaman bir Fikret hayranı” olarak tanımlamış, Tevfik Fikret’in, üzerinde düşünülmesi gereken fikirlerin şairi ve cumhuriyetin müjdecisi

olduğunu belirtmiş, Atilla Özkırımlı da Salim Rıza Kırkpınar'ın aynı anda hem Yahya Kemal'e hem de Tevfik Fikret'e olan beğenisini şaşkınlıkla karşılamıştır (Özkırımlı, 1989: 28).

“İnce bir şiir beğenisinin temsilcisi” (Hızlan, 1983: 46) olarak tanımladığı Ahmet Muhip Dıranas'ın bir şair olarak okunmaya ve anılmaya devam etmesi Doğan Hızlan'a göre onun şiirinin niteliği hakkında açıklayıcıdır. Yazar, şairin şiirlerinin dil, duygu ve duyarlık unsurlarının dengeli birleşimiyle yazılmış olduğunu ifade eder.

Doğan Hızlan, Özdemir Asaf'ın şiir dünyasının, şairin kitaplarına aldığı şiirler ve yalnızca süreli yayınlarda yayımlattığı şiirler olarak iki çizgide değerlendirilebileceğini öne sürmüştür (Hızlan, 1983: 173). Yazar, şairin asıl yeteneğinin kitaplarına aldığı şiirlerde ortaya çıktığı düşüncesindedir (Hızlan, 1983: 176).

Doğan Hızlan, Edip Cansever'in şiir dünyasındaki yeni alışkanlıkları gözlemlediğini, onun kimi zaman onlardan yararlanmış ancak asla kendi şiirini bunlardan birini merkeze alarak kurmamış bir şair olduğunu belirterek özgünlüğüne vurgu yapar (Hızlan, 1983: 202). Edip Cansever'in *Şairin Seyir Defteri* adlı şiir kitabını çürümüş, klişeleşmiş şiir dünyasında bunlara karşı durabilmiş bir şairin, özgün eserlerinden oluşan bir eser olarak değerlendiren Doğan Hızlan, buradaki şiirlerin orijinal birer eser olma özelliklerinin yanı sıra sıklıkla tartışılan, genel olarak şiirin yazılma sebebi ve yöntemine dair problematiği de barındırmak gibi bir niteliklerinin olduğunu belirtir (Hızlan, 1983: 203).

İsmail Uyaroğlu, Ahmet Telli, Veysel Öngören ve Nihat Ziyalan ise eleştirmenin, şiir dünyalarını beğendiği anlaşılan şairlerden bazılarıdır.

3.3.2. Şiir ve İdeoloji

Yahya Kemal'i bir şair olarak eksiksizce tanımlayan şiir, Turgut Uyar'a göre “Erenköy’ünde Bahar”dır. Bu şiir, yazara göre şairin tutunmaya çalıştığı mâzinin, bir bilinç olarak değil bir bilgiler bütünü olarak tarihi ve onun şair tarafından hâlen sürdürüğünün farz edilme çabasını bir çekirdek gibi özünde taşımaktadır. Yazar, şairin diğer şiirlerinin bir şekilde bütünüyle Batılı ya da Osmanlı olamadığını, fakat “Erenköy’ünde Bahar” şiirinde durumun böyle olmadığını vurgulamıştır. Bilhassa Batı medeniyetiyle ve edebiyatıyla tanışmakla birlikte şair, kültürel anlamda köklere bağlılığı ne kadar önemli olduğunu idrak etmiş ve Osmanlının görkemli geçmişinden

tutunulabilecek bir mâzi yaratmaya çalışmıştır. Bu durum onu arayışlara sürüklemiş, yolunu epik şiire kadar götürmüş, varlığına inandığı ya da en azından toparlayarak, üzerine yeni eserler bina etmek istediği sağlam yapının muhafazasını sağlama çabasına yöneltmiştir (Uyar, 1983: 26). Bunlar yazar tarafından şairin bilinç düzeyindeki edebî yaklaşımları olarak anlatılır.

Mehmet H. Doğan’a göre edebiyat çevrelerinin “40 Kuşağı Şairleri” şeklinde, spesifik olarak adlandırılan dönemlere mensup saydıkları kişiler, tamamen kendi ideolojilerine uygun yaşayıştaki şairlerden seçilir. Bunların dışındakilerin adı anılmaz; yok sayılırlar. Bir şaire bu gibi yaklaşımlarda bulunanların yine edebiyatçılar olmasını sert bir dille eleştiren yazara göre edebiyat dünyasında yenileşmenin tek yolu daha edebî, sanat değeri daha yüksek eserler ortaya koymaktır. Eleştirmen, anlatıldığı gibi tasnifleri kullanarak dışlama yoluna giden kişilerin edebiyatın özüne, tabiatına aykırı olduğu fikrindedir (Doğan, 1986: 66). Mehmed Kemal’in Garip şairlerini hükümet tarafından desteklenmekle, ön plana çıkarılmakla suçlayan, diğer 1940 kuşağı şairlerinin ise yine bilinçli bir şekilde yok sayıldıklarını belirttiği yazısından alıntılama yapan Mehmet H. Doğan, bu satırları edebiyat tarihinde yaşananların çarpıtılarak aktarılmasına örnek verir ve Garipçiler’in hiçbir zaman maddi destek almadıklarını, bilakis pek çoğunun orta halli kişiler olduklarını hatırlatır (Doğan, 1986: 67).

Fethi Naci de edebiyat tarihinin en temel bilgilerini bile karıştırdığını, bu nedenle bilgili biri olarak anılamayacağını düşündüğü (Naci, 1986: 63) Mehmed Kemal’in tutumunu iyi niyetli bulmamış, yazarın edebîlik ölçütleri dışındaki sebeplerle Garip şiirini tahrip ederek 40 Kuşağı şairlerini öne çıkarmak, bir anlamda onların başarısızlıklarını Garipçiler’e yüklemek amacıyla olduğunu vurgulamıştır (Naci, 1986: 62). Bu bağlamda Vedat Günyol da Attila İlhan’ın *Yazko Edebiyat*’ın ikinci sayısında yazmış olduğu yazıda Garip şairlerinin tek parti döneminde hükümet eliyle güçlendirildiği iddiasına şiddetle karşı çıkmış, bu tutumu “bilgisizliğin, bilinçsizliğin doruğuna var[mak]” olarak değerlendirmiştir (Günyol, 1988: 77). “Orhan Veli, sırtını, kendi inancından başka hiçbir şeye dayamadan, özgürce, insanca yaşamış bir büyük şairdi” (Günyol, 1988: 77) sözleri, yazarın konu ile ilgili görüşlerini özetler niteliktedir. Eleştirmen, Attila İlhan’ın büyük bir sanatçı olduğunu kabul etmekle birlikte, onu tarafsızlığa ve hakkaniyete davet eder (Günyol, 1988: 78).

3.3.3. Biçim

Garip’le birlikte şiire konu sokaktaki insanın abartısız yaşamı, Orhan Veli’nin ortaya koyduğu poetik ürünün özünü oluşturduğundan, şair, kendisinden önce sade şiirler yazmayı deneyenler gibi sönük ve geçici olmamış, dozu ustaca ayarlanan bu biçim-içerik uyumunun yadsınamaz etkisiyle, gösterişsiz şiirin mayasını tutturana ve bunun bir kırılma yaratmasını sağlayan ilk şair olmuştur (Uyar, 1983: 113).

İkinci Yeni hakkında ciddi eleştirilerde bulunan Özdemir İnce, onu bir “araştırma ve deney şiiri” olarak tanımlamış ancak bu girişimin şiirin ontolojik özellikleri bakımından her zaman başarıya ulaşamamış olduğunu dile getirmiştir. Yazara göre şiir, az kelime kullanarak çok şey anlatma sanatıdır fakat Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi şairler sözcükleri istifleyerek eserler ortaya koymuşlar, hatta bu kalabalıkta kimi zaman hiçbir şey anlatmamışlardır (İnce, 1985: 117). Garip’in sadeliğinin çok geçmeden bu akımı başlatanlar tarafından değil onlara öykünen şairler tarafından yozlaştırılması, İkinci Yeni’nin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışsa da onun kapalılık özelliği yine kısa zamanda yeni bir yozlaşmayı beraberinde getirmiş, vasat şairler kapalılıkla yapılabilecekleri kavrayamamış ve Türk şiiri amaçsız bir soyutluk ve kapalılığa gark edilmiştir (İnce, 1985: 118). Bu noktada Turgut Uyar’ın Abdülhak Hâmid hakkındaki yazısında geçen “Türk şiirinde kendini eksik duyan her şair, ne kadar açık olursa olsun, anlaşılmayacağını sanır, anlaşılmamak sütresine sığınır” (Uyar, 1983: 14) sözlerini, Özdemir İnce’nin düşüncelerine paralellik taşıdığı düşüncesiyle hatırlatmakta fayda görüyoruz.

Özdemir İnce, “şiirin” kendi içinde değerlendirildiğinde kötü bir şiirin içindeki iyi dizenin zamana karşı gelebilmesinin onu yavaş yavaş ait olduğu bütünün sesi olmaktan çıkardığı ve bir çeşit sloganlaşmaya, bağlamından kopararak yabancılaşmış ve indirgenmiş başka bir şiirsel olmayan şeye dönüştürdüğü neticesine varmış, bunun edebiyat açısından kıymet taşımadığına kanaat getirmiştir. Şiirin dizeleri kendi başlarına ne kadar güzel olurlarsa olsun, ait oldukları bütünün içinde herhangi bir açıdan sırtmamaları gerekmektedir. Bu düşüncelerden yazarın şiiri başlı başına bir bütünlük meselesi olarak algıladığı ve değerlendirdiği söylenebilir.

Karacaoğlan şiirlerine dair değerlendirmelerde bulunan Vedat Günyol, halk şairinin aşkı yalın bir konuşma diliyle anlatmayı, bu sadelikle insan doğasını “en duyarlı yerinden” yakalayarak ortaya koymayı başardığı fikrindedir (Günyol, 1989: 96).

Fuat Ömer Keskinoglu’nun *Petek* adlı şiir kitabından “hecenin en kıvrak kullanımı” (Anday, 1984: 206) sözleriyle bahseden Melih Cevdet Anday, bu kitabın şaire büyük bir ün kazandıramadığını da eklemiştir. Vaktiyle lisede edebiyat hocası olan Yahya Saim Ozanoğlu’nun *Saadâbât’ta Bir Bey* ve *Saadâbât’ta Bir Hanım* isimli şiir kitaplarını ise “edebiyattan insanı soğutmaya birebir” olarak tanımlamıştır (Anday, 1984: 33).

Turgut Uyar, şiirin tahkiye ile kurulmasından ve bu alışkanlığın Türk şiirinin dönüm noktalarında dahi kırılmamış olmasından duyduğu rahatsızlığı açıkça dile getirmiş, 60’lı yıllarda girilen dönüşüm sürecinde bunun sağlanmaya başlandığını da eklemiştir (Uyar, 1983: 126).

Turgut Uyar’a göre Oktay Rifat şiiri kusurlu güzellikte bir şiirdir ve bu kusurluluk onun şiirine kimliğini katan unsurlardandır (Uyar, 1983: 124). Yazar, Cahit Sıtkı Tarancı’nın ise aruz ve hece gibi teknik uygulamalarda başarılı olsa da gözlem gücünün zayıf olduğuna (Uyar, 1983: 103) vurgu yapar ve bu da şairin şiir konusunda düştüğü handikapları açıklar nitelikte görünmektedir.

Cemal Kırca’nın “Bir Yere Varmış ki Yolumuz” şiirini, yapısının sağlamlığı ve sadelik açılarından Nâzım Hikmet’e benzeten ve “Türkçenin en güzel şiirlerinden biri” olarak tanımlayan Turgut Uyar, kronoloji dikkate alındığında bu durumun bir tesadüf olduğunun anlaşıldığını eklemiştir (Uyar, 1983: 150). Ona göre aslında nitelikli bir şiirin teknik özellikleri göz önüne alınırsa bu şiir dikkat çekici sayılamaz. Şiire bu niteliği katan unsurlar biçimden ziyade şiirin genelinde hissedilen saf ilkel ruh, kullanılan gözlem gücü ve detaycılıktır (Uyar, 1983: 153).

Vedat Günyol, genel olarak şiirlerinden hoşlanmadığını söylediği Cenab Şahabeddin hakkında Rauf Mutluay’ın, şairin artık Türk edebiyatına katabileceği bir değer kaldığına dair düşüncelerinin ona haksızlık olduğu görüşündedir. Yazar, içerikten ziyade müzikaliteyi önemseyen şairin şiir sesinin zaman içinde Ahmet Haşım gibi şairlerin üslubuna etki etmiş olduğunu düşünür (Günyol, 1988: 161).

Tevfik Fikret’in şiirlerini güncel Türkçe ile yeniden söyleyen Abdülkadir Meriçboyu’nu yaptığı sadeleştirme konusunda eleştiren Mehmet H. Doğan, yazarın kullandığı

“yenileştirme” ifadesi üzerinde durur. Eleştirmen, yazarın yaptığı işin, şiirlerin anlamsal düzleminde olmasa da söyleyişte müdahalelerde bulunulması nedeniyle bir “yeniden yazım” özelliği taşıdığı görüşündedir. Bu değişiklikleri “gereksiz” (Doğan, 1986: 76) bulan eleştirmen, bu şekilde şiirlerin kendine has niteliklerinin yok edildiğini belirtir. Mehmet H. Doğan, güncelleştirdiği şiirlerde, Tevfik Fikret şiirine has yinelemeleri, nidaları tamamen ortadan kaldıran yazarın, şairin şiiriyetinin biricikliğini de yok ettiği kanaatindedir (Doğan, 1986: 76). Tevfik Fikret şiirine, dilin güncelliği bağlamında yaklaşım açısından Ahmet Muhip Dıranas’ın tutumu ile Abdülkadir Meriçboyu’nun bahsedilen seçimlerini karşılaştıran eleştirmen, Dıranas’ın bu şiirleri âdetâ restore ettiğini, böylelikle eserlerin karakterine, özüne ve biçimine zarar vermeden onu güne taşıdığını açıkça söylenmeyen ancak hissettirilen bir takdir duygusuyla anlatır (Doğan, 1986: 77).

Şiirde yalınlık konusu bağlamında İsmail Uyaroğlu ve A. Kadir’in şiirlerini değerlendiren Veysel Çolak, İsmail Uyaroğlu’nun eserlerinde kimi çevrelerce yalınlık olarak değerlendirilen özelliğin aslında basitlik olduğunu, dolayısıyla şiirsellikle bağdaşmayan, duyarlıktan uzak bir düzlük olduğu fikrindedir (Bilen, 1985: 43). Yazar, A. Kadir’in şiirlerini ise “yalınlığın en yetkin örneği” olarak tanımlar (Bilen, 1985: 43).

Feridun Andaç, Hüseyin Haydar’ın “Kemençeci Yakup” adlı şiirinin, şiirde öyküleme açısından başarısız bir örnek olarak gösterilebileceği fikrindedir (Oktay, 1983: 276).

Doğan Hızlan, İlhan Berk’in İstanbul Kitabı adlı eserindeki şiirlerinde kullandığı, Osmanlı Türkçesi kapsamında değerlendirilebilecek kelime hazinesine dikkat çeker. Şairin bu gibi güncel olmayan kelimeler kullanmaya ihtiyacı olmadığını önceki eserlerinde göstermiş olduğunu ifade ederek ona bu sözcükleri şiir dünyasından temizlemesini önerir (Hızlan, 1983: 26).

Mehmet H. Doğan, şiirin coşku verici ve düşündürücü nitelikleriyle toplum üzerinde sloganlardan daha etkili olabileceği görüşündedir. Bu nedenle zaman zaman şiirlerin bu amaçla kullanılabileceğini belirtir ancak şiirin sloganlaştırılmasına şiddetle karşı olduğunun altını çizer (Doğan, 1986: 48).

Mehmet H. Doğan, Can Yücel’in şiirde öncelik verdiği özelliğin özgünlük olduğuna vurgu yapmış, şairin kullandığı argo ifadeleri bu özgünlük arayışı ile açıklamıştır (Doğan, 1986: 298).

Oktay Rifat'ın, "Karga" şiirindeki bazı sözcük değişikliklerinin yanlış bir bakış açısıyla yapıldığını düşünen Fethi Naci, şiirin sadece anlam, içerik odaklı düşünülmemeyeceğini, bir şiiri yazarken aynı zamanda sesin de dikkate alınması gerektiğini düşünür (Naci, 1986: 87).

Fethi Naci, Şavkar Altınal'ın "İvan Turgenyev Sürgünde" şiirini genel olarak beğenmiştir fakat şairin kelimeleri tasarruflu kullanmadığı görüşündedir (Naci, 1986: 101). Eleştirmen bilhassa şiirin gereksiz kelime kabul etmeyen bir edebî tür olduğunu vurgular.

Şiirde yalınlık ve basitlik ayrımı bağlamında İsmail Uyaroglu'nun durumuna dair değerlendirmelerde bulunan Veysel Çolak, şairin kurmaya çalıştığı fakat başaramayıp basitliğe vardırıldığı yalın şiirin daha önce Orhan Veli, Melih Cevdet, Rüşti Onur ve Tayyip Uslu tarafından verilen pek çok başarılı bulduğu örneğe dikkat çeker. Kendisinin iyi şiir yazabilmesi için duygu odaklı yaklaşımlara dönüşü konusunda tavsiyede bulunur (Bilen, 1985: 21).

Mensur şiir yazmanın risklerine vurgu yapan Sadık K. Tural, bu türde eser vermek için dil ustalığının önemli olduğunu, bu metinleri ilgi duyan okurun az olduğu gerçeğini unutmamak gerektiğini düşünür (Tural, 1982: 49). Yazar, Şükûfe Nihal Başar'ın *Yakut Kayalar* eserini, Halit Ziya Uşaklıgil'in bazı hikâyelerini Sait Faik'in *Havada Bulut* kitabında yer alan kimi öyküleri bu kategoride değerlendirmiştir.

Sadık K. Tural, poetik, mensur şiir bağlamında eleştirilerde bulunurken zorlama bir üslup anlayışı ile bir toplumun üçte birinin anlamadığı edebî eserlerin geleceğe kalamayacağı da değinir (Tural, 1982: 49).

"1940 sonrası doğanlar, sosyal değişimin toplumda yarattığı çalkantılara, sarsıntılara, değişimlere bizzat şahit oldular. Yeni oluşan insan tipleri, vak'a tipleri kadar zengin. Yarın ne olacak, yarın? Sanatçılar, yarını yoğuranlar, geleceğin kabuller dünyasını hazırlayanlar siz olmayacak mısınız? Bazılarınızın konusu orijinal, ama birikimi tam değil veya iyi ayıklanmamış; bazılarının hikâye tekniği ile ilgili merakları az. Bazılarınızın ise Fransızca, Almanca, İngilizce, Bulgarca, Rusça hatta Sırpça kokuyor hikâyelerinizde. Bazıları neredeyse tercüme veya adapte... Zaman öğrenir veya öğretir her şeyi. Bazılarınıza gelince: Kuzum mecbur musunuz hikâye yazmaya?" (Tural, 1982: 49)

Abdurrahim Karakoç'un "Vatandaş Türküsü" isimli şiirini biçimsel açıdan değerlendiren Sadık K. Tural, doğaçlama kafiyelerin ahenk açısından zafiyet yarattığını düşünür (Tural, 1982: 157). Eleştirmen, bu şiirin aksine Ali Akbaş'ın "Elif" şiirinin ise kafiye gözetilmeksizin kaleme alınmasına rağmen bir ahenk sorunu taşımadığını öne sürer (Tural, 1982: 170).

Doğan Hızlan, Oktay Rifat'ın *Bir Cigara İçimi* adlı şiir kitabında "ustalık, içerikte yoğunluk, özgünlük, çifte çekilmiş bir şiir dili" (Hızlan, 1983: 77) kullanıldığının altını çizer.

Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* adlı eseri hakkında beğenilerini dile getiren Doğan Hızlan, bu kitaptaki şiirlerin öneminin, şiirin ve bir fiil olarak düşünmenin bir arada bulunmasından, bununla beraber bilinen Melih Cevdet Anday tarzına ek olarak kullanılan düzyazı şiir yönteminden kaynaklandığını belirtmiştir (Hızlan, 1983: 88). Yazara göre şair, bu eseri yazarken destansı söyleyişten yararlanmış fakat bir destan ortaya koymayı amaçlamamıştır. Bu kitabı direkt olarak değil ama dolaylı olarak destansı yapan da onun bu özelliğidir (Hızlan, 1983: 89).

Doğan Hızlan, bir şair olarak Metin Eloğlu'nun en çarpıcı özelliklerinden birinin müstehzi ama kibirli olmayan, lügatlerden toplanmak yerine halkın günlük hayatından devşirilerek bir şiir lisanı haline getirilen hammaddeyi yani kullandığı dil olduğunun önemle altını çizer (Hızlan, 1983: 193). Yazarın, sokaktaki insanın kullandığı dilden seçilen sözcüklerin ve ifadelerin, şairin kendine has şiir dünyası içinde âdeta "mayalandığını" (Hızlan, 1983: 192) söylerken, bunların, girdikleri şiirlere kendi dünyalarından tatlar kattıklarını, kendilerine özdeş anlamları çoğaltıp ortaya çıkan neticeye sahici duygulanımlar yüklü, yeni, biricik nitelikler kattıklarını kastettiği anlaşılmaktadır.

Doğan Hızlan'a göre iyi şiir kalıplaşmanın karşısında olan şairin eseridir. Şiir sanatı benzer modellerin benzer şekillerde üretilip çoğaltılması anlamına gelmez. Şiir kendini ancak öznel olandan var edebilir (Hızlan, 1983: 280). Yazar, 1980 yılında yazdığı "Toplumcu Gerçekçi Şiirde Klişeleşme mi Başlıyor?" başlıklı yazısına aldığı okur mektubundan bir parçada geçen "aynı konuları, aynı imgelerle, aynı kelimelerle yazmak" durumunu, Türk şiirinin son on yılının hastalığı olarak nitelemiş, aslında klişeleşme

probleminin Türk şiir geleneğinde var olan bir olgu olduğunu da eklemiştir (Hızlan, 1983: 280-281).

3.3.4. İçerik

Turgut Uyar, “Han Duvarları” şiirinin Türk toplumunda yarattığı derin etki üzerine fikirlerini aktarırken şiirin kendine has nitelikleri üzerinde durmuştur. Yazara göre Faruk Nafiz Çamlıbel, savaştan yeni çıkmış, yorgun Anadolu halkının destansı olmaktan uzak, tabiatla bütün haldeki varlığı karşısında bir çeşit sarsıntı yaşar. Bu öyle hakikî bir sarsıntıdır ki şiir, teknik kusurlarına rağmen on yıllarca etkisini kaybetmemiştir. Turgut Uyar, şairin Anadolu halkı karşısında aldığı bu konumda biraz utancın da olduğunu söyler ve onunla hiçbir zaman bir Nâzım Hikmet gibi bütünleşmediğini, ona karşıdan bakarak bu eseri ortaya koyduğunu da ekler. Bu nedenledir ki, bahsi geçen sahih etki ile yazdığı bu şiir zihinlere kazınmışken onun dışındaki eserleri hatırlanmamaktadır. Burada Turgut Uyar, böyle bir eserin ortaya çıkması için gereken bağlama, zamana, şairin kişisel sezi ve duygu dünyasına vurgu yaptığı düşünülebilir. Çünkü bu unsurlar önemsiz olsaydı şairin istikrarlı bir poetik tablo çizeceği düşünülebilirdi. Bununla beraber Turgut Uyar, bu şiirin okur üzerinde empatik bir etki yarattığına da işaret etmiş, şiirin etki gücünü, şairin Anadolu halkı karşısında duyduğu bir çeşit utancın, ondan dilemek istediği özrün, okurun kendi duygularıyla özdeşleştirmesiyle ilişkilendirmiştir (Uyar, 1983: 42).

Fazıl Hüsni Dağlarca’nın *Nötron Bombası* eseri hakkındaki görüşlerini dile getiren Vedat Günyol, dört bölümünden oluşan kitabı kısaca ele alır. Yazara göre bu eserle şair, dünyaya sahip çıkmak için “bir peygamber bilgeliğinde, bir aydınlanma, bir ışımaya” (Günyol, 1982: 99-100) ortaya koymuştur. Yazar, eserdeki *Çıplak*, *Uzun İkinci* ve *Yunus Emre’de Olmak* bölümleri hakkında da beğenilerini belirttiği öznel ifadeler kullanmıştır.

Doğan Hızlan, Yahya Kemal’in kullandığı tüm temaları ustalıkla işlediğini, öznel bir üslupla dile getirir (Hızlan, 1984: 131). Turgut Uyar ise Metin Eloğlu ile Yahya Kemal’in İstanbul’unu karşılaştırmış, Yahya Kemal’in bir hatıra olarak algıladığı, karşıdan baktığı ve Osmanlı tarihini yaşatmak için bir tema olarak kullandığı şehrin, Metin Eloğlu ile - şairin bizzat İstanbullu olması nedeniyle- âdeta bütünleşmiş olduğuna dikkatleri çekmiştir (Uyar, 1983: 143). İstanbul, her unsuruyla onun şiirinin mayasında var gibidir.

Turgut Uyar, Ahmet Muhip Dıranas'ın öğrendiklerini, gözlemlediklerini işleyerek şiirlerini meydana getirdiğini, bunu da ince bir şiir işçiliği ile yaptığını ifade eder. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşım, Yahya Kemal, divan şiiri ve Fransız şiiri şairin özgün eserlerini ortaya koyabilmesi için zemin oluşturmuş ama ona direkt olarak kaynaklık etmemiştir (Uyar, 1983: 93). Eleştirmen bu nedenle onu belli bir şiir ekolünün içinde saymaz veya devamı olarak değerlendirmez. Şairin birincil kaynakları kendi hayatı, gözlemi, sezgisi ve deneyimledikleridir (Uyar, 1983: 94). Fransız şiiriyle ilişkisi ise öykünme sınırında kalır (Uyar, 1983: 97). Bu nedenle yazar, onun şiirini direkt olarak bir başka yazar veya şairle ilişkilendirmez; “zamansız ve mekânsız” (Uyar, 1983: 95) olarak niteler.

Turgut Uyar'a göre Ahmet Muhip Dıranas'ın tabiatı, sosyal problemlere eğilecek, bunları şiirinde işleyecek tarzda olmadığı için bu konuda kınanmamalıdır. Doğan Hızlan, Dıranas'ın duygulanım ve dil ile kurduğu özgün imgeleminin “Atlıkarınca”, “Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar”, “Büyük Olsun”, “Sokak” ve “Darağacı” gibi şiirlerde görülebileceğinin altını çizerek (Hızlan, 1983: 48). Turgut Uyar da şairin özgünlüğünü “durup dururken çıkan” şair ifadesiyle açıklar ve onun kendinden önceki herhangi bir şair ya da şiir akımıyla bağdaştırılamaması açısından şaşırtıcı olduğunu sezdirir (Uyar, 1983: 134).

Doğan Hızlan'a göre Dıranas, direkt olarak ortaya konan karanlık bir dünyanın değil, sezdirilen bir tedirginliğin fakat aynı zamanda da doğa, sevgi ve barışın şiirlerini yazar (Hızlan, 1983: 47). Tematik olarak en belirgin iki ana unsur ise “geçmiş” ve “gece”dir. Eleştirmen, şairle Ahmet Haşım arasında bu açıdan ortaklık kurar (Hızlan, 1983: 47). Ölüm ve ebedilik temalarını sıklıkla işleyen şair, yazara göre bu iki zıt kavramla bir tamamlama yaratmış olur. Doğa ise şairin şiirlerinde genel olarak silik kalmış bir tema olarak yer bulmuştur.

Garip öncesi sezilmekte olan ve sonrasında tamamıyla Türk şiirine giren sokaktaki sıradan insan, kimi çevrelerce yüzeyselliğe sürüklenmiş, düşüncenin merkezinde olması gereken ve ona asıl özelliğini veren insan ve yaşama sevgisi atlanmıştır (Uyar, 1983: 109). Âlim Kahraman, Garipçiler'in birer şair olarak üst düzey nitelikler taşımadıkları fakat yaptıkları işin Türk edebiyatı için doğru zamanda yapılan bir başlangıç, bir değişim sürecine yol açtıkları fikrindedir (Kahraman, 1985: 78). Turgut Uyar, Orhan Veli'nin

sıradan insanı boyutlandırarak, daha derinlikli bir şekilde ve şairaneyi kullanmasa da şiirsel bir anlatımla ortaya koyduğunu düşünür (Uyar, 1983: 109). Orhan Veli, şiirini yazdığı “kenar mahalle kentlisi”ni (Uyar, 1983: 112), “şiire uzak düşmüş insan”ı (Uyar, 1983: 114) her yönüyle çok iyi tanıyan bir şairdir (Uyar, 1983: 112).

Turgut Uyar, İkinci Yeni sonrasında şiirde anlamsızlık boyutuna varan furyayı ise “küçük adam”a içten içe duyulan tepki ile ilişkilendirmiştir (Uyar, 1983: 129).

Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Korktuğun Şey” adlı şiiri, her ne kadar güzel bir Türkçe ile yazılmışsa da öğretilenlere sıkı sıkıya bağlı, bu nedenle de kaybolmakta olan, buna mahkûm bir kuşağın habercisi gibidir (Uyar, 1983: 100). Şair, Türk kültürüne ve edebiyatına herhangi bir yenilik getirememiş ya da bir kırılma yaratamamıştır (Uyar, 1983: 101). Onun şiirlerinde biyografik ipuçları da bulunmaz. Savaş dönemine denk gelen hayatında yaşadıkları ile ilişkilendirilebilecek içeriği yoktur. Eleştirmenin onu bir şair olarak yetenekli, Fransız şiirine hâkim olması açısından bilgili bulduğu açıktır. Fakat Türk şiirine damga vuracak kapasitedeki bu şairin çok ses getirecek eserler verememesi yalnızca uygulama ortaya koymasından ve yaşamının geçtiği karışık dönemden kaynaklanmıştır (Uyar, 1983: 103).

Özdemir İnce, edebiyatın amacını sözcüklerle heyecan yaratmak şeklinde tanımlar ve ona göre şiire kimlik ve süreklilik kazandıran şey “yeniden üretilebilen şiir birimi” (İnce, 1985: 13) olduğunu söylediği imgedir. Bu nedenle imgenin, yazarın şiir üzerine kurduğu düşünce dizgesindeki yerinin ve görevinin ciddi anlamda önem arz ettiği söylenebilir. İmge, herhangi bir kelimenin sözlükte karşılık geldiği anlamsal değeri “genişletip, derinleştirip, çoğaltarak” onu “çağrışım” yeteneğine kavuşturmaktadır (İnce, 1985: 13). Yazar, imgenin bu şekilde bir şairin, dolayısıyla bir ülkenin şiirsel kimliğini inşa ettiğini belirtir. İmge konusunda çeşitli kaynaklardan yararlanarak detaylı değerlendirmelerde bulunur ve neticede “iyi imge” için şu sözlerle yer verir:

“İyi bir imge okurun zihninde çağrışım zincirleri kuran imgedir. Yapılan tüm çağrışımlar birbiriyle ilişkilidir, bir coşku bütünlüğü yaratacak şekilde birbirine bağlanmıştır. Bütün bunlardan dolayı, iyi bir şiir coşkulardan ve düşüncelerden yola çıkıp nesnel gerçeklere varmaz, aksine nesnel gerçeklerden yola çıkarak duyu, coşku ve düşünce yaratır.” (İnce, 1985: 23).

Özdemir İnce, şiirin temel taşlarını sezgi, tasarım, coşkular, duygular, algılar ve anılar olarak altı madde şeklinde sıralamış, bunların gerçeklikle ilişkisi konusunda düşüncelerini aktarmıştır (İnce, 1985: 61). Ona göre sezgi, düşünce ve deneylerin birikimiyle ortaya çıkabilir. Tasarım ise algılanmış olanın yeniden üretilen imgesidir. İnsan ruhuna coşku veren ise kuşkusuz reel dünyaya dair gerçekliklerdir. Yazarın, dış dünyaya ait öğelerin insanda bıraktığı izlenimler olarak tanımladığı duygular da bu tanım sayesinde anlaşılmaktadır ki gerçeklikten bağımsız değildir. Yine yazarın duyular yoluyla alımlananların bilinç düzeyinde gerçekleştirilen tasarımları olarak görülebileceğini anlattığı algılar da dış dünyanın gerçekliğiyle bu şekilde bir ilişki halindedir. Anı ise edinilmiş bilginin tekrar bilince gelmesi durumudur. Bu durumda görülmektedir ki yazar, şiirin gerçek olandan tamamen bağımsız olamayacağını formüle etmiş gibidir.

Yazara göre şiirle gerçek arasındaki girift ilişkiler bütünü ilk bakışta kurulabilecek kadar belirgin olmadığı ve direkt olarak görülemediği için çoğu zaman yok sayılmıştır. Bununla beraber yazarın “gerçeği elle tutulan gözle görülenle sınırlandırdığımız zaman, insanı imgelem ve sezgi gücünden, geleceğin sezgiyle kavranmasından da yoksun ederiz” (İnce, 1985: 65) sözleri, sadece şiir ve gerçeklik ilişkisinin değil, yazarın salt gerçekliğe dair fikirlerinin de benzer olduğunu göz önüne sermektedir. Belli ki doğru bir dünya algısı edinmek ve fikir sistemleri oluşturabilmek için gerçekliği doğru okumak gereklidir ve bunun için de gerçeğin eskimekte iken aynı zamanda da yenilenme halinde olan bir olgu olduğunu göz önüne almak gerekmektedir.

Özdemir İnce’ye göre bir kişi, bütün bu karmaşık ilişkiler ağının dışında kalan kaba dış gerçeklikle ilgileniyorsa, şiirin mecaz, teşbih, eğretileme vb. yöntemlerden geniş bir yararlanma alanı olması ve aslında en direkt şiirin bile dolaylı olması nedeniyle şiirle değil roman türüyle ilgilenebilir ve ondan faydalanabilir (İnce, 1985: 67). Yazar, gerçeğin, şiirin niteliğini belirlemede dahi ayırt edici özellik olarak temel alınmakta fakat buna fazlaca bahsedilmediğine hatta bunun farkında olunmadığına değinmiştir. Bu durumu şairlerin edebî anlayışlarının şiirlerinde gerçekliğe (burada kastedilen kaba gerçeklik, somut dış dünya gerçekliği olmalıdır) yakın veya uzak oluşlarıyla tanımlanmasını hatırlatarak açıklamıştır. Yazarın bu düşüncelerinden anlaşılmaktadır ki şiir gibi büyümlü görünen bir olgunun niteliklerini tespit edebilmek için bile onun gerçek karşısındaki konumu dikkate alınmaktadır.

İlhan Berk'in *Yazko Edebiyat*'ın 33. sayısında yer alan anlam üzerine düşüncelerini mantık yürüterek eleştiren Özdemir İnce, anlamı şiire yatkın bulmadığını ifade eden şairin "şiir, şiirse anlamlıdır" sözüyle çeliştiğinin altını çizerek ve şairin anlamla olan sorununu neden açıkça ortaya koymadığını, neden izaha muhtaç müphem ifadeler kullandığını merak eder. Yazar, mantık yürütürken hiciv amaçlı olduğu anlaşılan şu soruyu sorar: "Dille yıkandığını" söyleyen İlhan Berk, eğer diğer söyleminde olduğu gibi anlamı dışlıyorsa düz veya yan anlama sahip olmayan⁴, yani saçma olanla mı yıkanmıştır? (İnce, 1985: 83).

Yazar, direkt İlhan Berk'i hedef almayarak Türkiye'de ne manaya geldiği tam olarak anlaşılmayan şairane özdeyişleri kullanmaya çok fazla meyil olduğunu belirtmiş, söylenen sözlerin anlamlarının ve açıklamalarının talep edilmemesinin bu sloganlaşmış ve faydasız söylem türünü bir anlamda teşvik ettiğinden şikâyet etmiştir (İnce, 1985: 81).

Eleştirmen, aynı kitaba dâhil ettiği bir başka yazısında Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ı aynı sebeple eleştirir. Bu isimler de sloganvari açıklamalar yapmış, kimse onların bu sözlerle tam olarak ne kastettiklerini irdelememiştir. Özdemir İnce, Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" yazısındaki "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" ifadesini bunların en önemlilerinden biri olarak görmüştür. Edip Cansever'in "mısra işlevini yitirdi, şiiri şiir yapan birim olarak yürürlükten kalktı" şeklinde başlayan sözleri ona göre yalnızca söylendiği tarihte değil hangi tarihte okunursa okunsun şiir tekniğiyle içeriğin aynı kefeye konulduğu bir garabet olarak algılanır ve bunda okurun kusuru yoktur. Turgut Uyar'ın "şiir çıkmazdadır. Bütün şiir yazarlara hatırlatmak gerekir: şiir çıkmazdadır... Çünkü bu çıkmaz; bilince, bilgiye, uygunluğa çağdaş şiire ve insana yeni bir imkândır" sözleri yine yazarın bu kategoride değerlendirdiği sözlerdir (İnce, 1985: 142). Bunlar ve bunlar gibi kimi açıklamalar büyük ihtimalle yanlış anlaşılmış veya hiç anlaşılamamış, herkes alımladığı şekilde bu sözlerden etkilenmiş ve böylece Türk edebiyatı şekilsiz bir şekil almıştır. Yazar, bu durumun Türk edebiyatı tarihinin seyrini değiştirecek denli önemli olduğunu düşünür (İnce, 1985: 135).

Atatürk üzerine kendisinin hayatta olduğu dönemde yazılmış şiirlerin âdeta kaside özellikleri taşımakta olduğunu söyleyen Vedat Günyol, bunlardan Faruk Nafiz kimi

⁴ Yazarın bu mantık silsilesini oluştururken Jean Cohen'in düzyazı, şiir ve saçmanın anlamsal düzlemine dair düşüncelerinden ayrıca düzyazı şiir, ölçülü düzyazı, şiir ve düzyazının fonetik ve semantik özelliklerine dair düşüncelerinden yararlandığı görülmektedir.

şairlere ait olanlarındaki mübalağalı övgülerin Atatürk'ün kendisini dahi tedirgin ettiğini ifade etmiştir. Atatürk'ün ölümü üzerine yazılanlar ise çoğunlukla fazla nitelikli olmayan, günü ifade etmek için yazılmış ağıtlar niteliğinde kalmıştır. Günyol, Kurtuluş Savaşı ile ilgili nitelikli eser veren şairleri ise Nâzım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Külebi ve Ceyhun Atuf Kansu olarak sıralamıştır (Günyol, 1982: 215).

Vedat Günyol Türk halk edebiyatının en önemli şairlerinden biri olan Karacaoğlan'ın aşkı “içten, coşkun, sevecen bir ustalıkla” ortaya koyduğunu ve onu bir tür “tapınma” noktasına getirerek işlediğini ifade eder (Günyol, 1982: 95). Ona göre bu aşkın bir özelliği de tabiatla ayrılmaz bir bütünlük içinde olmasıdır.

Ahmet Oktay, Cahit Sıtkı ve Necip Fazıl'ı ölüm temasını ele alış şekilleri açısından değerlendirmiş, Tarancı'nın bu meseleyi metafizik bir problematik haline getirmeden, sıklıkla ama yüzeysel bir nitelikte ele aldığını dile getirmiş, bu anlamda Necip Fazıl'ın yarattığı metafizik gerilimin onun şiirinde yer alamadığını belirtmiştir (Oktay, 1987: 107).

Vedat Günyol, hem öyküleri hem de şiirleri olan Günseli İnal'ın şairliğiyle ön plana çıkma tercihinin doğru olduğunu düşünür. Yazara göre yüreğinin sesini dinleyen, içinde duyduğu derin sevgi özlemini dizelerine döken bir şair olan Günseli İnal, nitelemelerle donattığı imgelerini daha sade bir şekilde ifade etmeyi seçerse bir şair olarak ulaştığı noktayı okuruna daha net bir şekilde gösterebilecektir (Günyol, 1988: 38).

Veysel Çolak, şiirde bir yenilik yapabilmenin ancak yozluktan ve kozmopolitlikten uzak durmakla, belli bir ideolojinin öncülüğünü yapmak suretiyle “sanat tarihinin öznesi” haline gelerek gerçekleşebileceğine inanır (Bilen, 1985: 15). Yazara göre “yoz” ve “kozmpolit” olanla çağdaş görünen ve yalnızca günü için popüler olabilecek içerikler üretilebilir ve bunu yapanlar isteyerek böyle bir yola girmişlerdir. Bu bağlamda yazarın, Enis Batur ve Murathan Mungan için “yazdıkça küçülmekte[ler]” sözleriyle bu isimleri eleştirdiği görülürken, Ahmet Seven, Şavkar Altınal, Can Alkor, Mahir Öztaş, Lale Müldür, Yıldırım Türker, Taner Özmen ve Kaan Özbayrak gibi isimleri de bu kategoride değerlendirdiği anlaşılmaktadır (Bilen, 1985: 16).

Şiirin güncellik ile ilişkisini değerlendiren Veysel Çolak, ideal olanın, tarihte olmuş olanla güncelin örtüştüğü yerlerin şiirin alanına sokulması ve bu yolla bir bilinçlilik durumu yaratabilmeyi amaçlamak olduğuna değinir. Bunu başarabilenler ise şairin bir önceki

kuşak şairleri olarak andığı nesilden Can Yücel, Metin Demirtaş ve Nihat Behram'dır (Bilen, 1985: 42). Şair, kendi kuşağı olan 70'li yıllar şairlerini ise bu dengeyi kuramamakla, gitgide mekanikleşerek gündelik olanı gözlemlemekten ve irdelemekten uzak, kalıplaşmış duyarlıklarla şiirler ortaya koymakla eleştirir (Bilen, 1985: 42).

Hayata dair pek çok tema ve konuyu şiirlerinde işleyen Oktay Rifat, yazara göre sıradan kelimeleri, onların bilinen anlamlarını aşarak üst bir anlam dairesi içerisinde kullanmış, böylelikle tanıdık görünen bir kelime hazinesiyle özgünlük ortaya koymuştur (Hızlan, 1983: 72). Yazar şairin halk edebiyatından değil halk kültürüne ait deyimlerden ve söyleyişlerden yararlandığını belirtmiştir (Hızlan, 1983: 73). Eleştirmen ayrıca, şairin şiirini, ancak akıl yoluyla değerlendirilip alımlanabilen, duygu ve duyarlıkların şiiri olarak tanımlar (Hızlan, 1983: 72).

Bununla beraber eleştirmen *Âşık Merdiveni* ve *Çobanlı Şiirler* adlı kitaplarını, şairin şiirlerindeki doğanın silikliğinden ayrı tutar ve doğa ögesinin bu şiirlerle “Yunan ve Latin ozanlarınkini andırır” “ilk çağ ustalarının doğaya arı bakışının” yansıtıldığını ifade eder (Hızlan, 1983: 76-77). *Elleri Var Özgürlüğün* ile şair, işlenmesi en güç konularda bile şiirler yazabildiğini göstererek bir anlamda ustalığını ispat etmiştir (Hızlan, 1983: 76). Yazara göre şair, aşk şiirlerinin en güzel örneklerini ise *Şiirler*'de ve aşk, mutluluk ve direncin işlendiği en başarılı örnekleri de *Yeni Şiirler*'de vermiştir (Hızlan, 1983: 77).

Sabahattin Kudret Aksal'ın “Aile” adlı şiiri hakkında açık, anlaşılır düz bir şiir değerlendirmelerinde bulunan Turgut Uyar, bu şiirdeki -son dörtlük hariç- bakış açısının özgün bir duruş değil, şairin çağdaşlarının ortak tavrı, hatta o dönemin genel kötümser tutumu olduğunu belirtmiştir ve sokaktaki sıradan insanı konu edinmesi bakımından sıra dışı bir niteliği yoktur (Uyar, 1983: 128). Yazar bu “küçük adam” temasının şiirde sıklıkla kullanımını İkinci Dünya Savaşı'nın yaşattığı büyük yokluk ve yıkımın etkisinin olduğunu düşünür (Uyar, 1983: 129). Öylesine sarsıcı trajediler ve yokluklar yaşanmıştır ki insan hayatının temellerini oluşturan unsurlar dahi küçük mutluluklar olarak görülmeye, yüceltmeye başlanmıştır (Uyar, 1983: 129).

Turgut Uyar, Metin Eloğlu'nun Garip akımının bütün özelliklerini taşıdığını ama Garip'e kattığı birtakım yenilikler de olduğunu söyler. Böylelikle akımın öncüsü Orhan Veli dahi ortaya çıkan nihaî Garip şiiri özelliklerinde eser veremez durumda kalmıştır (Uyar, 1983: 141). Fethi Naci de bu görüşü sonuna kadar paylaşır (Naci, 1986: 134). Bu bağlamda

Orhan Veli'nin ve Metin Eloğlu'nun şiirlerinde ortaya koydukları “küçük adam” imgeleri üzerinde düşüncelerini aktaran Turgut Uyar, ikisi arasındaki farklara değinir. Metin Eloğlu'nun “küçük adam”ı, Orhan Veli'nin nispeten romantize edilmiş “küçük adam”ına göre bir kişiliği, geçmişi ve eleştirel bakışı olan, yargılayıcılık başta olmak üzere tepkileri daha belirgin, güdümlü öfke duygusuna sahip biridir (Uyar, 1983: 141). Uyar, bu durumun, şairin muhtemel sınıf bilinci oluşturma motivasyonu ile açıklanabileceğini belirtmiştir.

Halkımızın Gözüyle Barış Şiirleri adlı derleme ve içerik odaklı inceleme kitabında Asım Bezirci, çeşitli yüzyıllarda Türk toplumunda barış temasını işleyen şiirler üzerinde değerlendirmelerle bulunmuştur. Yazar, bu şiirlerde barış olduğu gibi kaçınılmaz olarak onun zıttı savaşın da olduğunu ve çeşitli kesimlerin bu kavramlara farklı bakış açıları üzerinde durur. Osmanlı Devleti'nin yükseliş döneminde yapılan seferler için yazılan şiirlerin genellikle kahramanlık öğeleriyle dolu ve coşkulu, sultan şairlerin de savaş güzellemesi içeren, motive edici nitelikleri yazar tarafından gözlemlenmiştir (Bezirci, 1986: 15). Halk eğer bir savaştan kayıpla ayrıldıysa ortaya konan eserlerde savaşa dair bu gibi öğelerin bulunmadığı fakat savaş karşıtlığı olarak da nitelenemeyecek bir tutumun dikkat çektiğini belirten yazar, bu gibi şiirlerde sistemli bir ideolojik tavrın değil savaşın dehşetini, cepheye giderken yaşanan ayrılık acısını ve arkada kalanların acılarını yansıtan bir çeşit dışavurumcu edebiyatın söz konusu olduğunun altını çizmiştir. Yazar, incelemenin, 17. yüzyıla kadar getirdiği ilk kısmında, pek çok şiirden yola çıkarak halkın genel olarak savaşı benimsemeyen, yüceltmeyen, onun devamını dilemeyen bir tavırda olduğuna dikkat çeker (Bezirci, 1986: 25). 1914-1945 arasında bu konuda yazılan şiirlerde bağımsızlığın, halk, vatan ve Atatürk sevgisinin sıklıkla ve coşkuyla işlendiği gözlemlenir (Bezirci, 1986: 36). 1945-1950 arası şiirler genellikle Türkiye'nin savaşa girmemesi üzerine duyulan memnuniyet ve savaşa sebep olan unsurlar üzerine değil onun sonuçları üzerinedir. 1950 sonrasında Kore Savaşı hakkında kimi olumlu şiirler kaleme alınmıştır. Yazar 1960-1970 arasında barışı yücelten şiirler yazılmasını 27 Mayıs darbesinin ardından gelen özgürlük ortamı ile ilişkilendirmiştir (Bezirci, 1986: 40). 70'li ve 80'li yıllarda da Türk şiirinde barış, olumlama yapılan bir kavram olarak gözlenmiştir (Bezirci, 1986: 41).

Kalıcı bir barışın temini için çabalamanın insanlık adına bir görev olduğunu düşünen (Bezirci, 1987: 12) Asım Bezirci, barış şiirleri seçki ve incelemeleri hazırlayarak bunun

sanat ve bilhassa edebiyat yoluyla yapılabileceği mesajını vermek ister gibidir. Bu bağlamda hem *Şairlerimizin Diliyle Barış* adlı çalışmasında da hem barış içerikli şiirlerden hem de zıtlığı belirgin kılmak adına savaşın kötü yanlarını konu eden şiirlerden örnekler vermiştir (Bezirci, 1987: 15). Yazar, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ve Milli Mücadele yıllarında yaşanan savaşlarda şairlerin savaş ve barış konusuna yaklaşımlarına dikkat çekmiş, böylelikle bir çeşit belgeleme hatta dolaylı şekilde savaş karışıklığını onurlandırma yoluna gitmiştir. Ayrıca Nagazaki ve Hiroşima olaylarına, Kore ve Vietnam savaşlarına da değinen yazar, bahsi geçen hadiselerle kayıtsız kalmayan şairlere değinmiş, onların yaklaşımlarını değerlendirmiş ve şiirlerinden örnekler paylaşmıştır.

Doğan Hızlan'a göre Metin Eloğlu'nun kendine has dilinden sonra en dikkat çekici özelliği ince bir zekânın ürünü olan hiciv yeteneğiyle toplumsal konuları işlemesidir. Yazar bu durumu ifade etmek için onun şiir dünyasını “kaktüslü” (Hızlan, 1983: 194) şeklinde niteler ve şairin eleştirmek için seçtiği içeriğin dünya düzeninden, edebiyat tarihine kadar uzandığını belirtir. Yazar, aşkın da şairin işlediği temalardan biri olduğunu ekler fakat onu hicvederek değil insanın bakış açısına yaptığı olumlu etkiler açısından işlediğine değinir.

Doğan Hızlan, Edip Cansever'in tabiat karşısındaki tavrını coşkunun fakat bilinçli olarak tanımlar. Yazara göre doğanın şaire verdiği duygu dalgalanmaları ona hiçbir zaman şiirin kuramsal inşasını unutturmamıştır. Enis Batur ise Edip Cansever'in kendisine bir şey “eklemediği” için hiçbir kitabına almadığını belirttiği “Oyun Oynayanlar” adlı şiirinin aslında tam da bir Edip Cansever şiiri olduğunu, hatta bu yapıtın, “denge” temasını işlemesi açısından, onun şairliğinin özel eserlerinden biri sayılması gerektiğini belirtir. Ona göre bu şiir, şair her ne kadar sahip olduğu en temel hakla reddetmiş olsa da ontolojik olarak bir Edip Cansever şiiridir (Batur, 1986: 76).

Doğan Hızlan'ın özgünlüğüne vurgu yaptığı bir diğer şair de Ece Ayhan'dır. Onun tarzını biricik kılan ise eleştirmene göre yalnızca söz sanatlarındaki yeteneği değil, şiir dünyasını alabildiğine geniş bir şiir evreni üzerine kurmuş olmasıdır (Hızlan, 1983: 239). Bununla beraber onun anlam dünyası detayların, bir anlamda görünmez dipnotların sezdirdiklerinde de gizlidir. Eleştirmene göre Ece Ayhan şiirleri söz konusu ise hem metnin kendisinde hem de satır aralarında, geçmişin ve Türk şiirinin öğeleri

barınmaktadır (Hızlan, 1983: 240). O, âdeta tarihi şiir üzerinden öğrenmeyi mümkün kılan bir edebî tutumla eserler ortaya koymuştur.

Doğan Hızlan, Kemal Özer'in şiir dünyası dikkatle incelendiğinde, bireysel duygulanımlardan bir mesaj taşıma sorumluluğu belirginleşen toplumsal olanlara doğru kayan bir çizginin görülebileceğine dikkat çeker, onun şiirini “sıradan insanın ve sıradanlığın şiiri” (Hızlan, 1983: 256), şairi de “kendi kuşağının ustası” (Hızlan, 1983: 254) şeklinde niteler.

Behçet Necatigil'in *Söyleriz* kitabını şairin hayat hikâyesinin bir çıktısı olarak değerlendiren Doğan Hızlan, bu eserin şairin ömrünün son dönemini yansıttığını düşünür. Ona göre şair, bu kitapta, yaklaşan ölümüne dair sezgisel bir bilgiyi, o dönemdeki ruhî durumunu, ayrılma ve ölüm temasını işleyerek, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde ortaya koymuştur (Hızlan, 1983: 105).

Türk şiirinde kadın imgesi üzerinde değerlendirmelerde bulunan Füsun Akatlı, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'le birlikte kadının artık yaşayan, cinsiyeti olan; dişi bir varlık olarak çizildiği tespitini paylaşır. Yazar, Nâzım Hikmet'in ise şiirde kadına “arkadaşlık, dostluk ve dayanışma” (Akatlı, 1980: 98) duyguları ile yaklaşan ilk Türk şairi olduğunu öne sürmüştür. 40 kuşağında sevgili imgesi tamamen somutlaşmış, çok boyutlu, gerçek bir insan olarak toplumda yaşayan, çeşitli mesleklerle iştigal eden gerçek kadın bireyleri karşılar hale gelmiştir (Akatlı, 1980: 98). Eleştirmene göre, 1940-1960 yılları arasındaki dönemde erkek şairler, eşleri olan kadınlarla dünyanın düzenini değiştirmek için bir çeşit dayanışma arayışı içine girmişlerdir. Bu nedenle çizilen sevgili ya da eşlerin bu özellikleri barındırdığı ifade edilir (Akatlı, 1980: 99).

Füsun Akatlı, şiir anlayışından beğeniyle söz ettiği Cemal Süreya'nın Üvercinka adlı şiir kitabını özelinde de duyguları paylaşmış, bu kitapta yer alan şiirlerde gerçek hayatta acılı, hüznü, kahırlı olan temaların poetik bir lirizmin hudutlarında tutulabildiğini öne sürmüştür. Eleştirmen, bu eserde şairin, aşkın kudretini, erotizmdeki romantizmi ortaya koyabilen ya da bir anlamda üreten bir şiirsellik sunduğuna dikkat çeker (Akatlı, 1980: 84).

Ceyhan Atuf Kansu'nun “Kızamık Ağdı”, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın “Kızılırmak Kıyıları”, Kemalettin Kamu'nun tüm şiirleri fakat özellikle “Bingöl Çobanları” ve bunların hepsinden her anlamda daha üstün olduğu belirtilen Yavuz Bülent Bakiler'in

“Sivasta Yoksul Çocuklar” şiirleri, Sadık K. Tural’ın en beğendiği şiirler olarak anılmıştır (Tural, 1982: 125). Bu eserler özellikle duygu ve düşünce açısından eleştirmenin oldukça nitelikli bulduğu eserlerdir. Yavuz Bülent Bakiler üzerinde de bilhassa duran yazar, şairin tematik anlamda etkilendiği isimlerin Arif Nihat Asya ve Âşık Veysel olduğu fikrindedir. Bu şairlerin ortak temalarının “ezelî ve ebedî trajik olan ile ebedî hakikat, beşerî yalnızlık” (Tural, 1982: 125) olduğuna vurgu yapar

Ahmet Oktay, *Yazılanla Okunan*’da Attila İlhan’ın *Sisler Bulvarı* kitabındaki şiirlerin detaylı tahlillerini yapmış, bunları içerik odağında geliştirmiştir. Yazar, “Mustafa Kemal” ve “Ölümler İhtiyarladı” şiirlerini bu incelemenin dışında tuttuğunu belirtir fakat bunun nedenine değinmez (Oktay, 1983: 107). Yazarın aynı kitapta, Edip Cansever’in şiirlerine de içerik merkezli çözümlemeler yaptığı görülür.

Tahsin Yücel’in görüşüne göre Bülent Ecevit’in şiiri tüm sadeliğine karşın tek boyutlu olmayan anlam dünyaları barındırır. Yazar, şairin “Pülümür’ün Yaşsız Kadını” şiirine göstergebilim ekseninde bir okuma yaparak bahsi katmanlara ulaşmayı dener ve bu denli yalın bir metinden yola çıkarak vardığı anlamları “her türlü süsten, bezekten uzak görünen şiir de yalınlığın son noktasında, ‘biçim’ ile ‘içerik’ arasındaki bağlaşımın anlamlı bir örneği” (Yücel, 1982: 111) sözleriyle; beğenisini hissettirerek paylaşır.

3.4. Deneme, Eleştiri, Anı, Gezi Yazısı, Otobiyografi, Köşe Yazısı, Fıkra, Biyografi ve Monografi Eleştirileri

3.4.1. Deneme Üzerine Eleştiriler

Düzyazı ve bilhassa deneme türü üzerinde etraflıca düşünen Melih Cevdet Anday, nazım geleneğinin hâkim olduğu Klasik Türk edebiyatı alışkanlıklarından yavaş yavaş uzaklaşıp Batı dünyasının dünya görüşünün şekillendirdiği düzyazıya adapte olma sürecinde yaşananlara değinmiştir. Denemenin gerektirdiği nitelikleri sıralayan yazar, Montaigne örneğini verir ve Batı edebiyatını yaratan edebî türün Montaigne örneği üzerinden eksiksiz olarak gözlemlenebileceğini öne sürer (Anday, 1984: 39).

Yazar, Nadir Nadi’nin *Sokakta Gürültü Var* adlı deneme kitabı üzerine değerlendirmelerde bulunur. Nadir Nadi’nin akıl merkezli bakış açısını Köy Enstitüleri döneminde yetişmiş bir yazar olmasıyla ilişkilendiren Melih Cevdet Anday, bu kitaptaki metinlerde insana dair pek çok gözlemin önyargısız bir şekilde, mütevazı, “sade ve

etkileyici bir dille” kaleme alındığını söyler (Anday, 1984: 49). Eseri “deneme yazınınımızın yapıcı ve özgün bir ürünü” olarak tanımlar (Anday, 1984: 50).

Deneme konusunda biçimin de içerik kadar önem taşıdığını söyleyen Enis Batur, bu konuda Sabahattin Eyüboğlu’nun üslubunu beğenmediğini belirterek, yazarın yazılarını muhtemelen Montaigne’e öykünerek oluşturma çabasında olduğunu fakat denemeciyi iyi anlayamadığını ekler ve eleştirir. Hatta onu ancak “çevirileri kadar” (Batur, 1986: 9) anladığını söyleyerek hem denemeciliği hem de çevirmenliği hakkında fikir beyan eder. Eleştirmen, Montaigne ekolünden okumayı tercih edeceği yazarın Seha Meray olduğunu söylemiştir.

Enis Batur, Nermi Uygur’un deneme üslubunun feminen özellikler taşıdığını, denemesinden yazdığı konuya ilgi ve sevgi duyduğunun anlaşılabilirliğini vurgulamıştır. Nurullah Ataç’ın sübjektivitesine olan beğenisini dile getiren yazar, denemecinin, yazılarını bekletip onlar üzerinde tekrar çalışmamasının yüzeysellik olarak döndüğünü de negatif bir özellik olarak ekler (Batur, 1986: 9).

Enis Batur, bir yazarın bir üslubu olduğunu, bu nedenle bir romanda farklı bir denemede farklı üslubun kullanılmasını mantıklı bulmadığını söylemiş, bu düşüncesinde kastın edebî türler arasındaki sınırları kaldırmak olmadığını da altını çizmiştir (Batur, 1986: 10).

Salah Birsell’in eski tarihli denemelerinin⁵ düşüncelerle örülü, son derece kaliteli çalışmalar olduğunu dile getiren Fethi Naci, yazarın yeni tarihli denemelerinin, yalnızca üslubun ortaya çıkarıldığı, fikir açısından zayıf metinler olduğundan şikâyet etmiş, bununla birlikte bu yazılarda Birsell’in Türkçesinin de bozulmaya başladığının dikkat çektiğini belirterek yazarı eleştirmiştir (Naci, 1986: 99). Yazarın metinlerinde tespit ettiği dil yanlışlarını paylaşan eleştirmen, kinayeli bir anlatımla bu durumun eski kaliteli denemelerine daha az ilgi gösteren okurdan alınan bir intikam olup olmadığını sorgular (Naci, 1986: 101).

Hasan Bülent Kahraman deneme yazarlarını hayatın pratik tarafına yönelen ve çeşitli sebeplerle yönelmeyenler olarak iki kategoride değerlendirir. Ona göre Murat Belge’ye kadarki deneme yazarları hayatın pratik bilgisi üzerinde fazlaca duramamış, Ahmet

⁵ 1952 tarihli “Şiirin İlkeleri” başlıklı yazı bunlara örnek gösterilir.

Haşim, Sabahattin Eyüboğlu ve Nurullah Ataç gibi yazarlar bu alanda ancak estetik haz veren yazılar ortaya koyabilmişlerdir (Kahraman, 1989: 181). Yazar bu bağlamda, pratiğe yönelmeyen deneme yazarlarının, metinlerini ekseninde kurdukları bir merkez düşünce olmadığını, bununla beraber her birinin birer çıkış noktası olduğunu belirtmiştir. Eleştirmene göre Eyüboğlu'nun ve Ataç'ın hayatla iç içe olana yönelmek, sokaktaki gerçeğe; sınıf bilincine varmak ya da bu bilinci oturtmak için bir istek ya da çabası yoktur.

Murat Belge ve Enis Batur'u ikinci kategoride değerlendiren Hasan Bülent Kahraman, bu iki ismin pratik hayatı konu alan denemelerindeki en belirgin özelliklerinin tutarlılık olduğunu ifade eder (Kahraman, 1989: 185). Bununla birlikte bu iki ismin epey farklı olduğunu da ekler; Enis Batur kendi toplumunu içeriden fakat Batılı bir gözle izleyerek somut olana yönelmiştir.

Eleştirmenin, denemelerinde gündelik hayata yönelen fakat çizgisini değiştiren yazarlara verdiği Ahmet Oktay örneği ise manidardır. Yazarın Ahmet Oktay'a dair olumsuz düşünceleri onun denemeci kimliğiyle ortaya koyduğu profil için de net olarak görülür. Yazarın geçirdiği değişimlerle kimi zaman kendisiyle çeliştiğini belirten Hasan Bülent Kahraman, onun *Kültür ve İdeoloji* adlı kitabında, kitabın isminin de yarattığı beklentiyle, toplumsallığa gereken ağırlığın verilmediğinin altını çizer. Yazara göre eserde, sınıf bilinci ile oluşturulması gereken temel ihmal edilmiş, bu boşluk hemen iletişim meselesine geçilerek saklanmaya çalışılmıştır.

Deneme türünün, ontolojik nitelikleri sebebiyle sınırları kestirilemez, dolayısıyla ürkütücü bir yanı olduğuna değinen fakat tam da bu nedenle onun tek bir tanımını, taşıması gereken belirli özellikler bütünü bulunmadığına vurgu yapan Füsün Akatlı, bu alanda eser veren yazarlar ve onların eserleri arasında ortaklıklar bulma, bu yolla kati tariflere ulaşma çabalarının beyhude ve gereksiz olduğunu öne sürer (Akatlı, 1980: 40). Yazar, türdeki bu serbestlik sebebiyle her metnin deneme kategorisinde değerlendirilemeyeceği, yine bu sebeple denemenin sanılanın aksine hata toleransı en düşük edebî türlerden biri olduğuna dikkat çeker ve Giovanni Papini ile Salah Birsal'i denemenin usta isimleri olarak örnek gösterir (Akatlı, 1980: 41).

Füsün Akatlı, "Türk yazınının gerçek bilgisi" olarak tanımladığı Behçet Necatigil'in yaşama, edebiyata ve şiire dair düzyazılarını içeren *Bile/Yazdı* eserinde şairin fikrî dünyası hakkında pek çok bilgi bulunabileceğine ve özellikle onun şiire dair meselelere

getirdiği felsefi yaklaşımlara işaret eder. Eleştirmen, hem şairin düşünce evreninin daha iyi idrak edilmesi hem de bahsi geçen konularda özgün bir bakış açısı ile ortaya konan yaklaşımın; bilhassa poetik yaklaşımların idraki için bu eserde yer alan denemeleri önemser (Akatlı, 1980: 66).

Doğan Hızlan, denemeyi “edebiyatın yaşama geçmesi” (Hızlan, 1983: 8) işini en başarılı yapan edebi tür olarak görür. Bu çalışmanın da kapsamında olan, Füsun Akatlı’nın *Yaz Başına Neler Gelir* eserinin söz ve bilgi gösterisi olmaktan uzak, sade ve duyarlık yüklü olduğu fikrindeki eleştirmen, yazarın bazı denemelerinin düzyazı şiir niteliğinde olduğuna ve genel olarak onun deneme türündeki yetkinliğine dikkat çeker (Hızlan, 1983: 8).

Ahmet Oktay’ın *Kültür ve İdeoloji* kitabındaki üslubunu sert bir dille eleştiren Hasan Bülent Kahraman, yazarın “takır tukur” olarak nitelediği biçimini konuyla ilgili terimler sistemine hâkim olmamakla açıklamış, kelime hazinesindeki sınırlı sayıdaki sözcüklere zorlama anlamlar yükleyerek kendisini ifade etmeye çalıştığını söylemiştir (Kahraman, 1989: 188).

Vedat Günyol, günlüklerin insanın kendini tanıması, anlaması ve içini dökebilmesi için en uygun ifade alanlarından biri olduğunu söylemiş, anı ve günlük türündeki eserlerin ayrımının her zaman kolaylıkla yapılamadığını eklemiştir. Bu bağlamda Montaigne’in denemelerinin hem anı hem de günlük özelliklerine sahip olduğunu belirten yazar, Andre Gide’in *Journal*’ı gibi günlük türündeki bazı eserlerin ise zaman içinde deneme kategorisine girebileceğinin altını çizmiştir (Günyol, 1988: 98).

3.4.2. Eleştiri Üzerine Eleştiriler

3.4.2.1. Eleştirmen Eleştirisi

Yalçın Küçük, *Küfür Romanları* adlı eleştiri kitabında daha çok, romanları üzerinden spesifik romancıları hedef alan değerlendirmelerde bulunmuşsa da yer yer eleştirmenler hakkında da yorumlar yapmıştır. Yazar, Türkiye’deki eleştirmenlerin pek çoğunun duyarlılıktan yoksun olduğunu iddia eder. Ona göre sanata yeterli istidadı olmayan başarısız öykücü ve şairler, eleştiride başarılı olabileceklerini umarak bu alana yönelmektedirler. Hâlbuki eleştiri yapabilmek için de tıpkı şiir ve öykü yazmak için gereken duyarlılığa sahip olunmalıdır. Küçük, “eleştirmen, imajla konsept, imge ile

kavram arasında bağlantı kurabilendir.” (Küçük, 1986: 93) sözleriyle bir eleştirmen tanımını da ortaya koymuş ve sadece kavramlarla inşa edilen bir eleştirinin kusurlu ve eksik kalacağını ifade etmiştir. Bu noktada yapısalcılık etkisi akla gelmektedir. Küçük, eserin muhtelif bölümlerinde, kitabın yazıldığı dönem Türk eleştiri dünyasının net bir şekilde yapısalcılık etkisi altında bulunduğundan şikâyet etmiş, ancak bu konuyu *Küfür Romanları* eserinde detaylı olarak işlemeyeceğini eklemiştir.

Edebiyat eserine kuramsal yaklaşımlar hakkındaki düşünceleri nedeniyle Tahsin Yücel’i eleştiren Enis Batur, onun farklı bakış açılarına açık olmadığına kimi zaman satır aralarında kimi zaman doğrudan işaret eder. Yazara göre eleştirmenin en geçerli gördüğü yöntem, kendisinin geçerliliğine karar verdiği yöntemdir. Enis Batur, edebiyat eserlerinden, bir sanat ve bilim olarak edebiyattan tek ve kesin anlamlara ulaşmayı beklemenin, tüm bunların ontolojik nitelikleri açısından faydasız olduğu kanaatindedir ve ona göre farklı yöntemler bir diğerini yalanlamaz, onun geçerliliğini yadsımaz. Enis Batur bu noktada yazılı metinlerin “farklı okunabilme olanakları”nı (Batur, 1987: 85) hatırlatarak, bir metni anlamlandırma eyleminde okurun yeri ve işlevine vurgu yapar. Bu eylemin içerdiği ilişkiler ağında hem yazar hem de özne olduklarının altını çizer (Batur, 1987: 91). Ayrıca bu eylem sırasında, bahsi geçen öznelere zihni hareketleri eşzamanlı olmak zorunda değildir (Batur, 1987: 91). Yazar, Tahsin Yücel’in, bir edebiyat eleştirmeninin yalnızca kendi yöntemini geliştirirken, bu yöntemle bir başka yöntemi birleştirmemesi gerektiği düşüncesini bu nedenle doğru bulmaz (Batur, 1987: 80). Bu bağlamda Tahsin Yücel’in kullandığı eleştirel üslubu da direkt olarak değil, bir ima derecesinde eleştirdiği görülür (Batur, 1987: 79).

Hasan Bülent Kahraman, Ahmet Oktay’ın gerçeklikle ilişkisini değerlendirir ve dış gerçeklikten tamamen kopuk olmayı, bir eserin tüm kaynağının izole bir şekilde yazarının sınırları dâhilinde olmasını bu isim üzerinden eleştirir (Kahraman, 1989: 175). Eleştirmene göre yazarın, bir yazar olarak kendisini “sözcüklerin cangılında” ve “binlerce tehlikenin ortasında” (Kahraman, 1989: 175) hissetmesinin sebebi de amaçsızca başlanan ve sürdürülen bu yazma serüvenidir.

Hasan Bülent Kahraman, Ahmet Oktay’ın edebî eserlerin biçimsel ve fikrî taraflarının ayrı ayrı tahlil edilebileceği düşüncesini eleştirmiş, yazarın biçimsel inceleme için yapısalcılığa ve göstergebilime, fikrî inceleme için ise maddeci eleştiriye başvurulması

gerektiği kanısının yazarın savunduğu gibi Marksist yapısalcılık içinde dahi yer alamayacağını izah etmiştir (Kahraman, 1989: 177).

Bir eleştirmen olarak Ahmet Oktay'ı kimi açılardan yetersiz bulduğu anlaşılan Hasan Bülent Kahraman, yazarın bir esere dair değerlendirme yaparken kendi ulaşabildiği kaynaklar çerçevesinde oluşturduğu donanımına dayandığını, bu nedenle de tespit ve tahlillerinin kısıtlı olduğunu vurgular (Kahraman, 1989: 178). Yazar, eleştirmenin yalnızca Türkçeye çevrilmiş yabancı eserler ve direkt olarak Türkçe kaleme alınmış eserler dışında bir öge içermeyen bir paradigma ile değerlendirmeler yaptığını belirtir ve bu nedenle pek çok konuda hatalı olduğunu altını çizer (Kahraman, 1989: 178).

Fethi Naci'yi ve Attila İlhan'ı Türk romanı üzerine yaptıkları tartışma üzerinden eleştiren Ahmet Oktay, bu süreçte her iki yazarın da konu ile ilgili biçim ve içeriğe dair elle tutulur bir problematiğe el atmadığından yakını (Oktay, 1982: 103). Bu tartışmanın romanda imge meselesini gündeme getirdiğini ifade eden yazar, imge kuramının “yeterliliği, kuramsallığı ve bilimselliği”ni (Oktay, 1982: 104) sorgularken Attila İlhan'ı, yazarın konu ile ilgili düşüncelerini hatırlatarak eleştirir. Yazar ve şairlerle bilim adamlarının, gerçekliği ifade ederken farklı yöntemler kullanmaları gerektiğini, bilimselliğin mantık kategorileri içerisindeki ifade alanı kullanılarak sağlandığını, edebî eserin ise imgelerle kurulduğunu söyleyen Attila İlhan'a yazar ve şairlerin mantığı bütünüyle dışlayıp dışlamadığını sorar ve hemen kendi sorusuna mantığın dışında kurulan bir edebiyatın söz konusu olmadığı cevabını verir (Oktay, 1982: 104). Eleştirmen, yine bu bağlamda, Attila İlhan'ın, bilimsellik özelliği ön planda olması gereken imge kuramı hakkında yaptığı tanımları da yetersiz ve çelişkili bulur.

Ahmet Oktay, Hikmet Kıvılcımlı'yı, yazarın *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsis*i adlı kitabındaki değerlendirmeleri nedeniyle “hoşgörüsüz” (Oktay, 1986: 19) olarak tanımlamış, eserdeki edebî değerlendirmeleri isabetsiz bulduğunu belirtmiş, bu isabetsizliklerin siyasi ve toplumsal şartlara yeterince vâkıf olamamaktan kaynaklandığını ileri sürmüştür (Oktay, 1986: 18).

Feridun Andaç, bir eleştirmenin, ele aldığı konuyu, asıl inceleme nesnesinin dışına çıkıp detaylı bir şekilde öğrenerek, hatta edebiyatın yazı yaratımı tarafıyla uğraşan yazarlardan daha fazla emek harcayarak ve öznellikten uzak durarak ilerleme sağlanabileceği fikrindedir. Eleştirmen ayrıca belirli bir edebî türde eser veren yazarın o edebî tür üzerine

değerlendirme yazıları yazmasının öncelikli olması gerektiğini savunur (Andaç, 1989: 157). Atilla Birkiye yazara göre bu nitelikleri taşıyan bir eleştirmendir (Andaç, 1989: 173).

Türk edebiyatında eleştiri konusunda Nurullah Ataç'ın çok önemli bir yeri olduğunu belirten Doğan Hızlan, yazarın âdeta bir yöntemsizlik yöntemini esas aldığını ifade eder (Hızlan, 1983: 146). Yazara göre Ataç, kişisel beğeniye tüm ölçütlerin üzerinde tutmuş fakat bu beğeni kavramının bir anlamda içeriğini güncellemiştir. Bahsi geçen, herhangi bir insanın beğenisi değil nitelikli bir okurun, kendine inşa ettiği derin kültürel altyapı sayesinde geliştirdiği beğenidir. Bu bir anlamda terbiye edilmiş “beğenin” nedensizlik ilkesiyle rastgele seçilen eserlere yönelmediğine işaret edilir gibidir. Hızlan, onun eleştirilerini “bir edebiyat ürününün kendi mizacından yansıması” (Hızlan, 1983: 17) olarak tanımlarken, eleştirel tavrının sübjektif görüntüsünün altında derin bir kültürel vukuf bulunduğu da dikkat çeker. Eleştirmen, Nurullah Ataç'ın roman türü ve dil hakkındaki düşüncelerini ve bu anlamda güncel olanı yakalayabilme kabiliyetini de özellikle vurgular (Hızlan, 1983: 15).

Ahmet Özer, 50'li ve 60'lı yıllarda kendi eleştirmenlerini yetiştiren bir edebiyatçı kitlesinden bahseder (Bilen, 1985: 86-87). Yazarın sözlerinden bu kişilerin amacının kendi değerlerine ve niteliklerine uygun bir edebîlik paradigması yaratmak ve aslında toplumcu hassasiyetleri olan, daha da özele inilirse gerçeklikle bağını koparmamış, duyarlık sahibi şairleri sanatsal beğenin dışına itmek olduğu anlaşılmaktadır. Yazar bu gibi bir anlayışın ürettiği yeni değerler dizisi yaygınlaştırılarak kurtarılacak şairlerden biri olarak Enis Batur'u örnek göstermiş, onun şiirlerinden, birileri tarafından belirlenmiş niteliklerinin suni şekilde parlatılıp pazarlandığı bir meta gibi bahsetmiştir.

Adile Ayda'yı “adı sanı bilinmez, kendini beğenmiş, silik bir kimse” (Günyol, 1988: 49) olarak niteleyen Vedat Günyol, yazarın Ahmet Hamdi Tanpınar ve Selahattin Eyüpoğlu için yer yer hakaretamiz olabilen, edebiyatçıların kültür ve donanımlarını ya da sosyal çevrelerini hedef alan eleştirilerine tepkilidir. Eleştirmen, yazarın Fransız filolojisi bölümünden atılmasının acısını, bahsi geçen “saygın” yazarlara saldırarak çıkardığı kanaatindedir (Günyol, 1988: 51).

Veysel Çolak, *Varlık* dergisinin Mart 1983 sayısında Turgut Uyar'ın ortaya koyduğu, şiirin gelişimine dair umutsuz bakış açısını eleştirmiş, böyle bir kanıya varabilmek için Türk şiirindeki gelişmelerden bihaber olmak gerektiğini söylemiş ve kendisinin bu gibi

bir karamsarlık içinde olmadığını eklemiştir (Bilen, 1985: 35). Ayrıca Turgut Uyar'ın o günün şairlerini mükemmeliyetçi olmakla, bu nedenle kimliksizleşmeye doğru yol almakla suçlamasını, bir yandan da şiirde gelişme olmadığını iddia etmesini çelişkili bulur ve eleştirir (Bilen, 1985: 60). Ahmet Özer de Turgut Uyar'ın bu değerlendirmesinin yerinde olmadığı fikrindedir ve şairin bu şekilde kendi şiirini de inkâr ettiğini söyler (Bilen, 1985: 96).

Nâzım Hikmet'in "bir büyük estet", "öğretmen" ve "gerçekçi bir eleştirmen" (Küçük, 1985: 281) olduğunu söyleyen Yalçın Küçük, şairin henüz 1943 yılında, Türk edebiyatını saracak niteliksiz köylü edebiyatına dair uyarılarını Sabahattin Ali'ye yazdığı mektupta anlattığını ifade ederek onun ne denli öngörülü bir edebiyatçı olduğuna dikkat çekmiştir (Küçük, 1985: 282).

Doğan Hızlan, Suut Kemal Yetkin'in estetik hakkındaki çalışmalarının eksik bulunması konusunda bu eserlerin hazırlandıkları dönem şartları dâhilinde değerlendirmesi önerisinde bulunur ve estetikle ilgili temel unsurların öğrenilmesi için kullanılabilecek temel bilgiler olarak kabul edilmesi gerektiğini vurgular (Hızlan, 1983: 32).

Doğan Hızlan, Suut Kemal Yetkin'in estetik üzerine fikir yürütmesinin onun şiirle ilgili değerlendirmelerine de yansıdığını, örneğin bir şiiri değerlendirdiğinde bu şiirin güzelliğinin nereden geldiğini açıklamaya çalıştığını belirtir. Eleştirmene göre yazarın şiire dair denemelerinin en dikkat çekici özelliği budur (Hızlan, 1983: 32). Bununla beraber Doğan Hızlan, yazarın şiirden beklediği açık ve anlaşılır olma özelliğinin 1980'li yıllar itibariyle gerçekçi olmadığını kabul eder fakat böyle bir şiirin de edebiyat tarihinde var olduğu gerçeğini okuruna hatırlatır (Hızlan, 1983: 33).

Doğan Hızlan, Kemal Özer'in, Edip Cansever gibi, şiire dair sorunsalları işleyen bir şair olduğunu belirtir ve şiirle ilgili düşüncelerinin şairin ne/kim, işlevinin ne olduğu, insanlığa katkısı, yazma motivasyonu ve şekli gibi problematikleri barındırdığını söyler. Yazar bu duruma şairin *Ozanın Gezi Günlüğünden* isimli anı türündeki eserini örnek vermiştir (Hızlan, 1983: 255).

Emre Kongar *Kültür Üzerine* adlı eserinde eleştirinin ve eleştirmenin niteliği üzerinde durarak eleştiriye dair en temel teorik konuları ele almıştır. Kongar, Türkiye'de salt "eleştirmen" olarak anılabilecek kişilerin çok az sayıda olduğunu belirtmiş, çoğunlukla geçimini başka işlerden sağlayan fikir adamlarının birer yan uğraş olarak eleştirel

metinler ortaya koyduklarından bahsetmiştir (Kongar, 1982: 144). Kongar, bu durumun eleştirmenlerde yer etmesi gereken “eleştirmen sorumluluğu”nun oluşmamasına sebep olduğunu, bir anlamda eleştiri işinin temel gerekliliklerinin yerine getirilmediğini söyler. Türk kültüründe eleştiri, yegâne uğraş olarak ele alınmaması nedeniyle, duygu merkezli, sezgisel bir nitelik taşıyan, son derece öznel bir eleştiri olup çıkmıştır (Kongar, 1982: 145) Kongar’a göre eleştiri, sezgi ve duygu gibi öznel unsurlardan ziyade bilime ve akla yakın durmalıdır. Bakış açısına göre arttırılabileceğini ya da azaltılabileceğini belirterek eleştirinin, üzerine kurulduğu yedi temeli ortaya koyan Kongar, bunların en azından “doğru dürüst bir eleştiri için gerekli” (Kongar, 1982: 145) olduğunu ifade eder. Yazar, bu asgari temellerin eserin türüne göre tarihsel ve teorik altyapı içinde değerlendirilmesi, içinden çıktığı akım ve onun temel niteliklerinin bilinmesi, eserle ortaya konan dünya görüşünün, eser meydana getirilirken kullanılan estetik yöntemlerin, eserin üretildiği zaman dilimindeki topluma ait şartların ve yazara dair temel niteliklerin bilinmesi, bunlara ek olarak yazar ve eserin ilişkilenilerek değerlendirilmesi olarak sıralamıştır (Kongar, 1982: 145).

3.4.2.2. Eleştiri Türü ve Eleştirel Metinler Üzerine Eleştiriler

Vedat Günyol, “eleştirilmesi, yani üzerinde durulması kaçınılmaz” (Günyol, 1982: 163) edebiyat eserlerinin eleştirinin ortaya çıkması için gerekli yegâne şart olduğunu belirtmiştir. Bu düşünceden hareketle bir edebiyatta eleştirinin varlığının, olumlu niteliklere işaret etmekte olduğu anlaşılmaktadır. 1980 yılında yapılan söyleşide, Türkiye’de otuz kırk yıldır eleştiriye var eden, harekete geçiren bir edebiyatın var olduğundan bahseden Günyol, eleştirinin yalnızca olumsuz anlamıyla bilinip kabul edilmesi yanlışlığının düzeltilmesi gerektiğini savunur. Ona göre eleştiri, yükselen bir değer karşısında oluşan bir ortaklık, bir çeşit dâhil olma durumudur (Günyol, 1982: 164).

Enis Batur, eleştiri üzerine yapılan tartışmaların gereksiz olduğu fikrine katılmaz. Bilakis eleştirinin ayrı bir edebî tür mü yoksa bir üst dil mi olduğuna dair görüşlerin ortaya atılıp konu üzerinde fikrî mesai harcanmasını faydalı bulur (Batur, 1987: 66). Bu tartışmalardaki amacın nihaî bir ortak karara varmak olmadığını belirten yazar, bir edebî tür olarak eleştirinin ve bilimsel-eleştirel yaklaşımın kati sınırları, şartları ya da gereklilikleri olup olmadığını kendisi de tartışır:

“Bir yazının bilimsel uğraşı dillendiren söylevin türü karşısında bânı yardıma çağırması, doğüstü denilebilecek bir yaklaşıma yönelmesi çoğu zaman şaşırtıcı bile olmaz. Yazın, bütün ‘irrasyonel’ gizilgücü ile bilimsel uğraşmayı ‘hurafe’ ulamına çekebilir, kafasını kurcalayan soruları, bilim önünde taşıdığı kuşkuları kendi diliyle dışlayıp onlara sırtını dönebilir.” (Batur, 1987: 70)

Edebî eserler içinde şiir üzerinde özellikle duran yazar onu “sınırlar, belirli kayıtlar altına alınması mümkün olmayan” (Kahraman, 1988: 86) bir tür olarak tanımlar ve bu tanım üzerinden şiir eleştirisinin mümkün olup olmadığını sorgular. Şiire kati sınırlar koyamamak eleştirinin tanım ve niteliğini düşünme itkisi yaratır ve yazar eleştirinin şiiri somut ve değişmez hudutlarla çevrelemek amacıyla değil onun kendine has oluşumunun “ufuklar[ına]” işaret ettiği sonucuna ulaşır. Sağlıklı bir şiir eleştirisinin, şiire bakarak oluşturulan özgün bir tür olarak mümkün olduğunu söyler (Kahraman, 1988: 87). Yazarın bu bağlamda kurduğu “eleştiri, sanatsal olanı kendi formu içinde yeniden ifade etmiş, yani kendi diline dönüştürmüştür” (Kahraman, 1988: 88) sözleri, bir tür olarak da eleştirinin başlı başına bir sistematik yapıda olduğunu doğrular özelliğindedir.

A. Mümtaz İdil’e göre eleştiri her nitelikli okurun yapabileceği bir olgu değildir. Eleştirmen, eser ne kadar etkileyici bir sanatla ortaya konmuş olursa olsun, onun fikrî yanını ısrarla ve sorgulayıcı bir tavırla ele alması gereken kişidir ve bu anlamda önyargılı olmalıdır (İdil, 1983: 90-91). Eleştirinin yalnızca takdir ya da tahkir boyutunda kalması yazara göre eserdeki düşünsel alt yapının ve türün kendine has teorik özelliklerinin gözden kaçırılması manasına gelir ve işlevsizdir (İdil, 1983: 94). Yazar, roman türünün ilk yıllarında bu konudaki eleştirel bakış açılarının azlığına ve bir yaklaşım olarak ancak yüz elli sene gibi bir süreçte kendini bulabildiğine de değinmiş, bu durumun roman türünün teorik ilerlemesini yavaşlattığını öne sürmüştür (İdil, 1983: 91).

İnsanın tabiatı gereği tarafsız olamayacağını savunan Emre Kongar, Türk eleştirisinde nesnellik ve tarafsızlık kavramlarının karıştırıldığını ifade etmiştir. Nesnelliği “bilginin gerçeğe uygunluğu” şeklinde tanımlayan Kongar, tarafsızlığın ise bir çeşit eylemsizlik olduğunun altını çizmiş ve insanın eylemsiz kalarak da bir seçim yaptığını, netice itibarıyla yine bir taraf seçtiğini söylemiştir. Bu nedenle o, iyi eleştiriden beklenmesi gerekenin “tarafli nesnellik” olduğunu savunmuştur. Yazar, bu kombinasyona Türk eleştiri çevrelerinin verdikleri eserlerde pek rastlanmadığından, mevcut örneklerin ya fazlaca tarafli ya da kuruluk derecesinde nesnel olduğundan şikâyet etmiştir (Kongar,

1982: 147). Yazarın, Türk kültür dünyasındaki eleştirel metinler hakkında memnuniyetsizlik duyduğu bir diğer husus ise eser ile eleştiri arasında tutarsızlıklar bulunmasıdır. Kongar, eleştiri alanındaki bu problemlerin, toplumun bilinç düzeyi ve konu karşısında tutunduğu tavır sayesinde iyileşeceğini ifade etmiştir.

Doğan Hızlan'ın *Yazılı İlişkiler* kitabı üzerinden yazarın eleştirmen kimliği hakkında tespitlerini paylaşan Fethi Naci, öncelikle kitaptaki yazıların bazı istisnalar dışında yüzeysel değerlendirmeler olduklarına değinir. Doğan Hızlan, bu kitapta Türk şiiri geleneği meselesine yalnızca değinmekle kalmışsa da (Naci, 1986: 114), Fethi Naci'nin beğeniyle söz ettiği metinler de bilhassa şiir üzerine yazılanlardır. Özellikle yazarın Fazıl Hüsnü Dağlarca, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Metin Eloğlu üzerine saptamalarını oldukça yerinde bulduğu görülmektedir (Naci, 1986: 111-112). Yazarın nesirden ziyade şiir eleştirilerini daha başarılı bulduğu anlaşılan Fethi Naci, onun aslen bir şiir eleştirmeni olduğunu, şiir üzerine yazdığı eleştirel metinlerinin fikrî bir altyapıya sahip, tespitlerle işlenmiş çalışmalar olduğunu söyler (Naci, 1986: 110). Yazar ayrıca Doğan Hızlan'ın eleştirilerinde kimi zaman duygularına kapıldığını bu nedenle de objektif değerlendirmelerde bulunamadığını ekler.

Ahmet Haşım'ın 50. ölüm yıldönümü vesilesiyle *Gösteri* dergisinde yapılan soruşturmada şaire dair değerlendirmelerde bulunan edebiyatçılar içinde özellikle Cemal Süreya'nın cevabı üzerinde duran Fethi Naci, şairin şiirlerin yayımlanma tarihlerine dair yaşadığı karışıklığa ve sözlerindeki bilgi yanlışlarına değinerek onu “karışman” (Naci, 1986: 123) olarak tanımlar. Sait Maden'in sözleri hariç verilen diğer cevapların vasat olduğunu belirtirken Cahit Külebi'nin konu dışına çıkarak İlhan Berk'le ilgili konuşmasını “çirkin” (Naci, 1986: 123) olarak nitelendirir.

Fethi Naci, Turgut Uyar'ın *Bir Şiirden* adlı inceleme kitabında tespit ettiği bazı bilgi yanlışları üzerinde durmuş, çalışmanın edebiyat bilimi için değerini teslim etmekle birlikte yazarın bu gibi basit hatalara nasıl düştüğünü anlamlandıramaz. Eleştirmen, yazarın dekadanlık tartışmasındaki tarafları karıştırdığını, “Dekadanlar” başlıklı meşhur yazıyı Muallim Naci'nin yazdığını ifade ettiğini fakat bu metnin yazarının Ahmet Mithat Efendi olduğunu hatırlatır (Naci, 1986: 135). “Dekadan” olmakla itham edilenler ise Turgut Uyar'ın ifade ettiği gibi (Uyar, 1983: 44) Tanzimat dönemi şairleri değil Servet-i Fünûn şairleridir. Bununla beraber Namık Kemal'in *Talim-i Edebiyat*'tan öğrendiklerine

(Uyar, 1983:45) değinen Turgut Uyar'ın yine hataya düştüğüne işaret eden Fethi Naci, *Talim-i Edebiyat* yazarı Recaizade Mahmut Ekrem'in kronoloji gereği Namık Kemal'in ancak öğrencisi konumunda olabileceğinin altını çizmiştir (Naci, 1986: 136).

Zevklerin zaman, mekân ve kişilere göre değişiklik gösterdiğini söyleyen Celal Tarakçı, tenkit metinlerini kısaca değerlendirerek bir anlamda tenkide tenkitte bulunur. O, Cenab Şahabeddin'in ahengi önemseddiğini, "ittirâd" ifadesini kullanarak, şairin şiirdeki intizamlı hareketlerin ahenge zarar verdiğini düşündüğünü, "ibdâ" terimini kullanarak, büyük sanatçıların ortaya âdeta birer yaratı koyarak ruhları cezbetme güçlerinin olduğu fikrini kısaca özetlemiştir (Tarakçı, 1986: 247). Şairin "âdî" ve "edebî" nesre dair düşünceleri de tenkitlerinde mevcut olup, bu düşüncelerde "âdî" nesrin kalıcı olamayacağı ve "edebî" nesri "edebî" nesir yapan özelliklerin somut olarak belirlenemeyeceğine dair düşüncelere rastlandığına değinilmiştir (Tarakçı, 1986: 247). Sarf ve nahve hâkim olmanın nitelikli edebî nesir kaleme almak için yeterli olmaması göstermektedir ki "dil bir şuurdur, bir mantıktır, bir düşünüşdür, bir duyuş ve hissedistir" (Tarakçı, 1986: 247). Bu nedenle Cenab Şahabeddin, dil şuurunun yükseltilmesi gerektiğini savunmuş, bunun için akademik düzeyde çalışmaların yapılmasını istemiştir. Celal Tarakçı, şairin tenkitlerini hem Türk edebiyatı hem de Batı edebiyatları üzerinde oluşturduğunun altını çizmiş ve onların öznel nitelikte olduklarını belirtmiştir (Tarakçı, 1986: 248).

Cenab Şahabeddin'in tenkit metinlerini Latin harflerine aktarıp tek bir eserde toplayan ve bunları uzun bir ömür ve büyük bir gayretin mahsulleri" olarak değerlendiren Celal Tarakçı, Batı'ya yönelimin en çok aydınları etkilediğini, böylece "güzelliğin" tartışmaya açık hâle geldiğini ifade etmiş, mütefekkir ediplerin duygu ve düşüncelerini topluma ulaştırabilmek için yazılar yazdıklarını, bunları neşrettirdiklerini, gelişmelerle toplumun da şekillenmeye başladığını söylemiştir (Tarakçı, 1986: 246). Celal Tarakçı, üzerinde çalıştığı, Cenab Şahabeddin'e ait bu metinlerden, şairin, o süreçte yükselen, sanatın "zevk seviyesini yükselt[tiğine]", "bedii heyecan vererek insana saadet kapılarını açtığı[na]" dair düşünceleri taşıdığının anlaşıldığını belirtmiştir (Tarakçı, 1986: 246).

Edebî eser olarak kabul edilebilecek metinlerin bulunduğu her devirde, eleştirinin bugünkü modern karşılıklarını taşımasa da edebiyat eleştirisi kapsamında değerlendirilen metinler de var olmuştur. Harun Tolasa, Klasik Türk edebiyatı geleneğinde bu metinlerin

tezkireler olduğunu, onlara, edebiyat eleştirisini temsil eden numuneler gözüyle bakarak kaleme alındıkları dönemlerinin edebî anlayışına ışık tutulabileceğini dile getirmiştir. 16. yüzyılda ortaya konan edebiyat eleştirisinin niteliğini tespit etmek için Sehî, Latifi ve Âşık Çelebi tezkirelerini kaynak olarak seçen ve onlara daha yakından bakan Harun Tolasa, bu eserlerde şairler ve eserler hakkında değerlendirmeler olduğunu görmüş, çalışmasını şairler üzerine yapılan değerlendirmelerle sınırlandırmıştır.

Elimizdeki çalışmada bu tezkirelerde şairler üzerine yapılan değerlendirmelerin ve onlar hakkında verilen bilgilerin biyografik bilgiler ve şairlerin edebî kişilikleri üzerine olduğu görülmektedir. Harun Tolasa, tezkire sahiplerinin, şairlerin edebî kişiliklerini yaratılış yani tabiat, içinde yetişilen edebî kültür-gelenek ve okuyucu çevresi olmak üzere üç unsur ile ilişkilendirmiş olduklarını ifade eder. Bununla beraber, bunlarda günümüz monografi ya da biyografilerinde olduğu gibi sistematik kategorizasyonlara rastlanamayacağını, edebî kişilikle ilgili bilgilerle biyografik verilerin çoğunlukla iç içe olduğu vurgulanır. Bu bilgiler, aralarında sebep-sonuç ya da etki-tepki gibi ilişkilerle bağlanmamış, nedensizce art arda istif edilmiş gibi dururlar.

Nurettin Topçu'nun estetik algısını ve çeşitli konularda kaleme aldığı yazılarda ortaya koyduğu düşüncelerini takdir eden Beşir Ayvazoğlu, yazarın Türk edebiyatı üzerine yaptığı bazı değerlendirmeleri ise eleştirir. Eleştirmen, yazarın sanat üzerine belli bir sistem dâhilinde kurulmuş bir fikrî yapı oluşturamadığını belirtirken onun bu konuda düştüğü yanlışları, ilgili değerlendirmelerin diğer konularla birlikte ortaya konması ve bahsi geçen sistemsizlik ile açıklamıştır (Ayvazoğlu, 1987: 55).

Âlim Kahraman, “çok titiz bir araştırmacı intibai vermeyen” (Kahraman, 1989: 54) “girişken bir denemeci ve eleştirmen” (Kahraman, 1989: 54) şeklinde nitelediği Mehmet Kaplan örneği üzerinden eleştirinin işlevi meselesine değinmiş, Mehmet Kaplan'ın Yeni Türk edebiyatına dair pek çok meselede bir ilk tanımlayıcı olmasının önemini açıklamıştır. Bahsi geçen tanımları, kalıp ifadeleri, yazarın bu yazıyı yazdığı tarihlerde artık konuyla ilgili çoğu kişi, ilk olarak kimin kullandığını bilmeden kullanmaktadır. Âlim Kahraman bu noktada eleştiride tanımlamanın önemine dikkat çekmiş, Mehmet Kaplan'ın böylece o dönemki edebiyat dünyasında bir sembol hâline gelmiş olduğunu söylemiştir (Kahraman, 1989: 55).

Özdemir İnce, şiir konusundaki eleştiri ve değerlendirmelerin ölçütünün tek bir şiir olamayacağını savunmuş, bir tek şiirle bir şair hakkında kesin yargılara varmanın eleştiricinin “yöntem ve ölçü” konusundaki problemlerine işaret ettiğini belirtmiştir (İnce, 1985: 8). Yazar, bir şiirin bütünlüklü olarak değerlendirilebilmesi için yer aldığı kitap, şairinin bütün eserleri, şiirin içinden çıktığı ulusal şiir kültürü ve evrensel şiir düzlemi şeklinde dört ana düzlem ortaya koymuş, eleştirmenin şiirin bunların içindeki yerini gerektiği gibi tahlil ve takdir edebilmesi için ise en az bir yabancı dili çok iyi derecede bilmesi gerektiğini savunmuştur (İnce, 1985: 11). Muhtemelen sınırları düzyazıya göre daha müphem olması sebebiyle bilhassa şiir eleştirisinde öznel yaklaşımlara sıkak bakmadığı anlaşılan Özdemir İnce, bu tavırdaki eleştirmenleri “güncel hasatlara meraklı” “yanılgı ve geçiciliği göze alan” (İnce, 1985: 9) kişiler olarak niteler.

Hüseyin Yurttaş, Metin Eloğlu’nun Türk şiir geçmişinin olmadığına dair düşüncelerini ironik bir şekilde eleştirir ve bu durumda Türk şiirinin Metin Eloğlu ile başladığı sonucuna vardığını söyler. Bu düşüncesinden kendisinin gerçekten de divan şiirinden faydalanamamış bir şair olduğunun anlaşılabileceğini ekler (Bilen, 1985: 73).

Hüseyin Yurttaş, Süreyya Berfe’nin İkinci Yeni’ye haksızlık edildiğine dair düşüncelerine katılmaz; bilakis İkinci Yeni’nin farklı anlayışlardaki şairlere dolaylı yollardan haksızlık ettiği görüşündedir. Ona göre İkinci Yeniciler, en çok gündemde oldukları dönemde toplumcu şairlere basın yayın organlarını kapatmışlar, bir yandan da bohem hayatlarını ve bunalımlarını reklam malzemesi haline getirmişlerdir (Bilen, 1985: 80). Yazar, 80’li yılların başında tekrar gündeme getirilmek istenen İkinci Yeni’nin bu sefer kabul görmediğini de hatırlatır (Bilen, 1985: 80).

Ahmet Özer, Mehmet H. Doğan’ın, şairleri şiir anlayışlarına göre kategorize etme konusunda hatalara düştüğü görüşündedir. Yazar, eleştirmenin bir antoloji hazırlamak suretiyle İkinci Yeni’nin artık etkisini kaybetmiş, geçmişte kalmış bir edebî hareket olarak anılması için çabaladığına dikkat çeker. Mehmet H. Doğan’ın, Sabahattin Kudret Aksal, Cahit Sıtkı, Behçet Necatigil ve İlhan Berk’i İkinci Yeni içinde değerlendiren görüşlerine de karşı çıkar (Bilen, 1985: 92).

Adnan Yücel, Tuğrul Tanyol’un Haydar Ergülen’le gerçekleştirdiği 1984 tarihli söyleşide Türk edebiyatçıların o günkü durumuna getirdiği eleştirilerden kesitler alıntılanmış, bu kısa parçalarda şairin, o yıllarda edebiyatçıların popülist eğilimlere kapıldıkları, şairliği,

lirizmi pek çok farklı, düşük değerle karıştırdıkları, çeşitli kavram kargaşaları yaşadıkları düşüncelerini aktarır (Bilen, 1985: 104). Yazar, Tuğrul Tanyol’u bu düşüncelerinde geçen “edebiyatçıların” kimler olduğunu belirtmediği için eleştirir. Ona göre şairin tanımladığı özellikleri taşıyan kişiler edebiyat çevrelerinde mevcuttur fakat bunlar gibi sayılı örnekleri koca bir kuşakla bir tutmak doğru bir yaklaşım olamaz (Bilen, 1985: 104). Adnan Yücel, 70’lerin toplumcu şairlerinin, Tuğrul Tanyol’un mensubu olduğu edebiyat çevrelerine uzak olduğunu, onlar gibi, “edebiyat büyüklerinin” destek ve beğenilerini beklemediklerini hatta onların karşısında eğilip bükülmeden dik durabildiklerini net bir üslupla belirtmiştir. Yazar şairin, Türk şiirinin sorunlarını, içinde bulunduğu sınırlı bakış açısından tespit etmeye çalıştığı için hatalı çıkarımlara vardığını vurgular (Bilen, 1985: 105).

Hikmet Kuvılcım’ın Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçılarını ağır sözlerle itham ettiği *Edebiyat-ı Cedide’nin Otopsi’si*’ne ve bu kitapta geçen değerlendirmelere atıf yapan Ahmet Oktay, başta Tevfik Fikret olmak üzere bahsi geçen akıma dâhil yazar ve şairlerin asıl önem arz eden özelliklerinin ortaya koydukları edebî eserlerden çok, bir toplumun zihniyet değişikliği için kapı aralamak olduğunu İsmail Habib Sevük’ün düşüncelerini de referans göstererek belirtir (Oktay, 1986: 18).

Berna Moran’ın ve Fethi Naci eleştirisi üzerine çalışmalarına, Türkiye’de bu konuda giriş niteliğinde hazırlanan çalışmalar olarak değinen Feridun Andaç, Türk edebiyatında roman eleştirisi üzerinde yeterince durulmadığı ve bu konudaki incelemelerin nicelik açısından son derece az olduğu fikrindedir (Andaç, 1989: 149). Mevcut eserler birer tespit çalışmasından öteye gidememiş, değerlendirmelerin çoğu ise yabancı araştırmacılar tarafından yapılmıştır (Andaç, 1989: 149). Eleştirmen, Naci Çelik’in 1977 yılında basılan *Roman Kavramı ve Türk Romanı* isimli eleştirisi kitabını bu bağlamda özellikle anmış, eserin son derece yüzeysel ve sübjektif bir bakış açısıyla yöntem ve sistemden uzak bir şekilde hazırlanmış olduğunu belirterek eleştirmiştir (Andaç, 1989: 150). Yazar aynı bağlamda Olcay Önerioy’un *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü* başlıklı kitabının da betimleyici bir çalışma olduğunu söyler ve edebiyat eleştirisi içermediğinden yakını (Andaç, 1989: 153).

Feridun Andaç Türk edebiyatında eleştirinin kısırlığı üzerinde düşünmüş, bu durumun Türk düşünce tarihindeki sistemsizlikle ilgili olup olmadığını sorgulamıştır. Yazar,

eleştiri olmaksızın ortaya çıkan bir edebiyat geleneğinin söz konusu olamayacağını öne sürer (Andaç, 1989: 173). Yazar Türk edebiyatı tarihindeki edebî dönemlerin, eleştiriye bakış açısı, dolayısıyla eleştirinin gelişim sürecine etkilerini ele alır.

Atilla Birkiye'nin *Düşünceler Sözler Yazılar* isimli eleştiri kitabına detaylı bir inceleme yapan Feridun Andaç, yazarın eleştirel yaklaşımını şu sözlerle değerlendirir:

“Birkiye; üzerine eğildiği konuların ve sorunların özüne, derinliğine yönelik bir çaba gösteriyor. Kesinleme, düşündürtme, tartışmaya açık olma, doğruyu gösterme yazıların ilk beliren özelliğidir. Düşündürürken sorgular; tartışırken nesnellikten yana tavrını koyar. Kişisel bakıştan nesnellığe ulaşır.” (Andaç, 1989: 180).

Bu sözler Feridun Andaç'ın bir eleştirmen olarak Atilla Birkiye'nin fikrî tavrını ortaya koyarken öte yandan yazarın idealindeki eleştirel tutumu da tanımlamaktadır. Bununla beraber yazar, eleştirel yaklaşım açısından beğenisini ifade ettiği *Düşünceler Sözler Yazılar* kitabını üslup açısından eleştirmiş, o dönemde eleştirinin kendine ait terimler sözlüğünün oluşturulmadığına vurgu yapmış, bu amacın alanda eser kaleme alan yazarlar tarafından benimsenmesi gerektiğine vurgu yapmıştır (Andaç, 1989: 184). Kitaptaki fazla uzun ve karışık cümlelerle anlatılanlar yazara göre daha sade ifade edilmeli, olası anlam karışıklıkları önlenmelidir (Andaç, 1989: 185).

Mehmet Yaşar Bilen, Enis Batur'un 1979 tarihli *Şiir ve İdeoloji* adlı eserini ve yazarın bu eserde ortaya koyduğu entelektüel imajını eleştirir. Çağdaş düşünce dünyasında dahi yeri kalmadığını belirttiği septik yaklaşımlar içeren fikrî dünyası yazara göre Enis Batur'un konuları ele alma perspektifi hakkında ipuçları taşımaktadır (Bilen, 1980: 54). Bilen, bir anlamda bu eseri, eleştirmenin çağ dışı bir bakış açısıyla modern şiiri okuma girişimi olarak tanımlar. Eleştirmen, kitapta somut bilgi yanlışları da bulunduğunu söyler ve bu duruma yazarın Mayakovski'nin ölümüne dair söylediklerini örnek olarak gösterir (Bilen, 1980: 56). Ayrıca farklı görüşlerdeki kişilerin bir olguyu değişik açılardan ele almasıyla somut gerçekliklerin çarpıtılmasının bambaşka konular olduğunu da bu bağlamda ekler. Eserde Batı edebiyatı ve konunun uzanabileceği varoluşçuluk, gerçeküstücülük gibi pek çok alanda söylenmiş yeni bir söz bulunmadığını belirten yazar kitaptaki metinlerin kavramlarla, verilerle dolu, özet niteliğinde bir çalışma olduğu fikrindedir.

Eleştiride öznellik ve nesnellik konusuna değinen Atilla Birkiye, “öznel eleştiri” ifadesindeki “öznel” kelimesi yerine “öznelci” kelimesini önerir. “Öznel” kelimesinin

“özne tarafından belirlenen” manasına vurgu yapan yazar, bunun negatif bir durum gibi yansıtılmasının kavram ve anlam karmaşalarına yol açtığı ya da açabileceğini belirtir. Öznellik ise bir inceleme nesnesini ölçütleri tamamen yok sayarak değerlendirme, bir anlamda tek ölçütün öznenin kendi değerleri olması manasına gelmektedir (Birkiye, 1984: 18). Eleştirmen bu açıklamalarla hem “öznel” kelimesinin hakkını teslim etmiş hem de eleştirmenin bakış açısına ve onun adlandırılmasına dair önem bir ayrımın yapılması için teklifte bulunmuş olur. Öznellik edebiyatın en önemli örneklerinin Nurullah Ataç’ın eleştirel metinleri olduğunu (Birkiye, 1984: 57) belirten yazar ayrıca “nesnel” kelimesi için de “bilimsel” kelimesinin kullanılmasını önerir (Birkiye, 1984: 21).

Fusun Akatlı’nın “1982’ye Bakarken” başlıklı yazısında pek çok eksik olduğunu belirten ve yazarın metindeki tavrını “öznel” ve “keyfi” şekline tanımlayan eleştirmen öte yandan sorunların sistemli bir şekilde tanımlanmasının ve dile getirilmesinin eleştirel metinler için son derece faydalı olduğuna da dikkat çeker (Birkiye, 1984: 53). Yazar bu işin kişiler tarafından değil konuyla ilgili birikimi ve yöntemsel bilgisi olan kişilerin bir araya geldiği kurullar tarafından yapılması önerisinde bulunarak böylece problemlerin en aza indirilebileceğini dile getirir.

Sadri Ertem’in eleştirel denemelerinden oluşan 1939 tarihli *Fikir ve Sanat* adlı kitabının unutulmuş bir eser olmasını hayretle karşılayan eleştirmen, bu eserin mutlaka genç nesillerce tanınması gerekliliğine vurgu yapmış, yazarın henüz o yıllarda ortaya koymuş olduğu fikir dünyasından hayranlıkla bahsetmiştir (Birkiye, 1984: 79).

Bir edebî tür olarak eleştirinin ve o dönemde gitgide bir tür özelliği kazanmakta olan tanıtım yazılarının arasındaki en belirgin farkın “yargılama” olduğunu vurgulayan Atilla Birkiye, tanıtım yazılarında yazarın eser hakkında bir değerlendirme yoluyla vardığı hükümler olmadan okura yalnızca bilgi sunduğunu vurgular (Birkiye, 1984: 40). Kitap tanıtımı yazmanın var olanı yansıtmak, görünür kılmak amacı taşıdığını ve zor bir iş olduğunu belirten yazar, bu işin kolaycılık olarak algılanmasını anlamlı bulmaz. Her edebî türde kolaycılık yapılabileceği fikrinde olan eleştirmen, bunun bir tavır meselesi olduğunu belirtir (Birkiye, 1984: 46).

Türk edebiyatında edebiyat eleştirisini “raşitik bir çocuğa” (Hızlan, 1983: 147) benzeten Doğan Hızlan, eleştirinin deneme türünden tam olarak ayrılamadığı fikrindedir. Yazar, modern eleştirel yaklaşımların yalnızca tanıtıldığını fakat tatbik edilmediğini, teorik bakış

açıları kullanılarak bütünlüklü çalışmalar ortaya konmadığını belirtir. Bilimsel bakış açısı ise Türk edebiyatı eleştirisinde kullanılmamaktadır (Hızlan, 1983: 146). Türkiye’de edebiyat eleştirisi 1982 yılında halen ilkeldir.

Eleştiri yazarına dair düşüncelerini paylaşan Âlim Kahraman’a göre eleştiri bir sistem kurmaktır. Bu sistemi eleştiri yapan temel nitelik, onun, merkezine aldığı eleştiri nesnesinin “kendini gerçekleştirme şartlarını kavra[mış]” (Kahraman, 1988: 78) olmasıdır. Eleştiriye diğer edebî türlerden ayıran nitelik onun “kendi dışındaki bir oluşla ilgili olması” (Kahraman, 1988: 91) şeklinde vurgulanmıştır. Bu nedenle eleştiriye kalkışacak kişi her şeyden önce iyi bir okur olmalıdır.

3.4.3. Anı, Günlük ve Gezi Yazısı Eleştirileri

Vedat Günyol, anı türü kapsamında değerlendirilebilecek eserlerin iki şekilde oluşturulduğunu ifade eder. İlki, insanın hayat tecrübelerini, bunları edinirken geçirdiği gelişim ve değişimleri, artı ve eksileriyle yaşam deneyiminin bir panoramasını ortaya koymasıyla yapılır. Bu, bir anlamda varlığın ve onun etki ettiklerinin bir yekûnunun çıkarılması ve söz konusu yaşamın geçtiği çağa tanıklık etmek demektir (Günyol, 1989: 168). Günyol’un anlatımından, birinci kategorideki yüzleşme, muhakeme ve çağa tanıklık etme amaçlarını benimseyerek inşa edilen anı türündeki eserleri insanlık için faydalı bulunduğu anlaşılmaktadır. Yazarın bahsettiği ikinci tür anı, bir kişinin bireysel dairesi dâhilindeki insanlara, kendisini üstün çıkarabilmek amacıyla sataşma yoluyla yazılır ve bu gibi anı kitaplarının yazılma sebepleri narsistik sebeplere dayanır. Yazar, “saldırganlık eğilimi” (Günyol, 1989: 170) neticesinde yazıldığını söylediği bu kategorideki kitaplara yalnızca Rıza Nur’un *Hayat ve Hatıratım* isimli kitabını örnek vermiş, bu kitabı çeşitli açılardan eleştirmiştir.

Ahmet Rasim’in *Fuhs-i Atık* adlı eserini değerlendirmeden önce cinselliğin edebiyattaki yerinden, yer yer cinsel içeriğe sahip olan kimi edebî eserlerden bahseden Vedat Günyol, “fuhuş” kelimesinin sözlüklerdeki anlamları üzerinde durmuş ve yazarın bahsi geçen kitabında ele aldığı temanın tam olarak karşıladığı anlamı tespit etmeye çalışmıştır. Ona göre yazar bu kitapta, kelimenin “bir ya da iki (hatta daha çok) kişi ile para karşılığında cinsel ilişkide bulunma” anlamı üzerine şekillenmiş “Bizans’tan kalma rezalet kalıntılarından arınmamış bir başkentteki” (Günyol, 1985: 17) ahlaksızlık panoramasını “erişilmesi güç tatlı, çekici anlatımıyla” ortaya koymuştur (Günyol, 1985: 16). Günyol,

bu kitabı “fuhuş denen rezaletin içyüzünü ortaya koymak” olarak görmüş, yazarın tavrını bir toplumun resmini tüm günahlarıyla çizip gösteren bir başkaldırı olarak değerlendirmiştir (Günyol, 1985: 17).

Doğan Hızlan, Nadir Nadi’nin kısa, net cümlelerle ve yalın bir üslupla kaleme aldığı anılarından beğeniyle söz eder. Yazarın kendisini yüceltmeden, anlattığı diğer kişileri ise gereksizce yermeden ya da övmeden anlatışını takdir eder. Eleştirmen *Olur Şey Değil* adlı kitabın şaşırtıcı şekilde özeleştiri içermesini ve içten anlatımını yazarın olumlu özellikleri arasında sıralar (Hızlan, 1983: 63).

İlk baskısı 1985 yılında yapılan *Saptamalar* adlı günlüğünde Atilla Birkiye, Türk edebiyatında günlük türünün çok yaygın olmadığını ifade eder. Yazılan günlüklerin de genellikle yazar ve şairler tarafından kaleme alındığını belirten yazar, araştırmacı ve eleştirmenlerin günlük yazma gibi bir yönelimlerinin pek olmadığını ifade etmiştir. Bu bağlamda Fethi Naci’nin adını anan yazar, Naci’nin *Gösteri* dergisinde yer alan *Eleştiri Günlüğü*’nün günlük ya da eleştiri kategorisinde değerlendirilmesinin güç olduğunu belirtmiştir (Birkie, 1985: 8). Ayrıca *Eleştiri Günlüğü*’nde Naci’nin kısa eserler hakkında yazmak yerine, hacimli eserler üzerine yapacağı eleştirilere yer vermesinin daha faydalı olacağını söyler (Birkie, 1985: 31).

Mehmet Yaşar Bilen, Türk edebiyatında anı türünde yeteri kadar eser verilmediğinden yakınır. Bu bağlamda başarılı bir örnek olarak Kemal Sülker’in *Anılara Yolculuk* adlı anı türündeki eserini değerlendiren eleştirmen, kitabın odağında ne yazarın kendisinin ne de yalnızca çevresinin işlendiğini, dengeli ve usta bir anlatımla kaleme alınan eserde hem bir yazarın hem de onun döneminin ve çevresinin dünyasına adım atılabileceğini söyler (Bilen, 1986: 34). Anı yazarken veri hatasına düşmemek için belleği sistematik çalışmalarla buluşturması; bir anlamda aklında kalanları gazetelerden, mektuplardan, biyografilerden teyit etmesi Mehmet Yaşar Bilen’e göre yazarın anıyı belgesele yaklaştıran başarısına ışık tutar (Bilen, 1986: 35).

3.4.4. Köşe Yazısı ve Fıkra Eleştirileri

Aydın Boysan’ın Oscar Wilde hakkında kaleme aldığı “Çarpık İlişkiler” yazısı üzerine çok sert eleştirilerde bulunan Ahmet Oktay bu metni “ucuz fıkraçılığın başyapıtlarından biri” (Oktay, 1987: 135) olarak tanımlamış, kasten yanlış aktarıldığını belirttiği bilgilere

ve kullanılan bayağı üsluba değinerek bunların tam da yazarına yakışır ifadeler olduğunu dile getirmiştir.

Murat Belge, *Güneş* gazetesini köşe yazılarının eksikliği ve bilhassa bu eksikliğin yarattığı fikrî boşluğu profesyonel ekip değerlendirmeleriyle kapatmamakla eleştirir (Belge, 1983: 271). Yazarın bahsettiği değerlendirme yazıları, köşe yazılarının tek boyutlu “fikir beyan etme” niteliğinin aksine, alanında uzman pek çok gazetecinin bir araya gelerek ortaya koydukları çok boyutlu çalışmaların neticesi olarak kaleme alınırlar. Bu bağlamda eleştirmenin köşe yazısının bir tür olarak yetersizliğine vurgu yaptığı görülebilir.

3.4.5. Otobiyografi, Biyografi ve Monografi Eleştirileri

Mehmet Âkif’le ilgili olarak hazırlanan pek çok yazı, kitap ve çalışma olduğunu belirten Âlim Kahraman, bu durumun “Âkif’e rağmen bir Âkif portresi” yaratmasından şikâyet eder. Çünkü yazara göre bu durum, konuyla ilgilenenleri bu suni Âkif imgesine çekmektedir (Kahraman, 1989: 93). Mithat Cemal Kuntay ve Sezai Karakoç’un Mehmet Âkif üzerine yazdıkları eserleri ayrı tuttuğunu belirten yazara göre bunlar, bahsi geçen sebeplerle özgünlük açısından önemi fark edilememiş metinlerdir (Kahraman, 1989: 94). Bununla beraber yazar, Türk edebiyatında monografi türünün bir gelenek oluşturamadığını ve zayıf kaldığını belirtmiş, bu tarz çalışmaların doğru bir zemine oturtulmasının önemine vurgu yapmıştır (Kahraman, 1989: 99).

Necip Fazıl’ın kişilik özellikleri ve sanatı arasındaki bağa değinen Âlim Kahraman, şairin eserlerini içtenlikle kaleme aldığını bir anekdot üzerinden izah eder. Yazara göre *Asmalı Mescit* 74 adlı anı kitabında anlatılan olayda şairin, açlık üzerine, kendisi de parasızlık nedeniyle açken yazmakta olduğu yazıyı, Fikret Adil’in yazıyı yarıda kesip kendisine yemek ısmarlamasının ardından yazamayışı ve bunu büyük bir tepkiyle dile getirişi, onun değerler dünyasına ışık tutmak için bir ipucu niteliğindedir (Kahraman, 1989: 108).

Feridun Andaç, biyografilerin nesnel bakış açısı ile kaleme alınması gerektiğini savunur ve bu konuda başarılı bulduğu yazarlardan birinin Asım Bezirci olduğunu ifade eder. Asım Bezirci ve Hikmet Altınkaynak’ın birlikte kaleme aldığı Orhan Kemal biyografisinin, Bezirci’nin tek başına hazırladığı ikinci baskısı hakkında değerlendirmelerde bulunan eleştirmen, kitaptaki kimi eksikliklere değinmiş ve

sorunların çözülmesi için önerilerde bulunmuştur. Öykü dizini eksikliğini, kitapta adı geçen romanların tefrika edildikleri tarihlere ve süreli yayınlara dair bilgilere değinilmemesini, romancının yabancı dillere çevrilen eserlerinden, Türk sineması ile ilişkisinden ve Orhan Kemal Roman Armağanı'ndan bahsedilmemesini eserdeki eksiklikler olarak sıralamıştır (Andaç, 1989: 194-195).

Yalçın Küçük, Asım Bezirci'nin biyografik eseri *Sabahattin Ali*, Atilla Özkırımlı ve Sabahattin Ali'nin kızı Filiz Ali'nin derlediği anılardan oluşan *Sabahattin Ali/Anılar, İncelemeler, Eleştiriler* ve Kemal Bayram'ın *Sabahattin Ali Olayı* adlı eserler hakkında eleştirilerde bulunur. Küçük, “Öyle sanıyorum... kitaplarını yazarlarken kitaplarının okunmayacağını düşünmüş olmamalılar” (Küçük, 1985: 275) cümlesi ile bahsi geçen yazarların özensizliklerine sert bir şekilde değinmiştir. “Bu kitapları incelerken, kendimi bir parçası saydığım Türk aydınları adına utandığımı söylemeliyim” (Küçük, 1985: 270) diyen Küçük, kitaplardaki kimi iddiaların hayal ürünü olduğunu da ifade etmiş, adları anılan yazarların herhangi bir araştırma sürecinden geçmeden, hatta eldeki kısıtlı verileri dahi okumadan, içgüdüsel olarak eser ortaya koyduklarını söylemiştir (Küçük, 1985: 275).

Kemal Bayram, *Sabahattin Ali Olayı* kitabında, yazarın işkenceye uğradığını, bir süre sonra işkencenin dozunun kaçırılması sebebiyle öldüğünü iddia eder. Yalçın Küçük, bu gibi bir eser yazmak için belgelerle konuşmak gerektiğini, hâlbuki Bayram'ın bu kadar önemli bir konuda kaynak gösteremediğini, ortaya attığı bu iddiaları “uydurduğunu” söylemiştir (Küçük, 1985: 270). Küçük bu durumu, Bayram'ın yazarın bir hafta süresince işkenceye maruz kalarak sonunda ölmesi gerektiğine inanması, kendi dünya görüşünün sınırları ve “köylü muhayyilesi” (Küçük, 1985: 271) dâhilinde ancak bu kadarını hayal edebilmesi ile açıklar.

3.5. Edebiyat Kuramlarına ve Akımlarına Eleştiriler

3.5.1. Eleştiri Kuramlarına Eleştiriler

Aziz Çalışlar, eleştiri konusunda tarihsel ve kuramsal pek çok gelişme yaşandığını, “günümüzde” sözcüğüyle ifade ettiği 1986 yılında geç burjuva yani modernist eleştiri ve maddeci yani gerçekçi eleştiri olarak iki temel eleştiriden söz edilebileceğini söylemiştir. Yazar, bu eleştiri türünün arasında toplumsal işlev, sınıfsal ve kuramsal özellikler açılarından karşıtlıklar olduğunu belirtir. Türk edebiyatında eleştirinin ampirik,

kuramsallıktan uzak ve öznel nitelikler taşıdığını düşündüğü anlaşılan eleştirmen, bahsettiği bu iki eleştiri türünün de bizdekinin tersine belli bir yönteme ve edebiyat bilimine bağlı, kuramsal yaklaşımlar olduğunu ifade etmiş, ancak kullandıkları metotların farklı olduğunu da eklemiştir (Çalışlar, 1986: 5).

3.5.1.1. Modernist Eleştirel Yaklaşımlar Hakkındaki Eleştiriler

Geç burjuva olarak tanımladığı modernist eleştirel yaklaşımdan bilhassa yapısalcılık üzerine eleştirilerde bulunacak Aziz Çalışlar, sanatın yalnızca “kendi iç yasalarından” (Çalışlar, 1986: 10) yola çıkılarak açıklanamayacağına dikkat çekerken de yine yapısalcılığa işaret ediyor gibidir.

Aziz Çalışlar, geç burjuva, modernist eleştiri kapsamında değerlendirdiği yapısalcılık, yeni Freudçuluk ve varoluşçuluk gibi yaklaşımların, gerçekçiliğin, “gerçekçilik” sözcüğünün tarih içinde karşıladığı farklı anlamları ortadan kaldırmak suretiyle pek çok konuda çıkmaza girmesini bilinçli olarak sağladığını belirtmiş, bu duruma Türk edebiyatı için Ferit Edgü ve Nedim Gürsel gibi isimlerin ortaya koydukları düşünceleri örnek vermiştir (Çalışlar, 1986: 11). Yazar bu isimleri “çöküş sanatı” olarak nitelediği sanat anlayışlarını, yok yere gerçekçilik kapsamına almakla suçlamıştır (Çalışlar, 1986: 16). Hâlbuki gerçekçilik, topluma dair pek çok bilgiyi yansıtan, zamanla ve insanlıkla beraber gelişen bir olgu olagelmıştır (Çalışlar, 1986: 15). Bu noktada Aziz Çalışlar’ın geç burjuva kültürünün ürünü olduğunu söylediği, başta yapısalcılık olmak üzere inceleme nesnesini dış koşullardan yalıtın ya da düşünce sisteminin merkezine dili alan yaklaşımlarla ilgili Cengiz Gündoğdu’nun şu sözlerine yer vermekte yarar vardır:

“Şimdi aklıma bizim yapısalcılar, dilbilimciler, anlambilimciler geliyor. Bir toplum var. Öldürme ideolojisinin varlığıyla sık sık geriliyor. Öte yanda bizim yapısalcılar, dilbilimciler, anlambilimciler... Bunlar yalnız kendilerinin anladıkları bir dille, toplumun, bireyin sorunlarını tartışıyorlar. ‘Ezeli muhalefetin’ rahat, sorumsuz koltuklarında.” (Gündoğdu, 1987: 26).

Görülüyor ki Cengiz Gündoğdu bu sözleriyle, Aziz Çalışlar’ın da söylediği gibi, bu yaklaşımların ideolojik kökenli olduklarını doğrulamakta, sanat ve edebiyatın tarihsellikten, toplumsallıktan yalıtılmasını şiddetle eleştirmektedir. Bu bağlamda burjuvazinin insanı nasıl ve ne şekilde etkilediğine değinen, yazarın şu sözleri de Aziz

Çalışlar’ın sanat ve edebiyata modernist yaklaşımlar üzerinden burjuvazinin yarattığı ya da yaratma çabasında olduğu dünya düzeni hakkında fikir vermektedir:

“Burjuvazi, insanla ilgili düşüncelerini hayata geçiremedi.

Burjuvazinin ideologları, sistem için ideoloji üretiyor. Burjuvazinin ideoloğu, yerleşik sistemi, doğru, adil, haklı gibi gösteriyor. İdeoloji hayatın içinde dolaşıyor. Felsefede, tarihte, kültürde, sanatta karşımıza çıkıyor.” (Gündoğdu, 1987: 33).

Aziz Çalışlar’ın direkt yapısalcılık üzerine eleştirilerde bulunduğu “Yapısalcılığın Eleştirisi” başlıklı yazısında değindiği ilk konu, yapısalcıların, kendi anlayışlarıyla tutarlı olarak herhangi bir öğreti, sistem veya ideolojiden bağımsız olma çabalarına rağmen savundukları anlayışı bir yöntem olarak değil de bir dünya görüşü, bir “izm” (Çalışlar, 1986: 22) gibi algılanan “yapısalcılık” şeklinde ifade etmeleri ama yaptıklarının “yapısalcı yöntem” olduğunu savunmalarıdır (Çalışlar, 1986: 22). Yazara göre yapısalcıların içine düştüğü en belirgin çelişki budur. Yazar, bu çelişkiye ek olarak yapısalcılığın özerk bir bilimsel yöntem olamayacağını, çünkü bir yöntembilimin felsefi ya da bilimsel ölçütler doğrultusunda ortaya konması gerektiğini ifade eder. İnceleme nesnesi dışında her şeyi dışlayan yapısalcı anlayış, eğer ortaya konduğu gibi bir “izm” ise bu ölçütlere bağlı olamaz çünkü “izm”lerin temel özelliği bir diğerine mensup olamamalarıdır.

Yazarın dikkat çektiği bir başka nokta da yapısalcılık ve burjuvazi ilişkisidir. Geç burjuvazi ürünü modernist anlayış, varlığının doğal neticesi olan yabancılaşmanın ortaya çıkardığı kültür bunalımını bilimsellikle doldurmaya, desteklemeye çalışmış, bununla içinden çıktığı toplumu tutarsız ve istikrarsız olmaktan kurtarmayı amaçlamıştır. Bu noktada pozitivistimin ortaya çıkardığı sorunlardan bahseden yazar, bu yaklaşımdaki “bunalım”lı “kötümser bir bilinmezlik” şeklinde zuhur eden bakışın sebep olduğu pozitivistimle yapısalcılık arasında ciddi ortak yanlar bulunduğunu söyler (Çalışlar, 1986: 25). Öyle ki yazar, maddeci anlayışın insan merkezci bakışından çok uzak olarak, yapısalcılığın ağırlık noktasının dil olduğunu belirtmiş ve onu yeni-pozitivistim olarak nitelemiştir (Çalışlar, 1986: 26).

Yapısalcılığın kendini tarihsellikten muaf tutması, Aziz Çalışlar’a göre statükoya hizmet eden bir koruma ve toplumsal çıkmazları örterek burjuva anlayışını bilimsel kılma refleksiyle ilişkilidir (Çalışlar, 1986: 27). Yazar, yapısalcılığın inceleme nesnesini, tarih,

nedensellik ve olgular arasındaki ilişkiler parantezine alarak tahlil etme yönelimini “tam pozitivistçe” şeklinde niteler (Çalışlar, 1986: 27) ve bunun bir “zihniyetsizleştirme” olduğunu vurgular (Çalışlar, 1986: 29). Bu bağlamda Cengiz Gündoğdu’nun “burjuva ideoloğu” olarak tanımladığı Popper hakkındaki düşüncelerine değinmekte fayda görüyoruz. Yazarın, ateşli bir değişim savunucusu Herakleitos’u bu niteliği açısından eleştiren Popper üzerinden bir burjuva eleştirisinde bulunduğu görülmektedir. Yazar, burjuvazinin, ilk dönemlerinde değişim savunucusuyken, son dönemlerinde değişim karşıtı olmasının manidarlığı üzerinde durmuştur (Gündoğdu, 1987: 51). Yazarın şu sözleri düşüncelerini özetler niteliktedir:

“Materyalizm, basit şekliyle bile zararlı. Sistem için zararlı. Sistemin ideologları bunu çok iyi biliyor [(Gündoğdu, 1987: 53)]. İşte bunun için sistemin ideologları, materyalist düşünürleri sıkı bir şekilde eleştiriyor. Eleştirmekle kalmıyor. Suçluyor.” (Gündoğdu, 1987: 54).

Bunların yanı sıra yazar, sistemin bilinçle inşa ettiği düşünce sistemlerine Türkiye’de âdeta sorgulanamaz birer put gibi tapıldığından şikâyet eder:

“Şöyle bir düşünelim. Özetle... Bergson, Freud, Sartre, Camus, Lacan, Saussure, Althusser, Marx... Hiçbiri eleştirilmeden olduğu gibi getirildi Türkiye’ye... Hepsine ibadet edildi.” (Gündoğdu, 1987: 54).

Teknik olarak yapısalcılığın, edebiyatın sanat manasıyla değil sanat eserini tahlil etme karşılığıyla ilgilenmesi gerekirken ve yapısalcıların kendileri de bunu savunurken, kimi edebiyatçıların yapıdan yola çıkarak metinler üretmeleri de Aziz Çalışlar’a göre dikkat çekicidir. Yapısalcılar bu durumu asla tasvip etmemişler, bunun olamayacağını savunmuşlarsa da yazarın örnek olarak verdiği İkinci Yeni dâhilinde değerlendirilen kimi şairler tam da böyle davranmışlar ve yapısalcı çözümleme adımlarının ters istikametinde hareket edercesine; yapıdan yola çıkarak eserlerini meydana getirmişlerdir. Aziz Çalışlar, yapısalcıların bu eserlere olan tutumlarını bir diğer paradoks olarak nitelemiştir:

“Hem sanatın özerkliğini ilan edip nesnel gerçeklikten, toplumsal ereklilikten, vb soyacaksın, hem de o doğrultuda ortaya konmuş bir ‘işe’ karşı çıkacaksın! Ancak yapısalcılığa yaraşır bir paradoks doğrusu!” (Çalışlar, 1986: 31).

Aziz Çalışlar, yapısalcılık anlayışıyla edebiyatın sanat yönüne girilemediğini, edebiyat bilimi açısından da yalnızca bir edebiyat eleştirisi ya da eser çözümlemesi

yapılabileceğini iddia ederek yapısalcılığın neden bir kuram olarak kabul edilemeyeceğini anlatmıştır (Çalışlar, 1986: 35). Bu noktada, başka bir bağlam vesilesiyle, şiir eleştirisinde dikkate alınması gereken unsurlar hakkında fikirlerini sunan Turgut Uyar'ın şu sözlerini hatırlatmak, bir İkinci Yeni şairinin, şiirin yapısı ve kendisiyle belli açılardan bağı olan tarihî konum, siyasi-sosyal fon, şair gibi etmenler arasındaki ilişkisi bakışı hakkında aydınlatıcı olacaktır:

“Eleştirmecilerimiz olsun, edebiyat tarihçilerimiz olsun, genellikle, bir şiiri açıklamakta. tanıtmakta, şairin öbür şiirlerinden de yararlanırlar. Şüphesiz bu, yanlış bir tutum, yanlış bir davranış değildir. Bir şiir her ne kadar kendi başına bir yapı, oluşumunu, sonuçlarını ve açıklanma imkânlarını kendinde taşıyan bir bütün ise de şairinin kişiselliğine, eğilimlerine ve bütün öbür niteliklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Yalnız bu çeşit açıklamaların çoğu zaman gözden kaçan bir sakıncası da vardır. Böylelikle bir bakıma özgün bir organizma olan şiirin kendisi değil, yalnızca şairi açıklanmış olur ve asıl şiir gürültüye gider arada. Oysa ne kadar şairine bağlı olursa olsun, şairinin ruhsal ve toplumsal konumunun açıklanmasına, çözümlenmesine ne kadar imkân verirse versin her şiirin, özgün, kendine bağlı bir diyalektiği bulunur. En çok kendisi ile açıklanabilir.” (Uyar, 1983: 36).

Şairin buradaki görüşlerini katı bir yapısalcı tutumla karıştırmamak gerekir. Onun, şiirin kendine has yapısının hayatiyetinin altını çizdiği net bir şekilde görülmektedir fakat bununla beraber onu ortaya çıkaran şartların önemini de farkında olduğu bu sözlerinden anlaşılmaktadır.

Modern eğilimlere sahip kesim, Aziz Çalışlar'a göre pozitif bilimlere ait yöntemleri beşerî bilimlere uygulamaya çalışmış ve bunu da yanlış şekilde yapmıştır. Bu durumu yine geç burjuva mantalitesiyle bağdaştıran yazar, özellikle tarihselliğin saf dışı bırakılmasında bu yaklaşımın özünde tarihten duyulan korkunun yattığını söyler. Yapısalcılar her ne kadar merkezlerine dili almış ve onunla üretilmiş metin dışındaki her şeyin dışlanabileceğini söylemişlerse de yazar, dilin toplumdan, bireyden, tarihten ya da bilinçten ayrılamayacağını ve yapısalcılığın temelindeki sorunlardan birinin de bu olduğunu belirtir (Çalışlar, 1986: 33). Ayrıca ona göre yapısalcılar “içeriği biçime indirgediklerinden” eserin barındırdığı, yapısal olmayan duygu, düşünce ve bireyin iç dünyası vb. gibi unsurları görmezden gelmiş olurlar (Çalışlar, 1986: 37). Böylece

edebiyat yalıtılmış, edebiyat eseri ise özerk kılınmış olur fakat bu yaklaşım bilimsel değildir (Çalışlar, 1986: 39).

Afşar Timuçin, *Niçin Yapısalcılık Değil?* adlı eserinde yapısalcılığı hazırlayan fikrî gelişmeleri detaylıca anlatmış, yapısalcılığın yalnızca bir yöntem olmadığını, kuramların arkalarında derinlikli birer dünya görüşü, hattâ birer felsefe yattığını ortaya koyarak göstermiş, düşünce sistemlerinin ayrı, onların gerektirdiği ya da getirdiği yöntemlerin ayrı değerlendirilemeyeceğini dile getirmiş ve yapısalcılıkta tutarsız olan kısmın yöntemle beraber bu insanlık ve dünya algısı olduğunu vurgulamıştır.

Yazarın bu konudaki ilk eleştirisi, yapısalcılığı diğer modern düşünce akımları gibi sorgusuz sualsiz kabul edip benimseyen, neden benimsediğinin hatta savunduğunun idrakinde olmayan fikir adamlarına gelir. Yazar, bu tutumdaki kesimlerin yalnızca moda olduğu için bu gibi gündemde ve revaçta olan akımlara kapıldıklarını vurgular. Yazarın bir diğer eleştirisi, dönemi aydının, yapısalcılığın çekirdeğinde yatan, birazdan izah edeceğimiz şekilde; duyguculuk, öznelcilik gibi nesnel ve bilimsel olandan uzak bir öz, pozitivist bakışa karşıt dünya görüşüdür. Afşar Timuçin, Aydınlanma Çağı ile merkeze alınan akıldan, 20. yüzyılda bilinçli olarak tekrar uzaklaşmak istendiğini vurgularken, bilim ve düşünce dünyasının, nesnel, pozitivist yaklaşımlara tarih boyunca insanlık olarak ne kadar ihtiyaç duyulduğunu unutmuşa benzediğini düşünür. Öznellik ve duyguculuk, insan tabiatının bir çeşit içgüdüsel davranışının tabii sonucu olabilir.

Afşar Timuçin, yapısalcılığın kendi eleştirisinin dahi yapısalcı yöntemle yapılamayacağını anlatır. Yapısalcılığın negatif ya da pozitif yönlerini değerlendirmek için onun karşısına başka unsurlar koymanın gereği ortadadır. Bu unsurları fikrî, metodik ya da tarihî olanlardan seçmek, değerlendirmeleri yine bu açılardan yapmak açıklayıcı olur. Yapısalcılık, düşünce dünyası için ilerleyici bir akım mıdır, insanı nereden alıp nereye götürmektedir, yönelimlerine nasıl bir şekil vermektedir, yazara göre bu konularda ancak yapısalcılığın dışında kalan verilerle net ve somut yargılara varılabilir.

Afşar Timuçin, insanın çağı ile ilişkisi üzerinde belirgin şekilde durmuştur. Ona göre insanın geçmiş dönemlerden önce kendi çağını iyi tanıması ve idrak etmesi elzemdir. Çünkü ait olduğu çağı tanımak aslında kendisini de tanıması anlamına gelecektir. Fikrî gelişim bireyler için kronolojik olarak ilerleyemez; insanın, kendi çağını, onun da özünde kendisini temele alması gerekir ki pek çok açıdan oluşumunu inşa eden önceki dönemlerle

kurulması gereken bağları kurmak da ancak bu şekilde mümkün olabilir. Yazarın yapısalcılık ve varoluşçuluk gibi kendi çağının yaklaşımları üzerinde bu denli durması da onun bu düşüncelerini desteklemektedir. Bu bağlamda onun bir anlamda yapısalcılığın babası kabul edilen Levi Strauss'un savunduğu bakış açısının arka planına eğilmesi ve bunu değerlendirmesi de anlamlıdır.

Levi Strauss'un ortaya koyduğu resmi geniş açıdan göstermek isteyen Afşar Timuçin, onun *Vahşi Düşünce* kitabına bilhassa dikkat çeker. Yapısalcılığı ortaya çıkaran fikrî altyapının bu kitapta gözlemlenebileceğini belirten yazara göre Strauss'un özlemini çektiği; ilkel kavramanın, gelişmiş ve ilerleyen kavrama, değerlendirme gücü ve bunlar sonucunda ortaya çıkan kültür karşısında ortaya koyduğu direniştir (Timuçin, 1984: 66). Ona göre pozitif bilimlerle birlikte nesnellığe gereğinden fazla anlam atfedilmiştir. Hâlbuki bilim yalnızca kaydı tutulanlardan ibaret değildir. İnsan, karşılaştığı güçlükleri çözmek için her zaman çözüm aramıştır ve bulunan tüm çözümler de bilimin parçasıdır hatta Strauss'a göre bu parça modern bilimden üstündür (Timuçin, 1984: 67). Aynı durum diller için de geçerlidir ve modern dillerde soyut düşünceyi mümkün kılan imkânlar, ilkel dillerde de -belki farklı şekillerde fakat- mevcuttur.

İlkel olana duyulan özlemin yanı sıra yazarın kuramcının yaklaşımlarına dair değindikleri arasında her bir medeniyeti, birbirinden bağımsız, ayrı ayrı değerleri olan birer olgu şeklinde görmesi de vardır. Yapıları tarihsellik parantezine alma düşüncesi onun bu görüşünden beslenmektedir. Uygarlıklar doğar, gelişir ve çöker. Birbirlerinden farkları yoktur. Kuramcı, tarihi reddetmemekle beraber onu yalnızca bir olaylar bütünü olarak değerlendirir. Bu bağlamda topluma atfedilen özel bir değerden söz edilmesi de mümkün görünmemektedir. Çünkü bir sistem olarak var olan her yapı biriciktir. Genel geçer kuramlarla biricik yapıları açıklamak da imkânsızdır.

Afşar Timuçin, Levi Strauss'un tarihi tamamen reddetmemesini, yirminci yüzyıl gibi bir dönemde bilim adamı olmanın gerektirdiği temkinli olma haline yormuş, onun asıl düşüncesinin tarihsellikle beraber tarih olgusunu da tamamen reddetme olma ihtimalinin kuvvetli olduğunun altını çizmiştir (Timuçin, 1984: 72).

Afşar Timuçin, yapısalcılığın ortaya koyduğu düşünce sisteminin, her detayı teferruatıyla açıklamayan bir dizge olduğunu söyler. Öyle ki normal şartlar altında karşıt, birbiriyle çelişen, birbirinden tamamen farklı kuramları “yapısalcı” şeklinde nitelemek mümkün

görülmektedir. Yazara göre buradaki muğlaklık, kendisinin yakın durmadığı net bir şekilde anlaşılan duyguculuk, simgecilik ve gerçeküstücülük gibi anlayışlara zemin hazırlar (Timuçin, 1984: 74). Bu zemin üzerinde birey, yapısalcı anlayış tarafından yüceltilmiş, toplumsal ilişkiler, bu ilişkilerle yaşanan etkileşimler, tarihsellik ve diyalektik düşünce yok sayılmıştır. İlkel olana duyulan özlem, modern insanın tarih içindeki konumunu da önemsizleştirmiş, etkileşimlerin ve evrimleşmenin göz ardı edilmesi sağlanmış, her yapı her özelliğini zaten kendi özünde taşıyor kabul edilmiştir. Elbette bu bakış açısının soran, tahlil eden, sorgulayan pozitif bakış açısı ile örtüşmemesi normaldir. Fakat her şeyden önce temelinde nedensizlik ilkesi yatan bu görüşün herhangi bir yapıyı açıklama girişimi son derece yetersiz kalacaktır. Yazar yapısalcılığı “geri bir felsefenin geri bir ürünü” (Timuçin, 1984: 80) şeklinde tanımlamıştır.

Atilla Birkiye, yapısalcı eleştiriyi, “öznelci” ve “bilimsel” eleştiri kategorilerine ek, bir üçüncü madde olarak kategorize eder (Birkie, 1984: 56). Bu yaklaşımda tarihselliğin gözardı edilmesi eleştirinin ayırt edici unsuru olan yargılamayı ve toplumla ilgi kurarak neticelere varmayı engellediği için yazar tarafından eleştirilir (Birkie, 1984: 58).

Varoluşçuluk konusunu değerlendiren Afşar Timuçin, onu daha çok bir felsefe, bir dünya algısı olarak ele almış, onun sanat ve edebiyattaki yansımalarına bütün detaylarıyla değinmemiştir. Bütüncül bir yaklaşım olarak varoluşçuluk ise dışarıdan gerçekçi görünen ya da gösterilmek istenen, aslında öznel gerçekliği temel almış, felsefede bilimsel tutuma karşı (Timuçin, 1985: 16), sistemsizliğinin tutarsızlıklara sebep olduğu bir yaklaşımdır.

Özneli açıklamak isteyen bir dünya görüşü olarak varoluşçuluğun, insanı, varlığını irdelemeye yönelttiğini ifade eden Afşar Timuçin, tabii bir netice olarak varoluşçu fikirlere sahip kişilerin edebiyata yöneldiklerini söyler. Akımın muğlak temeli edebiyat eserini değil edebiyat eserlerinin oturtuldukları zemini tutarsız kılar. Yazar bunu varoluşçuların “bilgiden yaşama değil yaşamdan bilgiye” (Timuçin, 1985: 18) ulaşma çabasıyla açıklamıştır. Türk edebiyatında varoluşçu etkiyle verilen edebî eserleri başarılı bulmadığını ifade eden yazar, bunu bu yazarların varoluşçuluk hakkında derinlemesine bilgiye sahip olmamalarına ve Batı toplumunda varoluşçuluğu doğuran dinamiklerin, farklı süreçlerden geçildiği için Türk toplumunda ortaya çıkmamasıyla açıklamıştır (Timuçin, 1985: 90). Bunula beraber fazlasıyla öznel, nedensizce karamsar, edebiyatçıları derin bir boşluğa sürükleyen bu akımın, dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da bir

moda, bir imaj, bohem bir yaşam biçimi oluşu, intihara varan (Timuçin, 1985: 93) ağır patolojik ruh hallerinin ortaya çıkmasının yegâne sebebi haline gelmesi, yazarın meselenin edebiyat yönü hakkındaki eleştirileri dâhilinde kategorize edilebilir.

Aziz Çalışlar⁶ gerçekçiliği, insanı içine düştüğü yabancılaştırmadan kurtaran, onu insanileştiren bir bakış açısı, bir yaklaşım olarak görmüştür. Çünkü ona göre gerçekçilik, insanın bu gibi durumlardan kendisini kurtarabilmesi için somut çıkışlar arar (Çalışlar, 1988: 22). Burjuva gerçekliğini ve buradan türeyen burjuva gerçekçiliğini bundan ayrı tutan yazar, burjuva bakış açısından türeyen her türlü yaklaşımı eleştirel bir tutumla irdelemiştir. Burjuva düzeninin ortaya çıkardığı gerçekler, insanların çıkar uğruna rekabet halinde oldukları, kazancın en üst değer olarak nitelendirildiği bir sistemin gerçekleridir ve bunlar insan tabiatını zorlayan olgulardır. Yazar, burjuva sanat anlayışının “karşı çıkıcı” tutumuna dikkat çeker ve değişim karşıtı olma niteliğine de vurgu yapar. Bu bağlamda incelediğimiz dönemde örneğine sık rastladığımız pek çok diğer eleştirmen gibi Aziz Çalışlar da “gerçekçi olmayan” şeklinde ayırdığı burjuva sanat anlayışlarından ve kuramlarından statükonun muhafaza edilmesi ilkesini temel alan anlayışlar olarak bahsetmiştir ve yapısalcılığın bunlardan biri olduğunu, amacının gerçekliği keşfetmek olmadığını, bu gibi tutumların yabancılaştırmanın estetiğinin peşinde olduğunu eklemiştir (Çalışlar, 1988: 23). Yazarın yapısalcılıkla ilgili şu sözleri açıklayıcıdır:

“Düşünselliği tarihsellikten, tarihselliği de toplumsallıktan soyutlayarak ‘ideoloji’ katına yerleşmekte; sonuçta, ‘kritikçilik’ iddiasında olduğu halde, toplumsal yaşamla ilgili hiçbir temel eleştiri getirememektedir. Yapısalcı konumdaki yazarların, ele aldıkları toplumsal-sanatsal olayların gerçek nedenlerine inmeyip, yalnızca saptamakla yetinmeleri; bu tür sorunlara ‘yansızmış’ gibi bakmaları, yani aslında statue quo’yu olumlamaları bundadır.” (Çalışlar, 1988: 108)

Bilimsel niteliğini kaybeden burjuva düşünce yapısının bir sonraki adımında ortaya çıkaracağı netice Aziz Çalışlar’a göre ütopyalar üretmektir. Kendi gerçekliğinin farkına varma çabası içinde olan toplumlar ise bilimsel niteliklerini korur, arttıırırlar. Bu nedenle

⁶ Aziz Çalışlar’ın, *Ulusal Kültür ve Sanat* adlı eserinde, kapsayıcı bir şekilde “sanat” kelimesini kullandığı görülmektedir. Bu ifade plastik sanatları, tiyatroyu ve mimariyi olduğu gibi edebiyatı da içermektedir. Bu nedenle yazarın eleştirilerinin doğrudan ve spesifik olarak edebiyat üzerine olmadığını ancak bir sanat olarak edebiyatı kapsadığını, ayrıca yazarın edebiyat kuramları hakkında da fikir yürüttüğünü belirtmekte fayda görüyoruz.

yazara göre Türk toplumunda da realiteden uzak, hayal edilmesi farklı kesimlere farklı hazlar veren çeşitli olguların var olması son derece olağandır.

Aziz Çalışlar, Türk bilim dünyasını geç burjuva kuramsal yaklaşımlarının bir aktarıcısı niteliğinde olduğuna dikkat çekerek eleştirir. Bu kuramlardan fenomenoloji, yapısalcılık, mantıkçı pozitivism, eleştirel akılcılık, yeni Freudçuluk ve yeni Kantçılık gibilerini bahsi geçen burjuva kuramlarının içinde sıralamış ve bunların Türk bilim dünyasında sıklıkla gündeme getirilen, başvuru, bir anlamda moda haline gelen düşünce sistemleri olduğunu belirtmiştir (Çalışlar, 1988: 25). Bu noktada İslamcı-milliyetçi anlayışa değinen yazar, ismi yerelliği, özerkliği çağrıştırmasına rağmen onun da burjuva niteliklere sahip olduğuna dikkat çeker ve İslamcı-milliyetçi düşünce tarzının bilimsellikten uzak olduğunu dile getirir.

Tüm bu yaklaşımların yanında Tahsin Yücel, yapısalcılığın “bir yapıtın bilinçle oluşturulmuş içeriğini, bu yapıtta anlatıcının bilinçli istemi dışında yer alan anlamlardan üstün tutmanın yanlış olduğunu yeterince kanıtla[dığı]” (Yücel, 1982: 77) fikrindedir. Bu durumda bir yazarın metninde söyledikleri kadar söylemedikleri de önem taşır. Eleştirmen bu sebeple daha girift görünen modern edebî metinlerin daha az karmaşık görünen halk anlatılarına üstünlüğüne dair bir soru işareti bırakmıştır.

3.5.1.2. Maddeci (Gerçekçi) Eleştirel Yaklaşımlar Hakkındaki Eleştiriler

Aziz Çalışlar’a göre kendini Marxçı olarak adlandıran ama özde öyle olmayan, Marx’ın ortaya koyduğu düşünce sistemini gerektiği gibi içselleştirememiş bir kesim, gerçekçi eleştiriye çarpıtmaya çalışmıştır. Bununla beraber varoluşçuların, yapısalcıların ve yeni Freudçular’ın burjuva tarzı eleştirel yaklaşımlarla gerçekçi eleştiriye sentezlemeye çalıştığına yazar tarafından dikkat çekilir. Aziz Çalışlar, hem Türk toplumunun hem de Batı’nın gerçekçi yaklaşıma etraflıca hâkim olmadığını, bu durumun konu ile ilgili literatürden haberdar olunmamasından kaynaklandığını belirtmiştir (Çalışlar, 1986: 10).

İnsanın kendini edebiyatla ifade etmesi, zamanla pek çok edebî akımın ortaya çıkmasına ve genel düşünce sistemlerinin edebiyata tatbik edilmesine sebep olmuştur. Bunların arasında gerçekçiliğin en eski ve vazgeçilmez yaklaşım olduğunu söyleyen Aziz Çalışlar, önem arz eden sayısız edebiyatçının gerçekçi olmasına dikkat çeker. Yazar, gerçekçiliğe duyulan ilginin ilk olarak, insanın kaderini değiştirebileceğini, yazgısının Tanrı

tarafından gönderilen iyi ya da kötü hadiselerden ibaret olmadığını, seçimleriyle kendisini, dolayısıyla toplumsal yapıyı inşa edebileceğini anlamasıyla ortaya çıktığını belirtmiştir (Çalışlar, 1986: 42). Cengiz Gündoğdu da gerçekçiliğin, o dönemde yaygınlaşmaya başlayan söylemlerdeki gibi “modası geçmiş” bir yaklaşım olamayacağını, hakikati arayan insanın her çağdaki tabii yönelimi olarak zuhur ettiğini, burjuvanın yaymaya çalıştığı “mutlaklaştırma” anlayışının aksine daimi değişimi temel aldığını düşünmektedir (Gündoğdu, 1987: 16).

Lukacs’ın Marksist düşünceye kaydığı geç dönem görüşlerini içeren *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* eserinde detaylı olarak tanımladığı tip ve tipikleşme kavramlarını ve bu kavramların merkezde olduğu anlayışını eleştiren Ahmet Oktay, kuramcının inceleme nesnesi olarak neden çok katmanlı, bu yönüyle de tahlile çok müsait olan “metin” yerine, kendi düşünce sistemi içinde bile fazlasıyla soyut kalan, açıklanamayan, insanın ve tarihin özünü taşıdığını ifade ettiği “tip”i ve “tipik”i seçtiğini anlamlandıramaz (Oktay, 1982: 47). Bu fazla soyutluk hakkında “metafizik ululuk” ifadesini kullanarak ironi yapan eleştirmen, tarihsel olanın hâlihazırda bireyde bulunmakta olduğu fikrini “peygamberimsi” (Oktay, 1982: 48) ifadesiyle nitelemiş, kuramda ciddi mantık boşlukları bulunduğunu savunmuştur.

Cengiz Gündoğdu, Türk edebiyatında gerçekçiliğin ideolojilerin elinde şekillenmekte olduğunu düşünür. Yazara göre bir yanda “karton kişilerle İslâm ahlâkını savunan” İslâmcıların, diğer yanda “çöküş sürecine girmiş Batı ahlâkını savunan” Batıcıların ortaya koyduğu “ahlâk bildirgeleri” birer eser gibi lanse edilmiştir (Gündoğdu, 1987: 47). Yazar, bu durumu Platon’un ideal devlet anlayışının körü körüne tatbikiyle açıklamış, gerçekçilik adı altında hakikat arayışından uzaklaşıldığından şikâyet etmiştir. Yazarın “ahlak bildirgesi” sunduğunu düşündüğü yazarlar arasında Pınar Kür, Selim İleri, Atilla İlhan, Ahmet Altan, Tezer Özlü gibi yazar ve şairler sıralanabilir (Gündoğdu, 1987: 46).

Hilmi Yavuz, edebiyatta gerçekçilik ile doğalcılığın ayrımının çoğunlukla yapılamadığını, gerçekçi edebiyatın gerçeğin bir dünya görüşü çerçevesinde yeniden üretilmesiyle ortaya konduğunu, aradaki temel farkın da bu olduğunu belirtir. Ona göre buradaki ayırt edici unsur gerçeğin işlenmesinde esas alınan dünya görüşüdür. Romancının da bu dönüşümü gerçekleştirebilmek için romanının unsurlarını en uygun şekilde belirlemesi gerekmektedir (Yavuz, 1987: 11). Kişiler, anlatım teknikleri,

kullanılan kip gibi unsurlar romancının eserini temeline oturtacağı dünya görüşüyle mümkün olduğunca bütünleşmiş olmalıdır. Yavuz bu bağlamda, Türk romancılar arasında gerçekçiliğin tamamen üslup ya da tamamen dünya görüşü temelinde değerlendirilme handikabına düştüğünü dile getirmiş, bu durum için Fakir Baykurt ve Oğuz Atay örneklerini vermiştir. Ona göre Baykurt'un dünya görüşü merkezli edebî anlayışı onu “kaba bir doğalcılığa” sürüklemiş, Atay'ın üslup hassasiyeti ise “ince bir doğalcılık” ortaya çıkarmıştır (Yavuz, 1987: 13).

Kemal Tahir'in kuram ve olgu arasındaki ilişki üzerine düşünceleri hakkında değerlendirmelerde bulunan Hilmi Yavuz, yazarın bu ikisi arasında tek yönlü olmayan bir bağ bulunduğu fikrini dile getirir. Buna göre olgular kurama uygun hale getirilmez, kuramın da ilgili olguya daha uygun olması için değişmesi gerekebilir (Yavuz, 1987: 68). Eleştirmen, bu bilgi ışığında yazarın toplum gerçekleri ve kuramın gerçekliği arasında kurduğu birincil önemdeki ilişkiye dikkat çekmiş, bu düşüncelerinin Marksizm ile ilgili duyduğu kaygıyı açıklayıcı nitelikte olduğunu belirtmiştir. Çünkü Marksizm Türk toplumunun gerçekleri ile örtüşmemekte, dolayısıyla gerçekler kurama, kuram çarpıtılan gerçekliğe uydurulmaya çalışılmıştır. Hâlbuki bir yapının güncel gerçekleri dahi onu anlamaya yetmez, onun sistemsel özelliklerini bilmek, işleyişini idrak etmek zaruridir. Osmanlı medeniyetinin tarihi, işleyişi ve sistemini anlamak ve ilişkilendirilecek kuramsal bakış açısını ona uyarlamak gerekmektedir. Bu da bir toplumun kendi geçmişinin tabii neticesi olarak ürettiği bir kuram üretememesinden kaynaklanmaktadır (Yavuz, 1987: 72).

Hilmi Yavuz, eşya ve tabiata insan bağlamında bakmanın, temel alınan ideoloji ekseninde bir gerçeklik üretmek için gerekli olduğunu ancak Türk edebiyatında bu konuya Güzin Dino'nun “Tanzimat'tan Sonra Edebiyatta Gerçekliğe Doğru” çalışması dışında yeterince eğilinmediğini ifade eder. Dino, Balzac örneğini vermiş ve Balzac'ın tasvirlerinin belli bir dünya görüşü üzerine bina edilmiş, insan bağlamında dünyayı gören ve algılayan bir gözün ortaya koyduğu kurgusal atmosfer içerisinde var olduğunu, tüm bunların “bütün bir devrin maddî, manevî manasını” verdiğini belirtmiştir. Yavuz'un, Dino'nun bu düşüncelerini paylaşmasından, onunla aynı fikirde olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Hilmi Yavuz, özellikle *Huzur* romanını merkeze alarak, Tanpınar'da emek kavramını irdelenmiş, onun niteliklerini belirlemiştir. Yazara göre Tanpınar'ın eserlerinde kendini

gösteren düşünce dünyası Marksist bakış açısıyla örtüşmemektedir. Bu konudaki en belirgin fark “emek” kavramında görünmektedir. Tanpınar’ın ortaya koyduğu “emek” kavramı, Marksist düşünce sisteminden farklı olarak “ideolojik”, bir anlamda “ahlaksal” bir problematiği temellendirme işlevi görür (Yavuz, 1987: 43). Hilmi Yavuz, burada ruhî bir terbiyenin de işin içine girdiğini, yazarın ekonomik unsurları Marksist düşünce sisteminde oldukları karşılıklarıyla kullanmadığını dile getirir. Bu noktada yazar, Selahattin Hilav’ı eleştirmiş, Tanpınar’ın “emek”, “üretim” gibi kelimeleri kullanmasının kendisini yanılttığını söyleyerek, yazarın bu kavramların altlarını kendi fikrî sistemince doldurduğunu belirtmiştir (Yavuz, 1987: 36). Hilmi Yavuz, bir yazarın bu sözcükleri kullanmasının onun bilimsel yaklaşıma sahip olduğunu göstermediği söyler ve bunların metinde özel olarak ne gibi karşılıkları olduğunun tespit edilmesi gerektiğini vurgular. Ona göre Selahattin Hilav’ın düştüğü yanılgı, onun, Tanpınar’ın eserlerinde “bilimsel maddeci sistem” çağrışımı yapan bu kelimelerin tam olarak ne anlamda kullanıldıklarını irdilemeden yazarı Marksizm ile beraber anması ile başlamıştır (Yavuz, 1987: 48).

Gerçekçiliğin Tarihi isminde bir kitap yazan Aziz Çalışlar, bu eseri, gerçekliğin ve gerçekçiliğin gelişiminin, dönüşümünün ortaya konması, bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kimi düşünürler, “gerçeğin” edebiyatçılar ya da kuramcılarca, olması gerektiğinden farklı algılandığını, yansıtıldığını, bu durumun nasıl çıkmazlara ve paradokslara sebep olduğunu göstermek için yazmıştır. Yanlış tanımlar ve yargılar, edebiyatın tarih boyunca zaman zaman hatalı değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bu nedenle gerçekçiliğin gelişim sürecini ortaya koymanın hayati önemi olduğunu sezdirenen yazar, örneğin, kimi natüralist eserlerin gerçekçi olarak, gerçekçi olarak nitelenen eserin ise bambaşka bir yaklaşımlarla ortaya konmuş olduğunun görülebileceğini söyler (Çalışlar, 1986: 51). Türk edebiyatında da gerçekçilik konusunda doğru neticelere varabilmek için araştırmalarda bilimsel anlayış benimsenmeli, toplumsal ve tarihî dinamikler dikkate alınmalıdır (Çalışlar, 1986: 50).

Bu bağlamda kısaca toplumcu gerçekçiliğe değinen yazar, onun edebiyatın ekseni haline gelmesini kendi varlık özelliklerinde taşıdığının altını çizmiştir. Toplumcu gerçekçilik, üretilen, üzerinde çalışılarak yaratılan ve dikte edilen bir dizge değil toplum dinamiklerinin doğal sonucudur (Çalışlar, 1986: 45). Kendi içindeki çelişkilerle baş edemeyen ve kendini aklî kılmaya çalışan geç burjuva yaklaşımları modernizmi üretmiş, çağdaşlığın modernist olanla özdeşleşmesi, toplumcu gerçekçiliğin gitgide “çağ dışı”

görülməsi sağlanmak istenmiştir (Çalışlar, 1986: 47). Toplumcu gerçekçilik, gerçekçiliğin aşamalarından biridir ve onda diğer düşünce akımları dâhilinde değerlendirilebilecek unsurlara hatta farklı toplumların kültür ve edebiyatlarından örneklere de rastlanmaktadır. Yazar bunlara ilerici romantik, ilerici fütürist öğelerle, masal ve destan gibi türleri örnek vermiştir (Çalışlar, 1986: 48).

3.5.2. Edebiyat Akımlarıyla İlgili Eleştiriler

3.5.2.1.Varoluşçuluk

Melih Cevdet Anday'ın “Sartre İçin” başlıklı yazısında bahsettiğine göre Sartre'ın ortaya koyduğu anlamda varoluşçuluk, bir dönem gençler arasında âdeta “moda” haline gelerek, bu gibi meselelerin halkla buluşabilmesi için bir vesile olmuşsa da fikrî ve felsefî düzlemlerde “anlık gereksemeleri” karşılamaktan öteye gidememiştir (Anday, 1982: 122). Anday, Sartre gibi bir kişiliği, kendi zamanında ve sonraki dönemlerin şartları dâhilinde değerlendirmek arasında pek çok farklılık olabileceğinin de bilincindedir. Sartre'ın insan tanımında eylemin yeri vazgeçilmez bir noktadadır. Onun felsefî yaklaşımı dikkate alınarak düşünüldüğünde, ölümünden sonraki tarihlerde tamamen eylemsiz kalacak olan bir varlığın felsefî anlayışının, ‘insanın varlık ve anlam arayışında sorulan sorular bütünü niteliği taşımak yerine, bir ‘öğreti’ halini alması kaçınılmaz olacaktır. Bunların yanı sıra, bir edebî eserde felsefî düşünce ve öğelerin büyük yer tutmasının özellikle düz yazı şeklinde ortaya konan roman, öykü gibi türlerde anlatı kişilerinin gerçekliğini azaltma ihtimali açısından sakıncalı olabileceğini belirten Anday, Sartre'ın böyle bir hataya büyük ölçüde düşmediğini belirterek beğenisini ifade etmiştir (Anday, 1982: 123).

Mehmet Yaşar Bilen, varoluşçuğun Türk düşünce dünyasının kimi kesimlerince bir buluş, yeni olmanın ötesinde sosyalist gerçeklik karşısındaki bir alternatif olarak sunulmasından rahatsızdır. Bu bağlamda sosyalist imajlara sahip bazı yayınlar ve fikir adamlarının varlığından bahseden eleştirmen, özellikle Yazı ve Oluşum dergilerini bu bağlamda zikreder (Bilen, 1980: 67). Bu tutuma sahip kişileri ve kurumları kendi kültürüne de yabancı hale gelmiş ve gerektiği zaman sosyalizm düşünce sisteminin ismi altında, ondan faydalanan fırsatçılar olarak betimler.

Eleştirmen, varoluşçuluğun tüm insanlar için geçerli olan ve herkesin malumu bazı gerçeklerin bir düşünce sistemi olarak ortaya atılışı olduğunu ima eder. Ona göre seçim yapma zorunluluğu ve insanın kendini inşası bir sosyalist için de geçerlidir. Özgür olma ve özgürlüğün sınırları, seçme ve kendini tanımlama problemleri ile yapılan irade olumlaması bir buluş sayılamaz (Bilen, 1980: 70). Gerçeklik düzlemi varoluşçu bakış açısına sahip bir kişininkinden farklı işlememektedir. Kişisel olanla evrensel olanın kesin ayrımlarına gidilir, tarihsel ya da evrensel olana el sürülmezse gerçek bir anlama ve anlamlandırmaya ulaşılması mümkün olamaz.

3.5.2.2. Toplumculuk, Toplumcu Gerçekçilik

Hasan Bülent Kahraman, gençlik yıllarında edebî ve kültürel anlamda kendini geliştirmek için dengeli kaynaklar ararken kaçınılmaz olarak toplumcuları değerlendirir. Yazara göre toplumcu görüşlere sahip olanlar “klasik değerleri inkâr [etmiş], yok [saymış], Batılı değerleri, değer yargılarını tek ve mutlak gerçek olarak” (Kahraman, 1989: 21) kabul etmişlerdir. Yazarın burada bahsettiği “klasik değerler” Osmanlı edebiyatı, sanatı ve kültürüdür. Yazar bu tespitin ardından babası tarafından Nurullah Ataç’ın bakış açısıyla tanıştırılmış, sonraki dönemlerde de kendi deyimiyle tam olarak “Cumhuriyet bilincini temellendiren” bir formasyonun içinde büyütülmüştür (Kahraman, 1989: 21). Nurullah Ataç, yazara göre gelenek ve modern arasındaki dengeyi tutturana, hem klasik Türk edebiyatı hem de Batı edebî kaynaklarına vâkıf bir entelektüeldir.

Hasan Bülent Kahraman, 1975 sonrasında gelişmekte olan toplumcu edebiyatı şiddetle eleştirmiş, bu anlayışın, o zamana kadar edebiyat olarak tanımlanan her şeyi yok sayan, yalnızca köy, ırgat-ağa ilişkilerini işleyen iptidai bir edebiyat olduğunu söylemiştir. Yazar, Orhan Kemal’in ve Yaşar Kemal’in köylüyü birkaç farklı açıdan gösterebildiğini kabul ederken, bunların ne olduğunu belirtmemiş, Fakir Baykurt’un ve Talip Apaydın’ın eserlerinin ise edebiyat kategorisinde dahi değerlendirilemeyecek ürünler olduğunu savunmuştur (Kahraman, 1989: 28).

1980’li yıllarda edebî eserlerde gerçeklikle ilişki ve toplumsallık konularında Hasan Bülent Kahraman’ın şu sözleri ise dikkat çekicidir:

“Aynı zaman parçası içinde daha önce toplumcu olduğunu açıklamış bulunan aydın/sanatçı da kendisinde[n] ve konumundan uzaklaşmaya başlamıştır. Bunun sonucunda ve tıpkı her benzeri dönemde olduğu üzere giderek biçimciliğe uzanmış,

giderek soyut yapıları benimser olmuştur. Hep söyledim: Edebi yapının yerine metin, öykünün yerine anlatı koyulmuş, ‘yazı’ ve ‘söz’ kavramları başlı başına birer etkinlik kazanmış, nihayet eleştirel planda da yapısalcılık, göstergebilim, yorum bilgisi daha önceki yaklaşımların yerini almıştır. Toplumsallıkla ilgi tümünden kopmuştur.” (Kahraman, 1989: 179).

Attila İlhan’ın varlığını Türk edebiyatında bir dönüm noktası olarak tanımlayan Hasan Bülent Kahraman, şairin yalnızca kendi eserleriyle değil pek çok nitelikli yazara ve şaire verdiği desteklerle gerçek bir kültür insanı olduğunu öne sürer. Yazara göre Attila İlhan, toplumcuları en çok eleştirenlerden biri olarak toplumcu anlayışın sürdürülmesinde en çok payı olan kişidir (Kahraman, 1989: 30).

Hasan Bülent Kahraman, yazma eylemi ile toplumsallık ilişkisinin gereğini, bir yazarın, yalnızca kendi sınırları içinde gerçekleştirmeye çalıştığı, eserine tamamen kendini yansıttığı bir tutumla ortaya çıkışının çok olası olduğunu düşündüğü bir çeşit “entelektüel tıkanma” durumu üzerinden izah etmiştir. Ona göre pek çok yazarın, yazmayı bir yandan ihtiyaç öte yandan eziyet gibi algılamasının, bu ikircikli gibi görünen fakat sahici krizin sebebi budur. Eleştirmene göre yazma eylemi ancak toplumsal ilişkiyi kurabildiği zaman, kesintiye uğramayan, akışkan, gelişen, çok boyutlu bir hal alabilir (Kahraman, 1989: 232). Bu bağlamda Ferit Edgü hakkında değerlendirmelerde bulunan yazar, onun toplumsallık bağıni kurma ve tipik olanı yakalama çabasında olduğunu ileri sürer.

İsmail Kılıoğlu, toplumcu gerçekçi hikâyeciliğin, Türk hikâyeciliğini yozlaştırdığını söyler. Bu anlayışla verilen eserlerde insan, bağınazlık derecesinde vurgulanan ideolojik bakış açısına, sapkınlık derecesinde cinsel yaklaşımlara ve yabancılaşmaya indirgenmiş, insanın özü kavranamamıştır (Kılıoğlu, 1988: 55). Halkçılık adı altındaki sahici olmayan yaklaşım, samimi yetsiz eserlerin yazılmasına sebep olmuş, halk bir mit haline getirilmiş, onun derinliği ve özü anlaşılmaya çalışılmamıştır (Kılıoğlu, 1988: 62).

Erdal Alover, kimi sosyal mücadelelerin yansıtıldığı 70’li yılların bazı toplumcu şiirlerinde fazla soyutlamaya gidilerek ortaya koymak istenen sorundan uzaklaştığı fikrindedir. Şiiri bu duruma örnek gösterilen Veysel Çolak, yazarı, kendisinin bu meseleye bir çözüm sunmamasından dolayı eleştirmiştir. Şair, Erdal Alover’dan toplumcu bakış açısıyla eser ortaya koyan bir şairin şiire yaklaşımı ile ilgili öneriler beklemektedir (Bilen, 1985: 30).

Estetik anlamda güzellik hakkında g r   lerini dile getiren Vedat Günyol, “ rg ts z güzelliğin” iyi olma niteliğinden bahseder. Güzel olan, eğer toplumsal bağlamda ise aynı zamanda iyiye de karşılık gelir. Devlet yöneticilerinin estetik manada “güzel” olanla ilişkisi, dünyanın neticede ortaya çıkan genel durumuyla ilişkilidir. Günyol, Shakespeare’i, Baudelaire’i, Montaigne’i bu sözlerde anlatılan “güzel” olana örnek olarak vermiştir (Günyol, 1982: 160). Ona göre bu gibi eserlerin toplumlara m l olması, güzelliğin “ rg tl ” olmaması ile gerçekleşebilir. Doğal süreçlerle halka nüfuz edebilen “güzellik”, toplumda bir şeyleri olumlu yönde de i tirecek insanların ortaya çıkmasını sa lar ve bu şekilde işlevsel özellik gösterir (Günyol, 1982: 160).

Atilla Birkiye, eleştirel olmayı “toplumcu gerçekçi olmanın gereği” olarak niteler. Saygı duymak ise hümanist duru un bir gereğidir. Yazar, eleştiri ile saygı arasındaki ilişkiyi kendine ait bu tanımlar arasında kurduğu ba  neticesinde “toplumcu gerçekçi hümanizm” ifadesiyle anlaşılır kılar (Birkiye, 1985: 32). Ona göre bir sanat anlayışını idrak etmek, uygulamanın ya da ele tirebilmenin şartı “nesnel gerçekliği doğru yorumlamak-bilmek-kavramak”tır (Birkiye, 1985: 32).

Mehmet Yaşar Bilen’e göre Orhan  ubuk u’nun “At Kemikleri” ve “Hamam B ce i”  yk leri hem toplumsal hem de bireysel ba amları okura sunar (Bilen, 1986: 22)

Atilla Birkiye, bir eleştirmenin değerlendirmelerini yaparken temel alacağı ölçütler üzerinde detaylıca fikir y r tm  , özellikle gerçeklik, gerçekçilik ve Toplumcu gerçekçilik ba amlarında ayrımların idrak edilmesine katkıda bulunmuştur. Yazar, Toplumcu gerçekçi d  n ce sisteminin, ilkeleri belirlenmiş bir eleştirel tutumunun olmadığını söyler, böyle bir yaklaşım için neler gerektiğini sıralar ve diyalektik düşüncenin temel alınmasının öncelikli ve değişmez olduğunu belirtir. Yazar buna ek olarak eserin içinden çıktığı reel dünyayla ve toplumla ilgiler kurmanın,  deta yaşayan bir organizma olarak kabul ettiği edebiyat eserini kendi b t nl   içinde ele alabilmenin ve bu organizma tarafından ele ge irilmeyi engellemenin bahsi geçen ilkeler olarak temel alınabileceği görüşündedir (Birkiye, 1984: 63).

Ahmet Oktay Selim İleri’nin romancılı ını de erlendirdi i bir bağlamda yazarın Toplumculuk ile ilişkisini  u sözlerle değerlendirir:

“Selim İleri Toplumculu un Türkiye’deki gerek kuramsal, gerekse pratik yanlışlarını gündeme getirirken hem olayları toplumculu u yeterince temsil

edemeyecek kesimlerde (tabakalarda) kurguluyor, hem de hataları doğrudan toplumculuğa içselleştiriyor.” (Oktay, 1983: 67)

Yazara göre buradaki temel problem, romancının eserlerinde olumsuzun karşısına olumlu örneğin bir türlü çıkarılmaması, probleme çözüm getirilmeyişidir (Oktay, 1983: 68). Her değer zıttı ile beraber belirginleşeceğine ve tanımlanabileceğine göre İleri’nin çizdiği dünya tamamen tek renkten oluşan, olumlu ve olumsuz bir arada taşımayan, rasyonel mantıktan uzak görünmektedir.

3.5.2.3. Gerçekçilik (Realizm)

Veysel Çolak 70’li yılların ilk yarısında şiirin gerçeklikle örtüşmemesinden şikâyetçidir. Ona göre şairlerin kullandıkları dil, kalıplaşmış, reel dünyayla bağını koparmış, şairane bir şiirdir. Bunun üstesinden gelmekse ancak bir “karşı şiir dili” üretmekle mümkün olabilir Şair bu düşüncesini Orhan Veli’nin kullandığı sade dille kaleme alınan, reel dünyayla iletişim halindeyken aynı anda şiirsel özelliklerini kaybetmeyen şiirlerini örnek vererek açıklar (Bilen, 1985: 58). Şair, önerisinin kastettiği bu düşünceden uzak anlamlara çekildiğini belirtir. Ahmet Telli ise genel manada 70’li yıllarda ortaya çıkan karşı dil önerisini, “yaşamdan kopuk kişisel girişimler” (Bilen, 1985: 63), yaşamsallığa katkısı olmayan suni müdahaleler olarak değerlendirmiştir. Adnan Yücel, karşı dil düşüncesi ile özgünlüğün özdeşleştirilmesini şiddetle eleştirir. Kendi biçimini dayatmanın bir diğer adlandırması olarak değerlendirmiş ve karşı dil fikrinin özgün söylemle özdeşleştirilmesini “bir delinin kuyuya taş atması” olarak yorumlamıştır (Bilen, 1985: 112).

Vedat Günyol, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt gibi gerçekçi yazarları “insanı” sathî olarak göstermekle eleştirmiştir. Roman ve öykü türlerinde Pınar Kür, Peride Celal, Sevgi Soysal, Selim İleri, Tomris Uyar, Nazlı Eray, Adalet Ağaoğlu, Füzûzan, Güney Dal ve Aysel Özakın gibi isimleri ise Türk yazınında, dış gerçekleri odak noktasına alan Amerikan romanlarının⁷ etkisinde kalmayan ve başarılı bir şekilde insanın iç gerçeğine yönelen yazarlar olarak sıralar (Günyol, 1982: 34).

Sanatta gerçeklik konusu üzerine düşüncelerini paylaşan Enis Batur’a göre gerçeküstücüler gerçeğin karanlıkta kalan kısımlarına yönelmişlerdir. Bu durumda

⁷ Yazar burada “Faulkner haricindeki Amerikan romanları” olarak not düşmüştür.

onların hâlâ gerçeklikle bağı olduğunu söylemek gerekir. Yazar, bu yaklaşımla gerçeğin basitleştirildiğini ya da gerçekten kaçıldığını kabul etmez (Batur, 1986: 20). Söz, her zaman duyularla algılanan gerçeklik kadar direkt olmayabilir. Gerçeküstücüler de gerçekliğin söz düzlemindeki ulaşılması güç uçlarını hedeflemişlerdir.

Sanatçının eseriyle ortaya koyduğu öngörü, Enis Batur’a göre aslında kehanet ya da önsezilerle fark edilen bir gerçek değil, sanatçının sıradan insandan farklı olarak içinde yaşadığı gerçeklik alanıdır. O, kimi gelişmeleri mantık yürüterek önceden tahmin eden veya ilham yoluyla öğrenen kişi değil, mevcut ya da hazırlanmakta olanın içinde var olan bir varlıktır. Bu nedenle Kafka gibi, Bilge Karasu gibi yazarlar düzene dair, öngörü olarak nitelenen ancak aslında öyle olmayan düzen modelleri ortaya koymuşlardır (Batur, 1986: 120).

Edebiyat eserlerinde kullanılan nesnel bilgiler, Enis Batur’a göre belli iç tutarlılıklar sağlayabilir, eserin kendine has dizgesinin sağlam kurulmasına yardımcı olabilir fakat edebiyat eseri gerçekliği sorgulanan bir belge değildir. Yazar bu nedenle edebî eserlerin bu açıdan sorgulanmasını doğru bulmaz (Batur, 1986: 69). Bununla beraber tarihî romanlarda bilgi yanlışına düşmemeyi yine eserin kendi iç tutarlılığını sağlaması, böylece gerçeklik duygusunu pekiştirmesi yoluyla edebî niteliğinin yükselmesi açısından önemsedğini de ekler (Batur, 1986: 67).

Roman ve gerçekliğin ilişki içinde olduğunu söyleyen Enis Batur, gerçek hayattan uyarlanan romanlarda dahi yazarın olay ve kişileri kendi bakış açısı ve estetik değerleriyle şekillendirdiğini söyler. Yazarların eserlerini oluşturan unsurların hangi gerçeklikle bağı olduğunu irdeleyip tespit etme çabası ancak yazarın “prizmasının ana kırılma” (Batur, 1986: 25) prensiplerini belirlemeye yarayabilir. Edebiyat eserini “bir yan anlam deposu” (Batur, 1986: 26) olarak tanımlayan yazar, bahsi geçen yazar prizmalarının da yanılsamalarla dolu olabileceğini, bu nedenle edebiyatın tamamıyla ayrı bir gerçeklik olarak ele alınması gerektiğini savunur (Batur, 1986: 27). Çünkü edebî eser, dış gerçeklikle yazarın muhayyilesi eritilerek yeni ve özgün bir varlık olarak ortaya konmuştur.

Fikir ve sanat adamlarının üç temel sorumluluğu olduğunu belirten Aziz Çalışlar, bunlardan ilkinin maddeci bakış açısını benimseyerek bir tarih bilinci kazanmak olduğunu belirtir. İkincisi fikir ve sanat mirasının çağın şartları göz önüne alınarak

özümşenmesi, bu mirasa sahip çıkılmasıdır. Yazara göre bunların en önemlisi ise gerçekliği örtmeye, bu yolla tarihle araya konan mesafeleri arttırmaya ve zaman içinde tarihi çarpıtmaya çalışan burjuva bakış açısının amaçlarının farkında olmak, onunla mücadele etmek, gerçeklikten kopmamaktır (Çalışlar, 1988: 41).

A. Mümtaz İdil, bir edebiyat eserinde somut dünya gerçekliğinin dışındaki bir gerçekliğin işlenmesi nedeniyle, örneğin Dostoyevski'nin yaptığı gibi öznel gerçekliğe ağırlık verilmesi gibi, bu eserin gerçekçilik akımı dâhilinde değerlendirilmemesini bir problem olarak nitelemiş ve bu durumu eleştirmiştir. Yazar, Dostoyevski'yi, farklı gerçekliklerin idraki ve kabulü açısından bir mihenk taşı olarak görmüş (İdil, 1983: 11), edebiyat tarihinde kurmaca ve gerçek ilişkisinin niteliğine dikkat çekmiştir. Eleştirmen, Dostoyevski'nin insan psikolojisini tahlil etme ve roman yazma konularındaki “olağanüstü” yeteneğine sıklıkla vurgu yapmakla birlikte, onun, somut gerçekliği bireylerin ruh dünyalarında işleyen yaklaşımının, toplumun somut evrimini ve bu evrimin safhalarını kaçırmasına sebep olduğunu belirterek romancıyı objektif bir yaklaşımla eleştirir (İdil, 1983: 54).

Eleştirmen, gerçekçi edebiyatın “gerçekçilik ve gerçeklik ayrımı[na]” (İdil, 1983: 136) varılabilmesiyle gelişebileceği fikrindedir. Somut gerçeğe neredeyse bütünüyle bağlı kalmanın romancılar tarafından çok uzun zaman bir tutku olarak muhafaza edildiğine değinen yazar, edebiyat tarihinde romana farklı bakış açılarını kazandıran öncül yazarların bile bu yaklaşımı terk edemediklerinden bahsetmiştir (İdil, 1983: 32). Eleştirmen bu durumun Türk edebiyatında 19. yüzyılın ikinci yarısında kaleme alınan romanlar için de geçerli olduğunu belirtmiş, gerçekçiliğin her olay, nesne ve olgunun olduğu gibi anlatılmasının değil bir yöntem olarak ele alınabilmesinin başaramadığından yakınmıştır (İdil, 1983: 116).

3.6. Aydın Eleştirisi

1988 baskılı *Okumaya Giriş* kitabında Âlim Kahraman, o günlerin aydınının, toplumun dinamiklerinden bîhaber, köksüz, yüzeysel, acınası bir tablo içinde olduğunu söyler (Kahraman, 1988: 71). Bunun sebebi sağlam bir temel üzerinde sonradan eklenmiş, kaypak, hareketli, taklide dayalı, özenti kültürel katmandır. Bu iki tabakanın birbirine özsel uyumsuzluğu, geçirgenliğin sağlanamamasına, yüzeyde suni olarak oluşturulmaya çalışılan kültürel dokunun, temelsiz bir bina gibi çürük olmasına sebep olmaktadır

(Kahraman, 1988: 71). Yazar, bunun için çözümü kendi asıl kültürüne dönmekte olduğunu ısrarla vurgulamıştır (Kahraman, 1988: 73).

Hilmi Yavuz, “Albay Redl Niye Yasaklanmadı?” başlıklı yazısında aydın eleştirisinde bulunur. Bazı aydınların ne olursa olsun devletle bağlarını koparamadıklarını ifade eden yazar, bu gibi kişileri “devletin organik aydını” (Yavuz, 1988: 64) olarak tanımlamış, devletin ise onların bilinç dışı olduğunu söylemiştir (Yavuz, 1988: 64).

Doğan Hızlan, halkın kültürel ve edebî yönelimlerini dikkate almayan fakat kendi düşünce dünyası içinde tutarlı, nadiren hoşgörülü, Batıcı ve ilerici bir aydın olarak tanımladığı Nurullah Ataç’ın Cumhuriyet sonrası dönemi aydınlarının bir modeli olduğunu düşünür (Hızlan, 1983: 18).

Filozof yazar Simone de Beauvoir’ı “ömrünü, kafasını, beynini yakın-uzak çevresinin iyiliği doğrultusunda harcamış, işletmiş insanlar”dan (Günyol, 1985: 76) biri olarak tanımlayan Günyol, onun yeteneklerinin gelişmesinde ve düşünce dünyasında tanınıp ilerlemesinde Sartre ile tanışmasının büyük bir rolü olduğunu söylerken (Günyol, 1985: 77) düşünce insanlarının ve edebiyatçıların hayat öykülerinin onların düşünsel gelişimindeki önemine vurgu yapmaktadır. Bu ilişkiyi “soyluca, namusluca, dostça arkadaşça yürütülmüş bir yakınlık” (Günyol, 1985: 77) olarak değerlendiren Günyol, iki entelektüelin de ortak arzusunun temelde “yazmak” olduğunu ifade eder.

Sabri Ülgener, aydın eleştirisinde bulunurken bir Klasik Türk edebiyatı şairi olan Sünbülzâde Vehbî’nin şiirinden örnek vererek (Ülgener, 1983: 69), ortaya koyacak yeni bir fikri olmayan sözde aydınların, sözlerini sözcük oyunları ve çeşitli yabancı dillerden kelimeler kullanmak yoluyla anlaşılmas ve karmaşık gösterme çabasını bu şairin de hicvettiğini, bu gibi davranışların gerçekten okuyan, yazan, hakiki fikrî çabaları ayırt edebilen kesim tarafından kolaylıkla görülebildiğini belirtmiştir. Bununla beraber yazar, kimi hilelere başvurabilmek için belli bir entelektüel birikim ve bilimsel donanımın gerekli olduğunu, Osmanlı tarihinde bunun örneklerinin bulunduğunu belirtmiş, bu durumu “ulemanın teviz ve ihaneti” (Ülgener, 1983: 91) olarak tanımlamıştır. Bu olgunun edebiyattaki yansımalarını ise Mevlâna’nın, Nahifî’nin, Fuzulî’nin ve Keçecizâde İzzet Molla’nın şiirlerinden örneklerle göstermiştir (Ülgener, 1983: 92).

Yalçın Küçük’e göre Kemal Tahir romancı olarak anılmaktadır ancak hiçbir kitabı roman olarak değerlendirilecek nitelikte değildir. Türk aydınının “kısır ve tembel” olduğunu fark

ederek onlara sunmak üzere (Küçük, 1985: 225) ne gerçek anlamda bilimsel bilgi ne de edebiyat eseri olabilen, Ahmet Mithat Efendi çizgisinde nitelendirilebilecek kitaplar yazmıştır.

Mümtaz Zeki Taşkın'ın “Hayti Adaları” şiiri üzerinden Türk entelektüelinin tutumunu eleştiren Turgut Uyar, Dadaizm gibi, kimi tarihi, toplumsal, sosyolojik süreçlerin doğal neticeleri olarak ortaya çıkan akımların Türk kültürüne temelsizce ithal edilmesinin durumunu ele alır. Yazara göre bu ve bu gibi davranışlar yazar ve şairler için bir kabahat değildir; edebiyatçılar edebî modalardan etkilenebilirler ancak geçmişten gelen kompleksle, Batı'nın yaptığı her şeyi, üzerinde hiç düşünmeden, sadece Batı'ya ait olduğu için benimsemek gülünçtür (Uyar, 1983: 81).

İnsana ait her olgunun birbiriyle bağlantılı olduğunu düşünen Ertuğrul Özkök'e göre Türkiye'de tarih, edebiyat, sosyoloji, siyaset bilimi gibi alanlar arasında gerekli ilişkiler kurulamamış ve bunun eksikliği her zaman belirgin şekilde hissedilmiştir. Bu bağlamda Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* ve Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* romanlarını okurken âdeta bir “iç sıkıntısı” (Özkök, 1982: 245) duyduğunu belirten eleştirmen, bahsi geçen eserlerin Türk toplumunun ve aydınının toplumsal ve siyasal düşünce tarzını geliştirebilmek bir yana, bilakis belli sınırlar içinde sıkışıp kaldığını gösterir nitelikte olduğunu vurgular. Yazar durumun bu noktaya varmasını ise fikrî anlamda yöntem eksikliği ile açıklamış, Doğu ya da Batı gibi düşünme tartışmalarının, her ikisinden de sahici izler barındıran Türk toplumu için faydasız olduğu fikrini paylaşmıştır (Özkök, 1982: 248).

Ahmet Oktay, hangi devirde olursa olsun, yazar ve aydınların egemen güçlerden çekinerek otosansür uygulamalarının ya da bilgi sahibi oldukları konularda susma gereği hissetmelerinin seviyesiz kültürlere dolaylı olarak hizmet edeceğini düşünür. Fikrî mesailer olan, kültür, sanat, aydınlanma üzerine kafa yoran insanların, düşüncelerini ortaya koymalarını ihbar, ihanet, muhbirlik şeklinde değerlendirme tutumunun bir yıldırma stratejisi olduğunu düşünen eleştirmen, gerçek aydının “ideolojileşen düşünce biçimlerine yenik düşmeme” (Oktay, 1987: 125) ve toplum hayatında etkin rol alırken kalıplaşmış yaklaşımlardan uzak durma (Oktay, 1987: 133) gibi sorumlulukları olduğunu belirmiş, Türkiye'de ise bu bilince varılamadığını, herkesin yegâne ilgi alanının yine kendisi olduğunu sitemkâr bir üslupla ifade etmiştir.

Enis Batur'un çağı takip eden bir aydın olduğunu düşünen Hasan Bülent Kahraman'a göre yazarın en büyük eksiği, toplumsal katmanların, dolayısıyla kültürel bağlamda yerelliğin önemini yadsımasıdır. Eleştirmene göre yazar, kendi ortaya attığı, hiçbir kişi, fikir, akımla uzlaşmayan, sorgulayıcı aydın prototipine, toplumsalın tarihsel ve politik olanla bağıını yok sayarak en başta kendisi uymamaktadır. Yazar, Enis Batur'un ideal aydınının, yaptıklarını kimin için ve hangi amaç uğruna yaptığının da net olmadığı fikrindedir ve bu durumu onun seçkinci dünya görüşüne bağlar. Toplumsallık, tarihsellik ya da politik herhangi bir şeyin sorgulanışı, onun kapalı, elitist, ideal kültür sisteminin en baştan kurgulanmasına sebep olacak, tartışılması sakıncalı temalardır (Kahraman, 1989: 219). Enis Batur'un bu kapalılığını, bir anlamda kendi idealine sıkı sıkıya bağlılık manasındaki muhafazakârlığını eleştiren yazar, onun tutarlılığını ve estetik algısını “üst düzey” olarak niteleyerek bir entelektüel olarak hakkını teslim eder (Kahraman, 1989: 222).

Hasan Bülent Kahraman, “aydın-sanatçıların” köksüzlüğünden rahatsızdır. Yazara göre köksüzlük, bahsi geçen kitlenin kemikleşmiş kültür yapısıyla uyumsuz olan ya da ona zarar veren pek çok şeyle kendini özdeşleştirmesine ya da kendini onun üzerine inşa etmesine sebep olmuştur. “Aydın-sanatçı” bilinçsiz, kültürsüz ve donanımsızdır. Lûmpen kültürün yükselişini bu şekilde açıklayan yazar, şiirin edebîlikten uzaklaştırılmasını da bu gelişmelerin neticelerinden biri olarak sayar (Kahraman, 1989: 147).

Hasan Bülent Kahraman, kendi ifadesiyle “aydın-sanatçıları” kendileriyle fazlaca meşgul olmakla eleştirmiş, onların, zamanlarının problemlerinden kendilerini tamamen soyutlayarak benmerkezci bir yaklaşıma büründüklerinden şikâyet etmiştir. Eleştirmen, bu duruma Oktay Akbal, edebî duyarlılığının yüksek olduğunu belirtmekle birlikte Selim İleri gibi yazarları örnek vermiştir (Kahraman, 1989: 136). Selim İleri'nin insan ilişkilerini toplumla özdeşleştirdiğini, bireysel ilişkilerde gözlemlediklerini topluma mâl ederek negatif bir algı içine girdiğini söyleyen yazara göre romancı, toplumdan soyutlanmayı, onun bir parçası olmamayı tercih etmiş gibidir ve eleştirmen bu tavrı yapıcı bulmaz. Yazara göre Selim İleri'nin bireyin oluşturduğu toplumu hiçe sayan bakışı, bireyi özümsemesine, idrak etmesine, dolayısıyla eserlerinde bireyi derinlemesine inşa edebilen ve onu ortaya koyabilen bir yazar olmasına mani olmuştur (Kahraman, 1989: 195). Yazar, Selim İleri ile beraber andığı Güven Turan'ın da benzer bir paradoks içinde olduğunu, en

küçük yapıtaş birey olan topluma bakışı nedeniyle “tipik” olanı yakalayamayarak eserlerinde bireyi inşa edemediğini düşünür (Kahraman, 1989: 195).

Bu noktada Selim İleri’nin ve benzer tavırdaki yazarların bu yaklaşımını onaylayan eleştirmenleri⁸ eleştiren yazar, bir sanatçının yapıcı olması gerektiğini, bu gibi bir tavrın taltif edilmesini anlamlı bulmadığını söyler. Bu kategorideki eleştirmenlerin kendilerini “devrimci” ve “ilerici” olarak nitelendirmelerini hayretle karşılar (Kahraman, 1989: 140).

Türk edebiyatındaki tartışmaları “yetersiz” ve “kısır” olarak değerlendiren Hasan Bülent Kahraman’a göre bu durumun ilk sebebi Türk entelektüel kesiminin dogmatik düşüncelerden sıyrılabilmiş, açık görüşlü, yeterli kültür ve donanımına sahip, diyalektik düşünceyi benimsemiş, sorunları tespit, idrak ve tahlil edebilme yetisine sahip kişilerden oluşmaması, edebiyatın kapalı bir devre halinde kendi içinde izlenmesi, takip edilmesi, farklı disiplinlerin edebiyata dışarıdan bakmasıdır (Kahraman, 1989: 81). Diğer sebebi ise farklı bakış açılarına, dünya görüşlerine sahip kesimlerin, niteliğe bakmaksızın kendisine ters dünya görüşünün ürettiği eserleri hiçe saymasıdır (Kahraman, 1989: 81). Buradaki farklı bakış açılarının sağ ve sol kesimlerin fikir adamları ve edebiyatçıları olduğunu söylemek gerekir. Yazar, Türkiye tarihinde genel manada sağ ve sol görüşlü kimselerin benimsedikleri edebî süreçlerin, edebî akımların ya da devirlerin belirgin olduğunu belirtmiş, böyle bir şeyin de dünyadaki hiçbir toplumun edebiyatında olmadığından yakınmıştır (Kahraman, 1989: 82). Eleştirmen ayrıca, sağ görüşteki entelektüellerin bakış açılarının tabiatı; “alışılmış bir zihin kategorisi” (Kahraman, 1989: 94), bir anlamda muhakemeden uzak, kemikleşmiş fikrî şemaları nedeniyle edebiyatın sorunlarını yalnızca izleyebileceğini, bir yorum, çözüm getirme işini ancak sol kesimden kişilerin yapabileceğini de sözlerine ekler (Kahraman, 1989: 87).

“Aydın-sanatçıları” düşünce üretmemekle, aktarmacı olmakla ve Batı’daki modaların takibiyle tespit edilen eserleri model alarak eser vermekle suçlayan Hasan Bülent Kahraman, bu düşüncesini Borges örneği üzerinden ortaya koymuştur. Batı’da bir anda çevrilmeye başlanarak popüler hale gelen Borges’in, Türk edebiyatında bu gelişmelerden önce adının bile bilinmediğini belirten yazar, Borges’in tanınmasıyla ona öykünülen eserler verildiğine dikkat çekmiştir. Ancak eleştirmene göre bu öykünme, bir yazarın dünya ve edebî anlayışını idrak edip özümseyerek ondan beslenme şeklinde olmamış,

⁸ Yazar, bu eleştirmenlerden birinin Ahmet Oktay olduğunu belirtmiştir. (A. g. e. s: 177)

yüzeysel benzetmeler niteliğinde kalabilmiştir (Kahraman, 1989: 153). Yazar, yabancılaşma olarak gördüğü bu durumun Türk kültür ve edebiyatında artık gelenekselleşmiş olduğunu söyler (Kahraman, 1989: 151).

Hasan Bülent Kahraman, İsmet Özel'i Türk aydınıyla özdeşleştirmiş, onun mütemadiyen yaşadığı ruhî karmaşaları ve bunların tutarsızlık, istikrarsızlık, uyumsuzluk olarak algılanmamasını çok geniş anlamda Türk aydınının nevroitik buhranına benzetmiştir. Türk aydınının yapmak isteyip de yapamadıkları İsmet Özel adında bir şair tarafından çekincesizce gerçekleştirilince Türk üst kültürü onu her ne konuda çelişkiye düşerse düşün benimsemiş, özümsemiştir (Kahraman, 1989: 40).

Hasan Bülent Kahraman, yetmişli yılların ortası geçildiğinde iyice belirginleşen yüksek nitelikli bir kuşağın ortaya çıkmaya başladığını söyler ve Ahmet Oktay, Enis Batur, Selim İleri⁹, Hulki Aktunç, Oruç Aruoba, Ferit Edgü ve Füsun Akatlı gibi isimleri bu kategoride değerlendirir. Yazara göre bu kişiler eğitilmiş, iyi derecede yabancı dil bilgisine sahip, vizyon sahibi kültür insanlarıdır, fakat onlarla ilgili problem çok daha derinde; dünyayı kavrayış biçimlerinde yatmaktadır. Bu yazarlar ve şairler Türk kültürüne ait herhangi bir değeri reddetmezler çünkü dünyalarında böyle bir değer yoktur, onlar dünyayı birer Batılı gibi algılamaktadırlar (Kahraman, 1989: 36). Eleştirmen, bu isimler arasında özellikle Enis Batur'u pozitif anlamda ayrı bir yere koymuş ve niteliklerinden övgüyle bahsetmiştir.

Melih Cevdet Anday, “Köye Doğru” akımı üzerine düşüncelerini aktardığı “Cemaatler” başlıklı yazısında, iki zıt düşünceye sahip olduğunu sezinlediği Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sabahattin Eyüboğlu üzerinden, Türk düşünce dünyasında fikir adamlarının tartışmaktan yana olmadıklarını, daha ziyade kendileri gibi düşünen kişilerle beraber olarak kendilerine düşünsel bir konfor alanı yarattıklarını söyler ve bu durumu kinayeli bir şekilde eleştirir (Anday, 1984: 218). Yazarın, şiir, resim ve müzik sanatlarında herhangi bir birimin bir diğerkindeki, örneğin bir dizinin resim sanatındaki, bir melodinin şiir sanatındaki karşılığı üzerine düşünceler ortaya koyduğu “Biz de Geçseydik” başlıklı yazısında da şu sözlerle benzer düşüncelere yer verdiği görülmüştür:

⁹ Yazar bu isimler arasında Selim İleri'nin “yerli” sayılabilecek nitelikleri olduğunu daha sonra ekler. (A.g.e. 37)

“Fakat biliyorum ki, bizde bütün sanatları kavrayıcı, kapsayıcı kuramlara yönelinmez, korkulur öyle şeylerden. Çünkü felsefe aklını gerektirir bu, rahat kaçırr, sürekli araştırmalara zorlar.” (Anday, 1984: 225)

Enis Batur, Halide Edip Adıvar örneği üzerinden bir aydında bulunması ve bulunmaması gereken özelliklere dair düşüncelerini aktarır. Bu bağlamda kısaca 1959 Yunus Nadi Roman Ödülleri’ne jüri başkanlığı yapan romancının, jürideki diğer kişileri, kendi favorisi olan Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* romanının edebî açıdan üstün yönlerini göstererek ikna etme yoluna gitmediğine, ödül için “birinci bu romandır” şeklinde emrivaki içeren, dikte eden bir tavır takındığına değinen eleştirmene göre, bu tutumdaki bir kişi aydın sayılamaz (Batur, 1985: 14). Enis Batur, Halide Edip Adıvar’ın önem arz eden edebî, siyasal, kültürel anlamda bir yazar, bir entelektüel olduğunu kabul eder, ancak ona göre aydın olmanın gerektirdiği başka birtakım gereklilikler bulunmaktadır:

“Akıl yürütme, bel bağladığı değerlere sahip çıkma, onlardan hareketle tavır alma zorunluluğu ve doğacak sorumluluğu taşıma biçimidir aydını aydın kılan. Bütün bunların gereği olarak da, iktidarda olamaz aydın, sahici aydının konumu doğal bir biçimde muhalefettir[...] Herkesin doğru ve eğrilerini tanımlama, dile getirme, koruma özgürlüğü kadar, kendisine ne ölçüde ters düşerlerse düşsünler, ötekilerini koruma zorunluluğu geliyor.” (Batur, 1985: 14-15)

Çok okumanın her zaman her kişide aydınlanmayı sağlayamayacağı görüşünde olan Enis Batur’un aynı bağlamda kullandığı, direkt olarak romancının adını anmasa da anlattığı anekdotla uygun olduğu için ona gönderme yaptığını düşündüren “yarım aydın”, “kifayetsiz muhteris”, “despot mütefekkir” (Batur, 1985: 18) gibi ifadeler, onun romancı hakkındaki düşüncelerini yansıtır niteliktedir. Yazar, Tahsin Yücel’in de “evrensel kültürsüzlüğün temsilcisi” (Batur, 1985: 23) olarak gördüğü yarım aydınların haksız saldırılarına uğradığına dikkat çeker ve bu gibi kişilerin onun gibi donanımlı insanları seçtiklerinden bahseder. Enis Batur, aydın olmanın hem kendini hem “ötekini” bilmek, anlamak, idrak etmekten geçtiği fikrindedir (Batur, 1985: 26). Hâlbuki Tercüme Odası’ndan rahatsızlık duyan Türk yarı aydınları Türk edebiyatına dahi yeterince hâkim değildirler. Anadilindeki temel edebî eserlere ilgi duymayan, hatta kendi kültürünü “öteki”nin yazdıklarından öğrenen kişilerin, “öteki”nin özüne nasıl varacağı şüphelidir.

Aydın meselesi üzerine kendisiyle yapılan söyleşide “sözde Batılı aydınlar” (Yavuz, 1987: 121) üzerinde duran Hilmi Yavuz, bu kesim için düşüncenin gerçek niteliğinin

değil yalnızca imgesinin önemli olduğunu söyler ve bunun onlar üzerinde bir snoblaşma etkisi yarattığını düşünür. Bu durum için “mode” kelimesinin Türkçeye “moda” şeklinde geçmesini, moda kelimesinin Türkçede karşıladığı anlamları kinayeli bir şekilde dikkat çekici bulur. Şair, hakiki bir aydının, “dönüştürücü, bilinçlendirici, eleştirel” (Yavuz, 1987: 119) nitelikleri olması gerektiğini sezdirir. Ona göre aydın, hangi kesime yapıldığı fark etmeksizin, haksızlıklar karşısında tepki gösteren kişi olmalıdır. Şair, bu bağlamda Türk aydınının sorunları olduğunu dile getirmiş, çifte standartların aydın olmanın ontolojik yapısına aykırı olduğunu altını çizmiştir (Yavuz, 1987: 129).

Beşir Ayvazoğlu, “seviyesi genelin çok üstünde olduğu için fark edilmeyen... büyük bir ilim adamı” (Ayvazoğlu, 1987: 70) sözleriyle tanımladığı Sabri Ülgener’in düşünce dünyası ve bilhassa *Zihniyet Aydınlar ve İzmler* eseri üzerine değerlendirmelerde bulunurken bir aydın tanımı ortaya koyar: “Aydın, kitlelere iletmeye çalıştığı ses ve sözü, soyut, genel ifade ve sembollere gizleyerek konuşan adamdır.” (Ayvazoğlu, 1987: 67). Ülgener’in Türk aydınına getirdiği eleştirilere yer veren yazar, aynı düşünceleri paylaştığını sezdirmiştir:

“[Aydın] söyleyeceği yeni bir şey olmadığı zamanlarda da pek zorluk çekmez, daha önce söylediklerini değişik kalıplarla, tabii herkesin fark edemeyeceği şekilde yeniden söyler. Meselâ ‘A, A’dır’ı sıkışınca ‘A’dır A’, hattâ ‘dır’A, A’ şeklinde söylemekten bile çekinmez. Herkesin anlayamayacağı kelimeleri, hattâ yenilerini uydurarak cümlelerine boca eder. Günümüz Türk aydını, bu yönüyle, kâbiliyetsizliklerini gizlemek için divânını kimsenin anlamadığı Arapça ve Farsça kelimelerle dolduran eski şairlerden çok farklı değildir.” (Ayvazoğlu, 1987: 68)

Sabahattin Eyüboğlu ve Nurullah Ataç’ın ortaya koyduğu iki farklı aydın tipi, Melih Cevdet Anday tarafından aydın meselesi hakkında fikir yürütmek için referans olarak değerlendirilmiştir. Eyüboğlu’nun köy kültürüne içsel olarak duyduğu yakınlığı anlatan Anday, onun köyün öz niteliklerine yaklaşarak da aydın olunabileceği düşüncesinden hareketle idealize ettiği aydından, Ataç’ın ise aydını köyden ayrı tutan, ona karşıdan bakarak, onu fikrî anlamda geliştirmeyi amaç edinen, bir anlamda köyü kendi seviyesine yükseltme çabasında olan aydın profilinden söz eder. Anday’ın sözlerinden kendisinin Ataç’ın bu konudaki düşüncelerine daha yakın olduğu anlaşılmaktadır:

“Bir aydının köye, köylüye ilgi duyması, saygı göstermesi onun yaşam koşullarını iyileştirmek için çaba göstermesi elbette doğrudur; (...) Ataç’ın ‘Çoğunluk gericidir’

demesi bu sevgiye engel sayılamaz; tersine, artırmalıdır aydının ilgisini bu durum. Çoğunluğu, yaşadığı koşullar içinde yüceltmek değil, o koşullardan kurtarmak olmalıdır amaç.” (Anday, 1984: 56).

Yalçın Küçük, Sabahattin Ali ve onun öldürölme hadisesi üzerinde oldukça uzun ve detaylı değerdendirmelerde bulunmuş, yazar hakkında yazılan eserleri bazı açılardan eleştirmiştir. Küçük’e göre yalnızca aydın veya solcu oldukları için kişilere kusursuz imajlar çizmek son derece yanlıştır Yazar, Sabahattin Ali’nin ölümünü takip eden yıllarda, yazarın olumsuz özelliklerini örtme amacı güden davranışlar olduğundan dem vururken, hayatındaki kimi sosyal ilişkilere ve anekdotlara değinmiştir. Çok başarılı bir yazar ancak “özel bir özensizlikle yaşamış” (Küçük, 1985: 277) “kesinlikle örnek alınmaması gereken bir insan” (Küçük, 1985: 274) olarak nitelediğı yazarın her insan gibi kuvvetli ve zayıf yanları olduğunu ifade etmiştir. Ona göre Sabahattin Ali “ciddiye alınamaz solculuğı” ile Türkiye’de aydın ve sol algısını olumsuz yönde etkilemiş, solculuğun ciddiyetsiz bir dünya görüşü olarak tanımlanmasında pay sahibi olmuştur (Küçük, 1985: 290).

Çehov’un *İvanov* oyunundaki İvanov karakteri, Samipaşazâde Sezai’nin *Sergüzeşt*’indeki Celal ve Dilber karakterleri, Ece Ayhan’ın “Kambiyo” şiiri ve Kemal Bilbaşar’ın *Denizin Çağırışı* romanındaki Hamit karakteri üzerinden yabancılaşmanın farklı görünümelerini ortaya koyan Selim İleri, yabancılaşmanın bu eserlerdeki aydın karakterler üzerindeki farklı tahrip edici etkilerini anlatmıştır (İleri, 1982: 201).

Selim İleri, 1982 tarihli “Aydının Yabancılaşması” başlıklı yazısında, İvanov karakterinin o günün Türk aydınıyla benzer noktaları olduğunu aktarır. Vaktiyle çalışma azmiyle dolu, tutkulu, inançlı, mücadeleci olan bu kişinin, zaman içinde, bilinç düzeyinde olmasa da kendini ve varlık amacını sorgulamaya başladığı anlaşılır. Selim İleri bu durumun, toplumun acılarını içinde barındıran, insanî özden uzaklaştıran, derin bir sancı olduğunu ifade etmiştir (İleri, 1982: 181). İvanov kendine yabancılaşırken, diğer insanlara da yabancılaşmış, böylece ortaya çözülmekte olan bir toplumsal yapı çıkmıştır. İleri’ye göre İvanov bir meta-insana dönüşmüştür ve bu kendisini manevi anlamda bir sona sürüklemiştir. Manevi anlamdaki bu yoksunluğu İleri “zihin körlüğü” olarak tanımlar (İleri, 1982: 183).

3.7. Okuma Eylemi ve Okurun Niteliği Üzerine Eleştiriler

Âlim Kahraman, 1988 yılında basılan *Okumaya Giriş* adlı kitabında bulunan “Okuyucudan Yansıyan” başlıklı yazısında, o dönemin kültür ortamını nitelikli okurun iç denetiminden yoksun olmakla eleştirir. Mevcut okur yaklaşımı, hakiki eserlerin özüne, kendine has taraflarına duyulan dikkat ve ilgiden uzaktır ve edebî kıymeti haiz olmayan gündelik ürünler hakkındaki münakaşalardan ibarettir (Kahraman, 1988: 10). Yazar, düşük seviyeli ilgilerin her zaman var olabileceğini ifade etmiş, asıl sorunun niteliksiz okur yönelimlerinin belirleyici olması olduğunu belirtmiştir (Kahraman, 1988: 10).

Okuma meselesi üzerine düşüncelerini deneme üslubuyla aktaran Âlim Kahraman, bir okurun bu konuda kendisine sorması gereken iki soru olduğunu belirtir: Hangi yaş döneminde neler okunmalıdır? Okumak için seçilmiş olan metin nasıl okunmalıdır? Yazar, kitaplarda konuların insanın zihnî gelişiminin aşamalarına göre tertip edilerek sunulduğunu hatırlatır, idrak merhalelerinin yaşa göre keskin sınırlarla ayrılamayacağını ekler (Kahraman, 1989: 41). Bu noktada inançlı kişilerin yetişkinliğe geçiş sürecinde artık sorumlu oldukları yükümlülükleri en doğru şekilde konuyla ilgili kitaplardan öğrenebileceklerini vurgular. Sanat ve kültür açısından bakıldığında ise insanlar, kendi altyapı ve donanımlarına uygun seviyelerde kitaplar seçmelidir.

Okumanın niteliği konusunda ise okurun çaba ve istikrarından bahseden yazar, okuma alışkanlığının çocukken aşılması, bireyin zaman içinde kendi okuma pratiklerini disiplin içinde tekrar etmesi gerektiğini belirtir. Eğer okunan bir edebî eser ya da kültür içerikli bir kitapsa, okur kendini azamî dikkatle ona vermelidir. Eserin iç akışına uyum gösterirken dikkatini kaybetmeyecek dengeyi sağlamayı becerebilmelidir (Kahraman, 1989: 42). Ayrıca kimi kitapların mana katmanlarına ancak birden fazla kez okunarak ulaşılabilir. Bunun sebebi kişinin, zaman içinde kültürel donanımın pozitif yönde değişimi, böylelikle bakış açısının daha önce fark edemediği bazı noktaları görmeye elverişli hâle gelmesidir. Yazar, bir okurun temel okumalarını otuz yaş civarından önce bitirmesi gerektiğini, bundan sonra yapacağı okumaların bu zemin üzerine inşa edilmesi gerektiğini de eklemiştir (Kahraman, 1989: 43).

Okuma eylemi ve okur üzerine etraflıca fikir yürüttüğü anlaşılan Âlim Kahraman, nitelikli okurun özelliklerine değinmiş, verimli okumanın nasıl olması gerektiğini anlatmıştır. Yazara göre, kültür dairesi, içinde barındırdığı nitelikli okurları etkilerken,

okur da bu kültürel dünyaya şekil vermektedir. Kültür dünyası ve nitelikli okur karşılıklı olarak etkileşim, başkalaşma ve dolayısıyla gelişme halinde olan iki kavramdır. Bu nedenle iyi okur edilgen konumda değildir fakat direkt olarak bir eleştirmen olarak da görülmemelidir. Yazar, kültür dünyası içinde hakiki eseri ayırt, talep ve takip eden nitelikli okurun, bu şekilde, dolaylı yoldan, doğal bir eleştirmen görevi gördüğünü belirtmiştir (Kahraman, 1988: 8). Âlim Kahraman'ın “gerçek okuyucu” olarak tanımladığı nitelikli okur, yazara göre bir eseri dâhil olduğu kültür dairesi ve o kültür dairesinin de içinde bulunduğu evrensel çerçeve içinde olması gereken yere konumlandırmayı bilen, ilk etapta bilmesi bile böyle bir bilince sahip olan ve bunun için çabalayan kişidir (Kahraman, 1988: 31).

Bu noktada yine Âlim Kahraman'ın nitelikli okura verdiği Mehmet Âkif örneğine değinmek gerekir. Yazar, kitap ve metinleri büyük bir dikkatle seçen şair, nicelik olarak fazla okumaktan ziyade derinlikli ve ara ara tekrar eden okumalar yaparak, okuduğu kitapları pek çok boyutuyla kavramış, okuma eylemine âdeta bir talebe gibi yaklaşmıştır (Kahraman, 1988: 22). Bir eseri, farklı zamanlarda, dolayısıyla farklı birikimlere sahipken okumak, o eserin her seferinde o okurda yeniden var olmasına sebep olacak, okur bu yolla kendini sınama ve tanıma fırsatı da bulacaktır (Kahraman, 1988: 31). Mehmet Âkif gibi sanatçı algısına ve hayal dünyasına sahip birinin sanat değeri yüksek bir eseri farklı zamanlarda farklı bakış açılarıyla okuması onun kendi cevherini keşfetmesine de katkı sağlamış, böylece şair bir okur olarak kültürden etkilenmiş, kendi orijinalitesini yakalayarak da kültürü derinden etkilemiştir (Kahraman, 1988: 25). Bu örnek denli belirgin olmasa da bir kültür ortamının nitelikli okur tarafından bir tür bir elemeye tâbi tutularak gelişim yaratan bir devir halinde bulunmamasının, ondaki kimi aksaklıklara işaret ettiği de Âlim Kahraman tarafından dile getirilmiştir. Ayrıca yazar, iyi bir okurun kendi köklerine hâkim olması gerektiğini ve “sabit ayağını kendi toprakları” (Kahraman, 1988: 33) üzerinde tutması gerektiğini de eklemiş, Mehmet Âkif örneğinin belirtilen niteliklere sahip olduğunun altını çizmiştir.

Kitap ve okur ilişkisine yazarların çeşitli yollarla müdahale edişine dair çeşitli örnekler veren Âlim Kahraman, müdahale yöntemlerinin okur kitlesini belirlemeye yönelik bir yaklaşım ve kültür olayı olduğuna dikkat çeker. Maddi kaygılardan uzak bir şekilde, kendi has kitlesine ulaşmaya çalışmak gibi bir tavrın okura saygı olarak görülebileceğini söyleyen eleştirmen, çok satmak için yazarın kitabını imzalaması örneğini de hatırlatarak

bu iki tavrın birbirinden iyi ya da kötü olmadığını, bunların kültürel yansımalar olduğunu söyler (Kahraman, 1988: 16).

Vedat Günyol, Türkiye’de okuma alışkanlığının olmadığına vurgu yaparak az okuyan ve bunun için çeşitli bahaneler üreten okuru eleştirmiş, bu durumun ülkenin geri kalmasına yaptığı etkilere dair düşüncelere katıldığını belirtmiştir (Günyol, 1982: 69).

Atilla Birkiye de okur sayısının azlığını Türk edebiyatının en önemli eksikliklerinden biri olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda hem kitapların hem de süreli yayınların basım sayılarına değinen eleştirmen, buradan hareketle okur talebine ve bunun yetersizliğine işaret eder. Bu problemin kültürel geri planla, alışkanlıklarla ilgili, eğitimle, yayın dünyasıyla ilgisini anan yazar ekonomik sorunların da başat bir etken olduğunu düşünür (Birkiye, 1984: 7). Tüm bunlara ek olarak yazarların da okurlarıyla bir şekilde bağ kurabilmesi gerekir. Eleştirmen bu bağlamda yazarın yalın ve anlaşılır olma, objektif bakış açısına sahip olma gibi sorumlulukları olduğu fikrindedir.

Okura önerilerde bulunan Âlim Kahraman, eserleri aralıklarla tekrar okumanın yanı sıra, kültürlerin önemli şahsiyetlerinin külliyatlarını okumanın o kültüre dair pek çok unsurun idrak edilmesinde faydalı olacağını düşünür (Kahraman, 1988: 40). Bir şair ya da yazar, kendi kültürüne hâkimse, belli bir özgünlük düzeyinin üzerindeyse, biçemi ilgi çekiciyse, toplumun dikkatini edebî yeteneğiyle ve birikimiyle üzerinde toplamayı başarmışsa, bahsedildiği gibi önemli şahsiyet olarak anılabilir. Sayılan özellikler eleştirmenin sunduğu öneri için açıklayıcıdır. Bu gibi şahsiyetler, her biri insana ait fakat aynı zamanda biricik birer öz taşırlar ve her biriyle okumalar vasıtasıyla gerçekleştirilen derin tanışıklıklar, okura aynı zamanda bu özleri de tanıma hattâ diğerleriyle karşılaştırma fırsatını verecektir. Karşılaştırma yapabilmek, Âlim Kahraman’a göre okurun artık yeni bir okuma seviyesine ulaştığı mânâsına gelir (Kahraman, 1988: 42). Bir okur, okuduğu yazarları ve eserleri, kendi orijinini kaybetmeden, kültürel ve tarihî düzlemde karşılaştırabiliyorsa kendini okuma alanında geliştirme yolundadır denebilir.

Vedat Günyol, okuma eyleminin özveri gerektiren ve alışkanlık haline getirilmesi gereken bir iş olduğunu söyler. Okur, boş zamanlarında okumak yerine emek verip okumak için zamanı kendisi yaratmalıdır. Aksi takdirde bunun bir davranış haline gelmesi eppey zordur (Günyol, 1989: 106). Yüksek tahsil yapmış kişilerin bile kitap okumamakla

öviündüğünden bahseden yazar, “kitap költürü ile yaşam költürü”niin birbiriini tamamlaması gerektiğini savunur (Günyol, 1989: 107).

Vedat Günyol, kendi hayatından bir anekdotla okur eleştirisinde bulunur. Yazar, Kafka’nın *Değişim* eserini Türkçeye çevirdiğı ilk yıllarda, lisede okuyan ve kendisinden edebiyat dersinde verilen bir ödev için uygun bir kitap isteyen yeğenine bahsi geçen kitabı vermiştir. Edebiyat hocası bu kitabı sakıncalı bulmuş, çocuğı yanına çağırmiş, Kafka’dan bir komünist yazar olarak bahsetmiş, bu gibi birinin kitabına nasıl ulaştığını sormuş ve başka bir kitap üzerine ödev hazırlamasını, öyle sakıncalı kitapları bir daha taşımaması gerektiğini öğütlemiştir (Günyol, 1989: 132). Günyol, bir edebiyat öğretmenin bile edebiyatla ilgili bir konuda ne denli bilinçsizce konuşabildiğini göstermek için bu anekdotu bilinçli olarak seçmiş gibi görünmektedir. Kafka’nın komünist olmadığını, “Kafka” kelimesinin fonetik olarak öğretmenin zihninde olumsuz çağrışımlar uyandırmış olmasının muhtemel olduğunu ifade eden Günyol, durumu ince bir mizahla ele almıştır (Günyol, 1989: 132).

Yalçın Küçük, okumayı yazmanın ilk şartı olarak görmüş, Dostoyevski gibi kimi önemli yazarları ve onların *İnsancıklar* gibi költ eserlerini okumanın iyi bir okur ve iyi bir yazar olmak için elzem olduğunu vurgulamıştır (Küçük, 1985: 259).

Tezer Özlü’nün edebî dünyasına dair fikirlerini aktardığı sırada, okurun metinlere tavır ve yaklaşımının, ilk okumada ve inceleme amacıyla yapılan okumalarda değişiklikler gösterdiğinden bahseden Füsün Akatlı, tahlil amaçlı okumaların bir yazıyı okumaktan ziyade onun hakkında kuramsal düşünceler geliştirmek amacıyla yapıldığını belirtir (Akatlı, 1987: 18).

Bir sözün söyleyeni olmakla onun okuru olmak arasındaki farkın, yazıyla söze çizilmiş bir sınırın olduğu fikri Ertuğrul Özkök’ün katıldığı düşüncelerdendir (Özkök, 1982: 217). Yazar, Melih Cevdet Anday’ın televizyonun icadıyla kitabın egemenliğinin gitgide sona ereceğı düşüncesi ile yazının çizdiği sınırlar arasında bağlantı kurmuş, sözün yazıya geçirilmesiyle kaybolan özü, görselliğın hâkim olduğu yeni teknolojilerle uçucu hale gelecek basılı edebiyata benzetmiştir. Eleştirmen ayrıca kitap devrinin de mitoslara ve simgelere dayalı, yazılı olmayan edebiyat ile bir ilişkisi kalmadığına dair tespitini paylaşır (Özkök, 1982: 226). Yazarın, edebiyatı da kapsadığı anlaşılan ifadesi “yazıya dayalı düşünce biçimi ürünlerinin” göz ardı edilmesi ve yeni “düşünce örgütlenmesinin”

kendinden öncekilerle ilişkilerinin fark, idrak ve kabul edilmesi ona göre “kitap uygarlığını kurtarmak” için elzem görünmektedir (Özkök, 1982: 228). Akşit Göktürk’ün bahsettiği “umut kırıcı” tablo da Ertuğrul Özkök’ün kurduğu bağlantı ile açıklanabilir görünmektedir. Hem sözün, yazının hudutları içine hapsedilmesi hem de yazınsal nitelikli eserin yerini görsel olana bırakması, bir anlamda mesaj alıcısını, mesajın muhafaza edilen özünden yalıtmış, dikkatleri görsel olanın ilgi çekici güncelliğine yöneltmeye başlamıştır.

Öğrencilerin bile eğitim kurumlarında edebî eserleri zorunluluktan okuduklarını hatta kimilerinin özet okumayı tercih ettiğini belirten Akşit Göktürk, edebiyat okuru olmanın ciddi bir özveri, sabır, istikrar ve zaman gerektirdiğinin altını çizer (Göktürk, 1989: 15). Ayrıca genç veya yaşlı, bir kişinin gerçek bir okur olarak tanımlanabilmesi için sorgulayıcı, belli bir olgunluğa ulaşabilmiş ve anadiline çok iyi derecede hâkim olması gerekir (Göktürk, 1989: 48). Tüm bu nitelikleri taşımayan birinin okuma olarak tanımlayacağı eylem yalnızca ezberleme ile sonuçlanacak, kişiye herhangi bir fikir yürütme kabiliyeti, kültürel donanım ya da entelektüel birikim sağlamayacaktır.

Ertuğrul Özkök, Jacques Rivière’i 1924 yılında basılan “Yazın Bunalımı” adlı makalesinden dolayı eleştirir ve ortada bir bunalım olduğunu kabul etmekle birlikte bunun edebî değil okuma ile ilgili olduğunu net olarak belirtir. Edebiyatın özü, mahiyeti değişmekteyken Jacques Rivière’inkine benzer düşüncelerde olanlar, bunu nitelik açısından bir düşünüş olarak tanımlamışlar, her eserin kendine uygun bakış açısıyla okunması gerektiğini gözden kaçırmışlardır (Özkök, 1982: 221). Yazar, Flaubert, Dostoyevski, Balzac ve Tolstoy örneklerini vererek bu ayrımı yapamayan kesimlerin bahsi geçen kült yazarları edebiyatın aşılamayacak tepe noktaları gibi görmelerinin, dünyada geçerli olmaya başlayan yeni “düşünce örgütlenme biçimlerini” (Özkök, 1982: 221) kavrayamamaktan kaynaklandığı fikrindedir. Bu bağlamda örneğin Balzac ve Proust’un karşılaştırılması anlamlı olamaz. Yazarın “yaşadığımız dünyayı anlayabilmek için, insanın değişmez koordinatları bulunduğu varsayımını artık aşmalıyız, sanat ve yazın bunun olabileceğini bize gösterdi” (Özkök, 1982: 240) sözleri bu bağlamda açıklayıcıdır.

Akşit Göktürk, yetişkin okurlarla çocuk okurların farklı özellikler taşıdıkları fikrindedir. Yetişkinler kurmaca metnin yazarının bilincindeyken çocuklar tıpkı diğer varlıkların çıkış noktaları hakkında düşünmedikleri gibi metinlerin yazarları üzerinde de düşünmezler, bu

nedenle onların okuma dünyalarında bir yazar da yoktur; yalnızca metin vardır (Göktürk, 1989: 12).

Okurun nitelikleri ve okuma oranı üzerinde değerlendirmeler yapan Akşit Göktürk, gönüllü bir okuma eyleminin istek, merak ve coşku içermesi gerektiği fikrindedir. Bu olgular içinde özellikle “coşku” üzerinde duran yazar, görselliğin gitgide gündeme geldiği, teknolojinin gelişmekte olduğu o yıllarda bahsi geçen duygunun kaybedilmeye başlandığına değinir. Yazar, nadir olarak rastlanan coşkulu okurların Türkiye özelinde de sayılarının azalışını “umut kırıcı” (Göktürk, 1989: 14) şeklinde niteleyerek durumun vahametini dile getirmiş ve konuyla ilgili memnuniyetsizliğini sezdirmiştir.

Ahmet Oktay, edebiyat matinerlerine “okur” olarak katılan kesimlerin de yanılgı içinde olduğu fikrindedir. Eleştirmene göre bu kişiler bir edebî alışveriş içinde bulunduklarını, bunun entelektüel bir kazanım olduğu fikrindedirler fakat ortaya çıkan eylem bir okuma değil bir izleme eylemi; dikkate değer eserleri üreten, tanınmış kişileri “izlemektir” (Oktay, 1987: 93). Durumun bu haliyle edebiyatçılar açısından bir gelir kapısı ve tanınırlığı artırma vesilesi olarak değerlendirildiğini düşünen yazar, zaman içinde bu etkinliklerin, alışkanlıkların değişimiyle birlikte sona erdiğini söyler. “Bestseller” anlayışının yavaş yavaş oturmasıyla beraber edebiyatçıların eserlerini hakiki okur yerine müşteriye, kendilerini ise simalarıyla görünür kılan “vitrinlere” hazırlamaları gerekmeğe başlamıştır (Oktay, 1987: 94). Bu gibi bir anlayış, görünüşte tam aksi ileri sürülse de yazarların yalnızlaşmasına ve yabancılaşmasına sebep olmuştur (Oktay, 1987: 94).

Vedat Günyol, Türk toplumunun kitap okuma alışkanlığı hakkında değerlendirmelerde bulunur ve genellikle evlerde kütüphane olmamasını eleştirir. Bununla beraber okumaya başlamanın basit ya da görece düşük nitelikli kitaplarla da gerçekleşebileceğini düşünen yazar, okurun zaman içinde zevklerinin gelişeceğini ve kitaplar konusunda çok daha seçici hale geleceğini, insanların her konuda olduğu gibi okuma konusunda da farklı birer tarzının olduğunu vurgular (Günyol, 1988: 102).

Doğan Hızlan, Edip Cansever şiirlerinin üzerinde oldukça emek harcanmış, şiir işçiliği dökülmüş şiirler olduğunu öne sürer. Bu nedenle onun şiirine ilgi duyan ve onu takip eden okur da yazara göre şiir dünyasındaki yönelimleri, modaları, ilgileri fark edebilen nitelikli bir okurdur (Hızlan, 1983: 202).

Atilla Birkiye, seksenli yıllarda belirginleşen toplumsal dönüşümün okur niteliğini değiştirmeye başladığını ifade etmiştir (Birkie, 1985: 52). Bu dönemde deneme ve eleştiri gibi fikrî içeriğe sahip çalışmalar oldukça az satarken, bestsellerların pek çok baskı yapmasını da bu durumla açıklamıştır. Yazar, bunun yalnızca bir edebî dönüşümle açıklanamayacağını, kültür ideolojisiindeki bütüncül bir farklılaşmanın da göstergesi olduğunun altını çizmiştir (Birkie, 1985: 52).

3.8. Çocuk Edebiyatı Üzerine Eleştiriler

60'lı yıllarda durgun olan çocuk edebiyatı piyasasının 70'lerde müthiş bir hızla hareketlendiğini ifade eden Atilla Özkırmılı, bu hareketliliğin sayıca yaşandığından ve niteliğe yansımadığından yakınmıştır (Özkırmılı, 1983: 195). Bu dönemde yayınevlerinin âdeta pazardaki açığı fark ettiklerini ve çocuk kitabı yazmak için gereken hususi altyapıya sahip olmasalar da yetişkinler için edebî eser kaleme alan ve başarılı kabul edilen pek çok yazarın bu işe soyunduğunu belirten eleştirmen, iyi bir yazarın çocuk edebiyatı alanında da eser verebileceği fikrine kesinlikle katılmaz (Özkırmılı, 1983: 195). Ona göre bu işin gerektirdiği eğitim ve donanım farklıdır, bunları edinmek de yaygın kanının aksine basit bir iş değildir.

Çocuk edebiyatı üzerine de eleştirilerde bulunan Vedat Günyol, konuyla ilgili düşüncelerinin merkezine Gülten Dayıoğlu'nun *Dünya Çocukların Olsa* romanını almış, eserin titiz araştırmalar neticesinde ortaya çıkmış bir ustalık eseri olduğunu kabul etmekle birlikte, hedef kitlesine “yorum özgürlüğü” ve bilimsel, teknolojik ve fikrî anlamda vizyon kazandırabilecek bir yapıt olmadığını söylemiş, kendisinin bu alanda saydığı niteliklere sahip eserlerin özlemi içinde olduğunun altını çizmiştir (Günyol, 1982: 113).

3.9. Dil Üzerine Eleştiriler

Hilmi Yavuz, kullananların statü kazanacaklarına inandıkları bir üst dilden bahseder ve bunu “entel dili” olarak tanımlar. Bu dili kullananlar, doğru bağlamlar söz konusu olmaksızın pek çok “kavram-sözcük”le kendilerini ifade etme çabasıdadır ancak yazar, Türkiye’de bunların kullanılabileceği felsefî ve bilimsel altyapı olmadığını söyleyerek her durumda bu tutumun abesle iştigal olduğunu ima etmiştir (Yavuz, 1988: 86) Benzer şekilde argodan evrilen bir “lumpen dil”den de bahseden yazar, dilin toplumun dünyayı algılama biçiminin dile yansıdığını bu kavramı açıklayarak anlatır. Argo, gitgide dürüst

bir bireyin “keriz” olarak adlandırıldığı bir “lumpen dil” olmuş, dildeki sözcükler kendi asıl anlamlarından sıyrılmış, toplumda negatif yönde değişim gösteren algı ve değerler değişimi ile uyum sağlamıştır (Yavuz, 1988: 84).

Melih Cevdet Anday, sanatın bir üst dil olduğunu, bu nedenle ontolojik olarak kolay anlaşılabilir nitelikte olmadığını, bunun yanı sıra, bir “öteki”ne ait bir dil olduğunu ifade etmiş, bu nedenle onun güç sahipleri tarafından her zaman başka “ben”lerin var olduğunu hissettiren, ürkütücü bir olgu olarak algılandığını belirtmiştir (Anday, 1984: 33).

Batı’nın dünya görüşünün ağırlık merkezi, Rönesans’la beraber akla doğru kaymıştır. Aynı durum 1860 yılından sonra Türk kültür ve edebiyat dünyasında da yaşanacak, nazımla ifade edilemeyenler düzyazı ile kaleme alınmaya başlanacak, böylelikle bakış açısı değişmeye başlayacaktır. Gerçi bu durum, Melih Cevdet Anday’ın ifadelerine göre, matbaaların çoğalmasıyla da hız kazanmıştır, çünkü artık kayıt altına alınan metinleri akılda tutmaya yardım eden kafiye, ölçü gibi unsurlara -bu açıdan- gerek kalmamıştır (Anday, 1984: 43).

Melih Cevdet Anday, Türk edebiyatında düzyazının tanınması ve benimsenmeye başlaması sürecinde, aydınların bu yeni ifade şeklinin gerekliliklerinden korktuklarını belirtir. Bu bağlamda Tevfik Fikret örneğini verir ve şairin açıkça nesrin fikrî olarak gerektirdiği altyapı eksikliğinin nazımda kafiye ve ölçü ile kapatılabileceği düşüncesini hatırlatır (Anday, 1984: 47) Cenab Şahabeddin ise bilindiği üzere özgün ifadeler yaratmak amacıyla yabancı sözcükler kullanmaya açıktır. Melih Cevdet Anday, bu önem arz eden edebiyatçıların dahi düzyazı için ihtiyaç duyulan bakış açısı ve dil algısının geliştirilmesi için katkıda bulunmuş sayılamayacaklarına vurgu yapar. Bu durum yazara göre asıl kimliğine Cumhuriyet sonrasında ulaşacak Türk nesrinin geçirdiği ağır ve sancılı sürece işaret etmektedir (Anday, 1984: 48).

Türkçe kaleme alınmış düzyazılarda kullanılan dil üzerine değerlendirmelerde bulunan Murat Belge, Namık Kemal’in mektuplarını incelemiş, metinlerdeki dilin bağlama ve muhatap alınan kişiye göre değiştiği tespitinde bulunmuştur. Belirli bir yazarın, bu değişkenler devreye girdiği zaman ne kadar farklı anlatımlarla düzyazı kaleme aldığına dikkat çeken eleştirmen, nesirlerde kullanılan dilde de yalnızca anlam boyutunda bir aktarım olmadığını, verilmek istenen mesajın kimi zaman geri planda kaldığını ve üslupla harmanlanarak ortaya konduğunu ileri sürer (Belge, 1983: 117).

Vedat Günyol, Türk edebiyatında “dilini dilini yapma” konusunda kayda değer çabalar içinde olan ve nitelikli eserler ortaya koyan isimler olarak Leyla Erbil, Tarık Dursun K. ve Salah Birsell’i sayar. Bununla beraber anadile her detayıyla hâkim olmayı vatanseverliğe denk gördüğünü söyleyerek Türkçeyi “yüreğe ve akla işleyen” “şaşılası bir ustalıklarla” kullandığını ifade ettiğı Nâzım Hikmet’i sadece bu özelliklerinden dolayı bile en büyük vatanseverlerden biri olarak tanımlar (Günyol, 1985: 49).

Günyol’a göre politikacıların anadille kurdukları ilişki hakiki edebiyatçılarınkinden epey farklıdır. Yazarın, dilin inceliklerinden habersiz, kaba ve küt söylemler olarak tanımladığı ifadeler, siyasi çıkarlar doğrultusunda şekillenen özensiz sözcük yığınlarıdır. Yazar, dil ve edebiyat altyapısı olmayan pek çok politikacının, üsluplarına özendiğı kimi edebiyatçılar olduğunu ekler. Bu duruma Süleyman Demirel’in Tarık Buğra’ya öykünerek kullandığını düşündüğü bazı ifadeleri örnek veren Günyol, bir politikacıya bu şekilde model teşkil etmenin bir yazar için övünülecek bir durum olmadığını ima eder (Günyol, 1985: 50).

Vedat Günyol, dilde tasarrufun gereğinden de bahsetmiş ve Türkçeyi farklı lisanların gramer kurallarını esas alarak kullanmanın cümlelerde gereksiz kelimelerin ortaya çıkmasına sebep olacağını ifade etmiştir. Bu düşünce doğrultusunda Nurullah Ataç’ın virgüller kullanıldığında birbirine bağlanabilecek cümleleri “ve” bağlacı ile birleştirmeye karşı olduğundan bahseden Günyol, aynı şekilde “ama” bağlacının nitelikli yazar ve çevirmenlerce bile gereksizce kullanıldığını, bu durumun farkında olmadan Fransızca gramer kurallarıyla cümle kurmakla ilgili olduğunu anlatır. (Günyol, 1985: 51) Ayrıca kimi kelimelerin Türkçenin tabiatına uygun olmayan şekilde kullanıldığını, bu hususları dikkate almadan telif veya çeviri eser ortaya koymanın sorumsuzluk olduğunu, matbuat dünyasının bahsi geçen konular üzerinde ciddi bir denetim mekanizması geliştirmesi gerektiğini söyler (Günyol, 1985: 52).

Vedat Günyol’un, Azra Erhat’la ilgili anekdotları duygulu ve coşkulu bir anlatımla söze dökerken, yazarın çevirmen kişiliğı hakkındaki düşüncelerini de öznel bir bakış açısıyla aktardığı görülür. Erhat’ın “Ayşe Nur” takma adıyla yazdığı yazılardaki dilini “güdük Türkçe” olarak değerlendiren Günyol, yazarın o noktadan, bu düşüncelerin aktarıldığı tarihlerde ulaştığını söylediğı ve “güzelim Türkçe” olarak nitelediğı ifade kabiliyetine dikkat çeker. Günyol, yazarın bu kayda değer ilerlemesinde, “ulaşılması güç bir doruk”

(Günyol, 1985: 74) olarak tanımladığı bir üslup ve “övünülesi bir dil kıvraklığına” (Günyol, 1985: 74) sahip Sabahattin Eyüboğlu gibi bir hocayı tanımış olmasının payının büyük olduğunu ekler.

Ebuziyya Tevfik’ten sonra nesrin fazla ağıdalı ve neredeyse tamamen anlaşılmaz hale geldiğine, Şinasi ve ekibinin de bu duruma müdahale ederek nesir dilini aniden sadeleştirdiğine dair düşünceleri eleştiren Fahir İz, “eski nesir” diye tabir edilen düzyazının, aynı anda üç ayrı koldan farklı özelliklerle sürmüş olduğunu dile getirmiştir (Özkırımlı, 1989: 83). Şinasi’nin, yeni fikirleri ülkeye taşıması açısından önem taşıdığını ifade etmiş, ancak onun büyük bir şair ya da nâsir olmadığını düşündüğünü de eklemiştir. Ona göre Şinasi’nin dil konusunda yol açtığı en önemli gelişmelerden biri ciddi şekilde ağırlaşan resmî dili sadeleştirmiş olmasıdır. O dönemde ve öncesinde Fındıklılı Silahtar Mehmet Ağa ve Peçevî gibi, dili sade ve yalın şekilde kullanmış tarihî kişiliklerden anlaşılmaktadır ki bütün bir eski nesir ağır ve ağıdalı değildir ve bu nedenle bu kültür birikimini tamamen reddetmek, kaybetmek, unutmak bir kayıptır (Özkırımlı, 1989: 83).

Ahmet Oktay, farklı kuramcılarca farklı şekillerde isimlendirilmiş olabileceğini hatırlattığı, metnin anlatı, öykü, anlam ve dil katmanlarının, zaman zaman çakıştıklarını, birbirlerinin içine geçtiklerini belirtir. Yazara göre her katmanın kendi düzleminde tahlil edilmesinin, unsurların ayrışmasını ve daha iyi idrak edilmesini sağlamak gibi getirileri olsa da bu süreç, aşırı terimleşmekten kaçamama gibi bir sonuca da varabilir (Oktay, 1982: 53). Eleştirmen bu olumsuz duruma Tahsin Yücel’in *Anlatı Yerlemleri* adlı eserini örnek göstermiştir.

Farklı coğrafyalardaki uygarlıkların kendilerine has birer dünya görüşü ürettiği fikrine katılmayan Veysel Çolak, toplumlarda farklı sınıfların mevcudiyetinin, kültürel anlamda farklı sesler ve genel bağlamda muhtelif bakış açıları ortaya çıkardığı görüşünü savunur (Bilen, 1985: 55). Buradan hareketle Akdeniz kültürü, şiiri gibi olgulara ya da başka bir deyişle tasniflere inanmadığını ekler. Yazarın bu konuda söylediği “yöresel dil birimleriyle çağdaş insanın duyarlık ve bilinci verilemez durumdadır” (Bilen, 1985: 55) cümlesi, çağdaş dünya düzeninin ve onun üretimi olan çağdaş kültürün, toprak, bölge, sınır gibi kavramlarla açıklanamayacağını anlatmaktadır.

Tahsin Yücel, farklı toplumların ve edebî geleneklerin ürünlerinden kimi örneklerle ve konu ile ilgili fikir beyan eden fikir adamlarının düşüncelerine değinerek dilin önemine

dikkat çekmiş, edebiyat ve dil arasındaki ilişkinin niteliği üzerinde durmuştur. Yazar, dilin edebiyatı vücuda getiren bir enstrüman olmadığı fikrindedir. Dil başlı başına edebiyatın maksadıdır (Yücel, 1982: 34). Yaşamın içinden, yaşamın olduğu mayadan filizlenir ve hayata, dolayısıyla somut gerçekliğe bir noktadan bağlı kurgusal realiteye kendi imkânları kadar hareket imkânı sağlar. Bu nedenle edebiyatın teknik unsurlarından çok daha fazlasıdır, hatta asıl meselesidir.

Dil konusunda son derece duyarlı olan Atilla Birkiye, özellikle eleştirel metinlerde, yazarların, anlamlarından net olarak emin olamadıkları Türkçe kelimelerin farklı dillerdeki karşılıklarını, parantez içinde ya da dipnotlarda, bir açıklama niteliğinde eklemelerini takdirle karşılar ve bunun okur safında anlamı netleştirecek bir eylem olduğunu belirtir (Birkie, 1984: 9). Yazar, bunun tam tersi olarak, Türkçe anlatılamayan bir olgunun direkt yabancı dilde ifade edilmesini ve dilin tabiatı dikkate alınmadan yeni kelimeler üretmeyi anlaşılabilirliğe zarar veren bir tutum olarak niteler (Birkie, 1984: 9).

Dili ilerlemenin en önemli unsuru olarak gören yazar, onun okuyan, yazan, değer üreten herkes tarafından geliştirilmesi gerektiğinin altını çizer. Her türlü gelişimin ilk adımının dil üzerinden atılacağını düşünen eleştirmen, aydınları, edebiyatçıları, fikir adamlarını bu anlamda düşünmeye davet eder (Birkie, 1984: 24). Ayrıca yazar, güncel dilde kullanılan kimi kavramlar için farklı sözcükler önerir. Yanlış bir şekilde Öz Türkçeleştirme anlamını akıllara getirdiği için “dilde özleştirme” yerine “yenileştirme” ya da “yalınlaştırma” ifadelerinin gerçekleşen olayı tanımlamakta daha açıklayıcı olduğunu belirtmiştir (Birkie, 1984: 31).

Atilla Özkırımlı’nın 1988 yılında Hikmet İlaydın’la yaptığı söyleşide Hikmet İlaydın, o dönemde harf inkılabı üzerine yapılan tartışmaları, bilhassa eski harflerin okullarda tekrar öğretilmesine dair önerileri değerlendirmiş, meselenin bir “harf meselesi”nden çok daha fazlası olduğunu, eski kültür, yaşayış, hayal dünyası arasında ciddi farklar bulunduğunu belirtmiştir (Özkırımlı, 1989: 108). Metinlerin asılları gibi çeviri yazıya aktarılmasının, spesifik olarak bu alanda çalışan uzmanlara yönelik kaynakların hazırlanması için, güncel Türkçeye aktarılmasının ise bu metinlere herkesin ulaşabilmesi için gerekli olduğunun altını çizmiştir. Yazar, Osmanlı Türkçesi ile ortaya konmuş bir metnin dil içi çevirisinin ancak bu konuda yetkin kişiler tarafından yapılabilecek, ciddi bir iş olduğunu da sözlerine ekler (Özkırımlı, 1989: 109).

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanını sadeleştiren İzzet Sedes'i hem romanı mahvetmekle hem de pek çok imla hatası yapmakla eleştiren Fethi Naci, eski tarihli romanların dilini güncel Türkçeye adapte etmenin büyük bir problem olduğuna dikkat çekmiştir (Naci, 1986: 102).

3.10. Yazarların ve Şairlerin Dünya Görüşlerine, Sosyal ve İdeolojik Tutumlarına Getirilen Eleştiriler

Türk toplumunun geçiş dönemlerinde yaşamış, birtakım farklı bağlamlarda yaşayan, düşünen, endişelenen başta Tanzimat dönemi yazar ve şairleri olmak üzere edebiyatçılar, edebiyatı kendileri için bir ifade alanı olarak, tam anlamıyla “kullanmış”lardır. Ayrıca iktidar ile ters düşmek istememiş, onu bir yandan âdeta idare etmiş, bu ilerlemeci görünen fakat özde orta yolcu olan tavırla, değişen dünyayı, Türk toplumunun kaçınılmaz olarak etki alanına girdiği Batı medeniyetini ve onun edebiyatını da yanlış ve eksik anlamışlardır (Uyar, 1983: 46). Beş Hececiler de Turgut Uyar'ın bu kapsamda gördüğü edebî topluluklardan biridir.

Turgut Uyar, “bütün öbür iddialı Türkçü şairler gibi ilkel” (Uyar, 1983: 24) ifadesiyle tanımladığı Mehmet Emin Yurdakul'un şairliği ve şairliğinin “millî” olarak nitelenmesi üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur. Şairin hitap ettiği halkın diline hâkim olmadığını, bu nedenle abesle iştigal dil hatalarına düştüğünü belirten yazar, onda Servet-i Fünûn döneminden kalan Batı tarzı şekil girişimlerinde bulunmanın da etkili olduğunu söylemiştir. Yazara göre “millî şair” olmanın ilk şartı o millete ait dili ve kültürü incelikleriyle bilmektir. Millîlik adına, güncel Türkçede daha nadiren kullanılan Öz Türkçe kelimeleri bilhassa seçmek de hiçbir şaire böyle bir nitelik getiremez. Yazar, Yahya Kemal'i içinde olduğu medeniyet dairesinin geçmişini şiirinin hammaddesi olarak işlediği için, Nâzım Hikmet'i ve Orhan Veli'yi, kendi insanlarını yakinen tanıyarak onu şiire kattıkları için görünüşte değil, özde, Mehmet Emin Yurdakul'dan daha çok millî nitelik taşıyan şairler olarak gördüğünü sezdirir (Uyar, 1983: 23).

Turgut Uyar, devlet desteğiyle Avrupa'ya gönderilen şairlerin çoğunlukla oradaki eğitimlerini tamamlayamadıklarını, tam olarak hükümetin arzu ettiği şekilde edebî ürünler ortaya koyamadıkları gibi gerçek birer yenilikçi de olamadıklarını söyler. Bu şairler ülkeye döndüklerinde Avrupa görmüş olmanın etkisiyle kendilerini ayrıcalıklı hissetmiş, fikren saldırgan bir tutum içine girmiş, temelsizce, ilgili ilgisiz pek çok konuda

bilgi sahibiymiş gibi davranmışlar, bu da onların gerçek anlamda gelişim gösterememesine neden olmuştur (Uyar, 1983: 60).

Vedat Günyol, 1981 yılında yazdığı “1980 Edebiyat” başlıklı yazısında 12 Eylül sonrasında Türk edebiyatının bir senelik durumunu, politikadan tamamen kopmayan ama bu bağı toplumsal içerikli yazılarla dolaylı olarak koruyan bir edebiyat olarak tanımlayarak ortaya koyar. Bu hâli 1930-1940 yılları arasında yaşanan tek partili dönemde edebiyatçıların ortaya koydukları tavra benzeten Günyol’a göre şair ve yazarlar tıpkı o dönemdeki gibi düşüncelerini doğrudan ortaya koymak yerine eserlerine yansıtmışlardır (Günyol, 1982: 146).

Yalçın Küçük, *Edebiyat ve Bilim* adlı kitabında Kemal Tahir’i “Ahir zaman peygamberi Ebu Cehil” (Küçük, 1985: 222) olarak tanımlamış, yazarı pek çok açıdan ağır bir dille eleştirmiştir. Küçük, Kemal Tahir’in aynı anda hem Osmanlı, hem İttihat ve Terakki hem de Mustafa Kemal hayranı olduğunu ifade etmiş, bunun da ancak çok ciddi bir cehaletle mümkün olabileceğine dikkat çekmiştir (Küçük, 1985: 225).

Kemal Tahir’in toplum, tarih ve bilhassa Osmanlı-Türk tarihi, Batılılaşma sürecine girildikten sonraki süreçte toplumda kuramsal ve pratik açıdan içine düşülen yanlışlar hakkında düşünceleri üzerine değerlendirmelerde bulunan Hilmi Yavuz, yazarın Batı ve Doğu toplumlarının iç dinamiklerinin, onları oluşturan unsurların aralarındaki bağın ve niteliklerinin, gelişim ve değişim süreçlerinin bambaşka olduğunu, bu nedenle birinin organik bütünlüğünün ürettiği, gerektirdiği, kuramsal yaklaşımların bir diğeri için uygun olmayacağını düşündüğünü söyler.

Hilmi Yavuz, Kemal Tahir’in Batılılaşma karşıtı olmadığını, birbiri için olmayan parçaların zorla monte edilmeye çalışılması gibi, bu uyumsuzluğa rağmen fikrî sistemlerin, içinden türemedikleri toplumlara tatbik edilmesine karşı olduğunu ifade eder. Yazara göre bütüncül bir bakış açısına sahip olan romancı, tarihi topluma ait somut ve soyut, teorik ve pratik unsurları göz önünde bulundurarak değerlendirmekten yanadır. Bu bağlamda bir teorik bilgi sistemini bir toplumla bağdaştırıp bu bağdan anlamlı sonuçlar çıkarabilmek mümkün olamaz. Konu üretim, tüketim ve toplum olunca ilk akla gelen kuram Marksizm olduğu için romancı da onun üzerinde düşünmüş, Doğu toplumlarında, Marksist söylemde geçen “sömüren-sömürülen”, “emek”, “iş gücü” gibi kavramların belki isim olarak yer almış olabileceğini, fakat anlam açısından eş olmadıklarını

belirtmiştir. Doğu toplumlarını onlarla ontolojik ve yapısal olarak uyumlu olmayan Marksizm bağlamında okuma çabası Kemal Tahir'e göre beyhudedir.

Vedat Günyol, son derece cana yakın, sevgi dolu, kâmil bir insan olarak tanımladığı Tanpınar'ın hayatının aslında Batı ve Doğu, hakikat ve görüntü arasında kalmış bir trajedi olduğunu söyler. Yazarın Paul Valery'ye ve Yahya Kemal'e duyduğu hayranlığın, Sabahattin Eyüboğlu'yla ve Mehmet Kaplan'la sürdürdüğü diyalogların temelinde de bu her kesime hoş görünme çabalarıyla neticelenen trajedinin bulunduğunu iddia etmiştir (Günyol, 1989: 54). Günyol'a göre Tanpınar, aslında olduğu kişiyi, dünya düzeninin gerektirdiği görüntü altında saklamış ve hayatı boyunca bu durumun ağırlığını yaşamıştır (Günyol, 1989: 56).

Mistisizm konusuna da değinen Vedat Günyol, çeşitli yazarların bu mesele üzerine görüşlerine değindikten sonra sözü asıl üzerinde durmak istediği Ahmet Hamdi Tanpınar'a getirmiş, onun mistisizm anlayışına açıklık getirmeye çalışmıştır. Tanpınar'ı “büyük, yetenekli bir sanatçı”, “sıcacın sıcak bir insan”, “insanı kâmil” (Günyol, 1989: 207) sözleriyle tanımlayan Günyol, onun mistisizmini ise “Tanrı'sız, soyut bir aşk mistisizmi” (Günyol, 1989: 205) olarak nitelemiş, ondaki aşkın “soyut, romantik, yüceltilmiş” (Günyol, 1989: 205) olduğunu söylemiştir.

Beşir Ayvazoğlu da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın fikrî dünyası üzerinde değerlendirmelerde bulunur. Yazar Tanpınar'ın hâl ile probleminin ya da maziye özleminin bulunmadığı fikrindedir (Ayvazoğlu, 1987: 12). Ona göre yazar, günceli geçmişte geçmişi güncelde görerek yaşamış hayatları gözlemler; bu yolla bir kültür insanı, bir aydın inşa eder. Anlaşılmaktadır ki eleştirmen Tanpınar'ı, geçmişten ya da gelecekte kaçan bir bohem ya da münzevi değil bilakis bu olgularla her an yüzleşmekte olan, bunu tercih eden, bu tercihin de etkisiyle zaman zaman ikiliklere, çelişkilere düşmüş bir aydın olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda hem *Huzur* hem de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Türk toplumunun yaşam ve bakış açısı değişmeseydi nasıl bir hayat devam edecekti sorusuna cevap arar nitelikte romanlardır (Ayvazoğlu, 1987: 21).

Sabri Ülgener, Bağdatlı Ruhi ve Ziya Paşa'nın tam olarak zıt kişilikler taşıdığını, Bağdatlı Ruhi'nin topluma dair anlattıklarını karşıdan izlediğini, tasvirini yaptığı olayların bir aktörü olmadığını, -tahminen Tanpınar'ın eserine gönderme yaparak- olanları “sahnenin dışından” gözlemlediğini söylerken, Ziya Paşa'nın ise tam olarak olayların içinden

seslendiğini belirtmiştir (Ülgener, 1983: 33). Ziya Paşa, her terfi alışımda üstleri için övgü dolu sözler kaleme almış, istekleri gerçekleşmediği zamanlarda ise aynı şiddetle fakat bu sefer negatif yöndeki düşüncelerini dile getirmekten geri durmamıştır. Yazar, Ziya Paşa'yı tavanın, Bağdatlı Ruhi'yi ise tabanın şairi olarak tanımlamış, bu konuda Tanpınar'ın düşüncelerinin de bu fikirle paralel olduğunu belirtir (Ülgener, 1983: 33). Ona göre bu iki şairin terkiib-i bendlerindeki tek ortak nokta sıra hasretidir. Bunun dışındaki veriler ve şairlerin madde âlemiyle mânevi âleme yaklaşımları yazara göre “sahifeler dolusu kitabın verebileceğinden çok fazla vuzuh ve aydınlıkla” “devrin ve çevrenin zihniyetini” ortaya koymaktadır (Ülgener, 1983: 38).

Vedat Günyol'a göre yazma eylemi beraberinde pek çok sorumluluk getiren, hazırlık gerektiren ciddi bir iştir. “Yazar onuru diye bir şey varsa onu Batı'da aramalıyız” (Günyol, 1989: 93) diyen Günyol, pek az edebiyatçının yapıtlarıyla hayatlarını kazanabildiklerini söyler. Türkiye'de devletin edebiyatı ve edebiyatçıları destekleme ihtimalinin suya sabuna dokunmayan halim selim tipler için mevcut olduğunu söylemiş, o yıllarda bilhassa sağcı yazarların bu kategoride olduklarının altını çizmiştir (Günyol, 1989: 94). Devletlerin, gerçek anlamda düşünce özgürlüğünü seçmiş edebiyatçıları desteklemek bir yana, onlara karşı bir tutum sergilediğini belirten yazar, buna örnek olarak Bâkî gibi saray şairlerini verirken, sözünü esirgemeyen ve bu nedenle devlet tarafından cezalandırılmış şairlere ise Nef'î ve Pir Sultan Abdal gibi isimleri örnek verir (Günyol, 1989: 98).

Türkiye'de 1950 ve 1960 yılları arasında gerçekleştirilen edebiyat matinelere değinen Ahmet Oktay, bu etkinlikleri o dönemde edebiyat konusunda gerçekleştirilen “en belirgin ritüel” olarak tanımlamış, yazar ve şairlerin bir konser gibi okurlarıyla buluşarak performans sergilemesini, 80'li yıllarda edebiyatın artık bir piyasa unsuru haline gelişinin ilk işaretleri olarak yorumlamıştır (Oktay, 1987: 90). Okurun, yazar ve şairlerle, böyle bir bağlam içinde bir arada oluşunun ve gerçekleştirilen eylemin eleştirmen tarafından garip ve uygunsuz bulunduğu yazarın meseleyi ele alışındaki tutum ve üslubundan anlaşılmaktadır. Öyle ki bu etkinliklerde yer alan şair ve yazarlar için “Türkiye'nin ilk arabeskçileri” (Oktay, 1987: 92) şeklinde bir tanımlama yapar. Yazara göre popüler kültürün gerektirdikleri, edebiyat dünyasında ilk olarak bu etkinliklerde yerine getirilmeye başlanmış, okurun ilgisini çekmek için yalnızca aşk, ayrılık, özlem gibi belirli temalar işlenmiş, toplumcu görüşleri olduğu bilinen edebiyatçıları dahi bu programlarda

bu özellikteki eserlerini kullanmamışlardır. Attila İlhan, Özdemir Asaf gibi isimler eleştirmenin bu bağlamda andığı şairlerden bazılarıdır.

İsmet Özel'i "bukalemun" (Kahraman, 1989: 170) olmakla suçlayan Hasan Bülent Kahraman, şairin sol bakış açısından İslamî dünya görüşüne uzanan düşünce dalgalanmalarını eleştirmiş, bunun sahici bir dönüşüm değil bilinçli bir strateji olduğunu, ortada düşüncelerin dönüştürdüğü bir yaşamdan ziyade, hayatın ve hayat şartlarının dönüştürdüğü düşünceler olduğunu savunmuştur (Kahraman, 1989: 162). Eleştirmen, İsmet Özel'in değişiminin politik bir düşünce sistemi içinde gelişmediğinin, şairin kendi varoluşsal sıkıntılarının yarattığı arayışlar neticesinde ortaya çıkmış olduğunun altını çizer (Kahraman, 1989: 169). Yazar bu bağlamda, İslamî bakış açısına sahip edebiyat çevrelerini de aydın olarak bilinmek adına, kendisini her durumda ve koşulda "haklı çıkarmayı" (Kahraman, 1989: 165) başaran şairin bu değişimini sorgulamamakla, ona taviz vermekle suçlar. Eleştirmene göre şair bilhassa *Waldo Sen Neden Burada Değilsin* adlı eserinde farklı dünya görüşlerini benimseyen kesimlerin tepkisini çekmek için âdeta plan yapmış, bunda başarılı olmuş ve bir aydın olarak anılmayı sağlamıştır. Hasan Bülent Kahraman'a göre İsmet Özel bir aydın değildir ve ona bir aydının bulunması gereken ifade alanı ile konumu sağlayanlar da şairin taşıdığı kadar sorumluluk sahibidirler (Kahraman, 1989: 170).

Hasan Bülent Kahraman, Selim İleri için "edebiyat bilinci çok yüksek biri" (Kahraman, 1989: 37) tanımlamasını yapar. Eleştirmenin, yazarın Hristiyanlık'a duyduğu ilgi ve yakınlığı hatırlatması, bir edebî görüşün ve yönelimin köklerine işaret ettiğini düşündürmektedir. Bununla beraber eleştirmen, yazarın Kemal Tahir'den aldığı etki ile bahsini ettiği Batılı dünya algısına sahip yazar ve fikir adamlarında rastladığı en yerli duyarlıklarla edebiyata başladığını da ekler.

Enis Batur, 1960 sonrasında edebiyatta İslamî yönelimler hakkındaki düşüncelerine dair sorulan soruya verdiği cevapta, bu süreçte edebî yaklaşımların çok kozmopolit bir ortam yaratmış olduğunu, İslamî yaklaşımların da bu çeşitliliğin içinde yer aldığını belirtmiştir. Yazar, edebî ürünlere ilk olarak "meslekî" açıdan baktığına ve faşist öğeler barındıran metinler hariç hepsini önyargısız bir şekilde takip etmeye çalıştığına değinmiş, bununla birlikte bir yazarın nitelikli oluşunun onun dünya görüşünü göz ardı edeceği anlamına gelmediğini de eklemiştir (Batur, 1985: 63). Yazarın bu bağlamdaki düşünceleri, İslamcı

edebiyatın da sahici olmasını beklediği, İslam'ın, öğretilerin ya da diğer inanç sistemlerinin, görüşlerin “kalkanı” (Batur, 1985: 63) yapılmasından hoşlanmadığını ortaya koyar niteliktedir.

Atilla Özkırımlı, “edebiyat” sözcüğünün karşıladığı anlamların zaman içinde farklılıklar ve çeşitlilikler gösterdiğini belirtir. Yazar, edebiyatı yalnızca bir söz sanatı olarak kabul etmenin eksik ve yanlış sonuçlar doğuracağını düşünür. Bir sanat olarak edebiyatın, işlenen bir kültür ögesi olan dil olduğundan, içinde bulunan ideolojilerin etkisi altında kalması ve öte yandan ideolojileri etkilemesi yazara göre kaçınılmazdır ve kavramın karşıladığı anlamlar düşünülürken mutlaka dikkate alınmalıdır (Özkırımlı, 1983: 171).

Atilla Özkırımlı, din olgusunun edebiyatla ilişkisi üzerinde de durmuş, Cumhuriyet'in laiklik ilkesiyle beraber dinin de bireysel bir konu haline geldiğini belirtmiş, ancak bu durumun inançla ilgili her şeyin edebiyat dünyasından tamamen çıkarıldığı anlamına gelmediğini vurgulamıştır. Yazara göre din, edebiyatı şekillendirici bir unsur olmamalı, insana dair değerler kategorisinde, işlenen temlerden biri olmalıdır. Bunun aksi tamamen ideolojik bir yaklaşım olarak kabul edilmelidir ki yazar bu duruma Mehmet Âkif'i örnek gösterir (Özkırımlı, 1983: 177). Eleştirmenin, edebiyatta bir kaynak olarak dinin kullanımını başarılı bulduğu örnekler ise öykü ve romanda Tarık Buğra, M. Necati Sepetçioğlu, Emine Işın, Sevinç Çokum, şiirde ise Sezai Karakoç, Nuri Pakdil tarafından kaleme alınmıştır (Özkırımlı, 1983: 177).

Hüseyin Yurttaş, İsmet Özel'in 1982 yılında Türk şairlerin kendi ideolojilerinin yarattığı konfor alanına sığınarak belli çevrelerin gücüyle var olabildiklerini ve şiir adına, edebiyat adına ortaya herhangi bir ürün koymadıklarını, koymayı tercih etmediklerini söylemesi üzerine eleştirilerde bulunur. Yazar, şairin uzun zamandır muhakeme yeteneği ile ilgili sorun yaşadığının farkında olduklarını, bu nedenle kendisinin ciddiye alınmaması gerektiğini ifade etmiştir (Bilen, 1985: 78). Buna karşın Hüseyin Yurttaş, şairin sözlerinde geçen kişilerden birinin ancak kendisi olabileceğini, İsmet Özel'in, bir ideolojinin şemsiyesi altına değil ancak kubbe gibi sağlam bir koruyucusunun altına girecek kadar da kurnaz olduğunu ima etmiş, “kubbe” kelimesiyle de şairin İslamcı görüşe yakınlığına atıfta bulunmuştur (Bilen, 1985: 79).

Turgut Uyar'a göre Orhan Veli'nin Türk kültür ve edebiyat dünyasına yaptığı en önemli katkılardan biri de Batı ile ilişkileri bir devlet ya da hükümet meselesi olmaktan

çıkarmasıdır (Uyar, 1983: 113). Kendi imkânlarıyla edebî eserler üzerinden güncel takipler yaparak okurunu Batı kültürü ve edebiyatı dolayısıyla bakış açısıyla buluşturmuş olur. Bunu hükümetten herhangi bir maddî destek alarak yapmadığı için öğrendiklerini yalnızca bir kültür adamı ve şair olarak kendi bakış açısının filtresinden geçirdiği, böylece sponsorlu bir kültür eylemine göre estetiği ve sanatsal kaygıları çok daha merkeze alan bir noktada durduğu görülür. Türkiye’de resmî şairlik diye bir kavramın kalmaması bu şekilde; onun sayesinde olmuştur (Uyar, 1983: 113).

Evrensel olmanın ilk şartının insan sevgisi olduğunu söyleyen Vedat Günyol, insan sevgisi ile hümanizm arasında sıkı bir bağ olduğundan bahseder ve Türkiye’de hümanizm denince Orhan Burian’la Hasan-Âli Yücel’in isimlerinin anılması gerektiğini ekler (Günyol, 1985: 55). Bir edebî eser için evrenselleşmeyi “bir ruh durumunun yankı bulduğu her yerde benimsenmesi” (Günyol, 1985: 55) olarak tanımlayan Günyol, yapıtlarıyla bunu başarabilmiş isimler arasında Nâzım Hikmet, Aziz Nesin ve Yaşar Kemal gibi isimleri örnek vermiştir.

İsmail Kılıçoğlu, Türk edebiyatında, hem öykü hem de roman alanında köklü bir gelişim, bir sahicilik yaratılmasının, Batı’ya bağımlı oluşa son vermenin, Türk toplumunun “yüzyıllardır yoksun bırakıldığı... özlemini çektiği metafizik öz”e geri dönmek, onu işlemekle mümkün olabileceğini savunur (Kılıçoğlu, 1988: 69). Bununla beraber yazara göre Türk insanının değerleri de bu özden uzak kaldığı için farklı yansıtılmıştır. Yazar bu duruma Türk öykü ve romanlarında işlenen “namus” temasını örnek gösterir. Türk yazarların eserlerindeki karakterlerden biri “namus” konusunda bir yanlış düşerse onun hemen öldürüldüğünü, ölümün onlara hak gibi gösterildiğini belirten yazar, düşünsel ve kültürel temelini İslam öğretisi ekseninde alan Türk insanında aslında böyle bir yönelim olmadığına dikkat çekerek mevcut hikâye ve roman anlayışının gerçeği yansıtamadığını vurgular (Kılıçoğlu, 1988: 114).

Yazarının ya da şairinin yazmak için neredeyse ömür boyu çalıştığı edebî eserlerin, okurda bir çeşit ürperti yarattığını söyleyen Âlim Kahraman, bunu bir ömrün tüm yoğunluğuyla tek bir olguda toplanmış olmasıyla açıklamış, aslında yazar ve şairlerin tüm eserlerinin toplamda bir kitabın parçaları gibi değerlendirilebileceğini eklemiştir (Kahraman, 1989: 60).

3.11. Edebiyat Dergileri Üzerine Eleştiriler

Vedat Günyol'un Türkiye'de Tanzimat sonrası dönemde çıkarılmış ilk dergilerden 1980 yılına kadar çıkarılan dergilere dair genel bilgileri, bir edebiyat tarihi niteliğinde bir araya getirerek hazırlamış olduğu *Sanat ve Edebiyat Dergileri* adlı eserinde, çoğunlukla salt bilgi verilmiş olsa da kimi zaman yazarın dergilere dair öznel düşünce ve yorumlarına da rastlamak mümkündür. Yalçın Küçük, bu eserde kimi eksiklikler olduğunu belirterek eserin kapsamını eleştirmişse de eser pek çok dönemden, merkezinde farklı ideolojik yaklaşımlar olan ve farklı amaçlar edinmiş pek çok dergiye dair bilginin bir düzen içerisinde bir araya getirilmesi açısından kıymeti haizdir.

Bu eserde Günyol'un kimi dergiler hakkında yalnızca ansiklopedik bilgiler verdiğinin gözlemlendiği, kimilerini ise üzerlerine bina edildikleri ideolojileri ya da kuruluş ve yazı kadrolarının bazı yaklaşımlarını eleştirdiği ifade edilmişti. Bu eleştirilerden ilki 1895 yılında kurulan *Malumat* mecmuasına gelmiştir. Günyol, *Malumat*'ın baş sayfasında, sağ ve sol taraflara yazılan "Padişahım Çok Yaşa!" cümlesiyle derginin kendini hükümetten yana konumlandırarak bu yolla kendini sağlama almış olduğunu söylemiştir (Günyol, 1986:11). Bu tavırdan hoşlanmadığı açık olan yazar, dergiyi "toplumsal ve siyasal içerikten yoksun", "ıvırla zıvırla okuyucularını eğlendirmekten öte bir işlevi olmayan bir dergi" (Günyol, 1986: 11) olarak tanımlamıştır.

İlk sayısı 1904 yılında Cenevre'de yayımlanan, kurucusu Abdullah Cevdet olan, İstanbul Hükümeti ve II. Abdülhamit karşıtlığı ile bilinen *İctihad* dergisi, Günyol'a göre "özgür düşünceye kanat aç[mış]" Abdülhamit zorbalığına karşı cephe al[mış] Türk dergiciliğinde, düşüncenin ve düşünce onurunun bayraktarlığını yap[mış], atak, yılgısız" (Günyol, 1986: 12) bir tavrı benimsemiş bir dergi olarak tarihteki yerini almıştır. Yazar, *Sebîl-ür Reşâd*, *Sırât-i Müstakîm*, *Beyânü'l Hak* gibi dergilerin ise *İctihad*'ın sayılan özelliklerinin tam zıttını taşıdığını, bu anlamda *İctihad* karşısında âdeta birer panzehir olarak yayın hayatına atıldıklarını ifade etmiştir (Günyol, 1986: 15). *Servet-i Fünûn* dergisinin edebiyat yayınlarının yasaklandığı 1901 yılından sonra yaşadığı trajik değişime değinen yazar onun, Türkiye'de dergiciliğin Birinci Dünya Savaşı'ndan tek partili döneme kadar ve bu dönem süresince düştüğü niteliksiz durumu yansıtan bir örnek olduğu kanaatindedir (Günyol, 1986: 13). *Mecmûa-i Ebüzziyâ'*'nın da *Servet-i Fünûn*'un akıbetine uğradığını ifade eden Günyol'a göre dergi, eski düşündürücü niteliğini

kaybetmiş, “oyalayıcı” bir dergi olarak yayın hayatına devam etmiştir (Günyol, 1986: 13). Günyol, Cumhuriyet’in ilanına kadarki dönemde yayımlanan dergilerin toplumsal ve ekonomik anlamda yaşanan dönüşümleri iyi okuyamadığını vurgulamış, aydınların 1918’e kadar toplumu geliştirmekle ilgili kaygılarının olmadığını, içine düşülen medeniyet krizinde imparatorluğa ait edebî, kültürel, dinî geleneği sürdürebilme konusunu sorun etmeye fikrî mesai harcadıklarını anlatmıştır (Günyol, 1986: 17).

Günyol, özellikle Nâzım Hikmet’in meşhur “Putları Yıkıyoruz” yazılarıyla sansasyon yaratan 1923 sonrası dönemi dergisi *Resimli Ay* hakkında “kalıp düşüncelere savaş açan tek dergi” (Günyol, 1986: 26) şeklinde bir tanımlama yapmıştır. *Meşale* dergisini ise “Yedi Meşalecilere sığınak olmaktan öte bir etkinlik gösteremem[ekle]” eleştirir (Günyol, 1986: 28). 1936 yılında altı ay boyunca yayımlanan *Kültür Haftası* dergisini ise daha sonraki sanat ve edebiyat kuşakları için “göz açıcı olarak” nitelemiş, dergideki köy edebiyatına ve romana dair tartışmaların bu anlamda değerli olduğuna dikkat çekmiştir (Günyol, 1986: 31). 1936-1938 yılları arasında yayımlanan *Marmara* dergisinde ise yazara göre Abdülhak Şinasi Hisar, Nahit Sırrı Örik ve Enis Behiç Koryürek’in şiirlerinin ve anılarının basılması haricinde bir edebiyat hadisesi gelişmemiştir (Günyol, 1986: 35).

Vedat Günyol, 1938-1946 yılları arasında Türkiye’de dergiciliğin, sağ ve sol anlayışların görüşlerini yansıtabildikleri bir ifade alanı, fikrî kamplaşmaların yaşandığı bir sektör haline geldiğini ifade eder (Günyol, 1986: 44). Bu dönemde her iki düşüncüyü de eleştiren, bu eleştirileri radikal şekilde ortaya koyan dergiler olmuştur. Yazar, bunlardan özellikle *Çınaraltı*, *Millet* ve *Büyük Doğu* dergilerinin komünizm ve sosyalizm eleştirilerini düşmanlık boyutuna getirdiklerini belirtmiş, bunlardan *Çınaraltı*’nın tavrını “naziliğe alkış tutmaya” kadar götürmüş olduğundan bahsetmiştir (Günyol, 1986: 44). Günyol, *Büyük Doğu*’yu ise Necip Fazıl’ın “mürşitlik saplantılarının aracı” haline gelmekle eleştirmiş, dergiyi sağ görüşlü bir dünya görüşü ortaya koymaktan ziyade sol düşmanlığı ve “İslamcı bir politika savaşçılığı” yapmakla suçlamıştır (Günyol, 1986: 45).

Günyol, *Ses* dergisini toplumcu gerçekçi edebiyatın atılım yapabilmesi için kullanılan bir ifade alanı olarak değerlendirmiş, genç edebiyatçıların birlik içinde çalıştıkları bir mecranı olarak tanımlamıştır (Günyol, 1986: 46). Behice Boran, Pertev Naili Boratav ve Adnan Cemgil’in çıkardığı *Yurt ve Dünyada* dergisi ise yazara göre “köy kesimiyle ilgili

toplumbilim arařtırmalarıyla ve gerçekçi sanat anlayıřıyla dūřınce yařamamızda önemli bir ařama bařlatmıřtır” (Gūnyol, 1986: 47).

Sanat ve Edebiyat Dergileri’nde 1946-1950 arasındaki dönemde mutlaka üzerinde durulması gereken iki derginin *Yaprak* ve *Seçilmiř Hikāyeler* olduğuna dikkat çekilir. *Seçilmiř Hikāyeler* yk türüne geniş yer ayırmasıyla 40 kuşağı öykücülerini kapı aralayarak edebī anlayışlarını ortaya koyma fırsatı sunmuş, Orhan Veli’nin yoğun ilgi gören *Yaprak* dergisi ise “o dönem edebiyatımızın canlı bir tanığı” olma niteliği taşımıştır (Gūnyol, 1986: 52). Gūnyol, *Yaprak*’ın yayın ilkelerini ve yazı kadrosunun ortak özelliklerini řu sözlerle anlatır:

“Yayım yaşamı boyunca, dönemin tek parti yönetimine sırt eviren dergi, eskinin sahte değerlerine savaş açmış, genellikle, demokrasi, insan hakları ve dūřınce özgürlüğü konularını işlemiş ve Nazım Hikmet’in bağışlanması kampanyasına yılgısız katılmıştır.” (Gūnyol, 1986: 53)

1950-1960 arası dönemde çıkan dergilerden Edip Cansever’in *Nokta* dergisini fazla nüfuzlu olamayan bir yayın olarak değerlendiren Gūnyol, *Yeryüzü* dergisinin temel aldığı toplumcu bakış açısıyla “halkın gerçeğini yansıtmayı, halkın toplumsal savaşımını destekle[meyi]” amaçlamış olduğunu söylemiştir (Gūnyol, 1986: 57). Celal Sılay’ın çıkarmış olduğu *Doėu-Batı* dergisi ise “aydınlara duyduğu dūřınce ve sanat açlığını gidermek” amacını gtmşse de bunu hedeflediği düzeyde yakalayamamıştır (Gūnyol, 1986: 60). Aynı süreçte, altı ay boyunca çıkabilen *şimdilik* dergisi ise kısa yayın hayatına rağmen 1950 sonrasında eser veren pek çok yazar ve şaire “en derli toplu” şekilde yer vermiş olmasıyla dikkat çekmiştir (Gūnyol, 1986: 62). *Dost* ve *Yeditepe* dergileri ise sanat kaygısını ön planda tutan, ilerici ve aydınlık bir duruş sergilemişlerdir (Gūnyol, 1986: 62-63). *Ötüken* dergisini “ırkçı ve turancı” olarak nitelendiren Gūnyol, derginin kısıtlı bir kitleye seslenebildiğini ifade etmiştir (Gūnyol, 1986: 63).

Vedat Gūnyol, 1970-1980 arasında “tutucu” olarak nitelendirdiği *Türk Kltr* ve “İslamcı” olarak tanımladığı *Diriliř* dergileri dışındaki sanat ve edebiyat dergilerinin ilerici ve toplumcu bir tavrı esas aldıklarıını söyler (Gūnyol, 1986: 65). Yazarın bu dönemde çıkan *Devinim 60* dergisi hakkında söylediği “soysuzlaşmayı önlemek koşuluyla kuşak birikimine ve çeşitli edebiyat sorunları için toplu tartışma düzenlemeye çalıştı” (Gūnyol, 1986: 66) sözleri dikkat çekicidir. Burada geçen “soysuzlaşmak”

ifadesiyle yazarın tam olarak ne kastettiği anlaşılmamaktadır. Yazar, yine bu dönem dergilerinden *Otağ* dergisini, genç ve hevesli yazar ve şairlerinin ortaya çıkardığı “silik” bir süreli yayın olarak değerlendirmiştir (Günyol, 1986: 67). Memet Fuat yönetiminde çıkan *Yeni Dergi*’de sanat üzerine tartışmalar yaratan yazılara verildiğini ifade eden yazar, derginin Marksçı eleştiri ve Küba edebiyatı hakkında çıkmış olan özel sayılarının özenli olduğunu belirtmiştir (Günyol, 1986: 69). Kısa yayın hayatına rağmen *Yaşamak* dergisi de Günyol tarafından bu dönemde çıkarılmış “özenli” dergilerden biri olarak değerlendirilmiştir (Günyol, 1986: 69). Bu dönemin önemli dergilerinden biri olan *Papirüs* ise Günyol’un sözleriyle “eski ve yeni edebiyatımızı değerlendirmedeki sağlamlığı, yorumlarındaki tutarlılığı, eleştirilerindeki nesnelliği ile edebiyatımızın gelişmesine bir ölçüde bilinç getir[miş]” Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunmuş bir dergidir (Günyol, 1986: 70). *May* dergisi ise toplumcu yazarlara ev sahipliği yapmışsa da *May* Yayınları’ndan çıkan eserlerin reklam alanı olmak dışında bir varlık gösterememiştir (Günyol, 1986: 71). Bu dönem dergileri arasında Vedat Günyol’un değerlendirmeleri açısından en dikkat çekici olan Nuri Pakdil’in çıkardığı *Edebiyat* dergisidir. Günyol dergiyi “Yeni İslamcı ve gelenekçi” olarak tanımlamış, derginin çalışmalarının idealist, kendi görüşleriyle çağdaş sanat anlayışlarını birleştirmeyi amaçladığını düşünmüş, bilhassa derginin şairi Arif Ay’ın şiirlerini “katıksız, öz be öz, yalın” sözleriyle niteleyerek takdir etmiştir (Günyol, 1986: 72).

Vedat Günyol, *Varlık*, *Somut* ve *Türkiye Yazıları* dergilerinin artık “renksiz”, “tükenmiş” ve “bocalamakta” olduğunu belirtmiştir. Bilhassa *Somut* dergisi için kullanılan “renksizliğin doğrultusunda” ifadesine cevaben derginin yöneticisi Necdet Ökmen dergide sitemli bir yazı yayımlar. Ökmen, Günyol’un saymış olduğu “şatafatlı” dergilerin *Somut* dergisi kadar net bir siyasal tavır ortaya koymadığını, *Somut*’un demokratik bir dergi olduğunu nazik bir üslupla dile getirmiş, Günyol’un değindiği renksizliğin olsa olsa maddi olanaksızlıklardan ötürü derginin renksiz bir şekilde çıkması ile ilgili olduğu kanısını acı bir kinayeye belirtmiştir (Günyol, 1982: 150). Günyol, Yeni yeni parlamakta olan *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *Yazko Edebiyat* dergilerine ve bir süre sonra çıkacak olan *Sanat Olayı* dergisine dikkatleri çekerek bunların ortaya çıkış sebebinin 1980 darbesi sonrasında yazar ve şairlerin eserlerine düşüncelerini yansıtmaya istekleri ile ilişkili olduğuna vurgu yapar (Günyol, 1982: 146). Bu bağlamda *Türkiye Yazıları* şairlerine dikkat çeken Günyol, Murtaza Vural, Gültekin Emre, Arif Damar, Ruşen Hakkı, Zafer

Yaran ve Ahmet Telli gibi edebiyatçıların isimlerini “devrimci bir amaca yönelen” genç yetenekler olarak saymıştır.

Gergedan dergisini abartılı, iddialı söylemleri nedeniyle eleştiren Âlim Kahraman, derginin Yahya Kemal üzerine hazırladığı dosya hakkında şairin “ilginç olmayan, oldukça sığ bir eleştiri kuramı” (Kahraman, 1989: 106) ile ele alındığı eleştirisinde bulunmuş, yazarlardan Ahmet Oktay’ın adını özellikle anmıştır (Kahraman, 1989: 105). Buna karşın bu gibi yeni bir derginin Yahya Kemal hakkındaki bu dikkatini takdirle karşılamış ve bunun bir “hak teslim etme” olarak görülebileceğini de belirtmiştir.

Emre Kongar, Türkiye’de sanat ve edebiyat dergilerinin her zaman fikrî ve bilimsel alanlar ile bağlantılı olduklarını ifade etmiş, bilhassa çok partili hayata geçildikten sonra siyasal görüşlerin edebiyat ve fikir dergileri çıkardıklarının gözlemlendiğini anlatmıştır (Kongar, 1982: 170). Yazar, 1982 yılında ilk baskısı yapılan *Kültür Üzerine* adlı deneme kitabında Türk dergiciliğinin o günkü durumunu değerlendirir. Türk sanat ve edebiyat dünyasına oldukça hizmet ettiklerini söylediği *Türkiye Yazıları*, *Sanat Emegi*, *Mavera*, *Pınar*, *Edebiyat*, *Oluşum*, *Yazı*, *Süreç* gibi dergileri “doğrudan bir siyasi örgüte bağımlı olmamakla birlikte <<belli bir düşünce çizgisini>> yansıtan” (Kongar, 1982: 170) süreli yayınlar olarak nitelemiştir. Bunlarla beraber *Milliyet Sanat*’ı başarılı bulduğu anlaşılan yazar, içinde dönemin *Gösteri*, *Sanat Olayı*, *Yazko*, *Bilim ve Sanat* gibi dergilerinin Türk dergiciliğinde yarattığı çeşitliliği, ülkenin o dönemki toplumsal ve ekonomik gelişmelerine dayandırmıştır.

Türkiye’de dergiciliğin sorunları hakkında fikir beyan eden Atilla Birkiye, dergilerin ekonomik problemlerden dolayı baskı, tasarım, materyal ve dağıtımla ilgili pek çok sorunla karşı karşıya kaldığını, bununla beraber dergilerin birbirlerinin yürüttükleri çalışmaları takip etmeyerek konu ve tema açısından aynı zamanlarda çakışma yaşadıklarını belirtmiştir. Bu gibi durumları dergilerin okur sayısının azalmasına sebep olan etkenler olarak değerlendiren yazar, dergicilik problemlerinin altını belirgin olarak çizer (Birkiye, 1985: 12). Yazara göre dergiler, okurlarına fikren pek ulaşmamaktadır ve bu durum da ülkede daimi bir dergi okur kitlesi oluşmasına engel olmuştur. *Milliyet-Sanat* örneği üzerinden dergilerdeki okur köşelerini işlevlerini yerine getirememekle eleştiren Birkiye, bu köşelerin birer söz dalaşı alanı olarak değil, dergiyle ilgili yazıların basıldığı dergi bölümleri olarak yayınlarda yer alması gerektiği savunur (Birkiye, 1985: 13).

Ülkede olması gereken gibi bir edebiyat dergisi bulunmadığından bahseden yazar, dergi içeriklerinin niteliksizleştikten dem vurmuş, bu konuda *YAZKO Edebiyat* dergisini örnek göstermiş, derginin “etkinliğini yitirdiği[ni], düzensiz çıktığı[nı] ve içerik adına çok kötüye gittiğini” ifade etmiştir (Birkiye, 1985: 13).

Atilla Birkiye, 2 Kasım 1984’te günlüğüne yazdığı tespitlerinde, Türkiye’de edebiyat dergilerinin kayda değer kısmının, toplumcu olarak nitelendirilen yazarlara yer vermediğine değinmiştir. Yazar, *Milliyet-Sanat*, *Gösteri* ve *Sanat Olayı* gibi dergileri bu tavrı benimseyen dergilere örnek olarak verir (Birkiye, 1985: 33). Bu ve bu gibi dergileri, edebiyatın içeriğini boşaltmakla, ciddi edebî konular tartışan yazılara yer vermemekle birlikte bilimsellikten de uzak olmakla eleştirmiştir (Birkiye, 1985: 34). Bu noktada Birkiye’nin işlev ve amaca verdiği önem net bir şekilde ortaya çıkmaktadır: “Tartışma bilimsel olduğu zaman üretken olur; bilimselliğe güvenildiği zaman bir işlevi olur. Ereksiz, işlevsiz tartışmalar kadar zararlısı yoktur.” (Birkiye, 1985: 34) sözleri yazarın bu konuyla ilgili tavrını açıkça ortaya koymaktadır.

3.12. Edebiyat ve Gelenek İlişkisi

Halk şiirinden yola çıktığını ama bunun bir öykünme niteliği taşımadığını söyleyen Cahit Külebi, şiirini, beğenisini dile getirdiği Fransız şiirine de benzeterek inşa etmediğini ifade etmiş, bu nedenle bütün söylediklerinin (şiirlerinin) bir anlamda “yeni” sözler olduğunu belirtmiştir (Özkırımlı, 1989: 146). O, şiirleri üzerinde uzun uzun düşünmediğini, detaylı çalışmalara girişmediğini, eserlerinin çoğunlukla bir sözcük veya imgeden hareketle ortaya çıktığını söyler.

Özdemir İnce’ye göre çeşitli edebiyat geleneklerine sahip olmak bir toplumda mutlaka klasikleşmiş edebî eserler bulunduğu anlamına gelmemektedir. Türk edebiyatının da bu şekilde değerlendirilebileceğini ifade eden yazar, klasik Türk edebiyatı denince akla ilk gelen divan edebiyatı ya da halk edebiyatının kendi bağlamı içinde değerlendirildiğinde klasikleşmiş numunelere sahip olduğunu, ancak genel geçer olarak klasik tanımına uygun esere pek rastlanamayacağını belirtir. Türk edebiyatında klasikleşme konusunda noksanlık yaratan nitelikler evrensellik ve sürekliliktir ancak örneğin divan edebiyatının sürekliliği kendi bağlamı dışında ve yalnızca öykünme ya da kaynak olarak yararlanma şeklinde sağlanmış görünmektedir (İnce, 1985: 87). Modern Türk şiirinin “tavrı halk şiiri ile Batılı evrensel şiirin tavrılarının birleşiminden oluşmuştur” (İnce, 1985: 114). Yazar,

Melih Cevdet Anday'ın, Türk şiirinin tarihinin ve geleneğinin Cumhuriyet sonrasında başladığı düşüncesine katılır. Öte yandan ne tutuculuk olarak değerlendirdiği gelenekçiliğe ne de gelenekten tamamen kopma fikrine körü körüne kapılmaktan yanadır, çünkü her davranış şemasında olduğu gibi toplumların kültürleriyle ortaya koydukları davranış şemalarında da yanlışlıklar ve eksiklikler mevcuttur. Zamanın getirdiği birikim, doğru okunması gereken değerli bir olgudur, bilim ve güncel gerçeklerle çelişmedikçe yararlanılması gereken bir kaynaktır (İnce, 1985: 105).

Kendi toplumunun kültürel özüne hâkim olmak yazara göre en az okur kadar sanatçının da sorumluluğudur. Geçmiş inkâr etmek her ne kadar heyecan verici bir eylem gibi görünse de gerçek bir sanatçının takınacağı tutum değildir. Taklit etmek de sanatçıyı var olanı kopyalamaktan öteye götürmez. Taşıdığı yeniliği hisseden sanatçı, bunu ortaya çıkarabilmek için kendisinin de bir parçası olduğu kültür dairesini teferruatıyla idrak etmiş olmalıdır. Ona ait unsurları, kendi sesini de katarak, benimserse ve kendi özgün tarafını ortaya koyarsa yenilik yolunda bir gelişme sağlanmış olabilir (Kahraman, 1988: 59). Yazar bu durumu “sağlam toprağa basmak” (Kahraman, 1988: 68) olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte bir sanatçı kendi kültüründen ya da başka kültürlerden sanatçılardan etkilenebilir yahut sanata dair olmayan bir olgu, olay, kişi ya da varlık karşısında sanatsal bir etkilenme yaşayabilir. Bu etkilenmeler kimi zaman ilk bakışta fark edilir fakat bu denli dikkat çekici etkilenmelerden ziyade dış bir unsurun kendi orijinine yansımaları, yaşamın belli bir noktasında onunla karşılaşarak, mevcut bir öze etki etmesi durumu olması şeklinde gerçekleşmesi evladır; bu da ilk bakışta fark edilebilir bir durum değildir (Kahraman, 1988: 62). Yazar, sanatın yoktan var etme eylemi değil, mevcut ama saklı olanı keşfetmek; bu yönüyle de onun bir keşif olduğunu belirtirken bilhassa şiiri ise kalbe ait özün dilde kendini bulması olarak görür (Kahraman, 1988: 67).

Özdemir İnce'ye göre şiir, insan kaynaklıdır ve üretimi yine bir insan olan şairin bir diğer şairi çağrısı sayesinde gerçekleşir. Genç şair, şiirsel gerçek ve şiirsel söylemini edinirken yazara göre ilki için bu çağrıyı aldığı şairlerden, ikincisi için ise kendi reel hayatından beslenebilir. Bu nedenle yazarın düşüncelerine göre şiir hem kendi kendine oluşan hem de oluşturulan bir olgudur (İnce, 1985: 7). Yazar, şair adayı için “hazır kaynaklar” ve “kazanılan kaynaklar” olarak adlandırdığı iki parçadan oluşan bir kültür dünyasından bahseder. İlki adından anlaşılacağı gibi içine doğulan toplumun getirdiği her türlü bilgi dünyasıdır. İkincisini ise şair kendi çabasıyla edinmeli, neticede bu iki dünyanın ona

edindirdiklerine kendi tabiatının ve bilincinin çerçevesinden bakmalı, onları kendi üslubunca birleştirmelidir (İnce, 1985: 85).

Tahsin Yücel, Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* eserinin bir destan olarak değil bir şiir olarak değerlendirilmesi isteğini anlamlı bulur. Yazara göre şairin, destanın ana izleklerini kullanmış olması bu metnin bir destan olarak değerlendirilmesi gerektiği manasına gelmez (Yücel, 1982: 182). Bu bağlamda destan türünün bilinen özelliklerini taşımayan ama “destan” adı altında yazılmış olan modern şiir örneklerini anan yazar, bahsi geçen nitelikleri taşımayan bu metinlerin başarısız bulunmasını da doğru bulmaz. Tahsin Yücel, yalnızca destan konusunda değil diğer edebî türler söz konusu olduğunda da toplumların ilerleme süreçlerinin ve edebiyatlarının birebir örtüştükleri fikrini benimsemediğini zaman zaman belirtmiştir. Fakat bunun tam tersini de savunmaz ve kimi ilgilerin olduğunu da kabul eder (Yücel, 1982: 184). Bu kabul modern zamanlarda orijinal nitelikleriyle destan türünde eserlerin yazılmamasını da açıklamış olur.

Eleştirmen, *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş*'i insanoğlunun en temel, en eski sorunları üzerinde durmak için arkaik olana bilinçli bir geri dönüş olarak kabul etmiş (Yücel, 1982: 187), şairin, kaynak metindeki paradokslara kendi bakış açısı ile yeni bir kimlik edindirdiğini öne sürmüştür (Yücel, 1982: 188).

Beşir Ayvazoğlu, Nurettin Topçu'nun divan edebiyatı değerlendirmelerinde Fuzûlî'yi kategori dışı bırakmasını, olumsuz nitelikleriyle yalnızca Nedim'i bu edebiyat geleneğini temsil eden en münasip model gibi anmasını (Ayvazoğlu, 1987: 47) doğru bulmaz. Eleştirmen, Nedim ve Enderunlu Vâsıf gibi hazcılığa yönelmiş ve şiirsel değeri nispeten düşük şairlerle divan edebiyatını tanımlamay, onlarla Fuzulî, Bâki, Şeyh Gâlip ve Nâilî gibi nitelikli şairlerin aynı skalada değerlendirilmesini kabul edilemez olduğu kanaatindedir (Ayvazoğlu, 1987: 47).

İsmail Kılıçoğlu, Türk edebiyatındaki en büyük problemin sevgi ve insanlık eksikliği olduğunu ve Türk kültüründe insanın derinlemesine kavranamadığını söyler. Yazar bu durumun, Türk edebiyatının dünya çapında önem arz eden bir seviyeye ulaşamamasının açıklaması olduğu kanısındadır. Tanzimat dönemi edebiyatı, onu takip eden Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti dönemleri, ardından gelen Milli Edebiyat dönemi yazara göre tek boyutlu, gerçek bir değişim fikri üzerine kurulu olmayan, özde değil yalnızca biçimsel

farkların bulunduğu edebî süreçler olarak kalmışlardır (Kıllıoğlu, 1988: 25). Cumhuriyet döneminde ise bu durum çok daha silik farklılıklar ortaya koyan tutumlarla devam etmiştir. İsmail Kıllıoğlu, insanı kavrama eğilimleri ve girişimleri açısından Tanzimat dönemi Türk edebiyatının “alacalı” bir bakışa sahip olduğu, sonraki dönemlerde de bu alacanın ancak “beneklerinin değiştirilebildiği” yorumunda bulunmuş, yapılan değişikliklerin bir edebiyat mektebi yaratmaya yetmediğini vurgulamıştır (Kıllıoğlu, 1988: 26). Yazarın, Türk şiirinde gelenekle ilişki bağlamındaki şu sözleri konuyla ilgili görüşlerini açıklar niteliktedir:

“Gelenek ve görenekten yararlanılabilir mi? Yararlanmalı mıdır? Ya da bugünkü Divan şiiriyle bağ kurmalı mıdır? Yoksa elli yıldan beri sürdürmeğe çalıştığı devrim mitiyle toplumun varoluş özünün, toplumun ruhunun çatışmasını onaylayabilir mi? Sorular istenildiği kadar çoğaltılsın, çırpınış olanca trajikliğiyle anlatılsın, devrim sarasın alabildiğince yüceltilsin, halkın varoluş özüne yabancı, inanç dünyasına yabancı, değerlerine yabancı kalındığı sürece ne şiirde, ne edebiyatta, ne sanatta, kısaca düşüncede bir ayağa kalkış, diriliş, çağa göre tavır alış sağlanamaz.” (Kıllıoğlu, 1988: 54)

Kemalettin Kamu’nun duygulu, incelikli bir şair olduğunu ileri süren Turgut Uyar, şairin tabiatından gelen duyguları birtakım durumlara iliştiirdiğini, uyarladığını bu nedenle de sahip olduğu yeteneği tam olarak ortaya koyamadığını belirtmiştir. Şair, biricik bir duruma yalnızca onun karşısında hissettiği duygularla yaklaşamamış, Türk şiirinin ve geleneğinin tarihinden kimi uygulamalar kullanarak şiirler ortaya koymuştur (Uyar, 1983: 53). Yazar bunu, şairin yetenekli olmasına rağmen öncü, özgün sesini ortaya koyabilen bir karaktere sahip olmamasıyla açıklamıştır.

Turgut Uyar, Necip Fazıl Kısakürek’i şairliği açısından değerlendirmek amacıyla “Bu Yağmur” şiirini seçmiş, bu şiirin geleneksel öğelerle yeni şiir anlatımlarının bileşkesinden oluştuğunu belirtmiştir. Yazar, şiirdeki öznenin Tanrı karşısında tıpkı bir divan şairi gibi ne çok yakın ne de çok uzak konumunu ilk olguya, şiirin Tevfik Fikret’in “Yağmur” şiirini anımsatmasını da ikinci olguya örnek vermiş gibidir. Aynı şiirin içinde kimi dizelerin poetik açıdan çok kaliteli, kimilerininse diğerlerine kıyasla şaşırtıcı derecede basit oluşu Turgut Uyar’a göre dikkat çekicidir (Uyar, 1983: 59).

Yazar, şairin bu özelliğiyle toplumsal hayatın ortaya hâlihazırda koymuş olduğu itkiyi geleneksel duygulanımla birleştirmiş olduğu tespitinde bulunarak onun kuvvetli bir şair

olduğunu kabul etmekle beraber Türk şiiri açısından bir öncü olamadığı tespitini paylaşır. İşlediği konuları da kimi zaman basit bir sıklıkla ele alış, şairin Türk şiirinin mevcut değerlerini işleme yönelimi göz önüne alındığında şaşırtıcı sayılmaz. Bunlarla birlikte Necip Fazıl ve onun çağdaşı bazı şairlerin dezavantajı, özünde Türk toplumuna pek çok yenilikle karşılaşılacak bir sürecin şairleri olmaktan kaynaklanmaktadır (Uyar, 1983: 62).

Nâzım Hikmet’in şiirlerinin bizzat hayatın içinden çekip çıkarılanlarla kurulmuş, sahil duyguların ve edebî tutumun şiiri olduğunu belirtir ve bu nedenle duyarlık ve duygulanımı dışında herhangi bir etki altında kalmamış olduğunu düşünen Turgut Uyar’a göre onun şiirinin “savrukluğu” da şairin hayattan beslenmesiyle ilişkilidir. Yaradılıştan bir halk şairinin sahiciliğini taşır (Uyar, 1983: 67). Fethi Naci de Turgut Uyar’ın bu tespitinin son derece yerinde olduğu fikrindedir (Naci, 1986: 130). Fakat eleştirmen, bu değerlendirmenin devamında yazarın, Nâzım Hikmet’in geç dönem şiirlerinde, gitgide değişip gelişerek kendini göstermeye başlayan Türk şiir diline uyum sağladığı düşüncesine katılmaz; bu durumun şairin kendine has şiir sesinin yok olması manasına geldiğini ve sebebinin de “dil gurbeti” olduğunu söyleyerek itiraz eder (Naci, 1986: 130).

Turgut Uyar’a göre Nâzım Hikmet şiirindeki romantizm dahi bir etki ile gelişmiş değil tamamen özgün ve “yeni bir maddeci romantizm” (Uyar, 1983: 70) olarak değerlendirilmelidir. Anlaşılan o ki yazar, şairin gelenekle ilişkisini, içinde yetiştiği toplumun kültür ve sanat dünyasının yarattığı tesir ile değil, şairin yaradılıştan özünde taşıdığı “insan olma” niteliği, bu bağlamda sahip olduğu duygulanım, duyarlık ve estetik duygusu ile açıklamaktadır. Şiir diye bir olgu olmasaydı Nâzım Hikmet’in onu icat edeceğini ifade etmesi de bunu açıklar niteliktedir (Uyar, 1983: 70).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Uyar’a göre yaradılıştan belli bir şair duyarlığıyla doğmuş olsa da şiirin bir kültür meselesi olduğunu atlamış, yalnızca halk geleneğine bağlanarak ve onun basit kalıplarını benimseyerek şiirler yazmıştır. Bu benimseme bir dönüştürücü ya da halk kültürü unsurlarını alarak, kendine ait olanla beraber tamamen bir “yeni” üretme şeklinde olmamış, şair şans eseri döneminin iyi şairleri arasında anılmıştır (Uyar, 1983: 87).

Turgut Uyar, Orhan Veli’nin yaptığı atılımın bu kadar etkili olmasının iki açıklaması olduğunu söyler. İlk olarak şair, ortaya koyduğu yeni şiirsel paradigma ile yalnızca edebiyat dünyasının yerleşmiş değerlerini değil, kemikleşmiş toplumsal değerleri de

sarsmıştır (Uyar, 1983: 116). Diğer sebep ise şairin Türk şiir geleneğini iyi bilmesi, bu geleneğe dair beğeniye sahip olması ve her ne kadar yüzeyde öyle değilmiş gibi görünse de özde bu geleneğe, şiirlerinin bilgelikle dolu iletiler taşıyan mısralar içermesi gibi, kimi açılardan bağlı kalmış olmasıdır (Uyar, 1983: 117).

Orhan Veli, kimi şiirlerinde Türk halk şiiri geleneğinin biçimsel özelliklerini uygulama yoluna gitmiş, öze yaklaşmamıştır (Uyar, 1983: 115). Turgut Uyar, “folklorlardan yararlanma” şeklinde ifade ettiği durumu Türk şiirinde başaran olmadığını da ekler. Çünkü bu geleneğin şekli özellikleri yüzlerce yıllık insan hikâyesinin bir neticesidir. Bunu yerli yerinde kullanmak da bu süreci yaşamayı, doğal yollarla bu sonuca varmayı gerektirir. Folklorun güncele uygulanması ya da ondan faydalanılması konusundaki problem eleştirmene göre budur (Uyar, 1983: 115).

Oktay Rifat şiirinin gelenekle ilişkisi, şiirin poetik özelliklerinden ziyade içerdiği insanî değerlerle, bilhassa duygulanım açısından kurulabilir (Uyar, 1983: 121). Şairin, geleneğin teknik taraflarına dair ortaya koyduğu muhalif bakış açısı da yazara göre bunu destekler niteliktedir. Şairin şiir kitaplarına almadığı, bir anlamda reddettiği düşünülebilecek “Güvercin” şiirinde de geleneği anımsatan derin bir duygululuk, modern görüntülerle işlenerek bir tahkiye ortaya konmuştur (Uyar, 1983: 123) Turgut Uyar Oktay Rifat’ın geleneği fanatikçe benimsemediğini, ona ait değerleri yaşayarak ve şiirine akıtarak işlediğini ifade etmiştir (Uyar, 1983: 122).

Cahit Külebi’yi kendinden önceki şairlerin bir devamı olarak tanımlanamaması açısından özgün ve şaşırtıcı bulan Turgut Uyar, şairin geçmişle bağının, şiir geleneğinin, bilhassa halk şiirinin, görüp geçirdiği duyarlıkları ve duygulanımları edinecek süreçleri kendisinin geçirmiş olmasıyla açıklar (Uyar, 1983: 136).

Cahit Külebi, karşıdan, bir öteki olarak halkı tanımlamaya kalkmamış, halkı bir nesne olarak algılamamış, bizzat halk olarak eserler kaleme almıştır ve Turgut Uyar’a göre onun fark yaratan niteliği buradadır (Uyar, 1983: 135). Bunu tabii şekilde yaptığı için kalıplaşmaya düşmemiş, sloganlar kullanmamıştır. Şiirindeki halk şiiri izleri ise bilinçli bir teknik ödünçleme olarak değil, şairin geçmişinde ve doğasında hâlihazırda bulunan motiflerden kaynaklanmaktadır (Uyar, 1983: 136). Fakat Turgut Uyar’ın, şairin, ilerleyen yıllarında halkın sesi olmaktan gelen özgünlüğünü kaybettiğini ve bir “şehirli aydın”a dönüştüğünü trajik bir olayı anlatır gibi ifade ettiği görülmektedir (Uyar, 1983: 138).

Mehmet H. Doğan, Ülkü Tamer'in halk şiiri ile olan ilişkisi üzerine yorumlarda bulunmuş, bu gibi değerli bir kültür hazinesini fark eden ve dikkatlerini onun üzerinde yoğunlaştıran şairin bu konuda iyi bir icracı olduğunu kabul etmiş, ancak bu kaynaktan yararlanmak suretiyle ortaya yeni ve özgün eserler koyamadığının, bu çerçevede verdiği eserlerde kendi kimliğinin hissedilemediğinin altını çizmiştir (Doğan, 1986: 310). Bu anlamda yalnız “Yazmasında...” şiirini ayrı tutmuş, onun bir seri üretim ürünü niteliğinde olmadığını, onun, şairin hem bu kültürden beslenip hem de kendi sesini duyurduğu bir eser olduğunu söylemiştir (Doğan, 1986: 310).

Veysel Çolak, Türk şiir geleneğinden en çok Nâzım Hikmet'in faydalandığını düşünür. Şair, bunu söz sanatları, ölçüler gibi Türk şiirindeki pek çok teknik detayı deneyerek yapmış ve gelenekten faydalanmıştır. Niyazi Akıncıoğlu, Enver Gökçe ve Ahmet Arif isimlerini de dünyaya bakış ve estetik beğeni açılarından gelenekten yararlanmış şairler arasında sayar (Bilen, 1985: 17). 70 sonrası şairlerinin ise Türk şiir geleneğinden pek yararlanmadığını belirtir ve bunları popülistler, kökleri burjuva anlayışında olan yenilikçi görüşlere saplananlar ve dönüşümcü bilimsel tavır takınanlar olarak üç grupta değerlendirir. İlk grubu anlatırken Süreyya Berfe, Âşık İhsanî, Âşık Mahzunî Adnan Yücel, Ozan Telli gibi isimleri anar. İkinci grup için Enis Batur, İzzet Yasar, Lale Müldür'ü örnek verir. Son kategorideki isimlerden bazıları ise Ahmet Telli, Hüseyin Yurttaş, Erol Çankaya'dır (Bilen, 1985: 18).

Yaşar Miraç şiirleri Veysel Çolak'a göre özgün ve yaratıcı bir bakış açısının biricik ürünü değil halk geleneğindeki şiir özelliklerinin bir icrası, bir yeniden üretimidir. Gelenekle kurduğu şabloncu bağ nedeniyle şiirde şiirsel ritim kullanılması gerektiği idrakine varamamıştır ve müzik ritmi kullanmaktadır. Eleştirmene göre şair, gelenekle ilişkisini gözden geçirmezse kaybolup gidecektir (Bilen, 1985: 43).

Doğan Hızlan ise Gülten Akın'ın Türk halk şiiri geleneğine ne denli hâkim olduğunu ve onu tüm şablonlarından arıtıp çağdaş şiire adapte ederek faydalandığını takdirle belirtir (Hızlan, 1983: 11).

Enis Batur, sanat ve edebiyatta gelenekten yararlanmanın çok ciddi bir yorum kabiliyeti, her açıdan, yaşanan çağın bilgisine hâkimiyet gerektirdiğini savunur (Batur, 1985: 62). Bu şekilde geçmişe ait olumlu unsurlar bugüne taşınabilir. Yazar, kişisel olarak da geçmişte ortaya konmuş her sahici anlama ilgi duyduğunu belirterek sistematik

kaynaklanmalardan ziyade, geleneğe ya da geleneklere doğru sezgisel yönelişleri tercih ettiğine işaret eder gibidir.

Hilmi Yavuz da edebî eserlerin üretiminde tarihe ait, önceden belirli gereçlerin kullanıldığını, edebiyat ve tarih arasında ekseriyetle buradan kaynaklanan bir bağın olduğunu ifade etmiştir. Yazar, tarihte mevcut olan hazır gereçleri; “değerler, mitler, simgeler ya da genel deyişle ideolojileri” (Yavuz, 1987: 18) alır, kendi meşrebince işler, belli bir hayat anlayışı çerçevesinde, üslubunca biricik bir esere dönüştürür. Burada eseri edebî manada biricik kılan “biçem ve teknikler”dir.

Beşir Ayvazoğlu, Türk kültürü ve edebiyatının mitolojilerle kurduğu ilişkileri değerlendirmiş, çeşitli Türk devletlerinin Tanzimat’a kadar İran mitolojisinden; özellikle Firdevsî’nin Şehnâme’sinden yararlanmakta bir sakınca duyulmadığını ifade etmiş, sonrasında ise Yunan mitolojisiyle ilgiler kurulmaya başlandığını belirtmiştir. Yazarın bu noktada Yunan mitolojisinde yer alan kişileri “ahlaksız tanrı ve tanrıçalar” (Ayvazoğlu, 1987: 75) şeklinde nitelemiş olması, bu kültüre dair düşüncelerini yansıtır nitelikte görünmektedir. Bu bağlamda mitolojiye uzak ve yakın duran Türk edebiyatçıları anarken yazarın Ömer Seyfettin’in çelişkili bir yaklaşımına vurgu yaptığı ve onu üstü kapalı bir şekilde eleştirdiği görülür. Ömer Seyfettin, “Boykotaj Düşmanı” adlı öyküsüyle Yunan kültürü ile yakın ilgiler kurmak niyetinde olan Yahya Kemal’i eleştirmiş, bir süre sonra edebiyatla ilgilenen gençlere mutlaka Homer’i okumaları tavsiyesinde bulunmuş, ardından da İlyada çevirisini tefrika ettirmiştir. Beşir Ayvazoğlu, bu durumu aktarırken yazardan “sevimli hikâyeci” (Ayvazoğlu, 1987: 80) olarak bahsetmiş tutarsız bulduğu bu yaklaşımı ironik bir şekilde eleştirmiştir.

Ali İhsan Muhçı’nın *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* adlı öykü kitabını, Türk halk kültürüyle kurulan etkileşim açısından değerlendiren Mehmet Yaşar Bilen, yazarın eserin ilk bölümü olan “Tepebaşı’ndan Öyküler”de, alışıldık şekilde yöre ağızlarından kelimeler kullanarak veya salt geleneksel olanı heterojen olarak eserine tatbik ederek bir bağ kurmadığını izah eder. Ortaya konan içeriğin ve çağdaş hikâyenin gerekleri, teknik bakımdan eksik tutulmamıştır (Bilen, 1986: 38). Bununla beraber yazar, içeriğe uygun düşen kimi ifadeleri kendi estetik anlayışıyla üretilen kurguya dâhil etmiş, eleştirmenin başarılı bulduğunu anladığımız deneysel ve özgün bir eser vermiştir (Bilen, 1986: 40).

Bu öyküdeki kişiler halkın içinden insanlar olmakla beraber duygu dünyalarındaki samimi hareketlilik gelenekteki öze aynıdır. Olayların gidişatından ziyade kişilerin ontolojik özellikleri, davranışlarının ortaya koyduğu resim halk geleneğiyle ilişkilendirilebilecek niteliktedir (Bilen, 1986: 39). Modern öyküde kimi zaman karşılaşılan, yazarın bir öykü kişisi olarak varlığı, bu eserde de müdahil olmadan kendini hissettirerek onu çağının öyküsünden uzaklaşmaktan alıkoyan unsurlardan olmuştur (Bilen, 1986: 40).

Hilmi Yavuz, şairliği ve kendisinin gelenekle bağı üzerine yapılan söyleşide, tasavvuftan yalnızca bir yapı olarak yararlandığını, kendi şiir dünyası için bu gibi öğeleri arasındaki bağların belirgin şekilde tanımlı ve güçlü olduğu sistemlerden yararlanmayı tercih ettiğini belirtmiş, tasavvuf düşüncesi özelinde bir ilgisinin bulunmadığını eklemiştir. Şair bu bağlamda, bir mutasavvıf olmadığını defalarca vurgulayarak, sistemin fikrî, mistik sorunları hakkında özel bir merakının bulunmadığını net şekilde dile getirmiştir. Bu gibi sistemler, onun için yalnızca yapısal özelliklerinden form mahiyetinde faydalanacağı birer kaynak mahiyetindedir (Yavuz, 1987: 115). Tasavvuf özelinde şair tarafından seçilen bu yapı özelliği, karşıtlıklar veya ikilikler barındıran biçimsel niteliktir. Bu kullanımın kendi şiir dünyasını kurmak, duygu ve duyarlılığını ortaya koyabilmek için uygun olduğunu tespit etmiş ve kendi sistemine dâhil etmiştir (Yavuz, 1987: 111).

Gelenekle ilişki Doğan Hızlan'a göre onu kurmaya niyetlenen şairin önünde, daha önce bu konuda başarının nasıl sağlandığına dair örnekler olması, denenmiş yollara yönelme ihtimali, bir anlamda geçmişi neredeyse aynen kopyalama tehlikesi nedeniyle risklidir. Bu bağlamda yazar, Hilmi Yavuz'un bu dengeyi başarıyla kurmasıyla ortaya geleneğin kimi yanlarını canlı olarak barındıran fakat temkinli bir şekilde oluşturulmuş bir şiir çıktığını belirtir (Hızlan, 1983: 259). Bu şiir için filigranlı kâğıt benzetmesi yapan yazar, hem geçmişin hem de geleceğin şairin ortaya koyduğu yeni ürün üzerinde, okunaklı şekilde bulunduğu benzetmesini yapar.

Eleştirmen ayrıca Türk edebiyatı tarihine geçmiş nitelikli edebiyatçıların eserlerinin modern zamanlara taşınması, yaşatılması, bir kültürel altyapı edinmek üzere okunması ve idrak edilmesi için herhangi bir çaba gösterilemediğinden yakınmış, anı yaşama alışkanlığının toplumu köklü bir edebiyat geçmişine sahip çıkmaktan alıkoyduğuna vurgu yapmıştır (Hızlan, 1984: 137).

Enis Batur, Özdemir İnce'nin metinler arası ilişkilerle ortaya çıkan benzerlikler içinde alıntılamanın miktarı ve şekli konusunda endişe duyduğunu belirtmiş, bu vesileyle bunun ölçüleri üzerinde düşünmüştür. Yazar, bu etkileşimin yeni ve başarılı bir edebiyat eserinin ortaya çıkmasında katkısı olması için formüller olamayacağını söyler. Eğer öyle olsaydı tarih boyunca verilmiş en etkili edebî eserlerin en vurucu bölümleri, oldukları gibi alıntılanarak yeni şaheserler üretilebiliyor olması gerekirdi diyerek bu durumun imkânsızlığını açıklar (Batur, 1986: 50).

Hilmi Yavuz'un klasik Türk şiiriyle kurduğu bağ, kendini tamamen aradan çıkarıp divanlardan kelime seçme ya da beğendiği şairlerin dil ve anlatımlarına öykünme yoluyla çağdaş bir taklit yapma niteliği taşımaz. Eleştirmen bu konuda, özellikle dil ve anlatıma dair şu sözleri söyler:

“Divan şiirinin esintisi vardır bu ürünlerde. Eski bohçalardan çağrışım zenginliği ile şiire genişlik veren kelimeleri dizelerine getirir: Dadanmak gibi, canfes gibi. Hilmi Yavuz bu sözleri bir özentinin sonucu sözlüğüne almaz, o kelimedden başka hiçbir kelime bu dizeye giremeyeceği için onu kullanır.” (Hızlan, 1983: 260)

Gelenekten yararlanan İsmail Kılınçoğlu'nun hikâye dünyasını iki kategoriye ayıran Âlim Kahraman, ilkinin bireyin yansıtıldığı ve hayata benzeyen hikâyeler, ikincisinin ise sembolik, kendine has nitelikleri olan bir evrenin sunulduğu, kişilerin kendilerinden ziyade ait oldukları zümreleri ve onların düşünce sistemlerini temsil ettikleri hikâyeler olduğunu belirtmiştir (Kahraman, 1985: 68). Anlatım açısından ikinci kategorideki hikâyelerde gelenek etkisi daha net görülmektedir (Kahraman, 1985: 69).

Cahit Külebi'nin *Yangın* adlı şiir kitabı Doğan Hızlan'a göre yüzyıllarca devam edegelen Anadolu hikâyesinin 1980'lerdeki çağdaş sesidir ve ancak ustalığını konuşturabilen bir şairin gerçekleştirebileceği bir edebiyat hadisesidir. Şairin genel olarak tavrı halk geleneğine yaslanarak çağdaş bir şiir ortaya koymaktır. Eleştirmen, şairin bu bağlamda geleneksel olanla modern den dengeli bir bileşke üretebildiğini, bu sayede de özgün eserler ortaya koyabildiğini takdirle belirtir (Hızlan, 1983: 137). Ayrıca bu üretim öyle başarılıdır ki ortaya çıkan yeni ürünün hammaddelerinden olan geleneğe dair unsurlar, alenen dikkat çekmez, kaynağına işaret etmez (Hızlan, 1983: 139). Bununla beraber yazar halk geleneğinin “gelişmemiş” (Hızlan, 1983: 139) olarak nitelediği tarafının da şairin şiirinde yer almadığını, onun şiirinde, bu gelenekteki hayat tarzıyla özdeşleşmiş

söyleyişlerin, deyişlerin bulunduğunu söyler. Yazar, şairin gelenekle ilişki kurarak kendine has eserler ortaya koyabilme özelliğini bir “virtüöz” (Hızlan, 1983: 137) derecesinde ustalıkla kullanmasına “Gömüt” şiirini örnek gösterir.

Doğan Hızlan, gelenek-modern ilişkisi bağlamında Cahit Külebi’nin şiirlerini örnek gösterirken Cemal Süreya’nın düşüncelerine atıfla, ancak şairin adını anmadan, folklorun şiire düşman olmadığını ifade etmiş, güncel ve geçmişe ait olanın, doğru ellerde başarılı ve özgün neticeler üretebileceğinin altını çizmiştir (Hızlan, 1983: 138).

Gül Yetiştiren Adam’la “Ashab-ı Kehf” kıssası arasında içerik açısından bağlantı kuran Âlim Kahraman, bir mağarada yüzyıllar boyunca uykuya dalan gençlerin hikâyesini Gül Yetiştiren Adam’ıninkine benzetir. Yazara göre bu metinler arası ilişki, yalnızca olaylar düzleminde değil, olayların taşıdığı öz açısından kurulan benzerlikle de kurulmuştur. Her iki hikâye de inancı nedeniyle zulüm görmekten kaçan insanlara aittir (Kahraman, 1985: 40).

Tahsin Yücel, roman türünün, Batı toplumlarının alışkanlıklarıyla, yaşam tarzlarıyla, geçirdikleri toplumsal süreçlerle örtüştürülmesinin rasyonel bir bakış açısının ürünü olamayacağı fikrindedir. Bireyin, bir yapıtaş olarak var olduğu toplumlarda nesre, özellikle anı ve günlük gibi metinlere sıklıkla rastlanmasını, roman türünün organik gelişimi ile direkt bağdaştırmak doğru değildir (Yücel, 1982: 20). Çünkü yazara göre hangi toplumda bu metinlerin ne kadar yer aldığı ile ilgili istatistikî bir veri bulunmamaktadır. Bununla beraber yalnızca toplum yaşantılarını değil sistemleri de bir edebî türün gelişmesinin temelindeki etken olarak değerlendirmek güçtür. Yazar, Türk romanının Batı’daki örnekleri edebi nitelik açısından yakalama şansının olmadığı düşüncesinin yanılgılar içerdiği görüşünü öne sürer ve Fethi Naci’nin Türk romanını Türk futbolu ile denk tuttuğu yazısındaki düşüncelerine göndermede bulunur. Kronolojinin ya da tarih verilerinin tek başına anlamsız, toplumların kaotik gelişim süreçlerini açıklamaktan aciz olduğunu düşünür. Eleştirmen, tabulaştırmayı, gelenek kavramının belirlenen ve değiştirilemez hale getirilmesini, Türk edebiyatı geleneği denilince yalnızca Osmanlı sanat ve edebiyatının kast edilmesini ve roman türünün dikkatleri aslında yakın tarih sayılabilecek 19. yüzyılda çekmiş olmasının önemsenmemesini hayretle karşılar. Tahsin Yücel’e göre roman hudutları çizilmiş bir olgu olarak kabul edilmekte, gelişmekte ve değişmekte olan mesele olarak ele alınmamaktadır. Yalnızca bu durum dahi, Türk

kültür ve edebiyatının gelenek ile sorununu ortaya koyan manzaradan bir kesit gibi görünmektedir. Eleştirmen roman türünün, yazarın, eleştirmenin, okurun ve incelemecinin fikrî hayatında bir sorun olarak var olması gerektiği fikrindedir (Yücel, 1982: 26).

Aziz Çalışlar, Türk kültür ve sanatının geçmişine bakıldığında din ve geleneğin her zaman her durumda örtüşmediğini belirtir. Yani hem dinî hem de din dışı tutum ve alışkanlıklar, herhangi biri baskın olmaksızın, kültür ve sanatın içinde yer almıştır. (Çalışlar, 1988: 127). Bir sanat eserinde dinî nitelikler ağır basar, olgunun estetikle ilgili amaçları azalırsa, inançla ilgili içeriği kalıplaşır hatta simgeleşirse, o artık bir sanat eseri değil dine ait bir unsur, bir nesne olmuştur (Çalışlar, 1988: 128). Yazar bunu sanat ve din arasındaki örtüşmeme durumunu izah etmek için ortaya koyar.

Sanat ve edebiyat, gelenek ve gelenekle ilişki bağlamlarında ele alındığında Türk toplumunda akla gelecek ilk olgu İslam kültür birikimi ve Türk kültüründeki İslami öğelerdir. Aziz Çalışlar'ın bu konudaki düşüncelerine bakıldığında İslam kültürü ve estetiğine dair iki yaklaşımı tespit ettiği görülmektedir. Bunlardan ilki bu engin kültür dünyasının araştırılması, tahlil ve tenkit edilmesi, yani bilimsel bakış açısıyla niteliklerinin ortaya konması, diğeri ise bu kültürün güncel hayatta yaşatılma, sürdürülmesi ya da "İslam sanatının bugün için yeniden yaratılması" çabalarıdır (Çalışlar, 1988: 115). Yazarın Beşir Ayvazoğlu'nun *Aşk Estetiği* adlı kitabını ikinci kategoride değerlendirdiği görülmektedir.

Melih Cevdet Anday, gelenekle bağları açısından Yahya Kemal'i ve onun öğrencisi Tanpınar'ı karşılaştırmış, Yahya Kemal'in Osmanlı geleneğini şiiri için estetik öğe olarak dönüştürdüğünü, Tanpınar'ın ise geleneğin sunduğu estetiği âdeta yaşamak için çırpındığını ifade etmiş, bu bakımdan öğrencisini hocasından daha "içtenlikli" bulduğunu belirtmiştir (Anday, 1984: 191). Yahya Kemal'in yaptığı Klasik Türk şiirinin sesini, eskiyi tamamen aynı şekilde devam ettirerek değil, bir hammadde gibi kullanarak yeniden bulmaktır. Tanpınar ise Doğu ve Batı gelenekleriyle uyumlu bir denge içinde gibidir.

Anday'a göre Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında gelenekle bağ kurmak istemiş olan Ahmet Kutsi Tecer'in, gelenek için seçtiği kaynak halk şiiridir ve şair bu çabaları sonucunda inşa ettiği eserleriyle kendisinden sonra gelen nesiller üzerinde çarpıcı bir etki ortaya koyamamıştır. Tecer ve Tanpınar'ın bu konudaki tavırları, gelenekle bağ içinde

olma ihtiyacının bir neticesi olarak kalmış, genel olarak da bu bağı canlı tutabilen bir şaire rastlanmamıştır.

Nâzım Hikmet'i ise ayrı bir skalada değerlendiren Anday, onun kimi araştırmacılar tarafından Türk edebiyatı tarihi içinde etkili bir şiir anlayışı inşa edemediği için haleflerinin gelememesi şeklinde değerlendirilen durumunun, aslında ileri bir özgünlükten kaynaklandığını ifade etmiş, kendisinin gerektiği gibi model alınmasının güç olduğunu belirtmiştir. Anday, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde, zaman zaman duyulan Namık Kemal etkisini kabul etmekle beraber, bunun dışındaki tüm şiirlerdeki sesin şairin kendisine ait olduğunu ve daha sonra da dış unsurlardan etkilenmeden bu orijinalliği koruduğunu belirtmiştir (Anday, 1984: 192). Bu durum da kendinden sonra Nâzım Hikmet'in devamı nitelikte şiirler yazılmasını engellemiştir. Anday bu noktada Homeros için kullanılan “öncesi ve sonrası olmayan” ifadesini anımsatır ve Nâzım Hikmet'le özdeşleştirir.

Melih Cevdet Anday, modern Türk şairlerinin gelenekle bağlarını koparmamak için takip ettikleri bir diğer referans geleneğin de halk edebiyatı olduğunu belirtmişti. Yunus Emre'nin ise bu anlamda, özellikle Cumhuriyet sonrası edebiyatçıları tarafından gelenek bağlamında kaynak alındığını, Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e kadar yazar ve şairlerin onu fark edemediklerini söylemiştir. Anday, Fuat Köprülü'nün *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı eserinin ardından, divânını hazırlayarak Yunus Emre'ye dikkat çeken ilk ismin Burhan Toprak olduğunu, kendisinin de Yunus Emre'yle Toprak sayesinde tanıştığını ifade etmiştir (Anday, 1984: 197).

3.13. Edebiyat Bilimine Dair Eleştiriler

Olca Önerçin'in *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri* başlıklı inceleme çalışması üzerine değerlendirmelerde bulunan Fethi Naci, bu eserin oldukça emek verilmiş bir çalışma olduğunu kabul ederek yazarın hakkını teslim etmekle birlikte, üzerinde çalışılan eski metinlerin güncel Türkçeye aktarılmasını eleştirmiş, bu da yapılsaydı incelemenin daha fazla kişiye ulaşabileceğine işaret etmiştir (Naci, 1986: 96).

“Edebiyat tarihçiliği ya da kitap yazmak, düşük ücretli bir hevesliye teyp çözdürmek veya toplanmış anılara imza atmak ya da yazılı eserlere makas biçmek demek değildir”

(Küçük, 1985: 294) sözleriyle Türkiye’de o yıllardaki edebiyat tarihçiliğinin eksikliğinden ve ciddiyetsizliğinden yakınan Yalçın Küçük, edebiyat fakültelerinin edebiyatla ilgilenmediğini söylemiş, edebiyat tarihçiliğinin anı yazarlarına ve amatör araştırmacılara bırakılmaması gereken başlı başına bir “meslek ve bilim” olduğunu belirtmiştir (Küçük, 1985: 291).

Mehmet H. Doğan edebiyat tarihinin kimi ideolojiler ya da yönelimler uğruna bilinçli şekilde ve mesnedi olmayan iddialar ortaya atılarak çarpıtıldığını ima etmiş ve bundan duyduğu rahatsızlığı coşkun bir üslupla ortaya koymuştur. Yazarın, bu bağlamda 40 kuşağı şairleri hakkındaki kimi yargıları paylaştığı ve bunlarda gerçeklik payı olmadığını açıklamalarıyla izah ettiği görülmektedir (Doğan, 1986: 67).

Hilmi Yavuz’a göre, Türkiye’de sistemleştirilebilmiş bir felsefi düşünce mevcut değildir. Bu durumun Japon kültüründe de benzer olduğunu ifade eden Japon eleştirmen ve yazar Shuişi Kato’nun düşüncelerine değinen yazar, her iki kültürü meydana getiren değerler bütününe anlamının, bu ülkelerin edebiyatlarına bakmaktan geçtiğini vurgular. Japon ve Türk kültürlerinde gözlemlenen bu hâlin, Rönesans’tan Aydınlanma Çağı’na kadar İspanya’da da gözlemlenebileceğini söyleyen Yavuz, böylece sistemli felsefe geleneği oluşturma konusunda Batı’nın kendi içinde de farklılıklar olabileceğini ortaya koymuştur (Yavuz, 1988: 19). Yazara göre tüm bu toplumların kültürlerine bakıldığında, edebiyatın, felsefenin işlevini üstlenmiş olduğu açıkça görülebilmektedir. Kültür tarihlerinde, edebiyatın ve felsefenin keskin sınırlarla ayrılamadığı toplumlar için Hilmi Yavuz şu yorumda bulunmaktadır:

“Edebiyatla felsefenin ayrı söylemler üretmediği, felsefenin içinden yapıldığı toplumlarda belki de Gerçek’le Görünüş’ün, Bilim’le İdeoloji’nin arasına ayırdedici bir çizgi çizme sorunu (ki bu felsefenin üstlendiği görevlerden biri) ortadan kalkmış oluyor böylece. Edebiyat, birtakım kategoriler içinde kavramıyor Dünyayı; tersine, kategorilere ayrılmış olan bir Bütün içinde kavlıyor. Bir söylem olarak edebiyat, kendi gerçekliğini üretiyor: Sadece bilimin “nesnel gerçeklik” diye betimlediklerini anlatmıyor; dinin, büyüün, mitosun, bir başka deyişle, pozitivist bir epistemolojinin (felsefenin) <<yanlış inançlar>> olarak betimlediklerini de kuşatıyor, onları da içine alıyor. Felsefenin böldüğünü bütünleştiriyor edebiyat. (Yavuz, 1988: 21)

Hilmi Yavuz, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yalnızca edebiyat tarihi açısından değil düşünce tarihi açısından da önemi haiz oluşunu, döneminin atmosferine, edebî eserlerindeki

karakterlerin zihniyetlerinin o güne kadar görülmemiş bir sorgulayıcılıkla işlemesine ve bunun da cesaret gerektiren bir tavır olmasıyla açıklamıştır. Yazar, bu durumu “özgün” ve “dönemin politik koşullarında çok şaşırtıcı” (Yavuz, 1987: 49) şeklinde tanımlar. Batılılaşmanın hayat şekillerinde bir kopma yarattığını ifade eden Tanpınar’ın “aklıleştirme” kavramını açıklayan yazar, bu ifadenin Tanpınar’da Weber’in “rasyonalizasyon” ile kastettikleri ile neredeyse aynı anlamda kullanıldığını, bu durumda onun, üretim, toplum ve birey bağıntıları kurarak bilinçli ve kuramsal bir cemiyet tahayyülünde olduğunu belirtmiştir (Yavuz, 1987: 50). Tanpınar’ın “kopma” olarak tanımladığı şey de Batılılaşma süreciyle beraber Türk insanının karşı karşıya kaldığı yeni hayat şeklinin, yüzyıllardır alışık olduğu öncekinin devamı olmamasıdır. Tanpınar, bu düğümün çözümünü sanayileşmenin, Türk toplumuna özgü hayat şekli içinde, alışlageldik kültürel atmosferin devamlılığı içinde geliştirilmesinde bulmaktadır.

Murat Belge, edebiyat tarihinde yer alan kimi metinlerin öznel yaklaşımlarla kaleme alınmalarına karşın dâhil edilebilecekleri türlerin gelişim çizgisi içinde bilimselleşmeye katkıda bulunmuş oldukları fikrindedir. Eleştirmen, Türk edebiyatı tarihi içinde İbnülemin Mahmut Kemal’i bu kategorideki yazarlardan biri olarak tanımlamış, onun pek çok sanatkâr hakkında yazdıklarının biyografi değil anı türünde değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiş, yazarı en iyi idrak ve tahlil eden kişinin ise Ahmet Hamdi Tanpınar olduğunu vurgulamıştır (Belge, 1983: 74). Yazar, Tanpınar’ın, İbnülemin Mahmut Kemal’in yazılarındaki belge niteliğini kabul ettiği fakat bununla birlikte onların belgeci, ortaya belge koyma sorumluluğu taşıyan bir yaklaşımla yazılmadıklarına dair fikirlerini de özellikle hatırlatır. Bu noktada eleştirmenin, kimi türler için teoride kabul edilmiş katı sınırların ve ölçütlerin, bir edebî ürün ortaya konarken yazarın kişiliğine, yazılanın niteliğine göre esneklik kazanabileceğini vurgulama amacında olduğu söylenebilir.

Berna Moran’ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* eserini bir başyapıt olarak nitelendiren Hilmi Yavuz, yazarın bu çalışmayla hem Türk romanına eğildiğini hem de genel olarak roman türünün problemleri üzerinde durduğunu takdirle belirtir (Yavuz, 1987: 70). Bununla beraber kitaptaki eksiklere dair bazı tespitlerini paylaşmıştır. İlk eleştirisi divan edebiyatının saray merkezli bir edebiyat olduğunun belirtilmesine dairdir. Yazar, bu düşüncenin doğru ancak eksik olduğunu ifade etmiş, bu noktada Sabri Ülgener’in Bağdatlı Ruhi ile Ziya Paşa’nın “Terkib-i Bend”lerini karşılaştırdığı

alışmasını hatırlatmış, bu çalışmadan anlaşıldığı üzere zaman zaman divan edebiyatının taşralılaşılabildiğinin altını çizmiştir (Yavuz, 1987: 67). Yazarın gördüğü diğ er sorun ise romanın dayandığı romansların aslında mitlerin belli türlerine kadar indirgenebileceğ i gerektiğinin belirtilmemiş olduğudur. Yani anlaşılan o ki Hilmi Yavuz, Berna Moran'ı romanın edeb i gelenek içerisinde kaynağ ını aldığı en küçük yapıtaşına kadar ulaşmamış olmakla eleştirmektedir.

Sadık K. Tural, hem öykü türünde eser veren pek çok yazar olmasına rağmen türe d h il edilebilecek özelliklere sahip eserlerin hem de türü inceleyen akademik yayınların, eleştirel, teorik metinlerin azlığından yakınmıştır. Yazar, bu gibi akademik çalışmalara Mehmet Kaplan'ın *Hik ye Tahlilleri* başlıklı incelemesini gösterir (Tural, 1982: 50).

Sadık K. Tural'a göre edebiyatın hem toplumsal hem de bireysel anlamda iyileştirici, toparlayıcı, b t nleştirci bir niteliğ i olmalıdır. Sanat ve edebiyat eğer bu özellikte değ ilse kaybolmaya mahk m bir gölge gibi yok olacaktır (Tural, 1982: 67). Eleştirmen, edeb i eserle beraber yazarın ortak bir bilince, beraber şahitlik edilmiş bir zaman parçasına ait  n kabuller olduğuna vurgu yapar. Bunların geçmiş, h l ve geleceğ e ait kabuller olduğunu belirtmekle birlikte edebiyat eleştirmeninin ve edebiyat bilimcilerin d ş ebileceğ i hatalardan biri bu kabulleri yok saymak, edebiyat ürününü, içinde yeşerdiği tabiatın yalıtılmış halde ele almaktır (Tural, 1982: 64). Bu bağlamda bir bilim olarak edebiyatın mutlaka kapsamı, yöntemi ve diğ er bilimlerle ilişkisi netleştirilmelidir. Bilim adamı ise modaların peşinde koşmak ya da sabit bir yöntem takip etmek yerine akılcı ve sorgulayıcı davranmalıdır. Yazar bu düşüncelerini aktarırken Türk entelektüelinin kendini yapısalcılık modasına fazlaca kaptırdığı  rneğ ini verir ve Mehmet Rifat'ı eleştirir (Tural, 1982: 70).

Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Ş ir Dünyası* başlıklı eserinin hedef kitlesinin hakiki edebiyat ve ş ir severler değ il öğrenciler, kitabın ise bir “ ğretmen kitab ” olduğunu söyleyerek yazarı eleştiren Fethi Naci, Kaplan'ın, hocası Tanpınar'ı ş air kimliğ iyle Yahya Kemal'le aynı kategoriye alış nı bir eş it iltimas olarak değ erlendirmiştir (Naci, 1986: 162).

İsmail K llioğ lu, iyi bir edebiyat tarihçisi olduğunu d ş ünd ğ u halde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, romanın kilise kaynaklı olduğuna; bir eş it günah çıkarma olduğuna dair düşüncelerini temellendiremediğ ini söyleyerek onu eleştirmiş, yazarın konuyla ilgili bir

tartışma ortaya koymayışının, Batı'yı, kiliseyi, Batı edebiyatını ve romanı yanlış değerlendirmiş olma ihtimaliyle açıklanabileceğini söylemiştir (Kılıçoğlu, 1988: 36).

Sabri Ülgener'e göre iktisat yalnızca sayısal verilerden oluşan bir olgu değildir. İktisat, estetik, edebiyat, din gibi olgular hep aynı bütünün etrafında gelişmişlerdir (Ülgener, 1983: 20). Bu bütün de insan gerçeğidir. Bunlardan herhangi birini diğerlerinin parantezine alıp okumak, ortaya yavan veri yığınlarının çıkmasından başka bir şey sağlayamaz çünkü insana dair her şey birbirleri ile etkileşim halinde olan, bütün bir yapının hareketli parçalarıdır. Yazar, bu nedenle direkt olarak insanla ilgili pek çok konuyu anlayabilmek için sanat eserlerine başvurmanın pek çok fizikî veriden aydınlatıcı olduğunu ifade etmiş, kendisi de asıl uzmanlık alanı olan iktisat ve sosyolojiyle ilgili konularda sıklıkla edebî eserlere başvurmuş, bunu yapmayı pozitif bilimcilere tavsiye etmiştir. Bu şekilde elde edilen bilgiler, sayısal verilerin arasındaki, aydınlatılması güç boşlukları belirgin hale getirebilir. Yazarın bu düşüncelerinde, yararlanılacak sanat eserlerinin başına edebî ürünleri koyması dikkate şayandır. O, edebiyat eserlerini, çağların zihniyetini daha iyi anlayabilmek için bir imkân olarak algılamış ve tanımlamıştır (Ülgener, 1983: 25).

Bu anlayışı *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler* kitabında da ortaya koyan Sabri Ülgener, “İki Devir ve İki Terkib-i Bend” başlıklı yazısında Bağdatlı Ruhi ve Ziya Paşa örnekleri üzerinden 16. yy. ve 19. yy. da Osmanlı toplumunun “ahlak ve zihniyet dünyasına, sanat ve edebiyat ürünlerini konuşturarak yaklaşm[ıştır]” (Ülgener, 1983). Bu incelemeyi neden toplumu daha iyi yansıttığı düşünülen halk edebiyatından değil de Klasik Türk edebiyatından numuneler seçerek yaptığını, yazar şu şekilde açıklar:

“Halk edebiyatının kaynak olarak böylece muayyen vakalara ve şahıslara bağlı kalışı toplum ölçüsünde bir zihniyet için genel sonuçlar çıkarmaya elverişli bir hava yaratmaya imkân vermeyebilir. Bir şehrin veya kal'anın sukûtu, üstünde gelinliği ile bir tazenin azgın dalgalar arasında boğulup gidişi, filan vezirin nahak yere boynu vurulması... Hepsi de halk vicdanında haklı tepkilere yol açmış olabilir. Ama bu tek ve dağınık vakalardan sosyal hayatın tümü için geçerli sonuçlara ulaşmak mümkün değildir. Klasik edebiyatın görünürde yaşanan vakalarla ilişkisi olmamasına rağmen kaside, mesnevi, hatta gazellerin şurasına burasına dağılmış, hiç ummadığımız anda önümüze dikiliveren öyle söz ve ifadelere rastlanır ki bazen bir tekinde bütün bir

cemiyetin yaşama felsefesine, sosyal çatısına ve kuruluşuna can alıcı noktası ile parmak basıldığı gözden kaçmaz.” (Ülgener, 1983: 30).

Sabri Ülgener, Klasik Türk edebiyatındaki nazım şekilleri içerisinde de terkeb-i bendin her numunesinde görülen şarap ve sâki ile ilgili başlangıç bölümünden sonra gelen, şairin, toplumun o dönemde sorunlu gördüğü yönlerine değindiği kısımların, dönemlerin zihniyetini tetkik etmek için en elverişli parçalar olduğunu söyler.

Yalçın Küçük, edebiyatın bilimsel çalışmalara kaynaklık edebileceğini Daniel Defoe’nin *Robinson Crusoe* örneği üzerinden açıklar. Marx’ın *Grundrisse* adlı kitabında *Robinson Crusoe*’un bilimsel eğilimlere veri olarak kaynaklık ettiğinden bahsettiğine değinen Küçük (Küçük, 1985: 26) ilk siyasal iktisatçı yazar olarak andığı Adam Smith’in ve yine bir iktisatçı olan David Ricardo’nun bu eseri “toplumsuz ve sınıfsız bir iktisadın başlangıcı” olarak gördüklerinin altını çizer. Kapitalist ülkeler ve Türk üniversitelerinde okutulan iktisat eğitiminin temellerinin bu esere dayandığını (Küçük, 1985: 26) ifade ederek bilim ve edebiyat ilişkisinin varlığını ve niteliğini ortaya koyar.

Aralarında Tanpınar’ın da bulunduğu pek çok Türk fikir adamının düşünce üreticisi değil nakledicisi olduğunu belirten Hilmi Yavuz, bilgiyi kayda geçirmenin, sistematik bir düzene sokmanın da kıymetli olduğunu ama düşünce üretiminin de farklı bir gereksinim olduğunun altını çizer (Yavuz, 1987: 123). Bu bilim adamlarının 1960’lı yıllardan sonra “fikir adamı” niteliğiyle tanınan kişilere göre de çok daha derinlikli fikrî dünyaya sahip olduğunu da ayrıca belirtmiştir (Yavuz, 1987: 125). Şair, Yahya Kemal’i ise düşünce üretimi yapan Türk fikir adamlarından biri olarak tanımlamıştır (Yavuz, 1987: 122).

Hilmi Yavuz, Türk akademisinde pozitif ya da beşeri ayırt etmeksizin tüm bilimsel sistematğin ve iş bölümünün kimi sorunlarına değinmiş, kendi alanı olan felsefe ve edebiyat bilimleri üzerinden örnekler vermiştir. Yazar bilimsel bilgi üretiminin Batı kaynaklı sistemleşmesi nedeniyle Batı’yı referans almış, Türk bilim dünyasındaki eksiklik ve farklar nedeniyle üniversitelerde nitelikli öğretim elemanlarının yetiştirilebileceğini fakat tam anlamıyla bilim adamı yetiştirilemeyeceğini öne sürmüştür. Bunun sebebini yüksek öğrenci, düşük üniversite sayısına bağlayan eleştirmen, hem kimi teknolojik yoksunlukların hem de bilimsel yaklaşımın çok spesifik alanlarda derinlemesine uzmanlaşma gerektirmesinin Türk biliminin uyumsuz olmasının sebepleri olduğunu belirtmiştir (Yavuz, 1987: 132). Yazarın değindiği bilimsellik kavramı,

edebiyat bilimi de dâhil tüm bilimleri kapsadığı için yazarın bu konudaki görüşlerini de almayı uygun gördük.

Türk düşünce dünyasının bilimsellikten uzak oluşundan duyduğu rahatsızlık net şekilde anlaşılan Aziz Çalışlar, Türkoloji alanında çalışan Türk bilim adamlarının Türk edebiyatı tarihlerini bilimsel metotlar benimsemeden, âdeta bir sohbet tadında kaleme aldıklarını söyler (Çalışlar, 1988: 33).

Vedat Günyol, Atilla Özkırımlı'nın *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*'nin hem içeriğinden hem baskı özelliklerinden beğeniyle söz etmiş, yalnızca “A. Kadir” maddesinin giriş cümlesini bir nebze savruk bulduğunu, öyle bir şair için çok daha etkili bir cümle kurulabileceğini dile getirmiş, esere bunun dışında olumsuz bir eleştirisinin olamayacağını eklemiştir (Günyol, 1988: 91).

Doğan Hızlan, Batı'nın oryantalist yaklaşımlarının aksine, Sovyet Türkologların Türk edebiyatına mümkün olduğunca objektif bir perspektiften bakma çabası içinde olduklarını söyler ve onların *Türk Edebiyatı İncelemeleri* adlı inceleme çalışmasını değerlendirir. Yazara göre bu eserde Türk edebiyatının yenileşme süreci ve dönemin düşünce dünyası incelenmiş, bu konuda neredeyse başarılı olunmuştur (Hızlan, 1983: 125). Eseri, Türk edebiyatının bir dış göz tarafından nasıl algılandığını göstermesi açısından önemli bulan eleştirmen, bununla beraber bir toplumun edebiyatının ancak kendi kültürüne ait bir araştırmacı tarafından gerçek anlamda idrak edilebileceğine ve değerlendirilebileceğine dair düşüncelerini de ekler.

3.14. Edebiyat Öğretimine Dair Eleştiriler

Kendisi de bir edebiyat öğretmeni olan Salim Rıza Kırkpınar, bu konuda Türkçe Metinler adındaki kaynak kitap ve Cevdet Kudret'in “Abdurrahman Nisari” müstear adıyla kaleme aldığı edebiyat ders kitabı dışındaki kaynak kitapları beğenmediğini ifade etmiş, ayrıca dünya klasikleri ve çağdaş edebiyat okutulmadan edebiyat eğitiminin gerektiği gibi yapılamayacağını söylemiştir (Özkırımlı, 1989: 29). Edebiyatın öğretilmeyeceğini, her insanın kendi edebiyatını kendisinin keşfedeceğini ifade eden Cevdet Kudret ise eğitimcinin, kişiye bir şeyleri dikte etmek yerine, onun edebî algısını sezgisel olarak geliştirmesine yardım ederek yol göstermesi gerektiğini savunmuş, aslolanın ezberlemek değil, eserin kendisiyle baş başa kalmak, onunla doğru bir ilişki kurmak olduğunu

belirtmiştir (Özkırmılı, 1989: 37).

Klasik Türk edebiyatı araştırmacısı Hikmet İlaydın, vaktiyle yapılan edebiyat eğitiminin bir tür şura tezkireciliğinde kaldığından yakınmış, edebiyat dedikodularının işlevsizliğine, bu gibi bilgilerin edebiyat tarihini oluşturmadığına dikkat çekmiş ve bu konudaki çalışmaların metni merkeze alarak yapılması gerektiğini vurgulamıştır (Özkırmılı, 1989: 106). Hikmet İlaydın'a göre edebiyat derslerinde kullanılan kitaplar sadece içerik açısından değil metot açısından da zayıftır. Edebiyat öğrencileri kitapta yazılanları ezberleyerek değil, ancak bir uzmanın yönlendirmesiyle, doğru metotları öğrenerek kendi yollarını bulmayı başarabilirler. Bu bağlamda yazar, kendi dönemindeki pek çok edebiyat öğretmeni için “vatman” benzetmesi yapmış, hâlihazırda çizilmiş bir rotadan çıkamayan, hedef kitlesini düşünmeye sevk edemeyen, kendisi de özgür olmadığı için düşünme refleksi zayıflamış kişiler olarak gördüğünü ima etmiştir (Özkırmılı, 1989: 106). “Vatman” özellikleri taşımayan, fıkri anlamda hür, ideal edebiyat öğretmenlerine ise Tahir Alangu ve Rauf Mutluay'ı örnek verdiği görülmektedir. (Özkırmılı, 1989: 107).

Hilmi Yavuz, şiirin öğretilabilir olduğunu savunmuş ancak bu eğitimin kişiyi büyük bir şair yapamayacağını da eklemiştir. Bu konuda resim ve heykel sanatını örnek gösteren yazar, bu alanlarda eğitim alan herkesin büyük ressam ya da heykel sanatçısı olamayacağını, durumun şiirde de aynı olduğu söyler (Yavuz, 1988: 71). Ona göre edebiyat eğitimi, kişilerin nitelikli ve niteliksiz eserleri ayırt etmesini sağlar; bir anlamda rafine bir edebiyat zevki kazandırır.

Konur Ertop'un Orhan Pamuk'un romancılığı hakkında yazdığı değerlendirme yazısında bazı kelimelerin doğru anlamda kullanılmadığına dikkat çeken Fethi Naci, bu durumu yazarın bir süre devam edip yarım bıraktığı Türkoloji eğitimi ile ilişkilendirir. Eleştirmen, bu eğitimi alanların okulu zarar görmeden bitirmesinin mümkün olmadığını ifade eder (Naci, 1986: 84)

Atila Birkiye, geniş okur kitleleri oluşturabilmenin yolunun edebiyat eğitiminden geçtiği fikrindedir. Yazara göre Türkiye'deki ortaöğretim edebiyat derslerinde, öğrencilere çağdaş edebiyatı tanıtmak ve onu sevdirmek bir yana, edebiyata mesafeli olmakla sonuçlanacak bir program takip edilmektedir (Birkiye, 1984: 8). Tamamen müfredata bağlı kalmak, öğrencileri yaşayan edebiyatla tanıştırmamak bu mesafeyi arttırmaktadır.

Yazar, üniversitelerde durumun ortaöğretimden nispeten iyi olduğunu belirtir fakat yine de hatalı yaklaşımlar bulunduğuna dikkat çeker (Birkiye, 1984: 8).

3.15. Çevirilere Getirilen Eleştiriler

Hilmi Yavuz, Orhan Veli'nin Aragon'dan yaptığı "Elsa'nın Gözleri" çevirisini gerçek bir başyapıt olarak tanımlayarak beğenisini dile getirmiş, bu örnek üzerinden şiir çevirisine dair fikirlerini aktarmıştır. Ona göre her şiir her çevirmen tarafından çevrilemez. Bu nedenle bir çevirmenin, bir şairin tüm şiirlerini çevirmesi de anlamlı değildir. Yazar bu sebeple çevirmenlerin, şairlerin tüm şiirlerini çevirdikleri külliyatları değil, tek tek yapılan çevirilerden oluşan seçki eserleri daha çok önemseydiğini dile getirmiştir (Yavuz, 1988: 68). Bununla beraber yazarın düşüncesine göre bir şiirin tamamının bir başka dilde eksiksiz olarak karşılığının bulunabilmesi de zordur. "Elsa'nın Gözleri" örneğinde Orhan Veli'nin, şiirin on dördüğünden beşini çevirmiş olması bu açıdan manidardır. Yazar, Orhan Veli'nin bu şiirde, Türkçede anlamını tamamen bulabileceği beş dörtlük olduğunu fark ederek şiirin kalanına bilinçli olarak el sürmediğini tespit etmiştir (Yavuz, 1988: 67).

Yalçın Küçük'ün *Estetik Hesaplaşma* adlı eserinde üzerinde ısrarla durduğu bir diğer konu çevirmenlik ve kimi çevirmenlerin özensizlikleridir. Yazarın bazı çeviri örneklerini asıllarıyla karşılaştırdığı, kendisinin orijinal dildeki pasajları tekrar çevirdiği ve kendi çevirisi ile mevcut çeviri örneğini tekrar karşılaştırdığı kısımlar dikkat çekicidir. Ne kadar eleştirse de, Kundera gibi beğenmediği bir yazarın eserlerinin dahi (Küçük, 1987: 105) aslına uygun çevrilmesi gerektiğini, metinlerin orijinallerinden oldukça uzak karşılıklarıyla okura sunulmasının veya çevirmenin iradesi dâhilinde kimi metin parçalarının, ifadelerin, tamamen göz ardı edilmesinin çevirinin tabiatına aykırı olduğunu savunur. Şiddetle eleştirdiği, "gerçek dünyayı sistemli olarak dışarıda bırak"an ve "kişilerinin toplumsal belirlenimlerine ve niteliklerine boş veren" (Grillet, 1981: 20) "Yeni Roman" anlayışını benimseyen Batılı yazarların, dil oyunları ile inşa ettikleri metinlerinin çevirileri yapılırken, tüm bu özelliklerine, kendi edebî anlayışına ters düşmesine karşın dilin elverdiği en yüksek derecede bağlı kalınması gerektiğini savunur (Küçük, 1987: 102).

Nihal Yalaza Taluy'un *İnsancıklar* çevirisi üzerine değerlendirmelerde bulunan Yalçın Küçük, bu gibi çevirileri "aslından güzel emek ürünleri" olarak tanımlamıştır (Küçük, 1985: 259).

Vedat Günyol, Türk edebiyatındaki meşhur "Klasikler" tartışmasını özetle hatırlatarak, Ahmet Mithat Efendi'nin tercümenin önemine yaptığı önsezili vurguya dikkat çekmiş, onun, ilk çevirilerdeki hata ve yetersizliklerin denemeler yapıldıkça azalacağı fikrini isabetli bulduğunu ima etmiştir (Günyol, 1982: 23). Günyol, 1941-1946 yılları arasında dünya klasiklerinin Türkçeye çevrilmesiyle hem "dilî bağlarının çözül[düğünü]" hem de bu yapıtları kendi dil dünyamız içinde duyup anlayarak düşüncenin "gücüne sarılma" yollarının açıldığını ifade etmiştir (Günyol, 1982: 24-25). Aynı bağlamda Köy Enstitüleri ve Tercüme Bürosu gibi kurumların önemine de değinen Günyol, bu gibi atılımlarla hem dünya edebiyatlarına kapılar açıldığına hem de dünya çapında önem arz eden edebiyatçılar yetiştirildiğine dikkati çeker (Günyol, 1982: 30).

Fethi Naci, Asım Bezirci'nin *Bütün Çeviri Şiirleri* başlığıyla yayımlattığı kitabını incelediğinde Asım Bezirci'nin Orhan Veli'ye ait olduğunu iddia ettiği çevirilerden birinin aslında çeviri metin değil Yahya Kemal'e ait telif eser olduğunu fark ettiğini belirtmiş, ayrıca yazarın yine Orhan Veli'ye atfettiği bazı rubai çevirilerinin yine Yahya Kemal tarafından çevrilen Hayyam rubailerini olduğunu ortaya koymuştur (Naci, 1986: 154). Eleştirmen, yakinen tanıdığı ve titizliğiyle meşhur Asım Bezirci gibi bir yazarın böyle bir hataya nasıl düştüğü konusunda hayretlerini belirtir.

Dili kullanımda Orhan Veli'yi başarılı bulan Turgut Uyar, bu konuda özellikle şairin çevirilerine dikkat çekmiş, bunlarda şairin dil yeteneğinin, Türk şiiri geleneğiyle ilişkisinin belirgin bir şekilde görülebildiğini, çevirdiği eserlerden Türkçe söylenmişler gibi bir lezzet alındığının altını çizmiştir (Uyar, 1983: 116).

Türkiye'de sistemli bir çevirmenlik formasyonu için gereken yöntemlerin eksikliğine dikkat çeken Akşit Göktürk, çeviri denilince en çok akla gelen kavramın edebiyat çevirisi olduğunu da belirtir. Buna karşın çevirmenliğin sınırları diğer ülkelerdeki emsalleri gibi net sınırlarla çizilmemiştir (Göktürk, 1989: 178). Eleştirmen sorulan bir soru üzerine, *Yazko Çeviri* dergisinin tüm sayılarını takip ettiğini, derginin başarılı çevirilere yer verdiğini ifade etmiş fakat bu metinlerde herhangi bir açıdan bir birlik sağlanamamış olduğunu eklemiştir (Göktürk, 1989: 183).

Tahsin Yücel, sınırları net olarak çizilmeyen –ya da durumun kendine has zorlukları nedeniyle çizilemeyen- çeviri konusundaki temel meselelerden biri olan doğallık ve onun gerektirdikleri üzerinde durur. Yazar, çevirmenlerin doğallığı yakalama peşinde kaynak metnin biçiminin yok sayılabildiğine dikkat çeker. Metnin kendisinin bahsi geçen doğallığı taşımama ihtimali üzerinde durulmamasını eleştiren yazar, bu şekilde çevirmenlerin çevirdikleri eserlerin yazarlarının dil ve üslubunu önem arz eden temel unsurlardan biri olarak saymaktan vazgeçip kendilerine has bir biçim geliştirmelerini eleştirir (Yücel, 1982: 86). Yazarın bu eleştirisindeki endişesinin, metinlerin yazarlarının eserleri üzerindeki ayırt edici niteliklerinin ortadan kalkması ve normalde aynı kategoride adlarının geçmesi mümkün olamayacak pek çok yapıtın sırf dil ve anlatımlarının benzeşmesiyle tanınmaz hale gelişine dair olduğu çıkarılabilir. Tahsin Yücel bir metnin çeviri olduğunun anlaşılmamasına dair bu beklentilerin zaman zaman “bulanık bir doğallık” (Yücel, 1982: 87) üreteceği fikrindedir.

Atilla Özkırımlı’ya göre başlı başına önem taşıyan çeviri işi, yalnızca eserlerin başka dillerde okunmasını sağlamaz; farklı kültürlerle dair bilgi ve unsurların anlaşılmasını, idrak edilmesini sağlar (Özkırımlı, 1983: 178). Bu sayede bir toplumun edebiyatı, farklı pek çok unsurdan olduğu gibi çevirilerden de beslenerek gelişmiş olur. Eleştirmen, bu beslenmenin Türk edebiyatının “çeviri diliyle bütünleşmesi” gibi bir durum yaratabildiğini belirtir ve bunu bir problem olarak değerlendirir (Özkırımlı, 1983: 178).

Bir yayınevi yöneticisinin en büyük amacının iyi kitap yayımlamak olduğunu dile getiren Atilla Birkiye, yayınevi yöneticiliği yaptığı süreçte, Özdemir İnce’nin kendi şiir dosyasını ve çevirisini yaptığı Rus şair Yevtuşenko’nun şiir dosyasını kabul ettiğini, her iki dosyanın da kendisinde bir yayıncılık kıvancı yarattığını söyleyerek, şairlerin eserlerini takdirle karşıladığını göstermiştir (Birkie, 1985: 9). Yevtuşenko’yu, şiirlerinde öykülemeler olan, “güçlü, duyarlı, coşkulu bir ozan” sözleriyle niteleyen Birkie, İnce’nin çevirisini de başarılı bulmuştur (Birkie, 1985: 9).

3.16. Edebiyat Ödülleri ile İlgili Eleştiriler

Edebiyat ödülleri eleştiren Vedat Günyol, bu gibi organizasyonlarla yazar ve şairlerin birbirlerine kırdırıldığını, bu uğurda gereksiz hırsların ve mücadelelerin ortaya çıktığını, tatsızlıklar yaşandığını ifade eder (Günyol, 1982: 76). Ödüllerin âdeta “savurganca” dağıtıldığını söyleyen Günyol, edebiyatın önemli isimlerini anıtlıştırmak amacıyla

düzenlenen büyük ödül organizasyonlarının hâlihazırda nitelikli olan şair ve yazarların edebiyat tarihindeki önemine bir katkıda bulunmayacağını, onların ölümsüzleşmek için bu gibi itici güçlere ihtiyaçları olmadığını belirtir (Günyol, 1982: 77). Ona göre 1980 yılında da bu savurganlık yapılmış, çok sayıdaki öykü, roman, şiir ödülü, yazar ve şairler arasındaki rekabet hatta “üstün gelme” arzusunu perçinlemiştir (Günyol, 1982: 148). Bununla beraber tarihte bazı yetenekli edebiyatçıların ödüllere aday bile gösterilmediğini, ödül kazanmış olmanın veya bu ödüllere aday gösterilmenin edebiyatta niteliğin ispatı için bir ölçüt olamayacağını anlatır. Ona göre kimi yazar ve şairler, ödüllerin düzenlendiği kültür dairesi içindeki edebî kanonun çok ötesinde oldukları için yok sayılmış, görünmez kabul edilmişlerdir. Buradan anlaşılmaktadır ki her ödülün gözettiği nitelikler farklılıklar gösterebilmektedir. Bu anlamda Türk edebiyatında Selim İleri gibi çağının ötesinde bir yazarı ödüle layık gören edebî paradigmaları benimsemiş anlayışı takdir ettiğini de ekler. Türk edebiyatının gelişimi adına kurumların kendi edebîlik ölçütlerini ve değer yargılarını bir kenara bırakarak, bilinen veya ismi pek duyulmamış şair ve yazarların eserleri üzerinde titiz değerlendirmeler yapılarak yılın eserinin belirlenmesinin son derece faydalı olabileceğini savunur (Günyol, 1982: 79).

“Ödül ve Yazarı” başlıklı yazısında edebiyat ödülleri hakkındaki fikirlerini paylaşan Ahmet Oktay, bu etkinliklerin pek çoğunun pazar yaratma çabaları ile yakından ilgili olduklarını belirtmiş, bu gibi organizasyonlara hizmet eden edebiyat eleştirmenlerinin güdümlü yorumları ile edebiyat okuru değil müşterisi olarak tanımlanması gereken geniş kitleleri ürüne çekmenin amaçlandığını eklemiştir (Oktay, 1987: 155). Ayrıca merhum edebiyatçıların yakınlarını, ödülleri konusundaki yozlaşmışlığın en büyük sorumlularından biri sayan eleştirmen, her yazar adına bir müsabaka tertip edilmesini hem nicelik hem de nitelik açısından mantıklı bulmadığını belirtir (Oktay, 1987: 155). Bu gibi pek çok organizasyonun düzenleme kurulu ve jürisinin belirli kaidelere bağlı ve bunların arayışında olduklarını söyleyen yazara göre yarışmalarda amaç yazarların ödüllendirilmesinden ziyade ödüllere uygun yazarlar bulmaktır ve bu durum edebiyatçıları sipariş alır gibi önceden tanımlanmış eserler kaleme almaya itmektedir (Oktay, 1987: 156).

Mehmet Yaşar Bilen’in, oldukça nitelikli bir eser olarak tanıttığı, Orhan Çubukçu’nun *Yılan Işığı* adlı eserine Nevzat Üstün Öykü Başarı Ödülü verilmesini soğuk bir şaka

olarak değeriendirirrişi, o dönemdeki edebiyat ödülleriyle ilgili algı hakkında ipuçları vermektedir.

3.17. Eleştiri Temelinde Oluşan Polemikler

Vedat Günyol, yazarların dergilere yazdıkları köşe yazısı, deneme gibi diğeri edeb  türlere nispetle daha serbest özellikleri olan metinlere okurlar tarafından gelen eleştiriler hakkında değeriendirmelerde bulunmuştur. İnsanların, tamamen farklı görüşlerde olsalar bile saygı çerçevesinde tartışabilmeleri gerektiğini savunan yazar, *Milliyet Sanat*’a yazdığı yazılar hakkında gelen iki okur mektubuna değinir. Bunlardan biri her ne kadar yazarın dünya görüşüyle paralel düşünceler içermiyorsa da saygı çerçevesinde yazılmış ve anlaşılan o ki düşünceler kendi içinde tutarlı bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Yazar bu yaklaşımı saygıyla karşılamışsa da metnin içeriğinde karşılaştığı “bağnazlık” karşısında duyduğu üzüntüyü de hissettirir. Hakaretlerle dolu bir başka okur mektubunu ise okurun hazımsızlığı ve k lt rs zl ğ yle açıklayan Günyol, isimsiz, imzasız bu mektubun sahibini tartışmaya cesareti olmayan bir korkak olmakla suçlar (Günyol, 1989: 174).

Oruç Aruoba’nın *Oluşum* dergisinde Vedat Günyol’u felsefe alanında yeterli donanıma sahip olmamakla eleştirdiği yazısı  zerine Günyol, kendisini bu konuda gerçekten de yeterli görmediğini, Aruoba’nın bu konuda haklı olduğunu kabul etmiş, ancak kinayeli bir cevap vermeyi de ihmal etmemiştir. Bir fikir yazısının herkesçe anlaşılabilir olmasını doğru bulmayan ve bu durumu “d zeysizlik” olarak niteleyen Aruoba’nın yapmış olduğu, Habermas’a ait bir metnin çevirisinden bir parça ortaya koyan Günyol, bu metinde söylenilenleri anlamadığını açıkça ifade eder ve bu durumun bilgisizlikten mi yoksa çeviride derinlikli görünme çabasıyla olumsuz anlamda sınırları zorlanmış bir dil kullanılmasından mı kaynaklandığını okuruyla beraber anlama çabasına girişmiştir. Bir felsefeci arkadaşına aynı metnin orijinalinden kendisi için bu bölümü çevirmesini rica eden Günyol, karşılaştırma yapar. Arkadaşının yapmış olduğu  eviri oldukça anlaşılır ve sade iken, Aruoba’nın çevirisinin ilk okumada kolaylıkla anlaşılacak bir metin olmadığı görülmektedir. Günyol, Aruoba’nın bu metni çevirirken kullandığı dili “Türkçeye benzemeyen bir Türkçe” sözleriyle ağır şekilde eleştirmiş, onu ve onun gibi fikir adamlarını Türkçenin sadeliğindeki güzelliğinin farkında olmamakla itham etmiş, dikkatleri çevirilerdeki bu gibi problemlere çekmiştir (Günyol, 1982: 143).

Ece Ayhan, *Gergedan* dergisinin Kasım 1987 tarihli dokuzuncu sayısında Sabahattin Eyüboğlu’nu hedef gösterdiği “Prens Sabahattin Eyüboğlu” başlıklı yazısında Mavi Anadolucuları “toplumdan ve edebiyattan kopuk olmakla” suçlamış, onların, içinde şair ya da şiir barındırmayan “bir tarikatın üyesi” (Koşar, 2018: 84) olduklarını söylemiştir. Vedat Günyol “İki Uç Arasında” başlıklı yazısında Ece Ayhan’ın bu yaklaşımının çok eski bir meseleye dayandığını iddia eder. Anlattığına göre *Gergedan*’daki yazının yazıldığı 1987 tarihinden otuz sene öncesinde Eyüboğlu ve Günyol, Türk edebiyatı şairlerini değerlendirdikleri yazı dizisinde Köy Enstitüsü çıkışlı edebiyatçılara ağırlık vererek zamanın kimi yeni ve özgün şairlerini değerlendirmeye almamıştır. Değerlendirilmeye alınmayan isimler arasında Ece Ayhan’ın da olması, onun Sabahattin Eyüboğlu’nu hedef alarak bahsi geçen yazıyı kaleme almasının müsebbibi olmuştur (Günyol, 1989: 217). Günyol’un Ece Ayhan’ın şairliği üzerine yapmış olduğu şu eleştiriler de dikkat çekicidir:

“Ece Ayhan kimilerine göre özgün bir şairdir. Ne yapmış bu şair özgünlük yolunda? Türkçenin söz dizimini alt üst etmiş önce. Sonra bilinçüstünün gerçeklerini, bilinçaltına kaydırıp, gizli kapaklı imgelerle dolu anlamsızlığında bir çeşit sigortalamış kendini. Nasıl bozmuş Türkçenin söz dizimini? Kara Kedi demeyip, Kedi Kara diyerek.” (Günyol, 1989: 217).

Attila İlhan’ın *Yazko Edebiyat* dergisinin Aralık 1980 tarihli ikinci sayısında Orhan Veli ve Garip Hareketi hakkında, bu şairlerin dönemin siyasi şartlarına uyum göstermeleri gerektiği, başka türlü edebiyat dünyasında ilerleme gösteremeyeceklerini bildikleri için Köy Enstitülerinin ürettiği bir köy romantizmini sürdürdüklerine dair yorumları üzerine Vedat Günyol Attila İlhan’ı sert bir üslupla eleştirmiştir. Şairin romancılığının ve bilhassa şairliğinin hakkını “Attila İlhan, Türk yazının birinci sınıf bir şairidir”, “her şeyden önce büyük bir sanatçıdır” (Günyol, 1982: 62) ifadeleriyle teslim eden Günyol, onun bir fikir adamı olarak sanatçı kimliğiyle olduğu kadar yetkin olmadığına vurgu yapar. Günyol’a göre her şeyden önce hayatta olmadığı için cevap hakkı olmayan bir kişinin ardından böyle bir iddianın ortaya atılması doğru değildir. Öte yandan yazar, Orhan Veli’nin hangi zaman diliminde hangi güç sahiplerine veya siyasi odaklara yakın durduğunu, onlardan ne gibi faydalar sağladığını açıkça sorar. Şairin edebî ilkeleri doğrultusunda hareket etmiş, bu nedenle de öldüğünde bile maddi açıdan, bir anlamda ortaya koydukları şiir akımının ismi gibi “garip” halde olduğunu üzüntülü ve tepkili bir üslupla hatırlatır.

Selahattin Hilav'ın, Hilmi Yavuz'un Tanpınar ve Marksizm ile ilgili düşüncelerini aktardığı yazısında, ideolojiyle ilgili düşüncelerini aktarırken yaptığı Althusser çevirisinin tam olarak doğru olmadığını ifade eden bir yazı yazması üzerine yazar, o yazıda birebir çeviri yapmayı amaçlamadığını, amacının ideolojinin karşıladığı anlamı ortaya koymak olduğunu söylemiştir (Yavuz, 1987: 45).

Ahmet Telli, Yaşar Miraç'ın *Devrimci Savaşımda Sanat Emeği* dergisinin Şubat 1980 tarihli sayısında basılan yazısında, şairin yetersiz şiir işçiliği, tecrübesi ve kültür düzeyi nedeniyle abartılı bir şiir dili kullanmasına, sayılan yetersizliklerin bu tutumu değiştirmeye engel oluşuna dair ortaya koyduğu düşüncelere cevap verir. Şair, Yaşar Miraç'ın düşüncelerini böyle açıkça ve dürüstçe söylemesinden memnun olduğunu belirtmişse de bu durumun eleştirilerin içeriğini kabul edeceği anlamına gelmediğini de ekler (Bilen, 1985: 61). Şair, bu sözlerin beş yıl önceki edebiyat ortamında yazıldığını ve o sıralarda bu gibi yaklaşımların, kendini de dâhil ederek, sıklıkla benimsendiğini vurgular. Bununla birlikte bunları desteklemez ve o süreçteki çarpıklıklarla açıklanabilecek, üzerinde fazla mesai harcanmaması gereken durumlar olarak tanımlar.

Fethi Naci, Ahmet Oktay'ın “Roman ve İmge” yazısına *Yazın İletişim İdeoloji* kitabında verdiği cevaba binaen yazarın kendisine karşı zafer kazandığını düşündüğü için konunun içeriğine dikkat etmediğini öne sürer ve verilen cevapta kendi yazısına söylenenlere bir karşılık bulamadığını söyler (Naci, 1986: 51). Ayrıca Mehmed Kemal'in, 16 Haziran 1983 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde Fethi Naci'nin kendisi hakkında yazdıkları üzerine bir yazı kaleme alması, bu yazıda yazar için “acı eleştirmen” ifadesini kullanması, Fethi Naci'nin tepkisini çekmiştir. Eleştirmen buna karşılık, yazarın farklı bilgi hatalarına değinerek üslubunun 63 yaşında bir yazara göre galiz olduğunu belirtir. Suçlamalarının iğrenç, kendisinin ise cahil olduğunu söyler (Naci, 1986: 127-128). Eleştirmen, 40 kuşağı şairleri için Mehmed Kemal'i de kast ederek “yazar ve şair enkazı” ifadesini kullanır (Naci, 1986: 127).

3.18. Muhtelif Konulardaki Eleştiriler

3.18.1. Edebiyat ve Popüler Kültür İlişkisi

Ahmet Oktay, değişmekte olan edebiyat pazarının topluma, okura ve edebiyata etkileri üzerinde durur (Oktay, 1982: 23). Piyasalarda yatırımcının kâr etmek amacıyla talebe

yöneldiğinin altını çizen eleştirmen, muhtemelen uzun çalışma saatleri ve güç koşullar göz önüne alındığında, edebiyatla fazlaca içli dışlı olması beklenmemesi açısından seçtiği işçi sınıfı örneği üzerinden konuyla ilgili düşüncelerini izah eder. Yazara göre işçiler toplum içinde cehaletle bağdaştırılmamak için edebî eserler satın alırlar. Yazarın bunu bir entelektüel ihtiyaç değil bir kendini kanıtlama çabası olarak betimlediğini belirtmekte fayda görüyoruz. Bahsi geçen alışveriş, derinlikli seçimler olamayacağı için tüketiciyi popüler olana ya da ödüller gibi kimi vasıtalarla adını duyurmuş eserlere yöneltir. Eleştirmen, bu yönelimin popülist olduğunu düşündürse de neticede ortaya çıkan akışın bir kültür hizmeti dâhilinde gerçekleştiğini de kabul eder. Buna karşın yazara göre sermaye sahipleri, nitelikli edebiyata yönelmek istediklerinde ele aldıkları, basmaya niyetlendikleri edebî eserlerin asıl mesajları, bahsi geçen popüler eserler yoluyla toplumda ortaya çıkan indirgeme alışkanlığı nedeniyle çoktan görünmez hale getirilmiştir. Yazar bu duruma Madam Bovary örneğini vermiş, kitaptaki ahlakî yapı ve burjuva insan ilişkileri üzerine inşa edilmiş eleştirel bakış açısının görünmez hale geldiğini, okurun bu eserden yalnızca fırtınalı aşk hayatı olan bir kadının hikâyesini alımlayabildiğini belirtir. Yayıncılık dünyasının, toplumu ve okuru ne şekilde ve ölçüde etkilediğine işaret eder ve onu eleştirir (Oktay, 1982: 23).

Ahmet Oktay, kapitalist sistemin güncel bir çıktısı olarak yansıtıldığını düşündüğü popüler kültürün aslında hiç de yeni bir olgu olmadığını, folklor kavramının temelinde, hangi dönem söz konusuysa o dönemin halkının ilgi duyduğu eğlendirici nitelikteki kültür öğeleri olduğunu söyler ve “halk” sözcüğüyle karşılananın yanlış bir kullanımla sadece yoksul kesim olmasına bir düzeltme ve açıklama getirir (Oktay, 1987: 40). Eleştirmenin burada kimi toplumcu anlayıştaki yazarları kastettiği anlaşılmaktadır ve bunlardan Demirtaş Ceyhun’u ironi yoluyla, halkı tanımamakla, onun niteliklerine vâkıf olmamakla eleştirir. Yazar, romancının, tamamen özgün bir sanatın yaratıcısının işçi sınıfı olacağına dair umut ve düşüncelerinin kaynağını sorgular, onun böyle bir sonuca nasıl varmış olabileceğini anlamaya çalışır (Oktay, 1987: 41). Daha önce böyle bir gelişme olmamıştır, işçi sınıfında sıra dışı bir kültürel kırılma yaşanmamıştır; şartlarda da buna işaret edebilecek bir değişiklik olmadığı halde romancıya bunu düşündüren nedir, eleştirmen sorgular (Oktay, 1987: 43). Buna ek olarak romancının halka ait olduğunu düşündüğü arabesk kültürü benimsemesi yazara Türk özgün ve çağdaş sanatının çıkış noktasının arabesk olması gibi yine ironik bir soruşturmanın nedeni olmuştur (Oktay, 1987: 41).

Tüm bunların anlamsız olduğunu düşünen eleştirmen, sınıfsal bakış açısının yadsınamayacağını, yüksek kültür ürünlerinin toplumun her kesiminden bütün insanların kültürel ilgi dairesinde olamayacağını vurgular (Oktay, 1987: 45).

Sahaf ve kitapçı farkına hitap ettikleri kitleler açısından değinen Âlim Kahraman, sahafların, kendine has karakteri olan, müşahhas, biricik kitapların peşine düşen hakiki okurlar tarafından ziyaret edildiğini, kitapçılarda ise seri şekilde basılmış ürünler olarak satılmakta olan kitapların rastgele müşterilerinin bulunduğunu anlatır (Kahraman, 1988: 17). Yazara göre sahaf ve kitapçı arasındaki fark, ihtiyaç nedeniyle oluşan hakiki taleple modern dünyanın alametifarikası olarak görülebilecek suni taleplerin özündeki farklılıktan kaynaklanmaktadır (Kahraman, 1988: 19) Bu nedenle yazar, sahafın kitaplarla ve dükkânına gelen kitleyle ilişkisini kalbî bir ilişki olarak görür (Kahraman, 1988: 18).

Yalçın Küçük, Nâzım Hikmet'in ve hayatıyla ilgili pek çok unsurun birer meta haline getirildiğinden, durumun âdeta bir "Nâzım ticareti" haline geldiğinden bahseder (Küçük, 1985: 280-281). Yazara göre bu metalaştırma, şairin gerçek fikrî dünyasını idrak etmeye ve onun da hataları olabileceğini kabul edip eserlerini ve düşüncelerini eleştirel bir bakışla değerlendirmeye engel olmuştur.

Türkiye'deki edebiyat müzelerinin nicelik olarak azlığından yakınan Aziz Çalışlar, çok geniş ve eski bir kültür varlığından somut olarak çok az şey kalmış; muhafaza edilmiş olmasını üzüntüyle anlatır. Bununla birlikte ülkedeki sayılı edebiyat müzesinin de ideal edebiyat müzesi özellikleri taşıdığından şüphe duyduğunu dile getiren yazar, Divan Edebiyatı Müzesi örneğini vermiş, bu oluşumun, olması gerektiği gibi, Türk edebiyatının önem arz eden, şahsına münhasır bu edebî sahasını, olduğu gibi tanıtmak, mümkün olan en net ve açık şekilde ilgisine sunmaktan çok, belirli dinî ve tasavvufî çevrelere hizmet ettiğini ifade etmiştir (Çalışlar, 1988: 223). Keza yine yazara göre Yahya Kemal Müzesi yine Yahya Kemal'i kendilerine mâl eden bir azınlık tarafından koordine edilmekte, Sait Faik Müzesi ise bakımsızlıktan mustariptir. Yazar, edebiyat müzeleri ile ilgili bu problemlere, halkın kusur ya da ihmalinin sebep olmadığı fikrindedir. Ona göre asıl sorun, müzeye gitme ihtiyacı hissetmeyen bir toplumu bu noktaya getiren, üzerinde derin düşünülmesi ve etraflıca düzenlenmesi gereken kültür politikalarıdır (Çalışlar, 1988: 224). Demokratik bir edebiyat ve düşünce dünyasının gerekliliğine vurgu yapan yazar,

asıl edebiyat müzelerinin belki de eserleri nedeniyle hüküm giyen yazar ve şairlerin yaşam mekânları haline gelmiş olan hapishaneler olduğunu kinayeli bir şekilde dile getirmiştir (Çalışlar, 1988: 225).

3.18.2. Sanatın Amacı

Melih Cevdet Anday, sanatın var olma sebebi üzerine derinlikli düşünceler geliştirdiği “Sanat Neden Gerekli” başlıklı uzun yazısında sanat¹⁰ olgusunun, her ne şekilde olursa olsun toplumdan tamamen bağımsız ortaya çıkamayacağı yargısına varır. Yazarın burada en basit mantıkla şiirin hammaddesinin “toplumsal anlaşma ürünü” (Anday, 1984: 14) olan dil olduğuna dair açıklaması sanat-toplum ilişkisine dair fikir vermektedir. Bununla beraber yazara göre sanatçının yalnızca kendine ait olan özgün varlığı da işin içindedir ve göz önüne alınmalıdır. Bu noktada folklorik ürünlerle sanat eserleri arasındaki ayrıma dikkat çeken yazarın, ilkindeki üretimi bir çeşit alışkanlıklar bütünü şeklinde yorumladığı görülür (Anday, 1984: 11).

Yazar, sanatın varlık sebebinin yalnızca estetik haz, mutlak sanat üretme motivasyonu, bir anlamda sanat için sanat ortaya koyma isteği gibi sebeplerle de açıklanamayacağı görüşündedir. Ona göre salt bu unsurlar, sanatı yalnızca insan doğasının kendiliğinden oluşturduğu bir eylem olmakla açıklayacaktır, ancak bu izah neredeyse insanla yaşıt, sürekli değişen ve dönüşmekte olan sanat gibi girift bir olgu için yeterli görünmemektedir (Anday, 1984: 13). Çünkü rastlantısal olma niteliği beraberinde bir bilinç bulunduramaz. Yazar, sanatın bilinçle ortaya çıkan bir insan eylemi olduğu kanısındadır bu nedenle bilinci dışlayan açıklamaları benimsemez. Bununla beraber sanat yaratıcısı ve alıcısıyla vardır ve tamamen sanatçının nedensiz eylemi olarak düşünülmemelidir; o toplumsal hayatın neticesidir (Anday, 1984: 28).

Yazarın sorduğu sorular arasında, insanın yaşamak için duyduğu teknik ihtiyacı karşılamak için yaptığı bilimsel çalışmaların, inanma ihtiyacıyla dinin ya da varlık ve amacına ilişkin soru ve düşüncelerinden oluşan felsefenin ona neden yetmediği ve sanatın ortaya çıktığıdır. Başlangıçta insanlar pek çok temel ihtiyacı salt sanat ihtiyacı ile birleştirerek, fakat bu birleşimi yaptıklarının farkında olmadan, karşılamış ve bunun sonucunda pratikte de “işe yarayan” ürünler ortaya koymuş olabilirler. Fakat aslında

¹⁰ İfade, metnin bir yerinde “sanat-şiir” şeklinde, bir arada kullanılmıştır. Yazarın “sanat” sözcüğüyle aynı zamanda şiiri de kastettiği anlaşılmaktadır. (A. g. e.: s. 10)

insanı varlık bilincine ulaştıran yegâne şey yazara göre sanattır ve bu bilincin herhangi başka bir yararla ilişkisi yoktur (Anday, 1984: 21). Ayrıca sanat, kendisinden önce var olmuş olamaz çünkü önce tasarlanır, ardından var edilir.

İnsan, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle hızla değişen dünyada kendini konumlandırmak için sanata başvurur (Anday, 1984: 25). Yazarın bu düşüncesi, eski çağlarda bir zanaat olarak üretilen sanatın özgün sanat eserine, sanatıyla hayatını kazanan sanatçının modern zamanda pratikte bir ihtiyaç olmaksızın sanata yönelen bireye dönüşmesine dair bilgilerle de (Anday, 1984: 18) örtüşür görünmektedir.

Vedat Günyol'a göre edebiyatın işlevi ruhları şenlendirmek değil, insanları bilinçlendirmektir. Bu nedenle Günyol için önemli olan edebiyat eserinin biçimi değil içeriğidir. İçerik seçiminin de edebiyat sanatına dâhil olduğunu savunan Günyol, kabiliyetli şairlerin kimi eserlerinde, vasat bulduğu içeriklere dikkat çeker (Günyol, 1982: 163).

Emre Kongar, sanat ve siyaset arasındaki benzerliklere ve ortak noktalara değinirken, her ikisinin de öz ve biçim dengesini koruyamadığında olması gerekenden uzaklaştığını vurgulamıştır. Sanatçının, sanatın temel çıkış noktası olan estetikten uzaklaşıp, eserini öze indirgediğinde ortaya çıkan sonucun sanat nitelikleri taşımaktan uzak olduğunu söylemiştir (Kongar, 1982: 164). Bununla beraber sanat ve edebiyatla ilgilenen insanlar, toplumun en duyarlı kesimini oluşturmakta, bu durum onlara bir öncü, bir haberci özelliği katmaktadır. Burada ortaya çıkabilecek problem, sanatçıların ve edebiyatçıların öze fazlaca yönelerek ortaya çıkaracakları ürünü birer sanat eseri olmaktan çıkarmak olabilir. Bu durum yaşanmadığı takdirde sanatçı sezgiselliğiyle toplumun dinamiklerini duyumsayan bir öncü niteliği taşıyacaktır (Kongar, 1982:165). Kongar, sanat, edebiyat ve siyasetin orijinlerinde doğa ve toplum olguları olduğu için bu alanların her zaman belli ilişkiler içinde bulunmak zorunda olduğunu ve tüm bu bağın ideolojik bağlamlarda geliştiğini belirtmiştir. Bu nedenle hepsi birbirini ister istemez şekillendirmektedir.

3.18.3. Anlam Meselesi

Türk edebiyatında ortaya çıkan anlaşılmaçılık furçası hakkında eleştirilerini dile getiren Cengiz Gündoğdu, edebiyatçıların bir metnin kapalı olmasıyla nedensizce, gerçeklikten tamamen kopuk şekilde anlamsız oluşunu karıştırdıklarını söyler (Gündoğdu, 1987: 161).

Yazar bu noktada mutasavvıflardan örnek vermiş, onların, içinde bulundukları toplumun şartları bunu mecbur kıldığı için, normal şartlar altında açık şekilde de ortaya koyabilecekleri konuları kapalı şekilde yazdıklarını, bu eserlerin aslında gerçeklikle bir şekilde bağı olduğunu ifade eder. Anlaşılmaz olmayı seçen edebiyatçıların metinlerinin gerçeklikle herhangi bir bağı bulunmadığı için şerh edilebilecek yanı ise yoktur; şerh edilmeye çalışılırsa da ortaya anlamsızlık çıkacaktır. Yazar bu konuda Ahmet Oktay, Hulki Aktunç, Enis Batur ve Oruç Aruoba gibi isimleri “1980’lerin başında anlaşılmazcılığı” ülkeye getirenlerden bazıları olarak anar (Gündoğdu, 1987: 161). Ferit Edgü’yü de bu bağlamda dolaylı olarak “burjuva ideoloğu” sözleriyle niteleyen Cengiz Gündoğdu, yazarın “gerçek” ve “mutlak” kavramlarını eş anlamda değerlendirdiği sanat ve dünya görüşünü eleştirir. Ona göre gerçekçi edebiyat yalnızca gerçek olayları anlatmaz. Toplumcu gerçekçi yaklaşımla ortaya konan bir edebiyat eserinde konu sınırlaması olduğu da bir yanılgıdır zira böyle bir eser düş gücünün ürettiği masalsı unsurları dahi içerebilir (Gündoğdu, 1987: 180). Yazar, gerçeklikten kastın bir mutlaklar evreni belirleme olmadığını belirtir ve gerçekçiliğin, dünya görüşlerine sıkıştırılarak kasten çarpıtıldığını düşünür (Gündoğdu, 1987: 170-171). Ayrıca Ahmet Oktay da yazarın benzer açılardan şiddetle eleştirdiği bir başka edebiyatçıdır (Gündoğdu, 1987: 173).

Yazar, bir metni kapalı olarak ortaya koymanın ona herhangi bir değer katmadığını savunurken, kapalılığın metinleri sanki daha değerliymiş gibi gösterdiğini de kabul etmiş, bunun bir yanılgı olduğunu eklemiştir. Anlamsızlığın revaçta olmasının altında onu okumak için bir altyapının gerekmemesi yatmaktadır. Yazar, örneğin Nermi Uygur ve Nusret Hızır’ı okuyabilmek için ciddi bir altyapı gerektiğini, fakat anlamsızlığı esas edinen yazarları okuyan kesimin böyle bir ihtiyaç duymadığını şikâyetçi bir üslupla dile getirir ve anlaşılmazcıları “sığ” ve sistemle mütemadiyen uyumlu olmakla eleştirir (Gündoğdu, 1987: 164). Ayrıca yazara göre bu yolu seçenler Türkçeye hâkim değildiler (Gündoğdu, 1987: 168).

Cengiz Gündoğdu, “anlaşılmazlık” anlayışına destek veren yayın organlarının, ülkedeki genel sanat anlayışının da şekillenmesinde etkin rol oynadığını belirtmiş, bu bağlamda Dönemeç ve Türkiye Yazıları dergilerini ayrı tutmuş, bu dergileri çıkaran Hüseyin Yurttaş ve Ahmet Say’dan minnetle söz etmiştir. Kültür dünyasında yaygınlaşmaya başlayan anlamsızlaş(tır)ma davranışının aksine bu dergiler, Cengiz Gündoğdu gibi

gerçekliğin ve onun sanat eseriyle ilişkisinin önemi üzerinde duran yazarlara kendilerini ifade etmek için imkân sağlamışlardır (Gündoğdu, 1987: 163).

Sanatsal üretimi bilimsel çalışmalar kadar “insan bilincinin doruklaştığı olgu” (İnce, 1985: 29) olarak tanımlayan Özdemir İnce, Gerçeküstücülerin, mantığı tamamen yok sayan, sanatı psikolojik boşalım aracı veya ruhbilimsel tahlil/tedavi yöntemi olarak gören bakış açısını şiddetle eleştirir ve sanatın bir çeşit kendinden geçme olarak kabulünün, bu yolla erişilebilecek bilgiğe ulaşmayı engelleyeceğini düşünür. Bu kabul düşünce ve imgeleme gibi insana ait ayırt edici en önemli kabiliyetlerin yok sayılması manasına gelmektedir. Şiir “anlamı örgütlemek ve anlamla yarışmak”tır (İnce, 1985: 100). Bununla beraber yazara göre bu akımın kurucularının yanılgısı reel dünyadan tamamen ayrı, kendi başına var olan, bağımsız bir bilinç dışı, içsel yaşamın var olduğu düşüncesiyle başlamıştır. Bu yaklaşım onları şiirsel olanla reel olanı bütünleştirme hedeflerinden paradoksal olarak alıkoyar. Çünkü aslında bilinç dışında gerçeklikten dolayısıyla bilimsel olandan bütünüyle bağımsız ve özerk olan hiçbir şey yoktur (İnce, 1985: 52).

3.18.4. Cinsiyetin Üsluptaki Yansımasına Dair Eleştiriler

Osmanlı edebiyatı tarihine bakıldığında, Tanzimat’a kadar on iki kadın şair sayılabileceğini söyleyen Hilmi Yavuz, bu şairlerin kimi kaynaklara göre çoğunlukla profesyonel olarak ilimle meşgul olan kimselerin çocukları olduğunun görülebileceğini belirtmiştir. Pek çoğu mutsuz evlilik yapmış veya hiç evlenmemiş kadınlar olan bu şairlerin, erkek egemen Osmanlı toplumunda kendilerini gerçekleştirebilmek için epey çaba göstermiş olmaları gerektiğini ifade eden Yavuz’a göre “erkek egemen bir toplumda kadın gibi davranmak bir başkaldırı” (Yavuz, 1988: 15) olduğundan, onların var olma mücadeleleri dikkate değerdir. Ancak bu mücadele, kimi zaman Fitnat Hanım gibi bazılarını, içinden şiirinin sesini yükseltmeye çalıştığı erkek egemen söylemin “bir aracı, bir nesnesi” (Yavuz, 1988: 15) haline getirmiştir. Eleştirmen, birkaç erkek şairin Fitnat Hanım’la şakalaşmasına dair kısa bir hikâye anlatarak bu durumu örnekler. Şairin, erkek şairlerin kendisine şaka mahiyetinde takılmalarına cevabı sanki bir erkeğin düşünce mekanizmasının ürünü gibidir. Bu noktada yazar okurunu, Osmanlı edebiyatında bir şekilde şiirlerini kaleme alabilmiş kadın şairlerin şiirlerinde, arî bir kadın muhayyilesi, zihniyeti ve sesi kullanabilmiş olup olmadıklarına dair düşünmeye sevk etme çabasında gibidir.

3.19. Eleştirilenlerin Bakış Açıları

Yalçın Küçük, her türlü eleştirinin faydalı olduğunu, örneğin, ideolojilerin eleştirilmesinin onların güçlenmesi için faydalı olacağını ifade eder (Küçük, 1986: 138). Eleştiri mahkûm edici ve dışlayıcı olmamalıdır. Bununla beraber belli kitlelerin hoşuna gidecek sözlerin ardı ardına sıralanması da eleştiri kapsamında değerlendirilmemelidir (Küçük, 1986: 141). Yalçın Küçük, kendisinin edebiyat üzerine kaleme aldığı eleştirilerinde son derece öznel bir üslup kullanmış, değerlendirmeleri yer yer somut mesnetlerle kuvvetlendirilmiş, yer yer rasyonel bakış açısından ve tutarlılıktan yoksun kalmıştır. Türkiye'nin yakın tarihi ve sosyolojik süreçler yazarın dünya görüşü çerçevesinde ele aldığı edebi eserleri değerlendirirken dikkate aldığı hususlar olmuşsa da yazarın bilhassa şahıslara yönelik eleştirilerinde, zaman zaman hakarete varan bir tutum içinde olduğu gözlemlenmiştir.

Harun Tolasa, tezkirecilerin edebî kişilikle ilişkilendirdiği üç etken içinde en büyük önemi Tanrı vergisi tabiata, yani şairdeki cevhere yüklemiş olduklarını söyler. İkinci sırada bilgi birikimi ve kültürlü olmak, daha sonra da tecrübe, ekonomik imkânlar, yaş gibi unsurlar bulunur. Yazar buna karşın tezkirecilerin, ilk iki hususta eksik olan bir şairin “ideal şair” olmasını mümkün görmediklerini gözlemlediğini ekler (Tolasa, 1983: 379). Bunlara ek olarak şairler eserleri açısından da tanıtılmış, şairlerin eserleri hakkında geniş bilgiler verilmiştir. Ancak bu tanıtım yine eser odaklı değil şairi bilme ve anlama odaklı yapılmıştır.

Harun Tolasa, tezkirelerdeki metinlerin pratik eleştiri içerdiğini, kronolojik olarak birbirini takip eden tezkirecilerin somut veri açısından öncülleri kontrol etme misyonlarının doğal bir şekilde oluştuğunu belirtmiştir (Tolasa, 1983: 380).

Harun Tolasa ve Celal Tarakçı'nın kapsam dâhilindeki eserleri birer akademik çalışmadır. Akademik üslupla yazılmış ve bu gibi çalışmaların gerektirdiği gibi objektif bir bakış açısıyla kaleme alınmışlardır.

Enis Batur, genel olarak eleştirel bakışın çoğulcu demokrasinin sağlanmasıyla gerçekleşebileceği fikrindedir. Özgür bir düşünce ortamının sağlanması ancak demokrasinin her boyutuyla yaşanabilmesiyle mümkün olur. Eleştirilen, bu ortamın sağlanamamasında Türk yarı-aydınının Doğu'nun ve Batı'nın sanatına, edebiyatına, düşünce dünyasına derinlemesine vâkıf olmamasının neden olduğunu düşünür.

Dünyadaki gelişmelerin sahici anlamda takip edilip kavranmaması sebebiyle bağnazlığa düşüldüğü fikrindedir. Türk kültür dünyasındaki bağnazlık farklı kültürlerle üstünkörü yaklaşılırken de kendini göstermiş, bütüncül tarihin safhalarından kimilerini beğeniye göre tek tek değerlendirmeye ve onu benimsemeye, sonunda onun fanatığı olmaya yaptırmıştır. Yazar buna Karl Marx örneğini vermiş, onun düşünce sisteminin bütüncül olarak anlaşılamadığını, fanatiklerinin kültürel ilgileri olan insan modeline uygun olmayan fikrî yaklaşımlar içine girdiklerine değinmiştir (Batur, 1985: 25).

Enis Batur, inceleme ve eleştirilerinde nesnelliği mümkün olduğunca gözetmiş, ele aldığı konulara dair değerlendirmelerde, kendisini bir özne olarak hissettirme ya da öne çıkarma çabasında bulunmamıştır. Yazar özellikle aydın sorunu, yapısalcılık, edebiyat eserine yaklaşımda yöntem, Marksçı estetik gibi konuları, çoğunlukla kişi ya da eserler özelinden ziyade teorik düzlemde ele almıştır.

Kendisi de bir eleştirmen olan Füsun Akatlı'nın, Bilge Karasu'nun Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı eserinin daha iyi anlaşılması için Ülker Onart'ın Türk Dili'nde yer alan yazısını referans vererek bunu bahsi geçen yazının konu hakkında kaleme alınanların en yetkini olması ile açıklaması (Akatlı, 1982: 262), aynı şekilde Demir Özlü'nün öykücülüğünün anlatılması için Nermin Menemencioğlu'nun "Gerçeğin Ufak Bir Parçası" yazısını alıntılanması (Akatlı, 1982: 310), yazarın farklı görüşlerle kurduğu fikrî iletişime dair önem arz eden bir gösterge olarak görülmelidir.

Eleştirmen kimliği hakkında yapılan yorumlar üzerine düşünen ve kişisel değerlendirmelerde bulunan Füsun Akatlı, kendi anlayışına göre eleştiride saldırganlığın öznellik hudutları dâhilinde olamayacağını, bu nedenle eleştirel metinlerinde bu tutumla karşılaşılmasının normal olduğunu belirtmiş, bununla beraber edebî eserlere yaklaşımlarının yorumlandığı gibi "iyimserlik" yüklü olmadığını da söylemiştir (Akatlı, 1987: 133). Yazar, olumlu yönleri ağır basan eleştiriler kaleme almasının sebebini nitelikli bulduğu, bu sebeple ilgi alanına giren eserleri seçerek incelemiş olmasıyla açıklar (Akatlı, 1987: 134).

Füsun Akatlı'nın, değerlendireceği eserleri seçerken şahsî beğenisini ilk ölçüt olarak kullanması, onun bir eseri incelemesinin ve eleştirmesinin başlı başına bir taltif olarak görülebileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte eleştirmen, ele aldığı eserleri ve dolayısıyla onları kaleme alan yazar ya da şairleri, teknik açılardan eleştirmiş, eksik ya

da yanlış gördüğü hususlarda geri durmamış, eleştirileri her ne kadar öznel bir üslupla kaleme alınmışsa da yaklaşımı edebîlik ölçütlerine dayanır. Yazarın eksik ya da yanlış bulduğu hususları mümkün olduğunca teknik açılardan açıkladığı, beğenisini ise yer yer oldukça coşkun ve öznel bir anlatımla ortaya koyduğu görülür.

Selim İleri'nin eleştirilerini mümkün olduğunca nesnel bir yaklaşım ve üslupla ortaya koyduğu görülmektedir. Eleştirmen, ele aldığı eserlerin türlerine göre unsurları üzerinde durmuş, yazıldıkları dönemin toplumsal ve siyasal koşullarını göz önünde bulundurarak bağlantılar kurmuş ve neticelere varmıştır. Yazarın, roman ve öykü yazarı kimliğinin, eleştirilerinde yer alan tespitleri yakalamasında etkili olduğu düşünülebilir.

Ahmet Oktay, incelenen eserlerin yazarları arasında, en nesnel yaklaşıma ve üsluba sahip eleştirmenlerden biri olarak nitelendirilebilir. Eleştirmen, en serbest yazılarında dahi ilgili edebî türün teknik tarafları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Fethi Naci'nin serbest üslup ve anlatımı ona biricik ve geniş ifade alanı sağlamış, edebiyata dair oldukça geniş bir yelpazedeki konu ve sorunu ele alma fırsatı tanımıştır. Bununla beraber onun sübjektif üslubu, yazarın eleştirel kimliğinin havada kalan, mesnetsiz yargılardan oluştuğu anlamına gelmemektedir. Yazarın gündeme getirdiği en önemli meseleler; kaleme alındığı dönemde ve sonrasında oldukça ses getiren Türk romanının ölçüt problemi, edebiyat toplum ilişkisi, Türk şiiri ve onun sorunları, gelenek-modern ilişkisi gibi konulardır.

Vedat Günyol, izlenimci ve öznel bir kalem, yazarın eleştirileri ise büyük oranda, edebiyat çevrelerinde geçen bir ömrün tabii çıktılarını olarak nitelenebilir. Serbest yaklaşımı, dil ve üslubu ile sistematik olmaktan uzaktır.

Turgut Uyar, bir çeşit örneklem ya da seçki ve onun incelemesi olarak görülebilecek *Bir Şiirden* adlı eseriyle Türk şiirinin geniş açıdan görülebilmesini amaçlamış gibidir. Yazar, metinleri şiir tekniği, sosyal ve dönemlerin şartları bağlamlarında ele alarak hem eksiklik ve problemlere hem de Türk edebiyatı tarihinde, doğru yerde ve doğru zamanda yer aldığını düşündüğü şairlere dikkatleri çeker. Değinen sorunlar yine şiir tekniği, sosyoloji ve tarih bağlamlarında açıklanarak dayanak noktaları oluşturulmuştur.

Denemeleri ile incelemenin konusu dâhilinde olan Melih Cevdet Anday'ın eleştirel düşüncelerini türün tabii niteliği olan ve zaman zaman argoya varabilen bir öznel üslup ve serbest anlatımla ortaya koyduğu görülmektedir. Yazıları, sanat ve edebiyatın varlığı,

niteliği ve işlevi, eleştirel düşünce, çeviri ve şiir gibi pek çok konuda eleştirel düşünceler içerir.

Bir edebî tür olarak romanın somut dünya gerçekliğiyle ilişkisini irdeleyen A. Mümtaz idil, bunu yaparken seçtiği romancılar, onların eserleri ve bu eserlerdeki yapısal unsurlar üzerinden olabildiğince nesnel bir bakış açısı ve üslupla tespitlerde bulunmuştur. Yazarın tespitleri ve kurduğu bağlantılarla romanın gelişim ve değişim sürecine dair bir anlamlandırma çabası göze çarpar.

Eleştirel düşüncelerini denemelerinde gözlemlediğimiz Emre Kongar'ın, sistemli ve nesnel bir eleştirel yaklaşım ortaya koymaktan ziyade, birbiriyle ilişki halinde olan düşünceler bütünü içinde edebiyata dair sorunlara ve fikirlere yer vermeyi amaçladığı söylenebilir. Yazar, öznellik ve nesnellik, düzyazı, edebîlik, romanın teknik problemleri ve süregelen serüveni gibi konuları belirli, sistematik bir eleştirel yapı kurma amacı gütmekten ele almıştır.

Emre Kongar, eleştiri ve eleştirmenin niteliği, nesnellik ve tarafsızlık kavramları, edebiyat dergiciliği gibi konuları ele almış, spesifik olarak bir akım, yazar, şair ya da eser üzerinde incelemelerde bulunmamıştır. Eleştirel düşüncelerinde öne sürdüğü gibi mümkün olduğunca nesnel yaklaşımlara sahip olduğu görülmektedir ve bu açıdan tutarlı olduğu söylenebilir.

Ertuğrul Özkök, denemelerinde yer alan eleştirel düşüncelerinde gelişen teknolojinin edebiyata etkilerine, bu etkilerin neticelerine, edebiyat dâhil olmak üzere, sosyal bilimler arasında kurulan bağlantıların yetersizliğinin yol açtığı sorunlara, yer yer eser adlarına değinerek fakat detaylı incelemelere girmeden, serbest bir üslupla yer vermiştir.

Doğan Hızlan'ın, çeşitli yazınsal türlerden eserlerle, yazarların ve şairlerin edebî anlayışlarını merkeze alan bir eleştirel tutumu benimsemiş olduğu gözlemlenmiştir. Eleştirmenin bu yaklaşımla geliştirdiği düşüncelerin ölçüt aldığı herhangi kuramsal bir sistematik düşünce olmasa da yazarın hedefinin Türk edebiyatının nitelikleri üzerinde fikrî bir hareketlilik yaratarak onları tespit etmek ve gelişmeleri için gereken entelektüel atmosferi yaratmak olduğu anlaşılmaktadır.

Bir iktisat profesörü olan Sabri Ülgener, toplumların sosyolojik, ekonomik, siyasi koşullarının edebî eserlere yansımaları üzerinde durmuş, sayılan beşerî alanların ne denli sıkı bağlar içinde olduklarını ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu anlamda asıl uzmanlık

alanı ile ilişkili düşünce sistemlerinin temel bilgilerinden faydalanan yazarın düşüncelerini, nesnel bir bakış açısı ile kaleme aldığı tespit edilmiştir.

Atilla Özkırımlı, eleştirilerini genellikle kişileri ya da eserleri merkeze alarak inşa etmemiş, edebiyatın genel meseleleri üzerinde fikir yürütmüştür. Eser ya da kişi isimlerine nadiren ve bilhassa takdir belirtmek istediğinde değinmiştir.

Edebiyat kuramları üzerinde detaylı incelemelerde bulunan Aziz Çalışlar, özellikle modernist eleştiriler olarak tanımlanan Yeni Eleştiri, Yapısalcılık, Yeni Freudçuluk gibi kuramları hedefe alarak sistemli, nesnel ve kendi içinde tutarlı bir eleştirel bakış açısı ortaya koymuştur. Eleştirmen tüm bu yapıyı genel itibarıyla, somut gerçeklik karşısında, burjuvazinin gerçeklik olarak dayattığı tutumunun yarattığı entelektüel bunalım üzerine kurmuştur.

Afşar Timuçin'in, Yapısalcılık ve Varoluşçuluk üzerine tespit ve düşüncelerini bilimsel bir bakış açısıyla ortaya koymuş olduğu görülmektedir.

Eleştirel inceleme yazılarını ve denemelerini içeren kitapları incelememiz kapsamında olan Âlim Kahraman, deneme üslubu kullanırken inceleme nesnesi ile arasına mesafe koymayı başarmış bir eleştirmen olarak nitelendirilebilir. Çeşitli edebî türlerden eserler üzerine tahlillerde bulunan eleştirmen ayrıca okuma eyleminin ve okurun niteliği hakkında da fikir yürütmüştür.

Nedim Gürsel ve Mehmet Yaşar Bilen öykü, roman ve anı türlerinde eserler kaleme almış yazarlar ve onların eserleri hakkındaki eleştirilerinde özellikle teknik konularda tespitlerde bulunurlar. Mehmet Yaşar Bilen'in eleştiri nesneleri ile arasına mesafe koyma çabasında olduğu görülür.

Özdemir İnce, özellikle şiire dair eleştirilerde bulunmuş, şiirin teknik hususları ile anlamla olan ilişkisi ve şiir eleştirisi konuları üzerinde düşünceler üretmiştir. Eleştirmenin akla ve bilimselliğe verdiği önemin hem eleştirilerine hem de eleştirel yaklaşımlarına yansıdığı gözlemlenmiştir.

SONUÇ

Çalışmamız, öznel ve nesnel olmaları fark etmeksizin, Türk edebiyatı, edebiyatçılar, dil ve okuma sorunları, edebiyat bilimi, edebiyat öğretimi, edebiyat-toplum-okur ilişkileri üzerine saptamalar, düşünceler ve öneriler içeren, 1980’li yıllarda kitap olarak basılmış farklı edebî türlerdeki eserleri kapsamaktadır. Böylece bu dönemde Türk edebiyatında bilinçli ya da bilinçsiz ortaya konmuş eleştirel yönelimler üzerine fikrî düzlemde tespitlerde bulunmak, bu tespitler üzerinden sonuçlara ve değerlendirmelere varmak amaçlanmıştır. Yazarının önsözde ya da yazıların altında 1970’li yıllar ve daha öncesi olarak tarih belirttiği, fakat 1980’li yıllarda kitap haline getirilmiş eserlerin kapsam dışı bırakılması ile bahsi geçen dönemin eleştirel tutumunun tespit edilmesinin hedeflendiğine tekrar değinmekte fayda görüyoruz.

Bu bağlamda incelenen 70 kitapta genel itibariyle sistemli, belirli bir kuram ve yöntem çerçevesinde ortaya konmuş eleştirel yaklaşımlar gözlemlenmemiştir. Bu durumun, kapsam dâhiline alınan kitapların deneme, anı, günlük gibi, yalnızca eleştirel içerikli metinlerin kaleme alındığı kitaplara göre nispeten sübjektif niteliklerdeki muhtelif edebî türlerde olmalarıyla ilintili olduğunu da hatırlatmak gerekir.

İncelememiz neticesinde bizzat eleştiri türündeki eserlerde kuramsal, metodik, bilimsel ve nesnel yaklaşımlara yer yer rastlanmıştır. Eleştirinin bir amaç olarak belirlendiği pek çok eserde de genellikle öznel üslup kullanıldığı tespit edilmiştir. Fethi Naci, Yalçın Küçük, Füsün Akatlı, Doğan Hızlan gibi yazarlar bu kategoride değerlendirilebilir. İnceleme nesnesini gerekli objektivite mesafesinden izleyen eleştirmenler daha nadir görülür. Enis Batur, Feridun Andaç, Selim İleri, Ahmet Oktay, Hilmi Yavuz, Aziz Çalışlar, Atilla Birkiye ve Afşar Timuçin bu kategorideki eleştirmenlerdir.

İncelediğimiz eserlerde, ağırlıklı olarak Türk edebiyatı tarihi için o dönemlerde yeni sayılan Biçimcilik, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık gibi yaklaşımlar olmak üzere edebiyat kuramları, bu yaklaşımlardaki özne-nesne ilişkisi, yine bu bağlamda somut dünya gerçekliğinin farklı özelliklerdeki üretim biçimleri ile bağı, bu bağların toplumsal ve edebî etkileri yazarlar tarafından sıklıkla değerlendirilmiştir. Ayrıca, başta roman olmak üzere edebî türlerin değişim ve gelişim süreçlerine dair değerlendirmeler, tek tek kitaplar üzerinden yapılan; eserin türüne has unsurlara göre ayrı ayrı incelemeler, tespitler ve görüşler incelediğimiz de ekseriyetle tespit edilen eleştirel içeriği oluşturmaktadır.

Bununla birlikte Türk edebiyatının dönemleri ve etkisi altında kaldığı akımlar, eleştiri ve eleştirmenin niteliği, edebiyat bilimi ve öğretimi, çocuk edebiyatı, okura ve okumaya dair meseleler, aydın konusu, edebiyat geleneği ve popüler dünyanın güncel edebiyatla bağı, dil sorunları, çeviriler ve anlama dair hususlar, edebî eserlerde cinsiyetin üslup ve anlatıma etkisi, edebiyat ödülleri ve süreli yayınlar da eleştirilerin konuları arasındadır.

Bu çalışma ile roman ve öykü türündeki eserler üzerine geliştirilen eleştirel düşüncelerde en çok konu edilen sorunun bu türlerin içerikleri, eserlerdeki ideolojik yaklaşımlar ve etkileşimler, kurgu problemleri ve kişiler olduğu görülmüştür. Eleştirmenlerin, zaman ve mekân unsurlarına dair problemleri her iki tür için de sıklıkla ele almadıkları gözlemlenmiştir.

80’li yılların Türkiye için siyasi ve toplumsal açıdan arka planından bahsedilmiş, bu süreci hazırlayan önceki gelişmelere de değinilmişti. Bahsi geçen kaotik süreçlerin edebiyattaki yansımaları, incelediğimiz dönemde eleştirmenlerce dile getirilmiş, eleştiriler özellikle Ahmet Altan ve Latife Tekin başta olmak üzere postmodern kurguya has nitelikler taşıyan kimi edebî metinlere yöneltilmiştir. Postmodern kurgunun yazarlara geniş ifade alanı sağlaması bazı eleştirmenlerce ucube metinlerin ortaya çıkmasına kapı aralarken, kimilerince de art niyetli siyasi ve toplumsal düşüncelerin yazın dünyasında yer alması için bir imkân olarak görülmüştür. Bu bağlamda özellikle roman yazarlarının ideolojik görüşleri, bunları eserlerine örtük ya da açık şekilde yansıtma şekilleri eleştirmenlerin üstünde durdukları konulardan biridir. Kimi eleştirmenler bazı roman yazarlarını 1980’li yıllarda gelişen teknoloji ile değişmeye başlayan dünya düzeninin ve siyasi konjonktürün birer propagandacısı olarak tanımlamıştır.

Selim İleri, Hilmi Yavuz, Fethi Naci ve Füsun Akatlı roman ve öykü türünün unsurlarının, bunların kurgusal düzlemdeki tutarlılıklarının, güçlü ve zayıf yanları ile bu eserlerde kullanılan dil ve anlatımın üzerinde yoğunlukla duran eleştirmenler olarak dikkat çekerler. Ayrıca Âlim Kahraman, A. Mümtaz İdil, Beşir Ayvazoğlu, Vedat Günyol, Mehmet Yaşar Bilen gibi isimler de yer yer bu konularda değerlendirmeler kaleme alan yazarlardır. İncelememiz neticesinde hem roman hem de öykü türlerine dair en sık ele alınan unsurların anlatı kişileri ve içerik olduğu tespit edilmiştir. Roman sanatının teorik bilgisi üzerinde özellikle duran isimler Hilmi Yavuz, Fethi Naci, Samim Kocagöz, Selim

İleri olarak sıralanabilir. Füsün Akatlı'nın ise öykü türüne dair eleştirilerde yoğunlaştığı görülür.

Şiir hakkında eleştirmenlerin detaylıca irdeledikleri meselelerin geleneksel ve modern edebiyat ilişkisi ile şairlerin gelenekle bağları olduğu söylenebilir. Şiirin biçimsel sorunları geçmiş ve modern ekseninde sorgulanmıştır. Bizzat şairlerin karakterleri, hayata karşı genel tavırları ve ideolojik tutumlarına yapılan eleştirilerin de varlığından söz edilebilir. Turgut Uyar, Mehmet Yaşar Bilen, Özdemir İnce ve Asım Bezirci şiir incelemeleri ve eleştirisi konusunda yoğunlaşan yazarlardır. Bu eleştirilerde hem yazar merkezli hem metin merkezli yaklaşımlara rastlanır. Kimi zaman hem metin üzerinden tahliller yapılmış hem de şairin hayatından ya da edebî anlayışından verilerle yargılara varılmıştır. Türk şiirinde kuşakların, onların farklı niteliklerinin ve yer yer birbirlerine üstünlüklerinin/zayıflıklarının da bu dönemde şiire dair eleştirinin odaklarından biri olduğu görülür.

İncelememiz kapsamındaki pek çok kitapta aydın sorununun etrafıca ele alındığı görülmektedir. Bu eserlerde “aydın” kelimesi bir çeşit entelektüel yazar/şair, sanatçı niteliği olan bir fikir adamı anlamlarını karşılamaktadır. Eleştirmenler, özellikle mevcut aydının olumsuz, ideal aydının ise olumlu yanları üzerinde durarak bir model yaratma çabasında gibidirler. Bu bağlamda Türk aydınını konu alan eserlerdeki olumlu ya da olumsuz durumlardan veya kişilerden örnekler verilmiştir. Ayrıca bu konuda reel dünyadaki yazar ve şairlerin özelliklerine de değinildiği görülür.

Deneme, anı, gezi yazısı üzerine eleştiriler çoğunlukla türlerin sınırları, net ayrımlarının yapılıp yapılamayacağı ve Türk edebiyatında kaleme alınan örneklerin niceliksel olarak yetersizliği üzerinedir. Biyografi ve monografi eleştirileri, bu edebî türlerin konu edindikleri yaşam öykülerinin gerçek kişilere ait olması nedeniyle, kullanılan bilgi ve belgelerin güvenilirliğini sorgular.

Edebiyat bilimine dair eleştirilerin genellikle Türkoloji çalışmaları üzerine yapıldığı görülmüştür. Hilmi Yavuz, Murat Belge, Fethi Naci, Sadık K. Tural, İsmail Kılıoğlu gibi eleştirmenler Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, Berna Moran ve Olcay Önertoy gibi Türk edebiyatı üzerine çalışmalar yapan edebiyat bilimcilerin eserleri hakkında değerlendirmelerde bulunmuşlar, bunların olumlu ve olumsuz yanlarını ortaya koymuşlardır.

Ayrıca Türkiye’de edebiyat biliminin ve bu konudaki akademik seviyenin geldiği nokta Yalçın Küçük, Mehmet H. Doğan, Hilmi Yavuz, Aziz Çalışlar gibi eleştirmenler tarafından değerlendirilmiştir.

Bir iktisat profesörü olan Sabri Ülgener ise akademik bilgiyi daha geniş bir perspektiften ele almıştır. Sosyal bilimlerin birbirleriyle ne denli sıkı ilişkiler içinde olduklarını belirten yazar, edebiyat biliminin başta toplum bilimi olmak üzere diğer beşerî bilimlerle yakın ilgisine dikkat çekmiştir.

Edebiyat öğretimi hakkında eleştiriler ise müfredata alınan kitapların özellikleri, eğitimin metodu ve doğru tatbik edilirse üretebileceği nitelikli okur kitlesi üzerinedir.

Dil konusundaki eleştirilerin genel olarak anadile hâkimiyet, yenileşme dönemi sonrasında nesir diline adapte olma çabaları, edebi eserlerde dil kullanımında yapılan yanlışlar ve eski yazının sadeleştirmesine dair problemler etrafında çeşitlendiği görülür

Türk edebiyatında 80’li yıllarda anlamdan yoksun metinler kaleme alan edebiyatçıların bu alışkanlıklarına ve bunun hiçbir fikrî yahut estetik altyapısı bulunmadığına dair eleştiriler ise anlam konusundaki hususlar olarak tespit edilmiştir.

Edebiyat ödüllerinin yazarları motive etmek bir yana, ölçütsüzlük nedeniyle ortaya çıkan sübjektif neticelerinden dolayı edebiyatçıları demoralize eden ve anlamsız rekabetlere sebep olan özellikleri üzerinde durulmuş, bu gibi etkinliklerin çoğunlukla bir çeşit pazar oluşturma kaygısı ile yapıldığına dair düşünceler kaleme alınmıştır.

Çocuk edebiyatı konusundaki eleştirilerde, bu alanda eserler kaleme alabilmek için hususi bir donanıma sahip olunması ve yazarların hedef kitlelerine olumlu anlamda etki edecek içerikler üzerinde çalışmaları gerektiğine dikkat çekilmiştir.

Eleştirmenler tarafından nitelikli okumanın önemi ve nitelikli okur olmanın yolları üzerinde de ayrıntılı olarak durulmuş, Türkiye’deki okur sayısının yetersizliğine vurgu yapılmış, bu durumun toplum üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

Çeviri konusundaki eleştirilerde ise özellikle konuya özel yöntemlerin eksikliği, nitelikli çeviri örnekleri, onların özellikleri, çevirinin önem ve işlevi ve alanın kendine has sorunları üzerinde durulduğu görülmüştür.

Edebiyat dergileri üzerine yapılan eleştirilerde, Türkiye'de çıkmış pek çok edebiyat dergisi ve onların nitelikleri üzerinde durulduğu, ayrıca dergicilik alanında yaşanan kimi sorunlara değinildiği tespit edilmiştir.

80'li yılların popüler kültürünün edebiyata da yakından etki etmesi, yayınevlerinin daha fazla kâr getirecek edebî türlere ve yazarlara yönelmesi, edebiyatın artık bir pazar olarak görülmesi, okurun yatırımcılar tarafından bir çeşit hedef kitle olarak değerlendirilmesi ve tüm bunların etkilerine dair hususlar, popüler kültür ve edebiyat ilişkisine dair eleştirilerin başlıca meseleleridir.

İncelediğimiz eserlerde, modernist eleştiri kategorisinde değerlendirilen kuramsal yaklaşımlardan özellikle salt yapıya yönelen, metin merkezli yapısalcılık, Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği gibi düşünce sistemleri, eseri tarihsellikten, toplumla olan bağlarından ve realiteden tamamen soyutlayarak yapıya yönelme eğilimleri nedeniyle Yalçın Küçük, Aziz Çalışlar, Cengiz Gündoğdu, Afşar Timuçin gibi eleştirmenlerce şiddetle eleştirilmiştir. Bu bakış açılarının doğdukları coğrafyalarda fikrî anlamda çoktan aşılmış olduğundan bahsedilmiş, Türk edebiyatında onları benimseyen, savunan ve bunu neden yaptıklarını bilmeyen bir kesimden dem vurulmuş, “gerçeklikten” kopuk her bakış açısının bir noktada çıkmaza düşeceğinin kaçınılmaz olduğuna çok kereler işaret edilmiştir. Bu bağlamda en çok dikkat çeken, tarihsellikten kaçınan, geçmişle hesaplaşmayı tercih etmeyen, bir anlamda geçmişi gündeme getirmemeyi isteyen burjuvazi gibi toplumsal sınıflara işaret edilmesi ve bahsi geçen teorik tutumların bir çeşit bilinçli ve kitlesel hafıza silme planının parçası olduğuna dair vurgudur.

Eleştirilerde gerçeklik kavramı eleştirmenlerce başlı başına bir mesele olarak ele alınmış, kurgusal olanın gerçekle ilişkisi sorgulanmış, bu ilişkiden tamamen yoksun olan bir edebî eserin mümkün olup olamayacağı tartışılmıştır. Bu bağlamda başta Hilmi Yavuz olmak üzere pek çok yazar, edebiyatta gerçekliği, somut dünya gerçekliklerinin sanatçının algısında bir hammadde olarak işlenip sanat eseri olarak tekrar üretilmesi olarak yorumlar. Feridun Andaç, Ahmet Oktay, Aziz Çalışlar, Cengiz Gündoğdu ve Özdemir İnce, “kurgusal olan” ve “gerçek” ilişkisi üzerinde etraflıca fikir yürütür.

80’li yıllarda eleştirinin ve eleştirmenin niteliği üzerine kalem oynatan yazarların, zaman zaman belli eleştirel çalışmalar ve onların yazarları hakkında, zaman zaman ise teorik bilgiyi kendi perspektiflerinden değerlendirerek genel bağlamda metinler ortaya

koydukları tespit edilmiştir. Bu anlamda ağırlıklı olarak savunulan görüşün, edebiyat eleştirisinde asgari objektif yaklaşımın sağlanması, kaçınılmaz öznelliğin somut ölçütlerle dengelenmesi ve sistematik düşüncenin benimsenmesi olduğu söylenebilir.

Çalışmamız neticesinde 80’li yıllarda Türk edebiyatında sistemli eleştirinin tamamiyle idrak edilmiş ve benimsenmiş olduğu söylenemez. Hâlen bilimsel ve dizgesel bakış açısı elde edebilme, eleştirinin yöntem ve sınırlarını belirleme üzerinde tartışma faaliyetlerinin aktif olduğu tespit edilmiştir. Özellikle Atilla Birkiye, Enis Batur, A. Mümtaz İdil, Aziz Çalışlar gibi isimlerin, eleştirinin temel nitelikleri ve kuramsal perspektifi üzerinde fikir yürüttükleri ve Türk edebiyatındaki hâkim eleştirel tavırların bilimsel ve tutarlı bir seviyeye gelmesi için çaba harcadıkları görülebilir.



KAYNAKÇA

- Akatlı, F. (1980). *Yaz Başına Neler Gelir*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Akatlı, F. (1982). *Bir Pencereden*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Akatlı, F. (1987). *Edebiyat Defteri*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Altıyaprak, Y. (2006). "1980'ler ve Sonrasında Türk Şiirine Genel Bir Bakış". *Dergâh*, Ağustos. 11.
- Alver, K. (2006). "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisi Literatürü -Bir Bibliyografya Denemesi". *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*. Cilt 3, Sayı 12, 185 - 232.
- Andaç, F. (1989). *Gerçekçilik Yolunda*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Anday, M. C. (1982). *Paris Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (1984). *Açıklığa Doğru*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (1984). *Akan Zaman Duran Zaman 1*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Ankay, N. (2012). *Mehmet Kaplan ve Berna Moran'ın Eleştiri Anlayışlarına Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arak, H. (2007). "İkincil Yazının Oluşmasında Eleştirmenlerin Rolü Üzerine". *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 126-137.
- Asiltürk, B. (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1987). *Geçmişi Yeniden Kurmak*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Balcı, Y. (2008). "Moderninden Postmoderne Türk Romanının Jakobin Aydınları". *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, 187-195.
- Batur, E. (1985). *Alternatif: Aydın*. İstanbul: Hil Yayın.
- Batur, E. (1986). *Babil Yazıları*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Batur, E. (1987). *Estetik Ütopya*. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Baycanlar, S. Ç. (2012). "Süreli Yayınlar ve Edebiyat Dünyası 1950'lerden Günümüze Genel Bir Değerlendirme". *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri* (s. 288-294). Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Belge, M. (1983). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Belge, M. (1996). "Yeni İnsan, Yeni Kültür". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken* (Cilt 13: 826-830). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

- Berber, G. (2012). "Türkiye’de Sosyal Tiplerin Evrimi ve 1980 Sonrasında Seçkinlerin Kültürel Dönüşümü". *İletişim Araştırmaları*.
- Bezirci, A. (1986). *Halkın Gözüyle Barış Şiirleri*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Bezirci, A. (1987). *Şairlerimizin Diliyle Barış*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bilen, M. Y. (1980). *Yazdıkça*. Kayseri: Umut Yayınları.
- Bilen, M. Y. (1985). *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*. Ankara: Yaba Yayınları.
- Bilen, M. Y. (1986). *Edebiyat İzinde*. Ankara: Kerem Yayınları.
- Birkiye, A. (1984). *Düşünceler Sözler Yazılar*. İstanbul: Birim Yayınları.
- Birkiye, A. (1985). *Saptamalar: Bir Sonbahar Güncesi*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Birol, S. (2018). *1980 Sonrası Türk Medyasında Sermaye Yapısının El Değiştirmesinin Basında Köşe Yazarlığına Etkileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boynukara, D. H. (1997). *Modern Eleştiri Terimleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Bulut, F. (2011). "68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı". *ÇTTAD*, X (23), 123-149.
- Burian, O. (1964). *Denemeler Eleştiriler*. İstanbul: Çan Yayınları.
- Coşkun, (2006). "Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 405-414.
- Cuma, A. (2009). "Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Sanat ve Bilimin Sınır Ötesi Etkileşimi". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (22), 81-94.
- Çalışlar, A. (1986). *Gerçekçilik Estetiği*. İstanbul: De Yayınevi.
- Çalışlar, A. (1988). *Ulusal Kültür ve Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çubukçu, A. (1996). "12 Eylül’ün Kültür Politikası ve Sonuçları". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken* (Cilt 13: 838-840). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demir, F. (2015, April). "1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları". *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 144-163.
- Demirtürk, S. (2015). "1960-1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri". *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 4 (12), 155-182.

- Devellioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğan, M. H. (1986). *Şiirin Yalnızlığı*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Enginün, İ. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Er, R. (2011). "Tenkit". *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 40: 458-461). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ercilasun, B. (2009). *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Findley, C. V. (2011). *Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuat, M. (1952, Haziran). "Tenkidin E'si". *Yeditepe* (15), 3.
- Göktürk, A. (1989). *Sözün Ötesi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Göle, N. "80 Sonrası Politik Kültür". *Türkiye'de Siyaset Süreklilik ve Değişim* (s. 509-519). İstanbul: Der Yayınevi.
- Grillet, A. R. (1981). *Yeni Roman*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Yazko.
- Gülşen, H. (2004). *Milli Mücadele Döneminde Edebî Tenkit*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gümüş, S. (2012). *Çözümleyici Eleştiri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gündoğdu, C. (1987). *Eleştiri*. İstanbul: Süreç Yayıncılık.
- Günel, B. (1986). *Benzer Romanlar*. Ankara: Kerem Yayınları.
- Günyol, V. (1982). *Daldan Dala*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Günyol, V. (1985). *Bilinç Yolunda*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Günyol, V. (1986). *Sanat ve Edebiyat Dergileri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Günyol, V. (1988). *Gölgeden Işığa*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Günyol, V. (1989). *Giderayak Yaşarken I*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Gür, Â. (2009). *Türk Tenkit Tarihi*. Konya: Palet Yayınları.

- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürsel, N. (1985). *Yerel Kültürlerden Evrensele*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gürsel, N. (1987). “Yazar'ın Savunması”. *Yazarları da Vururlar* içinde, (s. 100-103). İstanbul: Cem Yayınları.
- Hafıfbilek, C. (2002). “1980 Sonrası Türk Romanı Yüz Yıllık Hüzün”. *Kum Kültür Sanat Edebiyat Düşün Dergisi*, 44-47.
- Hızlan, D. (1983). *Günlerde Kalan*. İstanbul: Gür Yayınları.
- Hızlan, D. (1983). *Yazılı İlişkiler*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Hitchcock, L. A. (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar*. (S. Pekşen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- İdil, A. M. (1983). *Gerçeklik ve Roman*. Ankara: Dayanışma Yayınları.
- İleri, S. (1981). *Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*. İstanbul: Yazko.
- İleri, S. (1982). *Düşünce ve Duyarlık*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- İleri, S. (1983). *Kamelyasız Kadınlar*. İstanbul: Yazko.
- İnce, Ö. (1985). *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Broy Yayınları.
- İsen, M.; Filiz Kılıç, İ.Hakkı Aksoyak, Aysun Eydurhan, Mustafa Durmuş. (2009). *Şair Tezkireleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- İşler, E. (2011, Temmuz). "Yeni Roman'ın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı". *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, II (30), 179-182.
- Kaçar, H. İ. (2011). “Tenkit”. *İslam Ansiklopedisi* (s. 465). içinde İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.
- Kahraman, Â. (1985). *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri*. İstanbul: Akabe Yayınları.
- Kahraman, Â. (1988). *Okumaya Giriş*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Kahraman, Â. (1989). *Çalışan Saat*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Kahraman, Â. (2006). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Eleştiri". *Türk Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4 (8), 245-258.
- Kahraman, H. B. (1989). *Beyazlar Kirli*. İstanbul: Kavram Yayınları.

- Kalaycıoğlu, E. "1960 Sonrası Türk Siyasal Hayatına Bir Bakış." *Türkiye'de Siyaset: Süreklilik ve Değişim* (s. 469-493). İstanbul: Der Yayınevi.
- Karataş, T. (2004). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karpat, K. H. *Türk Siyasi Tarihi Siyasal Sistemin Evrimi*. (epub). (C. Elitez, Çev.) Timaş Yayınları.
- Kıllıoğlu, İ. (1988). *Edebiyat ve Suç*. İstanbul: Akabe.
- Kocagöz, S. (1983). *Roman ve Yazarlık Onuru*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Kongar, E. (1982). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Konuk, O. (2012). *Sıfır İroni*. İstanbul: 160. Kilometre.
- Koşar, E. (2018). "Mavi Anadoluculuk ve Sabahattin Eyüboğlu'na Eleştirel Bakışlar". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* (17), 79-86.
- Kösemihal, N. Ş. (1967). *Edebiyat Sosyolojisine Giriş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Kurtuluş, R. (2011). "Tenkit". *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 40: 461-462). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Küçük, Y. (1985). *Edebiyat ve Bilim*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Küçük, Y. (1986). *Küfür Romanları*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Küçük, Y. (1987). *Estetik Hesaplaşma*. Ankara: Tekin Yayınları.
- Metin, A. K. (2015). *Şiirin Adaleti 1980 Sonrası Türk Şiiri Üzerine Eleştiri ve Tahliller*. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Moran, B. (2014). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nacak, E. (2010). *Suut Kemal Yetkin ve Edebî Tenkit*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Naci, F. (1981). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Naci, F. (1986). *Eleştiri Günlüğü*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, A. (1982). *Yazın İletişim İdeoloji*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: BFS Yayınları.

- Oktay, A. (1987). *Kültür ve İdeoloji*. İstanbul: Gür Yayınları.
- Oktay, A. (1996). "80'lerde Kültürel Değişim". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken* (Cilt 13: 822-825). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1996). "1980 Sonrasında Eleştiri ve Deneme". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 12: 443-445). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1996). "1980 Sonrasında Şiir". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 12: 436-442). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1996). "80'lerde Türkiye'de Kültürel Değişim". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 13: 822-825). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özçelebi, B. M. (1996). *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1923-1939)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçelebi, H. (1996). *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1950)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçelik, A. (2007). "1960'tan Günümüze Türk Siyasi Hayatı". *Yakın Dönem Türk Politik Tarihi* (s. 147-185). Ankara: Anı Yayınları.
- Özdemir, Z. (2017). *Türkiye'de Edebiyat Eleştirisi (1960-1970)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgül, M. K. (2003). "Tenkidi Eleştirmek". *Hece Eleştiri Özel Sayısı*.
- Özkırımlı, A. (1983). *Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özkırımlı, A. (1987). *Yazarları da Vururlar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özkırımlı, A. (1989). *Tarihe Not Düşmek*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özkök, E. (1982). *Sanat, İletişim ve İktidar*. Ankara: Tan Düşünce.
- Özön, M. N. (1954). *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Öztürk, D. (2006). *Hüseyin Câhid Yalçın'ın Sabah Gazetesi'ndeki Tenkîdî Yazıları (1899-1900)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parla, T. (1993). *Türkiye'nin Siyasal Rejimi 1980-1989*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platonic Criticism. (2018). 11 Ekim 2018, *Encyclopedia Britannica*: <<https://www.britannica.com/art/Platonic-criticism>>.
- Süreya, C. (2015). *Güvercin Curnatası*. (Haz. Nursel Duruel) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Şahbenderoğlu, İ. (2010). *Halid Ziya Uşaklıgil'in Edebî Tenkitleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şengül, S. (2016). “1980 Kuşağı Türk Şiirine Eleştiriler”. *The Journal of Academic Social Science Studies*. Winter I, (52), 317-323.
- Tanör, B. (2014). "Siyasal Tarih (1980-1995)". *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003* (s. 27-91). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tarakçı, C. (1986). *Cenâb Şehabeddin'de Tenkid*. Dil, Sanat ve Edebiyat Hakkındaki Görüşleri. Samsun: Eser Matbaası.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Timuçin, A. (1984). *Niçin Yapısalcılık Değil?* İstanbul: Süreç Yayınları.
- Timuçin, A. (1985). *Niçin Varoluşçuluk Değil?*. İstanbul: Süreç.
- Tolasa, H. (1983). *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. yy.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tökel, D. A. (2003). "Divan Edebiyatında Eleştiri". *Hece, Aylık Edebiyat Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı*. S. 77,78,79, s. 14-47.
- Tural, S. K. (1982). *Zamanın Elinden Tutmak*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tural, Ş. (2006). “Türk Edebiyatında Eleştiri: Cumhuriyet Devri”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4 (8), 259-310.
- Türk Dil Kurumu. (2018). 06.03.2018 tarihinde Türk Dil Kurumu: <http://www.tdk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Türkdoğan, O.; Orhan Gökçe. (2012). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Konya Çizgi Kitabevi.
- Uç, H. (2003). "Eleştirinin Batıdan Bize Serüveni". *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, 185-205.
- Uçman, A. (2003). "Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri" *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, 48-70.
- Uçman, A. (2011). “Tenkit”. *İslam Ansiklopedisi* (s. 462-465). içinde Ankara: Türk Diyanet Vakfı.
- Uğur, V. (2013). *1980 Sonrasında Türkiye'de Popüler Roman*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Uyar, T. (1983). *Bir Şiirden*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Uzun, M.; Ahmet Turan Arslan. (2010). “Takriz”, *İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 472-474). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

- Ülgener, S. F. (1983). *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler*. Ankara: Mayaş Yayınları.
- Warren, R.; Austin Warren, (2013). *Edebiyat Teorisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yaşın, M. (2018). *Poeturka: Ulus-ötesi Bir Türkçe Şiir İçin '80 Sonrasına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Yütük Ülke Yayınları.
- Yavuz, H. (1987). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yavuz, H. (1987). *Yazın Üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yavuz, H. (1988). *Denemeler Karşı Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1963). “İki Eleştiri Akımı”. *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, XII (142), 541-547.
- Yücel, T. (1982). *Yazının Sınırları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Yücel, T. (2009). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2008). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

EK

Ek 1: Çalışmada Yer Alan Eserler

1. *Yaz Başına Neler Gelir* (1980), Füsün Akatlı

Füsün Akatlı'nın Aralık 1980'de Ada Yayınları'nda ilk baskısı yapılan, yazarın 1976-1980 yılları arasında kaleme aldığı denemelerinin bir araya getirildiği eseridir. Kitabı oluşturan metinlerin bazıları daha önce kimi süreli yayınlarda yer almıştır. Kitapta, bu metinlerin altına basım tarihi ile basıldıkları gazete ve dergi adlarının not düşüldüğü görülmektedir. Eserde yer alan 1980 tarihli metinler araştırmamızın kapsamı dâhilindedir.

2. *Yazdıkça* (1980), Mehmet Yaşar Bilen

Mehmet Yaşar Bilen'in, ilk baskısı 1980 yılında Umut Yayınları'ndan çıkan, yazarın 1973 ila 1980 tarihli eleştirel denemelerinin bir araya getirildiği eseridir. Kitabı oluşturan metinler daha önce bazı süreli yayınlarda yer almıştır. Eserde, metinlerin sonunda basım tarihi ile basılan süreli yayınların adlarının not düşüldüğü görülmektedir. Eserde yer alan 1980 tarihli metinler araştırmamızın kapsamı dâhilindedir.

3. *Aşk-ı Memnu Uzun Süren Bir Kışın Siyah Günleri* (1981), Selim İleri

İlk baskısı YAZKO Yayınları'ndan 1981 yılında çıkan oldukça detaylı *Aşk-ı Memnû* incelemesidir. Bu eser, Yeni Türk Edebiyatı'nın erken dönemlerini daha iyi anlamak, Türk romanının ilk yetkin örneklerinden birinin özellikle kişiler bağlamındaki içyapısını görebilmek için kaleme alınan nitelikli bir tahlil olarak değerlendirilmelidir.

4. *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (1981), Fethi Naci

Fethi Naci'nin 100 soru üzerinden Türk edebiyatında romanın niteliklerini, gelişme ve değişme sürecini, roman yazarlarının bakış açılarını ve edebî tutumlarını, başka yazarların da görüşlerine atıflarda bulunarak ortaya koyduğu bir inceleme ve eleştiri kitabıdır. Eserin ilk baskısı 1981 yılında Gerçek Yayınevi'nde yapılmıştır. Eser, 100 farklı sorunun cevabını arayan detaylı tahliller içermesiyle, Türk edebiyatında roman türü üzerine hazırlanmış temel eleştirel metinlerden biri olarak kabul edilmekle beraber yazarın eleştirel yaklaşımları ile üslubunu ortaya koyan bir numune olarak da nitelendirilebilir.

5. *Daldan Dala* (1982), Vedat Günyol

Vedat Günyol'un 1976-1982 yılları arasında *Cumhuriyet* gazetesinde yer almış yazılarından oluşan deneme kitabıdır. İlk baskısı Mayıs 1982'de Adam Yayıncılık'tan çıkan bu eserde yazarın 1976-1980 yılları arasında kaleme aldığı denemeleri bulunmaktadır. Bu yazıların her birinin altına basım tarihleri not düşülmüştür. Eserde yer alan 1980, 1981 ve 1982 tarihli metinler araştırmamızın kapsamı dâhilindedir.

6. *Kültür Üzerine* (1982), Emre Kongar

İlk baskısı Şubat 1982'de Çağdaş Yayınları'ndan çıkan kitap, yazarın eğitim, kültür, sanat, edebiyat, tiyatro ve fikir akımları üzerine kaleme aldığı yazılardan oluşur. Yazar, bu yazıların temelinin, üniversitede verdiği sanat sosyoloji derslerinde öğrencileriyle gerçekleştirdiği tartışmalarla atıldığını belirtmiştir.

7. *Bir Pencereden* (1982), Füsun Akatlı

Bir Pencereden, ilk baskısı Haziran 1982'de Adam Yayınları'ndan çıkan, modern Türk öykücülüğü üzerine yapılmış bir inceleme ve eleştiri kitabıdır. Yazar bu kitapta, başka çalışmalarında da belirttiği gibi, dikkate değer bulduğu öykücüleri eleştirmiş ve onların eserlerini öykünün unsurları açısından incelemiştir. Bu çalışma için 1960-1980 yılları arasında eser vermiş olan 20 öykücü seçilmiştir.

8. *Sanat, İletişim, İktidar* (1982), Ertuğrul Özkök

Mart 1982'de Tan Yayınları'nın "Düşünce Dizisi"nin ikinci kitabı olarak ilk baskısı çıkan eserdir. İnsanın ürettiği her olgu yazara göre ilişki içinde olduğu fikrinde olan yazar, kitapta yer yer modernitenin getirdiği yenilikler, değişen ve gelişen iletişim olgusu, ideolojik yaklaşımlar ve edebiyat bağlantıları üzerinde durmuştur.

9. *Düşünce ve Duyarlık* (1982), Selim İleri

İlk baskısı Adam Yayınları'ndan Aralık 1982'de basılan ve yazarın 1974-1982 yılları arasında kaleme aldığı, özellikle edebî figürleri ve meseleleri işleyen eleştirel nitelikli denemelerinden oluşan kitabıdır.

10. *Zamanın Elinden Tutmak* (1982), Sadık K. Tural

Kitap ilk defa 1982 yılında Ötüken Yayınları'nda basılmıştır. Eser, edebiyat teorisine ve eleştirisine dair hazırlanmış bir inceleme kitabıdır. Eser içeriği, “Edebiyatın Nazarî Meseleleri”, “Şiir ve Şairlerle” “Tahkiyemizin Dünyasından” ve “Araştırmaları Okurken” başlıklarıyla dört bölüme ayrılmıştır.

11. *Yazının Sınırları* (1982), Tahsin Yücel

Tahsin Yücel'in ilk baskısı 1982 yılında Adam Yayınları'ndan çıkan, yazarın 1974-1982 yılları arasında kaleme aldığı, inceleme ve eleştiri metinlerinden oluşan eseridir. Kitabı oluşturan metinler daha önce çeşitli süreli yayınlarda yer almıştır. Kitapta, bu metinlerin altına basım tarihleri ile basılan gazete ve dergi adlarının not düşüldüğü görülmektedir. Eserde yer alan 1980, 1981 ve 1982 tarihli metinler araştırmamızın kapsamı dâhilindedir.

12. *Paris Yazıları* (1982), Melih Cevdet Anday

Melih Cevdet Anday'ın, ilk baskısı 1982 yılında Adam Yayınları'ndan yapılan deneme kitabıdır. Eserdeki yazılar yazarın 1979 sonrasında Cumhuriyet gazetesine gönderdiği, fikir, kültür ve sanat konulu denemeleridir. Metinlerin ilk basım tarihleri altlarında belirtilmiştir. Eserde yer alan 1980 ve sonrası tarihli metinler araştırmamızın kapsamı dâhilindedir.

13. *Yazın İletişim İdeoloji* (1982), Ahmet Oktay

Bu kitabın ilk baskısı Şubat 1982'de Adam Yayınları'ndan çıkmıştır. Yazarın edebiyat, iletişim ve ideoloji bağlarına dair çeşitli konular hakkında kaleme aldığı inceleme yazılarından oluşur.

14. *Yazılı İlişkiler* (1983), Doğan Hızlan

İlk baskısı 1983 yılında Altın Kitaplar Yayınları'ndan çıkan kitap, eleştirmenin 1960 ile 1982 yılları arasında kaleme aldığı inceleme ve eleştiri yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kitapta pek çok öykücü, şair, romancı, eleştirmen, onların eserleri ve edebî problematikler üzerine değerlendirmeler mevcuttur. Eserde bulunan 1980, 1981 ve 1982 tarihli yazılar incelememizin kapsamı dâhilindedir.

15. *Günlerde Kalan* (1983), Doğan Hızlan

Nisan 1983'te ilk baskısı yapılan bu eserde yazar, döneminde sanata ve sanatçı hakkında gündemde olan çoğu konuya samimi bir üslupla değinir. Eleştirmen eserde, bahsi edilen eserlerde işlenen temalar, kimi akımlar ve kuramlar, toplumsal yönelimler, gelenek meselesi gibi birçok başlıktan hareketle, fikir ve eleştirilerini rahat ve akıcı bir anlatımla ele almıştır.

16. *Bir Şiirden* (1983), Turgut Uyar

Turgut Uyar'ın, Türk edebiyatının farklı dönemlerinden, çeşitli şiirsel seviyelerdeki 21 şairin, seçtiği birer şiiri üzerine hem o şiir özelinde hem de şairin edebî anlayışına dair genel görüntüsüne dair değerlendirmelerde bulunduğu bu eser ilk olarak 1983 yılında Ada Yayınları tarafından kitaplaştırılmıştır. Yazar daha önce *Papirüs* dergisinde yer alan bu yazılarında şiiriyeti esas almış, seçilen şairlere ve onların şiirlerine dair hem olumlu hem olumsuz düşüncelerini paylaşmıştır. Kitaptaki metinler eski tarihli olmalarına karşın çalışmamız kapsamındaki eleştirmenlerce ona sıklıkla atıf yapılması ve eserin dönemin en önemli inceleme çalışmalarından biri olması sebebiyle kapsam dâhiline alınmıştır.

17. *Gerçeklik ve Roman* (1983), A. Mümtaz İdil

Mümtaz İdil'in, ilk baskısı Nisan 1983'te Dayanışma Yayınları'ndan çıkan inceleme kitabıdır. Kitap toplamda on yazıdan oluşur. Yazar bu yazılarda, roman ve nesnel gerçeklik ilişkisinin niteliğini ve gelişim çizgisini kendi bakış açısının süzgecinden geçirerek ortaya koymayı amaçlamıştır.

18. *Yazılanla Okunan* (1983), Ahmet Oktay

İlk baskısı 1983 yılında YAZKO Yayınları'ndan çıkan bu eser, “Anlatılar” ve “Şiirler” olmak üzere iki bölümden oluşur. Yazar, bu kitabında yer alan incelemelerinde, edebiyat eserinin özerklik niteliğini merkeze almış, onları kendi başlarına birer yapı, sistem, olgu olarak anlamaya ve okurları için anlamlandırmaya çalışmıştır.

19. *Tarihten Güncelliğe* (1983), Murat Belge

Murat Belge'nin fikir yazılarından oluşan ve ilk defa Mart 1983'te Alan Yayıncılık tarafından basılan bu eserde yazarın yaşam, kültür, tarih, sanat, edebiyat, mitoloji gibi pek

çok konuda kaleme aldığı, daha önce süreli yayınlarda basılmış denemelerinden oluşur. Kitap, metinlerin altında tarihler belirtilmediği için kapsam dâhilindedir.

20. *Roman ve Yazarlık Onuru* (1983), Samim Kocagöz

Çağdaş Yayınları'ndan 1983 yılında çıkan bu eserde yazar roman türünün o dönemde nasıl ele alındığı, romanın nasıl bir olgu olması gerektiği, romancının nitelikleri üzerinde fikirlerini paylaşmış, meseleyi estetik açıdan izah etmeyi amaçlamıştır. Ayrıca 40 Kuşağı edebiyatçılarının hayatları ve eserleri üzerinde durmuş, bu bağlamda ideal edebiyatçının özellikleri konusunda değerlendirmeler yapmıştır.

21. *Kamelyasız Kadınlar* (1983), Selim İleri

YAZKO Yayınları'ndan 1983 yılında çıkan bu eserde yazar, Tanzimat dönemi nesrinin, yazarların içine düştükleri çelişkiler, dönemin toplumsal yapısı, eski ve yeni olguların yarattığı teorik ve pratik karmaşa ve bilhassa kadın algısı üzerinden bir değerlendirmesini yapmıştır. Yazar bu eseriyle, Mehpeyker'den Dilaşub'a, Dilerüba'dan Bihter'e ve dahasına kadar pek çok kadın karakteri, romanların iç tutarlılığı ve yazarın kendi inşa ettiği karaktere karşı tutum ve yaklaşımları açılarından değerlendirmiş, dönemin yaygın kadın algısının dolayısıyla toplumsal yapısının bir fotoğrafını çekmiştir.

22. *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler* (1983), Sabri Ülgener

İlk baskısı Ocak 1983'te Mayaş Yayınları'ndan çıkan eserde, bir iktisat profesörü olan yazar, çağların zihniyetlerinin, devirlerin edebiyat eserlerine bakıldığında görülebileceği ve anlaşılabilirliği üzerine değerlendirmelerini kaleme almıştır. Toplum bilimsel unsurların ve üretim biçimlerinin edebiyatla yakın ilişkiler ve etkileşimler içinde bulunduklarını düşünen yazar, çeşitli dönemlerden örnek olarak seçtiği edebi eserler vasıtasıyla bu durumu izah eder. Kitapta ayrıca aydın meselesi, "izm" şablonu, sloganlar ve sloganlaşma, iktisat teorisi ve ideoloji ilişkileri gibi konular da işlenmiştir.

23. *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerinde Eleştiri* (1983), Harun Tolasa

Klasik Türk şiirinde eleştiri üzerine yapılan akademik bir çalışmadır. 1983'te Ege Üniversitesi Matbaası'nda basılmıştır.

24. *Edebiyat İncelemeleri* (1983), Atilla Özkırımlı

Atilla Özkırımlı'nın 1969-1982 yılları arasında kaleme aldığı ve çeşitli yayınlarda yer alan yazılarının, 1983 yılında Cem Yayınları tarafından kitaplaştırılmasıyla ilk baskısı yapılan eseridir. Yazarın, deneme ve eleştiri türünde metinler olarak tanımlanabilecek bu yazılarında, edebiyata, sanata, kültüre ve tarihe dair pek çok konuyu ele aldığı görülür. Her yazının sonuna ilk basıldığı yayının adı ve tarih eklenmiştir. Kitap, 1980, 1981 ve 1982 tarihlerinde kaleme alınmış yazılarla çalışmamız kapsamındadır.

25. *Akan Zaman Duran Zaman* (1984), Melih Cevdet Anday

Melih Cevdet Anday'ın, ilk baskısı Temmuz 1984'te Adam Yayınları'ndan yapılan anı kitabıdır. Yazar, bu kitaptaki yazılarında, elli senelik bir döneme dair gözlemlerini nesnel bir dille aktarmayı, bahsi geçen periyodu, bu süreçte kendi yerini, bu zaman dilimiyle arasına koyduğu ve yüz sene olarak belirlediği itibari bir kinaye mesafesi karşısından, yargılamaktan ziyade mevcudun fotoğrafını çekmek isteyen bir tutumla ele almayı amaçladığını belirtmiştir.

26. *Açıklığa Doğru* (1984), Melih Cevdet Anday

Melih Cevdet Anday'ın, ilk baskısı Şubat 1984'te Adam Yayınları'ndan yapılan deneme kitabıdır. Kitap, yazarın 1961 tarihli Doğu-Batı, 1964 tarihli Konuşarak kitaplarıyla 1984 yılı ile güncel, “Sanat Neden Gerekli” ve “Düzyazı Sorunu” başlıklı uzun deneme yazılarını içermektedir. Bu iki uzun deneme, incelememizin kapsamı dâhilindedir.

27. *Düşünceler Sözler Yazılar* (1984), Atilla Birkiye

Atilla Birkiye'nin eleştirel denemelerinden oluşan ve ilk baskısı Birim Yayınları tarafından 1984 yılında yapılan kitaptır. Yazar bu yazılarında dile dair meseleler, gerçeklik, gerçekçilik, yapısalcılık, eleştirinin niteliği ve görevleri gibi konular üzerinde düşüncelerini paylaşır.

28. *Niçin Yapısalcılık Değil* (1984), Afşar Timuçin

“Niçin Değil Dizisi” içinde yer alan altıncı kitapçık olarak Süreç Yayınları'ndan çıkan, Yapısalcılık üzerine detaylı değerlendirmeler ve eleştiriler içeren çalışmadır.

29. *Bilinç Yolunda* (1985), Vedat Günyol

Ağustos 1985'te Ada Yayınları'nda ilk baskısı yapılan eser, yazarın, kültür, edebiyat ve hayata dair konular üzerine denemelerinden oluşmaktadır.

30. *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri: İncelemeler* (1985), Âlim Kahraman

İlk baskısı Mart 1985'te Akabe Yayınları'ndan çıkan eser, 9 yazıdan meydana gelen bir inceleme/eleştiri kitabı olarak görülebilir. Eserde İslami bakış açısına sahip edebiyatçıların yazınsal tutumlarına eğilen yazar, modern çağın Müslüman yazarlarının konumlarını ve niteliklerini irdelemiştir.

31. *Bilim ve Edebiyat* (1985), Yalçın Küçük

Yalçın Küçük'ün ilk baskısı Ocak 1985 tarihinde Tekin yayınevinden çıkan, öznel bir üslupla kaleme aldığı eleştiri ve inceleme yazılarından oluşan kitabıdır. Daha önce kimi süreli yayınlarda yer almış metinlerin altına bahsi geçen yayının adı ve yazının basım tarihi eklenmiştir.

32. *Niçin Varoluşçuluk Değil* (1985) Afşar Timuçin

“Niçin Değil Dizisi” içinde yer alan onuncu kitapçık olarak Süreç Yayınları'ndan çıkan, Yapısalcılık üzerine detaylı değerlendirmeler ve eleştiriler içeren çalışmadır.

33. *Alternatif: Aydın* (1985), Enis Batur

Enis Batur'un, ilk baskısı Ekim 1985'te Hil Yayınları'ndan yapılan kitabı, yazar her ne kadar “edebiyat dışı” olarak tanımlasa da bir taraflarıyla kültürün ve edebiyatın sınırlarına uzanan yazılarının toplanmasıyla oluşturulmuştur. Bu yazıların tarihleri 1974'ten başlayıp 1984'e kadar uzanır. Kitapta her bir yazının altında tarihleriyle ilk kez yer basıldıkları süreli yayınların isimleri belirtilmiştir. Çalışmamıza, eserde yer alan ve ilgili zaman diliminde kaleme alınmış yazılar dâhil edilmiştir.

34. *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor* (1985), M. Yaşar Bilen

Türk şiiri üzerine yapılan en önemli soruşturmalardan biri olarak nitelendirilebilecek olan bu eserin ilk baskısı Şubat 1985'te Yaba Yayınları'ndan çıkmıştır. Kitapta Türk şiirine dair pek çok problematik hakkında yazar tarafından seçilen yedi şaire çeşitli sorular yöneltilmiş, böylelikle Türk şiirinin muhtelif meseleleri farklı bakış açılarından

değerlendirilmiştir. M. Yaşar Bilen, bu soruşturma için Veysel Çolak, Ahmet Ada, Ahmet Telli, Hüseyin Yurttaş, Ahmet Özer, Adnan Yücel ve Özkan Mert gibi şairleri belirlemiş, bu kitapla, daha önceki yayıncılık yıllarından beri üzerinde fikir yürüttüğü bir soruşturmayı hayata geçirmiş olduklarını belirtmiştir.

35. *Yerel Kültürden Evrensele* (1985), Nedim Gürsel

“Paris Yazıları” alt başlığıyla ilk olarak 1985 yılında Cem Yayınları’ndan basılan bu kitap, yazarın 1975’ten 1984 yılına kadar *Cumhuriyet* gazetesi ve *Milliyet Sanat* dergisinde yer alan yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Yazıların sonuna basım yılları eklenmiştir. Yazar, bu kitapla “hem Türk okurunun dünyaya açılmasına katkıda bulunmak, hem de ulusal kültürümüzün Fransa’daki izdüşümünü saptama”yı amaçladığını ifade etmiştir.

36. *Şiir ve Gerçeklik* (1985), Özdemir İnce

Özdemir İnce’nin, ilk baskısı 1985 yılında Broy Yayınları tarafından yapılan eleştiri kitabıdır. Kitabın içeriğindeki yazılar çoğunlukla 1983, 194 ve 1985 tarihlidir. Yazar bu yazıların büyük bir bölümünü “edebiyat ve şiirin yalnızca dilsel sorun olduğunu ileri süren ve bunların toplumsal ve tarihsel işlevlerine sırt çeviren bir anlayışın egemenlik kurma girişimleri karşısında birer itiraz” olarak tanımlamıştır.

37. *Saptamalar* (1985), Atilla Birkiye

İlk baskısı 1985 yılında Kavram Yayınları’ndan çıkan kitap, yazarın 31 Ağustos 1984’ten 1 Aralık 1984’e kadar tuttuğu günlük yazılarından oluşur. Yazar bu metinleri, estetik yönü ağır basan bir eser koyma değil, yaşananları değerlendirme ve boyutlandırma motivasyonu ile kaleme aldığını söylemiş ve kitabın, niteliğiyle yaygın günlük algısından ayrı tutulması gerektiğini vurgulamıştır.

38. *Küfür Romanları* (1986), Yalçın Küçük

Yalçın Küçük’ün, ilk baskısı Haziran 1986 tarihinde Tekin Yayınevi’nde yapılan, öznel bir üslupla kaleme aldığı eleştiri ve inceleme yazılarından oluşan kitabıdır. Yazar bu kitabında, Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ve Gece Dersleri romanları ile Ahmet

Altan'ın Sudaki İz romanını öznel bir üslupla eleştirirken “Romanda Tip ve Kurgu” başlıklı yazısıyla da bu konu hakkındaki değerlendirmelerine yer vermiştir.

39. *Sanat ve Edebiyat Dergileri* (1986), Vedat Günyol

Vedat Günyol'un, ilk baskısı Aralık 1986 tarihinde Alan Yayıncılık tarafından yapılan inceleme kitabıdır. Yazar Türkiye’de basılan sanat ve edebiyat dergilerini “Cumhuriyete Kadarki Dergiciliğimiz Üzerine” ve “Cumhuriyet Sonrası Sanat ve Edebiyat Dergileri” şeklinde iki başlık altında inceler. Eleştirmen, Cumhuriyet sonrası dönemdeki dergiciliği de toplumsal ve tarihi gelişmeleri ölçüt alarak “1933-1938 Arası Dönem”, “1938-1946 Arası Dönem”, “1946-1950 Arası Dönem”, “1950-1960 Arası Dönem”, “1960-1970 Arası Dönem” ve “1970-1980 Arası Dönem” başlıkları altında değerlendirmiş ve bu dönem dergileri hakkında bilgiler vermiştir.

40. *Gerçekçilik Estetiği* (1986), Aziz Çalışlar

Mart 1986’da De Yayınevi’nden ilk baskısı çıkan kitap, Maddeci Gerçekçi Eleştiri, Toplumcu Gerçekçilik, Yapısalcılık, maddeci estetik, edebiyat ve gerçekçilik estetiği, gerçekçilik karşısında oluşturulan fikir yapıları üzerine detaylı düşünce ve eleştiriler içeren bir eserdir.

41. *Edebiyat İzinde: Eleştiri* (1986), Mehmet Yaşar Bilen

İlk baskısı Ocak 1986’da Kerem Yayınları’ndan çıkan eser, yazarın çeşitli roman, öykü, şiir, anı gibi edebî türler ve muhtelif konulardaki 23 eleştiri yazısından oluşan kitabıdır.

42. *Babil Yazıları* (1986), Enis Batur

Enis Batur’un, ilk baskısı Aralık 1986’te Afa Yayınları’ndan çıkan deneme kitabıdır. Kitaptaki yazıların tarihlerinin 1976’ten başlayıp 1986’e kadar uzandığı görülse de bunların büyük bir çoğunluğunun 80’li yıllarda yazılmış olduğu görülmektedir. Kitapta her bir yazının altında yazıldıkları tarihler belirtilmiştir. Bu doğrultuda çalışmamızın kapsamına, eserde yer alan ve ilgili zaman diliminde kaleme alınmış yazılar dâhil edilmiştir.

43. *Güleryüzlü Ciddilik* (1986), Vedat Günyol

Ocak 1986'da ilk baskısı Çağdaş Yayınları'ndan çıkan kitap, yazarın çeşitli konularda kaleme aldığı denemelerinden oluşur.

44. *Cenab Şahabeddin'de Edebî Tenkit* (1986), Celal Tarakçı

Yazarın 1986 yılında Eser Matbaası'nda basılan inceleme kitabıdır. Türk şiirinin önemli isimlerinden biri olan Cenab Şahabeddin'in tenkit türündeki eserlerinde yer alan düşünceleri inceleyen bir eserdir. Tenkit yazıları üzerine yapılan bir araştırma olması sebebiyle çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

45. *Benzer Romanlar* (1986), Burhan Günel

Benzer Romanlar, ilk baskısı Kasım 1986'da Kerem Yayınları tarafından yapılan bir inceleme ve eleştiri kitabıdır. Burhan Günel bu eserinde, kitabın kapak tasarımında da isimleri yer alan, Aldous Huxley'in *Ses Sese Karşı* romanı ile Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* romanı, Pınar Kür'ün *Bitmeyen Aşk* romanı ile kendine ait *Eski Desenler* romanı arasında tespit ettiği benzerliklere dikkat çeker. Yazarın tespit ettiği benzerliklerin kişiler, olay örgüsü, mekânlar ve işlenen temalar üzerinde yoğunlaştığı görülebilir.

46. *Halkımızın Diliyle Barış Şiirleri* (1986), Asım Bezirci

İlk baskısı Nisan 1986'da yılında Su Yayınevi'nde yapılmıştır. Birleşmiş Milletler'in 1986 yılını "Barış Yılı" ilan etmesi üzerine hazırlanmış bir şiir seçkisi ve inceleme kitabıdır. Kitap, bu çalışmaya inceleme bölümü ile dâhil edilmiştir.

47. *Şiirin Yalnızlığı* (1986), Mehmet H. Doğan

Mehmet H. Doğan'ın, ilk baskısı Nisan 1986'da Broy Yayınları'ndan çıkan, şiir üzerine, deneme üslubu ile kaleme alınmış yazılardan oluşan eleştiri kitabıdır. 1967'den 1985 yılına kadar kaleme alınmış yazıların altında tarihlerin belirtilmiş olduğu görülmekle birlikte kitapta kimi şairlerin eserlerinden örnekler de yer almaktadır.

48. *Eleştiri Günlüğü* (1986), Fethi Naci

Bu kitap, Fethi Naci'nin, Mayıs 1986'da Özgür Yayınları'nda ilk baskısı yapılan, günlük şeklinde kaleme alınmış eleştiri yazılarından oluşan eseridir. Bu eserin ikinci cildi ise 1990 yılında *Gücünü Yitiren Edebiyat* adı ile ilk baskısını yapmıştır. Basım yılı nedeniyle

çalışmamız kapsamındaki ilk kitap olan *Eleştiri Günlüğü*'nde yer alan ilk yazı 15 Kasım 1980, son yazı 5 Mart 1986 tarihlidir. Yazar bu yazılarında romanda ölçüt sorunu, Türkiye'de roman, tarih ve roman ilişkisi, romancılar ve romanın niteliği, Türk öykücülüğü, şiiri, şairler ve öykücüler, Türk edebiyatında kuşaklar ve edebiyat dili gibi çok farklı alt başlıkta, önem arz eden konuları ele almıştır. Bu eser, ikinci cildiyle birlikte, Türk edebiyatının yakın tarihinde kaleme alınmış en önemli eleştirel metinlerden biri olarak kabul edilmektedir.

49. Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları (1986), Ahmet Oktay

Ahmet Oktay'ın, ilk baskısı Mayıs 1986'da Bilim Felsefe Sanat Yayınları'ndan çıkan, toplumcu gerçekçiliğe dair değerlendirmelerinden ve eleştirel yaklaşımlarından oluşan kitabıdır. Yazar bu kitapla yeni bir söz ortaya koymaktan ziyade toplumcu gerçekçiliğin etraflıca anlaşılmasını sağlamayı amaçladığını belirtmişse de kitabın bir edebiyat tarihi niteliğinde olmadığını da altını çizmiştir.

50. Eleştiri (1987), Cengiz Gündoğdu

İlk baskısı Mayıs 1987'de Süreç Yayınları'ndan çıkan eleştiri kitabıdır. Yazar bu kitapta serbest bir dil ve anlatım kullanarak Yapısalcılığa ve yapısalcılara eleştiriler getirmiş, gerçeklik, gerçekçilik üzerine yorum yapmış ve ideolojik yaklaşımların edebiyattaki yansımaları hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur.

51. Edebiyat Defteri (1987), Füsun Akatlı

İlk baskısı Aralık 1987'de Ada Yayınları'nda yapılan, yazarın roman ve öykü ana başlıklarıyla Türk roman ve öykücülüğünün dikkate değer isimleri ve onların eserleri üzerine değerlendirmelerde bulunduğu eseridir. Eleştirmen, incelemesinde ele aldığı metinleri, özellikle roman ve öykü türünün unsurları açısından incelemiş, bununla beraber yazarlar hakkında da yorumlarda bulunmuştur.

52. Yazın Üzerine (1987), Hilmi Yavuz

Bu eserin ilk baskısı 1987 yılında Bağlam Yayınları'nda basılmış olup, yazarın daha önce basılmış olan *Roman Kavramı ve Türk Romanı* kitabından bazı bölümlerle yine yazarın daha önce kaleme alınmış yazılarının kitaplaştırılmasıyla meydana gelmiştir. Yazarın

önsözdeki açıklamasına göre bu metinler, kitaplaştırılmadan önce yazar tarafından tekrar gözden geçirilmiş ve neredeyse yeniden yazılarak ilk hallerinden tamamen farklı nitelikler kazanmıştır. Kitap, bu açıklama nedeniyle araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.

53. *Estetik Hesaplaşma* (1987), Yalçın Küçük

Yalçın Küçük'ün ilk baskısı Şubat 1987 tarihinde Tekin Yayınevi'nden çıkan, sübjektif ve sert bir üslupla kaleme aldığı eleştiri ve inceleme yazılarından oluşan kitabıdır. Ayrıca kitapta mektuplar, konu edilen yazarların metinlerinden ve kimi bilgiler içeren yazılardan alıntılar da mevcuttur.

54. *Kültür Üzerine* (1987), Hilmi Yavuz

İlk baskısı 1987 yılında Bağlam Yayınları'ndan çıkan bu eser, yazarın daha önce basılmış olan Felsefe ve Ulusal Kültür kitabı ile yine daha önce kaleme alınmış yazılarının kitaplaştırılmasıyla oluşturulmuştur. Yazar, kitabın önsözünde bu metinler üzerinde pek çok değişiklik yaptığını ve tamamının neredeyse tamamen yeniden yazılmış nitelikte olduklarını belirtmiştir. Eser, bu açıklama nedeniyle araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.

55. *Şairlerimizin Diliyle Barış* (1987), Asım Bezirci

Kitabın ilk baskısı 1987 yılında Cem Yayınevi'nde yapılmıştır. Birleşmiş Milletler'in 1986 yılını "Barış Yılı" ilan etmesi üzerine hazırlanmış bir şiir seçkisi ve inceleme kitabıdır. Kitap, bu çalışmaya inceleme bölümü ile dâhil edilmiştir.

56. *Estetik Ütopya* (1987), Enis Batur

Bilim Fikir Sanat Yayınları'nın "Sanat Dizisi"nin beşinci kitabı olarak ilk baskısı Temmuz 1987'de yapılan kitap, yazarın eleştirel denemelerinden oluşturulmuştur. Bu yazılarda eleştirmenin pek çok Frankfurt Okulu mensubunun bakış açıları, çoğul okuma meselesi ve yapısalcılık üzerine değerlendirmeleri yer almaktadır.

57. *Yazarları da Vururlar* (1987), Atilla Özkırımlı

Atilla Özkırımlı'nın hazırladığı ve çevirilerini Celal Üster'in yaptığı, ilk baskısı 1987 tarihli Yazarları da Vururlar adlı eser, pek çok yerli ve yabancı yazarın metinlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu yapıt, doğrudan bir eleştiri kitabı olmamakla

beraber, içeriğinde edebiyat eleştirisi kategorisinde değerlendirilebilecek az miktarda düşüncenin yer aldığı kimi yazılar da mevcuttur. Ayrıca Türk edebiyat, basın ve fikir tarihi boyunca fikirlerinden dolayı davalık olan, hapsedilen, darp edilen, yaralanan tüm yazarları ve şairleri sıralayan Atilla Özkırımlı, bahsi geçen hadiselerin ne zaman, neden ve nasıl gerçekleştiği hakkında da kısaca bilgi verir. Eseri çalışmamıza dâhil etmemizin asıl sebebi, onun hazırlanma amacının, özellikle edebî eserler ortaya koyan yazarların maruz bırakıldıkları sansür olgusuna dikkat çekmek, edebiyat dünyasının, gazeteciliğin, düşünce çevrelerinin, altında ezildikleri baskıcı tutumların daha görünür kılınması adına bir adım niteliğinde olmasıdır. Kitabın ontolojik niteliğiyle; edebiyatı olumsuz anlamda derinden sarsan sansür olgusunun karşısında duran bir tavır olarak, eleştiri mahiyeti taşıdığı söylenirse yanlış olmayacaktır.

58. *Kültür ve İdeoloji* (1987), Ahmet Oktay

Kültür ve İdeoloji, yazarın 1983-1987 yılları arasında *Somut*, *Adam Sanat*, *Diyalog*, *Yeni Gündem*, *Milliyet Aktüalite*, *Cumhuriyet*, *Doğu-Batı* ve *Gösteri* gibi süreli yayınlarda yer almış yazıları ile *Mavera* dergisinin 1982'de "yabancılaşma" konusunda yaptığı soruşturma için kaleme aldığı yanıtı içerir. Eleştirmen bu yazılarda, modern zamanların değişen ve gelişen şartlarının kültür ve düşünce dünyasına etkilerine dair değerlendirmelerde bulunduğu görülmektedir.

59. *Gerçekçilik Yolunda* (1987), Feridun Andaç

İlk baskısı 1989 yılında Cem Yayınevi'nden çıkan eser, yazarın 1980 sonrası *Yazko Somut*, *Yazko Edebiyat*, *Yeni Düşün*, *Günümüzde Kitaplar*, *Çerçeve*, *Martı*, *Broy*, *Milliyet Sanat*, *Çağdaş Türk Dili*, *Gergedan*, *Şehir*, *Varlık*, *Adam Sanat* ve *Kavram* dergilerinde yer alan, hem Türk edebiyatından hem de dünya edebiyatlarından gerçekçi yazarlar ve onların eserlerine dair kaleme aldığı yazılarından oluşur. Yazar, beş bölümden oluşan kitaptaki, hem şiir hem düzyazı örnekleri üzerine yazdığı inceleme ve deneme yazılarıyla 1987 Akademi Eleştiri Deneme Ödülü'nde birincilik kazanmıştır.

60. *Geçmişi Yeniden Kurmak* (1987), Beşir Ayvazoğlu

İlk olarak Ağustos 1987'de Kubbealtı Neşriyat'ta basılan bu kitap, yazarın edebiyatçıları, eleştirmenleri, çeşitli edebî meseleler ve farklı kültürel konular üzerine kaleme aldığı

yazıların oluşturduğu “Üç Adam”, “Mitoloji ve Biz” “Evler ve Târih” ve “Musiki Mimari Vs.” şeklinde başlıklandırılmış dört bölümden meydana gelmiştir. Yazar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurettin Topçu ve Weber sosyolojisi üzerine çalışmalarıyla bilinen iktisatçı Sabri Ülgener ve bu fikir adamlarının düşünce dünyaları hakkında değerlendirmelerde bulunmuş, Türk kültürüyle mitoloji ilişkisi üzerinde durmuş, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Muallim Naci gibi şairler hakkında düşüncelerini aktarmış, geçmiş ile güncel arasındaki bağlantıları tahlil etmiştir.

61. *Gölgeden Işığa* (1988), Vedat Günyol

Vedat Günyol’un ilk baskısı 1988 yılında Cem Yayınları tarafından yapılan eleştiri, deneme ve portre kitabıdır. Kitabın portreler kısmında yazarlarla yapılan mektuplaşmalara da yer verilmiştir. Tamamında olmamakla birlikte yazıların altlarında ilk basım tarihlerine de yer verilmiştir. Kitap, ilgili kısımlarıyla kapsam dâhilindedir.

62. *Ulusal Kültür ve Sanat* (1988), Aziz Çalışlar

İlk baskısı Cem Yayınları’ndan 1988 yılında yapılan kitap, yazarın, yer yer edebiyatı da konu eden sanat ve kültür dünyasına dair fikirlerini aktardığı yazılarından oluşturulmuştur. “Kültür Üstüne”, “Kültür-Sanat Sorunları” ve “Sanatlar Üstüne” olarak üç başlıktan oluşan eser, yazarın bu çalışmaya dâhil edilen, kronolojik anlamda son kitabıdır.

63. *Edebiyat ve Suç* (1988), İsmail Kılıçoğlu

Yazarın, ilk baskısı Kasım 1988’de Akabe Yayınları’ndan çıkan inceleme kitabıdır. Tematik bir çalışma olsa da çalışmanın içerdiği nadir eleştirel düşünceler nedeniyle araştırmamızın kapsamına dâhil edilmiştir.

64. *Denemeler Karşı Denemeler* (1988), Hilmi Yavuz

1988 yılında ilk kez Bağlam Yayınları’ndan çıkan eser, yazarın daha önce çeşitli süreli yayınlarda basılmış yazıları ile yeni tarihli yazılarının kitaplaştırılmasıyla oluşturulmuş bir deneme kitabıdır. Yazıların altına tarih düşüldüğü görülmektedir. Kitap, ilgili yıllarla tarihlenmiş yazılarla çalışmamız kapsamındadır.

65. *Okumaya Giriş* (1988), Âlim Kahraman

Eserin ilk baskısı Mayıs 1988’de Yedi İklim Yayınları’ndan çıkmıştır. Yayınevinin deneme ve eleştiri dizisinin ikinci kitabı olarak çıkan bu kitap, okumanın yöntemi, nitelikli okur olmanın gerektirdikleri, eleştiri, eleştirel bakış ve dil ve anlatım meselesi gibi konular üzerine kaleme alınmış yazılar içeren açısı dört bölümden oluşmaktadır.

66. *Çalışan Saat* (1989), Âlim Kahraman

İlk baskısı Mart 1989’da Yedi İklim Yayınları’nın deneme ve eleştiri dizisinin ikinci kitabı olarak çıkan eser, üç bölümden oluşmaktadır. Kitaptaki yazılar, edebiyatçılar, edebî eserler ve problematikler üzerinde değerlendirmeler içerir.

67. *Tarihe Not Düşmek* (1989), Atilla Özkırmı

1989 yılında ilk baskısı Cem Yayınları’ndan çıkan bu kitaptaki yazılar, yazarın pek çok edebiyatçı kültür ve fikir adamı ile yaptığı söyleşilerden oluşan bir eserdir.

68. *Giderayak Yaşarken I* (1989), Vedat Günyol

Nisan 1989’da ilk baskısı Çağdaş Yayınları’ndan çıkan kitap, yazarın çeşitli konularda kaleme aldığı denemelerinden oluşur. Yazıların sonunda tarihler belirtilmiştir.

69. *Yazılar: Sözün Ötesi* (1989), Akşit Göktürk

Sözün Ötesi: Yazılar, ilk baskısı 1989 yılında İnkılâp Kitabevi’nden çıkmış olan ve yazarın 1977-1986 aralığında kaleme aldığı yazılarından oluşan kitabıdır. "Yazın", "Çeviri Sorunları" ve "Dil-Kültür" şeklinde üç ayrı bölümde tasnif edilen bu denemelerde yazar, başlıklardan anlaşılacağı gibi edebiyat, çeviri, dil ve kültür dünyasının sorunsal meseleleri hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu kitap aynı zamanda, 1988 yılında hayatını kaybeden yazarın son kitabı olma niteliğini de taşımaktadır.

70. *Beyazlar Kirli* (1989), H. Bülent Kahraman

İlk defa Ekim 1989’da Kavram Yayınları’ndan çıkan bu eser, yazarın, çoğunluğu 1980-1989 aralığında *Oluşum*, *Cönk*, *Sanat Olayı*, *Kavram* gibi dergilerde basılmış, çeşitli kültürel ve edebî meseleler hakkındaki eleştirel yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kitaptaki yazılar “Yeni Düzen/Yeni Kültür”, “Yeni Eski Sağ”, “Bedelli

Avrupalılık”, “Aydınların Halleri”, “Çakıl Taşları” başlıklarıyla tasnif edilmiş, bunlara yazarın kendi metinlerine dair ek bilgiler verdiği “Gözden Irak” bölümü de eklenmiştir.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Emine Neşe ALDEMİR	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Yeditepe Üniversitesi (2010)
Fakülte	Fen-Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi (2014)
Enstitü Adı	Fen-Edebiyat Fakültesi
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Türk Dili ve Edebiyatı
Makale ve Bildiriler	
1. Emine Neşe DEMİRDELER, <i>TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi</i> 2020, Yıl/Year: 8, Sayı/Issue: 20, ISSN: 2147-8872, “Vuslattan Hicrâna: Masumiyet Müzesi Romanında Klasik Türk Şiiri İzleri”, ss. 348-365. 2. Emine Neşe DEMİRDELER, <i>TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi</i> 2020, Yıl/Year: 8, Sayı/Issue: 21, ISSN: 2147-8872, “Mektuplarda Aranan Şefkat: Selim İleri’nin <i>Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili</i> Romanının Yapı ve İçerik Tahlili” ss. 256-289.	